

zu erzwungener Emigration führten, wie man sie Galina Ustvol'skaja sogar nahe legte (ebd.). Dazu entschloss sie sich nie, und so blieb ihr Werk bis in die späten 1980er-Jahre eine überraschende Entdeckung in der europäischen Welt, wo man mit Namen wie Edison Denisov oder Alfred Schnittke schon etwas anzufangen wusste.

Überraschung aber nicht nur deshalb; auch ihre Musiksprache fällt als solche aus allen Kategorien des Gewohnten (die zahlreichen Notenbeispiele dieses Bandes sind gut geeignet, dies zu illustrieren). Als Gegenbeispiel solcher genialen „Meteormusik“ fiel mir nur noch Adriana Hölszky ein, die ihr musikalisches Denken mitunter am Beispiel chemischer und physikalischer Prozesse zu erläutern suchte, und so war es schließlich nicht überraschend, sondern schien eher folgerichtig, dass Olga Gladkova (S. 3) am Werk Galina Ustvol'skajas Ähnliches versucht. Gleichwohl hat die Musikwissenschaft das Problem, dieses Werk in vertraute Kategorien einzuordnen (wie es ihrer Berufsauffassung entspricht), und so ist ein großer Teil von Äußerungen der Komponistin selbst wie auch der Interpretationen ihrer Biographin (notwendigen) Deklarationen gewidmet, was ihre Musik eben nicht sei: nicht sinfonisch, nicht kammermusikalisch (sondern irgendwo dazwischen), nicht religiös, obschon rituelle Vorgaben schließlich dazu führten, dass ihre *4. Sinfonie, Gebet*, nie in der Sowjetunion, sondern 1988 in Heidelberg ihre Uraufführung erfuhr. So bleibt auch die Komponistin in der Anerkennung ihrer Interpreten und Aufführungsorte wählerisch: Reinbert de Leeuw, Mstislav Rostropovič, Aleksej Ljubimov und Frank Deniers finden ihre Gnade, nicht aber die ersten Schrittmacher ihrer Bekanntheit in Deutschland wie Olga und Josef Rissin oder Roswitha Sperber. Mehrmals habe sie den Wunsch geäußert, ihre Musik im kirchlichen Raum darzubieten, und dies sei auch 1997 in der Salzburger Kollegienkirche geschehen – dass dies schon mit der Uraufführung ihrer *4. Sinfonie* 1988 in Heidelberg der Fall war, scheint ihr entgangen zu sein.

Ein problematisches Kapitel betrifft das Verhältnis zu ihrem Lehrer und was immer er ihr bedeutet haben mag. Šostakovič hat diese Schülerin geschätzt und sogar zitiert, sich von ihr inspiriert erklärt und gegenüber Edison Deni-

sov bekundet, ihren Hinauswurf aus dem Konservatorium in Auseinandersetzung mit seinen Kollegen verhindert zu haben. Galina Ustvol'skaja weiß anderes zu berichten und äußert sich nicht ohne Bitterkeit und Hass, spricht seiner Musik gar die Genialität ab (S. 21). Wotan und Brunhilde – Urkonflikte tauchen hier auf, und auf die Goldwaage legen sollte man hier gar nichts!

Inwieweit die Petersburger Situation, die Stadt Dostoevskijs und Gogols (dem ihre Verehrung galt), Puškins und Andrej Belyjs an der Besonderheit ihrer „strengen, mutigen und asketischen Musik“ (S. 44) beteiligt sei, ist Thema eines eigenen Kapitels; das Stichwort „die Musik als versteinerte ewiger Schrei“ (S. 56) würde sich mit Anna Achmatovas Versen von der „granitnen Stadt des Ruhmes und des Unglücks“ berühren. Sicherlich ist sie nicht ohne die Situation des „schwarzen Lochs“ (S. 45), der sowjetischen Abgeschlossenheit von der Außenwelt entstanden. Zitiert werden Worte von Igor Stravinskij, die er nach Anhörung von Galina Ustvol'skajas *Violinsonate* äußerte: „Jetzt habe ich begriffen, was der ‚eiserne Vorhang‘ bedeutet“ (S. 53).

(Januar 2002)

Detlef Gojowy

*Karl Richter: 1926–1981. Musik mit dem Herzen. Eine Dokumentation aus Anlass seines 75. Geburtstags. Zusammengestellt und eingeleitet von Roland WÖRNER. München: Panisken-Verlag 2001. 167 S., Abb.*

Als Karl Richter am 15. Februar 1981 in einem Münchner Hotel im Alter von 54 Jahren an Herzversagen starb, endete für die musikalische Welt Münchens wahrhaft eine Epoche. Ein Vierteljahrhundert lang hatte sich ausgerechnet die katholische bayerische Hauptstadt in dem Weltruhm sonnen dürfen, durch Richter und sein Ensemble die Bachstadt schlechthin, das neue Leipzig zu sein. Neben München hatte Richter freilich seit den sechziger Jahren Wien zur zweiten Hauptstätte seines musikalischen Wirkens erkoren. Hier konnte er zumal mit den Wiener Symphonikern sein Repertoire vom Barock über die Wiener Klassik bis zur Spätromantik ausdehnen. Seit seiner Berufung nach München im Alter von erst 25 Jahren – als Kantor an der Markuskirche und

