1883 WAG
01101

Richard Wagner

Der Ring des Nibelungen

Das Rheingold

1876 1979

BAYREUTHER FESTSPIELE

DIE PROGRAMMHEFTE DER BAYREUTHER FESTSPIELE 1979

LOHENGRIN

Rheinhold Brinkmann: Wunder, Realität und die Figur der Grenzüberschreitung Wonder, reality and the borderline between · Miracle, réalité, et celle qui franchit la frontiére – Egon Voss: Die Chöre im Lohengrin vor dem Hintergrund von „Oper und Drama" · The chorusses in "Lohengrin" against the background of "Opera and drama" · Les chœurs de «Lohengrin» dans l'optique d'«Opéra et drame».

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

Lutz Werckmeister, Klaus Konrad: Tradition und Transzendenz: Der fliegende Holländer Tradition and transcendency: The flying Dutchman · Tradition et transcendance: Le vaisseau fantôme – Isolde Vetter: Der „Ahasverus des Ozeans" – Musikalisch unerlöst? Der fliegende Holländer und seine Revisionen · The 'Ahasverus of the oceans' – Musically unredeemed? The flying Dutchman and its revisions.

PARSIFAL

Ulrich Wyss: Durch Mitleid wissend · Through pity wise · Par la pitié parvenu au savoir.

DAS RHEINGOLD

Manfred Eger: Der Briefwechsel Richard und Cosima Wagner. Geschichte und Relikte einer vernichteten Korrespondenz · The letters of Richard and Cosima Wagner. The history and relics of a destroyed correspondence · La correspondance de Richard et Cosima Wagner. Histoire et vestiges d'une correspondance détruite – Stefan Kunze: Wagners imaginäre Szene. Gedanken über Musik und Szene im „Ring" · Wagner's imaginary stage. Thoughts on the music and stage in the 'Ring' · La réalisation scénique dans l'imagination de Wagner. Réflexions sur les rapports de la musique et de la scène dans la Tétralogie.

DIE WALKÜRE

Manfred Eger: Der Briefwechsel Richard und Cosima Wagner. Geschichte und Relikte einer vernichteten Korrespondenz (Fortsetzung aus Programm: „Das Rheingold") The letters of Richard and Cosima Wagner. The history and relics of a destroyed correspondence (Continued from "Das Rheingold") · La correspondance de Richard et Cosima Wagner. Histoire et vestiges d'une correspondance détruite (Suite du Programme «Das Rheingold»).

SIEGFRIED

Martin Gregor-Dellin: Freiheit die ich meine. Richard Wagner und die Revolution in Dresden · Freiheit die ich meine. Richard Wagner and the revolution in Dresden «Liberté, liberté chérie . . . » Richard Wagner et la révolution de Dresde – Ferenc Bónis: Bartók und Wagner · Bartók and Wagner · Bartók et Wagner.

GÖTTERDÄMMERUNG

Martin Gregor-Dellin: Freiheit die ich meine. Richard Wagner und die Revolution in Dresden (Fortsetzung aus „Siegfried") · Freiheit die ich meine. Richard Wagner and the revolution in Dresden (Continued from "Siegfried") · «Liberté, liberté chérie . . . » Richard Wagner et la révolution de Dresde (Suite du Programme «Siegfried»).

»DAS RHEINGOLD«
PROGRAMMHEFT IV

INHALTSÜBERSICHT · CONTENTS · TABLE DES MATIÈRES

Seite / Page

Manfred Eger, Der Briefwechsel Richard und Cosima Wagner. Geschichte und Relikte einer vernichteten Korrespondenz . . . 1
Stefan Kunze, Wagners imaginäre Szene. Gedanken über Musik und Szene im „Ring" 119

Übersetzungen · Translations · Traductions

Manfred Eger, The letters of Richard and Cosima Wagner. The history and relics of a destroyed correspondence 25
Stefan Kunze, Wagner's imaginary stage. Thoughts on the music and stage in the 'Ring' 47

Manfred Eger, La correspondance de Richard et Cosima Wagner. Histoire et vestiges d'une correspondance détruite 55
Stefan Kunze, La Réalisation scénique dans l'imagination de Wagner. Réflexions sur les rapports de la musique et de la scène dans la Tétralogie 95
Richard Wagner, De l'application de la musique au drame . . 106

Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1979
Herausgegeben von Wolfgang Wagner
Redaktion: Oswald Georg Bauer

DAS VERZEICHNIS ALLER MITWIRKENDEN DER BAYREUTHER FESTSPIELE MIT ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN IST EIN ZUSÄTZLICHER BESTANDTEIL DES PROGRAMMHEFTES „LOHENGRIN". ALLE PROGRAMMHEFTE DER BAYREUTHER FESTSPIELE SIND AN DEN AUFFÜHRUNGSTAGEN AM KIOSK DES FESTSPIELHAUSES GEGENÜBER DEM GROSSEN FESTSPIELRESTAURANT ERHÄLTLICH. GEÖFFNET VON 10 – 12.30 SOWIE VON 15 – 21 UHR.

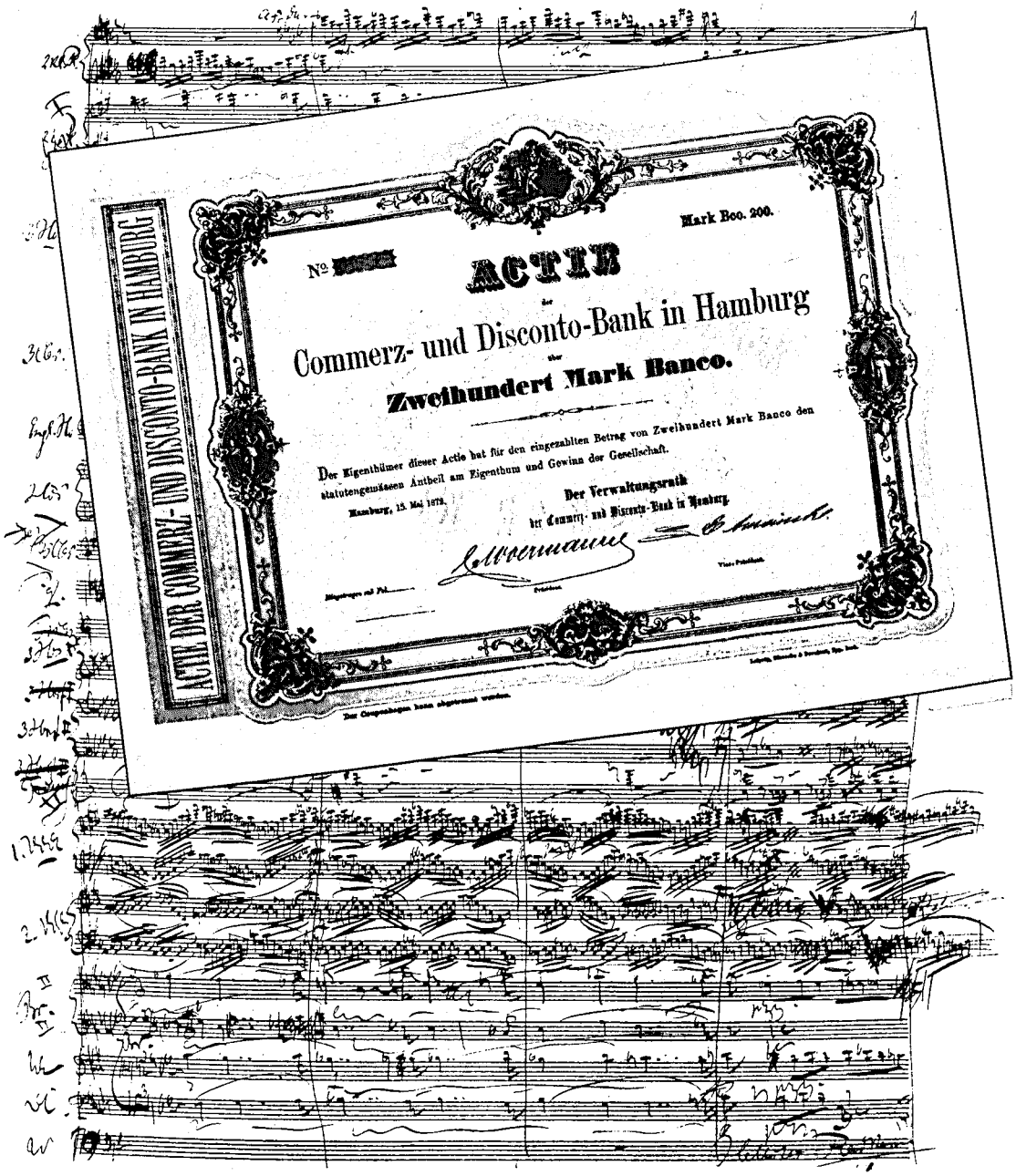
THE LIST OF ALL THOSE PERFORMING IN THE BAYREUTH FESTIVAL IS INCLUDED, WITH COPIOUS ILLUSTRATIONS, AS AN EXTRA FEATURE IN THE PROGRAMME OF "LOHENGRIN". ALL PROGRAMMES OF THE BAYREUTH FESTIVAL ARE OBTAINABLE ON THE DAY OF PERFORMANCE AT THE FESTIVAL THEATRE KIOSK SITUATED OPPOSITE THE MAIN RESTAURANT. THE KIOSK IS OPEN FROM 10 TO 12.30 A. M. AND FROM 3.00 TO 9.00 P. M.

LE REPERTOIRE COMPLET DES ARTISTES DES FESTIVALS DE BAYREUTH, ILLUSTRÉ DE NOMBREUSES PHOTOS, FAIT PARTIE DE LA BROCHURE-PROGRAMME DE «LOHENGRIN», DONT IL CONSTITUE LE SUPPLÉMENT. TOUTES LES BROCHURES-PROGRAMMES DES FESTIVALS DE BAYREUTH SONT EN VENTE CHAQUE JOUR (EXCEPTION FAITE DES JOURS DE RELACHE DES FESTIVALS) AU KIOSQUE DU FESTSPIELHAUS, EN FACE DU GRAND RESTAURANT DES FESTIVALS. OUVERT DE 10h À 12h30 ET DE 15h À 21h.

PHOTOCOPYRIGHT BY BILDARCHIV DER BAYREUTHER FESTSPIELE – JEAN MARIE BOTTEQUIN, WILHELM RAUH (S. 60 – 70); EWA RÜDLING, PARIS (S. 59); RICHARD-WAGNER-GEDENKSTÄTTE UND NATIONALARCHIV DER RICHARD-WAGNER-STIFTUNG (S. 8, 11, 13, 15, 17, 18, 23, 115, 119). – TRANSLATIONS BY JOHN BELL, KREFELD (P. 25, 47). – TRADUCTIONS PAR P. HOFER-BURY, PARIS (P. 55, 95, 106). – REDAKTIONSSCHLUSS: 13. 7. 1979.

NACH BEGINN DER AUFZÜGE KEIN EINLASS. ES IST NICHT GESTATTET, FOTO-, FILM- UND TONBANDGERÄTE IN DEN ZUSCHAUERRAUM MITZUNEHMEN. ENTSTELLTE EINTRITTSKARTEN SIND UNGÜLTIG. DAS RAUCHEN IST IN SÄMTLICHEN RÄUMEN DES FESTSPIELHAUSES AUSNAHMSLOS NICHT GESTATTET · NO ENTRANCE AFTER BEGINNING OF THE ACT. CAMERAS, MOVIE CAMERAS, AND TAPE RECORDERS MAY NOT BE TAKEN INTO THE AUDITORIUM · DEFACED TICKETS ARE INVALID. PATRONS ARE RESPECTFULLY REQUESTED TO REFRAIN FROM SMOKING ANYWHERE ON THE PREMISES OF THE FESTSPIELHAUS · APRES LE COMMENCEMENT DE L'ACTE PAS D'ENTREE. IL EST INTERDIT D'INTRODUIRE DANS LA SALLE DE THEATRE DES APPAREILS PHOTOGRAPHIQUES, DES CAMERAS ET DES MAGNETOPHONES. SEULS SERONT VALABLES LES BILLETS N'AYANT SUBI AUCUNE ALTERATION. ON EST INSTAMMENT PRIE DE NE PAS FUMER A L'INTERIEUR DU THEATRE.

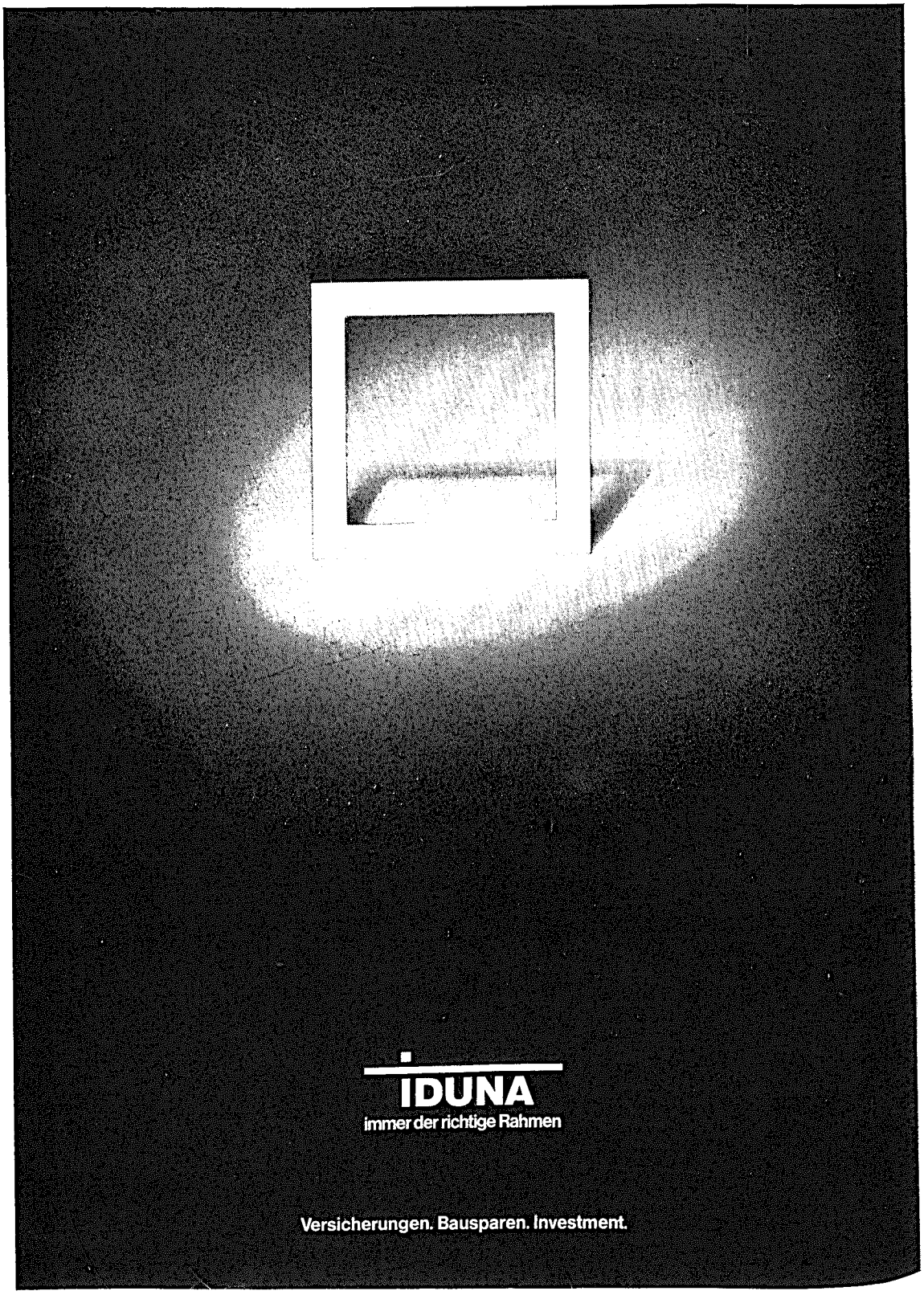
COPYRIGHT 1979 BY VERLAG DER FESTSPIELLEITUNG BAYREUTH – PRINTED IN GERMANY – IMPRIME EN ALLEMAGNE – GEDRUCKT AUF PHOENIX-AMBASSADEUR LEICHT HOLZHALTIG GLÄNZEND ORIGINALGESTRICHEN KUNSTDRUCK DER PAPIERFABRIK SCHEUFELEN, 7318 LENNINGEN 1 – DRUCK: BUCH- UND OFFSETDRUCKEREI EMIL MÜHL BAYREUTH GMBH – 49 500 7. 1979



Klassiker

mit über 100jähriger Tradition – die Partitur der „Walküre", die 1870 in München ihre ungewöhnlich erfolgreiche Uraufführung erlebte, und die Aktie der Commerz- und Disconto-Bank, die im gleichen Jahr in Hamburg von hanseatischen Kaufleuten gegründet wurde. Trotz ihrer Historie haben diese Dokumente aber nichts von ihrer ursprünglichen Bedeutung eingebüßt. Im Gegenteil. Kraftvolle Entfaltung führte in beiden Fällen von lokalen Anfängen bis zur heutigen weltumspannenden Geltung und Wertschätzung.

COMMERZBANK


IDUNA
immer der richtige Rahmen
Versicherungen. Bausparen. Investment.

MANFRED EGER

DER BRIEFWECHSEL RICHARD UND COSIMA WAGNER

Geschichte und Relikte einer vernichteten Korrespondenz

Am Abend des 12. Februar 1883, wenige Stunden vor seinem Tod in Venedig, sagte Richard Wagner zu Cosima, und er meinte damit ihrer beider Verbindung: „Alle 5 000 Jahre glückt es".[1]
Ein großes Wort, das bestürzt ob seines ungeheuren Anspruchs, – selbst dann noch, wenn man bedenkt, wer Wagner war und was er und Cosima einander waren.
Umso mehr muß die Tatsache befremden, daß die Korrespondenz der Beiden zum größten Teil vernichtet worden ist. Von allen Briefen, die sie im Laufe von mehr als zwei Jahrzehnten einander geschrieben haben, sind nur noch ganze 19 erhalten – 17 von Wagners, 2 von Cosimas Hand. Sie befinden sich im Archiv der Richard-Wagner-Gedenkstätte [2] und werden – zusammen mit 4 dazugehörigen Karten und einer Skizze – hiermit zum erstenmal vollständig veröffentlicht.
Die Umstände, unter denen der Briefwechsel aus dem Familienarchiv verschwand und – bis auf die Relikte – dem Feuer übergeben wurde, sind ein bezeichnendes Kapitel für sich, das eines kriminellen Einschlags nicht entbehrt:

Anfangs der Dreißigerjahre erstattete Winifred Wagner polizeiliche Anzeige gegen Unbekannt: Die gesamte „Correspondenz mit C." – so im handschriftlichen Katalog des Familienarchivs von 1887 verzeichnet – war aus dem „Eisernen Schrank" verschwunden.
So unbekannt war die Person allerdings nicht, gegen die sich der Verdacht richtete. Jahre später teilte sie dem Haus Wahnfried mit:

Ich bestätige hiermit, dass ich die Sammlung Briefe meines Vaters, Richard Wagner, an meine Mutter, Cosima Wagner, bald nach dem Heimgang meines Bruders (1930) durch Feuer vernichtete.
Es geschah dies auf ausdrücklichen Wunsch meiner Mutter und meines Bruders.

Eva Chamberlain
Bayreuth 5 November 1934 [3]

Winifred Wagner antwortete mit einer Erklärung [4], in der sie u. a. feststellte:

Mit dem Augenblicke des Heimgangs Siegfried Wagners und der Testamentseröffnung hatte ausser mir in meiner doppelten Eigenschaft als Vorerbin und Vormund meiner Kinder, der Nacherben, niemand das Recht, das Wahnfriedarchiv ohne meine Zustimmung zu öffnen. Wenn also die im zweiten Absatz der Erklärung Frau Eva Chamberlains aufgestellte Behauptung [zutrifft], dass die Verbrennung der Briefsammlung auf ausdrücklichen Wunsch S. W's erfol-

gen sollte . . . so musste dieser Wunsch mir vorgetragen werden und ich um die Herausgabe der Briefsammlung zum Zwecke der Vernichtung ersucht werden. Das Fehlen der Briefsammlung wurde mir erst bekannt, als ich durch meinen Archivar Dr. Strobel eine Durchprüfung des Wagnerarchivs vornehmen ließ. Ich habe damals pflichtgemäß polizeiliche Anzeige gegen Unbekannt erstattet, da es feststand, dass die Briefsammlung heimlich entwendet worden war.

Dr. Strobel, der seit Dezember 1927 etappenweise mit Forschungen im Familienarchiv beschäftigt gewesen und im Mai 1932 mit dessen Überprüfung beauftragt worden war, hatte – laut Mitteilung Winifred Wagners – damals das Vorhandensein des Briefwechsels festgestellt. Nach einer Reise Frau Wagners hatte er dessen Fehlen bemerkt. Eva mußte die Abwesenheit ihrer Schwägerin dazu benutzt haben, die Briefsammlung aus dem Archiv zu entnehmen und sich anzueignen.

Eva Chamberlains Reaktion auf die Erklärung Winifred Wagners dokumentiert ein Schreiben [5] vom 20. Januar 1935 an den Oberbürgermeister der Stadt Bayreuth. Darin heißt es u. a.:

Ich übergebe hiermit als Geschenk für die Richard-Wagner-Gedenkstätte folgende Schriftstücke:

21 Hefte Tagebücher Cosima Wagners nebst einer grösseren Sammlung Briefe Cosima Wagner's.

Sie knüpfte daran die Bedingung, daß Dr. Strobel nicht als Leiter oder Mitarbeiter der Gedenkstätte aufgestellt werden dürfe. Die übergebenen Schriftstücke seien bis zu ihrem Tod verschlossen in einem der städtischen Tresore zu verwahren. Sie erklärte hierzu:

Die Tagebücher meiner Mutter, der Frau Dr. Cosima Wagner, und jene aus ihrem Besitz stammenden Schriftstücke u. sonstigen Gegenstände, über die ich in meinem Testamente verfügt, oder die ich schon vor meinem Tode dem Stadtrat schenkungsweise überlassen habe, sind mir von meiner Mutter zu ihren Lebzeiten als Geschenk übergeben worden. Wie sich meine Mutter wiederholt aeusserte, geschah diess als Zeichen eines besonderen Vertrauens, weil sie auf diese Weise jene Tagebücher, Schriftstücke u. sonstigen Gegenstände, die ihr teuer waren, am besten vor Indiskretionen und vor jenen Zufälligkeiten bewahrt sah, denen derartige Dinge, wenn sie sich im Besitz grösserer Familien befinden, leicht früher oder später ausgesetzt sind.

Die Versicherung, dass jene Tagebücher, Schriftstücke u. sonstigen Gegenstände, über die ich verfügt habe, mir von meiner Mutter zu Eigentum überlassen wurden, gebe ich hiermit an Eidesstatt ab . . .

Ich treffe diese Verfügung lediglich deshalb, weil ich die Ueberzeugung habe, dass auf diesem Wege der Wunsch meiner Mutter, jene Gegenstände vor Unberufenen zu schützen, am sichersten erfüllt wird.

Ihre Vorbehalte Dr. Strobel gegenüber begründete sie mit der Bemerkung:

Der Genannte hat sich über das Wirken u. die Bedeutung meiner Mutter für

das Bayreuther Werk so unfreundlich, ja gehässig geäussert, dass ich schon um dieser Aeusserungen willen den schriftlichen Nachlass meiner Mutter, soweit er mein Eigentum ist, nicht in das Archiv des Hauses Wahnfried geben kann.

Dieser Brief sagt zwar nichts über die Korrespondenz der Eltern aus, aber umso mehr über die Motive der Tochter. Ihren Unwillen hatte Dr. Strobel — laut Mitteilung Winifred Wagners — bereits vorher erregt, als er die Feststellung äußerte, daß Richard Wagner der Vater von Cosimas Tochter Isolde war — ein heute offenes Geheimnis, das Cosima selbst und Eva peinlich zu wahren versuchten.
Cosima selbst hatte in ihren Tagebüchern unter dem 30. November 1880 notiert:

Die unsrigen Briefe aber zwischen R.[ichard] und mir dürfen unter keinen Bedingungen jemals an die Öffentlichkeit kommen. Feierlich spreche ich dies hier aus und lege dies als heilige Pflicht meiner Nachkommenschaft auf.

Zusammen mit ihrer Tochter Eva stellte sie 1909 „ein Autodafé alter Correspondenzen in Wahnfried an", wie Houston St. Chamberlein bezeugt hat.[6] Dabei könnten auch die Briefe Cosimas an Wagner mit vernichtet worden sein, die Eva Chamberlain im folgenden Brief erwähnt: [7]

Hochgeehrter Herr von Millenkovich,
Wie ich Ihrem Briefe vom 1. Okt. entnehme, werde ich von Frau Winifred Wagner einer Lüge u. des Diebstahls geziehen.
Ich sehe mich nun genöthigt, die Vorgänge, auf welche sich diese Anklage beruft, festzustellen:
1) Meine Mutter hat einst ihre eigenen sämtlichen Briefe an meinen Vater persönlich vernichtet.
2) Meine Mutter s c h e n k t e mir persönlich vor langen Zeiten schon — sie leitete damals noch die Festspiele — d i e B r i e f e m e i n e s V a t e r s a n s i e. Sie hat sie persönlich aus dem damaligen eisernen Schrank Wahnfrieds entnommen und widmete sie mir in einer grossen Cassette, in welche sie einen Zettel einfügte mit den eigenhändig geschriebenen Worten: „Meinem Schutzengel geweiht".[8]
Ich kann dieses Document vorweisen. Meine Mutter fügte mündlich hinzu: „Du kannst Einblick in die Briefe nehmen und sie dann vernichten".
Gar oft im Verlaufe der Jahre stellte sie mit sorgenvollem Ausdruck die Frage an mich: „Nicht wahr, du hast die Briefe Papa's an mich zerstört?" — Ich beruhigte sie, indem ich ihr versicherte, ihren Wunsch bestimmt auszuführen.
Mein Bruder war einige Male zugegen, wie meine Mutter diese Frage an mich wiederholte, und bei solcher Gelegenheit war es, dass er sich unbedingt dafür erklärte, den Wunsch meiner Mutter zu erfüllen.
Diess bestimmte dann auch meine Handlung.

3) Die Tagebücher meiner Mutter erhielt ich ebenfalls als persönliche Gabe von ihr; es geschah als Mitgift zu meiner Vermählung. — Auch diese entnahm sie persönlich dem eisernen Schrank mit den Worten: „Sie gehören Dir — bei Dir weiss ich sie geborgen."
Der Gedanke an diese Schenkung war ihr noch bis in die spätesten Zeiten eine Beruhigung.
Ich bin zu jeder Stunde bereit einen Eid vor Gott über diesen Thatsachenbestand abzulegen.
Diese meine schriftliche Darstellung bitte ich Sie, hochgeehrter Herr von Millenkovich, an meine Schwägerin in Wahnfried gelangen zu lassen.

Eva Chamberlain-Wagner

Genau besehen, ist die Frage, ob die Briefe Wagners an Cosima tatsächlich bereits vernichtet worden waren, hier geschickt umgangen.
Tatsächlich bestanden offenbar noch sieben Jahre nach Eva Chamberlains Tod (1942) darüber Zweifel. Davon zeugt ein Dokument[9], das damals der langjährigen Hausdame der Familie Chamberlain abverlangt worden ist. Es lautet:

Eidesstattliche Erklärung.

Hiermit sage ich an Eidesstatt aus, daß ich auf Veranlassung von Frau Eva Chamberlain-Wagner, bei der ich 27 Jahre im Dienst stand, seinerzeit ein Paket mit Originalbriefen von Richard Wagner an Cosima Wagner oder umgekehrt verbrannt habe, nachdem sie mit ihrer Schwester, Daniela Thode, lange Zeit hindurch vorher die Briefe durchgenommen hatte.

Bayreuth, 6. Juli 1949.
Dora Zahneisen.

Dieses Schriftstück bestätigt zwar, daß eine Verbrennung stattgefunden hat, aber nicht, in welchem Jahr.
Damit ist der Verunsicherungen aber noch kein Ende.
In einem der schon erwähnten handschriftlichen Kataloge des früheren Familienarchivs befindet sich neben dem Eintrag „Correspondenz mit C." der folgende Vermerk von der Hand und mit der Unterschrift Gertrud Strobels:
Soll — laut Aussage von Frau Ena Benze im Auftrage ihrer Mutter, Frau Hermann-Küchler, Frau Ellen Beerli-Hottinger (früher Tribschen) gegenüber — von Gil Gravina nach München gebracht u. dort im Safe der Bayer. Staatsbank, das die Tagebücher C-W.'s enthält, miteingeschlossen sein.[10]
Die Tagebücher aber waren — neben anderen Briefpaketen — erst im Jahr 1939 dort deponiert worden, und zwar für einen Zeitraum von 30 Jahren nach dem Tod Eva Chamberlains; dies, um sie vor dem Zugriff Dr. Otto Strobels zu sichern, der durch die 1939 abgeschlossene Herausgabe des Briefwechsels König Ludwig II. — Richard Wagner, einer rückhaltlos-objektiven Dokumentation, Eva Chamberlain aufs neue gegen sich eingenommen hatte.

Gil Gravina, von Winifred Wagner befragt, ob die Mitteilung über seine Münchner Mission zutreffe, verneinte dies.
Kurz vor seinem Tod im Jahre 1972 jedoch suchte er Winifred Wagner auf, um ihr zu gestehen, was er bisher abgestritten hatte, um keinen Vertrauensbruch zu begehen: daß er das Paket mit den Briefen tatsächlich nach München gebracht und in den Safe eingeschlossen habe.
Als 1974 die Pakete mit den Tagebüchern und mit Briefen Cosimas an verschiedene Adressaten nach Bayreuth gebracht und geöffnet wurden, zeigten sich an der Verpackung Spuren, die darauf schließen ließen, daß etwas nachträglich hinzugegeben – oder entnommen worden war. Der Inhalt entsprach aber genau dem von Eva Chamberlain beigegebenen Verzeichnis. Es könnte also allenfalls ein Konvolut hinzugegeben und später wieder entnommen worden sein.
Vom Briefwechsel Richard und Cosima Wagners war 1974 in den Paketen jedenfalls nichts enthalten.
Es ist nicht auszuschließen, daß bei Gil Gravina und den Mitwissern seiner Münchner Mission ein Erinnerungs- oder Verwechslungsfehler vorgelegen und daß es sich um ein anderes Briefkonvolut gehandelt hat.

Keinesfalls aber treffen die Behauptungen Eva Chamberlains zu, daß sie *„sämtliche"* Briefe Richard Wagners an Cosima vernichtet und daß ihre Mutter *alle* eigenen Briefe an Wagner verbrannt habe.
Denn es sind nicht nur in der Gedenkstätte solche Briefe vorhanden – Eva Chamberlain *wußte* auch von ihnen. Denn sie selbst hat sie der Gedenkstätte geschenkt.
Dies bezeugen zwei dort vorhandene Dokumente. Es handelt sich erstens um ein vertrauliches Schreiben, das Eva Chamberlain am 7. April 1940 an den damaligen Oberbürgermeister der Stadt Bayreuth, Dr. Kempfler, gerichtet hat.[11] Darin vermachte sie der Stadt für die Gedenkstätte mehrere Erinnerungsstücke. Sie bemerkte dazu: „Es liegt uns eine gewisse Sicherheit dieser unserer Heiligtümer für die Zukunft am Herzen".
Auf dem zweiten Dokument, einem dem Brief beigelegten Verzeichnis, sind u. a. genannt:
17 original handschriftliche Briefe meines Vaters, Richard Wagners.
2 original-handschriftliche Telegramm-Entwürfe.
13 Telegramme (in telegr. amtlicher Handschrift.)
9 original handschriftl. Blätter (Gedichte, musikalische Widmungen.)
Ein originalhandschriftlicher Plan des Hauptraumes in Tribschen.
Ein Heft: enthaltend Auszüge in meiner Handschrift aus den Briefen Richard Wagners an Cosima Wagner, welche auf Wunsch meiner Mutter von mir vernichtet wurden.

Von Cosima Wagner an Richard Wagner:
13 Blätter dichterische Huldigungen.
1 Entwurf zu einem Aufsatz.
2 Briefe.
5 Depeschen.
Es fällt auf, daß bei den anfangs erwähnten 17 Briefen Wagners kein Adressat genannt ist. Eva Chamberlain hatte Grund genug, die Empfängerin zu verschweigen: es ist Cosima Wagner.

Die Übereinstimmung der Zahlen, dazu die Erwähnung der beiliegenden Skizze von Tribschen und der Notenzettel bestätigen die Identität mit den auf den folgenden Seiten veröffentlichten Dokumenten. Vorhanden sind auch mehrere Depeschen. Nicht im Archiv der Gedenkstätte auffindbar ist jedoch das erwähnte Heft mit den Briefauszügen.
Eva Chamberlain wußte die Dokumente, deren Existenz sie dem Haus Wahnfried verheimlichte, bei der Leiterin der Gedenkstätte, Helena Wallem, in guten Händen: Diese war ebenfalls mit Dr. Strobel verfeindet und hat das Geheimnis gewahrt; die Briefe Wagners und Cosimas wurden erst lange nach ihrem Tod bei Archivierungsarbeiten entdeckt.
So kam es zu der verwunderlichen Tatsache, daß von der Korrespondenz Wagner-Cosima bisher nur ein *einziger* Brief vollständig abgedruckt ist [12] – auch er wurde inzwischen vernichtet. Auszüge von anderen verbrannten Briefen – vermutlich alle nach Abschriften von Eva Chamberlains Hand – sind bei Du Moulin [13] und – verstreut – in den Kommentaren und Anmerkungen zu den *Königsbriefen* [14] wiedergegeben. Aus den hier zur Erstveröffentlichung gelangenden, erhalten gebliebenen Briefen haben Geck [15] und Bergfeld [16] Zitate gebracht.
Zu diesem Gesamtkomplex muß man auch jene im *Braunen Buch* enthaltenen Eintragungen zählen, die im Grunde Briefe an Cosima sind. Außerdem gehören dazu mehrere Widmungsgedichte und an die 200 zwischen Wagner und Cosima gewechselte Telegramme im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung (früher Wahnfried-Archiv) und in der Gedenkstätte, von denen bisher nur etwa die Hälfte, meist in den *Königsbriefen*, veröffentlicht worden sind.
Somit ist die Zahl der Relikte nicht eben klein. Der weitaus größere und gewichtigere Teil des Briefwechsels muß jedoch als unwiederbringlich verloren gelten.

Um der Rolle gerecht zu werden, die Eva Chamberlain bei der Vernichtung gespielt hat, muß man einräumen, daß sie glaubte, das Vertrauen ihrer Mutter rechtfertigen und einer „heiligen Pflicht" genügen zu müssen.
Cosimas eigene zensorische Rigorosität ist belegt. Zu deren Opfern zählen Briefe von Wagner an Mathilde Wesendonck, von Nietzsche an Cosima, von

Cornelius an Wagner[17], schließlich ihre eigenen Briefe an Wagner; dazu sämtliche Mitteilungen, die Hans von Bülow zwischen Mitte Mai 1861 und Ende November 1867 an Wagner gerichtet hat:[18] Dokumente also, die einiges hätten beitragen können zur Klärung der rätselvollen Dreiecksbeziehung, um die es auch bei einigen der nachfolgenden Kommentare geht.

Fest steht auch, daß Cosimas Sorge nicht nur davon bestimmt war, intime Bekenntnisse oder diskriminierende Bemerkungen auszulöschen, was noch verständlich wäre, — und nicht nur davon, alle Hinweise auf die Herkunft Isoldes zu tilgen. Wie weit sie ging, bezeugen die folgenden Briefe; denn auch sie waren dem Feuer zugedacht.

Die Tochter befand sich zweifellos in einem Gewissenskonflikt, als sie — dem Auftrag ihrer Mutter zuwiderhandelnd — wenigstens diese Dokumente zurückbehielt und vor den Flammen bewahrte. Und dies, obwohl sie in anderen Fällen noch kleinlicher als Cosima handelte: Im *Braunen Buch* hat sie 14 Seiten völlig entfernt und vernichtet, 5 Seiten überklebt, um sie unlesbar zu machen,[19] in den Tagebüchern hat sie zahlreiche Passagen in derselben Absicht überkritzelt — und dies alles wegen meist recht harmloser Bemerkungen, wie sich bei der späteren Entfernung des Deckpapiers und bei der Entzifferung gezeigt hat.

Ein noch krasserer Fall ist Wagners Brief an Cosima vom 17. April 1866, den Du Moulin und Otto Strobel auszugsweise veröffentlicht haben[20] — und der trotz des in keiner Weise diskriminierenden, aber farbigen und berührenden Inhalts vernichtet wurde. Er ist als eklatantes Beispiel zensorischer Blindheit hier, unter den erhalten gebliebenen Briefen, nach Zitaten Du Moulins und Otto Strobels wiedergegeben.

Die — zusammen mit diesem Auszug — insgesamt 25 hier veröffentlichten Dokumente umfassen den Zeitraum vom 1. März 1858 bis zum 23. Februar 1879, also 21 Jahre.[21] Sie stehen wegen der großen Zeitabstände so isoliert, daß oft ausholende Kommentare notwendig schienen, um Zusammenhänge verständlich zu machen.

Liebesbekundungen Wagners werden beispielsweise dann nicht mehr mißverstanden und auf ihre bloß freundschaftliche Bedeutung zurückgeführt, wenn man weiß, daß Cosima kurz vor der Entbindung von einer Bülow-Tochter stand oder wenn man gleichzeitige engere Beziehungen Wagners zu anderen Frauen berücksichtigt.

Im Kontext gelesen, verdeutlichen die Briefe, wie langsam sich Wagners Verhältnis zu Cosima gewandelt hat: Aus der Freundschaft mit dem bald scheuen, bald „wilden Kind" wurde Mitgefühl für die in eine tragische Ehe verstrickte junge Frau, wobei noch lange Zeit das unverwundene Trauma Mathilde Wesendonck Wagners Gefühle überschattete, Amouren als Surrogate herhalten mußten, Bülows Freundschaft und hingebende Verehrung Barrieren vor Cosima bauten und Wagner Distanz wahren ließen — offensichtlich sogar noch

COSIMA VON BÜLOW, 1859 · MARMORMEDAILLON VON ELISABETH NEY

nach der (von ihr später so oft beschworenen) „Vereinigung" im Herbst 1863. Selbst hinter der frohgemuten Einladung an die Bülows nach Starnberg scheint sich ein noch immer zögernder, von diskrepantesten Gefühlen verwirrter Wagner zu verbergen, der sich zu Mathilde Maier flüchten will, aber dann offenbar durch die Beweise von Cosimas entschlossener, schrankenloser Liebe überwältigt wird, vor allem – was bisher kaum richtig eingeschätzt worden ist – doch wohl durch ihre Mitteilung über die Folgen der Starnberger Tage: und

durch die Geburt seiner und Cosimas Tochter Isolde. Die im *Braunen Buch* notierten, verzweifelten Klagen und Anklagen über die erzwungene Trennung im Sommer 1865 markieren vollends den Umschwung und die nunmehr leidenschaftliche, totale Zuwendung zu Cosima – eine Fixierung, die in den folgenden quälenden Jahren noch erhärtet wird und trotz der – auf anderen Gefühlsebenen sich abspielenden – Irritationen durch Judith Gauthier und Carrie Pringle [22] im Grunde bestehen bleibt, lebenslänglich, und schließlich im Bewußtsein einer Fünfjahrtausend-Verbindung gipfelt.

Beiläufig bekommt auch die kleine Notenkarte Gewicht, auf der Wagner Cosima und den König als die beiden Wunder seines Lebens kontrapunktisch vereint. Und eine kleine Bemerkung im Brief von 1879, dem letzten dieses Konvoluts, wirft ein Blitzlicht auf eine ganz unbekannte Cosima – wenn sie nämlich erzählt, daß sie mit dem Familienfaktotum Schnappauf beinahe Brüderschaft getrunken hätte.

Streiflichter werfen auch andere Dokumente: Wagners detaillierte Skizze über die Einrichtung in Tribschen; seine Berichte über Porträtsitzungen in Lenbachs Münchener Atelier, über Verhandlungen in Bayreuth und Berlin; oder die kleine Karte, auf der er Cosima in desparater Lage auffordert, ihr privates Erbteil zur teilweisen Deckung des Festspiel-Defitis von 1876 zur Verfügung zu stellen.

Spektakuläres enthalten diese Dokumente gewiß nicht, aber korrigierende und erhellende Nuancen doch.

[1] Cosima-Tagebuch.

[2] Auf sie hat bereits Dr. Joachim Bergfeld in der Einleitung zum *Braunen Buch* (Zürich 1975), S. 14 hingewiesen. Er spricht dort von 24 Briefen, wobei er offenbar Karten oder Telegramme mitgezählt hat.

[3] Zitiert nach Bergfeld, a.a.O., S. 15.

[4] Zitiert nach einer Abschrift von Gertrud Strobel (Leiterin des Wahnfried-Archivs von 1953 bis 1976); Abschrift in der RWG (Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth; seit Errichtung des Richard-Wagner-Museums im Haus Wahnfried 1976 nur noch Archiv und Forschungsstätte).

[5] Abschrift von der Hand Eva Chamberlains in der RWG. Die darin genannte „größere Sammlung Briefe Cosima Wagners" enthielt keine Briefe an Richard Wagner.

[6] Laut Mitteilung Elisabeth Förster-Nietzsches an Hans von Wolzogen vom 20. 5. 1914; RWG-Archiv Hs 73/14.

[7] Zitiert nach Eva Chamberlains eigenhändiger Abschrift in der RWG.

[8] Original des Zettels in der RWG.

[9] Original in der RWG.

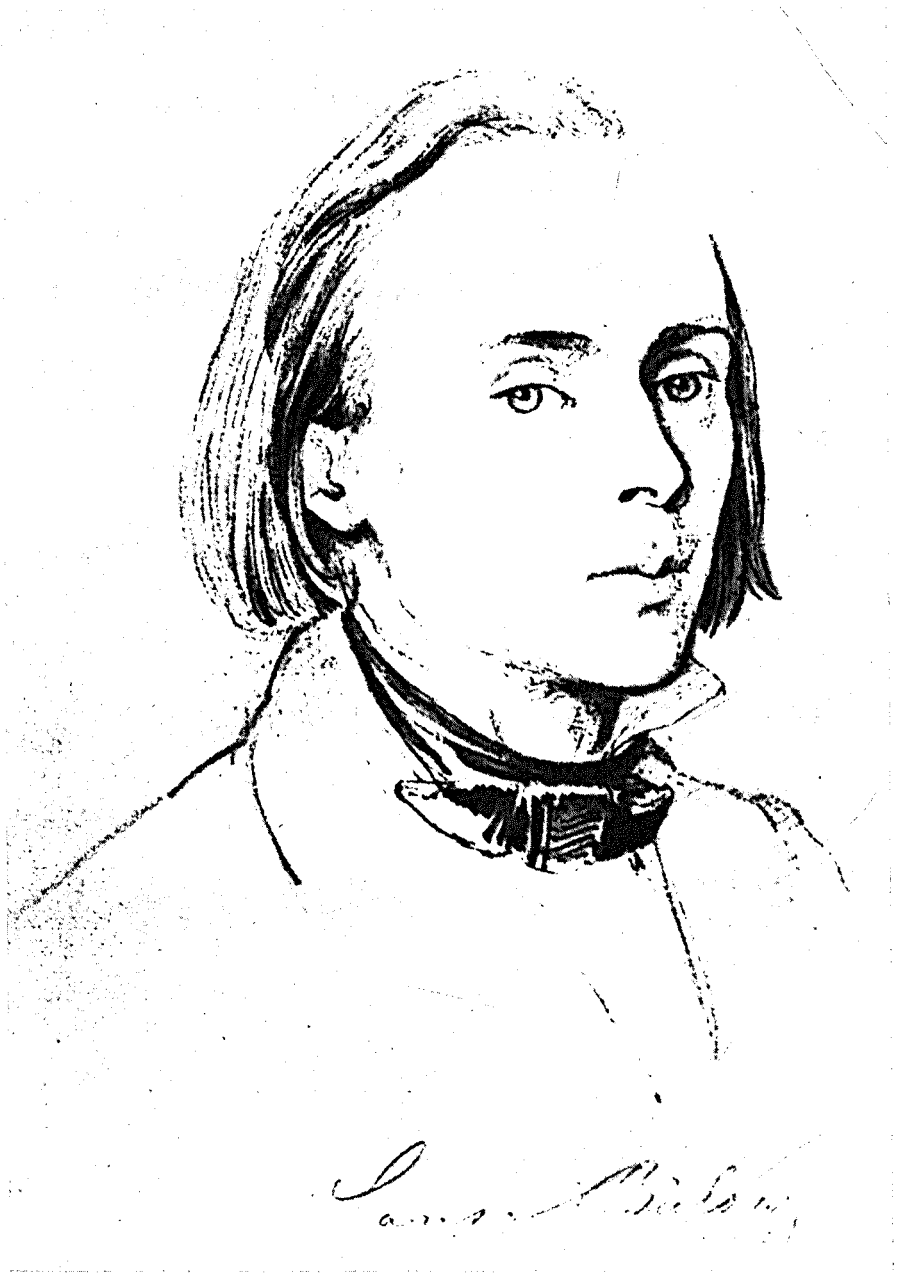
[10] Frau Hermann-Küchler war nach ihrer Angabe Augenzeugin, als Eva Chamberlain das Paket an Gil Gravina (Urenkel Franz Liszts) übergab. Ellen Beerli-Hottinger war Leiterin des Richard-Wagner-Museums in Tribschen.

[11] Abschrift von der Hand Helena Wallems (Gründerin und Leiterin der Gedenkstätte) in der RWG.

[12] *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel,* bearbeitet von Otto Strobel (Karlsruhe 1936 – 1939), Band IV, Nr. 88. Im folgenden zitiert als *Königsbriefe.*

[13] Richard Graf du Moulin Eckart, *Cosima Wagner* (Berlin 1929). Im folgenden zitiert als *Du Moulin*.
[14] Laut Mitteilung von Gertrud Strobel hatte Dr. Otto Strobel nur Abschriften von der Hand Eva Chamberlains zur Verfügung.
[15] Martin Geck, *Die Bildnisse Richard Wagners* (München 1970), S. 38 ff.
[16] *Braunes Buch*, S. 26.
[17] dgl., S. 12 f.
[18] Richard Graf Du Moulin Eckart, *Hans von Bülow, Neue Briefe* (München 1927), S. XIV.
[19] *Braunes Buch*, S. 14.
[20] *Cosima Wagner*, Bd. I, S. 279 f.; *Königsbriefe*, V, S. 150.
[21] Die in den Originalen häufig fehlenden Daten wurden mit Hilfe der Cosima-Tagebücher oder anderer Dokumente ermittelt. Sie sind in solchen Fällen bei den nachfolgenden Briefwiedergaben in eckige Klammern gesetzt, wie auch alle anderen notwendigen Hinzufügungen; ebenso orthographische und andere Versehen oder Berichtigungen. Auslassungen bei Zitaten werden durch bloße Punkte angedeutet.
[22] Vgl. Herbert Conrad, *Absturz aus Klingsors Zaubergarten* (Fränkischer Heimatbote Nr. 8/1978).

