

HANSER



Alfred Brendel

Nach dem Schlußakkord

Fragen und Antworten Mit einem Nachwort von Peter Hamm

ISBN: 978-3-446-23482-6

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-446-23482-6>

sowie im Buchhandel.

Gedanken zu Leben und Kunst

(Gespräch mit Martin Meyer, 2006)

Sie sind ein überaus erfolgreicher Musiker. Doch einmal von der anderen Seite her gefragt: Was wäre – im Rückblick auf hypothetische Korrekturen Ihres Lebens als eines Künstlerlebens – anders zu machen gewesen?

Ich kann mich nicht beklagen. Es ist ja erstaunlich gut gegan- gen. Und statt mein Schicksal im Detail zu korrigieren, erfinde ich jetzt Szenarien, die mein Leben in eine andere Richtung gelenkt hätten.

Wenn ich Ihren schwarzen Humor in Rechnung stelle, ver- sprächen auch jene Szenarien keine allzu bürgerlich-fried- liche Ambience. Können Sie Beispiele nennen?

Erstens: Musikereltern. Kein Krieg, keine Erinnerung an Nazis und Faschisten, an Hitler und Goebbels im Radio, an Soldaten, Parteigenossen und Bomben. Sodann Klavierstun- den bei einem Neffen Rachmaninows in Amerika. Komposi- tionsstudium bei Schönberg in Los Angeles. Filmmusiken für Woody Allen.

Das klingt allerdings vielversprechend, und ich freue mich, daß so wenigstens im spielerischen Konjunktiv eine gewisse Nähe zu Rachmaninow zustande kommt. Aber noch Skurri- leres wäre wohl möglich.

Also gut: Künstlereltern. Vater Bildhauer und Tierausstopfer, Mutter Tänzerin und Diseuse. Frühzeitig Zuträger von Fund- gegenständen für Joseph Cornell, dessen Assistent ich wurde.

Alle Cornell-Boxen, in denen Vögel oder Ballerinen vorkommen, sind eigentlich von mir. Danach Drehbuch-Autor von Buñuel-Filmen. Schöpfer des Grazer Dada-Mahnmals, bei dessen Enthüllung sich der Bürgermeister verpflichtet hatte, stets auch das Gegenteil zu sagen.

Das Gegenteil zu spielen wäre vermutlich wieder zu einer Hommage für Rachmaninow geworden ... Aber im Ernst: mir ist Ihre Begeisterung für Dada, mit oder ohne Mahnmal, nie ganz plausibel geworden. Maske, Rhetorik und die Schaubühne des Kabarettis vertragen sich doch nicht mit dem Ernst des Interpreten.

Wenn ich Beethoven spiele, bin ich kein Dadaist. Dennoch wird selbst der seriöseste Musiker ohne eine Beziehung zu Maske, Bühne und Rhetorik nicht auskommen. Dazu mein drittes Szenario: Schauspielereltern. Mein Vater, der sachlichste Hamlet seiner Generation, meine Mutter eine Tragödin, deren Schreie als Messalina, der Charlotte Wolter nachempfunden, gefürchtet waren. Als Kind zahlreiche Auftritte am Burgtheater, bevor ich zu den Wiener Kellerbühnen desertierte. In der Wiener Premiere von »Warten auf Godot« spielte ich abwechselnd Estragon und Vladimir, danach mit überwältigendem Erfolg »Victor« von Vitrac. Charakterrollen in Antonioni-Filmen neben Monica Vitti, die beinahe meine dritte Frau wurde.

Letzteres hätte mich allerdings, wenigstens damals, neidisch gemacht. – Doch zurück ins reale Leben. Welche Projekte beschäftigen heute den Interpreten und Konzertsolisten?

Das, was ich schon kann, noch besser können. Die Mozart-Sonaten weiterführen. Mit den nettesten Dirigenten und besten Orchestern spielen. Die Konstitution eines 75jährigen in

Rechnung stellen. Architektur besichtigen, Museen und Ausstellungen besuchen, also: mehr Zeit haben. Alte Filme ansehen. Große Literatur wiederlesen. Gedichte schreiben. Vorträge halten. Trotz des Zustandes der Welt versuchen, glücklich und dankbar wenigstens auszusehen.

Wahrlich ein großes Pensum, doch – wie mir scheint – gut balanciert zwischen Kontemplation und Vita activa. Der 75jährige wirkt freilich, wenn ich so sagen darf, überaus rüstig. Besteht da überhaupt die Notwendigkeit, sich Gedanken zu einem möglichen »Spätstil« des Interpretierens zu machen?

Gute Frage. Schon in jungen Jahren hatte ich den deutlichen Eindruck, der sogenannte Altersstil sei ein Kompromiß mit der Arthritis. Für Arthritis setze man Gelenkschäden, Muskel- und Nervenentzündungen und was sich sonst noch an Leiden ansammelt: Ein Musiker, der sich nach siebzig seinen natürlichen Schwung bewahrt hat, ist also selten.

Namen gefällig?

Arthur Rubinstein war wohl ein solcher Fall. Unter den Dirigenten nenne ich als erstaunliche Beispiele Claudio Abbado und den achtzigjährigen Charles Mackerras. Bruno Walter meinte übrigens, daß man im Alter fließender musiziere, weil man auf Grund eines größeren Überblicks weniger Zeit brauche. Auf ihn selbst traf dies indessen keineswegs zu. Ich erinnere mich etwa an eine späte Aufführung von Schuberts »Unvollendeter« in Wien, die, nach einem herrlichen ersten Satz, im zweiten den Bläsern das Äußerste an Luft abverlangte – das klang wie ein aufs Letzte hinausgezögerter feierlicher Abschied.

