

zug wie musikalische, oder Farben können das Vegetativum in vergleichbarer Weise aktivieren wie klangliche Eigenschaften. Das Erlebnis von Spannung und Gefühlen im Film ist multifaktoriell, die Integration seiner Subtexte führt zu einem System kognitiver und emotionaler Synergien.<sup>10</sup> Da der Orientierungsreflex, die Frage was im Bild geschieht, die Wahrnehmung automatisch und pausenlos beschäftigt, bleiben vermutlich jedoch alle anderen Subtexte größtenteils vorbewußt. Das Publikum eines Streifens von Chabrol behauptete auf Nachfrage beim Verlassen des Kinos mehrheitlich, der gesamte Film sei mit Musik unterlegt gewesen (tatsächlich nur 23 %).<sup>11</sup> Tröstlich, dass Filmmusik zuweilen wenigstens in der Dosierung überschätzt wird.

Rolf Großmann

## Musik für Klavier und Medium – Glenn Gould

„So überzeugend hat man noch keinen Musiker irren hören [...]“

Harald R. Rey<sup>1</sup>

### Exposition<sup>2</sup>

In einer Zeit, in der sich digitaler Schnitt, Sampling und komplexe Bearbeitungstechniken als gängige Verfahren der Medienproduktion etabliert haben, erscheint



Abb. 5: Glenn Gould als 'Mediendirigent' im Studio<sup>3</sup>

die analoge Tonbandtechnik der 60er und 70er Jahre, das *Cut* und *Paste* mit Rasierklinge und Klebeband, kaum der Rede wert. Tatsächlich ist das Besondere an der Studioarbeit des Pianisten Glenn Gould nicht die Verwendung bestimmter technischer Verfahren – der Tonbandschnitt gehörte längst zum Handwerk der elektronischen Musik und diente in Studioproduktionen als Korrektur- und Ausbesserungsmöglichkeit –, sondern sein Verstoß gegen die Aufführungspraxis 'klassischer' Klaviermusik und die daraus erwachsenden Konsequenzen für die Rolle

IV: BOLIK, SYBILLE, KAMMER, MANFRED, KIND, THOMAS;  
PÜTZ, SUSANNE (Hrsg.): MEDIENFIKTIONEN. ILLUSION-  
INSZENIERUNG-SIMULATION, FRANFURT/M., 1999, S. 313-  
324

<sup>10</sup> Vgl. Chion, M. (1994): *Le son au cinéma*. Paris, S. 119ff. Aus der spärlichen Zahl von Arbeiten, die sich um eine integrative Analyse der Subtexte bemühen, sei darüber hinaus Kersting, R. (1989): *Wie die Sinne auf Montage gehen: zur ästhetischen Theorie des Kinos / Films*. Frankfurt a.M., genannt.

<sup>11</sup> Vgl. Behne, K. E. (1994): Überlegungen zu einer kognitiven Theorie der Filmmusik. In: Behne, K. E. (Hrsg.): *Gehört – Gedacht – Gesehen*. Regensburg 1994, S. 71-86.

- <sup>1</sup> Rey, Harald R. (1992): Glenns Rheinfahrt oder Der Kampf ums „Siegfried-Idyll“. In: taz, 12.2.1992.
- <sup>2</sup> Angesichts der umfangreichen Schriften Goulds müssen viele von ihm selbst angesprochenen Aspekte unerwähnt bleiben. Es ist deshalb mein Anliegen, den vorliegenden Beitrag auch als Werbung, als Einladung zur Auseinandersetzung mit einem bisher zuwenig beachteten Praktiker und Theoretiker verstanden zu wissen. Für Anregungen und Materialien danke ich Martin Warnke, Christian Kühnel und Reimar Ohnesorge.
- <sup>3</sup> Screenshot (Ausschnitt), TV-Produktion der CBC Toronto: Glenn Gould. A Portrait (Eric Till-Vincent Tovell, 1985).

der Medien im 'Zeitalter der technischen Reproduktion' – und Produktion. Gould ist damit wie sein ebenso exzentrischer Zeitgenosse und zeitweiliger Nachbar Marshall McLuhan<sup>4</sup> einer der Pioniere einer gewandelten Medienpraxis, die sich statt als 'Vermittlung' als eigenständige Produktionsinstanz von Medienrealität begreift.

### Durchführung I – Kunstwerk und elektronisches Medium

„Gould hatte einfach keine Lust mehr, Konzerte zu geben, punktu.“<sup>5</sup> Es gibt wenig Grund, an dieser kurzen und klaren Feststellung seines Biographen Michael Stegemann zu zweifeln. Sicher war es für Gould mehr psychophysische Notwendigkeit als Lust oder Unlust, das Konzertpodium mit seinen wenig musikalischen und für ihn mehr als für andere strapaziösen Begleitumständen zu verlassen und sein Publikum fortan auf dem Weg der massenhaften technischen Reproduktion zu erreichen. Dennoch ist Stegemanns Einschätzung hilfreich, wenn es um die Frage nach der praktischen Bedeutung Goulds brillianter theoretischer Überlegungen – etwa zum Verhältnis von *Music and Technology* – für den Abschied vom Konzertsaal geht: Seine Theorie reflektiert, erklärt und begleitet seine Praxis.

