

Verlag Bibliothek der Provinz

Friedrich Gulda

WORTE ZUR MUSIK

ergänzt und herausgegeben von Ursula Anders

ISBN 978 3 85252 530 3

© *Verlag* Bibliothek der Provinz

A-3970 WEITRA 02856/3794

www.bibliothekderprovinz.at

© Titelfoto von Sepp Dreissinger »Friedrich Gulda – Geh ich mit mir zu rat«
aus dem Buch: »Hauptdarsteller-Selbstdarsteller (Verlag Bibliothek der Provinz)

Friedrich Gulda

WORTE ZUR MUSIK

ZUR EINFÜHRUNG

Das vorliegende Buch ist eine Zusammenstellung von Gedanken oder Gedankengängen, die sich im Lauf der Zeit, auf Reisen, daheim, zu verschiedenen Gelegenheiten, meist jedoch ohne unmittelbaren Anlass, in meinem Notizbuch oder Taschenkalender oder auf losen Zetteln angesammelt haben. Natürlich betreffen sie zum überwiegenden Teil das Gebiet, dem ich mein Leben widme, dessen Fragen mich tagaus, tagein beschäftigen: das der Musik. Da aber diese kein isoliertes Phänomen ist, sondern ein Spiegel allen Geschehens, reichen sie oft auch in andere Bereiche hinein oder tragen den Charakter allgemeiner Beobachtungen.

Ursprünglich hatte ich den Plan, die Aufzeichnungen einfach chronologisch – sie stammen aus der Zeit von 1953 bis 1970 – zu ordnen, nichts wegzulassen und nichts hinzuzufügen, um größtmögliche Unmittelbarkeit – wie dies bei Tagebüchern oder Briefsammlungen wünschenswert ist – zu erreichen. Von diesem Plan musste ich nach einiger Überlegung aus drei Gründen abgehen: Erstens waren nicht alle Aufzeichnungen von gleichem Interesse. Besonders jene, die sich – oft aus Anlass eines missglückten oder besonders geglückten Konzertes – mit allzu fachlich-engen Fragen des Klavierspiels, wie Fingersatz, Pedalisierung und dergleichen, beschäftigen, wurden Gegenstand einer rigorosen Sichtung, und nur einige wenige dieser Art, nämlich solche, die über die bloße »Fachsimelei für Pianisten« hinausgehen, schienen mir der Aufnahme wert zu sein. Zweitens musste ich – contre coeur, wie ich gern gestehe – mitunter von der streng chronologischen Reihung abgehen, um leichtere Überschaubarkeit von Gedankengängen zu gewährleisten, welche oft Jahre auseinanderliegen, inhaltlich jedoch zusammengehören. Dem Leser wird damit umständliches Herumblättern erspart; leichtere Verständlichkeit ging mir in diesen Fällen vor biographischer Exaktheit, die hier allzusehr in die Nähe von überflüssiger, ja störender Pedanterie geraten wäre. Von solchen – allerdings zahlreichen – Ausnahmen abgesehen, habe ich die Chronologie beibehalten: Entwicklung bleibt sichtbar. Schließlich: Da viele Notizen nur den Abschluss oder das Ergebnis einer längeren Gedankenkette bilden,

gleichsam die Landung nach dem Flug darstellen, ohne Kenntnis des vorausgegangenen »Flugweges« jedoch oft schwer- oder missverständlich bleiben müssen (dies wurde mir in Gesprächen mit Freunden klar, denen ich nur die nackten Originalnotizen zu lesen gab), beschloss ich, erklärende Kommentare dort anzufügen, wo ich dies zum richtigen Verständnis für nötig hielt. Oft erfüllen diese Kommentare auch die Funktion einer Brücke von einer Aufzeichnung zur nächsten, manchmal sind sie auch ergänzende »Situationsberichte«. Zur besseren Unterscheidung sind sie in kleinerer Schrifttype gedruckt. Sie stammen alle aus dem Jahre 1970, bemühen sich aber gleichwohl, den ursprünglichen Gedankenbergang, seine Wurzeln, Verzweigungen, Implikationen und Konsequenzen anschaulich zu machen. Was letztere betrifft, mag allerdings viel von 1970 eingeflossen sein, d. h. Dinge, die mir zur Zeit der Originalnotiz noch nicht klar waren; wodurch die Kommentare nicht nur rekonstruktiv-biographisches, sondern darüber hinaus – so scheint es mir – auch prinzipielles Interesse haben dürften.

