

Alfred Brendel
im Gespräch mit Peter Cossé

Bei den Vorbereitungen zu diesem Gespräch mit Alfred Brendel drängten sich mir unwillkürlich alte Erinnerungen auf: Die erste Schallplatte mit dem damals noch jungen, allenfalls in sensiblen Fach- und Verehrerkreisen hochgehandelten Vox-Vertragskünstler. Es war eine überwiegend populäre Turnabout-Zusammenstellung mit Beethoven-Variationen, mit der „Elise“ und (unter anderem) dem Rondo op. 129. Sie war graphisch betont witzig aufgemacht, wies eine beschädigte Oberfläche auf, und nach einigen Wochen war sie ziemlich verwelt. Aber sie war billig. Und Brendel spielte jene Stücke, die ich damals in wenigen Vergleichs-Interpretationen besaß, um einiges flüssiger, zielstrebig, gekonnter.

Dann einige Jahre später – die ersten Konzerte mit Brendel. In München war es ein Klavierabend im Herkulesaal. Wir hatten kein Geld, aber wir wußten damals die Ordner zu überlisten. Als uns die Gattin des Veranstalters aus einer Nische hinter der Orgel hervorholte – freundlich, korrekt, aber bestimmt! –, hatte man bereits Wesentliches erlebt. Den schönen Rest des Abends auf einem besseren Nulltarifssessel zu genießen, war nur noch eine Frage der Beharrlichkeit.

Wir trafen uns nicht weit von dieser Stätte Brendelschen Kunst-Willens und Pianisten-Glücks: Er kam gegen Mittag aus den „Vier Jahreszeiten“ herüber in ein kleines Restaurant. Gelöst, munter, etwas hungrig. Es war ein Leichtes, die standardisierten Fragen

nach dem Woher und dem Wohin des fahrenden Musikanten zu unterlassen.

In Salzburg hatte Brendel gegen Ende der Festspiele 1991 zusammen mit Claudio Abbado und den Berliner Philharmonikern das zweite Klavierkonzert von Brahms aufgeführt. Brendel schien im Verlauf dieser Wiedergabe in bester Verfassung, ja mit fortschreitender Aufführungsdauer inspirierter und einfallsreicher zu spielen. Die Schallplattenproduktion kam kurze Zeit später zustande – das Ergebnis ist bekannt und wurde auch in dieser Zeitschrift gerühmt. Ich sprach Brendel zunächst auf den Umstand an, er habe dieses Werk – nach einer Phase der konzertpraktischen Distanz – womöglich mit neuer, vielleicht sogar einer besonders persönlichen Motivation gespielt. Und er bestätigte es.

