

Alban Berg (1885 – 1935)

## Wozzeck

Oper in drei Akten | Text vom Komponisten  
nach dem Drama *Woyzeck*  
von Georg Büchner (1836) in der  
Ausgabe von Karl Emil Franzos (1879).  
Uraufführung am 14. Dezember 1925,  
Staatsoper Unter den Linden, Berlin

Live-Aufnahme der Premieren-Serie,  
Juni/Juli 2016  
Oper Frankfurt Recording System  
Recording Producer: Felix Dreher, Teresa Kunz

### **Oper Frankfurt**

Bernd Loebe, Intendant  
Sebastian Weigle, Generalmusikdirektor

## Besetzung | Cast

Wozzeck **Audun Iversen**  
Tambourmajor **Vincent Wolfsteiner**  
Andres **Martin Mitterutzner**  
Hauptmann **Peter Bronder**  
Erster Handwerksbursch **Thomas Faulkner**  
Zweiter Handwerksbursch **Iurii Samoilov**  
Der Narr **Martin Wölfel**  
Marie **Claudia Mahnke**  
Doktor **Alfred Reiter**  
Margret **Katharina Magiera**  
Mariens Knabe **Edward Jumatate**

**Frankfurter Opern- und Museumsorchester**  
**Chor und Kinderchor der Oper Frankfurt**  
Piano **In Sun Suh**

Dirigent/conductor **Sebastian Weigle**

Inszenierung/director **Christof Loy**  
Bühnenbild/stage design **Herbert Muraier**  
Kostüme/costume design **Judith Wehrauch**  
Dramaturgie/dramaturgy **Norbert Abels**  
Chor/choir **Tilman Michael**  
Kinderchor/children's choir **Markus Ehmann**



*Statisterie der Oper Frankfurt*



**ERSTER AKT**

**1. Szene: Zimmer des Hauptmanns**

- [01] Langsam, Wozzeck, langsam! (*Hauptmann, Wozzeck*) 08:54

**2. Szene: Freies Feld, die Stadt  
in der Ferne**

- [02] Du, der Platz ist verflucht! (*Wozzeck, Andres*) 06:40

**3. Szene: Mariens Stube**

- [03] Tschin Bum, Tschin Bum, Bum, Bum,  
Bum! Hörst, Bub? (*Marie, Margret,  
Wozzeck*) 08:30

**4. Szene: Studierstube des Doktors**

- [04] Was erleb' ich, Wozzeck? (*Doktor,  
Wozzeck*) 07:20

**5. Szene: Straße vor Mariens Wohnung**

- [05] Geh einmal vor dich hin. (*Marie,  
Tambourmajor*) 03:07

**total 34:36**

**ZWEITER AKT****1. Szene: Mariens Stube**

- [01] Was die Steine glänzen? (*Marie, Wozzeck*) 05:50

**2. Szene: Straße in der Stadt**

- [02] Wohin so eilig, geehrtester Herr Sargnagel? (*Hauptmann, Doktor, Wozzeck*) 09:36

**3. Szene: Straße vor Mariens Wohnung**

- [03] Guten Tag, Franz. (*Marie, Wozzeck*) 04:42

**4. Szene: Wirtshausgarten**

- [04] Ich hab' ein Hemdlein an, das ist nicht mein (*1. und 2. Handwerksbursch, Wozzeck, Marie, Tambourmajor, Andres, Narr, Chor*) 10:10

**5. Szene: Wachstube in der Kaserne**

- [05] Oh! Andres! Ich kann nicht schlafen. (*Wozzeck, Andres, Tambourmajor, Soldat\*, Chor*) 04:57

**DRITTER AKT****1. Szene: Mariens Stube**

- [06] »Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden ...« (*Marie*) 05:05

**2. Szene: Waldweg am Teich**

- [07] Dort links geht's in die Stadt. (*Marie, Wozzeck*) 05:26

**3. Szene: Eine Schenke**

- [08] Tanzt Alle; tanzt nur zu (*Wozzeck, Margret, Chor\*\**) 03:04

**4. Szene: Waldweg am Teich**

- [09] Das Messer? Wo ist das Messer? (*Wozzeck, Hauptmann, Doktor*) 07:49

**5. Szene: Straße vor Mariens Wohnung**

- [10] Ringel, Ringel, Rosenkranz (*Kinderchor, Mariens Knabe\*\**) 01:42

**total 58:28**

\* Martin Wölfel

\*\* 1. Tenor solo: Martin Mittertutzner

# Musikalisches Szenarium

<b>I. Akt</b>	<b>Wozzeck in seinen Beziehungen zur Umwelt</b>		<b>Fünf Charakterstücke</b>
	Wozzeck und der Hauptmann	1. Szene	Suite
	Wozzeck und Andres	2. Szene	Rhapsodie
	Marie und Wozzeck	3. Szene	Militärmarsch und Wiegenlied
	Wozzeck und der Doktor	4. Szene	Passacaglia
	Marie und der Tambourmajor	5. Szene	Andante affettuoso (quasi Rondo)
<b>II. Akt</b>	<b>Dramatische Entwicklung</b>		<b>Symphonie in fünf Sätzen</b>
	Marie und Kind, später Wozzeck	1. Szene	Sonatensatz
	Hauptmann und Doktor, später Wozzeck	2. Szene	Fantasie und Fuge
	Marie und Wozzeck	3. Szene	Largo
	Wirtshausgarten	4. Szene	Scherzo
	Wachstube in der Kaserne	5. Szene	Rondo con Introduzione
<b>III. Akt</b>	<b>Katastrophe und Epilog</b>		<b>Sechs Inventionen</b>
	Marie mit dem Kind	1. Szene	Invention über ein Thema
	Marie und Wozzeck	2. Szene	Invention über einen Ton
	Schenke	3. Szene	Invention über einen Rhythmus
	Wozzecks Tod	4. Szene	Invention über einen Sechsklang Invention über eine Tonart (Orchesterzwischenpiel)
	Spielende Kinder	5. Szene	Invention über eine gleichmäßige Achtelbewegung



*Katharina Magiera – Margret  
In Sun Suh – Pianino  
Statisterie der Oper Frankfurt*

Norbert Abels

## Ach, Herr Doctor ...

Zwei Anmerkungen zu einem Topos  
des Wozzeck/Woyzeck-Komplexes

## Ah, Doctor ...

Two comments on a topos of  
the Wozzeck/Woyzeck complex





## I. Berg

Es sei »Wahnsinn«, nach *Wozzeck* noch eine Oper komponieren zu wollen, äußerte Mauricio Kagel einmal. Ein typisches Beispiel für die leichtfertige Adaption eines psychopathologischen Leidens zu einem nicht psychopathologischen Zweck – hier den der brüsk behaupteten Obsoleszenz einer Kunstform durch ein epochales Werk, das zugleich das Ende dieser Kunstform angeblich markieren soll.

Meine knapp aufgeworfene Frage, die mit solchem Gebrauch korrespondiert, lautet: Gibt es eine Musik des Wahns? Kann es sie geben als Kompositionen aus der Feder von Tonsetzern, die wie Alban Berg frei von diesem Leiden waren? Wohl kaum. Susan Sonntag hat in *Krankheit als Metapher* anhand der Schwindsucht die Funktionalisierung des Kranken durch die Kunst brillant dargestellt. Für den Wahnsinn, welchen es, zumal mit einem kategorisch bestimmten Artikel versehen, gar nicht geben kann, gilt Analoges.

Gleichwohl kann man einen Fragekomplex so formulieren: Können mentale Diffusionen sich in der Tonsprache niederschlagen? In seiner *Abhandlung über den Wahnsinn* kam Vincenzo Chiarugi 1795 zu der Vermutung,

*How pregnant sometimes his replies are!  
A happiness that often madness hits on,  
which reason and sanity could not so  
prosperously be delivered of.*  
William Shakespeare, Hamlet, Act II, Scene II

## I. Berg

It was "insanity" to seek to compose another opera after *Wozzeck*, Mauricio Kagel once said. It was a typical example of the flippant adaptation of a psychopathological disease to a non-psychopathological purpose, here the brusque assertion of the obsolescence of an art form by an epoch-making work, simultaneously said to mark the demise of this form of art.

My question regarding such usage: is there such a thing as a music of madness? Can it exist in the works of composers who, like Alban Berg, were free of this illness? Hardly. In *Illness as Metaphor*, using consumption as an example Susan Sonntag brilliantly presents the functionalization of the sick patient by art. The same applies to madness, which cannot really exist as a simple condition.

Nevertheless, this problem area could be addressed as follows. Can mental diffusions

dass in der Behandlung der armen Seelen die »reizende Wirkung einer freudigen Musik sich hilfreich erwiesen« (§ 379) habe. Eine unbekannte Kraft scheine den Ausdruck der Musik in analoge Gemütsbefindlichkeiten zu transferieren. Da könne sehr wohl eine lebhafte Melodie, vielleicht eine pathetische Arie, die erschlafte Nervenkraft revitalisieren. Ähnliches äußerte Robert Burton schon 1621 in seiner berühmten *Anatomy of Melancholy*, und auch Diderots Dialog *Le neveu de Rameau* nahm diesen Topos auf. Mehr als zweihundert Jahre nach Chiarugis Überlegungen kommt schließlich Oliver Sacks' *Musophilía. Tales of Music and the Brain*, worin die auditive Welt der Klänge in den verschiedensten neurologischen Facetten faszinierend untersucht wird – darunter musikogene Epilepsie, musikalische Halluzinationen, Musik und Amnesie, Demenz oder Dyskinesie –, zu dem Schluss einer möglichen kathartischen Wirkung der Tonkunst. Musik eröffne den Neuzugang zu Vergessenem, zu verschütteten Emotionen; sie stelle eine atomisierte Ordnung der Dinge wieder her. Bei der Analyse der neuronalen Grundlagen musikalischer Apperzeption können aber auch dissozierende Konsequenzen, komplexe und nicht

find expression in musical diction? In his *Treatise on Madness*, in 1795 Vincenzo Chiarugi arrived at the conjecture that "the delightful effect of joyful music had proved helpful" (§ 379) in treating the poor souls. An unknown energy seemed to transfer the expression of the music into similar emotions. A lively tune, maybe an aria in lofty style, could certainly revitalize limp nerves. Similar remarks were made by Robert Burton as early as in 1621 in his famous *Anatomy of Melancholy*, and even Diderot's dialogue *Le neveu de Rameau* took up this topos. More than two hundred years after Chiarugi's reflections, Oliver Sacks' *Musophilía. Tales of Music and the Brain*, in which the world of sounds is fascinatingly investigated in the most varied neurological facets, including musicogenic epilepsy, musical hallucinations, music and amnesia, dementia or dyskinesia, arrives at the conclusion that music may have a cathartic effect. In Sacks' view, music opens up new access to what has been forgotten and to submerged emotions; it restores an atomized state of affairs. However, in an analysis of the neuronal foundations of musical apperception, dissociating consequences, complex and not infrequently bizarre



*Alban Berg (1885 – 1935)*

selten bizarre Störungen auftauchen. Als Beispiel für dergleichen Phänomene werden oft Schumanns manisch-depressive Zustände oder schizoaffektive Störungen herangezogen. Sacks bezog sich auf Peter Ostwalds Studie *Schumann: Music and Madness*, worin das Umschlagen von »engelhafter« zu »dämonischer« Musikwahrnehmung am Beispiel des Komponisten beschrieben wird. Ein Umschlagen, das am Ende ein furchtbares, infernalisches Ostinato evoziert habe, ein endloses A, »das Tag und Nacht erklang, unaufhörlich, mit unerträglicher Lautstärke«. Eine wahrlich dämonische Allianz, über die E.T.A. Hoffmann sich immer wieder ausgelassen hat und die noch Thomas Mann, hierin Søren Kierkegaards *Don Giovanni*-Interpretation folgend, bei der Arbeit über die Figur des wahnsinnig gewordenen deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn in *Deutschland und die Deutschen* zu dem Ausspruch gelangen ließ: »Die Musik ist dämonisches Gebiet.«

Der Topos vom Wahnsinn als Ferment musikalischer Produktionskraft, gar von wahnsinniger Musik selbst und nicht etwa von der ästhetischen Vorstellung des Wahnsinns wurde immer wieder an Schumann exemplifiziert. Vor

disorders may also occur. Schumann's manic-depressive states or schizo-affective disorders are often quoted as examples of such phenomena. Sacks referred to Peter Ostwald's study *Schumann: Music and Madness*, which uses the example of the composer to describe the switch from "angelic" to "daemonic" music perception. A switch finally evoking a terrible, infernal ostinato, an infinite A note, "sounding day and night, incessantly, with excruciating volume". It is a veritably diabolical alliance about which E.T.A. Hoffmann repeatedly held forth and which made Thomas Mann, here following Søren Kierkegaard's interpretation of *Don Giovanni*, make the following remark in his work on the biography of the fictitious German composer Adrian Leverkühn, who went mad, in *Deutschland und die Deutschen*: "Music is a daemonic field".

The topos of madness as the ferment of musical creativity, even of insane music itself and not of the aesthetic idea of madness, was illustrated time and again with the example of Schumann, above all his *Kreisleriana*, which is based on texts by Hoffmann. Its technique of shifting is indeed uncanny, dragging everything from its appointed position, the left hand taking

allem seine an Hoffmanns Texte angelehnten *Kreiseriana*. Unheimlich ist in der Tat deren Verrückungstechnik, die alles aus ihren angestammten Positionen zerrt, die linke Hand gleichsam bipolar und dissonant sich von den Gängen der rechten Hand verabschieden lässt. Aber ist dies eine Tonsprache des Wahns?

Alban Berg versucht, in seiner *Wozzeck*-Figur solchen Dissoziationen nachzuspüren. In einem verzweifelten Brief vom August 1918 sah er sich selbst im Breitengrad von deren Nöten: »Steckt doch auch ein Stück von mir in seiner Figur, seit ich eben so abhängig von verhassten Menschen, gebunden, kränzlich, unfrei, resigniert, ja gedemütigt, diese Kriegsjahre verbringe.« Zum Glück aber nicht wahn-sinnig! Die Musik eines vorgestellten Wahnsinns wagt sich hier weit vor in die niemals zur Kongruenz gelangende Annäherung an eine aus dem Wahnsinn selbst geborene Klangwelt. Eine unüberbrückbar gravierende Differenz indessen bleibt dabei immer bestehen. Das Getöse der Naturphantasmagorien, das Getön der für den zum interessanten *Casus* degenerierten *Wozzeck* gleichermaßen nicht dechiffrierbaren Menschenwelt, die bizarren Töne der

its leave from the movements of the right hand, as it were in a bipolar and dissonant manner. But is this the musical diction of insanity?

In the protagonist *Wozzeck*, Alban Berg endeavours to trace such dissociations. In a desperate letter of August 1918, he saw himself in the latitude of such distress: "Is there not a part of me in his figure, since I have been so dependent on people I hate and have spent these years of the war bonded, sickly, unfree, resigned and even humiliated?" But, fortunately, not mad! The music of imaginary insanity here ventures far ahead into the proximity of a sound world itself born of madness, never quite reaching it. Nevertheless, an insurmountable and grave discrepancy always remains. The cacophony of natural phantasmagories, the dissonances of the no less undecipherable human world to *Wozzeck*, who has degenerated into an "interesting case", the bizarre notes of the hallucinations of hollowness and death and the monotonous basic tone of the void of the universe, set at D: all of this, tonally well fanned out in the different instruments of the orchestra – including the trombone in keeping with *Wozzeck*'s biblical and apocalyptic baritone – is not in a position to cross the thresh-

Hohlheits- und Todeshalluzinationen und der auf D gesetzte monotone Grundton der Leere des Weltalls: Sie alle, klanglich wohlaufgefächert in den verschiedenen Instrumenten des Orchesters – darunter für Wozzeck recht biblisch-apokalyptisch die mit seinem Bariton übereinstimmende Posaune – vermögen nicht, die Schwelle zu dem zu überschreiten, was exterritorial von aller ästhetischen Imagination sich in einem Jenseits vollzieht. Einem Jenseits der Fassungslosigkeit, das aus der Ordnungsperspektive der Vernunftzitadelle nie erschlossen werden kann. Noch mutige *Verrückungen* wie die auskomponierte Skordatur, die Verstimmung von Saiten bei der Ermordung Maries, wenn die Harfe durch das Versetzungspedal um einen Halbton herabgestimmt wird, erklingen nicht aus der Welt des wirklichen Wahnsinns, sondern sind musikalische Vorstellungen von einer sich ihm annähernden Tonsprache.

Berg hat Wozzecks Halluzinationen und Angstschüben in den Passagen des Wahns einen gleichsam kosmischen Kontext verliehen. Die aus den Fugen geratene Welt korreliert respondierend mit dem elenden Zustand des zum wissenschaftlichen Versuchsobjekt degenerierten Mannes. Berg lässt an solchen

old to what happens in a world beyond, a realm exterritorial to any aesthetic imagination. It is a different world, consisting of bewilderment, which can never be unlocked from the categorizing perspective of the citadel of reason. More daring shifts, like the composed-out scordatura, the detuning of strings at Marie's murder, when the harp is tuned down a semitone by the transposition pedal, do not derive from the world of real insanity, but are musical notions of a tonal language approximating it.

