

Nachruf von Ehrensenator Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Peter Gülke auf den Pianisten, Musikschriftsteller und Weimarer Ehrendoktor Alfred Brendel

„Alfred Brendel tot: Zur Kenntnis nehmen kann ich's; begreifen, schon ohne alles am Tod Unbegreifliche, kann ich's nicht. Er lebte allem Erlebbaren zugewandt auf eine Weise, die auch Nahestehende vergessen ließ, daß bei dem schwer Geschundenen ständig mit dem Schlimmsten zu rechnen war. Nun jedoch: „So, wie er sich im Dezember 2008 <...> von der Konzertbühne verabschiedet hatte, weil er fand, daß dafür der richtige Zeitpunkt gekommen sei, ist er <...> gelassen aus dem Leben geschieden“ (Gina Thomas). Mich erinnert's an das, was Ansermet zu Elisabeth Furtwängler sagte, da sie nach dem Tod ihres Mannes „den akzeptierten Tod erstrebenswert“ genannt hatte: „Ja – aber man muß es können. - Er hat es gekonnt“. Auch Alfred Brendel hat „es gekonnt“, hatte sich im Stillen längst eingereiht unter die, die zu hören oder lesen (Platon, Cicero, Montaigne etc.) nicht nötig haben, richtig leben sei identisch mit Sterbenlernen.

Wie gern haben wir's beiseitegeschoben! - teils mit seiner Hilfe, teils dank der Unfähigkeit, einen so inspirierend Gegenwärtigen, eindringlich Vorhandenen unvorhanden vorzustellen. Inzwischen eine Schuld: Im Februar '25 hatte ich „Naivität und Ironie. Essays und Gespräche“ zugeschickt bekommen mit dem Eintrag: „Lieber Peter, wem die Finger stillgelegt sind, kann sich immerhin im Geist noch bewegen. Hier ist mein literarischer Abschied, mit Dank und großer Umarmung – Alfred“. Nun, zu spät weiß ich, was ich im Frühjahr überlesen, überhört habe: Geschrieben im Wissen, daß er demnächst außerstande sein werde, es zu schreiben.

In den letzten 10 bis 12 Jahren waren wir Freunde geworden, einander nahegekommen bei etlichen Treffen, öffentlichen Gesprächen im Rahmen von Akademien und Schubertiaden, beim Verfassen eines gemeinsamen Buchs, beim Orden Pour-le-mérite, auch mithilfe eines zuweilen schwunghaften e-mail-Austauschs. Vordem, nach Konzerten auf seiner Abschiedstour 2008, hatte ich mich nicht unter die Antichambre zu drängen gewagt, Verduzungs-Angebote lange Zeit absichtlich überhört.

Jetzt steht vor mir ein fast Anderer, ordnen sich Ereignisse, Erlebnisse neu, wie Stimmen zu einem erst jetzt hörbaren Cantus firmus. Als hätte ich bisher nicht ermessen, wen, was ich erlebt habe, fühle ich mich rechenschaftspflichtig. Weil's simple Identifizierungen zu meiden gilt, paßt Unterschiedlichstes zusammen: Sein Weggang aus Wien, Allergien gegen alle provinzielle Österreicherei mit der Liebe zu Land und Landschaft; kritischer Abstand zu eigenen, gewiß kritikfern zustande gekommenen Aufführungen und Einspielungen; selbstattestierte Unzuständigkeit für hochgeschätzte Musik, u.a. Chopin; generell vergnügt-aggressiv formulierte Standpunkte – Contra u. a. bei historischen Instrumenten und Aufführungspraxis, Tschaikowsky und Rachmaninow; Pro in bekennender Nähe zu Liszt, oft superlativisch: Cortot „unvergleichlich“ mit Chopin, Edwin Fischer mit dem Largo aus Bachs f-Moll-Konzert BWV 1056 und Schuberts f-Moll-Impromptu D 935/I, eine Furtwängler-Aufführung der *Unvollendeten* in Wien das Non plus ultra aller Interpretation. Auf manche Diskussion ließ er sich, bei aller Lust an freundschaftlichen Hakeleien, nicht ein – etwa, ob sein Unverständnis für meine Bedenken hinsichtlich der „überanstrengten“ Fuge in Beethovens Sonate op. 106, mein Verhältnis zu Tschaikowsky auch körperlich bedingt seien – sein Unverständnis, weil die Sonate, unzählige Male gespielt, in seinen Händen säße, Tschaikowsky, weil ich ihn oft dirigiert hätte, auch körperlich angeeignet. Dafür, daß die Exposition im ersten Satz von Schuberts letzter Sonate nicht nur wegen der

auskomponierten *Prima volta*, erst recht einer musikimmanenten „Zeitlosigkeit“ wegen wiederholt werden müsse, hatte er kein Ohr, auch nicht für die Erwägung, hiervon brächten Swjatoslaw Richters gehaltene Tempi Etliches heim. Erschien ihm, wie Interpreten häufig, der Abstand zu Vergleichbarem bei Kollegen größer, als er war?