Im Anschluss daran mag man vielleicht fragen: Warum gerade 1970 als Zeitpunkt für die Zusammenfassung dieser Notizen? Warum nicht zwanzig oder gar dreißig Jahre später, wenn das ganze, nicht nur das halbe Leben überschaubar geworden ist? Darauf wäre zu antworten: 1970 wurde ich vierzig Jahre alt und empfand wie so viele andere dieses Datum zwar keineswegs als Ende, wohl aber als Wende. Und ist nicht eine Wende im Leben ein besserer Anlass fürs Innehalten, Überblicken, Zusammenfassen als das Ende? Denn dann ist es ja zu spät, um aus Erfahrungen zu lernen.

Friedrich Gulda

ERSTER THEIL

I. Unegoistische Handlung: Nicht-Ich-Sein, Außersichsein. 1953

Das ist mehr als ein linguistischer Gag. Vielmehr bezeichnet dieses Wortspiel den relativ geringen Wert der bekannten »unegoistischen« Handlungen der Güte, des Mitleids, der compassion etc., wenn sie nicht zum Zeitpunkt des Geschehens vom Außersichsein begleitet sind: will sagen von einem Zustand, der sie ihrer versteckten egoistischen Motive – »Wie gut, mitleidig, compassionate etc. bin ich doch!« – entkleidet. Wenn man »außer sich« ist, fällt diese Selbstbefriedigung weg; nur dann ist das Gute wirklich gut, rein und richtig. – Was das mit Musik zu tun hat? Sehr viel. Ist nicht der gute Musiker Spender von Güte, Mitleid, compassion für seine Zuhörer? Darf er dabei »sich selbst genießen«? Nein. Merk's, Virtuose und Showman: Self-consciousness macht musikunfähig. Musikfähig ist der, der »nicht ich«, »im Zustand der Gnade«, »inspiriert«, »in Zungen redend« ist. »Außersichsein« nennt das die feinfühlige Sprache.

II. Alle Dinge existieren nur in unserer Vorstellung. Alle Dinge, die wir uns vorstellen, existieren und sind ebenso real bzw. irreal.

1953

Schwierig zu begreifen, aber auch schwierig zu bestreiten, dass zwischen der »Realität« von »Dingen« und der »Realität« von Vorstellungen kein echter Unterschied besteht. Beide sind irreal, Erscheinung, Maya. Die wirkliche Realität, von der wir »in Zungen reden«, ist auf alle Fälle das ganz Andere und doch das Gleiche, aber eben richtig gesehen. »Correct vision«, um mit den erleuchteten Weisen zu reden. Wir Musiker sind dazu da, um, wenn wir »außer uns« sind, die anderen im Sinne der compassion an unserer wahren Sehkraft immer wieder teilhaben zu lassen.

III. Klassik: Darstellung des Seins. Impressionismus: Darstellung der Erscheinung. Beide sind Boten der Religion, aber der Impressionismus ist sozusagen »Religion aus zweiter Hand« (d.h. der Zuhörer oder Betrachter kann sie sich »hinzudenken«).

1953

Jugendlich hart und vorlaut, im Ausdruck nicht gerade wählerisch; trotzdem bedenkenswert. Vielleicht könnte man milder, aber korrekter sagen: Dass die Impressionisten sich so ausschließlich auf das sinnlich Wahrnehmbare festlegten, ist erstens als Reaktion auf den bräunlich-pseudomystischen Dunst der Hochromantik verständlich, und zweitens war vielleicht gerade dieser »Mut zur Sinnlichkeit« nötig und heilsam, um die Welt wieder »lichtdurchlässiger« zu machen, das heißt empfänglicher für das wahre Licht, das auch durch die von den Impressionisten angebetete Erscheinung zu uns durchdringt.

IV. Im Gleichwert von Sein und Bedeuten liegt die Vollendung der Kunst.

1954

Als ob man das mit vierundzwanzig Jahren schon so genau wüsste! – Spaß beiseite: Gemeint ist, dass der »Kunstwert«, das heißt das Gearbeitete, Bedachte, Formale, also das, was das Kunstwerk »ist«, sich mit dem, was es »bedeutet«, also dem »Inhalt«, die Waage halten soll. Ein platter Gedanke, aber immer noch tausendfach wiedergekaut von Kritikern, »Kulturphilosophen« u. dgl. m. Dass ich mich selber einmal mit ihm trösten musste, weil nichts Besseres in Sicht war, ist – rückschauend – gleichermaßen erheiternd und instruktiv... Instruktiv besonders für jene, die immer noch an ihn glauben! (Und das sind viele, viel zu viele.) – Und doch! Es könnte in dem Satz auch Tieferes liegen: Nämlich, dass der Unterschied zwischen Sein und Bedeuten gar kein echter ist; dass also die einzige »Bedeutung« der Dinge in ihrem Sein liegt und in nichts weiter ...

