



Aus Freude am Lesen

Der Literaturtheoretiker Edward W. Said, einer der wichtigsten Intellektuellen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, war auch ein leidenschaftlicher und hoch geschätzter Musikkritiker. Dieser Band versammelt Texte zur Musik, die er in 30 Jahren für *The Nation* und andere Zeitungen schrieb. Ob er über Mozart, das Verbot in Israel Wagner zu spielen, seinen Lieblingspianisten Glenn Gould oder seinen Freund und Weggefährten Daniel Barenboim schreibt, immer ist sein Ansatz interdisziplinär, immer setzt er Komponisten, Interpreten und Musikstücke in Beziehung zu sozialen, politischen und kulturellen Überlegungen. Mit diesen brillanten und dabei höchst unterhaltsamen Essays zum Stand der Musik im anbrechenden 21. Jahrhundert hat Edward Said Maßstäbe gesetzt.

EDWARD W. SAID wurde 1935 in Jerusalem geboren, verbrachte aber den Großteil seines Lebens in New York. Nach dem Studium in Princeton und Harvard wurde er Professor für Englische Literatur und vergleichende Literaturwissenschaften an der New Yorker Columbia University. Er hat zahlreiche Bücher veröffentlicht, darunter »Kultur und Imperialismus«, und schrieb regelmäßig für maßgebliche Zeitschriften in Europa, Asien und im Nahen Osten. Mit seinen Veröffentlichungen zum Orientalismus und zur Frage nach der Selbstbestimmung Palästinas fand er ein internationales Publikum. Edward Said, der in klassischem Klavier ausgebildet war und mit Daniel Barenboim das West-Eastern Divan Orchestra gründete, verstarb 2003 nach langer schwerer Krankheit in New York.

Edward W. Said

Musik ohne Grenzen

*Aus dem Englischen
von Hainer Kober*

btb

Dies ist die gekürzte Version der amerikanischen Originalausgabe, die 2008 unter dem Titel *Music at the Limits* bei Columbia University Press, New York, erschienen ist.

In der Originalausgabe sind zusätzlich folgende Artikel enthalten: Glenn Gould at the Metropolitan Museum; Peter Sellars's Mozart; Opera Productions (*Der Rosenkavalier*, *House of the Dead*, *Doctor Faustus*); Child's Play (review of Maynard Solomon's *Mozart: A Life*); Bach's Genius, Schumann's Eccentricity, Chopin's Ruthlessness, Rosen's Gift (review of Charles Rosen's *The Romantic Generation*); Review of Michael Tanner's Wagner; In the Chair (review of Peter Ostwald's *Glenn Gould and the Tragedy of Genius*); Untimely Meditations (review of Maynard Solomon's *Late Beethoven*).



Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-0100
Das für dieses Buch verwendete FSC®-zertifizierte Papier
Lux Cream liefert Stora Enso, Finnland.

1. Auflage

Genehmigte Taschenbuchausgabe April 2012,
btb Verlag in der Verlagsgruppe Random House GmbH, München.

Copyright © der deutschen Erstausgabe 2010 by Edition Elke
Heidenreich bei C. Bertelsmann, in der Verlagsgruppe Random
House GmbH, München

Copyright © der Originalausgabe 2008 by Edward W. Said

Copyright © des Vorworts 2008 by Daniel Barenboim

Umschlaggestaltung: semper smile, München

Umschlagmotiv: © Archiv Edward Said

Druck und Einband: CPI – Clausen & Bosse, Leck

MM · Herstellung: BB

Printed in Germany

ISBN 978-3-442-74339-1

www.btb-verlag.de

Inhalt

Vorwort von Daniel Barenboim	9
Einleitung von Mariam C. Said	14

TEIL I: DIE ACHTZIGER

1. Musik an sich: Glenn Goulds kontrapunktische Vision	21
2. Auf der Suche nach einst gespielten Stücken: Gegenwart und Erinnerung in der Kunst des Pianisten	34
3. Pomp and Circumstances (bei Musikfestivals)	52
4. Über Richard Strauss	61
5. <i>Die Walküre, Aida, X</i>	71
6. Musik und Feminismus	81
7. Maestro für die Massen – <i>Understanding Toscanini</i>	88
8. Mittleres Alter und Musiker	94
9. Die Wiener Philharmoniker: Die kompletten Sinfonien und Klavierkonzerte Beethovens	101
10. <i>Der Barbier von Sevilla, Don Giovanni</i>	109
11. <i>Giulio Cesare</i>	117
12. <i>Herzog Blaubarts Burg, Erwartung</i>	125
13. Extreme Anlässe (über Celibidache)	132
14. András Schiff in der Carnegie Hall	139