Es scheint allerdings so, daß sich Gould mit seiner Entscheidung einem bis dahin unbekanntem Paradoxon aussetzte, das in höchstem Maße 'Theoriebedarf' erzeugte. Sein Repertoire umfaßte Werke der klassischen Tradition von Renaissance bis Romantik und der klassischen Avantgarde.<sup>6</sup> Ein Kanon, der auf dem traditionellen Werkbegriff und der entsprechenden Aufführungspraxis aufbaute<sup>7</sup> und nun ausschließlich als technische Reproduktion ohne die Präsenz des interpretierenden Subjekts weiterbestehen sollte. Ein genauerer Blick auf dieses Paradoxon zeigt nicht nur einige Ursachen für ein Dilemma, das Publikum und Kriti-

4 Gould kannte McLuhan sowohl persönlich als Interviewpartner als auch seine Schriften. S. a. Cott, Jonathan (1996): Telefongespräche mit Glenn Gould. Frankfurt a.M., S. 93f.

5 Stegemann, Michael (1992): Glenn Gould. Leben und Werk. München, S. 233.

6 Der hartnäckige Mythos, Gould sei ausschließlich Bach-Spezialist, basiert im übrigen wohl eher auf seiner berühmten ersten Einspielung der *Goldberg-Variationen* (1955) als auf der Analyse seines Repertoires.

7 Wenn darunter im folgenden ein von der Ästhetik der Romantik geprägter Werkbegriff verstanden wird, ist dies auf die immer noch – oder gerade in Medieninszenierungen wieder aktuellen – Vorstellungen des breiten Publikums von Kunstwerken und ihren Schöpfern bezogen. Zu diesen gehören selbstverständlich auch Werke des solchermaßen inszenierten, gespielten und gehörten Johann Sebastian Bach. Außerhalb eines sehr begrenzten Fachpublikums, so wird hier postuliert, entfallen nach Epochen differenzierte Werkästhetiken zugunsten eines vagen, an der Romantik orientierten Werkbegriffs (s.u.).

ker in unversöhnliche Lager spaltete, sondern bietet m.E. grundlegende Aspekte für die aktuelle Diskussion um Täuschung, Manipulation, Simulation etc. in den digitalen Medien mit ihren Gestaltungsmöglichkeiten.

Industrielle Produktion ist für den Kanadier Gould, anders als für konservative Europäer,<sup>8</sup> keine Methode zur Herstellung minderwertiger Massenware, sondern eine technische und kulturelle Selbstverständlichkeit mit ihren eigenen Optionen, die es auch in Kunst und Musik zu nutzen gilt. Dagegen weist der beim Karajan- oder Drei-Tenöre-orientierten Publikum immer noch weit verbreitete Glaube an ein von neuen Medienwelten unberührtes 'Kunstwerk' auf eine bestehende Kontinuität großbürgerlicher romantischer Musikauffassung bis heute hin. Auch wenn 'Video' längst den 'Radio Star' gekillt hat, das Kunstwerk Beethovenscher Prägung residiert als Allgemeingut in den Köpfen des Publikums 'ernster' Musik. Kriterien wie Originalität, Genietum, Authentizität, Ganzheitlichkeit und organische Gestalt implizieren 'wahre Kunst', und sie bestimmen die Erwartungshaltung der Hörer gerade für den Kanon der Werke, die einmal im Zentrum der Ästhetik des 'Werks' gestanden haben.

Haydn, Mozart, Beethoven stehen für die wenigen, die – so Ernst Theodor Amadeus Hoffmann 1810 – „jene Lyra, welche das wundervolle Reich des Unendlichen aufschließt, anzuschlagen vermögen. Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geist wohnt, in Anspruch. Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.“<sup>9</sup>

Authentizität und Wahrheit der Musik dieser Meister ist ihre innere, einheitliche, organische Organisation im Hinblick auf ein Überschreiten der Grenzen des Profanen in das „wundervolle Geisterreich des Unendlichen“. Diese innere Struktur ist einheitlich und organisch, bei Hoffmann erwächst „nur dem tiefen Blick [in die Beethovensche Musik, R.G.] ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend“, für einen inspirierten musika-

8 „Ich denke, es sollte betont werden, daß Glenn Gould Glück hatte, zum richtigen Zeitpunkt und am richtigen Ort gelebt zu haben.“ Roberts, John P. L. (1997): Vorwort I. In: Roberts, P. L. / Guertin, Ghyslaine (Hrsg.): Glenn Gould. Briefe. München 1997, S. 8.