Aber es gab und gibt doch eine ganze Reihe von musizierenden Künstlern, die im Alter dieses zugunsten einer spätesten Jugendlichkeit vergessen machen wollten – selbst eher introvertierte Figuren wie Rudolf Serkin oder Horowitz wären hier zu nennen.

Ich vermerke mit Interesse, daß Sie Horowitz den Introvertierten zuschlagen. Es gibt allerdings Fälle, in denen alternde Künstler jugendlicher sein wollen als die Jungen. Der alte Casals, der ja als Cellist kein Heißsporn war, dirigierte in Marlboro Aufführungen der »Achten« von Beethoven und der »Vierten« von Mendelssohn geradezu hektisch. Der ideale Altersstil wäre eine Verbindung aus Weisheit und Frische. Peinlich wird es, wenn hochbetagte Virtuosen – ich nenne keine Personen! – es nötig finden, sich an Chopins As-Dur-Polonaise immer noch zu beweisen.

Fiele Ihnen selbst ein Abschied vom aktiven Solistenleben schwer? Oder noch konkreter: Treffen Sie schon Vorbereitungen für denkbare Übergänge und Prozesse der Ablösung?

Es gibt Menschen, die lassen sich von allem überraschen. »Wenn eine Krankheit kommt, dann warten wir eben, bis sie da ist und reagieren darauf.« Mein Stil ist das nicht. Es wird immer noch genügend Überraschungen geben, Dinge, die man nicht voraussehen kann. Eine solche Überraschung waren zum Beispiel meine Gedichte. Aber manches sollte man doch antizipieren und vorausfühlen, um es zu verhindern oder um den Schock zu mildern.

Pardon, aber das klingt mir nun doch ein wenig gar theoretisch oder abstrakt.

Natürlich werde ich einmal aufhören zu spielen – gezwungenermaßen oder freiwillig. Das wird nicht leicht sein, denn die musikalische Einsicht schreitet fort, wird präziser im Detail, fühlt besser das Wesentliche, während die physische Kraft und Mobilität wohl irgendwann nachläßt; ebenso die Fähigkeit, sich über lange Strecken zu konzentrieren. Da haben es die Dirigenten leichter, denn das Orchester spielt weiter.

Thomas Mann stellte sich – spät in seinem Leben – einmal vor, daß der Körper relativ tüchtig weiterexistieren könnte, während die Geisteskraft versiegte. Proust, umgekehrt, zeigte Angst, daß die schwindende Physis seine Ideen und Gedanken nicht mehr zu Papier bringen würde. – Was wäre denn schlimmer?

Wohl der von Thomas Mann in Aussicht gestellte Horror. Gerade auch dann, wenn ich daran denke, mich nach der Karriere des Solisten mit anderem zu beschäftigen: mit Vorträgen und gelegentlichen Kursen, mit dem Schreiben – immer vorausgesetzt, daß Augen, Ohren und Verstand noch funktionieren. Worauf ich mich aber jedenfalls freue, ist, mehr Zeit für das Persönliche zu haben, weiterhin zu reisen, Kunst zu besichtigen, neue Musik zu hören, im Theater auf der Stuhlkante zu sitzen und meine Kinolücken zu füllen.

Weitere Überraschungen?

Als mein erster Gedichtband erschien, schrieb mir Jürg Laederach, er erwarte von mir nun einen Kirchenbau in Hampstead.

Da hätte der liebe Gott gewiß Freude bekundet, einen Atheisten wenigstens als Baumeister zu seinem Lobe begrüßen zu dürfen. – Doch noch zu Früherem: Wäre es für Sie wirklich

interessant, Meisterkurse zu geben? Ihr pädagogisches Ethos hatte doch bisher nicht oberste Priorität?

Zumindest hat es sich in den letzten dreißig Jahren lieber auf die Unterweisung einzelner beschränkt. Trotzdem könnte mich die Idee wieder reizen. Denn in einem guten Meisterkurs sollten sich alle Anwesenden darin verbunden fühlen, daß es nicht um sie geht, nicht um Personen, sondern um die Musik, um das jeweilige Werk. Von der Komposition soll der Impuls ausgehen, ihr Besonderes sich übertragen, das durch allgemeine Regeln oder Rezepte nicht erschöpft werden kann.

*Ich sehe und höre Legionen von begabten, aber auch grau-
mäusig geduckten Pianisten, die uns und sich selbst mit ihrer
Werkgerechtigkeit langweilen.*

Ich wittere in Ihnen eine gewisse Vorliebe für exzentrische Tastenlöwen. Was ist schlimmer: Werkgerechtigkeit oder Selbstgerechtigkeit? Lassen wir Gerechtigkeit beiseite. Von den Werken sollten die aufregendsten Impulse ausgehen; der Pianist und schon gar die Pianistin sollten mit ihrer Hilfe geradezu aufblühen. Natürlich muß man junge Spieler zur Selbständigkeit erziehen. Andererseits muß man ihnen bis in die letzte Note nachweisen, wie genau eine Aufführung zu erarbeiten ist. Man kann das nur anhand seiner eigenen Vorstellungskraft und mit Hilfe seiner persönlichen Erfahrungen vermitteln: als Beispiel, aber nicht als die eine, endgültige Wahrheit.