Richard Wagner und Cosima Liszt begegnen einander zum erstenmal am 10. Oktober 1853 in Franz Liszts Pariser Wohnung. Wagner ist 40, Cosima 15 Jahre alt.
Seine Bekanntschaft mit Hans von Bülow geht bis 1842 zurück. Der 16jährige glühende Verehrer Wagners besucht diesen 1846 in Großgraupa. Als 20jähriger will Bülow sich beruflich der Musik zuwenden, wird vom Vater jedoch zum Jura-Studium bestimmt. Er wendet sich an Wagner um Rat. Dessen Fürsprache bei der Mutter ist vergeblich. An Bülow schreibt er: „An Deiner Fähigkeit zweifle ich nicht". Dies ermuntert den Jüngeren – den Eltern zum Trotz – im Oktober 1850 zu Wagner nach Zürich zu kommen, um eine Laufbahn als Dirigent zu beginnen. 1851 empfiehlt Wagner ihn Franz Liszt als Schüler. Innerhalb von zwei Jahren entwickelt Bülow sich zu einem glänzenden Pianisten.
Am 20. April 1856 hält er bei Liszt um die Hand Cosimas an. Sein Brief schließt mit dem Gelöbnis: „Ich schwöre Dir, daß, so sehr ich mich durch meine Liebe zu ihr gebunden fühle, ich niemals zaudern würde, mich ihrem Glücke zu opfern, indem ich sie freigebe, falls sie bemerken sollte, sich in mir getäuscht zu haben. Ihr Wille, ja sogar ihre Laune soll mir heilig sein".
Am 18. August 1857 werden Hans von Bülow, 27, und Cosima Liszt, 19, in Berlin getraut. „Seine Heirat mit Cosima war ein Freundsopfer, das er seinem Meister Liszt brachte; dem natürlichen Kinde einen glänzenden, ehrenhaften Namen zu geben und damit dem Vater eine tiefe Befriedigung und Lebensberuhigung: darauf ging er aus, es war ein Akt der Dankbarkeit". (Peter Cornelius an seine Braut, Anfang Juni 1866).
Ihre Hochzeitsreise führt sie für mehrere Wochen nach Zürich, sie wohnen als Gäste im „Asyl". Beide sind fasziniert von der Persönlichkeit Wagners, vom



HANS VON BÜLOW (1858) · BLEISTIFTZEICHNUNG VON FRIEDRICH PRELLER

„Ring", soweit er damals gediehen ist, und von der „Tristan"-Dichtung, deren Urschrift während dieses Besuchs entsteht und vollendet wird.
Bei einer Vorlesung sind unter den Zuhörern vereint: Minna Wagner (über Tristan und Isolde: „Ein gar zu schlüpfriges Liebespaar"),[1] Mathilde Wesendonck (im Innersten ergriffen) und Cosima, auch sie tief berührt, aber scheu und verschlossen. Sie muß die seelische Intensität der seelischen Beziehung zwischen Wagner und Mathilde Wesendonck spüren: ihr Verhalten verrät eine instinktive Animosität gegenüber der Frau.[2]
Bülow schwärmt (an Julius Stern, 19. 9. 1857): „Seit vierzehn Tagen wohne ich mit meiner Frau bei Wagner, und ich wüßte wirklich nichts zu nennen, was mir solche Wohltat, solche Erquickung gewähren könnte, als das Zusammensein mit dem herrlichen, einzigen Manne, den man wie einen Gott verehren muß. Aus aller Misère des Lebens thaue und tauche ich auf in der Nähe dieses Großen und Guten".
Im Winter 1857 vertont Wagner die „Wesendonck-Lieder" und beginnt die Komposition des „Tristan". Im Januar 1858 reist er – veranlaßt durch Konflikte zwischen Otto und Mathilde Wesendonck, auch zwischen dieser und Minna – für einige Wochen nach Paris. Dort lernt er Emile Ollivier, den Mann von Cosimas Schwester Blandine, kennen sowie Madame Erard, Witwe des berühmten Klavierfabrikanten. Anfang Februar kehrt er nach Zürich zurück.

[1] Friedrich Herzfeld, *Minna Planer* (Leipzig 1938), S. 330.
[2] Vgl. Curt v. Westernhagen, *Wagner* (Zürich 1968), S. 230.

Zürich. 1 März 58

Liebe Cosima!
Ich habe heute, zur Abwechslung mit den eigentlichen elenden Tagen, einmal einen recht miserablen Tag, der das gute hat, dass ich mir doch gar nicht erst vornehme, zu meiner Medizin, zur Arbeit – zu greifen. Da will ich denn sehen, ob ich durch Schuldenbezahlen[1] meine Lage etwas bessere, und mein Gemüth durch die Vorstellung erleichtere, der Lustigen etwas vom Traurigen wieder erstattet zu haben. – Ja, ja! lassen Sie mir nur Ihren Hass vermelden; ich lass' mir davon nicht bange machen: mein Elend giebt mir die Zuversicht, dass mich Niemand ernstlich hassen kann, ausser wenn er sich über mich irrt, – was mir dann am Ende Humor erweckt und so die einzige Freude gewährt, deren ich fähig bin. Mir ist, als ob Sie die gute Laune, die ich Euch bei Eurem Hiersein zeigte, doch auch etwas irre geführt hat; ich könnte mir sonst manches nicht recht erklären. Das war eine wunderliche Zeit! Des Vormittags setzte ich meinen Jammer in Verse, und den übrigen Tag machte ich mit Euch mich darüber lustig. Und doch war es ein unermessliches Labsal für mich, dass ich's konnte;

ERSTE SEITE DES BRIEFES VOM 1. MÄRZ 1858 >

Zürich. 1 März 58

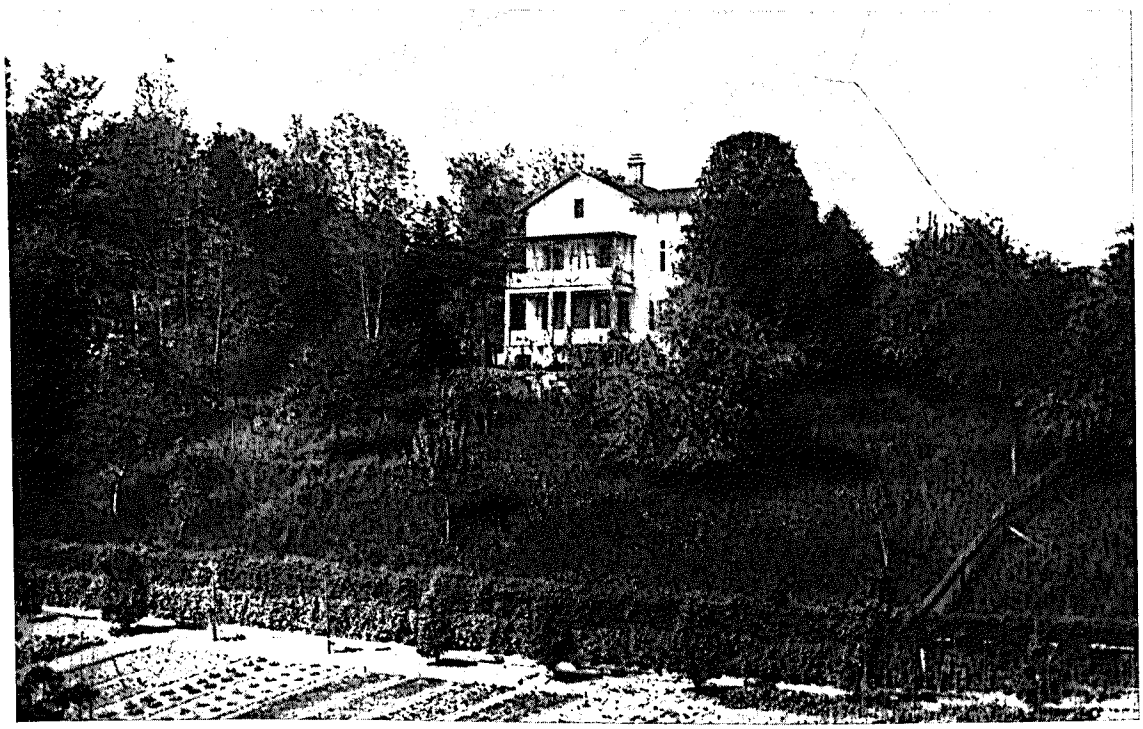
Liebe Cosima!

Ich habe heute, zur Abwechselung mit den eigentlichen elenden Tagen, einmal einen recht miserablen Tag, der das gute hat, dass ich mir doch gar nicht erst vornehme, zu meiner Medizin, zur Arbeit zu greifen! Da will ich denn sehen, ob ich durch Schuldenbezahlen meine Lage etwas bessere und mein Gemüth, durch die Vorstellung erleichtere, der Lustigen etwas vom Traurigen wieder erstattet zu haben. — Ja, ja! lassen Sie mir nur Ihren Hass vermelden; ich lass' mir davon nicht bange machen: mein Elend giebt mir die Zuversicht, dass mich Niemand ernstlich hassen kann, ausser wenn er sich über mich irrt, — was mir dann am Ende Humor erweckt und so die einzige Freude gewährt, deren ich fähig bin. Mir ist, als ob Sie die gute Laune, die ich euch bei Eurem Hiersein zeigte, doch auch etwas irre geführt hat; ich könnte mir sonst manches nicht recht erklären. Das war eine wunderliche Zeit! Des Vormittags setzte ich meinen Jammer in Verse, und den übrigen Tag machte ich mit euch mich darüber lustig. Und doch war es ein unermessliches Labsal für mich, dass ich's konnte; ich konnte es aber, —

ich konnte es aber nur, weil ich Euch liebes junges Paar da hatte. Da hatte ich denn so die eigentliche Wonne, die mir noch möglich ist! Und wenn mich Abends Hans zur Ruhe spielte, und Sie so prächtig zuhörten, da war ein gold'ner Tag verbracht. — Nun setz ich am Morgen meinen Jammer in Musik: aber dann habe ich Niemand, mit dem ich mich darüber lustig machen kann; mit meiner guten Frau geht das nun einmal nicht; — so bleibe ich denn den Tag über drin stecken, und am Abend bleibt meine eigene Musik stumm; ich kann mich nicht einmal ein wenig dran unterhalten. So habe ich von dem ganzen Tage eigentlich nur den Jammer, und das macht nicht guter Laune, — doch fügt sich's dann wohl, dass eine Wundermacht mir das Elend zur unsäglichsten Wonne umschafft; dann bin ich so über die Maassen hehr und glücklich, daß mich ein unglaublicher Stolz fasst, und die ganze Welt mir elend gegen mich vorkommt. Nun, das muss dann natürlich gebüsst werden, und der Jammer kommt dann wieder wie Ueberschwemmung über mich. Recht vernünftig wird's daher nicht, ehe Sie mit Hans nicht wieder zu mir kommen; daran glaube ich aber noch nicht recht, denn Ihr sprecht mir zuviel davon; allemal, wenn mir Papa [2] am Sichersten seinen Besuch versprach, ist er am Gewissesten ausgeblieben. Und so übermässig viel Verlass ist wohl am Ende auf Euch auch nicht. Jedoch wollen wir sehen! Einstweilen würze ich mir die Freude der Erwartung durch Zweifel. — Daran, dass Olliviers mitkommen würden, glaube ich nun schon gar nicht: ihr „Ja" auf meine wiederholt an sie gerichtete Frage, klang immer recht ehrlich kläglich. — An Blandine schreibe ich nun meinen nächsten Brief am nächsten miserablen Tage. Sie war mir tief wohlthätig in Paris, und wird es mir überall sein, wo sie mein Stern wieder in meine Nähe führt. Wenn Ihr guten Kinder davon eine Ahnung hättet, wie mir's in Paris zu Muthe war! Blandinen muss ich doch manchmal albern vorgekommen sein; es war meine einzige Erheiterung, wenn ich das mitunter bemerkte. Aber bei Erard's war ich sehr liebenswürdig; das muss mir Blandine bezeugen können: denn es galt, mir einen „Erard" selbst zu erobern. Auf diesen Flügel, der nun bald ankommen soll, gründete ich nämlich sogleich die einzigen Hoffnungen auf erquickliche Zukunft; denn auf dem soll mir nun Hans Abends vorspielen, wenn Ihr wieder da seid, und wenn ich den Tag über wieder recht lustig war. Vor Allem sollen dann auch die Schlittschuhläufe nicht mehr Hans's Finger zum Stolpern bringen. —

Nun, bringt Ihr Blandine mit, dann vergesst nur auch Ollivier nicht; er kostet mich zwar ein oft unerschwingliches Französisch, aber ich verschwende es mit inniger Befriedigung an diesen ersten Franzosen, der mich so recht sympathisch berührt hat. Man könnte auch die Herolds [3] mitbringen; von den Erards haben wir hoffentlich das Beste [4] dann schon bei uns: sie kann man daher zur Noth in der „Stummen" [5] lassen.

Und damit Sie, liebes Kind, mit recht gutem Vertrauen zu mir kommen, sage ich Ihnen auch, dass ich Herwegh's [6] am Ende doch recht gern habe, um nament-



DAS „ASYL" IN ZÜRICH

lich er mir der liebste männlich geformte Mensch hier ist. Ich musste mich oft – so auch kürzlich wieder – doch einzig auf ihn, als denjenigen berufen, der gewisses Schwieriges, und der Welt vielleicht Unbegreifliches an mir, einzig verstehen würde. Auch seiner Frau, die wir oft einluden, biete ich immer mit grosser Artigkeit die Cigarre an, und sehe weg, wenn sie sie ohne übermässige Anmuth raucht. Unter uns: sie ist eine durchaus brave, höchst verständige, sehr begabte Frau und unvergleichliche Freundin. Gott, wenn ich eine Frau hätte, die mir so das Geld besorgte, wie sie ihrem Manne! – Ich hoffe, meine gute Cosima, Ihr Gemüth glättet sich jetzt recht angenehm bei meinem Grusse, und wenn ich Sie bitte, mich recht herzlich lieb zu behalten, so gehe ich vielleicht weit, aber doch nicht über Ihre Kräfte hinaus, wenn Sie nur recht wollen?
Leben Sie wohl, und gedenken Sie meiner

Ihr Richard Wagner

Hans wird nächstens [die] Tristan-Partitur zum Arrangiren bekommen. Wenn er dazu keine Lust hat, so habe ich ihm das 4Händige Arrangement vorläufig vom Halse gehalten: Sein Name – das versteht sich – kommt mit auf den Titel, und dennoch soll er 3 Thlr. per Bogen bekommen. Er soll also den grossen Klavierauszug u. den ohne Worte à 2 M. immer zugleich angreifen.[7]

[1] Gemeint sind Briefschulden.
[2] Franz Liszt.

[3] Louis-Joseph-Ferdinand Hérold, Komponist, („Zampa").
[4] Gemeint ist der Flügel.
[5] Aubers Oper „Die Stumme von Portici".
[6] Der Dichter Georg Herwegh, enger Freund von Karl Marx und mehrmals Begleiter Wagners auf Bergwanderungen.
[7] Der letzte Absatz ist an den Rand geschrieben.

Am 7. April 1858 fängt Minna einen an Mathilde Wesendonck gerichteten Brief Wagners ab und erbricht ihn.[1] Es kommt zu Auseinandersetzungen. Die Atmosphäre auf dem „Grünen Hügel" wird unerträglich.
Am 15. Juli treffen Hans und Cosima von Bülow ein und nehmen wenig später wieder Wohnung im „Asyl". Bülow wird Zeuge einer ausfälligen Szene Minnas. Cosima empfindet die Spannungen und Wagners qualvolle seelische Verfassung. Seine Situation macht ihr zugleich die Glücklosigkeit und den Irrtum ihrer eigenen Ehe bewußt.
„Es war ein großes Mißverständnis, das uns ehelich verband; das Gefühl, das ich für ihn [Bülow] damals vor 19 Jahren empfand, ich empfinde es noch, große Teilnahme für sein Schicksal, Freude an seinen Geistes- und Herzensgaben, wirkliche Achtung für seinen Charakter, bei vollständigstem Auseinandergehen der Anlagen. Gleich im ersten Jahr meiner Ehe war ich so verzweifelt über diese Konfusion, daß ich sterben wollte." (Tagebuch, 8. 1. 1869).
Aufgewühlt verlangt sie bei einer Bootsfahrt mit Wagners jungem Freund Karl Ritter, er solle sie töten. Er weigert sich. Bei ihrer Rückkehr ins „Asyl" scheint sie Wagner „auffallend erregt, und dies äußerte sich namentlich in krampfhaft heftigen Zärtlichkeiten gegen mich. Noch beim Abschied am folgenden Tage fiel sie mir zu Füßen, bedeckte meine Hände mit Tränen und Küssen, so daß ich erstaunt und erschrocken dem Rätsel nachblickte, ohne es deuten zu können".[2]
Am 16. August 1858 verabschieden sich die Bülows, „Hans in Tränen aufgelöst, Cosima düster schweigend".[3] Beide wissen, daß auch Wagner am nächsten Tag das „Asyl" für immer verlassen wird.
Nach Venedig schreibt Bülow ihm Anfang September: „Meine Frau ist wieder höchst liebenswürdig – ich wünschte, Du lerntest sie einmal anders kennen, als wie bisher in Deinem Hause. Vor Dir pflegte bisher ihre Gesprächigkeit zu verstummen, ihr offenes expansives Wesen sich zurückzuziehen . . . ‚Ehrfurcht hielt sie in Bann.' Nun fürchtet sie immer, Du hieltest sie für kindisch und allzu unbedeutend, um Dich lieben zu können und Dich zu verstehen. Und sie ist doch eine von den sehr wenigen, die das gerade vermag".
Aus anderen Briefen Bülows an Wagner:
„Behalte mich und meine Frau . . . , die Dich umarmt, ein wenig lieb im neuen Jahr" (1. 1. 1859).

„Da kommt eben meine Frau mit Bestellung schwärmerischer Grüße, denen sie hinzufügt, Du möchtest ihr doch ihren neulich verrückten Brief nicht übel nehmen, sie schäme sich eigentlich ihn abgeschickt zu haben. Das gute Kind war so glücklich über den Lohengrin, Du verstehst, die liebt Dich auch" (5. 2. 1859).

„... ein Mensch wie Du, der nicht seines gleichen hat, der außer aller Linie steht, einer anderen Welt angehört, als dieser gemeinen und trivialen – wie sollte dem Freundschaft zu Teil werden können? Freunde blickt man an, zu Dir blickt man auf. Z. B. ich, der nicht gerade zu den unanständigsten Mitgliedern seiner Zeit gehört, ich wäre – *im vollsten Ernste* – wohl geneigt, Dein Stiefelputzer und Kommissär zu werden, aber den Anspruch, von Dir Freund genannt zu werden, bin ich nicht frech genug, zu erheben". (24. 8. 1859).

Für Wagner hat inzwischen eine Zeit äußerer und innerer Unrast begonnen. Stationen sind u. a. Venedig, Mailand, Luzern, Zürich und Paris, wo er Mitte September 1959 eintrifft.

[1] Das Original dieser sogenannten „Morgenbeichte" wurde 1978 zusammen mit anderen Handschriften aus der Burrell-Sammlung für das Nationalarchiv erworben.

[2] Über diesen Vorfall berichtet Wagner in den Aufzeichnungen, die er nach der Trennung von Mathilde Wesendonck für diese schrieb. Die Stelle mit dem Zitat wurde bei der Veröffentlichung der – von Cosima später vernichteten – Briefe Wagners an Mathilde Wesendonck unterdrückt. Sie ist veröffentlicht bei Julius Kapp, *Wagner und die Frauen*, Berlin 1951, S. 152 f.

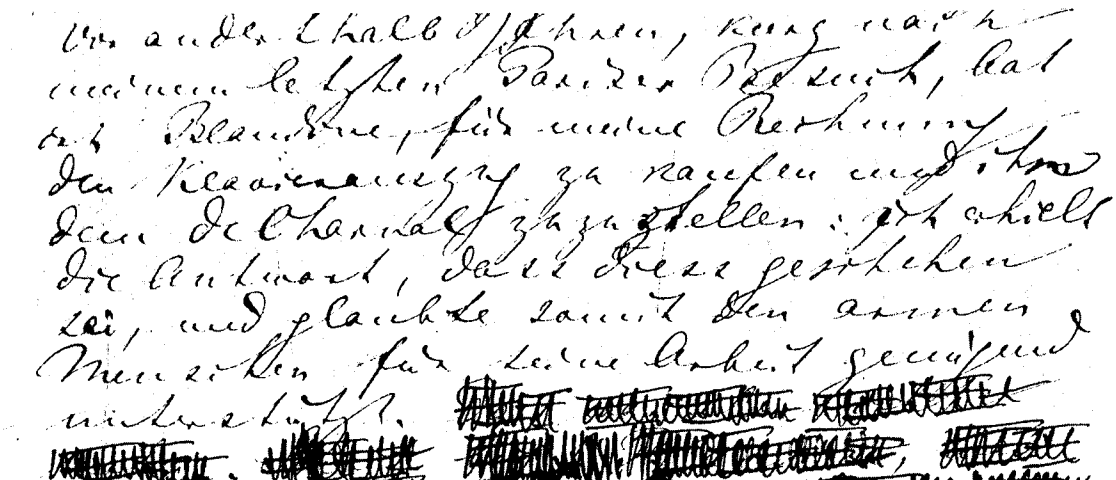
[3] Richard Wagner, *Mein Leben* (München 1963), S. 662.

Paris. 19 Sept. 59.
4. Avenue de Matignon
Champs Elysées.

Liebe Cosima!

Ihr so schöner französischer Brief, für den ich Ihnen herzlich danke, hat in mir einen neuen Vorwurf gegen Sie erweckt. Da gebt Ihr nun vor, mich lieb zu haben, und mir in Allem behülflich sein zu wollen, und doch fällt Niemand ein, dass, wenn denn nun einmal ein Versuch mit dem Tannhäuser in Paris [1] gemacht werden soll, unmöglich ein absoluter Franzose das Gedicht verstehen und es gut übersetzen kann. Bald hörte ich aus der Altenburg [2], bald aus der Anhaltstrasse [3], dass dieser oder jener Pole eine Uebersetzung meiner Opern, oder des Tannh. speciell beabsichtige. Nun ich in die Lage komme, die Sache ernster vorzunehmen, stehe ich ohne alle Hülfe da, und habe wohl eine enthusiastische junge Freundin, die Hebbels Magdalene sehr schön übersetzt hat [4], der aber der Tannhäuser natürlich nie eingefallen ist. So sitze ich denn verlassen da, mit aller Freundschaft, die man mir immer vorgiebt. –

Wie Sie wissen, hat sich ein junger Pariser Aspirant, de Charnal, darüber hergemacht, den Tannh. zu übersetzen. Ich las den ersten Act durch, und mein



VON EVA CHAMBERLAIN ÜBERKRITZELTE STELLE IM BRIEF VOM 19. SEPTEMBER 1859

erster Gedanke dabei war —: es ist unmöglich! Der junge Mann hat eine Verwandte, die deutsch kann, und ihm eine wörtliche Uebersetzung geliefert hat; daraus hat er nun die französischen Verse, die an sich gar nicht übel sein mögen, zu Stande gebracht. Einen Klavierauszug hat er nicht gehabt. Vor anderthalb Jahren, kurz nach meinem letzten Pariser Besuch, bat ich Blandine, für meine Rechnung den Klavierauszug zu kaufen und ihn dem de Charnal zuzustellen: ich erhielt die Antwort, dass diess geschehen sei, und glaubte somit den armen Menschen für seine Arbeit genügend unterstützt. [Das war aber nicht wahr. Somit lügt Blandine, was mir nun auch manches anderes erklärt, was ich kürzlich als Behauptung aus Euren Briefen ersehen habe.] [5] Jedenfalls haben mir

Olliviers nichts, gar nichts besorgt: nun, ich kann sie dazu nicht zwingen. — Doch wieder zur Sache! — Ich beharre auf der Uebersetzung des Tannhäuser. Hierin bestimmt mich schliesslich weniger die Rücksicht der finanziellen Vortheile als die Befürchtung, dass doch einst nach meinem Tode vermuthlich eine Transplantation meiner Opern nach Frankreich vorgenommen werden könnte, dann aber ich keinen Einfluss mehr auf die Uebersetzung auszuüben, und diese somit den albernsten Entstellungen ausgesetzt zu wissen hätte. Als guter Vater sorge ich daher auf alle Zeiten für meine Kinder. Für mein Theil will ich nun versuchen, mit meinem kleinen Auteur nach Möglichkeit raison in die Uebersetzung zu bekommen, muss aber am Erfolge zweifeln. Deshalb fordere ich Sie auf, liebes Kind, sogleich sich daran zu machen, Ihrer Seits eine Uebersetzung des Tannh. zu Stande zu bringen, was Sie schon längst hätten thun sollen. Sie und Hans müssten zusammen das Beste zu Stande bringen. Hierbei wären nun, meines Bedünkens, folgende Maximen zu beobachten.

Ganz unmöglich wird eine von Phrase zu Phrase der Nüance des Ausdruckes folgende Uebersetzung, wenn dabei der Reim *durchweg* festgehalten werden soll. Ich habe mich in de Charnal's Arbeit überzeugt, dass die grössten Uebelstände einzig daraus entstehen; auch entstellt dieses ganz unnütze, und in meiner Musik gänzlich unhörbare, somit verschwindende Reim-Wesen meistens ganz und gar den Bau der freien Perioden. Nun können sich zwar die Franzosen keinen Vers ohne Reim denken: gut! So wird man die ungereimten Verse geradesweges für Prosa ausgeben, und dem Buch in Bezug hierauf — der etwaigen Kritik gegenüber — die Erklärung beifügen, dass der Uebersetzer, auf Andringen des Componisten, die Wahl, ob gereimte Verse, welche nicht zur Musik passen, oder ungereimte Zeilen, die genau der Musik entsprechen, zu Gunsten des Letzteren entschieden habe. Auch wäre es ja vollkommen gleichgültig, was man etwa über diese „Verse" räsoniren möchte, wenn nur der dramatische Effect der Musik mit den Worten vollkommen gelingt. — Weiter. Wo auch die Rhythmik der Melodie von entscheidender Wichtigkeit ist, wie im Pilgergesang u.s.w. müssten Sie suchen, so viel nur möglich die Worte der musikalischen Phrase anzuschmiegen. Im freieren Vortrag bin ich dagegen gern erbötig, auch in der musikalischen Deklamation mich nach der Wortphrase zu bequemen. Nur muss immer genau der Nüance der Phrase gefolgt werden, und nie können *Um*stellungen dieser Nüance stattfinden, ohne den Charakter der Musik aufzuheben. — Jetzt suchen Sie einmal, was Sie zu Stande bringen. Aber seien Sie fleissig, damit ich zufrieden bin!

Daniel's [6] Krankheit bekümmert mich herzlich. Möge er sich sehr schonen! Grüssen Sie ihn von mir, und wünschen Sie ihm auch meiner Seits gutes Gedeihen.

Alle Bekannte sind noch à la campagne. Nur Mad. d'Agoult [7] war da, konnte mich jedoch nicht empfangen, da sie eben abreisen wollte, pour chercher le soleil de l'Italie.[8] — Ich suche mir jetzt eine Wohnung für längere Zeit und be-

finde mich erträglich. Grüssen Sie Hans, behalten Sie mich lieb, glauben Sie an meine Freundschaft, und seien Sie fleissig, damit ich an die ihrige glauben kann!

Ihr Richard Wagner

[1] Bezieht sich auf die dortige Erstaufführung.
[2] Wohnung Franz Liszts in Weimar.
[3] Wohnung der Bülows in Berlin.
[4] Gemeint ist Cosima selbst.
[5] Die eingeklammerten Sätze sind im Original – vermutlich von Eva Chamberlain – eng überkritzelt, um sie unleserlich zu machen. – In einem Brief vom 24. 8. 1859 an Wagner erwähnt Bülow, daß Cosima und er die Olliviers wegen der Unterhandlungen mit dem „théâtre lyrique" ununterbrochen gemahnt hätten – „aber vergeblich".
[6] Daniel Liszt, Bruder Cosimas.
[7] Marie Gräfin d'Agoult, Cosimas Mutter.
[8] ... um die Sonne Italiens zu suchen.

Cosima macht sich tatsächlich an die Übersetzung des „Tannhäuser". Schließlich gibt sie auf. „Sie hat versucht, aber es ist bis zur Unmöglichkeit schwer" (Bülow an Louise Köhler, 27. 11. 59). Die Übersetzung wird „unter quälendsten Mühen" (*Mein Leben*, S. 719) von drei anderen Autoren gefertigt. Die Pariser Erstaufführung am 13. März 1861 endet mit dem berühmten Skandal. Es folgt eine Zeit rastlosen Umherreisens.

Inzwischen hat Cosima – am 12. Oktober 1860 – ihre und Bülows erste Tochter Daniela Senta geboren.

Aus Paris schreibt Wagner am 4. April 1861 an Bülow: „Der übelste Feind der Gesundheit Cosima's ist ihr Temperament: Sie ist von gar zu außerordentlicher Herkunft, und deshalb schwer zu hüten! ... Grüße Cosima herzlich, sage ihr, wie lieb ich sie habe, und wie sehr sie mich freuen würde, wenn ich hörte sie sei recht artig und verständig – was ihr hier und da schwer zu fallen scheint!"

Mitte August 1861 treffen Wagner und Olliviers in Bad Reichenhall die dort zur Kur weilende Cosima. „Ich nahm im Hausflur Abschied und begegnete hier einem fast scheu fragenden Blick Cosimas" (*Mein Leben*, S. 763 f.). An Bülow schreibt er aus Wien (19. 9. 1861): „über sie habe ich mich in Reichenhall sehr gefreut. Wenn sich das böse Kind nur recht schonen wollte! Ich höre, sie ist wieder bei ihrem Vater zu Besuch; wenn sie da nur nicht wieder zu den kleinen, ihr aber so schädlichen Exzessen sich hinreißen läßt. S'ist ein wildes Kind, dabei bleibe ich! Aber sie hat großen Adel. An diesen mußt Du Dich halten, um sie zu jedem Opfer, auch dem kleiner schädlicher Angewohnheiten zu vermögen: sie muß aus Stolz gleichmüthig und ruhig werden."

Inzwischen ist er in Wien eingetroffen, um mit der Einstudierung des „Tristan" zu beginnen. Wenig später (24. 9. 1861) klagt er Bülow: „... volles altes Elend! Am wunderlichsten ist mir's, daß ich nirgends und niemals einmal Gastfreund-

schaft finden soll: Keines mag mich!" Bald wendet er sich noch einmal an ihn (12. 10. 1861): „Doch habe ich zunächst den Entschluß gefaßt, falls ich nicht dringend wo andershin berufen werde, Euch in Berlin auf kurze Zeit zu besuchen. Könnt' Ihr mich – etwa auf 8 Tage – bei Euch aufnehmen? Ich erwarte eine Zusage nur, wenn es Euch *nicht im Mindesten* genirt." Die Antwort ist nicht bekannt, die Reise hat nicht stattgefunden.
Anfang November 1861 folgt Wagner einer Einladung der Wesendoncks nach Venedig und findet beide „in sehr glücklichen Beziehungen ... Von meiner Lage in Wien schienen sie nichts begreifen zu wollen, wie ich denn überhaupt ... bei den meisten meiner Freunde ein still resigniertes Aufgeben fernerer Hoffnungen auf meine Erfolge immer mehr kennenzulernen hatte". (*Mein Leben*, S. 773). Frau Wesendonck erwartet wieder ein Kind, das sieben Monate später geboren werden wird. Wagner wagt nicht, sie und ihren Mann um Asyl zu bitten. Er beschließt die Ausführung der *Meistersinger* und reist vorzeitig ab. In Paris schreibt er Mitte November 1861 den Prosaentwurf nieder.
Am 17. Dezember 1861 entwirft er Bülow seinen Plan von einem deutschen Originaloperntheater: „Comité zu bilden. Zeichnungen zu Actien Unterstützung. Direction ganz selbständig mir. Programm: nur deutsche Originalwerke: zunächst klassische Aufführungen der meinigen ... Aufträge an die besten deutschen Componisten ... Ich behalte mir Vorschläge zu Aenderungen, Besserungen an die Comp. u. Dichter vor ... Vollendete Darstellung durch Gründung eines einigen neuen Styles, – Nun bedenke, besprich, wirb und theile mir mit! – Du siehst, ich bin auch praktisch: nur auf meine Weise!"
Bülow ist offenbar erschreckt, seine Antwort recht reserviert, wie der folgende Brief Wagners bezeugt.

Paris, 15 Januar 1862

Mein liebes Kind!
Ich danke schönstens für den freundlichen Brief. Er hat mich vollends genau die Lage der Dinge kennen gelehrt, und ich sehe wohl ein, dass auf dieser Welt nicht viel mehr zu spassen ist. Nach Berlin wollte ich allerdings nur kommen, um still arbeiten zu können und eben Euch dabei in der Nähe zu haben. Das, sehe ich, macht sich schwerer als ich's glaubte. Am Meisten, so fürchte ich, würde es aber wohl schwer sein, meinem Aufenthalt in Berlin wirklich nur den Charakter der beabsichtigten Intimität zu erhalten. Das Widerwärtigste wäre, wenn mein Kommen Unruhe und Besorgnis offizieller Art erweckte. Grade nachdem ich Ihnen geschrieben, erhielt ich einen Brief der Frommann [1], der wieder alle zehn Finger gegen mich ausspreizte, nur ja von Berlin mir nichts zu erwarten. Am sonderbarsten ging's mir aber mit Hans. Im November beschwört er mich, Februar nach Berlin zu kommen, zu agitiren, Conzerte zu geben; es sei dort ein fabelhaftes Terrain, und das Unerhörteste

habe dort Chancen u.s.w. Ich lächelte dazu; doch fasste ich mich eines Tages, und setzte Hans auseinander, was einzig mir eine praktische Bedeutung zu haben schien, nämlich: ein deutsches Originaloperntheater! Natürlich – eine Idee! Was hat das den armen Hans allarmirt! Gleich nach dem Brief der Frommann erhielt ich den seinigen, worin er mir Berlin und alles deutsche nicht erbärmlich und hoffnungslos genug schildern konnte. –

Nun Kinder, ich glaub's ja! Kann mir recht gut auch denken, wie es einem so armen geplagten Hans, der wohl gern hoffen möchte, aber nicht kann, zu Muthe ist, und erkläre mir gern alles Widersprechende. Aber – Anziehend, selbst auch von der Schöneberger Strasse [2] aus, wird mir dadurch Berlin nicht. – Nun will ich aber nichts, nichts als arbeiten! Ruhe, Stille, einige Bequemlichkeit, und – die Nähe eines sympathischen Menschenpaares. Das Erstere, sehe ich, könnt Ihr mir nicht bieten, und das Letztere, das Paar, wird, wie ich von Ihnen höre, jetzt viel Unruhe und Sorge für sich haben. So taugen wir am Ende diesmal nicht recht zusammen. Ich beklage das herzlich. – Jedoch liegt mir zu sehr daran, recht bald wieder den Ort zu finden, wo ich mir es ganz und für dauernd zur Arbeit bequem mache. Ich denke also bei meinem Wiesbadener Plan zu bleiben. Doch gebe ich es noch nicht auf, Anfang nächsten Monates Euch auf einige Tage in Berlin zu besuchen. Ich steige dann bei meiner Schwester [3] ab, die mich dazu eingeladen hat. Es drängt mich herzlich, einige Tage mit Euch zu verplaudern, und Euch – meiner alten Schwäche gemäss – meinen neuen Operntext [4] vorzulesen, der bis dahin – hoffe ich – vollends fertig ist. –

Also, auf baldiges – wenn auch kurzes Wiedersehen! –

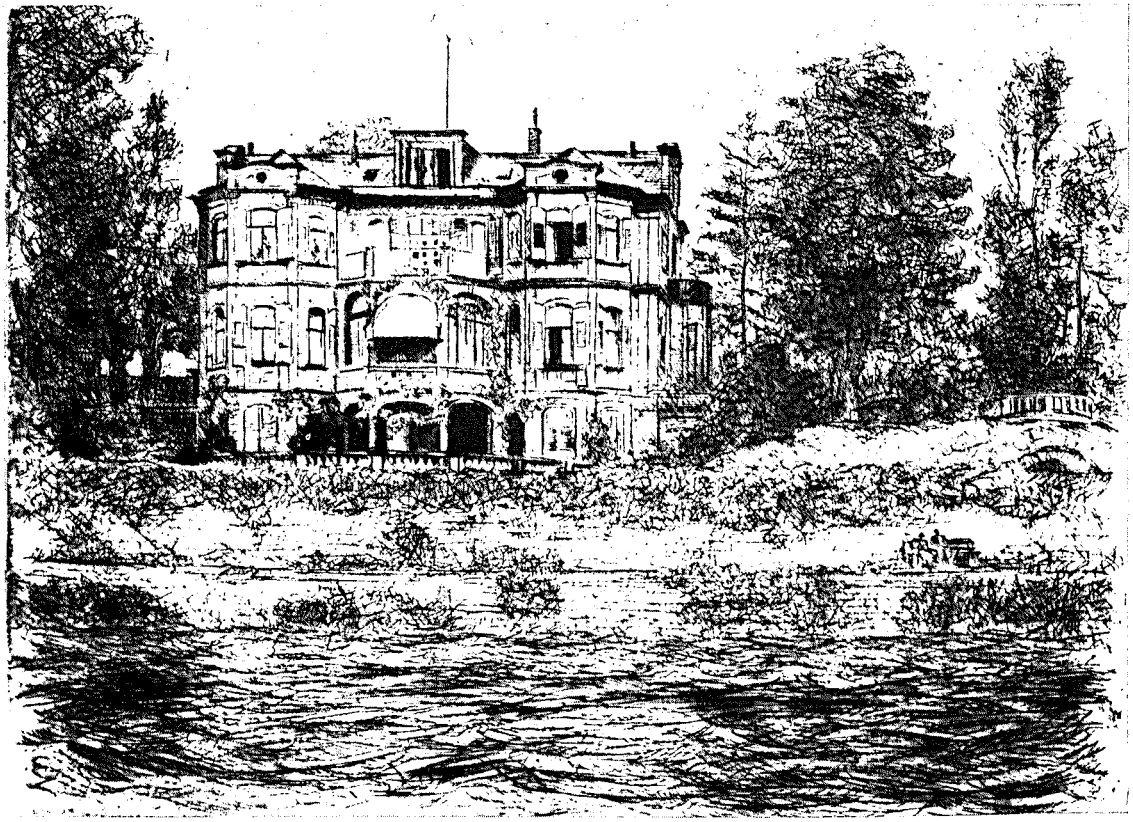
Hier, bestes Kind, schicke ich Ihnen auch die Quittung meiner diessmaligen Tantième. Sie haben 50 Thaler davon ausgelegt! Seien Sie so gütig, an der Kasse sich das volle Geld geben zu lassen, und erzeugen Sie mir die Liebe, nach Abzug Ihres Vorschusses, den Rest dieser Einnahme ebenfalls an meine Frau nach Dresden (8. Bürgerwiesen-Strasse.) zu schicken. Nicht wahr, Sie sind so gut? –

Tausend herzliche Grüsse an Hans! Adieu, liebe gute Cosima!

Ihr Richard Wagner

[1] Alwina Frommann.
[2] Neue Wohnung der Bülows seit Frühjahr 1861.
[3] Cäcilie Avenarius.
[4] *Meistersinger*, Reinschrift der Dichtung um den 31. Januar 1862 vollendet.

Amouren müssen Wagner das Trauma Mathilde Wesendonck verwinden helfen. Aus Paris schreibt er an Peter Cornelius (9. 1. 1862) über Seraphine Mauro, Nichte des Freundes Standhartner in Wien: „Gott wie gern hätte ich



WOHNUNG WAGNERS IN BIEBRICH

die arme Puppe mit dabei! Ich bin in so etwas von einer unvertilgbaren naiven Moralität. Ich fänd' so ganz und gar nichts darin, wenn das Mädchen mit zu mir käme, und mir wär', was sie gerade ihrer kleinen, netten Natur nach mir sein kann. – Wie aber nun den ‚terminus socialis' finden? Ach Himmel!"
Ende Januar beendet er die Reinschrift der *Meistersinger*-Dichtung und verläßt am 1. Februar Paris. Zwei Wochen später mietet er in Biebrich am Rhein eine Wohnung. „Vermuthlich werde ich auch nächstens wieder meine Frau heirathen!" schreibt er sarkastisch an Bülow (16. 2. 1862). Um den 21. Februar trifft Minna bei ihm ein. Wie vorher andere Versuche, so scheitert auch dieser neue Versuch eines Zusammenlebens, nachdem ausgerechnet jetzt Geschenke Mathilde Wesendoncks für Wagner eingetroffen sind. „– das ganze Wahnsinnsgebäude steht hell und unerschüttert wieder da! . . . Wort für Wort genau dieselben Ergüsse, derselbe gemeine Ton! . . . Argwohn, Mißtrauen; Übeldeuten jedes Wortes! . . . Es waren zehn Tage der Hölle . . . Ach Gott! Nun kommt es dann mit Thränen über mich und ich sage: jetzt ein freundliches, weibliches Wesen, das mich sanft in sich aufnähme!!" (an Peter Cornelius, 4. 3. 1862).

(Fortsetzung Seite 108)

Drei Wochen war der Frosch so krank!
Jetzt raucht er wieder, Gott sei Dank!

Berühmte Worte von Wilhelm Busch, der mit seiner Kunst Millionen und Millionen von Menschen erfreut hat.

Begeisterte Worte aber auch eines Mannes, der gern rauchte, im Laufe seines für seine Zeit langen Lebens von immerhin 76 Jahren.

Rauchen war für ihn, wie für so viele Millionen Menschen heute, ein wichtiger Teil der Freude am Leben.

Es ist überhaupt bemerkenswert, daß die weitaus meisten namhaften Dichter und Maler, Musiker und Komponisten, Schriftsteller und Philosophen gern geraucht, gern getrunken, gern geliebt und überhaupt gern gelebt haben.

Genußmenschen?

Ja, warum eigentlich nicht.

Denn was, außer dem Genuß und der Liebe zum Leben, hat der Mensch sonst noch außer seiner Arbeit, die für viele Menschen nicht immer ein Genuß ist.

B·A·T

Das große Haus des Tabaks.

HB · HAUS BERGMANN · SIMON ARZT · KRONE · KIM · AUSLESE · SIMONA · KURMARK
FINAS · GAULOISES · PALL-MALL · LUCKY STRIKE · KENT · BENSON & HEDGES

MANFRED EGER

THE LETTERS OF RICHARD AND COSIMA WAGNER

The history and relics of a destroyed correspondence

On the evening of February 12th, 1883, a few hours before his death, Richard Wagner said to Cosima: 'It succeeds once every five thousand years' — referring to their relationship.[1] Even when one considers who Wagner was and what he and Cosima meant to one another it is a vast claim which takes one somewhat aback.

The fact that their correspondence has been largely destroyed is thus all the more regrettable. Of all the letters which they wrote each other in the course of over two decades no more than 19 have been preserved — 17 of Wagner's and 2 of Cosima's. They are now in the Richard-Wagner-Gedenkstätte [2] and are published here — together with 4 cards and a hand-drawn plan of Tribschen — in their entirety for the first time.

The circumstances under which the letters disappeared from the family archives and — except for the relics — were burnt, make an amazing chapter in itself which does not altogether lack a criminal aspect:

In 1930 or 1931 Winifred Wagner instituted legal proceedings against an unknown person: The entire 'Correspondence with C.' — as it was entered in the catalogue of the family archives in 1887 — had disappeared from the 'Iron cupboard'.

The suspected person, however, was not all that unknown. Years later she informed Villa Wahnfried:

'I confirm herewith that I destroyed by fire the collection of letters of my father, Richard Wagner to my mother, Cosima Wagner shortly after the decease of my brother (1930).

This was done at the express wish of my mother and of my brother.

Eva Chamberlain

Bayreuth November 5th, 1934 [3]

Winifred answered this with a statement [4] in which, amongst other things, she asserted:

At the time of Siegfried Wagner's death and of the opening of his will no one other than myself, in my double function as heiress and trustee of my children, the subsequent heirs, had the right to open the Wahnfried archives without my consent. If then the assertion made by Eva Chamberlain [is true] that the burning of the letters was to take place at the express wish of S. W.... then I should have been informed of this and have been requested to produce the letters for the purpose of having them destroyed. I did not know the letters were missing until I got my archivist, Dr. Strobel, to carry out an inspection of the Wagner archives. At the time, I instituted proceedings against an unknown person, as was my duty, since it was established that the letters had been secretly removed.

Dr. Strobel, who was occupied since December 1927 with research on the family archives, had found — according to Gertrud Strobel, his assistant and who later became his wife — the correspondence was still complete at the time.

Shortly after the death of her husband and immediately after the last perform-

ance of *Parsifal* on August 19th, 1930, Winifred Wagner went for a few days to visit Arturo Toscanini on Lago Maggiore to clear up a misunderstanding and to ask him to continue working in Bayreuth. Her sister-in-law, who also possessed a key, must have used this opportunity – and of this she was convinced – to remove the letters from the 'Iron cupboard'.

Eva Chamberlain's reaction to Winifred Wagner's statement is recorded in a letter [5] of January 20th, 1935 to the Mayor of Bayreuth. It says amongst other things:

Herewith I present you with the following documents as a gift for the Richard-Wagner-Gedenkstätte:

21 volumes of Cosima Wagner's D i a r i e s together with a large collection of Cosima Wagner's letters.

She stipulated thereby that Dr. Strobel should not be appointed director or assistant of the Gedenkstätte. The writings thus handed over were to be kept in one of the municipal safes until her death. She declared furthermore:

The diaries of my mother, Dr. Cosima Wagner, and those writings and other objects which belonged to her, of which I have disposed in my will, or which I have made over to the town as a gift before my death, were given to me as a present by my mother during her life-time. As my mother repeatedly asserted, this was done as a sign of particular confidence, as in this manner she could be sure that the diaries, writtings and other objects which were dear to her would best be protected against indiscretions and against those fortuities to which such things, when they are in the possession of larger families, are easily exposed sooner or later.

The assurance that those diaries, writings and other objects which I have disposed of were left to me by my mother as my property, I give hereby o n o a t h . . .

I take these steps simply because I am convinced that in this way my mother's wish to guard these things from intruders will be best fulfilled.

She explained her reservations concerning Dr. Strobel with the remark that:

The afore-named has spoken in such an unfriendly way, indeed maliciously about my mother's work and significance for Bayreuth that for this reason alone I am unable to hand over to the archives of Villa Wahnfried the papers my mother left, in so far as they are in my possession.

This letter tells us little about the correspondence of her parents but all the more about the daughter's motives.

Cosima herself had noted on the November 30th, 1880?

The letters between R.(ichard) and me may under no circumstances be made public. I solemnly declare this here and impose it upon my descendants as a sacred duty.

Cosima herself, with her daughter Eva, 'carried out an *autoda-fé* with old letters in Wahnfried' in 1909, as Houston Stewart Chamberlain has testified.[6] It is possible that Cosima's letters to Wagner which Eva Chamberlain mentions in the following letters [7] were also destroyed on that occasion:

Bayreuth October 4th, 1935

Most honoured Herr von Millenkovich,

As I understand from your letter of Oct. 1st. I am accused by Frau Winifred Wagner of lying and of theft.

