

Benjamin Sprick

Glenn Gould und die Klaviatur des Seins

Vortrag im GOLEM, 14.5.2015

Ich möchte mich im Folgenden an einer – zugegebenermaßen noch etwas zögernden – Konkretisierung einiger Gedanken aus Jean-Luc Nancy's Essay *A l'écoute* (zu deutsch: *Zum Gehör*) versuchen.¹ Nicht ohne einzugestehen allerdings, dass mir diese Aufgabe gewisse Schwierigkeiten bereitet. Denn der Text, den Nancy Fragen des ›Hörens‹, der ›Resonanz‹ und einem ›klanglichen Sinn‹ widmet, ist in seiner polyphonen Vielschichtigkeit ebenso faszinierend wie sperrig: Er *versperrt* sich einer vorschnellen Aneignung bzw. Übertragung auf ›konkrete musikalische Phänomene‹, wie man so schön sagt. Denn von konkreten Phänomenen kann im Hinblick auf die Musik mit Nancy nicht (mehr) die Rede sein. Zu sehr ist der Begriff des ›Phänomens‹ (wörtlich des ›sich Zeigenden‹ oder des ›Erscheinenden‹) mit optischen Registern verbunden, deren philosophische Vorherrschaft Nancy gerade attackieren will. *Zum Gehör* ist nicht zuletzt ein für Nancy typischer Versuch, die phänomenologische Tradition zu überwinden und in eine ›plurale Ontologie des Mit-Seins‹ (so wird Nancy's philosophischer Einsatz gelegentlich charakterisiert) zu transformieren. Dieser »Weg jenseits des Phänomenologischen – und das heißt,« so Nancy, »der ontologische Weg« verläuft in musikalischer Hinsicht »[v]on der Melodie zum Schweigen, das sie verkündet.«² Zum Schweigen eines »Seins« nämlich, das, noch einmal Zitat Nancy, »immerzu von jedem Hier-und-Jetzt-Sein differiert« und »unablässig diese Differenz selbst differiert«, indem es »der Identität und der Differenz gegenüber indifferent« ist.³ Nicht ›zu den Sachen selbst!‹ also, sondern weg von ihnen, mitten hinein in den (noch) unbesetzten Resonanzraum eines unendlichen Verweises von Klang und Sinn.

¹ Jean-Luc Nancy: *Zum Gehör*, Berlin: Diaphanes 2010.

² Ebd. 30.

³ Ebd.

Ein phänomenologiekritischer Impuls war bereits für Jacques Derrida charakteristisch, der seinerseits die Dekonstruktion mit einem Buch über Edmund Husserl ansetzen ließ. *Die Stimme und das Phänomen*, so der Titel des 1967 erschienenen Buches, versuchte, die metaphysischen Implikationen eines sich nicht nur in akustischer Hinsicht selbst vernehmenden Subjekts in Frage zu stellen. Diese kritische Husserl-Lektüre Derridas bildet in ihren diversen akustischen und zeitphilosophischen Implikationen so etwas wie eine dekonstruktive Matrix von Nancy's Überlegungen (in) *Zum Gehör*. Sie wird an zentralen Stellen des Buches exponiert, variiert und in einer »ontologischen Tonart«⁴, wie Nancy sagt, radikalisiert. Das aufregende Ergebnis dieser Bemühungen sind die Umrisse eines dezentrierten, im musikalischen Klang sich gleichzeitig verlierenden wie wiederfindenden ›Hör-Subjekts‹, das sich in kein vorgefertigtes Raster einer ›lebendigen Gegenwart‹ mehr eintragen lässt. Vielmehr vernimmt sich das von Nancy angedeutete *horchende Selbst* immer schon als von sich selbst getrennt. »Wenn man lauscht«, so Nancy, dann »lauert man auf ein Subjekt, das *sich* identifiziert, indem es von sich zu sich *widerhallt*, an und für sich, folglich außer sich, zugleich selbst und anders als es selbst, eins im Echo des anderen, und dieses Echo als der Klang selbst seines Sinns.«⁵

Zu diesem flüchtigen aber umso obertonreicheren Subjekt des Hörens möchte im Folgenden ein paar Überlegungen anstellen und zwar im Rahmen eines Musikbeispiels, das ursprünglich für die letzte Seminarsitzung vorgesehen war. Dort klang es aus Zeitgründen aber nur an, weil wir vorher zu lange über Nancy's Text diskutiert haben... Es handelt sich um eine (Film-)Aufnahme des kanadischen Pianisten Glenn Gould, die diesen bei dem Versuch zeigt, Johann Sebastian Bachs letzte, unvollendet gebliebene Komposition, den *Contrapunctus 14* aus der *Kunst der Fuge* BWV 1080 zu interpretieren. Bevor wir in die Musik einsteigen, möchte ich aber noch ein paar Worte zu dem Grundgedanken verlieren, von dem Nancy's Essay seinen Ausgang nimmt.

