Üben & Musizieren

Zeitschrift für Musikschule, Studium und Berufspraxis

7. Jahrgang — 5/Oktober 1990

Herausgeber:
Reinhart von Gutzeit, Richard Jakoby, Karl-Heinz Kämmerling, Aurèle Nicolet, Igor Ozim, Christoph Richter

Schriftleitung:
Reinhart von Gutzeit, Ulrich Mahlert

Koordination: Lothar Friedrich

Redaktion: Rolf W. Stoll

Die Zeitschrift „Üben und Musizieren" ist Mitteilungsblatt
der Akademie für Musikpädagogik Mainz

des DALV (Deutscher Akkordeonlehrer-Verband e.V. (Vorstand: Wolfgang Eschenbacher, Ute Pukropski, Georg Reidys und Werner Kirschner)

der EGTA (European Guitar Teachers Association) Sektion Bundesrepublik Deutschland (Vorstand: Reinhard Froese, Michael Koch, Peter Ansorge, Thomas Cieslik, Uwe Beering, Jörg Falk, Jürgen Stuller)

der EPTA (European Piano Teachers Association). Sektion Bundesrepublik Deutschland (Vorstand: Karl-Heinz Kämmerling, Edith Picht-Axenfeld, Jürgen Uhde, Hildegard Kramm-Walter, Ulrich Meckies)

der EPTA Sektion Österreich (Vorstand: Sebastian Benda, Walter Groppenberger)

der ESTA (European String Teachers Association). Sektion Bundesrepublik Deutschland (Vorstand: Maria Grevesmühl, Franz Beyer, Udo Scheuermann)

der Freunde der Querflöte e.V. (Vorstand: Elli Edler Busch — Gustav Adolf Schmidt)

und erscheint mit den Mitteilungen

des Verbandes deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler e.V., VDMK (Vorsitz: Siegfried Palm — Eugen Frosch — Wilhelm Latour)

und des Verbandes deutscher Musikschulen (Vorstand: Reinhart von Gutzeit — Gerd Eicker, Werner Mayer, Klaus-Jürgen Weber — Peter Weiß)

Verlag: B. Schott's Söhne, Redaktion, Weihergarten, Postfach 3640, D-6500 Mainz, Tel. (06131) 2468 50/51

Inhalt

Editorial 267

Komponistenporträt
Uwe Henkhaus: Gustav Jenner — der unbekannte Brahmsschüler 268

Instrumentaldidaktik
Alois Büchl: „Stimmbildung heißt Menschenbildung". Die Martienssen-Lohmann-Schule, eine kosmopolitische und psychologische Reaktion 276

Werkstattberichte
Claus-Steffen Mahnkopf: Glenn Goulds klavieristische Ästhetik 282

Musiktheorie
Christoph Hempel: Tonsatzunterricht zwischen Musiktheorie und Berufspraxis — Ein Beitrag zur Ausbildung von Musik- und Instrumentallehrern (III) 288

Musikalische Früherziehung
Ursula Ditzig-Engelhardt: Musik von Kopf bis Fuß — Ganzheit und Kreativität in der musikalischen Früherziehung — eine Unterrichtsskizze 297

Bericht
Bernd Zingsem: Sei Solo. Die sechs Sonaten und Partiten für Violine allein von Johann Sebastian Bach 302

Das Interview
Musikalische Rhetorik und Grammatik — Über die Interpretation Alter Musik. Reinhold Urmetzer im Gespräch mit Frieder Bernius 305

Musikinstrumente 308

Verbandsarbeit
Verband deutscher Musikschulen (VdM)
Partnerschaft besiegelt 309

Deutscher Akkordeonlehrer-Verband (DALV)
Termine 310
3. Internationale Akkordeon-Seminarwoche Saarland 310
Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal 1990 311

Freunde der Querflöte e.V.
Nachtrag zum Jahresplan 1990 311
Ferienkurs 14.—21. 7. in Heek 311

EPTA
7. Jahreskongreß in Bern: „Körpergefühl beim Klavierspielen" 311

Berichte
Alles ist in Bewegung. 2. Frankfurter Gespräch zur Musiklehrerausbildung 312
Große Oper für kleine Kinder: J. P. Ostendorfs „Der falsche Prinz" in Mannheim uraufgeführt 313

Üben und Musizieren. Aktuell

Neuerscheinungen 314

Notizen 315

Titelbild: Wassily Kandinsky, Studie zu *Improvisation 2 (Trauermarsch)*, 1909

Werkstattberichte

Claus-Steffen Mahnkopf

Glenn Goulds klavieristische Ästhekik

Mit der *Aria da capo* schließen Bachs *Goldbergvariationen* in der Einspielung von 1982, Glenn Goulds „musikalischem Testament": ein irdische Gegensätze hinter sich lassendes ruhiges Ebenmaß, eine geradezu kathartische Ausgeglichenheit, sehr leise und dabei langsam und getragen gespielt, mit einer Gesanglichkeit, deren Expressivität ganz der reinen Ökonomie der Tonbeziehungen entspringt, der Ton schlank, introvertiert und doch zugleich selbstbewußt intensiv, die Polyphonie perfekt ausbalanciert, die kristallklare Ornamentik melodisch und rhythmisch ins Geschehen eingebunden, gereinigt von allem jugendlichen Übermut der ersten Einspielung von 1955, Goulds genialem Debüt als Pianist – kurz: eine Interpretation offenbar jenseits von Gut und Böse, obzwar Gould sich des Flügels, nicht wie es die historische Aufführungspraxis verlangt, des Clavichords oder des Cembalos bedient, mitsummt, sein Klang karg, geradezu entsinnlicht und der Rhythmus ins Körperlose transzendiert wirkt.

