

Rolf Großmann, Martin Warnke

Da Capo Al Segno

⌘

Hörbeispiel: W. A. Mozart – Rondo aus KV 311, gespielt von Glenn Gould.



Abb. 1

Cut, Copy & Paste ist, wie so vieles, was sehr neu aussieht, keine Erfindung der Computerleute. Microsoft hat es von Apple abgekupfert, Apple von Xerox, und wemgleich ein direkter Einfluß Mozarts auf diese Softwerker nicht nachzuweisen ist: Wolfgang Amadeus hat natür-

lich auch schon kopiert und wiederverwendet, mit einem Federkiel wahrscheinlich.

In dem Rondo seiner Klaviersonate KV 311 geht es zu wie in jedem dieser stilisierten mittelalterlichen Rundgesänge: Hauptthema, *copy*, Zwischenteil 1, *paste* Hauptthema, Zwischenteil 2, *paste* Hauptthema, Zwischenteil 3, *paste* Hauptthema, und so weiter, bis der Komponist meinte, es sei genug.

Wer hier erste Assoziationen zur Sequenzer-Technik hat, dem soll das auch nicht ausgedreht werden. Jedenfalls kommt die Beliebtheit der Liedform (Sie erinnern sich: Strophe, Refrain, Strophe, Refrain, u.s.w.) in der Sequenzer-produzierten Popmusik nicht von ungefähr.



Einen doppelten Boden und einen doppelten Sinn bekommt das Rondo vom Anfang, wenn man bei Gould nachliest, wie die Einspielung entstanden ist.

In seinem Aufsatz »In den Outtakes ist das Gras immer grüner – Ein Hörexperiment«¹ beschreibt Gould einen kleinen empirischen Test zur Frage, ob Schnitte in Klassik-Aufnahmen herauszuhören seien. Er verwendete dazu acht Stücke, größtenteils eigene Aufnahmen, von denen er genau wußte, wie sie entstanden waren.

Auch das Rondo von eben war unter den Beispielmusiken. Gould begründet diese Auswahl folgendermaßen:

Der Mozart wurde ausgewählt, weil er mehr als die Hälfte aller Klebestellen in dem Test insgesamt enthielt (vierunddreißig) und weil die überwiegende Mehrzahl von diesen das Resultat von Teilaufnahmen oder Regenerierungen war [Regenerierungen sind wiederholte identische Replikationen einmal eingespielten Materials (MW)]. Ich gestehe, daß ich von der Technik der Regenerierung nur widerstrebend Gebrauch mache [...]; in diesem Fall jedoch (bei der betreffenden Sitzung lief uns die Zeit davon, und ich mußte einen Zug erwischen) akzeptierte ich den leichten Ausweg – schließlich handelt es sich um ein Rondo. [...] Der längste

¹ Glenn Gould: »The Grass Is Always Greener in the Outtakes: An Experiment in Listening«, in: Tim Page (Hg.), *The Glenn Gould Reader*, London: faber and faber 1988, S. 357-373. deutsch »In den Outtakes ist das Gras immer grüner: ein Hörexperiment«, in: *Vom Konzertsaal zum Tonstudio, Schriften zur Musik II*, München 1987, Übersetzung von Hans-Joachim Metzger.

regenerierte Abschnitt in KV 311 umfaßt [...] sechs Schläge; der kürzeste besteht aus aus einer einzigen für sich gespielten Achtelnote.«

Gould berichtet von einer Klebedichte, die im Schnitt eine Klebestelle alle 9,2 Sekunden ergibt; übrigens ist das ziemlich genau die Länge des Rondotheemas selbst.

