

BESPRECHUNGEN

PETER GÜLKE: *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation.* Stuttgart – Weimar: Metzler-Verlag / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. X, 294 S.

Als Heinrich Bessler 1969 starb, bemerkte Edward Lowinsky, aus Deutschland verjagt und doch an seinem Lehrer festhaltend, in einem Nachruf, dieser sei eigentlich kein Historiker gewesen, sondern ein Essayist. Wie sehr Lowinsky damit zugleich sich selbst charakterisieren wollte, ist ungewiss, doch vielleicht trifft diese Einschätzung ein lange gering geachtetes Wesensmerkmal dessen, was man bei Bessler neben allem anderen auch lernen konnte, wenn man es denn wollte. Peter Gülke ist ein Schüler Besslers, zudem einer, der dies bei aller kritischen Distanz niemals hintanstellen wollte, im Gegenteil. Und Gülke ist vielleicht, ganz ungeachtet seines so umfangreichen Werkes, ebenfalls ein Essayist im tiefsten Sinne des Wortes. Die höchste Aufmerksamkeit, die meiste Kraft galt stets dem Kapellmeisteramt als dem eigentlichen Beruf, das Schreiben war den Nebenstunden geschuldet – zur Beschämung der schreibenden Zunft, unter denen wohl keiner ist, der seine freie Zeit mit Erfolg dem Dirigieren widmet. Diese gewisse Beiläufigkeit, nicht eine der Ansprüche oder des Ernstes, aber eine der Freiheiten und der Freiräume, zeichnet den Essayisten eigentlich aus. Nie musste oder muss Peter Gülke schreiben und sich damit der Maschinerie eines zuweilen unübersichtlichen und in dieser Unübersichtlichkeit energieverzehrenden Wissenschaftsbetriebes unterwerfen. Der freie Blick ist einer Distanz geschuldet, die stets den Wechsel der Betrachtung und ihrer Standpunkte erlaubt. Der Musiker begibt sich in das Innere der zum Besitztum gewordenen Kunst, ‚seiner‘ Musik; der Essayist versucht, wieder aus ihr herauszufinden, nicht in das zweifelhafte Glück der großen Entwürfe und Gewissheiten, sondern in die Nachdenklichkeit des damit zugleich verbundenen Verlustes.

Es ist sehr auffällig, dass Gülke dabei die kleine Form bevorzugt, das Streiflicht, das Ausloten eines mitunter winzigen Details, das Fragmentarische. Sogar jene Bücher, die sich

‚großen‘ Gegenständen verschrieben haben, Beethoven oder Mozart, weisen die gedrängte Form des Standpunktes auf, sie verdanken sich der perspektivischen Erhellung, wie sie allein das Schlaglicht herbeizuführen vermag. Und umgekehrt, die monumentalen Bücher, die es eben auch gibt, über Schubert und über Dufay, sind vielfältig diversifizierten Sujets gewidmet, solchen, die aus unterschiedlichen Gründen keine Bündelung, kein vollmundiges System erlauben. In den euphorischen, kaum je für denkbar gehaltenen Wendejahren nach 1989, in denen nicht nur eine Mauer fiel, sondern ein versteinertes, verbrecherisches Weltmodell erodierte, reklamierte er, der homo politicus, der Verfolgte und der Emigrant ausgerechnet den „Fluchtpunkt Musik“, in einem Essay, der das Leben des Dirigenten zum Gegenstand hat, das Dasein des Kapellmeisters. Die Verbindung zwischen der Macht desjenigen, der vielstimmigen Partituren Leben zu verleihen vermag, mit der Fähigkeit zum Raisonnement ist eine seltene Qualität, und Peter Gülke ist für diese Gabe inzwischen vielfach geehrt worden. Sie erweist sich aber auch als unverhofftes Glück für die Musikwissenschaft, der solche Außen-sicht, die dennoch aus dem Innersten kommt, nicht nur gut tut, sondern die sie immer wieder aus dem mitunter kleingliedrigen Alltag zurückführt auf das, was doch ihre raison d'être ausmacht.

