

Den Menschen zugewandt

Zum Tod des Pianisten **Alfred Brendel**

Von Matthias Kornemann

Alfred Brendels künstlerische Lebensleistung ist schwerer zu fassen, als es die viel zitierten Etikettierungen vermuten ließen. Er galt als Denker am Klavier, als werktreuintellektueller und emotional zurückhaltender Gegentypus des extrovertierten Tastenlöwen. Das alles gipfelte in der ermüdend oft beschworenen Idee der Brendel'schen „Tiefe“. Er selbst brachte in einem seiner typischen Aperçus dazu die Assoziation „tiefgekühlt“ bei und wollte „Tiefe“ lieber der dritten Dimension überlassen. Dass der Humor in der Kette der schmückenden Beiwörter meist nachrangig eingereiht wurde, dürfte ihn amüsiert haben. Brendels Humor war trocken, gelegentlich sardonisch und allgegenwärtig. Selbst an Orten hehren Kunsternstes kräuselte sich etwas unter der Oberfläche, kein Lachen, keine ironisierende Distanznahme, aber doch ein leises Aufzucken von Überraschungslust und Launigkeit. Wie oft blitzte der Schalk hinter den Brillengläsern auf, in Interviews, Meisterkursen und selbst am Klavier. Vielleicht liegt hier der Grund, warum man Brendel das betont Seriöse nicht nur verzieh, sondern es vergötterte, obwohl es dazu eigentlich nicht

geeignet ist. Es war seine Art, das Interpretenamt, das er überaus wichtig nahm, zu humanisieren.

Der Weg zum Pianisten-Olymp war ihm nicht unbedingt vorbestimmt. Alfred Brendel, am 5. Januar 1931 im mährischen Wiesenberg geboren und in Zagreb und Graz aufgewachsen, entstammte einem mobilen, aber nicht

In Wien führte er das Leben eines eigenbrötlerischen Mandarins abseits der Klavierszene

sonderlich musischen Elternhaus, und auch ein Wunderkind war er nicht. Aber es grenzt ans Wunderbare, wie er sich aus autodidaktischen Anläufen und wechselvollen Anregungen seine unverwechselbare künstlerische Physiognomie bildete, ohne eine Konservatoriumsausbildung zu durchlaufen. Mit zwanzig gelangte er nach Wien. Dort führte er das Leben eines eigen-

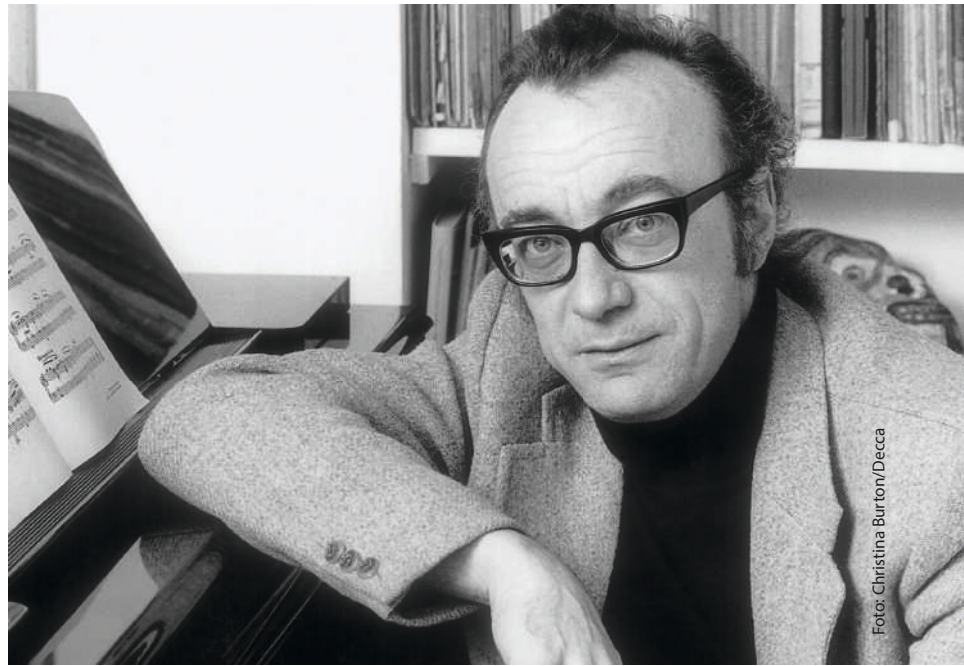
brötlerischen intellektuellen Mandarins, hielt sich abseits der Wiener Klavierszene und vermied die nachdrückliche Kultivierung des „wienerischen“ Tons. Und doch sollte in Wien komponierte Musik sein Repertoire irgendwann völlig dominieren.