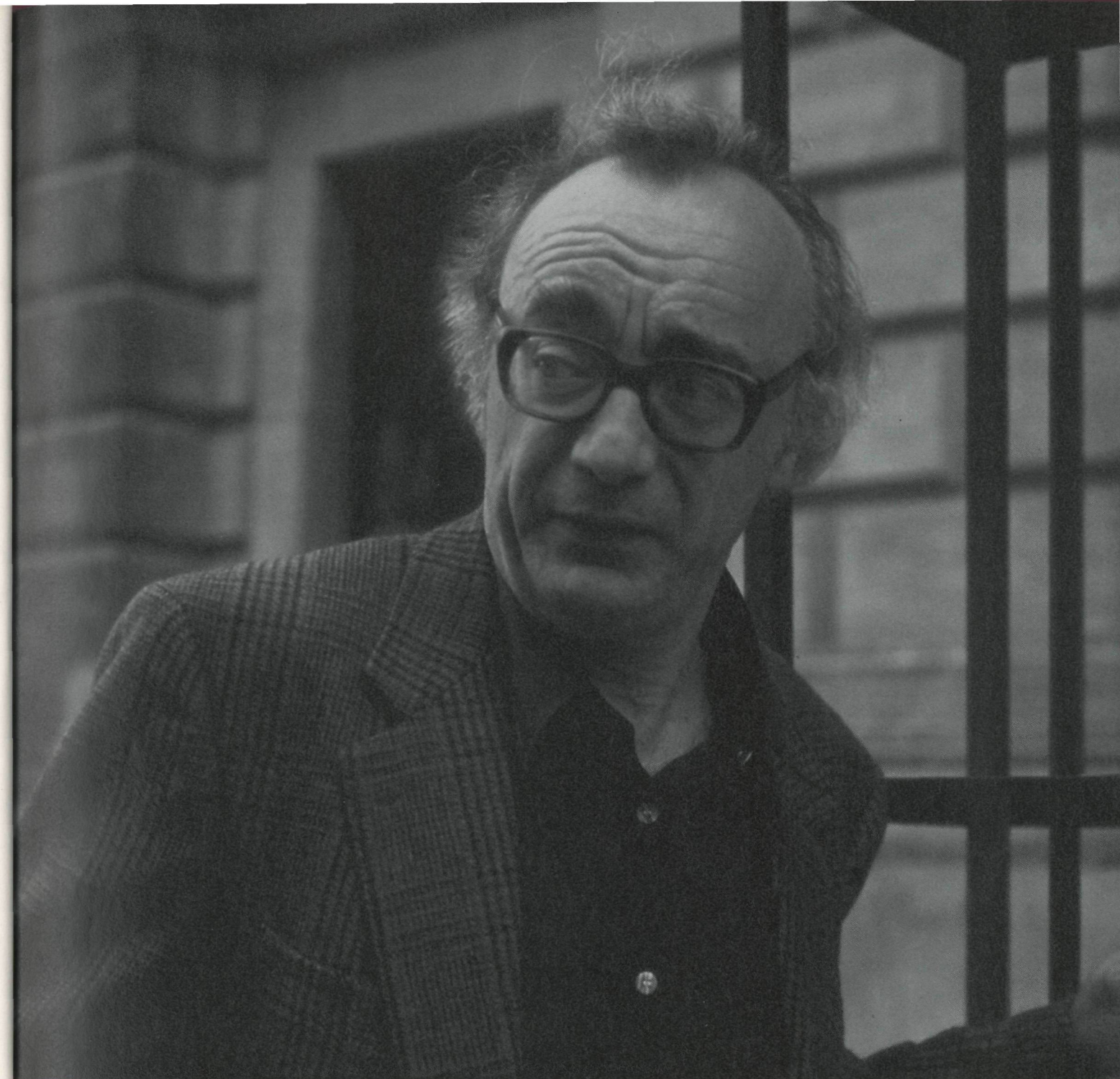
...ein paar Stücke aufheben



A.B.: Das B-Dur-Konzert war ein ganz spezieller Fall. Ich habe es eine Zeit lang gespielt und dann liegen gelassen. Erstens war ich mit den Aufführungen nicht so recht zufrieden, und zweitens mußte ich das Stück zwei- oder dreimal unter sehr schwierigen Bedingungen spielen – unter großem seelischem Streß, so daß ich mir gesagt habe, es würde große Mühe machen, über diesen Streß hinwegzukommen. Dann aber ist viel Zeit vergangen, und ich dachte, du probierst es noch einmal.

So kam also diese Serie von Aufführungen zustande, und ich habe jetzt – auch physisch – damit abgeschlossen. Es ist ja vielleicht das Stück, mit dem man sich am ehesten ruinieren kann. Es ist berühmt dafür. Es sieht zwar auf den ersten Blick nicht danach aus, aber ich finde, das d-Moll-Konzert kann man viel leichter „aushalten“. Ich habe es auch mein ganzes Leben lang gespielt. Die Kombination im B-Dur-Konzert hingegen, nämlich von der Kraft, die man einem großen