*Auch hier erbäte ich, übers Allgemeine hinaus, noch ein paar
konkretere Hinweise, auch für unseren pianistischen Nach-
wuchs.*

Also: Manche Probleme lassen sich nicht in der Vorstellung und schon gar nicht mit Regeln lösen. Der Spieler muß am Instrument experimentieren, mit wachen Ohren, und dann den Moment festhalten, wo eine Stelle plötzlich einleuchtend klingt: Aha! Dieser Ton ist hervorzuheben und nicht der nächste. Aber selbst Wahrnehmungen dieser Art genügen nicht, wenn sie nicht mit der größten Genauigkeit verbunden sind – wie groß darf die Nuance sein, was bewirkt sie in der Phrase?

Können Sie Beispiele aus der Musikkultur dafür beibringen?

Die Beispiele, die mir einfallen, kommen nicht von Musikern, sondern von Filmemachern. Jean-Claude Carrière berichtet, wie Jacques Tati sich persönlich um Geräusche in seinem Film »Mon Oncle« kümmerte. Es ging darum, das richtige Geräusch zu finden, mit dem ein Glas auf dem Küchenboden zerspringt. Tati besorgte sich verschiedene Gläser, in etwa dreißig Kisten, die er dann »mit größtem Ernst, eines nach dem anderen, auf verschiedene Bodenbeläge fallen ließ«. Und Chaplin studierte angeblich die Dialoge mit dem Blumenmädchen in »City Lights« über viele Stunden minutiös ein, obwohl man im Stummfilm die Wörter ja nicht verstand und die Stimmen nicht hörte. Ein gutes Modell: etwas genau ausarbeiten und dann die Arbeit im Resultat soweit als möglich verbergen!

Welche Ratschläge – in künstlerischer, aber auch in menschlicher Hinsicht – wären heute jungen Musikern zu erteilen?

Junge Pianisten sollten Musik in ihrer ganzen Breite kennenlernen – also nicht nur die Klaviermusik. Sie sollten Kompositionsunterricht nehmen und, soweit das reicht, komponie-

ren. Sie sollen, wenn sie Virtuosen sein wollen, keine dummen Virtuosen sein, sondern ihre Virtuosität der Musik unterordnen als ein Mittel zum Zweck, nicht mehr und nicht weniger. Sie sollten ihr Talent als ein Versprechen auffassen, das langfristig einzulösen ist, mit Geduld, Energie und einer guten Mischung aus Begeisterung und Skepsis. Sie sollten, statt Schablonen anzulegen, bereit sein, ständig zu lernen – jedes neue Stück, jeder neue Takt ist eine neue Aufgabe.

Das scheint mir ein Lebenspensum zu sein.

Ganz genau, das geht hoffentlich das ganze Leben weiter. Sie sollten aber nicht nur von anderen Instrumentalisten, von Sängern und Dirigenten lernen, sondern auch von Schauspielern. Musik ist alles mögliche: Lyrik, Erzählung, aber auch großes Theater. Und schließlich sollten sie leben, lieben, mit Anstand leiden und sich freuen. Das ist natürlich zuviel verlangt ...

Musik im Leben, oder besser: aus den weiteren Energien des Lebens geschöpft. Da erinnere ich mich, daß Sie als Kind selber auf der Bühne gestanden sind. Ihr Vater leitete während Ihrer Schulzeit ein Kino. Welche Bedeutung haben für Sie heute das Theater und der Film?

Für mich sind beide in ihren besten Beispielen magisch geblieben. Gute Schauspieler sind Brüder und Schwestern, große Schauspieler sind Vorbilder. Denn ja: auch der musikalische Spieler muß Rollen spielen, charakterisieren, sich verwandeln nach dem Willen des Komponisten. Was beim Musizieren in die Musik hineinfließt, agiert der Schauspieler aus mit seinem Gesicht, mit seiner Stimme, mit seinem Körper.

Um Nietzsche abzuwandeln: die Gestalt der Musik aus dem Geiste der Tragödien?

Man muß es nicht so eng fassen. Auch die Komödie gilt. Aber sicher ist ein Teil der Musik auch Drama, spiegelt menschliche Aktionen und Reaktionen. Auch im Sprechtheater gibt es übrigens Musik, Bühnenmusik, gute sogar: Ich erinnere mich etwa an die Musik von Maurice Jarre für das »Theatre National Populaire«. Und Harrison Birtwistle war ja jahrelang Hauskomponist des »National Theatre« in London. Im Durchschnitt ist Theatermusik besser als Kinomusik. Filmkompositionen – oder Soundtracks, wie das jetzt heißt – sind meistens schrecklich.

Das deutet mich etwas schroff und geht vielleicht von der falschen Voraussetzung aus, daß die Filmmusik für sich selbst stehen soll, während sie doch ihre Funktion im synästhetischen Verbund mit dem Bild erfüllt. So verstanden es sowohl Hitchcock wie Fellini, ihren Filmen in kluger Kooperation mit den Komponisten meisterliche Tonfarben zu unterlegen.

Ich wünschte, ich könnte Ihnen beistimmen. Meisterlich ist für mich bei diesen Komponisten wohl nur die Routine – wenn das nicht bereits ein Widerspruch in sich selbst wäre. Was geliefert wird, ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, präventöse Unterhaltungsmusik, oder aber ein sentimentaler Schmarren. Am übelsten sind Filmpartituren mit künstlerischem Anspruch, sofern sie aus dem falschen Haus kommen. Ich denke vor allem an Filme, in denen die Musik im Mittelpunkt steht, wie Jane Campions »The Piano« oder Kieslowskis »Trois Couleurs: Bleu«; da sitzen dann die Leute neben mir im Kino mit Tränen in den Augen und merken nicht, daß die äußerste Geschmacksgrenze unterschritten ist. Es gibt dafür ein Wort.