Seine Gedichte gehören zu den Begleitstimmen jenes Cantus firmus ebenso wie die u.a. anhand der Diabelli-Variationen minutiös exemplifizierte Beschäftigung mit dem Phänomen Humor; daß etwas, um als „tief“ zu gelten, tragisch umwittert sein müsse, fand er dumm und skandalös. Schroffe Auskünfte wurden selten altersmilde herabgedimmt: Mit Bernstein, Celibidache, Harnoncourt zu musizieren habe er sich stets geweigert.

Früh erreicht, war stupende Könnerschaft ihm so selbstverständlich, daß er sie als solche kaum eigens wahrnahm, auf gefühlige Beglaubigungen nicht angewiesen, welche ohnehin oft mangelnde technische Bewältigung kompensieren. Er hat selten geschwitzt, sein „heilig nüchternes“ Spiel, dessen kontrollierte, beschwingte Sachlichkeit und im weitesten Sinn pragmatisiertes Handwerk waren ein und dasselbe. Zudem, was für ein Erfahrungshintergrund! - weit über hundert, teilweise mehrfach wiederholte Einspielungen (viermal die Beethoven-Sonaten, dreimal die Konzerte), Zusammenarbeit mit unterschiedlichsten Partnern etc. Fürs erste fast paradox sein Konzept des Klaviers als – freilich insofern übergeordnetes – „Ersatz-Instrument“, als Möglichkeit bzw. Verpflichtung, andere Instrumente und Ensembles assoziativ zu beschwören. Nicht zufällig hat er in letzter Zeit häufiger mit Streichquartetten gearbeitet hat als mit Pianisten.

Im April 2018 in Hohenems bestand Alfred darauf, mir die CD einer Wiener Aufführung von Schumanns a-Moll-Klavierkonzert vom März 2001 zu schenken, („die taugt wirklich was“), eine Life-Aufnahme, deren späte Veröffentlichung er befördert hatte.

Den nachmaligen ersten Satz des Konzerts gab's seit dem Mai 1841 als selbständige „Clavierfantasie“. Clara Schumann fand sie „herrlich! <...> Das Clavier ist auf das feinste mit dem Orchester verwebt – man kann das Eine nicht denken ohne das Andere“. Bei Verlegern hatte der noch wenig bekannte Komponist kein Glück, überarbeitete das Stück mehrmals; vier Jahre später – Clara wünschte sich längst ein „Bravourstück von ihm“ - machte er es, zwei Sätze ergänzend, zum ersten Satz eines Solokonzerts. Ob, wie viel, welche Veränderungen damit verbunden waren, wissen wir nicht, das Manuskript der „Clavierfantasie“ ging verloren. Wenn überhaupt - viele, gar eingreifende können's nicht gewesen sein; dem stand schon Claras Entzücken an dem Stück im Wege. Schumann stand vor der Frage, wie eine als autarkes Ganzes konzipierte Musik einem größeren Ganzen zu- bzw. untergeordnet werden könne. Speziell betraf es Passagen (etwa T. 156 ff.), die auch in langsamem Sätzen Platz hätten; nicht weniger die fulminante, suggestiv Beifall vorwegnehmende, nun als intermittierend zurückgestufte Stretta.

Um diese in den Schatten zu stellen, bedurfte es eines Finalsatzes, der stark, prägnant genug wäre, die Mehrteiligkeit zu legitimieren - jener fast 900taktigen, Tempo und Furor konsequent durchhaltenden, hierin wie eingesperrten, zugleich unterschiedlichste Satzweisen erlaubenden, virtuell unbeendbaren Presto-Orgie, seinerzeit eine der kniffligsten Musizieraufgaben - nicht zufällig spricht Brendel im booklet von „nötigem Spielglück“. Im Übrigen reflektierte Schumann - nicht nur hier - aktuelle, die Beschleunigung der Lebensvorgänge betreffende Ängste.

Wohl erst, nachdem dies bewältigt war, konnte er überlegen, wie ein Mittelsatz beschaffen sein könne, dem im ersten Einiges vorweggenommen war. „Intermezzo“ nennt er eine Musik, die demonstrativ fragend einsetzt, in der er als Autor agiert, der aus seiner „Erzählung“ heraustritt und fragt, wie es weitergehen könne. Ihm antwortet das Orchester rücksichtslos raumgreifend, vierzig Takte lang überschwänglich singend; weder thematische Bezüge spielen eine Rolle noch, was nach vorangegangenen lyrischen Erfüllungen noch erlaubt sei; Schumann nimmt *quasi improvisando* den Impetus des ersten Satzes auf, drastisch verdeutlichend, daß er die der „Fantasie“ eigene Spontaneität, deren spezifische Freiheiten in die neue Konstellation hinein retten will, daß deren Überschwänge, Spannungen, Widersprüche - gegen die Selbstverständlichkeit eines normalen Solo-Konzerts – zur Sache gehören.