Orchester gegenüber haben muß, und der Vertracktheit im einzelnen – zum Beispiel bei Doppelgriffen im pianissimo, die einem die Handgelenke verdrehen –, läßt sich nicht leicht aufbringen. Dazu kommen natürlich alle möglichen musikalischen Probleme. Für mich war das d-Moll-Konzert immer das klarere, und ich muß hinzufügen: auch das bedeutendere Stück. Es ist vielleicht das Wunderbarste, was Brahms gelungen ist. Ich bin überhaupt besonders beeindruckt von dieser frühen Schaffensperiode zwischen dem ersten Klaviertrio und dem ersten Streichsextett, von dieser Reinheit des Gefühls, zugleich von der Meisterhaftigkeit der Polyphonie – eigentlich einer Bachschen Polyphonie, die zu dieser Zeit niemand geschrieben hat. Man kann wirklich an dem d-Moll-Konzert nichts ändern. Wenn man sich das ansieht, dann kann man nur staunen, wie ein 25jähriger Komponist so etwas fertiggebracht hat. Noch mehr staunen muß man, daß er es in verschiedenen Phasen, unter großen Anstrengungen geschrieben hat und es nun in dieser unverrückbaren Form dasteht.



Fotos: Philips

FF: Um so überraschter müßte man demnach den anfänglichen Mißerfolg des Werkes zur Kenntnis nehmen.

A.B.: Merkwürdigerweise hat Franz Brendels „Neue Zeitschrift für Musik“, die ja eigentlich ein Blatt für Wagner, Liszt und Berlioz war, eine gute Kritik dazu veröffentlicht. Den Mißerfolg kann ich mir sehr gut vorstellen schon allein wegen der Instrumente, die damals zur Verfügung standen. Vielleicht war das Brahms selbst nicht so klar. Vermutlich hat man den Flügel gar nicht richtig gehört oder wenigstens die meiste Zeit lang viel zu wenig. Das ist ja auch heute noch

manchmal das Problem: Man braucht ein sehr kräftiges Instrument, um wirklich durchzukommen. Es bedurfte also erstens eines Flügels der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts und zweitens der Pianisten, die aus Liszts Schule kamen – solcher also, die genügend Kraft hatten. Bülow und d'Albert zum Beispiel. Das zweite Konzert in B-Dur empfinde ich von der Komposition her als viel problematischer.

FF: Spielen Sie bei dieser Werkkritik auch auf die Qualität des vierten Satzes an? Auf seine magyrische Aufgeräumtheit und vielleicht auch speziell auf die Nahtstelle kurz vor Schluß,

wenn es plötzlich, sehr, sehr plötzlich zu Ende geht?

A.B.: Diese ungarischen Einflüsse gibt es ja bei Brahms immer wieder. Das Zigeunerkolorit hat ihn, seit er mit dem ungarischen Geiger Reményi spielte, immer wieder angelockt. Relativ leichte Schlußsätze findet man natürlich bei Haydn, dessen Musik Brahms gut kannte und sehr schätzte. Diesen Abschluß empfinde ich auch als problematisch. Es gibt sehr wenige Aufführungen, die da überzeugend gelingen. Das hat auch mit technischen Schwierigkeiten zu tun, mit Schwierigkeiten des Zusammenspiels.

Fotos: Philips



FF: Stellen sich die Probleme nicht schon viel früher? Ich denke da an die einfachen Rezepte vieler junger Musiker, die sich bei der Einstudierung ihres Repertoires durch Imitationsfertigkeiten leiten lassen; andere wiederum setzen auf eine gesellschaftlich-musikpolitische Akzentuierung ihrer Beobachtungen und interpretatorischen Schlußfolgerungen. Wie entwickeln sich bei Ihnen Ansicht und letzten Endes interpretatorische Überzeugung?

