

Gelegenheiten zur Brillanz

Konstruktive und instrumentale Virtuosität im Schaffen Alban Bergs

VON THOMAS ERTELT

Sucht man im Kreis der Wiener Schule nach Vorkommen von Virtuosität, dann erscheint mir vorderhin Berg als der geeignetste Kandidat. Der Musik wie der Persönlichkeit Weberns dürfte die Sphäre des Virtuosen gänzlich fremd gewesen sein; und aus Schönbergs Feder gibt es zwar Werke, die den Solisten vor immense technische Probleme stellen wie das Violinkonzert oder das Cello-Konzert nach Matthias Georg Monn; jedoch erscheinen sie viel mehr als schwierige denn als virtuose Werke.

Erstaunlicherweise begegnet man aber, versucht man sich Bergs Virtuosität zu nähern, zunächst durchaus Äußerungen über Leichtigkeit seiner Musik; Adorno empfahl die Klaviersonate nicht zuletzt deshalb als geeignetes Stück, um Berg kennen zu lernen, weil sie »nicht gar zu schwere auszuführen« sei¹, und auch an *Wozzeck* erläutert er, im Vergleich mit Richard Strauss, die »Einfachheit der Partitur«². Im Fall des *Kammerkonzerts* beklagte sich Eduard Steuermann bei Berg darüber, dass ihm der Klavierpart nicht virtuos genug sei³. Am bedeutsamsten erscheinen mir aber die Bezeugungen der Einfachheit von Bergs Violinkonzert, wie sie nicht nur vom getreuen Korrepetitor konstatiert wird⁴; auch Webern sprach davon, und zwar gleich als seine erste Äußerung über das Werk, beim ersten Anblick der Partitur.

Natürlich meint Einfachheit hier in erster Linie den orchestralen Satz, die klare Faktur des Stimmengefüges, aber doch auch den Solopart, der nur in der kanonischen Kadenz im zweiten Satz bedeutende Schwierigkeiten bietet.

Virtuosität bei Berg ist, so die These, primär keine Angelegenheit der Spieltechnik. Was nicht heißen soll, dass ihn solche Fragen nicht interessiert hätten; im Gegenteil, Berg hat sich immer um die spezifischen Möglichkeiten der Instrumente bekümmert, und sei es die Ziehharmonika in der Wirtshausszene, deren Möglichkeiten er sich von einem Wiener Instrumentenbauer erläutern ließ⁵. Für sein Violinkonzert studierte er die Konzerte von Alexander Glasunow und Edouard Lalo sowie das erste, einsätziges Violinkonzert op. 35 von Karol Szymanowski; Berg notierte sich dabei besondere Passagen und Grifftechniken⁶.

¹ Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968, S. 50.

² Ebenda, S. 93 f.

³ Ebenda, S. 98.

⁴ Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Frankfurt/M 1963, S. 187 ff.

⁵ Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München u. Wien 1965, S. 461 ff. (16. u. 18. Juni 1921).

⁶ Vgl. Rudolf Stephan, *Alban Berg. Violinkonzert (1935)*, München 1988 (Meisterwerke der Musik 49), S. 9.

Louis Krasner allerdings, der das Werk in Auftrag gegeben hatte, durfte bei der ersten Begegnung mit Berg nichts aus der Literatur vorspielen; Berg forderte ihn vielmehr auf, frei zu präledieren⁷. Es ist anzunehmen, dass zu diesem Zeitpunkt die Idee der Introdution bereits gefasst war und Berg sich mögliches Material in allgemeinem Geigen-Idiom vorführen lassen wollte.

Später wurden dann natürlich sehr wohl spieltechnische Fragen des Soloparts zwischen Geiger und Komponist erörtert, ohne dass man sich dabei eine dramatische Szene vorstellen müsste wie Krasners Zusammenkunft mit Schönberg einige Jahre später, als es um die Uraufführung von dessen Violinkonzert op. 36 ging⁸. Krasner hatte seinen Part beinahe ein Jahr lang einstudiert. Schon vor der Uraufführung wurden in der Fachzeitschrift *The Strad* Auseinandersetzungen um die Ausführbarkeit einzelner Stellen der Solostimme geführt, wobei von Schönbergs Apologeten Sol Babitz sogar eine erweiterte Methode des Violin-Fingersatzes propagiert wurde, mit der die anscheinend unmöglichen

Griffe, unter Vertauschung des dritten und vierten Fingers, zu realisieren seien. Babitz veranschaulicht dies mit folgender Zeichnung⁹ (Abbildung 1).