Berg provided Wozzeck's hallucinations and terrors in the passages of insanity with a cosmic context, as it were. The world thrown out of joint correlates in response to the wretched state of the man who has degenerated into the object of scientific experimentation. At such fracture lines, Berg makes the now whispering and now agitated orchestral voices echo Wozzeck's torments and hallucinations. When the storm is concerned, for instance, the flutter-tonguing of the flute becomes the musical cipher not only of the external world, but also proves to be the image of the agitated internal realm, seeking protection in vain. As Peter Peterson has shown in his reflections on the dramatic function of the musical instru-

Bruchstellen die mal raunenden, mal aufhetzenden Orchesterstimmen zum Echo von dessen Seelenattacken und Halluzinationen geraten. Das Flatterzungenpiel der Flöten etwa wird, wenn es um den Sturm geht, zur musikalischen Chiffre nicht nur für die Außenwelt, sondern erweist sich als Bild einer aufgewirbelten, vergeblich Schutz suchenden Innenwelt. Das gilt, wie Peter Peterson in seinen Überlegungen zur dramatischen Funktion der Musikinstrumente in *Wozzeck* dargelegt hat, ebenso für jene drei Kontrabasstöne, die »bei sehr leiser, gedämpfter und – für das Riesensinstrument – sehr hoher Intonation ein schwaches Stöhnen hören lassen«. Hierauf reagiert der von Schlaflosigkeit heimgesuchte *Wozzeck*, wenn er gleich darauf wirklich diese leisen Schmerzenslaute ausstößt. Die so langgezogenen, parallel geführten kleinen Nonen während der panischen Suche nach dem Mordinstrument zeigen ein ähnliches Verfahren, den aufgelösten Zustand der Figur festzuhalten. Sie dringen aber keineswegs in das Herz der Finsternis, in den wirklichen und außerästhetischen Wahnzustand eines Menschen.

Bergs Schüler Theodor W. Adorno schrieb in *Zur Uraufführung des Wozzeck*, dass in al-

ments in *Wozzeck*, this equally applies to the three double bass notes that "produce a weak groaning in very quiet, muted and very high intonation for the enormous instrument".

*Wozzeck*, plagued by insomnia, responds by really uttering these quiet moans of pain immediately afterwards. The so protracted, parallel minor ninths during his panicked search for the murder weapon demonstrate a similar technique to depict the distraught state of the protagonist. But by no means can they penetrate into the heart of darkness, into the real and extra-aesthetic insanity of a human being.

In *Zur Uraufführung des Wozzeck*, Berg's pupil Theodor W. Adorno wrote that in all the motifs in the opera in which madness crushes the soul, "which desires to matter in itself and for itself", the fabric of psychological determination is torn apart. "A human ego is revealed that can only be inadequately and falsifyingly described by the word inwardness." It can initially be objected that insanity is not something separate from the soul. And what is the term of psychological determination intended to mean? Does it refer to the psyche itself or the science concerning it?







*Claudia Mahnke – Marie  
Audun Iversen – Wozzeck*

len Motiven der Oper, in denen der Wahnsinn die Seele niederwerfe, »die für sich und aus sich heraus gelten will«, die Hülle psychologischer Determination zerreiße. Es »enthüllt sich ein menschliches Selbst, das mit dem Wort Innerlichkeit unzulänglich und fälschend nur benannt wird«. Darauf lässt sich zunächst anwenden, dass der Wahnsinn nichts von der Seele Getrenntes ist. Und was soll das Wort von der psychologischen Determination bedeuten? Ist damit die Psyche selbst oder die Wissenschaft davon aufgerufen?

Wichtiger aber ist, dass hier so getan wird, als handle es sich um den Vorgang eines Wahnsinns selbst und nicht um den Vorgang eines musikalischen Charakterisierungsversuches dieses Daseins. Auch Adorno gelingt es nicht, die anfangs formulierte Aporie von wahnsinnigem Sein und ästhetischem Ausdruck aufzulösen. Ein kurzer und recht rhapsodischer Rückblick auf das Verhältnis von Kunst und Wahn sei angefügt.

## II. Büchner

Friedrich Gundolf hat 1929 über Büchner das Wort vom »enttäuschten Romantiker« ausgesprochen. Skepsis, Zynismus und eine Nei-

But what is more important is that here the pretence is made that it is the phenomenon of insanity itself and not the phenomenon of attempting to characterize this state in musical terms. Even Adorno does not manage to resolve the initially worded aporia between insane existence and aesthetic expression. May a brief and highly rhapsodic review of the relationship between art and madness be appended.

## II. Büchner

In 1929, Friedrich Gundolf coined the phrase of the "disappointed Romantic" about Büchner. Scepticism, cynicism and a propensity "to seek worldly wisdom in evil, the ugly and the base in particular, to expose so-called ideals and to surprise humanity in its nakedness with a sneering *ecce homo*", all of this is said to have been Büchner's concern. His intellect is said "cynically" to have illuminated even "the wealth of events in his own biography". It is uncontested that the symptomatological approach was obvious to Büchner's clinical realism. But this does not occur as a consequence of disappointment at the waning magic of the Romantic wand of analogy. It had long not been

gung, »Lebensweisheit besonders im Bösen, Hässlichen, Niederen zu suchen, die sogenannten Ideale zu entlarven, das Menschentum in seiner Blöße zu überraschen mit einem höhrenden *Ecce homo*«, dies alles sei Büchners Sache gewesen. Noch die »Geschehnisse seiner eigenen Lebensfülle« soll sein Verstand »zynisch« beleuchtet haben. Dass Büchners klinischem Realismus der symptomatologische Zugriff selbstverständlich war, ist unbestritten. Das aber vollzog sich nicht infolge einer Enttäuschung über die nachlassende Magie des romantischen Zauberstabes der Analogie. Diese war für Büchner längst nicht mehr verbindlich. Er brauchte gar nicht erst desillusioniert zu werden. Er lernte, einer traditionsreichen Medizinerfamilie entstammend, welche bürgerliche Biederkeit stets mit therapeutischer Freigeistigkeit zu koppeln gewusst hatte, den Menschen weder in der Erhabenheit der hegelianischen Rechtsphilosophie noch in romantisch-kristallisierter Form, sondern im politischen Widerstand, im Hospital und im Anatomie-Saal bereits zu einem Zeitpunkt kennen, als die politische und die medizinische Romantik längst schon sowohl reaktionär als auch anachronistisch

binding for Büchner any more. He did not first have to become disillusioned. Hailing from a long-standing family of physicians, which had always understood how to link moral uprightness to therapeutic liberalism, he already became acquainted with the human being neither in the grandeur of Hegelian philosophy of law nor in crystallized Romantic form, but in political opposition, at hospital and in the anatomy lecture hall, at a time when political and medical Romanticism had long grown both reactionary and anachronistic. But, in his very profession as a doctor Büchner had taken an intensive interest in the systematic idealism of the Romantic philosophy of nature. Even the hypothesis of Büchner the nihilist took its bearings from Gundolf's judgement. But it is equally questionable as that of the disappointed Romantic. There is no such thing as a nihilistic art, and for this reason Büchner cannot be attributed to this current. At least as a poet. In his oeuvre itself, nihilists appear as thoroughly dubious figures. They include the physician and the barber in *Woyzeck*. Their cynicism is frozen fury at the scientific impossibility to sustain holistic Romantic ideals within modern, microscopic analysis. Ivan Turgenev's doctor

geworden waren. Mit dem Systemidealismus der romantischen Naturphilosophie aber hat sich Büchner gerade als Arzt intensiv auseinandergesetzt. Am Gundolf'schen Urteil konnte sich auch die These vom Nihilisten Büchner orientieren. Sie ist ebenso fragwürdig wie die vom enttäuschten Romantiker. Es gibt gar keine nihilistische Kunst, und deshalb ist Büchner zumindest als Poet dieser Strömung nicht zuzuschlagen. Nihilisten tauchen im Werk selbst als durchaus fragwürdige Gestalten auf. Der Doktor und der Barbier im *Woyzeck* gehören hierzu. Ihr Zynismus ist gefrorene Wut auf die wissenschaftliche Unmöglichkeit, romantische Ganzheitsvorstellungen innerhalb der modernen mikroskopischen Analytik noch aufrechterhalten zu können. Iwan Turgenjews Arzt Basarow in *Väter und Söhne*, ihr freilich erst nach der Jahrhundertmitte modellierter Prototyp, verkündet, dass es keine geheimnisvollen Beziehungen zwischen Mann und Frau mehr gibt: »Wir Physiologen wissen Bescheid, was das für Beziehungen sind. Studier nur einmal die Anatomie des Auges durch, wo willst du da, wie du sagst, einen rätselhaften Blick hernehmen? Das ist alles nichts als Romantismus, ist Quatsch, ist Krankheit und

Basarow in *Fathers and Sons*, their prototype, who was only designed following the mid-century, declares that there are no more mysterious relations between man and woman: "We physiologists know what kind of relations they are. Just study the anatomy of the eye. Where can you find an enigmatic expression, as you say? That's all nothing but Romanticism, nonsense, sickness and artificiality. Come, my dear, let's look at beetles".

This is the very attitude derided by Büchner and stands in complete contradiction to what he always wanted to see behind the positive facticity of objects. For this, he offers a fine metaphor himself. On 13 January 1837, he wrote to his betrothed, "The best thing is that my imagination is active and the mechanical work of dissecting gives it scope. I always half-see you between fish tails, frog's toes etc. Isn't that more moving than the story of how Heloise constantly forces herself between Abelard's lips and his prayers?" The longing gaze through the dissecting tools claims what the latter cannot reveal with even the most advanced methods of verification. The disappointment such a look entails is that at the incommensurability between scientific knowledge

Künstelei. Komm, Lieber, lass uns Käfer anschauen.«

Das ist genau die von Büchner schon verspottete Haltung und steht konträr zu dem, was er hinter der positiven Faktizität der Dinge immer sehen wollte. Hierfür gibt er selbst ein schönes Gleichnis. Am 13. Januar 1837 schreibt er an die Braut: »Das Beste ist, meine Phantasie ist thätig, und die mechanische Beschäftigung des Präparierens lässt ihr Raum. Ich sehe dich immer so halb durch zwischen Fischschwänzen, Froschzehen u.s.w. Ist das nicht rührender, als die Geschichte von Abälard, wie sich ihm Heloise immer zwischen die Lippen und das Gebet drängt?« Der sehnsüchtige Blick durch die Sektionsutensilien reklamiert, was durch diese auch bei fortgeschrittenstem Verifikationsverfahren nicht erkannt werden kann. Die Enttäuschung, die solcher Blick auch in sich birgt, ist die über die Inkommensurabilität von wissenschaftlicher Erkenntnis und lebendiger Erfahrung. Mit dem dynamischen Aufstieg der ersteren reduziert sich die zweite zum schwachen Seufzer. Das hat Büchner genial dargestellt: Doctor: »Zwei Muskeln sind bey ihm thätig. Allons frisch!« Darauf Woyzeck: »Ach, Herr Doctor ...«

and living experience. With the dynamic ascent of the former, the latter is reduced to a weak sigh. Büchner presented this brilliantly: Doctor: "Two muscles are working with him. Let's get to work!" To which Woyzeck replies: "Ah, Doctor ..."

This is what the relationship between objective compulsion and subjective *condition humaine* looks like for Büchner. We must concur with Walter Jens: "Only since Büchner has it been possible in German literature to describe the most clandestine emotions in medically correct, sociologically consistent and poetically graphical terms at the same time". For this reason, Büchner placed his poetic focus on unmasking the icy cold of the anatomist's gaze, countering it with a different gaze, which rather ties in again with the sympathetic perception of the world by Romanticism in the form of empathy and compassion.

Büchner opposes empiricistic nihilism and speculative idealism with intuition. Here, the relationship between the poet and the poetical figure is constituted according to that between the physician and the patient. New diagnostic and new poetic semantics are established. Intuition is the key word. Michel Foucault de-

Solcherart stellt sich das Verhältnis von objektivem Zwang und subjektiver *condition humaine* für Büchner dar. Walter Jens ist zuzustimmen: »Erst seit Büchner ist es in der deutschen Literatur möglich geworden, geheimste seelische Regungen medizinisch exakt, soziologisch stimmig und poetisch anschaulich zugleich zu beschreiben.« Deshalb hat Büchner sein poetisches Gewicht darauf gelegt, die eisige Kälte des Anatomenblickes zu demaskieren und ihr einen anderen Blick entgegenzuhalten, der als Einfühlung und Mitleiden eher wieder an die sympathetische Weltwahrnehmung der Romantik anknüpft.

Dem empiristischen Nihilismus wie dem spekulativen Idealismus setzt Büchner die Intuition entgegen. Dabei konstituiert sich das Verhältnis von Dichter und poetischer Figur nach Maßgabe des Verhältnisses von Arzt und Patient. Etabliert wird eine neue diagnostische und eine neue poetische Semantik. Intuition ist ihr Schlüsselwort. Michel Foucault hat sie in *Psychologie und Geisteskrankheit* so beschrieben: »Die Intuition, die sich mit einem Sprung ins Innere des krankhaften Bewusstseins versetzt, sucht die pathologische Welt mit denselben Augen zu sehen wie der Kranke:

scribed it as follows in his *Psychology and Mental Illness*: "Intuition, which puts itself into the inside of the pathological awareness with a leap, seeks to view the pathological world with the same eyes as the sick man: the truth it looks for is not objective, but inter-subjective". Only such an intuition could generate a monologue scene such as Woyzeck's search for the knife he has lost from the perspective of the interior of a consciousness haunted by phantoms. Büchner's standpoint presents the highest possible identification with a figure, whose atomized sense of self and its aggressive illogic are not to appear as an aestheticized form of deviation, as in Gothicism. As presentations of the aesthetically only appropriate and responsible expression of deviation itself, they are rather intended to make the latter comprehensible in their non-aesthetic constitution.

The is the very point on which the link between medicine and art is based that Büchner strictly rejected: pathology for the sake of aesthetics. Büchner's art pits itself against this early form of aestheticizing verism by reversing the formulae. Aesthetics serves to intimate what is pathological – that is his concept. Unequivocal is the disgust at that cynical mode of

Die Wahrheit, die sie sucht, ist keine objektive, sondern eine intersubjektive.« Nur durch eine solche Intuition konnte aus der Perspektive des Innenraums eines von Phantomen geplagten Bewusstseins eine Monologszene wie Woyzecks Suche nach dem verlorenen Messer produziert werden. Büchners Standort präsentiert die größtmögliche Identifikation mit einer Figur, deren dezimiertes Selbstgefühl und deren vehemente Unlogik nicht wie in der Schauerromantik als ästhetisierte Form der Abweichung erscheinen sollten. Sie sollten vielmehr als Darstellungen des ästhetisch einzig adäquaten und verantwortbaren Ausdrucks der Abweichung selbst diese in ihrer nicht-ästhetischen Konstitution nachvollziehbar machen.

Hier exakt ist auch der Punkt, auf den jene Verbindung von Medizin und Kunst sich gründet, die Büchner strikt abgelehnt hat: das Pathologische um des Ästhetischen willen. Dieser frühen Form eines ästhetizistischen Verismus bietet Büchners Kunst in der Umkehrung der Formel Paroli. Das Ästhetische, um das Pathologische zu errahnen – das ist sein Konzept. Unmissverständlich äußert sich der Ekel vor jener zynischen Apperzeptionsweise,

apperception that allows the frigid gaze of the surgeon to merge with that of the artist. Danton: "And artists treat nature like David, who, in September, coldly sketched those murdered, as they were thrown from the Force onto the streets, saying: I will catch the last twitches of life in these villains". This street directly enters the professor's courtyard in *Woyzeck*. When Büchner, thoroughly in harmony with the Aristotelian distinction between historiography and poetry, says that the poet creates "history for the second time", this does not relate to the recurrence of the same; this time it is only in effigy. Aristophanian and blasphemous simultaneously, in Büchner the poetic creator of the world turns out to be a renegade and not an unimaginative plagiariser. At any rate, his hubris in creation has more originality than hermeneutic mirror theories have wanted to certify until now. "The second time" does not sadly imply "once more". Nor does it mean "better" or "worse", but simply "as close as possible". This is the meaning of intuition: constant approximation, movement towards reality, while maintaining the distance that only enables objectification. This is Büchner's creative perspective on the world, which must absorb it

die den kalten Blick des Chirurgen mit dem des Künstlers zusammenschießen lässt. Danton: »Und die Künstler gehn mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: Ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern.« Direkt in den Hof des Professors aus *Woyzeck* mündet diese Gasse ein.

Wenn Büchner, durchaus im Einklang mit der aristotelischen Abgrenzung von Historiografie und Poesie, sagt, der Dichter erschaffe »die Geschichte zum zweiten Mal«, geht das nicht auf die Wiederkehr des Gleichen; diesmal ist es nur in *effigie*. Aristophanisch, aber auch blasphemisch erweist sich bei Büchner der poetische Weltenschöpfer als Abtrünniger und nicht als einfallsloser Plagiator. Seine Hybris beim Erschaffen besitzt jedenfalls mehr Originalität, als ihr die hermeneutischen Widerspiegelungstheorien bis heute attestieren wollten. »Zum zweiten Mal« heißt nicht das triste »noch einmal«. Es heißt auch nicht »besser« oder »schlechter«, sondern eben »so nahe als möglich«. Dies ist der Sinn der Intuition. Unentwegte Annäherung, Bewegung hin zum Wirk-

first in order to show "what it is like". So, the poet "invents and creates figures" according to his difference to the world. This alone is the reason for any productive activity going beyond mere mimetic self-defence. Finally, the experience of difference constitutes the experience of the rupture between the self and the world, which determines Lucile, Lenz and Woyzeck.

Neither Romanticism, nor nihilism nor an anatomical aestheticism can be claimed for Büchner's medical and poetic gaze. Nor is he at home between these -isms. His aesthetics of pathology and his intuitive approach can rather be understood as firm criticism of both the natural philosophical and the positivist conditioning of man. Büchner's stance towards the philosophy of nature is of fundamental significance for this aesthetics.



lichen bei Aufrechterhaltung der die Objektivierung allererst ermöglichenden Differenz; auf diese Weise verhält sich Büchners kreative Perspektive zur Welt, die sie erst in sich aufnehmen muss, um zeigen zu können, »wie sie ist«. Der Dichter »erfindet und schafft Gestalten« also nach dem Maße seiner Differenz zur Welt. Diese allein ist die Ursache einer über bloßen mimetischen Selbstschutz herausragenden produktiven Tätigkeit überhaupt. Aus der Erfahrung von Differenz endlich konstituiert sich auch das Erleben des Bruches von Ich und Welt, wie er für Lucile, Lenz und Woyzeck bestimmend wird.

