



Zwischen den Welten:

Peter Gülke

So im weiten Kunstgebilde
 Webt ein Sinn der ewgen Art.
Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre

Schwer zu beschreiben sind Aktivitäten, die bestehende Grenzen verschieben, überschreiten. Peter Gülke ist im wahrsten Wortsinne ein Grenzgänger, ein bekennender. Was wir von ihm, und das nicht nur für sein Metier Musik, lernen können, ist konsequentes Hinterfragen von Grenzen durch ein Denken, in dem Vermittlung mit Geschichte, Tradition und Vergangenheit aus Ehrfurcht vor dem Erbe lebt – immer wieder hören wir im Dialog mit ihm den Satz: „Wir dürfen nicht vergessen, dass ...“ – und dann öffnet er das Bewusstsein vom Gewesenen in die Zukunft; denn ebenso ist er dem Progress verpflichtet, der Offenheit nach vorn aus kritischem Protest gegen das, was Hegel ‚positiv‘ nennt: das Erstarrte. Gülke hat gezeigt, dass wir als Interpreten – ob nun aktiv das Kunstwerk realisierend oder dasselbe reflektierend – allem Resultativen zu misstrauen haben, damit auch uns selbst als interpretierenden Subjekten. Aus diesem Zweifel heraus macht er musikalisches Denken notwendig, um, mit Hölderlins Begriff, „die Verfahrungsweise des poetischen Geistes“ als „Verfahrungsweise des musikalischen Geistes“ zu etablieren, der, wie seine Arbeit in Theorie und Praxis zeigt, ein ‚poetischer‘ sein muss und nur als dialektischer vollziehbar ist. Das erklärt sein ebenso inniges Verwachsensein mit dem sprachlichen Kunstwerk wie dem musikalischen. Dialektik muss man nicht nur denken können, sondern leben – mit Horaz gesprochen als ‚biformis vates‘: Mittler von ‚zweierlei Gestalt‘, der in und mit der Spaltung existiert und damit Zeichen setzt. Hören wir dem Dirigenten Gülke zu, erfahren wir in seinem Zugriff die Erkenntnis der Struktur und ihr Öffnen auf Transzendenzmomente; lesen wir seine Prosa, die bewundert und prämiert ist, erleben wir diese als solche und in ihr eben auch das Verlassen von deren Grenzen, indem sie die klassische Abschottung der Disziplinen überfliegt und sich nicht akademisch in die Fachsprache bindet, sondern sie in einen neuen allgemeinen Verständnisprozess umsetzt. Dabei vereinfacht Gülke nie das Komplexe der Gegenstände, sondern er entspricht der Schwierigkeit dadurch, dass er die Analyse vom Resultativen ablöst und für ein philosophisches Denken nutzbar macht. Gülke setzt auf eine Befreiung der Wissenschaft aus ihrer Privatsprachlichkeit, indem er mit Terminologie ‚flüssig‘ umzugehen sucht – als gelte es, Hegels Idee vom „spekulativen Satz“ in der eigenen sprachlichen Textur zu bewahrheiten. Hegel schreibt:

Dieser Konflikt der Form eines Satzes überhaupt und der sie zerstörenden Einheit des Begriffs ist dem ähnlich, der im Rhythmus zwischen dem Metrum und dem Akzente stattfindet. Der Rhythmus resultiert aus der schwebenden Mitte und Vereinigung beider. [...] Die Form des Satzes ist die Erscheinung des bestimmten Sinnes oder der Akzent, der seine Erfüllung unterscheidet; dass aber das Prädikat die Substanz ausdrückt und das Subjekt selbst ins Allgemeine fällt, ist die Einheit, worin jener Akzent verklingt.

Hegel, Phaenomenologie des Geistes, Vorrede

Die Genese des Zugriffs auf Musik in Gülkes Leben gilt es hier punktweise zu zeichnen.

