

Der unsichtbare Revolutionär

Am 4. Oktober jährt sich der Todestag von **Glenn Gould** zum 20. Mal. Aus diesem Anlass erinnert sich Martin Meyer an das Gespräch, das er 1978 mit dem Künstler für „Fono Forum“ führte. Es war die persönliche Begegnung mit einem unsichtbaren Revolutionär.

Als der junge Glenn Gould in den sechziger Jahren auch in Europa allmählich bekannt – und noch für lange nicht immer nur geliebt wurde, war die Welt des Klavierspiels in schönster Ordnung. Es herrschte ein Reichtum an Interpreten und Interpretationen, worüber, meist freundschaftlich, zu diskutieren und zu streiten uns leicht fiel. Unter den älteren Pianisten ragten mit kaum bezweifelter Autorität etwa Rubinstein und Backhaus, auch Arrau und Kempff heraus, die mittlere Generation vertrat bereits eine Vielzahl glänzender Virtuosen, von Horowitz über Gilels und Richter bis zu Cziffra, Anda oder Michelangeli. Zu den Jüngeren zählten damals Gulda und Brendel, auch Ashkenazy und schließlich Pollini. Aber Gould war anders. Zum einen gab er sich nicht auf den Podien zu erkennen, zum zweiten verhiessen seine Schallplatten einen höchst individualisierten Stil, dessen radikale Schärfen jedermann hörbar wurden. Bachs „Goldberg-Variationen“ gaben dabei weniger Anlass zum Widerspruch als zur ungeteilten Freude über so viel Artikulation und manuelle Kompetenz. Schwerer fiel es uns, sogleich auf Goulds Beethoven zuzugehen, auch Einiges von Mozart klang befremdlich.

Dieser Mann, Jahrgang 1932, schien ein Outsider zu sein. Als solchen nahmen ihn, besonders in Deutschland, jedenfalls manche reife Stimmen der Kritik wahr. Er sei ein Provokateur, hieß es, und er spiele zwar blendend, doch ohne Sinn und Verstand. Dass sich hinter Goulds Tondokumenten eine komplizierte Ästhetik von kulturkritischem Anspruch verbarg, wuss-

ten die wenigsten. Auch legten sich dem Studium der Quellen mancherlei Schwierigkeiten in den Weg. Die meisten Platten konnten – übrigens bis weit in die siebziger Jahre – nur „über Amerika“ bestellt werden. Der Unsichtbare, hierin glich er Horowitz, entzog sich auf doppelte Weise unserer Neugier. Um so energischer versuchten wir, seiner habhaft zu werden. Als ich nach Jahren vergeblichen Bemühens endlich die Einspielung der drei Sonaten op. 10 von Beethoven in Händen hielt, kam es auf deren musikalischen Inhalt zunächst gar nicht an. Sie hatte den Charakter der Trophäe, die Aura des Fundstücks gegen die Multiplikatoren heimischer Produktion.

Doch vieles entschied sich dann just an dieser Aufnahme. Wir jungen und gewiss auch irgendwie naiven Musikenthusiasten hatten immerhin den Vorteil des offenen Ohrs. Werkgerechtigkeit bedeutete uns weniger als gestalterische Präsenz, manche Stücke kannten wir noch nicht von innen her, das eine und andere spiel-

hatte, empfahl sich Wilhelm Backhaus, dem wir im Konzert stets verehrungsvoll begegneten, plötzlich wie ein Mitglied der Familie. Glenn Gould dagegen verkörperte draußen die Revolution.

Damals gab es in Europa keine Gould-Gemeinden. Weder gab es Bücher zur Biographie oder zu Goulds Gedanklichkeiten, noch standen Videofilme auf dem Regal. Es gab vielleicht unter Goulds frühen Bewunderern eine Art von lautlosem Snobismus, ja. Aber Gould war kein Party-Thema und kein Selbsthilfeprogramm, die entsetzliche Vermarktung, die nach seinem Tod um sich griff und sogar musikunkundige Großmütter erfasste, lag in weiter Ferne. Anders gesagt, wenn wir Gould zitierten, übrigens auch kritisch, so bewegte sich dies auf der Ebene der Argumentation. Auch Goulds anekdotische Idiosynkrasien galten uns selten mehr als ein kurzes Lachen, wir hätten ihm gerne einen anständigen Klavierstuhl gewünscht. Zur Ehre jenes Kritikers sei schließlich noch nachgetragen, dass Joachim Kaiser,

dessen Zu- und mehr noch Abneigungen wir differenzierter betrachten zu müssen glaubten, schon in der ersten und besten Auflage seines

Buchs „Große Pianisten in unserer Zeit“ einiges wirklich Intelligente und Verständnisvolle über Gould geäußert hatte.