I now consider myself constrained to set forth the events to which these accusations refer:

1) My mother personally destroyed all her own letters to my father.
2) My mother personally gave me, a long time ago — she still directed the festivals at the time — my father's letters to her. She took them personally out of the iron cupboard in Wahnfried at the time and bestowed them on me in a large deed-box, in which she included a slip of paper with the words in her own handwriting: 'Dedicated to my guardian angel'.[8]
I can produce this document. My mother then said further: 'You can take a look at the letters and then destroy them'.
Often in the course of the years she asked me anxiously:
'You have destroyed Papa's letters to me, haven't you?' I comforted her with the assurance that I would certainly fulfill her wish. My brother was sometimes present as my mother repeated this question to me, and it was on such an occasion that he declared himself to be unconditionally in favour of my mother's wish being fulfilled.
This also determined my action.
3) I also received my mother's Diaries as a personal gift from her; it took the form of a dowry at my marriage. — These too, she removed personally from the iron cupboard with the words: 'They belong to you — with you I know they are safe.'
The thought of this was a comfort to her until the last days of her life.
I am prepared to swear an oath before God at any time to these facts.
I beg you, honoured Herr von Millenkovich, to have this, my written statement, delivered to my sister-in-law in Wahnfried.

Eva Chamberlain-Wagner

The question as to whether Wagner's letters to Cosima had in fact been already destroyed is adroitly evaded.
Doubt still existed apparently seven years after Eva Chamberlain's death (1942): A document[9] which the Chamberlain family demanded from a woman who, at the time, had been house-keeper for many years testifies to this. It reads:

Affidavit

Herewith I make a statement on oath that, on the order of Frau Eva Chamberlain in whose service I was for 27 years, I duly burnt a packet containing original letters from Richard Wagner to Cosima Wagner or vice versa, after having perused them for a long time with her sister, Daniela Thode.

Bayreuth, July 6th, 1949
Dora Zahneisen

This document confirms, it is true, that a burning of letters took place, but not in which year.
But that is not the last of the uncertainties.
In one of the manuscript catalogues already mentioned of the former family archives the following remark is to be found next to the entry 'Correspondence with C.' in Gertrud Strobel's handwriting and with her signature:
According to statements made by Frau Ena Benze, on behalf of her mother Frau Hermann-Küchler, to Frau Ellen Beerli-Hottinger (formerly of Tribschen) they are supposed to have been taken by Gil Gravina to Munich and locked in the safe of the Bavarian State Bank which contains the Diaries of C. W.[10]

But the diaries – together with other packages of letters – were only deposited there in 1939, and that for a period of 30 years following the death of Eva Chamberlain; this was to prevent them falling into the hands of Dr. Strobel who had once again incurred Eva Chamberlain's disapproval in 1939 with his complete edition of the correspondence between King Ludwig II and Richard Wagner – a ruthlessly objective documentation.
When asked by Winifred Wagner whether the affair with his mission in Munich was true, Gil Gravina denied it.
Shortly before his death in 1972 he visited Winifred Wagner, to confess to her that which he had previously denied, in order not to commit a breach of confidence: that he had in fact brought the package of letters to Munich and deposited them in the safe.
When in 1974 the packages with the diaries and letters from Cosima to various addresses were brought to Bayreuth and opened, there were traces on the packing paper which suggested that something had later either been added or removed. But the contents corresponded exactly with the list given by Eva Chamberlain. It is therefore possible that a bundle of papers had been added to them and later removed again. At all events, in 1974 the packages contained nothing of Richard and Cosima's correspondence.
It is not impossible, in the case of Gil Gravina and the others who knew about his mission to Munich, that there was some lapse of memory or other misunderstanding, and that it was another bundle of letters which he had taken there.

On no account are Eva Chamberlain's statements true that 'all' Richard Wagner's letters to Cosima were destroyed and that her mother had burnt all her own letters to Wagner. In the Gedenkstätte there are not only letters existent, but Eva Chamberlain was *aware* of their existence. For she herself had donated them to the Gedenkstätte.
Two documents testify to this. First of all a confidential letter which Eva Chamberlain addressed on April 7th, 1940 to the Mayor of Bayreuth at the time, Dr. Kempfler.[11] In it she bequeathed the town for the Gedenkstätte several mementos. She added the remark that: 'we have the safety of these, our sacred possessions, at heart for the future.
In the second document, which is a list which was included with the letter are mentioned amongst other things:
17 Letters of my father, Richard Wagner in his own handwriting.
2 original hand-written drafts of telegrams
13 telegrams (written by postal officials)
9 original hand-written sheets (Poems, musical dedications)
An original hand-written plan of the main room in Tribschen.
One notebook: containing excerpts in my hand from the letters of Richard Wagner from Cosima, which were destroyed at my mother's wish by me.
From Cosima Wagner to Richard Wagner:
13 sheets with poetic eulogies
1 draft of an essay
2 letters
5 telegrams

It is remarkable that the 17 letters mentioned at the beginning have no addressee. Eva Chamberlain had enough grounds to suppress the name of the receiver: it was Cosima Wagner.
The correspondence of the number of letters and the accompanying sketch of Tribschen confirm that they are identical with the documents published in the following pages. There are also several telegrams in existence. The note-book containing excerpts from letters has not been found.
Eva Chamberlain knew that the documents which she had concealed were in safe hands with the directress of the Gedenkstätte, Helena Wallem. She too was on bad terms with Dr. Strobel and kept the secret; the letters from Wagner to Cosima were not found until long after her death. And so we arrive at the amazing fact that, of the correspondence between Wagner and Cosima, up to now only *one single* letter has been printed in its entirety [12] — it too has meanwhile been destroyed. Excerpts from other burnt letters — presumably all taken from copies in Eva Chamberlain's handwriting — have been reproduced by Du Moulin [13] here and there in the commentaries and notes on the *Königsbriefe.*[14] The letters which are here published for the first time have been quoted by Geck [15] and Bergfeld.[16]
One must also include those entries in *Das Braune Buch* in this complex, as they are fundamentally letters to Cosima. In addition to this there are several dedicatory poems and about 200 telegrams which Wagner and Cosima exchanged in the National Archives of the Richard Wagner Stiftung and in the Gedenkstätte of which, up to now, only half have been published — mostly in the *Königsbriefe.*
The number of relics is thus not particularly small, but the far greater and more important part of the correspondence must be considered irretrievably lost.
To do justice to the part played by Eva Chamberlain in destroying the letters one must concede that she believed she was justifying her mother's confidence and fulfilling her 'sacred duty' —
Cosima's rigorous censorship is well-known. The victims include letters from Wagner to Mathilde Wesendonck, from Nietzsche to Cosima, from Cornelius [17] to Wagner and finally her own letters to Wagner; in addition to this, everything which Hans von Bülow wrote to Wagner between the middle of May 1861 and the end of November 1867: [18] Documents which could have contributed much to elucidating the mysterious triangular relationship which is the subject of some of the following commentaries.
It is beyond doubt that Cosima was not only anxious to eradicate intimate confessions or disparaging remarks — which would be understandable, and not only to remove any traces of Isolde's origins. The lengths to which she went is demonstrated by the following letters; for they too were destined to be burnt.
The daughter certainly had a guilty conscience when she withheld the documents from the flames — against her mother's instructions. And this in spite of the fact that in other cases she behaved even more pettily than Cosima: she removed and destroyed 14 pages, 5 pages she made illegible by pasting paper over them,[19] in the Diaries she scratched out numerous passages with the same intention — and all this because of largely very harmless remarks, as it was seen when the paper was removed and the writing deciphered.
An even more monstrous case is that of Wagner's letter to Cosima of April 17th, 1866, which Du Moulin had in his possession and had published certain

excerpts[20] — and which was destroyed in spite of the contents being by no means disparaging but merely colourful and touching. It is cited here amongst the letters which have been preserved, quoting from Du Moulin, as a striking example of censorial blindness.

The 25 documents which are published here — which include this excerpt — cover the period from March 1st, 1858 to February 23rd, 1879, i.e., 21 years.[21] They are in themselves so isolated on account of the long intervening periods that often comprehensive commentaries seem to be necessary to make the circumstances clear.

Declarations of love on Wagner's part, for instance, will not then be misunderstood and regarded as having a merely friendly significance if one is aware that Cosima was shortly expecting to give birth to a daughter of von Bülow, or if one takes intimate relationships of Wagner's with other women at the same time into consideration.

Read in their context, the letters illustrate how Wagner's relationship with Cosima slowly changed: from friendship with the sometimes shy and sometimes 'wild child' to sympathy for a young woman ensnared in a tragic marriage, whereby Wagner's feelings were overshadowed for a long time by the unforgotten trauma of Mathilde Wesendonck; amours were made to take the place of love, Bülow's friendship and devoted admiration erected barriers between him and Cosima and made Wagner keep his distance — even after the 'union' in the autumn of 1863, which she so often evoked later. And behind the apparently cheerful invitation to the Bülows to come to Starnberg, a hesitant Wagner seems to be concealed — confused by his warring emotions — who first wants to fly into the arms of Mathilde Maier but is then overcome apparently by the manifestations of Cosima's resolute, boundless love and above all — a point which has hardly been rightly appreciated up to now — by what she told him concerning the consequences of the days in Starnberg: and by the birth of her and his daughter Isolde. The desperate complaints and reproaches on their forced parting in the summer of 1865, recorded in *Das Braune Buch*, mark the complete change to the now passionate, complete devotion to Cosima — an attachment which in the following tortured years becomes even stronger and, in spite of certain irritations — on another emotional plane — on account of Judith Gauthier and Carrie Pringle,[22] basically remains for life and culminates in the consciousness of a relationship unique in 5,000 years.

Even the small piece of paper on which Wagner musically combines Cosima and the King as the two miracles of his life acquires significance. And a small remark in the letter of 1879, the last of this collection, throws a ray of light on a quite unfamiliar side of Cosima's — when she recounts that she had almost drunk the pledge of brotherhood with Schnappauf, the family's factotum. Other documents are also illuminating: Wagner's detailed sketch of the furnishings in Tribschen; his accounts on the sittings in Lenbach's Munich studio, on negotiations in Bayreuth and Berlin; or the small card on which he requests Cosima, in his desperate situation, to put her private inheritance at his disposal to partly cover the deficit of the 1876 Festival.

These documents certainly do not contain anything spectacular, but nevertheless both rectifying and enlightening nuances.

[1] Cosima's Diaries.

[2] Dr. Joachim Bergfeld has already drawn attention to these in the introduction to

Das Braune Buch (Zürich 1975) p. 14. He speaks there of 24 letters, whereby he apparently included cards or telegrams.
[3] Quoted from Bergfeld, (ibid, s. 15).
[4] Quoted from a copy made by Gertrud Strobel in the RWG.
[5] Copy in Eva Chamberlain's handwriting in RWG. The 'larger collection of letters of Cosima Wagner' mentioned therein contained no letter to Richard Wagner.
[6] According to information given to Hans von Wolzogen by Elisabeth Förster-Nietzsche on May 20, 1914; RW Arcives Hs 73/14.
[7] Quoted from Eva Chamberlain's own written copy in the RWG.
[8] Original slip of paper in RWG.
[9] Original in RWG.
[10] According to her own statement, Frau Hermann-Küchler was present when Eva Chamberlain gave the package to Gil Gravina (Franz Liszt's great-grandson). Ellen Beerli-Hottinger was the directress of the Richard-Wagner-Museum in Tribschen.
[11] Copy in Helena Wallem's hand (foundress and directress of the RWG) in the RWG.
[12] *King Ludwig II and Richard Wagner. Correspondence* edited by Otto Strobel (Karlsruhe 1936–39), Vol. V, Nr. 88. In the following known as '*Königsbriefe*'.
[13] Richard Graf Du Moulin Eckart, *Cosima Wagner* (Berlin 1929), quoted in the following as *Du Moulin*.
[14] According to Gertrud Strobel, Dr. Otto Strobel only had copies in Eva Chamberlain's handwriting at his disposal.
[15] Martin Geck. *Die Bildnisse Richard Wagners.* (Munich 1870)
[16] *Das Braune Buch*, p. 26.
[17] ibid. p. 12 ff.
[18] Richard Graf Du Moulin Eckart, *Hans von Bülow, Neue Briefe* (Munich 1927), p. xiv.
[19] *Das Braune Buch* p. 14.
[20] *Cosima Wagner*, Vol. I p. 279 ff.
[21] The dates, which are frequently lacking, were ascertained with the assistance of Cosima's Diaries or other documents. In such cases they have been put in square brackets in the following pages, as have all other necessary addenda. Passages omitted have been indicated by dotted lines.
[22] cf. Herbert Conrad, *Absturz aus Klingsor's Zaubergarten* (Fränkischer Heimatbote Nr. 8/1978).

Richard Wagner and Cosima Liszt meet for the first time in Liszt's Paris flat on October 10th, 1853. Wagner is 40, Cosima 15 years old.
His acquaintance with Hans von Bülow goes back to 1846 when the 16-year-old glowing admirer of Wagner's visited him in Grossgraupa, near Dresden. At the age of 20 he wishes to become a professional musician but his father insists on his studying law. He turns to Wagner for advice. The latter's intercession with Bülow's mother is of no avail. He writes to Bülow: 'I don't have any doubts about your ability'. This encourages Bülow to come to Wagner in Zürich in October 1850 — in spite of his parents — and begin his career as a conductor. In 1851 Wagner recommends him to Liszt as a pupil. Within two years Bülow develops into a magnificent pianist.
On April 20th, 1856 he asks Liszt for Cosima's hand in marriage. His letter ends with the vow: 'I swear to you that, no matter how stronly I feel bound to her through my love, I will never hesitate to sacrifice myself to her happiness, in that I set her free, should she feel that she was mistaken in me. Her will, indeed her whim shall be sacred to me'.
On August 18th, 1857 Hans von Bülow, 27, and Cosima Liszt, 19, are married in Berlin. 'His marriage to Cosima was a friend's offering to his master Liszt; it gave the natural child a fine and honourable name and thereby the father deep

satisfaction and peace of mind: that is what he intended, it was an act of gratitude'. (Peter Cornelius to his bride, in early June 1866).
Their honeymoon takes them for some weeks to Zürich; they live as guests in the 'Asyl'. Both are fascinated by Wagner's personality, by the *Ring*, in so far as it had been completed up to that point, and by the poem of *Tristan*, the first version of which was written and completed during this visit.
When Wagner reads it, the audience consists of Minna Wagner (who said of *Tristan and Isolde* — a most immodest pair of lovers) [1], Mathilde Wesendonck (extremely moved) and Cosima, also deeply touched but shy and reserved. She must sense the spiritual intensity of the spiritual relationship between Wagner and Mathilde Wesendonck: her behaviour betrays an instinctive animosity towards her.[2]
Bülow raves (to Julius Stern, Sep. 19th, 1857): 'I have been living here for 14 days with my wife in Wagner's house and I really cannot say what could be of such benefit, such edification to me as to be in the company of the marvellous, only man, whom one must worship as a god. When I am near to this great and good man I thaw out and rise above the whole misery of life'.
In the winter of 1857 Wagner sets the *Wesendonck-Lieder* to music and begins composing *Tristan*. In January 1858 he goes to Paris for a few weeks — on account of conflicts between Otto and Mathilde Wesendonck, and also between the two women. Here he gets to know Emilie Ollivier, the husband of Cosima's sister Blandine, and Madame Erard, the widow of the famous Pianoforte manufacturer. He returns to Zürich at the beginning of February.

[1] Friedrich Herzfeld, *Minna Planer* (Leipzig 1938), p. 331.
[2] cf. Curt von Westernhagen, *Wagner* (Zürich 1968). p. 230.

Zürich. March 1st, 58

Dear Cosima!
As a change to the really miserable days, today I am having a quite awful one, which has the advantage that I don't even decide to reach for my medicine — my work. I shall now see whether I improve my situation a bit by paying debts, and brighten my spirits with the thought of having transferred something from the sad to happy side. — Oh yes! Confess your hatred of me; I will not be dismayed by it: my misery assures me that no one can really hate me unless he is mistaken in me, — which I then find amusing in the end and it provides me with the only pleasure of which I am capable. It seems to me that the good humour which I displayed during your stay here was also somewhat misleading; there are some things which I could otherwise not understand. That was a strange time! During the morning I set my distress to poetry and for the rest of the day I laughed about it with you. And yet it was an immeasurable solace to me that I could do so; but I was only able to do so because I had you, dear young couple, here. Thus I had the one real joy which is still possible for me! And when Hans played me to rest in the evenings and you listened so splendidly it was the end of a golden day. I now set my distress to music in the mornings: but I have no one with whom I can laugh at it; with my good wife it is just not possible; and so I remain stuck in it all day and in the evenings my own music remains silent; I can't even enjoy it a little. And so I have nothing but my distress the whole day and that does not put one in a

good mood, – but it does then happen that a miraculous power transforms my misery into the most unutterable bliss; then I am exalted and happy beyond measure so that I am seized by unbelievable pride, and the whole world seems miserable in comparison to me. Now that, of course, must be paid for and distress overwhelms me again like a flood. Thus things will not be put to rights again until you and Hans come and see me again; but I don't really believe in that as you talk too much about it; always, when my Papa promised to visit me, he was most sure not to come. And no doubt you are not too dependable either in the last resort. But we shall see! Meanwhile I strangle the pleasures of expectation with doubts. I don't believe at all that Olliviers would come too: their 'yes' to my repeated question always sounded honestly quite pitiful. – I will write my next letter to Blandine on my next miserable day. She was extremely kind to me in Paris, and will always be so whenever my star leads her to my vicinity. If you good children had an idea how I felt in Paris! I must have seemed quite stupid sometimes to Blandine; my only consolation was that I sometimes noticed it. But at Erard's I was most amiable; Blandine can certainly witness to that: for it was a matter of my acquiring an 'Erard' for myself. It was on this grand piano namely, that I at once based the only hope of an edifying future; for Hans is now to play to me on it in the evenings when you are here again and if I have been in good spirits during the day. And above all, the cascading runs should not then cause Hans' fingers to stumble.
Now if you are bringing Blandine with you, on no account forget to bring Ollivier too; to be sure he makes demands on my French which are often beyond my means, but I squander it with heartfelt satisfaction on the first Frenchman who has really appealed to me. One could bring the Herolds too; I hope that by then we shall have the best of Erards here; so if necessary one can leave them in the 'Stummen'.
And that you, dear child, may come to me without misgivings, I can tell you also that I really quite like Herwegh after all and that he is namely the person in male guise that I like best here. It often happened – and again recently – that I could only resort to him as being the only one who might be able to understand certain difficult things about me which are perhaps incomprehensible in this world. I always offer a cigar with great courtesy to his wife too, who we often invited, and look away as she smokes it without over-much charm. Between us, she is an absolutely worthy, most sensible, very gifted woman and incomparable friend. God, if I had a wife who provided me with money in the way that she does for her husband! – I hope, my good Cosima, that your mood will have pleasantly calmed down at my greeting and if I beg you to cherish me in your thoughts I go too far perhaps, but not beyond your powers if you really want to?
Farewell, and think on me, Your Richard Wagner

Hans will shortly receive the score of *Tristan* for making the piano arrangement. If he does not want to, I have spared him the arrangement for 4 hands for the time being: His name – of course – is to appear on the title-page and furthermore he is to receive 3 Thalers per sheet. So he should always set about the big vocal score and the piano score without text *à 2 Mains* simultaneously.

[1] This refers to letters.
[2] Franz Liszt.
[3] Louis-Joseph-Ferdinand Herold, the composer. *(Zampa)*

[4] Refers to the grand piano.
[5] Auber's opera 'Die Stummen von Portici' (Masaniello).
[6] The poet George Herwegh, a close friend of Karl Marx. He often accompanied Wagner on walks in the mountains.
[7] The last paragraph is written in the margin.

On April 7th, 1858 Minna intercepts a letter from Wagner addressed to Mathilde Wesendonck and opens it.[1] This leads to a quarrel. The atmosphere on the 'Grünen Hügel' becomes intolerable.
On July 15th, Hans and Cosima von Bülow arrive and shortly afterwards stay at the 'Isyl'. Bülow is present during an outburst of temper on Minna's part. Cosima senses the tension and Wagner's tormented emotional state. His situation makes her at once aware of the unhappiness and error of her own marriage.
'It was a huge misunderstanding which bound us in marriage; the feelings which I had for him (Bülow) 19 years ago, I still have – great sympathy for his fate, pleasure in the talents of his mind and heart, genuine respect for his character, but our natures are quite incompatible. I was already in such despair over this confusion in the first year of our marriage that I wanted to die.' (Diary, Jan. 8, 1869).
In her distraction she asks Wagner's young friend, Karl Ritter, with whom she was on a boat, to kill her. He refuses. On her return to the 'Asyl' she seems to Wagner to be 'remarkably agitated, and this expressed itself namely in convulsively violent tenderness towards me. And at our parting the next day she fell at my feet, covered my hand with tears and kisses, so that, amazed and alarmed, I reflected on this riddle without being able to solve it'.[2]
On August 16th, 1858 Bülows take their leave, 'Hans dissolved into tears, Cosima morosely silent'.[3] Both of them know that Wagner is also going to leave the 'Asyl' on the following day for ever.
At the beginning of September Bülow writes to him in Venice: 'My wife is once more extremely amiable – I wish that you had got to know her in a different state to that which she was in at your house. In front of you her talkativeness would become silent, her open, effusive nature withdraws... 'Awe held her spellbound'. Now she is always afraid that you will regard her as being childish and all-too insignificant to be capable of loving you and understanding you. And yet she is one of the very few who can do just that'.
Other quotations from Bülow's letters to Wagner run:
'Cherish me and my wife, who embraces you, in your heart in the new year! (Jan. 1, 1859).
'My wife has just arrived and sends you her most heartfelt greetings, to which she adds that you should not take her recent mad letter amiss; she is really ashamed for having sent it. The good child was so happy about Lohengrin, you know she loves you too' (Feb. 5, 1859).
'... how could a man like you enjoy friendship, you who are second to none, who stand on your own, who belong to another world than this common and trivial one? One may look at friends but one must look up to you. I, for instance, do not number myself among the meanest representatives of the times, yet I would be content – *in all seriousness* to be your boot-cleaner and servant, but I am not so presumptuous as to claim the right to be called your friend'. (Aug. 24, 1859).

In the meantime a period of outer and inner unrest had begun for Wagner, Stages in this were amongst others, Venice, Milan, Lucerne, Zurich, and Paris where he arrives in the middle of September.

[1] The original of this so-called 'Morning confession' was acquired, together with other manuscripts, from the Burrell Collection in 1978 for the Nationalarchiv.
[2] Wagner tells of this event in the notes he wrote for Mathilde Wesendonck after their parting. The passage with the quotation was suppressed when Wagner's letters to Mathilde Wesendonck – later destroyed by Cosima – were published by Julius Kapp, *Wagner und die Frauen*, Berlin 1951, p. 152.
[3] Richard Wagner, *Mein Leben*, (Munich 1863), p. 662.

Paris. Sept. 19, 59
4. Avenue de Matignon
Champs Elysées.

Dear Cosima!
Your so beautiful letter in French, for which I heartily thank you, has given rise to a fresh feeling of reproach towards you. You profess to like me, and to want to be helpful to me in everything, but it doesn't occur to anyone that if an attempt is to be made after all in Paris [1] with *Tannhäuser* it is impossible for a pure Frenchman to be in a position to understand the poem and translate it well. I heard from Altenburg [2] and again from Anhaltstrasse [3] that this or that Pole intends to translate one of my operas or in particular *Tannhäuser*. Now that I am in a position to take the matter in hand more earnestly I stand here without any help at all and yet I have, to be sure, an enthusiastic young friend who translated Hebbel's *Magdalene* very well,[4] but of course *Tannhäuser* never occurred to her. And so I sit here all forlorn, with all the friendship of which I am constantly assured. –
As you know, a young Parisian aspirant, de Charnal, has set to work on translating *Tannhäuser*. I read through the 1st Act and my first thought was –: it is impossible! The young man has a relation who speaks German and who has provided him with a literal translation; he has now produced the French verses out of this which may not be bad at all in themselves. He didn't have a vocal score. A year and a half ago, shortly after my last visit to Paris, I asked Blandine to buy a vocal score at my expense and have it delivered to de Charnal: I received the reply that this had been done and believed therewith to have assisted the poor man sufficiently in his task. But this was not true. [Thus Blandine tells lies which now explains several other things which I have recently gathered from your letters.] [5] At all events, Olliviers didn't do anything on my behalf: well, I can't force them to. –
But to return to the matter! – I insist on *Tannhäuser* being translated. I am less determined in this by the consideration of the financial advantages than by the fact that one day after my death a transplantation of my operas to France could be undertaken when I could no longer exercise any influence on the translation, and could be sure that they would thus be exposed to the most absurd distortions. Therefore, like a good father, I will provide for my children for all time. For my part I will now try and make sense out of the translation with my little *auteur*, but I doubt if I shall be successful. For this reason I request you, dear child, to start immediately to make a translation of *Tannhäuser* on your part, which you should already have done long ago. You and Hans should be able to produce the very best. The following maxims should be observed, in my opinion, in doing so.

A translation which follows the nuances of expression from phrase to phrase will be quite impossible if the rhyme is to be maintained all the way through. I have convinced myself that the greatest shortcomings of de Charnal's work are due to this alone; this quite pointless rhyming, which is not to be heard in my music at all and is thus disappearing, also disrupts almost completely the construction of free periods. Now the French, of course, can hardly imagine a verse without rhyme. All right! The unrhyming verse will be published therefore as prose and – to forestall any criticism – an explanation will be included in the book that the translator, on the composer's instigation, faced with the choice between rhyming verse which does not fit the music and lines which have no rhyme but which agree with the music exactly, has decided in favour of the latter. Any arguments about these 'verses' would also be a matter of complete indifference as long as the dramatic of the music is absolutely secured with the words. – Further. Where again the rhythm of the melody is of decisive importance, as for instance in the Pilgrim's Chorus etc., you should try to adapt the words as much as possible to the musical phrase. In freer passages, on the other hand, I am quite prepared to subordinate the musical declamation to the phrases of the text. But the nuance of the phrase must always be followed quite exactly as rearrangements of these nuances can never be effected without the music losing its character. – Now try and see what you can manage. But work very hard so that I am satisfied! Daniel's [6] illness worries me a great deal. He must take care of himself! Give him my regards and my best wishes for a good recovery.

All my acquaintances are *à la campagne*. Only Mad. d'Agoult [7] was here, but she was unable to receive me as she was just about to leave *pour chercher le soleil de l'Italie*.[8] – I am now going to look for lodgings for a longer period and feel tolerably well. Remember me to Hans, believe in my friendship, and work hard so as I can believe in yours!

Your Richard Wagner

[1] Refers to the first performance there.
[2] Franz Liszt lived here in Weimar.
[3] Bülow's flat in Berlin.
[4] Refers to Cosima herself.
[5] The passages in brackets have been scratched over in the original in order to render them illegible – presumably by Eva Chamberlain. In a letter from Bülow to Wagner of 24. 8. 1859 the former mentions that Cosima and he had constantly reminded Olliviers about the negotiations with the 'theâtre lyrique' – but 'in vain'.
[6] Daniel Liszt, Cosima's brother
[7] Marie, Countess d'Agoult, Cosima's mother.
[8] ... to seek the Italian sun.

Cosima does actually start making a translation of *Tannhäuser*. She finally gives it up. 'She tried, but it is impossibly difficult' (Bülow to Louis Köhler, Nov. 27, 59). The translation is completed 'with the most dreadful difficulties' (*Mein Leben*, p. 179) by three other writers. The first performance in Paris caused the famous scandal. This was followed by a period of restless travelling. Cosima has meanwhile given birth – on October 12th, 1860 – to her and Bülow's first daughter, Daniela.

Wagner writes to Bülow from Paris on April 4th, 1861: 'The worst enemy of Cosima's health is her temperament: she is of the most unusual lineage and

therefore difficult to look after! . . . Give Cosima my cordial greeting, tell her how fond I am of her and how happy I would be if I were to hear that she is really good and sensible – which now and again seems to cause her difficulty!'
In the middle of August Wagner and Olliviers meet Cosima in Bad Reichenhall where she has gone for her health. 'I said good-bye in the hall and encountered Cosima's almost shyly questioning glance' (*Mein Leben*, p. 763 et seq.,). From Vienna he writes to Bülow (Sep. 19, 1861): 'I was very pleased with her in Bad Reichenhall. If only the naughty child would take care of herself properly! I hear that she is paying her father a visit again; if only she doesn't let herself be led astray to committing those small but, for her, so detrimental excesses. She is a wild child, I insist! But she has great nobility. And it is to this that you must resort in helping her to make sacrifices – even of those detrimental habits: her pride must make her even-tempered and calm.'
Meanwhile he has arrived in Vienna to commence rehearsals for *Tristan*. A little later (Sept. 24, 1861) he complains to Bülow: '. . . all the same old misery! The most strange thing to me is that nowhere and never can I find any hospitality. No one likes me!' Soon he writes to him again (Oct. 12, 1861): Firstly, I have decided, should I not be called urgently elsewhere, to visit you for a short while in Berlin. Could you put me up – for about 8 days? I only expect you to agree if it does *not* inconvenience you *in the least*. 'The answer is not known, but the journey did not take place.
At the beginning of November 1861 Wagner accepts and invitation from the Wesendoncks to go to Venice and finds them both 'in a very happy relationship . . . they didn't seem to be able to understand my situation in Vienna, as indeed I have noticed more and more amongst most of my friends . . . a quiet abandoning of any further hopes of my success.' (*Mein Leben* p. 73). Frau Wesendonck is again expecting a child which is born seven months later. Wagner doesn't dare to ask them to give him refuge. He decides to start working on *Die Meistersinger* and leaves prematurely. In Paris he writes out the prose draft in the middle of November 1861.
On December 17th, he describes his plan to Bülow for a theatre for original German Opera: 'Committee to be formed. Shares to be signed for support. Direction entirely in my hands. Programme: only original German works: first of all model performances of mine . . . commissions for the best German composers . . . I reserve the right to suggest alterations, improvements, to the composers and poets . . . Perfect performances by the founding of a new style, – now consider this, discuss it, enlist others and tell me the results! You see, I am also practical: only in my fashion!'
Bülow is apparently shocked and his answer very reserved, as the following letter of Wagner's shows.

Paris, January 15th, 1862

My dear child!
My very best thanks for your friendly letter. It told me very clearly the exact state of affairs and I quite see that in this world there is little to be laughed at any more. I really only wanted to come to Berlin to be able to work in peace and to have you both near me. I see that this is more difficult than I supposed. I fear mostly that it would be difficult to maintain the intended character of intimacy in my visit to Berlin. The most obnoxious thing would be if my coming were to cause official disquiet and anxiety. Just after I wrote

to you I received a letter from Fromann [1] who again held me at arm's length telling me to expect nothing in Berlin. But I found Hans strangest of all. In November he begged me to come to Berlin in February to make a stir and to give concerts; it was a fabulous terrain and the most unheard-of things had a chance there etc. I smiled at this, but one day I pulled myself together and explained to Hans that there was one thing that seemed to me to be of practical importance and that was a theatre for original German opera! My idea of course! And how this alarmed poor Hans! Immediately after Frommann's letter I received his in which he could not find words to express the wretchedness and hopelessness of Berlin and everything German. –

Well, children, I quite believe it! I can well imagine how a poor, harrassed fellow like Hans must feel, who fain who hope but cannot, and I can well understand all the contradictions. However – this doesn't make Berlin any more attractive to me even as seen from the Schöneberger Strasse.[2] – But I want to do nothing, absolutely nothing other than work! Peace and quiet, a little comfort, and the company of an agreeable couple. I see that you cannot offer me the former, and the latter, the couple – as you tell me – will have enough disquiet and worry on their own. So we do not match well this time after all. I deeply deplore this. – But it is of the greatest importance for me to find soon again a place where I can make myself quite comfortable for a long time and work. And so I will keep to my plan of going to Wiesbaden. However, I shall not give up the idea of visiting you in Berlin for a few days at the beginning of next month. I shall stay with my sister [3] who has invited me. I feel a strong desire to spend a few days chatting with you and – in keeping with my old weakness – to read my new opera text [4] to you which – I hope – will be completed by then. –

And so, we will meet again soon – if only for a short while! –

Here, dearest child, I am also sending you the receipt for my latest royalties. You advanced me 50 Thalers on it! Be so kind and collect the whole sum of money from the cashier and, after deducting your loan, do me the favour of sending the rest of this income to my wife in Dresden (8. Bürgerwiesen-Strasse). You will be so kind, won't you? –

A thousand hearty greetings to Hans! Adieu, dear, good Cosima!

Your Richard Wagner

[1] Alwina Frommann.
[2] The Bülow's new dwelling since early in 1861.
[3] Cäcilie Avenarius.
[4] *Meistersinger*. Fair copy of the poem was completed on about the January 31st, 1862.

Wagner has to resort to love-affairs in trying to overcome the traume of Mathilda Wesendonck. He writes to Peter Cornelius from Paris (Jan. 9, 1862) about Seraphine Mauro, the niece of his friend Standhartner in Vienna: 'God, how I would like to have the poor darling with me! In such matters I have an indestructibly naive sense of morality. I should not find anything wrong with it at all if the girl came to live with me and be just that to me which she is able to be in her modest, pleasant way. – But how can one find the 'terminus socialis'? Ah, heaven!'

At the end of January he finishes the fair copy of the *Meistersinger* poem and leaves Paris on February 1st. Two weeks later he rents a flat in Biebrich-am-Rhein. 'Probably I shall soon marry my wife again!' he writes sarcastically to Bülow (Feb. 16, 1862). Minna arrives on the 21st of February. As others had already failed, this attempt to live together again also failed when, at this of all times, presents arrived for Wagner from Mathilde Wesendonck.' — the whole edifice stands once more clear and unshaken! Word for word exactly the same same torrents of words, the same mean tone!... Suspicion, mistrust; taking every word the wrong way! ... It was ten days of hell... Oh God! Then I break into tears and say: 'give me a friendly woman who will gently take me into her heart!!' (to Peter Cornelius, March 4, 1862). He tells Bülow (March 29, 1862)? 'My wife visited me here with the good intention of helping me to put my small place in order. She remained 12 days which sufficed to dissuade me from the idea of re-marrying which I recently told you of. It is quite impossible that we two can live together from now on'. He informs Anton Pusinelli (June 14, 1862) that he is considering a final separation from Minna, who for her part resolutely opposes any idea of divorce.

At this time he makes friends with Mathilde, the daughter of the notary, Maier, from Mainz. Affectionate, understanding and intelligent, she is for him the personification of Eva in *Meistersinger*, the composition of which he now begins.

In Berlin, Bülow and Cosima are become increasingly aware of the problems of their marriage, 'Cosima performs a wonderful feat in that she endures life with me — but my nature has an effeminate trend and my wife has a strong personality which unfortunately has so little need of my protection that she instead offers me hers' (to his sister, June 15, 1862).

In July they go to stay with Wagner for a few weeks in Biebrich — partly together with the actress Friederike Meyer, with whom Wagner has also made friends. Others present are Ludwig and Malwida Schnorr von Carolsfeld, with whom he is rehearsing *Tristan*. On excursions which they make they often get into a mood of abandoned gaiety and familiar joking from which Bülow sometimes withdraws in annoyance and ill-temper. He confesses to his friend Richard Pohl (July 31, 1862): 'I have lost all my self-reliance and thus all my joy in life. What can one do with an impotent piety?... If there were a really comfortable way of saying adieu to life I would not have hesitated so long ... I have lost myself, my own individuality through my devotion to so many other people... — now I am of no use to myself or anyone else'.

Wagner is later to recall (in *Mein Leben*, p. 802 et seq.): 'Cosima seemed to have lost in the best sense that shyness which I observed a year ago on my visit to Bad Reichenhall. Having sung 'Wotan's Farewell' one day to my friends in my own fashion, I noticed on Cosima's countenance the same expression which she had revealed, to my astonishment, at our parting in Zürich: but this time the ecstasy had dissolved into an unclouded radiance. All was now silence and secrecy but I was so strongly convinced of her attachment to me that in a moment of unbalanced exitement I myself drove things to a pitch of abandoned merriment. As I was recently accompanying Cosima in Frankfurt across an open space to the hotel it occurred to me to challenge her to sit in a one wheeled handcart which was standing there empty, so as I could wheel her to the hotel: she was immediately prepared to do this while I, in my amazement at this, lost the courage to carry out my crazy idea. Bülow, who was following us,

had watched the event; Cosima explained to him quite guilelessly what it all meant, and unfortunately I could not take it that his mood was on the same level as ours for he expressed his misgivings to his wife on the matter.'
'His relationships to Mathilde Maier (... cosy happiness), Friedrike Meyer (allurement of adventure) and Cosima (tacit agreement respecting her unsatisfactory marriage) are all of equal importance in 1862/63 [1]. As far as Mathilde Wesendonck is concerned – she is to give birth in four weeks time – he has, as he says, given up the struggle.
Cosima's 'attachment' in which he so firmly believes, is at this time certainly more of the nature of friendship. He addresses her with the familiar 'Du' in his letters, but after all she is expecting her second child. Apart from this: 'Hans' as he wrote to Cornelius 'is often unwilling to believe how fond I am of him.' (Jan. 9, 1862). Bülow himself – to help his friend – sells a valuable ring. The following letter alludes to the 'ring of Polykrates' after Wagner has expressed his gratitude in his own way: 'The sacrifice of your ring from Karlsruhe at first made me hesitate: then it coccurred to me what a lovely opportunity you gave me therewith of being able to pay you back in an appropriate manner. Instead of the Karlsruhe ring you will in time receive a ring from me: and in the end it will be more to your liking than your own. So you see, you have done the right thing! Anyone else who possesses unloved valuables may now sacrifice them to me in good heart, – in all seriousness! Being the way I am, I have suddenly regained absolute confidence that I will redeem and and repay all that stuff in a fine and glorious way. – That's how things are with me!' (Sept. 8, 1862).

[1] Martin Gregor-Dellin, Wagner-Chronik (Munich 1972), p. 101.

My dear Cosima!
These have been – and still are – sorry times! Even the tenderest and warmest friendship must fade away on such a wretched basis. The fact that I have sent you no real news as yet is bad enough: the reason is even worse! I flew to and fro, from one railway station to another in order to organize some rest for myself. Meanwhile I conducted *Lohengrin*: [1] I felt like Falstaff at the head of his recruits and all the time I said to myself: 'mortal men!' – But it went quite well –: After all, the completeness and superficial correctness of the performance made it an interesting experiment. I conducted a second performance too: it went superficially so well that I then I had had enough because I saw that the geniuses placed at my disposal were not capable of being led any further: and – that was that! Finis! –
And now I am sitting once more in my beaver's lodge [2] to which I am holding on with the tenacity of wintry industrnousness: Herr Wesendonck's beautiful silks – which have been well sat in by me in my old dressing-gown – adorn my existence with gentle grace, and – thus I sit here and wait for the dove of peace which is to bring me further subsidies. Recently I went quite mad and sent out importuning letters in all directions: but the dove didn't appear, – at the most a bit of the Holy Spirit! I have now sent forth two ravens: they are called 'Schüler' and 'Städel'.[3] Apprehensively – like Wotan, I await their message.
I fear that I shall have to accept Vienna *à tout risque!* And if I can then shut myself up again here, *Meistersinger* will get finished after all!

I looked up at your windows [4] with real anguish recently on leaving the station. Believe me, I am childishly sensitive to affection! I felt quite lost, knowing that you were no longer up there. Only one thing calmed me: I had to say to myself – 'this is not the first time!' – 'How often have I experienced the same forlornness and desolation! It is a strange, damp and cold feeling, the heart shrinks – 'but deep in my breast's recesses glows an unseen fire! – I have said something like this to you already! –

I am pleased with Friederike: [5] I feel she is getting a bit better; she seems to find peace or at least to be seeking it in earnest. She knows much and understands everything. –

And how is Hans, who threw away Polykrates' ring? [6] What a surprize it would give him if he were to be presented with it again one day in the belly of a fish! –

I haven't seen Frommann again: she wrote to me via Karlsruhe and – as usual when she writes – nonsense. I have got rid of the little Grand Duke [7] for good! – Finis! –

Adieu! Adieu! Dear Cosima! Grant me your affection and think kindly of me! Many good wishes from

Richard

Biebrich, September 21st, 62

[1] In Frankfurt, on Sept. 12, 1862.
[2] Refers to the house in Biebrich.
[3] Karl Schüler and Frierich Städel, Doctors of Laws and both from Darmstadt, admirers of Wagner who were of help to him in his search for a permanent dwelling-place.
[4] The window of the rooms which they had lived in during their visit to Biebrich.
[5] Friedrike Meyer fell ill during a visit to Biebrich.
[6] See the first Kommentary.
[7] The Grand Duke of Baden had discussed plans for a performance with Wagner in Karlsruhe; they fell out on account of Eduard Devrient.

In October 1862 Wagner feels 'like one who is drowning' (letter to Schott): the publisher refuses to give him a further advance on *Meistersinger* as the work proceeds so slowly. Wagner is penniless. Even one of his best friends says: 'All his life he has been kicking over the traces . . . He is beyond help' – although he concedes that: 'he has a powerful and admirable mind' (Peter Cornelius to his sister Susanne, Oct. 28, 1862).

Wagner tries to keep himself above water by giving concerts. He conducts the Overture to *Meistersinger* for the first time in Leipzig before an almost empty house. During a rehearsal 'I suddenly felt as if I were transported out of this world as I saw *Cosima* in deep mourning, very pale but with a friendly smile, in a corner of the Hall. She had just returned from her grandmother's bedside in Paris where she lay incurably ill; she was in great sorrow over the sudden and inexplicable death of her sister (Blandine) and seemed even to me to be approaching me from another world. The emotions which filled us were so earnest and so profound that it was only by abandoning ourselves completely to the joy of our meeting that we avoided sinking into that abyss. Everything that happened during the rehearsals became for us a kind of highly amusing shadow-play which we watched like laughing children (*Mein Leben*, p. 808).

Some days later Wagner visits his wife in Dresden. Minna still hopes to win

him back. But their parting on November 7th, is for good. They will never see each other again. The lease of Wagner's flat is terminated. He looks for other lodgings together with Mathilde Maier but without success. In the middle of November he goes to Vienna – in Nuremberg he is joined by Friederike Meyer who has given up her contract in Frankfurt and now tries to establish herself in Vienna. Peter Cornelius provides a sketch of her and her relationship with Wagner in an entry in his diary (Nov. 20, 1862): 'It is not so bad with Friederike as they made out in Mainz. She is not an unpleasant girl at all – or so it seems. She is intelligent without wanting to boast about it. She is not very pretty but has a lively countenance. Wagner behaves very nicely and modestly in her presence. If he really must have such a liaison then it seems that he is faring pretty well in this case.

Two days after this entry has been made, Wagner writes to Bülow about their meeting in Leipzig: 'Children! It did my heart good to see you both again in Leipzig! Indeed, I love you very much! Oh Heaven, to be intimate, to belong to one another! That is the only thing: Ah! and it is so difficult! But the heart alone does not suffice: one needs intelligence too! – A heartfelt, most fond greeting to you both!' (Nov. 22, 1862). The purely friendly nature of this relationship becomes more evident when one reflects that Cosima was to give birth in four months time to her second daughter. Blandine.

In reference to Friederike Meyer, Luise Dustman complains that Wagner strips her sister in every sense of the word'.[1] Furthermore she feels compromised by her sister's presence as she has two illegitimate children by the Intendant of Frankfurt and does not enjoy a good reputation. This costs Wagner Frau Dustmann's good will; as she is to sing Isolde in the projected first performance of Tristan this is a disaster; their estrangement contributes to the project falling through, although Friederike leaves both the town and Wagner after being unable to procure an engagement there.

At the turn of the year, Wagner gives three concerts in Vienna with much the same programme of excerpts as is listed in the following letter. The applause grows into a storm, several numbers have to be repeated three times and after one concert he is recalled 23 times. 'The Viennese went quite crazy' Wagner writes to Bülow. The result: 'Fame, much applause, enthusiasm and a deficit'. (Jan. 3, 1863).

A day later he writes to Mathilde Maier: 'I need a famale being who in spite of everything and everyone would resolve to be for me that which a woman can be under such distressing circumstances, and – I may say, must be if I am to keep going'; but he cannot get divorced for this would deal the death-blow to his wife. Wagner's concern is genuine and justified. But his hopes of Mathilde Maier are to come to grief on her ideas of middle-class propriety.

[1] Julius Kapp, *Wagner und die Frauen*, p. 228.

Here, dearest Cosima, is an immediate reply. At the same time a programme is being sent off with a newspaper report[1] from the *Beobachter* which is extremely sober but says enough.

On Thursday I am going to Prague to give a concert there which is guaranteed for 800 fl. If a favourable message comes from Berlin by then, I would go at once to the Rhine, namely, to put things in order regarding my lodgings. On the 26th of the month I must be in Petersburg where I have two concerts to

SIEMENS

Das Licht spielt mit

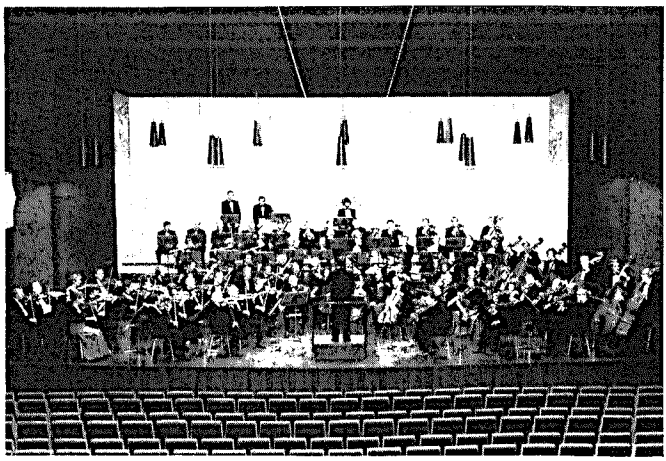
Wesentliches Element der szenischen Gestaltung ist das Licht. Hier dient die Technik der Kunst: die SITRALUX®-Lichtstellanlage von Siemens im Festspielhaus ist der ideale Partner der Beleuchtungsregie.

Sie speichert die Lichtstimmungen elektronisch und macht Zeit und Kräfte frei für die künstlerische Arbeit – die Lichtregie, die einen wesentlichen Beitrag leistet zu den Inszenierungen der Bayreuther Festspiele.

Siemens-Technik in den Theatern der Welt

J312-7902

Bayer-Philharmoniker,
Solist Igor Oistrach,
Dirigent Rainer Koch,
Westeuropäische Erstaufführung des
Violinkonzertes von Tichon
Chrennikow in Leverkusen.



Kulturarbeit bei Bayer: Gäste und eigenes Wirken.