A.B.: Das kommt doch wohl mit der Erfahrung vieler Werke und mit dem Verständnis dafür, wie ein Werk in seiner Zeit zu begreifen ist, was es seiner Zeit neu hinzugefügt hat. Es sind ja wohl immer mehrere Sachen, die man zugleich machen muß. Für mich ist ein Kunstwerk etwas, was Unmögliches tut: nämlich Unvereinbares vereinbaren. Einerseits muß man jedes Werk strikt aus sich selbst begreifen. Man muß vergessen, was man sonst weiß, und versuchen, möglichst naiv diesen einen Organismus nach seinen eigenen Gesetzen zu erleben. Andererseits hat man die Möglichkeit, zu vergleichen: Werke der gleichen Form und der gleichen Zeit und solche, die ihnen vorausgingen oder zu ihnen hinführten. Am wenigsten würde ich mich darum bemühen, meine höchstpersönlichen Kommentare in die Stücke hineinzulegen. Das ist etwas, was seit Glenn Gould unter jungen Pianisten grassiert, aber auch von manchen Beurteilern von Musik geradezu ersehnt wird. Ich halte es da eher mit Goethe. Eckermann schreibt, sie hätten über das Theater gesprochen und Goethe

hätte bemerkt, wenn er junge Schauspieler für sein Theater engagiert, dann versuchte er ihnen beizubringen, sich selber zu vergessen. Er würde versuchen ihnen beizubringen, was ihnen fernläge, damit sie lernen würden, sich in alles zu verwandeln.

FF: Aber sind Sie durch Ihre literarischen, analytischen Arbeiten nicht ziemlich festgelegt? Wie geht man da noch gleichsam keusch an ein Werk heran?

A.B.: Meine literarischen Arbeiten sind gewöhnlich Resultate eines langen Umganges mit Stücken oder Themen. Ich bin eben nicht jemand, der sich a priori vor das Stück setzt und es erst einmal nach einem bestimmten Schema analysiert und dann auf diese Analyse hin das Stück spielt. Ich warte darauf, bis mir das Stück allmählich sagt, was es will und woraus es besteht. Und was es von anderen Stücken unterscheidet. Das ist oft ein langsamer Prozeß, aber das Stück soll es eben leisten und nicht ein Schema der Analyse. Ich möchte aus dem Stück heraus etwas erfahren. Ich möchte nicht von Schenkers Warte her oder von da und dort etwas in ein Werk hineinragen.

FF: Ihre Essays und Werkanalysen sollten also nicht als Betriebsanleitungen für nachrückende Interpreten fehlgedeutet bzw. mißbraucht werden!

A.B.: Man sollte prüfen, ob man in den Stücken etwas Ähnliches findet wie ich. Hoffentlich wird es jemand interessieren, wenn ich über motivische Verwandtschaften spreche. Meistens ist dies aber keine direkte Hilfe für den Interpreten. Es ist nur ein psychologischer Hintergrund des Werkes, der sicherlich dazu beiträgt, das Werk als eine Einheit zu hören, es zusammenzubinden, obwohl es immer noch Musikwissenschaftler oder auch Musiker gibt, die sagen, dies alles bedeute nichts. Für sie ist der harmonische Zusammenhang alles. Es gibt, wie ich meine, verschiedene Möglichkeiten des Zusammenhangs – und der motivische ist bisher sehr vernachlässigt worden. Ich kenne ziemlich viel Literatur über die Beethoven-Sonaten, aber keine geht vernünftig auf diese Art von Zusammenhängen ein. Es ist ja auch nicht so, daß diese Zusammenhänge einem sofort auffallen müssen. Man muß in der richtigen Weise in ein Stück hineinschauen, dann findet man solche Dinge. Natürlich muß man sich davor hüten, dem Stück etwas zu oktroyieren. Die Frage bleibt: Inwieweit ist etwas noch vernünftig, und wo beginnt die kabbalistische Art, Komplikationen dort zu schaffen, wo gar keine sind?

FF: Nehmen wir einmal einen Sonderfall an. Ist es vorgekommen, daß Sie in ein Stück hineingehört haben, und das betreffende Stück hat sich nicht gemeldet, hat sich nicht geregt, so daß Sie es wieder verworfen oder zumindest zurückgelegt haben?