Dieses außergewöhnliche Maß an künstlerischer Originalität allein schon reizt zu einer Analyse von Goulds „klavieristischer" Ästhetik. Sein Manierismus der Selbstdarstellung – man denke an sein Interview mit dem Titel „Glenn Gould interviewt Glenn Gould über Glenn Gould", seine Chorkomposition für postnukleare Frösche, die Elephanten im Zoo als Repräsentanten des idealen Publikums und die Exzentrik seiner Lebensführung, die Hypochondrie, die Pflege der Freundschaften übers Telefon, die für Außenstehende tabuierten Wohnräume, sein Arbeitsrhythmus bei Nacht – all das interessiert hier nicht. Ohnehin sind solche Charakteristika ein kohärent mit der künstlerischen Produktion verbundener Ausdruck einer absoluten Integrität, einer subjektiven Wahrhaftigkeit, wohl auch eines selbstironischen Umgangs mit dem vom Sozialen so jäh getrennten Einsamkeitssubjektivismus, wohl kaum indes Elemente eines opportunistischen Kokettierens mit dem „Es-sich-leisten-Können". Einzig wird es mir um die musikalisch-instrumentalistische Substanz von Glenn Goulds Ästhetik gehen[1]. Dabei sollen vier Begriffe als Kristallisationspunkte des extrem radikalen Ansatzes meine Ausführungen leiten: musikalischer Manierismus, technischer Perfektionismus, strukturelle Immanenz und kritisch-aktualisierende Interpretationseinstellung.

Musikalischer Manierismus

Zwei sichere Kennzeichen des Manierismus sind das Überbetonen des Künstlichen, des Gemachtseins am Künstlerischen durch Hervorheben bestimmter einseitiger Aspekte und der Umstand, daß der Autor im Werk sich selbst reflexiv, neben dem eigentlichen Stoff, zum Gegenstand der Reflexion macht. Auf Gould angewandt bedeutet dies zunächst, daß man stets merkt, daß er es ist, der spielt, d.h., daß das Spiel für ihn auch Selbstexpression der ganzen Künstlerpersönlichkeit ist und nicht nur im Dienst der Sache, der Darbietung einer „Autorenintention", steht; sodann, daß bestimmte (kontextbedingte) Außergewöhnlichkeiten in den Vordergrund gerückt werden.

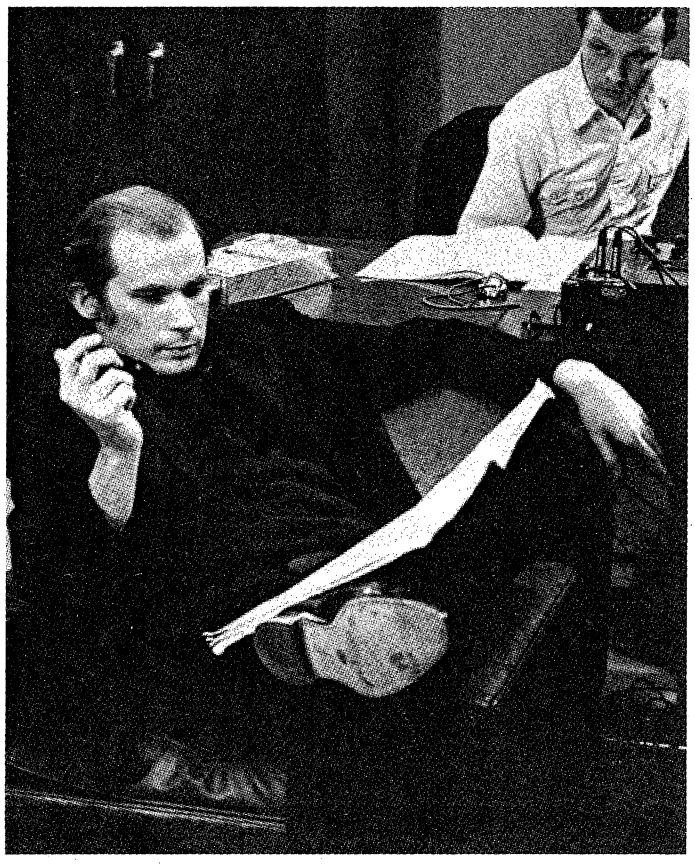
Der Vorwurf, Gould geriere sich als ein Komponist, der eigenmächtig den Notentext entstelle, indem er Eigenes hinzufüge oder sich unerlaubte Lizenzen zugestehe, ist bezeichnenderweise schon relativ früh erhoben worden (der dreimal wiederholte Mordent auf dem Schlußakkord des E-Dur-Präludiums aus dem zweiten Teil von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* wäre ein Beispiel hierfür). Doch nicht nur kleinere Details, sondern auch die Konzeptionen ganzer Stücke konnten von Goulds Eigenwilligkeit betroffen sein. Getreu seiner Überzeugung, viele der berühmten Werke Beethovens seien eher mittelmäßig als Meisterwerke und verdienten nicht die Hochachtung, deren sie sich erfreuten, spielte er den ersten Satz der *Appassionata* – um zu beweisen, wie gehaltlos sie sei – im halben Tempo ein, wodurch sie alles Leidenschaftliche verliert und sich in dem bloßen Sosein behaupten muß. Und gemäß seinem Glauben, daß an Mozart in der Regel nichts sei, spielte er ihn in gnadenloser Positivität. Im ersten Satz der *Sonata facile* KV 545 etwa hört man einen Mozart nicht der erwarteten „gefühlvollen" Interpretation, sondern ein berechnend distanziertes Durchexerzieren dessen, was im Notentext steht: die unerbittlich herausgemeißelten und rhythmisch streng durchgeführten Albertibässe zu Beginn; das Seitensatzthema kränklich ver-