Wie wir im Seminar bereits ansatzweise nachvollziehen konnten, spannt dieser seine Argumentation vor dem Hintergrund einer sprachlichen »Unentschiedenheit« auf, die zwischen den Verben ›Lauschen‹ und ›Vernehmen‹ »klappert, knirscht und

⁴ Ebd. 11.

⁵ Ebd. 18.

schreit«, wie Nancy es ausdrückt.⁶ Im Französischen sind das die Verben ›écouter‹ und ›entender‹. Beide lassen sich zwar im weitesten Sinne unter den Vorgang des Hörens bzw. den Gebrauch des menschlichen Hörorganes subsumieren, klaffen aber in Bezug auf die durch sie hervorgerufenen Sinnrichtungen weit auseinander. ›Vernehmen‹ bedeutet, wie Nancy deutlich macht immer auch einen Sinn verstehen zu wollen bzw. aus einer Ansammlung von Klang eine bestimmte Bedeutung herauszulösen, die auf eine intelligible, also nicht-körperliche Sphäre verweist. Im Vernehmen sind wir daher, Zitat »gespannt hin zu einem *jenseits* des Klangs präsenten Sinn.«⁷ Wenn wir hingegen ›zuhören‹, ›lauschen‹ oder ›horchen‹ (alles das sind mögliche Übersetzungen des Verbs ›écouter‹) dann versuchen wir eher, die *Klanglichkeit* einer akustischen Artikulation zu erfassen, wir hören den Klang in gewisser Weise *in seiner Klanglichkeit* ab. Dieser ›klangliche Sinn‹, der sich zum Beispiel in der Musik, aber auch in dem Schrei eines Kindes erahnen lässt, ›klingt‹ in eigentümlicher Weise selber. Es ist ein ›klingender Sinn‹ bzw. ein ›sinnlicher Klang‹, der Klang des Sinnes selbst oder, wie Nancy es formuliert, ein »sinnliche[r] Sinn«⁸.

Nun könnte man diese beiden Formen – den vernommenen, ›sinnhaften‹ Sinn, in dem der Klang tendenziell Sinn wird und den erlauschten, ›sinnlichen‹ Sinn, in dem der Sinn tendenziell Klang wird – schematisch gegenüberstellen und auf diese Weise versuchen, ein Raster zu bilden, in das sich akustische Ereignisse einordnen ließen. Bereits ein einfaches Musikstück jedoch lässt erahnen, dass eine strikte Aufteilung von ›Vernehmen‹ und ›Lauschen‹ auf eine allzu einfache Dualität von ›Leib‹ und ›Seele‹ oder schlimmer noch, von ›Gefühl‹ und ›Verstand‹ verweist und daher von vorneherein zum Scheitern verurteilt ist. Denn jedes Zuhören wendet sich – gerade in der Musik – so Nancy, Zitat, »immer an das [...] worin Klang und Sinn sich *mischen* und einer im Anderen oder durch den anderen widerklingt.«⁹ »Vielleicht muss« so heißt es weiter, »der Sinn nicht bloß Sinn machen (oder *logos* sein), sondern überdies klingen.«¹⁰ Um eine derartige »grundlegende Resonanz« von Klang und Sinn bzw. eine, Zitat, »Resonanz als Grund und erste oder letzte Tiefe des Sin-

⁶ Ebd.

⁷ Ebd. 14.

⁸ Ebd. 13.

⁹ Ebd. 14.

¹⁰ Ebd. 13.

nes«¹¹, kreist die gesamte Argumentation von Nancy's Essay *Zum Gehör*.

Kommen wir zu dem Beispiel. Der *Contrapunctus 14* bildet den Abschluss der *Die Kunst der Fuge* von Johann Sebastian Bach. Eines Fugen-Zyklus, den Bach gegen Ende seines Lebens als ›Jahresgabe‹ für die *Societät der musicalischen Wissenschaften*, deren Mitglieder laut Statut bis zu ihrem 65. Lebensjahr ein ›wissenschaftliches Werk‹ in Druck vorzulegen hatten, konzipiert hat. Es handelt sich bei der *Kunst der Fuge* also nicht nur um eine musikalische Komposition, sondern auch um ein in Noten geformtes musiktheoretisches Traktat. Bach will hier zeigen, wie weit er in seiner Auseinandersetzung mit der Polyphonie, dem Zusammenspiel mehrerer, in ihrer melodischen Logik voneinander unabhängiger Einzelstimmen gekommen war.

