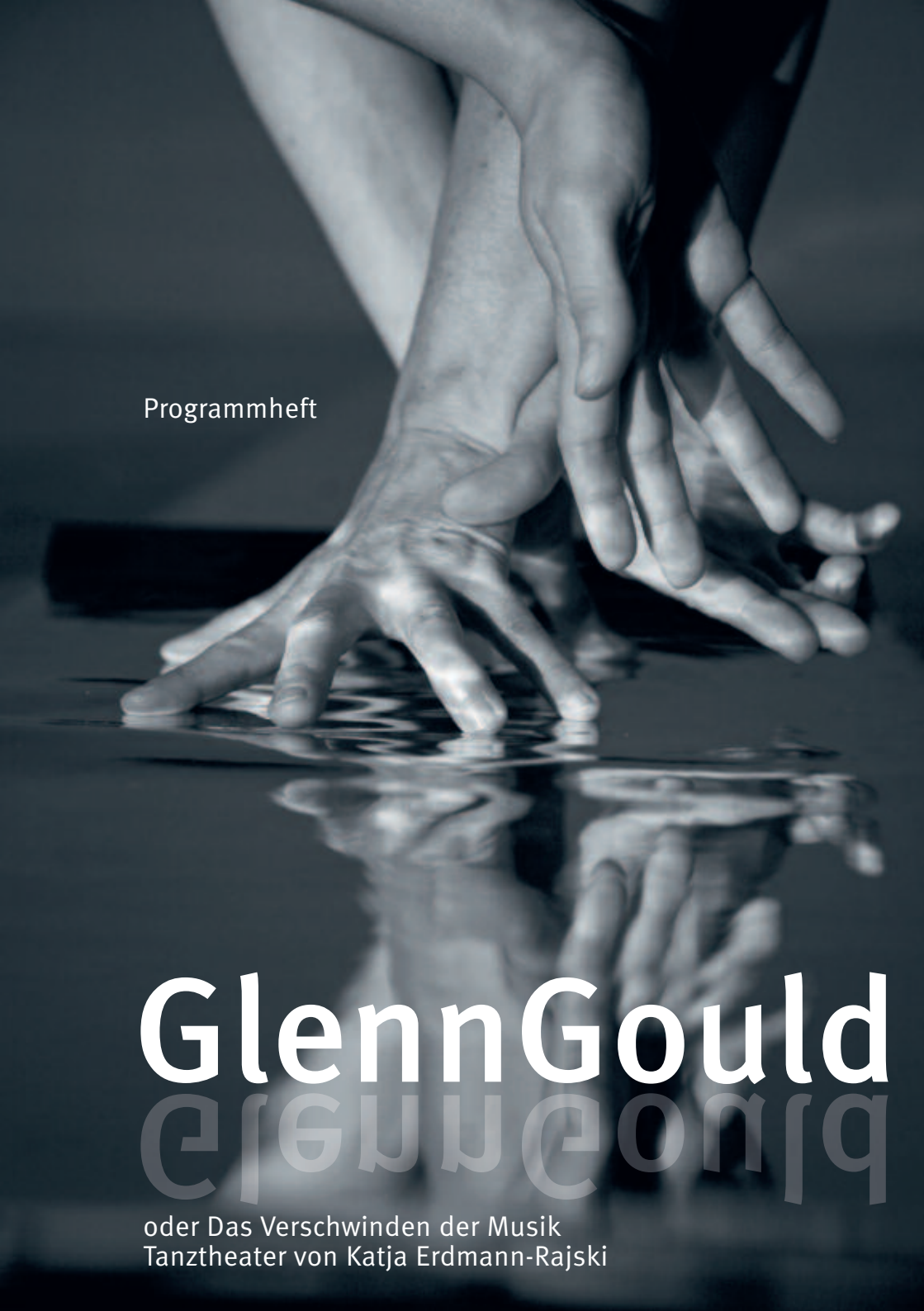


Programmheft

GlennGould

oder Das Verschwinden der Musik
Tanztheater von Katja Erdmann-Rajski

Veranstaltungsdaten

RotebühlTheater
Kartentelefon 07 11/18 73-804
Rotebühlplatz 28, 70173 Stuttgart

17. April 2008, 20 Uhr
18.-19.04.2008, 20 Uhr
20.04.2008, 18 Uhr

theater rampe
Kartentelefon 07 11/6 20 09 09-16
Filderstr. 47, 70180 Stuttgart

8.-12.07.2008, 21 Uhr

Mit einer Einführung von Ulrich Fleischmann
jeweils 45 Minuten vor Vorstellungsbeginn

Mitwirkende

Konzeption/Choreografie/Regie
Katja Erdmann-Rajski
Tanz
Julia Brendle, Katja Erdmann-Rajski, Parwanhe Frei
Darsteller
Bernd Lindner
Musik
Glenn Gould: Klaviermusik von Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms, Wolfgang Amadeus Mozart; Matthias Schneider-Hollek, Pei-Yu Shi, Barbra Streisand, Ulrich Süße/Patrick Bebelaar
Texte und Textmusik
Glenn Gould, T.S. Eliot
Textimprovisationen
Bernd Lindner
Licht/Technik
Carolin Bock
Dramaturgie
Ulrich Fleischmann
Produktionsleitung
Friederike Böckmann

Glenn Gould (geb. am 25. September 1932 und gest. am 4. Oktober 1982 in Toronto, Kanada). Pianist, Komponist, Organist, Dirigent, Musikautor, Radiomensch. Mit drei Jahren begann Goulds Klavierausbildung unter seiner Mutter. Mit zehn Jahren besuchte er das Royal Conservatory of Music in Toronto und studierte Klavier bei Alberto Guerrero, Orgel und Musiktheorie. Obwohl er schon in jungen Jahren Konzerte in Kanada gab, blieb ihm die Karriere eines Wunderkindes dank seiner Eltern erspart. Den internationalen Durchbruch schaffte er 1955 mit seinem USA-Debüt in New York. Nur Tage später wurde er für das Label Columbia Records verpflichtet, dem er bis an sein Lebensende treu blieb. Es entstand die berühmte erste Studioaufnahme von Bachs Goldberg-Variationen. Seit den diese Aufnahme begleitenden Marketingmaßnahmen bestimmte die Charakterisierung Goulds als eigenwilliges Genie, Exzentriker und Hypochonder das öffentliche Bild. Zwischen 1955 und 1964 konzertierte Gould ausgiebig in Nordamerika und Europa. Im Kalten Krieg trat er 1957 als erster nordamerikanischer Musiker mit einer Serie legendärer Konzerte in der Sowjetunion auf. 1964 trat er endgültig von der Bühne ab, gab bis zu seinem Tod kein einziges öffentliches Live-Konzert mehr und konzentrierte sich ganz auf die elektronischen Medien. Es entstanden zahlreiche Tonaufnahmen für CBS, daneben Ton- und auch Filmaufnahmen für CBC, sowie die drei Radiobeiträge „The Solitude Trilogy" (Die Einsamkeitstrilogie), in denen er seine Idee des „kontrapunktischen Radios" verwirklichte. Gould erforschte die neuen elektronischen Möglichkeiten des Aufnahmeprozesses in seinem eigenen Tonstudio und setzte sich auch publizistisch für das Zusammenschneiden aus unzähligen Versionen („takes") ein, das ihm die absolute künstlerische Kontrolle über seine Aufnahmen garantierte. 1982, nur wenige Monate nach Erscheinen seiner zweiten Studioaufnahme der Goldberg-Variationen von 1981 und neun Tage nach seinem 50. Geburtstag, starb Gould an den Folgen eines Schlaganfalls. Den enormen Erfolg dieser zweiten Aufnahme, die den der ersten noch in den Schatten stellte, konnte er nicht mehr miterleben.
Seine Diskographie umfasst Klavierwerke von: J.S. Bach, Ph.E. Bach, die englischen und niederländischen Virginalmusiker William Byrd, Orlando Gibbons (Goulds Lieblingskomponist) und Jan Pieterszoon Sweelinck, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Mendelssohn-Bartholdy, Grieg, Sibelius, Bizet, Debussy, Ravel, Scriabin, Prokofiev, Schönberg, Berg, Webern, Krenek, Richard Strauss, Fartein Valen, zeitgenössische kanadische Komponisten wie Jacques Hétu, Oskar Morawetz oder Barbara Pentland; Richard Wagner mit eigenen Operntranskriptionen für Klavier.

Ich habe immer ein intuitives Gefühl gehabt, dass man für jede Stunde, die man gemeinsam mit anderen Menschen zubringt, X Stunden allein sein muss. Wofür dieses X nun steht, weiß ich nicht.
Das können Zweisiebenachtel Stunden oder Siebenzweiachtel Stunden sein, aber es ist ein beträchtliches Verhältnis.