Weder Romantik noch Nihilismus noch ein anatomischer Ästhetizismus lassen sich für Büchners ärztlich-poetischen Blick reklamieren. Auch zwischen diesen Strömungen ist er nicht zu Hause. Seine Ästhetik des Kranken, sein intuitiver Zugriff können vielmehr als dezidierte Kritik sowohl an der naturphilosophischen als auch an der positivistischen Konditionierung des Menschen verstanden werden. Büchners Verhältnis zur Naturphilosophie ist für diese Ästhetik von grundlegender Bedeutung.

**Handlung**  
*Synopsis*



I. Wozzeck leidet unter wahnhaften Angstzuständen. Er geht keiner regelmäßigen Arbeit mehr nach, sondern verdient sich mit Gelegenheitsarbeiten den Lebensunterhalt für Marie, die Mutter seines Kindes, und für sich selbst. Er bedient und rasiert täglich den Hauptmann der Armee, bei der er früher gedient hat; er hilft seinem Kameraden Andres bei einfachen Arbeiten und stellt sich einem Doktor für ominöse Ernährungsexperimente zur Verfügung. Immer wieder versucht Wozzeck seine Angstvisionen mitzuteilen. Dabei stößt er jedoch entweder auf Unverständnis oder lediglich auf das zweifelhafte Interesse des Doktors, der in ihm ein »Phänomen« sieht. Auch für Marie ist Wozzeck längst ein Fremder geworden. Sie sieht in ihm allein den Vater ihres gemeinsamen Kindes, das sie aufzieht. Sie träumt von einem anderen Leben, fühlt sich zu dem Tambourmajor hingezogen. Auch dieser hat ein Auge auf die Frau geworfen, deren geheime Wünsche er durchschaut. Beide fallen schließlich übereinander her.

II. Wozzeck ahnt etwas von dem Verhältnis, wagt aber nicht, Marie Vorhaltungen zu machen. Ein Wozzeck hat kein Recht darauf.

I. Wozzeck suffers from delusional anxiety. Unable to work full time, he earns what he can by doing odd jobs to support Marie, the mother of his child, and himself. Every day he shaves the captain of the army, in which he used to serve; he helps his comrade Andres with simple work and puts himself at the disposal of the doctor, for ominous nutritional experiments.

Whenever Wozzeck tries to communicate his fearsome visions to others he is met with incomprehension or the dubious interest of the doctor, who regards him as a "phenomenon". Wozzeck and Marie have grown apart. Marie thinks of him only as the father of their child. She dreams of another life and feels drawn to the drum major, who has long had his eye on the woman, whose secret desires he has guessed. They end up falling into one another's arms.

II. Wozzeck suspects that Marie is having an affair with the drum major but does not dare reproach her. A Wozzeck has no right to do so. And, more importantly, he can not bear to accept that this last relationship, which gives him security, is just an illusion.

Zudem möchte er nicht wahrhaben, dass auch diese letzte Bindung, die ihm noch Halt gibt, nur eine Illusion ist. Der Hauptmann, der Doktor, Andres und selbst der Dorfmann – sie alle machen ihm klar, dass die ganze Stadt von Maries Abenteuer mit dem Tambourmajor weiß.

Der an sich so sanftmütige Wozzeck, dessen einzige Lektüre die Bibel ist, gerät außer sich und stellt Marie zur Rede. Diese aber provoziert ihn mit vagen Antworten, so dass er mehr denn je an seinem Verstand zweifelt. Als er Marie schlagen will, weist sie ihn in die Schranken: »Lieber ein Messer in den Leib als eine Hand auf mich.« Er lässt ab von ihr, wiederholt aber für sich Maries letzte Worte.

Im Wirtshaus beobachtet Wozzeck bei vollkommener Nüchternheit Marie und den Tambourmajor dabei, wie sie sich vergnügen. Ihm dreht sich alles im Kopf: die Musik, die grölenden Männer, die Lustschreie von Marie, das Philosophieren der Betrunkenen und das Lied des Narren: »Ich riech Blut ...«.

Wozzeck sucht Andres im Schlafsaal der Kaserne auf. Er hat Angst, an Marie einen Mord zu begehen. Andres vermag jedoch nicht auf ihn einzugehen. Als der betrunkene Tambourmajor auftaucht und Wozzeck kurzer-

The captain, doctor, Andres and even the village idiot – all make it clear to him that the whole town knows about Marie's fling with the drum major. Wozzeck, who is docile by nature and whose only reading matter is the bible, loses his temper and takes Marie to task. Her vague answers provoke him further so that, more than ever before, he doubts his ability to reason. When he tries to hit her, Marie puts him in his place: "Better a knife in my body than you lay a hand on me ..." He lets go of her, repeating Marie's last words to himself.

In the tavern Wozzeck, with complete sobriety, observes Marie and the drum major enjoying themselves. Everything spins around in his head: the music, the raucous men, Marie's squeals of delight, the drunk's philosophy and the fool's song: "I smell blood ..."

Wozzeck seeks out Andres in the barrack's dormitory. He is scared that he might murder Marie. Andres just can't deal with it. When the drunk drum major appears and beats Wozzeck up, there is no turning back for Wozzeck any more.

**III.** Marie realises that the drum major is not going to make her happy either. She feels

hand niederprügelt, gibt es für diesen kein Zurück mehr.

**III.** Marie erkennt, dass auch der Tambourmajor sie nicht glücklich machen kann. Sie empfindet Scham angesichts ihres Kindes und betet zum Heiland, er möge sich doch ihrer, der Ehebrecherin, erbarmen.

Sie unternimmt mit Wozzeck einen ausgiebigen Spaziergang. Beide empfinden noch einmal, ein letztes Mal, tiefe Zuneigung füreinander. Wozzeck will diesen Moment des Glücks als letzten ihrer Liebesgeschichte in Erinnerung behalten und tötet Marie.

In einer Kneipe versucht er, das Geschehene zu vergessen. Er, der nie Frauen aufreißt, nähert sich Maries Nachbarin Margret. Diese fragt ihn nach dem Blut an der Hand und am Ellbogen. Panisch rennt Wozzeck ins Freie. Er ertränkt sich in einem Teich nahe der Stelle, wo er Marie ermordet hat.

Von Spielkameraden erfährt Maries Kind, dass man seine Mutter umgebracht hat.

*Christof Loy*

ashamed when she sees her child, and begs the Saviour to forgive her adultery.

She meets Wozzeck again and they go for a walk. Both feel once again, for the last time, deep affection for one another. Wozzeck wants to remember this moment of happiness as the last chapter in their love story, and kills Marie.

He tries to forget what has happened in a bar. He, who never picks women up, approaches Marie's neighbour Margret. She asks why he has blood on his hand and elbow. Wozzeck runs out in panic. He drowns in a pond near the place where he killed Marie.

Marie's child finds out from children playing that his mother has been murdered.

*Christof Loy*

## Libretto



## ERSTER AKT

## Erste Szene

*Zimmer des Hauptmanns. Frühmorgens. Hauptmann auf einem Stuhl vor einem Spiegel. Wozzeck rasiert den Hauptmann.*

**Hauptmann**

**[01]** Langsam, Wozzeck, langsam! Eins nach dem Andern!

*unwillig*

Er macht mir ganz schwindlich.

*bedeckt Stirn und Augen mit der Hand. Wozzeck unterbricht seine Arbeit. Hauptmann wieder beruhigt*

Was soll ich denn mit den zehn Minuten anfangen, die Er heut zu früh fertig wird?

*energischer*

Wozzeck, bedenk' Er, Er hat noch seine schönen dreißig Jahr' zu leben! Dreißig Jahre: macht dreihundert und sechzig Monate und erst wieviel Tage, Stunden, Minuten! Was will Er denn mit der ungeheuren Zeit all' anfangen?

*wieder streng*

Teil' Er sich ein, Wozzeck!

**Wozzeck**

Jawohl, Herr Hauptmann!

**Hauptmann** *geheimnisvoll*

Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denk'. »Ewig«, das ist ewig! Das sieht

Er ein. Nun ist es aber wieder nicht ewig, sondern ein Augenblick, ja, ein Augenblick! – Wozzeck, es schaudert mich, wenn ich denke, dass sich die Welt in einem Tag herumdreht: drum kann ich auch kein Mühlrad mehr sehn, oder ich werde melancholisch!

**Wozzeck**

Jawohl, Herr Hauptmann!

**Hauptmann**

Wozzeck, Er sieht immer so verhetzt aus! Ein guter Mensch tut das nicht. Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, tut alles langsam ... Red' Er doch was, Wozzeck. Was ist heut für ein Wetter?

**Wozzeck**

Sehr schlimm, Herr Hauptmann! Wind!

**Hauptmann**

Ich spür's schon, 's ist so was Geschwindes draußen; so ein Wind macht mir den Effekt, wie eine Maus.

*pfiffig*

Ich glaub', wir haben so was aus Süd-Nord?

**Wozzeck**

Jawohl, Herr Hauptmann!

**Hauptmann** *lacht lärmend*

Süd-Nord!

*lacht noch lärmender*

Oh, Er ist dumm, ganz abscheulich dumm!

*gerührt*

Wozzeck, Er ist ein guter Mensch,

*setzt sich in Positur*

aber ... Er hat keine Moral!

*mit viel Würde*

Moral: das ist, wenn man moralisch ist! Versteht

Er? Es ist ein gutes Wort.

*mit Pathos*

Er hat ein Kind ohne den Segen der Kirche ...

**Wozzeck**

Jawo ...

*unterbricht sich*

**Hauptmann**

... wie unser hochwürdiger Herr Garnisonsprediger sagt: »Ohne den Segen der Kirche« – das Wort ist nicht von mir.

**Wozzeck**

Herr Hauptmann, der liebe Gott wird den armen Wurm nicht drum ansehen, ob das Amen darüber gesagt ist, eh' er gemacht wurde. Der Herr sprach: »Lasset die Kleinen zu mir kommen!«

**Hauptmann** *wütend aufspringend*

Was sagt Er da?! Was ist das für eine kuriose Antwort? Er macht mich ganz konfus! Wenn ich sage: »Er«, so mein' ich »Ihn«, »Ihn« ...

**Wozzeck**

Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein Geld hat! Da setz' einmal einer Seinesgleichen auf die moralische Art in die Welt! Man hat auch sein Fleisch und Blut! Ja, wenn ich ein Herr wär, und hätt einen Hut und eine Uhr und ein Augenglas und könnt' vornehm reden, ich wollte schon tugendhaft sein! Es muss was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl! Unsereins ist doch einmal unselig in dieser und der andern Welt! Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen, so müssten wir donnern helfen!

**Hauptmann** *etwas fassungslos*

Schon gut, schon gut!

*beschwichtigend*

Ich weiß: Er ist ein guter Mensch,

*übertrieben*

ein guter Mensch.

*etwas gefasster*

Aber Er denkt zu viel, das zehrt. Er sieht immer so verhetzt aus.

*besorgt*

Der Diskurs hat mich angegriffen. Geh' Er jetzt, und renn' Er nicht so! Geh' Er langsam die Straße hinunter, genau in der Mitte, und nochmals, geh' Er langsam, hübsch langsam!

*Wozzeck ab*

**Verwandlung – Orchester-Nachspiel**



## Zweite Szene

*Freies Feld, die Stadt in der Ferne. Spätnachmittag.  
Wozzeck und Andres schneiden Stöcke im Gebüsch.*

Wozzeck

[02] Du, der Platz ist verflucht!

Andres

Ach was!

*singt vor sich hin*

Das ist die schöne Jägerei,  
Schießen steht Jedem frei!  
Da möchte ich Jäger sein,  
Da möchte ich hin.

Wozzeck

Der Platz ist verflucht! Siehst du den lichten Streif  
da über das Gras hin, wo die Schwämme so  
nachwachsen? Da rollt Abends ein Kopf. Hob ihn  
einmal Einer auf, meint', es wär' ein Igel. Drei Tage  
und drei Nächte drauf, und er lag auf den Hobel-  
spänen.

Andres

Es wird finster, das macht dir angst. Ei was!  
*hört mit der Arbeit auf, stellt sich in Positur und singt*  
Läuft dort ein Has vorbei,  
Fragt mich, ob ich Jäger sei?  
Jäger bin ich auch schon gewesen,  
Schießen kann ich aber nit!

Wozzeck

Still, Andres! Das waren die Freimaurer! Ich hab's!  
Die Freimaurer! Still! Still!

Andres

Saßen dort zwei Hasen,  
Fraßen ab das grüne Gras.  
*unterbricht den Gesang. Beide lauschen angestrengt.  
Dann selbst etwas beunruhigt; wie um Wozzeck und  
sich zu beruhigen*  
Sing lieber mit!  
Fraßen ab das grüne Gras  
Bis auf den Rasen ...

Wozzeck *stampft auf*

Hohl! Alles hohl! Ein Schlund! Es schwankt!  
*er taumelt*  
Hörst du, es wandert was mit uns da unten!  
*in höchster Angst*  
Fort, fort!

Andres *hält Wozzeck zurück*

He, bist du toll?

Wozzeck *bleibt stehn*

's ist kurios still. Und schwül. Man möchte den  
Atem anhalten ...  
*start in die Gegend*

Andres

Was?

*Die Sonne ist im Begriff unterzugehen. Der letzte scharfe Strahl taucht den Horizont in das grellste Sonnenlicht, dem die wie tiefste Dunkelheit wirkende Dämmerung folgt.*

### Wozzeck

Ein Feuer! Ein Feuer! Das fährt von der Erde in den Himmel und ein Getös' herunter wie Posauen. Wie's herankrillt!

**Andres** *mit geheuchelter Gleichgültigkeit*  
Die Sonn' ist unter, drinnen trommeln sie.

### Wozzeck

Still, alles still, als wäre die Welt tot.

### Andres

Nacht! Wir müssen heim!

*Beide gehen langsam ab.*

## **Verwandlung – Orchester-Nachspiel und beginnende Militärmusik hinter der Szene**

### Dritte Szene

*Mariens Stube. Abends. Die Militärmusik nähert sich. Marie mit ihrem Kinde am Arm beim Fenster.*

### Marie

**[03]** Tschin Bum, Tschin Bum, Bum, Bum, Bum!  
Hörst, Bub? Da kommen sie!

*Die Militärmusik, mit dem Tambourmajor an der Spitze, gelangt in die Straße vor Mariens Fenster.*

**Margret** *auf der Straße, sieht zum Fenster herein und spricht mit Marie*  
Was ein Mann! Wie ein Baum!

**Marie** *spricht zum Fenster hinaus*  
Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw'.

*Der Tambourmajor grüßt herein. Marie winkt freundlich hinaus.*

### Margret

Ei was freundliche Augen, Frau Nachbarin! So was is man an ihr nit gewohnt!

**Marie** *singt vor sich hin*  
Soldaten, Soldaten  
sind schöne Burschen!

### Margret

Ihre Augen glänzen ja!

### Marie

Und wenn! Was geht Sie's an? Trag' Sie ihre Augen zum Juden und lass Sie sie putzen: vielleicht glänzen sie auch noch, dass man sie für zwei Knöpf' verkaufen könnt'.

### Margret

Was Sie, Sie »Frau Jungfer«! Ich bin eine honette Person, aber Sie, das weiß Jeder, Sie guckt sieben Paar lederne Hosen durch!



*Martin Wölfel – Der Narr  
Kinderchor der Oper Frankfurt*

Marie schreit sie an

Luder!

*schlägt das Fenster zu. Die Militärmusik ist plötzlich, als Folge des zugeschlagenen Fensters, unhörbar geworden. Marie ist allein mit dem Kind.*

Komm, mein Bub! Was die Leute wollen! Bist nur ein arm' Hurenkind und machst deiner Mutter doch so viel Freud' mit deinem unehrlichen Gesicht!

*wiegt das Kind*

Eia popeia ...

Mädel, was fangst du jetzt an?

Hast ein klein Kind und kein Mann!

Ei, was frag' ich darnach,

Sing' ich die ganze Nacht:

Eia popeia, mein süßer Bu',

Gibt mir kein Mensch nix dazu!

Hansel, spann' deine sechs Schimmel an,

Gib sie zu fressen auf's neu,

Kein Haber fresse sie,

Kein Wasser saufe sie,

Lauter kühle Wein muss es sein!

*Das Kind ist eingeschlafen.*

Lauter kühle Wein muss es sein!

*Marie in Gedanken versunken. Es klopf am Fenster.*

*Marie fährt zusammen.*

Marie

Wer da?

*aufspringend*

Bist du's, Franz?

*das Fenster öffnend*

Komm herein!

Wozzeck

Kann nit! Muss in die Kasern'!

Marie

Hast Stecken geschnitten für den Major?

Wozzeck

Ja, Marie. Ach ...

Marie

Was hast du, Franz? Du siehst so verstört?

Wozzeck

Pst, still! Ich hab's heraus! Es war ein Gebild am Himmel, und Alles in Glut! Ich bin Vielem auf der Spur!

Marie

Mann!

Wozzeck

Und jetzt Alles finster, finster ... Marie, es war wieder was,

*er überlegt*

vielleicht ...

*geheimnisvoll*

Steht nicht geschrieben: »Und sieh, es ging der Rauch auf vom Land, wie ein Rauch vom Ofen.«

Marie

Franz!