TEIL II: DIE NEUNZIGER

15. Richard Strauss	149
16. Wagner und der <i>Ring</i> an der Met	158
17. Stil und Stillosigkeit (<i>Elektra</i> , <i>Semiramide</i> , <i>Katja Kabanowa</i>)	172
18. Alfred Brendel: Worte statt Musik. Besprechung des Buchs <i>Musik beim Wort</i> <i>genommen. Über Musik, Musiker und das</i> <i>Metier des Pianisten</i>	181
19. <i>Die Tote Stadt</i> , <i>Fidelio</i> , <i>The Death of</i> <i>Klinghoffer</i>	185
20. Unsicherheiten des Stils (<i>The Ghosts of</i> <i>Versailles</i> , <i>Die Soldaten</i>)	198
21. Musikalische Rückschau	211
22. Das Bard Festival	222
23. Von der Bedeutung, Wagner untreu zu sein	236
24. Musik als Geste (über Solti)	249
25. <i>Les Troyens</i>	259
26. 32 <i>Variationen über Glenn Gould</i>	270
27. Warum Boulez hören?	274
28. Hindemith und Mozart	283
29. Über <i>Fidelio</i>	289
30. Musik und Spektakel (<i>La Cenerentola</i> und <i>The Rake's Progress</i>)	309
31. Besprechung des Buchs <i>Wer nicht mit</i> <i>dem Wolf heult. Autobiographische Aufzeich-</i> <i>nungen eines Wagner-Urenkels</i> von Gottfried Wagner	316
32. Bach für die Massen	321

TEIL III: 2000 UND DARÜBER HINAUS

33. Daniel Barenboim (Bindungen über kulturelle Grenzen hinweg)	331
34. Glenn Gould: Der Virtuose als Intellek- tueller	339
35. Kosmische Ambitionen (Rezension des Buchs <i>Johann Sebastian Bach, The Learned Musician</i> , von Christoph Wolff)	358
36. Barenboim und das Wagner-Tabu	376
Anhang: Bach/Beethoven	389
Dank	393
Personenregister	394

Vorwort

DANIEL BARENBOIM

Edward Said war ein Gelehrter mit einem bemerkenswerten Interessenhorizont. Abgesehen davon, dass er sich bestens auskannte in Musik, Literatur, Philosophie und kompliziertesten politischen Zusammenhängen, gehörte er auch zu der seltenen Spezies, welche die Verbindungen zwischen verschiedenen und scheinbar unvereinbaren Disziplinen sucht und findet. Sein ungewöhnliches Verständnis für den menschlichen Geist und die menschliche Natur erwuchs möglicherweise aus seiner aufschlussreichen These, dass Parallelen zwischen Ideen, Themen und Kulturen, so paradox sie auch sein mögen, einander nicht widersprechen müssen, sondern einander bereichern können. Das ist eine der Ideen, die meiner Meinung nach Said's außerordentliche Bedeutung ausmachen. Seine Reise durch diese Welt fand exakt zu einer Zeit statt, als die Bedeutung der Musik in der Gesellschaft zu schwinden begann. Die Menschlichkeit der Musik, der Wert musikalischer Kontemplation und Gedanken, die Transzendenz der Idee, die durch den Ton zum Ausdruck gebracht wird – das alles sind Begriffe, die in der modernen Welt bedauerlicherweise immer mehr in Vergessenheit geraten. Die Musik ist von anderen Lebensbereichen isoliert; sie gilt nicht mehr als notwendiger Aspekt der geistigen Entwicklung. Wie die Medizin ist die musikalische Welt zu einer Gesellschaft von Spezialisten geworden, die zunehmend mehr über immer weniger wissen.