Cott, Jonathan; Gould, Glenn: Nahaufnahme: Telefongespräche mit Glenn Gould. 4. Auflage. Berlin: Alexander, 2007. Seite 89.

Glenn Gould oder Das Verschwinden der Musik
(WahlVerwandtschaften. Leben am Telefon No. 1)
Tanztheater von Katja-Erdmann-Rajski

„Gould musste sich die Musik in seinem Inneren zuerst ertanzen."
(Michel Schneider)

In diesem Sinne geht es in Katja Erdmann-Rajskis neuem Tanztheater „Glenn Gould oder das Verschwinden der Musik" um eine tänzerische Auseinandersetzung mit Leben und Werk des kanadischen Pianisten Glenn Gould. Angelpunkt sind die Anfang und Ende von Goulds musikalischer Biografie symbolisierenden Einspielungen der Goldberg-Variationen von 1955 und 1981. In ihnen verdichten sich Goulds Themen: die Affinität zwischen Musik und Verschwinden, das Wechselspiel zunehmender Entkörperlichung der Musikauffassung und körperlicher Hypochondrie, künstlerischer Exzentrizität und persönlicher Einsamkeit. Inspiriert von Goulds „kontrapunktischem Radio", seiner polyphonen Spielweise und seiner multiplen Persönlichkeit werden Tänzerinnen und Sprecher, Musik und Stimmen in eine Choreografie vielstimmiger Gleichzeitigkeit verwoben. Basso continuo in diesem „einsamen Tanz am Flügel" ist Goulds Telefonleidenschaft, in der sich die Angst vor Körperlichkeit eigentümlich mit innovativer Medientheorie verbindet. Das Telefon wird zum Symbol der Einsamkeit, entkörperlichter Kommunikation. Und Ausgangspunkt einer tänzerischen Projektreihe über moderne „WahlVerwandtschaften. Leben am Telefon".

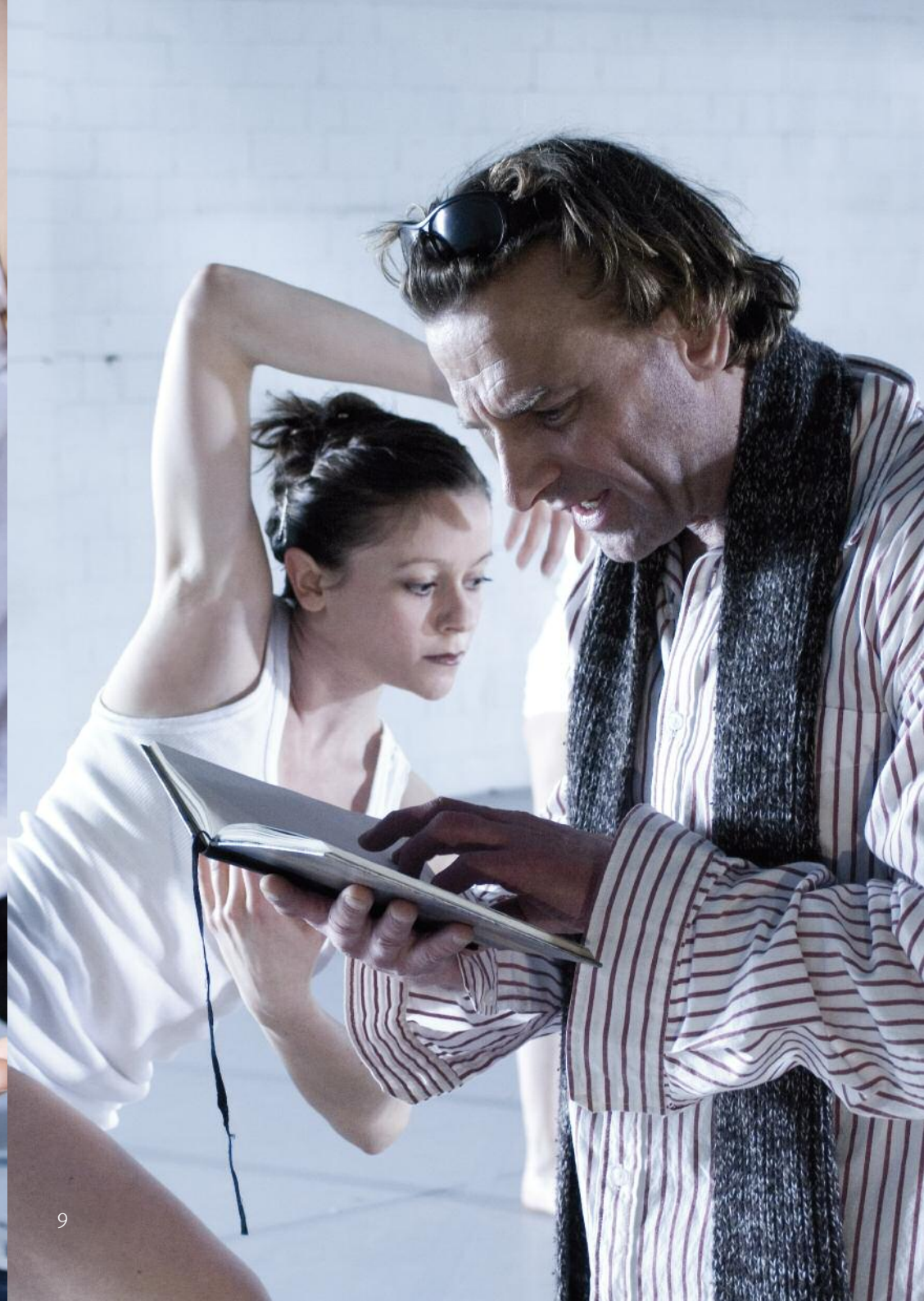
Texte
Glenn Gould Briefe, Tagebücher und Aufsätze
T.S. Eliot Burnt Norton (gesprochen von Cornelius Hauptmann)
Bernd Lindner Textimprovisationen

Musik
Glenn Gould (Klavier) Johann Sebastian Bach: Englische Suite No. 2, a-Moll, BWV 807 (1. Präludium, 2. Allemande, 3. Courante, 4. Sarabande, 7. Gigue) (1971); J.S. Bach: Goldberg-Variationen, BWV 988 (Aria) (1981); Johannes Brahms: Intermezzo, b-Moll, Op. 117, No. 2 (Andante non troppo e con molta espressione) (1960); Wolfgang Amadeus Mozart: Klaviersonate Nr. 6, D-Dur, KV 284 „Dürnitz" (1. Allegro) (1968); J.S. Bach: Die Kunst der Fuge, BWV 1080 (Contrapunctus 1, 2, 14) (1981)
Glenn Gould (Textmusik) The Idea of North (Solitude Trilogy 1) (1967)
Matthias Schneider-Hollek Zwischentöne
Pei-Yu Shi Studien 1, 4; Schein und Sein
Barbra Streisand Send in the Clowns
Ulrich Süße/Patrick Bebelaar Ludien 1, 2,5

T.S. Eliot: Burnt Norton

Am ruhenden Punkt der sich drehenden Welt. Weder Fleisch noch fleischlos;
Weder woher noch wohin; am Ruhepunkt, dort ist der Tanz,
Aber weder Verharren noch Bewegung. Und nenn es nicht Stillstand,
Wo Vergangenheit und Zukunft vereint sind. Weder Fortgehn noch Hingehn,
Weder Aufsteigen noch Absteigen. Wäre der Punkt nicht, der ruhende Punkt,
So wäre der Tanz nicht – und es gibt nichts als den Tanz.
Ich kann nur sagen, dort waren wir: doch ich kann nicht sagen wo.
Ich kann nicht sagen, wie lange, denn das stellte es in die Zeit.
Innere Freiheit vom Verlangen nach Handeln,
Erlösung vom Tun wie vom Dulden, Erlösung vom inneren
Wie auch vom äußeren Zwang, doch rings umgeben
Von einer Gnade des Sinns, ein weißes Licht still und bewegt,
Erhebung ohne Regung, Konzentration
Ohne Ausgrenzung, eine neue Welt sowohl
Wie die alte nun geoffenbart, verstanden
In der Vollendung ihrer verkürzten Ekstase,
Der Überwindung ihres verkürzten Grauens.
...
Steige hinab, nieder
In das Reich unentwegter Einsamkeit,
Welt nicht Welt, sondern Nicht-Welt,
Innerliches Dunkel, Enteignung
Und Entblößung von jeglichem Eigentum,
Eintrocknen der Welt der Sinne,
Entleerung der Welt der Phantasie,
Ohnmacht der Welt des Geistes.
Dies ist der eine Weg, und der andere
Ist derselbe, nicht in der Bewegung,
Sondern im Verzicht auf Bewegung
...
Worte, Musik, sind Bewegung
Allein in der Zeit, aber das was nur lebt,
Kann bloß sterben. Worte, nachdem sie gesprochen, reichen
In das Schweigen hinein. Nur in der Form, im Muster
Können Wort und Musik
Die Stille erreichen – wie eine chinesische Vase
Sich in ihrer Stille unentwegt regt.