kümmert über den dominierenden Sechzehnteln der Unterstimme, das erst in der Reprise zaghaft etwas lauter wird; das Tempo deutlich erhöht, das Metrum vom 4/4-Takt zum Alla breve verwandelt. Goulds verständlicherweise angefeindeten „ungerechten" Einspielungen (Mozart, häufig der immerhin respektierte Beethoven, aber auch Bach etwa der *Chromatischen Fantasie und Fuge*) nebst den sie begleitenden vernichtenden Urteile jedoch sind nicht à la lettre zu nehmen: nicht als Interpretationen der Werke selbst, sondern als eine Demonstrierung einer Attitüde ebenso wie einer dezidierten Bewertung.

Manieristisch ist auch sein Spiel selbst. Gould benutzte einen von ihm zu Zwecken der verbesserten Klangtransparenz präparierten Steinwayflügel, bediente sich des Pedals selten und sehr dezent und trennte sich nie, gleichgültig wo er spielte, von seinem Klavierstuhl aus der Jugend, der in Wahrheit ein Schemel mit abgesägten Beinen war. Warum er, wie kein anderer Pianist, eine derart niedrige und erschwerende Sitzhaltung wählte, ist letztlich ein Rätsel. Neben der Spekulation, diese Haltung könnte eine Abwehrreaktion eines introvertierten Jünglings sein, der die Distanz zu seinem Instrument verringern und die zur Außenwelt vergrößern wollte, dürften es klangliche Erwägungen gewesen sein, die den Pubertierenden diese Möglichkeit entdecken ließ. Die Taktilität der Finger den Tasten gegenüber ändert sich: sie selbst, weniger die Arme, die Schulter oder der ganze Körper spielen – die Motorik wird gezielter kontrollierbar und fördert den Anschlagsreichtum. Schließlich ist singulär bei Goulds Spiel das permanente leise Mitsingen bzw. Mitsummen, das ihn zwar nicht erfreute, das er aber nur um den Preis geringerer Konzentration hätte aufgeben können.

Ebenfalls ausgefallen war sein Repertoire. Als seinen Lieblingskomponisten nannte er Orlando Gibbons; Bach, um seines Universalismus und der Polyphonie willen, stand im Zentrum seiner Pianistik, er liebte die Musik Wagners über alles, sodann die deutsche Hoch- und Spätromantik, vorzugsweise Brahms und R. Strauss, und war zeit seines Lebens der Wiener Schule (Schönberg, Berg und Webern) verbunden, während er Strawinsky oder Bartók eher für überschätzt hielt. Die Zeit zwischen Bachs *Kunst der Fuge* und Wagners *Tristan* bildete für ihn, wie er es nannte, ein Loch: von Mozart mochte er einzig den frühen, von Beethoven nur einiges, Mendelssohn nur, wenn er nicht fürs Klavier schrieb, von Schumann die Kammermusik. Das traditionelle Klavierrepertoire, Chopin, Liszt, Rachmaninow und Tschaikowsky existierte für ihn nicht: Er fand es von hohler Virtuosität, emotionaler Oberflächlichkeit und formaler Armut. Als Ausgleich fand er Seltenes, Abseitiges: Grieg, Sibelius, Bizet, Prokofjew, Schostakowitsch.

