

viel über die „condition humaine“ und den romantischen Idealisten Wagner aus. Damit kommt Drüner zu seiner Zukunftsperspektive für das Werk Wagners. Im Denunzieren der „Verworfenen“ wie auch als ein mit den „Verletzten Mitleidender“ sei Wagner „modern“; die „Gegenfiguren“ seien heute wichtiger als die „guten“ Helden. Daraus entwickelt Drüner eine Vision im Umgang mit Wagner und seinen Bühnenwerken: Der „Mythologie des Fremden“ entspreche eine „Mythologie des Nächsten“, der Wagner stellenweise den Wert einer „Ideologie des Mitleids“, manchmal auch einer „Philosophie der Liebe“ gebe.

Bleibt für den Autor immer wieder die Thematisierung des Problems von Intuition und Wissen, worin Wagner die Postmoderne antizipiert. Als Beispiel der vielen beeindruckenden musikalischen und ideologiekritischen Analysen sei hier auf das *Parsifal*-Kapitel verwiesen, in dem anhand der Begriffe Intuition und Wissen die Musik als Trägerin philosophischer Substanz festgemacht wird. Zum Schluss-Motto „Erlösung dem Erlöser“ und zum Ausklang des Werks meint Drüner, in den Metaphern von Motivik und Klang vollziehe sich psychologische Erlösung. Das geschehe in der Entwicklung des „Abendmahl-Motivs“, dessen Zentrum, das schmerzlich sich aufbäumende, mit Tristans „Licht-Motiv“ notengleiche „Wunder-Motiv“ gelöst, eigentlich „aufgehoben wird und fortan nicht mehr existiert“. An seiner Stelle steige nun die melodische Linie siegreich zu einer lang gehaltenen None auf. „Das ist die neue, bildhafte Klanggeste, auf die das *Erlösung dem Erlöser* zu hören ist. Erst die Musik verrät – und nur aus dem leitmotivischen Zusammenhang des Gesamtwerkes – dass in ‚Parsifal‘ Erlösung nicht nur die des Blutes sei, sondern auch die des Geistes“ (S. 309). Geistige Erlösung aber bedeute bei Wagner, „der Intuition wieder teilhaftig zu werden“. Dies werde von Wagner stets durch harmonische Mittel dargestellt, so auch am Ende des *Parsifal*: Mit dem allerletzten gesungenen „Erlöser“ sei es im harmonischen Gleiten von Es-Moll nach Des-Dur dargestellt, nur sechs Takte später gefolgt von der dramaturgischen Entsprechung, „ein Bewusstseins-Wechsel, genauer: ein Bewusstseinsende: Erst hier sinkt Kundry, den Blick zu Parsifal gerichtet, *entseelt langsam zu Boden*.“ Drüner fragt: „Ist das die Liebe bis in

den Tod?“ Indes plädiere die Musik „gegen Völkisches und Politisches“, denn Wagner habe gemeint, hier strahle der Schrecken der Heiligkeit aus (Cosima Wagner, *Tagebücher*, 13. Januar 1882). Drüner: „Im Tod wird Kundry [...] zur Metapher des Seelischen, des Unersetzbaren“ (S. 309).

Als eine Antwort auf die provozierende Anfangsfrage des Buches, ob heute ein des Antisemitismus überführtes Werk eine Daseinsberechtigung habe, kann man Drüners „Skizzen eines neuen Wagner-Bildes“ am Ende des Buches sehen: „Wagners Kunst ist, entgegen der Bestimmung ihres Urhebers, nicht mehr Erbauung, nicht mehr Religion. Diese Kunst ist auch kein lukullisches Vergnügen [...] Wagners Kunst [liefert] Musterbeispiele vom Wesen des Menschen, vor allem vom Wesen des Abendlandes. [...] Richard Wagner – *ein lehrreicher Fall*, wie Friedrich Nietzsche sagte“ (S. 323 f.) (April 2004) Gottfried Wagner

*Richard et Cosima Wagner – Charles Nutter. Correspondance. Réunion et annotée par Peter JOST, Romain FEIST et Philippe REYNAL. Sprimont: Mardaga 2002. 170 S. (Collection „Musique-musicologie“.)*

Ging es um Freundschaft – oder Feindschaft –, verhehlte Wagner kaum je seinen Eigennutz. Der Fall Meyerbeer ist da nur der prominenteste. Und bei Charles Nutter, Wagners getreuem Übersetzer, juristischem Stellvertreter und Freund in Paris, verhält sich das nicht anders. Bezeichnend schon, dass von den Briefen, die beide zwischen 1861, also kurz vor der berüchtigten Premiere des *Tannhäuser*, und 1882, ein Jahr vor Wagners Tod, tauschten, fast ausschließlich Briefe Wagners überliefert sind, die der sorgsame Bibliothekar aufbewahrt hatte.

102 Briefen von Wagner stehen 11 von Nutter gegenüber, dazu kommen weitere 30 von Cosima, die sich ab 1869 in die Korrespondenz einmischte und sie nach 1883 bis 1890 fortführte.

