

Romanze mit ei

Das Leben von **Glenn Gould** war geprägt von zahlreichen Extravaganzen. Vor allem aber von der obsessiven Suche nach dem perfekten Klavier, das er schließlich im Steinway-Konzertflügel CD 318 fand. In ihrem neuen Buch porträtiert Katie Hafner diese Liebe vom ersten Moment bis zu jenem tragischen Augenblick, als der Flügel bei einem Transport zu Boden stürzte. Eine Leseprobe.

Nach mehr als einem Dutzend Jahren, in denen er für Aufnahmesitzungen bei der CBS nach Manhattan gependelt war, beschloss Gould Ende der 1960er Jahre, seine Aufnahmearbeit – und den CD 318 – in das Eaton Auditorium in Toronto zu verlegen, das nur ein paar Autominuten von seiner Wohnung entfernt war. Musikkritiker lehnten den Konzertsaal wegen seiner inzwischen schlechten Akustik ab, doch Gould zog ihn jedem anderen Ort vor, zum Teil weil er – wie so oft – konträrer Meinung war und die Akustik des Saals mochte. Und natürlich war ihm der Ort vertraut: Er war dort als Kind aufgetreten. Gould bezahlte den endgültigen Umzug des CD 318 von New York nach Toronto, und es begann nun eine neue Phase in seiner Karriere.

Die Bedingungen waren ideal. Statt sieben Stunden im Zug oder Auto nach New York unterwegs zu sein, fuhr Gould jetzt weniger als eine Meile in die Stadt zu Eaton's. Sein treuer Produzent bei CBS Masterworks, Andrew Kazdin, ging dazu über, zu Marathon-Aufnahmesitzungen, die zwei oder drei Tage am Stück dauerten, nach Toronto hochzufliegen. Und Gould entdeckte einen hochtalentierten Toningenieur namens

Lorne Tulk. Dieser geduldige junge Mann war ein Meister im Bandschnitt und sollte bald ein enger Freund Goulds werden. Der Letzte im Bunde war der getreue Ray Roberts, der so etwas wie Goulds Mädchen für alles wurde: Er hielt Goulds Autopark in Schuss, kümmerte sich um die Logistik und baute die Geräte für die Aufnahmesitzungen auf und wieder ab. Während der nächsten Jahre sollten diese Männer Hunderte von Nachtstunden zusammen in einem leeren Auditorium verbringen und einige der denkwürdigsten Aufnahmen klassischer Klaviermusik herstellen, die je im 20. Jahrhundert gemacht wurden.

Vor Goulds Gehör war nichts sicher, weder eine Klangtrübung noch ein Ladendieb

Anfangs beschwerte sich Gould über den Klang, der von dem Flügel kam. Er beschrieb ihn als „vollgestopft“. Gemeinsam fahndeten Gould, Kazdin und Edquist nach der Ursache. Nach einem langwierigen Ausschlussprozess kamen

sie zu dem Ergebnis, dass es an der Interaktion zwischen Flügelkorpus, seiner geschwungenen Vorderseite und dem Deckel lag, die den akustischen Stau erzeugte, den Gould hörte. Kazdin schlug vor, den Deckel zu entfernen und die Mikrofone höher zu stellen, so dass ihre Köpfe nach unten auf die freigelegte Gusseisenplatte und den Resonanzbo-

Gould war nicht nur exzentrisch, sondern auch wählerisch in allen Lebenslagen, vor allem aber was die Wahl des richtigen Instruments angeht: Im April 1957 probierte er daher im Aufnahmestudio der Columbia in Manhattan verschiedene Steinways aus.



den zeigten. Es funktionierte, und Gould war begeistert. Als er schließlich seiner einzigartigen Umgebung angepasst war, erzeugte der CD 318 einen außerordentlichen Ton, die Aufnahmen klangen warm und angenehm. Das Eaton Auditorium wurde der Ort von Goulds produktivster Aufnahmephase, der Ort, wo er ungeheure Mengen Bach

nem Dreibeiner



Foto: Don Hursein/Sony

sowie Grieg, Sibelius, Beethoven, Haydn, Skrjabin und Bizet einspielte – alles auf dem CD 318.