Eliot, T.S.: Gesammelte Gedichte 1909-1962 (Werke 4).
Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 278-289



Katja Erdmann-Rajski (Konzeption, Choreografie, Regie, Tanz) studierte an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Musikerziehung mit dem Hauptfach Rhythmik. In der anschließenden Tanzausbildung mit den Schwerpunkten zeitgenössischer Tanz, Tanztheater und Ausdruckstanz arbeitete sie u.a. mit Rosalia Chladek (Wien), Fe Reichelt (Frankfurt/Berlin) und Susanne Linke (Bremen). Sie war Mitglied im Tanztheater Fe Reichelt Frankfurt/Berlin sowie in der Compagnie Dance Art Stuttgart. 1999 promovierte sie über den Tanz Gret Paluccas an der Universität Stuttgart. Seit 2003 ist sie Professorin für Kulturpädagogik und Kulturelle Bildung an der EFH Darmstadt. Mit Solo-Arbeiten und eigenen Choreografien hat sie sich in den vergangenen Jahren einen Namen als freie Tänzerin und Choreografin gemacht. Sie zeigt ihre Arbeiten auf zahlreichen Gastspielen in ganz Deutschland. Seit 2001 produziert sie ihre eigenen Stücke unter dem Label Ze.M. Tanzprojekte. Als Dozentin, Choreografin und Tänzerin bewegt sich Katja Erdmann-Rajski seit vielen Jahren in den Grenzbereichen von Musik und Tanz. In ihrer choreografischen Arbeit geht sie von Bewegungsideen, tänzerischer Improvisation und von der Musik aus. Die idealen musikalischen Vorlagen findet sie bei zeitgenössischen Komponisten im Bereich der Neuen Musik. Abendfüllende Produktionen (Auswahl): ZweierGeschichten (UA Stuttgart 2003), Die Kontrabass (UA Stuttgart 2004), Stabat Mater (UA Herrenberg 2004), WasserZeichen (UA Stuttgart 2005), Spiel(t)räume (UA Darmstadt 2005), LichtBlicke (UA Darmstadt 2005), Frau im Quadrat (UA Stuttgart 2005), Fall aus der Zeit. Die Stimme(n) Ingeborg Bachmanns (UA Stuttgart Oktober 2006).

Julia Brendle (Tanz) Tanzausbildung an der Telos-Studiobühne in Stuttgart, an der Palucca Hochschule in Dresden und der Rotterdamse Dansacademie. Mitwirkung beim Telos-Tanzensemble und Palucca Tanzstudio. Zu ihrem Repertoire gehören u.a. Stücke von Anke Glasow, Douglas Nielson, Gabrielle Staiger, Itzik Galili und Angelin Preljocaj mit Auftritten in diversen Theatern (Rotterdamse Schowburg, Korzo Theater den Haag, Semperoper Dresden, Dresdener Schauspielhaus, Festspielhaus Hellerau). Mit einer choreographischen Collaboration, welche in der Schweiz uraufgeführt wurde und tourte, wurde sie zum Tanzaustausch Essen (Pact Zollverein) und in die Aterballetto-Studios in Reggio Emilia (Italien) eingeladen. Ihre professionelle Erfahrung sammelte sie mit der Telos Tanzcompany, u.a. durch Gastspiele z.B. in Washington D.C. sowie in verschiedenen Projekten mit De Meekers/Rotterdam, Eva Baumann/Dansateliers Rotterdam, Felix Ruckert/Delft, Berlin. Seit April 2006 arbeitet sie mit der Choreographin Katja Erdmann-Rajski zusammen und war in den Stücken „Fall aus der Zeit", „Frau im Quadrat", „Tastenspiel" und „Im Kleid" in Stuttgart, Tübingen und Cardiff (Wales) zu sehen.

Parwanhe Tomiko Frei (Tanz) begann ihre Tanzausbildung an der Hogeschool voor de Kunsten/Theaterschool in Amsterdam und absolvierte 2006 die Fontys Dansacademie, Tilburg, im Fach Tanztheater. Im Anschluss tanzte sie in mehreren Produktionen bei der interdisziplinären niederländischen Kompanie United-C. Danach arbeitete sie in Paris mit der Cadmiumcompagnie in Kooperation mit dem Théâtre Petit Soleil, Italien, und dem Envision Theatre, England. Weiterhin war sie bei dem Kunstfest Weimar/Tanzmedienakademie unter Leitung von Constance Luettich, Chris Ziegler, Arthur Staeldi und Ted Stoffer zu sehen. Vor kurzem arbeitete sie mit den Choreographen Marc Vincent und Patrick Harley der Kompanie Artefactdanse im Centre Choreographique National de Montpellier/Mathilde Monnier zusammen. Glenn Gould oder das Verschwinden der Musik ist die erste Produktion von Katja Erdmann-Rajski in der Parwanhe Tomiko performt.

Bernd Lindner (Darsteller) ist in Krüden (Altmark) aufgewachsen und lebt seit zwanzig Jahren in Stuttgart. Er ist Vater von zwei Söhnen. Bernd Lindner arbeitet als künstlerischer Angestellter an den Staatstheatern Stuttgart.

Carolin Bock (Licht/Technik) studierte Kulturwissenschaft an der Universität Hildesheim. Sie arbeitete als Lichtgestalterin im Kleinkunstbereich mit Friedhelm Kändler, „Die Steptokokken", dem Duo „Marianne Iser & Thomas Duda" sowie der freien Theatergruppe „Mahagoni". 2001 bis 2003 war sie als Produktionsassistentin bei BM Communications in Ludwigsburg tätig. Danach machte sie sich selbstständig und arbeitet seitdem als Projektleiterin im Bereich Film und Event. 2003 traf sie den Choreografen Lior Lev und hat als Projektbetreuerin und Lichtgestalterin an seinen Produktionen mitgewirkt. Für die Tänzerin und Choreografin Christine Chu gestaltete sie 2006 und 2007 das Lichtdesign für „Glücken des Tages", „10 Fragen an Ellen" und „Trans-Vision".

Ulrich Fleischmann (Dramaturgie) Germanistik- und Geschichtsstudium an der Universität Stuttgart und an der École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Arbeitet als Texter, Konzeptionist und Kommunikationsdesigner in dem 1995 von ihm mitbegründeten Büro „Fleischmann & Kirsch Verbale und visuelle Kommunikation". Mehrere Designauszeichnungen (red dot award, DDC, Corporate Design Preis, if, Berliner Type, u.a.) und Publikationen über Design und Literatur. Seit 2005 begleitet er die Arbeit der Tänzerin und Choreografin Katja Erdmann-Rajski in Kommunikation und Dramaturgie. Seit 2008 Professor für Textgestaltung an der Fakultät für Gestaltung der Hochschule Augsburg.

Friederike Böckmann (Produktionsleitung) Studium der Sozial- und Kulturwissenschaften (B.A.) an der Universität Osnabrück und der University of Namibia, Windhoek. Magister-Aufbaustudiengang Kulturmanagement am Institut für Kulturmanagement der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. Seit 2005 angestellt in der Abteilung Kunst des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa), Mitarbeit bei diversen Kulturprojekten, z. B. der Tanzplattform 2006. Freiberuflich tätig, u. a. für die Film- und Medienfestival GmbH auf dem Trickfilmfestival Stuttgart 2007 und der Europäischen Kurzfilmbiennale Ludwigsburg 2007. Als Beraterin erstellte sie im Auftrag des Ludwigsburger Theatervereins Kulturwelt 2000 einen Businessplan für ein Kinder- und Jugendtheater. Sie übernahm die Produktionsleitung für das neue Stück „Farbe!!" der Stuttgarter Choreographin Christine Chu und ist seit Februar 2008 freiberuflich für die Tanz- und Theaterwerkstatt Ludwigsburg e. V. tätig.