Seine entschiedene Antispezialisierung veranlasste Said zu einer sehr scharfen – und meiner Meinung nach völlig gerechtfertigten – Kritik an dem Umstand, dass die Musikerziehung stetig schlechter wurde, nicht nur in den Vereinigten Staaten – welche die Musik schließlich aus der Alten Welt eingeführt hatten –,

sondern gerade auch in den Ländern, aus denen die bedeutendsten Musiker hervorgegangen sind. Sowohl Deutschland, diese Wiege musikalischer Schöpfungen von Beethoven, Brahms, Wagner, Schumann und vielen anderen, als auch Frankreich, die Heimat von Debussy und Ravel, sahen laut Said tatenlos zu, wie es mit Qualität und Umfang ihrer Musikerziehung unaufhaltsam bergab ging. Darüber hinaus nahm er eine Tendenz wahr, die ihn außerordentlich beunruhigte (eine Einschätzung, in der wir uns sehr rasch einig waren): dass sich die Musikerziehung selbst dort, wo sie jedermann zugänglich ist, immer deutlicher in Richtung Spezialisierung und Einengung bewegt. Im besten Fall bringt eine Erziehung dieser Art äußerst fähige Instrumentalisten hervor, die über wenig theoretische und musikwissenschaftliche Kenntnisse, jedoch in hohem Maß über jene technischen Fertigkeiten verfügen, welche für einen Berufsmusiker wesentlich sind. Dafür vermisste Said bei dem Musiker die grundlegende Fähigkeit, die eigentliche Substanz der Musik zu durchdringen, zu verstehen und auszudrücken. Schließlich liegt es im Wesen der Musik, dass sie durch nichts anderes als den Ton auszudrücken ist. Die heutige Musikerziehung hat sich immer weiter von dem tiefen und komplexen Geheimnis dieser zentralen Wahrheit entfernt und konzentriert sich jetzt zunehmend auf die Trennung der physischen Geschicklichkeit, derer es bedarf, um die erforderlichen Töne auf einem Instrument zu erzeugen, von der sterilen Wissenschaft, das heißt der Fähigkeit, Musik strukturell und harmonisch zu sezieren ohne innere Teilnahme oder die Erfahrung ihrer Macht. Said beklagte diese Entwicklung im Musikbetrieb, und seine Konzertkritiken sind voller Belege für diese Antipathie.

Niemand könnte beispielhafter den Gegensatz zu dieser mikroskopischen Fokussierung verkörpern als Edward Said – was nicht heißen soll, dass er kein Interesse fürs Detail gehabt hätte. Ganz im Gegenteil: Er verstand sehr wohl, dass musikalisches Genie oder musikalisches Talent eine ungeheure Detailversessenheit verlangt. Das Genie zollt dem Detail Aufmerksamkeit, als wäre es die wichtigste Sache der Welt, verliert dabei aber

nicht das große Ganze aus den Augen; tatsächlich ermöglicht ihm diese Liebe zum Detail, seine Vision vom großen Ganzen zu verwirklichen. In der Musik wie im Denken muss das große Ganze aus der exakten Koordinierung winziger Details erwachsen. Wenn Said ein Konzert oder eine Aufführung besuchte, konzentrierte er seine Aufmerksamkeit auf diese Details, die auch von vielen Fachleuten nicht bemerkt wurden. Als Kritiker unterschied er sich in mannigfacher Hinsicht von seinen Kollegen, von denen es einigen leider an dem nötigen Wissen fehlt, um intelligent über ihren Gegenstand zu schreiben, und andere die Fähigkeit vermissen lassen, unvoreingenommen zuzuhören. Es ist klar, dass Kritiker dieser zweiten Kategorie sich im besten Fall eine unverrückbare Meinung von der »richtigen« Interpretation eines bestimmten Werks gebildet haben und daher nur günstige oder nachteilige Vergleiche anzustellen vermögen zwischen der aktuellen Darbietung und den eigenen Vorurteilen, denen sie verfallen sind. Said dagegen lauschte mit offenen Ohren und einer Tiefe des musikalischen Wissens, die es ihm ermöglichte, die Absicht des Interpreten und seinen musikalischen Ansatz zu hören und zu verstehen. So unternimmt er bei der Kritik eines Konzerts von Celibidache und den Münchner Philharmonikern einen philosophischen Exkurs über die Frage nach dem Wesen der öffentlichen Darbietung, indem er die Künstler beobachtet und vergleicht, die phantasievoll genug waren, die Tradition des zweistündigen Konzerts infrage zu stellen. Seine Kommentare zu Celibidaches notorisch langsamen Tempi und theatralischen Pausen zwischen den Sätzen sind nachdenklich, aufschlussreich und fair; sie sind keine persönliche Reaktion auf eine Abweichung von der Norm, sondern als Versuch anzusehen, sich in den Künstler hineinzuversetzen und seine Beweggründe zu verstehen.