9 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1810): Besprechung der 5. Symphonie c von Ludwig van Beethoven. In: Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. 12, 1810. Zit. nach Dahlhaus, Carl / Zimmermann, Michael (Hrsg.): Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten. Kassel 1984, S. 198f.

lischen Gedanken bei Johannes Brahms „ist's wie mit dem Samenkorn: er keimt unbewußt im Innern fort“.<sup>10</sup>

Genau da liegt das Sakrileg Goulds. Sein im weiten Sinn 'klassisches' Material scheint für moderne Medientechnik völlig ungeeignet, die Rasierklinge seines Technikers operiert – um ein Bild Walter Benjamins zu verwenden – nicht einen kranken Patienten,<sup>11</sup> sondern klebt ein 'widernatürliches' (nicht technisches, sondern musikalisches, s.u.) Monster zusammen, das nur mit Hilfe der Technik überleben kann.

Im Gegensatz zu den gerade ausgeführten musikästhetischen Einwänden formulieren Benjamins 'Kunstwerk'-Thesen eine im Streit um Genie-, Ausdrucks- und Inhaltsästhetik unverdächtige, weil in diesem Diskurs unbeteiligte Sicht auf dieses Paradoxon. Grundlage der Überlegungen Benjamins ist eine präzise Analyse des großbürgerlichen Werkbegriffs, so etwa in seinem zentralen Diktum:

„Der einzigartige Wert des 'echten' Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.“<sup>12</sup>

Für Glenn Gould bedeutet dies, daß mit seinem *Concert Drop-Out* das 'echte' Kunstwerk im Sinne Benjamins verschwinden oder redefiniert werden mußte. Natürlich entspricht auch die gängige Aufführungspraxis großer Konzertereignisse nicht mehr dem Ritual des originären und ersten Gebrauchswerts des jeweiligen Werks – etwa Beethovens Subskriptionskonzerten im Kreise der 'Kenner und Liebhaber' –, ein Ersatz der Aufführung durch die Mechanismen des technischen Abbildungs- und Manipulationsprozesses bricht jedoch mit der *conditio sine qua non* des für die konzertante Interpretation notierten musikalischen Werks, der Präsenz des interpretierenden Subjekts, welches das musikalische Kunstwerk in seiner organischen Gestalt vor den Augen und Ohren des Publikums zu neuem Leben erweckt. Auch Schallplatten verstanden und verstehen sich z.T. bis heute als Konservierung des Konzerterlebnisses, als am 'echten' Ereignis verpflichtete. Bereits die nicht der Satzfolge entsprechende Aufnahme der Einzeltakes oder ein Ausbesserungsschnitt bringt dagegen den Verzicht auf ein in seiner Zeitkontinuität 'intaktes' Urbild der Vermittlung mit sich. Vor dem Hintergrund einer behaupteten Abbildungsfunktion des Mediums und einer entspre-

10 Brahms, Johannes (1876), zit. nach Fellingner, Imogen (1965): Grundzüge Brahms'scher Musikauffassung. In: Salmen, Walter (Hrsg.): Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Regensburg 1965, S. 113-126, S. 120.

11 Benjamin, Walter (1963): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a.M. 1963, S. 31f.

12 Ebd., S. 16.

chenden Ästhetik der Rezeption ist ein solches Verfahren eine Simulation im schlechten Sinn, es ist Lüge und Täuschung. Dem Rezipienten ist diese Täuschung so lange eine Marginalie, wie sich – etwa durch einen Rekurs auf Konzerte, live-Präsentationen etc. – eine kohärente Beziehung von Original und Medienabbild aufrechterhalten läßt. Goulds Vorgehen sprengt indessen auch diesen Rahmen, nicht nur durch seinen ab 1964 konsequent durchgehaltenen Abschied vom Konzertpodium, sondern gerade auch durch bewußte und gezielte Propagierung seiner Schnittpraxis bis hin zur Empfehlung an den Hörer, sich seine eigene Interpretation zusammenzuschneiden.

Dieser Perspektivenwechsel stellt ganz im Sinne McLuhans die Frage anders: Haben denn elektronische Medien je etwas anderes gemacht als eigene Realitäten erzeugt? Der Freund auratischer Kunstwerke fühlt sich zwar zu Recht provoziert, er vergißt jedoch, daß auch die größte Treue ('High Fidelity') der technischen Reproduktion nach Benjamin die Aura, das Hier und Jetzt des Kunstwerks und damit die Bedingung seiner Existenz vernichtet (s.o.). Die Konsequenz ist die Abkehr vom Mythos der getreuen Abbildung der Medien und die Anerkennung der konstruktiven Aspekte der vermeintlichen medialen 'Vermittler': die Lizenz zum *Cut, Copy and Paste*.