V. Jede Station auf dem Weg zur Vollkommenheit kann in sich selbst perfekt und schön sein – man muss sie nur lieben – obwohl es nur eine Station ist.

1953

Da ist das natürlich schon etwas ganz anderes! (Obwohl früher notiert.)

Der Widerspruch – denn vom »Glück der Rast« ist hier beileibe nicht die Rede – nämlich, auf jeder Station vollkommen zu sein und doch weiterzustreben, ist gerade für den Musiker gar kein solcher: Denn mit jedem gelungenen Werk, jeder empfundenen Phrase, jedem echten Ton weiß er sich gleicherweise auf dem Weg und am Ziel und steht gerade darin in völliger Übereinstimmung mit der Natur, die auch, obwohl in jedem Augenblick vollkommen und einig mit sich selbst, trotzdem niemals stillsteht. Er weiß und erfährt täglich aufs neue, dass Weg und Ziel keine Gegensätze sind – in der Realität gibt es keinen Dualismus; dieser ist Fiktion, Vorstellung, Erscheinung, Maya. Die Realität aber, die wirkliche, ist unsere Heimat. (Siehe auch II.)

VI. Achtung Oberarmversteifung! Diese vermeiden zwecks dauernder Akzentbeherrschung und Akzentbereitschaft; besonders bei Bach. – Außerdem: Atmen! Eventuelle Methode dazu: Vorsingen und den natürlichen Atem dann in die Noten einzeichnen. Ausführung: Konzentrieren, eventuell Hand heben, ja sogar körperlich tief atmen.

1954

Zum ersten Satz dieser Notiz: Die Akzente sollen, um erstens von der Vorstellung so schnell als möglich in die Hand zu gelangen, zweitens um möglichst fein abgestuft zu sein, wie es die musikalische Imagination befiehlt, aus den Fingern kommen, nicht aus dem Arm. Letztere schlechte Technik verzögert, vergrößert und beeinträchtigt die harmonische Bewegung des Spielapparates und mithin die der Musik.

VII. Spiel jeden Ton so, als ob es um dein Leben ginge!
Mitsenden! Ja nicht »die Finger laufen lassen«! Bei Klassik
– bei Jazz – ganz egal!

1954

Denn es geht ja wirklich um dein Leben.

VIII. Aber Herr Gulda! Etwas mehr Gleichmut vorm Konzert! Nicht sich künstlich in eine Überkonzentration hineinsteigern! Lass dich doch lieber langsam von der Musik in Stimmung bringen! Überspannte Erwartungen führen nicht nur in der Musik immer zu Enttäuschungen. – Von Gleichgültigkeit und Überspannung ist erstere das geringere Übel.

1954

Anlass: ein missglücktes Konzert in Frankfurt.

IX. Die Großen des Jazz sowie Bach und Mozart sollen meine Vorbilder sein.

1954

X. Das Talent trifft ein Ziel, das die anderen nicht erreichen können; das Genie eines, das sie nicht einmal sehen können.

1954

... Und niemand wusste damals, worum es bei der ganzen Jazzerei eigentlich ging. Die Jazzer nicht, da sie »drinnen« waren und nicht »nach außen« sahen, die anderen, weil sie »draußen« standen und nicht »hineinsehen« wollten und immer noch nicht wollen, aus Angst, sich einigen für sie nachteiligen Erkenntnissen dann nicht mehr verschließen zu können; zum Beispiel: dass die Schwarzen mindestens ebensogute Musiker sind wie wir; oder: dass »Play as you feel« das ganze Interpretationsgezänk vom Tisch wischt; oder: dass der spontane Ausdruck des Improvisators mehr wert ist als beschriebenes Notenpapier; oder: dass die »Nachwelt« weniger zählt als die Mitwelt; oder... oder... oder kurz: dass sie, die »Draußenstehenden«, in ihrer ganzen musikalischen Weltanschauung unrecht haben und zudem dies niemals zugeben dürfen, ohne Würde, Berühmtheit, Pensionsberechtigung aufs Spiel zu setzen, also materiellen Schaden oder Verlust ihrer unentbehrlichen Lebenslügen zu riskieren... Daher und nur daher kommt der blinde Hass, die Mauer des Schweigens, die abscheuliche herablassende Attitüde, die Angst vor allem, was Jazzmusik ist und bedeutet: nichts als Waffen im kläglichen Rückzugsgefecht.