1

Goethe, könnte man denken, gibt dem Weimarer Gülke mit seiner lokalen Nähe „den Faden in die Hand woran fortzuschreiten wär“ – so der Dichter selbst – nach dessen Rezeptur: „in freier Tätigkeit das Erworbene mit dem Angeborenen verknüpfen“. Gerade diese Freiheit wird Gülke von Anbeginn nicht als solche geschenkt, stellt sich vielmehr mit seinem Geburtsjahr 1934 in der politischen Realität als bedrohtes Gut dar und zwingt in die biforme Figur, die er selbst beschreibt: „Ich stamme aus Weimar und kenne es ebenso als geistige wie ungeistige Lebensform, als ein durch seine prominenten Bürger erhöhtes und zugleich überfordertes Städtchen. [...] Dort habe ich als Zehnjähriger kurz vor Kriegsende Goethes Wohnhaus zusammensinken und das Theater brennen sehen, habe zusammen mit Buchenwald-Häftlingen Trümmer geräumt und Leichen ausgegraben, wenige Monate später, auf der Friedhofsmauer sitzend, die Amerikaner unter Hinterlassung eines vornehmen Duftgemischs aus Benzin, Desinfektionsmittel und Chesterfield-Zigaretten abziehen und gleichzeitig über die Parallelstrasse die Rote Armee großenteils auf Panjewagen, zu arg verstimmten Ziehharmonikas singend, einziehen sehen.“

2

Dieses Fatum setzt sich nach dem Krieg fort: Gülke wächst im zweiten Lebensjahrzehnt auf in der neuen Diktatur der DDR-Mächtigen, sodass Denken für ihn immer auch Aufbau einer Gegenwelt im Blick auf die politische Realität darstellt. „Der Zwang zu staatstragenden Verallgemeinerungen [hat] die opponierende Neugier mindestens in zwei Richtungen getrieben – ins genauere, vorurteilsfreie Bedenken recht vieler Vermittlungen menschlicher Lebens- und Aktivitätsbereiche und in die Versenkung ins Detail, als Neugier zumal auf jene Verankerungen des Allgemeinen im Besonderen, deren Schlüssigkeit mit der Eingrenzung ihrer Zuständigkeit zunimmt.“ Dass Musik sein Medium wurde, ist nur natürlich; er ist geboren in die Existenz des Interpreten und definiert selbst: „Die Beachtung, der Interpreten sich erfreuen, entschädigt teilweise dafür, dass sie mehr als alle anderen an einen Wesenszug der Musik gekettet sind, der gleicherweise deren Glanz und deren Elend ausmacht: Vergänglichkeit.“

3

Gülke spricht vom „Angewiesensein aufs Hier und Jetzt“ in der Musik, „das nicht einmal den Bonus aufweisen kann, den die originären Schöpfer unweigerlich besitzen, da ihre Leistung sich als gegenständliches Werk von ihnen ablösen und überdauern kann.“ Dem „Abgrund des Vergessens“ setzt er mit seiner Arbeit etwas entgegen, das Interpretation wenigstens in anderer Weise überdauern lässt: durch Niederlegung des musikalischen Denkprozesses im zunächst wissenschaftlichen Diskurs, der aber eine Sprache entfaltet, die weniger Resultate als die Denkbewegung darzustellen sucht und damit der ‚vergänglichen‘ Materie Musik zu entsprechen sucht. Gülke, vom Instrument, dem Violoncello, ausgehend, erkennt während des praktischen Musikstudiums in Weimar, dass er seine Lebensrealität als Musiker nur dann auf ein mentales Niveau heben kann, wenn er sich Denkfreiheit in der Theorie bewahrt. Dass er sich im medialen Wesen des Dirigenten als praktischer Musiker findet, versteht sich; denn hier ist Vermittlung Beruf. Identität kann er jedoch nur dadurch gewinnen, dass er sich im Gleichzug wissenschaftlich ausbildet: musikologisch, philologisch, philosophisch.

4

Sein Weg führt an die Universität Jena, dann an die Leipziger Universität der fünfziger Jahre, die ihre marxistisch-leninistische Lenkung hatte, aber Köpfe, die aus ihr oder durch sie hindurch kritisches Denken lehrten. Bis heute sind die Leuchttürme dieser Leipziger Progressivität sprichwörtlich: Ernst Bloch, der Philosoph, steht dafür, Hans Mayer, der Literat, neben manchen anderen – bis die Dummheit der Ideologie sie vertreibt: über Nacht wandern sie aus Leipzig in den Westen ab. Philosophie, Romanistik, Germanistik sind Gülkes Disziplinen neben dem Hauptfach Musikwissenschaft. Von Bloch nimmt er als Fahrtwind seiner eigenen Denkfigur das berühmte ‚Offen nach vorn‘ mit, das er als intellektuellen Ansatz überführt ins Hauptfach, wo er