Benjamins Analyse zielte allerdings auf die Wechselwirkung von Technik und Gesellschaft. Wie Gerhard Wagner treffend bemerkt, sollten „die 'Apparaturen' und 'Apparate' der bürgerlichen Kunstindustrie abseits jeglicher Fetischisierung erst als das erscheinen, was sie wirklich waren: nämlich nicht nur als Verbreitungsinstanzen, sondern als Grundelemente des materiell-technischen Entstehungs- und Wirkungskontextes künstlerischer Aneignung, als Vermittlungen zwischen gesellschaftlichen Verhältnissen und Kunstproduktion beziehungsweise -rezeption, als Schlüsselphänomene sich objektiv durchsetzender ökonomischer, politischer und kultureller Veränderungen und subjektprägender Wirkungen im ästhetisch-künstlerischen Bereich.“<sup>13</sup>

Doch auch Benjamins Folgerungen – betrachten wir ihn der Einteilung Wagners gemäß als „Utopist“<sup>14</sup> – entspringen mehr einem Wunschdenken als nüchternen Analyse. Nach dem Ende des auratischen Kunstwerks entsteht keine in und durch die Medien neu vergesellschaftete Kunst, sondern es bilden sich neue, statt auf die unspezifischen technischen Fortschrittsutopien der Jahrhundertwende auf konkrete technische (z.B. 'analog' vs. 'digital') Verfahren und Apparate bezogene auratische Gegenstände. Dem Mythos der High Fidelity folgt der Mythos der (Re-)Produktionsmaschinen und ihrer Magier, ein Mythos, an dem Gould – neben seinen Kollegen aus der 'populären Musik', den Beatles, den Beach Boys

13 Wagner, Gerhard (1992): Walter Benjamin. Die Medien der Moderne. Berlin, S. 27.

14 Siehe ebd., S. 150ff.

und ihren Studioingenieuren<sup>15</sup> – als einer der ersten kräftig mitstrickt. Tatsächlich finden sich in seinem Vortrag *Strauss und die elektronische Zukunft* Thesen, die Benjamins Vision – allerdings mit einem anderen Akzent – teilen. Goulds 'Antwort' auf Benjamin könnte also lauten:

„Der weitaus wichtigste Beitrag der Elektronik zur Kunst ist die Schaffung eines neuen und paradoxen Zustands von Privatheit. Das große Paradoxon bei der elektronischen Übertragung von musikalischem Klang besteht darin, daß sie, während sie einer gewaltigen Menge von Hörern, entweder gleichzeitig oder zeitlich versetzt, ein und dieselbe musikalische Erfahrung zugänglich macht, diese Hörer ermuntert, nicht als Gefangene oder Automaten zu reagieren, sondern als Individuen, die einer noch nie dagewesenen Spontanität des Urteils fähig sind.“<sup>16</sup>

### Zwischenspiel – Studioarbeit

Was fand während Goulds Studiosessions tatsächlich statt? Andrew Kazdin, ab 1966 Goulds Studioproduzent der Columbia Records und Leidtragender seiner Exzentrik und Perfektionsmanie, wagt den Versuch einer (wohl absichtlich zu) nüchternen Sicht auf die Schnittpraxis eines Medienmythos:

„Seine Aufnahmesitzungen standen in dem Ruf, eine Art Laborexperiment zu sein, bei dem aus Fleischfetzen Frankenstein-Monster zusammengesetzt wurden; das waren sie nicht. [...] Der tatsächliche Produktionsprozeß, der aus drei Schritten bestand, war so simpel, daß er jeden Besucher gelangweilt hätte:

1. Aufnahme eines kompletten Takes eines Satzes (oder bei längeren Werken eines größeren Ausschnitts).
  2. Abhören und genaue Auflistung von Ausrutschern und/oder Unausgewogenheiten der Klangbalance.
  3. Zurück ans Klavier und Nachaufnahme kürzerer Korrektur-Takes.
- Das war alles.“<sup>17</sup>

Soso, und das sollen wir glauben: das Studiogenie Gould als banaler Handwerker. Aber was sollte auch anderes in einem Studio der 60er und 70er Jahre passieren? Heutige Wundertechniken wie Timestretching, Rauschmusteranalyse, samplegenauen Schnitt etc. gab es noch nicht<sup>18</sup> – und sie waren auch nicht not-

15 Brian Wilson von den Beach Boys zog sich 1965 von der Bühne zurück und produzierte die weiteren LPs der Gruppe im Studio, die Beatles tauschten ab 1966 das live-Konzert mit dem Studio, als erste reine Studioproduktion entstand *Sgt. Pepper*. Der Aufstieg des Produzenten George Martin zum künstlerischen Teamkollegen der Beatles und zur Studiolegende begann.

16 Gould, Glenn (1964): *Strauss und die elektronische Zukunft*. In: Ders. (1987): *Vom Konzertsaal zum Tonstudio*. München, S. 143-153, S. 152.

