

persönlich betreuten Aufführungen; eine in die Tiefe gehende Untersuchung, wie sie etwa bei Stephan Mösch in seiner 2009 erschienen Schrift zu *Parsifal* zu finden ist, dürfte nicht das Ziel gewesen sein.

Als herausragender wissenschaftlicher Kern des Buches mag Kapitel IV gelten, in dem Knust analytisch die „Sprechartigkeit in Wagners Sprachvertonungen“ (S. 356) anhand eines 18-Punkte-Katalogs nachweist bzw. sie in ihren unterschiedlichen Ausprägungen verortet. Vorbildlich im methodischen Sinne ist, dass Knust verschiedene Quellenarten – Skizzen, Textbücher, Berichte etc. – zu Rate zieht, sie auswertet und kontextualisiert, um auf dieser Basis präzise darzulegen, wie Wagners ‚ganzheitlich‘ erscheinender Ansatz seiner Gesamtkunstwerk-idee schon während des Schaffens ebenfalls nachweisbar ist. Abschließend greift Knust den thematischen Bogen wieder auf, indem er seine Ergebnisse nun in größere musikgeschichtliche Zusammenhänge einordnet und eine Zusammenfassung seiner Arbeit folgen lässt.

(November 2010)

Stefanie Rauch

STEPHAN MÖSCH: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. „Parsifal“ in Bayreuth 1882–1933. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag / Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2009. 455 S., Abb., Nbsp.*

Über keinen unserer Großen ist so viel und so viel Gutes publiziert worden wie über Wagner. Entsprechend hoch liegt die Messlatte. Stephan Mösch überspringt sie souverän – in einem glänzend geschriebenen Buch, das in der Vielfalt der angesprochenen Facetten und der Weite des Horizontes seinesgleichen sucht und Rezensenten, die nicht durch zu viel Superlativ verdächtig werden wollen, in Verlegenheit bringt. Hervorgegangen aus einer Habilitationsschrift, behandelt das Buch nicht nur *Parsifal*, sondern das Phänomen Wagner insgesamt, und zwar, hierin über alles Vergleichbare hinausgehend, praktische, u. a. gesangstechnische, wie theoretische Fragen mit gleicher Kompetenz und auf gleichem Niveau. Beides wird in einer Weise verknüpft, die den Praktiker, der vielerlei konkrete Auskünfte erhält, von der Notwendigkeit eines theoretischen Überbaus ebenso überzeugen muss wie den Theoretiker von der Notwendigkeit der Tuchfühlung mit der Praxis. Insofern ist es überdies ein Buch nicht nur

über Wagner, sondern die zu ihm hin aufgelöste Exemplifikation einer schlüssigen und beidseits ertragreichen Verknüpfung. Dass Wagner diejenigen, die mit einigem Anspruch von ihm handeln, auf ein riesiges, Literatur, Geschichte, Philosophie, Ästhetik etc. umfassendes Einzugsgebiet verpflichtet, ist oft zu Lasten der Musik gegangen – über keinen anderen Komponisten kann man so interessant und kompetent schreiben, ohne von Musik viel zu verstehen. Hier ist beides beisammen.

Nach weit ausholenden theaterästhetischen „Vorüberlegungen“, auch unter Einbezug neuester Theorien und Arbeiten, widmet das zweite Kapitel sich „Ideengeschichtlichen Prämissen“, u. a. der Problematik des „konnektiven Rituals“ (S. 23 ff.) und der sogenannten „Kunstreligion“ (S. 28 ff.), das dritte der Arbeit an der Uraufführung – mit vielen bisher nicht bekannten Details u. a. zur Arbeit mit Sängern und Sängern, Bevorzugungen und Bewertungen auch nach „Gläubigkeit“ – als einer sofort etablierten Bayreuth-Konstante – und einem informationsreichen Abschnitt über das Orchester; „gemessen an unseren Hörgewohnheiten dürfte der Klang der *Parsifal*-Aufführung von 1882 in sich kontrastreicher, dünner und vor allem in seiner Konsistenz ungleich gefährdeter gewesen sein“ (S. 143).

Fast hundert Seiten, die wesentlich von der Kompetenz des ausgebildeten Sängers Mösch profitieren, gehören „Aufführungspraktische Strategien“ – eine vorab auf der Auswertung von Klavierauszügen Beteiligter basierende, mit einer Fülle feinsten Beobachtungen gespickte Darstellung, welche fortan zur Obligat-Lektüre für Sänger, Repetitoren und Dirigenten gehören sollte. Unter anderen Vorzeichen gilt das nicht weniger für das folgende dem „Taktjuden“ (R. Strauss) Hermann Levi gewidmete Kapitel; eine so feinfühlig differenzierende Behandlung des unvermeidlich mit Vor-Empfindlichkeiten und -Urteilen belasteten Gegenstandes, der parteinehmende Pauschalierungen immer wieder nahelegt, liest man auch bei den prominentesten Autoren selten. So schlüssig hat man die Problematik – grauenhaft geschickt die Benutzung durch Cosima Wagner – bis in scheinbar hiervon unabhängige Bereiche hinein verfolgt noch nie erlebt; das betrifft das sogenannte „Kundry-Naturell“ ebenso wie interpretatorische Details, u. a. Tempofragen. Der alberne,

selbst Toscanini betreffende Langsamkeitswettbewerb um die „profondeur allemande“, der seit über 100 Jahren anhand von *Parsifal* ausgetragen wird und die stupid-demagogische Gleichung schnell = oberflächlich = jüdisch zum Hintergrund hat, erfährt eine überaus fein differenzierende, unpolemische Betrachtung.