in Heinrich Bessler seinen philologischen Meister findet: Er stellt sich dem Studium der alten Musik, die er als Instrumentalist stets auch praktisch zu realisieren vermochte, bis zur Dissertation *Liedprinzip und Polyphonie in der Chanson des 15. Jahrhunderts*; er baut sich ein fundamentales Handwerk auf, das seinen gesamten Umgang mit Musik lebenslang speist und später umfassende Publikationen trägt, zunächst das *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, das er aus Besslers Nachlass bearbeitet und ergänzt.

5

„Schon der verordneten Ideologie wegen kam die als Hauptfach studierte Musikwissenschaft für den Beruf nicht in Frage; so trieb ich mich zuerst als Dramaturg, Repetitor, Cellist und Schauspielkomponist, später als Kapellmeister an etlichen Theatern herum, nach vier Stationen an der Dresdner Staatsoper, danach als Generalmusikdirektor in Weimar.“ Die Sicherheit des akademischen Rasters sucht er nicht, er „tanzt auf der Rasiermesserschärfe des Augenblicks“, *macht* nun Musik durch alle Höhen wie Tiefen, baut sich das Dirigierhandwerk auf und nutzt die Musik als Erkenntnisquelle. Der Dirigent dieser Jahre dirigiert viel und – er schreibt immer. Musiker, die mit ihm arbeiteten, hatten auf allen Stationen seines Weges immer wieder die Möglichkeit zu erleben, dass bei ihm das Machen der Musik nur ihr Anfang ist, dass Musik auch Denken heisst und dadurch erst Leben. Gülkes Schriften dieser DDR-Jahre kommen meist aus dem ‚escape‘, und sie etablieren schrittweise im Stil, was Hegel eben das ‚Spekulative‘ nennt und Bloch übergreifend auf verschiedene Bereiche anwendbar gemacht hat.

6

„Den musikwissenschaftlichen Arbeiten [...] ist der Rückzug aufs Hobby nicht schlecht bekommen [...] Ein Buch über die Musik des Mittelalters ist gar ‚populär‘ geworden.“ Noch in Stralsund nämlich entsteht *Mönche, Bürger, Minnesänger* – ein Werk, das die Musik des Mittelalters aus jedem Spezialisierungsbereich befreit. Populär wird es über die DDR-Grenzen hinaus, Baustein eines neuen Umgangs mit der sogenannten „Dunkelheit“ einer Epoche, die hier durch den sozialgeschichtlichen Kontext erhellt wird. Der Philologe und Historiker Gülke erlöst das historische Material aus der eigenen Enge, indem er Grundlinien des mittelalterlichen Bewusstseins mit modernem dialektischen Instrumentarium reflektiert: historischer Aufweis und kritische Belebung machen das Mittelalter sozusagen ‚modern‘. Als Autor erregt er darüber hinaus internationale Aufmerksamkeit mit den in DDR-Periodica publizierten Studien zu Beethoven (unter anderen *Introduktion als Widerspruch im System, Kantabilität und thematische Abhandlung*) sowie zu Schubert (*Zum Bilde des späten Schubert*); sie zeigen, dass er nicht zuletzt eben das praktiziert, was Adorno „dialektische Analyse“ nennen wird. In der DDR, wie Gülke so schön sagt, konnten diese Versuche „eines sensibilisierten Lesers sicher sein“, deshalb auch Stein des Anstoßes für den Staat, zumal Gülkes Arbeiten nun im Westen nachgedruckt oder gar für westliche Organe geschrieben werden.