Glenn Gould interviewt Adrian Leverkühn über sich selbst oder andersherum. Ein Vexierspiel

„Ich weiß von meiner Großmutter, dass es in den ländlichen Gebieten Kanadas, wo sie ihr ganzes Leben verbrachte, keineswegs als vorteilhaft angesehen wurde, Künstler zu sein wegen einer den meisten wesentlich puritanischen Gesellschaften gemeinsamen Vorstellung: dass Künstler zu sein bedeutete, sich ohne Not auf den Weg der Verdammnis zu begeben. Man würde auch unvermeidlich einer Fülle dunkler und unguter Gedanken ausgesetzt sein und genötigt sein, sich mit ihnen in solcher Menge zu befassen, sie mit solcher Leichtigkeit darzustellen und sie mit solcher Lebendigkeit zu vermitteln, dass man am Ende beinahe sicher durch sie verführt würde. Nun, **mir schien stets, dass diese puritanische Sicht des Künstlers als eines gefährdeten Wesens nicht allein dramatisch brauchbar, sondern auch psychologisch triftig ist. Sie ist der Stoff von Faustus"** (Gould, Menuhin, 83).

Glenn Gould war von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus" sichtlich beeindruckt. So soll er Beethovens Klaviersonate op. 111 zum ersten Mal gespielt haben, als er vom Tod Thomas Manns am 12. August 1955 erfuhr – Hommage an den Komponisten Adrian Leverkühn des Doktor Faustus und die berühmte Analyse dieses Werkes (Stegemann, Gould, 108). „Bücher verschlinge ich buchstäblich, alles, was ich von Thomas Mann und Kafka greifen kann, und alle Russen" (Stegemann, Gould, 109). Goulds Biograf Michael Stegemann fragt sich gar: „Waren nicht schon Adrian Leverkühn, Josef K. oder Dostojewskis Idiot Fürst Lew Myshkin Helden, in denen er sich selbst wiederfand?" (Stegemann, Gould, 109). Lektüre als Identifikationsangebot. Auch mit der Identifikation anderer Figuren Thomas Manns spielte Gould. So beschrieb er seine „Hans-Castorp-Periode" in Anlehnung an den Helden des „Zauberbergs", dessen Sanatoriumsgäste sich in die Berge und in ihre Krankheiten vor dem „platten" Leben flüchteten:

„Den besten Monat meines Lebens – in vieler Hinsicht auch den wichtigsten, eben weil er der einsamste war – verbrachte ich in Hamburg, wo ich krank war in einem Hotel namens Vier Jahreszeiten. Ich musste jedenfalls in einem Zustand der Halbquarantäne im Vier Jahreszeiten bleiben, und dass ich niemanden in Hamburg kannte, stellte sich als die größte Wohltat der Welt heraus. Ich vermute, das war wohl meine Hans-Castorp-Periode; es war wirklich wundervoll. Es hat etwas Erhabenes – ich benutze dieses Wort sehr vorsichtig, aber es ist das einzige, das sich wirklich auf diese besondere Art des Alleinseins anwenden lässt. Diese Erfahrung lassen die meisten Leute nicht zu" (Cott, Telefongespräche, 99).

Vom Zauberberg und der Verachtung seiner Bewohner für das „Flachland" hat er sicher auch das folgende Bild der Einsamkeit entliehen: „Die besten und reinsten – oder jedenfalls die meistgeächteten – Individuen landeten in Alpentälern als den Symbolen ihrer Ablehnung der Welt des Flachlandes. Tatsächlich gibt es heute noch eine mennonitische Sekte in der Schweiz, die Abgeschieden-

heit von der Welt mit Höhe gleichsetzt" (Gould, interviewt, 123). Es lohnt also, einem Gespräch der beiden Tonsetzer einmal zuzuhören und in all ihrer Unterschiedlichkeit das Gemeinsame zu entdecken. Originaltexte sind kursiv gesetzt.

Glenn: Freut mich, Adrian, Sie einmal persönlich kennenzulernen. Auch wenn die Umstände nicht gerade erfreulich sind – anscheinend sind wir ja schon verstorben. Aber, und das darf ich nicht ohne Chuzpe sagen, wir leben ja weiter. Sie in der Sprache und ich – da ich mich ja Gottseidank gegen das Konzertleben und für die Tonkonserve entschieden hatte – in der Musik.

Adrian: *Musik und Sprache gehören zusammen, sie sind im Grunde eins, die Sprache Musik, die Musik eine Sprache, und getrennt beruft immer das eine sich auf das andere, ahmt das andere nach, bedient sich der Mittel des anderen, gibt immer das eine sich als das Substitut des anderen zu verstehen* (Mann, Faustus, 238). Entschuldigen Sie, wenn ich gleich so zu dozieren anfange, aber in Ihren Kompositionen, wenn ich Ihre „kontrapunktischen Radiodokumentationen" so nennen darf, geht es ja gerade um die Überführung der Sprache in polyphone Musik. Um „vokale Polyphonie", wie Sie selbst einmal schrieben (Gould, Briefe, 250).

Glenn: Sie haben Recht. *Ich habe den Ausdruck „kontrapunktisches Radio" geprägt, womit ich auf eine hochorganisierte Disziplin hindeuten wollte – die nicht notwendig in jedem Fall zu einer Fuge führt, bei der aber jede Stimme ihr eigenes, ganz außerordentliches Leben führt und sich an bestimmte Parameter der harmonischen Disziplin hält* (Gould, Page, 305f.). Ich sehe eigentlich meine Radiodokumentationen „The Solitude Trilogy" als meine einzigen Kompositionen an. In ihnen habe ich das Thema meines Lebens gefunden, das die Radiosendungen wie ein *cantus firmus* durchzieht: *das Verhältnis von Isolation und Einsamkeit zur eigenen Kreativität, ja zum eigenen Leben in dieser Welt* (Gould, Briefe, 227).

Adrian: Denken Sie nicht, dass Sie damit die braven Radiozuhörer in der kanadischen Wildnis ziemlich verstört und überfordert haben? Man versteht ja sozusagen sein eigenes Wort nicht mehr.

Glenn: *Ehrlich gesagt, glaube ich nicht, dass man im Radio jedes einzelne Wort verstehen muss* (Gould, Page, 305). *Es ist freilich wahr, dass nicht jedes Wort verständlich sein wird, aber was das betrifft, so ist ja auch keineswegs jede Silbe in der Schlussfuge aus Verdis „Falstaff" verständlich. Trotzdem haben sich nur wenige Opernkomponisten davon abschrecken lassen, Terzette, Quartette oder Quintette zu verwenden, obwohl sie wussten, dass nur ein Teil der vertonten Worte dem Hörer zugänglich sein wird – denn den meisten Komponisten geht es hauptsächlich um die Ganzheit der Struktur, das Spiel von Konsonanz und Dissonanz zwischen den Stimmen* (Gould, Idee, 216). *Der Durchschnittsmensch kann übrigens sehr viel mehr Information aufnehmen und auf sie reagieren, als wir ihm in den meisten Fällen zumuten* (Gould, Radio, 198).

Adrian: In Ihrem „kontrapunktischen Radio" ist es Ihnen gelungen, die Stimmen einer Fuge wortwörtlich zu nehmen: als menschliche Stimmen. Selbst bei Ihrem Klavierspiel, *in Ihrem Bestreben nach dem idealen Vortrag, kann man Sie oft summen und singen hören, wodurch manche Ihrer Klavier-Solo-Aufnahmen zu Liederabenden werden. Ich hatte immer das Gefühl, damit wollten Sie* nicht nur Ihre Interpretation polyphon erweitern, sondern auch *kompensieren, dass ein Klavier nicht flexibel, nicht vollkommen ist. Würden Sie diesen „Poltergeist" dennoch, wenn Sie es könnten, aus Ihren Plattenaufnahmen tilgen?* (Cott, Telefongespräche, 35).

Glenn: *Unbedingt. Sie bedeuten mir ansonsten nichts, sie sind vielmehr etwas Unvermeidliches, das ich schon immer machte* (Cott, Telefongespräche, 38). *Mein Mitsingen, mein Mitdirigieren – das Problem war, dass ich bis zu meinen ersten Konzertauftritten nur für mich zu Hause oder von Zeit zu Zeit in einem Rundfunkstudio gespielt habe. Das Geheimnis all dessen, was ich bislang getan hatte, beruhte darauf, dass ich mich ausschließlich darauf konzentriert hatte, ein bestimmtes Bild der Musik, die ich spielte, deutlich werden zu lassen, ohne dabei die physischen Ausdrucksmittel zu berücksichtigen. Dieses neue Bewusstsein meiner physischen Besonderheiten war anfangs etwas sehr Unangenehmes für mich* (Stegemann, Gould, 111). *Die Sache mit meinem Singen können die Leute tatsächlich beanstanden. Mir ginge es genauso* (Cott, Telefongespräche, 38). Aber wissen Sie, *es macht schlicht riesigen Spass, innere Stimmen herauszuholen, ich liebe es geradezu. Das würde ich keine Sekunde leugnen (lacht)* (Cott, Telefongespräche, 47).