Der *Contrapunctus 14*, in den wir gleich hineinhören werden, sollte das monumentale Klangwerk ursprünglich abschließen. Er blieb jedoch unvollendet, Bach verstarb während der Komposition. Es handelt sich bei dem *Contrapunctus 14* um eine sogenannte ›Tripelfuge‹, die nach und nach 3 Fugenthemen und die entsprechenden Gegenstimmen exponiert, um schließlich alle drei miteinander engzuführen, d.h. simultan erklingen zu lassen. Nachdem in der dritten Teilfuge von Bach das Thema B-A-C-H, also der musikalische Schriftzug seines Namens eingeführt wurde, bricht die Druckausgabe ab. Sie enthält in Bachs Handschrift die Anmerkung seines Sohnes Carl Philipp Emanuel: »Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.« Hören wir nun in den Anfang des *Contrapunctus 14* hinein:

[<https://www.youtube.com/watch?v=CpnfQntMisc> => 3:40]

Neben einigen pianistischen Eigenheiten – Gould sitzt auf einem nur 30 Zentimeter hohen Stuhl ohne Sitzfläche und dirigiert, sofern das möglich ist, sich selber – fällt in diesem Beispiel zunächst ein permanentes Mitsummen seitens des Interpreten auf. Gould scheint zu versuchen, so viele musikalische Ereignisse wie möglich mit seiner Stimme nachzuvollziehen bzw. sie von dieser ausgehend in Gang zu setzen. Es lässt sich dabei nicht genau sagen, ob das Mitsingen die gespielten Töne hervorbringt oder vielmehr die vom Klavier produzierten Töne im Gesang Goulds wider-

¹¹ Ebd.

klingen. Ein simultaner Resonanzraum entsteht, der beides – Stimme und Klavierklang – ineinander resonieren lässt. Diese gegenseitige Wiederholung der Schwingungen von Instrument und Interpret, lassen auch Klang und Sinn sich gegenseitig verstärken und ausbreiten. Beide fangen an, *in ihrer Mischung* »von selbst zu schwingen«¹².

Gould murmelt und summt hier nicht in einem ›sinnhaften‹ Sinn. Seine Stimme wird vielmehr zum Resonanzboden eines von außen, aus Richtung der Musik auf ihn einwirkenden Klang-Sinns. *Sens* heißt im Französischen nicht nur ›Sinn‹, sondern auch ›Richtung‹. Seine summende Stimme erscheint als Echo eines musikalischen Subjekts, das er ›nie gewesen sein wird‹, weil es – nur aus Verweisen bestehend – unendlich in sich selbst widerhallt. Ein Subjekt also, das sich nur *hören*, niemals aber ›vernehmen‹ und in seiner Selbstpräsenz erkennen kann. Nancy sagt: »Es gibt ›Subjekt‹ (was stets bedeutet: ›Subjekt eines Sinnes‹) nur widerklingend, auf ein Hinausschwingen antwortend, auf einen Ruf, auf eine Zusammenrufung von Sinn.«¹³ Gould gerät somit *am Klavier sich selbst lauschend* in das Register einer *verschobenen* Selbstpräsenz. Der Sinn widerfährt ihm ehe er von ihm ausgeht, und obwohl er ihm nur widerfährt, geht er mit derselben Bewegung von ihm aus. Der Pianist tritt auf diese Weise in eine klangliche Räumlichkeit des Sinns ein, von der er *zur selben Zeit* durchdrungen wird: »Ganz Ohr sein, lauschen«, so Nancy, »das ist *gleichzeitig* draußen und drinnen sein, *von* außen und *von* innen offen sein, vom einen zum anderen also, und vom einen im anderen.«¹⁴

Die Bedingung der Möglichkeit dieses vielstimmigen Resonanzzusammenhangs bildet ein bestimmtes Verhältnis zur musikalischen Zeit. Gould schlägt im *Contra-punctus 14* ein *extrem* langsames Tempo an. Und das, obwohl komplexe kontrapunktische Strukturen in der Regel nach einem eher flüssigen Tempo verlangen, weil in dem Wirrwarr einander überlagernder melodischer Linien sonst die musikalische Übersicht verloren geht. Den meisten Menschen fällt es schwer, ab drei übereinandergeschichteten Stimmen noch horizontal, d.h. *melodisch* zu hören und die Spannungsverläufe der Melodie *unabhängig* voneinander zu verfolgen. Das musikalische Denken gleitet hier in der Regel ins Vertikale ab, und beginnt harmonische Bezüge zu konstruieren. Diese kognitiven ›Probleme‹ scheinen Gould fremd zu

¹² Ebd. 15.

¹³ Ebd. 41.