Der Flügel war nicht das Einzige, für das Gould eine geschärfte Wahrnehmung hatte. Selbst während des Spielens spürte er, wenn jemand im Auditorium war, der dort nichts zu suchen hatte. Vielleicht lag es daran, dass das Geräusch

eines menschlichen Körpers das delikate Gleichgewicht der Akustik im Raum veränderte, oder vielleicht konnte er ein Fußscharren oder ein Atmen hören. Was auch immer es war – niemand sonst hörte auch nur das Geringste. Bei solchen Gelegenheiten brach Gould plötzlich ab und bat Kazdin oder Roberts, das Auditorium nach Eindringlingen zu

durchsuchen. Und er hatte jedes Mal Recht. Der blinde Passagier (gewöhnlich ein Ladendieb, der sich auf dem Boden zwischen den Stuhlreihen versteckte) wurde dann hinunter zum Sicherheitsdienst begleitet, und die Aufnahmearbeiten wurden fortgesetzt.

Für jemanden, der so geräuschempfindlich war, fühlte sich Gould seltsa-

Foto: Deborah Wise Unger/Schott



Die Autorin

Katie Hafner kommt aus einer musikalischen Familie und spielt selbst Klavier. Ihr Vater war Physiker und ein talentierter Pianist, den sie oft über Glenn Goulds Bach-Interpretationen dozieren hörte. Katie Hafner lebt in Kalifornien und ist Korrespondentin für die „New York Times“.

merweise durch manche der zufälligen Geräusche, die auf seinen Aufnahmen landeten, überhaupt nicht gestört. Seine Toningenieure mussten mit allen möglichen Störgeräuschen fertig werden. Zum einen waren da Goulds vokale Begleitung und der inzwischen schon berühmte Schluckauf des Flügels. Und zum zweiten gab es natürlich den Stuhl, der ständig knarrte und quietschte, während er sich mit dem Pianisten hin und her bewegte. Diese wiegende, kreisende Bewegung war ein integraler Bestandteil von Goulds Spielweise, und dem Geräusch war mit keinerlei Ölen beizukommen. Die Techniker versuchten, die außermusikalischen Laute herauszufiltern, aber das war auch nur begrenzt möglich, und der Chor von Geräuschen auf einer Gould-Aufnahme wurde so etwas wie eine Signatur seiner Arbeit. (...)

Wenn sie zusammen aufnahmen, folgte Goulds Team einem ganz eigenen Rhythmus, der zum Teil von dem Nachtmenschen und Spätaufsteher Gould vorgegeben wurde und zum Teil vom Tagesablauf bei Eaton's, das ja ein pulsierendes Warenhaus war: erfüllt von den Geräuschen sich öffnender und schließender Fahrstuhltüren und klingelnder Kassen und vom Treiben und Gemurmel Hunderter von Kunden. Deshalb begannen Gould und sein Aufnahmeteam ihre Sitzungen erst nach Geschäftsschluss. So begann die Arbeit in der Regel irgendwann nach 20 Uhr abends und zog sich oft bis weit in die frühen Morgenstunden hin.

Goulds Klavierstimmer Verne Edquist, Ray Roberts, Lorne Tulk und Andrew Kazdin trafen meist schon ein paar Stunden vor Beginn der Sitzung ein. Einge-