Said kannte sich vorzüglich in der Kunst der Komposition und Orchestrierung aus. So wusste er beispielsweise, dass sich die Hörner an einer bestimmten Stelle im zweiten Akt von *Tristan und Isolde* hinter die Bühne zurückziehen. Einige Takte später wird das Motiv, das sie spielten, von den Klarinetten im Orchestergraben wieder aufgenommen. Ich hatte die Ehre und das Ver-

gnügen, bei dieser Oper mit einer Anzahl berühmter Sänger und Sängerinnen zusammenzuarbeiten, die dieses Detail nicht konnten und nun mit den Augen danach suchten! Sie wussten nicht, dass die Tonfolge nicht mehr hinter der Bühne gespielt wurde, sondern aus dem Graben kam. Said interessierte sich für solche Dinge; sie gehörten zu seinem akribischen Interesse am Detail, sie trugen zu seinem Verständnis der ganzen, ansonsten unvorstellbaren Größe bei. Aufgrund seines Weltverständnisses war es Edward Said unmöglich, nur das Offenkundige, Wortwörtliche, leicht Fassbare wahrzunehmen: In seinen Schriften und seinem Leben entdeckte und bezeugte er fortwährend das zutiefst interdependente Wesen aller Dinge, eine Erkenntnis, die er höchstwahrscheinlich aus der Musik gewonnen hatte. In der Musik gibt es keine unabhängigen Elemente. Man möchte gerne glauben, es sei möglich, in persönlichen, gesellschaftlichen oder politischen Dingen unabhängig, das heißt ohne weitere Konsequenzen, zu handeln, und doch sieht man sich ständig mit dem Gegenteil konfrontiert. Said erachtete es beispielsweise als ganz natürlich, bei der Besprechung einer Bach-Interpretation Keats zu zitieren oder die Aufführung Wagners in Israel mit der Lesung von Joseph Conrads *Herz der Finsternis* durch einen zeitgenössischen Afrikaner zu vergleichen. Für Edward Said gab es keine zwei Aspekte des Menschseins, die nicht miteinander verwandt gewesen wären.

Als Musiker wusste er und glaubte er wie ich, dass Logik untrennbar ist von Intuition, rationales Denken von Emotion. Wie häufig erliegen wir der Versuchung, auf alle Logik zu verzichten, um einem emotionalen Bedürfnis oder einer Laune nachzugeben! In der Musik ist das unmöglich, da sie weder ausschließlich mit Vernunft allein noch mit dem Gefühl allein betrieben werden kann. Denn wenn diese Elemente getrennt werden, haben wir keine Musik mehr, sondern nur noch eine Häufung von Geräuschen. Sein Glaube an das Prinzip der Inklusion (im Gegensatz zur Exklusion) erwuchs auch aus seinem Musikverständnis. Genau wie es das Prinzip des Kontrapunkts in der Musik verletzt, eine Stimme unter Ausschluss aller anderen hervorzuheben, hielt