Wozzeck

Es ist hinter mir hergegangen bis vor die Stadt.  
*in höchster Exaltation*

Was soll das werden?!

Marie *ganz ratlos, versucht ihn zu beruhigen*

Franz! Franz!

*hält ihm den Buben hin*

Dein Bub!

Wozzeck *geistesabwesend*

Mein Bub ...

*ohne ihn anzusehn*

Mein Bub ... jetzt muss ich fort.

*hastig ab*

Marie *geht vom Fenster weg, allein mit dem Kind,*

*betrachtet es schmerzlich*

Der Mann! So vergeistert! Er hat sein Kind nicht  
angesehen! Er schnappt noch über mit den Gedan-  
ken! Was bist so still, Bub. Fürcht'st dich? Es wird  
so dunkel, man meint, man wird blind; sonst  
scheint doch die Latern' herein!

*ausbrechend*

Ach! Wir arme Leut. Ich halt's nit aus. Es schauert  
mich!

*stürzt zur Tür*

## **Verwandlung – Orchester-Überleitung**

## **Vierte Szene**

*Studierstube des Doktors. Sonniger Nachmittag.  
Wozzeck tritt ein. Der Doktor eilt hastig Wozzeck  
entgegen.*

Doktor

[04] Was erleb' ich, Wozzeck? Ein Mann ein  
Wort? Ei, ei, ei!

Wozzeck

Was denn, Herr Doktor?

Doktor

Ich hab's geseh'n, Wozzeck, Er hat wieder ge-  
pissst, auf die Straße gepissst hat, gepissst wie ein  
Hund! Geh' ich Ihm dafür alle Tage drei Gro-  
schen? Wozzeck! Das ist schlecht! Die Welt ist  
schlecht, sehr schlecht! Oh!

Wozzeck

Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt!

Doktor *auffahrend*

Die Natur kommt! Die Natur kommt! Aberglaube,  
abscheulicher Aberglaube! Hab' ich nicht nachge-  
wiesen, dass die Blase dem Willen unterworfen  
ist?

*wieder auffahrend*

Die Natur, Wozzeck! Der Mensch ist frei! In dem  
Menschen verklärt sich die Individualität zur Frei-  
heit!

*kopfschüttelnd, mehr zu sich*

Pissen müssen!

*wieder zu Wozzeck*

Hat Er schon seine Bohnen gegessen, Wozzeck?

Nichts als Bohnen, nichts als Hülsenfrüchte!

Merk' Er sich's! Die nächste Woche fangen wir dann mit Schöpsefleisch an. Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft:

*an den Fingern aufzählend*

Eiweiß, Fette, Kohlenhydrate; und zwar: Oxyaldehydanhydride ...

*plötzlich empört*

Aber, dass Er wieder gepisst hat!

*tritt auf Wozzeck zu; sich plötzlich beherrschend*

Nein! Ich ärgere mich nicht, ärgern ist ungesund, ist unwissenschaftlich! Ich bin ganz ruhig, mein Puls hat seine gewöhnlichen Sechzig, behüt, wer wird sich über einen Menschen ärgern! Wenn es noch ein Molch wäre, der einem unpässlich wird. *wieder heftig*

Aber, aber, Wozzeck, so einfach an die Wand zu pissen!

**Wozzeck** *den Doktor beschwichtigend*

Seh'n Sie, Herr Doktor, manchmal hat man so 'nen Charakter, so 'ne Struktur; aber mit der Natur ist's was ander's.

*knack mit den Fingern*

Seh'n Sie, mit der Natur ... das ist so ... wie soll ich denn sagen ... zum Beispiel: Wenn die Natur ...

**Doktor**

Wozzeck, Er philosophiert wieder! Was? Wenn die Natur ...

**Wozzeck**

Wenn die Natur aus ist, wenn die Welt so finster wird, dass man mit den Händen an ihr herumtappen muss, dass man meint, sie verrinnt wie Spinnengewebe. Ach, wenn was is und doch nicht is! Ach, ach, Marie! Wenn Alles dunkel is, und

*macht mit ausgestreckten Armen ein paar große Schritte durchs Zimmer*

nur noch ein roter Schein im Westen, wie von einer Esse: an was soll man sich da halten?

**Doktor**

Kerl, Er tastet mit seinen Füßen herum, wie mit Spinnenfüßen.

**Wozzeck** *bleibt nahe beim Doktor stehen, vertraulich*  
Herr Doktor. Wenn die Sonne im Mittag steht, und es ist, als ging' die Welt in Feuer auf, hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredet.

**Doktor**

Wozzeck, Er hat eine Aberratio ...

**Wozzeck** *unterbricht den Doktor*

Die Schwämme! Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen am Boden gesehn? Linienkreise ... Figuren ... Wer das lesen könnte!

### Doktor

Wozzeck, Er kommt ins Narrenhaus. Er hat eine schöne fixe Idee, eine köstliche Aberratio mentalis partialis, zweite Spezies! Sehr schön ausgebildet! Wozzeck, Er kriegt noch mehr Zulage! Tut Er noch Alles wie sonst? Rasiert seinen Hauptmann? Fängt fleißig Molche? Isst seine Bohnen?

### Wozzeck

Immer ordentlich, Herr Doktor; denn das Menagegeld kriegt das Weib: Darum tu' ich's ja!

### Doktor

Er ist ein intressanter Fall, halt' Er sich nur brav! Wozzeck, Er kriegt noch einen Groschen mehr Zulage. Was muss Er aber tun? Was muss Er tun? Was?

*Wozzeck ohne sich um den Doktor zu kümmern*

Ach, Marie!

### Doktor

Bohnen essen, dann Schöpfenfleisch essen, nicht pissen, seinen Hauptmann rasieren, dazwischen die fixe Idee pflegen!  
*immer mehr in Ekstase geratend*  
Oh! meine Theorie! Oh mein Ruhm! Ich werde unsterblich! Unsterblich! Unsterblich!  
*in höchster Verzückung*  
Unsterblich!  
*plötzlich wieder ganz sachlich, an Wozzeck herantretend*

Wozzeck, zeig' Er mir jetzt die Zunge!

*Wozzeck gehorcht.*

## Verwandlung – Orchester-Einleitung

### Fünfte Szene

*Straße vor Mariens Tür. Abenddämmerung.*

*Marie steht bewundernd vor dem Tambourmajor*

**[05]** Geh einmal vor dich hin.

*Tambourmajor in Positur, macht einige Marschschritte*

Über die Brust wie ein Stier und ein Bart wie ein Löwe. So ist Keiner! Ich bin stolz vor allen Weibern!

*Tambourmajor*

Wenn ich erst am Sonntag den großen Federbusch hab', und die weißen Handschuh! Donnerwetter! Der Prinz sagt immer: »Mensch! Er ist ein Kerl!«

*Marie spöttisch*

Ach was!

*tritt vor ihn hin. Bewundernd*

Mann!

*Tambourmajor*

Und du bist auch ein Weibsbild! Sapperment! Wir wollen eine Zucht von Tambourmajors anlegen. Was?!  
*Er umfasst sie.*

Marie

Lass mich!

*will sich losreißen. Sie ringen miteinander*

Tambourmajor

Wildes Tier!

Marie *reißt sich los*

Rühr mich nicht an!

Tambourmajor *richtet sich in ganzer Größe auf und*

*tritt nahe an Marie heran; eindringlich*

Sieht dir der Teufel aus den Augen?!

*Er umfasst sie wieder, diesmal mit fast drohender  
Entschlossenheit.*

Marie

Meinetwegen, es ist Alles eins!

*Sie stürzt in seine Arme und verschwindet mit ihm  
in der offenen Haustür.*

*Claudia Mahnke – Marie  
Vincent Wolfsteiner – Tambourmajor*





## ZWEITER AKT

### Erste Szene

*Mariens Stube. Vormittag, Sonnenschein. Marie, ihr Kind auf dem Schoß, hält ein Stückchen Spiegel in der Hand und beseht sich darin.*

Marie

**[01]** Was die Steine glänzen? Was sind's für welche? Was hat er gesagt?

*überlegt; zu ihrem Buben, der sich bewegt hat*

Schlaf, Bub! Drück die Augen zu ...

*Das Kind versteckt die Augen hinter den Händen.*

Fest. Noch fester! Bleib so!

*Das Kind bewegt sich wieder.*

Still, oder er holt dich!

Mädel, mach's Lädél zu!

's kommt ein Zigeunerbu',

Führt dich an seiner Hand

Fort ins Zigeunerland.

*Das Kind hat, in höchster Angst, seinen Kopf in den Falten des Kleides seiner Mutter verborgen, wo es ganz still hält. Marie beseht sich wieder im Spiegel*

's ist gewiss Gold. Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel.

*ausbrechend*

Und doch hab' ich einen so roten Mund, als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Hände küssen; aber ich bin nur ein armes Weibsbild!

*Das Kind richtet sich auf; Marie ärgerlich*

Still! Bub! Die Augen zu!

*blinkt mit dem Spiegel*

Das Schlafengelchen; wie's an der Wand läuft.

*Das Kind gehorcht nicht; Marie fast zornig*

Mach die Augen zu! Oder es sieht dir hinein, dass du blind wirst ...

*blinkt wieder mit dem Spiegel*

*Wozzeck tritt herein, hinter Marie. Marie, die regungslos, wie das eingeschüchterte Kind, die Wirkung ihres Spiels mit dem Spiegel abwartet, sieht Wozzeck anfangs nicht. Plötzlich fährt sie auf, mit den Händen nach den Ohren.*

Wozzeck

Was hast da?

Marie

Nix!

Wozzeck

Unter deinen Fingern glänzt's ja.

Marie

Ein Ohrringlein ... hab's gefunden ...

*Wozzeck schaut das Ohrringlein prüfend an*

Ich hab so was noch nicht gefunden,

*etwas drohend*

zwei auf einmal.

Marie

Bin ich ein schlecht Mensch?

Wozzeck *beschwichtigend*

's ist gut, Marie! 's ist gut!  
*wendet sich zum Buben*

Was der Bub immer schläft! Greif ihm unter's  
Ärmchen, der Stuhl drückt ihn. Die hellen Tropfen  
stehn ihm auf der Stirn ... Nichts als Arbeit unter  
der Sonne, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme  
Leut!

*in ganz verändertem Ton*

Da ist wieder Geld, Marie,  
*zählt es ihr in die Hand*  
die Löhnung und was vom Hauptmann und vom  
Doktor.

Marie

Gott vergelts, Franz.

Wozzeck

Ich muss fort, Marie ... Adies!  
*ab*

Marie *allein*

Ich bin doch ein schlecht Mensch. Ich könnt mich  
erstechen. Ach! was Welt! Geht doch Alles zum  
Teufel: Mann und Weib und Kind!

### *Verwandlung – Orchester-Nachspiel*

### Zweite Szene

*Straße in der Stadt. Tag. Der Hauptmann und der  
Doktor begegnen sich.*

Hauptmann *schon aus der Entfernung*

**[02]** Wohin so eilig, geehrtester Herr Sargnagel?

Doktor *sehr pressiert*

Wohin so langsam, geehrtester Herr Exerzier-  
zagel?

Hauptmann

Nehmen Sie sich Zeit ...

*will den Doktor, der rasch weitergeht, einholen*

Doktor

Pressiert!

Hauptmann

Laufen Sie nicht so! Uff!

*schöpft tief und geräuschvoll Atem*

Laufen Sie nicht! Ein guter Mensch geht nicht so  
schnell. Ein guter Mensch ...

Doktor

Pressiert, pressiert!

Hauptmann

Ein guter ... Sie hetzen sich ja hinter dem Tod  
drein!

Doktor *im Gehen etwas einhaltend, so dass ihn der  
Hauptmann einholt, ärgerlich*  
Ich kann meine Zeit nicht stehlen.



*Iurii Samoilov – Erster Handwerksbursch  
Thomas Faulkner – Zweiter Handwerksbursch  
Chor und Statisterie der Oper Frankfurt*

### Hauptmann

Ein guter Mensch ...

### Doktor

Pressiert, pressiert, pressiert!

**Hauptmann** *erwischt den Doktor einigemale am Rock*

Aber rennen Sie nicht so, Herr Sargnagel! Sie schleifen ja Ihre Beine auf dem Pflaster ab.  
*hält den Doktor endlich fest; zwischen den einzelnen Worten tief keuchend*

Erlauben Sie, dass ich ein Menschenleben  
*sich langsam beruhigend*  
rette ...  
*tiefer Atemzug*

**Doktor** *langsam weitergehend, entschließt sich, dem Hauptmann Gehör zu schenken*

Frau, in vier Wochen tot!

*bleibt wieder stehen, geheimnisvoll*

Cancer uteri. Habe schon zwanzig solche Patienten gehabt.

*will weitergehen*

In vier Wochen ...

### Hauptmann

Doktor, erschrecken Sie mich nicht! Es sind schon Leute am Schreck gestorben, am puren hellen Schreck!

### Doktor

In vier Wochen! Gibt ein interessantes Präparat.

### Hauptmann

Oh, oh, oh!

**Doktor** *ganz stehenbleibend, kaltblütig den Hauptmann prüfend*

Und Sie selbst! Hm! Aufgedunsen, fett, dicker Hals, apoplektische Konstitution! Ja, Herr Hauptmann,

*geheimnisvoll*

Sie können eine Apoplexia cerebri kriegen; Sie können sie aber vielleicht nur auf der einen Seite bekommen. Ja! Sie können nur auf der einen Seite gelähmt werden,  
*wieder sehr geheimnisvoll*  
oder im besten Fall nur unten!

### Hauptmann stöhnend

Um Gottes ...

**Doktor** *überströmend, begeistert*

Ja! Das sind so ungefähr Ihre Aussichten auf die nächsten vier Wochen! Übrigens kann ich Sie versichern, dass Sie einen von den interessanten Fällen abgeben werden, und wenn Gott will, dass ihre Zunge zum Teil gelähmt wird, so machen wir die unsterblichsten Experimente.

*will mit rascher Wendung erteilen, Hauptmann langtschnell nach dem Doktor und hält ihn fest.*

### Hauptmann

Halt, Doktor! Ich lasse Sie nicht! Sargnagel!

Totenfreund! In vier Wochen?

*schon ganz atemlos*

Es sind schon Leute am puren Schreck ...

Doktor!

*hustet vor Aufregung und Anstrengung. Doktor klopft dem Hauptmann auf den Rücken, um ihm das Husten zu erleichtern, Hauptmann gerührt*

Ich sehe schon die Leute mit den Sacktüchern vor den Augen.

*immer gerührt*

Aber sie werden sagen: »Er war ein guter Mensch, ein guter Mensch.«

*Wozzeck geht rasch vorbei, salutiert. Der Doktor, der peinlich berührt ist und abzulenken sucht, sieht Wozzeck.*

**Doktor**

He, Wozzeck!

*Wozzeck bleibt stehen*

Was hetzt Er sich so an uns vorbei?

*Wozzeck salutiert und will wieder gehen*

Bleib Er doch, Wozzeck!

*Wozzeck bleibt schließlich stehen und kommt langsam zurück.*

**Hauptmann** *wieder gefasst, zu Wozzeck*

Er läuft ja wie ein offenes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet sich an ihm!

*betrachtet Wozzeck näher, der stumm und ernst da steht. Wendet sich daher – etwas beschämt – zum Doktor. Mit Anspielung auf dessen Vollbart*

Er läuft, als hätt er die Vollbärte aller Universitäten

zu rasieren, und würde gehängt, so lang noch ein letztes Haar ...

**Hauptmann**

Ja richtig,

*pfeift*

die langen Bärte ... Was wollte ich doch sagen?

*nachsinnend, hie und da in Gedanken pfeifend*

die langen Bärte ...

**Doktor** *zitierend*

»Ein langer Bart unter dem Kinn« ... Hm! ...

Schon Plinius spricht davon.

*Hauptmann kommt durch die Anspielung des Doktors darauf und schlägt sich auf die Stirn*

Man muss ihn den Soldaten abgewöhnen ...

**Hauptmann** *sehr bedeutsam*

Ha! Ich hab's ... die langen Bärte! Was ist's, Wozzeck?

*Doktor hört von hier an belustigt dem Hauptmann zu und summt hie und da sein Thema, indem er mit seinem Spazierstock, gleich einem Tambourstab, den Takt dazu markiert.*

Hat Er nicht ein Haar aus einem Bart in seiner Schüssel gefunden? Haha! Er versteht mich doch? Ein Haar von einem Menschen, vom Bart eines Sappeurs, oder eines Unteroffiziers, oder eines Tambourmajors.

**Doktor**

He, Wozzeck? Aber Er hat doch ein braves Weib?

### Wozzeck

Was wollen Sie damit sagen, Herr Doktor, und Sie, Herr Hauptmann?!

### Hauptmann

Was der Kerl für ein Gesicht macht! Nun! Wenn auch nicht grad in der Suppe, aber wenn Er sich eilt und um die Ecke läuft, so kann Er vielleicht noch auf einem Paar Lippen eins finden! Ein Haar nämlich! Übrigens, ein Paar Lippen! Oh, ich habe auch einmal die Liebe gefühlt! – Aber, Kerl, Er ist ja kreideweiß!

### Wozzeck

Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel! Hab' sonst nichts auf dieser Welt! Herr Hauptmann, wenn Sie Spaß machen ...

### Hauptmann *auffahrend*

Spaß? Ich? Dass dich der ...

### Wozzeck

Herr Hauptmann, die Erd' ist Manchem höllenheiß ...

### Hauptmann

Spaß, Kerl? Will Er sich erschießen?

### Wozzeck

... die Hölle ist kalt dagegen.

### Doktor

Den Puls, Wozzeck!

### *ergreift Wozzecks Puls*

Klein ... hart ... arhythmisch.

### Hauptmann

Er sticht mich ja mit seinen Augen!