Das neueste Buch von Peter Gülke, die zweite Aufsatzsammlung nach der *Sprache der Musik*, verrät diese Eigenart bereits im Titel. Die *Auftakte* und die *Nachspiele*, um die es hier geht, und darüber äußert sich der Autor im Vorwort, bilden das, was zur Musik gehört, was diese voraussetzt – und doch nicht ihr Eigentliches sein kann. Der euphemistische Untertitel, es handle sich hier um „Studien“, suggeriert trockene Wissenschaftlichkeit dort, wo es um die pointierte Betrachtung, ja mitunter sogar die Anverwandlung geht. Denn der Gegenstand, das, was ‚musikalische Interpretation‘ heißt, führt nicht nur in das Zentrum von Gülkes musikalischer Existenz. Er berührt vielmehr die Kraft des Deutens, die hermeneutische Energie, die zugleich die Grundlage bildet

für die Entscheidungen des Musikers. In einer kurzen, bewegenden Miszelle über ein „traumatisches Pizzikato“ in Verdis *Rigoletto* tut sich der Abgrund auf vor der Ungewissheit, es könne die deutende Kraftanstrengung sich in unauflösbar scheinende Widersprüche begeben zu einem Handwerk, das sich seiner Wirkungen traumhaft sicher ist und dennoch vor allen Erklärungen, Begründungen und Abwägungen kläglich versagt.

Die hier versammelten Aufsätze umfassen vierzig Jahre des Schreibens, des Deutens – und der damit verbundenen Unwägbarkeiten. Sie wurden ergänzt um einige wenige Texte, die hier erstmals veröffentlicht sind – und um eine stattliche Zahl von „Momentaufnahmen“, von Fragmenten, von Skizzen, von Reflexionen, die allesamt für den Band entstanden sind. Das erscheint disparat: können schon die Aufsätze Kohärenz nur bedingt herstellen, so wollen es die Miniaturen gar nicht erst vortäuschen. Nirgendwo allerdings ist der Essayist Gülke so gegenwärtig, so sehr bei sich selbst wie in dieser Sammlung. So offenbart sich auch, von welchem unsichtbaren Band alle diese Texte zusammengehalten werden: von einer Suche nach Wahrheit im Erklängen, die es absolut nicht gibt, nicht geben darf, die aber in glücklichen Augenblicken aufscheinen kann und die anzustreben die Gültigkeit des Systematischen deswegen geradezu verbietet. Mit bohrender Energie kann sich der Verfasser dabei, bedingungslos verstrickt in diese Paradoxie, in Details geradezu verkriechen, wie im Aufsatz über „Intention und Realisierung bei Beethoven“. Die Sektion der Partitur erweist sich als Voraussetzung für deutende Entscheidungen, deren Tragweite Gülke stets und mit aller gebotenen Disziplin anmahnt. Doch anders als der Wissenschaftler, anders auch als der Essayist hat der Musiker und insbesondere der Dirigent im Augenblick des Vollzugs eben jene Freiheit nicht mehr. Es kann kein ‚sowohl-als-auch‘ geben in der Aufführung, kein ‚vielleicht‘, sondern nur ein mühsam ertrorztes ‚so-und-nicht-anders‘.