Sie meinen Kitsch?

Ich meine Kitsch. Aber ich will Ihnen jetzt zur Abwechslung eine glänzende Filmmusik nennen: jene zu »City Lights«. Sie stammt von einem musikalischen Amateur, nämlich von Chaplin selbst, wurde wohl am Klavier improvisiert, ist aber genau das, was der Film braucht. Besonders schön kann es freilich sein, wenn es gar keine Musik gibt – wie bei Tarkowski (nur diese inspirierten Geräusche) und beim späten Buñuel, der ziemlich taub war – außer es singt gerade jemand.

Allerdings ist der Film – verglichen mit der komponierten Musik und dem zunächst geschriebenen Theater – ja ein Medium sui generis: frei und offen, gestaltet allein aus der Ideen- und Bilderwelt des Regisseurs, der damit schon auch sein eigener Interpret ist.

Richtig. Auf dem Theater, ähnlich wie auf dem Konzertpodium, muß die Aufführung ihre Verantwortung dem Stück und dem Text gegenüber beweisen – was heute, leider, allzu selten geschieht. Es sollte etwas belebt werden, was schlummernd schon da ist. Filme, wenn sie nicht »Remakes« sind, sind in der Tat Schöpfungen. Natürlich gibt es oder gab es hier und da Filme mit hervorragenden Drehbüchern, in denen jedes Wort sitzt: wie »All About Eve« oder »Jeux Interdits«. Meist jedoch scheint die Entstehung eines Films im Fluß zu bleiben und – als eine Liaison von Ordnung und Zufall – am Schneidetisch zu enden, wenn nicht zu kulminieren. In meinem eigenen Leben wäre dieser Prozeß eher eine Parallele zur Entstehung meiner Gedichte.

Wenn Sie Ihre Gedichte erwähnen: Manche Bilder und Metaphern und auch die rhythmischen Wechsel derselben scheinen mir inspiriert zu sein vom visuellen Reichtum des Films.

Ich hoffe, Sie haben recht. Aber noch etwas anderes und Wichtiges kommt hinzu: der Mut des Films zur Groteske. Für mich ist Chaplin, der heute da und dort Verachtete, in seinen früheren Filmen immer noch das Universalgenie des Kinos. Als erfahrener Kitschsammler möchte ich übrigens sagen: Die Schluß-Szene aus »City Lights« hat mit Kitsch nichts zu tun, sie ist im Gegenteil großes, tragisches Theater. Wo Chaplin mit Postkartenbildern des Kitsches spielt, verwandelt er Lüge in Wahrheit.

Ich gebe zu, daß ich Ihnen da nicht ganz folgen kann. Auch fürchte ich, daß wir Intellektuellen wohl oft ein wenig zuviel in Chaplins Absichten hineinlesen. Ein anderer Filmkünstler, den Sie besonders schätzen, findet hingegen auch meine Begeisterung: Luis Buñuel.

Buñuel ist für mich einzig. Auf niemanden ist das Wort »surreal« legitimer anzuwenden. Buñuels beste Filme sind höhere, konzentrierte Realität. Diese Verbindung von Klarheit und Gelassenheit mit der subversiven Welt des Traums macht den Traum wirklich und die Wirklichkeit anarchisch. »Viridiana« oder auch »Le Fantôme de la Liberté« sind befreiende Filme, wenn auch nicht gerade eine Anleitung zum guten und vernünftigen Leben.

Meint solche Subversion nicht »Mit Entsetzen Scherz treiben«, wie es Goethe kritisch formulierte? Freilich kenne ich Ihre Neigungen zu einer sozusagen höheren, gedanklichen Anarchie.

Nun, soweit ich sehen kann, war Goethes Empfänglichkeit für das Komische jeder Art eher begrenzt. Ich hingegen fand tatsächlich schon in jungen Jahren, daß sich auf diesem Grat zwischen dem Grotesken und dem Makabren ganz Wesent-

liches in der neuen Kunst ereignete. Musikalisch standen dafür Ligetis »Aventures et Nouvelles Aventures«, auf dem Theater natürlich Ionesco und Beckett.

Also radikale Entgötterung plus Komik oder auch menschliche Hinfälligkeit mit einem sanften Hinweis auf dennoch mögliche Erlösung. Und wenn wir schon beim Komischen sind: Lachen Sie gerne? Oder lachen Sie eher im Gedanken an ein denkbares Lachen?

So kompliziert ist das bei mir nicht. Ich lache gerne, wenn auch nicht mehr so oft wie früher. Der Aufklärer in mir erfreut sich herzlich an der Kritik des Absoluten, des Sichselbst-völlig-ernst-Nehmenden, des Aufgeplusterten. Er freut sich deshalb auch über Blasphemie. Das ist schöne, gesunde Subversion. Angesichts dessen, was die Religionen in der Geschichte angerichtet haben und auch heute, wie jeder sehen kann, großzügig anrichten, kann es kaum genug davon geben. Ein wunderbarer Film, der in dieses Fach gehört, ist René Cléments »Jeux Interdits« von 1952. – Hier, zu diesem Thema, ein Gedicht:

Jetzt seht euch diese Engel an
die in ihrem himmlischen Harnisch
alles kurz und klein schlagen
was nicht zur höheren Ehre
sabbernd auf die Knie fällt
ein Leib- und Seelengemetzel
von apokalyptischer Vollständigkeit
dem nur jene von uns
nicht rettungslos zum Opfer fallen
die ihren Schutzteufel mit dabei haben
ein
in diesen Zeitläuften

kaum zu überschätzendes Wesen
dessen Fähigkeit
in den Ruinen und Schlupflöchern des Neuen Jerusalem
sich häuslich einzunisten
uns zweifellos
vor dem Schlimmsten bewahren wird.

