

Die Mystik des Diesseitigen

Swingkraft für die Bach-Interpretation: Vor einem halben Jahrhundert entstand **Glenn Goulds erste Aufnahme der Goldberg-Variationen.** Gerhard R. Koch erinnert daran.

Man muss gewiss nicht in allen Punkten mit Karlheinz Stockhausen übereinstimmen. Trotzdem behält seine These ihre Triftigkeit, ja gewinnt an Dringlichkeit: Das Übermaß im Kult um Interpretation wie Interpreten von Musik hauptsächlich des 18. und 19. Jahrhunderts sei ein höchst bedenkliches Symptom mangelnder künstlerischer Kreativität – das Tote werde wichtiger als das Lebendige, die Kraft erschöpfe sich in der Reproduktion des ewig Gleichen. Dabei bedarf Musik der Wiedergabe, soll sie nicht in der Zweidimensionalität eines grafischen Zeichensystems namens Partitur, das noch keineswegs schon mit dem „Werk“ identisch ist, verschlossen bleiben. Aber welchen Sinn hätte eine Interpretation, die einzig dies leistete: ein allbekanntes Stück stets aufs Neue abzuspulen, ohne dass bei Ausführenden wie Hörenden irgendein frischer Impuls, eine Veränderung ausgelöst wird. Franz Kafkas Satz, ein Buch müsse sein wie die Axt für das gefrorene Meer in uns, markiert mit höchstem Nachdruck den Anspruch von Kunsterfahrung. Und immerhin gibt es Interpretationen, die etwas von solchem „Paradigmenwechsel“ verdeutlicht haben.

Drei Klavier-Aufnahmen aus den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts mögen dies beleuchten. 1932 entstand die erste Gesamteinspielung der 32 Beethoven-Sonaten durch Artur Schnabel. Heute, wo man sich vor Platten kaum mehr retten kann, mag einem dies nicht weltumwälzend vor-

unter Zugzwang gesetzt. Wer, und sei es mit gutem Grund, gelassener vorgeht, muss sich fragen lassen, ob er nicht doch durch Mäßigung Einiges von Beethovens Rabiathheit opfert.

Ein Jahrzehnt später entstand Tschaikowskys b-Moll-Konzert mit Horowitz und Toscanini. Auch hier war es weniger die „Tornado“-Virtuosi-

Was haben die Pianisten Schnabel, Horowitz und Gould gemeinsam?

kommen. Damals war es eine gigantische Tat. Doch lag dies nicht nur an der Verfügbarkeit von Werken, die man oft weder spielen noch im Konzert hören konnte, sondern eben auch an Schnabels „Interpretation“. Dass er in der „Hammerklaviersonate“ die „Original“-Metronomisierungen ernst nahm (138 Halbe für den Kopfsatz, 144 Viertel für die Fuge), war für viele schon schockierend genug. Dass er sie rigoros riskierte, ohne Rücksicht auf Einbußen an Genauigkeit, Durchsichtigkeit und Klangs Schönheit, war der wahre Schock. Er ist bis heute geblieben, auch wenn nicht wenige Versionen bei ebenfalls rasanten Tempi rein pianistisch weit souveräner wirken. Aber Schnabels extremes Modell hat die Nachfolgenden

tät des jüngeren Horowitz und mehr die beiderseitige Stretta-Stringenz, mit der Pathos und Sentiment aus dem opulenten Reißer gefegt wurden.

Vor ziemlich genau einem halben Jahrhundert, am 10., 14. und 16. Juni 1955, nahm in New York ein 22-jähriger kanadischer Pianist aus Toronto Bachs Goldberg-Variationen auf. Er hat damit nicht nur Interpretationsgeschichte geschrieben, überdies ein noch heute Staunen weckendes Beispiel klavieristischer Mühelosigkeit geliefert, sondern auch der Bach-Rezeption einen immer noch weiterwirkenden Schub gegeben.