Das letzte Kapitel behandelt den im „Theater der Gesinnung“ konservierten *Parsifal* – „Cosima untergrub die ästhetische Aussage, indem sie sich dem labilen Werkcharakter widersetzte“ (S. 324). Die Dirigenten Karl Muck und Arturo Toscanini geben nochmals Anlass zu genauen interpretationsbezogenen Beobachtungen. Dem folgt die Talfahrt zu „*Parsifal* aus ‚ario-germanischem Geiste‘“, doch auch hier lässt Mösch sich von einschlägigen schwumelig-haarsträubenden Tiraden nicht zu Gegenpauschalierungen verführen.

Ein instruktiver Dokumenten-Anhang – interessant die Briefe der unangepassten, bald nicht mehr gelittenen Kundry-Darstellerin Marianne Brandt – beschließt ein Buch, dem eine Rezension fast alles schuldig bleiben muss und zu dem man unsere Wissenschaft beglückwünschen könnte, wenn es so zur Kenntnis genommen würde, wie es das verdient. Der Unterzeichnete hat *Parsifal* oft dirigiert und gemeint, über und um das Stück einiges zu wissen, und er hat aus dem Buch enorm viel und mit Vergnügen gelernt.

(Februar 2010)

Peter Gülke

TORSTEN BLAICH: *Anton Bruckner. Das Streichquintett in F-Dur. Studien zur Differenz zwischen Kammermusik und Symphonik Bruckners. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 324 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 53.)*

Dies ist eine außerordentlich fleißige, gewissenhafte, gründliche Arbeit: Die Auskunft muss am Anfang stehen, weitab vom Verdacht, sogenannte Sekundärtugenden sollten als Alibi vorgeschoben werden. Umso mehr, als der Autor dank solcher Qualitäten über die angezeigten „Studien...“ hinausgeht bzw. das Thema so umfassend versteht, dass eine exzellente, außerordentlich detaillierte Werkmonografie herauspringt und noch Einiges mehr – vorzüglich u. a. die Erörterung der Quellenlage und die durch Beispiele klug illustrierte Pro-

blematik der Überlieferung und der Fassungen. Übermethodische Betulichkeiten bei der Erläuterung der Vorgehensweise oder beim Referieren früherer Behandlungen nimmt man gern in Kauf – immerhin finden die letzteren sich umfassend aufgearbeitet –, und Einwände sind in erster Linie von hier angebotenen Anregungen aus fortgedacht.

Diese gehen nicht zufällig stärker von Einzelbeobachtungen aus: Der Autor war nicht gut beraten, wie etliche Vorgänger es selbstverständlich und keiner näheren Bestimmung bedürftig zu finden, was unter „symphonisch“ zu verstehen sei – wohl mehr als große Dimension, Wirkung, Projektion und Zurichtung auf große Apparate. Zudem gibt es bei Bruckner doch, in die besondere Dialektik zwischen musikalischer Idee und der „trägen“ orchestralen Masse, i. e. in ein allgemein verstandenes „Symphonisches“ eingelagert, in etlichen Kriterien gut greifbare, ans Dogmatische grenzende Spezifikationen. Auch die Kontrastierung mit der „Gattung“ (ist es eine solche?) Streichquintett und ihre riskante Nähe zum Streichquartett als dem mit dem „reinen Satz“ nahezu identischen Ensemble hätte zu schärferer Konturierung verhelfen können (S. 41 ff.) – vielleicht hat Bruckner am strengsten Prüfstand möglichst knapp vorbeikommen wollen?

Mehrmals angesichts vieler ebenso gescheiter wie sensibler Beobachtungen wäre dergestalt eine konkretere Rückkoppelung auf die zentrale Fragestellung möglich gewesen. Das betrifft u. a. die verweigerten Schlussapothosen der Hauptthemen; sie können im großen Apparat leichter im Klang aufgehen, und dieser kann hier eher als musikalische Substanz, fast als Thema begriffen werden; das zeigt sich u. a. in den leicht überanstrengten 17 Takten F-Dur am Ende des ersten und (kurz unterbrochen) 25 Takten F-Dur am Ende des letzten Satzes – die 21 Takte Ges-Dur am Ende des Adagios vertragen am ehesten, dass Bruckner ein Orchester hineinhört. Zu der in dem Quintett produktiv genutzten Spannung gehört wesentlich die zwischen durchweg genuin kammermusikalisch erfundenen Themen und einer ausspannenden Phantasie, die von symphonischen Erfahrungen nicht loskommt, mitunter sich fast zur Ordnung rufen muss und nur mit Hilfe dieses Zwiespalts zu außergewöhnlichen Lösungen gelangt, wie z. B. der, die die Frage nach