Nun sei noch ein Wolpertinger aus dem Gouldschen Labor angeführt, seine Einspielung der Fuge a-moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers:



Abb. 2

Unzufrieden mit den Resultaten der acht Studio-Takes dieser Fuge, von denen Nr. 6 und Nr. 8 als einzig akzeptable übrig blieben,

zeigte sich, daß beide einen Fehler hatten [...]: beide waren monoton. Jeder Take hatte in der Behandlung des aus einunddreißig Tönen bestehenden Themas der Fuge eine andere Phrasierung benutzt [...]. Take 6 war feierlich, mit Legato und auf recht pompöse Weise mit ihm umgegangen, während in Take 8 das Fugenthema vorwiegend durch Staccato gestaltet war, was zu einem Gesamteindruck der Übermütigkeit führte. [...] Nach höchst nüchterner Überlegung kam man überein, daß weder der teutonischen Strenge von Take 6 noch dem nicht gerechtfertigten Jubel von Take 8 gestattet werden konnte, unsere besten Gedanken zu dieser Fuge darzustellen. [...] Und so wurde [...] zweimal geklebt, wobei sich einmal ein Sprung von Take 6 nach Take 8 in Takt 14 ergibt und ein

weiterer, der nach der Rückkehr nach a-Moll (ich habe vergessen, in welchem Takt, aber der Leser ist eingeladen, danach zu suchen) ebenso nach Take 6 zurückkehrt. Erzielt worden war eine Aufführung dieser besonderen Fuge, die bei weitem allem überlegen war, was wir zu der Zeit im Studio hätten tun können.²

Hörbeispiel: J. S. Bach, a-Moll-Fuge aus »Das wohltemperierte Klavier«, 1. Teil, BWV 865.

Neben der profan-praktischen Seite der Zeiteinsparung haben Schnitte in der Musik interessante ästhetisch-mediale Implikationen. Benjamin griff in seinem »Kunstwerk ...«-Aufsatz begrifflich zum Skalpell, als er den fortschrittlichen Kameramann mit dem Chirurgen verglich:

Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. [...] Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammen finden.³

Dieses neue Gesetz betrifft die Ästhetik des technisch *reproduzierten* Kunstwerks. Was sich erst bei den technisch *produzierten* Werken, etwa denen der modernen Popmusik entfalten wird, schlummert latent in Goulds interpretatorischer Praxis, die sich dem ganzheitlichen Werk eines Bach oder Mozart verpflichtet hat, dabei aber zum Skalpell – ich korrigiere: zur Rasierklinge – greift.

In einer der von Bruno Monsiegnon produzierten Fernsehbeiträge Goulds ist dann auch der Schnitt auf der Note⁴ zu sehen.

Benjamin benutzte für die Schnipseleien der Dadaisten die Sentenz der »rücksichtslose[n] Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringungen,

2 Glenn Gould: »The Prospects of Recording«, in: T. Page, The Glenn Gould Reader, S. 331-353. deutsch »Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung«, in »Vom Konzertsaal zum Tonstudio«.

3 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.

4 Bruno Monsiegnon: Wege der Musik 1. Teil. CAMI. 1988. Sendung 1.10.90 ZDF.

denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal einer Reproduktion aufdrücken«, andere nannten das Herumschneiden an E-Musik »die Warzen mit Schönheitspflasterchen überkleben«, wodurch die »große Linie« zerstört werde. Gould hatte da ganz eigene Ansichten:

... das Kleben schadet den Linien nicht. Gutes Kleben baut gute Linien auf, und es sollte nicht viel ausmachen, ob man alle zwei Sekunden klebt oder eine ganze Stunde lang gar nicht, solange das Resultat als zusammenhängendes Ganzes *erscheint*. Schließlich macht es, wenn man ein neues Auto kauft, wirklich nichts aus, wie viele Arbeitskräfte am Fließband an seiner Produktion beteiligt waren. Je mehr, desto besser eigentlich⁵

Industrielle Produktion ist für Gould, anders als für konservative Europäer, keine Methode zur Herstellung minderwertiger Massenware, sondern eine technische und kulturelle Selbstverständlichkeit mit ihren eigenen Optionen, die es zu nutzen gilt. Der immer noch weit verbreitete Glaube an ein von neuen Medienwelten unberührtes ›Kunstwerk‹ weist dagegen beim karajan- oder tenöreorientierten Publikum auf eine bestehende Kontinuität großbürgerlicher romantischer Musikauffassung bis heute hin. Auch wenn ›Video‹ längst den ›Radio Star‹ gekillt hat, das Kunstwerk Beethovenscher Prägung wollen wir uns nicht nehmen lassen. Seine Kriterien wie Originalität, Genietum, Wahrheit, Authentizität, Ganzheitlichkeit und organische Gestalt gelten nach wie vor für ›wahre Kunst‹, und sie gelten noch weit mehr 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.⁶