Seit mehr als 70 Jahren bietet Bayer kulturelle Veranstaltungen an. Gastspiele bedeutender Künstler, Ensembles und Bühnen, aber auch kulturelle Werkvereine haben in Leverkusen Tradition. In der Spielzeit 1978/79 kamen unter vielen anderen das Düsseldorfer Schauspielhaus, die Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin, das Hamburger Thalia-Theater, die Moskauer Kammeroper, das Nationaltheater Prag, die Wiener Symphoniker, das New Israel Orchestra, die King's Singers, Martha Argerich und Gidon Kremer mit ausgesuchten Aufführungen und anspruchsvollen Programmen nach Leverkusen.
Das sind Angebote, die sich hören und sehen lassen können und die gerne angenommen werden.
Zwei der ältesten werkseigenen Amateur-Vereinigungen, die Bayer-Philharmoniker und der Männerchor Bayer, feiern 1979 ihr 75jähriges Bestehen. Im In- und Ausland haben sie sich mit ihren Tourneen längst einen klangvollen Namen geschaffen. Das Orchester reist 1979 nach England und Skandinavien, der Chor nach Brasilien.
Kulturarbeit wird bei Bayer nicht nur den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern einschließlich ihrer Angehörigen angeboten; jedermann kann an allen Veranstaltungen zu gleichen Bedingungen teilnehmen. Auch das ist seit vielen Jahren Tradition.

Bayer

Allen Freunden edler Klänge

...wünscht KARSTADT ein schönes Fest in Bayreuth

KARSTADT – ein Name von gutem Klang

HWA S 5/76

conduct in the first two weeks of Lent for 2,000 silver roubles. I then return quickly to Vienna in the middle of March to direct the last rehearsals of *Tristan* which is coming out fairly certainly in about the second half of March. The opera could be put on much earlier if the inconvenience caused by the repertoire performances were not so indescribable and often weeks of study are lost. Meanwhile it is going well and there can no longer be any talk about it not taking place.

Dustmann is absolutely *au fait* and sings the whole part ravishingly. Ander[2] manages everything and only has to learn a bit still. Under these circumstances I intend to leave Vienna for sometime because I very much need the moderate earnings from Petersburg so as to have some peace for *Meistersinger*. I can *thoroughly* depend on *Esser:*[3] he is doing quite splendidly.

At all events, I would ask Hans to send word to Prague (Black Horse) by next Sunday. If there is *no* chance in Berlin then perhaps I will repeat my concert in Prague and stay there until Thursday week. Then I would just come for about half a day to you in Berlin on my way from the Rhine to Petersburg.

Should *Hülsen*[4] be in favour of it and if a concert could take place before Petersburg (which would be most desirable) then I would forgo a second concert in Prague and quickly make for the Rhine to find somewhere to live and then arrive in Berlin in good time.

This concert would have to be on about the 21st, 22nd, or at the latest on the 23rd (the 23rd would actually be too late, rather the 20th or the 21st). I would suggest the programme for the concert in Berlin roughly so:

1. 'Tristan und Isolde' – Liebestod and Transfiguration. Introduction to the first, and conclusion of the last Act (without voice).
2. a. The assembly of the Guild of the Meistersinger
   b. Pogner's address (Bass aria).
3. Prelude (Overture)
4. Siegfried's songs of the Forge (Tenor)
   a. Smelting song.
   b. Hammer song.
5. The ride of the Valkyries.
7. [5] Siegmund's love-song (Tenor).
8. Wotan's farewell and 'Fire magic' (high bass).[6]

Now see what you can do, and what is to be! God, the All-gracious One bless you both, and you especially!

With cordial greetings
Your
Richard Wagner

Vienna
February 2nd, 63

[1] Presumably on one of the concerts in Vienna on 1st &11th Jan. 1863.
[2] Alois Ander was rehearsing for *Tristan* in Vienna. Peter Cornelius, however, was soon convinced at the time that Tristan was too low for Ander's voice and too high for his intelligence.
[3] The conductor, Heinrich Esser, who directed the piano rehearsals. Wagner had no idea that Esser had disparaged him in letters to Schott, the publisher.
[4] Botho von Hülsen, Generalintendant in Berlin.
[5] Number 6 was unintentionally by Wagner.
[6] The concert in Berlin didn't take place.

Wagner conducts the concert in Prague and returns to Biebrich via Vienna. He keeps his friends in Berlin up to date with his troubles and plans and constantly begs Bülow to do him favours, above all to collect his due royalties, to advance him sums which he is then to remit to Minna. On February 16th, he requests him to acquire a fur coat and foot-warmer on loan for his planned journey to Russia. He then travels to Petersburg where he presumably arrives on February 24th, stopping off only for a few hours in Berlin.

(written before 2nd of March 1863)

Petersburg
38. Newski Perspective

Here, dearest Cosima, is my address!
I have only an indisposition to thank that I am able to write to you. I have a bad cold, had to cancel today's rehearsal and so I am undisturbed and unoccupied for a while. As I have to write to everyone else too I can only tell you that I am still alive, was received with great kindness, have splendid quarters, found the orchestra very good in the rehearsal yesterday, the first concert is on Tuesday,[1] and all will go well and according to my wishes.
My greetings to Hans when he returns and to Alwine[2] too if you see her, and – remain (?)[3] fond of me!
Adieu, dear Cosima!

Your
Richard Wagner

[1] March 3, 1863; the letter must have been written, therefore, at the latest on March 1, 63.
[2] Alwine Frommann.
[3] The parenthesis is Wagner's.

A most eventful year is to pass between this and the next extant letter from Wagner to Cosima.
On the return journey from the concerts in Petersburg and Moscow he visits the Bülows, whose second daughter, Blandine, was born on March 20th, 1863.
The concerts have brought him 7,000 Talers, of which 4,000 are paid to his creditors. There is the prospect of a second concert tour in Russia. Under these circumstances he proposes to make his – supposedly – final abode in Penzing near Vienna and furnishes a flat there at immoderate expense.
Once more, he pays his attentions to Mathilde Maier: 'I love you most deeply' (May 10, 63). On the following day he complains to her of his loneliness and continues: 'God knows to what lengths your bourgeois bigotry goes –: but how would it be if your whole family, aunts and all, were to move here? Yes! Yes! It only needs one more Russian campaign and I will offer you the ground floor of my house which is equally beautiful. You will keep house. What about it? What do the cousins say about it now? – Ah! be off with you' you are too wretched – you there! Too wretched! One must risk *something* if one is dealing with Wagner!'
'Heavens!' he writes to her on May 18th, 'what does the trifle of a pleasant house decoration not have to make up for!'
And again he pleads with her (May 25th, 1863): You dear, precious creature! If only I could already have you here with me!' '. . . a long, long kiss for my

treasure' (May 26th, 1863). And ten days later he rhymes: 'Mein allerliebster Matz! Du bist mein bester Schatz!'

However earnestly he may desire her presence, the superficial tone of these phrases is revealing. His real feelings are described in a letter to Eliza Wille written the same day, June 5th, as the rhyme quoted above. It refers to the other Mathilde, Frau Wesendonck: '... she is, and always will be my first and only love! I am now even more certain of it. It was the climax of my life: the anxious, anguished years which I experienced in the ever-growing enchantment of her presence and of her affection contained all my life's sweetness. It only needs the most fleeting thought and I am in the midst of it, filled with the wonderfully gentle mood which still, as then, takes my breath away and only permits me to sigh. My love for her will never grow cold; but I may never meet her again ... Yes, I now know for certain that I will never cease to love her alone!'

To Bülow he complains (June 26, 1863): 'I need a pleasant womanly creature about me, I feel this more and more: lonely defiance is not enough for one. Where to find one without stealing?

In order to raise funds to finance his expensive household he draws bills of exchange, and in the following months he gives concerts in Budapest, Prague and Karlsruhe. In November he is once more — and for the last time — a guest of the Wesendoncks who refuse give him the support he had hoped for. He visits Mathilde Maier's family in Mainz and then continues on his journey to Berlin.

Here, on November 18th, 1863, that famous drive together with Cosima takes place which Wagner describes later (*Mein Leben*, p. 844): 'This time words failed us: we looked in silence into each other's eyes and were overwhelmed by a violent desire to confess the truth, which needed no words to tell, of the boundles unhappiness which burdened us. Amidst tears and sobs we sealed our vow to belong only to one another'.

The last sentence was omitted by Cosima in the first edition. That something portentous occurred on this day has been demonstrated by Joachim Bergfeld in 'Das Braune Buch' (p. 38, et seq.). It is confirmed by four entries in Cosima's diary: On November 28th, 1869 she recalls: '6 years ago today R. was in Berlin and it came about that we loved each other; at the time I believed I would never see him again, we wanted to die together'. On November 28th, 1871: '8 years ago today he confessed his love to me'. On November 28th, 1874 she notes: 'We remember our first union 11 years ago'. And on January 3rd, she quotes Wagner himself: 'In seven years time we shall be celebrating our silver wedding ... before that I didn't know whether Frau von Bissing or Mathilde Wesendonck was destined to be mine'.

The words 'union' and 'wedding' could give rise to assumptions which go beyond any interpretations up to now of that passage in Wagner's autobiography. But Wagner's reactions are then all the more puzzling during the following days; unless one supposes that Wagner was unable to realize what had happened here; or one understands his behaviour as an instinctive resistance to fresh involvements and emotional upsets.

On December 4th, he travels from Löwenburg to Breslau to give a concert there and is accompanied by an old familiar admirer who has just become a widow: it is the said Henriette von Bissing who stops off at the same hotel. On this occasion she promises 'to produce for him the not inconsiderable sum of money

which would give him independence for a longer period' (*Mein Leben*, p. 847). This apparently puts him into a state of euphoria, as may be gathered from Wagner's letter to his young house-keeper in Penzing: 'Dearest Mariechen! ... My best treasure, arrange everything now for me at home quite beautifully so that I can enjoy a really comfortable rest, which I very much desire ... and perfume well: buy the best bottles so that it all has a pleasant scent. Yes, yes. Be really nice and charming, I deserve to have a good time again ... Many kisses for my treasure!' (Dec. 6, 1863).
In January 1864 Wagner is heading for 'inescapable ruin' in consequence of his unredeemed bills of exchange. (*Mein Leben*). He has to pay his creditors up to 200 % interest.[1]
He writes to Bülow: '... I cannot live and cannot die ... I don't yet know how it will all end with me'.
Henriette von Bissing is his last hope. In February she refuses his request for the promised amount of money. To her sister Eliza she explains: 'And even if I save Wagner, in the end he only loves Frau Wesendonck' (*Mein Leben*, p. 848). *Tristan* is finally cancelled in March. The bills are protested.
In this situation he writes the following letter, two weeks before his flight from Vienna – and on the same day as the young King Ludwig II ascends the throne in Munich.

[1] Manfred Eger, *Richard Wagner an Dr. Eduard Liszt* Bayreuth Festival programme *Meistersinger* 1975 P. 14 et seq. p. 71 et seq.)

My dear Cosima!
You were conscious of the final convulsion with which I took leave of this life.[1] Since then I have entered a final stage of suffering: I feel certain that it will soon pass. One more sad, last effort and it will be over.
I shall not now be going to Petersburg. I wasn't looking for glory and profit there this time but for a final abode: [2] even the horrible climate had something attractive about it. But news which I have just received from there has made me change my mind for the present.[3] Where I shall go – to be alone, I do not yet know.
The long lonely journey [4] will do Hans good. I am not surprized that he is in such a state: his activities in the past winter made him seem almost insane.
Keep well and strong. When we meet again you will be satisfied with me.
I greet you from my inmost heart!

RW

[Penzing] March 10, 64.

[1] Letters relating to this are unknown.
[2] In the letter to Eliza Wille of the March 14th, 1864 he also memtions the plan of going to live in Petersburg.
[3] It is not known what news this was. It presumably had something to do with the outbreak of the Polish revolution, as the refusal from Kiev also had.
[4] von Bülow was in Petersburg to give concerts.

In order to avoid arrest for his debts, Wagner leaves Vienna on March 2th, 1864. In desperation he tries to find refuge with friends – with the Wesendoncks too, but they refuse. He travels via Munich to Mariafeld near Zürich where Eliza Wille takes him in for a few weeks.

From there he writes to Peter Cornelius in Vienna on April 8th, 1864: '*One light* must show: *One person* must appear who will *now help* energetically ... A *good*, really helpful *wonder* must now come my way or it is all over!' [1]
Two days later he writes to Cosima:

[1] Original in the RWG.

Dear Cosima,
would Hans please write to me immediately, as soon as he gets back from Petersburg. I need the advice and loyal help of all those who love me to make and carry out decisions which, if it is at all possible, will cure my sick existence sufficiently for me to accomplish a few things more. I am unable to make a success of death, but life cannot go on, at least not as is has done up to now. Here I have no peace but just a refuge. I cannot entertain the thought of working that is all there is to be said.
I beg you: Hans should write to me; for the time being we must cling together.
With a sad heart, sick and miserable

RW

Mariafeld bei *Meilen*
Canton *Zürich*
April 10th, 1864

(Fortsetzung und Schluß im Programmheft „Die Walküre")

STEFAN KUNZE

WAGNER'S IMAGINARY STAGE

Thoughts on the music and stage in the 'Ring'

I

The grossest misunderstanding of Wagner's music-drama and the most violent resistance to it, and this is particularly so of the *Ring* tetralogy, are aroused by the relations between the music and the stage. These are in fact as complex as they are obscure and thus have a disturbing effect. That which to Wagner and his supporters was unity, the exemplary amalgamation of music and drama, was held by the others — Wagner's critics — to be the capitulation of music to the demands of the stage. One took exception to the theatrical content of the music, to its staginess. Eduard Hanslick, who in Wagner's life-time was probably his most prominent and most able critic, the spokesman of 'absolute music' but by no means lacking an understanding of opera, could discover little else in the music of *Rheingold* than 'stage sets'. Wagner replied to Brahms (June 26th 1875) on this point, whom he credited with more understanding of his musical art (in spite of everything): 'It may nevertheless be of interest to observe in the course of the subsequent scores of the *Ring des Nibelungen* that I was able to create a great deal of musical thematic material out of the stage sets which I had erected here.' This was doubtless the point: the ability to extract musical substance from the stage sets, to make capital out of them. The doubts, however, which Hanslick and Brahms harboured about Wagner's method were hardly to be dispelled in this way. On the contrary! Wagner him-

self, wherever and whenever he talked about the relation of music to the stage, seemed to confirm these reservations. To put it in a nutshell: Wagner's music and especially that of the *Ring* was tainted with the odium of being illustrative. This is certainly putting it strongly, and can hardly be considered as a serious argument since Nietzsche posed and answered the malicious and polemical question: 'Was Wagner a musician at all? At all events he was *more* something else: namely an incomparable *histrio*, the greatest mime, the most astonishing theatre genius that the Germans have possessed, our *Szeniker* (All-round man of the theatre, dramatist and producer) *par excellence*. His place is not in the history of music but elsewhere . . .' (Der Fall Wagner, 1888) Wagner, the musical *Szeniker:* Nietzsche varied this theme wittily but also suggested the trivial interpretation that Wagner's art had consisted in transforming stage action effectively into music. Not a few contemporaries, nevertheless, saw the matter differently. One of them, the critic Wilhelm Mohr was of the opinion (and we may say today, rightly so) after the performance of the *Ring* in 1876, that the 'musicus Wagner' had triumphed and not the *Szeniker*.

In fact, in Wagner's music-dramas the medium which sustains and gives them their sense is the music. The dramatic ideas in it are gathered together, the scenic visions, the gestures, the emotions and the flow of the text as at a focal point. To say so today may be a commonplace; in Wagner's time even those well versed in these matters were at a loss to understand how the density and the logic of the music could be compatible with radical conformity to the stage action. How was it possible to maintain the primacy of the music and at the same time that of the dramatic action? After all Wagner had asserted untiringly that the orchestra must 'become one with the drama' (Oper und Drama), the complete agreement with the singer's gesture must be achieved, the musical form must proceed from the 'nature of the action' (Eine Mitteilung an meine Freunde). The music-drama was to differ from opera in just the fact that music should be the means but the drama the purpose. As he wrote in 'Oper und Drama': 'the error in the genre of opera lay in the fact that the means of expression (the music) had become the purpose, and the purpose (the drama) had become the means . . .' With this highly catchy (but, if taken literally, rather confusing) principle the relations in opera which Wagner felt to be upside down were to be put the right way up as it were, and the music was to be given that role again (resp. for the first time) which in drama was suitable to it — namely that of the servant. Seen thus it was only logical to regard the stage representation as being the means of actual fulfilment of the dramatic work of art and the actor as the real artist. It was also for this reason that Wagner spoke rather of 'deeds of music become visible' than of 'Music-dramas' *(Über die Benennung 'Musikdrama')*.

Wagner's theory of the musical drama and above all of the function of music in the drama was given a fresh impulse through Schopenhauer's conception of music which, however, was derived from the romantic view of music as the art of the inexpressible — beyond all reality. If, according to Schopenhauer and Wagner, music is the image in sound of the pure will, of *Dinge an sich* (of the *universalia ante rem)* then it must also transcend the world of the material stage. In the 'Beethoven' article (1870) we find this formulation: 'Music expresses the inmost nature of the gesture with such immediate comprehensibility that the moment we are filled with the music even our sight loses the power of its intensive awareness of the gesture so that we finally understand it with-

out actually seeing it.' Here Wagner came into conflict with his own theory which maintained the precedence of the drama – and this surely always means the events on the stage in all their dimensions. Schopenhauer's theory could best be applied to *Tristan*. This was largely conceived with a view to transcending the action and scene which had shrunk to the mere rudiments, and to the evolving of a huge inner content of abysmal suffering and inexpressible, passionate elation which could no more be attained visually. Wagner must have agreed when Nietzsche, in citing Schopenhauer, felt the stage action (he calls it the 'Apollonian illusion') to be a kind of protective wall as no one could comprehend the work 'without any assistance of word and scene' as pure music, and thus in its universal content which destroys the individual (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1871). Wagner himself, on the other hand, once remarked that the public could only tolerate performances of moderate quality. – But *Tristan* is the exception amongst the music-dramas because the musical substance has hardly any points of correspondence with the stage action. In the *Ring* matters are quite different. Here the scenic and musical conception is closely knit as in no other work of Wagner's. Thus the *Ring* would seem to conform most to the theory of the *Gesamtkunstwerk*. The question, nevertheless, as to the relation between music and stage remains unabated and acute. Wagner's own writings on the subject provide no satisfactory answer. And all attempts up to now of turning Wagner's dramatic vision into stage reality have shown the answer to be by no means simple. One can say that never in the history of opera, in which it has always been a matter of the controversy and mutual adaption of the dramatic and musical claims, was the relation between stage and music such a problematic one – and not primarily because the Rhine Maiden scenes, or Fafner's appearance, or the cosmic fire and flood are difficult to put on the stage from the technical point of view. The reason seems rather to be that what Wagner imagined has no bearing on an imaginable objective world. As opposed to Greek mythology, in Germanic there was no pictorial or critical tradition before Wagner. His imagination could run free, unprejudiced by earlier tradition. On the day he finished the score of *Rheingold* (January 15th, 1854) he wrote to Liszt of the 'bloody hard work of creating of a non-existent world'. One must apply the remark to the stage also.

II

From the 'Flying Dutchman' onwards it became increasingly clear that Wagner's musical imagination was always set in motion by the concrete dramatic situation. He needed this as a kind of *ars inveniendi*. 'With me it is the Drama which breaks through convention and produces new possibilities' he once said (Cosima Wagner, Diaries December 4th, 1870). Klaus Günther Just has rightly pointed out that Wagner's qualities as a poet are not only to be found in the texts of his music-dramas where traditional literary criticism places him but above all in his inventiveness in theatrical reality as formulated in great detail in the stage directions, but which in fact is only outlined.

If one accepts the fact that it was the stage action which actually released Wagner's musical invention, then one could assume the following stages from the conception of the work to its performance: The first would be the dramatic sketch and the elaboration of the poem, the second would be the composition, the musical substance of the dramatic action, thirdly the stage

representation of the music and action. If one overlooks the fact that Wagner's dramatic and musical fantasy are inseparably bound up as can be shown, that is to say, plot, action and text were conceived from the musical perspective, and if one further overlooks the fact that the psychic, emotional states which are exclusively musically constituted are found in neither word nor gesture, one may then hold Adorno's aesthetic objection to be justified that the music echoes as illustration and commentary, at least tautologically, that which the words and action express anyway. Wagner himself gave support to this conception, which is in fact a misconception, for he put great value on not merely the strictest observation of the stage directions, but also on the most accurate concurrence of the scenic and musical action. Of the various remarks contained in the articles on the performance of *Tannhäuser* and *The Flying Dutchman* (both essays were written in 1852) the directions as to movement and expression in the Dutchman's aria in the 1st Act are particularly instructive. The introductory recitative has indubitably the features of music composed to determine the stage action including also the steps of the Dutchman as he goes on land. But even more than this. Even the style of the steps is rendered musically: '... the first note of the ritornello of the aria (the low E sharp in the double basses) is to be accompanied by the first step of the Dutchman on land; the rolling movement customary of seamen going on land for the first time after a long sea journey is to accompany the wave figures of the violoncelli and the violas: on the first crotchet of the third bar he takes the second step...' The music here has certainly been written with a view to the stage action. But that which Wagner composed as recitative in loose form is not capable of being 'literally' transferred to stage reality. No matter what pains he may take to keep to Wagner's directions no actor could ever render the swaying unsteadiness of the steps that the 'wave figure' in the basses suggests musically, not to speak of the infinite and disparate harmonic space into which the Dutchman takes the first steps. How can music 'illustrate' that which does not exist outside it? – And yet the desire is felt to give a picture of that which has been created in musical form.

A second extraordinarily characteristic example in *Tannhäuser* is the 'pantomimic postlude' of Elisabeth's prayer in Act III. Wagner held the scenic realisation of this musical passage, which was conceived according to the scenic idea, to be essential. He would rather have it cut than forgo the pantomime. 'The real triumph of the player of Elisabeth would consist therein that she not only render the prayer perfectly, but that she would sustain this effect in such a way that she should, by her arrestive performance, make the whole unabriged postlude effective. I know that this is a no less difficult task than the singing of the Prayer itself, and only if the player feels certain of the effect of this solemn play of gesture do I desire the complete performance of this scene.' 'The solemn play of gesture' is here, other than in the Dutchman's aria, laid down in a stage direction in the score. It strikes one as a program worked out in word and music: She (Elisabeth) remains a while as in devout rapture; – as she then slowly rises she sees Wolfram, who approaches to speak to her. With a gesture she begs him not to speak to her (Wolfram: Elisabeth, may I not accompany you?). Elisabeth indicates to him again with gestures: she thanks him...from the depths of her hearts; but her path leads to heaven where she has a high office to fulfil, and so he should let her go unaccompanied, and also not follow her. She ascends the hill half-way and slowly disappears on the

footpath which leads from there to the Wartburg after one has seen her form for a long time in the distance...' In its essentials this is all fixed in the music. But Wagner did not so much compose the actual happening on the stage as the attitude and expressive content of the gestures and movements. In competing with the soaring chords in the wood wind, which evoke the devout rapture and absorption with a clearly Nazarene flavour, the attempt to fill the scene with mimic gesture must either fail in its intent or lead to intolerable exaggeration. No bodily gesture could ever compare with the musical fulfilment of the following solemn action. The visual components, as for instance the etherial sound of the flutes above the bass clarinet melody – Elisabeth climbs to the top of the hill and disappears in the distance – having been transposed to the particular musical element can not be easily divorced from it. The action on the stage, which is not a result of an originally scenic vision of Wagner's but of the musical, is related to the sense given in musical form as is the general reflection to a particular, unmistakable object.

The relation of scene to music which he realized later in the *Ring* is approached by Wagner in the Rome Narrative. Here there is no outward action and the agreement between the stage and the music can not be factually produced. And yet the main theme in particular contains so much of unmistakable character that in listening to it one sees the long, tedious and painful pilgrimage before one – pictures that no one ever saw in reality. One hears the dragging, falling steps, the stooping, humble posture, the procession that never comes to an end and the blindness to 'Italy's fair meadows' up to the appearance of Rome's supermundane aura. It is not without reason that the Rome Narration is regarded as one of the passages in *Tannhäuser* which anticipate future forms. It is so largely because the concrete pictorial point of departure of the composition is transformed by the music into an imaginary scene of the greatest palpability.

III

It is hardly necessary to resort to Wagner's account of the conception of the Prelude to *Rheingold* (Mein Leben) in order to illustrate the force of pictorial visions for the conception of the *Ring* tetralogy. The sensation that he 'was sinking in a quickly flowing stream', appeared to him as the 'musical sound of the chord of E Flat major..., which surged on irresistably in figurated arpeggios. These arpeggios appeared as melodic figurations in increasing movement but the pure triad of E flat major never changed and seemed to give an eternal significance to the elements by its duration'. The inspiration which occured in that afternoon 'in a somnambulant state' on the hard couch in La Spezia was not only the memorable moment in which the largest and most many-sided works of the European theatre was born. The event is more important for the principle involved. In the 'world's cradle-song' as Wagner called the Prelude to *Rheingold,* the idea of the beginning of all things takes on musical and visible form. In addition to this, the combination of a visible content with the musical substance reveals the formal law of the music of the *Ring.* And so in this sense too that vision of the static and yet surging primal element organically increasing is a key to understanding the entire work.

It is familiar fact that the characteristic musical procedure of the Ring consists in the concatenation and transformation of the leitmotives. They provide 'a texture of basic themes which permeate the entire work of art which, as in

symphonic movements, contrast with one another, complement one another, form themselves anew, separate and combine.' Wagner himself, however, emphasizes the disparity with symphonic procedure. For here the 'dramatic action' prescribes 'the laws of separation and combination'. In the recalling and reforming of the leitmotives can be seen 'what kind of variations the drama is capable of creating' (Über die Anwendung der Musik auf das Drama, 1879). One may regard the leitmotives as cells in which the scenic idea is transformed into musical substance. It has also been all too little realized that the structure and use of the leitmotives are associated with their function of intensifying visible contents. The leitmotives thus essentially represent the scene without, of course, portraying it. The Sword motive for instance, which is first heard in the final scene of *Rheingold* has a fanfare-like structure like so many other leitmotives, and is associated with an object — the sword as a visible symbol of the heroic. But more remarkable is the visible, gestural component of the C Major fanfare motive. This actually provides the relation to the drama. And doubtless for this reason Wagner subsequently inserted the motive in a musical passage which already existed. The stage direction before Wotan's words 'So grüß ich die Burg' reads: 'As though siezed by a great thought, most firmly.' The sword motive was to provide the illustration. But Wagner was not content with that. The conversion into a visible gesture, which then really seems like a duplication of the gesture expressed in the music, was intended by Wagner thus (direction given to Betz, the first singer of Wotan): 'Before his exit, Fafner contemptuously threw away a seemingly uninteresting sword belonging to the hoard. Wotan now sees it and raises it up before the castle as a symbol of his great idea'. The actual gesture seems somewhat meagre and abstract compared with the visual content imagined in the music. It is not the music which illustrates the scene but the scene the music.

Almost all leitmotives have a visual-gestural dimension and this is usually predominant. A few examples may suffice: The Valhalla motive reveals the picture of the ideal, the glory of an exalted, blissful existence. The mysteriously muffled sound of the Tarnhelm motive draws its tonally indefinite veil over the scene like a magic spell but at the same time gives a picture of its effect. The *Ring* motive which belongs to the Nature-motives and out which the Valhalla-motive develops before our eyes, during a scene-change in front of the audience to an open space on the top of a mountain, forms, with its chain of melodically and harmonically develloped thirds, describes the shape of a circle, or rather an infinitely continuous circling. No art of make-up, be it ever so ingenious, could achieve the outsize, uncouth appearance and clumsy gait of the Giant's motive, no stage machinery the dragging, writhing movement of the Dragon. The flickering of Loge's motive in its apotheosis which ends the *Walküre* and accompanies the 'End of the world' in *Götterdämmerung* transmits the vision of the burning flames. Even motives which one assumes to have a largely emotional character prove, on closer inspection, to have taken their form from suggestive ideas of movement; for instance the motive of redemption, which first appears suddenly in the Act III of Walküre after Brünnhilde has announced that Sieglinde will give birth to Siegfried. The rapturousness and emphasis — Sieglinde 'in greatest emotion: O sublimest wonder! Glorious maid' — is realized in an ecstatically rocking movement of a most forcible gesture. This releases also the overflowing and transfigured bliss which, at the end of *Götterdämmerung* is associated expressly and appositely with the idea

of redemption. Tradition requires that the leitmotives are described as having emotional or object connotations, or represent abstract concepts. This is not always entirely confusing. The motive of the Nibelung's hate naturally has something to do with the abysmal, consuming hate of Alberich's and thus with an emotion. But in the music it is superimposed by the impulse of tangible movement in the halting, subliminal syncopations. The repressed, cunning, poisoning satanic quality is not least expressed by the timbre and harmony. Timbre is altogether a decisive factor in the form and content of the leitmotives – this too is a fact which is all too often overlooked. The dramaturgy of the leitmotives will only become clear if understood as the dramaturgy of the timbres which convey pictures. The tone structure becomes a function of the imagined sound vision. But beside the strictly understood leitmotive-complexes, Wagner also works with musical phrases with obvious characteristics of movement, which could only be derived from the idea of an imaginary stage. Alberich's hasty, clumsy chase in the first scene of *Rheingold* is developed from a figure which represents his wild hither and thither, his stumbling, blundering and sliding. 'He climbs with the agility of a goblin (towards the end of the episode more definitely described as: terrible agility), but with repeated checks, towards the peak of the rock.' So runs the direction which mediates between imaginary and real scenes. Even singing and text join in with a commentary: 'Loathsome slimly slippery pebbles! I cannot stand! With hands and feet I cannot grasp or hold the treacherous smoothness' . . .' (That is, to be sure, merely onomatopeia related to the scene).

In order to exonerate Wagner's music especially that of the *Ring*, of the reproach of formlessness his apologists went to the other (false) extreme. They tried to force his music into abstract form patterns (Alfred Lorenz). But it is obvious enough that the scenic vision possessed the power to create forms and that for this very reason the traditional patterns of musical construction were invalidated. This procedure has absolutely nothing shocking about it (which is suspected still today by the supporters of an outdated concept of absolute music and according to predilection, they either clear him of the stigma of musical illustration or take him to task). It can be demonstrated that autonomous musical architecture proceeded from choreographic dispositions. This was the case in early operas and in the instrumental music associated with dance forms. Seen thus, Wagner's music-drama is really something like the re-establishment of an original, elementary relationship of musical form and choreographic disposition – under new conditions and with other means of course. But there is one thing that his musical form is not: the reflection of the actual stage event; not even then when it would seem to conform most accurately with the scenic action as, for instance, in the episode in the first scene of *Rheingold* where the gleam of the gold breaks through the waters. Increasing movement, the intensified repetition of the Rheingold fanfare, the apotheosis in the call of the Rhine Maidens result in a dense combination embedded in elemantary related tonalities (G, C Major). It is determined by the idea of the appearance of light in increasing intensity which ends at its climax in an apotheosis-like dance of the Rhine Maidens.

The multifarious, gigantic structure of the Ring dramas which is not easily grasped, consists of more or less separate scene-complexes that are formed from such visual ideas, and are also considerably more complicated constructions than the scene just discussed. For the visual-gestural elements are always

bound up with emotional states. In spite of the breaches determined by the action, the emotional-gestural unity imagined by Wagner of the scene – the word 'gesture' is to be understood in its broadest sense – predetermines the outlines of the music's coherence, of its form, a form, however, which is more loosely joined than the architecture of a classical symphonic movement and which is in no way bound to thematic or tonal homogeneity. Consider the third scene of the first Act of Walküre: Siegmund alone. It has become quite dark; the hall is only lighted by a dull fire on the hearth. The visual pivots of the scene are the darkness of muffled threat (embodied in the shadowy, but insistent Hunding motive in the tympani) and the sudden ray of light which falls on the sword stuck into the Ash tree (embodied in the C Major of the Sword motive), the culminating point of the scene. Between these is the heroic rapture ('My father promised me a sword . . .' and the invocation of Wälse). It is taken up and confirmed by the peaen-like song which, by the way, coincides characteristically with appearances of light. It is set in motion by the moment on stage where a sudden glaring ray of light falls on the hilt (an effect which is quite beyond any naturalism), and the sword motive with the scintillating C major in which it is embedded. The validity of the musical process in the formation of the scene can only be revealed by an analysis which takes the combination and alternation of the visual and musical elements into account.

The radical precedence given to the scene, to the visual aspect should not invalidate the fact the music has the power to provide the import and, on the contrary, makes the drama possible as a musical work of art. Wagner's principle that music is the means to the purpose of the drama should really be reversed, The Drama, or rather the visual idea was in truth the means of revealing the artistic character of the music. To exaggerate the point: the drama was the auxiliary construction for the realization of the musical work of art which was Wagner's main intention. The drama set the music free. The subtlety with which the music took up the scenic action became a pre-condition of its development. But as the scenic vision in all its nuances was entirely melted into the music the latter transcended the former and thus the actual possibilities of objective, visual presentation. A transformation and fulfilment took place which was irreversible and which resisted any transference back into stage-reality. No dècor, no production could reverse the event of that sudden irresistably occuring musical revelation, the wide open space which Wagner composed before the 'Winterstürme' song. The springing open of the door of Hunding's house is a meagre metaphor for it; the much more appropriate one, namely the sudden awareness of the bright spring night, is almost beyond the limits of what is representable on stage. It is just as the Philosopher Conrad Fiedler wrote to the sculptor Adolf von Hildebrandt after the *Ring* performances of 1876: 'In Wagner the dramatic process and the music do not confront one another, the dramatic process only comes into existence through the music.' The scenic elements have been devoured by the music. Seen from this aspect Hildebrandt's remark is not as wide off the mark as it sounds: 'It also seems to me as if I see in Wagner's operas the attempt to get rid of the stage by theatrical means.' (to Cosima, in June 1896). And there is more than witty coquetry in Wagner's remark at the time of Parsifal that he has 'a horror of costumes and make-up' and that he would like, having created the invisible orchestra, now to invent the invisible stage (September 3rd, 1878 to Cosima).

Wagner's Ring tetralogy is indeed exalted, imaginary theatre – real only in the inexhaustible dimensions of the musical texture. But because it was written according to the laws of scenic vision, so it imperatively demands stage realization. The relation between the stage and the music therefore remains precarious. There has surely been no stage production which has not demonstrated just this point. And nothing else would be appropriate, for it is in the stage representation that the Utopian character of the *Gesamtkunstwerk* is made most evident.

MANFRED EGER

LA CORRESPONDANCE DE RICHARD ET COSIMA WAGNER

Histoire et vestiges d'une correspondance détruite

Le soir du 12 février 1883, quelques heures avant sa mort à Venise, Richard Wagner dit à Cosima, en faisant allusion à leur union: «C'est une de ces choses qui ne réussissent que tous les 5 000 ans».[1]

Voilà une phrase de poids dont la démesure nous plonge dans la perplexité – et même si l'on sait qui était Wagner, et ce qu'ils étaient, Cosima et lui, l'un pour l'autre.

Or, on trouvera plus encore matière à s'étonner en apprenant que leur correspondance a été détruite en majeure partie. En effet, de toutes les lettres qu'ils se sont écrites pendant plus de vingt ans, il ne reste plus aujourd'hui que 19; 17 sont de la main de Wagner, 2 de la main de Cosima. Elles sont conservées dans les archives du Musée Richard Wagner[2] et c'est pour la première fois qu'elles sont publiées, ici, sous leur forme intégrale – en même temps que 4 billets de même origine, et une esquisse.

Les circonstances dans lesquelles cette correspondance disparut des archives de la famille Wagner pour être livrée aux flammes – à l'exception des vestiges publiés ici – pourraient être le point de départ d'un récit romanesque, disons même d'un roman policier.

En 1930 (ou en 1931), Winifred Wagner déposa une plainte contre inconnu, car la «Correspondance avec C.» – ainsi désignée dans le catalogue manuscrit des archives familiales de 1887 – avait totalement disparu du coffre-fort.

«L'inconnu» n'était pas très difficile à identifier et faisait déjà l'objet de bien des soupçons. Quelques années plus tard, l'auteur du délit adressa, à la Villa Wahnfried, le message suivant:

«J'atteste par la présente déclaration avoir détruit par le feu la collection des lettres de mon père, Richard Wagner, à ma mère, Cosima Wagner, peu de temps après le décès de mon frère (1930).

Cet acte avait pour but d'obéir à la volonté expresse de ma mère et de mon frère.»

Eva Chamberlain

Bayreuth, le 5 novembre 1934[3]

Winifred Wagner répondit par une déclaration[4] où elle précisait, entre autres, les points suivants:

«A partir du décès de Siegfried Wagner et de l'ouverture de son testament, personne d'autre que moi, en ma double qualité d'héritière antérieure et de tutrice de mes enfants, héritiers substitués, n'avait le droit d'ouvrir les archives de Wahnfried sans mon assentiment. Donc, s'il est vrai, comme le prétend

Madame Eva Chamberlain dans le deuxième paragraphe de sa déclaration, que la destruction de la correspondance répondait à la volonté expresse de S. W. . . . , c'est à moi que ce désir aurait dû être exprimé en me demandant la remise de la correspondance dans l'intention de la détruire. Je n'ai eu connaissance de la disparition des lettres qu'à l'époque où je chargeai mon archiviste, le Dr Strobel, de procéder à un inventaire général des archives de la famille Wagner. J'ai estimé alors qu'il était de mon devoir d'avertir la police et de déposer une plainte contre inconnu, car il était bien évident que la correspondance avait été dérobée à mon insu.»

Le docteur Strobel avait commencé en décembre 1927 des recherches qui portaient sur les archives de Wahnfried, et il les poursuivait de façon intermittente; au cours de ses travaux, — selon le témoignage de Winifred Wagner — il avait constaté la présence de la correspondance, alors au complet.

Le docteur Strobel avait commencé en décembre 1927 des recherches qui portaient sur les archives familiales et il les poursuivait de façon intermittente; en mai 1932, il avait été chargé d'en faire un inventaire complet et — selon un témoignage de Winifred Wagner — il avait alors constaté la présence de la correspondance. C'est après un voyage de Madame Wagner qu'il avait remarqué la disparition des lettres en question. Eva avait dû profiter de l'absence de sa belle-sœur pour retirer des archives la correspondance et se l'approprier.

Une lettre du 20 janvier 1935, adressée au maire de la ville de Bayreuth, nous apprend comment Eva Chamberlain répondit à la déclaration de Winifred Wagner. Voici quel en était le contenu, pour l'essentiel:

«*Je déclare faire don au Musée Richard Wagner des documents suivants:*
21 cahiers du Journal de Cosima Wagner ainsi qu'une assez grande collection de lettres de Cosima Wagner.» [5]

Elle stipulait en outre comme condition que le Dr Strobel ne devait occuper ni le poste de directeur, ni celui d'un collaborateur au Musée Wagner. Quant aux documents dont elle faisait don, ils devaient demeurer fermés jusqu'à sa mort et être conservés dans l'un des coffres-forts de la municipalité. Et elle ajoutait:

«*Les cahiers du Journal de ma mère, Madame Cosima Wagner, ainsi que les divers écrits qui lui ont appartenu, et d'autres objets dont j'ai disposé dans mon testament, ou dont je fais don à ma mort au Conseil municipal m'ont tous été offerts en cadeau par ma mère, de son vivant. Comme ma mère me l'a affirmé à plusieurs reprises, elle me donnait ainsi la preuve d'une confiance particulière, sachant que, dans ces conditions, elle mettait le plus sûrement à l'abri des indiscrétions les cahiers de son Journal, ainsi que les écrits et divers objets auxquels elle tenait. Elle espérait ainsi leur éviter certaines vicissitudes auxquelles le sort soumet tôt ou tard de telles reliques, lorsqu'elles se trouvent appartenir à des familles largement ramifiées.*
Je déclare ici sous la foi du serment que les cahiers du Journal, les écrits et divers objets dont j'ai disposé m'ont été donnés personnellement par ma mère et qu'ils m'appartiennent en propre . . .
Si je crois nécessaire de prendre ces dispositions, c'est parce que je suis certaine de m'être ainsi conformée le mieux possible aux désirs de ma mère, qui voulait mettre lesdits objets à l'abri des regards profanes.»

Pour justifier ses réserves à l'égard du Dr Strobel, elle ajoutait:

«*Le personnage en question a porté des jugements si déplaisants et même si haineux sur l'activité et l'importance du rôle de ma mère dans le cadre de Bay-*

reuth qu'il m'aurait suffi de connaître ces opinions pour m'empêcher d'intégrer aux archives de Wahnfried l'héritage manuscrit de ma mère, au moins la partie qui est mon bien personnel.»

Cette lettre d'Eva ne donne, on le voit, aucun renseignement quant à la correspondance de ses parents, mais nous révèle au contraire très clairement les motifs auxquels obéit la fille de Wagner. Le docteur Strobel — comme l'a fait savoir Winifred Wagner — s'était déjà attiré l'animosité d'Eva lorsqu'il avait déclaré pouvoir affirmer que Richard Wagner était le père d'Isolde, fille de Cosima. Ce n'est plus aujourd'hui un secret pour personne, bien que Cosima elle-même et sa fille Eva se soient donné beaucoup de peine pour essayer de le cacher.

Cosima avait inscrit elle-même dans son Journal, à la date du 30 novembre 1880:

«Sous aucun prétexte, il ne faudra jamais permettre qu'on publie les lettres que nous avons échangées, R. et moi. J'en fais ici la proclamation solennelle et lègue cette interdiction à ma descendance, à titre de devoir sacré».

En 1909, Cosima avait organisé en personne, avec sa fille Eva, «un autodafé de vieilles correspondances à Wahnfried», comme l'a rapporté Houston St. Chamberlain.[6] Il se peut fort bien qu'à cette occasion, certaines lettres de Cosima à Wagner aient été détruites elles aussi, et précisément celles dont parle Eva Chamberlain dans la lettre suivante adressée à M. von Millenkovich [7]:

Bayreuth, le 4 octobre 1935

Monsieur,

Comme me le fait savoir votre lettre du Ier octobre, Madame Winifred Wagner m'accuse de faux témoignage et de vol.

Je me vois donc dans l'obligation de préciser les circonstances sur lesquelles se base cette accusation:

1° Ma mère a jadis détruit de sa propre main toutes les lettres qu'elle avait adressées à mon père.

2° Il y a déjà bien longtemps, ma mère — qui, alors, dirigeait encore les Festivals — m'a fait don à titre personnel des lettres que mon père lui avait adressées. A ce moment-là, elle les a retirées elle-même du coffre-fort de Wahnfried. Elle les a isolées à mon intention dans une grande cassette où elle glissa de plus un feuillet qui portait, écrite de sa main, l'inscription suivante: «Dédié à mon ange gardien».[8]

Etant encore en possession de ce document, je suis à même de le produire à l'occasion. Ma mère ajouta alors oralement: «Tu peux prendre connaissance des lettres et ensuite les détruire.»

Bien souvent, au cours des années suivantes, elle m'a posé, d'un air inquiet, cette question: «N'est-ce pas, tu as bien détruit les lettres que Papa m'a écrites?» — Chaque fois, je l'ai tranquillisée en l'assurant que son désir serait certainement exécuté.

Plusieurs fois, mon frère se trouva présent au moment où ma mère me répétait cette question et en pareille circonstance, il ne manqua pas de se dire fermement décidé à réaliser le désir qu'exprimait ma mère.

Son attitude contribua plus tard à me décider à agir dans ce sens.

3° Quant au Journal de ma mère, elle m'en a également fait cadeau à titre personnel. Cette donation faisait partie de ma dot au moment de mon mariage. Cette fois-là, elle retira également de sa propre main les cahiers qui se trou-

vaeint dans le coffre-fort en disant: «Ils sont à toi maintenant — je sais qu' auprès de toi, ils sont en bonne garde».
La pensée de m'avoir fait don de ces cahiers eut ensuite toujours le pouvoir de calmer ses inquiétudes jusqu'aux derniers jours de son existence.
Je suis prête, à quelque moment qu'on me le demande, à jurer devant Dieu que ces faits sont rigoureusement conformes à la vérité.
Je vous prie, Monsieur, de bien vouloir transmettre à ma belle-sœur, à Wahnfried, cet exposé que j'ai jugé nécessaire de rédiger.

Eva Chamberlain-Wagner

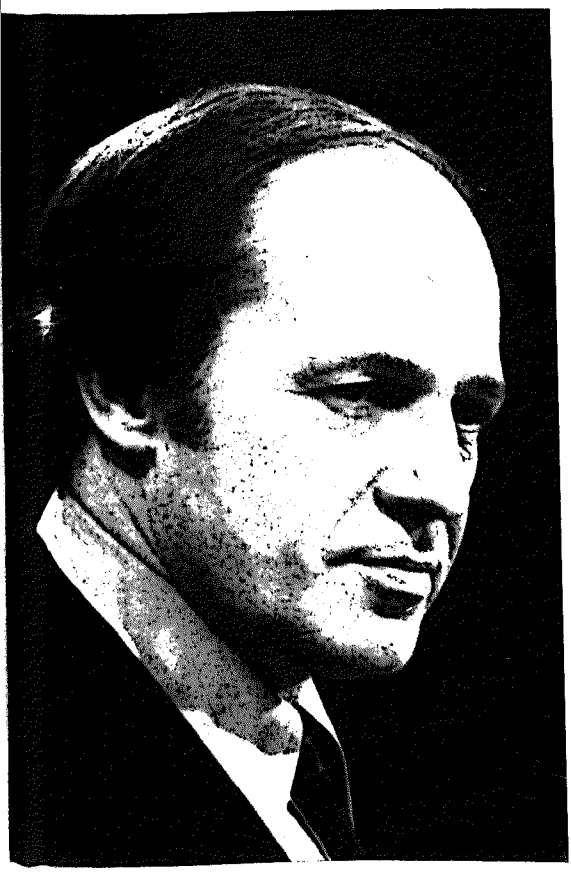
A y regarder de près, on constate que l'auteur de la lettre a su habilement éviter de répondre nettement à la question de savoir si les lettres de Wagner à Cosima avaient alors vraiment été déjà détruites.
En effet, il semble bien que sept ans après la mort d'Eva Chamberlain, en 1942, on ait encore eu des doutes à ce sujet. Nous possédons un document qui nous en donne la preuve. Il s'agit d'un témoignage [9] que l'on doit à une personne digne de foi qui vécut longtemps dans la famille Chamberlain à titre de dame de compagnie. Il se présente ainsi:

«Déclaration sous la foi du serment.
Je déclare par la présente sous la foi du serment que j'ai été chargée jadis par Madame Eva Chamberlain-Wagner — chez qui j'ai été en service 27 années durant — de brûler un paquet de lettres originales de Richard Wagner à Cosima Wagner, ou vice versa, et qu'auparavant elle en avait pris connaissance avec sa sœur Daniela Thode, qui avait consacré comme elle de longues heures à la lecture de ces lettres.

Bayreuth, le 6 juillet 1949
Dora Zahneisen.»