### Wozzeck

Herr Hauptmann ...  
*entreibt seine Hand dem Doktor*

### Hauptmann

Ich mein's gut mit Ihm, weil Er ein guter Mensch ist ...

### *Wozzeck vor sich hin, aber mit Steigerung*

Es ist viel möglich ...

### *Doktor betrachtet Wozzeck prüfend*

Gesichtsmuskeln starr, gespannt, Augen stier.

### Hauptmann *gerührt*

... Wozzeck, ein guter Mensch ...

### Wozzeck

Der Mensch ... es ist viel möglich ... Gott im Himmel! Man könnte Lust bekommen, sich aufzuhängen! Dann wüsste man, woran man ist!  
*stürzt, ohne zu grüßen, davon*

### Hauptmann *blickt Wozzeck betreten nach*

Wie der Kerl läuft und sein Schatten hinterdrein!

### Doktor

Er ist ein Phänomen, dieser Wozzeck!

### Hauptmann

Mir wird ganz schwindlich vor dem Menschen!  
Und wie verzweifelt! Das hab' ich nicht gern! Ein  
guter Mensch ist dankbar gegen Gott; ein guter  
Mensch hat auch keine Courage!

*mit Beziehung auf Wozzeck*

Nur ein Hundsfott hat Courage!  
*schließt sich dem Doktor an, der einen neuen Ge-  
fühlsausbruch befürchtet und sich bei diesem Wort  
des Hauptmanns, als besänne er sich der Eile zu  
Anfang der Szene, in Bewegung setzt. Hauptmann  
schon im Abgehen*

Nur ein Hundsfott! ...

*hinter der Szene*

Hundsfott ...

### Verwandlung – Überleitende Takte und Kammerorchester-Einleitung

### Dritte Szene

*Straße vor Mariens Wohnungstür. Trüber Tag. Marie  
steht vor ihrer Tür. Wozzeck kommt auf dem Gehsteig  
rasch auf sie zu.*

### Marie

**[03]** Guten Tag, Franz.

**Wozzeck** *sieht sie starr an und schüttelt den Kopf*

Ich seh' nichts, ich seh' nichts. O, man müsst's  
seh'n, man müsst's greifen können mit den Fäus-  
ten!

### Marie

Was hast, Franz?

### Wozzeck

Bist du's noch, Marie?! Eine Sünde, so dick und  
breit. Das müsst' stinken, dass man die Engel zum  
Himmel hinausräuchern könnt'. Aber du hast einen  
roten Mund, einen roten Mund ... keine Blase  
drauf?

### Marie

Du bist hirnwütig, Franz, ich fürcht' mich ...

### Wozzeck

Du bist schön »wie die Sünde«. Aber kann die  
Todsünde so schön sein, Marie?  
*zeigt plötzlich auf eine Stelle vor der Tür, auffahrend*  
Da! Hat er da gestanden,  
*in Positur*  
so, so?

### Marie

Ich kann den Leuten die Gasse nicht verbieten.

### Wozzeck

Teufel! Hat er da gestanden?

### Marie

Dieweil der Tag lang und die Welt alt ist, können  
viele Menschen an einem Platze stehn, einer nach  
dem andern.



*Martin Wölfel – Der Narr  
Audun Iversen – Wozzeck  
Statisterie der Oper Frankfurt*



### Wozzeck

Ich hab ihn gesehn!

### Marie

Man kann viel sehn, wenn man zwei Augen hat  
und wenn man nicht blind ist und wenn die Sonne  
scheint.

*Wozzeck* der sich immer weniger beherrschen kann,  
ausbrechend

Du bei ihm!

### Marie

Und wenn auch!

*Wozzeck* geht auf sie los, schreiend  
Mensch!

### Marie

Rühr' mich nicht an!

*Wozzeck* lässt langsam die erhobene Hand sinken  
Lieber ein Messer in den Leib, als eine Hand auf  
mich. Mein Vater hat's nicht gewagt, wie ich zehn  
Jahr alt war ...  
*ins Haus ab*

*Wozzeck* sieht ihr starr nach

»Lieber ein Messer« ...  
*scheu flüsternd*

Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt  
Einem, wenn man hinunterschaut ...  
*im Abgehen*  
mich schwindelt ...

## Verwandlung – Überleitende Takte und Orchester-Vorspiel (Ländler)

### Vierte Szene

*Wirtshausgarten. Spät abends. Die Wirtshausmusik  
auf der Bühne beendet soeben den Ländler des  
Orchester-Vorspiels. Burschen, Soldaten und Mägde  
auf dem Tanzboden, teils tanzend, teil zusehend.*

#### Erster Handwerksbursche

**[04]** Ich hab' ein Hemdlein an, das ist nicht mein,

#### Zweiter Handwerksbursche

Das ist nicht mein ...

#### Erster Handwerksbursche

Und meine Seele stinkt nach Brantewein.

*Die Burschen, Soldaten und Mägde verlassen ge-  
mächlich den Tanzboden und sammeln sich in Grup-  
pen. Eine Gruppe um die zwei betrunkenen Hand-  
werksburschen.*

#### Erster Handwerksbursche

Meine Seele, meine unsterbliche Seele, stinkt  
nach Brantewein! Sie stinkt, und ich weiß nicht,  
warum? Warum ist die Welt so traurig? Selbst  
das Geld geht in Verwesung über!

#### Zweiter Handwerksbursche

Vergiss mein nicht! Bruder! Freundschaft!  
*umarmt ihn*

Warum ist die Welt so schön! Ich wollt', unsre Nasen wären zwei Bouteillen, und wir könnten sie uns einander in den Hals gießen. Die ganze Welt ist rosenrot! Branntwein, das ist mein Leben!

### Erster Handwerksbursche

Meine Seele, meine unsterbliche Seele stinket. Oh! Das ist traurig, traurig, traurig, trau-schläft ein

*Burschen, Soldaten und Mägde begeben sich wieder auf den Tanzboden und beginnen zu tanzen. Unter ihnen Marie und der Tambourmajor. Wozzeck tritt hastig auf, sieht Marie, die mit dem Tambourmajor vorbeitanzt.*

### Wozzeck

Er! Sie! Teufel!

### Marie im Vorbeitanzen

Immer zu, immer zu!

### Wozzeck

»Immer zu, immer zu!«

*sinkt auf eine Bank in der Nähe des Tanzbodens. Vor sich hin*

Dreht Euch! Wälzt Euch! Warum löscht Gott die Sonne nicht aus? ... Alles wälzt sich in Unzucht übereinander: Mann und Weib, Mensch und Vieh! *sieht wieder auf den Tanzboden hin*  
Weib! Weib! Das Weib ist heiß! Ist heiß! heiß!

### *fährt heftig auf*

Wie er an ihr herumgreift! An ihrem Leib! Und sie lacht dazu!

### Marie, Tambourmajor

Immer zu! Immer zu!

*Wozzeck gerät in immer größere Aufregung*  
Verdammt!

*kann schließlich nicht mehr an sich halten und will auf den Tanzboden stürzen*

Ich ...

*unterlässt es aber, da der Tanz beendet ist. Er setzt sich wieder.*

### Burschen, Soldaten

Ein Jäger aus der Pfalz  
Ritt einst durch einen grünen Wald!  
Halli, Hallo, Halli, Hallo!  
Ja lustig ist die Jägerei,  
Allhie auf grüner Haid!  
Halli, Hallo! Halli, Hallo!

*Andres die Gitarre ergreifend, spielt sich als Dirigent des Chores auf und gibt ein Ritardando, so dass er in den verklingenden Akkord des Chores einsetzen kann, leiernd*

O Tochter, liebe Tochter,  
Was hast du gedenkt,  
Dass du dich an die Kutscher  
Und die Fuhrknecht hast gehängt?  
Hallo!

### Burschen, Soldaten

Ja lustig ist die Jägerei,  
Allhie auf grüner Haid!  
Halli, Hallo! Halli, Hallo!

### Andres

Hallo!  
*gibt die Gitarre dem Spieler von der Wirtshausmusik zurück und wendet sich zum Wozzeck*

### Wozzeck

Wieviel Uhr?

### Andres

Elf Uhr!

### Wozzeck

So? Ich meint', es müsst später sein! Die Zeit wird Einem lang bei der Kurzweil ...

### Andres

Was sitztest du da vor der Tür?

### Wozzeck

Ich sitz gut da. Es sind manche Leut nah an der Tür und wissen's nicht, bis man sie zur Tür hinaus-trägt, die Fuß voran!

### Andres

Du sitztest hart.

### Wozzeck

Gut sitz ich, und im kühlen Grab, da lieg ich dann noch besser ...

### Andres

Bist besoffen?

### Wozzeck

Nein, leider, bring's nit z'sam,

*Andres, gelangweilt und mit den Gedanken schon mehr beim Tanz, wendet sich pfeifend von Wozzeck ab. Der erste Handwerksbursche, der inzwischen aufgewacht ist, steigt auf einen Tisch und beginnt, von der Wirtshausmusik auf der Bühne melodramatisch begleitet, zu predigen.*

### Erster Handwerksbursche

Jedoch, wenn ein Wanderer, der gelehnt steht an dem Strom der Zeit, oder aber sich die göttliche Weisheit vergegenwärtigt und fraget: Warum ist der Mensch?

*mit Pathos*

Aber wahrlich, geliebte Zuhörer, ich sage Euch:  
*verzückt*

Es ist gut so! Denn von was hätten der Landmann, der Fassbinder, der Schneider, der Arzt leben sollen, wenn Gott den Menschen nicht geschaffen hätte? Von was hätte der Schneider leben sollen, wenn Er nicht dem Menschen die Empfindung der Schamhaftigkeit eingepflanzt hätte? Von was der Soldat und der Wirt, wenn Er ihn nicht mit dem Bedürfnis des Totschießens und der Feuchtigkeit ausgerüstet hätte? Darum, Geliebteste, zweifelt nicht; denn es ist Alles lieblich und fein ... Aber alles Irdische ist eitel; selbst das Geld geht in Ver-

wesung über ... Und meine Seele stinkt nach  
Brantewein.

*Allgemeines Gejohle! Der Redner wird umringt und  
von einem Teil der Burschen abgeführt. Die Übrigen  
begeben sich singend teils zum Tanzboden, teils zu  
den Tischen im Hintergrund.*

**Burschen, Soldaten**

Ja lustig ist die Jägerei,

**Andres**

O Tochter, liebe Tochter!

*Der Narr taucht plötzlich auf und nähert sich  
Wozzeck, der, teilnahmslos an den Vorgängen, auf  
der Bank vorn gesessen hat. Der Narr drängt sich an  
Wozzeck heran. Die Instrumentalisten der Wirtshaus-  
musik beginnen ihre Instrumente zu stimmen.*

**Der Narr**

Lustig, lustig ...

*Wozzeck beachtet den Narren anfangs nicht.*

**Der Narr**

... aber es riecht ...

**Wozzeck**

Narr, was willst du?

**Der Narr**

Ich riech, ich riech Blut!

**Wozzeck**

Blut? ... Blut, Blut!

*Die Burschen, Mägde und Soldaten, unter ihnen  
Marie und der Tambourmajor, beginnen wieder zu  
tanzen.*

**Wozzeck**

Mir wird rot vor den Augen. Mir ist, als wälzten sie  
sich alle übereinander ...

## **Verwandlung – Orchester-Nachspiel**

### **Fünfte Szene**

*Wachstube in der Kaserne. Nachts. Wortloser Chor  
der schlafenden Soldaten, anfangs bei geschlosse-  
nem Vorhang. Andres liegt mit Wozzeck auf einer  
Pritsche und schläft.*

**Wozzeck** stöhnt im Schlaf

**[05]** Oh! oh!

*auffahrend*

Andres! Ich kann nicht schlafen.

*Bei den Worten Wozzecks werden die schlafenden  
Soldaten unruhig, ohne aber aufzuwachen.*

**Wozzeck**

Wenn ich die Augen zumach, dann seh ich sie  
doch immer, und ich hör die Geigen immerzu,  
immerzu. Und dann spricht's aus der Wand her-  
aus ... Hörst du nix, Andres? Wie das geigt und  
springt?

**Andres**

Lass sie tanzen!

### Wozzeck

Und dazwischen blitzt es immer vor den Augen  
wie ein Messer, wie ein breites Messer!

### Andres

Schlaf, Narr!

### Wozzeck

Mein Herr und Gott,  
*betet*

»und führe uns nicht in Versuchung, Amen!«

*Wortloser Gesang der schlafenden Soldaten*

### Tambourmajor *poltert, stark angeheitert, herein*

Ich bin ein Mann! Ich hab ein Weibsbild, ich sag  
Ihm, ein Weibsbild! Zur Zucht von Tambourmajors!  
Ein Busen und Schenkel! Und alles fest. Die  
Augen wie glühende Kohlen. Kurzum ein Weibsbild,  
ich sag Ihm ...

### Andres

He! Wer ist es denn?

### Tambourmajor

Frag Er den Wozzeck da!

*zieht eine Schnapsflasche aus der Tasche, trinkt  
daraus und hält sie dem Wozzeck hin*

Da, Kerl, sauf! Ich wollt, die Welt wär Schnaps,  
Schnaps, der Mann muss saufen!

*trinkt wieder*

Sauf, Kerl, sauf!

*Wozzeck blickt weg und pfeift.*

### Tambourmajor *schreiend*

Kerl, soll ich dir die Zung' aus dem Hals zieh'n und  
sie dir um den Leib wickeln?

*Sie ringen miteinander. Wozzeck unterliegt. Der  
Tambourmajor würgt den am Boden liegenden  
Wozzeck*

Soll ich dir noch so viel Atem lassen, als ein  
Altweiberfutz?

*über Wozzeck gebeugt*

Soll ich ...

*Wozzeck sinkt erschöpft um. Der Tambourmajor  
lässt von Wozzeck ab, richtet sich auf und zieht die  
Schnapsflasche aus der Tasche*

Jetzt soll der Kerl pfeifen!

*trinkt wieder*

Dunkelblau soll er sich pfeifen!

*pfeift dieselbe Melodie wie früher Wozzeck, trium-  
phierend*

Was bin ich für ein Mann!

*wendet sich zum Fortgehen und poltert zur Tür hin-  
aus. Wozzeck hat sich indessen langsam erhoben  
und auf seine Pritsche gesetzt.*

### Ein Soldat *auf Wozzeck deutend*

Der hat sein Fett!

*legt sich um und schläft ein*

### Andres

Er blut' ...

*legt sich um und schläft ein*

## Wozzeck

Einer nach dem Andern!

*Wozzeck bleibt sitzen und starrt vor sich hin. Die anderen Soldaten, die sich während des Ringkampfes etwas aufgerichtet hatten, haben sich nach dem Abgang des Tambourmajors niedergelegt und schlafen nunmehr alle wieder.*



*Claudia Mahnke – Marie*

## DRITTER AKT

### Erste Szene

*Mariens Stube. Es ist Nacht. Kerzenlicht. Marie sitzt am Tisch, blättert in der Bibel; das Kind in der Nähe. Sie liest in der Bibel*

Marie

[06] »Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden« ... Herr-Gott! Herr-Gott! Sieh' mich nicht an!

*blättert weiter*

»Aber die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, so im Ehebruch lebte. Jesus aber sprach: ›So verdamme ich dich auch nicht, geh' hin, und sündige hinfort nicht mehr.« Herr-Gott!

*schlägt die Hände vors Gesicht. Das Kind drängt sich an Marie.*

Der Bub gibt mir einen Stich ins Herz. Fort!

*stößt das Kind von sich*

Das brüst' sich in der Sonne!

*plötzlich milder*

Nein, komm, komm her!

*zieht das Kind an sich*

Komm zu mir! »Es war einmal ein armes Kind und hatt' keinen Vater und keine Mutter ... war Alles tot und war Niemand auf der Welt, und es hat gehungert und geweint Tag und Nacht. Und weil es Niemand mehr hatt' auf der Welt ...« Der Franz ist nit kommen, gestern nit, heut nit ...

*blättert hastig in der Bibel*

Wie steht es geschrieben von der Magdalena? ...

»Und kniete hin zu seinen Füßen und weinte und küsste seine Füße und netzte sie mit Tränen und salbte sie mit Salben.«

*schlägt sich auf die Brust*

Heiland! Ich möchte dir die Füße salben! Heiland! Du hast dich ihrer erbarmt, erbarme dich auch meiner!

### Verwandlung – Orchester-Nachspiel

### Zweite Szene

*Waldweg am Teich. Es dunkelt. Marie kommt mit Wozzeck von rechts.*

Marie

[07] Dort links geht's in die Stadt. 's ist noch weit. Komm schneller!

Wozzeck

Du sollst dableiben, Marie. Komm, setz' dich.

Marie

Aber ich muss fort.

Wozzeck

Komm.

*sie setzen sich*

Bist weit gegangen, Marie. Sollst dir die Füße nicht mehr wund laufen. 's ist still hier! Und so dunkel. – Weißt noch, Marie, wie lang' es jetzt ist, dass wir uns kennen?

Marie

Zu Pfingsten drei Jahre.

Wozzeck

Und was meinst, wie lang es noch dauern wird?

Marie *springt auf*

Ich muss fort.

Wozzeck

Fürcht'st dich, Marie? Und bist doch fromm?

*lacht*

Und gut! Und treu!

*zieht sich wieder auf den Sitz; neigt sich, wieder ernst, zu Marie*

Was du für süße Lippen hast, Marie!

*küsst sie*

Den Himmel gäb ich drum und die Seligkeit, wenn ich dich noch oft so küssen dürft! Aber ich darf nicht! Was zitterst?

Marie

Der Nachttau fällt.

Wozzeck *flüstert vor sich hin*

Wer kalt ist, den friert nicht mehr! Dich wird beim Morgentau nicht frieren.