Goulds allerorten attestierte Affinität fürs Strukturelle erlaubt, bei ihm von „Strukturalismus" zu sprechen. Gemeint ist ein für seine emphatische Musikauffassung zentrales Moment: daß aller Sinn und Gehalt, alle Wirkung und Bedeutung der Musik von den komponierten Tonbeziehungen und nicht von den empirischen, zumal klanglichen oder emotionalen Zutaten des Spielers gestiftet wird. Das der Musik



Das traditionelle Klavierrepertoire existierte für ihn nicht...

Wesentliche ist ein Inneres, Intensives, nicht ein Äußeres, das durch akustische Mittel verstärkt werden muß. Daher geht es beim ersten Satz der „Mondscheinsonate" nicht um die sentimentale Betonung der Melodie und einer klanglich verschleierten Begleitharmonik; sondern die lediglich als Begleitung gedachten Triolen der Mittelstimme werden als ebenbürtige durchgehalten, und der Ausdruck ist nichts als die Vielfalt der wechselseitigen Beleuchtungen aller Momente im Tonsatz. Da Goulds Musikauffassung sich nicht im Strukturellen erschöpft, könnte man vielleicht auch von einem Immanentismus sprechen im Sinne einer metahistorischen Verallgemeinerung dessen, was im 19. Jahrhundert „absolute Musik" hieß. Interessant ist etwa, daß er in der Musik R. Strauss' immer eine absolute gesehen hat.

Der Sinn fürs Strukturelle, zusammen mit einer einzigartigen Begabung eines polyphonen Ohres, führte ihn zu einer Spieltechnik, deren wesentliche Aspekte die klangliche Differenzierung (Transparenz und Pedalgebrauch), das Non-legato-Spiel, die Ornamentik und die Polyphonik sind. Rubinsteins Wunsch, mit Goulds Händen geboren zu sein, bezieht sich auf die wahrscheinlich unübertroffene Vielfalt von klangfarblichen Nuancierungen seines Klavierspiels.

Mehrere Faktoren sind hierfür verantwortlich: die extrem niedrige und darum fingerbetonte Sitzhaltung, die exorbi-

Das Geheimnis von Goulds Farbreichtum liegt in der von Finger zu Finger absolut unabhängigen Kombinierbarkeit der Parameter der Tonerzeugung

tante Anschlagskultur und eine auf höchste musikalische Klarheit gerichtete Imagination. Die Forderung nach Transparenz des polyphonen Stimmenaufbaus und deren Vernetzung zu einem Ganzen nötigen zu einem seltenen Gebrauch des Pedals; daher setzt Gould es in der Barockmusik fast nicht ein, und im Falle der Skrjabin-Interpretationen gelingt ihm gleichsam die Quadratur des Kreises: komplexer Klangaufbau im Pedal und zugleich dessen polyphone Schichtung.

Goulds Perfektionismus

Der Perfektionist Gould war ein musikalisches Genie, das, bevor es sich ans Klavier machte, die Werke lesend auswendig lernte und dabei seine klanglichen Vorstellungen entwikkelte; der Körper und seine Motorik mußten dann diesen willfahren. Zu vermuten ist, daß Gould, spielerisch und nur dem Ohr folgend, alle motorischen Möglichkeiten der Hand durchspielte. Bei Zeitlupenuntersuchungen an den Fernsehsendungen konnten folgende Komponenten des Anschlags unterschieden werden: die Elastizität des Fingers; dessen Haltung bzw. Krümmung; der Winkel, in dem er zur Taste steht; die Geschwindigkeit, mit der die Taste niedergedrückt wird; diejenige, mit der der Finger die Taste erreicht, die Fallhöhe und „Flugbahn" des Fingers; die Stelle, an der der Finger die Taste trifft. Weitere Faktoren liegen im Verhältnis zwischen Fingerkraft und der des Armes bzw. des übrigen Körpers.

Für die Klangfarbe nun sind, neben dem Anschlag, der Dynamik und den tonsatzbedingten Parametern (Register, Funktion jeden Tons im polyphonen Gesamtgeschehen), die Relation zwischen dem Ton und der kleineren bzw. größeren Pause zum nächsten, die verschiedenen Grade von Molto legato zum Staccatissimo (Non-legato-Spiel) entscheidend. Das Geheimnis von Goulds Farbreichtum liegt in der von Finger zu Finger absolut unabhängigen Kombinierbarkeit jener aufgezeigten (differenzierbaren) Parameter der Tonerzeugung, voran des Anschlags und des Grades des Non-legato-Spiels.