Adrian: *Abstrakt mag sie sein, die menschliche Stimme, – der abstrakte Mensch, wenn du willst. Aber das ist eine Art von Abstraktheit, ungefähr wie der entkleidete Körper abstrakt ist, – es ist ja beinahe ein pudendum* (Mann, Faustus, 105).

Glenn: Die weibliche Scham? Gehen Sie da nicht ein bisschen zu weit? Übrigens auch mit dem Duzen. Könnten wir bitte wieder auf siezende Distanz gehen? Kommen wir doch noch einmal auf das Klavierspiel zurück. Hier scheinen wir doch einige Gemeinsamkeiten zu haben.

Adrian: Meinen Sie psychologischer Art? Mein enger (und wohl einziger) Freund Serenus Zeitblom meinte ja einmal über mich: *Es hatte dieses Losgehen auf das Klavier auch etwas nach Halt und Unterkunft Verlangendes, als ängstigten ihn der Raum und die ihn belebten, und als suche er Zuflucht dort, bei sich selbst also eigentlich, vor einer verwirrenden Fremde, in die er geraten* (Mann, Faustus, 167).

Glenn: Nun, so weit würde ich nicht gehen. Im Gegenteil. *Ich brauche nicht Klavier zu spielen. Na gut, wenn ich ehrlich bin, einmal im Monat muss ich im wahrsten Sinn des Wortes ein Klavier anfassen, sonst kann ich nicht richtig schlafen. Eine Stunde, das hält dann für einen Monat vor; das ist alles, was ich brauche* (Cott, Telefongespräche, 91).

Adrian: Interessant. Sie scheinen ja ein sehr enges, geradezu körperliches Verhältnis zum Klavier zu haben.

Glenn: Nun, nicht zu jedem Klavier. Ich hatte da diesen alten Chickering. *Er ist wohl mit keinem anderen in der Welt zu vergleichen – ein extrem empfindliches Klavier mit einer Unmittelbarkeit des Anschlags, die fast der eines Cembalos nahekommt. Er gibt mir das Gefühl, ganz nah an den Saiten zu sein und alles völlig kontrollieren zu können, während moderne Instrumente so eine eigene Kraft haben, dass sie den Pianisten lenken, anstatt umgekehrt* (Stegemann, Gould, 83). *Das Entscheidende ist hier jedenfalls, dass dieser Flügel einen sehr leichten Anschlag hat. Manche Leute sagen, er klinge blechern wie ein Cembalo oder ein falsches Cembalo oder was weiß ich. Vielleicht stimmt es, aber ich finde, er hat den durchscheinendsten Klang von allen Flügeln, auf denen ich je gespielt habe. Er ist ganz außergewöhnlich, er hat eine Klarheit in jedem Register, die meines Erachtens einfach einzigartig ist. Ich liebe ihn* (Cott, Telefongespräche, 40).

Adrian: Lieber Glenn, das ist aber bedenklich, oder soll ich sagen: verräterisch? Das ist ja kein Verhältnis mehr, das ist ein Liebesverhältnis. Anfassen! Ihn lieben! Ihre über die Tastatur gebeugte Haltung, Ihr Versuch, mit dem Klavier verschmelzen zu wollen, hat geradezu etwas sexuell Anzügliches. *Sie dirigieren, summen, singen, kämpfen und umschmeicheln Ihren Flügel in einem Liebesakt* (Cott, Telefongespräche, 9). Mein Klavierlehrer Wendell Kretschmar hätte mir übrigens den Marsch geblasen.

Gould: Wenn Sie auf meine Exzentrik anspielen, darf ich Sie gern auf die *exzentrischen Merkmale* Ihrer Person zurückverweisen, die schließlich genauso wie die meinen aus einem Werk stammen, unter *dessen ungeheurer Spannung wir stehen* (Mann, Faustus, 701). Im Übrigen *zeigt die Karikatur meines Spielens jemanden, dessen Nase die Tasten berührt. Das geht aber nur unter idealen Bedingungen, nur bei entsprechenden Stücken meines Repertoires. Es ist nicht die Regel. Bach kann man so spielen, und man sollte es auch, denn dadurch verfeinert man den Klang, man vermindert die pianistische Seite daran, und man erhöht die Kontrolle um ein beachtliches Maß* (Cott, Telefongespräche, 47). Und was meine Hypochondrie betrifft, so meinten Sie ja selbst, dass *Genie eine in der Krankheit tief erfahrene, aus ihr schöpfende und durch sie schöpferische Form der Lebenskraft sei* (Mann, Faustus, 516).

Adrian: Lieber Glenn, Sie können doch nicht wirklich Ihre kleinlichen Hypochondrien mit meiner „Genialisierung durch Krankheit" mittels einer anständigen Syphilisinfektion vergleichen? Mir wurde die Liebe ja vom Teufel höchstpersönlich untersagt (war ein als Teufelspakt getarntes Gentlemen's Agreement: Er gibt mir künstlerische Kreativität vom Feinsten. Ich sollte mich und meine Seele ganz der Kunst respektive ihm verschreiben). Sie dagegen scheinen einen gewitzten Ausweg gefunden zu haben – mit Ihrer Liebe zum Klavier.

Glenn: Mir passt Ihr Psychologisieren überhaupt nicht. Es wäre besser gewesen, ich hätte Ihnen die Fragen und Antworten, wie bei all meinen Interviews sonst üblich, vorgegeben. Nur mein Respekt vor Ihrer Person hielt mich ab.

Adrian: Augenscheinlich haben Sie Angst vor Spontaneität. Sie lieben die

Faszination Glenn Gould

„My idea of happiness is two hundred and fifty days a year in a recording studio." Glenn Gould

Glenn Gould
und Herbert von Karajan
Ein legendäres Konzert

Die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan spielten im Mai 1957 mit Glenn Gould Beethovens drittes Klavierkonzert.
Das Dokument einer kongenialen Begegnung, aufwändig remastert, jetzt erstmals auf CD!

88697287822

rbb BERLINER PHILHARMONIKER

Glenn Gould
The Complete Original Jacket Collection

Alle Schallplatten-Aufnahmen Glenn Goulds im Original-Look der damaligen Vinyl-LPs auf 80 CDs.
Mit 250-Seiten-Booklet.

„Hier finden sich nahezu alle Studioaufnahmen, die Gould der Nachwelt hinterließ. Sie haben nichts eingebüßt von ihrem Zauber, ihrer Einzigartigkeit, ihrem Wahnsinn."
Welt am Sonntag

88697130942

SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT SONY CLASSICAL

www.glenn-gould.de www.sonyclassical.de

Kontrolle. Da sind wir uns doch ziemlich nahe. Meinen Kompositionen, die ja im Grunde auf der Zwölftontechnik des von Ihnen bewunderten Kollegen Schönberg beruhen, wurde genau dies vorgeworfen. Die Aufgabe des Spontanen, der Freiheit zugunsten von Zwang und System. Aber *Freiheit ist ja ein anderes Wort für Subjektivität, und eines Tages hält die es nicht mehr mit sich aus, irgendwann verzweifelt sie an der Möglichkeit, von sich aus schöpferisch zu sein, und sucht Schutz und Sicherheit beim Objektiven. Die Freiheit neigt immer zum dialektischen Umschlag. Sie erkennt sich selbst sehr bald in der Gebundenheit, erfüllt sich in der Unordnung unter Gesetz, Regel, Zwang, System – erfüllt sich darin, das will sagen: hört darum nicht auf, Freiheit zu sein* (Mann, Faustus, 277f.).

Glenn: Genau. *Alle Musik braucht ein System* (Gould, Schönberg, 177). Ich war schon immer fixiert auf die Struktur und den Prozess, durch den sie zustande kommt. Fasziniert von ihren Strukturen und der gewissen Form von Askese, die bedingt ist durch die Disziplin der Serialität und ihrer kreativen Beschränkungen. Das ist auch der Reiz an Bachs kontrapunktischen Kompositionen.

Adrian: Die Musik nach Bach ist *der Verfall der großen und einzig wahren Kunst des Kontrapunkts, des heilig kühlen Spiels der Zahlen, welches gottlob mit Gefühlsprostitution und frevelhafter Dynamik noch nichts zu tun gehabt hat* (Mann, Faustus, 408).

Gould: *Ich habe in Bezug auf ein Jahrhundert einen blinden Fleck, der ungefähr begrenzt wird von der „Kunst der Fuge" auf der einen und dem „Tristan" auf der anderen Seite – alles dazwischen ist bestenfalls eher ein Anlass zur Bewunderung als zur Liebe* (Gould, Mozart, 64). *Ich finde die Klaviermusik, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschrieben wurde, widerlich. Ich finde sie mechanistisch. Ich finde, sie ist ein echtes Produkt der industriellen Revolution, sie beutet die neu entwickelten Möglichkeiten des Klaviers aus – und ich finde sie außerdem unangenehm sentimental und voller Salonmätzchen* (Gould, Briefe, 336).