Marie

Was sagst du da?

Wozzeck

Nix.

*Langes Schweigen. Der Mond geht auf.*

Marie

Wie der Mond rot aufgeht!

Wozzeck

Wie ein blutig Eisen!

*zieht ein Messer*

Marie

Was zitterst?

*springt auf*

Was willst?

Wozzeck

Ich nicht, Marie! Und kein Andrer auch nicht!  
*packt sie an und stößt ihr das Messer in den Hals*

Marie

Hilfe!

*sinkt nieder. Wozzeck beugt sich über sie.  
Marie stirbt.*

Wozzeck

Tot!

*richtet sich scheu auf und stürzt geräuschlos davon*

**Verwandlung – Orchester-Überleitung (H)**





*Claudia Mahnke – Marie*

*Edward Jumatate – Mariens Knabe*

*Martin Wölfel – Der Narr*

### Dritte Szene

*Eine Schenke. Nacht. Schwaches Licht. Dirnen, unter ihnen Margret, und Burschen tanzen eine wilde Schnellpolka. Wozzeck sitzt an einem der Tische.*

#### Wozzeck

**[08]** Tanz! Alle; tanzt nur zu, springt, schwitzt und stinkt, es holt Euch doch noch einmal der Teufel! stürzt ein Glas Wein hinunter; den Klavierspieler überschreiend

Es ritten drei Reiter wohl an den Rhein,  
Bei einer Frau Wirtin da kehrten sie ein.  
Mein Wein ist gut, mein Bier ist klar,  
Mein Töchterlein liegt auf der ...

Verdammt!

*springt auf*

Komm, Margret!

*tanzt mit Margret ein paar Sprünge. Bleibt plötzlich stehen*

Komm, setz dich her, Margret!  
*führt sie an seinen Tisch und zieht sie auf seinen Schoß nieder*

Margret, du bist so heiß ...  
*drückt sie an sich; lässt sie los*

Wart nur, wirst auch kalt werden! Kannst nicht singen?

*Margret vom Klavierspieler auf der Bühne begleitet, singt*

In's Schwabenland, da mag ich nit,  
Und lange Kleider trag ich nit,

Denn lange Kleider, spitze Schuh,  
Die kommen keiner Dienstmagd zu.

*Wozzeck auffahrend*

Nein! keine Schuh, man kann auch bloßfüßig in die Höll' geh'n! Ich möcht heut raufen, raufen ...

*Margret*

Aber was hast du an der Hand?

*Wozzeck*

Ich? Ich?

*Margret*

Rot! Blut!

*Wozzeck*

Blut? Blut?

*Es stellen sich Leute um sie.*

*Margret*

Freilich ... Blut!

*Wozzeck*

Ich glaub, ich hab mich geschnitten, da an der rechten Hand ...

*Margret*

Wie kommt's denn zum Ellenbogen?

*Wozzeck*

Ich hab's daran abgewischt.

*Burschen*

Mit der rechten Hand am rechten Arm?

Wozzeck

Was wollt Ihr? Was geht's Euch an?

Margret

Puh! Puh! Da stinkt's nach Menschenblut!

Wozzeck

Bin ich ein Mörder?

Burschen

Blut, Blut, Blut, Blut!

Dirnen

Freilich, da stinkt's nach Menschenblut!

Wozzeck

Platz! oder es geht wer zum Teufel!  
*stürzt hinaus*

### *Verwandlung – Orchester-Nachspiel*

#### **Vierte Szene**

*Waldweg am Teich. Mondnacht wie vorher. Wozzeck kommt schnell herangewankt. Bleibt suchend stehen.*

Wozzeck

**[09]** Das Messer? Wo ist das Messer? Ich hab's dagelassen ... Näher, noch näher. Mir graut's! Da regt sich was. Still! Alles still und tot ... Mörder! Mörder! Ha! Da ruft's. Nein, ich selbst.  
*wankt suchend ein paar Schritte weiter und stößt auf die Leiche*

Marie! Marie! Was hast du für eine rote Schnur um den Hals? Hast dir das rote Halsband verdient, wie die Ohringlein, mit deiner Sünde! Was hängen dir die schwarzen Haare so wild? Mörder! Mörder! Sie werden nach mir suchen ... Das Messer verrät mich!

*sucht fieberhaft*

Da, da ist's!

*am Teich*

Sol Da hinunter ...

*wirft das Messer hinein*

Es taucht ins dunkle Wasser wie ein Stein.

*Der Mond bricht blutrot hinter den Wolken hervor.*

*Wozzeck blickt auf*

Aber der Mond verrät mich ... der Mond ist blutig.

Will denn die ganze Welt es ausplaudern?! – Das

Messer, es liegt zu weit vorn, sie finden's beim

Baden oder wenn sie nach Muscheln tauchen.

*geht in den Teich hinein*

Ich find's nicht ... Aber ich muss mich waschen.

Ich bin blutig. Da ein Fleck ... und noch einer.

Weh! Weh! ich wasche mich mit Blut! Das Wasser ist Blut ... Blut ...

*Er ertrinkt.*

*Der Doktor tritt auf, der Hauptmann folgt ihm.*

Hauptmann

Halt!

Doktor *bleibt stehen*

Hören Sie? Dort!

### Hauptmann

Jesus! Das war ein Ton.  
*bleibt ebenfalls stehen*

**Doktor** *auf den Teich zeigend*  
Ja, dort!

### Hauptmann

Es ist das Wasser im Teich. Das Wasser ruft. Es ist schon lange Niemand ertrunken. Kommen Sie, Doktor! Es ist nicht gut zu hören.  
*will den Doktor mit sich ziehen*

**Doktor** *bleibt aber stehen und lauscht*  
Das stöhnt, als stürbe ein Mensch. Da ertrinkt jemand!

### Hauptmann

Unheimlich! Der Mond rot und die Nebel grau. Hören Sie? jetzt wieder das Ächzen.

**Doktor**  
Stiller ... jetzt ganz still.

### Hauptmann

Kommen Sie! Kommen Sie schnell.  
*zieht den Doktor mit sich*

**Verwandlung – Orchester-Epilog:**  
**Invention über eine Tonart**

### Fünfte Szene

*Straße vor Mariens Tür. Heller Morgen. Sonnenschein. Kinder spielen und lärmern. Mariens Knabe auf einem Steckenpferd reitend.*

### Die spielenden Kinder

**[10]** Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!  
Ringel, Ringel, Rosenkranz, Rin...  
*unterbrechen Gesang und Spiel, andere Kinder stürmen herein*

### Eins von ihnen

Du Käthe! ... Die Marie ...

### Zweites Kind

Was is?

### Erstes Kind

Weißt es nit? Sie sind schon Alle 'naus.

### Drittes Kind *zu Mariens Knaben*

Du! Dein Mutter ist tot!

### Mariens Knabe *immer reitend*

Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!

### Zweites Kind

Wo is sie denn?

### Erstes Kind

Drauß' liegt sie, am Weg, neben dem Teich.

### Drittes Kind

Kommt, anschau!

*Alle Kinder laufen davon.*

### Mariens Knabe reitet

Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!  
*zögert einen Augenblick und reitet dann den  
anderen Kindern nach.*



*Claudia Mahnke – Marie  
Vincent Wolfsteiner – Tambourmajor*





*v.l.n.r.*

*Audun Iversen – Wozzeck*

*Martin Mitterutzner – Andres*

*Vincent Wolfsteiner – Tambourmajor*

**Mitwirkende**  
*Participants*





## Audun Iversen

### Wozzeck

Mit seinem Rollendebüt als Wozzeck war der Bariton Audun Iversen erstmals an der Oper Frankfurt zu Gast. Inzwischen hat der Norweger die Partie auch an der Norske Opera in Oslo gesungen. Audun Iversen begann seine Karriere an der Königlichen Oper in Kopenhagen, wo er regelmäßig zu erleben ist, u. a. als Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Sharpless (*Madama Butterfly*) oder Marcello (*La Bohème*). Zu jüngsten Engagements zählen u. a. Fieramosca (*Benvenuto Cellini*) an der Opéra National de Paris, Enrico Ashton (*Lucia di Lammermoor*) und Conte di Luna (*Il trovatore*) an der dänischen Opera Hedeland, Olivier (*Capriccio*) an der Lyric Opera in Chicago, Albert (*Werther*) am Opernhaus Zürich sowie Marcello und Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) an der San Francisco Opera. Am Royal Opera House Covent Garden in London gestaltete er u. a. Lescaut (*Manon Lescaut*), Marcello sowie Albert und war außerdem beim Glyndebourne Festival zu Gast. Zudem war er in der Titelpartie von *Eugen Onegin* mit dem Trondheim Symphony Orchestra, an der English National Opera in London sowie am Moskauer Bol-

## Audun Iversen

### Wozzeck

The baritone Audun Iversen made his first guest appearance at Frankfurt Opera in his role debut as Wozzeck. In the meantime, the Norwegian has also sung the part at the Norske Opera in Oslo. Audun Iversen began his career at the Royal Opera in Copenhagen, where he can be seen regularly, including as Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Sharpless (*Madama Butterfly*) or Marcello (*La Bohème*). His most recent commitments include Fieramosca (*Benvenuto Cellini*) at the Opéra National de Paris, Enrico Ashton (*Lucia di Lammermoor*) and Conte di Luna (*Il trovatore*) at the Danish Opera in Hedeland, Olivier (*Capriccio*) at the Lyric Opera in Chicago, Albert (*Werther*) at Zurich Opera House as well as Marcello and Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) at the San Francisco Opera. At the Royal Opera House Covent Garden in London, he played Lescaut (*Manon Lescaut*), Marcello and Albert and has also been a guest at the Glyndebourne Festival. He has also sung the title role in *Eugene Onegin* with the Trondheim Symphony Orchestra at the English National Opera in London and at the Bolshoi Theatre in



schoi-Theater zu erleben. Konzerte brachten ihn mit Klangkörpern wie dem Netherlands Radio Philharmonic, dem Mahler Chamber Orchestra, der Moscow State Philharmonic Society, dem Swedish Chamber Orchestra, dem New Japan Philharmonic, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Royal Liverpool Philharmonic und dem Israel Philharmonic Orchestra zusammen. Audun Iversen gewann 2007 die »Queen Sonja International Singing Competition« und ist erster Preisträger des Ingrid Bjoner-Stipendiums.

Moscow. Concerts have taken him to ensembles such as the Netherlands Radio Philharmonic, the Mahler Chamber Orchestra, the Moscow State Philharmonic Society, the Swedish Chamber Orchestra, the New Japan Philharmonic, the Chicago Symphony Orchestra, the Royal Liverpool Philharmonic and the Israel Philharmonic Orchestra. Audun Iversen won the "Queen Sonja International Singing Competition" in 2007 and is the first winner of the Ingrid Bjoner Scholarship.



### **Vincent Wolfsteiner**

#### ***Tambourmajor***

Vincent Wolfsteiner begeisterte an der Oper Frankfurt, zu deren Ensemble er seit 2016/17 gehört, in den Titelpartien von Britten's *Peter Grimes* und Wagners *Lohengrin*, als Siegfried (*Der Ring des Nibelungen*) sowie als Filka Morozov (*Aus einem Totenhaus*), Maurizio (*Adriana Lecouvreur*), Luigi (*Il tabarro*) und Offizier in Křenek's *Der Diktator*. In der Titelpartie von Verdi's *Otello* gab er hier 2014/15 sein Debüt. Der Tenor war zuvor am Staatstheater Nürnberg engagiert, wo er mit Partien wie *Otello*, *Siegfried/Loge/Siegfried* (*Ring*),

### **Vincent Wolfsteiner**

#### ***Drum Major***

At Frankfurt Opera, where he has been a member of the ensemble since 2016/17, Vincent Wolfsteiner has thrilled audiences in the title roles of Britten's *Peter Grimes* and Wagner's *Lohengrin*, as Siegfried (*Der Ring des Nibelungen*) and as Filka Morozov (*From the House of the Dead*), Maurizio (*Adriana Lecouvreur*), Luigi (*Il tabarro*) and Officer in Křenek's *Der Diktator*. He held his debut in the title role of Verdi's *Otello* there in 2014/15. Previously, the tenor was employed at the State Theatre in Nuremberg, where he could be seen in roles

Tristan (*Tristan und Isolde*) und Calaf (*Turandot*) zu erleben war. Sein umfangreiches Repertoire umfasst weiterhin Don José (*Carmen*), Rodolfo (*La Bohème*), Riccardo (*Un ballo in maschera*), Des Grieux (*Manon Lescaut*), Andrea Chénier, Bacchus (*Ariadne auf Naxos*) und Florestan (*Fidelio*). Vincent Wolfsteiner gastierte u. a. am Staatstheater Darmstadt, Tiroler Landestheater Innsbruck, Staatstheater Hannover, an der Komischen Oper Berlin sowie in Modena. 2006 wurde er mit dem Ersten Preis beim New Yorker Liederkrantz-Wettbewerb ausgezeichnet. Der gebürtige Münchner studierte zunächst Musik in Großbritannien und war in seiner Heimatstadt als Tonmeister und Produzent tätig, bevor er in den USA sein Gesangsstudium aufnahm.

### **Martin Mitterrutzner**

#### **Andres**

Martin Mitterrutzner ist seit 2011/12 im Ensemble der Oper Frankfurt und sang hier Camille de Rosillon (*Die lustige Witwe*), Don Ramiro (*La Cenerentola*), Fenton (*Falstaff*), Giannetto (*La gazza ladra*) sowie in Händels *Messiah*. Ebenso brillierte er in Mozart-Partien wie Tami-

like Otello, Siegfried/Loge/Siegfried (*Ring*), Tristan (*Tristan und Isolde*) and Calaf (*Turandot*). His comprehensive repertoire extends to Don José (*Carmen*), Rodolfo (*La Bohème*), Riccardo (*Un ballo in maschera*), Des Grieux (*Manon Lescaut*), Andrea Chénier, Bacchus (*Ariadne auf Naxos*) and Florestan (*Fidelio*). Vincent Wolfsteiner's guest appearances have included ones at the State Theatre in Darmstadt, the Tyrolean Provincial Theatre in Innsbruck, the State Theatre in Hanover, the Komische Oper in Berlin and in Modena. In 2006, he was awarded the first prize at the New York Singing Competition. Born in Munich, Vincent Wolfsteiner initially studied music in the UK and was a recording engineer and producer in his native city, prior to beginning his singing studies in the USA.

### **Martin Mitterrutzner**

#### **Andres**

Martin Mitterrutzner has been a member of the ensemble of Frankfurt Opera since 2011/12 and has sung there Camille de Rosillon (*The Merry Widow*), Don Ramiro (*La Cenerentola*), Fenton (*Falstaff*), Giannetto (*La gazza ladra*) and in Handel's *Messiah*. He has equally



no (*Die Zauberflöte*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Così fan tutte*) und Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*). Gastengagements führten den aus Tirol stammenden Tenor, ehemaliges Ensemblemitglied des Landestheaters Innsbruck, an wichtige Bühnen wie die Semperoper Dresden, die Bayerische Staatoper, das Theater an der Wien, das Opernhaus Zürich, die Staatsoper Bukarest sowie zu den Salzburger Festspielen, zum George-Enescu-Festival und in die Elbphilharmonie Hamburg. Seine Auftritte in Vincis *Catone in Utica* sind auf CD bei Decca dokumentiert und mit dem ECHO Klassik 2016 ausgezeichnet worden. Martin Mitterrutzner konzertierte u. a. mit dem Münchner Rundfunkorchester, dem Chor und Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, bei der Internationalen Bachakademie, dem Barcelona Symphony Orchestra, dem Montreal Symphony Orchestra sowie dem Cleveland Orchestra. Als Liedsänger trat er u. a. in der Londoner Wigmore Hall, der Kölner Philharmonie, der Philharmonie in Paris, beim Heidelberger Frühling, bei der Schubertiade Schwarzenberg sowie an der Oper Frankfurt auf.

excelled in Mozart roles such as Tamino (*Die Zauberflöte*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Così fan tutte*) and Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*). Guest commitments have taken the Tyrolean-born tenor, a former member of the ensemble of the Provincial Theatre in Innsbruck, to major stages like the Semper Opera in Dresden, the Bavarian State Opera, the Theater an der Wien, Zurich Opera House, the State Opera in Bucharest, to the Salzburg Festival, to the George Enescu Festival and to the Elbe Philharmonic Hall in Hamburg. His appearances in Vinci's *Catone in Utica* were recorded on CD by Decca and awarded the ECHO Klassik in 2016. Martin Mitterrutzner has performed together with the Munich Radio Orchestra, the Choir and Symphony Orchestra of Bavarian Radio, at the International Bach Academy, with the Barcelona Symphony Orchestra, the Montreal Symphony Orchestra and the Cleveland Orchestra. As a singer at song recitals, he has appeared at the Wigmore Hall in London, the Philharmonic Hall in Cologne, the Philharmonic Hall in Paris, at the Heidelberg Spring, at the Schubertiade in Schwarzenberg and at Frankfurt Opera.