Nun ist ebendiese Bach-Rezeption, allen Mystifikationen vom „Urvater der Harmonie“ und „fünften Evangelisten“ zum Trotz, keineswegs so ein-

heitlich, wie es das Wunschbild will. Selbst Mauricio Kagels Satz „Es mögen nicht alle Musiker an Gott glauben; an Bach glauben sie alle“ gaukelt eine einhellige Zustimmung vor, die so zweifelsfrei nicht ist. Denn stets gab es mehrere Perspektiven auf Bach, die beileibe nicht so perfekt synthetisiert wurden, wie es die Legende will. Denn immer bestand eine Spannung, ja Spaltung zwischen dem vokalen, im weitesten Sinne also wortgebundenen Bach und dem primär instrumental als „absoluter“ Musik.

Albert Schweitzers epochales Bach-Buch von 1905 markierte den einen Pol, angeregt nicht zuletzt durch Wagner. In „Dichterische und malerische Musik“ schreibt Schweitzer: „Die Musik des Thomaskan-



tors erscheint uns modern, insofern sie aus der natürlichen Unbestimmtheit der Tondarstellung kraftvoll herausstrebt und darauf ausgeht, die Dichtung, der sie zugehört, auf den höchstmöglichen Grad künstlerischer Evidenz zu bringen. Sie will darstellen.“ Bach, unter dem Aspekt einer latent fast immer vorhandenen Programmatik, und Wagner werden auffällig nicht nur parallelisiert: Bach wird von Schweitzer eigentlich erst über Wagner verstanden. Messerscharf

hat Gould sogar das treffendste Zitat bei Schweitzer gefunden: „Wie jede Zeit, in der das menschliche Denken kraftvoll und lebendig war, ist sie völlig unhistorisch. Wonach sie Ausschau hält, ist nicht die Vergangenheit, sondern sie selbst in der Vergangenheit.“ Schweitzers Bach-Bild speist sich aus romantischer Anverwandlung, hat mehr mit dem „Dichterkomponisten“ Wagner zu tun als mit Barockmusik, die um 1900 auch noch keine festumrissene Rolle spielte.

Genau mit dieser wollte auch der Exponent der entgegengesetzten Auffassung nichts zu schaffen haben – August Halm. In dem nicht minder epochalen Buch „Von zwei Kulturen der Musik“ (1913) setzte er als Prinzipien die Bachsche Fuge und den klassischen Sonatensatz (vor allem Beethovens) gegeneinander, beides im Sinne „absoluter“ Musik, der Autonomie der Materialentwicklung. Vokalität, Sprache, gar programmatische Inhalte hatten da nichts zu suchen. Selbst-

verständlich standen beide Ansätze nicht unverbunden nebeneinander; doch so wie Halms Musikästhetik in die Sachlichkeit führte, so lebten Schweitzers Ansichten in den Interpretationen der Matthäus-Passion Willem Mengelbergs wie Wilhelm Furtwänglers fort: gewaltig ausladenden *Espressivo*-Breitwanddarstellungen mit riesig philharmonischen Besetzungen, (über-)breiten, agogisch exzessiven Tempi – Musik primär als Ausdruckskunst. Das klavieristische Pen-



Foto: SONY

dant bot Furtwänglers Version des fünften Brandenburgischen Konzerts, mit ihm am Flügel: Die große Kadenz im Kopfsatz wird zum dramatischen Gemälde, üppig-pedalreich, mit enormen Steigerungen in Tempo und Dynamik. Brahms' d-Moll-Konzert ist da entschieden näher als jeder Cembalo-Purismus.

Es ist klar, dass Goulds Bach weit eher dem Ansatz Halms verpflichtet war, auch wenn er diesen wohl nicht kannte. Objektivierung der musikalischen Verläufe, immanente Dynamik der (Selbst-)Entfaltung des kompositorischen Materials, hauptsächlich aus dem Geist der Polyphonie heraus, transparenter, auf jeden Fall pedalarmer Klang, emphatischer Ausdruck, doch keineswegs als romantischer Farben-Gefühlsüberschwang – das waren Goulds Prinzipien. Wichen diese schon deutlich genug vom Bachspiel etwa Edwin Fischers, Wilhelm Kempffs, auch den wenigen Beispielen Alfred Cortots, ab – näher stand er, wie auch bei

seinem Mozart-Spiel, Walter Gieseking – so kamen noch andere Traditions-Divergenzen hinzu: Bis in die frühen 1970er Jahre hörte man in Klavierprogrammen hauptsächlich die Chromatische Fantasie und Fuge, das Italienische Konzert, die fünfte und sechste Französische, die dritte Englische Suite, die B-Dur-Partita, aus dem Wohltemperierten Klavier am ehesten Stücke aus dem ersten Band. Natürlich gab es Ausnahmen der verschiedensten Art. Zudem bewegte die Frage „Cembalo oder Flügel“ noch heftig die Gemüter. Ein Werk wie die Goldberg-Variationen war unter Bachianern selbstverständlich bekannt; doch im Repertoire der Pianisten tauchten sie noch kaum auf.