Seine zwanzig Wiener Jahre sind rätselhaft. So eigensinnig, wie der Jugendliche seinen abseitigen Selbstbildungsweg abgesteckt hatte, bestimmte auch der Erwachsene das Zeitmaß seiner künstlerischen Entfaltung. Er gestattete sich stilistisches Tasten in alle Richtungen. Seine erste Studioaufnahme war Prokofjews fünftes Konzert, bald folgten Balakirews „Islamey“, die „Bilder einer Ausstellung“ und die drei Stücke aus „Petruschka“. All diese etwas halbherzigen Versuche gerieten über die Jahre in Vergessenheit, und die großen Linien des charakteristischen Brendel-Repertoires schälten sich heraus. Das ökonomische Kalkül der Schallplattenindustrie hatte daran einen bedeutenden Anteil. Der Gründer des amerikanischen Labels Vox fand in Brendel den idealen (und bezahlbaren) Interpreten, dem er die erste nahezu vollständige Einspielung des Beethoven'schen Klavierwerkes überlassen konnte.

Gerade die Sonaten aus dieser klangtechnisch mehr als unglücklichen Serie sind bis heute noch überraschend weit verbreitet. Seit ihrem Erscheinen stellten diese Produktionen die Nachwelt vor ein Rätsel – das bis heute ungelöst ist. Klirrend kalt, unerbittlich ausstanzend, gleichen sie rasch errichteten Rohbauten, durch die ein eisig verstandesklarer Wind fegt. Ein Verweilen im erfüllten Augenblick gibt es kaum, auch das Kantabile ist der Unrast unterworfen. Das gilt auch für die frühen Schubert-Deutungen. Seine gelegentlich verkrampft wirkende Neigung zur kompromisslosen Klangschärfe konnte fantastisch übersteigerte Züge annehmen, die gerade die späten Stücke Liszts in ein eigenartiges, originelles Licht stellen. Der späte „Czardas macabre“ mit seiner fast knochenkrachenden Verbissenheit ist ein bizarres Kabinettstück, auch die erste Version des „Totentanzes“ ist von seltener Intensität. Das ist eigentümliche, etwas unbehagliche Kunst abseits aller interpretatorischen Moden.

Dieser Mittdreißiger war noch ganz und gar nicht *der* Brendel, den man kennen und lieben würde, und so setzte sich im Bewusstsein der kritischen Öffentlichkeit der Mythos der „verspäteten Maturität“ fest, als sei dem nachdenklichsten der Pianisten diese Gabe erst spät im Leben zugeflogen. Keiner hat diese Deutungsperspektive des unendlichen „noch nicht“ mit gönnerhafterer Herablassung festgeschrieben als Joachim Kaiser in seinem Pianistenbuch. Diese mit größter Unbeirrbarkeit errichteten kahlen Werkarchitekturen waren indes ein notwendiges Stadium, das man kaum unreif nennen darf. In seiner weiteren Karriere sollte Brendel sie unerhört einfühlsam und nuancierend bewohnbar machen und vor all den anfangs übersehenen Herrlichkeiten mit jeder erneuten Besichtigung stauender innehalten. Doch das stabile Gerüst, das er in dieser Periode entworfen hatte, blieb darunter erhalten.

Das Jahr 1970 markiert einen Ein-



schnitt. Die zwanzig Wiener Jahre waren Geschichte. Brendel zog nach London, verband sich mit dem Label Philips und genoss endlich eine gediegene Aufnahmetechnik. Er verließ ein Umfeld, das ihn nicht übermäßig schätzte. Noch war er nicht der Liebling der Kritiker und des Publikums. Bald aber sollte er es werden.