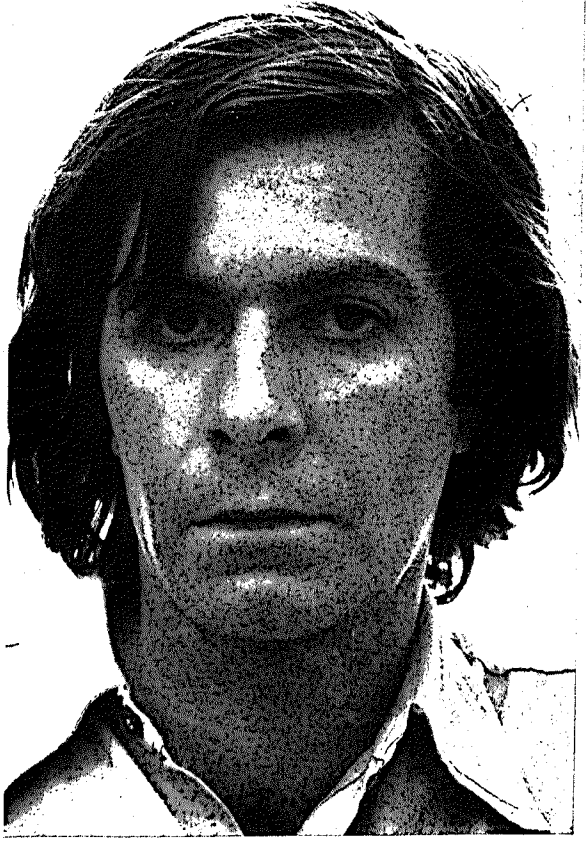
Evidemment, cette déclaration confirme que des lettres ont été brûlées, mais elle ne nous dit pas en quelle année.
De cette façon, les énigmes n'étaient pas encore près de se trouver résolues.
Nous avons fait allusion plus haut à l'un des catalogues écrits à la main des anciennes archives familiales de la famille Wagner. A la rubrique «Correspondance avec C.», nous trouvons cette remarque marginale écrite et signée par Gertrud Strobel:
«D'après une déclaration faite à Madame Ellen Beerli-Hottinger (jadis à Tribschen) par Madame Ena Benze, de la part de sa mère, Madame Hermann-Küchler, il paraîtrait que cette correspondance aurait été emportée à Munich par Gil Gravina et là, déposée dans le coffre-fort de la Banque Nationale de Bavière, où est conservé le Journal de Cosima».[10]
Or, les cahiers du Journal — ainsi que d'autres paquets de lettres — n'y avaient été portés qu'en 1939 et ils devaient y demeurer pendant une durée de trente ans après la mort d'Eva Chamberlain. Cette précaution avait pour but d'empêcher le Dr Strobel d'y avoir accès. En effet, ce dernier avait fait paraître en 1939 la correspondance de Louis II et Richard Wagner, présentée dans une optique objective, sans aucun ménagement, ce qui avait réveillé l'animosité d'Eva Chamberlain à son égard.
Lorsque Winifred Wagner demanda à Gil Gravina s'il était exact, comme on l'avait prétendu, qu'il ait été chargé d'une mission à Munich, il ne voulut pas en convenir.
Néanmoins, peu avant sa mort, en 1972, il alla trouver Winifred Wagner pour lui avouer ce qu'il n'avait pas voulu reconnaître et ne pas se rendre coupable

DAS RHEINGOLD

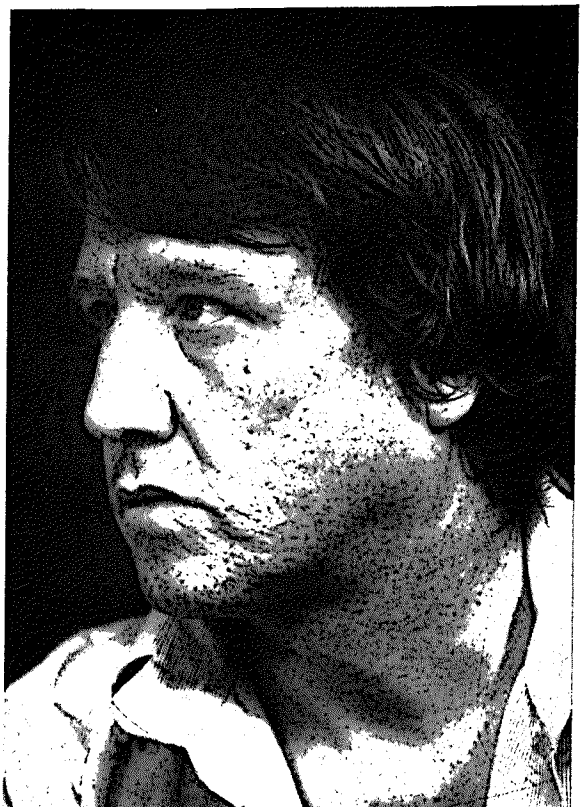


PIERRE BOULEZ
MUSIKALISCHE LEITUNG

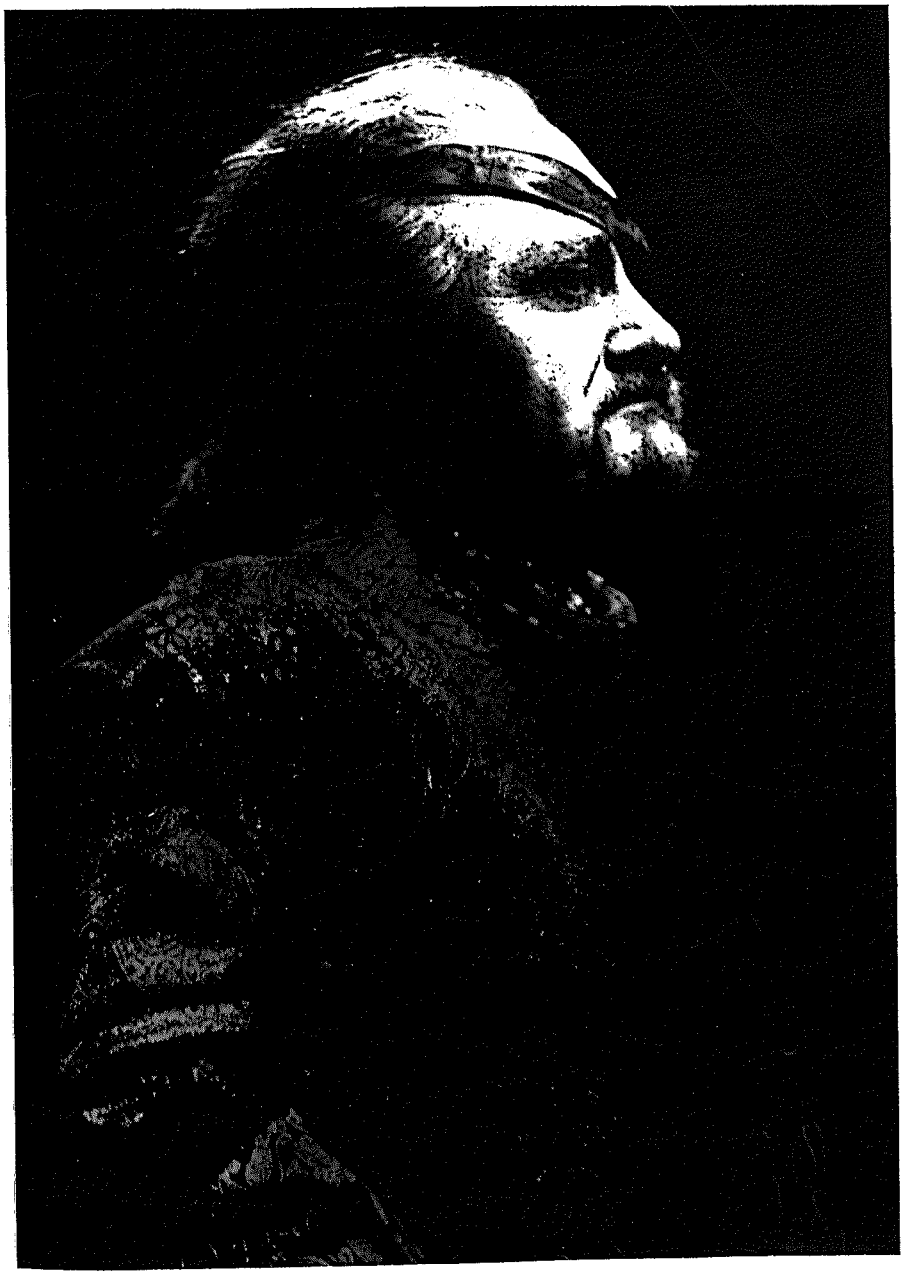
PATRICE CHÉREAU
INSZENIERUNG



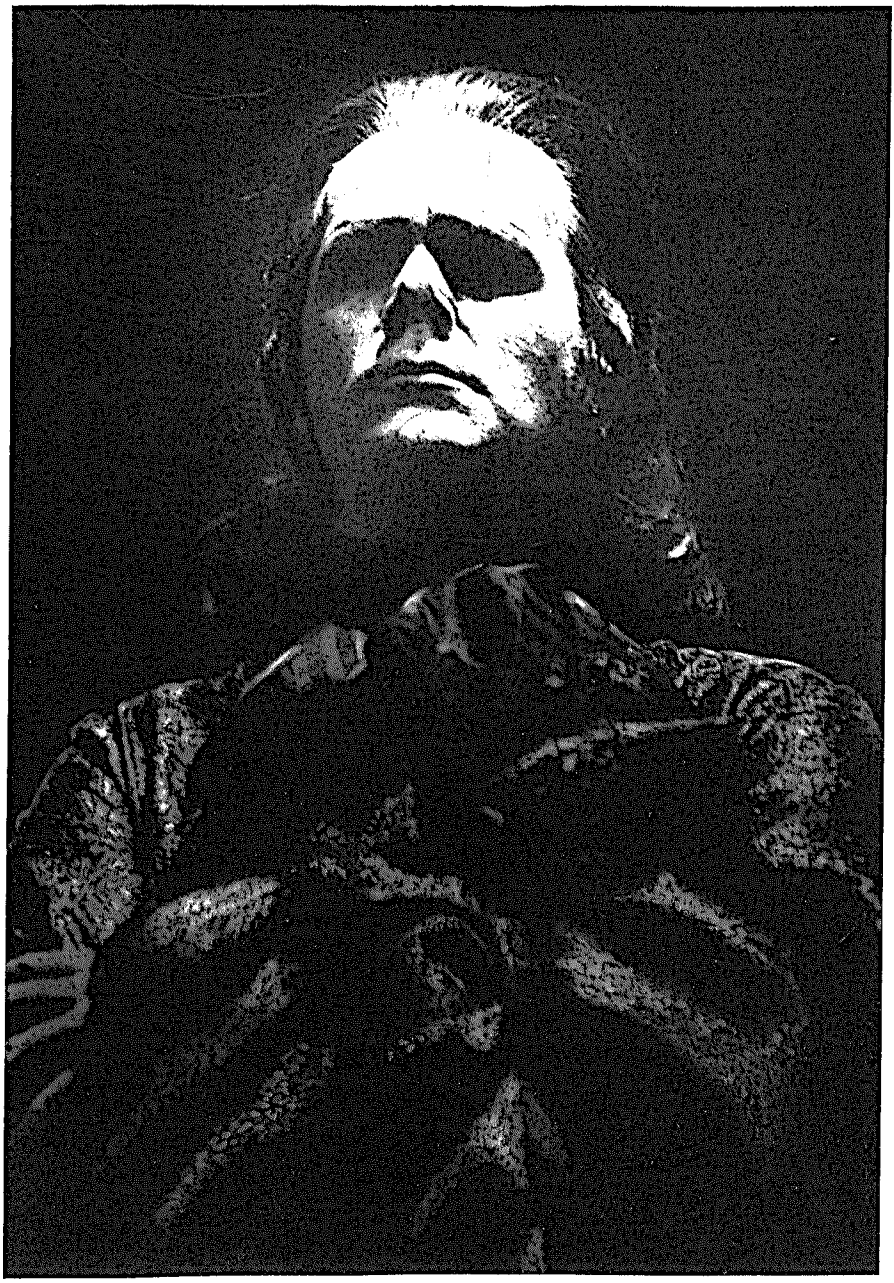
RICHARD PEDUZZI
BÜHNENBILD



JACQUES SCHMIDT
KOSTÜME

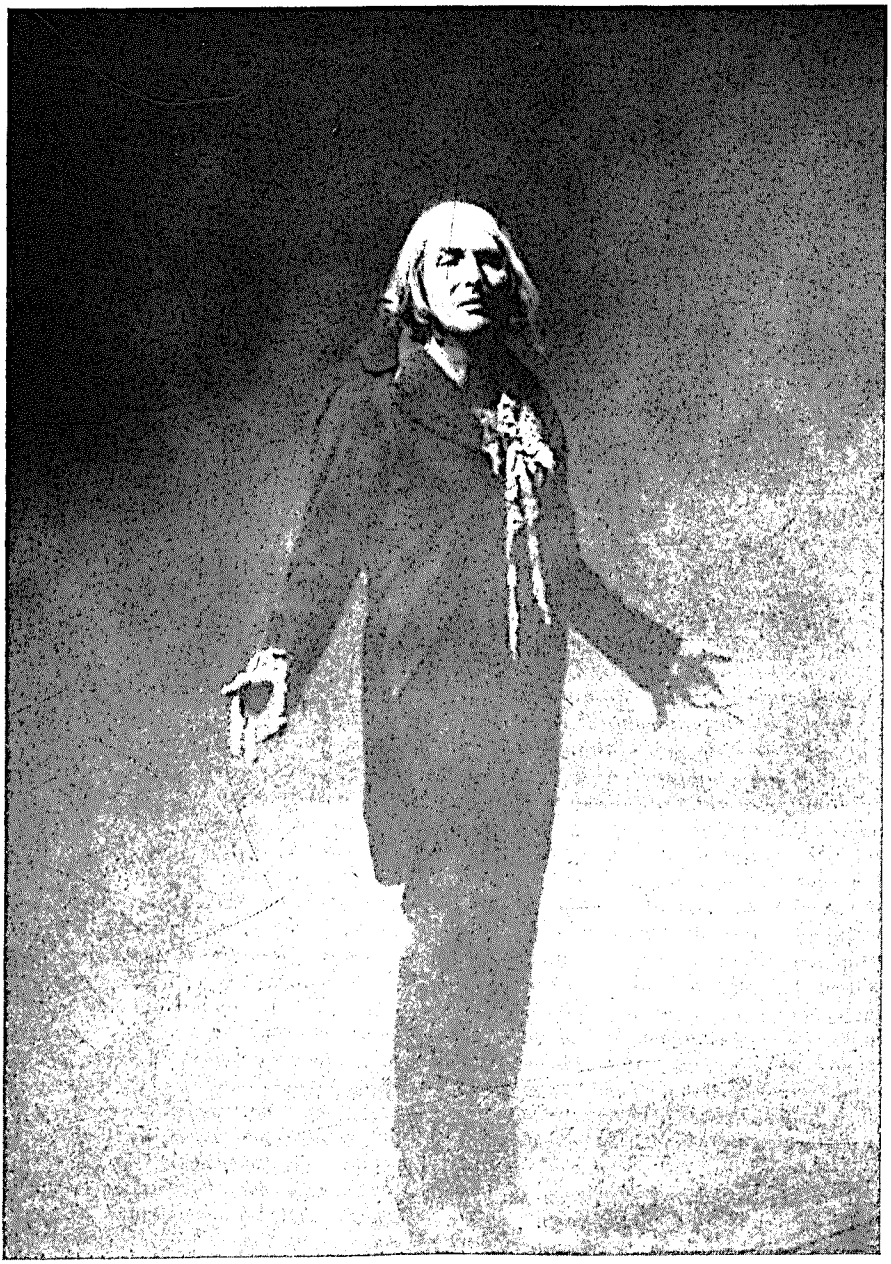


WOTAN · DONALD McINTYRE



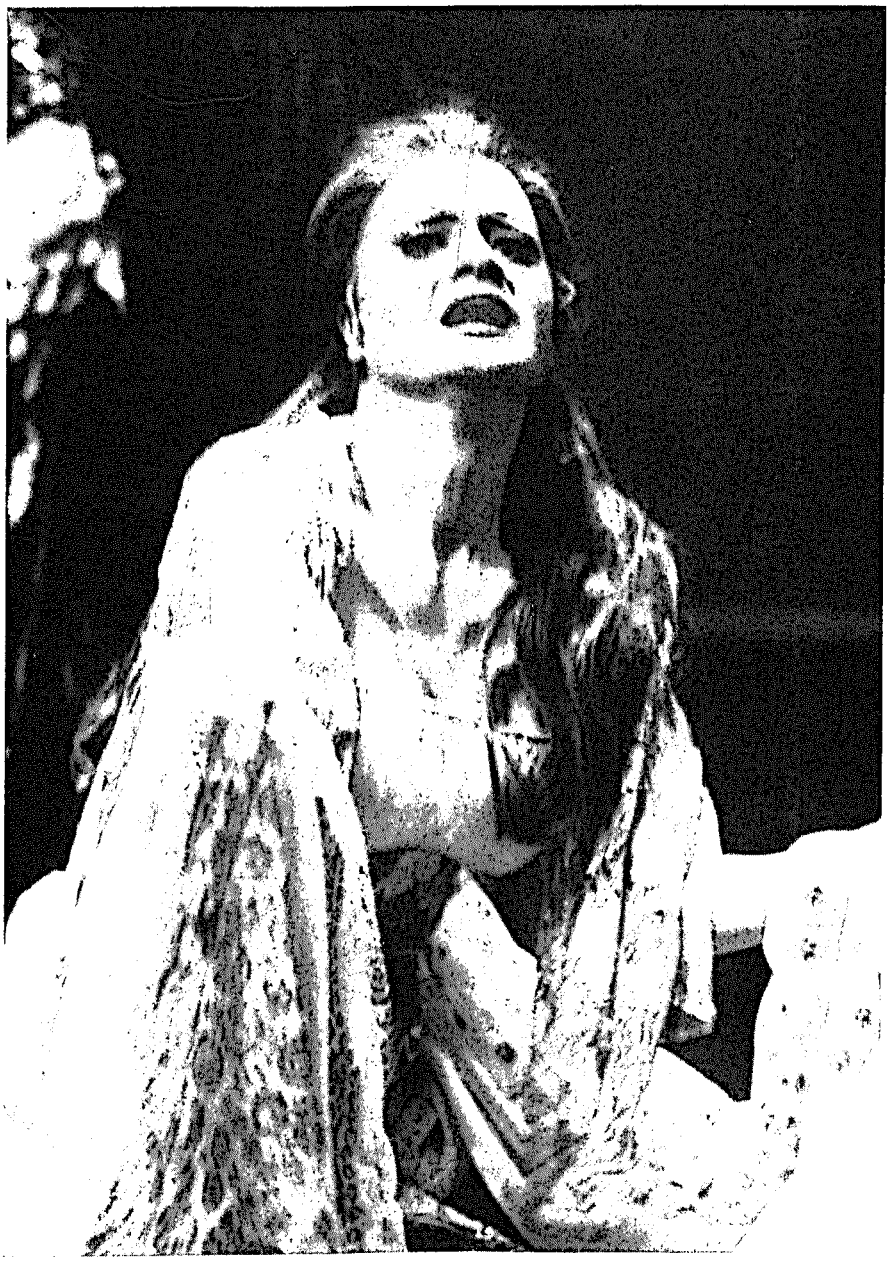
DONNER · MARTIN EGEL

FROH · SIEGFRIED JERUSALEM

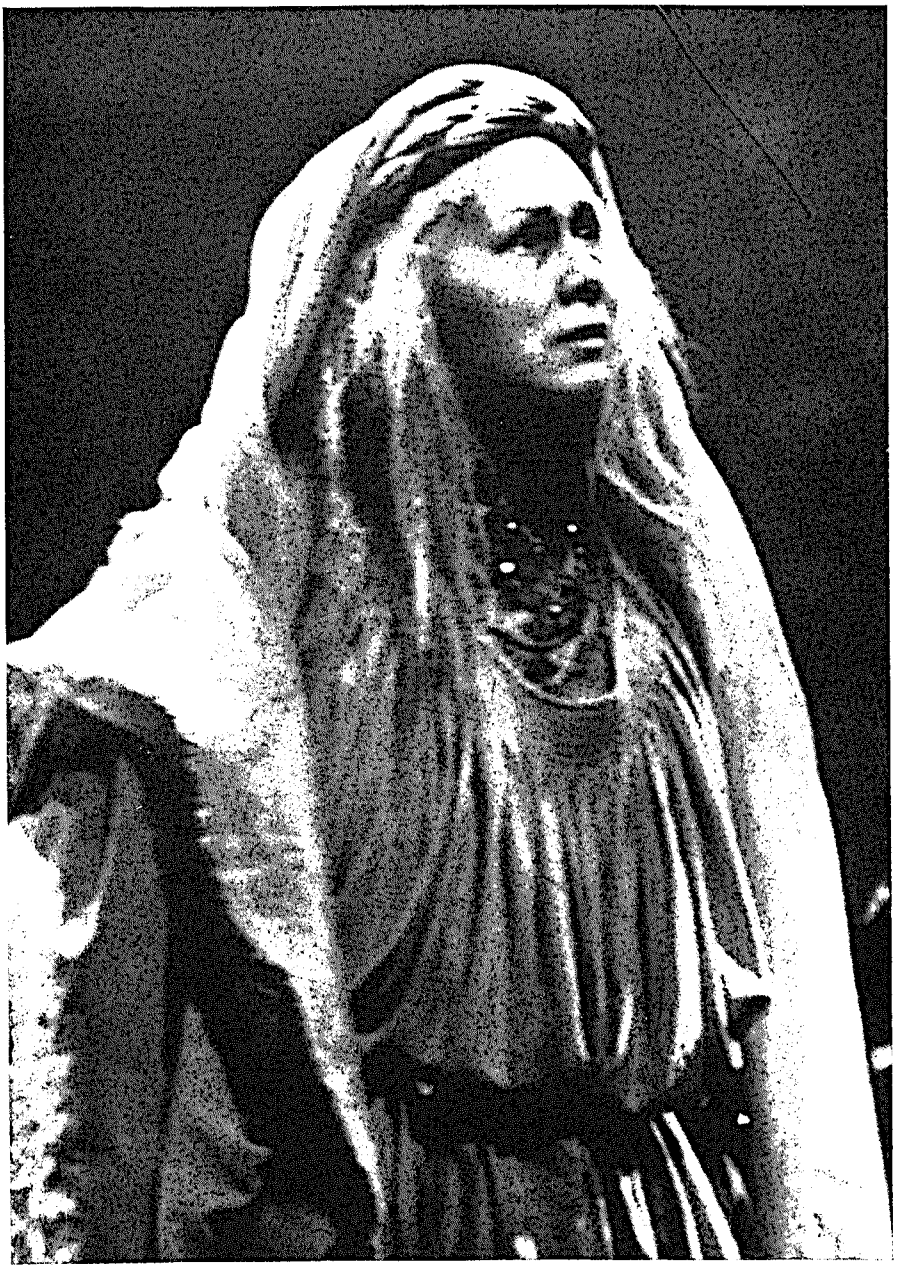


LOGE · HEINZ ZEDNIK

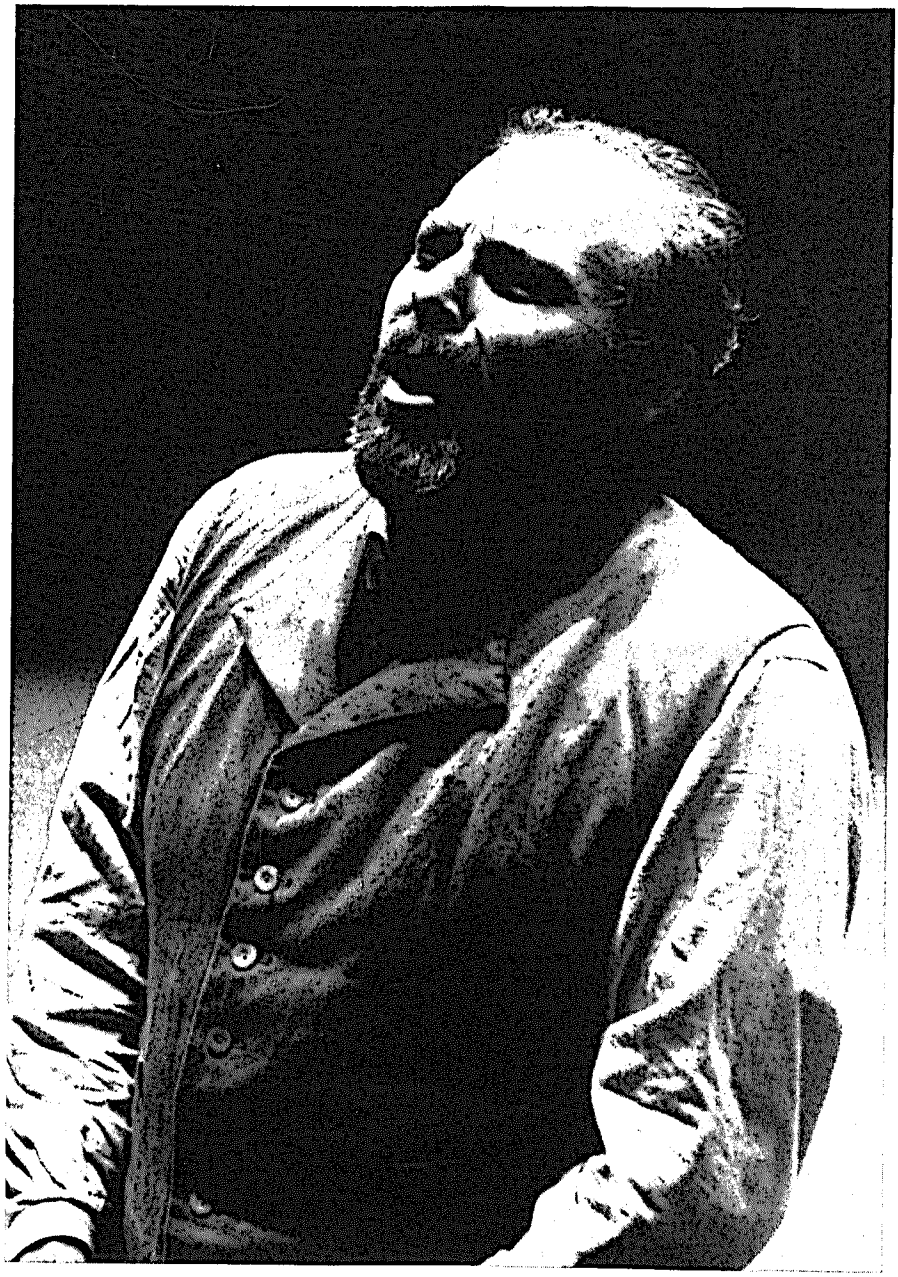
FRICKA · HANNA SCHWARZ



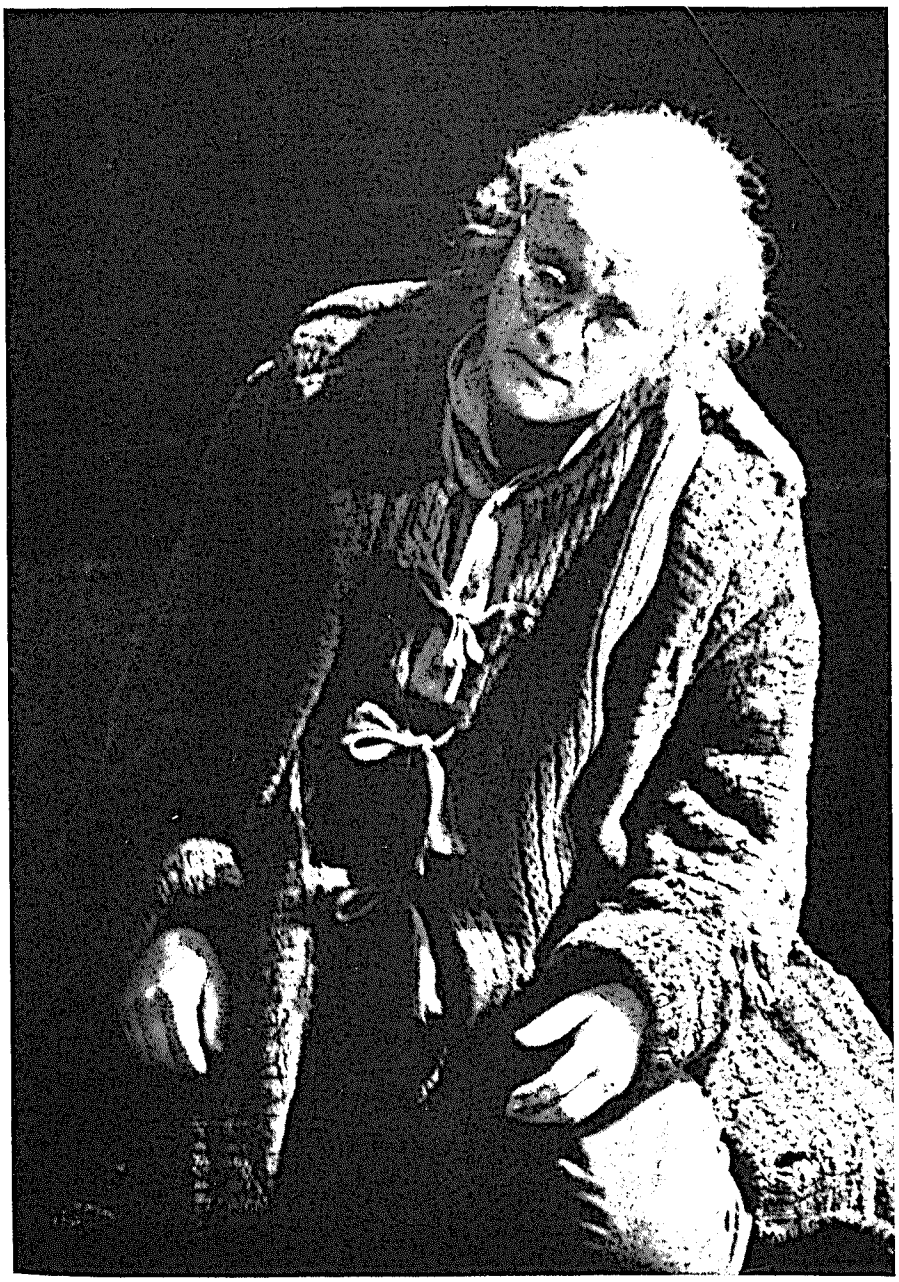
FREIA · CARMEN REPPEL



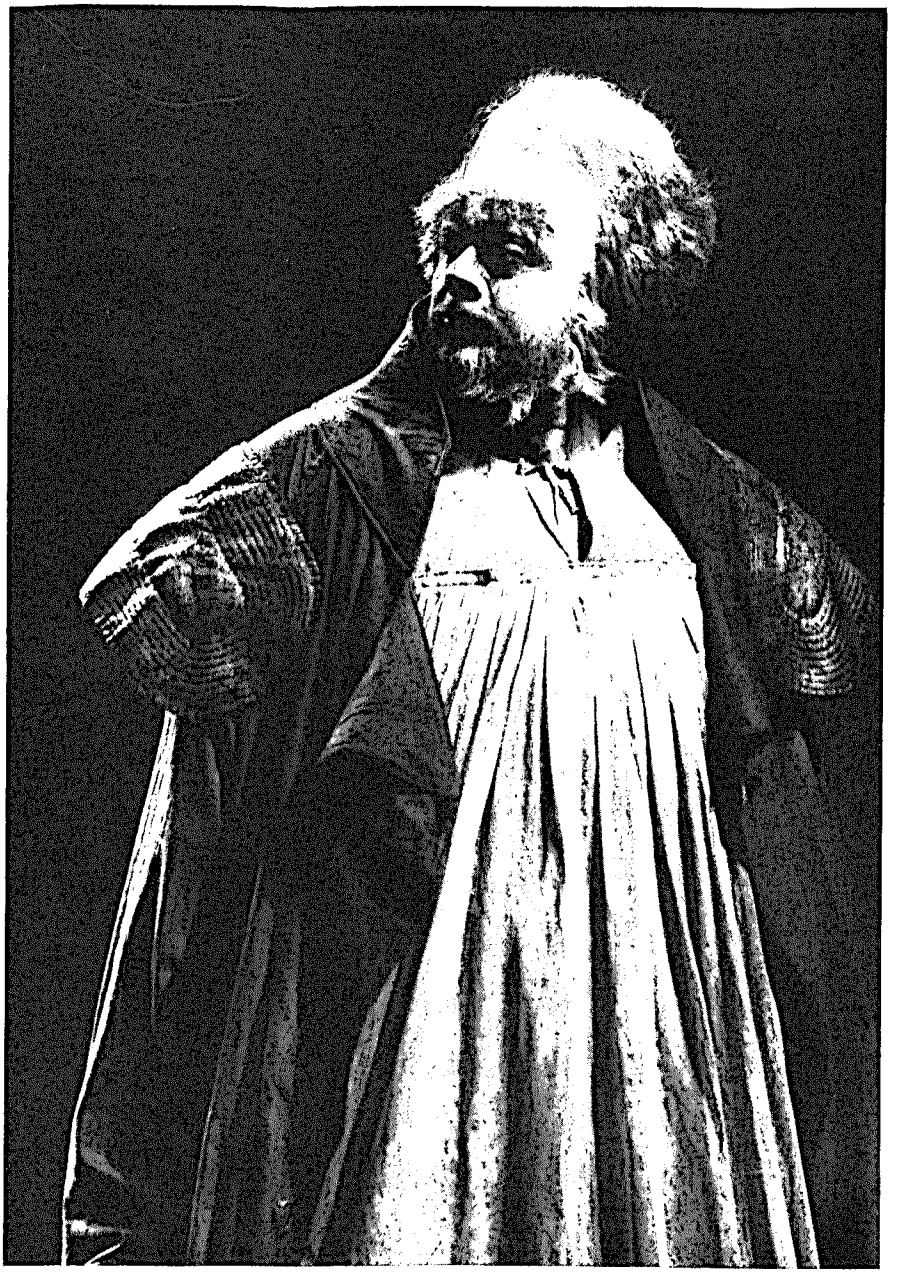
ERDA · ORTRUN WENKEL



ALBERICH · HERMANN BECHT



MIME · HELMUT PAMPUCH



FASOLT · MATTI SALMINEN

FAFNER · FRITZ HÜBNER

FLOSSHILDE · MARGA SCHIML, WELLGUNDE · ILSE GRAMATZKI
WOGLINDE · NORMA SHARP

d'un abus de confiance. Il avait, lui dit-il, réellement emporté à Munich le paquet contenant les lettres et l'avait déposé dans le coffre-fort.
Lorsqu'en 1974, on rapporta à Bayreuth (où ils furent alors ouverts) les paquets contenant les cahiers du Journal et certaines lettres de Cosima adressées à divers destinataires, on put déceler dans l'empaquetage certains détails qui permettaient de supposer qu'on avait pu rajouter dans les paquets des éléments supplémentaires — ou qu'on avait pu aussi bien en retirer d'autres. Pourtant, le contenu correspondait exactement à la liste qu'Eva Chamberlain avait jointe au dépôt. A la rigueur, on aurait donc pu avoir introduit là une liasse de lettres qu'on aurait reprise par la suite.
En tout cas, il n'y avait pas trace de correspondance entre Richard et Cosima Wagner dans les paquets qu'on ouvrit en 1974.
Il n'est pas impossible qu'il y ait eu une erreur de mémoire ou une confusion imputable à Gil Gravina, ou à l'un de ceux qui étaient au courant de son voyage à Munich; dans ce cas, la liasse de correspondance transportée n'aurait pas été celle qu'on supposait.

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas lieu d'ajouter foi aux affirmations d'Eva Chamberlain quand elle prétend avoir détruit la *totalité* des lettres de Richard et de Cosima ou que sa mère avait brûlé *toutes* les lettres qu'elle avait écrites à Wagner.
En effet, non seulement on peut trouver au Musée Wagner des lettres de l'une et l'autre catégorie, mais on peut aussi affirmer qu'Eva Chamberlain *connaissait* leur existence — puisque c'est elle qui en a fait don au Musée.
Deux documents qui s'y trouvent nous en donnent la preuve. Il s'agit premièrement d'un écrit confidentiel qu'adressa Eva Chamberlain, le 7 avril 1940, à M. le Dr Kempfler qui était alors maire de Bayreuth.[11] Aux termes de cette lettre, elle léguait à la ville de Bayreuth un certain nombre de souvenirs wagnériens à l'intention du Musée, et elle ajoutait: «Nous tenons beaucoup à assurer un maximum de sécurité pour l'avenir à ces reliques qui nous sont précieuses.»
Le second de ces documents est une liste jointe à la lettre; elle comprend entre autres:
«*17 lettres autographes de mon père Richard Wagner.*
2 brouillons autographes de télégrammes.
13 télégrammes (reproduits à la main par le service postal).
9 feuillets manuscrits originaux (poèmes, dédicaces en musique).
Un plan dessiné à la main de la salle de séjour de Tribschen.
Un cahier contenant (recopiés de ma main) des extraits de lettres de Richard Wagner à Cosima Wagner que j'ai détruites selon la volonté de ma mère.
De Cosima Wagner à Richard Wagner:
13 pages de dédicaces en vers.
1 esquisse d'article.
2 lettres.
5 dépêches.»
Il est curieux de constater qu'en mentionnant, au début de la liste, 17 lettres autographes de Wagner, Eva Chamberlain n'indique pas à qui elles sont adressées. Elle avait certes de bonnes raisons pour passer sous silence le nom de la destinataire, car il s'agit de Cosima Wagner.
Si l'on considère que le nombre des lettres concorde de part et d'autre, en se référant également à la présence dans ce dossier d'un croquis de la salle de

séjour de Tribschen et de certaines esquisses musicales, on est bien forcé de reconnaître l'identité de cette liste avec les documents que nous publions plus loin. Il y a là également un certain nombre de dépêches. Mais ce qui demeure introuvables dans les archives du Musée, c'est le cahier mentionné dans la liste, où devraient figurer des extraits de lettres.
Eva Chamberlain avait confié ces documents (dont elle voulait cacher l'existence à sa famille de Wahnfried) à la conservatrice du Musée, Helena Wallem. Elle savait qu'ils étaient ainsi en bonnes mains. Celle-ci était, comme Eva, en mauvais termes avec le Dr Strobel et a fidèlement gardé le secret. Bien des années s'étaient écoulées depuis sa mort quand on découvrit ces lettres de Wagner et de Cosima au cours de travaux de classement effectués dans les archives.
Ces diverses circonstances ont eu pour conséquence un fait étonnant: de toute la correspondance entre Wagner et Cosima, une *seule* lettre, jusqu'à ce jour a pu être publiée sous sa forme intégrale [12] et celle-là a également été détruite. Des extraits d'autres lettres qui furent brûlées se trouvent reproduits — probablement sans exception d'après les copies dues à Eva Chamberlain — dans l'ouvrage de Du Moulin [13] et disséminés dans des notes et des commentaires qui accompagnent la correspondance avec Louis II.[14] En outre, les ouvrages de Geck [15] et de Bergfeld [16] ont eux aussi utilisé des passages empruntés aux lettres que nous publions ici pour la première fois et qui ont échappé à la destruction.
Il faut, de plus, ajouter à cet ensemble de documentation wagnérienne les notes inscrites dans le «Livre brun» qui, au fond, sont des lettres à Cosima. Il convient d'y rattacher aussi un certain nombre de dédicaces en vers et environ 200 télégrammes échangés par Wagner et Cosima, conservés au Musée Wagner et dans les Archives Nationales de la Fondation Richard Wagner (anciennement «Archives de Wahnfried»). Environ la moitié de ces télégrammes a déjà été publiée jusqu'à présent, la plupart dans la «Correspondance avec Louis II.»
Ainsi, on le voit, le nombre des vestiges retrouvés n'est pas négligeable. Mais il faut bien admettre que la majeure partie de la correspondance qui est justement la plus importante, demeure à jamais perdue.
Pour rendre justice au rôle que joua Eva Chamberlain dans la destruction de la correspondance, il faut considérer qu'elle croyait mériter par là la confiance de sa mère et accomplir un «devoir sacré».
Cosima a donné assez de preuves de la rigueur avec laquelle elle exerçait son droit de censure. Citons, parmi les documents qu'elle décida de sacrifier, des lettres de Wagner à Mathilde Wesendonck, de Nietzsche à Cosima, de Cornelius Wagner [17] et finalement ses propres lettres à Wagner — de plus, tous les messages que Hans von Bülow adressa à Wagner entre la mi-mai 1861 et la fin novembre 1867 [18]: il s'agit donc de documents qui auraient pu aider dans une certaine mesure à faire la lumière sur les problèmes que posent les relations des trois intéressés, dont il est également question dans quelques-uns des commentaires qui vont suivre.
On pourrait admettre au besoin que Cosima ait veillé strictement à faire disparaître tout ce qui touchait à sa vie intime ou constituait un jugement défavorable; on comprendrait aussi qu'elle ait agi de même avec les indices relatifs à la naissance d'Isolde. Mais en consultant les lettres publiées ici, on peut évaluer jusqu'où allait son ardeur destructrice, car ces lettres-là étaient, comme les autres, destinées à devenir la proie des flammes.
Sa fille a dû sans aucun doute se sentir l'âme déchirée par un conflit lorsque — désobéissant à la recommandation maternelle — elle décida de sauvegarder au

moins ces derniers documents et de les empêcher d'être détruits par le feu. Chose curieuse, dans d'autres cas, elle s'est montrée plus mesquine que Cosima. Dans le «Livre brun», elle a retiré sans hésitation 14 pages entières, et les a détruites; sur 5 pages, elle a collé du papier de façon à les rendre illisibles [19]; dans les cahiers du Journal, elle a, dans la même intention, recouvert d'un griffonnage serré un bon nombre de passages — or, ce qu'elle tenait à dissimuler n'était, pour la plupart, que des remarques très anodines, comme on a pu le constater par la suite quand on a décollé le papier obturateur ou déchiffré les mots cachés par le griffonnage.

Un cas plus frappant encore nous est fourni par une lettre de Wagner à Cosima, datée du 17 avril 1866, que Du Moulin a encore eue entre les mains et dont il a publié des extraits dans son livre.[20] Bien qu'elle ne contînt rien d'injurieux pour personne, elle fut néanmoins détruite, en raison de son caractère pittoresque et exalté. Elle figure ici parmi les lettres sauvées de la destruction, telle que l'a restituée la citation de Du Moulin, à titre d'exemple éclatant de censure pratiquée sans discernement.

L'ensemble des documents publiés ici — au nombre de 25 (y compris cet extrait) embrasse une période qui va du Ier mars 1858 au 23 février 1879, soit en tout 21 ans.[21] En raison de ces longs intervalles, ces documents se présentent sous un aspect si isolé qu'il nous a souvent paru nécessaire de les faire précéder de commentaires détaillés pour permettre au lecteur d'en comprendre le contexte.

Ainsi, par exemple, on ne risquera plus de mal interpréter les termes affectueux qu'emploie Wagner à l'adresse de Cosima et on les ramènera à leur dimension purement amicale, si l'on sait que Cosima était alors sur le point de mettre au monde une fille de Bülow ou si l'on considère quelles relations plus intimes Wagner entretenait à la même époque avec d'autres femmes.

Envisagées dans leur ensemble, ces lettres montrent clairement la lente évolution qu'ont suivie les sentiments de Wagner vis-à-vis de Cosima: c'était d'abord une amitié sincère qui le liait à «l'enfant» tantôt timide, tantôt «sauvage»; puis ce fut de la sympathie pour la jeune femme, prisonnière d'un mariage mal assorti, tandis que l'image de Mathilde Wesendonck, rêve irréalisable, continuait à hanter l'esprit de Wagner et qu'il se contentait d'aventures passagères à défaut de mieux; d'autre part, Bülow était son ami, son admirateur dévoué, ce qui lui interdisait de se rapprocher de Cosima; Wagner éprouvait donc certains scrupules à cet égard et même, semble-t-il, après les jours de leur «union» en automne 1863 que, par la suite, elle devait évoquer si souvent. Même lorsqu'il adopte un ton de joyeux optimisme pour inviter le ménage Bülow à venir à Starnberg, on devine que, derrière cette façade insouciante, se cache un Wagner encore hésitant, partagé entre des sentiments contradictoires et tout prêt à se réfugier auprès de Mathilde Maier. Mais il devait finalement capituler devant les preuves que lui donnait Cosima d'un amour sans restriction et sans bornes et surtout — ce dont on n'a guère mesuré jusqu'à présent l'importance — devant l'annonce des conséquences qu'allaient avoir leurs journées de Starnberg, à savoir la naissance d'Isolde, la fille de Cosima qui était aussi la sienne. Et voici qu'en été 1865, on trouve dans le «Livre brun», sous la plume de Wagner, l'écho de plaintes et de reproches désespérés que lui arrache une séparation forcée. Il faut voir là l'indice d'un revirement complet; désormais, il appartient tout entier à Cosima. Les pénibles années qui vont suivre ne feront que renforcer cet attachement qui, en dépit d'intermèdes — situés sur

d'autres plans sentimentaux – avec Judith Gautier et Carrie Pringle [22], devait se maintenir inchangé jusqu'à son dernier jour et lui donner en définitive la conviction d'avoir réalisé une union idéale, telle qu'on n'en voit que tous les 5 000 ans.

Remarquons entre autres une petite carte qui porte quelques mesures de musique et qui est très lourde de sens, car Wagner y a réuni dans un dessin contrapuntique les motifs de Cosima et du roi Louis II, les deux miracles de sa vie. Enfin, une petite phrase contenue dans la lettre de 1879, la dernière de cette liasse, nous fait entrevoir une Cosima tout à fait inconnue, lorsqu'elle raconte qu'elle était presque sur le point de fraterniser, le verre en main, avec Schnappauf, le factotum de la famille Wagner.

D'autres documents nous révèlent des aspects ignorés de la vie de Wagner: un croquis détaillé de la salle de séjour de Tribschen, ses séances de pose dans l'atelier munichois de Lenbach qui fait son portrait, des négociations à Bayreuth et à Berlin, – et comment ne pas être ému par la petite carte sur laquelle, dans une situation désespérée, il demande à Cosima de mettre à sa disposition sa fortune personnelle pour combler en partie le déficit du Festival de 1876!

Evidemment, ces documents ne contiennent pas de révélations sensationnelles, mais les nuances qui s'y trouvent permettent de rectifier certains jugements et d'y voir plus clair sur bien des points.

[1] Journal de Cosima

[2] Le Dr Joachim Bergfeld y a déjà fait allusion dans la préface de son «Livre brun». (Zurich 1974, p. 14). Il y parle de 24 lettres, ayant probablement compté dans ce total des cartes ou des télégrammes.

[3] Citation empruntée à Bergfeld, p. 15.

[4] D'après une copie exécutée par Gertrud Strobel (Musée Wagner) (Conservatrice des archives de Wahnfried de 1953 à 1976); la copie se trouve au Musée Richard Wagner de la ville de Bayreuth. Depuis l'installation du Musée Richard Wagner dans la Villa Wahnfried, en 1976, l'ancien musée n'est plus utilisé que pour les archives, et comme centre de recherches.

[5] Copie manuscrite due à Eva Chamberlain (Musée Wagner). Il y est question d'une «assez grande collection de lettres de Cosima Wagner», mais celle-ci ne contenait pas de lettres adressées à Richard Wagner.