Etwas später kamen wir selbst in die nicht immer komfortable Gunst, Schallplatten rezensieren zu dürfen. Nun erwies sich, dass Gould, natürlich mit einigem diplomatischen Geschick, gleichsam als

Provokationen als Mittel gegen Heuchelei

ten wir vielleicht selbst – und wenn's ein Könner besser machte, waren wir beeindruckt. Gould spielte so fabelhaft gut, dass uns der unbestritten hochrhetorische Gestus spürbar in Bann schlug. Es war schon so. Nachdem der Kanadier jene Beethoven-Trias mit rasenden Tempi, klarster Phrasierung und seinem trocken abgesetzten Anschlag zu Ende gebracht

letzte Geheimwaffe eingesetzt werden konnte. Die Kultur der Komparative und vergleichenden Diskographien erblühte wie nie zuvor und nie mehr danach. Gegen mancherlei Glänzendes, Achtbares, Durchschnittliches und leider auch Töneres spielten wir die Karten Goulds aus. Das war nicht immer gerecht, doch meistens erhellend. Wir behaupteten ja auch nicht – oder selten –, dass Glenn Gould die Essenz der Musik letztendlich aufgespürt habe. Als dann mein Kollege und Freund Peter Cossé, dieser Zeitschrift während Jahrzehnten eng verbunden, in „Fono Forum“ ein großes Portrait Goulds nicht ohne sanfte Bedenken des damaligen Chefredakteurs Ingo Harden publizierte (FF 4/1973), war der Bann gebrochen. Gould war jetzt mitten unter uns. Während wir nach wie vor etwa über seine Kompressionen der drei letzten Beethoven-Sonaten ins Schwärmen gerieten, erschien uns anderes als geschminkt oder geziert oder, freilich nur in seltensten Fällen, langweilig (Beethoven, op. 31).

Wären wir echte Snobs gewesen, so hätten wir uns fortan zurückgehalten: Welcher Kritiker will auch mit einem „Phänomen“ zu tun haben? Tatsächlich zog der Gould-Kult inzwischen immer weitere Kreise, missvergnügt erlebten wir, dass die Schallplattenraritäten von einst schon durchs Sonderangebot wanderten, etwas heiterer stimmte dafür die Lektüre von Thomas Bernhards Gould-Erzählung „Der Untergeher“. Eines, andererseits, blieb bestehen. Glenn Goulds angebliche Provokationen erwiesen sich als höchst wertbeständig. Sie waren nach wie vor das Antidot gegen romantisierende Heuche-





Foto: CBS/Sony Classical

Der junge Shooting-Star: Glenn Gould um 1959.

lei, mechanischen Trübsinn und „klassische“ Ausgewogenheit. Als ich Ende der siebziger Jahre ein paar Monate in Amerika verbrachte, zeigte dieser Eindruck noch immer Wirkung. Schon deshalb wollte ich mit Gould ins Gespräch kommen. Auch hätte diese Begegnung, so stellte ich mir vor, einen sozusagen diätetischen Aspekt gehabt – denn der andere Pianist, den ich treffen wollte, war Goulds Antipode schlechthin, nämlich Vladimir Horowitz.

Der Abend bei Horowitz fand statt, der Maestro zeigte sich in seinem Haus in Manhattan bei guter Laune. Einige Tage zuvor hatte er in der Carnegie-Hall ein Chopin-Rezital gegeben. Dies war nun doch auf wehmütig-intensive Weise ein Stück 19. Jahrhundert gewesen, Pedal und

Echo, Ritartandi und dynamischer Blütenstaub, und ähnlich in der Zeit zurückversetzt fühlte man sich in Horowitz' Wohnzimmer. Später ging die Rede auch über Pianisten. Als ich Gould erwähnte, hörte ich bei meinem Gegenüber nichts Abfälliges, eher freundliche Gelassenheit.

Zwei Monate später gelang es dann auch, ein Interview mit Glenn Gould zu vereinbaren. Gould ließ mich indessen wissen, dass er keine Begegnung von Auge zu Auge wünschte, ohnehin sei er am Telefon konzentrierter. Ich kaufte mir in New York die nötigen Aufnahmegeräte und wählte an dem vereinbarten Tag die Nummer in Toronto. In Manhattan war es drückend heiß. Kein ideales Klima für Diskussionen über Bach und Schönberg.