Ein Liebling der Kollegen wurde er indes nie. Da spielte wohl der Neid die Hauptrolle. Ein Außenseiter war beharrlich und ohne Allüren auf einem Nebenweg zum Pianisten-Olymp aufgestiegen, ohne die Stufen der großen Wettbewerbe genommen zu haben, ohne Repertoire, das unter den Fingern explodiert. Und dort nahm er Wohnung, neidisch beäugt von den Fingerflinkeren.

Ein Körnchen Wahrheit mag in all dieser Fachkollegenkritik gelegen haben. Sein Angriff auf die Tasten wirkte oft hart und fest. Die Realisierung des Cantabile, das ihm so am Herzen lag, fiel ihm schwerer als den meisten Kollegen. Brendel, der bei modernen Flügeln die Tendenz zum „Grellen und Perkussiven“ beklagte, ließ seine Instrumente extrem weich intonieren, sodass die Hammerköpfe fast Watte glichen. Auch das Verpflastern

der Finger oder das notorische Grissmassieren wurden unter der Hand gerne als fehlende Harmonie zwischen geistigem Konzept und physischer Verwirklichung gedeutet.

Vermutlich war ihm selbst nicht daran gelegen, ein „pianists pianist“ zu werden. Klangvollendung und Virtuosität waren allenfalls Durchgangszonen auf dem Weg zu seiner ganz eigenen Vorstellung interpretatorischer Wahrheit, zu der er in einer einzigartigen Mischung von Instinkt und Reflexion vordrang. Mit vierzig Jahren wusste Brendel genau, auf welchen Repertoirefeldern er etwas sagen wollte. Weite Gebiete des Solorepertoires ließ er völlig brachliegen. Mit seiner letzten Wiener Aufnahme verabschiedete er sich von Chopin, und Musik von Schumann und Brahms wählte er nur mit spitzen Fingern. Warum nur mied er die späten Klavierstücke des Hamburger Wieners?

Blieben Beethoven, Schubert und Liszt, flankiert von Mozart und Haydn, und rechts und links kaum mehr etwas. Aber war das nicht genug für mehrere Interpretenleben?

Seine Nobilitierung Liszts, ein pianistisches wie publizistisches Unternehmen, war eine der großen indi-

viduellen Künstlerleistungen des 20. Jahrhunderts. Nun war es keineswegs so, dass Liszts Musik nicht gespielt worden wäre. Alle großen Virtuosen hatten reiche Liszt-Bestände im Repertoire. Brendel aber präsentierte dem Bildungsbürgertum – zu einer Zeit, als es seine normative Kraft im Ästhetischen noch nicht ganz verloren hatte – den seriösen, erkenntnis-hungrigen, in seiner Kunstreflexion und literarischen Anspielungsdichte selbst proto-bildungsbürgerlichen Komponisten. Und so spielte er ihn auch. Dass der Pianist all das gelesen und gesehen hatte, was sein Heros in den „Pilgerjahren“ schilderte, verstand sich ohnehin. Als Selbstbildner war Liszt sein großer Bruder.

Mit Liszt lebte Brendel seine literarisch-kosmopolitische Seite aus. Seine geistige Heimat für fast vierzig Jahre aber war das klassisch-romantische Wien. Die Reichtümer dieser Gipfelepoche machte er sich ohne oberlehrerhafte Urtext-Verkniffenheit und kunstreligiöses Pathos zu eigen. In seinem „A bis Z eines Pianisten“, einem Text, der Launigkeit und Ernst in Brendel-typischer Lakonik zusammenführt, findet sich in einem lässigen Schlenker das vollkommene Bild seines interpretatorischen Ideals: „wenn man um ein Musikstück herumwandern kann wie um eine Plastik“. Der veränderliche Betrachtungswinkel ist es, der die Kontraste und Schattenwürfe aus dem Relief treibt. Der Gegenstand selbst ist statisch. Diese Begriffe aus der bildenden Kunst scheinen kaum zu den dramatischen, unumkehrbaren Verlaufskurven Beethovenscher Sonatenerzählungen zu passen und sind im Hinblick auf das „Prozessuale“ limitiert. Und doch weist Brendel hier auf einen wesentlichen Charakterzug seiner Kunst. Ihm lag nicht viel an den weit ausholenden Bahnen der Fantasie-Sonaten, der „Appassionata“, der „Les Adieux“-Sonate oder dem op. 110. Ihre Kurven verlaufen bei ihm flacher, ohne dass wir darin ein

