

ERSTES TELEFONGESPRÄCH

Jonathan Cott: Sie haben in einem Text über die Werke des spät-elisabethanischen Komponisten Orlando Gibbons einmal bemerkt: »Man kann sich des Eindrucks niemals so recht erwehren, daß es sich hier um eine Musik von erlesener Schönheit handelt, der das ideale Mittel ihrer Wiedergabe in gewisser Weise fehlt.« Sie haben auch von den »idealisierten Aspekten der Werke Bachs« gesprochen. Daß Sie den Gedanken der »Idealisierung«, der Annäherung an ein Ideal, so hervorheben, scheint mir typisch dafür zu sein, wie Sie sich der Musik nähern ... Doch vielleicht beginne ich zu abstrakt.

Glenn Gould: Nein, es ist wunderbar, das ist ein interessanter Punkt, und ich vermute, daß, wenn man den Ausdruck »ideales Mittel der Wiedergabe« in einen Computer eingeben würde, er so oder in Varianten wohl sehr häufig in dem, was ich sage und schreibe, auftaucht. Das war mir bis jetzt gar nicht so bewußt, doch ich komme auf diesen Gedanken tatsächlich immer wieder zurück, und es wäre interessant zu erforschen, warum.

Doch lassen Sie mich auf einer ganz praktischen Ebene anfangen und von dort aus zu etwas Abstrakterem kommen. Kürzlich sprach ich vor einer Gruppe von Lehrern über die Schwierigkeiten beim Unterrichten von Pianisten in institutionalisierten, technischen »Ausbildungs-Fabriken«. Ich glaube, es herrscht ein Trugschluß, den der Berufsstand der Musiklehrer ausgeheckt hat: daß nämlich eine bestimmte Abfolge von Ereignissen nötig sei, damit einem die Wahrheit darüber offenbart werde, wie man auf einem gegebenen Instrument eine gegebene Wirkung erzielt. Und ich

sagte: Geben Sie mir eine halbe Stunde Ihrer Zeit und Aufmerksamkeit und einen ruhigen Raum, und ich könnte jedem von Ihnen beibringen, wie man Klavier spielt – alles was man über das Klavierspielen wissen muß, kann in einer halben Stunde gelehrt werden, davon bin ich überzeugt. Ich habe es bislang nicht getan und werde es auch niemals tun, weil es im Schönbergschen Sinne *tausendfüßlerisch* ist – Schönberg fürchtete sich davor, gefragt zu werden, warum er eine bestimmte Reihe auf eine bestimmte Art und Weise benutzte; er sagte, er fühle sich wie der Tausendfüßler, der nicht über die Bewegung seiner Beine nachdenken wolle, weil er dann bewegungsunfähig würde: Wenn er darüber nachdächte, könne er überhaupt nicht mehr laufen. Deshalb werde ich diese halbe Stunde Unterricht nicht geben. Der physische Anteil ist allerdings so überaus gering, daß ich Ihnen alles, wenn ich mich doch dazu entschlösse, beibringen könnte – wenn Sie sehr aufmerksam und still wären und das, was ich sage, in sich aufnahmen. Sie könnten es auf eine Kassette aufnehmen, um es später noch einmal abzuspielen, und Sie bräuchten keine weiteren Unterrichtsstunden mehr. Sie müßten bestimmte, sehr disziplinierte Richtlinien befolgen, nach denen Sie die Verbindung *dieser* Information mit bestimmten anderen Arten physischer Tätigkeit beachteten. Sie würden entdecken, daß Sie bestimmte Dinge nicht tun dürfen, daß man auf bestimmten Oberflächen nicht sitzen kann, daß man in bestimmten Autositzen nicht fahren kann.

In diesem Augenblick erscholl großes Gelächter – sie hielten das Ganze für einen Witz, was aber keineswegs so gemeint war. Ich versuchte, etwas zu erklären, das ich wirklich ernst nahm: Wenn man dies *täte*, wäre man nämlich von der ganzen Bindung an Berührungs- und Bewegungsvorschriften befreit. Nein, *falsch* – man

wäre nicht davon befreit, sondern vielmehr auf ewig daran *gebunden*, aber so fest daran gebunden, daß es nur mehr eine untergeordnete Frage wäre. Diese Bindung könnte nur noch von einer *Kombination* bestimmter Umstände aufgehoben werden.