## Peter Bronder

### Hauptmann

Der britische Tenor Peter Bronder war international an den wichtigsten Opernhäusern zu erleben, darunter die Metropolitan Opera in New York, die San Francisco Opera, die Staatsopern in München und Berlin, die Komische Oper Berlin, Oper Frankfurt, das Opernhaus Zürich, das Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, das Teatro alla Scala in Mailand, das Gran Teatre del Liceu in Barcelona, das Teatro Real in Madrid, das Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, das Teatro Massimo in Palermo, das Royal Opera House Covent Garden in London sowie beim Glyndebourne Festival und bei den BBC Proms. In seiner umfassenden Diskografie ragen die Titelrollen von Wagners *Rienzi* und Pfitzners *Palestrina* sowie Luzio in Wagners *Das Liebesverbot* an der Oper Frankfurt und Rachmaninows *The Miserly Knight* mit dem BBC Philharmonic heraus. Auf DVD erschienen sind seine Auftritte als Herodes (*Salome*) und Mime (*Siegfried*) am Teatro alla Scala, als Incredibile (*Andrea Chénier*) bei den Bregenzer Festspielen und Schuiski (*Boris Godunow*) am Teatro Regio in Turin. Peter Bronder hat mit Dirigenten wie Sir

## Peter Bronder

### Captain

The British tenor Peter Bronder has appeared at the most important international opera houses, including the Metropolitan Opera in New York, the San Francisco Opera, the State Operas in Munich and Berlin, the Comic Opera in Berlin, Frankfurt Opera, at the Opera House in Zurich, the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels, the Teatro alla Scala in Milan, the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Teatro Real in Madrid, the Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon, the Teatro Massimo in Palermo, the Royal Opera House Covent Garden in London as well as at the Glyndebourne Festival and the BBC Proms. In his comprehensive discography, the title roles in Wagner's *Rienzi* and Pfitzner's *Palestrina* stand out, as do Luzio in Wagner's *Das Liebesverbot* at Frankfurt Opera and Rachmaninov's *The Miserly Knight* with the BBC Philharmonic. His appearances as Herod (*Salome*) and Mime (*Siegfried*) at the Teatro alla Scala, as Incredibile (*Andrea Chénier*) at the Bregenz Festival and Shuiski (*Boris Godunov*) at the Teatro Regio in Turin have been released on DVD. Peter Bronder has co-operated with conductors



Richard Armstrong, Daniel Barenboim, Sylvain Cambreling, Sir Andrew Davis, Sir Colin Davis, Sir Jeffrey Tate, Christoph von Dohnanyi, Rafael Frühbeck de Burgos, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Richard Hickox, Vladimir Jurowski, James Levine, Sir Charles Mackerras, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Ivor Bolton, Ulf Schirmer, Ingo Metzmacher und Sebastian Weigle zusammengearbeitet.

such as Sir Richard Armstrong, Daniel Barenboim, Sylvain Cambreling, Sir Andrew Davis, Sir Colin Davis, Sir Jeffrey Tate, Christoph von Dohnanyi, Rafael Frühbeck de Burgos, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Richard Hickox, Vladimir Jurowski, James Levine, Sir Charles Mackerras, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Ivor Bolton, Ulf Schirmer, Ingo Metzmacher and Sebastian Weigle.



## **Thomas Faulkner**

### ***Erster Handwerksbursch***

Der Bass Thomas Faulkner absolvierte das Frankfurter Opernstudio und ist seit 2016/17 Ensemblemitglied der Oper Frankfurt. Zu den wichtigen Partien des Briten zählen Don Diego (*L'Africaine*), Alidoro (*La Cenerentola*), John Claggart (*Billy Budd*), Graf Lamoral (*Arabella*), Zuniga (*Carmen*), Elviro (*Xerxes*), Jago (*Ernani*), Merkur/Schatten Hektors (*Les Troyens*) und Farasmane (*Radamisto*). Höchst erfolgreich waren auch seine Darstellungen in Martinůs *Drei Einaktern*. Thomas Faulkner gastierte u. a. bei den Münchner Opernfestspielen (*L'Orfeo*), mit der Scottish Opera on Tour als Banquo (*Macbeth*) sowie als Messenius

## **Thomas Faulkner**

### ***First Apprentice***

The bass Thomas Faulkner completed the Frankfurt Opera Studio and has been a member of the ensemble of Frankfurt Opera since 2016/17. The Briton's most important roles include Don Diego (*L'Africaine*), Alidoro (*La Cenerentola*), John Claggart (*Billy Budd*), Count Lamoral (*Arabella*), Zuniga (*Carmen*), Elviro (*Xerxes*), Jago (*Ernani*), Mercury/Hector's Shade (*Les Troyens*) and Farasmane (*Radamisto*). His performances in Martinů's *Three One-Act Plays* were highly successful. Thomas Faulkner has held guest appearances at the Munich Opera Festival (*L'Orfeo*), with the Scottish Opera on tour as Banquo

(*Cristina, regina di Svezia*) und Dulcamara (*L'elisir d'amore*) beim Wexford Festival und konzertierte mit dem Orchestre de Chambre von Lausanne unter Bertrand de Billy sowie mit dem Royal Philharmonic Orchestra. Er studierte an der Universität Cambridge und an der Royal Academy of Music London. Der promovierte Historiker war u. a. Stipendiat des Frankfurter Richard-Wagner-Verbandes.

## Iurii Samoilov

### Zweiter Handwerksbursch

Iurii Samoilov gestaltete an der Oper Frankfurt Partien wie Eugen Onegin, Guglielmo (*Così fan tutte*), Dandini (*La Cenerentola*), Ned Keene (*Peter Grimes*) und Graf Danilo Danilowitsch (*Die lustige Witwe*). Seit der ukrainische Bariton vom Opernstudio ins Ensemble übernommen wurde, überzeugte er außerdem als Don Giovanni, Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Enrico Ashton (*Lucia di Lammermoor*) und Marcello (*La Bohème*). In der jüngeren Vergangenheit gastierte er u. a. in der Titelpartie von *Billy Budd* am Bolschoi-Theater in Moskau, als Zarewitsch Afron (*Der goldene Hahn*) am Teatro Real in Madrid sowie als Omar (*Le*

*Macbeth*) and as Messenius (*Cristina, regina di Svezia*) and Dulcamara (*L'elisir d'amore*) at the Wexford Festival and has held concerts with the Orchestre de Chambre de Lausanne under Bertrand de Billy and with the Royal Philharmonic Orchestra. He studied at Cambridge University and at the Royal Academy of Music in London. The historian with a Ph.D. was also a scholarship holder of the Richard Wagner Society in Frankfurt.

## Iurii Samoilov

### Second Apprentice

At Frankfurt Opera, Iurii Samoilov has sung roles like Eugene Onegin, Guglielmo (*Così fan tutte*), Dandini (*La Cenerentola*), Ned Keene (*Peter Grimes*) and Graf Danilo Danilowitsch (*The Merry Widow*). Since the Ukrainian baritone was taken over from the opera studio into the ensemble, he has also been convincing as Don Giovanni, Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Enrico Ashton (*Lucia di Lammermoor*) and Marcello (*La Bohème*). In the recent past, he has held guest appearances in the title role of *Billy Budd* at the Bolshoi Theatre in Moscow, as Tsarevich Afron (*The Golden Cockerel*) at the Teatro Real in Madrid and as Omar



*Siège de Corinthe*) beim Rossini Opera Festival in Pesaro. An der Nationale Opera Amsterdam sowie bei den Salzburger Festspielen war der Bariton als Masetto, in Vilnius als Eugen Onegin und am Theater Basel als Guglielmo engagiert. Weitere Auftritte führten Iurii Samoilov zu den Operadagen Rotterdam, an das Concertgebouw Amsterdam sowie in die Royal Albert Hall London. Sein Studium absolvierte der mehrfach ausgezeichnete Sänger an der Nationalen Musikakademie der Ukraine in Kiew.

*(Le Siège de Corinthe)* at the Rossini Opera Festival in Pesaro. The baritone sang Masetto at the Nationale Opera in Amsterdam and at the Salzburg Festival, Eugene Onegin in Vilnius and Guglielmo at the theatre in Basel. Further appearances have taken Iurii Samoilov to the Operadagen in Rotterdam, the Concertgebouw in Amsterdam and the Royal Albert Hall in London. The prize-winning singer completed his studies at the National Music Academy of Ukraine in Kiev.



### **Martin Wölfel**

#### ***Narr***

Der Countertenor Martin Wölfel ist der Oper Frankfurt seit 2006 als regelmäßiger Gast verbunden und trat hier u. a. als Nutrice (*L'incoronazione di Poppea*), Sorceress (*Dido and Aeneas*), Delfa (*Cavallis Giasone*), Edgar (Reimanns *Lear*), Prinz Orlofsky/Frosch (*Die Fledermaus*) sowie als Helicon in der Uraufführung von Glanerts *Caligula* auf. Letztgenannte Partie interpretierte er ebenfalls an der Oper Köln, am Teatro Colón in Buenos Aires und im Concertgebouw Amsterdam. Wichtige Debüts der jüngeren Zeit brachten ihn als Antonio

### **Martin Wölfel**

#### ***Fool***

The countertenor Martin Wölfel has been a regular guest at Frankfurt Opera since 2006 and has appeared there also as Nutrice (*L'incoronazione di Poppea*), Sorceress (*Dido and Aeneas*), Delfa (*Cavalli's Giasone*), Edgar (Reimann's *Lear*), Prince Orlofsky/Frosch (*Die Fledermaus*) and as Helicon in the premiere of Glanert's *Caligula*. He also interpreted the latter role at Cologne Opera, at the Teatro Colón in Buenos Aires and at the Concertgebouw in Amsterdam. Recent significant debuts have taken him as Antonio (André Tchaikovsky's



(André Tchaikowskys *Der Kaufmann von Venedig*) an die Welsh National Opera in Cardiff und das ROH Covent Garden in London sowie für die Uraufführung von Reimanns *L'Invisible* an die Deutsche Oper Berlin. Weitere Stationen seiner Laufbahn sind die Staatsoper und die Komische Oper Berlin, die Hamburgische Staatsoper, das Nationaltheater Mannheim, die Deutsche Oper am Rhein, das Theater Basel, die Opéra National de Paris, die Norske Opera Oslo sowie die Festivals in Edinburgh und Montreux. Der an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden ausgebildete Sänger hat seit 2007 einen Lehrauftrag an der Folkwang Universität Essen inne und wurde 2017 zum Professor berufen. Er leitet Meisterkurse im In- und Ausland, u. a. auch für die Mitglieder des Frankfurter Opernstudios. 2010 gründete er die Kronenburg Classes.

## **Claudia Mahnke**

### **Marie**

Claudia Mahnke, gefeiertes Ensemblemitglied der Oper Frankfurt, gehört mit ihren Interpretationen von Partien wie Judith (*Herzog Blaubarts Burg*), Didon (*Les Troyens*) und Fricka (*Der Ring des Nibelungen*) zu den gefragtesten

*The Merchant of Venice*) to the Welsh National Opera in Cardiff and the ROH Covent Garden in London and to the German Opera in Berlin for the premiere of Reimann's *L'Invisible*. Further stations in his career have been the State Opera and the Comic Opera in Berlin, the Hamburg State Opera, the National Theatre in Mannheim, the German Opera on the Rhine, Basel Theatre, the Opéra National de Paris, the Norske Opera in Oslo and the festivals in Edinburgh and Montreux. The singer, who was trained at the Carl Maria von Weber Academy of Music in Dresden, has had a teaching assignment at the Folkwang University in Essen since 2007 and was appointed a professor in 2017. He holds master classes in Germany and abroad, including for members of the Frankfurt Opera Studio. In 2010, he founded the Kronenburg Classes.

## **Claudia Mahnke**

### **Marie**

Claudia Mahnke, a celebrated member of the ensemble of Frankfurt Opera, is one of the mezzo-sopranos most in demand with her interpretation of roles such as Judith (*Bluebeard's Castle*), Didon (*Les Troyens*) and



ten Mezzosopranistinnen. Mit immensem Erfolg hat sie an der Oper Frankfurt u. a. auch Selika (*L'Africaine*), Waltraute/Zweite Norn (Wagners *Ring*), Mrs. Meg Page (*Falstaff*), Marie (*Wozzeck*), Gertrud (*Hänsel und Gretel*), Komponist (*Ariadne auf Naxos*), Ottavia (*L'incoronazione di Poppea*) und Kundry (*Parsifal*) gesungen. Zu ihrem Repertoire zählen weiterhin Rollen wie Brangäne (*Tristan und Isolde*), Herodias (*Salome*), Octavian (*Der Rosenkavalier*), Magdalena (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Iokaste (*Oedipus Rex*) oder die Titelpartie von *Simplicius Simplicissimus*. Gastengagements führten Claudia Mahnke mehrfach zu den Bayreuther Festspielen, an die Semperoper Dresden, die Hamburgische Staatsoper, an das Teatro Real Madrid, die Opéra de Lyon, an die Opernhäuser in Stuttgart, Essen, Köln, San Francisco, Los Angeles, Houston, nach Tokio und Seoul sowie zur Ruhrtriennale und zum Edinburgh International Festival. Vor ihrem Frankfurter Engagement gehörte Claudia Mahnke dem Ensemble der Staatsoper Stuttgart an, die ihr den Titel der Kammersängerin verlieh.

Fricka (*Der Ring des Nibelungen*). At Frankfurt Opera, to much acclaim she has also sung Selika (*L'Africaine*), Waltraute/Second Norn (Wagner's *Ring*), Mrs. Meg Page (*Falstaff*), Marie (*Wozzeck*), Gertrud (*Hänsel und Gretel*), Composer (*Ariadne auf Naxos*), Ottavia (*L'incoronazione di Poppea*) and Kundry (*Parsifal*). Her repertoire further includes roles like Brangäne (*Tristan and Isolde*), Herodias (*Salome*), Octavian (*Der Rosenkavalier*), Magdalena (*The Mastersingers of Nuremberg*), Iokaste (*Oedipus Rex*) or the title role of *Simplicius Simplicissimus*. Guest commitments have taken Claudia Mahnke to the Bayreuth Festival several times, to the Semper Opera in Dresden, to Hamburg State Opera, to the Teatro Real in Madrid, to the Opéra de Lyon, to the opera houses in Stuttgart, Essen, Cologne, San Francisco, Los Angeles, Houston, to Tokyo and Seoul as well as to the Ruhr Triennial and to Edinburgh International Festival. Prior to her commitment in Frankfurt, Claudia Mahnke was a member of the ensemble of the State Opera in Stuttgart, which awarded her the title of "Kammersängerin".

## Alfred Reiter

### Doktor

Der Bass Alfred Reiter ist langjähriges Ensemblemitglied der Oper Frankfurt und wirkte hier in unterschiedlichsten Partien, darunter La Roche (*Capriccio*), Narbal (*Les Troyens*), Arkel (*Pelléas et Mélisande*), Trulove (*The Rake's Progress*) und Graf Waldner (*Arabella*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), Truffaldin (*Ariadne auf Naxos*), Papst Pius IV./Kardinal Christoph Madruscht (*Palestrina*), Peneios (*Daphne*), Kalervo (*Kullervo*), Fasolt (*Das Rheingold*), Raimondo (*Rienzi*) und Seneca (*L'incoronazione di Poppea*). Auch in der Uraufführung von Arnulf Hermanns *Der Mieter* war er zu erleben. Der in München ausgebildete Sänger gastierte u. a. als Sarastro bei den Bregenzer Festspielen, in Berlin, München, Genf, Wien, Salzburg, Paris, London, Los Angeles, San Francisco und Tokio, als Graf Waldner an der Nationale Opera Amsterdam und am Gran Teatre del Liceu in Barcelona, als Eremit (*Der Freischütz*) bei der Styriarte Graz und am Grand Théâtre Genf, als Gurnemanz (*Parsifal*) in Karlsruhe sowie als Arkel in einer Produktion der Welsh National Opera in Hongkong.

## Alfred Reiter

### Doctor

The bass Alfred Reiter is a long-standing member of the ensemble of Frankfurt Opera and has played the most differing roles there, including La Roche (*Capriccio*), Narbal (*Les Troyens*), Arkel (*Pelléas et Mélisande*), Trulove (*The Rake's Progress*) and Count Waldner (*Arabella*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), Truffaldin (*Ariadne auf Naxos*), Pope Pius IV/ Cardinal Christoph Madruscht (*Palestrina*), Peneios (*Daphne*), Kalervo (*Kullervo*), Fasolt (*Das Rheingold*), Raimondo (*Rienzi*) and Seneca (*L'incoronazione di Poppea*). He could also be heard in the premiere of Arnulf Hermann's *Der Mieter*. The Munich-trained singer has also held guest appearances as Sarastro at Bregenz Festival, in Berlin, Munich, Geneva, Vienna, Salzburg, Paris, London, Los Angeles, San Francisco and Tokyo, as Count Waldner at the Nationale Opera in Amsterdam and at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, as the Hermit (*Der Freischütz*) at the Styriarte in Graz and at the Grand Théâtre in Geneva, as Gurnemanz (*Parsifal*) in Karlsruhe and as Arkel in a production by the Welsh National Opera in Hong Kong.