7

In der Anlage seiner Arbeiten, speziell der Dresdner Jahre – nun Kapellmeister der Staatsoper – gehören auch die Erkenntnisse bei seiner Editionsarbeiten zu Beethovens Fünfter (mit umfassendem Begleitband, der neues Licht auf die Werkstruktur und deren Verwirklichung wirft) wie zu Schuberts *Unvollendeter*, die er mit ihren Skizzen kritisch ediert; außerdem bringt er Schuberts symphonische Fragmente ans Licht, instrumentiert sie, kann sie zudem mit der Dresdner Staatskapelle aufnehmen und in kommentierten Konzerten präsentieren; mit seinen *Neuen Beiträgen zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert* gewinnt er internationales Ansehen nicht nur in der Schubert-Forschung. Aber er schließt sich keiner wissenschaftlichen Zunft an, er ist und bleibt Dirigent und könnte ohne denselben, ohne die Seite des Machens auch seine Wissenschaft nicht dergestalt entgrenzen und allgemein anwenden. An der Dresdner Staatsoper ist er als nicht Angepasster zwar exponiert, die Arbeit am großen Opernrepertoire, die Arbeit an neuer Musik macht ihn ebenso unverzichtbar wie seine Pflege des Orchesternachwuchses an der Musikhochschule. Immer deutlicher wird er den politischen Machthabern aber auch gefährlich,

nicht zuletzt der wissenschaftlichen Leistungen wegen. Mit der Chefposition in Weimar kommt Gülke mehr und mehr ins politische Kreuzfeuer, und die Bedrohung wächst. Er verlässt die DDR, muss Frau und Kind zunächst zurücklassen – die einzige Chance, in Freiheit neu zu beginnen. Erst ein Jahr später kann er die Familie nachholen.

8

„Nicht unbedingt übereinstimmend mit der Nähe zu einer heute falsch desavouierten Aufklärung von links konnte ich nicht zufällig finden, dass ich am ersten Abend in der damals anderen Welthälfte ‚Fidelio‘ zu dirigieren hatte und am folgenden Jahresende zehnmal die Neunte Sinfonie.“ So kommentiert er das, was man in der DDR Republikflucht nannte. Er konnte auf Freunde zählen, die seine wissenschaftliche wie künstlerische Potenz kannten, unter ihnen Carl Dahlhaus, bei dem er sich habilitierte, sodass auch potentielle Lehrtätigkeit gesichert war. Zunächst aber ist er der Dirigent, rasch ein Geheimtipp einerseits für diejenigen, die seinen Zugriff auf das Kunstwerk zu spüren wussten, andererseits weil der kritische Künstler von drüben, der auch noch schreibt, einen gewissen ‚Sensationswert‘ darstellte. So ist er bald gefragt an Opernhäusern und bei großen Orchestern als dirigierender Wanderer in Deutschland wie international: Europa, Amerika, Japan. Aber der Wanderer, der mit der großen Symphonik durch die Welt geschickt wird, manifestiert sich auch hier schreibend: ein in seiner ‚Hältigkeit‘ spannendes Opus *Brahms.Bruckner* entsteht, das Lebenslinie und Werk analytisch ineinander übersetzt. Zudem entsteht ein ungemein persönliches Dokument, das die Dialektik von Leben – heißt Dirigieren – und Schreiben einzigartig spiegelt: *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*. Hier ist wie in einem Tagebuch, ohne eines sein zu wollen, die Existenz zwischen zwei Welten in eine Ausdrucksform geöffnet, die nicht Essayismus ist, sondern eine Art nicht-fiktionaler Poesie aus, mit, über Musik: „Dort, wo du nicht bist ...“ – als wolle Schuberts ‚Wanderer‘ Symbol sein.

9

Nach drei Jahren macht ihn Wuppertal für ein Jahrzehnt zum Generalmusikdirektor. Hier realisiert er das gängige Opernrepertoire und versucht eine aufgeklärte Handschrift im Musiktheater zu entwickeln. Er durchwirkt das Gängige neu, akzentuiert das Besondere: Aufnahmen – man denke nur an die Schreker-Opern *Irrelohe* oder *Das Spielwerk* – zeugen davon, wie unentbehrlich unter den Machern ein Wissender ist, der daraus keinen Persönlichkeitskult ableitet, sondern immer Werk und Idee favorisiert. Auch in diesem Jahrzehnt, trotz der eminenten Forderungen des praktischen Theateralltags, schreibt Gülke. Sogar Programmhefte der Produktionen, die er leitet, sind mit seinen Artikeln geziert: Weil er sich stets Rechenschaft ablegt über sein musikalisches Handeln – immer bereit umzuschlagen in die zweite Existenz des Denkers. Dass da wie nebenbei ein Meilenstein der Forschung vorgelegt wird – das Opus *Franz Schubert und seine Zeit* – kann nur verwundern.