Ich sehe, die Teufel haben hier eine geradezu rettende Funktion erhalten – ich hoffe dennoch nicht, daß sie daneben ihrer subversiv eingreifenden Potenz verlustig gehen. In diesem Zusammenhang eine Anschlußfrage: Würde sich der Künstler Alfred Brendel eher dem »dionysischen« oder vielmehr dem »apollinischen« Typus zuordnen wollen?

Es gibt einen, vielleicht aus Österreich stammenden, Schlüssel für den Umgang mit Alternativen: Nicht »Entweder-Oder«, sondern »Entweder-und-Oder«. Das scheint mir übrigens auch politisch manchmal das einzig Vernünftige, eine Kombination von Veränderung und Bewahrung. Nun auf die Kunst bezogen, erinnert mich Nietzsches Dichotomie an die Positionen von C. P. E. Bach gegenüber Busoni bzw. Diderot. Nur wer selbst gerührt ist, vermag sein Publikum zu rühren, sagt der eine. Die anderen beiden postulieren genau das Gegenteil: Wer sein Publikum rühren will, darf selbst nicht gerührt sein, er verlöre sonst die Kontrolle über seine Mittel. Meiner Ansicht nach ist beides zugleich notwendig. Rausch allein erzeugt kein Kunstwerk, erst Kontrolle und Überlegung machen es dazu. Dem Chaos – um wieder einmal diesen Gedanken von Novalis zu zitieren – ist es dann gestattet, »durch den Flor der Ordnung zu schimmern«.

Welche Komponisten, welche Musikstile, welche Stücke favorisiert das denkbar apollinische Alter generell – im Unterschied zu den dionysischen Auftrieben der Jugend?

Generell kann ich das nicht beantworten. Es kommt vermutlich darauf an, worauf man sich in den früheren Jahren schon eingelassen hat. Mein Freund Isaiah Berlin, der lange Zeit die italienische Oper über alles bewunderte und regelmäßig zum Rossini-Festival nach Pesaro fuhr, hörte in seinen letzten Jahren mit Vorliebe die Kammermusik von Beethoven und Schubert. Nach der Musik, die ihn als eine »naive« früher entzückt hatte, holte ihn nun die »sentimentalische« ein.

Und wie steht es mit Ihnen selbst? Haben Sie sich für die Zukunft etwas Proviant zur Seite gelegt?

Was mich persönlich betrifft, so freue ich mich, abgesehen von der neuen Musik, immer herzlicher an Haydn und Händel. Viele der Streichquartette und Sinfonien Haydns liegen noch vor mir, aufgespart für meine alten Tage. Haydn als der Meister der Überraschung, der halb kindliche, halb rokokohaft raffinierte Entdecker neuer Formen und Ordnungen, der zugleich so gern humoristisch gegen Ordnungen verstößt. Daneben Händel, der »Plein-air«-Komponist mit dem offensten Horizont, der unerschöpfliche und großzügige Melodiker im Ausgleich zur kontrapunktischen Dichte und Besessenheit Bachs.

Sowohl Händel wie Haydn sind dem Diesseits gleichsam wohlwollend zugeneigt, ohne sich allzu sehr ins Metaphysische, sei es einer theologischen, sei es einer pantheistischen Spielart, vorzuwagen.

Ja; beide reichen zwar immer wieder tief in den Ernst hinein, sind aber bei aller Vielfalt doch von Natur aus helle Komponisten und keine Todesengel. Vielleicht wünscht man sich im Alter weniger die Abgründe der Melancholie, die unentzerrbarsten komplexen Ordnungen oder die übermenschliche

Vollendung. Übrigens stört es mich nicht, wenn man Händel nachweist, er hätte manches von anderen Komponisten entlehnt: Keiner von diesen ist ein Händel gewesen. Sogar in der Adaptierung schafft er sich diesen eigenen, weit atmenden, kraftvollen Stil.

Wenn ich Ihren Ausführungen lausche, stellt sich natürlich auch die Frage, ob der Musikschriftsteller Alfred Brendel weitere Pläne hat.

Ich denke eher an Vorträge, die sich mit den – guten und fragwürdigen – Gewohnheiten und Möglichkeiten der Interpretation beschäftigen. Vieles davon kann man nicht niederschreiben, man muß es musikalisch demonstrieren.

Der Schriftsteller als Lyriker hingegen ist weiterhin aktiv und produktiv. Welchen Stellenwert beansprucht inzwischen die lyrische Tätigkeit aus der Sicht des Autors?

Nicht die eines Hobbys! Das werden sich die Dichter, die nur dichten, vielleicht zwangsläufig so vorstellen: Da spielt einer Klavier und schreibt nebenbei zum Spaß Gedichte. Oder: Er spielt mit dem weggestreckten kleinen Finger sogar in seinen Gedichten. Ein weggestreckter Finger zuviel. – Nein, nein. Das Schreiben war ja schon längst meine zweite Natur. Aber seit den Gedichten schreibt da ein »Alter ego«.

Was heißt das konkret? Gelingt es Ihnen tatsächlich, sich sozusagen über die Schulter zu blicken?