A.B.: Natürlich. Aber das Hineinhören ist ein andauernder Prozeß. Ich bin nicht so ein Gedächtnisphänomen, daß ich alles speichere, was ich je gewußt habe. Ich vergesse auch manches. Dafür kommt Neues wieder hinzu. Nach längerer Zeit finde ich etwas heraus und schaue dann in meinen Akten, meinen alten Noten nach und finde vielleicht: Ja, das habe ich damals schon eingezeichnet! Das freut mich, wenn ich damals schon recht hatte. (Brendel schmunzelt bescheiden...)



Claudio Abbado und Alfred Brendel während der Aufnahme des zweiten Klavierkonzertes von Brahms, die letztes Jahr auf CD erschienen ist.

FF: Sie haben ja viele zentrale Werke der sogenannten musikalischen Weltliteratur nicht gespielt oder sich vielleicht nur in ihrer Studienzeit mit ihnen beschäftigt.

A.B.: Viele zentrale Werke? Also da möchte ich Einspruch erheben, so viele sind es gar nicht. Ich habe doch das meiste von der „großen“ Klavierliteratur gespielt, sofern man von der Qualität ausgeht (und ich bin, was die Qualität angeht, sehr streng, denn es gibt eine ganze Reihe von Stücken, die man nicht unbedingt spielen muß, deren Einstudierung ich eher als eine Art Luxus bezeichnen würde).

FF: Und was ist mit den „Davidsbündlertänzen“ von Schumann?

A.B.: Das ist ein altes Vorhaben. Man muß sich auch noch ein paar Stücke aufheben. Aber die „Davidsbündlertänze“ sind ein guter Einwand.

FF: Und wie steht es in diesem Zusammenhang mit dem Schaffen Frédéric Chopins?

A.B.: Als ich 20 Jahre alt war und mir die Pianisten damals anhörte und auch ein bißchen über die Pianisten der letzten 100 Jahre las, da kam es mir vor, als ob es zwei Typen des großen Pianisten gäbe. Den, der das große mitteleuropäische, das sogenannte deutsche Repertoire beherrscht, oder besser: sich damit beschäftigt – und den Chopin-Spieler als Spezialisten mit ein paar benachbarten Komponisten drumherum. Es war damals noch so – und das hat sich inzwischen geändert –, daß sich ein Chopin-Spieler sehr stark spezialisieren mußte, weil dem Chopin-Spiel die Praxis anderer Komponisten vielleicht gar nicht förderlich ist. Inzwischen hat man Chopin, den exotischen Vogel, in den Hauptstrom der Musik eingebürgert. Ich sehe diese Trennung also heute nicht mehr – oder zumindest kaum noch. Also, wenn ich heute jung wäre, würde ich vielleicht Chopin anders in mein Repertoire einbauen. So habe ich mir damals gedacht: Ich bin geeigneter für die eine Seite, ich bin nicht der Chopin-Spieler mit den ganz speziellen Anlagen,

so daß ich dann nicht mit diesen Stücken „gelebt“ habe. Ich habe ziemlich viel Chopin studiert am Anfang und ließ es dann bleiben – bis auf ein kleines Intermezzo: ein Programm mit Chopin-Polonaisen und Ungarischen Rhapsodien von Liszt in Wien.

FF: Decken sich Ihre Repertoire-Schwerpunkte nicht auffällig mit jenen, die auch Kempff gesetzt hat?

A.B.: Ja, ich bin allerdings viel mehr als er an neuerer Musik interessiert.

FF: Sie komponieren aber nicht.

A.B.: Doch, ich habe Komposition studiert, und das ist für mich sehr wichtig geblieben. Ich habe mich nie für einen besonders guten Komponisten gehalten. Aber ich versuche immer, die Stücke, die ich spiele, vom Standpunkt eines Komponisten aus zu sehen, zu hören und zu fühlen. Und nach einiger Zeit, wenn ich viele Werke eines bestimmten Komponisten kenne, versuche ich sie sogar vom Standpunkt dieses Komponisten aus



Wenn das Klima ins Wanken gerät, gibt es kein Halten mehr

Unübersehbar zeichnen sich in jüngster Zeit die dramatischen Folgen der Klima-Katastrophe ab – in verheerenden Überschwemmungen und bedrohlichen Dürreperioden. Wenn Sie das Klimagefüge nicht kalt läßt, unterstützen Sie uns. Gemeinsam schaffen wir mehr.