17 Andrew Kazdin, zit. nach Stegemann (1992), S. 175f.

18 Die von Gould selbst finanzierte Studioausrüstung für das Eaton's Auditorium in Toronto, in dem ab 1971 produziert wurde, bestand im wesentlichen aus: 2 Tonbandmaschinen Ampex

wendig. Weder unserer digitalen Wellenformanalyse noch 40 Seminarteilnehmern gelang es, auch nur eine der angeblich 34 Schnittstellen des Rondos der Mozart-Klaviersonate D-Dur KV 311<sup>19</sup> zweifelsfrei zu lokalisieren. Gould hatte allerdings ein Studioteam zur Verfügung, das höchsten technischen und musikalischen Ansprüchen genügte. Ein solches Team erlaubte es ihm, das Potential derzeitiger Aufnahme- und Schnitttechnik mit höchstem musikalischen Output auszunutzen.

Der Bericht Kazdins deutet auch darauf hin, daß solche Eingriffe in die musikalische Zeit bereits an der Tagesordnung waren und keinesfalls einzigartig. Dennoch bleiben im Zitat die grundlegenden Intentionen und Verfahren Goulds ungenannt: Es ging nicht um Ausrutscher oder Unausgewogenheiten, sondern um die Entfaltung des Potentials des Mediums bei der Gestaltung eines Medienprodukts. Mehrere Takes längerer Passagen dienten nicht der Fehlerkorrektur, sondern dem interpretatorischen Experiment.

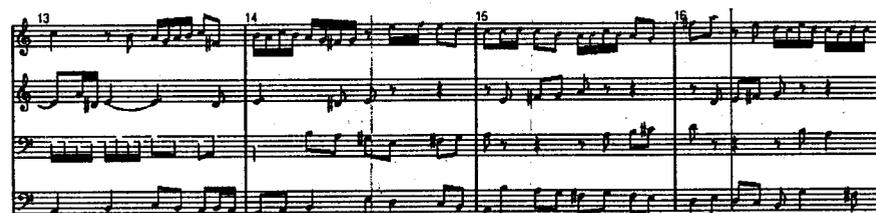
„Als er den ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* einspielte, nahmen wir von manchen Präludien und Fugen zehn oder sogar fünfzehn verschiedene Fassungen auf; fast jede von ihnen war Note für Note perfekt und doch war jede völlig anders – nicht allein in Tempo und Dynamik, sondern auch in ihrer 'Registrierung', im musikalischen Stimmverlauf und in ihrem Ausdrucksgehalt.“<sup>20</sup>

Wie Myers bestätigen mehrere an Goulds Schallplatten-, Radio- und Fernsehproduktionen Beteiligte übereinstimmend, daß der naheliegende Verdacht, die Argumente für das Schneiden seien lediglich vorgeschoben, um fingertechnische Unzulänglichkeiten zu verbergen, unzutreffend ist. Im Gegenteil, Goulds Schwäche oder Stärke scheint es dagegen gewesen zu sein, eine Mehrzahl in sich stimmiger Interpretationen nicht nur im Geiste als Vergleich zu einer 'gültigen' Version zu erwägen, sondern diese gerade aufgrund seiner perfekten und intuitiven Handwerklichkeit am Instrument 'nebeneinander' zu klingender Existenz zu bringen. Diese im wahrsten Sinne des Wortes als 'Material' zu sichten und zu selektieren, in manchen Fällen sogar zu verschmelzen oder zu 'verschneiden' (s. Abb. 6), ist eine der grundlegenden gestalterischen Optionen einer Studioproduktion zu Goulds Zeit, virtuos genutzt von einem musikalisch wie medientechnisch kompetenten Künstler.

AG-440-2, 3 Mikrofonen Neumann U-87, 4 Rauschunterdrückungssystemen Dolby 360, 2 Verstärkern, 3 Lautsprechern, Mischpult (nach Stegemann (1992), S. 312).

19 Gould, Glenn (1975): In den Outtakes ist das Gras immer grüner: ein Hörexperiment. In: Ders. (1987), S. 167-182, S. 178ff.

20 Kazdins Vorgänger Paul Myers in einem Interview, zitiert nach: Stegemann (1992), S. 211.



Schnittstelle (nach Gould)

Abb. 6: So etwa praktiziert Gould einen Schnitt in der a-moll Fuge des *Wohltemperierten Klaviers*, Band I (BWV 865), in der Exposition und Durchführung nach seinen Angaben aus verschiedenen handwerklich gelungenen Takes stammen.<sup>21</sup>

## Durchführung II – Intermedia (Konzert, Telefon, TV)

„In einem unachtsamen Moment vor einigen Monaten sagte ich voraus, daß das öffentliche Konzert, so wie wir es heute kennen, in hundert Jahren nicht mehr existieren werde, daß seine Funktionen vollständig von den elektronischen Medien übernommen sein würden.“<sup>22</sup>