10

Nach einem Jahrzehnt als Opernchef wird er wieder nomadisch, was dem Autor keinen Abbruch tut. Standort als Lehrer wird nun Freiburg – er übernimmt eine Dirigierprofessur für ein Jahr, unterrichtet zudem Musikwissenschaft an der Universität Basel, später ebenso Zürich. Dirigierkurse kommen hinzu – ein dauerhaftes Anliegen ist ihm, über technische Perfektion hinaus wissende Musiker unter dem Nachwuchs zu bilden. Und diese Freiburger Jahre erbringen zudem Säulen seines schriftstellerischen Oeuvres: Nach Schubert gehören die nächsten Buchpublikationen weiteren Herzstücken der Klassik: Mozart und Beethoven – bei Mozart gelingt ihm, ein Verständnis des Phänomens aus den letzten drei großen Symphonien zu entwickeln unter dem Titel *Triumph der Tonkunst*; im Falle Beethovens realisiert er endlich einen Wunsch von Carl Dahlhaus, seine Beethoven-Arbeiten aus Jahrzehnten des Umgangs zu sammeln; er tut es „unter dem Dach“, wie Gülke schreibt, jener „sehr Beethovenschen Prämisse, ... immer das Ganze vor Augen“ und vereint die früheren Studien mit neueren, die das interpretatorische Moment zentrieren; und er leitet seinen Beethoven ein mit einer Entfaltung jenes „Ganzen“ des Beethovenschen Denkens, das er im philosophischen Kontext der Zeit ortet.

11

Ebenfalls in dieser Lebensphase erscheint auch *Die Sprache der Musik*, nun ausdrücklich als ‚Essays‘ apostrophiert „zur Musik von Bach bis Holliger“; es sind Arbeiten, die wesentliche Selbstreflexionen enthalten. Zumeist neue Studien, damals der neunziger Jahre, wenige wichtige ältere, die sich direkt mit der Musikwissenschaft als Fach in Größe und Grenze befassen und mit ihren Vertretern, auch jenen, denen Gülke aufgeklärte Gerechtigkeit widerfahren lässt, wo sie ins Zwielicht geraten waren. Essays, die szenischer Musik speziellen Raum geben, die das zentrale Problem Musik und Sprache thematisieren; dazu ein umfassender Teil mit analytischen Zugriffen auf Werke, die so tief aus der musikalischen Praxis herauswachsen, dass sie Muster für den Stil werden, den Gülke in diesen Jahren als in Hegels Sinn ‚spekulative musikalische Denkform‘ entwickelt

12

Gülkes neues Zentrum nach Abschluss seiner Freiburger Lehrtätigkeit wird Berlin. Dass er noch die Präsidentschaft der Sächsischen Akademie der Künste übernimmt und Schneisen in die kulturpolitische Zukunft zu schlagen versucht, muss vermerkt sein. Die Berliner Periode gipfelt in einer Monographie zum Schumann-Jahr unter dem Titel *Robert Schumann – Glück und Elend der Romantik*, ein Versuch zur Neubestimmung des Phänomens Schumann im romantischen Bewusstsein, der Lebensgestus und Denken am Werk transparent macht – eine Studie im Schumann-Handbuch ging voraus unter dem vielsagenden Titel: *Schumanns jubelnd erlittene Romantik*. Gülke richtet seine kritische Betrachtung auf das Phänomen Interpretation und zeigt, wie die Ursprungsspannung zwischen Machen und Denken für den Moment der Erkenntnis aufgehoben sein kann: „Der Abstand zu bestimmten Betriebsformen unseres Musiklebens [...] findet sich in meiner Schreibung insofern wieder, als ich hier zuweilen glaube sicherstellen zu müssen, was ich dort zunehmend veruntreut sehe – immer im Bewusstsein, dass Schreiben nach Spielen und Anhören nur die drittbeste Art und Weise ist, mit Musik umzugehen.“