Nach jener schwelgerischen Eruption fällt die Musik ins Fragen zurück, verlängert zu einer Situation des Nichtweiterwissens, in der Schumann sich tatsächlich befunden haben mag (die Rede von ABA'-Form trifft zu und sagt nichts). Hier hinein klingt wie von fernher erinnert, vom Solisten umspielt, als könne er mit ihm nichts anfangen, das Thema des ersten Satzes, um sodann blitzschnell zum raketenhaft aufschießenden Finale-Beginn hinzuführen.

Unter dem Eindruck anderer Interpretationen könnte man meinen, ein Siebzigjähriger, der der jubelnden Romantik gegen die gängig melancholische zu ihrem Recht verhelfen will, stürme im Bunde mit Simon Rattle durch das Werk - gäbe es nicht unzählige am Detail inspirierte, kleine und große Elastizitäten, die den furiosen Zug des Musizierens bereichern, nie gefährden, nie sicher garantieren. Der Sache gewiß soll man nie sein, könnte gar, erschiene der Begriff nicht zu vielseitig beansprucht, von Dekonstruktion sprechen. Zutreffender wäre, sich in George Steiners von allem Sekundär-Geschwätz dispensierte „reale Gegenwart“ mitgenommen, noch zutreffender, sich in die Nachbarschaft des im Glück des Inspiriertseins schwelgenden Schumann versetzt, Bergsons „évolution créatrice“ gemäß unabsehbaren Risiken des Werdens ausgeliefert zu fühlen. Mehrmals habe ich Brendel sagen hören, Musik „schlummere“ in der schriftlichen Aufzeichnung, Aufgabe des Interpreten sei, sie „wachzuküssen“; er wußte, daß jedesmal anders geküßt werde.

Der „Fantasie“ gemäß stürzt er ungestüm in die Musik hinein, hält beim Thema an dem Impetus fest - nichts da von der üblich gewordenen Verlangsamung, melancholischer Verdunkelung! Das wiederum heißt nicht, daß er sich an Schumanns „Spiele im Tacte. Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen“ halten wolle (später von Clara gegebene Tempo-Hinweise differieren von seinen oft erheblich). Insgesamt wissen wir über damalige Musiziergepflogenheiten nicht genau genug Bescheid, um jene Empfehlungen richtig werten zu können; „im Tact“ jedenfalls bedeutete nicht „durchweg präzise in ein und demselben Tempo“; agogische Nuancen verstanden sich von selbst, wurden selten notiert, nicht einmal „a tempo“ von Wagner nach genau angewiesenen Modifikationen.

Solcher Überlegungen, gar als Freibriefe, hat Brendel dank immer neu reflektierter, geradehin ethischer Musizierdisziplin nicht bedurft. Umso auffälliger, wie biegsam er der „Fantasie“ gemäß musiziert - und zugleich jene Spannung nutzt, die sich ergibt, wenn Passagen nicht so langsam oder rasch sein „dürfen“, wie sie „wollen“, dies dank diskreter Handhabung deutlicher fühlbar wird, als wenn man exzessiv nachgeben würde. Gegen nachdrückliche Verzögerungen hebt sich das impetuose, habituelle Ungestüm des „Allegro affetuoso“ besonders deutlich ab; die lyrisch

ausladenden 6/4-Takte 156 ff. bleiben hinter den für punktierte Halbe angezeigten MM 72 zurück; die „Reprise“ (T. 497 ff.) - „unschuldig“ ist das Thema nun nicht mehr, bedarf's deshalb einer anderen, besinnlich-nachdenklichen Tönung? - fällt geringfügig langsamer aus als am Satzbeginn; ins Finale steigen Sir Alfred und Sir Simon spürbar vorsichtig ein - offenbar, um Spielräume zu reservieren, die sie u. a. im Zulauf auf's Ende in einem über 100 Takte kontinuierlich gesteigerten *Stringendo* virtuos nutzen.

Ohne daß man dem definitorisch beikäme (das Schumann-Konzert insofern ein pars pro toto): Überwältigende Spontaneität, Unmittelbarkeit und intellektueller Anspruch, hochbewußte Disziplin dieses Musizierens lassen sich, wenn man's erlebt, nicht unterscheiden. Weitestmöglich zurücktretend will Brendel die Musik in ihrem So-Sein hinstellen. Die lustig gewagten Charakterisierungen der *Diabelli-Variationen*, sein Spaß an dem bei Haydn und Beethoven einkomponierten Humor gehen nie zu Lasten jener Disziplin, sind dennoch mitenthalten.

Wenn wir, heute ihm zuhörend, uns mit klopfenden Herzen, nassen Augen vorfinden, dann auch dank dieses schönen, glücklicherweise unentwirrbaren Beieinanders. Mehr aber, weil wir dem so unmittelbar Sprechenden nur nach-hören können, zugleich des Glücks gewiß, ihn erlebt zu haben.“

[Prof. Dr. Peter Gölke, November 2025]