Orgellehrer an der Musikhochschule sowie bei den Ansbacher Bachwochen – hat er mit dem emphatischen Impetus seines Dirigierens, Orgel- und Cembalospiels eine bedeutende Wende in der deutschen Bach-Pflege herbeigeführt. Er antiquierte nicht nur den „Nähmaschinen-Bach“ der fünfziger Jahre, sondern auch den spätromantisch-symphonischen Bach-Stil. Leider ist in den Aufnahmestudios der herbe, vibratofreie, ja oft schneidende Klang des Bachchors, der durch die energische Schlagtechnik des Dirigenten, mit seinen charakteristischen Handkantenschlägen, regelrecht herausgemeißelt wurde, vielfach geglättet worden, so dass bei denen, die Richter nicht mehr vom Konzertpodium her kennen, heute der unangemessene Eindruck entstehen mag, auch sein Bach-Stil stehe in ‚romantischer‘ Tradition. Die „springenden Auftakte“, die sein väterlicher Freund Werner Egk als so spezifisch für seine Bach-Interpretation empfand, das Pochen des Generalbasses als musikalischer Herzschlag, die vom Atmen her gedachten großen musikalischen Bögen, die Vehemenz der wortbezogenen musikalischen Deklamation, all dies wirkte in den späten fünfziger Jahren fast revolutionär. Schon 1961 verkündete Carl Dahlhaus in der *Neuen Zeitschrift für Musik* nach einer Aufführung der *h-Moll-Messe*, „daß Richter von kaum einem anderen Bachdirigenten erreicht und von keinem übertroffen wird“.

Roland Wörner, der die längst fällige erste dokumentarische Darstellung von Richters musikalischem Wirken aus Anlass seines 75. Geburtstags vorgelegt hat, redet vom „pfingstlichen Furor“ des richterschen Musizierens. Das trifft beide Seiten seines Musikantentums: Espressivo-Stil und religiöse Bekenntnishaftigkeit. Trotz der Universalität seines Repertoires verstand er sich in erster Linie als „Diener der musica sacra“. Der Originalklangbewegung stand er skeptisch gegenüber. Die „Authentizität“, der er sich verpflichtet fühlte, war die Bach-Tradition seiner sächsischen Heimat. Richter stammte aus einer alten Pastoren- und Kantorenfamilie, er war Kruzianer und Thomas-Organist, Schüler der Thomas-Kantoren Straube und Ramin. Als dessen Nachfolger kam 1956 im Grunde nur er in Frage, doch schlug er die Berufung nach Leipzig schweren Herzens aus, da er das inzwischen in München Erreichte nicht aufgeben wollte.

Roland Wörners Buch ist weit mehr als eine bloße „Dokumentation“, wie es sich bescheiden nennt. Richters Künstler-Vita wird umsichtig nachgezeichnet, mit treffenden Analysen seines Dirigier- und Instrumentalstils. Dem Porträt des Musikers folgt eine ausführliche Chronik, bereichert durch reiches Fotomaterial, und eine Diskographie, die man mit Schmerzen liest, da viele der größten Dirigate Richters – wie *Schöpfung*, *Elias* und *Deutsches Requiem* – nie auf Tonträgern erschienen sind.

Bewegend sind Richters Musikerfreundschaften dokumentiert, von Hans Knappertsbusch über Rudolf Kempe bis zu Leonard Bernstein, der am 3. Mai 1981 im Münchener Herkulessaal das Gedenkkonzert für Richter mit dessen Bachensemble dirigierte. Richters wohl engster Künstlerfreund, der Flötist Aurèle Nicolet, berichtete in seiner Trauerrede in der Markuskirche, Richter habe stets Luthers Testament bei sich getragen, dessen letzte Zeilen die tiefe Demut vor der Heiligen Schrift bekunden und mit dem Satz schließen: „Wir sind Bettler, das ist wahr!“ Das sei auch Richters Maxime im Umgang mit der Musik gewesen. Wenige Tage vor seinem Tod habe Richter ihm, so Nicolet, unter Verweis auf Luthers Testament gesagt: „In der Zeit, die mir noch zum Leben bleibt, muß ich lernen und Musik memorieren, nicht nur auswendig und künstlerisch – sondern par cœur.“ In diesem Sinne ist Richter Musiker „mit dem Herzen“ gewesen.

(März 2003)

Dieter Borchmeyer

MARKUS WIRTZ: *Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung.* Saarbrücken: Pfau 2000. 78 S.

Die musikhistorische Bedeutung von Karlheinz Stockhausens großem Opernzyklus *LICHT* beruht in wesentlichen Teilen auf der Verzahnung szenischer Elemente und musikalischer Strukturen. Die enge Beziehung, die hier zwischen sämtlichen Aspekten eines Musiktheaterwerks geknüpft wird, dürfte in dieser konsequenten Form einmalig sein.

Markus Wirtz unternimmt den Versuch, dem Leser diese komplexe Materie anhand einer einführenden Werkschau näher zu bringen. Die *LICHT* (1977 ff.) vorangehenden Kompositionen werden dabei hinsichtlich der Verquickung sichtbarer und hörbarer Darstellungsle-