Ich lese und höre meine Gedichte und kritisiere sie wie die Gedichte eines anderen, die mich zwar merkwürdig verwandtschaftlich berühren, zugleich aber von mir wegführen ins Unbekannte. Ohne diesen schwarzen Spuk der Distanzierung.

rung fände ich das Spiegelbild nicht des Hinsehens wert. Der schwarze Spuk ist aber nicht nur schwarz, er hat auch seine komischen und kuriosen Seiten. Ein Kenner der heutigen Lyrik nannte meine Gedichte in ihrer gesammelten Form eine »negative (heitere) Kosmologie«. Als ich unlängst im Gespräch mit Seamus Heaney, dem irischen Dichter, eines meiner Lieblingsbücher, Italo Calvinos »Cosmicomics«, erwähnte, sagte er, meine Gedichte seien doch ebenfalls »Cosmicomics«. Allerdings sind nicht alle davon komisch. Oder gar kosmisch.

Seit Sie Gedichte schreiben, sind Sie immer wieder auch als Ihr eigener vorlesender Interpret in Erscheinung getreten. Ich erinnere mich an einen Abend in Luzern, als Sie, zusammen mit dem Pianisten Pierre-Laurent Aimard, ein höchst vergnügliches Zusammenspiel zwischen Lesung und musikalischem Vortrag gaben. Was unterscheidet für Sie selbst die lesenden Auftritte von den musikalischen?

Zunächst dies, daß ich meine eigenen Produkte vortrage und nicht die Texte anderer. So irre ich mich beim Lesen seltener als beim Spielen. Es wird da so gut wie nie gehustet. Bei meinem ersten Besuch in Dortmund allerdings ließ mich das Publikum völlig im Stich: niemand lachte, und eine unglaublich häßliche Dame schaute mich böse an. Ich lese meine Gedichte gerne vor, weil man sie hören soll. Ich höre sie ja beim Niederschreiben.

Dürfen, sollen auch andere Ihre Gedichte rezitieren?

Natürlich. Bloß: Wenn andere sie vorlesen oder gar rezitieren, kommt gewöhnlich etwas Schiefes heraus, es sei denn, Jutta Lampe oder Isabelle Huppert geben mir die Ehre. Eine rühmliche Ausnahme war Harold Pinter, der einmal sechs meiner Gedichte vorlas – das stimmte genau, auf seine Weise.

Bei einer Ehrung in Wien hingegen waren es zwei Eleven des Max-Reinhardt-Seminars, die mit ihrer altmodisch verzückten Deklamation alles kaputt machten.

Es gibt ja auch die Magie resp. die platte Gewöhnlichkeit der Orte, wo solches stattfinden soll. Reagieren Sie da sensibel?

Zuweilen. Besonders schön war eine Lesung im Frankfurter Städel. Das Museum wurde gerade umgebaut. So durfte ich mir wunderbarerweise die Bilder aussuchen, die dann in einem leeren Saal um mich gehängt wurden. Hinter mir hing ein Bild mit Mäusen, in deren Hintergrund, kaum sichtbar, ein schattenhaftes Ungeheuer lauerte. Ein anderes unvergeßliches Lokal war eine kleine Barockkirche in Amsterdam, die im Dachbodengeschloß eines Grachtenhauses heimlich eingerichtet worden war. Eingeleitet von Margriet de Moor, saß ich vor dem Hochaltar und las meine nicht besonders gottesfürchtigen Gedichte.

Sie erwähnten vorhin Pierre-Laurent Aimard, einen Pianisten und Spezialisten besonders für zeitgenössische Musik. Wie kamen Sie beide zusammen?

Meine Frau hatte ihn auf gut Glück zur Teilnahme an einer Wohltätigkeitsveranstaltung für das Londoner Almeida-Theater eingeladen. Er kam tatsächlich und kannte bereits einige meiner Gedichte. Aus dieser ersten Improvisation entwickelte sich dann unser gemeinsames Programm, das, dank Pierre-Laurents vielseitigen Gaben, auch seine szenischen Verdienste hat. Stücke von Kurtag, die ja manchmal auch kleine Theater-szenen sind, und von Ligeti kommen darin zusammen und den Gedichten entgegen oder auch in die Quere. Wie Pierre-Laurent dies kann: eine Ligeti-Etüde aus dem Ärmel schütteln und dazu noch komisch aussehen, ist ziemlich genial.

Apropos neue Musik: wird diese eigentlich immer neuer – im Sinne des »fortschrittlichen« Begriffs von Avantgarde – oder experimentiert sie inzwischen mit Modellen im Stil der – von Benn so genannten – »Unaufhörlichkeit«?

Für mich bleibt das große Neue, das neu Hinzugefügte, das neu Kombinierte, das anders Weiterentwickelte ein wesentliches Kennzeichen des Meisterwerks, und nicht erst in der zeitgenössischen Musik. Auch mancher Rückgriff ist dabei erlaubt, wenn er kein Rückschritt ist. Unaufhörlich ist für mich das Fortschreiten – nicht der Fortschritt! – der Musik. Da bin ich ausnahmsweise Optimist.

Und einmal von der Seite der musikalischen Rezeption her gefragt: erleben Sie das heutige Publikum Ihrer und anderer Konzerte als informierter und aufgeklärter als früher, oder hat – durch verschobene Bildungserlebnisse – ein Schwund an Kenntnissen und Kompetenzen stattgefunden?