Goulds These vom Verschwinden des Konzerts ist nicht nur im Hinblick auf den nahen Jahrhundertwechsel höchst fragwürdig und – so könnte man denken – kaum mehr als eine provokatorische Geste. Ernstzunehmen ist dieser Gedanke indessen mit leicht modifiziertem Schwerpunkt: das Konzert verschwindet nicht als Veranstaltung, sondern als *musikalische* Veranstaltung, als „Achse [...], um die die Welt der Musik sich dreht“.<sup>23</sup> Als Ort musikalischer Vermittlung wird es dort ersetzbar, wo in Großveranstaltungen die Wahrnehmung der physischen Präsenz des Interpreten durch Übertragungsanlagen, räumliche Distanz, eingeschränkten direkten Sichtkontakt etc. verloren geht. Daß solche Veranstaltungen mehr denn je stattfinden und besucht werden, ist weniger aus ihrer weiterhin ungebrochenen musikalischen Aktualität zu erklären, sondern aus dem Eventcharakter (im ‘Medienverbund’!) eines musikalisch leeren Rituals (ein Beispiel unter vielen im Pop-Bereich scheint mir das nur in seiner inszenierten Form existente Phänomen „Madonna“ zu sein), in dem ein massenhaftes Publikum seine eigene Präsenz kommuniziert bzw. inszeniert erhält.

21 S. Gould, Glenn (1966): Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung. In: Ders. (1987), S. 129-160, S. 139ff.

22 Ebd., S. 129.

23 Ebd., S. 131.

Insofern ist Goulds Haltung in Praxis und Theorie konsequent, als sie von einem anderen Aspekt musikalischer Vermittlung lebt als aktuelle Formen des ‘Konzerts’. Zudem war ihm physische Präsenz schon als ungewollte Berührung eines Fremden, als klaustrophobes Erlebnis, „wenn ich inmitten von 2999 anderen Leuten sitze, deren ekelhafte Ausdünstungen mir in die Nase steigen“,<sup>24</sup> verhaßt. Seine individuelle Disposition verlangte nach einem Medium, einer Trennscheibe mit Sprechmembran oder Lautsprecher wie beim Fahrkartenschalter, die ungünstige äußere Einflüsse abschirmt. Zumindest in dieser Hinsicht steht er Frédéric Chopin näher, als auf den ersten Blick zu vermuten wäre. Hätte Chopin ein Studio besessen ...

In dieses Bild paßt Goulds Nutzung des Telefons als Ersatz für Face-to-Face-Kommunikation. Seine mehrstündigen Telefonate, von John P. L. Roberts treffend als „elektronische Besuche“<sup>25</sup> bezeichnet, dienten ihm dort zur Kontaktpflege und Kommunikation, wo seine außergewöhnlichen Lebensgewohnheiten einen ‘normalen’ Weg behinderten. Ein Glücksfall: Elektronische Medien scheinen ihm oftmals Voraussetzung des Sich-Mitteilens gewesen zu sein, während sich das elektronische Zeitalter gerade in der Entwicklungsstufe befand, die von Gould erstrebte mediale Privatheit zu gewährleisten. Hier schließt sich der Kreis zum Verständnis seiner Aufführungspraxis:

„[D]ie Anwesenheit des Publikums war mir bestenfalls gleichgültig, schlimmstenfalls jedoch unvereinbar mit dem im Grunde privaten Akt des Musizierens.“<sup>26</sup>

Wenn Gould bereits 1966 eine Arbeit der Universität von Toronto mit dem Satz „Ob wir es anerkennen oder nicht, die Langspielplatte verkörpert mittlerweile geradezu die Realität der Musik“<sup>27</sup> zitiert, um seine Thesen zu untermauern, so beschreibt er damit buchstäblich seine Aufführungspraxis. Sein klingendes Interface zum Publikum ist nicht das Klavier, sondern der Lautsprecher. Eine Klaviersonate Beethovens ist bei ihm nicht ‘Musik für Klavier’, sondern ‘Musik für Klavier und Medium’. Von der Publikumsseite her gesehen verschwindet sogar das Klavier, es bleibt reine „Medienmusik“.<sup>28</sup> Der Ort der Aufführung ist das Wohnzimmer, das klingende ‘Instrument’ der Lautsprecher des Plattenspielers, des Radios oder des TV-Geräts.

24 Gould, zitiert nach Stegemann (1992), S. 227.

25 Roberts (1997), S.10.

26 Gould, Glenn (1972): Brief an James E. Jones, 12.9.1972. Zit. nach Roberts / Guertin (1997), S. 254-257, S. 254.

27 Gould (1966), S. 130.

28 Zum Begriff der „Medienmusik“ s. Großmann, Rolf (1997): *Abbild, Simulation und Aktion. Paradigmen der Medienmusik*. In: Flessner, Bernd (Hrsg.): *Welt im Bild. Die Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*. Freiburg 1997, S. 239-257.

Entsprechend neue, mehr oder weniger experimentelle Formen verwirklichte Gould mit seinen Hörfunk-Docudramen (auch hier gibt es Parallelen zu McLuhan) und TV-Recitals und -Features, auf die hier aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden kann. Lediglich eine Anmerkung zu seinen Ausführungen zum Thema 'Musik im Fernsehen', die sowohl in Kritikpunkten als auch in möglichen Konsequenzen bis heute aktuell sind, soll nicht fehlen: Eigenartigerweise – soweit überhaupt neue Formen in Richtung der Gouldschen Vorschläge tendieren – sind statt in Formen der reflektierten 'hohen' Kultur eher in Clips der 'populären' MTV-Kultur Ansätze zu finden, die dem 'Gouldschen Geist' entsprechen.