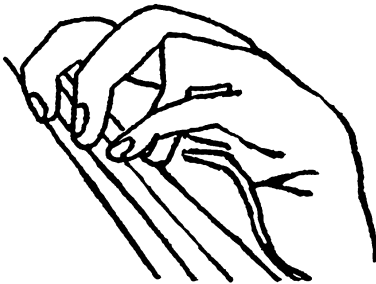


Abbildung 1: Sol Babitz, Illustration des erweiterten Fingersatzes für Schönbergs Violinkonzert, Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abt. IV, Reihe B, Bd. 15, S. XXX

Mit welchem Fingersatz auch immer, Krasners privates Vorspiel bei Schönberg fiel zur Zufriedenheit des Komponisten aus, der launig bemerkt haben soll: »*Now I will have to write a still more difficult concerto*«¹⁰.

Schönbergs Bemerkung hat nicht nur ihre spaßige Seite. Ernst zu nehmen ist sie ohne Zweifel darin, dass die Schwierigkeit der Exekution ihm durchaus als eine Kategorie bewusst war; und sie war ihm nicht gleichgültig, sondern von Bedeutung. Man assoziiert Beethovens Satz über die Schwierigkeiten der Ausführung der Klaviersonate op. 101: »*denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß etc.: jeder Mensch sieht also ein, dass dieses das fetteste Lob ist, was man geben kann, denn das schwere macht schwitzen*«¹¹. Auch dieses Diktum wird ja nicht bloß als Spaß verstanden¹².

⁷ Louis Krasner, »The Origins of the Alban Berg Violin Concerto«, in: *Alban Berg Symposion Wien 1980, Tagungsbericht Wien 1981*, hrsg. v. Rudolf Klein, Wien 1981 (Alban Berg Studien 2), S. 111.

⁸ Siehe Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, Abt. IV: Orchesterwerke, Reihe B, Bd. 15: Konzerte, Kritischer Bericht, hrsg. v. Tadeusz Okuljar, Mainz 1988, S. XXIV.

⁹ Ebenda, S. XXX.

¹⁰ Ebenda, S. XXIV.

¹¹ Zit. nach Klaus Kropfinger, Art. »Beethoven«, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 2, 1999, Sp. 891 f.

¹² Ebenda.

Bergs zweites Konzert, das *Kammerkonzert* für Klavier und Geige, ist schwer. Worum es dabei, in Entsprechung zu Schönbergs *Kammersymphonie*, kompositorisch geht, ist klar: die Verbindung kammermusikalischer Höhe motivisch-thematischer Arbeit mit dem konzertanten Wesen. Letzterer Ausdruck, wiewohl von etwas betulichem Klang, trifft doch irgendwie die Sache; denn den Erwartungen an ein Doppelkonzert wird das Werk hinsichtlich der Virtuosität der beiden Soloparts nicht gerecht. Von Steuermanns Unzufriedenheit war bereits die Rede. Zu Beginn des Werks, im Variationensatz, in dem Berg befreundete Mitstreiter der Wiener Schule musikalisch porträtiert, geschieht das für Steuermann immerhin im solistischen Klaviersatz, aber doch nicht in virtuoser Bravour, sondern im ganz eigenen Charakterstück. Die anschließende Variation, Rudolf Kolisch zugeordnet, schildert den zweiten Solisten im Charakter eines Wiener Walzers, ohne dass ein einziger Geigenton erklingt: die musikalisch-programmatische Ebene verschmäh die umstandslose Erfüllung virtuoser Ambitionen¹³.