[6] Comme en témoigne une lettre d'Elisabeth Förster-Nietzsche à Hans von Wolzogen, datée du 20 mai 1914 (Archives du Musée Wagner, Ms. 73/14.

[7] D'après la copie autographe d'Eva Chamberlain (Musée Wagner).

[8] Le feuillet original se trouve au Musée Wagner.

[9] L'original se trouve au Musée Wagner.

[10] Selon son témoignage formel, Madame Hermann-Küchler avait vu de ses propres yeux Eva Chamberlain remettre le paquet à Gil Gravina (arrière-petit fils de Franz Liszt). Ellen Beerli-Hottinger était conservatrice du Musée Richard Wagner à Tribschen.

[11] Copie exécutée à la main par Helena Wallem (fondatrice et conservatrice du Musée Wagner de Bayreuth). Cette copie se trouve au Musée Wagner.

[12] «Le roi Louis II et Richard Wagner. Correspondance», publiée par Otto Strobel, (Karlsruhe 1936 – 1939), T. IV, N° 88. Citée ensuite sous le titre «Correspondance avec Louis II».

[13] Comte Richard Du Moulin Eckart, «Cosima Wagner» (Berlin 1929). Cité ensuite sous le nom «Du Moulin».

[14] D'après le témoignage de Gertrud Strobel, Otto Strobel n'avait à sa disposition que des copies exécutées par Eva Chamberlain.

[15] Martin Geck, «Die Bildnisse Richard Wagners» (Munich 1970), p. 38 sq.

[16] «Livre brun», p. 26.

[17] «Livre brun», p. 12 sq.

[18] Comte Richard Du Moulin Eckart, «Hans von Bülow, Neue Briefe» (Munich 1927), p. XIV.
[19] «Livre brun», p. 14.
[20] «Cosima Wagner» T. I, p. 279 sq.
[21] Lorsque les dates manquaient sur les documents originaux, il a été possible de les retrouver à l'aide du Journal de Cosima ou d'autres documents. Elles figurent entre parenthèses, si c'est le cas, au début des lettres qui sont reproduites ici; il en va de même pour toutes les additions qui ont été jugées nécessaires. Les coupures pratiquées dans des citations sont signalées par des points de suspension.
[22] Cf. Herbert Conrad, «Absturz aus Klingsors Zaubergarten». Article paru dans le «Fränkischer Heimatbote» N° 8, 1978.

Richard Wagner et Cosima Liszt se rencontrent pour la première fois le 10 octobre 1853 à Paris, chez Franz Liszt. Wagner a quarante ans, Cosima en a quinze.
Les relations de Wagner avec Hans von Bülow remontent à l'année 1846; à cette époque, le jeune homme, qui avait 16 ans, ardent admirateur de Wagner, avait rendu visite à ce dernier qui séjournait à Grossgraupa, près de Dresde. Lorsqu'il eut vingt ans, il voulut se destiner à une carrière musicale, mais son père avait décidé qu'il ferait des études de droit. Il va alors trouver Wagner pour lui demander conseil. Le compositeur intervient donc auprès de la mère de Hans, mais en vain. Il écrit à Bülow: «Je ne mets pas en doute tes dons pour la musique.» Ce jugement décide le jeune homme à braver l'opinion de ses parents et à venir rejoindre Wagner à Zurich en octobre 1850, afin d'entreprendre une carrière de chef d'orchestre. En 1851, Wagner le recommande à Franz Liszt dont il devient l'élève. En l'espace de deux ans, Bülow se révèle bientôt un brillant pianiste.
Le 20 avril 1856, il demande à Liszt la main de Cosima. Sa lettre se termine par ce serment: «Je te jure que, malgré l'amour qui m'attache à elle, je n'hésiterai jamais à me sacrifier pour son bonheur et à lui rendre sa liberté, si elle devait un jour avoir l'impression de s'être fait des illusions sur moi. Sa volonté sera sacrée pour moi, et quand bien même il ne s'agirait que d'un caprice».
Le 18 août 1857, Hans von Bülow (qui avait 27 ans) épousa à Berlin Cosima Liszt (âgée de 19 ans). «Ce mariage avec Cosima était un sacrifice au nom de l'amitié qu'il portait à son maître Franz Liszt. Par là, il donnait à cette enfant illégitime un nom illustre et honorable et il procurait au père de sa femme une profonde satisfaction qui le délivrait pour toujours d'un grand souci: telle était l'intention de Hans; c'était un acte de reconnaissance». (Lettre de Peter Cornelius à sa fiancée, début juin 1866).
Leur voyage de noces les emmène pour plusieurs semaines à Zurich; ils habitent à l'«Asyl» en qualité d'invités. Ils sont fascinés tous les deux par la personnalité de Wagner, par la Tétralogie (dans la mesure où elle est déjà réalisée, en ce temps-là) et par le livret de «Tristan», que son auteur est justement en train d'écrire et de terminer à l'époque de leur visite.
Wagner en donne une lecture à haute voix et l'on voit réunies, parmi les auditeurs: Minna Wagner (qui juge *Tristan et Isolde*: «Un couple d'amoureux vraiment trop indécents») [1], Mathilde Wesendonck (profondément bouleversée) et Cosima, elle aussi très émue, mais timide et peu communicative. Elle devait avoir l'intuition des affinités spirituelles qui reliaient Wagner à Mathilde Wesendonck: son attitude trahit une animosité instinctive vis-à-vis de cette femme.[2]

Bülow est dans le ravissement (Lettre à Julius Stern, le 19 septembre 1857): «Depuis quinze jours, j'habite avec ma femme chez Wagner et je n'imagine rien au monde qui puisse être pour moi aussi bienfaisant, aussi réconfortant que la proximité de cet homme unique, extraordinaire, qui mérite d'être vénéré comme un dieu. A côté de cet être, si grand et si bon, je me sens renaître et revivre, et j'oublie toutes les bassesses de l'existence».
C'est au cours de l'hiver de 1857 que Wagner met en musique les «Wesendonck-Lieder» et qu'il commence la composition de «Tristan». En janvier 1858, — à la suite de conflits survenus entre Otto et Mathilde Wesendonck et également entre les deux femmes — Wagner part pour Paris où il passe quelques semaines. Il y fait la connaissance d'Emile Ollivier, le mari de Blandine, sœur de Cosima, et il rencontre également Madame Erard, veuve du fameux facteur de pianos. Au début de février, il retourne à Zurich.

[1] Friedrich Herzfeld, *Minna Planer* (Leipzig 1938), p. 331.
[2] Cf. Curt v. Westernhagen, *Wagner* (Zurich 1968), p. 230.

Zurich, le Ier mars 58

Chère Cosima,
Aujourd'hui, pour me changer des journées franchement détestables dont j'ai l'habitude, c'est une journée nettement exécrable qui est mon lot, et qui a cela de bon qu'elle m'ôte toute envie de recourir à mon remède coutumier, c'est-à-dire au travail. Je préfère donc me rendre compte si, en m'acquittant de ma dette envers vous [1], j'ai quelque chance d'améliorer ma situation et si mon âme se rassérène à l'idée d'avoir restitué à ma correspondante — en dépit de ma morosité — un peu de cette joie qu'elle m'a dispensée. — Je suis parfaitement d'accord, vous savez! Ne craignez pas de m'exprimer à cœur joie votre haine, cela ne me fait pas peur: ma misère est telle que je peux être bien certain de n'inspirer à personne un sentiment de haine véritable, sauf à ceux qui se tromperaient sur mon compte, ce qui en définitive réveillerait mon sens de l'humour et me procurerait la seule joie à laquelle je sois sensible. J'ai l'impression que la bonne humeur dont j'ai fait montre à vos yeux pendant votre séjour a dû quelque peu vous induire en erreur, sinon il y a certaines choses que je ne saurais guère m'expliquer. Ah! c'était une bien merveilleuse époque! Le matin, je mettais en vers le tourment qui m'obsède, et, le reste du jour, je m'en moquais en votre compagnie. Et malgré tout, c'était pour moi un réconfort incommensurable que de m'en sentir capable; mais si j'ai pu connaître un pareil bonheur, je le dois à la présence de ce cher jeune couple que vous formez tous deux. Je possédais alors la plus pure joie qui puisse m'être donnée désormais! Et lorsque je jouais, le soir, à l'intention de Hans, avant l'heure du coucher, et que vous m'écoutiez en auditrice incomparable, nous savions qu'alors prenait fin une journée enchanteresse. — A présent, le matin, je mets mon tourment en musique, mais je n'ai personne qui sache s'en moquer avec moi; mon excellente épouse ne s'y entend pas le moins du monde. — Dans ces conditions, je reste tout le jour dans la même atmosphère et, le soir, ma propre musique reste muette; je ne peux même pas m'offrir cette petite consolation. Ainsi, toute la journée, c'est mon tourment qui seul domine, ce qui n'est pas fait pour me mettre de bonne humeur. Pourtant, il peut arriver qu'un pouvoir magique transforme la misère de mon âme en une félicité indicible; je me sens alors à tel point pénétré d'une sublime béatitude

qu'un orgueil incroyable m'envahit et que le monde entier me paraît misérable vis-à-vis de ma propre valeur. Bien sûr, de tels instants se paient cher, et mon tourment ne tarde pas à revenir, à déferler sur moi comme un raz-de-marée. Par conséquent, je n'espère pas accéder à un équilibre raisonnable avant que vous ne reveniez avec Hans me rendre visite; mais c'est une éventualité à laquelle je n'ose pas encore vraiment croire, car vous m'en parlez trop l'un et l'autre. Chaque fois que votre papa [2] m'a promis sa venue comme la chose la plus sûre qui soit, il s'en est abstenu de la façon la plus certaine. Et, somme toute, y a-t-il lieu d'attendre de vous beaucoup plus de fidélité dans l'exécution de vos promesses? Quoi qu'il en soit, l'avenir le dira. D'ici là, je laisse le poison du doute détruire en moi la joie de l'attente. — Quant à savoir si le ménage Ollivier vous accompagnera, je suis bien certain du contraire: je les ai, à plusieurs reprises, interrogés à ce sujet et le «oui» par lequel ils m'ont répondu rendait un son des plus lamentables. — Ma prochaine lettre sera pour Blandine, la prochaine fois que je connaîtrai une journée exécrable. Elle s'est montrée, à Paris, extrêmement secourable à mon égard et continuera à l'être partout où ma bonne étoile la ramènera près de moi. Ah! mes chers enfants, vous n'avez pas idée de ce qu'était mon état d'âme à Paris! Blandie a dû certainement me prendre plus d'une fois pour un fou; et c'était alors la seule chose qui réussît à m'amuser, lorsque j'avais l'occasion de le remarquer. Chez les Erard au contraire, je me suis comporté de façon très aimable; Blandine pourrait en témoigner: il s'agissait en effet pour moi de faire la conquête d'un «Erard» par mes propres moyens. En effet, c'est vers ce piano à queue (dont j'attends à présent l'arrivée prochaine) qu'ont aussitôt convergé les seules espérances qui me restent d'un avenir réconfortant; c'est sur son clavier que Hans jouera pour moi, à la veillée, quand vous serez de nouveau mes hôtes et que j'aurai retrouvé le secret d'être dans la joie tout au long de la journée. Et surtout — Hans ne risquera plus de trébucher sur les touches quand il se lancera dans des traits périlleux. —

A propos, si vous m'amenez Blandine, n'oubliez pas qu'Ollivier doit l'accompagner; certes, sa présence m'obligera, pour parler français, à des efforts inouïs, mais je m'y contraindrai bien volontiers en faveur de ce Français, qui est le premier à m'inspirer une réelle sympathie. On pourrait également inviter les Hérold [3]; quant aux Erard, j'espère que nous aurons alors déjà chez nous le meilleur échantillon [4] d'entre eux; nous saurons, au besoin, nous passer de tous les autres. Qu'ils restent au besoin auprès de leur «Muette».[5]

Enfin, ma chère enfant, pour que vous me gardiez votre précieuse confiance, je vous dirai, en outre, qu'en somme, j'ai beaucoup d'estime pour les Herwegh [6]; parmi tous les représentants du sexe fort que je fréquente ici, c'est lui que je préfère à tous ses compatriotes. J'ai eu souvent l'occasion — et récemment encore — de le donner en exemple, comme étant seul capable de comprendre certains côtés complexes de ma personne qui sont peut-être inexplicables pour le reste du monde. Nous avons également souvent invité sa femme et je ne manque jamais de lui offrir un cigare, avec une extrême civilité; je préfère me détourner quand elle se met à le fumer, opération plutôt dépourvue de grâce. Mais, soit dit entre nous, c'est une excellente femme, pleine de bon sens, à qui les dons ne manquent pas et qui sait être une amie parfaite. Grand Dieu, que n'ai-je, moi aussi, une femme capable de rapporter autant d'argent qu'elle à son mari! — J'espère, ma chère Cosima, qu'à la lecture de mon message, vos ressentiments auront tôt fait de s'effacer et si je vous demande de

me conserver toute votre affection, je vais peut-être trop loin, mais je doute que cela dépasse vos moyens si vous y mettez toute votre bonne volonté.
Au revoir et pensez à moi. Bien à vous

Richard Wagner

Hans recevra prochainement la partition de «Tristan» dont il doit réaliser la réduction pour piano. S'il n'en a vraiment pas envie, je le dispense jusqu'à nouvel ordre de la transcription pour piano à quatre mains. Son nom, bien entendu, figurera à côte du titre et il recevra néanmoins 3 thalers la page. Dites-lui, dans ces conditions, de mener toujours de front en même temps le grand extrait pour piano et la réduction sans paroles à 2 M.[7]

[1] Par dette, il faut entendre: La réponse que je vous dois.
[2] Franz Liszt.
[3] Louis-Joseph-Ferdinand Hérold, compositeur («Zampa»).
[4] Il s'agit du piano à queue.
[5] «La Muette de Portici», opéra d'Auber.
[6] L'écrivain Georg Herwegh, ami intime de Karl Marx, qui accompagna plusieurs fois Wagner dans ses promenades en montagne.
[7] Le dernier paragraphe est inscrit en marge de la lettre.

Le 7 avril 1858, Minna intercepte une lettre de Wagner adressée à Mathilde Wesendonck et l'ouvre.[1] Il en résulte une série de scènes. L'atmosphère devient intolérable sur la «Colline Verte».
Le 15 juillet, Hans et Cosima von Bülow réaparaissent à l'«Asyl» et s'y réinstallent peu après. Bülow est alors témoin d'une dispute où Minna se montre violente. Cosima est sensible à la tension qui règne et au conflit pénible qui tourmente l'âme de Wagner. La situation tragique où il se trouve lui ouvre les yeux sur la sienne: elle a conscience de n'être pas heureuse et comprend que son mariage avec Bülow était une erreur.
«C'était un grand malentendu qui avait présidé à notre mariage. Le sentiment qu'il m'inspirait (Bülow) alors, il y a 19 ans, je l'éprouve encore; j'ai toujours le même intérêt pour son destin, j'apprécie ses qualités d'esprit et de cœur et j'ai une véritable estime pour son caractère, bien que nos natures soient aussi parfaitement opposées qu'on peut l'être. Dès la première année de mon mariage, cette confusion me désespérait à tel point que j'aurais voulu mourir.» (Journal 8 janvier 1869).
Au comble de l'excitation, au cours d'une promenade en bateau en compagnie de Karl Ritter, un jeune ami de Wagner, elle demande à celui-ci de la tuer. Il refuse. Lorsqu'elle revient à l'«Asyl», Wagner remarque qu'elle est «dans un état d'énervement manifeste qui», dit-il, «prenait la forme de marques d'affection excessives et violentes envers moi. Le lendemain encore, au moment de nous quitter, elle tomba à mes pieds, couvrit mes mains de larmes et de baisers si bien que je demeurais au comble de l'étonnement et de l'effroi, incapable de déchiffrer cette énigme, tandis que je la regardais s'éloigner».[2]
Le 16 août 1858, le ménage Bülow prend congé de son hôte. «Hans était en larmes; Cosima, la mine sombre, ne disait rien».[3] Ils savent l'un et l'autre que Wagner quittera lui aussi pour toujours l'«Asyl» le lendemain.
Au début de septembre, Bülow écrit à Wagner qui séjourne à Venise: «Ma femme est redevenu extrêmement aimable — j'aimerais que tu puisses la connaître un jour sous un autre aspect que celui qu'elle avait chez toi jusqu'à

présent. Alors que d'ordinaire, elle cause volontiers, ta présence l'incitait à se taire et à contenir son tempérament spontané, expansif... «Le respect l'empêchait d'agir». A présent, elle craint sans cesse que tu ne l'estimes trop puérile et trop insignifiante pour être capable de t'aimer et de te comprendre, alors qu'elle est au contraire une des rares femmes qui soient à même de le faire». Dans d'autres lettres à Wagner, Bülow dit encore: «Continue, en cette année nouvelle, à nous conserver un peu d'affection, à moi-même et à ma femme... qui t'embrasse» (Ier janvier 1859). — «A l'instant, ma femme vient d'arriver et me charge, pour toi, de pensées enthousiastes; elle ajoute que tu dois l'excuser pour la lettre complètement folle qu'elle t'a écrite récemment et qu'elle se repend de t'avoir envoyée. La chère petite a été si ravie de ton «Lohengrin»! Tu comprends sa réaction; elle t'aime, elle aussi». (5 février 1859) — «Quand on est un homme comme toi, qui n'a pas son pareil, qui se situe en marge de toutes nos normes, qui appartient à un monde différent du nôtre, si vulgaire et si bas, comment peut-on avoir des amis? Les amis, on les regarde en face, mais vers toi, il faut lever les yeux très haut. Par exemple, bien que je ne me compte pas parmi les gens les plus indignes de notre siècle, j'accepterais volontiers — je le dis *très sérieusement* — de cirer tes bottes et de faire tes courses, mais quant à prétendre que tu puisses m'appeler ton ami, je n'ai pas l'audace de m'y risquer». (24 août 1859).
Entre temps a commencé pour Wagner une période d'agitation extérieure et intérieure. Les étapes de ses voyages sont entre autres: Venise, Milan, Lucerne, Zurich et Paris, où il arrive à la mi-septembre 1859.

[1] L'original de cette lettre dite «Confession matinale» a fait partie de la Collection Burrell et fut acquis en 1978, en même temps que d'autres pièces manuscrites, pour les Archives Nationales.
[2] Wagner a raconté cet incident dans les notes qu'il écrivit, après s'être séparé de Mathilde Wesendonck, à l'intention de celle-ci. Lorsque furent publiées les lettres de Wagner à Mathilde Wesendonck — que Cosima détruisit par la suite — la partie qui contenait le passage cité ici fut retranchée. Elle fut néanmoins publiée par Julius Kapp dans son ouvrage «Wagner et les femmes», Berlin 1951, p. 152 sq.
[3] Richard Wagner, «Ma Vie», Munich 1863; p. 662.

Paris, le 19 septembre 59
4, Avenue de Matignon
Champs Elysées

Chère Cosima,
Votre si belle lettre en français, pour laquelle je vous remercie de tout cœur, a éveillé en moi un nouveau grief à votre égard. En effet, vous prétendez avoir tous deux de l'affection pour moi et être prêts à me rendre service sur tous les points et pourtant il ne vient à l'idée de personne que, si jamais on se décidait à prendre à Paris les risques d'une représentation de «Tannhäuser» [1], il faudrait bien se dire qu'il est impossible à un Français «pur sang» de comprendre le texte du drame et de bien le traduire. Selon certains échos reçus tantôt de l'Altenburg [2], tantôt de l'Anhaltstrasse [3], il paraîtrait que tel ou tel Polonais aurait l'intention de réaliser une traduction de mes opéras et particulièrement de mon «Tannhäuser». Mais à présent que les circonstances m'obligent à considérer la chose avec plus de sérieux, je me retrouve abandonné de tous, et pourtant j'ai une jeune amie pleine d'enthousiasme [4], qui est l'auteur d'une très belle traduction de la «Maria-Magdalena» de Hebbel; or, jamais, cela va sans dire, il ne lui est venu à l'esprit d'en faire autant pour

mon «Tannhäuser». Me voici donc triste et délaissé, en dépit de toute l'amitié qu'on dit sans cesse avoir pour moi.

Comme vous le savez, un jeune aspirant parisien, M. de Charnal, a entrepris de traduire mon «Tannhäuser». J'ai lu d'un bout à l'autre tout son premier acte et je n'ai pas tardé à me dire: impossible d'en tirer parti! Ce jeune homme a une parente qui sait l'allemand et qui lui a fourni une traduction mot à mot; sur cette base, il a composé des vers français qui peut-être ne sont pas plus mauvais que d'autres. Il n'a pas eu à sa disposition la réduction pour piano de la partition. Il y a un an et demi, peu après mon dernier séjour à Paris, j'avais demandé à Blandine d'acheter à mon compte la transcription pour piano et de la faire parvenir à M. de Charnal. Il me fut répondu que c'était chose faite et je pensais avoir procuré à ce malheureux un appui suffisant pour qu'il pût mener à bien son travail. [Mais il n'en était rien. Blandine a donc menti, ce qui m'explique à présent beaucoup d'autres détails que récemment j'avais, dans vos lettres, pris pour des affirmations].[5] Quoi qu'il en soit, les Ollivier n'ont pas fait ma commission, en aucune façon: évidemment, je ne peux pas les y forcer. — Mais revenons à notre affaire. — Je tiens absolument à cette traduction de «Tannhäuser». Ce qui me pousse à m'obstiner ainsi, ce n'est pas tant, en définitive, l'éventualité d'un profit d'ordre financier que la considération suivante: je crains fort qu'un beau jour, longtemps après ma mort, on ne procède à un transfert en France de mes opéras et, comme je ne pourrai alors plus exercer aucune influence sur la mise en œuvre de leur traduction, je redoute que mes ouvrages ne soient alors exposés à se voir défigurés de la façon la plus stupide. Ce sont bel et bien mes enfants et, en bon père que je suis, je me dois de prendre soin de leur avenir, à tout jamais. Dans les conditions actuelles, j'ai l'intention de mettre un peu d'ordre dans cette traduction, et dans toute la mesure du possible, avec la collaboration de notre «homme de lettres» en herbe. Néanmoins, je doute fort du succès. C'est pourquoi j'insiste, ma chère enfant, pour que vous vous mettiez sans tarder à l'ouvrage, afin de nous donner bientôt, à votre tour, une traduction de «Tannhäuser», ce que vous auriez dû faire depuis longtemps déjà. En travaillant d'un commun accord, Hans et vous, vous devriez aboutir au meilleur résultat qui soit. Toutefois, à mon avis, il serait bon d'appliquer à cette réalisation les considérations suivantes:

Il est absolument impossible de mener à bien une traduction qui suive, d'une phrase à l'autre, chaque nuance de l'expression, si l'on estime vraiment *indispensable* le maintien de la rime. En parcourant le texte de M. de Charnal, j'ai acquis la conviction que les pires des maux proviennent uniquement de cette nécessité. Toutes ces rimes encombrantes, parfaitement inutiles, qui ne se distinguent pas le moins du monde au milieu de ma musique et s'y perdent complètement, ont le plus souvent pour effet de dénaturer de fond en comble la structure des périodes qui s'épanchent librement. Bien sûr, c'est un fait, les Français ne peuvent pas s'imaginer des vers dépourvus de rimes; admettons! Dans ce cas, mieux vaudra considérer les vers sans rimes comme étant de la prose, et ajouter au livret — pour prévenir toute critique éventuelle — un avis expliquant que le traducteur, sur les instances du compositeur, ayant à choisir entre des vers rimés, mal adaptés à la musique, et des phrases sans rime parfaitement adaptées à la musique, a préféré se décider pour la seconde solution. En définitive, peu importe tel ou tel argument pour ou contre ces pseudo-vers, le but à atteindre est de réussir un effet dramatique par la fusion parfaite de

la musique avec les paroles. — Autre chose. Dans les passages où le rythme de la ligne mélodique est d'une importance décisive, comme dans la Chœur des Pèlerins, etc, il faudrait que vous tentiez, autant que possible, d'intégrer intimement les mots à la phrase musicale. Aux endroits où le dessin mélodique prend une certaine liberté, je ne demande pas mieux, au contraire, que de laisser les paroles de telle ou telle phrase influencer à leur tour l'exécution musicale. Un seul point est absolument essentiel: il faut toujours suivre scrupuleusement la nuance exprimée par la phrase musicale et ne jamais permettre que cette nuance se trouve déplacée, sinon ce serait détruire le caractère de la musique. — A présent, c'est à vous d'essayer, pour voir à quel résultat vous arrivez. Faites de votre mieux pour que je sois content. — Je suis profondément peiné de savoir Daniel malade.[6] Qu'il prenne bien soin de se ménager! Dites-lui mille bonnes choses de ma part et transmettez-lui également tous mes vœux de guérison.

Toutes nos connaissances sont encore *à la campagne*. Seule, Madame d'Agoult[7] était chez elle, mais elle ne pouvait pas me recevoir, étant sur le point de partir en voyage *pour chercher le soleil de l'Italie*.[8] — Je suis actuellement en quête d'un appartement où m'installer pour un certain temps et ma santé est assez satisfaisante. Mon meilleur souvenir à Hans; gardez-moi votre affection, croyez à mon amitié, et travaillez de votre mieux pour que je puisse croire à la vôtre.

Bien à vous
Richard Wagner

[1] A propos d'une première à Paris.
[2] Demeure de Franz Liszt à Weimar.
[3] Demeure des Bülow à Berlin.
[4] Il s'agit de Cosima elle-même.
[5] Les phrases entre parenthèses sont, dans le texte original, recouvertes d'un griffonnage serré — dû probablement à Eva Chamberlain — qui devait les rendre illisibles. — Dans une lettre du 24 août 1859, Bülow relate à Wagner que Cosima et lui n'ont pas cessé de rappeler aux Ollivier les négociations avec le «théâtre lyrique», mais «toujours en vain».
[6] Daniel Liszt, frère de Cosima.
[7] La comtesse Marie d'Agoult, mère de Cosima.
[8] ... en français dans le texte.

Cosima entreprend bel et bien la traduction du livret de «Tannhäuser». Finalement, elle y renonce. «Elle a essayé, mais la chose est d'une difficulté qui dépasse les limites du possible» (Lettre de Bülow à Louis Köhler, le 27 novembre 1859). Ce sont en définitive trois autres traducteurs qui se chargeront de l'adaptation française «au prix d'horribles efforts» (Ma vie, p. 719). La première à l'Opéra de Paris devait se terminer, le 13 mars 1861, par le scandale bien connu, auquel succèdera, pour Wagner, toute une période de voyages et d'errances sans trêve ni repos.

Entre temps, Cosima a mis au monde — le 12 octobre 1860 — Daniela Senta, la première fille de Bülow.

Le 4 avril 1861, Wagner écrit de Paris à Bülow: «L'ennemi le plus malfaisant pour la santé de Cosima, c'est son propre tempérament. Elle possède une ascendance si extraordinaire qu'il est difficile de la surveiller constamment...

Transmets à Cosima mes pensées bien cordiales, dis-lui combien elle m'est chère et à quel point je serais heureux d'entendre dire qu'elle se montre bien sage et raisonnable — ce qui, de temps en temps, semble ne pas lui être facile!»

Au milieu du mois d'août 1861, Wagner et le ménage Ollivier rencontrent à Bad Reichenhall Cosima, qui y fait une cure. «Au moment où je prenais congé dans l'entrée, mon regard rencontra celui de Cosima où se lisait le reflet presque timide d'une question inexprimée» (Ma vie, p. 763 sq). De Vienne, il écrit à Bülow, le 19 septembre 1861: «J'ai eu grand plaisir à la rencontrer à Reichenhall. Mais pourquoi cette terrible enfant ne consent-elle pas à ménager sa santé, comme elle le devrait? J'ai entendu dire qu'elle est retournée rendre visite à son père; pourvu qu'elle ne se laisse pas entraîner une fois de plus à ces petits excès qui semblent sans importance, mais qui lui font tant de mal! C'est une petite sauvage, je n'en démords pas! Mais sa nature possède une grande noblesse et tu dois en tenir compte pour la décider à tel ou tel renoncement et même à sacrifier diverses petites habitudes nuisibles: c'est sous l'impulsion de sa fierté naturelle qu'elle a le plus de chance de trouver son équilibre et son calme intérieurs».

Entre temps, Wagner est arrivé à Vienne où il commence à faire répéter «Tristan». Peu de temps après (le 24 septembre 1861), il exprime son découragement à Bülow, en ces termes: «... toujours cette triste fatalité qui me poursuit! Ce qui m'intrigue le plus, c'est de ne jamais trouver nulle part une atmosphère hospitalière: personne n'a de sympathie pour moi!» Peu de temps après, c'est encore vers Bülow qu'il se tourne (le 12 octobre 1861): «Je viens de prendre une décision pour le cas où l'on ne me réclamerait pas ailleurs d'une façon pressante, à savoir celle d'aller vous rendre visite à Berlin; ce ne serait pas pour longtemps. Pourriez-vous me recevoir chez vous — pendant huit jours environ? J'attends votre réponse affirmative, à condition que ma présence ne vous gêne pas *le moins du monde.*» On ignore quelle fut la réponse. En tout cas, ce voyage n'a pas eu lieu.

Au début de novembre 1861, Wagner accepte une invitation des Wesendonck et va les rejoindre à Venise où il les trouve tous deux «en excellents termes... Ils semblaient ne pas pouvoir s'imaginer quelle était ma situation à Vienne, et c'est une expérience que je fais de plus en plus avec la plupart de mes amis: il est bien évident qu'ils ont abandonné tout espoir de me voir remporter de nouveaux succès à l'avenir et qu'ils se sont résignés à l'admettre une fois pour toutes» (Ma vie, p. 773). Madame Wesendonck attend un nouvel enfant, qui naîtra sept mois plus tard. Wagner n'ose pas leur demander l'hospitalité, ni à elle, ni à son mari. Il décide d'écrire le texte de ses «Maîtres chanteurs» et quitte Venise plus tôt que prévu. C'est à Paris qu'il rédige entièrement l'esquisse en prose de son nouvel ouvrage et il la termine au milieu du mois de novembre 1861.

Le 17 décembre 1861, il expose à Bülow le plan qu'il a conçu d'un théâtre réservé aux opéras allemands authentiques: «Fonder un comité — émission d'actions pour soutenir le projet — direction entre mes mains, totalement indépendante. Au programme: uniquement des ouvrages d'origine allemande, tout d'abord, exécution modèle de mes œuvres... ne passer de commandes qu'aux meilleurs compositeurs allemands... Je me réserve de présenter aux compositeurs et aux auteurs des projets de modification et d'amélioration... Pour obtenir des représentations impeccables, création d'un nouveau style unifié. — Voilà: réfléchis à cela, parles-en autour de toi, répands cette idée et dis-moi ce

qu'on en pense. — Tu vois que j'ai, moi aussi, l'esprit pratique, mais à ma manière personnelle!»
Bülow, certainement, a dû être effaré par ce projet et s'est montré très réservé dans sa réponse, comme le prouve la lettre de Wagner qui suit.

Paris, le 15 janvier 1862

Ma chère enfant,
Merci vivement pour votre aimable lettre. Elle m'a mis au courant de la situation actuelle avec une extrême précision et je suis bien obligé de constater qu'au monde où nous sommes, à peu de chose près, il ne s'agit plus de plaisanter. A vrai dire, quand j'avais l'intention d'aller à Berlin, c'était uniquement pour pouvoir y travailler en paix et y être aidé par la conviction de vous savoir près de moi, l'un et l'autre. Or, je le vois, c'est une chose plus difficile à réaliser que je ne le croyais. Et, je le crains, la difficulté consisterait surtout à conserver à mon séjour berlinois le caractère purement privé, — celui d'une visite à des amis intimes, — que je comptais lui donner. Il serait extrêmement fâcheux que ma présence risque de susciter des remous et des inquiétudes sur le plan public. A peine vous avais-je écrit que j'ai reçu une lettre de Mademoiselle Frommann [1] où tout était, une fois de plus, mis en œuvre pour me tenir à distance respectueuse de Berlin et me prouver que je n'avais rien à en attendre. Enfin, c'est le comportement de Hans qui m'est, plus que toute autre chose, un sujet d'étonnement. En novembre, il me conjure de me rendre à Berlin, de m'y montrer actif et de donner des concerts; je devais, à son avis, trouver là des conditions fantastiques dont il fallait profiter et dans lesquelles les innovations les plus hardies avaient des chances de succès, etc. Je n'avais fait qu'en sourire; mais un beau jour, je décidai de mettre les choses au point et j'écrivis à Hans pour lui exposer le seul objectif qui me parût avoir une importance pratique, à savoir une scène lyrique réservée aux opéras authentiquement allemands. Naturellement, mon idée de toujours. Il y avait là de quoi mettre le pauvre Hans en état d'alerte! Aussitôt après la lettre de Mlle Frommann m'est parvenue la sienne, où il me dépeignait Berlin et toute l'atmosphère allemande sous les couleurs les plus noires et les plus décourageantes qu'on puisse imaginer. —
Eh bien, mes enfants, je le crois sans peine. Il m'est certes facile d'imaginer quel peut être l'état d'esprit de ce pauvre Hans en proie à tant de tourments, alors qu'il voudrait bien espérer, mais ne le peut guère, et je m'explique aisément toutes ces contradictions. Néanmoins, rien de tout cela ne me rend Berlin attirant, même en le considérant depuis la Schöneberger Strasse.[2] — Et pourtant je ne demande rien, rien d'autre que de pouvoir travailler. Il me faut seulement la paix, la tranquillité, un peu de confort et la proximité d'un couple sympathique. Ces premières conditions, je le vois, il ne vous est pas possible de me les offrir; et la dernière, — le couple en question, — comme je l'apprends par votre lettre, sera désormais sous l'emprise d'inquiétudes et de soucis personnels. Donc, en définitive, le sort ne semble guère disposé à nous réunir, pour cette fois au moins. Je le déplore de tout mon cœur. — Malgré tout, il m'importe beaucoup de retrouver au plus vite un lieu où je puisse m'installer commodément pour travailler, et me fixer de façon définitive. J'ai donc l'intention de me décider pour Wiesbaden, comme je l'avais projeté. — Toutefois je ne renonce pas à mon idée d'aller vous faire à Berlin une visite de quelques jours, au début du mois prochain. J'habiterai alors chez ma soeur [3]

qui m'y a invité. J'éprouve un désir très vif de passer, avec vous deux, quelques jours à causer et, — selon le travers que vous me connaissez depuis longtemps — à vous faire la lecture de mon nouveau livret,[4] à condition, comme je l'espère, qu'il soit terminé d'ici-là.
Donc, au revoir, à bientôt, même si ce n'est que pour un court séjour!
Vous trouverez ci-joint, chère enfant, la quittance de mes derniers droits d'auteur. C'est sur cette somme que vous avez déjà prélevé 50 thalers. Voulez-vous avoir la bonté de vous faire verser à la caisse la totalité du montant et être assez aimable, après déduction de votre avance, pour expédier, cette fois encore à ma femme, à son adresse de Dresde (8. Bürgerwiesen-Strasse), le reste de ces revenus? Vous aurez, n'est-ce pas, la complaisance de me rendre ce service?
Mille amitiés sincères à Hans. Adieu, ma chère, ma bonne Cosima!

Bien à vous
Richard Wagner

[1] Alwina Frommann.
[2] Nouvel appartement des Bülow depuis le printemps de 1861.
[3] Cécile Avenarius.
[4] Il s'agit des «Maîtres chanteurs» dont le texte fut terminé et mis au point vers le 31 janvier 1862.

Wagner doit se contenter d'aventures passagères pour tenter de se guérir du traumatisme que Mathilde Wesendonck a provoqué en lui. Dans une lettre qu'il écrit de Paris à Peter Cornelius, le 9 janvier 1862, il parle de Séraphine Mauro, nièce de son ami Standhartner, qui habite à Vienne: «Dieu sait si j'aimerais l'avoir à présent près de moi, cette pauvre mignonne! Dans ce domaine, je suis d'une naïveté et d'une moralité incurables. Personnellement, je ne verrais rien de mal à ce que la chère petite vienne s'installer chez moi et joue auprès de moi le rôle qui correspond à sa charmante nature sans problèmes. — Mais comment trouver, sur le plan social, le terme convenable pour cette situation? Que tout cela est compliqué!»
Fin janvier, Wagner termine le texte en vers des «Maîtres chanteurs» et le Ier février, il quitte Paris définitivement. Deux semaines plus tard, il loue un appartement à Biebrich-am-Rhein. «Je prévois que je vais bientôt me remarier avec ma femme», écrit-il à Bülow sur un ton sarcastique. (16 février 1862). En effet, Minna vient le retrouver vers le 21 février. Ce n'est pas la première fois qu'ils essaient de reprendre la vie commune, mais cette tentative ne réussira pas mieux que les autres, d'autant plus qu'arrivent justement des cadeaux de Mathilde Wesendonck à l'adresse de Wagner. «— Voilà que recommence cette histoire de fous; je le vois clairement, rien n'y a changé!... Ce sont, mot pour mot, les mêmes flots de reproches, le même ton haineux!... Rien que de la méfiance, une suspicion continuelle! Chacune de mes paroles interprétée dans un esprit de mauvaise foi!... Je viens de passer dix journées infernales... Grand Dieu, j'en ai à présent les larmes aux yeux et je rêve d'une femme au visage souriant qui me prendrait doucement dans ses bras!!» (Lettre à Peter Cornelius, le 3 mars 1862). Il écrit à Bülow (29 mars 1862): «Ma femme est venue me voir ici dans l'intention louable de m'aider à m'installer dans ce petit appartement, etc. Elle est restée 12 jours et ce laps de temps m'a suffi pour me détourner complètement de ce «projet de remariage» dont je t'avais

parlé récemment. Il est impossible que nous puissions désormais vivre à proximité l'un de l'autre». Dans une lettre à Anton Pusinelli, le 14 juin 1862, Wagner envisage de se séparer définitivement de Minna, mais celle-ci s'oppose fermement à toute éventualité de divorce.

A cette époque, il se lie d'amitié avec Mathilde Maier, la fille d'un notaire de Mayence. Elle a beaucoup de cœur; elle est compréhensive et intelligente et il voit en elle l'incarnation d'Eva, l'héroïne de ses «Maîtres chanteurs» dont il commence justement à composer la partition.

A Berlin, Bülow et Cosima découvrent de façon toujours plus nette sur quels problèmes insolubles est fondée leur union. «En supportant de vivre avec moi, Cosima réalise un admirable tour de force — mais, pour ma part, je possède une nature qui s'apparente un peu au caractère féminin, tandis que ma femme est dotée d'un esprit vigoureux et qu'elle a si peu besoin de ma protection qu'elle pourrait plutôt m'offrir la sienne» (Lettre de Bülow à sa sœur, le 15 juin 1862).

A partir du mois de juillet, le ménage Bülow alla passer quelques semaines chez Wagner à Biebrich — il s'y trouvèrent un certain temps avec l'actrice Friedericke Meyer, avec qui Wagner s'était également lié d'amitié. On note aussi la présence de Ludwig et de Malwida Schnorr von Caroldsfeld, auxquels Wagner fait apprendre la partition de «Tristan». On entreprend des excursions au cours desquelles règne souvent une gaieté débordante; on fait des plaisanteries, des allusions humoristiques. Mais bien des fois; Bülow préfère se soustraire à cette atmosphère qui l'énerve et l'irrite. Il fait cette confidence à son ami Richard Pohl, dans une lettre du 31 juillet 1862: «J'ai perdu toute conscience de ma valeur et, par là, toute joie de vivre. A quoi bon maintenir une attitude de respect qui ne sert à rien?... S'il existait un moyen convenable de dire adieu à l'existence, je n'aurais pas hésité si longtemps à y recourir... A force de me sacrifier constamment pour tant et tant de gens, j'ai fini par perdre ma propre personnalité, par n'être plus moi-même... Et à présent, je ne suis plus d'aucun secours ni pour moi, ni pour les autres».

«Chez *Cosima* — comme Wagner s'en souviendra plus tard (Ma vie, p. 802 sq) — il semblait au contraire qu'il ne restât plus trace de cette timidité que j'avais constatée un an auparavant, au moment de ma visite à Reichenhall, tant elle s'était transformée à son avantage. Mais un jour où je venais de chanter à ma manière, devant notre cercle d'amis, les «Adieux de Wotan», je reconnus sur le visage de *Cosima* cette même expression que je lui avais vue à Zurich lorsqu'elle avait pris congé de moi, à mon grand étonnement. Toutefois, ce qui s'y lisait alors d'extatique s'était mué désormais en une sereine transfiguration. Tout en elle n'était que silence et mystère; quant à moi, je sentis alors, avec une intense conviction, quel attachement sans bornes la liait à moi; cette certitude eut pour effet de déchaîner en moi une surexcitation qui me poussait à commettre les pires espièglerie. Une fois où nous étions tous a Francfort, comme je traversais avec *Cosima* une place découverte pour nous rendre à l'hôtel, l'idée saugrenue me vint de l'inviter à prendre place dans une brouette qui se trouvait là, à proximité, ayant, disais-je, l'intention de l'emmener jusqu'à l'hôtel dans cet équipage; elle accepta aussitôt, tandis que je commençais déjà à m'étonner d'avoir imaginé d'entreprendre une équipée aussi folle et n'avais plus le courage de la réaliser. *Bülow* vint nous rejoindre; il avait observé de loin cette scène incongrue; Cosima lui expliqua sans la moindre gêne ce que nous avions voulu mener à bien, et je pus malheureusement cons-

tater que l'humeur de Bülow n'était pas aussi joyeuse que la nôtre, à en juger par les paroles de reproche qu'il adressa à sa femme.»

De 1862 à 1863, trois figures féminines se partagent également l'esprit de Wagner: Mathilde Maier (... symbole d'un paisible bonheur), Friedericke Meyer (qui incarne l'aventure, avec toute sa séduction) et Cosima (qui est, comme lui, «prisonnière d'un mariage mal assorti, et a le don de le comprendre sans rien dire».[1]) Quant à Mathilde Wesendonck, qui doit accoucher un mois plus tard, Wagner s'est résigné à renoncer à elle, — c'est, du moins, ce qu'il prétend.

A propos de cet «attachement sans bornes» dont il est si fermement convaincu, il faut bien reconnaître qu'à cette époque, il était plutôt de nature amicale. Sans doute, on voit apparaître dans les lettres l'emploi d'un «tu» qui dénote une certaine intimité. Mais n'oublions pas qu'en ce temps-là précisément, Cosima attend son deuxième enfant. Et d'autre part, Wagner écrit à Cornelius le 9 janvier 1862: «Que de fois déjà Hans a refusé de croire à quel point je tiens à lui!»

Et Bülow, où en est-il? Pour rendre service à son ami, il vend un anneau de grande valeur. C'est à cet «Anneau de Polycrate» que fait allusion la lettre qui suit; Wagner l'en avait déjà remercié à sa manière: «En apprenant que tu avais revendu pour moi ton anneau de Karlsruhe, j'ai tout d'abord hésité à accepter ce sacrifice. Mais ensuite, j'ai eu l'idée que tu m'offrais là une magnifique occasion de te prouver ma gratitude sur un plan spirituel. Au lieu de ton anneau de Karlsruhe, tu recevras de moi, un jour, un autre Anneau, et celui-là, je devine que finalement, tu le préféreras au tien. Tu vois, tu as eu, une fois de plus, une heureuse inspiration! Que tous ceux qui possèdent encore des objets de valeur auxquels ils ne tiennent pas se dépêchent de s'en défaire à mon profit — sincèrement, je ne plaisante pas! Avec le caractère changeant que tu me connais, j'ai soudain retrouvé toute ma confiance en moi; je pressens qu'un jour viendra où je serai capable de récupérer tous ces trésors et de les restituer sous une forme éclatante et magnifique! Telle est ma conviction!» (8 septembre 1862).

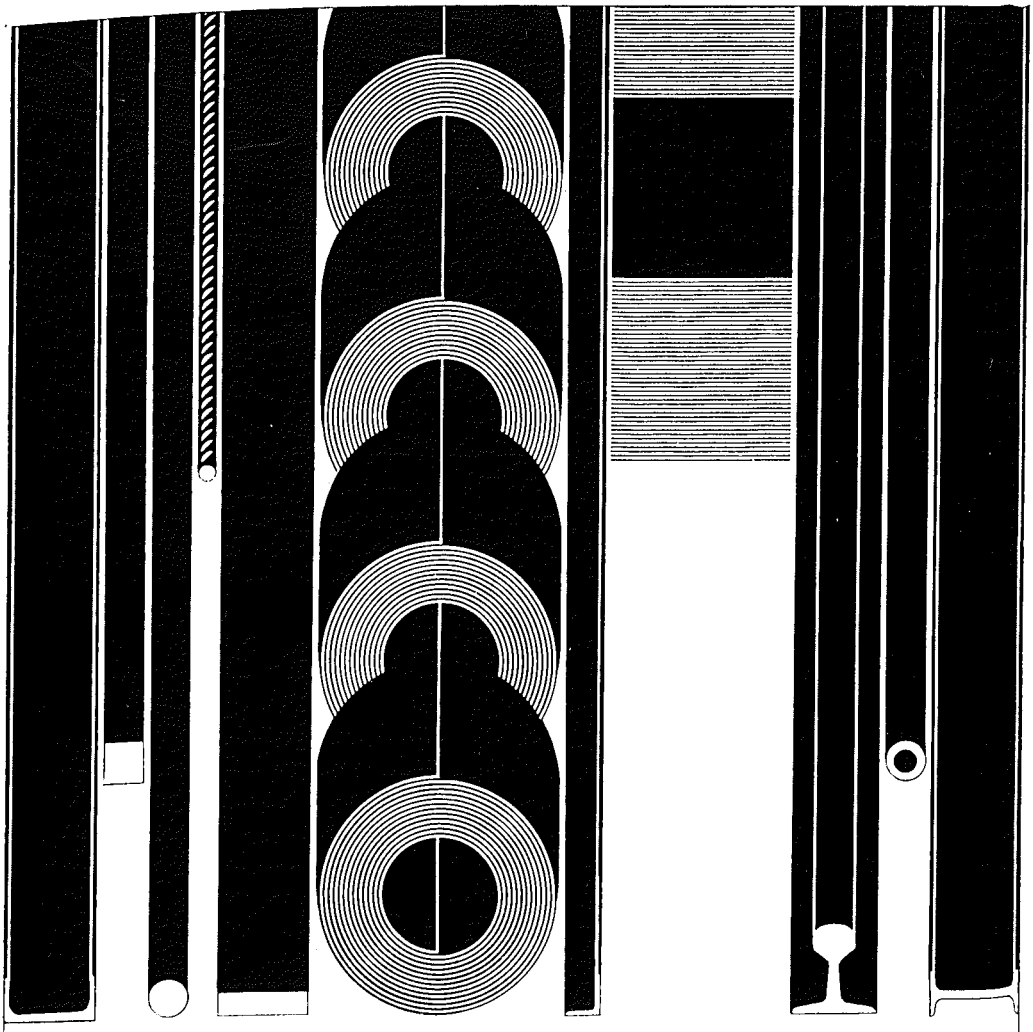
[1] Martin Gregor-Dellin, «Wagner Chronik» (Munich 1972, p. 101).