Wohl beides zugleich. Was auf der einen Seite an musikalischer Liebhaberei oder Kennerschaft vielleicht angewachsen ist, wird von der anderen Seite bedroht durch elektronisch verstärkte Musik. Das Ohr, das sich doch im Mutterleib unter den Sinnesorganen als erstes entwickelt, ist heute einem Lärmpegel, einer Lärmverschmutzung, einer Vulgarisierung und Brutalisierung ausgesetzt, die gewiß auch den ganzen Menschen angreifen.

Könnten Sie noch etwas anschaulicher argumentieren? So klingt es mir zu pauschal kulturkritisch.

Aber gern: Ich denke an die vielen jungen Leute, die systematisch ihr eigenes Gehör, und manchmal auch das ihrer Mitmenschen, ruinieren – das wissen Sie natürlich auch! Ich

denke an den Einfluß des Fernsehapparats, der dem Konzertpublikum den Irrtum eingibt, der Klang vom Podium käme gleichsam wie durch einen Lautsprecher aus einer Richtung zu ihm, während das Husten, Hüsteln, Räuspern oder Niesen nicht zurückschallt. Also haben wir auf der Haben-Seite einen Saal voll von Menschen, die, wenn man Glück hat, Beethovens »Diabelli-Variationen« aufmerksam sich anhören, was sie vor ein paar Jahrzehnten noch kaum getan hätten. Auf der Soll-Seite hätten wir, unter anderem, die Notwendigkeit, ein Konzert zu unterbrechen und dem Publikum zu sagen: »Entweder Sie husten oder ich spiele«, weil es sonst einfach weiterhusten würde.

Um nun nochmals auf mögliche Quellen der Inspiration zurückzukommen: welche Art von Anregungen aus Nachbarkünsten wie Literatur und bildender Kunst gewinnen Sie für Ihre Arbeit?

Da ich von früh an ein ästhetischer Mensch war, also in Verbindung mit allen Künsten lebte, fällt es mir schwer zu sagen, in welcher Weise der Musiker in mir davon profitiert hat. Jedenfalls war es viel eher eine Ergänzung als eine Vermischung.

Kein synästhetischer Rausch, hin zum Gesamtkunstwerk?

Ich habe früh genug gelernt, die Künste voneinander zu trennen. Natürlich gibt es Bezüge zur Musik im übertragenen Sinne, Wörter und Begriffe, die vom Sehen her, von den visuellen Künsten her, von der Literatur her auf die Musik übertragen wurden. Aber zugleich bleibt die Musik autonom, selbst in Honeggers »Pacific 231«, einem Orchesterwerk, in dem der Komponist die Fahrt einer bestimmten Lokomotive von einer Station zur anderen zum Vorwand nahm, neue Musik zu schreiben.

Also bleibt die musikalische Arbeit mehr oder minder absolut und bei sich, während das weitere Leben auch von den anderen Künsten profitiert?

Musik, das ist das Selbstverständlichste in meinem Leben, das bin sozusagen ich selbst, und es hat mich nie so groß interessiert, über mich selbst nachzudenken. Wenn ich in meiner Erinnerung grabe, dann sind es also nicht notwendigerweise musikalische Eindrücke, die mir zuerst in den Sinn kommen, sondern Dinge »von außen«, etwa die ersten Chaplin-Filme, die erste Aufführung von »Warten auf Godot« in Wien in Erich Neubergs Regie; oder der erste Besuch der romanischen Kirchen in Tuscania; die erste Begegnung mit Alexander Calders Mobiles in einer Münchner Galerie Anfang der fünfziger Jahre; oder die zufällige Entdeckung von Tinguelys kinetischen Plastiken in einer weißgetünchten römischen Garage – um nur wenige zu nennen. Ob sich allerdings Tinguelys zappelnde und rasselnde Zufallsmaschinen ohne Sinn und Zweck in meinen Aufführungen der Haydn-Sonaten oder der »Diabelli-Variationen« nicht doch niedergeschlagen haben?

Sollte es der Fall gewesen sein, dann dürften wir ja wirklich sagen: Tinguely sei Dank! Übrigens: muß ein ausübender Musiker für den Gewinn seiner Tätigkeit eigentlich intellektuell sein?

Ich selbst halte mich nicht für einen Intellektuellen, also für einen Menschen, den primär der Intellekt steuert. Ich bin ein Musiker und Schriftsteller, der auch denkt. Es gibt instinktive Musiker von großem Format. Man darf nur nicht annehmen, allein diese öffneten das Herz. Das ist Unsinn. Im Zusammenwirken von Chaos und Ordnung, Gefühl und Überlegung sollte die Hitze des Chaos' durch die Ordnung zur Wärme re-

duziert werden. Diese Wärme erwärmt ihrerseits wiederum die Kühle der Ordnung. Ob das bewußt oder unbewußt geschieht, hat kaum Bedeutung, solange das Resultat stimmt. Ein Resultat solchen Zusammenwirkens wäre »Gefühlsdeutlichkeit« – das Wort stammt von Robert Schumann.

Kompliment für dieses – dritte, Brendelsche – Gesetz zur Thermodynamik. Ich denke, daß es sich auch auf manche ausdrücklich »intellektuelle« Musiker anwenden ließe: sogar auf Glenn Gould, der zwar etwa in seinen Interviews jegliche Spontaneität bloß artifiziell herstellte, indem er gewisse Fragen auch noch selber formulierte und sie dann seinem Partner in den Mund legte, doch als Klavierspieler zugleich spontan gefühlswarm wirken konnte.

Ich enthalte mich der Stimme.