„Tatsächlich muß man ernsthaft fragen, ob es überhaupt nötig ist, die Musiker in ihrer Arbeitskluft zu zeigen [...]. In der Tat müssen alle Aspekte des Zusammenspiels von Ton und Bild dringend neu bedacht werden. [...] Und wenn McLuhan recht hat und es ein Zug unserer Zeit ist, Interesse an den Produktionsprozessen zu nehmen, dann sollte dieses Interesse sicherlich mehr ausrichten, als uns mit einer Vorstellung davon abzuspeisen, wie, warum und was wann passiert. Es sollte uns von der Erwartung einer redundanten Zuordnung zwischen Bestandteilen einer Produktion befreien.“<sup>29</sup>

Die rituelle Handlung 'Konzert', bebildert mit redundanten Ikonen blitzender Instrumente, befackter Dirigenten („Arbeitskluft“!) etc. ist ebenso wie die TV-Inszenierung öffentlicher Gelöbnisfeiern angehender Soldaten mit in Zeitlupe wehenden Fahnen, Fackelüberblendungen etc. Medienproduktion auf niedrigstem Reflexionsniveau. Von der möglichen ästhetisch-kritisch-reflexiven Bild-Ton-Relation bleibt bei beiden Beispielen ein verlogener Appell an anachronistische kulturelle Muster, deren einzige Funktion die Verschleierung des Zustands aktueller (und oft auch historischer<sup>30</sup>) gesellschaftlicher Praxis sein kann, wenn sie sich nicht bereits in bloßer Langeweile erschöpft.

## Coda

Goulds Medienpraxis ist also – gerade im Kontext einer Ästhetik des 'Werks' – *Widerspruch*, *Paradoxon* und *Sieg* zugleich. Da wagt es jemand, den Kanon der Genies und ihrer Werke, Mozart, Beethoven und natürlich auch Bach, dessen

29 Gould, Glenn (1969): Um Himmels willen, Cynthia, es muß doch was anderes im Fernsehen geben! In: Ders. (1987), S. 183-189, S. 188f.

30 Dieser Vorwurf ist etwa auch dem scheinbar so revolutionären Mozart-Film Milos Formans (*Amadeus*, 1984) zu machen, der das Geniebild Mozarts lediglich modisch 'nach Art der jungen Wilden' retuschiert, ohne den Blick für eine qualitativ neue Perspektive auf das Phänomen 'Mozart' zu öffnen. Allein Goulds Äußerungen über Mozart in seinen Essays, seinen fiktiven und realen Interviews kratzen mehr am hochglänzenden Mozart-Bild als die effektvolle Inszenierung Formans.

Aufstieg in den Rang eines Genies nicht der Klassik (sie schätzte eher seine Söhne), sondern der Romantik zuzurechnen ist, aus dem warmen Mief der herrschenden Ästhetik zu reißen und mit Geist und Medientechnik zu zerlegen und zu synthetisieren.

*Widerspruch* gegen die herrschende Aufführungspraxis könnte heißen: In einer Zeit, in der die Realität der Musik die LP oder die CD ist (s.o.), kann das vom 'Ausführenden' konzertant wiederbelebte Werk nicht der letzte Stand möglicher Interpretation sein.

*Paradoxon* heißt: Statt genuiner Medienstile benutzt der zweifellos noch romantische Interpret Gould (die Architektur des Werks ist ihm heilig, eine autonome Eigengesetzlichkeit der Struktur steht im Zentrum seiner Interpretationen) den Kanon der ganzheitlichen Werke, um neue ganzheitliche Medienartefakte zu schaffen, die nun ihrerseits Kontinuen simulieren. Gleichzeitig erlebt das romantische Genie Gould nach einer Phase des exzentrischen Bühnengenies eine Wiederauferstehung als Studiomagier.

*Sieg* heißt: Wir wissen um seine Methoden, wir hören nichts davon, außer wir sollen es hören. Die positiv gewendete Täuschung ist perfekt, das Werk erscheint geschlossen und oft überzeugender als dasjenige vermeintlich 'ehrlicher' Interpreten.

Glenn Goulds Respektlosigkeit vor dem heiligen Gral klassisch-romantischer Genies – das könnte über medientheoretische Überlegungen hinaus ein Schlüssel für das Verständnis seiner Art der Mediennutzung sein – erstreckt sich jedoch auch auf die geistige Auseinandersetzung mit ihren Werken. Die für einen klassisch geschulten Interpreten unglaubliche Mißachtung vorgegebener Tempi und Vortragsanweisungen sind da noch kleinere Seitensprünge. Seine Bemerkungen zur Überflüssigkeit des späten Mozart, die ihm von seinem Biographen Michael Stegemann in den Mund gelegt werden (*Zwei Herren auf einer Wolke*) geben mindestens tendenziell seine Ansichten über das 'gültige Werk' eines der Komponistengenies wieder.