denk der Phobie Goulds vor Krankheitskeimen sprühte Roberts alles, womit dieser später in Kontakt käme, vorsorglich mit Desinfektionsmittel ab. Dann bauten er und Tulk die drei gut zwei Meter hohen Mikrofone auf und platzierten sie strategisch etwa vier bis fünf Meter vom Flügel entfernt zwischen zwei Sitzreihen. Und natürlich legte immer jemand die Blöcke unter jedes der drei Beine des Flügels, um diesen genau auf die Höhe anzuheben – im Verhältnis zum Klappstuhl –, die Gould brauchte. Edquist kam früher, um den Flügel zu stimmen. Nach einer weiteren Stunde oder so, etwa um 21 Uhr, erschien Gould. Das Leitungswasser in der Toilette bei Eaton's war nicht heiß genug für sein unverzichtbares Ritual des Händeeintauchens, deswegen musste Roberts einen elektrischen Wasserkocher mitbringen. Dreißig Minuten bevor er sich zum Spielen hinsetzte, wurde der Kocher angeschaltet, das heiße Wasser in das Waschbecken im Toilettenraum geschüttet, und dann zog sich Gould zum „Eintauchen“ zurück.

Als Erstes setzte Gould sich hin und nahm einen so genannten „overall take“ oder Grundtake auf, das heißt, er spielte das gesamte Stück durch. Anschließend ging er in den Regieraum, um sich die Aufnahme anzuhören. Meistens beschloss Gould, mehr als einen Grundtake aufzunehmen. Dann hörte er sie sich alle an und entschied, welcher davon der Mastertake werden sollte. Beim Zuhören machte er sich Notizen in der Partitur und markierte die Stellen, an

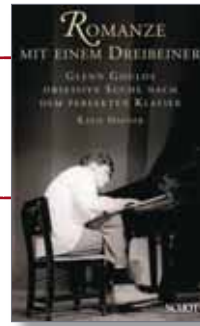
Foto: Archiv



Nicht nur seine Interpretationen, sondern auch Goulds Körperhaltung am Flügel war mehr als unkonventionell.

Buchtipp

Katie Hafner: Romanze mit einem Dreibeiner. Glenn Goulds obsessive Suche nach dem perfekten Klavier. Schott, Mainz 2009, 280 S., 22,95 Euro



denen er Änderungen vornehmen wollte. Der Rest der Sitzung wurde damit verbracht, an den Änderungen zu arbeiten, die als „inserts“ in den Mastertake eingefügt wurden. Um die Korrekturen zu machen, wurde die Passage, die unmittelbar zu der Stelle, die geändert werden musste, hinführte, Gould über einen Lautsprecher neben dem Flügel zugespielt. So konnte er sich in Klangfarbe und Textur einhören und in genau dem richtigen Tempo anschließen. Wenn dann der Takt oder die Note, die ersetzt werden musste, erreicht wurde, wurde die Wiedergabe gestoppt, und er spielte sofort den Zwischenschnitt. Wenn Gould die Korrektur zu seiner Zufriedenheit gespielt hatte, ging man zur nächsten Stelle weiter. Später wurden diese Flickstellen oder „patches“ in ein Band montiert, das aus mehreren Teilen bestand.

Während der ganzen Sitzung verbrachte Gould viel Zeit damit, zwischen dem CD 318 und dem Regieraum hin- und herzupendeln. Wann immer Gould den Flügel verließ, nutzte Edquist die Gelegenheit, um nachzustimmen.

Während er dort stand und Gould zuhörte, konnte Edquist tatsächlich hören, wie sich der Flügel unter den Fingern des Pianisten verstimmte. Wie Eltern, die bei ihrem Kind die geringste Stimmungsschwankung registrieren, achteten die beiden Männer minutiös auf jegliche Veränderung im Ton des Flügels. Es artete mitunter sogar in einen Wettstreit zwischen den beiden aus, wer als Erster hörte, dass sich der CD 318 verstimmte. Edquist war besonders stolz auf die schnelle Reaktion seines Gehörs. Er merkte es sofort, wenn ein Ton anfang zu „schweben“, und immer war er es, der es als Erster mitbekam. Aber oft behielt er es für sich, bis Gould es ein paar Mi-

nuten später auch hörte, mitten in einem Take abbrach und Edquist bat, nachzustimmen. (...)

