Orgellehrer an der Musikhochschule sowie bei den Ansbacher Bachwochen – hat er mit dem emphatischen Impetus seines Dirigierens, Orgel- und Cembalospiele 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-

mente überzeugend als Vorbereitung des Zyklus interpretiert. Am Beispiel von *INORI* (1973/74) zeigt sich, wie akustische und visuelle Ereignisse innerhalb der „Formelkomposition“ einem gemeinsamen Prinzip untergeordnet sind. Die Werke des *LICHT*-Zyklus erfahren im Hauptteil des Buches überblicksartige Betrachtungen, wobei *MITTWOCH* als zuletzt abgeschlossene Oper am ausführlichsten gewürdigt wird. Wirtz verweist mehrfach auf die Missverständnisse, die sich bereits häufig aus einer losgelösten Betrachtung der Libretti oder Bühnenhandlung ergeben haben, welche unabhängig von der Musik kaum anders als hermetisch oder völlig sinnlos interpretiert werden können. Ein wichtiges Ziel seiner Arbeit ist es, aufzuzeigen, dass das Gesamtkunstwerk *LICHT* nur als Summe all seiner Komponenten begriffen werden kann. Die Bezeichnung „szenische Musik“ besagt in diesem Zusammenhang, „daß die Substanz des musiktheatralischen Kunstwerks in allen Dimensionen aus den Strukturen des kompositorischen Entwurfs abgeleitet wird, dem die sichtbaren Darstellungen gewissermaßen als ‚Inkarnationen‘ in einem anderen Medium entsprechen“ (S. 9).

Leider kann dieser an sich viel versprechende Ansatz in der Durchführung nicht ganz überzeugen. Die Erläuterung der einzelnen Opern geht über eine grobe Zusammenfassung des szenisch-musikalischen Ablaufs nur selten hinaus. Eingehende Analysen charakteristischer Passagen fehlen – ebenso wie Notenbeispiele – völlig, weshalb viele wesentliche Punkte nur oberflächlich berührt werden können. Als ärgerlich pauschal erweist sich manche Mutmaßung über die Herkunft musikalischer Gestaltungsweisen. Wenn Wirtz etwa *LUZIFERS ABSCHIED* (1982) als „ohne Zweifel diejenige Szene aus dem gesamten *LICHT*-Zyklus, in der die Nähe dieses Musiktheaters zu ostasiatischen Theaterformen am offenkundigsten wird“ (S. 40) deutet, so möchte der Leser doch gerne erfahren, was mit „ostasiatischen Theaterformen“ eigentlich gemeint ist. Solche möglicherweise durchaus begründeten Annahmen bedürfen – gerade im Sinne einer Einführung – der Untermauerung.

Ähnlich unabgeschlossen stehen auch anfängliche Überlegungen zu Stockhausens Musik im Spannungsfeld zwischen absoluter und programmatischer Musik im Raum (S. 10 f.). Dieses an sich hochkomplexe Thema wird

bereits nach knapp eineinhalb Seiten als wenig fruchtbar wieder abgetan. Gerade hier wären jedoch bei eingehender Reflexion wesentliche Erkenntnisse zu gewinnen, etwa im Vergleich des Instrumentalsolos *IN FREUNDSCHAFT* (1977) mit *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED* (1990/91) aus der Oper *DIENSTAG*. Während bei dem einen Stück musikalische Abläufe in streng regulierter Korrespondenz mit Aktionen des Instrumentalisten visualisiert werden, so dass die quasi-szenische Darstellung in keiner Weise als außermusikalisch begriffen wird, haben die elektronischen „Klangbomben“ und „Tongranaten“ aus der Opernszene eindeutig auch programmatische Funktionen. Leider werden solche Extreme wie auch deren Zwischenstufen lediglich darstellend erfasst, die Einordnung in ein übergeordnetes Konzept unterbleibt.

Die vergleichsweise ausführliche Untersuchung des Scheiterns der Bonner Uraufführung von *MITTWOCH aus LICHT* unterstreicht die Schwierigkeit, die sich der Realisierung von Stockhausens Visionen im zeitgenössischen Opernbetrieb entgegenstellen. Ob die Darstellung aus der Perspektive Stockhausens dabei hilfreich ist, sei dahingestellt. Der Komponist hat in letzter Zeit häufig einen gewissen Verlust an Realitätsbewusstsein bewiesen, was übrigens auch Fußnote 140 (S. 72) unterstreicht. Kommentarlos werden dort Briefe an den Verfasser der Arbeit wiedergegeben, in denen Stockhausen Kagels instrumentales Theater als „Ableger aus jener Zeit von *REFRAIN – ZYKLUS – KONTAKTE* (!) und vor allem *ORIGINALE*“ bezeichnet; Ligetis *Aventures* und *Nouvelles Aventures* seien ferner eine „billige Taschenbuchreduzierung als ‚Listener’s Digest‘ aus meinem Werk *MOMENTE*“.

Markus Wirtz geht von diesem Punkt aus zu einer gelungenen Schlussbetrachtung über, die Stockhausens „kosmisch-rituelle[s] Musiktheater *LICHT*“ innerhalb von „Formen menschlichen Musiktheaters im Westen und im Osten“ (S. 69) lokalisiert. Interessante Einsichten vermittelt dabei der Vergleich mit Wagners Gesamtkunstwerk, die notwendige Abgrenzung geht einher mit der Feststellung überraschender Gemeinsamkeiten. Die Beschränkung auf wenige Aspekte hinsichtlich der Fragestellung hätte dieser als Magisterarbeit konzipierten Abhandlung gut getan, um den gewinnbringen-

den Einsichten ein sicheres Fundament zu verschaffen.