Ich habe über so eine »Kombination« einmal gesprochen. Dabei ging es um einen Aufenthalt in Tel Aviv im Herbst 1958, ich gab eine Reihe von Konzerten auf einem absolut hundsmiserablen Klavier, dessen Hersteller ungenannt bleiben soll (*lacht*). Israel sei schließlich ein Wüstenland, erklärte man mir ständig und sie hätten Wüstenklaviere, verständlich genug. Ich glaube, ich gab elf Konzerte in achtzehn Tagen, was für Isaac Stern gar nichts ist, für mich aber sehr viel – es *war* sehr viel, sollte ich wohl sagen –, und ungefähr acht von diesen elf spielte ich auf diesem Ungeheuer.

Wie dem auch sei, nach einigen Tagen spielte ich ein neues Programm, was zu einem echten Problem wurde, denn bis dahin war ich mit einer Art »taktile Erinnerung« weitergekommen, die auf meinem früheren Repertoire basierte, doch dann mußte ich plötzlich etwas ändern. Ich mußte ein wenig üben, und von dem Augenblick an ging's bergab. Am Nachmittag vor dem ersten Konzert dieser Reihe hatte ich also gerade eine elende Probe hinter mir, bei der ich wirklich wie ein Schwein gespielt hatte, weil mich dieses Klavier schließlich und endlich doch in seine Gewalt bekommen hatte, ich spielte nach *seinen* Bedingungen. Ich hatte es mir »angezogen«, wie Mr. McLuhan sagen würde, und ich machte mir wirklich ernste Sorgen, weil ich nicht mal eine C-Dur-Tonleiter vernünftig spielen konnte. Ich war anscheinend unfähig, auf etwas anderes als auf die Bedingungen, die mir dieses Klavier auferlegte, zu reagieren.

Ich mietete mir also ein Auto bei der Hertz-Vertretung in Jerusalem, ich wohnte etwa fünfzehn Meilen außerhalb von Tel

Aviv in einem Ort namens Herzliyya-by-the-Sea – das ist eine amerikanische Kolonie mit hübschen Hotels, man fühlt sich dort wie im San Juan Hilton. Ich fuhr in die Dünen hinaus und mir wurde klar, daß das einzige, was dieses Konzert noch retten könnte, die Wiedererschaffung der wundervollsten taktilen Situation wäre, die ich je erlebt hatte. Und *die* hing damals mit einem Klavier zusammen, das ich immer noch besitze, obwohl ich es lange Jahre nicht benutzt habe, ein Chickering aus der Zeit um die Jahrhundertwende, ungefähr 1895 – wohl das letzte klassische Klavier, das in Amerika gebaut wurde – klassisch dank der Tatsache, das es eine Lyra hat, die aussieht, als stamme sie vom Deckel des alten B.-E.-Wood-Modells – kurze, stämmige Beine und fast quadratische Seiten. Dieses Klavier nahm ich als Prototyp für meine beiden anderen Klaviere – eines davon benutze ich heute für meine Aufnahmen –, weil ich bei ihm ein bestimmtes Verhältnis zwischen dem Tastengang und dem Auslösungspunkt entdeckte, das bei dem Steinway allerdings noch beträchtlich reguliert werden mußte; man konnte es nicht einfach übertragen. Die beiden Klaviere, die ich besitze, sind nach den Eigenschaften dieses Jahrhundertwende-Chickering reguliert worden.

Da saß ich also in meinem Auto auf dieser Sanddüne und beschloß, mich im Geiste in mein Wohnzimmer zurückzusetzen ... mir zuallererst das Wohnzimmer überhaupt *vorzustellen*, was einige Anstrengung kostete, da ich es zu diesem Zeitpunkt bereits drei Monate lang nicht mehr gesehen hatte. Und ich versuchte, mir vorzustellen, wo die Dinge in dem Zimmer standen, dann das Klavier zu sehen und ... Das klingt fürchterlich *spiritistisch*, so hatte ich es nie zuvor versucht ... aber was soll's, es funktionierte.

Ich saß im Auto, schaute aufs Meer hinaus, hatte das Ganze in meinen Kopf bekommen und versuchte verzweifelt, mit diesem taktilen Bild den Rest des Tages zu überstehen. Am Abend kam ich in den Konzertsaal, spielte das Konzert, und es war ohne Frage das erste Mal, daß ich während des ganzen Aufenthaltes dort in eine wirklich erhabene Stimmung geriet – ich war *vollkommen* frei von jeder Bindung an das plumpe Vieh. Das Ergebnis aber, zumindest während des ersten Klaviersolos, erschreckte mich wirklich. Das Klangvolumen war extrem gering – als ob ich mit dem linken Pedal spielen würde, was ich ja gelegentlich zu tun pflege, doch ohne die Absicht, einen solch zaghaften Klavierton hervorzu- bringen.