Man kann sogar so weit gehen, den Solisten-Status der beiden Hauptakteure in Zweifel zu ziehen oder in ihrem Kontext zu relativieren: denn es sind die konzertierenden Bläser, denen technisch ein Äußerstes abverlangt wird; darin, als Ensemblestück, hat das Werk im Zusammenspiel der 15 solistischen Linien seine beträchtliche Schwierigkeit. An diesem Konzept mag noch die ursprüngliche Vorstellung ihren Anteil haben, die von einem reinen Bläserkonzert ausging¹⁴. Und das Werk heißt letztendlich auch: »Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern«, nicht etwa: »mit Begleitung von dreizehn Bläsern«. Vielleicht liegt hierin sogar ein Schlüssel zu Bergs Virtuosität: sie entfaltet sich wesentlich als virtuose Interaktion im instrumentalen Ensemble – zu fordern ist ein Begriff von Ensemble-Virtuosität, der aus Bergs Partituren analytisch belastbar zu gewinnen wäre.

Aber auch für den Einzelnen ist nicht alles verloren: bekanntlich kommt im *Kammerkonzert* der Virtuose in Gestalt des Autors ins Spiel – der Komponist als Virtuose. Allbekannt der offene Brief, mit dem Berg das Werk Schönberg zum 50. Geburtstag nachträglich zueignete, veröffentlicht zu Bergs eigenem 40. Geburtstag im Februar 1925¹⁵. Dieser Brief ist ein analytischer Aufriss der Form und der Machart des Werks. Und nachdem Berg diverse formale, kontrapunktische und insbesondere rhythmische Komplikationen aufgezeigt hat, resümiert er abschließend den Zweck seines Schreibens:

¹³ Es scheint mir lohnend, sich der Frage zu stellen, woher das Widerstreben rührt, Rudolf Kolisch, wie in der neuen *MGG* gewiss wohlmeinend und zu Recht geschehen (Sachteil, Bd. 9, 1998, Sp. 1728 f.), unter das Rubrum des ›Virtuosen‹ gestellt zu sehen. Seine technische Superiorität steht außer Zweifel – man konnte früher lesen, dass eben nur das Kolisch-Quartett, in neuerer Zeit allenfalls das La Salle-Quartett über die technischen Voraussetzungen verfüge, Beethoven richtig, insbesondere im richtigen Tempo zu spielen. Aber man wird hier Virtuosität nie als solche wahrnehmen; zu sehr ist man absorbiert durch das Ereignis der Verwirklichung von Musik, die keinem anderen partiellen Genuss, wie dem von Virtuosität, Raum lässt. – Bei Steuermann liegen die Verhältnisse wohl noch etwas anders.

¹⁴ Vgl. Bergs Brief an Schönberg vom 12. Juli 1923, in: *The Berg-Schoenberg-Correspondence. Selected Letters*, hrsg. v. Juliane Brand, Christopher Hailey u. Donald Harris, Houndmills u. London 1987, S. 326 ff.

¹⁵ Zuerst publiziert in: *Pult und Taktstock*, 2. Februar 1925, S. 23–28.

»Denn in der Absicht dieser Zueignung lag es ja, Dir zu Deinem Geburtstage wirklich ›alle guten Dinge‹ darzubringen, und ein ›Konzert‹ ist gerade die Kunstform, in der nicht nur die Solisten (inklusive dem Dirigenten!) ihre Virtuosität und Brillanz zu zeigen Gelegenheit haben, sondern auch einmal der Autor«¹⁶.

Zuerst, und nebenbei, darf angemerkt werden, im Hinblick auf die virulente moralisierende Diskreditierung von Virtuosität, dass Berg offenkundig und wie selbstverständlich den Solisten ihr gutes Recht belässt; von Vorbehalten oder Einschränkungen keine Spur.