er es für unmöglich, einen – politischen oder sonstigen – Konflikt beizulegen, ohne alle betroffenen Parteien an den Verhandlungen über eine Lösung zu beteiligen. Gleiches ließe sich über das Integrationsprinzip sagen, das sich auf alle möglichen Probleme anwenden lässt, von der akustischen Balance in einem Orchester bis hin zu Friedensgesprächen im Nahen Osten. Diesen brillanten und überraschenden Verbindungen verdankt Said seinen Ruf als bedeutender Denker. Er hat für die Rechte seines Volks gekämpft und war ein unvergleichlicher Intellektueller und Musiker im höchsten Sinne, hat er doch seine musikalischen Erfahrungen und Kenntnisse zur Grundlage seiner politischen, moralischen und intellektuellen Überzeugungen gemacht. Seine Schriften über Musik und musikalische Darbietungen sind zumindest unterhaltsam und interessant, wenn vielleicht auch hinsichtlich der beschworenen Assoziationen etwas weit hergeholt. Stets jedoch sind sie äußerst elegant formuliert und oft genug brilliant, originell, geistreich und voll unerwarteter Einsichten, wie nur er sie zu entdecken vermochte.

Einleitung

In der Einleitung zu *Der wohltemperierte Satz*, Edwards erstem Buch über Musik, schreibt er, er wolle »die klassische abendländische Musik als einen kulturellen Bereich verstanden wissen, der [ihm] persönlich als Literaturkritiker und Musiker viel bedeutet« habe.

Für mich dagegen waren sein Interesse und seine Beziehung zur Musik ein dynamisches, veränderliches Phänomen, dessen Ursprünge sehr persönlich waren.

In seiner Autobiographie *Am falschen Ort* schildert Edward, was die Musik ihm als Kind bedeutete. Für ihn bestand Musik »zum einen aus dem verdrießlichen und langweiligen Drill der Klavierübungen ... Zum anderen aus einer enorm reichen und willkürlich organisierten Welt herrlicher Töne und Anblicke ...« Diese Welt entdeckte Edward durch die eklektische Plattensammlung seiner Eltern und die BBC-Sendung *Nights at the Opera*, die jeden Sonntagabend ausgestrahlt wurde.

Die klassische Musik des Westens war ein Teil seines Alltags. Edward hörte Musik, wenn er arbeitete, und spielte Klavier, wenn er eine Pause machte oder wenn er Entspannung brauchte; zur Lektüre seiner Mußestunden gehörten sehr viele Schriften über Musik. Seine Musikkennntnisse waren enorm, und er hatte einen Kreis von Freunden, mit denen er über Musik redete – entweder Intellektuelle mit einem leidenschaftlichen Interesse für Musik, wie er selbst, oder einfach Musikfans. In seinen verschiedenen Schriften gibt es musikalische Beispiele und Zitate zwar in Hülle und Fülle, doch ich glaube, es war Glenn Goulds Tod im Jahr 1982, der Edward veranlasste, ernsthaft über Musik zu schreiben. Die Erkenntnis, dass Glenn Goulds früher

Tod die brillante Laufbahn eines exzentrischen Pianisten beendete, bewog Edward, sich eingehender mit Goulds Leben und musikalischem Schaffen zu befassen. Hingerissen hörte er sich jede Gould-Einspielung an, derer er habhaft werden konnte, und las alles, was über ihn und von ihm geschrieben worden war. Er schaute sich alle Filmmitschnitte von Goulds Einspielungen an, kurzum, Edward schien von seinem geliebten Genie einfach nicht lassen zu können.

Im Januar 1983, einige Monate nach Goulds Tod, traf unseren Sohn Wadie unverhofft ein Unglück, das unsere kleine Familie auf schreckliche Weise mit dem Tod konfrontierte. An dem Tag, als wir erfuhren, dass Wadie eine ernstliche Infektion habe und ins Krankenhaus müsse, war ich wie gelähmt vor Angst. Edward hörte sich die Neuigkeit an und sagte eine halbe Stunde später, wir müssten uns nun für das Konzert am Abend fertig machen, für das wir Karten hatten. Ich blieb ängstlich und verwirrt zu Hause, während Edward das Konzert besuchte. Erst viele Jahre später wurde mir klar, wie wichtig die Musik für ihn war, wenn er Todesangst hatte.