Ich war bestürzt, erschrocken, doch plötzlich begriff ich: Natürlich, es klingt so, weil ich mit einem anderen taktilen Bild verbunden bin. Ich nahm schließlich einige Anpassungen vor und ließ einen gewissen Ausgleich in Bezug auf das Instrument, auf dem ich spielte, zu. Was dabei herauskam, war wirklich außergewöhnlich – zumindest dachte ich das. Und das dachten anscheinend auch einige ältere Herrschaften, die nach dem Konzert in der Garderobe auftauchten. Einer von ihnen war der inzwischen verstorbene Max Brod, der Kafka-Herausgeber, der damals in Tel Aviv lebte und für die deutsche Zeitung von Tel Aviv schrieb. Er kam mit einer Dame hinter die Bühne, die ich für seine Sekretärin hielt, und gab einige freundliche Laute von sich, und diese Dame, deren Namen ich nicht mitbekam, kam zu mir – bedenken Sie, daß ich gerade Beethovens *Zweites* gespielt hatte – und sagte mit einem ziemlich starken deutschen Akzent (*verschwörerischer Flüsterton*): »Herr Gould, wir haben schon mehrere Konzerte von Ihnen in Tel Aviv besucht, doch heute abend war es irgendwie ganz anders, Sie wa-

ren nicht ganz unter uns, Sie waren – Sie waren – Ihr Wesen war *entrückt*.« Ich verbeugte mich tief und sagte: »Dankeschön, gnädige Frau«, und begriff, daß sie in der Tat auf etwas zu Unheimliches gekommen war, um überhaupt davon zu sprechen, und ich begriff auch, daß es mir bei ihrem offensichtlich begrenzten Englisch unmöglich sein würde, zu erklären, was ich wirklich getan hatte. Aber sie beendete das Ganze mit den Worten: »Ja, ich habe gerade gesagt, dies war zweifellos der wunderbarste Mozart, den ich je gehört habe.« (*Lacht*) Dabei war es Beethoven.

Als Sie da im Auto in der Wüste saßen, haben Sie das Stück auf dem Armaturenbrett gespielt oder ...

Nein, das Geheimnis liegt darin, daß Sie niemals die Finger bewegen dürfen. Sonst wiederholen Sie automatisch die letzten Berührungsmuster, mit denen Sie zu tun gehabt haben.

Ist es denn überhaupt ein Unterschied, ob man sich ein Konzert als Ganzes vorstellt, oder ob man es im Geiste durchspielt? Stellten Sie sich einfach das Konzert als Ganzes vor?

Nein, obwohl es höchst wünschenswert wäre. Das steht nicht notwendigerweise im Widerspruch zum eben Gesagten, doch an bestimmten Punkten deckt es sich nicht. Es *gibt* einen Unterschied, und ich glaube, der sieht ungefähr so aus: Ich weiß nicht, ob Sie das je erlebt haben – und ganz bestimmt wird niemand das je an mir ausprobieren –, vor ein paar Jahren hat man eine erstaunliche Methode der örtlichen Betäubung erfunden, die von Zahnärzten angewandt wurde. Die Methode bestand darin, einen Patienten zu

nehmen, der aus irgendwelchen Gründen Carbocain oder Zylcain oder sonst ein -ocain nicht verträgt, ihn an zwei Regler anzuschließen, einen mit weißem Rauschen und einen anderen, der mit einem Radio, Kassettenrecorder oder Plattenspieler verbunden war und ein Stück musikalischer Information enthielt, das dem Patienten vertraut war – Mantovani oder Beethoven – was immer er gut kannte. Es mußte etwas sein, in das er sich »einklinken« konnte, um es mal so zu sagen. Es ging darum, seine Wahrnehmung dieser Musikquelle auf irgendeine Weise zu behindern, es mußte eine *Barriere* geben, und diese Barriere stellte der Regler mit dem weißen Rauschen dar. Es gab verschiedene Mischungsverhältnisse, doch das weiße Rauschen mußte im Verhältnis zur Musik immer vorherrschend sein, so daß man sich im wahrsten Sinne des Wortes durch diese Schallmauer hindurchkämpfen mußte, um die Reste des bekannten Klangs noch aufspüren zu können. Und man entdeckte in allen Fällen, daß dies das wirkungsvollste Mittel zur örtlichen Betäubung war, das jemals in der Zahnmedizin eingesetzt wurde. Es hatte einen bemerkenswerten Erfolg ... bloß gab es nicht sehr viele Leute, die es an sich ausprobieren lassen wollten (*lacht*). Aber der Grund für seinen Erfolg ist wohl offensichtlich: Wenn man dazu gezwungen ist, sich vollständig auf einen anderen Gegenstand zu konzentrieren als den, der einen momentan am meisten beschäftigt, dann beinhaltet diese Konzentration ein Element von Transzendenz.