„G.: (vertraulich) Wissen Sie, Mr. Mozart, um die Zeit, als Sie damals Salzburg verließen, hätten Sie Ihren Stil 'einfrieren' sollen; wenn Sie sich damit begnügt hätten, Ihre musikalische Sprache in den ca. dreihundert Werken, die Sie dann noch geschrieben haben, nicht wesentlich zu ändern, wäre ich's völlig zufrieden gewesen.“

Und weiter:

„M.: Wenn ich Sie recht verstehe, wäre ich also eher zu spät als zu früh gestorben ... ?  
G.: Überspitzt gesagt: Ja.“<sup>31</sup>

31 Stegemann, Michael (1994): Colloquium Olympicum (Fictum). Beiheft zur CD *The Glenn Gould Edition Vol. 6* – W.A. Mozart: The Piano Sonatas. Sony Classical SM4K 52627, 1994.

Daraus läßt sich schließen: Der Bezugspunkt für Goulds Arbeit ist ausnahmslos hohe Intensität und Qualität, und zwar im Verständnis des Gouldschen Universums. Gould macht Bach, Mozart, Beethoven zu Gould, im besten interpretatorischen Sinn. Er ist 'Ausführender' an der Schwelle eines neuen Medienzeitalters, mit Geist, Händen und (Medien-)Technik. Wie Jacques Loussier mit *Play Bach* oder Walter (Wendy) Carlos mit *Switched-On Bach* ist Gould ein Interpret ohne falsche Rücksichten, sein Resultat einzigartig: Interpretation in einer seltenen Balance zwischen Alt und Neu, zwischen vertrautem Klang und damals vielen noch fremd anmutender Medientechnologie.

## Gerhard Wild

### Entgrenzung durch Reduktion. Hugo, Liszt und das Klavier als Medium romantischer Entgrenzung

„[U]nd nun spielte er herrlich und meisterhaft, mit vollgriffigen Akkorden, das majestätische Tempo di Marcia, womit die Ouvertüre anhebt, fast ganz dem Original getreu. Aber das Allegro war nur mit Glucks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viele neue geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs. Vorzüglich waren seine Modulationen frappant, ohne grell zu werden, und er wußte den einfachen Hauptgedanken so viele melodiose Melismen anzureihen, daß jene immer in neuer, verjüngter Gestalt wiederzukehren schienen. Sein Gesicht glühte. Bald zogen sich die Augenbrauen zusammen, und ein lang verhaltener Zorn wollte gewaltsam losbrechen, bald schwamm das Auge in Tränen tiefer Wehmut.“<sup>1</sup>

Der Protagonist von E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck* überschreibt das Opernfragment Christoph Willibald Glucks gleichsam improvisierend. Dabei schafft er aus sich heraus ein neues Werk: nur noch inwendig Vorgängiges, denn die Partiturseiten, die der Erzähler dem musikalischen Sonderling umwendet, sind unbeschrieben. Musikalische *memoria*, die bislang in der Schriftlichkeit der Notation fixiert ist, wird zugunsten einer Unmittelbarkeit gelöscht, die das kühle Medium<sup>2</sup> der Notenschrift mit einer neuen Intensität aufheizt.

Wenn es zutrifft, daß der Inhalt eines Mediums stets ein anderes Medium ist,<sup>3</sup> so bedeuten gerade literarische Texte mitunter in fast prophetischer Weise mediale Situationen, die jenseits der diese Texte begründeten Erfahrungsmöglichkeiten liegen.<sup>4</sup> In diesem Sinne scheint Hoffmanns 1809 publizierter Erstlingstext *Ritter Gluck* in prophetischer Weise jene Höhepunkte medialer Inszenierung des romantischen Virtuositentums vorwegzunehmen, deren technische

1 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1809): *Ritter Gluck*. In: Ders.: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. v. Walter Müller-Seidel, m. e. Nachw. v. Wolfgang Kron, München 1960, S. 23. Vgl. zu dieser Episode vor allem die Analyse bei Laubmann, Sabine (1992): *Das Gespräch der Zeichen: Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns*. München, S. 49-104.

2 Die Differenzierung zwischen kalten und heißen Medien vgl. bei McLuhan, Marshall (1964): *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf / Wien / New York / Moskau, S. 35ff.

3 Ebd., S. 18.

4 Vgl. hierzu Wild, Gerhard (1994): Von der 'chambre aux images' zur 'camera obscura': Medienimaginationen im *Lancelot*, bei Guillem de Torroella. In den *libros de caballerias*, bei Cervantes und Proust. In: Schönberger, Axel / Zimmermann, Klaus (Hrsg.): *De orbis hispani linguis litteris historia moribus*. Festschrift für Dietrich Briesemeister, Frankfurt a.M. 1994, S. 397-429.