

Genauigkeit und Seele

20 Jahre existiert das Alban Berg Quartett in diesem Herbst. Seitdem sind die vier Persönlichkeiten – heute sind es Günter Pichler, Gerhard Schulz, Thomas Kakuska und Valentin Erben – zu einem Streicher-Organismus geworden, in dem Exaktheit des Zusammenspiels und interpretatorische Durchdringung miteinander verschmelzen.

HUBERT BÖHM
SPRACH MIT DEM
PRIMARIUS
DES ALBAN BERG
QUARTETTS
GÜNTER PICHLER

FF: Das Alban Berg Quartett besteht in diesem Herbst zwanzig Jahre. Zu den Anfängen: Sie bekamen 1970 ein Stipendium, beim LaSalle-Quartett an der Universität in Cincinnati zu studieren. Welche Vorstellung von Quartett-Arbeit hatten Sie damals, welche Werke spielten Sie den LaSalles vor, und was war die Lehre und Konsequenz aus dem Unterricht?

G. P.: Die Begegnung mit den LaSalles war faszinierend,

besonders mit dem Primarius Walter Levin. Wir haben dort eine ganz andere Annäherung an die Musik erfahren, als wir sie hier gelernt hatten. Es fällt mir schwer, und es ist ungemein schwer, über Tradition zu sprechen. Es gibt natürlich eine Wiener Tradition. Mein Lehrer hat bei Arnold Rosé studiert, und Rosé stand Johannes Brahms nahe. Es gibt da Verbindungen, die es woanders vielleicht nicht gibt. Andererseits gibt es diese Tradition auch in den USA, weil enorm viele Emigranten dort zu ganz wichtigen Figuren wurden, z. B. die LaSalles oder George Szell, Fritz Reiner oder Erich Leinsdorf. Nur, Leute, die Tradition weitergeben, sind auch abhängig von dem Nährboden, auf den sie fällt. Und so schaut die Wiener Tradition anders aus als das Resultat von George Szells Wirken in Cleveland. Jedenfalls sind wir nie so sehr vom Intellekt an die Musik herangegangen, wie wir es bei den LaSalles gelernt haben. Ich bin der Meinung, daß eine richtige Verbindung von Emotion und Intellekt für einen Künstler enorm wichtig ist, und ich glaube, daß das für uns ein wichtiger Anstoß war, weil wir bis dahin zu wenig intellektuell gearbeitet hatten, obwohl wir in Hans Swarowsky einen Lehrer hatten, der reiner Intellektueller war,

(also gar nichts Wienerisches) hatte, der auch aus der Schönberg-Schule kam und insofern ähnliches vermittelte wie die LaSalles. Walter Levin kommt übrigens aus einer Berliner Tradition.

Können Sie an einem bestimmten Werk erklären, was für Sie die Essenz war?

Konkrete Beispiele sind mir nicht in Erinnerung. Die wichtigste Frage lautete: Warum macht ihr das so? Es wurde von Levin bei Gott nicht alles in Zweifel gezogen. Auch bei gelungenen Stellen meinte er, ihr müßt wissen, warum ihr etwas macht, und euch mit der Zeit und der Materie beschäftigen. Das war eigentlich der Tenor des ganzen Unterrichts, der deshalb manchmal sehr hart war. Wir spielten Schuberts „Rosamunden-Quartett“ und wußten oft nicht, warum wir es gerade so spielten. Eine zentrale Frage war z. B. auch das Tempo bei Beethoven, ein Thema, das Herr Kolisch angerissen hatte. Wir waren mit der Thematik zwar vertraut, haben aber das Wissen um die Bedeutung der Tempi ernster genommen und vertieft. Man kann auch ohne weiteres, und die Erfahrung mit Komponisten zeigt das, ein Tempo ändern, wenn man eine Begründung dafür hat.

Sie haben das Stichwort „Wiener Tradition“ gegeben. Wenn man über das Alban Berg Quartett liest, scheint es, daß manchmal eine Art Mythos betrieben wird, wenn es um die Vorbilder Rosé- oder Kolisch-Quartett geht. Das typisch Wienerische ist bei beiden Streichquartetten kaum festzumachen. Das Rosé-Quartett spielte zum Beispiel Beethovens „Harfenquartett“ sehr distanziert. Sie gebrauchten kaum Vibrato, und Arnold Rosé hatte in höheren Lagen oft Intonationsprobleme. Mozart vom Kolisch-Quartett klingt spröde und modernistisch. Die strukturelle Auslegung des Materials stand im Vordergrund.