5 Glenn Gould: »Music and Technology«, in: T. Page, The Glenn Gould Reader, S. 353-357. deutsch »Musik und Technologie«, in »Vom Konzertsaal zum Tonstudio«.

Authentizität und Wahrheit der Musik dieser Meister ist ihre innere einheitliche 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 musikalischen Gedanken bei Johannes Brahms »ist's wie mit dem Samenkorn: er keimt unbewußt im Innern fort.⁷

Genau da liegt das Sakrileg Goulds. Sein klassisch-romantisches Material scheint für moderne Medientechnik völlig ungeeignet, die Rasierklinge seines Technikers operiert – um im Bild Benjamins zu bleiben – nicht einen kranken Patienten, sondern klebt ein »widernatürliches« Frankenstein-Monster zusammen, das nur mit Hilfe der Technik überleben kann.

Haben denn elektronische Medien je etwas anderes gemacht? Der Freund auratischer Kunstwerke fühlt sich zurecht betrogen, 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. 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 und Paste.

Doch auch Benjamins Folgerungen sind mehr Wunschdenken als nüchterne Analyse. Nach dem Ende des auratischen Kunstwerks entsteht keine in und durch die Medien neu vergesellschaftete Kunst, sondern ein neuer Mythos. Nach dem Mythos der High Fidelity folgt der Mythos der Produktionstechniken und ihrer Magier, ein Mythos, an dem Gould – neben seinen Kollegen aus der »populären Musik«, den Beatles, den Beach Boys und ihren Studioingenieuren – als einer der Ersten kräftig mitstrickt.

6 E.T.A. Hoffmann: »Besprechung der 5. Symphonie c von Ludwig van Beethoven«, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Band 12, 1810.

7 Johannes Brahms 1876, zit. nach Imogen Fellingner: »Grundzüge Brahms'scher Musikauffassung«, in: Walter Salmen, Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Regensburg: Bosse 1965, S. 120.

Angesichts der schon erwähnten neuen Stile, etwa des HipHop, der von Zitate und Loops lebt, gleichsam direkt aus dem Sequenzer kommt, ist die Frage, ob auch folgende Auffassung Goulds noch als noch gültig anzusehen ist: nämlich

... daß man niemals einen Stil zusammenkleben kann – man kann nur Abschnitte zusammenkleben, die mit einem Überzeugtsein von einem Stil zu tun haben.⁸

Dazu: Schnitt & Sprung in die Jetztzeit:

Musikvideo Janet Jackson »Got til its gone«.

Janet Jackson zeigt hier, wie man ein Musikstück anlegen muß, damit Zitat und Collage als stilbildende Elemente wirken können, sie mußte sich letztlich sogar bei der Gelegenheit ihrer Europa-Tournee dafür kritisieren lassen, daß ihr Stil *nur noch* mit den Neuen Medien funktioniert, es keinen Sinn mehr mache, wenn auf der Bühne ziemlich hilflose »Echtmenschen« unter der Großbildleinwand herumhüpfen.

Gould war als E-Musiker seiner Zeit offenbar entschieden voraus: kein Wunder, daß er im Moment (16 Jahre nach seinem Tod) posthum als Pop-Star des Pianos seine größten Erfolge feiert, zu einer Zeit, in der alle Musikproduktion selbstverständlich auf technischer Reproduzierbarkeit beruht, oder, um Glenn Gould zu Wort kommen zu lassen: »Ob wir es anerkennen oder nicht, die Langspielplatte verkörpert mittlerweile geradezu die Realität der Musik«⁹

Und noch einmal Benjamin: »Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.«

Nun wird auch deutlich, warum sein »Sequenzing mit analogen Mitteln« von manchen Zeitgenossen Goulds als Sakrileg empfunden wurde: das Material war selbstredend nicht auf Reproduzierbarkeit angelegt – es stammt schließlich hauptsächlich aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Das ist ein medialer Standortnachteil, den die Beatles und die

8 Glenn Gould: »The Prospects of Recording«, in: T. Page, The Glenn Gould Reader, S. 331-353. deutsch »Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung«, in »Vom Konzertsaal zum Tonstudio«.