Während Wadie im Krankenhaus lag, erfuhr Edward, dass bei seiner Mutter Krebs festgestellt worden war und sie sich einer Operation unterziehen musste. Er assoziierte Musik mit seiner Mutter, weil er mit ihr viele musikalische Erlebnisse teilte. »Meine frühesten musikalischen Neigungen verdanke ich ausschließlich ihrer Musikalität und Kunstliebe«, schrieb er in *Der wohltemperierte Satz*. Im Mai 1983 erschien der erste Artikel seiner Reihe über Glenn Gould. 1986 wurde Edward Musikkritiker bei *The Nation*; von da an verschmolz das Studium der Musik mit seiner persönlichen Leidenschaft für sie. Er legte eine riesige Sammlung verschiedener Einspielungen der gleichen Konzerte, Sinfonien, Opern und anderer musikalischer Werke an. Stundenlang hörte er sich diese Aufzeichnungen an und besuchte möglichst viele Aufführungen bestimmter Opern, Konzerte und anderer Musikstücke auf beiden Seiten des Atlantiks. Es hatte den Anschein, als wären die thematische Vielfalt und die Komplexität der musikalischen Kompositionen in irgendeiner Weise mit sei-

nem Bemühen verknüpft, sich der Krankheit und dem Tod seiner Mutter zu stellen. Während dieser Zeit fuhr die ganze Familie von New York nach Washington, um seine Mutter zu besuchen. Edward, der während langer Autofahrten normalerweise darauf bestand, sich zu unterhalten, hatte eine ganze Tasche voller Kassetten dabei, die er vorne zu meinen Füßen abstellte. Als ich Einwände erhob, war er gekränkt. Während der fünfstündigen Fahrt war Wagners *Ring* unser Begleiter. Währenddessen hörten sich unsere beiden Kinder auf den Rücksitzen ihre Musik mit Kopfhörern an. Es war fast surreal. Plötzlich wurde mir klar, dass dies Edwards einzige Möglichkeit war, mit dem Schmerz über die Krankheit und den bevorstehenden Tod seiner Mutter fertig zu werden: in den Tönen dieser prachtvollen, schönen Musik zu versinken – zweifellos eine Erinnerung an seine Kindheit bei ihr. Edwards Mutter starb 1990. *Der wohltemperierte Satz* erschien 1991 und war ihrem Andenken gewidmet.

Ein Jahr nach dem Tod seiner Mutter stellte sich heraus, dass Edward an Leukämie litt. Musik wurde zu seiner ständigen Begleiterin. Im Sommer 1998 musste er sich einer experimentellen Behandlung unterziehen, die strapaziös und schrecklich war, und das ausgerechnet, als Christopher Herrick sämtliche Orgelwerke Bachs in vierzehn Konzerten präsentieren wollte. Edward stimmte seine Behandlungstage auf die Veranstaltungreihe ab. Er hat nicht nur alle Konzerte besucht, sondern auch eine Kritik über sie geschrieben, die in diesen Sammelband aufgenommen wurde.

Gleichzeitig setzte sich Edward mit dem Begriff »Spätstil« auseinander: Das Werk vieler Komponisten sei gegen Ende ihres Lebens von »Kompromisslosigkeit, Schwierigkeiten und aufgelösten Widersprüchen« gekennzeichnet gewesen, ein Gedanke, den er in seinem Buch *On Late Style* anhand zahlreicher Spätwerke verschiedener Komponisten ausformulierte. In dem Abschnitt seiner Biographie *Am falschen Ort*, in dem Edward seine musikalischen Kindheitserlebnisse schildert, beschreibt er die Freude, die er dabei empfand. Er ruft sich Einzelheiten über all die Dinge, die er hörte, ins Gedächtnis und erzählt davon,

wie sein Interesse und seine Neugier ihn dazu trieben, immer mehr über diese Stücke zu erfahren und über die Künstler, die sie spielten. Dann, nach einer langen Reflexion über Wilhelm Furtwängler, den Edward in Kairo dirigieren sah, schreibt er: »Die Zeit schien immer gegen mich zu sein.« Darauf folgt ein längerer Abschnitt, in dem es um den Zusammenhang zwischen Musik und Zeit geht. Die Zeit hat Edward immer sehr beschäftigt – ihre Flüchtigkeit, ihr unerbittliches Vorwärtsdrängen und die Herausforderung, die darin lag, wichtige Dinge zu vollenden, solange sie einem vergönnt war. Für ihn gehörte die Musik in die gleiche Welt.