Ich kann Ihnen da nur Recht geben. Sie haben das genauso beobachtet wie ich auch. Es

gibt da viele Komponenten. Tradition haben wir schon angerissen. Ein ganz lebendiges und noch näheres Beispiel hat man mit dem Ungarischen Streichquartett und dem Végh-Quartett. Mit beiden hat Bartók gearbeitet, beide sagen deshalb, sie wüßten genau, was Bartók wollte, und beide spielen die Bartók-Quartette grundverschieden. Es kann soviel hineinspielen. Bei Rosé und Kolisch war ein Widerstand gegen die allgemeine Spielweise in Wien da. Rosé war wahrscheinlich noch einer älteren Tradition verpflichtet, in der das Vibrato keine wesentliche Rolle spielte. Er war sicher ein her-

nur erfaßbar und spielbar sind, wenn man enorm viel Zeit dafür aufwendet. Und das Quartett- oder Kammermusikspielen neben dem Orchesterdienst erlaubt das nicht. Es sind aber auch Quartette entstanden, die man als wienerischer empfinden wird, z. B. das Musikvereins- oder das Konzerthaus-Quartett, die beide stilistisch mit dem Kolisch und auch mit unserem Quartett nichts zu tun haben. Es gibt viele Gesichter in einer solchen Stadt: Nestroy, Karl Kraus. Der typische Wiener hat verschiedene Komponenten vereint. Die Liebesswürdigkeit, das Gemüt und einen sehr scharfen

wohl schon eine provokante Namensgebung?

Richtig! Aber mehr für andere Länder. Mit der knappen Charakterisierung Wiens haben Sie Recht. Und eine Zeitlang hat es ganz genau gestimmt. In den letzten zwanzig Jahren hat sich in Wien jedoch sehr vieles geändert. Der Wiener ist nicht extrem, aber moderner als man denkt. Trotzdem war die Namensgebung provokant und auch die Tatsache, daß wir nach Amerika gingen, wo doch Wien die Wiege der Kammermusik ist. Wir wollten gleich mit dem Namen signalisieren, daß wir einen größeren Teil unseres

Und da spielt es keine Rolle, daß er nur zwei Stücke für Streichquartett geschrieben hat. Unser Name hat uns in Wien keine Schwierigkeiten gemacht, in anderen Ländern etwas mehr. In Amerika hat er uns die Karriere fast nicht erlaubt. Unser Management wollte unbedingt, daß wir uns „Wiener Konzerthaus-Quartett“ nennen. Der Name wäre frei gewesen und das Konzerthaus hätte uns den Namen auch gerne verliehen. Aber wir haben in Kauf genommen, in Amerika eine langsamere Karriere zu machen. Ich glaube jedoch, die USA werden nie ein Kammermusikmarkt werden.



ber und intellektueller Typ und Kolisch noch viel mehr. Kolisch hat sich gegen die existierende Wiener Tradition aufgelehnt. Kolisch hat sich dagegen gewehrt, aus dem Orchester heraus Kammermusik zu machen, ein damals wesentlicher Aspekt des kammermusikalischen Lebens in Wien. Aber gerade um diese Zeit entstanden so viele hochkomplizierte Werke, die

Intellekt. Die Mischungen sind in jeder Person verschieden.

Wie kam es, daß Alban Berg als Namenspatron gewählt wurde? Man kann ja sagen – denkt man an Mahler oder Schönberg –, daß Wien auch noch bis vor kurzem dem Fortschrittsgeist nicht sonderlich aufgeschlossen war. „Alban Berg Quartett“ war

Repertoires mit Musik unseres Jahrhunderts bestreiten. Es war natürlich naheliegend, für dieses Programm einen Komponisten unserer Stadt zu nehmen, einen Komponisten noch dazu, der eine ganz starke Beziehung zur Vergangenheit hat und gleichzeitig in seiner Modernität ungeheuer weit gegangen ist, einen Komponisten, den wir auch wirklich lieben.