Als Äußerung pro domo ist Bergs Bekenntnis insofern doppelbödig, als die Legitimation kompositorischer Virtuosität in einem die Rechtfertigung mit sich bringt, diese innerhalb der Zueignung offenzulegen. Und wir wissen: »Berg war Analysen freundlich gesinnt«¹⁷. Die Zueignung ist aber zuletzt noch mehr, nichts Geringeres nämlich als eine Formulierung von Bergs Poetik, für die man die scherzhafte Redensart ruhig ernst nehmen darf, es gehe wirklich darum, ›alle guten Dinge‹ zusammenzubringen, auf nichts (an Gutem) zu verzichten. Alle tonsprachlichen Möglichkeiten werden herangezogen – Tonalität, freie Atonalität, Zwölftönigkeit –, im Rondo ritmico alle erdenklichen Taktarten, und alle vorstellbaren Möglichkeiten, 1 + 1 zu 3 zu addieren, d. h. die Musik der ersten beiden Sätze zu einem neuen dritten Satz zu verquicken – Berg nennt das die »Wiederholung [!] des Variationsatzes – allerdings bereichert durch die gleichzeitige Reprise des Adagios«¹⁸.

Und schließlich geht es auch noch um Verquickung anderer Art, um die Vereinbarkeit von programmatischer Bestimmung und musikalischer Konstruktivität. Natürlich ist aber Letztere das Feld, auf dem der Komponist des Konzerts auch einmal seine Virtuosität zeigen darf, und für das Kammerkonzert meint das gewiss in erster Linie die bereits erwähnte kombinatorische Prozedur, in zweiter die überaus komplizierten Verfahrensweisen der konstruktiven Rhythmen. Aber inwieweit teilt sich solche kompositorische Virtuosität und Brillanz dem Hören mit? Der Gewaltstreich der Simultanwiederholung ist nachvollziehbar, zumindest graduell, was nichts schadet, insofern das Verfahren der Kombination selbst verschiedene Modi der Verknüpfung kennt, die nicht streng voneinander gescheiden sind. Was daraus resultiert, ist eine Art hakeliger Brillanz, gewiss aber kein geradeheraus virtuoser Charakter; dafür gibt es zuviel zugleich zu tun.

Aber Virtuosität wird bei Berg auch anders greifbar in Szene gesetzt. Gegen Ende des Streichquartetts op. 3 findet sich eine Stelle, die mir dafür bezeichnend erscheint (Notenbeispiel 1). Sie steht für einen Typus von Virtuosität, den ich als gestisch bezeichnen möchte. Nach einer länger steigenden Passage hat das Cello einen solistischen Auftritt: rezitativisch frei ergeht es sich in raumgreifender, fallender Kantilene, durch drei Oktaven hinab, bei Aufhebung des metrisch-zeitlichen Verlaufs. Die Passage ist wohl nicht übermäßig schwer auszuführen; aber dennoch ist der Eindruck des Virtuosen unabweisbar.

¹⁶ Zit. nach Frank Schneider (Hrsg.), *Alban Berg. Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, Leipzig 1981, S. 232.

¹⁷ So das Initial des Analyse-Kapitels bei Adorno, Berg (wie Anm. 1), S. 45.

¹⁸ Ebenda, S. 230.

»Denn in der Absicht dieser Zueignung lag es ja, Dir zu Deinem Geburtstage wirklich ›alle guten Dinge‹ darzubringen, und ein ›Konzert‹ ist gerade die Kunstform, in der nicht nur die Solisten (inklusive dem Dirigenten!) ihre Virtuosität und Brillanz zu zeigen Gelegenheit haben, sondern auch einmal der Autor«¹⁶.

Zuerst, und nebenbei, darf angemerkt werden, im Hinblick auf die virulente moralisierende Diskreditierung von Virtuosität, dass Berg offenkundig und wie selbstverständlich den Solisten ihr gutes Recht belässt; von Vorbehalten oder Einschränkungen keine Spur.

Als Äußerung pro domo ist Bergs Bekenntnis insofern doppelbödig, als die Legitimation kompositorischer Virtuosität in einem die Rechtfertigung mit sich bringt, diese innerhalb der Zueignung offenzulegen. Und wir wissen: »*Berg war Analysen freundlich gesinnt*«¹⁷. Die Zueignung ist aber zuletzt noch mehr, nichts Geringeres nämlich als eine Formulierung von Bergs Poetik, für die man die scherzhafte Redensart ruhig ernst nehmen darf, es gehe wirklich darum, ›alle guten Dinge‹ zusammenzubringen, auf nichts (an Gutem) zu verzichten. Alle tonsprachlichen Möglichkeiten werden herangezogen – Tonalität, freie Atonalität, Zwölftönigkeit –, im Rondo ritmico alle erdenklichen Taktarten, und alle vorstellbaren Möglichkeiten, 1 + 1 zu 3 zu addieren, d. h. die Musik der ersten beiden Sätze zu einem neuen dritten Satz zu verquicken – Berg nennt das die »*Wiederholung [!] des Variationsatzes – allerdings bereichert durch die gleichzeitige Reprise des Adagios*«¹⁸.