Adrian: Ja, in der vor- und nachromantischen Musik findet man *die Erfüllung des uralten Verlangens, was immer klingt, ordnend zu erfassen und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft aufzulösen* (Mann, Faustus, 283). Auch wenn es da manchem kalt den Rücken herunterrieseln mag.

Gould: *Hitze und Kälte walteten nebeneinander in Ihrem Werk, und zuweilen, in den genialsten Augenblicken, schlugen sie ineinander, das Espressivo ergriff den strikten Kontrapunkt, das Objektive rötete sich von Gefühl, so dass man den Eindruck einer glühenden Konstruktion hatte* (Mann, Faustus, 260). In unserem Werkverständnis als Komponist und Pianist sind wir uns doch nah, wie ich merke.

Adrian: Aber sagen Sie, Glenn, *gibt es denn irgendeine andere Karriere, die Sie interessieren würde?*

Glenn: *Ich habe oft gedacht, dass ich mich gern mal darin versuchen würde, ein Gefangener zu sein.*

Adrian: *Das halten Sie für eine Karriere?*

Glenn: *Oh, gewiss doch – vorausgesetzt natürlich, dass ich in allen Anklagepunkten, die gegen mich vorgebracht würden, völlig unschuldig wäre. Es ist einfach so, dass ich nie die Versessenheit auf Freiheit verstanden habe, die es in der westlichen Welt gibt. Soweit ich sehen kann, hat Bewegungsfreiheit gewöhnlich nur mit Mobilität zu tun und Redefreiheit meist mit gesellschaftlich sanktionierter verbaler Aggression, und eingekerkert zu sein, wäre die perfekte Stärke, die einen befähigen würde, kreativ aus der Situation des Menschen herauszutreten* (Gould, interviewt, 124).

Adrian: Ich dachte eigentlich eher an einen anderen Beruf. Sie hatten ja schon Ihre Profession als Konzertpianist aufgegeben. Ich selbst bin *an die Tastatur geraten nicht aus Lust, mich zu ihrem Meister aufzuwerfen, sondern aus heimlicher Neugier auf die Musik selbst, und ganz und gar fehlt mir das Zigeunerblut des konzertierenden Künstlers, der durch die Musik und anlässlich ihrer sich vor dem Publikum produziert. Dazu gehören seelische Voraussetzungen, die bei mir nicht erfüllt sind: das Verlangen nach Liebesaustausch mit der Menge, nach Kränzen, nach Katzbuckelei und Kusshänden im Beifallsgeprassel. Im Grunde aber bin ich zu stolz, zu spröde, zu einsam fürs Virtuosentum* (Mann, Faustus, 193f.).

Gould: Da kann ich Ihnen nur zustimmen. Ich hasse das Konzertleben *mit seinen unkalkulierbaren emotionalen Beanspruchungen, kleinlichen Gemeinheiten von Kollegen, denen man in die Quere gekommen ist, der banalen Plackerei der Routine zu trotzen, die Adrenalin ausschüttenden Krisen zu akzeptieren* (Gould, Menuhin, 86). *Dieses Leben mit seinen beständigen Ängsten und seinen sicheren Enttäuschungen bildet eine unübertreffliche Kulisse, in der sich die Opferaspekte der Rolle des Künstlers glänzend zur Geltung bringen lassen* (Gould, Menuhin, 87). *Die Konzerttournee ist das musikalische Gegenstück eines Strafvollzugs* (Gould, Toronto, 242).

Adrian: Na, gerade sagten Sie noch, Sie strebten ein Karriere als Gefangener an. Sehen Sie da nicht einen Widerspuch?

Gould: Als Gefangener bin ich unbeobachtet und geschützt vor der Welt. Die Gefängniszelle ist wie das Tonstudio, in das ich mich nach meinem concert dropout zurückgezogen hatte. *Künstler, denke ich, arbeiten am besten in Isolation* (Gould, Stokowski, 30). Es gehört zum *hermetischen Lebensstil des Künstlers* (Gould, interviewt, 114).

Adrian: *Die Welt, wie ich sie liebte, brauchte, ertrug, die Welt im Abstand, die aus intelligenter Schonung sich fernhaltende Welt* (Mann, Faustus, 567)?

Gould: Ich möchte sogar noch weitergehen. *Ich entdeckte, dass es in der Intimität, der Einsamkeit und – alle Freudianer mögen weghören – in der gebärmutterähnlichen Geborgenheit des Studios möglich war, auf eine viel direktere, persönlichere Weise Musik zu machen als in jedem Konzertsaal* (Stegemann, Gould, 17). *Es ist mir unmöglich, das Studio von meinem Privatleben zu trennen. Das Aufnahmestudio und die mütterliche Geborgenheit, die ich in ihm empfinde, sind integrierender Bestandteil meines Lebens. All das gehört wahrscheinlich zu*

meinem Traum, so weit wie irgend möglich ein geheimes Dasein zu führen (Stegemann, Gould, 80).

Adrian: Freud hin oder her, lieber Glenn, ich kann das gut nachvollziehen. Auch mich hat es in die Geborgenheit des mütterlichen Schoßes gezogen, allerdings um darin zu sterben. *Schauerlich rührend und kläglich* war es, wie meine Mutter *den Gestürzten, Vernichteten, das „arme, liebe Kind", alles verzeihend, in ihren Schoß zurücknahm, nichts anders meinend, als dass ich besser getan hätte, mich nie daraus zu lösen* (Mann, Faustus, 733). Aber lassen wir die Kindergeschichten. *Sie haben der New York Times einmal erzählt, Sie fänden alle Live-Künste „unmoralisch", weil man seinen Mitmenschen nicht voyeuristisch in einer Prüfungssituation zuschauen sollte, wenn es gar keine praktische Notwendigkeit für seine Prüfung gibt.*

Gould: *Ja, ich glaube wirklich, dass diese ganze Geschichte, von Leuten zu verlangen, dass sie sich in Situationen auf die Probe stellen, in denen keinerlei Notwendigkeit für ihre Anstrengung besteht, verkehrt ist – und außerdem sinnlos und grausam* (Gould, Page, 298). *Ich bin mir ziemlich sicher, dass das Klavierkonzert als solches eine tote Form ist* (Gould, Briefe, 100). *Das Konzert ist ersetzt worden. Die Technologie der Plattenaufnahme hat das Vermögen, ein Klima der Anonymität zu schaffen und dem Künstler die Zeit und die Freiheit zu geben, seine Auffassung eines Werkes nach besten Kräften vorzubereiten, eine Aussage zu vervollkommnen, ohne sich über Trivialitäten wie Nerven oder Fingerfertigkeit Gedanken zu machen. Sie hat das Vermögen, jene scheußlichen, erniedrigenden und menschlich schädlichen Unsicherheiten auszuräumen, die das Konzert mit sich bringt; sie entfernt die Information über eine besondere persönliche Leistung aus der musikalischen Erfahrung. Und deshalb kommt das Wort „amoralisch" ins Spiel. Es ist ein schwieriges Gebiet – ein Gebiet eigentlich, in dem die Ästhetik an die Theologie rührt"* (Gould, Page, 299). *Ich spiele eigentlich überhaupt Konzerte nicht sehr gern. Was mich am meisten stört, ist das Ambiente von Wettbewerb und Vergleich, in dem das Konzert vor sich geht. Ich glaube nun mal, dass nicht Geld, sondern Wettbewerb die Wurzel allen Übels ist, und im Konzert haben wir ein perfektes musikalisches Gegenstück zum Wettbewerbsgeist* (Gould, Mozart, 70).

Adrian: Wenn ich Sie richtig verstehe, geht es Ihnen dabei nicht nur um die Wettbewerbssituation im Konzertsaal, sondern ebenso um die des Solisten mit dem Orchester in einem Klavierkonzert?

Gould: Mein Anliegen bei Klavierkonzerten war immer, die *Virtuosentraditionen zu entmythologisieren. Ich hatte verschiedene Strategien entwickelt, in der Absicht, das Eindringen von solistischem Exhibitionismus in den Aufbau des Konzerts zu sabotieren* (Gould, Stokowski, 44). Ich habe sie einfach leid, diese *„Du-spielst-dein-Thema-und-dann-guckst-du-zu-wie-ich-es-langsamer-leichter-leiser-mache-als-du-es-kannst-Dichotomie, die die überkommene Beziehung zwischen Solist und Tuttikräften, zwischen heroischem Individuum und unterwürfiger Masse charakterisiert* (Gould, Stokowski, 45). *Die Eigentümlichkeiten*

meiner Interpretation lassen sich demnach weitgehend als Versuch ansehen, die Rolle des Solisten unterzuordnen, sie nicht zu verherrlichen – zu integrieren statt zu isolieren (Gould, Brahms, 111).