Um Ihnen ein weiteres Beispiel der gleichen Art zu geben: Vor Jahren spielte ich zum ersten Mal Beethovens *Sonate Nr. 30, Opus 109*. Ich war damals ungefähr neunzehn und probierte in relativ kleinen kanadischen Städten Stücke aus, die ich vorher noch nicht gespielt hatte. Dieses Stück gehörte zu einem Programm, das ich

etwa hundertzwanzig Meilen von Toronto entfernt spielte, in einer Universitätsstadt namens Kingston. Ich habe mich nie besonders darum gekümmert, viel zu üben – heute übe ich so gut wie gar nicht mehr –, aber selbst damals war ich alles andere als ein Sklave des Instruments. Ich neigte eher dazu, die Partitur ohne das Klavier zu lernen. Ich lernte sie zuerst vollständig auswendig und ging danach ans Klavier – und das war natürlich ein weiterer Schritt der Trennung der Taktilia von den expressiven Äußerungen der einen oder anderen Art. Nein, das stimmt nicht ganz, denn selbstverständlich wurden einige expressive Äußerungen in das analytische Konzept eingebaut, aber nicht die Taktilia.

Nun ist *Opus 109* kein besonders schwieriges oder mühsames Stück, doch es gibt darin eine Stelle, die ohne Frage entsetzlich ist, wie Sie vielleicht wissen, und die kommt im allegro ma non troppo im letzten Satz vor – ein ansteigender, diatonischer Lauf in Sexten. Das ist ein ungemütlicher Augenblick, nicht nur hinsichtlich des Fingersatzes – abwechselnd schwarze und weiße Tasten –, sondern auch im Hinblick auf jene Registergrenze in der Klaviatur, ungefähr zwei Oktaven über dem eingestrichenen C, wo sich Repetitionsprobleme am häufigsten einstellen. Denn an dieser Stelle müssen Sie von einer Sextenfigur auf eine Terzenfigur umwechseln, und das muß in einem Sekundenbruchteil geschehen. Ich hatte dieses Stück immer von Leuten gehört, die, wenn diese Stelle kam, jedesmal aussahen wie ein Pferd, das aus einer brennenden Scheune geführt wird – ein Ausdruck des Entsetzens kam über sie, und ich fragte mich immer, was denn so beängstigend daran sei.

Wie auch immer, ungefähr zwei oder drei Wochen, bevor ich das Stück zum ersten Mal spielen sollte, begann ich die Noten zu studieren, und ungefähr eine Woche vorher fing ich an, es zu üben

– das klingt selbstmörderisch, aber so gehe ich immer vor. Und das erste, was ich dummerweise tat – psychologisch sehr schlecht – war, mir ungefähr folgendes zu überlegen: Na, versuchen wir lieber mal die Variation, nur um sicherzugehen, daß es da keine Schwierigkeiten gibt – es hatte nie danach *ausgesehen*, als ich mir die Noten als Jugendlicher durchgelesen hatte ... aber lieber ausprobieren, lieber einen kleinen Fingersatz vorbereiten, man weiß ja nie. Als ich anfang, meinen Fingersatz vorzubereiten, ging eine Sache nach der anderen schief. Es dauerte nicht lange, da stellte ich fest, daß ich an dieser Stelle eine totale Sperre aufgebaut hatte. Drei Tage vor dem Konzert hatte sich diese Sperre nur noch weiterentwickelt, obwohl ich in der Zwischenzeit versucht hatte, sie mit allen möglichen ausgefallenen Mitteln wieder loszuwerden – das Stück beispielsweise überhaupt nicht zu spielen. Ich konnte nicht an diese Stelle kommen, ohne regelrecht zu scheuen und abzubrechen. In dem Moment erstarrte ich einfach. Ich dachte, irgend etwas muß da geschehen – ich muß das Programm ändern oder die Variation weglassen oder so tun, als wüßte ich etwas über die Handschrift, was die nicht wissen. Und dann beschloß ich, die Methode »Letzte Rettung« auszuprobieren: Man stellt ein paar Radios neben das Klavier, oder noch besser, ein Radio und einen Fernseher, und dreht sie voll auf – und das entspricht wirklich genau dem Experiment in der nichtanästhetischen Zahnmedizin, von dem ich viele Jahre später lesen sollte. Ich drehte die Lautsprecher also so laut auf, daß ich, während ich fühlen konnte, was ich tat, vorherrschend nur das hörte, was aus dem Radio oder dem Fernseher kam, am besten aus beiden. An dieser Stelle trennte ich meine Konzentrationszonen, aber es stellte sich heraus, *dies* allein würde nicht ausreichen, um die Kettenreaktion zu durchbrechen.