Und schließlich geht es auch noch um Verquickung anderer Art, um die Vereinbarkeit von programmatischer Bestimmung und musikalischer Konstruktivität. Natürlich ist aber Letztere das Feld, auf dem der Komponist des Konzerts auch einmal seine Virtuosität zeigen darf, und für das Kammerkonzert meint das gewiss in erster Linie die bereits erwähnte kombinatorische Prozedur, in zweiter die überaus komplizierten Verfahrensweisen der konstruktiven Rhythmen. Aber inwieweit teilt sich solche kompositorische Virtuosität und Brillanz dem Hören mit? Der Gewaltstreich der Simultanwiederholung ist nachvollziehbar, zumindest graduell, was nichts schadet, insofern das Verfahren der Kombination selbst verschiedene Modi der Verknüpfung kennt, die nicht streng voneinander gescheiden sind. Was daraus resultiert, ist eine Art hakeliger Brillanz, gewiss aber kein geradeheraus virtuoser Charakter; dafür gibt es zuviel zugleich zu tun.

Aber Virtuosität wird bei Berg auch anders greifbar in Szene gesetzt. Gegen Ende des Streichquartetts op. 3 findet sich eine Stelle, die mir dafür bezeichnend erscheint (Notenbeispiel 1). Sie steht für einen Typus von Virtuosität, den ich als gestisch bezeichnen möchte. Nach einer länger steigenden Passage hat das Cello einen solistischen Auftritt: rezitativisch frei ergeht es sich in raumgreifender, fallender Kantilene, durch drei Oktaven hinab, bei Aufhebung des metrisch-zeitlichen Verlaufs. Die Passage ist wohl nicht übermäßig schwer auszuführen; aber dennoch ist der Eindruck des Virtuosen unabweisbar.

¹⁶ Zit. nach Frank Schneider (Hrsg.), *Alban Berg. Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, Leipzig 1981, S. 232.

¹⁷ So das Initial des Analyse-Kapitels bei Adorno, Berg (wie Anm. 1), S. 45.

¹⁸ Ebenda, S. 230.

Das Ganze nimmt sich aus wie eine wohlvorbereitete szenische Aktion – ein Zug, der wahrscheinlich mehr als die handgreifliche Schwierigkeit zur Brillanz der Stelle beiträgt.

Die Passage hat eine spezifisch formale Bedeutung, durchaus vergleichbar der klassischen Solokadenz: sie zögert den Schluss gegenüber der vorangegangenen Steigerung durch eine glanzvolle Geste effektiv hinaus. Natürlich hat Berg diesen funktional gebundenen Einsatz von Virtuosität nicht neu erfunden, er ist traditionell, und Berg hat häufiger von diesem Modell Gebrauch gemacht. Verwiesen sei noch auf ein besonders instruktives Beispiel aus der Oper *Lulu*. Das Interludium zwischen der ersten und zweiten Szene des I. Akts ist formal betrachtet ein Postludium, das seine musikalische Substanz aus der vorangehenden Szene bezieht: der Abschilderung der Verfolgungsjagd von Lulu und dem Maler, der seinem Modell schließlich auch noch auf eine Leiter nachstellt, wo er manches zu sehen bekommt: »Ich sehe über alle Städte der Erde«; Lulu: »Ich greife in den Himmel und steck' mir die Stern' ins Haar!«¹⁹ Beider Visionen werden musikalisch durch eine motorisch geprägte, marschartige Musik unterlegt, die sich, glaubt man zu hören, bei jeder Sprosse der Leiter auch musikalisch eine Stufe höher schraubt. Im Zwischenspiel wird daraus eine Steigerung von unwiderstehlicher Dynamik, die alles in ihren Sog zieht; und gekrönt wird sie durch eine überaus virtuose Koloratur der Trompete, die unmittelbar in eine markante Schlusskadenz überleitet. Die Vortragsanweisung lautet: *brillant* (Notenbeispiel 2).