Da bei steigender Impulsdichte (Häufigkeit der Attacken, Kürze der Einzeltöne) die Gefahr wächst, daß die musikalische Textur an Prägnanz und Transparenz einbüßt, spielt, als grobe Regel, Gould die Töne um so mehr Staccato, desto kürzer sie in ihrer Impulsfolge sind, auch wenn der Schwierigkeitsgrad überproportional anwächst. Gould-Videos im Zeitlupentempo beweisen, daß er selbst in den allerschnellsten Passagen die Töne ausreichend voneinander trennen konnte. Das Non-legato-Spiel garantiert somit zweierlei: Klarheit des Klangbildes und farbliche Differenzierung. (Der Vollständigkeit halber sei angefügt, daß für die Klangfarbe beim Non-legato-Spiel auch der Modus des Verlassens der Taste, d.h. die Geschwindigkeit der Dämpfung relevant ist.) Der Einwand, das Non-legato-Spiel widerspräche dem Wesen des Melodischen, da es die Linien auseinanderreiße, betrifft indes nicht Goulds strukturalistischen Ansatz, da die Töne intern, durch ihre zeitliche Nähe und ihre strukturell-funktionale Verknüpfung in der polyphonen Balance des Ganzen verbunden sind. Als Polyphoniker „singt" Gould jede Linie aus, und sei sie noch so sehr Staccato. Für ihn ist das Klavier dem Wesen nach ein punktualistisches Instrument. „Punktualismus" bedeutet, daß die Musik aus einzelnen, akustisch voneinander getrennten Tonpunkten besteht, die nicht wie beim Gesang oder jedem

Melodieinstrument miteinander verbindbar sind. Beim Klavier, gleich der Harfe oder dem Glockenspiel, verklingt der Ton, der, einmal angeschlagen, nicht mehr manipulierbar ist. Die Anbindung an den nächsten Ton kann nur suggeriert werden, und es liegt am Ohr, die anvisierte Verbindung herzustellen, was es bei Klaviermusik, ohne es zu wissen, ohnehin ständig, tut.

Die Ornamentik erweitert und verfeinert Gould, über die im Barock üblichen Rhythmisierungen hinausgehend, auf komplexere Art, was zu eigenständigen Gebilden auf engem Raum führt. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist der langsame Teil der Ouvertüre der h-Moll-Partita aus dem 2. Teil von Bachs *Clavierübung*. Ein subtil artikuliertes Ornament ist für ihn ein Teil der Melodik, kein Schmuck, sondern ein strukturell Notwendiges. Die Prägnanz und das Profil der Ornamente verdanken sich gleichfalls seiner Non-legato-Technik. Mit der Neubestimmung der Funktion des Ornamentalen als notwendigem Bestandteil des melodischen Satzes gelingt Gould die Lösung eines Problems, das die Ästhetik des 20. Jahrhunderts beschäftigt und dessen vielleicht pointierteste Formulierung Adolf Loos fand: *Ornament ist Verbrechen*. Gemäß der Autonomieästhetik, die alles Nichtfunktionale verbannt, weil es die Integralität des Gefüges zu zersetzen droht, funktionalisiert er das Schmückende, indem er die einzelnen Ornamente „re"-komponiert und sie behandelt, als seien sie ebenbürtige Momente der Struktur.

Glenn Gould ist eine polyphone Begabung par excellence. Der sparsame Einsatz des Pedals und die ungeheuren farblichen Differenzierungen erlauben ihm in vielstimmigen Gebilden, eine jede Stimme im ausbalancierten Gesamtkontext höchst artikuliert zu gestalten. An der 21. Goldbergvariation etwa ließe sich zeigen, daß sein polyphones Spiel nicht nur die farbliche Differenzierung, sondern auch die mikroparametrische Gestaltung (Dynamik, Agogik, Artikulation, Phrasierung, kurz: das „Aussingen") betrifft. Dem aufmerksamen Hörer wird bei Gould nicht entgehen, wie schwer es ist, wirklich allen Stimmen gleichzeitig zu folgen, da sie wie Oberstimmenmelodien profiliert sind. Da Gould sich nicht mit der Gestaltung der vermeintlich wichtigsten Stimme begnügte, barg er den gesamten Reichtum der melodischen Stimmen, und wenn er mit dem, was als Polyphones notiert ist, nicht zufrieden war, fügte er virtuelle Stimmen hinzu, indem er bestimmte Töne verschiedener Linien markant herausstrich. Auch die Melodisierung eines ansonsten nicht Melodischen ist für seinen polyphonen Ansatz wesentlich: Gleichzeitiges, etwa Akkorde oder rhythmische Koinzidenzen in der Zweistimmigkeit, trennte er mitunter arpeggierend, auch wenn dies der Notentext nicht vorsieht. Folge davon ist, daß die latente Struktur, etwa der innere Aufbau eines Akkordes, offengelegt und gleichzeitig linearisiert wird.

Virtuosität ist für Gould nicht ein artistisch-akrobatisches Zur-Schau-Stellen der sportiven Beweglichkeit des Körpers, sondern steht im Dienst der Darstellung eines musikalischen Ausdrucks: Der erste Satz von Beethovens op. 111 oder die „Goldbergvariationen" 5, 14, 20, 23 bzw. 26 – alle, ohne Verlust klanglicher Transparenz, aberwitzig schnell gespielt – bilden das eine Extrem eines somnabulen und besessenen Perfektionisten, dessen andere Seite, seine empfindsam-lyrische, nicht besser dokumentiert wurde als von der 25., der „Adagio-Goldbergvariation".