Informieren Sie mich, wie ich Greenpeace unterstützen kann!

Vorname/ Name _____ Straße/ Nr. _____ A 1

PLZ/ Ort/ Zustellpostamt _____ 01029
Greenpeace e.V., Vorsetzen 53, 2000 Hamburg 11, Konto-Nr. 2061-206,
PGiroA Hbg, BLZ 200 100 20

GREENPEACE

zu verstehen. Es ist auch der Rat, den ich jungen Pianisten gebe: Schreiben Sie ein Stück nieder, denken Sie darüber nach, wie man vom ersten bis zum letzten Ton etwas aufbaut und durchhält.

FF: Sie haben ihre reservierte Einstellung gegenüber Chopin begründet. Aber wie verhält es sich mit Ihrer Distanz zum französischen Repertoire?

A.B.: Für mich persönlich hat Liszt den Umgang mit französischen Komponisten beinahe überflüssig gemacht. Ich habe mich immer viel mit Liszt befaßt. Ich finde bei ihm die schönsten „Wasserspiele“. Ich finde bei ihm konzentrierten Scriabin und auch konzentrierten César Franck in ein oder zwei Zeilen von „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“.

FF: Wenn Sie Liszt in diesem Zusammenhang erwähnen, dann führt mich das zu Ihrer neuen Liszt-Platte mit Ihrer dritten Aufnahme der h-Moll-Sonate und einer Version der „Funérailles“, deren besonders kämpferisch gestalteter Mittelteil – mit den ostinat unterlegten Oktaven! – mir eindringlich in Erinnerung geblieben ist. Läßt Ihre – wie mir vorkommt – kämpferische Haltung in dieser Passage nicht auch den Schluß zu, Sie würden einer politischen Note des Werkes das pianistische Wort reden?

A.B.: Es war sicher auch ein politisches Stück. Aber einen ganz direkten Zusammenhang von Politik und Musik halte ich für einen Irrtum, selbst bei Stücken, bei denen sich der Zusammenhang biographisch belegen läßt. Das ist ja auch das Merkwürdige an der Musik, daß sie eben ohne die Realität auskommt. Natürlich bewegen mich die Vorgänge in Bosnien sehr stark, aber nicht in der Weise, daß ich nun meine Wut über diese mittelalterliche, diese steinzeitliche Mentalität auf dem Klavier austoben würde. Ich spüre das in einer anderen Weise physisch. Die Tatsache, daß ich einen Tennisarm hatte und einige Zeit nicht spielen konnte, läßt sich wohl durch meine verstärkte Schreibarbeit erklären, aber die Situation in der Welt in den letzten zwei Jahren hat sicher auch dazu beigetragen. Diese verrückt gewordene Welt, das große Ausmaß an neuer Unsicherheit, der Regionalismus, die ganzen religiösen Fanatismen.

FF: Es betrifft ja im weiteren Sinne Ihre Heimat.

26 FonoForum 8/93

A.B.: Heimat nicht. Ich habe in Zagreb zehn Jahre gelebt. Ich kenne mich dort aus. Ich erinnere mich an den Krieg in Zagreb und auch an die große Erbfeindschaft zwischen Serben und Kroaten. Ich erinnere mich daran, daß man von Lagern flüsterte, in denen nach deutschem Muster Zigeuner, Juden (und Serben!) umgebracht wurden.

FF: Inzwischen sind Sie nach vielen Jahren Wien-Aufenthaltes in England gelandet und wohl auch heimisch geworden.

A.B.: Ich habe mich in England niedergelassen aus verschiedenen Gründen, aber einer der Gründe war, daß es dort die älteste demokratische Tradition gibt und man hoffen darf, daß etwas von der alten Achtung dem einzelnen gegenüber übrigbleibt. Es ist in England eine geringere Neigung zum Fanatismus zu spüren. Ich hoffe, daß sich das nicht so schnell ändern wird.