Was die Auswirkungen kompositorischer Virtuosität für die Wahrnehmung des Werks angeht, so wurde im Fall des Kammerkonzerts *Skepsis* angemeldet. Es ist jedoch auch auf Fälle zu verweisen, in denen das Resultat unmittelbar fasslich ist; wo selbstgesetzte kompositorische Probleme sinnfällige virtuose Ergebnisse zeitigen. Es geht dabei um reihentechnische Verfahren. Sehen wir zunächst auf den ersten Abschnitt des dritten Satzes der *Lyrischen Suite* (Notenbeispiel 3, S. 174), wo sich Berg die Aufgabe gestellt hat, mit den zugrunde liegenden vier Reihenformen einen kanonischen Satz zu gestalten, der frei von Einklängen und Oktaven ist: »*Von den Schwierigkeiten, die es mir aber bereitete, von diesen 4 Formen [...] die möglichen 4stimmigen Canons (es sind 17) zu finden, kann sich niemand auf der Welt [...] einen Begriff machen*«, schreibt er an Schönberg²⁰.

Dieses Verfahren der imitatorischen Schichtung von Reihen hat Berg später auch auf den Orchestersatz übertragen; im Zwischenspiel des II. Akts der *Lulu* erklingen im »Ostinato« der Filmmusik ab T. 663 fast alle Reihen des Werks in imitatorischem Verlauf.

Der virtuose Charakter ist jeweils unabweisbar; ebenso evident ist jedoch, dass das Gewusel der Reihenmechanik nicht alles ist: im Presto der *Lyrischen Suite* waren es die *col legno* geschlagenen Tongruppen, deren rhythmische Qualität das Hörbild bestimmt – die Suite kann insgesamt als exemplarisch für Bergs Ensemble-Virtuosität gelten; die autorisierte Charakterisierung ›lyrisch-dramatisch‹ (nicht symphonisch) meint auch dies –, im »Ostinato« sind es die Fanfaren der Erdgeist-Quarten, die kunstvoll mit der Reihen-Lineatur verwoben sind. Man nimmt in beiden Fällen die Reihenpolyphonie als klang-

¹⁹ *Lulu*, I. Akt, 1. Szene, T. 170–174.

²⁰ Beilage zum Brief vom 13. Juli 1926, Library of Congress, Washington D. C.; zit. nach einer Kopie im Arnold Schönberg Center, Wien.

lich-geräuschhaften Hintergrund, und in unterschiedlicher Abstufung, wahr: das Ganze der Musik ist mehr als die virtuose Aktion.

1. Fl.

2.3. Ob.

1.2.3. Kl.(B)

Bkl.(B)

Alt-Sax. (Ea)

1.2. Fg.

Kfg.

1. Hr.(F) o.D.

2.

1. Trp.(C) o.D.

2.

Hfe

Klav.

1.VI.

2.VI.

Vla

Vic.

Kb.

3. nimmt Engh.

brillant

poco

mit beiden Händen

Notenbeispiel 2: *Lulu*, Interludium I/1–2, T. 398 f. (© 1964 by Universal Edition A.G., Wien/WUE 10745A; Abdruck mit freundlicher Genehmigung)

45 46 $\text{♩} = 200$

col legno (gestrich.)

col legno (gestrich.) *pp*

col legno (gestrichen) *pp*

47 col legno (gestrich.) *pp*

48 (geschlag.) *(pp)*

(gestrich.) 49

(geschlagen) (gestrich.)

(geschlagen) *(pp)*

(gestrich.)

(geschlagen) *(ppp!)*

(gestrich.)

(geschlag.)

50 51 52

Notenbeispiel 3: *Lyrische Suite*, III Allegro misterioso, T. 45–52 (© 1927 by Universal Edition A.G., Wien/PH 173/UE 8781; Abdruck mit freundlicher Genehmigung)