

Zum Tod von Glenn Gould

Anreger, Neuerer, Zauberer

Von Martin Meyer



Die Nachricht vom Tod Glenn Goulds, der Anfang Oktober in Toronto gestorben ist, kam überraschend, und sie verhiß Tragik. Gould, eben erst fünfzig Jahre alt geworden, war auf einem Höhepunkt des künstlerischen Schaffens, als der Hirnschlag ihn jäh aus dem Leben – und das hieß bei ihm elementar: aus der musikalischen Produktivität – riß. Ein Verlust, der noch nicht abzusehen ist, für die Geschichte des Klavierspiels im 20. Jahrhundert und für alle, die von Gould gelernt haben, neu und Neues zu hören.

Gould war in der Tat ein Neuerer. Er war ein genialer Anreger, ein suchender, experimentierender, nachdenkender Geist, dessen analytische Schärfe oft provokativ, doch zugleich auch vermittelnd und zum Gespräch bereit Position bezog. Von Gould zu sprechen bedeutete, daß auf sein Fragen und Forschen verwiesen wurde, auf seine Fähigkeit, den musikalischen Text zwingend zu Ende zu lesen. Über das Ende ließ sich streiten; nicht streiten ließ sich über den Zugriff und den Ernst, mit dem er sich auf den Weg machte, die großen Komponisten und auch die kleineren, unbekannten Meister zu erkunden. Insofern war Gould ein nachschöpferischer Genius. Er wurde 1932 in Toronto geboren. Zuerst erhielt er von der Mutter Unterricht, ging dann ans Toronto Conservatory of Music, wo er neben dem Klavierspiel auch die Orgel erlernte und in die musikalische Theorie eingeweiht wurde. Später verfaßte

Gould – parallel zu seiner solistischen Tätigkeit – gelehrte Essays über Bach, Mozart, Schönberg und Hindemith und belebte so auch die theoretische Diskussion. 1947 debütierte er mit Beethovens G-Dur-Konzert vor der Öffentlichkeit. Doch bald schon zeigte sich, daß ihm der Podiumsauftritt eine Belastung war. Es war eine Konsequenz aus der Einsicht in die Bedingungen und Bedingtheiten der Interpretation, daß sich Gould 1964 völlig vom öffentlichen Musikbetrieb zurückzog, um fortan in häuslicherem Umgang mit der Ressource Lebenszeit nur noch im Studio, in der Abgeschiedenheit und Ruhe des Laboratoriums zu spielen. 1955 erschien die erste Schallplatte für Columbia: Bachs „Goldberg-Variationen“. Die Aufnahme – mit ihrem Verfahren, ihrer Technik, ihrer Aura – eröffnete Gould neue Perspektiven der elektronischen Medien, die er dann mit Polemik und Verve verteidigte. Gleichzeitig war sie ein erstes, deutliches Zeugnis für

seinen Stil; für einen Stil, der auch Herausforderungen in sich barg und in weiten Kreisen Befremden, ja Irritation auslöste.

Kultur der Interpretation und bewußter Traditionsbruch

Was war die Botschaft? Gould distanzierte sich hier von einer Überlieferung, wie sie sich in den romantischen Bach-Zeugnissen von Edwin Fischer oder Wanda Landowska festgesetzt hatte. Er optierte für einen artikulatorisch scharf gezeichneten, pedallös gespielten Bach. Er verzichtete auf die weiten Legatobögen, phrasierte genau, leuchtete die stimmlichen Verästelungen bis in die Winkel und Ecken aus. Und er hob die rhythmische Struktur reliefartig hervor. Unter Goulds Händen schien sich Bach in einen kühnen, ja revolutionären Meister der Polyphonie und der harmonischen Vielfalt zu verwandeln. Goulds En-

gagement brachte mithin vor Augen, wie innig das Verständnis für einen Komponisten verbunden ist mit der Kultur der Interpretation; und wie überraschend sich im Traditionsbruch neue, nie gehörte Bedeutungen des Werks offenbaren. Als polemisch, als eigensinnig wurden damals seine raschen Tempi empfunden; und manche Kritiker glaubten einen Pianisten zu hören, dem es nur um seine Selbstdarstellung ging. In Wahrheit gab es kaum einen verantwortungsbewußteren Interpreten. Goulds Berichten über seine Schallplatte der „Goldberg-Variationen“ ist zu entnehmen, daß der Aufnahme Prozeß eine sorgfältig erdachte hermeneutische Anstrengung war. Das Thema der Variationen wurde ganz am Schluß eingespielt – in dreiundzwanzig Proben. Bis endlich die Unschuld jenes Anfangs erreicht war, der von dem polyphonen Kosmos der Veränderungen noch nichts weiß.

So wurde das Studio zum Lebensraum; zur Werkstatt des nachschöpferischen Vollzugs, wo geprüft und verworfen, analysiert und zusammengefügt wurde. Gould achtete darauf, daß der Klang des Flügels eine unmittelbare, fast schmerzhaft erfahrbare Präsenz erhielt. Es gab nur eines, was zählte: die direkte Zwiesprache mit dem Hörer. Und so entstanden seine Platten. Sie bezeugen kompromißlos auch die Wahl der Werke. Bachs „Wohltemperiertes Klavier“, dessen Suiten und Toccaten. Sämtliche Sonaten von Beethoven. Nichts von Chopin, Liszt, Schubert. Dafür das gesamte Klavierwerk von Schönberg in einer Pionierleistung; die Sonate von Alban Berg, Sonaten von Hindemith; Stücke von Bizet und Sibelius. Und eigene, kunstvoll ersonnene Wagner-Bearbeitungen, denen nur der Unkundige Ironie zu unterstellen trachtet.