Adrian: Abgesehen von diesen musiktheoretisch ungemein anregenden Meinungen zum Konzertleben, nehmen Sie sich doch die Chance, als „fahrender Künstler" die Welt zu bereisen und zu entdecken.

Gould: So wie Ihnen *lag mir sehr wenig am Reisen zum Zweck des Schauens, des Aufnehmens, der „Bildung".* Sie waren ja auch schon immer *ein Verächter der Augenlust, und so sensitiv Ihr Gehör war, so wenig hatte es Sie von jeher gedrängt, Ihr Auge an den Gestaltungen der bildenden Kunst zu schulen. Auch Goethe sagt, dass die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres sei, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedürfe* (Mann, Faustus, 258).

Adrian: Bei Ihnen *übernahm wohl das Telefon die Funktion des Reisens* (Gould, Briefe, 33)?

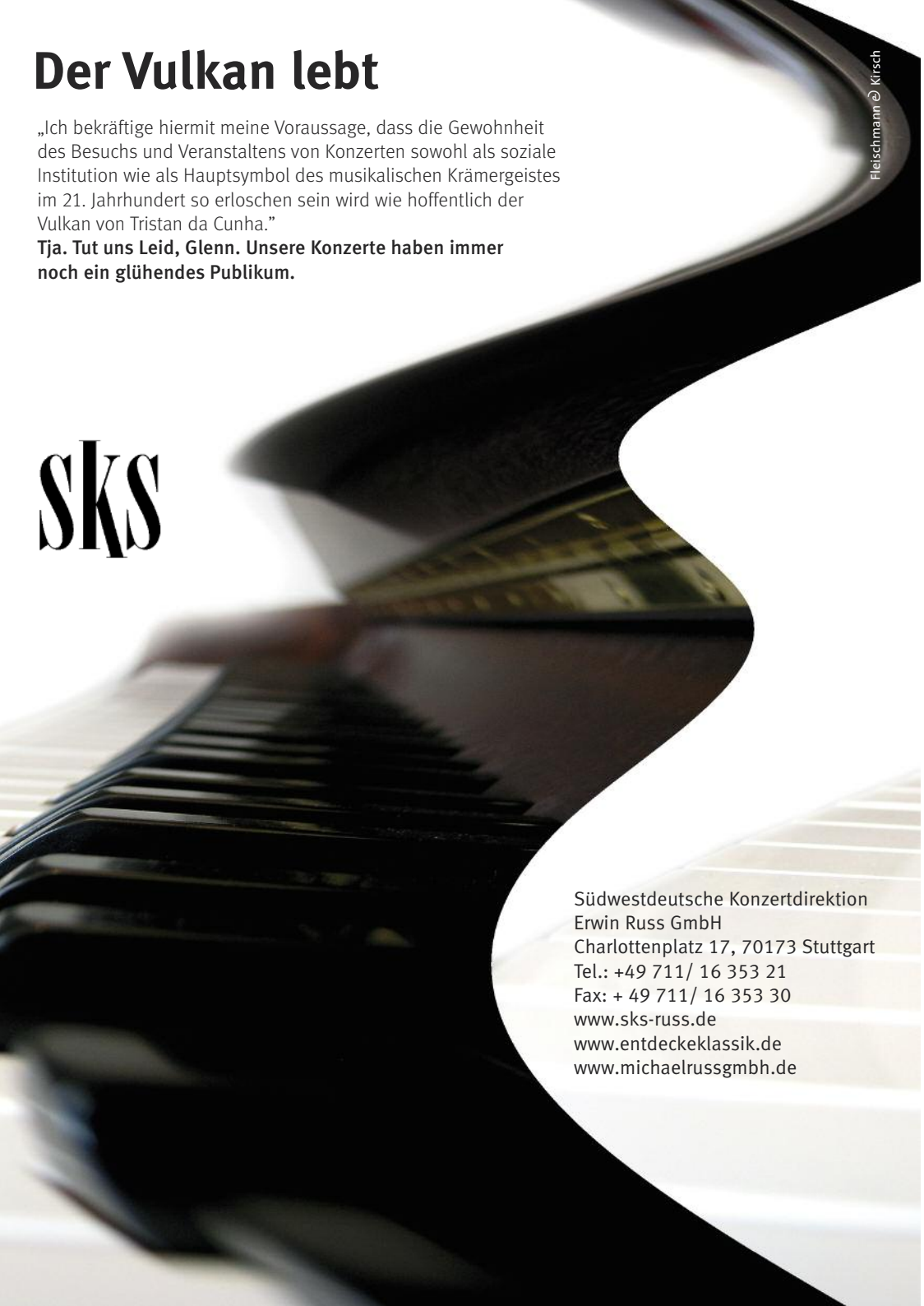
Gould: *Kennen Sie den Schriftsteller Jonathan Cott? Ein sehr interessanter Mann, mit dem ich befreundet bin. Wir haben uns nie gesehen; unsere Beziehung ist ganz und gar telefonischer Art* (Gould, Page, 301f.). *Auch Interviews habe ich fast ausnahmslos per Telefon geführt. „Haben Sie eigentlich überhaupt eine körperliche Existenz?" fragte mich 1978 Norman Snider. „Oder sind Sie ein Gespenst, nur ein Geist in den Telefondrähten?" Ich antwortete mit einem lauten, unheimlich in der Leitung widerhallenden Lachen: „Lassen wir doch die Antwort offen, ja? Entscheiden Sie selbst!"* (Stegemann, Gould, 275).

Adrian: *Eine Art Eremit und dabei der spontanste und fröhlichste Telefonkumpan, den man sich vorstellen kann* (Page, Einleitung, 16)? Eine seltsame Vorstellung. Aber der unbändige Humor scheint uns gemein. Dieser *Sinn für Komik, diese Begierde nach dem Lachen* (Mann, Faustus, 459). Ihr parodistisch-schauspielerisches Talent haben Sie ja in etlichen Figuren verewigt: Sir Humphrey Price-Davies, der übergeschnappte Musikpädagoge mit Oxford-Cambridge-Akzent, Theodore Slutz, der Hippie-Kulturkritiker aus New York, Dr. Herbert von Hochmeister, der Dirigent im Ruhestand (der wohl unseren guten Karajan auf's Korn nimmt) oder der Komponist und Musikkritiker Karlheinz Klopweisser mit schaurig-deutschem Akzent, dessen monumentales Orchesterwerk „Eine Panzersymphonie" während seiner Dienstzeit in Hitlers Afrikakorps am Abend des 22. Oktober 1942 in El Alamein uraufgeführt wurde. *Für den Nicht-Künstler ist es eine recht intrigierende Frage, wie ernst es dem Künstler mit dem ist, was ihm das Angelegentlich-Ernsteste sein sollte und zu sein scheint; wie ernst er sich selbst dabei nimmt und wieviel Verspieltheit, Mummschanz, höherer Jux dabei im Spiel ist* (Mann, Faustus, 540f.).

Gould: *Meine fröhlichsten Augenblicke im Radio, im Gegensatz zu meinen kreativsten, sind tatsächlich diejenigen, wo ich mich in ein Alter Ego verwandele*" (Gould, Telefongespräche, 82f.). Ich erinnere mich noch gut an Filmaufnahmen im Juni 1959. Da *fühlte ich mich ganz obenauf. Ich aalte mich im Scheinwerfer-*

Der Vulkan lebt

„Ich bekräftige hiermit meine Voraussage, dass die Gewohnheit des Besuchs und Veranstaltens von Konzerten sowohl als soziale Institution wie als Hauptsymbol des musikalischen Krämergeistes im 21. Jahrhundert so erloschen sein wird wie hoffentlich der Vulkan von Tristan da Cunha."
Tja. Tut uns Leid, Glenn. Unsere Konzerte haben immer noch ein glühendes Publikum.



sks

Südwestdeutsche Konzertdirektion
Erwin Russ GmbH
Charlottenplatz 17, 70173 Stuttgart
Tel.: +49 711/ 16 353 21
Fax: + 49 711/ 16 353 30
www.sks-russ.de
www.entdeckeklassik.de
www.michaelrussgmbh.de

licht des NFB-Filmteams und glaubte, endlich meinen wahren Platz auf dieser Welt gefunden zu haben. Ich bin fürwahr ein Schauspieler, was mein Publikum ohnehin längst vermutet hat. Dieses Filmemachen war meiner Moral, ja meiner Begeisterung für das Leben insgesamt, weit zuträglicher als alles andere, an das ich mich erinnere (Gould, Briefe 69f.).