XI. Vor Beethoven: richtiges Wollen. (Alle dasselbe gute Ziel, dem sie sich bis zu verschiedenen Punkten annähern.) Nachher: falsches, lügenhaftes, übersteigertes Wollen. Daher »der Wurm«, der nach Beethoven immer drin ist – bis zur heutigen Jazzmusik, welche wieder einen guten Weg gefunden zu haben scheint, ähnlich dem ersten.

1954

Das richtige Wollen für den Musiker: entweder einfach auszudrücken, was ihn bewegt, oder wenigstens jemandem zu *dienen*, indem er ihn beglückt oder unterhält; keinesfalls jedoch zu *herrschen* oder an Herrschaft zu partizipieren. Bis zur Klassik erfüllte der Musiker, wenn er nicht überhaupt vogelfrei, fahrender Spielmann, Zigeuner, Flamenco war, die Dienerfunktion bei einem Fürsten und Brotgeber zusammen mit Koch, Reitknecht, Kammerdiener etc. Nach der Französischen Revolution machte der Musiker sich anheischig, an der Herrschaft der neuen Klasse – des Bürgertums – als gleichberechtigtes Mitglied teilzunehmen. Dies gelang und dies war der Sündenfall, der ihn erstens als »ernsten Musiker« in Gegensatz zu seinem bescheideneren Kollegen – dem »Unterhaltungsmusiker«, der beim Volk blieb – brachte und zweitens ihm »falsches, übersteigertes Wollen« aufnötigte, nämlich glaubwürdiger Fürsprecher einer unglaublichen Sache zu sein: dass nämlich Herrschaft gut sei oder auch nur gut sein könnte. Natürlich ahnt der Musiker der Romantik, dass dies nicht richtig ist, aber er muss so musizieren und leben, als ob es richtig wäre; und daher kommt im Grunde sein ewiger Zwiespalt, sein schlechtes Gewissen, seine Lügenhaftigkeit, »der Wurm«.

XII. Die Qualität eines Komponisten zeigt sich unter anderem im Nicht-Ausschreiben des Unwesentlichen (Verzierungen, Arpeggien, Kadenzzen etc.). Auch hieran kann man die gewisse Fehlhaltung, das weniger höfliche Wort ist Lügenhaftigkeit, der Romantik erkennen: Es wird zwar viel vom »Gefühl« geredet, aber alle die ausgeschriebenen Fiorituren, Tremolos, Kadenzchen, Begleitstimmen etc., die man ruhig dem vielzitierten »Gefühl« des Spielers überlassen könnte, beweisen, dass man gerade dem Träger des Gefühls, nämlich dem Spieler, nicht mehr vertraut und ihn zum Untertan und Vollzugsorgan degradiert. (Aber man muss wohl viel Unwesentliches ausschreiben, wenn des Wesentlichen wenig vorhanden ist! Wo bliebe sonst das »Werk«?)

1954

Und die Tyrannei, die sich aufs (manipulierte) »Gefühl«, später gar aufs (manipulierte) »gesunde Volksempfinden« beruft, haben wir bis zum schrecklichen Ende miterlebt.

XIII. Die individualistische Soloimprovisation in der neueren Jazzmusik auf der Grundlage eines noch schwach entwickelten Gemeinschaftssinnes (Harmoniefestlegung per Übereinkunft): Jedoch ist letzterer bereits stärker entwickelt als in der »ernsten« Musik; wenigstens soweit wir sie kennen*. Die Neue Musik (Kontrapunkt mehrerer »Soli«) kann daher nur im Zeichen eines sich mehr und mehr entwickelnden Kollektivismus stehen: *freiwillige* und zuhörende Zusammenarbeit. Allerdings: Was keine Beziehung zu einem Gemeinsamen hat, hat auch keine Beziehung untereinander. – Diese Musik ist daher eine Art Prophetie des neuen Messias. (Sie hat auch Feuer und Anmut.) – Der schärfste Gegensatz zur *freiwilligen* Zusammenarbeit: das kommunistische Zwangskollektiv und überhaupt jeder Totalitarismus.

1954

* Ausnahme: der alte contrapunto alla mente?!