Biebrich, le 21 septembre 62

Ma chère Cosima,

J'ai vécu et je vis encore une époque d'indignité. Même la plus délicate, la plus chaleureuse des amitiés s'est vue, dans ce décor minable, reléguée au second plan où elle pâlit et dépérit. Certes, c'est mal de ma part de ne pas vous avoir encore donné de mes nouvelles en détail, mais ce qui est pire, à coup sûr, c'est la cause de mon silence. Je viens d'être constamment en mouvement, toujours dans un train, descendant à telle station, montant dans telle autre, — tout cela pour m'organiser une vie paisible. Entre-temps, j'ai fait exécuter mon «Lohengrin».[1] En l'occurrence, je me comparais en esprit à Falstaff à la tête de ses recrues, et je ne cessais de me répéter pour excuser mes musiciens: «Qu'attendre de simples mortels? — Ils s'en sont quand même bien tirés: cela va de soi! En tout cas, cette exécution intégrale et, somme toute, correcte, au moins en apparence, a été pour moi une expérience d'un réel intérêt. J'ai dirigé également une seconde représentation qui, elle aussi, fut un succès en apparence. Il va sans dire que j'en ai eu bientôt assez, ayant constaté que les génies musi-

Die Volkswagenwerk AG
wünscht
den Besuchern der Festspiele
viel Freude,
schöne Stunden der Kunst
und stets gute Fahrt
auf allen Straßen
der Erde.



Stahl.
Ein Programm
aus Bayern.

Eisenwerk-
Gesellschaft
Maximilianshütte
mbH

D-8458 Sulzbach-Rosenberg
Telefon (0 96 61) 81
Telex 063837 mhsur d

caux mis à ma disposition n'avaient aucune chance de s'améliorer et — — — tout est bien qui finit bien, n'en parlons plus!
Me voici désormais réinstallé dans mon terrier de castor[2] où je me cantonne obstinément pour y passer l'hiver et calmer la soif de travail qui m'obsède. Les beaux tissus de soie dont me fit cadeau M. Wesendonck — à force de me voir porter ma vieille robe de chambre — ajoutent à mon existence une note de grâce et de souplesse, et je reste donc là, dans l'attente de la colombe, messagère de paix, qui devrait m'apporter de nouveaux subsides. Ces derniers temps, la colère m'a pris et j'ai lancé de tous côtés des messages explosifs: la colombe ne s'est pas montrée pour autant — tout au plus ai-je senti le passage du Saint Esprit! A présent, j'ai envoyé deux corbeaux en éclaireurs, ils ont pour noms «Schüler» et «Städel».[3] C'est en proie à l'anxiété que, pareil à Wotan, j'attends qu'ils reviennent me faire leur rapport.
J'ai bien peur d'être forcé d'accepter «à tout risque» [0]) la proposition de Vienne. Pourvu qu'ensuite je puisse, sans tarder, venir retrouver ici ma condition de castor — en ce cas, je parviendrai malgré tout à terminer les «Maîtres chanteurs».
Récemment, en descendant depuis la gare, c'est le cœur gros que j'ai levé les yeux vers vos fenêtres.[4] Vous ne sauriez croire combien je suis sensible — et de façon puérile — dès qu'il s'agit du domaine affectif! Je me sentais complètement désorienté à la pensée qu'il ne me fallait plus compter vous retrouver tous deux dans cette maison. Une seule idée calma mon désarroi; j'étais bien obligé de me dire: «Ce n'est pas la première fois!» — N'ai-je pas bien souvent déjà connu un pareil sentiment d'abandon et de vide? C'est une impression étrange, celle d'un froid pénétrant qui vous étreint le cœur dans un étau: «Seule persiste encore au tréfonds de mon sein la lueur sans éclat d'un feu qui s'est éteint!» — Je vous ai d'ailleurs déjà dit des choses semblables! —
Quant à Friederike[5], j'ai plaisir à constater que sa santé semble s'améliorer; elle paraît avoir trouvé la paix ou au moins se mettre sérieusement à la chercher. Elle possède un savoir immense et elle comprend tout.
Et que devient Hans, qui a livré aux flots l'anneau de Polycrate? Quel ne sera pas son étonnement le jour où l'on viendra le lui présenter, retrouvé dans l'estomac d'un poisson!
Je n'ai pas revu Mademoiselle Frommann; elle m'a écrit pour me parler de Karlsruhe et — comme toujours quand elle écrit — elle ne dit que des sottises. Me voilà donc définitivement débarrassé du petit Grand-duc![6] — Point final!
Adieu, adieu, chère Cosima. Ne m'oublie pas et garde-moi ton affection. Mille bonnes pensées de

Richard

[0]) En français dans le texte.
[1] A Francfort, le 12 septembre 1862.
[2] Il s'agit de la maison de Biebrich.
[3] Allusion à deux juristes, Karl Schüler et Friedrich Städel, originaires tous deux de Darmstadt, fervents admirateurs de Wagner, qui l'avaient aidé à chercher un domicile plus durable que les précédents.
[4] Les fenêtres des chambres qu'ils avaient habitées pendant leur visite à Biebrich.
[5] Friederike Mayer, qui était tombée malade au cours d'une visite à Biebrich.
[6] Le Grand-duc de Bade, qui résidait à Karlsruhe avait envisagé avec Wagner de faire exécuter une de ses œuvres; ce projet fut abandonné à cause d'Edouard Devrient.

En octobre 1862, Wagner écrit à Schott qu'il se trouve «dans la situation d'un homme qui se noie». L'éditeur, en effet, a refusé de continuer à lui verser des avances sur la partition des «Maîtres chanteurs» dont la composition n'avance pas assez vite. Voilà Wagner complètement sans ressources. Même l'un de ses meilleurs amis ne craint pas de dire: «Jamais il n'a pu s'astreindre à vivre raisonnablement... On ne le changera pas». — Ce qui ne l'empêcha pas de reconnaître: «C'est néanmoins un esprit puissant, qui mérite notre admiration» (Lettre de Peter Cornelius à sa sœur Susanne, le 28 octobre 1862).

Wagner essaie d'améliorer sa situation en donnant des concerts. A Leipzig, il dirige, le 2 novembre, l'exécution de l'ouverture des «Maîtres chanteurs» (c'est une première mondiale) devant une salle presque vide. Au cours d'une répétition, «j'eus soudain l'impression d'échapper aux contingences de ce monde en apercevant, dans un coin de la salle, *Cosima* en grand deuil, très pâle, mais qui m'adressait un sourire amical. Elle était revenue récemment de Paris où elle avait passé un certain temps au chevet de sa grand'mère, atteinte d'un mal incurable, et elle était encore plongée dans le profond chagrin que lui avait causé la mort soudaine, inexplicable, de sa sœur (Blandine). En s'avançant vers moi, elle me donnait l'impression de revenir d'un autre monde. Toutes les pensées qui occupaient nos esprits étaient si graves et si profondes que, pour ne pas sombrer dans de tels abîmes, il fallait nous concentrer entièrement sur la joie que nous donnait cette rencontre. Toutes les péripéties des répétitions prirent alors à nos yeux l'aspect d'un jeu d'ombres chinoises d'une étrange drôlerie, que nous regardions se dérouler devant nous, en riant comme des enfants» (Ma vie, p. 808 sq).

Pendant les jours suivants, Wagner va voir sa femme à Dresde. Minna espère encore le ramener à elle. Mais lorsqu'il prend congé d'elle le 7 novembre 1862, il lui dit, en fait, adieu pour toujours. Ils ne se reverront plus jamais.

Wagner renonce à son appartement de Biebrich. Avec l'aide de Mathilde Maier, il part à la recherche d'un autre domicile — mais en vain. A la mi-novembre, il s'en va à Vienne — à partir de Nuremberg, il fait le voyage avec Friedericke Meyer qui a résilié son contrat au théâtre de Francfort et va désormais essayer de s'imposer à Vienne. Peter Cornelius a noté dans son Journal les lignes suivantes qui définissent assez bien les relations de l'actrice et de Wagner (20 novembre 1862): «Pour ce qui est de Friedericke, elle vaut certainement bien mieux que tout ce qu'on a pu raconter sur elle à Mayence. C'est une fille qui a de la valeur — à ce qu'il me semble. Elle a du bon sens, sans chercher pour autant à se mettre en valeur. Elle n'est pas très jolie, mais elle possède une physionomie très vivante. Wagner se comporte en sa présence avec beaucoup de savoir-vivre et de discrétion. S'il est inévitable qu'il ait une liaison de ce genre, mieux vaut, à mon avis, celle-là que beaucoup d'autres».

Deux jours après, Wagner écrit à Bülow ses impressions sur leur rencontre à Leipzig: «Chers enfants, dès l'instant où je vous ai revus à Leipzig, mon cœur s'est remis à vivre! C'est une chose sûre, je vous aime beaucoup tous les deux. Grand Dieu! La confiance absolue, réciproque, voilà la seule chose qui compte, mais, hélas! qu'elle est donc difficile à trouver! Car ce n'est pas tout que les cœurs soient d'accord, il faut aussi que l'intelligence joue son rôle! — A tous deux, j'adresse des affections très sincères et profondément senties!» (22 novembre 1862).

On évaluera à sa juste valeur la nature purement amicale de ces relations si

l'on n'oublie pas que Cosima était alors à quatre mois de la naissance de sa seconde fille Blandine.
A propos de Friederike Meyer, c'est sa sœur, Madame Louise Dustmann, qui nous renseigne, en déplorant que «Wagner s'entende à la dépouiller de tout, dans les deux sens du terme».[1] De plus, elle craint que sa sœur Friederike ne lui porte préjudice par sa présence, car celle-ci, qui a eu deux enfants illégitimes du directeur du théâtre de Francfort, ne jouit pas d'une bonne réputation. Par la faute de sa liaison avec Friederike, Wagner cesse d'être en bons termes avec Mme Dustmann. C'est une catastrophe, car cette dernière doit chanter le rôle d'Isolde à la première de «Tristan» selon le projet initial, et sa brouille avec l'auteur va contribuer grandement à faire échouer ce plan de réalisation, bien que Friederike n'ait pas tardé à quitter Wagner et la ville de Vienne après avoir tenté en vain, malgré tous ses efforts, d'y obtenir un engagement.
Vers la fin de l'année, Wagner donne à Vienne trois concerts où sont exécutés, à peu de chose près, les extraits de ses œuvres dont la liste est contenue dans la lettre qui suit. Le public exprime son enthousiasme en applaudissements frénétiques; pour certains morceaux, on réclame qu'ils soient redonnés jusqu'à trois fois. A l'un des concerts, on compte même 23 rappels. «Les Viennois étaient complètement fous», écrit Wagner à Bülow. Résultat final: «Gloire, ovations, enthousiasme et — déficit». (3 janvier 1863).
Le lendemain, c'est à Mathilde Maier qu'il s'adresse «Il me manque, lui écrit-il, un être féminin qui puisse se résoudre à être pour moi, envers et contre tous, ce que peut être pour moi une femme dans les conditions lamentables où je me trouve, et j'ajouterai: ce qu'elle doit être pour me permettre de me réaliser pleinement». Il précisait ensuite qu'il lui était impossible de divorcer, car c'eût été porter à sa femme un coup mortel. Ce scrupule de Wagner est sincère et motivé. Mais la requête adressée à Mathilde Maier demeura sans écho, car elle la jugeait inconciliable avec ses conceptions morales, celles des bonnes traditions bourgeoises.

[1] Kapp, «Wagner und die Frauen», p. 228.

Vienne, le 2 février 63

Voici, très chère Cosima, une réponse immédiate à votre lettre. Je vous expédie en même temps un programme et un compte rendu [1] qui a paru dans le «Beobachter»; son ton est d'une sécheresse extrême, mais il en dit assez.
Jeudi, je vais partir pour Prague afin d'y donner un concert qui doit me rapporter 800 florins. Si, d'ici-là, je recevais de Berlin une nouvelle favorable, je repartirais directement de là-bas vers les bords du Rhin pour y régler les questions relatives à mon domicile. Le 26 courant, il faut que je sois à St Petersbourg pour y diriger, dans les deux premières semaines de Carême, deux concerts pour lesquels je recevrai une somme de 2.000 roubles-argent. A la mi-mars, je regagnerai Vienne le plus vite possible pour y prendre la direction des dernières répétitions de «Tristan» qui, c'est chose presque sûre, sera à l'affiche probablement dans la seconde moitié de mars. Mon opéra pourrait se donner beaucoup plus tôt si les exigences inouïes du répertoire ne venaient pas sans cesse nous déranger et nous priver de semaines entières de travail. Pour le moment, tout s'annonce bien et il n'est plus question de prétendre que notre entreprise est une chose irréalisable.
Notre Dustmann est parfaitement *au fait* [0] et elle chante déjà à ravir son rôle

tout entier. Ander[2] possède aussi tout son rôle et il ne lui reste plus qu'à travailler encore un peu. Dans ces conditions, je vais donc me décider à quitter Vienne pour un certain temps, car j'ai un besoin urgent de la modeste somme que je gagnerai à St Pétersbourg si je veux m'assurer la paix nécessaire à mes «Maîtres chanteurs». Je sais que je peux compter sur *Esser*[3] avec une entière confiance: il s'entend magnifiquement à défendre ma cause.
Quoi qu'il en soit, je demande donc à Hans de m'envoyer un mot à Prague d'ici dimanche prochain (à l'adresse du «Cheval Noir»). S'il n'y a vraiment rien à espérer pour Berlin, je pourrais peut-être redonner à Prague le même concert et prolonger mon séjour jusqu'au jeudi de la semaine prochaine. Ensuite, sur le trajet qui me mènerait des bords du Rhin à St Pétersbourg, j'envisagerais, par exemple, de vous rendre visite à Berlin, mais pour une demi-journée seulement. Mais si, au contraire, *Hülsen*[4] se montre conciliant et si (ce qui serait fort souhaitable) il était possible qu'un concert ait lieu à Berlin avant même celui de St Pétersbourg, je renoncerais alors à donner un second concert à Prague; je me rendrais aussi vite que possible vers les rives du Rhin à la recherche d'un appartement et j'arriverais encore à temps à Berlin.
Quant à la date de ce concert, il faudrait qu'elle soit fixée au 21, au 22 ou, au plus tard, au 23 (le 23 serait en somme déjà trop tard; je préfèrerais le 20 ou de 21). Pour ce concert à Berlin, je proposerais le programme suivent:

1° «Tristan et Isolde» — Mort d'amour et transfiguration. Prélude du premier ace et fin du dernier (sans la partie chantée).
2° a) Réunion de la corporation des Maîtres chanteurs
b) Exposé de Pogner (Air pour voix chantée).
3° Prélude (Ouverture)
} Les Maîtres chanteurs
4° Chants de la forge de Siegfried (ténor)
a) La Fonte de l'Acier
b) Le Marteau sur l'Enclume
5° Chevauchée des Walkyries.
7°[5] Le chant d'amour de Siegmund (ténor)
8° Adieux de Wotan et l'Enchantement du feu (basse chantante)

D'après cela, voyez ce que vous pouvez faire et ce qui entre en ligne de compte.[6] Que la bonté divine répande ses bénédictions sur vos têtes, et particulièrement sur vous!
Avec mes meilleures amitiés —

bien à vous
Richard Wagner

[1] Il s'agit probablement d'un des concerts donnés à Vienne le Ier et le 11 janvier 1863.
[2] Alois Ander répétait à Vienne le rôle de Tristan. Mais Peter Cornelius avait dès cette époque la conviction que la partie de Tristan était écrite trop bas pour la voix d'Ander et se situait trop haut pour son intelligence.
[3] Le chef d'orchestre Heinrich Esser, qui dirigeait les répétitions avec accompagnement de piano. Wagner ne se doutait pas qu'Esser écrivait à l'éditeur Schott des lettres pleines de calomnies contre lui.
[4] Botho von Hülsen, directeur général de l'Opéra de Berlin.
[5] Wagner a oublié par inadvertance le numéro 6 du programme.
[6] Ce projet de concert à Berlin ne se réalisa pas.

Le 8 février 1863, Wagner donne à Prague le concert prévu et retourne à Biebrich en passant par Vienne. Il tient continuellement ses amis de Berlin au courant de ses soucis et de ses projets; il ne cesse de demander à Bülow de lui rendre divers services, surtout d'aller toucher les tantièmes venus à échéance, de lui avancer certaines sommes et de les envoyer à Minna. Le 16 février 1863, il le charge de louer pour lui, en vue de son projet de voyage en Russie, une pelisse et une chancelière. Il fait halte à Berlin, mais ne s'y arrête que quelques heures, et continue à destination de St Pétersbourg, où il arrive probablement le 24 février.

[Avant le 3 mars 1863]
St Pétersbourg
38 Perspective Nevski

Voici, très chère Cosima, mon adresse actuelle!
C'est uniquement à une indisposition que je dois de pouvoir vous écrire. Je souffre d'un sérieux refroidissement et j'ai été obligé de décommander la répétition prévue pour aujourd'hui, ce qui me permet, pour un certain temps, de ne pas être dérangé, ni arrêté par mes occupations. Comme il me faut en même temps écrire aussi de plusieurs côtés à la fois, je ne peux que me borner à vous dire que je suis encore en vie, qu'on m'a reçu très cordialement, que je suis logé dans un cadre magnifique, qu'hier, à la répétition, j'ai trouvé l'orchestre très bon, que le premier concert est prévu pour mardi [1] et que tout promet d'aller à merveille, comme je le désire.
Transmettez mes amitiés à Hans quand il reviendra, de même à Alwina [2] quand vous la verrez et n'oubliez pas [?] [3] de me conserver votre affection.
Adieu, chère Cosima!

Bien à vous
Richard Wagner

[1] Le 3 mars 1863; par conséquent, cette lettre date du Ier mars 1863 au plus tard.
[2] Alwina Frommann.
[3] Le point d'interrogation entre parenthèses est de la main de Wagner.

D'après les messages de Wagner à Cosima qui nous ont été conservés se situe, entre cette lettre et la suivante, une année très riche en événements.
Sur le chemin du retour, après ses concerts à St Petersbourg et à Moscou, il va rendre visite aux Bülow dont la seconde fille, Blandine, est venue au monde le 20 mars 1863.
Les concerts lui ont rapporté 7 000 Thalers dont 4 000 ont servi à rembourser les créanciers. On lui laisse entrevoir l'éventualité d'une seconde tournée en Russie. C'est dans cette perspective qu'il compte s'installer définitivement, pense-t-il, à Penzing, dans la banlieue de Vienne et il dépense des sommes exorbitantes à meubler sa nouvelle demeure.
Il réitère sa demande auprès de Mathilde Maier: «Je t'aime du fond du cœur», lui écrit-il le 10 mai 1863. Le lendemain, il continue, tout en déplorant la solitude où il se trouve: «Dieu seul peut savoir jusqu'où peuvent aller vos préjugés de vieilles bigotes! Mais qu'en diriez-vous, si je vous proposais de venir tous vous installer ici, avec ta famille entière, y compris toutes les tantes? — Mais oui, mais oui! Il suffira encore d'une campagne de Russie, et je

pourrai vous proposer, dans ma maison, l'appartement du rez-de-chaussée, qui est aussi beau que le mien. Vous serez chargées de tenir mon ménage. Qu'en dis-tu? Que vont en dire les cousines? — Ah! laissez-moi rire! Vous êtes vraiment lamentables, vous autres! — Oui, je le dis bien, lamentables! Voyons, il faut bien prendre *quelques risques*, du moment qu'il s'agit de Wagner!»
«Grand Dieu! lui écrit-il le 18 mai, je m'amuse, bien sûr à améliorer le confort et le décor de ma maison, mais rien de cela ne peut remplacer tout ce qui me manque ici!»
Il insiste une fois encore (le 25 mai 1863): «Toi qui m'es chère et précieuse, que ne puis-je t'avoir déjà auprès de moi!... «Pour toi, chérie, un long, un très long baiser!» (26 mai 1863). Et dix jours plus tard, il lui dédie même ces deux vers: «Mon petit chou, il n'est pour moi / Pas de trésor plus cher que toi!»
Même s'il désire sincèrement la présence de Mathilde, le ton enjoué des expressions qu'il emploie est très révélateur. Pour savoir quels sont réellement ses sentiments profonds, il suffit de consulter une lettre qu'il écrit à Eliza Wille, le jour même où il compose les deux vers cités plus haut, le 5 juin, et où il s'agit de l'autre Mathilde, Mme Wesendonck: «... elle est et elle demeure mon premier, mon unique amour! J'en suis toujours plus convaincu. Elle a représenté l'apogée de mon existence: les années d'inquiétude, de délicieuse angoisse que j'ai passées dans le rayonnement magique de sa présence, de son affection, contiennent toutes les douceurs de ma vie. Pour peu que je me remémore cette époque, je m'y sens aussitôt transporté, plongé dans cette merveilleuse atmosphère de tendresse qui, aujourd'hui comme jadis, me serre la gorge et ne me permet que de pousser un soupir... jamais mon amour pour elle ne cessera d'être ardent: mais je n'ai pas le droit de chercher à la retrouver... oui, certes, je commence seulement à présent à comprendre que toujours, elle demeurera l'unique objet de mon amour!»
Il exprime à Bülow son tourment continuel (22 juin 1863): «J'ai besoin d'avoir près de moi un être féminin de nature agréable, je m'en rends compte toujours davantage. A quoi bon feindre de préférer la solitude: ce n'est pas la vraie solution. Mais où trouver l'oiseau rare?»
Pour réunir les sommes nécessaires à son train de vie coûteux, il émet des traites et donne, au cours des mois suivants, des concerts à Budapest, à Prague et à Karlsruhe. En novembre, il est, pour la dernière fois, l'invité du ménage Wesendonck; mais là, il se voit refuser les subsides qu'il avait espérés. Il va rendre visite à la famille de Mathilde Maier, à Mayence, et continue son voyage à destination de Berlin.
C'est là que se place, le 28 novembre 1863, cette promenade en voiture avec Cosima dont Wagner devait plus tard évoquer l'importance (Ma vie, p. 844): «Cette fois, sans rien dire, nous renonçâmes à plaisanter; nous échangeâmes un long regard muet et c'est alors que s'empara de nous un violent désir de nous avouer la vérité et de reconnaître, sans qu'il fût besoin d'un seul mot, quelle fatalité insondable s'était abattue sur nous. Au milieu de larmes et de sanglots, nous fîmes alors le serment d'appartenir irrévocablement l'un à l'autre».
Cette dernière phrase a été retranchée par Cosima en vue de la première publication de l'ouvrage. D'autre part, Joachim Bergfeld a remarqué, en étudiant le «Livre brun», (p. 38 sq) qu'un événement d'importance avait dû se passer ce jour-là. On en trouve également la preuve à quatre endroits différents du

Journal de Cosima: le 28 novembre 1869, elle note ce souvenir: «Il y a six ans aujourd'hui que R. était de passage à Berlin et qu'à cette occasion, nous avons découvert que nous nous aimions; à cette époque, je croyais ne plus jamais le revoir, nous voulions mourir ensemble. Le 28 novembre 1871, elle écrit: «Il y a huit ans aujourd'hui qu'il m'a avoué son amour». Le 28 novembre 1874, elle note: «Nous pensons à notre première union, il y a onze ans». Et le 3 janvier 1881, elle cite les paroles de Wagner lui-même: «Dans sept ans, nous fêterons les noces d'argent de nos vraies épousailles... auparavant, je ne savais pas si c'était Madame von Bissing ou Madame Wesendonck que le sort m'avait destinée».

Les termes d'«union» et d'«épousailles» pourraient en définitive permettre certaines hypothèses dont la portée dépasserait celle des diverses interprétations auxquelles a donné lieu, jusqu'à présent, le passage cité plus haut de l'autobiographie wagnérienne.

Dans ces conditions, on a d'autant plus de peine à comprendre les réactions de Wagner au cours des jours suivants. Ou bien il faut admettre que Wagner n'était pas à même d'évaluer la portée de ce qui s'était passé, ou bien on peut aussi expliquer sa conduite par un réflexe de défense instinctive contre de nouvelles complications et de nouveaux troubles sentimentaux.

Le 4 décembre, en se rendant à Breslau pour y donner un concert, il fait le voyage, à partir de Löwenburg, avec une de ses admiratrices de longue date, veuve depuis peu. Elle s'appelle Henriette von Bissing et descend à Breslau au même hôtel que lui. A cette occasion, elle accepte de lui «procurer la somme assez considérable, dit-il dans «Ma vie», (p. 847) qui m'aurait garanti une existence indépendante pendant un certain temps». La promesse de cette avance provoque en lui semble-t-il, un état d'euphorie qui se reflète dans la lettre qu'il écrit alors à sa jeune intendante de Penzing: «Ma chère Mariette,... N'oublie pas, mon cher trésor, de mettre ma maison bien en ordre pour que je puisse me reposer tout à mon aise, car j'en ai grand besoin ... Et pense à parfumer suffisamment partout: achète des flacons de la meilleure marque pour que tout l'appartement soit imprégné d'une bonne odeur. Tu y songeras, n'est-ce pas? Quant à toi, j'espère que tu seras bien mignonne et bien aimable; je mérite largement de me faire choyer à mon retour... Mille baisers, mon trésor!» (6 décembre 1863).

En janvier 1864, Wagner constate qu'il court à une «ruine irrémédiable» (Ma vie) par suite des difficultés croissantes que lui créent ses traites à court terme. Il est obligé de payer à ses créanciers des intérêts qui vont jusqu'à 200 %.[1] Il écrit alors à Bülow, le 12 janvier 1864: «Je ne peux ni vivre ni mourir... De quelle façon mon existence cessera-t-elle? Je l'ignore encore».

Henriette von Bissing reste son ultime espoir. En février, elle refuse de verser la somme promise. Elle explique ainsi sa décision à sa sœur Eliza Wille: «A quoi bon prendre la peine de tirer Wagner d'affaire? C'est, de toute façon, Mathilde Wesendonck qui restera l'élue de son cœur (Ma vie, p. 848). En mars, on renonce définitivement à monter «Tristan». Des créanciers en viennent à faire protester des traites de Wagner.

C'est dans un tel état de chose que fut écrite la lettre suivante, quinze jours avant que Wagner ne se décide à s'enfuir de Vienne — et c'est ce jour-là qu'à Munich, le jeune Louis II monte sur le trône.

[1] Manfred Eger, «Lettre de Richard Wagner à Edouard Liszt», (Brochure-programme des Festivals de Bayreuth), «Les Maîtres chanteurs» 1975, p. 54 sq.

le 10 mars 64

Ma chère Cosima,
Tu n'as pas manqué de ressentir ce dernier sursaut qui constitue mon adieu à la vie.[1] Depuis lors, j'ai accédé à un dernier stade de souffrance: j'en suis certain et je le sens, bientôt tout sera fini. Encore un dernier, un bien triste effort et j'aurai terminé ma lutte.
Je ne retournerai donc pas à St Pétersbourg. Cette fois, ce n'était pas la gloire et la fortune que j'y aurais cherchées, mais un dernier gîte.[2] Même le terrible climat qui règne là-bas aurait eu pour moi, à présent, quelque chose d'attirant. Mais je viens d'en recevoir une nouvelle qui m'a fait désormais changer d'avis.[3] Où irai-je maintenant pour ... être seul? Je n'en sais rien encore.
Le long voyage[4] qu'Hans va être obligé de faire tout seul l'aidera à se rétablir. Je ne suis pas étonné de le savoir en si mauvais état: il a entrepris tant de choses l'hiver dernier qu'il donnait presque l'impression d'être fou.
Reste en bonne santé, toujours aussi vaillante. Quand nous nous reverrons, tu seras contente de moi.
Du fond du cœur, une fidèle pensée.

RW

Lettre expédiée de Vienne.

[1] Les lettres qui s'y rapportent n'existent plus.
[2] Dans sa lettre à Eliza Wille (datée du 14 mars 1864), Wagner fait également allusion à son intention de s'installer définitivement à St Pétersbourg.
[3] On ignore de quelle nouvelle il s'agit. On suppose qu'elle était en rapport avec le début de l'insurrection de Pologne, de même qu'une réponse négative de Kiew.
[4] Il s'agit d'une tournée de concerts à destination de St Pétersbourg.

Pour échapper à la menace de la prison pour dettes qui le guette, Wagner quitte Vienne le 23 mars 1864. Il a tenté en vain, désespéré, de trouver un refuge chez des amis, et même chez les Wesendonck. Mais ils ont refusé. De Munich, il gagne Mariafeld (près de Zurich) où Eliza Wille le recueille pour quelques semaines.
C'est de là qu'il écrit, le 8 avril 1864, à Peter Cornelius qui se trouve à Vienne: «J'attends qu'*une lumière* se montre: que se révèle *un être* qui vienne *dès à présent* me tendre une main *secourable*, énergique ... Il faut que se produise en ma faveur, et sans tarder, un miracle de *bonté*, vraiment efficace; sinon, c'en est fait de moi.» [1]
Deux jours plus tard, il écrit à Cosima:

[1] L'original de cette lettre se trouve dans les archives du Musée Richard Wagner.

Chère Cosima,
Il faudrait vraiment que Hans se décide à m'écrire sans tarder, dès qu'il sera rentré de St Pétersbourg. J'ai besoin des conseils et de l'aide fidèle de tous ceux qui m'aiment pour prendre et exécuter des résolutions qui, si c'est encore chose possible, me permettraient de rétablir l'équilibre de ma vie chancelante et de réaliser quelques œuvres encore. La mort n'a donc pas voulu de moi, mais la vie ne m'apparaît pas non plus comme une solution, tout au moins s'il s'agit de la poursuivre dans les *mêmes* conditions que celles de mon existence

actuelle. — Ici, ce n'est pas la paix que j'ai trouvée, mais simplement un refuge. Je ne peux pas concevoir l'idée de travailler: c'est tout dire.
Je vous en supplie: que Hans n'oublie pas de m'écrire. Il faut que nous restions tous étroitement unis pour les jours qui viennent.
Je demeure bien à vous, le cœur triste, malade et misérable.

RW

Mariafeld par *Meilen*
Canton de Zurich
10 avril 1864

[0]) En français dans le texte.

STEFAN KUNZE

LA RÉALISATION SCÉNIQUE DANS L'IMAGINATION DE WAGNER

Réflexions sur les rapports de la musique et de la scène dans la Tétralogie

I

Chaque fois que s'est déchaînée contre le drame musical de Wagner — et surtout contre sa Tétralogie — la pire des incompréhensions ou l'hostilité la plus violente, toujours, le conflit a pris naissance au niveau des rapports entre la scène et la musique. Cet antagonisme est, en effet, aussi complexe qu'impénétrable et ceci explique les réactions déconcertantes qu'il provoque. Ce que Wagner et ses adeptes considéraient comme une entité parfaite, comme une fusion idéale de la musique et du drame, les autres, c'est-à-dire les critiques anti-wagnériens, le réprouvaient catégoriquement, car c'était d'après eux la capitulation de la musique en face de la scène. On était choqué par l'inspiration théâtrale de cette musique, par l'influence des facteurs scéniques qu'elle trahissait. Evoquons à ce sujet une remarque d'Edouard Hanslick qui fut, du vivant de Wagner, probablement le plus prestigieux et le plus compétent des critiques qui l'attaquèrent, porte-parole de la «musique absolue», ce qui ne l'empêchait pas, d'ailleurs, de porter à l'occasion des jugements fort lucides sur des ouvrages lyriques: il ne trouvait, disait-il, dans toute la musique de «L'Or du Rhin», ni plus ni moins, à peu de chose près, que le «décor d'une pièce à grand spectacle». En écrivant à Brahms, le 26 juin 1875, (car il le supposait malgré tout plus apte qu'Hanslick à comprendre ses conceptions musicales), Wagner faisait allusion à cette comparaison blessante et la commentait ainsi: «Je suppose néanmoins qu'il pourrait être assez intéressant de constater, en parcourant les autres partitions de mon «Anneau du Nibelung», que je suis arrivé à créer toute une foule de thèmes musicaux sur la base de ce décor en carton-pâte que j'ai, paraît-il, planté dans «L'Or du Rhin». Certes, il n'avait pas tort de se reconnaître le don de faire produire à de simples «décors en carton-pâte» une riche substance musicale, d'en extraire un immense potentiel de musique. Néanmoins, les doutes que conservaient Hanslick et Brahms vis-à-vis de la méthode de composition wagnérienne n'étaient pas, pour autant, près de se dissiper. Au contraire: dès que Wagner — où que ce fût — avait l'occasion d'exprimer son opinion sur les rapports de la musique et de la scène, il semblait confirmer lui-même les re-

proches de ses adversaires. En résumé, tous arrivaient plus ou moins à la même conclusion: la musique de Wagner, — et surtout celle de la Tétralogie, — se contentait de jouer un rôle infâmant d'illustrateur. Evidemment, ce terme est injurieux et l'on ne saurait guère le considérer encore comme un argument sérieux depuis que Nietzsche a posé, en polémiste, la question perfide à laquelle il répondait aussitôt: «Au fond, Wagner était-il un musicien? En tout cas, il était quelque chose d'autre, et il l'était *davantage*, à savoir un *histrion* incomparable, le mime le plus sublime, le génie théâtral le plus étonnant qu'aient jamais eu les Allemands, bref, notre *homme de théâtre par excellence*. Sa place n'est pas dans l'histoire de la musique, mais ailleurs . . .» (Le cas Wagner, 1888). Wagner aurait donc été un homme de théâtre pourvu de dons musicaux: tel est le thème que Nietzsche a développé avec brio, en de multiples variations. Il lui est même arrivé d'insinuer méchamment que tout l'art de Wagner se réduisait à traduire en musique, de façon impressionnante, des effets de nature scénique. Pourtant, un bon nombre de ses contemporains en jugeaient tout autrement. L'un d'entre eux, le critique Wilhelm Mohr, estimait (à bon droit, pourrions-nous dire aujourd'hui), après les représentations de la Tétralogie à Bayreuth en 1876, que celui qui venait de remporter un triomphe, c'était «Wagner le musicien», et non pas l'homme de théâtre.

De fait, dans les drames musicaux de Wagner, la musique constitue la charpente essentielle, la base spirituelle de l'ouvrage. C'est en elle que convergent les idées dramatiques, les visions scéniques, les ressources du geste, les remous affectifs et le rythme de la parole. Le rappeler peut paraître un lieu commun, de nos jours; mais au temps de Wagner, beaucoup de gens sensés avaient peine à admettre que le langage musical pût, sans rien perdre de sa densité ni de son originalité, s'accorder strictement avec la situation dramatique représentée sur scène. Comment imaginer qu'il fût possible de maintenir à la fois la prééminence de la musique et les exigences de l'art théâtral? Et n'était-ce pas, en définitive, Wagner lui-même qui avait affirmé sans relâche que l'orchestre devait réaliser son «union indissoluble» avec le drame (Opéra et drame), s'adapter parfaitement aux gestes du chanteur et que «l'expression mélodique» devait naître entièrement de la «nature des scènes» (Une communication à mes amis). Selon Wagner, le drame musical se différencie de l'opéra par le fait que la musique y devient le moyen, tandis que le drame en est bel et bien la fin. «. . . L'erreur qu'on a commise dans les lois qui régissent l'opéra consistait à prendre un moyen d'expression (la musique) pour fin, tout en rabaissant au rôle de moyen ce qui est la fin même de l'expression, c'est-à-dire le drame»: telle est l'opinion de Wagner dans «Opéra et drame». Pour en revenir au principe énoncé plus haut, qui paraît d'une extrême évidence, (mais qui, pris à la lettre, prête à confusion), il semble que, dans une certaine mesure, il rétablissait en bon ordre, dans l'opéra, les rapports que Wagner estimait contraires à son idéal artistique; la musique se trouvait ainsi revenir (ou plutôt accéder pour la première fois) au rôle qui est le sien dans le drame, c'est-à-dire à une fonction secondaire. Dans cette optique, il était donc logique de considérer la représentation sur la scène comme étant l'accomplissement suprême d'une œuvre dramatique et l'interprète, le seul véritable artiste. C'est là une des principales raisons pour lesquelles Wagner aurait préféré qualifier ses «drames musicaux» d'actes «de la musique devenus visibles» (sur l'expression «Musikdrama»).

Mais une nouvelle influence allait donner un autre accent à la théorie de Wag-

ner sur le drame musical et surtout à ses idées sur le rôle assigné à la musique dans le drame. Il s'agit de la conception de la musique selon Schopenhauer, qui dérivait tout droit de la vision romantique de la musique, art de l'inexprimable au-delà de toute réalité. Par conséquent, si, d'après Schopenhauer et Wagner, la musique était le reflet sonore de la volonté pure, des choses en soi (universalia ante rem), elle devait forcément transcender l'univers concret de la scène de théâtre. Dans son traité sur Beethoven de 1870, Wagner, en effet, s'exprime en ces termes: «La musique traduit l'essence la plus intime du geste avec une intelligibilité si directe que, dès que nous sommes saturés de musique, elle fait perdre à notre visage sa puissance de perception intensive du geste, si bien que nous comprenons enfin les gestes sans les voir eux-mêmes». Ici, Wagner se trouve dans une certaine mesure en contradiction avec sa propre théorie qui donnait la priorité au drame, et par là, il faut toujours entendre l'action telle qu'elle se déroule sur la scène, dans toutes ses dimensions. En définitive, c'était encore dans le cadre de «Tristan» que les idées de Schopenhauer pouvaient le mieux trouver leur application. L'ouvrage était conçu dans ses grandes lignes sur une transcendance qui dépassait les limites d'une action et d'un décor réduits à leurs plus simples éléments; il dépeignait l'évolution d'un immense espace intérieur, échappant à jamais à l'emprise d'un contact visuel, né d'une souffrance insondable et d'un douloureux, d'un indicible élan. Wagner a certainement été d'accord avec Nietzsche lorsque celui-ci, en se référant à Schopenhauer, disait qu'à son avis, le spectacle de la scène (ce qu'il appelle «l'illusion apollinienne») constituait une sorte de rempart, étant donné que personne ne pouvait comprendre cet ouvrage sous sa forme de musique pure «sans le soutien de la parole et de l'image», c'est-à-dire dans son essence universelle qui fait éclater les limites de l'individu (isue elle-même de «l'universalité dionysiaque») (La naissance de la tragédie dans l'esprit de la musique, 1871). Quant à Wagner, il déclara un jour que le public ne pourrait supporter de cette œuvre que des représentations médiocres. — Or, «Tristan» constitue parmi les drames wagnériens un cas d'exception, car ce qui le distingue des autres, c'est que sa substance musicale n'a que peu de points de contact avec la trame de l'action scénique. Il en va tout autrement dans la Tétralogie. Là, nous trouvons la conception dramatique et l'élément musical encore plus étroitement liés que dans aucune autre œuvre de Wagner. C'est pourquoi la Tétralogie semble, dans toute la production wagnérienne, répondre mieux que toute autre création de son auteur à la théorie de l'œuvre d'art totale dramatique.

Malgré tout, la question essentielle demeure inchangée, dans toute son étendue, et toujours aussi brûlante: celle de savoir quels sont, en fin de compte, les rapports exacts entre la scène et la musique. Parmi les multiples déclarations que Wagner a pu faire à ce sujet, aucune n'apporte vraiment les éléments d'une solution. D'autre part, tous les essais que l'on a tentés jusqu'à ce jour pour transposer les visions théâtrales de Wagner sur le plan de la réalité scénique ont prouvé qu'il n'est pas facile de donner une réponse à cette question si complexe. N'ayons pas peur de le dire: jamais, dans toute l'histoire de l'opéra où l'on a toujours les sphères du drame et de la musique chercher soit à se combattre, soit à s'équilibrer harmonieusement, jamais on n'avait découvert tant de problèmes à résoudre dans les relations entre la scène et la musique. Et ces difficultés ne sont pas tellement, comme on pourrait le croire, celles que créent par exemple les tableaux où figurent les Filles du Rhin, les «interventions» de Fafner, le brasier à l'échelle universelle ou l'inondation gigantesque

des derniers instants du drame; certes, ce sont là, sur le plan technique, des performances dont la réalisation se révèle des plus ardues. Mais la vraie difficulté réside ailleurs; elle provient du fait que les visions nées dans l'esprit de Wagner n'ont aucune parenté avec un univers objectif que nous puissions concevoir. On chercherait en vain à quelle tradition il a emprunté ses allégories et ses tendances philosophiques. A l'inverse de la mythologie antique, jamais, avant Wagner, les mythes germaniques n'avaient inspiré d'œuvres plastiques ni de représentations figuratives. C'est peut-être cette particularité qui incita spécialement Wagner à leur consacrer tant d'intérêt. Dans ce cadre, l'imagination créatrice de l'artiste pouvait se déployer librement sans se heurter à des modèles existants. Le jour où il termina sa partition de «L'Or du Rhin», il écrivit à Liszt (15 janvier 1854) qu'il venait d'achever «un travail surhumain», car il avait eu à «recréer un monde qui n'avait jamais existé». Notons bien cette remarque qu'il convient d'appliquer à la scène autant qu'à la musique.

II

Depuis le «Vaisseau fantôme», il devenait toujours plus évident que, pour réveiller son inspiration musicale, Wagner avait besoin de la réalité concrète de la scène. Il lui fallait, pour faire fonctionner son imagination de musicien, un élément d'ordre scénique, une vision dramatique, qui lui servait «d'ars inveniendi». «Chez moi, dit-il un jour, c'est toujours le drame qui détruit les formes conventionnelles et qui fait surgir de nouvelles possibilités» (Cosima Wagner, Journal, le 4 décembre 1870). Dès qu'il s'agissait de mener à bien n'importe quel projet, il n'admettait pas de «faire les choses à moitié». Klaus Günther Just a remarqué non sans raison que, pour apprécier la valeur de Wagner en tant que poète, il ne suffisait pas d'étudier sa production dans le domaine que lui assigne la tradition de la critique littéraire, c'est-à-dire dans les livrets de ses drames musicaux, mais qu'elle se révélait mieux encore dans ses trouvailles d'art scénique dont témoignent, de façon détaillée, ses remarques de mise en scène, rédigées avec précision, et pourtant assez vagues encore dans leurs grandes lignes.

Donc, en considérant que, chez Wagner, la processus scénique avait le pouvoir de faire naître l'invention musicale, on pourrait supposer que son travail créateur suivait, depuis la conception initiale jusqu'à la représentation sur scène, la gradation suivante: le premier stade comprenait l'ébauche du scénario et la rédaction du texte; le second, la composition, la traduction musicale où s'incarne l'action dramatique; enfin le troisième, la réalisation sur la scène du théâtre à laquelle collaborent la musique et l'art scénique. Chez Wagner, l'imagination scénique et la veine poétique — il serait facile de le prouver — forment un tout indissoluble; autrement dit: le sujet, l'effet scénique et le texte du livret sont d'emblée conçus sous l'angle de la musique; mais on pourrait en faire abstraction et de même refuser de tenir compte du fait que nous ne pouvons dépister ni dans le discours, ni dans le spectacle qu'offre la scène, les états psychiques et émotionnels des héros, car c'est uniquement la musique qui se charge de les suggérer. En ce cas, on pourrait adhérer à l'objection esthétique d'Adorno qui reproche à la musique de Wagner de jouer un double rôle d'illustration et de commentaire et qui, de façon évidente, répète sur un mode tautologique ce qu'expriment déjà, de leur côté, les paroles et le jeu scénique. D'ailleurs, l'attitude de Wagner lui-même prêtait à une interprétation de ce genre qui, au fond, est une interprétation fausse. Car il attachait une extrême

importance non seulement à voir suivre à la lettre ses directives de régie, mais aussi à faire coïncider exactement les moindres détails de mise en scène avec le déroulement de la partition. Les indications précises qu'il a rédigées pour l'exécution de «Tannhäuser» et du «Vaisseau fantôme» (les deux articles datent de 1852) nous en fournissent une documentation éloquente et les conseils relatifs aux jeux de scène et à l'expression qui doivent accompagner le grand air du Hollandais au premier acte sont particulièrement instructifs. Le récitatif qui sert de prélude porte indubitablement le caractère d'une indication scénique mise en musique et il le conserve jusque dans la description de la démarche du Hollandais qui, en débarquant, avance sur la terre ferme. Mais il y a plus encore. Même le rythme particulier de cette démarche se traduit dans la ligne musicale: « . . . la première note de la ritournelle de l'air (le mi dièse grave des contrebasses) accompagne les premiers pas du Hollandais sur le sol; sa démarche balancée, comme celle des gens de mer qui, après une longue traversée, foulent pour la première fois la terre, est accompagnée musicalement par le motif des vagues aux violoncelles et aux altos; il fait le second pas sur le premier quart de la troisième mesure . . .» Voilà qui relève évidemment du domaine de la mise en scène, composition dictée par l'imagination d'un homme de théâtre. Et pourtant, ce que Wagner a composé là, dans un style sans rigueur, c'est-à-dire celui du récitatif, n'est pas adaptable, de façon «littérale», aux exigences d'une réalisation scénique. Aucun acteur, même s'il mettait son point d'honneur à se conformer exactement aux prescriptions de Wagner, ne saurait rendre le balancement de cette démarche indécise qu'évoque la musique avec tant de pouvoir suggestif dans le «motif des vagues». Et que dire de cette plage harmonique dépourvue de fond, autant que disparate, sur laquelle se font les premiers pas du Hollandais? Comment la musique pourrait-elle «illustrer» ce qui n'existe pas en dehors d'elle? Et malgré tout, le tableau qui se dessine avec tant de précision dans la partition à travers la musique demande instamment à être réalisé sur scène.

Nous trouvons un second exemple de même genre extrêmement caractéristique à propos d'un passage de «Tannhäuser»: il s'agit du «jeu de scène mimé qui sert de conclusion» à la prière d'Elisabeth au troisième acte. Wagner estimait indispensable que fût exécutée la mimique prévue pour accompagner l'exécution de ce passage, car la musique qui se plaçait là était due à une imagination très nette qu'il avait eue de ce tableau. Il aurait préféré couper le passage en question plutôt que de renoncer au jeu de scène mimé auquel il tenait tant. «Le triomphe personnel de l'interprète d'Elisabeth doit consister en ceci que, non seulement elle donne de l'effet à toute la prière, mais qu'elle sache aussi le faire persister en rendant possible, sans coupure, par son interprétation captivante, tout le jeu de scène mimé qui la suit. Je sais que cela n'est pas une tâche moins difficile que ne l'est le chant de la prière elle-même, et ce n'est que si l'interprète se sent tout à fait certaine de l'effet de cette pantomime solennelle que j'autoriserai l'exécution intégrale de cette scène.» Ici, contrairement à ce que nous avons vu pour l'air du Hollandais, la «pantomime solennelle» est incorporée à la partition du drame sous la forme d'une directive de mise en scène. Les termes en sont précis et explicites: c'est presque tout un programme à réaliser sur une musique donnée: «Elle (Elisabeth) reste un instant en extase, le visage tourné vers le ciel; puis elle se lève lentement; elle aperçoit Wolfram, qui s'est approché d'elle. Au moment où il semble vouloir lui adresser la parole, elle lui fait signe de ne point parler. (Wolfram: Elisabeth, me serait-il permis d'accom-

pagner tes pas?) Elisabeth lui exprime de nouveau par des gestes sa profonde reconnaissance... elle lui indique que sa route la mène au ciel où elle a une grande œuvre à accomplir, qu'il doit, par conséquent, l'y laisser aller seule et sans la suivre. Elle gravit lentement le sentier de la montagne en se dirigeant vers la Wartburg; on l'aperçoit encore longtemps tandis qu'elle s'éloigne jusqu'à ce qu'elle disparaisse.» Les traits essentiels de cette description se retrouvent fidèlement sur le plan musical. Mais Wagner reproduit moins, dans sa musique, ce qui se joue sur le plateau du théâtre que l'attitude des personnages et la valeur expressive de leurs gestes et de leurs mouvements. Alors que retentissent dans toute leur pureté surnaturelle les notes qu'égrènent les bois, créant une atmosphère de recueillement, d'extase et de concentration, d'une nuance nettement nazaréenne, toute tentative d'interprétation de ce même passage à l'aide du geste et de la mimique ne peut que se révéler insuffisante ou entraîner les interprètes à une exagération intolérable. Il est absolument impossible qu'un jeu de scène exécuté par des acteurs puisse jamais atteindre le niveau sublime où se situe la musique qui suggère cette pantomime solennelle. Celle-ci recèle une composante d'essence visuelle — c'est le cas par exemple de la ligne mélodique qu'exécute la clarinette-basse, accompagnée par le chant clair des flûtes, (tandis qu'Elisabeth gravit le sentier de la montagne et disparaît au loin). Transposée dans son environnement musical particulier, elle s'y intègre, et rien ne pourra plus désormais l'en dissocier. Ainsi le jeu de scène qui se réalise sur le théâtre n'est pas le résultat de la vision scénique que Wagner avait imaginée au départ; c'est un produit dérivé de la musique et sa parenté avec le sens profond du drame inséré dans le langage musical est aussi lointaine que la ressemblance entre un reflet impersonnel et une entité exceptionnelle, unique en son genre.