FF: Wirkt diese Toleranz nicht manchmal etwas gespielt und erzwungen?

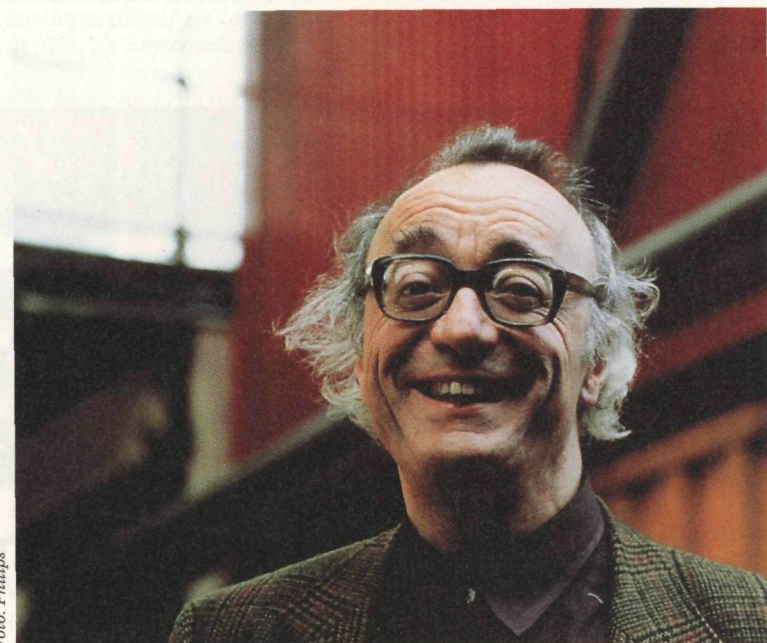


Foto: Philips

A.B.: Es ist schon besser, es ist gespielt, als man macht gar nichts in dieser Richtung. Und diese Toleranz ist doch ziemlich weit verbreitet. Auch diese Achtung vor der Marotte zum Beispiel. Die freundliche Duldung von Exzentrikern, ja Liebe zu ihnen.

FF: Die wirtschaftliche Rezession, die zunehmende Gewalt unter Jugendlichen – bedeutet dies nicht alles eine

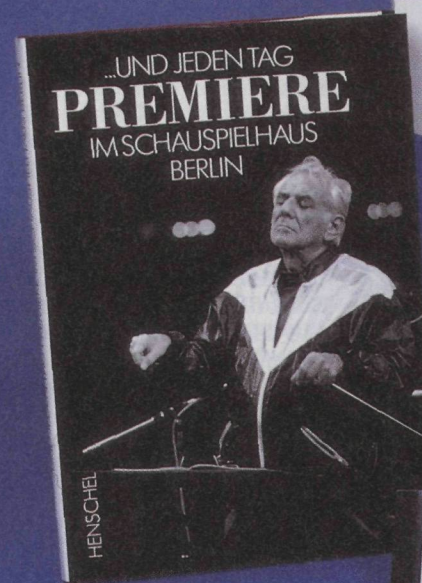
extreme Gefährdung dieser alteingesessenen Spielregeln und zwischenmenschlichen Mitteilungsformen?

A.B.: Diese Gefahren sind natürlich überall vorhanden, man spürt sie auch in England stark, aber es ist nicht das einzige Land. Konfliktstoff liegt in der Luft. Es gibt so viele globale Probleme, die global gelöst werden müssen. Aber was man überall beobachtet: daß sich jedes kleine Städtchen und Völkchen seine eigene Identität sucht und jede Nation ihren Staat haben will. In Jugoslawien ist das ja gar kein ethnisches Problem. Die Leute sprechen die gleiche Sprache. Es handelt sich nur, sehr weit zurückgehend, um unterschiedliche geschichtliche Entwicklungen mit je eigenen religiösen Akzenten. Ich bin sehr für Föderationen, und ich hoffe immer sehr, daß sie irgendwie zustande kommen. Die großen Länder Deutschland, Frankreich, England sind ja auch Föderationen von Nationen oder Stämmen gewesen, die dann zu einem großen Gebilde verschmolzen sind.