Wir sind nun bald am Ende unseres Gesprächs. Deshalb diese Frage: Wie verhält sich das Bewußtsein von der Endlichkeit des Lebens zur vermuteten »Unendlichkeit« der Gegenwart von Musik?

Für mich war »Kunst und Leben« nie eine Gleichung, sondern eine Rechnung, die nicht aufgeht. Nicht, daß die Musik etwa nichts mit dem Leben zu tun hätte. Die Bezüge zu menschlichen Charakteren, Regungen, Konflikten, Reaktionen sollten doch unüberhörbar sein. Und doch geht es in der großen Musik um eine Welt, die das Menschliche umfaßt, zugleich aber die Fähigkeit besitzt, aus dem Menschlichen hinauszuführen ins Schicksalhafte, ins Phantastische, ins Dämonische, ins Seraphische, ins Zeitlose, in die Stille. Sie kann sich ins Tragische und Tödliche versenken, aber auch in humoristischer Überlegenheit über menschliche Angelegenheiten sich erheben.

*Das tönt mir fast ein wenig mystisch, spirituell. Sind Sie ins-
geheim ein Mystiker?*

Fragen Sie lieber den Teufel. Denkbar ist, daß mein Interpretieren manchmal solche Energien aus der Musik – und für die Zuhörer – freisetzt. Man könnte dann sagen: »Es spielt.« Dazu ein etwas konkreteres Beispiel: Unlängst hörte ich eine Aufführung von Bruckners 7. Sinfonie, die das Werk originell und überzeugend lebendig machte. Die Musik, wie sie da erklang, war denkbar weit – wenn auch nicht »himmelweit« – entfernt von der Person Bruckners, wie man sie aus Berichten kennt. Niemand hätte darin den naiven, den linkischen, den devoten Bruckner erraten. Ebenso falsch wäre es, diesen erkatholischen und im Krapfenwaldl spazierenden Menschen in eine hochdifferenzierte und grandiose Musik hineinzu-projizieren. Der Versuch, den Künstler möglichst lückenlos aus dem Biographischen zu erklären, muß oft in die Irre führen, und nicht nur bei Musikern. Der Filmhistoriker David Thomson hat genau das in seinem gefeierten »Biographical Dictionary of Film« mit Persönlichkeiten des Kinos unter-nommen – mit teilweise absurden Resultaten.

*Welches Verhältnis pflegen Sie zum Archiv von Tonträgern –
einerseits generell, anderseits für Ihre eigenen Aufnahmen?*

Ich bin dankbar dafür, daß es Aufzeichnungen großer Meister gibt, die mir auch nach vieljährigem Umgang immer noch Maßstäbe liefern – so frisch und leuchtend sind sie geblieben. – Bei meinen eigenen Aufnahmen gilt ein anderer, persönlicher Maßstab. Ich hatte Gelegenheit, eine große Anzahl von Studio-Aufnahmen zu machen. Das erhöht die Chance, daß ein paar dabei sind, die meinen besseren Möglichkeiten entsprechen – die besten Konzerte werden ja selten aufgezeichnet. Eine Auswahl erschien auf den sechs CDs in der Serie »Great

Pianists«, die jedoch absichtlich weder Beethovens noch Mozarts Klavierkonzerte noch Schuberts Sonaten miteinbezog. Live-Aufnahmen einiger Schubert-Sonaten, die Beethoven-Konzerte mit den Wiener Philharmonikern und Simon Rattle sowie manche Mozart-Konzerte mit Mackerras sollten das Bild ergänzen. Ich freue mich, daß nun eine neue, größere, ebenfalls von mir besorgte CD-Auslese zu erscheinen beginnt, die später auch eine Reihe von unveröffentlichten Live-Aufnahmen miteinschließen wird, an denen mir besonders viel liegt.

Welche Musik sollte im Himmel – wenn es ihn für uns gäbe – erklingen und welche nicht?

Die Vorstellung von Himmel und Hölle hat etwas Kindliches. Isaiah Berlin hat in einem Aufsatz Schillers Idee des Naiven und des Sentimentalischen auf die Musik angewandt. Verdi war für ihn ein großer Naiver. Sollte man im Paradies pausenlos Verdi hören, bäte ich um Urlaub und ginge von Zeit zu Zeit lieber ins Fegefeuer, vielleicht sogar in die Hölle.

Wo wir anderen Sie mit Freuden empfangen würden! – Letzte Frage: Was sagen Sie dazu, wenn man Ihnen unterstellt, die Bescheidenheit, die Sie in unserem Gesprächsbuch »Ausgerechnet ich« an den Tag gelegt haben, sei bloß eine Pose?

Ich registriere, daß die Leute mich nicht so nehmen wollen, wie ich bin, weil sie vom Künstler voraussetzen, er sei immer ein Narziß. Meine Position ist die folgende: Ich wundere mich über mich selbst. Bewundern kann ich mich nicht. Es sind in mir gewisse Anlagen vorhanden. Das ist kein Verdienst. Daß man versucht, mit seinem Talent etwas anzufangen, ist nur vernünftig. Es ist auch notwendig, denn es gibt da einen eige-

nen Sog. Da ist etwas, das hilft, das Leben auszufüllen. Daß die nötige Energie vorhanden ist, die nötige Begeisterung, die nötige Beharrlichkeit, die passende Konstitution, ist ebenfalls keine »Leistung«. Es sind Eigenschaften, die man hat. Daß ich ein Publikum musikalisch erreiche und die Säle fülle trotz meiner Grimassen, ist für mich nicht eine Quelle des Stolzes, eher schon des Staunens.