Adrian: Ich habe mich ja immer gefragt (und Sie entschuldigen mein deutsch-braves Gemüt, das selbst im Scherz tragische Tiefe ausloten will): *Warum müssen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen? Warum muss es mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konvenienzen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten?* (Mann, Faustus, 197).

Gould: Ist das künstlerisch nicht unverhohlener Überdruss, dass alles schon dagewesen ist? Zeichen der Distanz, der Versuch mit Ironie, sich dem Weltlich-Alltäglichen zu verwehren? Wie halten Sie es denn eigentlich mit Frauen, wenn ich so plump dazwischen fragen darf? Dass ich mich Sie *in einer „galanten" Situation überhaupt nicht vorstellen kann – und will –, liegt wohl an dem Harnisch von Reinheit, Keuschheit, intellektuellem Stolz, kühler Ironie, der Sie umgibt, und der* Ihrem Freund Zeitblom *heilig war* (Mann, Faustus, 216). Wie formulierte er so nett: Sie hätten *in mönchischem Détachement von Liebesdingen gelebt* (Mann, Faustus ,435).

Adrian: Also bitte, Glenn. Hier mokiert sich gerade der Richtige. Ich immerhin lag schon einmal einer Frau bei. Einer Prostituierten, über deren Namen Esmeralda ich sogar komponierte und bei der ich mich mit schöpferischem Genius und anderem Unappetitlichem infizierte. Von Ihnen ist aber gar nichts zu hören in dieser Hinsicht außer knabenhaften Schwärmereien für Popsängerinnen wie Petula Clark oder Barbra Streisand.

Gould: *Ich bin ein Streisand-Freak und mache keinen Hehl daraus. Ihre Manier weist eine Intimität auf, die nie unverhohlen auf der Suche nach sexuellem Kontakt ist. Die Streisand wird von Sehnsucht verzehrt* (Gould, Streisand, 100f.).

Adrian: Na, sag' ich doch. Sie schwärmen für eine unerreichbare Popikone, von der sexuell keine Bedrohung ausgeht. Dabei kennen wir beide doch auch die andere Seite, *die Faszination, die von der Einsamkeit, der Nonkonformität unserer Lebensführung auf diese Frauenzimmer ausgegangen war* (Mann, Faustus, 455).

Gould: Nun, auch *in Ihrem Wesen hat immer etwas von „Noli me tangere"* (Rühr' mich nicht an) *gelegen, – ich kenne das; Ihre Abneigung gegen die allzu große physische Nähe von Menschen, das Einander-in-den-Dunstkreis-Geraten, die körperliche Berührung, ist mir wohlvertraut. Sie waren im eigentlichen Sinn des Wortes ein Mensch der „Abneigung", des Ausweichens, der Zurückhaltung, der Distanzierung. Physische Herzlichkeiten erschienen ganz unvereinbar mit Ihrer Natur; schon ein Händedruck war selten und wurde mit einer gewissen Eile vollzogen* (Mann, Faustus, 322).

Adrian: Das führte aber bei mir nie so weit, dass ich wegen einem freundli-

chen Klaps auf die Schulter gleich meinen Flügellieferanten Steinway & Sons mit einer Klagewelle überzog.

Gould: Lassen wir doch die Plänkeleien. Sonst müssen wir auch noch auf unsere angebliche homoerotische Veranlagung zu sprechen kommen. Kunst ist aber nunmal geschlechtslos.

Adrian: A propos junge Männer. Ist Ihnen auch aufgefallen, dass wir beide keinen Nachwuchs haben? Weder biologisch noch musikalisch? Dass wir beide keine Schule gegründet haben? Nicht einmal Sie als Klavierpädagoge.

Gould: *Geben Sie mir eine halbe Stunde Ihrer Zeit und Aufmerksamkeit und einen ruhigen Raum, und ich könnte jedem 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, könnte er überhaupt nicht mehr laufen* (Cott, Telefongespräche, 24).

Adrian: Diese Angst vor der Selbstreflexion ist mir nur zu bekannt. Kennen Sie den *vortrefflichen Aufsatz über die Marionetten* meines Landsmanns Kleist? *Dabei ist nur von Ästhetischem die Rede, von der Anmut, der freien Grazie, die eigentlich dem Gliedermann und dem Gotte, das heißt dem Unbewusstsein oder einem unendlichen Bewusstsein vorbehalten ist, während jede zwischen Null und Unendlichkeit liegende Reflexion die Grazie tötet. Das Bewusstsein müsse durch ein Unendliches gegangen sein, damit die Grazie sich wieder einfinde* (Mann, Faustus, 449).

Gould: Da sind wir ja angelangt.

Adrian: Wo?

Gould: Na, im Unendlichen. Und damit sollten wir zum Ende kommen. Ich bin mir übrigens gar nicht mehr so sicher, ob ich Sie oder Sie mich interviewten.

Adrian: Guter Freund. Ich existiere doch nur im Roman. Und in Ihrer Phantasie. Nur schade, dass unsere Leser Ihren irrwitzigen deutschen Akzent nicht hören konnten: Glenn Gould, wie er leibt und lebt!

Gould: Muss denn Ihr makabrer Witz das letzte Wort haben?

Eine Textmontage von Ulrich Fleischmann

Cott, Jonathan; Gould, Glenn: Nahaufnahme: **Telefongespräche** mit Glenn Gould. 4. Aufl. Berlin: Alexander, 2007.

Gould, Glenn: N'aimez-vous pas **Brahms**?. In: Ders.: Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik 1. München: Piper, 2002, S. 110-113.

Gould, Glenn: **Briefe**. München: Piper, 1999.

Gould, Glenn: „Die **Idee** des Nordens": Eine Einführung. In: Ders.: Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2. München: Piper, 2002, S. 213-216.

Gould, Glenn: Glenn Gould **interviewt** Glenn Gould über Glenn Gould. In: Ders.: Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2. München: Piper, 2002, S. 107-126.

Gould, Glenn: Yehudi **Menuhin**. In: Ders.: Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2. München: Piper, 2002, S. 83-88.

Gould, Glenn: Von **Mozart** und verwandten Dingen: Glenn Gould im Gespräch mit Bruno Monsaingeon. In: Ders.: Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik 1. München: Piper, 2002, S. 58-73.

Gould, Glenn: Glenn Gould im Gespräch mit Tim **Page**. In: Ders.: Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2. München: Piper, 2002, S. 295-310.

Gould, Glenn: **Radio** als Musik: Glenn Gould im Gespräch mit John Jessop. In: Ders.: Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2. München: Piper, 2002, S. 190-209.

Gould, Glenn: Arnold **Schönberg** – ein Ausblick. In: Ders.: Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik 1. München: Piper, 2002, S. 164-184.

Gould, Glenn: **Stokowski** in sechs Szenen. In: Ders.: Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2. München: Piper, 2002, S. 29-63.

Gould, Glenn: **Streisand** als Schwarzkopf. In: Ders.: Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2. München: Piper, 2002, S. 100-105.

Gould, Glenn: **Toronto**. In: Ders.: Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2. München: Piper, 2002, S. 239-247.

Mann, Thomas: Doktor **Faustus**. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe Bd. 10.1). Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2007.

Page, Tim: **Einleitung**. In: Gould, Glenn: Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik 1. München: Piper, 2002, S. 9-16.

Stegemann, Michael: Glenn **Gould**. Leben und Werk. Aktualisierte Auflage. München-Zürich: Piper, 2007.

Impressum

Konzeption und Gestaltung
Fleischmann & Kirsch, Backnang
Fotografie Frank Eppler, Stuttgart (Titel),
Andreas Reiner, Biberach (2-3, 4-5, 7, 8-9, 13, 32, Rücken)
Gordon Parks, Getty Images (1956) (14-15, 16)
Glenn Gould Estate, Toronto (1, 24-25)
Reproduktion immedia23, Stuttgart
Druck Leibfarth + Schwarz, Dettingen/Erms

Gefördert von
Kulturamt der Landeshauptstadt Stuttgart
Fonds Darstellende Künste
Stiftung Landesbank Baden-Württemberg
Helmut Nanz Stiftung
Stiftung der Hypo Real Estate

Unterstützt von
Glenn Gould Estate, Toronto
Treffpunkt Rotebühlplatz/RotebühlTheater Stuttgart
theater rampe stuttgart
Produktionszentrum Tanz und Performance Stuttgart
Prinz Stuttgart
lift, Stuttgart
Druckerei Leibfarth + Schwarz, Dettingen/Erms
Frank Eppler, Stuttgart
Andreas Reiner, Biberach
Heide Barth, Stuttgart

Ze.M. Tanzprojekte

Katja Erdmann-Rajski
Mobil 0049-(0)160-8 05 01 84
katja@erdmann-rajski.de
www.erdmann-rajski.de

STUTTGART | Gefördert vom Kulturamt Stuttgart