Die Sammlung von Texten lässt zwei Verfahrensweisen erkennen. Entweder bringen die Unwägbarkeiten des Geschriebenen den Interpretieren ins Grübeln, ins Nachsinnen und ins Raisonieren, oder es lässt die Beobachtung des Gemachten, des Geschehenen Rückschlüsse zu auf die Verfasstheit der Partituren. Zu

den Sternstunden dessen, was der Band gewährt, gehört deswegen die beglückende Lektüre der Dirigenten-Portraits. Die sorgsame Hartnäckigkeit, mit der Gülke sich den Heroen seiner eigenen Zunft anzunähern vermag, führt zugleich in das tiefste Innere dessen, was eigentlich ‚musikalische Interpretation‘ heißen mag. Und nicht zuletzt hier, im genuinen Feld der Essayistik, im Portrait gelingt es Gülke immer wieder, das vermeintlich Beiläufige zu ordnen, ihm das Gewicht tiefer Einsicht mitzugeben, ohne den Leser unter der damit zweifellos verbundenen Last ächzen zu lassen. Das greift durchaus in die Geschichte aus. Die Virtuosität, mit der es in wenigen Pinselstrichen gelingt, die Existenz Hans von Bülows und damit auch seinen Begriff von der Musik zu umreißen, sucht ihresgleichen. Auch wenn wir alle keine sichere Vorstellung davon haben, wie Bülow tatsächlich dirigiert hat, so erhält gerade diese Vagheit erstaunlich scharf gezeichnete Konturen. Das gilt in ähnlicher, vielleicht etwas weniger entschiedener Weise für Bülows Gegenpol, für Mahler.

Überhaupt erweist sich gerade in diesem Bereich das Prinzip der Pole als zentral. Gegen die pointierten, weil das Unbotmäßige treffsicher auslotenden Studien über Toscanini steht das weiträumig gezeichnete Bild Furtwänglers. Der Anwalt einer vermeintlich objektivierbaren Sache erscheint neben dem Psychologen, der das Ephemere im Moment des Klingens stets neu erschaffen wollte. Der Thomas-Mann-Titel des ‚Erwählten‘, über den Furtwängler-Aufsatz gestellt, veranschaulicht dies sogar in einer Art von kulturgeschichtlicher Metapher. Alles das ist punktgenau beobachtet, feinsinnig präpariert, und doch trifft gerade dies nur einen Teil der Sache. Vielmehr sind die Dirigentenstudien vor allem Versuche über das, was Musik bestenfalls zu sein vermag – und darüber, dass dies eben nicht einer eindimensionalen, monokausalen oder einfach nur geradlinig-formelhaften Verknüpfung unterliegt. Und so steht auch das andere Paar nebeneinander: der für Gülkes eigene Jugend so wichtige Hermann Abendroth, Kapellmeister und Impresario zugleich, neben Eugen Jochum, dem lauterem Anwalt einer im Musikwerk objektivierten Spiritualität. Nur Herbert von Karajan, der ‚Sphinx‘, werden gleich zwei Dirigenten entgegengesetzt, deren Rang sich aber gerade daraus ableiten

lässt. Der Nachruf auf Carlos Kleiber dringt in die Tiefe eines Musikerdaseins, in dem die Deutung zu einer zunehmend unerträglichen existentiellen Belastung werden konnte. Und das konzis gezeichnete Portrait von Günter Wand, das einzige, dem, abgesehen von Abendroth, ein erläuternder Titel vorenthalten wurde, reklamiert das kühne, an alle Grenzen führende Wagnis einer insistierenden Anverwandlung der Partitur, ohne dabei das in ihr enthaltene Maß an Objektivierbarem auch nur im Geringsten anzuzweifeln.