Ich hatte Befürchtungen, dass Gould auf meine vorbereiteten Fragen vielleicht nur knappe Antworten geben würde; in diesem Fall wäre unser Gespräch nach zehn Minuten beendet gewesen. Doch hatte ich Glück, auch der Meister des kalkulierten Enthusiasmus gab sich locker und aufgeschlossen, und was noch wichtiger war: Er redete. Hier kam nun der von seinen Fernsehfilmen her bekannte melodios und zugleich genau artikulierte Ton über die Leitung, gelegentlich schnitt ein Gelächter durch die Gedanken, alles verlief so, wie ich es mir nur wünschen konnte. Nach beinahe zwei Stunden wollte Gould noch kurz Persönliches erfahren, natürlich erwähnte ich den Besuch bei Horowitz, das hätte wohl jeder getan. Aber nun bekannte der Jüngere deutliche Abneigung. Er bat mich freilich, darüber

zu schweigen. Ich begriff schon, dass hier zwei Welten aufeinanderstießen – die Welt des Studios und der eminent absichtsvollen Vergegenwärtigung musikalischer Analytik einerseits, die Welt der Bühne und der „live“ erfahrbaren Echtzeit andererseits. Weniger verständlich war mir Goulds Begeisterung für Alexis Weissenberg und dessen kühle Muskulatur.

Goulds früher Tod riss uns alle und gewiss auch seine Kritiker in deutliche Trauer. Allerdings wurde dann irgendwie klar, dass Glenn Gould mit seinen weiten Erkundungen des Repertoires zuletzt einen Kreis beschritten hatte und an den Anfang zurückgekehrt war. Die zweite Version seiner „Goldberg-Variationen“, die auf ihre viel gemächlichere und spekulative Weise nicht weniger eindrucksvoll als das Debüt ist, bildete einen Abschluss; selbst für Gould wäre es nun immer schwieriger geworden, noch neue Themen zu finden und sie neu zu deuten. Er war auch als Mensch das erstaunliche Medium seiner Genieblitze und Eigensinnigkeiten gewesen, die Membran, die das Verhältnis von Idee und Klang zum Schwingen brachte. Nun war er, so konnte man es dann auch nachlesen, aus einer Art von Erschöpfung gestorben, ausgerechnet ihn, den Unbelebten in der Schutzzone seiner Isolation, hatte sein Leben eingeholt.

Die meisten Interpreten müssen sich damit abfinden, dass ihnen post mortem die Aufmerksamkeit der Musikfreunde nach und nach und häufig auch schnell entzogen wird. Es gibt freilich die Lieblinge der Götter, die früh oder zu früh Verstorbene, deren Nachruhm noch lange währt. Die Frage etwa, wer Dinu Lipatti wirklich war, ließ sich auch später und durch die Schallplatten nicht wirklich beantworten, aber sie zog ihre Spur in die Geschichte der Interpretation hinein. Ähnlich verhält es sich mit Glenn Gould. Noch heute, zwanzig Jahre nach seinem Tod, beschäftigt uns sein Musizieren, auch wenn sich die Nervositäten der Begeisterung wie des Entsetzens über seinen Stil längst gelegt haben. Er selbst verstand sich allerdings nicht in erster Linie als Polemiker. Als ich ihn damals auf seine möglichen Rollen im Musikbetrieb ansprach, gab er unumwunden zu, dass ihn der provokative Gestus zumal als Spaß gegen den Biedersinn der Konservativen interessierte. Hingegen wollte er solche Absichten für praktisch keine einzige seiner Aufnahmen

Der Autor



Dr. Martin Meyer (* 1951) ist Chef des Feuilletons der „Neuen Zürcher Zeitung“. Zu seinen Buch-Veröffentlichungen zählen: „Ernst Jünger“ (1990), „Ende der Geschichte?“ und „Tagebuch und spätes Leid. Über Thomas Mann“ (1999). Zuletzt erschien in Zusammenarbeit: Alfred Brendel: „Ausgerechnet ich. Gespräche mit Martin Meyer“ (2001).

Sämtliche Titel sind beim Verlag Carl Hanser in München erschienen. Für „Fono Forum“ schrieb Martin Meyer Essays, Portraits und Kritiken zwischen 1975 und 1986.

gelten lassen. Während wir in den bewegten Zeiten seiner berühmten Erstveröffentlichungen noch auch die Leidenschaft zum Widerspruch als bestimmenden Faktor für sein Spiel veranschlagten, sah er sich selbst im Gewand des konzentrierten Künstlers, der nur mit den Geheimnissen des Werks zu tun haben wollte. Gould war also durchdrungen von der Richtigkeit seines Tuns. Insofern war er „normaler“, als uns damals vielleicht lieb gewesen wäre.