Goulds Strukturalismus

Gould war Strukturalist und zugleich Musiker par excellence. Aus dieser Verbindung erwuchs sein permanentes, seinen „Personalstil" geradezu definierendes Bestreben nach Erhöhung der musikimmanenten Expression, die einhergeht mit der strukturellen Vergrößerung des Klingenden. Der dezidiert polyphone, alle Stimmen gleich gewichtende Ansatz kommt dem ebenso entgegen wie seine sich ins Detail eingrabende Gestaltungskraft, die von Stelle zu Stelle höchst individuelle Lösungen zeitigt – mitunter gewagt und überraschend, nie indes ohne musikalische Glaubwürdigkeit. Aus der Überfülle an Beispielen für strukturelle Vergrößerung seien fünf angeführt: strukturelle Trennung einer Linie in zwei Funktionseinheiten (Brahms), variierte Wiederholung (Brahms), akribische Bergung von notierten, daher zweifelsohne intendierten Beziehungen (Berg), Diagonalisierung der Polyphonie (Beethoven) und divergierende Interpretationen gleichzeitig (Bach).

In Brahms' *Intermezzo* A-Dur op. 118/2 (T. 38ff.) trennt Gould den in gleichmäßigen Achteln sich bewegenden Baß in einen melodisch herausgestellten (Stufenfolge I – VI – IV – II – V) und einen sehr leisen, nur harmonisch bedeutsamen Teil, beide einander abwechselnd. In der Episode des gleichen Intermezzos (T. 49ff.), zweimal zu spielen, werden, getreu dem Grundsatz, daß in Kunst nichts zweimal, wörtlich wiederholt, gesagt zu werden braucht, beim ersten Durchgang die Oberstimme, beim zweiten die Mittelstimme, über der jene nahezu verschwindet, betont, wobei die dritte Stimme, der Triolenbaß, beidemal sich in mittlerer Dynamik hält.

Im Überleitungsthema der Klaviersonate notiert Berg über der Melodie in der rechten Hand Akkordstrukturen in der linken als Zweistimmigkeit, als vertikalisierte, quasi-melodische Polyphonie, die Gould angemessen, nämlich radikal polyphonisch spielt. Die Kleinmotive des Seitensatzthemas aus Beethovens „Sturmsonate" op. 31/2 (erster Satz) sind jeweils von einer Viertelpause getrennt, zu welcher im Baß stets eine dissonierende Wechselnote erscheint, die Gould über Gebühr markant heraushämmert, wodurch das auf die Melodie konzentrierte Hören abgelenkt und zwischen beiden Stimmen hin und her – gleichsam diagonal – geschleudert wird.

Die Arbeit im Tonstudio schließlich erlaubte völlig divergierende Interpretationen eines Stücks mittels der Schneidetechnik zu einer endgültigen Version zu kompilieren. In der großen a-Moll-Fuge des 1. Teils des *Wohltemperierten Klaviers* etwa sind die Themendurchführungen und die Zwischenspiele von deutlich unterschiedenem Charakter.

Gould, darin ein Modernist, beleuchtet plastisch neue innere

Bezüge der notierten musikalischen Strukturen, indem Parameter, die zum Beispiel bei Bach im Gegensatz zu Tonhöhe und Rhythmus sekundär und für die Struktur ohne Funktion waren (Klangfarbe, Artikulation, Dynamik und Tempi) neu ordnet. Die Erhebung dieser Parameter zu funktionstragenden Ausdrucksmitteln eröffnet neue morphologische und syntaktische Beziehungen, die bislang nur latent waren. Dies leistet das weiter vorangeschrittene musikalische Bewußtsein, das sich an der Neuen Musik, sensibel für derlei strukturelle Probleme, orientiert. Da Gould beispielsweise für das c-Moll-Präludium des *Wohltemperierten Klaviers* (1. Teil) ein relativ langsames Tempo wählt, vermag er im ersten Teil alles Etüdenhafte zu vermeiden und durch geschickte Verteilung von unterschiedlichen Artikulationen die nicht ausnotierten, aber dem analytischen Ohr zugänglichen Detailstrukturen hörbar zu machen. Ab der Mitte des Stücks bricht eine hierarchische Dynamik und Farbverteilung den Tonsatz von innen auf und erzeugt eine virtuelle Polyphonie; darüber hinaus werden bestimmte wichtige Töne über ihre normale Dauer von einem Sechzehntel hinaus verlängert, die, den ansonsten streng zweistimmigen Satz übersteigend, eine neue Linie bilden.