¹⁴ Ebd. 23.

sein, oft wurde seine Fähigkeit beschrieben, die Musik quasi-räumlich also von empirischer Zeit unabhängig zu erfassen. Diese Fähigkeit lässt ihn den *Contrapunctus* wie einen physikalischen, gleichsam ›dreidimensionalen‹ musikalischen Körper von einem inneren akustischen Auge abtasten.

Die Architektur eines derartigen, von Gould hier in Gang gesetzten Klang- und Resonanz-Raums deutet sich gleich zu Beginn seiner Interpretation des *Contrapunctus* an. In einem ›Auftakt‹ nämlich, der das kontrapunktische Verweisungsspiel der Tripelfuge wie durch einen genialen Schatzug (er-)öffnet. Bereits der erste Ton scheint hier in paradoxer Weise auf der Stelle zu treten, obwohl er doch gleichzeitig als für eine Vielzahl von musikalischen Sinnrichtungen geöffnet erscheint. Auf diese Weise entsteht ein kurzer Moment klingender Stille, aus deren Schweigen der musikalische Sinn empor tauchen kann. Eine Eröffnung der *Fuge* also, in der eine weitere Öffnung des Sinns widerhallen kann, deren Klang wiederum weitere Sinnöffnungen produziert usw. usf. Deutlich wird hier vor allem, dass ein musikalischer Auftakt *immer* etwas Unabschließbares in Gang setzt, das mit einem Auftauchen der Musik aus einem transzendentalen Schweigen einhergeht. Jeder Auftakt lauscht sich somit selber. Er versetzt sich, Zitat Nancy, in die »Spannung zu einem möglichen Sinn, der [...] nicht unmittelbar zugänglich ist«¹⁵, Zitat Ende.

[<https://www.youtube.com/watch?v=CpnfQntMisc>: Anfang mehrfach hören.]

Besonders bemerkenswert ist diese durch eine enorme Verlangsamung erzeugte musikalische Spannung unter anderem, weil der Klavierklang eigentlich in seiner akustischen Materialität von sich selbst wegweist, sich ent-spannt. Nach dem Auftreffen des Hammers auf der Klaviersaite kann der Klang in keine ›positive‹ Richtung mehr beeinflusst werden wie etwa bei Streichinstrumenten oder dem Gesang. Dort können einzelne Töne *crescendiert*, d.h. sukzessive dynamisch verstärkt werden. Im Gegensatz dazu ist der Klavierton immer ein ›Verklingender‹, der sich in seiner Klangkurve für die durch ihn ausgelösten Obertöne öffnet. Der vollkommen richtungslose und kontemplative Ton, den Gould zu Beginn des *Contrapunctus* anschlägt, betont zwar diese klangliche Prädisposition des Klaviers. Gleichzeitig öffnet aber das Stehenlassen des Klangs neue Resonanzräume, weil sich in den Abständen *zwischen* den einzelnen Tönen der musikalische Sinn einnisten kann. Immer, so Nancy, ist der vernommene Sinn an seine sinnlichen Bedingungen gebun-

¹⁵ Ebd. 13.

den, kann sich nur in Resonanzbeziehungen zu diesen entfalten, in diesen widerklingen. Im Fall unseres Beispiels ist das *ein ›schweigender Sinn‹, der sich in den Abständen seiner eigenen klanglichen Voraussetzungen selber belauscht.*

Ich komme zum Schluss: Gegen Ende des *Contrapunctus* beginnt Bach damit, die Musik mit seinem eigenen Namen zu signieren. Das, was sie hören lässt (die Tonfolge B-A-C-H), hat zwar in materialer Hinsicht keine ›Bedeutung‹, sie besteht aus einer Ansammlung von klanglichen Verweisen und akustischen Singularitäten. Gleichzeitig ist sie durch den Eigennamen ›Bach‹, der das durch seinen eigenen Tod unvollendet gebliebene Werk eigenhändig unterschrieb mit Signifikanz und Bedeutung geradezu überladen. Diese paradoxe Überlagerung von ›signifikanten‹ und ›asignifikanten‹ Sinnrichtungen hallen auch in Goulds Interpretation wider. Der Pianist wird hier nämlich zum Schamanen. Er versucht das Schweigen eines musikalischen Sinnes zu beschwören, das gleichzeitig laut herausposaunt werden soll. Er markiert das Bachsche Klang-Chaos mit musikalischen Buchstaben, deren Bedeutungslosigkeit im Zwischenraum einer *Klaviatur des Seins* zum Schwingen gebracht wird.

[<https://www.youtube.com/watch?v=CpnfQntMisc>: *Contrapunctus* ab 9:40]

Ich danke für die Aufmerksamkeit.