Es sind dies die Herzstücke des vorliegenden Bandes, und die Nuancen der Darstellung veraten dabei durchaus die Haltung des Autors. Es bilden diese Portraits aber zugleich den Versuch, in der Durchdringung des Existierenden, des Klingenden – und Musik heute erklingt eben immer nur als Interpretation – das Geheimnis dessen zu ergründen, was Musik selbst, Musik an sich sein könnte. Man muss dem Autor nicht immer bedingungslos folgen – etwa in den Anmerkungen zur Qualität historischer Orchester –, man liest zuweilen auch, dem unterschiedlichen Zusammenhang der Aufsätze geschuldet, Wiederholungen. Doch stets bleibt gegenwärtig, um was es dabei geht: um das Wesen der musikalischen Interpretation. Sie verweigert sich der Theoriebildung so weit, dass der Verfasser auf alles verzichtet, was einem theoretischen Entwurf ähnlich sein könnte. Selbst dort, wo eine Theorie angesprochen ist, in der „Verjähmung der Meisterwerke“, geht es eben nur um eine Theorie und am Ende sogar bloß um Überlegungen zu ihr. Nicht zuletzt in diesem Sinne kreisen auch die Miniaturen immer um das Problem, ohne den Vorsatz, es systematisch (und damit vergeblich) abzuschreiben. Der Auftakt dieser Miniaturen, eine kurze Betrachtung zu Celibidache, macht dabei ganz unumwunden sogar das Geheimnis des Augenblicks geltend, ganz ähnlich, wie eine wunderbar tiefe Momentaufnahme von Karajans *Meistersinger*-Proben in Dresden.

In einer Zeit entfesselter wissenschaftlich-theoretischer Diskurse, in einer Zeit, in der Interpreten gerne auf ins Unerreichbare entrückten Meta-Ebenen wandeln, in einer Zeit aber auch, in der etwa die das Historische reklamierenden Aufführungspraktiker die Wirklichkeit der Partituren mit leichtfertiger Nonchalance hinter sich lassen können, und in einer Zeit, in

der auf grotesk entstellten Opernbühnen die Verantwortlichkeit des Interpreten in der Regel als prähistorisches Relikt gilt, in solchen Zeiten ist Peter Gülkes Annäherung an die musikalische Interpretation wohlthuend unspektakulär. Das kleine Detail, betreffend etwa die gehaltenen Bässe in der *Don Giovanni*-Ouvertüre, kann Anlass geben zu weitreichenden Überlegungen, in denen die Frage der Interpretation immer auch eine Frage nach der Musik an sich ist. Der Umstand, dass sich aus alledem eben nicht ein zusammenhängender Entwurf ergibt und auch nicht ergeben soll, macht dieses wunderbare Buch so sympathisch. Es ist dies ein Bekenntnis zur interpretatorischen Verantwortlichkeit, die zugleich eine Mahnung zur Besonnenheit darstellt. Das Glück und das Privileg des Dirigenten ist es, im Moment der Aufführung diese Besonnenheit ablegen, sie jedenfalls vertauschen zu können mit der Gewissheit richtig getroffener Entscheidung. Das hohe Ethos, das sich dahinter verbirgt, erweist sich als große Verpflichtung und als schwere Last, eine Last allerdings, die zu tragen sich lohnt. Und hierin verbinden sich nicht nur bei Peter Gülke die wissenschaftliche und die musikalische Tätigkeit, hierin kann auch der Wissenschaftler, der, wie es die Regel ist, nicht dirigiert, das verpflichtende Ethos seines Handelns erblicken. Das Pathos der Nachdenklichkeit, das sich dabei zu erkennen gibt, ist schwierig und angenehm zugleich. Es entstammt den Überlegungen eines Essayisten, der hier, in der Suche nach den Verhältnissen, die der Mensch zur Musik einzugehen vermag, ausgerechnet seinem akademischen Lehrer erstaunlich nahe kommt, bei allen Unterschieden, die es selbstverständlich zu bedenken gilt. Es ist das Privileg des Essayisten, die dazu nötige Präzision nicht aus der weitschweifigen Ausführung, sondern aus der Verdichtung zu beziehen. Und es ist ein Glück für die Musikwissenschaft (und gottlob nicht allein für sie), dass es Bücher gibt wie dieses.

(Februar 2008)

Laurenz Lütteken

Musikalische Lyrik. Hrsg. von Hermann DANUSER. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 2 Bände, 434, 448 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 8,1 und 8,2.)

In einem „Nachwort des Verlages“ bezeich-