Sämtliche Aktivitäten kamen zum Stillstand, während Edquist die Mechanik herauszog und sich daranmachte, die Filzköpfe zu bearbeiten. Während der Pausen trank Gould gerne eine Tasse starken Kaffee mit zwei Würfeln Zucker und extra Sahne, die er ein „Doppel-Doppel“ nannte. Immer war es Edquist, der zu Fran's geschickt wurde, einem Coffeshop, der rund um die Uhr geöffnet war, um den Kaffee und einen „Franburger“ – mit Tomaten, Relish und ohne Zwiebeln – für Kazdin zu besorgen. Manchmal, wenn er sich mutig fühlte, versuchte Edquist, es Gould auszureden. Kaffee, sagte er, sei sowieso nicht gesund, aber doppelt Sahne und doppelt Zucker? Der Pianist ignorierte den Rat. Edquist wusste, dass er nur vielleicht 15

oder 20 Minuten Zeit hatte, während Gould und Kazdin die Bänder durchgingen, und versuchte, sich zu beeilen. Eines Nachts sah sich Edquist vor dem Eingang zu Fran's einem Hund gegenüber,

der ihn angriffslustig anbellte. „Irgend-ein Hippie hatte seinen Hund bei der Tür angebunden“, erinnerte sich Edquist. „Aber ich dachte, vor Glenn habe ich noch mehr Angst als vor dem Hund, und so stieß ich ihn beiseite und ging hinein.“

Edquist stellte fest, dass er Goulds grenzenloser Energie während dieser nächtlichen Aufnahmesitzungen nicht gewachsen war. Vor allem wenn Gould Stunden damit verbrachte, einen Take nach dem andern von Komponisten zu machen, die Edquist überhaupt Mühe hatte zu verstehen, wie Schönberg, schlief er oft vor Erschöpfung ein. „Einmal sah er zu mir hinüber, als ich

gerade während der Aufnahme döste, und sagte: „Du musst ja der entspannteste Stimmer der Welt sein“, erinnerte sich Edquist. In der dritten Nacht des Aufnahme-Marathons pffte Edquist gewöhnlich aus dem letzten Loch. Die ungewöhnlichen Zeiten und der unkonventionelle Ort brachten es vielleicht mit sich, dass diese nächtliche Gemeinschaft weniger wie Techniker bei ihrer Aufnahmesitzung, sondern eher wie die Verschworenen eines Hexenzirkels wirkten, welche die Geister aus den unergründlichen Tiefen des musikalischen Kanons heraufbeschworen und sie auf Band einfingen. Wieder und immer wieder.

Wenn er eine Sitzung beendet hatte, verschwand Gould, der nach der harten Arbeit schweißgebadet war, um sich umzuziehen, und erschien dann wieder in einem frischen Hemd. Doch anstatt Hut und Mantel anzuziehen, setzte er sich wieder ans Klavier und spielte, was ihm gerade in den Kopf kam: eine Schnulze wie „Some Enchanted Evening“ oder einen Jazzstandard wie Duke Ellingtons „Caravan“. „Es strömte einfach aus ihm heraus“, bemerkte Edquist, aber nicht nur aus Gould, sondern auch aus dem Flügel. In diesen Momenten kam sehr viel mehr Klang als üblich aus dem CD 318 heraus, vielleicht weil Gould, der normalerweise sehr sparsam mit dem Pedal umging, vollen Gebrauch davon machte, wenn er populäre Musik spielte oder einfach vor sich hin improvisierte. Außerdem benutzte er dann auch mehr Tasten, als er für Bach brauchte, so dass der Flügel sein volles Potential zeigen konnte. „Das Klavier füllte den ganzen Saal“, sagte Edquist. „Jeder Ton schwang beinahe mit jedem Akkord mit. Das waren Zeiten, in denen ich den Flügel einen harmonischen Springbrunnen nannte.“ In diesen spielerischen Momenten nach der Aufnahmarbeit war Gould am entspanntesten.

**Zu seinen
besten Zeiten war
Goulds Flügel ein
harmonischer
Springbrunnen**