Anfang Juni 2003, drei Monate bevor Edward starb, rief er seinen Cousin, einen presbyterianischen Geistlichen, an und wollte von ihm wissen, wo in der Bibel die Textstelle »Siehe, es kommt die Stunde, und ist schon gekommen« zu finden sei. Als seine Frage beantwortet war, legte Edward auf, wandte sich zu mir um und sagte, ihn beunruhige der Gedanke, dass ich möglicherweise nicht wisse, welche Musik bei seinem Begräbnis gespielt werden solle. Ich war bestürzt über diese Bemerkung und ließ mir Zeit mit der Antwort, denn mir wurde klar, dass er mir zu verstehen gab, dies sei der Anfang vom Ende, und er werde bald sterben.

MARIAM C. SAID

TEIL I

Die Achtziger

Musik an sich: Glenn Goulds kontrapunktische Vision*

Glenn Gould ist eine Ausnahmeerscheinung unter fast allen Musikinterpreten dieses Jahrhunderts. Er war ein brillanter Klaviervirtuose (in einer Welt voller brillanter Klaviervirtuosen), dessen einzigartiger Ton, ungestümer Stil, rhythmischer Erfindungsreichtum und, vor allem, Aufmerksamkeitshöhe weit über den Darbietungsakt hinauszureichen schienen. In seinen achtzig Einspielungen ist Goulds Klavierton augenblicklich zu erkennen. Zu jedem Zeitpunkt seiner Laufbahn konnte man sagen, da spielt Gould und nicht Alexis Weissenberg, Wladimir Horowitz oder Alicia de Larrocha. Sein Bach ist eine Kategorie für sich. Wie bei Giesekings Debussy und Ravel, Rubinsteins Chopin, Schnabels Beethoven, Katchens Brahms, Michelangelis Schumann wird die Musik dadurch definiert, wird die Interpretation des Künstlers zu derjenigen, derer es bedarf, will man den gültigen Eindruck von dem Komponisten gewinnen. Doch im Unterschied zu all den Pianisten und ihren individuellen Domänen scheint es sich bei Goulds Bach-Interpretation – nicht weniger sinnlich, unmittelbar, beflügelnd und eindrucksvoll als die Darbietungen der anderen genannten Künstler – um eine Gattung besonderer Art zu handeln, die formale Erkenntnis eines rätselhaften Gegenstands: Sie lässt uns annehmen, Gould schlage, wenn er Klavier spielt, einige komplexe, hochinteressante Ideen vor. Dass er das alles zum zentralen Aspekt seiner künstlerischen Tätigkeit machte, ließ diese Tätigkeit eher als ästhetisches oder kulturelles Projekt

* *Vanity Fair*, Mai 1983; Nachdruck in: John McGreevy (Hg.), *Glenn Gould. Variations*. Doubleday, New York 1983

erscheinen denn als den kurzlebigen Akt, Bach oder Schönberg zu spielen.

Die meisten Musikfreunde sahen in Goulds verschiedenen Exzentrizitäten etwas, womit man sich abfinden musste, weil sein Spiel sie dafür häufig so ungemein entschädigte. Außergewöhnliche Kritiker, vor allem Samuel Lipman und Edward Rothstein, gingen einen Schritt weiter, indem sie sagten, Goulds Einmaligkeit manifestiere sich zwar auf verschiedenen, meist unberechenbaren Weisen – etwa sein Summen, seltsame Kleidungsgegewohnheiten, ein beispiellos intelligentes und elegantes Spiel –, diese seien aber alle Teile desselben Phänomens: eines Pianisten, dem es nicht nur um seine Kunst ging, sondern zugleich um Aussagen und kritische Anmerkungen zu den Stücken, die er spielte. Tatsächlich verstärken viele Eigenheiten Goulds – seine zahlreichen Schriften, die 1964 vollzogene Abkehr vom Konzertleben, seine unbeirrte Aufmerksamkeit für die Einzelheiten der Plattenproduktion, sein redseliges, bizarres Dasein als Eremit und Asket – den Eindruck, dass seine Darbietungen mit Ideen, Erfahrungen und Situationen verknüpft sein könnten, die wir normalerweise nicht mit der Tätigkeit eines Klaviervirtuosen in Verbindung bringen.