(April 2002)

Eike Feß

YURI KHOLOPOV/VALERIA TSENOVA: Edison Denisov – The Russian Voice in European New Music. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. X, 340 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 28.)

Der Musikwissenschaftler Jurij Nikolaevič Cholopov (geb. 14.8.1932, gest. 24.4.2003) gehörte zu den großen „Hoffnungsträgern“ in der russischen Musikwissenschaft bei deren Vergangenheitsbewältigung seit dem Ende des Stalinregimes. In westlicherseits zumeist nicht vorgestelltem Ausmaß musste verschüttete Musikgeschichte, etwa die gesamte totgeschwiegene Avantgarde der 1920er-Jahre, freigelegt, und die europäische Musikgeschichte praktisch seit Richard Strauss und dem späten Skrjabin wieder wertfrei zur Kenntnis genommen werden, nachdem dies alles unter dem Vorzeichen des Sozialistischen Realismus in „Giftschränken“ lag, auch Stravinskij und sogar vieles von Prokof'ev! An religiöse Musik des vormaligen „Heiligen Russland“ musste überhaupt erst wieder gedacht werden dürfen, nachdem sogar Arbeiten über ihre mittelalterlichen Neumen zollamtlichem Einfuhrverbot unterlagen und sogar die Aufführung von Čajkovkij's geistlichen Werken zehn Jahre Lagerhaft einbringen konnte. Solche Aufarbeitung war ein mühsames, auch riskantes und persönliches Engagement, wenn nicht gar Mut forderndes Unterfangen über Jahrzehnte bis zum faktischen Ende des Sowjetregimes, und russische Kollegen begegneten bei ihrem ehrenvollen Bemühen, die Autonomie des Forschens und Denkens in der Musikwissenschaft ihres Landes wieder herzustellen, weiterhin verborgenen Widerständen und Behinderungen. Besonders die neu aufkommende sowjetische experimentierende Neue Musik, die weiterhin entschlossenen Behinderungen altstalinistischer Funktionäre im Komponistenverband ausgesetzt war, bildete kein störungsfreies Forschungsfeld. Wenn diese Schatten der jüngeren Vergangenheit inzwischen wirklich vergangen sind (und dieses Buch liefert den dinglichen Beweis dafür), ist es das Verdienst von Kämpfern wie dem unlängst verstorbenen Autor Cholopov

und der Generation seiner Schüler und Schülerinnen, darunter seine Coautorin und spätere Nachlassverwalterin Valeria Cenova. Cholopov, der seit 1960 am Moskauer Konservatorium lehrte, arbeitete über *Zeitgenössische Züge in der Harmonik Prokof'evs* und zeitgenössische Harmonik überhaupt, die er u. a. bei Paul Hindemith, Olivier Messiaen und Anton Webern untersuchte. Über Webern schrieb er die erste sowjetische Monographie und untersuchte dessen „Spiegelsymmetrien in den Variationen“ op. 27 im *Archiv für Musikwissenschaft* 1973 (30. Jg., S. 26–43); in der *Musikforschung* veröffentlichte er 1975 Erkenntnisse über „Symmetrische Leitern in der Russischen Musik“ (28. Jg., S. 379–407), doch es dauerte dann zehn Jahre, bis er einer Einladung nach dem Westen folgen durfte: zum Šostakovič-Symposion Köln 1985. Gleichfalls dann am Prokof'ev-Symposion Köln 1991 beteiligt, zog er mit einem programmatischen Beitrag „Sowjetische Musik vor der ‚Perestroika‘ und ‚Perestroika‘ in der sowjetischen Musik“ im Sammelband *Sowjetische Musik im Licht der Perestrojka* (Laaber 1990, S. 19–38) eine Quintessenz dieser weiterhin ausstehenden Vergangenheitsbewältigung.

Wenn mit dieser Denisov-Monographie nun leider die letzte Publikation Jurij Cholopovs vorliegt, berührt sich diese in vielem mit der geschilderten Biographie des Autors. Auch Denisov galt unter den Komponisten der sowjetischen Tauwetter-Generation nicht nur als Hoffnungsträger und Kämpfer für die Autonomie der Musik, er war es in besonderem Maße. Kein Geringerer als Šostakovič hatte das kompositorische Talent des ursprünglichen Mathematikstudenten aus dem sibirischen Tomsk erkannt und – obschon derzeit selber unter Berufsverbot! – wirksam gefördert. Diese Tatsache unterlag in der nachstalinischen „Eiszeit“ („Zastoj“) offiziellem Erwähnungstabu, wie denn der Briefwechsel mit Šostakovič bislang nur in Deutschland veröffentlicht werden konnte, und der Komponist, der nicht nur im Westen mit seiner Pierre Boulez gewidmeten *Sonne der Inkas* in Avantgardekreisen bekannt wurde, sondern wirksamer noch ins Konzertleben der DDR Eingang fand (mit seinem von der Ostberliner Staatsoper beauftragten *Geschichten vom Herrn Keuner* 1968 nach Bertolt Brecht und seinem vom VEB Peters Leipzig beauftragten *Cellokonzert* 1973) unterlag in seiner sowjetischen Heimat Behin-