Nicht zuletzt aus instrumentenspezifischen, also auch spieltechnischen Gründen war es eher dem zweimanualigen Cembalo vorbehalten. So „romantisch“ Wanda Landowska Bach spielte, so motorisch gradlinig nahm ihn Ralph Kirkpatrick. Ob Espressivo-Nostal-



Foto: Sony

giker des 19. Jahrhunderts, Anbeter des Fugen-Magisters, Verfechter des stämmigen

wie eine Art Fuchs im Hühnerstall der Bach-Gemeinde. Machte sie doch mit einem grandiosen Zyklus bekannt, den man in seiner ganzen Komplexität so vorher noch gar nicht recht wahrgenommen hatte. Außerdem konfrontierte sie mit einem Klavierspiel, das nicht eben wenige Vorstellungen klavieristischer Virtuosität außer Kraft setzte: So schnell, dabei völlig kontrolliert, in absolutem Ebenmaß der Hände noch in den verwickeltsten Über-Kreuz-Situationen der explizit für zwei Manuale geschriebenen Variationen hatte man noch kaum spielen hören.

Doch das war es nicht, errögender wirkte der völlig neuartige Duktus. Weder gab es da pastose Ausdrucksfülle, noch wurde höchste Kunstfertigkeit polyphoner Exerzitien, vor allem der Kanons, demonstriert.

„Nähmaschinen“-Barock: Die Goldberg-Variationen galten ein wenig als Randregion. Ein Stück aus ihnen allerdings erlangte eine gewisse Berühmtheit, wenn auch in fast ketzerischem Zusammenhang, als „Filmmusik“: Die 25. Variation in g-Moll stand in Ingmar Bergmans skandalumwittertem „Schweigen“ für äußerste, trostlose, metaphysisch-existentielle Einsamkeit und (Gott-)Verlassenheit.

Als Goulds CBS-Mono-Platte in den 1950er Jahren auch nach Deutschland gelangte, da wirkte sie zunächst

Die Goldberg-Variationen waren nichts für Pianisten – bis Gould kam

CD-Tipp

Bach, Goldberg-Variationen; Glenn Gould (1955)
SONY BMG CD 82876698352



Unter dem Titel „Glenn Gould 55, Birth of a Legend“ lässt Sony den Mythos Gould wieder aufleben. Die neue Ausgabe enthält die 1955 eingespielte Aufnahme sowie bisher unveröffentlichte Studiomitschnitte. Für die Gould-Fans hält die neue Ausgabe zahlreiche Devotionalien bereit: Zu sehen sein sollen bisher unveröffentlichte Bilder und Dokumente der allerersten Schallplatte wie die Originalbiographie, Goulds erster Plattenvertrag mit der damaligen CBS und frühe Features und Besprechungen in der amerikanischen Presse.

Für die Liebhaber der Schallplatte wird es eine neue Vinyl-Edition dieser Aufnahme geben. Nach dem Vorbild der originalen Platte von 1955 wird dies ein echtes Sammlerstück für jeden Gouldianer. Im Handel erhältlich ab 25. Juli.

19.-27. August 2005

Raritäten der Klaviermusik

Schloss vor Husum

Und bei aller motorischen Energie entstand doch nie der Eindruck robust maschineller Gleichförmigkeit. Elastisch beflügelt klang dieser Bach, voller kinetischer Energie, unbekümmert um Ausdruckstiefe wie Kontrapunkt-Kompensdium – weltlich im allerbesten Sinne, und stets, noch in den rasantesten Tempi, filigran, nie indes nach Anschlags-Zierrat. Und was bei dem gleichaltrigen Friedrich Gulda als Analogieschluss zu seinem Jazz-Faible mitunter eher Behauptung als Wirklichkeit war, das war bei Gould erfahrbar: Swing, Drive, die Neue Welt der fünfziger Jahre, fern allen metaphysischen Gewölks und „gotischer“ Bauhütten-Strukturgeheimnisse. Bach schien endgültig in der Diesseitigkeit angelangt; zumal auch Goulds Verzicht auf alle vorgeschriebenen Wiederholungen den dreißig „Veränderungen“ ungeahnte Rapidität zuteil werden ließ.