Voraussetzung aber für das musikalische Gelingen war die pianistische, die manuelle Bravour. Wer Bachs Fugen mit solcher Leichtigkeit zu durchmessen vermochte, war auch ein großer Virtuose. Gould war sich des reinen Könnens bewußt; aber es war gehegt, eingelassen in die Sache. Und die Sache konnte verlangen, daß etwa in Bachs Toccaten die Sprache des Klaviers differenzierte – zwischen beinahe gezupften Akkorden und schwerelos gleitenden Achteln; zwischen versteckt aufglimmenden Achteln und der gewichtig voranschreitenden Melodie. Kein anderer Pianist konnte so selbstverständlich, so selbstvergessen und zugleich präsent die Signale zum Leben erwecken – bei Bach, bei Schönberg und in den subtilen Miniaturen von William Byrd und Orlando Gibbons.

Arthur Schnabel als Vorbild

Gould war ein Pianist der extremen, manchmal befremdlich anmutenden Ausdruckswerte. Aber gleichzeitig konnte er

den späten Intermezzi von Brahms eine melodische Natürlichkeit entlocken, die ganz frei war von Manierismen. Lange Zeit umstritten waren seine Wiedergaben von Beethovens Sonaten. Schon früh, 1956, präsentierte der damals Vierundzwanzigjährige die letzten drei Sonaten von Beethoven auf einer Platte. Das bedeutete Tempi an der Grenze des Machbaren. Und dennoch war hier Gould seinem einzigen Vorbild, Arthur Schnabel, nahe – in der rhetorischen Gliederung, in der rhythmischen Unbestechlichkeit, im Willen, das Formengerüst wie hinter Glas zu enthüllen. Wer einmal gehört hat, wie Gould das Finale der c-Moll-Sonate op. 10 Nr. 1 zuerst ingrimmig beschleunigt und dann sanft verklingen läßt, wie er das große, getragene „Largo e mesto“ der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3 beklemmend steigert, wird herkömmliche Beethoven-Interpretationen daran zu messen haben. Und zu den letzten Beethoven-Dokumenten von Gould gehören die drei Sonaten op. 2; er breitet sie mit Gelassenheit aus, langsam, immer von neuem sich des eigenen Standorts versichernd, vorsichtig, doch bestimmt.

Neu-Edition vergriffener Aufnahmen unabdingbar

Was uns noch geschenkt worden wäre, wenn er hätte weiter seine Pläne und Projekte verfolgen können? Darüber läßt sich nur mutmaßen. Zuletzt war ein Doppelalbum mit Haydn-Sonaten erschienen (die noch gesondert rezensiert werden). Doch in einem gewissen Sinne war die Mission erfüllt. Er hatte vieles, ja das meiste von jenen Komponisten eingespielt, die ihm nah am Herzen lagen. Bachs Welten waren erforscht, Mozarts Sonaten waren vielleicht nicht endgültig, aber vollständig der Platte anvertraut. Zu den schmerzlichsten Erfahrungen gehört nun, daß der Zyklus der Beethoven-Sonaten Torso bleibt – auch wenn das eine oder andere post mortem noch folgen könnte. Es sei eine genialisch sprühende Einspielung der Fis-Dur-Sonate op. 78 erwähnt, die bisher noch nicht den Weg nach außen gefunden hat. Auch sonst dürften noch Dokumente im Studio verwahrt sein. Und endlich sei der älteren Schallplatten gedacht, die längst vergriffen sind. Hier wird eine Neu-Edition unabdingbar – bis hin zu seinen frühesten Zeugnissen auf dem Hallmark-Label. Sein Tod hat eine Zäsur gesetzt. Sie ist noch nicht zu ermessen. Zum Schluß sei ein Doppelalbum mit Bachs Englischen Suiten von 1975/76 zitiert. Was hier geschieht, in den mächtig ausgespannenen Sarabanden, in den Ecksätzen und – beispielhaft – im Präludium der a-Moll-Suite, das hat säkularen Bestand. Das Werk des Interpreten ist hier vollbracht.

Mit wenig Geld viel bewirken

Bangladesh

Ein Mutter- und Kind-Fürsorgeprogramm umfaßt bis heute 53 Dörfer. Es wurden Zentren eingerichtet, die Mütter mit unterernährten Kindern aufnehmen. Dort werden die Frauen angeleitet, wie sie eine vitaminreichere Kost zubereiten können. Außerdem werden Impfkampagnen durchgeführt und die Familienplanung wird propagiert. Eine Impfung kostet 30 Pfennige.

Honduras

„Freiheit und Gerechtigkeit“ heißt eine ländliche Genossenschaft, die im Nordwesten des Landes gegründet wurde und der 1000 Familien angehören. Durch den Aufbau einer Hühnerfarm wollen die Frauen einen eigenen Beitrag zur Entwicklung ihrer Gemeinschaft leisten. Benötigt werden: Legehennen und Baumaterial für Ställe. Ein Huhn kostet DM 1,-

Senegal

Wasser ist der wichtigste Faktor für die Landwirtschaft im Sahel. In Gräben wird es auf die Beete von Gemüsegärten geleitet. Seil und Ziegenbalg, mit denen Zugochsen das Wasser aus Brunnen ziehen, kosten DM 7,-

Chile

Zur Anlage von Gemüsegärten erhalten Familien Arbeitsgerät und Sämereien. Pro Garten jeweils für zwei Gemüsesorten, die später mit Nachbarn ausgetauscht werden sollen. Kosten je Familie DM 100,-

„Brot für die Welt“
Postfach 476, 7000 Stuttgart 1

Brot für die Welt

...daß alle leben

Spendenkonto 500 500 500
bei Sparkassen, Banken,
Volks- und Raiffeisenbanken
und beim Postscheckamt Köln