gestalterisches Defizit wahrnehmen würden. Denn jeder Moment ist von höchster Plastizität, die sich im kleinen, subtilen Schattenwurf nicht weniger prägnant ausspricht als in der ausladenden Geste. Letztere neigte er zu untertreiben. Das Pathos der „großen Momente“ und das kokette Umgraben expressiver Fundstätten à la András Schiff lagen ihm nicht.

Seine späteren beiden Beethovenzyklen bewegen sich nie an den Grenzen des Möglichen, sie gedeihen in gemäßigter Zone. Niemals wäre Brendel auf den Gedanken gekommen, den Kopfsatz der Hammerklaviersonate mit Beethovens hysterischen 138 Halben anzugehen. Die Illusion der Rasanz entsteht bei ihm aus beweglichen Temporelationen. Oft „macht“ er erstaunlich wenig, lässt den Notentext strömen, als bilde er die Umrisse nur behutsam nach, selbst in so exzentrischen Sätzen wie dem Largo e mesto des op. 10/3 oder dem Adagio sostenuto der „Mondscheinsonate“. Die hohe Kunst, wie sich saches Fließen mit dem überraschend akzentuierten Ereignis ver-

noch so gewagt schlendern und den glücklichen Moment genießen, nie zerfiel ihm sein Musizieren unter den Händen. Brendels langer Atem konnte keine Stockungen, und fiel es ihm in seinen frühen Jahren auch schwer, auf dem Instrument zu singen, ist die kantable Phrasierung beim reifen Meister vollendet. Sie bestimmt auch sein interpretationsgeschichtlich wirkungsmächtiges Konzept der späten Schubert-Sonaten. Noch die erhabensten modulatorischen Ereignisse im Andante der B-Dur-Sonate passiert er mit Blick auf das Ganze. Das ist kaum „grüblerisch“, „intellektuell“ oder „philosophisch“ zu nennen, wie es die billigen Etiketten anpreisen – viel eher könnte man sagen, dass sein strömender, allen Extremen ausweichender Gesangsstil Schuberts Spätwerk in die Welt der Lebenden zurückholt. Todestrunkenheit war seine Sache hier nicht.

Bei Mozart wehrte er sich gegen das überkommene Konzept des leicht-gefälligen Perlens. „Mozart ist weder aus Porzellan noch aus Marmor, noch aus Zucker.“ Auf keinen der Großen blick-

Sein allen Extremen ausweichender Gesangsstil holt Schuberts Spätwerk in die Welt der Lebenden zurück

bindet, verblüfft auch in der zweiten Variation der Arietta, die meist einer etwas in die Länge gezogenen Erwartung der interessanteren Dritten daherkommt. Bei Brendel ist diese Überganszone ein bewegt-bewegendes Ereignis. Überhaupt der Zauber der kleinen Dinge! Jene traumverloren schön abgetönte Überleitung zur Schlussvariation im Andante der Sonate op. 14/2 – ein im Licht des Gesamtwerkes unbedeutender Moment – wird für uns glückliche Brendelhörer unverhofft zu einem Wunder, an dem andere achtlos vorübergehen.

Mochte er in solchen Episoden

te er so ernst wie auf ihn. Noch das Kleinste wie das Minore der Duport-Variationen nahm er so gewichtig wie die dunklen Monologe des h-Moll-Adagios oder des a-Moll-Rondos. Brendels Mozart war groß und ernst, aber nicht abweisend. All die bedeutende Musik, die durch seine Hände glitt und eine unerhört große Zahl von Hörern inspirierte, bewahrte humanes Maß und Zugänglichkeit, zeigte gelegentlich einen Hauch von Fehlbarkeit und nicht selten ein Augenzwinkern. Am 17. Juni ist der menschenzugewandteste der Klaviertitanen in seiner Wahlheimat gestorben. ■