Kritisch-aktualisierende Interpretation

Hermann Danuser nennt einen sich so verhaltenden Interpretationsmodus den kritisch-aktualisierenden – in Absetzung vom historisierenden, der auf die getreue klangliche und stilistische Wiederherstellung eines früheren Zustandes zielt, und vom traditionellen, der die Kontinuität eines aus dem 19. Jahrhundert kommenden subjektivistischen Ansatzes wünscht[2]. Goulds Zuordnung zum aktualisierenden Interpretationsmodus ist berechtigt: Was er spielt, spielt er, als sei es Neue Musik, wiewohl er Momente der beiden anderen einschließt: so die subjektivistische Auffassung von Musik als Ausdruck des Individuellen und den Sinn fürs Historische. Die Modernität seines Spiels, das historisch gewordene Musik für den Zeitgenossen, die lebendige Gegenwart aktualisiert und darum stets auch kritisch eingestellt ist, wird von vielen Beobachtungen bestätigt: seine Vorliebe für nicht vorhersehbare, hochindividuelle Detaillösungen, für Extrembereiche des Ausdrucks (virtuos schnelle Tempi bei eruptiver Musik, reflektiert langsame bei struktureller Vergrößerung), die Steigerung der Komplexität durch zusätzliche Profilierung ansonsten sekundärer und daher meist vernachlässigter Linien (Mittelstimmen, Baß, Kontrapunkte). Generell verweigert Goulds modernistische Ästhetik Interpretationen, die auf eine „organizistische" Totalität gehen, alles verbinden, summarisch vereinheitlichen; charakteristisch für seine Ästhetik ist eher das „Ungehörtsein" und das Moment des Nicht-Aufgehens.

Die Vergrößerung des strukturellen Reichtums durch die Betonung der Polyphonie, die röntgenblickartige Beleuchtung der Details, überhaupt die Ausnutzung der technischen Möglichkeiten einer Schallplattenproduktion haben eine Steigerung der inneren musikalischen Komplexität zur

Was er spielt, spielt er, als sei es Neue Musik...

Folge. Goulds aktualisierender Ansatz bewegt sich jedoch nicht nur auf der Ebene eines fortgeschrittenen Problembewußtseins, das Danuser bei der Wiener Schule sieht, sondern antizipiert eine der allerjüngsten Entwicklungen der Neuen Musik der letzten 15 Jahre, der ähnlich gelagerte Phänomene – Vergrößerung der Struktur, Polyphonie, „diagonales Hören" – wesentlich sind. In der als Komplexismus ansprechbaren Strömung führt eine extrem dichte, überhäufend vielgestaltige und rhythmisch vertrackte Polyphonie zu einer Überforderung der willigen Aufmerksamkeit, die, weil sie zwar allem Wesentlichen folgen möchte, dies indes nicht vermag, ein gänzlich neues hörendes Verhältnis zum musikalischen Objekt ausbilden muß. Ähnlich bei Gould: Ist sein Spiel in sich polyphon und die einzelnen Stimmen nachdrücklich profiliert, dann wird das aktive Hören von diesen magnetisch angezogen; gleichzeitig jedoch vermag es weder des Überangebots Herr zu werden noch sich auf Einzelheiten zu konzentrieren, weil das Übrige sein Anrecht auf Wahrnehmung ständig geltend macht. Im Gegensatz zum Spieler Gould, der die Komplexität musikalisch empfinden mußte und konnte, kann der Hörer sich dem Erlebnis der eigenen Überforderung überlassen.

Als Inbegriff dieser Art von Komplexität ist Goulds Fassung von Wagners *Meistersinger*-Vorspiel zu betrachten. Aufgrund der überaus vielschichtigen Textur transkribierte

Gould den Orchesterpart für ein Piano primo und ein Piano secundo, die er getrennt aufnahm. Durch eine geschickte klangliche, vor allem dynamische Abstufung gelang ihm eine Überfülle von Begleittexturen neben den polyphon verhakten Leitmotiven bzw. Hauptthemen. Es ergibt sich ein polymorphes Labyrinth, dessen räumliche Tiefenwirkung ein Hören überfordert, das vergebens versucht, allem zu folgen. Es bleibt nichts anderes übrig, als sich den „diagonalen" Schleuderbewegungen von Ereignis zu Ereignis, von Schicht zu Schicht zu überlassen, oder schlicht die Sinnesfreude, die das C-Dur an der Oberfläche ausstrahlt, zu genießen.
Gould ist Modernist auch in seinem enthusiasmierten Verhältnis zur Technik. Das eine „gebärmutterähnliche Geborgenheit" bietende Tonstudio ermöglichte ihm die ideale Basis, auf der er seine interpretatorischen Vorstellungen bis ins letzte perfektionieren konnte. Das Resultat ist nicht, wie sonst, ein zeitliches Jetzt einer Konzertsituation, sondern ein die Zeitlichkeit transzendierendes Dokument eines musikalischen Zustandes – als reiner Ausdruck. Die Kommunikation wird anonym: Die Leistung des einsamen Interpreten wird in der Einsamkeit des Hörenden rezipiert. Gould, der unter seiner mangelnden kompositorischen Kreativität litt, vermochte somit, wenigstens indirekt, seine Phantasie und Gestaltungskraft zu „materialisieren", indem er sie in die (historischen) Werke eingrub wie der Komponist in seine Partitur.