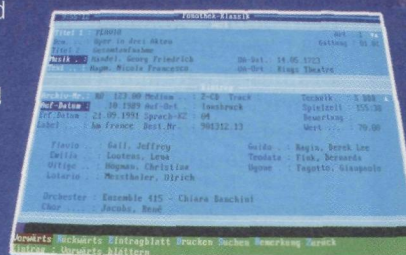
„Für mich ist ein Kunstwerk etwas, was Unmögliches tut: nämlich Unvereinbares vereinbaren.“

SHOPPING

PREMIERE
Ein stimmungsvoller Bildband vom Alltag und festlichen Aufführungen im Schauspielhaus Berlin



FONOTHEK KLASSIK
Datenbank für klassische Musik zum Aufbau und zur Verwaltung Ihres Archivs
DEMO-VERSION von „Fonothek Klassik“



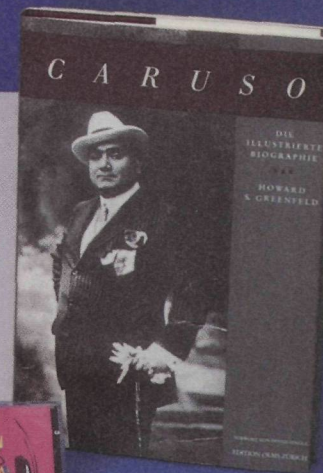
CD „THE BEST IN STEREO, Volume II“
16 Super-Oldies in Top-HiFi-Soundqualität

THE COVER ART OF
BLUE NOTE RECORDS
FOREWORD BY HORACE SILVER



TESTICAL
Test-CD mit klassischen Meßtönen, Live-Sounds sowie Informationen in einer Mischung aus Sketchen, Reportagen und Musik

BLUE NOTE
Das Buch der schönsten Platten-Cover für Jazz-Freunde



CARUSO
Illustrierte Biographie mit zahlreichen Fotos und Karikaturen von Caruso

Bücher, CDs, Archivprogramm

Bitte Bestell-Coupon ausfüllen:

Gewünschtes Objekt ankreuzen, entsprechende Summe als Scheck beilegen oder auf unser Konto beim Postgiroamt München, Kontonummer 56 771-809 (BLZ 700 100 80), einzahlen, Quittung beilegen und senden an:

SZV-Verlag
Sonderobjekte

Postfach 40 16 29
80 716 München
Telefon 0 89/2 37 26-1 13
Fax 0 89/2 37 26-1 25

Bestell-Coupon

- ☐ Expl. **Premiere**, Einzelpreis DM 68,- plus Versandkosten*
☐ Expl. **Blue Note**, Einzelpreis DM 49,80 plus Versandkosten*
☐ Expl. **Caruso**, Einzelpreis DM 49,80 plus Versandkosten*
☐ Expl. **The Best in Stereo, Volume II**, Einzelpreis DM 35,- plus Versandkosten*
☐ Expl. **Testical**, Einzelpreis DM 35,- plus Versandkosten*
☐ Expl. **Fonothek Klassik**, Einzelpreis DM 280,-
☐ Expl. **Demoversion „Fonothek Klassik“**, Einzelpreis DM 20,- plus Versandkosten*
 Diskettenformat: ☐ 5 1/4 Zoll ☐ 3 1/2 Zoll

* Porto- und Versandkosten:
Bücher: Inland DM 4,50; Ausland DM 12,- CDs: Inland DM 3,50; Ausland DM 12,- Disketten: Inland DM 3,50,-; Ausland DM 12,-
Portopauschale entfällt bei einem Bestellwert ab DM 200,-

Name, Vorname _____
 Straße _____ PLZ/Wohnort _____ FF 8/93
 Datum, Unterschrift (bei Personen unter 18 Jahren Erziehungsberechtigter) _____ Scheck bzw. Bankbeleg liegt bei _____