Wie sieht beim Alban Berg Quartett das Erarbeiten etwa von Mozart- oder Schubert-Werken aus? Wie finden Sie den spezifischen Ton für diese Musik?

Ich muß vorausschicken, daß ich es für unbedingt notwendig halte, daß vier Leute, die so in einem Team zusammenarbeiten, ungefähr die gleichen musikalischen Ideen ha-

ben, aus dem gleichen Kulturkreis kommen und eine ähnliche Erziehung haben. Sie müssen aber allesamt Individualisten sein! Wenn sie jedoch in vollkommen verschiedenen Kulturen aufgewachsen sind und total unterschiedliche Ideen haben, was durchaus legitim ist, dann entstehen, so meine ich, unüberbrückbare Hindernisse. Den richtigen Ton für Mozart, Schubert oder Schönberg zu finden, ist eine Frage, die jeden Interpreten ununterbrochen beschäftigt und woran er immer wieder arbeiten wird. Wenn man eine Aufnahme anhört und nicht weiß, wer spielt, dann ist es für mich nicht interessant, wenn je-

dreimal in seinem Leben die Möglichkeit haben, dasselbe Werk einzuspielen, nämlich in der Jugend, also im „Sturm und Drang“, im gereiften „Mittelalter“ und als Werk der „Altersweisheit“. Plateneinspielungen sind ja meist Annäherungen auf Zeit. Kann man beim Alban Berg Quartett von einer Weiter- und Höherentwicklung sprechen?

Weiter- und Höherentwicklung ist eine optimistische Formulierung. Hoffentlich ist es so. Manchmal glaubt man, sich weiterentwickelt zu haben, und es gelingt trotzdem etwas nicht, sei es wegen der Tages- oder Abendverfassung

Foto: EMI

polierte Ästhetik des Schallplattenkluges, der das Risiko nicht mehr kennt.“ Das schrieb unter anderem ein Rezensent anlässlich Ihres Beethoven-Zyklus 1988.

„... der das Risiko nicht mehr kennt“ – das ist Unsinn. Ich sage das ungern, aber jede Schallplattenproduktion birgt ein großes Risiko in sich. Jeder, der Musik macht und öffentlich auftritt, kann das ausprobieren. Die Meinung, wenn man im Studio etwas zehnmal spielen kann, wird es ja einmal gelungen sein, ist weit verbreitet. So einfach ist das nicht! Erstens gibt es zeitliche Limits. Man kann nicht tage- oder wochenlang im Studio sitzen, um ein Werk aufzunehmen. Zweitens herrscht psychischer Druck. Beispiel: Sie gehen frisch und vergnügt morgens zum Aufnahmeort und spielen den Satz, den Sie produzieren wollen. Beim Abhören entdeckt man, daß es absolut nicht das ist, was man sich vorgestellt hatte und was man wollte. Jedesmal beim Einspielen, auch wenn man sich hervorragend vorbereitet hat, entdeckt man Sachen, die man so nicht spielen wollte. Das heißt, man wiederholt den Satz, versucht zu verändern und zu modifizieren, aber es gelingt nicht auf Anhieb: Man hat es anders studiert und hat sich darauf vorbereitet. Und so kann ein an sich gefestigtes und sicheres Gebilde ins Wanken kommen, so können ganze Sätze mißlingen. Es ist uns nicht oft passiert, aber wir haben drei Sätze wiederholt, und zwar nicht wegen technischer Mängel oder weil wir unsauber gespielt hätten, sondern sie entsprachen musikalisch überhaupt nicht dem, was wir wollten. Einer war der erste Satz von Brahms' c-Moll-Quartett, einer der erste Satz von Beethovens f-Moll-opus 95 und einer war die „Cavatina“, ein Stück, das wir in- und auswendig kennen, das wir über alles lieben und auf das wir uns besonders gut vorbereitet hatten. Doch beim Abhören des fertigen Bandes von opus 130 kommt die „Cavatina“, und wir sagen: Nein! Übrigens sagen immer alle vier in Übereinstimmung

„nein, so kann man das nicht stehen lassen.“ Wo und wie sehen Sie Veränderungen im Quartettspiel in den letzten 30 Jahren?