## Katharina Magiera

### Margret

Katharina Magiera ist seit der Spielzeit 2009/10 im Ensemble der Oper Frankfurt und überzeugte hier mit Partien wie Lisa (*Die Passagierin*), Maddalena (*Rigoletto*), Teresa (*La sonnambula*) und Flosshilde/Erda (*Das Rheingold*, CD bei OehmsClassics). Die bei Hedwig Fassbender in Frankfurt ausgebildete Altistin war weiterhin u. a. als Nancy (*Martha*), Wanja (*Iwan Sussanin*), Die Erzählerin/Heilige Katharina (*La damoiselle élue/Jeanne d'Arc au bûcher*), Marcellina (*Le nozze di Figaro*), Dritte Dame (*Die Zauberflöte*), Annina (*Der Rosenkavalier*), mit der Altpartie in *Messiah*, als Humperdincks Hänsel, Filosofia (*L'Oronthea*), Ježibaba (*Rusalka*) sowie in den *Drei Einaktern* von Bohuslav Martinů zu erleben. Außerdem stellte sie sich dem Frankfurter Publikum bereits als Liedinterpretin vor; eine CD mit Goethe-Liedern erschien bei OehmsClassics. Gastengagements führten Katharina Magiera u. a. an die Opéra National in Paris, das Theater an der Wien, die Bayerische Staatsoper in München, die Semperoper Dresden, die Opéra du Rhin in Straßburg, zum Beijing Music Festival sowie zu den Salzburger

## Katharina Magiera

### Margret

Katharina Magiera has been a member of the ensemble of Frankfurt Opera since the 2009/10 season and has been convincing in roles such as Lisa (*Die Passagierin*), Maddalena (*Rigoletto*), Teresa (*La sonnambula*) and Flosshilde/Erda (*Das Rheingold*, CD released by OehmsClassics). The contralto, trained by Hedwig Fassbender in Frankfurt, has also sung Nancy (*Martha*), Wanja (*Iwan Sussanin*), The Narrator/St Catherine (*La damoiselle élue/Jeanne d'Arc au bûcher*), Marcellina (*Le nozze di Figaro*), Third Lady (*Die Zauberflöte*), Annina (*Der Rosenkavalier*), the contralto part in *Messiah*, Humperdinck's Hänsel, Filosofia (*L'Oronthea*), Ježibaba (*Rusalka*) and in the *Three One-Act Plays* by Bohuslav Martinů. She has already presented herself to the audience in Frankfurt as an interpreter of songs, a CD with songs by Goethe having been released by OehmsClassics. Guest appearances have also taken Katharina Magiera to the Opéra National in Paris, the Theater an der Wien, the Bavarian State Opera in Munich, the Semper Opera in Dresden, the Opéra du Rhin in Strasbourg, the Beijing Music Festival and

Osterfestspielen, wo sie mit Christian Thielemann, Ádám Fischer und Andrés Orozco-Estrada zusammenarbeitete. Zudem konzertierte sie mit den Münchner Philharmonikern und beim Richard Strauss-Festival.

to the Salzburg Easter Festival, where she cooperated with Christian Thielemann, Ádám Fischer and Andrés Orozco-Estrada. She also holds concerts with the Munich Philharmonic and at the Richard Strauss Festival.

### **Chor der Oper Frankfurt**

Mit mehr als zwanzig Neuproduktionen und Wiederaufnahmen meistert der Chor der Oper Frankfurt, seit der Spielzeit 2014/15 unter der Leitung von Tilman Michael, jede Saison ein vielfältiges Programm. Die größten Chorpartien der Opernliteratur können erfolgreich aus eigenen Kräften bzw. mit Hilfe des Extrachores bewältigt werden, seit der Chor 1997 im Zuge der Wiedereinführung des Repertoire-Systems aufgestockt wurde. Alle Chormitglieder können auf eine professionelle Ausbildung verweisen und treten an der Oper Frankfurt gelegentlich als Interpreten kleiner Solopartien hervor.

### **Choir of Frankfurt Opera**

With more than twenty new productions and revivals, the choir of Frankfurt Opera, directed by Tilman Michael since the 2014/15 season, masters a diverse programme every season. The largest choral parts in opera literature can be successfully managed with the choir's own resources or with the aid of the supplementary choir, once the choir was augmented in 1997 in the course of re-introducing the repertoire system. All the choir members can refer to professional training and occasionally appear as the interpreters of minor soloist parts at Frankfurt Opera.

### Kinderchor der Oper Frankfurt

Der Kinderchor der Oper Frankfurt besteht aus etwa 80 Mädchen und Jungen zwischen sieben und achtzehn Jahren. Zu den jüngeren Produktionen, an denen der Kinderchor beteiligt war, zählen *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Werther*, *Billy Budd*, *Carmen*, *Das schlaue Fûchslein*, *Hänsel und Gretel*, *Die tote Stadt* und *La Bohème*. Seit der Spielzeit 2009/10 treten Mitglieder des Kinderchores auch in Solopartien auf, z. B. als Drei Knaben in *Die Zauberflöte*, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, *Königskinder*, *Messiah* oder *Jeanne d'Arc au bûcher*. Die Leitung des Kinderchores obliegt Markus Ehmann.

### Children's Choir of Frankfurt Opera

The Children's Choir of Frankfurt Opera consists of about 80 girls and boys between the ages of seven and eighteen. The more recent productions involving the Children's Choir include *Jeanne d'Arc au bûcher*, *Werther*, *Billy Budd*, *Carmen*, *The Cunning Little Vixen*, *Hänsel und Gretel*, *Die tote Stadt* and *La Bohème*. Since the 2009/10 season, members of the Children's Choir also appear in soloist roles, e. g. as Three Boys in *Die Zauberflöte*, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, *Königskinder*, *Messiah* or *Jeanne d'Arc au bûcher*. Markus Ehmann is the choirmaster.





### **Tilman Michael**

#### ***Chor***

Tilman Michael ist seit der Saison 2014/15 Chordirektor der Oper Frankfurt. Zuvor hatte er diese Position am Nationaltheater Mannheim inne, wo der Chor unter seiner Leitung von der Zeitschrift *Opernwelt* die Auszeichnung »Opernchor des Jahres« erhielt. Zugleich wurde er als »Dirigent des Jahres« nominiert.

### **Tilman Michael**

#### ***Chorus Master***

Tilman Michael has been chorus master at Oper Frankfurt since the 2014/15 season. Prior to that, he held this position at the Nationaltheater Mannheim, where, under his leadership, the choir were voted "Opera Chorus of the Year" by the magazine *Opernwelt*. The same year, he was nominated for "Conductor



Direkt nach dem Studium in Stuttgart und Köln wurde Tilman Michael als zweiter Chordirektor an die Hamburgische Staatsoper engagiert. Seit 2004 ist er zudem als Assistent des Chordirektors bei den Bayreuther Festspielen tätig. Er gastierte an den Opernhäusern von Amsterdam, Moskau und Stuttgart sowie beim Estnischen Philharmonischen Kammerchor und den Rundfunkchören von NDR und WDR. Außerdem konzertierte er mit verschiedenen Vokalensembles in Europa, Asien und Südamerika. Tilman Michael arbeitet zudem als Herausgeber für den Bärenreiter Verlag und ist als Dozent und Juror beim Dirigentenforum Deutscher Musikrat tätig.

of the Year". After completing his studies in Stuttgart and Cologne, Tilman Michael was engaged as the second Chorus Director at the Hamburg State Opera. He has been Assistant Chorus Master at the Bayreuth Festival since 2004. He has also worked at the opera houses of Amsterdam, Moscow and Stuttgart as well as with the Estonian Philharmonic Chamber Choir and the radio choruses of NDR and WDR. He also performed with various vocal ensembles in Europe, Asia and South America. Tilman Michael also works as an editor for Bärenreiter Publishing Company and as a lecturer and juror at the German Music Council.

### **Frankfurter Opern- und Museumsorchester**

Das Frankfurter Opern- und Museumsorchester, das seit der Saison 2008/09 von Sebastian Weigle als Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt geleitet wird, ist eines der bedeutendsten Orchester im deutschsprachigen Raum. Es wurde von 2009 bis 2011 drei Mal in Folge in der Kritikerumfrage des Fachmagazins *Opernwelt* zum »Orchester des Jahres« gewählt. Zu den früheren Generalmusikdirektoren zählen Sir Georg Solti, Christoph von Dohnányi, Michael Gielen, Sylvain Cambreling und Paolo Carignani. Der Name des Orchesters geht auf die Frankfurter Museums-Gesellschaft zurück, eine 1808 von Frankfurter Bürgern gegründete Liebhaber-Akademie für alle Künste, die sich 1861 zum Konzertinstitut Museums-Gesellschaft fortentwickelte. In den von der Museums-Gesellschaft veranstalteten Museumskonzerten tritt das Orchester der Frankfurter Oper bis heute als Konzertorchester auf.

### **Frankfurt Opera and Museum Orchestra**

The Frankfurt Opera and Museum Orchestra, conducted by Sebastian Weigle as General Music Director of the Frankfurt Opera since the 2008/09 season, is one of the most important orchestras in the German-speaking world. It was chosen "Orchestra of the Year" three times in a row in the critics' survey of the specialist magazine *Opernwelt*. Former general music directors have included Sir Georg Solti, Christoph von Dohnányi, Michael Gielen, Sylvain Cambreling and Paolo Carignani. The name of the Orchestra has its origin in the Frankfurt Museum Society, an amateur academy for all the arts founded by Frankfurt citizens in 1808; it developed into the Concert Institute Museum Society in 1861. Up to the present day, the Orchestra of the Frankfurt Opera performs as a concert orchestra in the Museum Concerts organised by the Museum Society.





### **Sebastian Weigle**

#### ***Generalmusikdirektor***

Sebastian Weigle ist seit 2008 Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt und leitete hier mit großem Erfolg u. a. *Peter Grimes*, *Capriccio*, *Eugen Onegin*, *Martha*, *Der Spieler*, *Arabella*, *Der fliegende Holländer* und *Der Ring des Nibelungen* am Pult des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters. Der ehemalige

### **Sebastian Weigle**

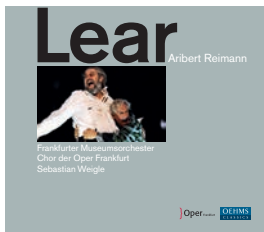
#### ***Director General of Music***

Sebastian Weigle has been the Director General of Music at Frankfurt Opera since 2008, and the great successes he has conducted with the Frankfurt Opera and Museum Orchestra include *Peter Grimes*, *Capriccio*, *Eugene Onegin*, *Martha*, *The Gambler*, *Arabella*, *The Flying Dutchman* and *Der Ring des*

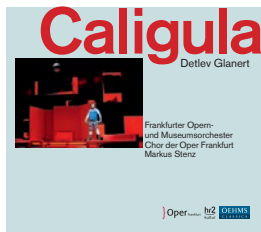
Kapellmeister der Staatsoper Berlin und GMD des Gran Teatre del Liceu in Barcelona gastiert international an den wichtigsten Bühnen wie der Metropolitan Opera in New York, den Staatsopern in Wien, München, Dresden und Hamburg, an der Deutschen Oper Berlin, am Opernhaus Zürich sowie bei den Bayreuther Festspielen und beim Spring Festival Tokio. Als Einspielung unter seiner musikalischen Leitung sind bisher bei OehmsClassics erschienen: *Martha, Julietta, Wagners Ring, Lear, Die Königskinder, Die tote Stadt, La fanciulla del West, Ariadne auf Naxos* und die drei frühen Wagner-Opern; fortgesetzt wird die Reihe der sinfonischen Werke von Richard Strauss. Für seine Frankfurter Interpretation von *Die Frau ohne Schatten* (CD bei OehmsClassics) kürte ihn die *Opernwelt* zum »Dirigenten des Jahres« 2003.

*Nibelungen*. The erstwhile conductor at the State Opera in Berlin and Director General of Music at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona holds guest appearances at major international venues such as the Metropolitan Opera in New York, the State Operas in Vienna, Munich, Dresden and Hamburg, the German Opera in Berlin, Zurich Opera House as well as at the Bayreuth Festival and the Spring Festival in Tokyo. OehmsClassics have hitherto released the following recordings under his baton: *Martha, Julietta, Wagner's Ring, Lear, Die Königskinder, Die tote Stadt, La fanciulla del West, Ariadne auf Naxos* and the three early Wagner operas; the series of symphonic works by Richard Strauss will be continued. For his Frankfurt interpretation of the *Frau ohne Schatten* (CD released by OehmsClassics), the periodical *Opernwelt* voted him "Conductor of the Year" in 2003.

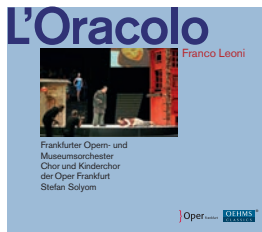




**Aribert Reimann:**  
**Lear**  
OC 921 | 2 CDs



**Detlev Glanert:**  
**Caligula**  
OC 932 | 2 CDs



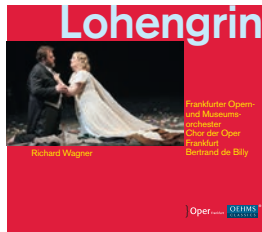
**Franco Leoni:**  
**L'Oracolo**  
OC 952 | 1 CD



**Aribert Reimann:**  
**Medea**  
OC 955 | 2 CDs



**Giacomo Puccini:**  
**La fanciulla del West**  
OC 945 | 2 CDs



**Richard Wagner:**  
**Lohengrin**  
OC 946 | 3 CDs

*Die CD-Edition der Oper Frankfurt  
The Oper Frankfurt's CD Edition*



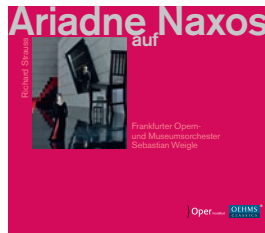
**Erich Wolfgang Korngold:**  
**Die tote Stadt**  
OC 948 | 2 CDs



**Hans Pfitzner:**  
**Palestrina**  
OC 930 | 3 CDs



**Engelbert Humperdinck:**  
**Königskinder**  
OC 943 | 3 CDs  
*Opera recording of the month,  
October 2013, in "Opera –  
The world's leading opera  
magazine".*



**Richard Strauss:**  
**Ariadne auf Naxos**  
OC 947 | 2 CDs



**Gioacchino Rossini:**  
**Die diebische Elster**  
OC 961 | 3 CDs



**Franz Lehár:**  
**Der Graf von Luxemburg**  
OC 968 | 2 CDs

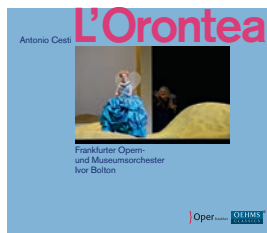




**Richard Strauss:**  
**Die Frau ohne Schatten**  
OC 964 | 3 CDs



**Bohuslav Martinů:**  
**Julietta**  
OC 966 | 2 CDs



**Antonio Cesti**  
**L'Oronoea**  
OC 965 | 3 CDs



**Friedrich von Flotow:**  
**Martha**  
OC 972 | 2 CDs

**Der Ring des Nibelungen aus der Oper Frankfurt  
The Ring des Nibelungen from Oper Frankfurt**



**Richard Wagner  
Das Rheingold**  
OC 935 | 2 CDs



**Richard Wagner  
Die Walküre**  
OC 936 | 4 CDs



**Richard Wagner  
Siegfried**  
OC 937 | 4 CDs



**Richard Wagner  
Götterdämmerung**  
OC 938 | 4 CDs



**Richard Wagner  
Der Ring des Nibelungen**  
OC 939  
Gesamtausgabe – 14 CDs



**Richard Wagner  
Orchestermusik aus dem  
Ring des Nibelungen**  
OC 944 | 1 CD

**Die frühen Werke  
The Early Operas**



**Richard Wagner:  
Die Feen**  
OC 940 | 3 CDs



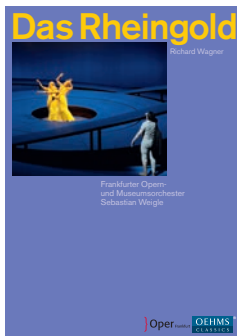
**Richard Wagner:  
Das Liebesverbot**  
OC 942 | 3 CDs



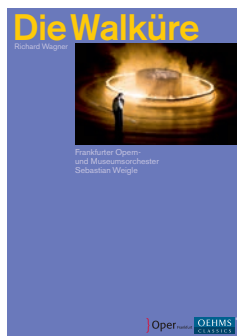
**Richard Wagner:  
Rienzi**  
OC 941 | 3 CDs



**Richard Wagner:  
Das Frühwerk**  
OC 015 | 9 CDs



**Richard Wagner**  
**Das Rheingold** | OC 995 | 2 DVDs



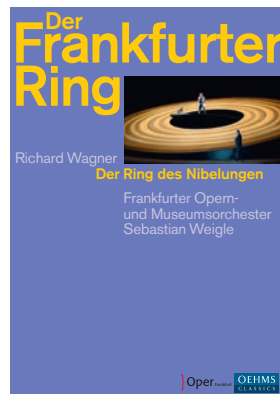
**Richard Wagner**  
**Die Walküre** | OC 996 | 2 DVDs



**Richard Wagner**  
**Siegfried** | OC 997 | 2 DVDs



**Richard Wagner**  
**Götterdämmerung** | OC 998 | 2 DVDs



**DVD Video-**  
**Gesamtausgabe**  
**8 DVDs**  
**Richard Wagner**  
**Der Ring**  
**des Nibelungen**  
OC 999

© 2016 OehmsClassics Musikproduktion GmbH  
© 2018 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producers: Dieter Oehms,  
OehmsClassics Musikproduktion  
Bernd Loebe, Oper Frankfurt  
Recorded Live, June/July 2016, Oper Frankfurt  
Live Sound: Paul Baron  
Wireless Microphones: Teresa Kunz, Rebecca Honner,  
Adrian Strehler  
Recording and Editing: Felix Dreher | Mix: Teresa Kunz  
Final Balance and Mastering: Teresa Kunz, Christian Wilde  
Stage Photographs: Monika Rittershaus  
Photographs: Barbara Aumüller (Weigle, Wolfsteiner,  
Miterrutzner, Faulkner, Samoilov, Wölfel, Mahnke, Reiter,  
Magiera, orchestra), Nelly Danker (Michael), Oper Frankfurt  
(Ehmann), Tonje Eliasson (Iversen), Philipp Ottendorfer (Bronder)  
© Universal Edition (Berg)  
Publisher: Wozzeck, Oper in drei Akten (15 Szenen)  
nach dem Drama von Georg Büchner von Alban Berg  
© Universal Edition AG, Wien mit freundlicher Genehmigung  
von SCHOTT MUSIC, Mainz  
Editorial: Martin Stastnik  
English Translations: Ian Mansfield / Lucy Jonas (synopsis)  
Visual Concept: Gorbach-Gestaltung.de  
Composition: Waltraud Hofbauer

[www.oehmsclassics.de](http://www.oehmsclassics.de)



} Oper Frankfurt