13

Es geht ihm darum, den ‚drittbesten Weg‘ zu sublimieren: Wo ist die Musik „eigentlich“ – fragt er und wendet sich gegen den Purismus der ‚absoluten‘ Musik: „Gegen verabsolutierte Reinheit halten wir es mit semantisch verunreinigter Musik, welche außermusikalische Bedeutungen, Inhalte, Gegenstände etc. nicht scheut.“ Unter dieser Devise entstehen Studien in Gestalt von Abhandlungen, Essays bis zu Miszellen, die er ‚Momentaufnahmen‘ nennen wird und die wie Leuchtzeichen für das musikalische Bewusstsein fungieren, versammelt in einem Opus unter dem Titel *Auftakte-Nachspiele – Studien zur musikalischen Interpretation*. Hier stehen nicht nur

Reflexionen des Dirigenten etwa zu *Wandlungen des Dirigentenbildes*, zum Phänomen Orchester, zu Meistern der Dirigierkunst, denen – auch im historisch-politischen Kontext Gerechtigkeit angetan wird: beispielhaft Gülkes Würdigung des Dirigenten Hermann Abendroth, der zwar nicht sein Lehrer, ihm aber Vorbild war, oder die scharfsinnige Analyse des überall beredeten Falles Furtwängler. Hinzu kommt der Entwurf einer Theorie der Interpretation: *Die Verjährung der Meisterwerke*, der das Plurale des Buches sammelt. Im Vorwort finden wir den schönen Satz: „Ich analysiere Musik und spekuliere über sie vor allem, weil ich sie nicht nur umfassender, besser fundiert, sondern auch direkter schön finden will als sowieso schon.“ Und er verweist vielsagend auf Schillers Idee einer ‚zweiten Naivität‘.

14

Es ist bezeichnend, dass Peter Gülke den größeren Ruhm als Autor gewonnen hat, was durchaus nachdenklich zu stimmen vermag. Als Dirigent wurde er mit den Jahren weniger gefragt, weil nicht zuletzt Angst vor Reflexion im Musikgeschäft massiv steigt, weil sie die Markträchtigkeit, die damit verbundenen Schablonen und Riten, hinterfragen könnte. *Nistet der Kommerz schon in unseren Interpretationen?* titulierte er eine seiner kritischen Reflexionen. Aber lernen will man denn doch – sozusagen am liebsten subkutan – vom Dirigenten Peter Gülke. In seinen Dirigier-Kursen, seinen Dirigentenklassen, in seinem pädagogisch Wirken mit Jugendorchestern, den Musikern von morgen, lässt er die theoretisch gewonnene Erkenntnis umschlagen ins praktisch-musikalische Handeln et vice versa. Eindrückliches Beispiel unlängst seine Probenarbeit an Beethovens *Eroica* mit der Brandenburger Philharmonie: ganz handwerklich zentrierte Probenphasen werden zu einer Schule klassischer Ästhetik, ohne dass Theorie als solche vermittelt würde. Und dennoch zeitigt sein Ruf als Theoretiker Vorbehalte gegenüber dem Praktiker. Das ist der Preis, den der denkende Interpret an den Markt von heute zahlt, weil Denken den Marktwert anscheinend minimiert – „No good deed remains unpunished“.

15

Nach dem Tod seiner Gattin, der Gefährtin durch viele Jahrzehnte, seiner stets auch aufrechtesten Kritikerin, mit der er lebte und arbeitete – die gemeinsame Übersetzungsarbeit von Rousseaus und Grétrys Schriften sind nur wenige Dokumente dessen – lebt Peter Gülke wieder in Weimar. Man bedenke: um Gülkes Frau zu werden, wechselte einst die westberliner Romanistin in den DDR-Staat; Jahre später muss er sie und die gemeinsame Tochter dort zurücklassen. Gülkes Arbeit seit dem Todeserlebnis wird geführt von der ‚meditatio mortis‘, wie sie sich in Musik ausprägt: Er schreibt an Studien gleichsam zu den musikalisch ‚letzten Dingen‘. Und diese Figur wird neue Nähe des Denkens erbringen, des musikalischen, zum Menschen in seinem Widerspruch.

Georg-Albrecht Eckle

Kontakt:

Imke List | +49/(0)89/63632907 | list@evs-musikstiftung.ch

Tanja Pröbstl | +49/(0)89/63632947 | proebstl@evs-musikstiftung.ch