Nutter, selbst (Co-)Autor von etwa 80 Werken, darunter für Jacques Offenbach und das Ballett *Coppelia* von Arthur Saint-Léon, wurde Wagner von Alphonse Royer, dem Direktor der Opéra, als Übersetzer und Überarbeiter der mangelhaften französischen Version des *Tannhäuser* empfohlen. Es folgten die Übertragung-

gen von *Rienzi*, *Fliegender Holländer* und *Lohegrin*, die Wagner generös ein „chef d'œuvre de l'intelligence et de l'amitié“ nannte (Nr. 37). Und wenn Wagner immer wieder Grüße an Nitters Vater sendet, so gehen sie an den eigentlichen, des Deutschen kundigen Übersetzer, während Nitter die poetische Form des Textes und dessen Unterlegung unter die Musik besorgte.

Gleichwohl wusste Wagner sehr wohl, sich mit Lob – denn anderen Dank ließen seine bedrängten Umstände nicht zu – Nitters Gunst zu erhalten. Wie denn überhaupt die Versicherung der Freundschaft und der Anerkennung seines uneigennütigen Engagements ein Thema dieses Briefwechsels darstellt. Und Wagners Bekenntnis, dass er dereinst als sein Schuldner sterben müsse (Nr. 22), blieb nur zu wahr, bedenkt man, dass Nitter nicht allein für Wagner übersetzte – für einen immerhin ideellen Lohn –, sondern als sein Bevollmächtigter in zahlreichen anderen Belangen von Wagner beschäftigt wurde: vor allem wegen Tantiemenzahlungen und der Aufführung seiner Werke; ebenso wegen einer Lebensversicherung für die Töchter Isolde und Eva: Die wahren Umstände verheimlichend, klagt Wagner, dass er keine Frau, keine Kinder habe (Nr. 31), weswegen er sich der fremden von Cosima von Bülow – seiner „très chère fille adoptive“ – annehme (Nr. 29). Interessant auch, dass Wagner, der allein die vollständige Aufführung seiner Werke als gültig ansah, zumindest für *Rienzi* die übliche Kürzungspraxis akzeptierte, ja selbst um den Druck eines entsprechenden Klavierauszugs besorgt war (Nr. 38).

Nitter war kein Wagnerianer. Vielmehr lassen schon Wagners betont vertrauliche Anrede „tres cher ami“ gegenüber Nitters distanziert-hochachtungsvoller „cher Maitre“ sowie das hilflos-kurze Kondolenztelegramm an Cosima (Nr. 122) vermuten, dass er sich völlig leidenschaftslos für Wagner einsetzte – und gerade darum der richtige Vertreter Wagners in Paris war: korrekt, loyal, zuverlässig, stets das Gewünschte umsichtig besorgend.

Im Unterschied zur *Richard-Wagner-Briefausgabe* enthält diese Ausgabe die Briefe Cosimas und Nitters. Die Orthographie ist kenntlich korrigiert, Durchstreichungen und eingefügte Wörter oder Sätze sind nicht (wie in der

Meyerbeer-Briefausgabe) dokumentiert. Bis auf eine Ausnahme (Nr. 6) sind alle Briefe Wagners lediglich in Abschrift erhalten: zu der Frage nach ihrer Originaltreue Anlass gebend. Das Autograph sowie die Tatsache, dass Wagners Lüge, Isolde und Eva seien nicht seine Kinder, stehen blieb, ist die Originaltreue der übrigen Texte zwar nicht beweisbar, aber immerhin recht nahe liegend. Die Edition eröffnet eine dreiteilige Einleitung: Philippe Reynal behandelt Nitters Biographie, es folgt eine knappe Würdigung Nitters als Bibliothekar der Opéra von Romain Feist, um mit Peter Josts Überschau über Wagners und Nitters Beziehungen sowie die Charakteristiken und Themen der Briefe zu diesen überzuleiten. Dass sie so sorgfältig wie kurz und prägnant kommentiert sind, versteht sich dank der Herausgeber, unter ihnen Jost als Mitarbeiter der *Richard-Wagner-Gesamtausgabe*, von selbst.

(November 2003) Maunuela Jahrmärker

VALÉRIE GRESSEL: *Charles Nitter: Des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 307 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 18.)*

Es mutet schon eigenartig an, dass eine für das Pariser Musikleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so wichtige Person wie Charles Nitter (eigentlich Charles Truinet, 1828–1899) so sehr in Vergessenheit geraten konnte, dass selbst das Zentenarium 1999 unbeachtet blieb. Umso erfreulicher ist die vorliegende Veröffentlichung, die erste ausführliche Biographie überhaupt, die auf jahrelangen Archivstudien basiert. Ausgebildet als Anwalt, dem eine glänzende Karriere in Aussicht stand, fühlte sich Truinet früh zum Musiktheater hingezogen und verfasste, meist als Co-Autor, unter dem durch Anagramm gebildeten Künstlernamen Nitter zwischen 1852 und 1898 rund 90 Libretti bzw. Szenarios für Vaudevilles, musikalische Komödien, komische Opern, Operetten und Ballette, darunter für Komponisten wie Offenbach, Hervé, Delibes, Lalo oder Lecocq. Daneben zeichnet er für die französischen Fassungen von Opern u. a. Wagners und Verdis verantwortlich. 1861 gab er seine juristische Tätigkeit endgültig auf und widmete sich fortan dem Aufbau des Archivs bzw. der Biblio-