9 Ebd.

Beach Boys nicht hatten, als sie sich, etwa zeitgleich mit Gould, ebenfalls ins Tonstudio zurückzogen.

¶C

Wie sich nach Einführung des Buchdrucks die Rede als massenhaft verbreiteter Text vom Sprechakt löste, so ersetzt nun die Tonkonserve in Millionenaufgabe den Live-Auftritt; wie für Schreibende das Cut, Copy & Paste im Dokuversum alles bislang Geschriebenen zur charakteristischen Maus-Hand-Bewegung ihrer Zunft wird, gesellte sich bei Gould zur stupenden Fingerfertigkeit des klassischen Konzertpianisten der meisterhafte Umgang mit den Schneidewerkzeugen. In keinem Falle ist der Autor mehr alleiniger *auctor*, exklusiver Schöpfer mit verbürgender Autorität.

Im Falle der modernen Text-Produktion war nach Foucaults Aufsatz zur Frage »Was ist ein Autor«¹⁰ gar die Rede vom »Tod des Autors«¹¹, mußte festgestellt werden, daß für Wahrheit und Wahrhaftigkeit eines Textes nicht mehr eine einzelne Person dingfest gemacht werden kann und soll. Foucault stellt fest, daß man ab dem 17. oder 18. Jahrhundert begann, wissenschaftliche Texte um ihrer selbst willen zu akzeptieren, nicht wegen eines Autors, einer *auctoritas* wie etwa Hippokrates oder Aristoteles. Die

Anonymität einer feststehenden oder immer neu beweisbaren Wahrheit; ihre Zugehörigkeit zu einem systematischen Ganzen sicherte sie ab, nicht der Rückverweis auf die Person, die sie geschaffen hatte.¹²

Für Goulds arbeitsteilige Produktionsmethoden von Musik ist eine solche Haltung absolut plausibel. Er tadelt die überkommene Überhöhung der Künstler-Persönlichkeit, indem er ironisierend festhält:

10 Michel Foucault: »Was ist ein Autor?«, in: Ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt/Main: Fischer 1988, S. 7-31.

11 Roland Barthes: »The Death of the Author«, in: Ders.: Image-Music-Text, Glasgow: William Collins Sons & Co Ltd 1977, S. 142-147.

12 M. Foucault, a. a. O., S. 19.

... wir neigen dazu, furchtbare Angst davor zu bekommen, ein Urteil zu fällen, wenn wir die Identität desjenigen, der für ein Kunstwerk verantwortlich ist, nicht kennen.¹³

Er setzt vielmehr darauf, daß auch musikalische Artefakte für sich stehen können und sollen und sich emanzipieren vom Hier und Jetzt des Bühnenauftritts eines Stars, er schwärmt vom Tonstudio:

Die Technologie hat das Vermögen, ein Klima der Anonymität zu schaffen und dem Künstler die Zeit und Freiheit zu geben, seine Auffassung eines Werks nach besten Kräften vorzubereiten ...¹⁴

Diese künstlerische Freiheit sollte sehr weit gehen. Im übertragenen Sinne sollte es möglich und erlaubt sein, mit elektronischen Verfahren der Nachbearbeitung sogar zu »Lügen wie gedruckt«:

Die Rolle des Fälschers, des unbekanntem Herstellers unbeglaubigter Güter, ist emblematisch für die elektronische Kultur. Und wenn dem Fälscher Ehre erwiesen wird für seine Kunstfertigkeit und er nicht mehr geschmäht wird für seine Habgier, werden die Künste zu einem wahrhaft integralen Bestandteil unserer Zivilisation geworden sein.¹⁵