Ich glaube, daß das Juilliard- und das Amadeus-Quartett die ersten waren, die auf höchstem technischen Niveau gespielt haben. Musikalisch gibt es keine Veränderung, es gibt nur eine technische. Vom Künstlerischen war bei allen großen Quartetten der Anspruch gleich, nur der technische Anspruch hat sich – wahrscheinlich auch durch die Schallplatte – geändert und natürlich durch das Bemühen, alles so gut wie möglich zu machen, nach Vollkommenheit zu streben. Dadurch, daß es möglich geworden ist, ausschließlich Quartett zu spielen, was ja die längste Zeit nicht so war, durch dieses Spezialistentum und viel mehr Zeitaufwand als früher, hat sich ein technischer Quartettstil entwickelt. Ganz frühe Ansätze gibt es beim Busch-Quartett, auch beim Kolisch-Quartett hört man solche Leistungen. Durchgehend und für mein Gefühl zum erstenmal dann beim Juilliard- und Amadeus-Quartett. In dieser Zeit hat ein perfektes und bis heute nicht überbotenes Spiel begonnen, was natürlich zur Vollkommenheit des Werkes beiträgt. Das möchte ich auch ganz stark vom kalten Perfektionismus abgrenzen. Man wird mit „perfekt spielen“ immer falsch verstanden. Das hat einen Beigeschmack bekommen. Ich sage deshalb: der Vollkommenheit so nahe wie möglich kommen! Gerade bei großer Literatur, Werken von Komponisten, die auch an der Vollkommenheit gearbeitet haben. Denkt man etwa an Beethoven: Wie mühselig hat er oft geschrieben, bis das phänomenale Endresultat stand, oder Mozarts Bemühungen um die ersten sechs seiner letzten Serie, die „Haydn-Quartette“. Der Interpret hat die Pflicht, vom Intellektuellen, vom Gefühl und von der technischen Ausführung her so nahe wie möglich an die Vollkommenheit, die der Komponist bietet, heranzukommen.



Das Alban Berg Quartett (v.l.n.r.):

Valentin Erben (Violoncello)	Günter Pichler (1. Violine)	Gerhard Schulz (2. Violine)	Thomas Kakuska (Viola)
------------------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------	------------------------------

mand das Alban-Berg-Quartett identifiziert. Es ist viel interessanter, wenn jemand sagt: Mozart ist hier getroffen worden. Darum geht es uns! Nach einer gewissen Zeit der Zusammenarbeit entwickelt man natürlich eine Idee, wie der Klang eines Mozart-Quartetts sein sollte, wie die Artikulation, die Phrasierung ausschauen muß, wie die Charaktere der verschiedenen Sätze sein werden, so daß es nach längerer Zeit nicht mehr so kompliziert ist, selbst wenn es sich um ein neues Stück handelt, es so vorzubereiten, daß bereits bei der ersten Probe eine Übereinstimmung in den meisten Punkten erzielt werden kann.

Es gibt von Georg Solti die Äußerung, ein Künstler sollte



UNA COSA RARA

OSSIA BELLEZA ED ONESTA

ERSTE SCHALLPLATTEN AUFNAHME

OPER IN ZWEI AKTEN

LIBRETTO: **LORENZO DA PONTE**
MUSIK: **VICENT MARTIN I SOLER**

M.A.PETERS • M.FIGUERAS • G.FABUEL • E.PALACIO • I.FRESÁN
F.BELAZA-LEOZ • S.PALATCHI • F.GARRIGOSA
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA

LE CONCERT DES NATIONS

Dirigent:
JORDI SAVALL



BOX MIT 3 CD + TEXTBUCH E 8760



VERTRIEB
DEUTSCHLAND: I.M.S. BAYERNSTR. 20 3013 LANGENHAGEN 7 Tel.: (0511) 73 06 82 Fax: (0511) 78 27 36
ÖSTERREICH: EXTRAPLATTE WAHRINGERSTR. 46 1112-13 1090 WIEN Tel.: 0222 31 61 35 Fax: 0222 31 00 324
SCHWEIZ: MUSIC CONSORT EUGEN HUBER STR. 61 8048 ZÜRICH Tel.: 01 432 75 60 Fax: 01 432 65 25