Er kannte wohl auch nicht die späteuropäische Manie des lexikalisch betriebenen Wägens und Vergleichens von Aufführungen. Er realisierte zwar in der kanadischen Einsamkeit, dass der Himmel der sechziger und siebziger Jahre voll von großen Pianisten war, doch weil diese alle – samt ganz anders arbeiteten, nämlich aus seiner Perspektive gleichsam als Spätposten einer absterbenden Kunst, brauchte er sich um die Konkurrenz entsprechend weniger zu kümmern. Was er tat, galt für ihn absolut. Aber für uns jüngere Kritiker, denen der Respekt vor dem Auftritt auf dem Podium nicht genommen werden konnte, war Gould in vielem – und gelegentlich sogar bei Bach – der glänzende Anreger. Dass die Interpretation zu „letzten Worten“ gelangen könnte, wäre unserem Relativismus eine fremde und dem Beruf der Kritik eine eher gefährliche Vorstellung gewesen. So gesellten wir Glenn Gould jeweils der Schar der genialischen Exzentriker, Tüftler und Visionäre zu, die schon Friedrich Gulda oder György Cziffra oder dann Igor Shukow in sich schloss.

Und es gab ja noch immer viel zu bestaunen: manches von Haydn, gewisse Sonaten von Mozart, Mozarts c-Moll-Konzert in einer grandios verschatteten Aufnahme; Abgelegenes von Grieg oder Bizet, Trockenes von Hindemith; die beredten Miniaturen von Byrd und Gibbons; Goulds eigene Wagner-Paraphrasen; dazu das meiste von Bach. Indessen könnte es tatsächlich zutreffen, dass Goulds intellektuell-pianistische Ästhetik eine Art von „Ende“ beschwor. Darüber wäre sinnvoll nicht mehr hinauszugehen gewesen. Obwohl der Meister immer wieder betont hatte, dass sein Studio das Experimentierfeld für verschiedenste Zugänge sei und daselbst erst die eigentlich schlüssige Interpretation entstehe, klangen dann die meisten seiner Aufnahmen weniger provisorisch und spontan denn abgerundet und gelegentlich sogar unnahbar. Natürlich

waren sie bis in jeden Phrasensplitter durchpulst; aber ihre Wahrheit duldete keinen Einwand. Auch das mag ein Grund dafür sein, dass Glenn Gould keinerlei Schüler mit sich zog. Die einladende Gestik, die er in seinen Fernseh- und Rundfunk-Sendungen verströmte, war, wie man später aus Biographien erfahren konnte, bis in die Details einstudiert. Überhaupt glich das ganze öffentlich gemachte Leben einem genau überwachten Kunstwerk. So näherten sich auch Kollegen diesem Einzelmenschen manchmal

Sein öffentliches Leben glich einem Kunstwerk

mit Unbehagen oder Furcht.

Gould war also kein Improvisator; dieser Titel hätte viel eher noch auf Horowitz zugetroffen. Er war ein gelegentlich rigider, manchmal auch humorvoller Planer und Architekt seiner Theorien wie seiner Emotionen. Als ich später begriff, dass einige der Antworten, die er mir für mein Gespräch gegeben hatte, sozusagen zum Repertoire gehörten und sogar syntaktisch schon vorgeordnet waren, überraschte mich das nur deshalb, weil ich es nicht gemerkt hatte. Doch in der Tat war Gould auch in den „Wiederholungen“ völlig dabei und erfüllt, das machte ein weiteres Merkmal seines Geheimnisses aus – was er für sich entschieden hatte, sollte mit unerhörter Intensität verfolgt und bezeugt werden.

Inzwischen ist viel Zeit vergangen, der Musikbetrieb verfolgt seine eigenen und nicht immer erfreulichen Wiederholungen. Gould gehört zum Kanon der modernen Pianistik, darüber ist kein Zweifel; ob er von jungen Zuhörern noch so intensiv wahrgenommen wird, wie wir's seinerzeit empfanden, vermag ich nicht zu beurteilen. Die wirklich großen Pianisten der mittleren Generation – etwa Mikhail Pletnev oder Andras Schiff – pflegten in jüngeren Jahren gerne auf Glenn Gould einzugehen. Aber beiden gelang es auch,

sich schließlich völlig zu lösen von verführerischen Einprägungen. Schiffs intelligent organisches Fortschreiten steht für sich selbst,

und Pletnev hat sich auf seine Weise eine immense musikalische Welt aus Wille und Vorstellung geschaffen – mag sein, dass ihr Glenn Gould seine Sympathien für so viel Nachdenklichkeit bezeugt hätte.

Was bleibt? Die Erinnerung an einen außergewöhnlichen Menschen, an einen Apolliniker der Interpretation. In seinen erfüllten Momenten – und es gibt viele Aufnahmen, die davon künden – spielte Glenn Gould viel mehr als nur Klavier. Wer etwa die Einspielung der „Englischen Suiten“ von Bach kennt und näherhin das Präludium der zweiten Suite in a-Moll, begegnet sogleich einem Ton, der zwingend und frei aus dem Innersten der Musik fortwährend neu erscheint. ■



Foto: Don Hunstein / Sony Classical