Dass Goulds Karriere im Grunde 1955 mit der Einspielung von Bachs *Goldberg-Variationen* begann, ist, wie ich finde, unstrittig, und dieses Ereignis war in gewisser Hinsicht ein Vorgeschmack von fast allem, was er danach tat, auch der Aufzeichnung desselben Werks kurz vor seinem Tod. Bis zu dem Zeitpunkt, da er die Platte herausbrachte, hatten nur wenige bedeutende Pianisten, von Rosalyn Tureck abgesehen, die *Variationen* öffentlich gespielt. Damit bestand Goulds erste (und überdauernde) Leistung darin, in Zusammenarbeit mit einer großen Schallplattengesellschaft (eine Verbindung, über die Tureck offenbar nie verfügte) diese hochstrukturierte Musik erstmals einem sehr großen Publikum zu präsentieren und damit sein ganz eigenes Terrain abzustocken – ungewöhnlich, exzentrisch, unverkennbar.

Zunächst haben Sie den Eindruck, sich mit einem Pianisten eingelassen zu haben, der über eine dämonische Technik gebie-

tet, in der sich Tempo, Genauigkeit und Ausdruckskraft einer Disziplin und einem Kalkül unterordnen, die nicht von dem Interpreten, sondern von der Musik selbst hervorgebracht werden. Mehr noch, während Sie der Musik lauschen, haben Sie das Empfinden zuzuschauen, wie ein kompaktes, dichtes Werk entfaltet, fast aufgelöst wird in eine Abfolge verflochtener Linien, die nicht von zwei Händen, sondern von zehn Fingern gehalten werden, wobei jeder auf alle anderen reagiert, dazu auf die beiden Hände und den einen Geist, der in Wahrheit hinter allem steht.

Zu Beginn wird ein einfaches Thema präsentiert, ein Thema, das sich dreißigmal verwandeln lässt, auf Tonarten verteilt, deren theoretische Komplexität sich noch durch die Freude an ihrer praktischen Ausführung verstärkt. Am Schluss der *Goldberg-Variationen* wird das Thema nach Beendigung der Variationen wieder aufgenommen, nur dieses Mal ist die wörtliche Wiederholung (wie Borges von Pierre Menards Version des *Quixote* sagt) »Wort für Wort identisch; doch ... nahezu unerschöpflich reicher«. Dieser brillante Prozess des Fortschreitens vom Mikrokosmos zum Makrokosmos und zurück ist Goulds besondere Leistung bei seiner ersten Einspielung der *Variationen*: Obwohl es pianistisch geschieht, vermittelt er dabei die Art von Verständnis, die uns normalerweise beim Lesen oder Denken und nicht einfach beim Spiel eines Musikinstruments zuteil wird.

Es liegt durchaus nicht in meiner Absicht, den Wert des Letzteren zu schmälern. Es ist lediglich so, dass Gould von Anfang an versucht hat, Musik auf eine andere Art zu artikulieren, als es der Fall war, wenn beispielsweise Van Cliburn – fast ein Altersgenosse von ihm und ein vorzüglicher Pianist – Tschaikowskys oder Rachmaninows Konzerte spielte. Der Umstand, dass Gould gleich zu Anfang diese Entscheidung traf und in der Folge die meisten Klavierwerke Bachs einspielte, ist von entscheidender Bedeutung für das, worum es ihm ging. Da Bachs Musik in erster Linie kontrapunktisch oder polyphon ist, verleiht dieser Umstand Goulds künstlerischer Entwicklung eine erstaunlich unverwechselbare Identität.

Denn das Wesen des Kontrapunkts beruht auf Gleichzeitigkeit