Diagonales Hören

Goulds eigentliche „historische" Leistung ist eine instrumentale wie eine musikalische. Er schuf ein neuartiges Klavierspiel. Der spezifische Charakter der Tonerzeugung – plötzliche Attacke mit rasch abfallender Hüllkurve – macht das Klavier per se zu einem punktualistischen Instrument, bei dem sich ohnehin jede Artikulationsform dem Non-legato anähnelt. Das (dem Klavier immer schon wesentliche) punktualistische Non-legato-Spiel zum Prinzip erhoben zu haben, ist Goulds instrumentalistische Leistung. Sein radikal polyphoner Ansatz, der gleichsam der Stimmenvielfalt nicht müde wird, sein Bestreben nach Intensivierung des Ausdrucks durch Vergrößerung des Strukturellen und das erreichte Maß an Komplexität verändern das Hören, das sich, weil zu vieles sich simultan zuträgt, weder recht im Horizontalen, noch weil die Linien zu sehr individualisiert sind, im Vertikalen heimisch machen kann. Folge ist ein diagonales Hören, das permanent zwischen beiden Dimensionen vermittelt, worin sich neue, ungeahnte Sinnbezüge auftun. Die Diagonalisierung des Hörens ist Goulds musikalische Leistung.
Die *künstlerische Ekstase*, die Intensität des wahrhaft erfüllten Augenblicks, war das Wort, mit dem Gould sein künstlerisches Selbstverständnis umschrieb. Musik war ihm nicht vergnüglicher Sinnenreiz, Ausdruck wie immer bestimmter Gefühle oder körperlich-motorische Spielfreude, sondern ein emphatisch Geistiges, dessen der Komponist, der Interpret und der Hörer gleichermaßen teilhaftig werden können. Vieles in seinem reichen Repertoire von Gibbons bis zur Neuen Musik zählt im Strukturellen und im Gehalt zu den größten Meisterwerken der Musikgeschichte, und Bach, der polyphonste Komponist, stand nicht nur im Mittelpunkt seines Schaffens, sondern hatte ihn auch dazu bewogen, Musiker zu werden.
Gould, ein Vertreter der Ästhetik der Autonomie, konnte die Musik nur musikalisch denken und erleben. Daher ist es schwer zu beschreiben, welche Art von Emotionalität, von Ausdruck seinem Spiel entspringt, welch eine Art der Melodieführung er bevorzugt, denn „der Ausdruck" ist niemals primär ein äußeres Moment. Daher geht der Intellektualismusvorwurf, sein Spiel sei trocken, entsinnlicht und emotionslos, ins Leere: Gould ist Immanentist. Wer Musik von innen zu verstehen vermag, erblickt in der angeblichen Ferne von den realen Affekten eine Bereicherung, die Nähe und Gegenwart von Ausdrucksdimensionen, die einzig von der Musik selbst gestiftet werden können.
Seine Originalität ist singulär. Der kompromißlose Rückzug aus dem Konzertleben zugunsten medialer Kommunikation, sein erlesenes Repertoire, sein manieristisches Immer-auch-sich-selbst-Spielen, die konsequent punktualistische Behandlung des Klaviers, das genialisch polyphone Gehör, sein immanentistisches Bild von der Musik als einem Geistig-Inneren – diese Momente bilden einen Stil, der ebenso unnachahmlich ist wie, aufgrund der unübertrefflichen Dignität der Resultate und der Radikalität der Innovationen, eine Tradition zu eröffnen nahelegt. Musikalische Aufführung nach Gould könnte, ja müßte darin bestehen, ganz aus der authentischen Empfindung der Gegenwart historischer Musik strukturell etwas hinzuzufügen, was dieser verborgen und bisher unbekannt innewohnt. Ein Musiker dürfte nicht nur bloßer Ausführender, dessen sich die Musik zu ihrer Realisierung bedient, sondern ein Künstler par excellence sein, durch den hindurch ein epochales Lebensgefühl in die Musik hineinwandert. Hierin gleicht Gould den großen Komponisten, die sich mit ihren Partituren ebenso materialiter verewigten wie jener mit seinen Schallplatteneinspielungen.
Glenn Gould, das rein innermusikalisch sich ausdrückende Genie polyphoner Transparenz, ist für mich der beste Instrumentalist, seit es Tonaufnahmen gibt. Ihm war Musik substantieller „absoluter Geist" im Sinne Hegels; darin überragt er die allermeisten unseres Jahrhunderts.

Anmerkungen

[1] Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die Zusammenfassung eines Vortrags, den der Verfasser an mehreren Orten hielt. Die ausführliche Erörterung von vorgeführten Klangbeispielen wurde zugunsten einer komprimierten Darstellung der Sache gestrichen. Zwischenzeitlich hat die schweizerische Kulturzeitschrift *du* in ihrer Aprilausgabe ein Sonderheft Gould herausgegeben, das gleichwohl den Mythos „GG" eher pflegt als dokumentiert.
[2] Vgl. H. Danuser, „Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation", in: *Funkkolleg Musikgeschichte*, SBB 11, Tübingen 1988, S. 65ff.