Daß er damit nicht nur sein eigenes Metier meinte, belegt nun noch folgender Satz, mit dem er 1974 schon die Debatte um die Wahrhaftigkeit des Bildes aus dem Computer vorwegnimmt:

... und vielleicht wird man mich daran erinnern, daß »die Kamera nicht lügt«, worauf ich nur erwidern kann: »Dann muß es der Kamera umgehend beigebracht werden.¹⁶

13 Jonathan Cott: Telefongespräche mit Glenn Gould, Berlin 1987, S. 82.

14 Glenn Gould: Coda: Glenn Gould im Gespräch mit Tim Page, in: Vom Konzertsaal zum Tonstudio – Schriften zur Musik II, München 1987, Übersetzung von Hans-Joachim Metzger, S. 299.

15 Glenn Gould: Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung, in: Vom Konzertsaal zum Tonstudio – Schriften zur Musik II, München 1987, Übersetzung von Hans-Joachim Metzger, S. 146.

16 Glenn Gould: »Musik und Technologie«, in »Vom Konzertsaal zum Tonstudio« S. 162.

⌘

Goulds Schneidetechniken sind – 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 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 heißt hier: In einer Zeit, in der die Realität der Musik die LP Oder CD ist (s.o.), kann das vom ›Ausführenden‹ konzertant wiederbelebte Werk nicht der letzte Stand möglicher Interpretation sein.

Paradoxon heißt: Statt genuiner Medienstile (Beispiel Janet Jackson) benutzt der irgendwie doch noch romantische Interpret Gould (die Architektur des Werks ist ihm heilig, eine autonome Eigengesetzlichkeit der Struktur steht im Zentrum deiner Interpretationen) den Kanon der ganzheitlichen Werke, um neue ganzheitliche Medienartefakte zu schaffen, die nun ihrerseits Kontinuen simulieren.

Sieg heißt: Wir hören nichts davon, außer wir sollen es hören. Die Täuschung ist perfekt, das Werk erscheint geschlossen und oft überzeugender als dasjenige ›ehrlicherer‹ Interpreten.

Glenn Goulds Respektlosigkeit vor dem heiligen Gral klassisch-romantischer Genies – das könnte 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.¹⁷

Daraus läßt sich schließen: Es geht bei Gould immer um hohe Qualität, und zwar im Verständnis des Gouldschen Universums. Gould macht Bach, Mozart, Beethoven zu Gould, im besten interpretatorischen Sinn. Er ist ›Ausführender‹ eines neuen Zeitalters, mit Geist, Händen und Medientechnik. Wie Jaques Loussier mit »Play Bach« oder Walter (Wendy) Carlos mit »Switch-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 noch fremd anmutender Medientechnologie.

Hörbeispiel: Collage – Ludwig-Amadeus van Mozhooven: Ronduett, Klaviersonate D-Dur KV 311 Nr. 7.

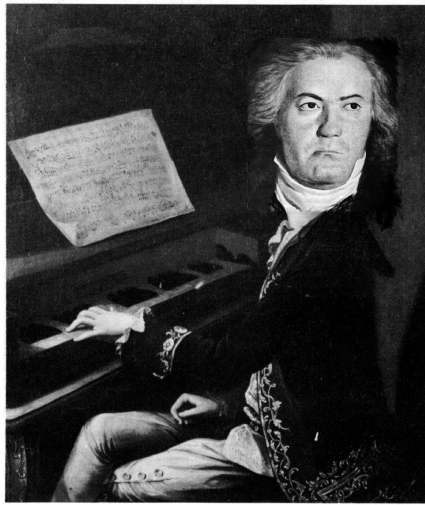


Abb. 3

online erschienen unter <http://www.uni-lueneburg.de/uni/index.php?id=2663>

¹⁷ Michael Stegemann, Colloquium Olympicum (Fictum), Beiheft zur CD »The Glenn Gould Edition« Sony Classical 1994.