Doch selbst Gould, bei aller Youngster-Flottheit, hielt sich, zumindest einmal, an Fausts „Verweile doch, du bist so schön“ – indem er ebendie 25. g-Moll-Variation unendlich langsam nahm, ihre Intervallik fast nach Art Anton Weberns geradezu „punktuell“ dehnte: ein mystisches Dorado unendlich schmerz erfüllter Sehnsucht, dem „Tristan“ näher als aller Generalbass-Musik. Wurde die g-Moll-Variation zum depressiven Leitklang für Bergmans „Schweigen“, so wur-

den Glenn Goulds Goldberg-Variationen vollends zur schier spiritistischen Ikone in Thomas Bernhards Roman „Der Untergeher“ – einer gänzlich imaginären Vier-Personen-Geschichte um den Erzähler (Bernhard) und zwei junge Pianisten, die sich in Salzburg (!) bei einem Klavierkurs von Horowitz (!) treffen: Wertheimer, der „Untergeher“, der sich, in seiner inneren Existenz vernichtet durch das Genie Goulds, erhängt – und Gould, der beim Spiel der Goldberg-Variationen vom Schlag getroffen wird. „Untergeher“ alle drei. Bernhards Gould-Hommage ist das bewegendste Requiem.

Ein Vierteljahrhundert später, 1981, ein Jahr vor seinem viel zu frühen Tod, hat Gould die Goldberg-Variationen ein zweites Mal eingespielt: nun sehr viel ruhiger, lyrisch-kantablen, „runder“ in Ton und Ausdruck, „reifer“ in vieler Hinsicht, bevorzugt natürlich auch durch eine entschieden perfektere Klangtechnik. Manche wie atemlosen Übertreibungen der Erstfassung sind verschwunden; und zumindest bei den Kanons lässt er sich nun auf Wiederholungen ein. Die Zweitversion, in ganz anderer Weise als die erste ebenfalls „Kult“ geworden, gehört nicht minder zu den überragenden Dokumenten der Bach-Interpretation. Sie lässt den unvergleichlichen „élan vital“ von 1955 zwar hinter sich, den Erweckungs-Schock aber nicht vergessen. ■

Der Autor

Gerhard R. Koch, geb. 1939 in Bonn. Frühes Interesse für Musik, Klavierspiel, Theater und Film. Ab 1960 Studium in Frankfurt: Musikwissenschaft, Germanistik, Geschichte, Philosophie und Soziologie. Entscheidende Prägung durch Theodor W. Adorno. Musikredakteur der FAZ von 1976 bis 2003. Auszeichnungen: Kritikerpreis des „Steirischen Herbstes“, Johann-Heinrich-Merck-Preis für literarische Kritik und Essay der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1999, Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt 2005.

Werke von
Bax · Bortnjanski
Chabrier · Enescu
Fauré · Feinberg
Gould · Ginastera
Godowsky · Gottschalk
Haydn · Liszt · Ljadow
Medtner · Messiaen
Mompou · Reger
Schmitt · Stantchinsky
Strauss-Friedmann
Toch · Vladiguerov
Vorišek · Weinberg
u.a.

9 Klavierabende
Christian Seibert
Roland Pöntinen
Cecile Licad
Oxana Yablonskaya
Konstantin Lifschitz
Ekaterina Derzhavina
Andrea Bacchetti
Ludmil Angelov
Michael Endres

Kartenvorverkauf
Buchhandlung Delff
Krämerstraße 8 · 25813 Husum
Tel. 0 48 41 - 21 63 · Fax 8 16 36
e-mail: buecher@delff.de

Informationen, Prospekt
Tourismus und Stadtmarketing Husum
Großstraße 27 · D-25813 Husum
Tel. 0 48 41 - 89 87-0 · Fax 89 87-90
e-mail: tourist@husum.de
www.piano-festival-husum.de