La correspondance entre la scène et la musique dont Wagner devait donner plus tard un exemple probant dans la Tétralogie s'annonce déjà dans le récit du voyage à Rome de «Tannhäuser». Là, extérieurement, il ne se passe rien, donc il ne peut être question, sur le plan pratique, d'établir une coïncidence entre la scène et la musique. Et pourtant, le motif principal, plus qu'aucun autre, possède un caractère dynamique si évident qu'en l'entendant, on voit défiler le long cortège des pèlerins et leur marche pénible, douloureuse — bien que personne encore n'ait eu ces tableaux sous les yeux. On perçoit leurs pas traînants et lourds, leur attitude humble, le dos courbé; on voit cette colonne qui ne finit pas, qui n'a pas un regard pour «les plaines charmantes de l'Italie» jusqu'à l'instant où surgit, au sein d'une aura surnaturelle, la Rome éternelle, but du voyage. C'est à juste titre que le récit du voyage à Rome passe pour être un des passages de «Tannhäuser» qui annonce la future esthétique wagnérienne. Et si l'on a le droit de le considérer sous cet angle, c'est surtout parce que le point de départ concret, figuratif, de la composition s'y transforme, sous l'action de la musique, en une scène imaginaire d'une sublime plasticité.

III

Pour prouver quel rôle déterminant jouèrent, dans l'inspiration générale de la Tétralogie, les visions qui hantèrent alors l'imagination de son auteur, il n'est presque pas nécessaire de connaître le récit par lequel Wagner retrace les conditions dans lesquelles il conçut le Prélude de «L'Or du Rhin» (cf. «Ma vie»). L'impression qu'il eut alors de «s'enfoncer dans un cours d'eau aux flots rapides et puissants» se traduisit en lui «par une perception musicale, celle

de l'accord parfait de mi bémol majeur... qui revenait inlassablement, pareil aux vagues mouvantes, se briser au contact des rivages; et c'était à chaque mouvement de nouvelles figures mélodiques, toujours plus animées, mais l'accord parfait de mi bémol majeur ne se modifiait jamais, comme pour donner par sa persévérance l'idée de la valeur infinie de cet élément qu'il symbolisait». Wagner a relaté comment cette inspiration lui vint, un après-midi, à La Spezia, alors qu'il était couché «sur un lit de repos très dur, dans un état voisin du somnambulisme». Cet instant mémorable marquait le début d'une des œuvres les plus puissantes, les plus riches de tout le théâtre européen. Mais ce qui comptait plus encore, c'était le processus qui présidait à sa naissance. Dans cette «berceuse de l'univers» — car c'était le titre que donnait Wagner au prélude de «L'Or du Rhin» — l'idée du début originel prend un double aspect, l'un musical, l'autre visuel. En outre, la fusion intime d'un contenu visuel avec la substance musicale relève nettement du principe qui va dominer, dans toute la Tétralogie, la facture de la musique. C'est donc sous ce même angle, pour bien comprendre l'œuvre dans sa totalité, qu'il faut en chercher la clé dans cette vision initiale d'un élément originel empreint à la fois d'un calme profond et d'un rythme sans cesse mouvant, toujours prêt à s'enfler et à s'amplifier en lui-même.

Le procédé musical qui caractérise la partition de «L'Anneau» consiste, on le sait, à imbriquer et à modifier constamment les motifs conducteurs. Il résulte de cette opération «un tissu de thèmes fondamentaux, parcourant tout l'ouvrage, qui s'opposent, se complètent, se transforment, se séparent et se réunissent comme dans le mouvement d'une symphonie». Wagner, toutefois, met en garde son lecteur contre une assimilation hâtive avec l'élaboration de la symphonie. Car, dit-il, «c'est l'action dramatique, exécutée et représentée, qui règle les modalités des séparations et des réunions». L'évocation des leitmotive dans la trame musicale et les altérations qu'ils subissent montrent «de quelles sortes de variations le drame est capable». (Sur l'application de la musique au drame, 1879). Ces motifs conducteurs doivent être considérés comme les cellules à l'intérieur desquelles la conception d'un tableau scénique imaginaire se métamorphose en substance musicale. Et jusqu'à présent, on a attaché trop peu d'importance au fait que la structure et l'emploi des leitmotive soient en rapport direct avec leur fonction, qui consiste à renforcer le pouvoir suggestif des valeurs visuelles. Ainsi, pour une scène donnée, les leitmotive constituent des composantes essentielles sans toutefois, évidemment, en être la fidèle reproduction. Par exemple, le motif de l'épée, qui se fait entendre pour la première fois dans la scène finale de «L'Or du Rhin», est construit, comme beaucoup d'autres, sur une structure de fanfare et se rattache à un objet précis, l'épée, symbole visible du caractère héroïque. Or, ce qui est plus intéressant encore, c'est l'aspect visuel et gestuel de ce motif de fanfare en do majeur. Il est en effet chargé d'établir le trait d'union avec le drame, et c'est certainement pour cette raison que Wagner a inséré ultérieurement ce motif dans un contexte musical déjà existant. L'indication de mise en scène qui précède les mots de Wotan: «Salut! ô fier castel!» est exprimée en ces termes: «Comme saisi d'une puissante inspiration, sur un ton fermement résolu.» Le motif de l'épée avait donc pour but de faire pressentir le sens profond de l'œuvre. Mais Wagner ne s'est pas contenté de cette allusion. Il désirait que l'idée fût reflétée par un geste visible qui nous semble en quelque sorte répéter le message transmis sur le plan de l'expression musicale, et voici comment il s'imaginait la réalisation

de ce passage [conseil adressé à Betz, le premier interprète du rôle de Wotan]: «Avant de se retirer, Fafner a laissé tomber d'un geste méprisant une épée qui faisait partie du trésor et qui est de piètre apparence. Soudain, Wotan l'aperçoit, la ramasse et la brandit dans la direction du castel; elle devient alors le symbole de sa ‹puissante inspiration›.» Comparé aux richesses visuelles que suggère à l'imagination la musique de cette partie, ce geste bien réel a pour le spectateur quelque chose d'exagérément sobre, pour ne pas dire abstrait. Ce n'est pas la musique, en ce cas, qui se charge d'illustrer la scène, mais la scène qui illustre la musique.

Presque tous les leitmotive possèdent une dimension d'ordre visuel et gestuel qui, généralement, se révèle prépondérante. Quelques exemples suffiront à le prouver: le motif du Walhalla découvre à son auditeur une vision idéale; il lui fait entrevoir la splendeur d'une existence supérieure au sein de la félicité. Le motif du heaume magique répand sur toute la scène ses notes imprégnées de mystère; par leur tonalité indécise, elles semblent jeter un voile sur tout le plateau du théâtre. Elles font penser à une formule incantatoire et, en même temps, elles en suggèrent déjà l'effet. Le motif de l'Anneau, qui fait partie des motifs des «forces de la nature», donne naissance au motif du Walhalla, tandis qu'un changement à vue fait apparaître devant nos yeux une «libre étendue de paysage sur des sommets de montagnes». Tout en déployant une série de tierces sur le plan de la mélodie et de l'harmonie, son tracé est celui d'un cercle ou plutôt d'un mouvement circulaire qui se continue à l'infini. Il n'existe pas de masque ni d'artifice de costumier, aussi ingénieux soient-ils, capables d'évoquer, de façon aussi plastique que le motif des Géants, leur taille démesurée, leurs gestes maladroits et leur démarche pesante. Il n'existe pas davantage de machinerie perfectionnée qui puisse reproduire aussi bien que le motif du Dragon les mouvements onduleux et la reptation du monstre. Les motifs de Loge font surgir la vision de flammes brillantes, mouvantes, mordantes; ils atteignent leur point culminant dans l'Enchantement du feu, à la fin de la «Walkyrie», puis dans le brasier à l'échelle cosmique qui termine le «Crépuscule des dieux». Quant à certains motifs dont on pourrait supposer qu'ils relèvent avant tout du domaine affectif, il suffit de les écouter avec une intention redoublée pour constater qu'ils ont été inspirés par des idées de mouvements significatifs. Prenons pour exemple le motif de la Rédemption qui se fait entendre pour la première fois au troisième acte de la «Walkyrie» sans que rien ne nous y ait préparés, après l'instant où Brunnhilde a annoncé que Sieglinde mettra au monde son fils Siegfried. Sieglinde s'écrie alors «avec une profonde émotion: O vierge généreuse, ineffable miracle!» Son explosion de sentiments et l'emphase de ses paroles se traduisent en musique par un rythme berceur proche de l'extase, plus évocateur que des gestes ne sauraient l'être. Il s'en dégage également cette béatitude qui baigne et transfigure tout et qui, à la fin du «Crépuscule des dieux» s'allie de façon évidente et indubitable, à l'idée de rédemption. Une certaine tradition a tenu à attacher aux leitmotive des dénominations de sentiments, d'objets définis ou de concepts abstraits. Cette pratique n'est pas toujours une source d'erreur. Evidemment, le motif de la haine des Nibelungen doit une bonne partie de son inspiration à la haine insondable, dévorante, que nourrit Alberich, donc à un facteur affectif. Mais à l'intérieur même du motif, il se transforme, sous l'impulsion plastique du mouvement que lui impriment sournoisement les syncopes au rythme saccadé. Les instincts refoulés, les tendances perfides et

le fiel diabolique du traître y révèlent leur présence, en particulier dans le timbre et l'harmonie de la partition. En effet, le timbre dominant de tout leitmotiv est toujours d'une importance décisive pour sa forme et son fond — c'est là aussi un fait dont on tient beaucoup trop peu compte. Pour étudier avec la précision nécessaire la valeur dramatique des motifs conducteurs, il faudrait commencer par cerner étroitement celle des timbres et de leur pouvoir figuratif. L'agencement des sons devient alors (si l'on peut dire) une fonction du phénomène sonore imaginé. Mais nous pouvons aussi constater que Wagner utilise, en dehors des ensembles faits de leitmotive à proprement parler, des entités musicales empreintes d'un caractère dynamique et figuratif qui n'auraient pu naître sans qu'intervînt la vision intérieure d'une scène imaginaire. Les efforts empressés, maladroits d'Alberich à la poursuite des ondines tels que nous les voyons dans la première scène de «L'Or du Rhin», sont nés d'un passage où sont évoqués ses gestes brusques, malhabiles, ses pas trébuchants, mal assurés, sur des obstacles glissants. L'indication de mise en scène, à cet endroit, — à mi-chemin entre la vision imaginaire et le tableau représenté réellement sur le théâtre — est exprimée en ces termes: «Alberich escalade la cime du rocher avec une agilité de kobold (vers la fin de cet épisode, il sera question plus nettement encore de sa «promptitude sauvage»), mais pourtant, il est obligé de s'arrêter plusieurs fois». Même le chant et les paroles prennent part au commentaire suggestif: «Roc gluant / de glaise glissante! /Ah! que je glisse! / des mains et des pieds / je ne puis m'accrocher / à ce sol qui m'échappe!...» (C'est là un exemple typique de langage descriptif, d'onomatopée poétique en rapport étroit avec la scène).

Afin de réduire à néant le reproche qu'on faisait à la musique de Wagner d'être dépourvue de forme précise — reproche qui s'adressait surtout à la Tétralogie — les zélateurs de Wagner tombèrent alors dans l'excès contraire (faux, lui aussi). Ils tentèrent d'enfermer sa musique dans un étau de schémas abstraits (Alfred Lorenz). Et pourtant, il est assez évident que la vision scénique initiale avait prouvé son pouvoir de créativité plastique, donc, de ce fait, les schémas traditionnels de composition musicale étaient désormais détrônés. Cette évolution n'a, en fait, rien de choquant (comme voudraient l'insinuer, aujourd'hui encore, les tenants d'une conception démodée de la «musique absolue» qui, selon leur préférence, ou bien démontrent combien il est absurde de voir en Wagner un vulgaire adepte de l'illustration musicale ou, au contraire, jugent bon de le vilipender). Car il ne serait pas difficile de prouver que l'architecture musicale autonome s'est toujours formée sur la base d'un plan spatial de nature chorégraphique. Ce fut le cas des premiers opéras et il en va de même pour la musique instrumentale qui s'apparente à la danse. Vu sous cet angle, le drame musical de Wagner peut vraiment être considéré comme la résurrection d'un rapport originel, élémentaire, entre la forme musicale et l'exécution chorégraphique — bien entendu, réalisé sous de nouvelles conditions et à l'aide d'autres moyens. Il n'existe, somme toute, qu'une seule chose que la forme musicale ne puisse pas être: à savoir le fidèle reflet de ce qui se déroule sur le plan concret de la scène. Elle ne l'est pas davantage lorsque semble se produire une concordance parfaite avec la vision scénique, comme par exemple à cet instant de la première scène de «L'Or du Rhin» où l'éclat de l'or se fait jour à travers les flots. Là, l'intensité du dynamisme augmente, la fanfare de «l'Or» se répète avec une insistance accrue et, véritable apothéose, voici que rententit l'appel de l'Or lancé par les Filles du Rhin. Ces

divers éléments produisent une interdépendance étroite, insérée entre des plages de sonorité étale (Sol — Do majeur) qu'unit une parenté fondamentale. Or, ce qui crée ce rapport profond, c'est l'idée d'une apparition lumineuse dont l'intensité va croissant et qui atteindra son summum dans un nimbe d'apothéose où l'on voit danser la ronde des Filles du Rhin.

Les drames qui forment la Tétralogie sont construits sur une charpente gigantesque, d'une variété infinie, dont il est difficile d'avoir une vue d'ensemble. Cette structure se subdivise en groupes de scènes plus ou moins scindées en un tout, dominées (comme celles dont nous venons de parler) par une idée d'essence visuelle, mais, en fait, presque toujours sensiblement plus compliquées dans leur conception. Car les données de nature visuelle et gestuelle viennent sans cesser se mêler aux composantes affectives. Wagner a conçu dans son imagination qu'en dépit de certaines interruptions imposées par la trame de l'action, tout le déroulement scénique de son œuvre devait être dominé par une grande unité à laquelle coopèrent le geste et l'élément affectif (il faut comprendre ici le terme de «geste» dans son sens le plus large). Or, c'est cette unité qui impose à la musique les grandes lignes de son contexte, de sa vraie forme, laquelle, remarquons-le, est construite avec moins de rigueur que l'architecture d'un mouvement de symphonie classique, ne dépendant ni de motifs ou de thèmes donnés, ni d'une obédience tonale continue. Que l'on se rappelle, à ce propos, la troisième scène du premier acte de la «Walkyrie»: «Siegmund reste seul; la nuit est tombée. La salle n'est plus éclairée que par la faible lueur du feu qui s'éteint dans l'âtre». Deux impressions visuelles forment les pivots de la scène: l'obscurité envahissante, symbole de sourdes menaces, (que traduit le retour du motif de Hunding, assez vague, mais à plusieurs reprises, exécuté par les timbales) et, d'autre part, le rayon de lumière soudain qui éclaire l'épée enfoncée dans le tronc du frêne (rendu à l'orchestre par le ton de do majeur du motif de l'épée), — point culminant de toute la scène. Entre ces deux impressions visuelles se situe le grand élan héroïque de Siegmund («O glaive promis par mon père . . . » et l'invocation à Vaelse), inspiré par le pressentiment et l'espoir de l'épée promise, et par la pensée de sa rencontre avec Sieglinde. Il se révèle et s'exprime par un chant qui tient à la fois de l'hymne et du lied, et qui coïncide d'ailleurs de façon bien caractéristique avec des effets lumineux. Le moment décisif, en scène, est celui où le rayon de vive lumière tombe subitement sur la poignée de l'épée enfoncée dans le frêne (disons en passant que cette trouvaille ne s'apparente en rien à l'esthétique naturaliste); on retiendra au même titre le motif de l'épée et l'éclatante sonorité en do majeur dans laquelle il se trouve enrobé. On ne peut déceler la netteté du processus de création musicale dans cette œuvre qu'en y appliquant une méthode analytique qui tient compte de la rencontre et des alternances des éléments scéniques figuratifs et de ceux que contient la musique.

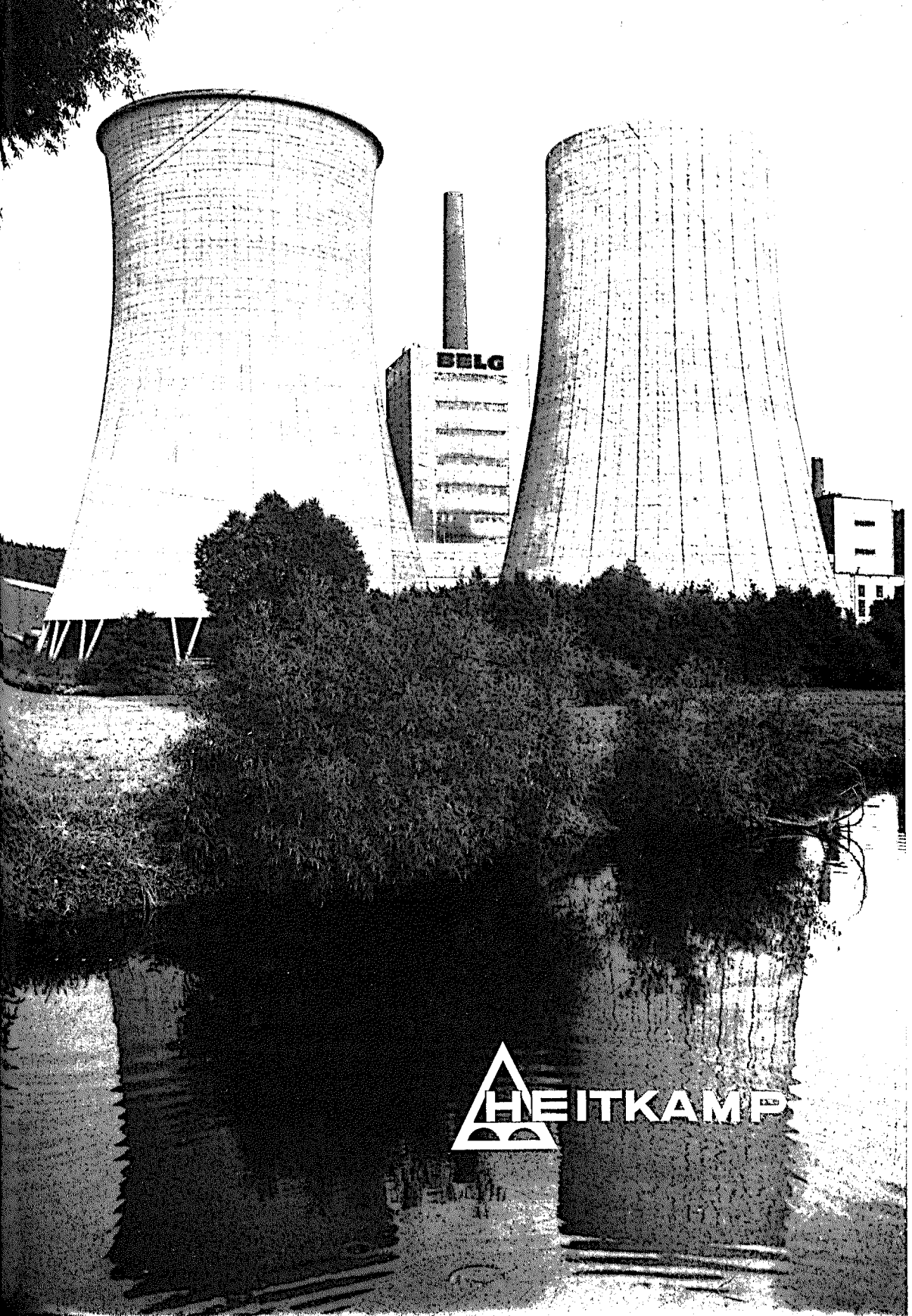
En concentrant trop l'attention sur l'espace scénique et les problème de mise en scène, on risque de minimiser le pouvoir essentiel de la musique, alors qu'au contraire, c'est elle qui permet au drame de devenir une œuvre d'art *musicale*. Wagner tenait au principe selon lequel la musique était uniquement un moyen en vue d'une fin, qui était le drame; mais il serait plus à propos de retourner la formule. Le drame (ou plutôt les tableaux offerts à la vue du spectateur) était en réalité le moyen permettant de mettre en évidence le caractère artistique de la musique. Exagérons un peu et disons: le drame était en quelque sorte une construction de secours, nécessaire à la réalisation

de l'œuvre d'art musicale, qui était plus que tout le vrai but de Wagner. Le drame aidait à la naissance de l'art musical. La musique ne pouvait désormais accéder à sa forme définitive qu'en raison de son aptitude à s'incorporer, sur des plans divers, les éléments gestuels et figuratifs du drame. Mais tandis que la vision scénique imaginée par l'artiste se trouvait assimilée et transformée par la musique, celle-ci ne tardait pas à transcender la scène de théâtre, surpassant les possibilités concrètes du monde sensible et des formes visibles. Il se produisait ainsi un phénomène de mutation, un accomplissement qui n'était pas réversible et dont il eût été vain de tenter la transposition en retour dans l'univers réel de la scène. Il n'existe pas de tableau scénique, pas non plus de mise en scène capable de rivaliser avec l'impression inouïe que provoque soudain la musique, lorsque, irrésistible, elle découvre un horizon immense, un lointain insoupçonné aux limites infinies dans ce passage que Wagner a imaginé pour servir de prélude à «l'hymne au printemps». Quand nous voyons s'ouvrir en coup de vent la porte du logis de Hunding, cet effet théâtral nous paraît relativement piètre pour traduire une telle dimension musicale, mais ce qui est, en fait, évoqué ici concorde beaucoup mieux avec cette atmosphère musicale, car il s'agit d'une nuit de printemps idéale, d'un clair de lune transparent dont la magie se situe bien au-delà de ce que peut créer l'art des illusions théâtrales. Cette idée se trouvait déjà sous la plume du philosophe Conrad Fiedler lorsqu'il écrivait la phrase suivante au sculpteur Adolf von Hildebrand, après avoir assisté à la première de la Tétralogie, en 1876: «Chez Wagner, l'action dramatique et la musique ne sont pas du tout en contradiction, car l'action dramatique ne se trouve dotée d'une existence propre qu'au contact de la musique». Dans cette optique, les éléments gestuels et scéniques vont se fondre intégralement, dans la musique, au moins quant à leur essence. Si l'on considère sous cet angle certaine remarque de Hildebrand qui n'appréciait pas particulièrement le drame musical wagnérien, celle-ci peut sembler beaucoup moins paradoxale qu'on ne l'estime à première vue: «J'ai en outre l'impression de découvrir souvent dans les opéras de Wagner une tendance à se libérer des servitudes de la scène en se servant des moyens au service de la scène.» (Lettre à Cosima, juin 1896). On pourrait rapprocher de ce jugement une boutade que prononça Wagner à l'époque de «Parsifal»: «Il avait horreur, disait-il, de toutes ces histoires de costumes et de maquillage et l'envie le prenait parfois, puisqu'il avait créé l'orchestre invisible, d'inventer également la scène invisible» (Propos tenus à Cosima le 23 septembre 1878). En effet, malgré le ton enjoué de ce trait d'esprit, il s'y cache une bonne part de vérité. La Tétralogie wagnérienne demeure donc une forme de théâtre imaginaire, située sur le plan de la transcendance et dont la réalité ne réside que dans les dimensions illimitées de la trame musicale. Mais conçue selon la loi de la vision scénique, elle réclame néanmoins de façon catégorique la réalité concrète que seule peut lui donner la scène théâtrale. C'est pourquoi la question des rapports entre la scène et la musique demeure en suspens. Jamais encore aucune mise en scène n'a réussi à prouver le contraire de cette assertion. Il ne serait d'ailleurs guère souhaitable qu'il en fût autrement. Car c'est une fois portée à la scène, semble-t-il, que l'œuvre d'art totale révèle de la façon la plus évidente tout son caractère utopique.

DE L'APPLICATION DE LA MUSIQUE AU DRAME

Mon dernier essai sur la composition des opéras se termine en indiquant que le style musical des compositions dramatiques doit nécessairement différer de celui des compositions symphoniques. Je voudrais encore une fois traiter plus explicitement ce sujet, car il me semble que cet examen dissiperait et corrigerait de grandes incertitudes [qui règnent] aussi bien dans le jugement [qu'on porte] sur la musique, que même et surtout dans les idées de nos compositeurs lorsqu'ils produisent. — Comme l'exemple est toujours le meilleur guide, je commencerai par un cas bien typique dans l'histoire de l'art, celui de Beethoven, si hardi dans ses symphonies, et si timoré dans son (unique) opéra, *Fidelio*. J'ai déjà montré que la concision à laquelle la structure du schème d'opéra l'obligeait fut la cause pour laquelle le maître repoussa avec indignation l'idée de faire un second essai dans le genre dramatique. S'il ne chercha pas, avec son talent immense, à élargir le style de l'opéra, c'est évidemment parce que cette seule occasion ne l'y avait nullement encouragé; et s'il ne chercha pas à profiter de cette occasion de toutes les façons, la seule explication que nous en puissions donner, c'est que la nouveauté inconnue de nous tous avait déjà été utilisée par lui dans ses symphonies. Si nous l'examinons là, dans la plénitude de sa création novatrice, nous reconnaissons qu'il a fixé une fois pour toutes le caractère de la musique instrumentale indépendante dans des bornes plastiques que même ce génie intrépide ne dépassa jamais. Tâchons donc de voir et de comprendre que ces limites sont non pas des restrictions, mais les conditions mêmes de l'œuvre d'art de Beethoven. — Si je qualifie ces limites de plastiques, c'est que je continue à les considérer comme les piliers dont la disposition symétrique et logique sert à porter l'édifice symphonique, et à lui donner sa signification. Beethoven ne modifia rien à la structure du mouvement symphonique, telle que Haydn l'avait établie, et cela pour la même raison qui fait qu'un architecte ne peut pas déplacer à volonté les piliers d'une construction, ni employer par exemple la ligne horizontale au lieu de la ligne verticale. S'agissant d'une construction artistique conventionelle, la nature de cette œuvre d'art conditionnait cette convention; or, la base de l'œuvre d'art symphonique est la musique de danse. Il m'est impossible de répéter ici ce que j'ai déjà exposé et démontré, je crois, dans mes écrits antérieurs sur l'art à ce sujet. Je veux seulement montrer ici le caractère qu'imprime pour tous les temps aux symphonies de Haydn, aussi bien qu'à celles de Beethoven, le principe mentionné plus haut. D'accord avec ce principe, le pathos dramatique est tout à fait hors de cause ici, de sorte que les complications les plus ténues des motifs thématiques d'un mouvement de symphonie ne peuvent jamais être interprétées, par analogie, dans le sens d'une action dramatique, mais simplement comme l'enlacement des figures d'une danse idéale, sans adjonction d'aucune dialectique rhétorique. Là, il n'y a pas de conclusion, pas d'intention, ni de dénouement; c'est pourquoi toutes ces symphonies portent en elles le caractère d'une sérénité sublime. Jamais vous ne trouverez dans un [même] mouvement deux thèmes de caractère absolument contraire, opposés l'un à l'autre; si différents qu'ils apparaissent, ils se complètent toujours comme les éléments masculin et féminin d'un même caractère fondamental. Et c'est précisément ce mouvement de symphonie beethovénien qui nous découvre comment ces éléments peuvent se dissocier, se recréer et se réunir sans cesse d'une manière indéfiniment variée.

Richard Wagner


BELG
HEITKAMP

An Bülow berichtet Wagner (29. 3. 1862): „Meine Frau besuchte mich hier, in guter Absicht mir bei meiner kleinen Einrichtung u. s. w. behülflich zu sein. Sie blieb 12 Tage, welche genügten um mich von der kürzlich Dir gemeldeten ‚Wiederverheirathungs'-Idee abzubringen. Es ist unmöglich, daß wir Beide fortan nahe beisammen leben". Anton Pusinelli gegenüber erwägt er (14. 6. 1862) eine endgültige Trennung von Minna, die sich jedoch jeglichen Scheidungsabsichten entschieden widersetzt.

In dieser Zeit befreundet er sich mit der Notarstochter Mathilde Maier aus Mainz. Warmherzig, verständnisinnig und klug, verkörpert sie für ihn das Evchen in den *Meistersingern*, mit deren Komposition er nun beginnt.

In Berlin werden Bülow und Cosima sich der Problematik ihrer Ehe immer deutlicher bewußt, „Cosima leistet ein bewundernswertes Kunststück, das Leben mit mir auszuhalten — aber ich bin eine ins weibliche hinüberstreifende Natur, meine Frau hat einen starken Geist, und es bedarf leider so wenig meiner Beschützung, daß sie vielmehr mir dieselbe bietet" (an seine Schwester, 15. 6. 1862).

Ab Juli weilen sie für einige Wochen bei Wagner in Biebrich — teilweise zusammen mit der Schauspielerin Friederike Meyer, mit der Wagner sich ebenfalls angefreundet hat. Zugegen sind auch Ludwig und Malwida Schnorr von Carolsfeld, mit denen er den *Tristan* einstudiert. Man macht Ausflüge, bei denen sich oft eine Stimmung ausgelassener Heiterkeit und anspielungsreicher Scherze einstellt, der Bülow sich zuweilen gereizt und wütend entzieht. Dem Freund Richard Pohl bekennt er (31. 7. 1862): „Ich habe alles Selbstgefühl verloren und damit alle Lebenslust. Was fängt man mit einer ohnmächtigen Pietät an? ... Gäbe es eine recht comfortable Art, dem Leben Adieu zu sagen, ich hätte nicht so lange damit gezögert ... Ich habe mich selbst, meine eigene Individualität durch stete Hingabe an so und so viele Personen verloren ... — jetzt bin ich weder mir noch Anderen was nütze".

„An *Cosima*", so wird Wagner sich später erinnern (*Mein Leben*, S. 802 f.), „schien sich dagegen die bei meinem Besuch in Reichenhall vor einem Jahre von mir wahrgenommene Scheu in freundlichstem Sinne verloren zu haben. Als ich eines Tages den Freunden in meiner Weise ‚Wotans Abschied' vorgesungen hatte, gewahrte ich in *Cosimas* Mienen denselben Ausdruck, den sie mir damals zu meinem Erstaunen bei jenem Abschied in Zürich gezeigt hatte: nur war diesmal das Ekstatische desselben in eine heitere Verklärung aufgelöst. Hier war alles Schweigen und Geheimnis, nur nahm mich der Glaube an ihre Zugehörigkeit zu mir mit solcher Sicherheit ein, daß ich bei exzentrischer Erregung es damit selbst bis zu ausgelassenem Übermute trieb. Als ich jetzt in Frankfurt *Cosima* über einen offenen Platz nach dem Gasthofe geleitete, fiel es mir ein, sie aufzufordern, sich in eine leer dastehende einräderige Handkarre zu setzen, damit ich sie so in das Hotel fahren könne: augenblicklich war sie hierzu bereit, während ich, vor Erstaunen wiederum hierüber, den Mut zur

Ausführung meines tollen Vorhabens verlor. *Bülow* hatte, uns nachkommend, den Vorgang angesehen; Cosima erklärte ihm sehr unbefangen, was er zu bedeuten gehabt hätte, und leider durfte ich nicht annehmen, daß seine Laune auf der Höhe der unsrigen stände, da er sich seiner Frau mit Bedenken darüber äußerte."

„Die Beziehungen zu Mathilde Maier (... trautes Glück), Friederike Meyer (Verlockung des Abenteuers) und Cosima (wortlose Übereinstimmung angesichts deren unbefriedigender Ehe) halten sich 1862/63 die Waage." [1] Mathilde Wesendonck gegenüber – sie steht vier Wochen vor der Entbindung – hat Wagner resigniert; wie er meint.

Die „Zugehörigkeit" Cosimas, an die er so sicher glaubt, ist in dieser Zeit doch wohl mehr freundschaftlicher Natur. Zwar taucht nun das „Du" in den Briefen auf. Aber immerhin erwartet sie damals ihr zweites Kind. Außerdem: „Der Hans hat mir's schon oft nicht glauben wollen, wie sehr ich an ihm hänge", schreibt Wagner an Cornelius (9. 1. 1862).

Und Bülow selbst: Um dem Freund zu helfen, verkauft er einen wertvollen Ring. Auf diesen „Ring des Polykrates" spielt der folgende Brief an, nachdem Wagner sich auf seine Weise bedankt hat: „Das Opfer des Verkaufs Deines Karlsruher Ringes wollte mich Anfangs zögernd machen: da fiel mir aber ein, welch schöne Gelegenheit Du da mir zugleich bietest, mich Dir sinnreich zu revanchiren. Statt des Karlsruher Ringes erhältst Du seiner Zeit einen Ring von mir: und der ist Dir doch am Ende lieber, als der Deinige. Sieh, so hast Du auch das wieder gutgemacht! Wer sonst noch ungeliebte Kostbarkeiten besitzt, soll sie jetzt getrost mir opfern, – im vollen Ernst! Wie ich nun bin, habe ich plötzlich wieder den vollen Glauben gewonnen, ich werde das Zeug Alles schön und herrlich einlösen und ersetzen. – So geht mir's!" (8. 9. 1862).

[1] Martin Gregor-Dellin, *Wagner-Chronik* (München 1972), S. 101.

Meine liebe Cosima!

Das waren und das sind unwürdige Zeiten! Selbst die zarteste und wärmste Freundschaft musste auf einem so elenden Grunde in blasse Farben zurücktreten! Dass ich Euch noch keine gehörige Nachricht von mir gegeben habe, war schlimm: noch schlimmer die Ursache! Ich flog hin und her, von einer Eisenbahnstation zur andren, um mir – Ruhe zu arrangiren. Dazwischen hinein führte ich den Lohengrin [1] auf: ich kam mir dabei vor, wie Falstaff an der Spitze seiner Recruten, und hatte mir immer zu ihrer Entschuldigung zu sagen: „sterbliche Menschen!" – Es ging aber –: versteht sich! Die Vollständigkeit und äusserlich correcte Ausführung machten mir das Experiment immerhin interessant. Ich dirigirte noch eine zweite Aufführung: sie ging äusserlich so gut, dass ich's nun genug hatte, weil ich sah, *weiter* waren die zu meiner Disposition gestellten Genie's nicht zu bringen: und – das war gut! Finis! –

Nun sitze ich wieder in meinem Biberbau [2], an welchem ich mit winterlich-arbeitsdürstiger Zähigkeit festhalte: Herrn Wesendonck's schöne Seidenstoffe — die ich mir mit meinem alten Schlafrock ersessen habe — zieren mein Dasein mit weicher Anmuth, und — so sitze ich da, und warte auf die Friedenstaube, die mir fernere Subsidien bringen soll. In letzter Zeit wurde ich toll, und schrieb nach links und rechts Brandschatzungsbriefe: die Taube kam nicht, — höchstens etwas heiliger Geist! Jetzt habe ich zwei Raben entsandt: sie heissen „Schüler" und „Städel" [3]. Bang — wie Wotan, erwarte ich ihre Botschaft.

Ich fürchte, ich werde Wien à tout risque annehmen müssen! Kann ich mich nur dann hier wieder einbibern, so sollen die Meistersinger doch noch fertig werden!

Mit wahrem Jammer blickte ich letzthin, als ich vom Bahnhof hinabstieg, nach Euren Fenstern.[4] Glaubt mir, ich bin kindisch empfänglich für Liebe! Ich wusste mich gar nicht mehr zurechtzufinden, da ich Euch nicht mehr dort oben wusste. Nur Eines beruhigte mich: ich hatte mir zu sagen — „das ist nicht zum ersten Mal!" — „Wie oft erlebte ich gleiche Verlassenheit und Oede!" Es ist ein wunderlich, feucht-kaltes Gefühl, das Herz schrumpft zusammen — „nur tief in des Busens Berge glimmt noch lichtlose Gluth! ["] —Ich hab' Euch so 'was schon gesagt! —

Friederike [5] macht mir Freude: es ist mir als ob sie etwas gedeihe; sie scheint Ruhe zu finden, oder doch ernstlich zu suchen. Sie weiss viel, und versteht Alles. —

Und was macht Hans, der den Ring des Polykrates von sich warf! [6] Was wird er sich wundern, wenn man ihm den einst in einem Fischmagen wieder presentirt! —

Die Frommann habe ich nicht wieder gesehen: sie schrieb mir über Karlsruhe, und — wie immer, wenn sie schreibt — albern. Den kleinen Grossherzog [7] bin ich doch nun gründlich los! — Finis! —

Adieu! Adieu! Liebe Cosima! Sei mir gut und behalt mich lieb! Viel schöne Grüsse von

Richard

Biebrich 21 Sept. 62

[1] In Frankfurt, am 12. 9. 1862.

[2] Gemeint ist das Haus in Biebrich.

[3] Dr. jur. Karl Schüler und Dr. jur. Friedrich Städel, beide aus Darmstadt, Verehrer Wagners, die ihm bei der Suche nach einer dauerhafteren Niederlassung behilflich waren.

[4] Die Fenster der Zimmer, die sie während ihres Besuchs in Biebrich bewohnt hatten.

[5] Friederike Meyer war während eines Besuches in Biebrich erkrankt.

[6] Siehe Vorkommentar.

[7] Der Großherzog von Baden in Karlsruhe hatte mit Wagner Aufführungspläne besprochen; Eduard Devrients wegen war es zum Bruch gekommen.

Im Oktober 1862 fühlt Wagner sich „in der Lage eines Ertrinkenden" (an Schott): Der Verleger weigert sich wegen der stockenden Arbeit an den *Meistersingern*, weitere Vorschüsse zu geben. Wagner ist völlig mittellos. Selbst einer der besten Freunde meint: „Sein ganzes Leben ist *ein* Hieb über die Schnur ... Ihm ist nicht zu helfen" – auch wenn er einräumt: „Aber er ist ein gewaltiger, bewundernswerter Geist" (Peter Cornelius an seine Schwester Susanne, 28. 10. 1862).

Durch Konzerte versucht Wagner sich über Wasser zu halten. In Leipzig dirigiert er am 1. November vor fast leerem Saal die Uraufführung des *Meistersinger*-Vorspiels. Bei einer Probe „fühlte ich mich plötzlich wie aller Welt entrückt, als ich *Cosima* in tiefer Trauer, sehr blaß, aber freundlich mir zulächelnd, in einer Ecke des Saales gewahrte. Sie war vor kurzem aus Paris vom Bette ihrer unheilbar darniederliegenden Großmutter, mit dem tiefen Schmerz über den unerklärlichen plötzlichen Tod ihrer Schwester [Blandine] zurückgekehrt und erschien somit selbst mir wie aus einer Welt wieder auf mich zutretend. Alles, was uns erfüllte, war so ernst und tief, daß nur die unbedingte Hingebung an den Genuß unseres Wiedersehens über jene Abgründe uns hinweghelfen konnte. Alle Vorgänge der Proben wurden uns zu einem sonderbar erheiternden Schattenspiel, dem wir wie lachende Kinder zusahen" (*Mein Leben*, S. 808 f.)

In den folgenden Tagen besucht Wagner seine Frau in Dresden. Minna hofft noch immer, ihn zurückzugewinnen. Aber der Abschied am 7. November 1862 ist ein Abschied für immer. Beide werden einander nicht wiedersehen.

Wagners Wohnung in Biebrich wird gekündigt. Zusammen mit Mathilde Maier geht er auf die Suche nach einem anderen Domizil – vergeblich. Mitte November reist er nach Wien – von Nürnberg an zusammen mit Friederike Meyer, die ihr Frankfurter Engagement gekündigt hat und nun versucht, in Wien Fuß zu fassen. Ihr Verhältnis zu Wagner beleuchtet Peter Cornelius in einer Tagebuchnotiz (20. 11. 1862): „Es ist nicht so arg mit der Friederike, wie sie's von Mainz aus machten. Sie ist kein übles Mädchen – dem Anschein nach. Sie ist verständig, ohne sich damit hervortun zu wollen. Sie ist nicht sehr hübsch, aber sie hat eine lebensvolle Physiognomie. Wagner benimmt sich sehr nett und dezent in ihrer Gegenwart. Wenn er denn schon eine solche Liaison haben muß, so fährt er, wie es scheint, mit dieser ganz leidlich".

Zwei Tage nach dieser Eintragung schreibt Wagner an Bülow über die Leipziger Begegnung: „Kinder! Wie ich Euch Beide in Leipzig wieder sah, ging mir's Herz auf! Gewiß, ich liebe Euch sehr! O Himmel, Vertrautsein, sich angehören! das ist doch das Einzige: ach! und's ist so schwer! Da ist mit dem Herzen nichts allein gethan: gescheidt muß man dazu sein! – Einen innigen, tiefvertrauten Gruß Euch Beiden!" (22. 11. 1862).

Die rein freundschaftliche Natur dieser Beziehung wird deutlicher, wenn man

bedenkt, daß Cosima damals vier Monate vor der Geburt ihrer zweiten Tochter, Blandine, steht.
In Bezug auf Friederike Meyer klagt Luise Dustmann: Wagner „zöge ihre Schwester in doppelter Beziehung aus".[1] Zudem fühlt sie sich durch die Anwesenheit ihrer Schwester, die vom Frankfurter Intendanten zwei uneheliche Kinder hat und keinen guten Ruf genießt, beeinträchtigt. Dadurch verscherzt Wagner sich die Sympathie Frau Dustmanns: Ein Verhängnis, denn sie ist die Isolde der geplanten Uraufführung des *Tristan*, und die Mißstimmung wird zum Scheitern des Vorhabens beitragen, obgleich Friederike, nach vergeblichen Bemühungen um ein Engagement, bald die Stadt und Wagner verläßt.
Um die Jahreswende gibt Wagner in Wien drei Konzerte mit etwa denselben Ausschnitten, die im folgenden Brief aufgeführt sind. Der Beifall steigert sich bis zum Orkan, manche Stücke müssen bis zu dreimal wiederholt werden, bei einem Konzert gibt es 23 Hervorrufe. „Die Wiener waren ganz toll", schreibt Wagner an Bülow. Das Fazit: „Ruhm, große[r] Beifall, Enthusiasmus – und Defizit". (3. 1. 1868).
Einen Tag später wendet er sich an Mathilde Maier: „Mir fehlt ein weibliches Wesen, das sich entschlösse trotz allem u. jedem mir das zu sein, was unter so jämmerlichen Umständen ein Weib mir sein kann, und – muß, sage ich, wenn ich ferner gedeihen soll"; allerdings könne er sich nicht scheiden lassen, dies würde seiner Frau den Todesstoß versetzen. Diese Sorge Wagners ist echt und begründet. Das Ansinnen an Mathilde Maier aber muß an ihren Vorstellungen bürgerlichen Wohlverhaltens scheitern.

[1] Kapp, *Wagner und die Frauen*, S. 228.

Hier, liebste Cosima, sogleich eine Antwort. Zugleich geht ein Programm und ein Zeitungsbericht[1] des „Beobachter" ab, der äusserst nüchtern ist, aber genug sagt.
Donnerstag reise ich nach Prag, um Sonntag dort ein mit 800 fl. garantirtes Conzert zu geben. Träfe bis dahin eine günstige Nachricht aus Berlin ein, so würde ich dann sogleich weiter, nämlich an den Rhein gehen, um dort meine Wohnungsangelegenheiten zu ordnen. Am 26 d. M. muss ich in Petersburg eintreffen, wo ich in den beiden ersten Fastenwochen zwei Conzerte für 2000 Rubel Silber zu dirigiren habe; Mitte März gehe ich dann schleunigst nach Wien zurück, um die letzten Proben des Tristan zu leiten, der so etwa in der zweiten Hälfte des März wohl ziemlich sicher herauskommt. Die Oper könnte viel früher sein, wenn die Repertoir-Störungen nicht unsäglich wären, und oft ganze Wochen vom Studium ausfielen. Einstweilen steht es gut damit, und von Nichtmehrzustandekommen kann nicht mehr die Rede sein.
Die Dustmann ist vollkommen au fait und singt die ganze Rolle schon hinreissend. Ander[2] trifft Alles, und hat nur noch zu lernen. Ich entschliesse mich

unter diesen Umständen doch Wien auf einige Zeit zu verlassen, weil ich den mässigen Petersburger Gewinn für die Meistersinger-Ruhe zu nöthig habe. Auf *Esser* [3] kann ich mich *vollkommen* verlassen: er hält sich ganz vortrefflich.
Jedenfalls bitt' ich nun Hans um eine Notiz bis nächsten Sonntag nach Prag (schwarzes Ross.) Ist *keine* Aussicht für Berlin, so wiederhole ich vielleicht in Prag mein Conzert und verweile dort noch bis Donnerstag über 8 Tage. Dann käme ich, auf der Durchreise vom Rhein nach Petersburg, eben nur auf einen halben Tag etwa zu euch nach Berlin.
Ist *Hülsen* [4] aber geneigt, und könnte (was sehr wünschenswerth) ein Berliner Conzert noch *vor* Petersburg stattfinden, so würde ich ein zweites Conzert in Prag aufgeben, mich sodann schnell an den Rhein zur Besorgung einer Wohnung aufmachen, und noch zur rechten Zeit in Berlin eintreffen.
Diess Conzert müsste etwa den 21. 22 oder spätestens 23 stattfinden (23 wäre eigentlich schon zu spät, lieber 20 oder 21.) Das Programm für das Berliner Conzert würde ich etwa so vorschlagen:

1. „Tristan u. Isolde" — Liebestod und Verklärung. Einleitung des ersten u. Schluss des letzten Actes (ohne Gesang.)
2. a. Versammlung der Meistersingerzunft. } Meistersinger
   b. Pogner's Anrede (Bassarie.) } Meistersinger
3. Vorspiel (Ouvertüre) } Meistersinger
4. Schmiedelieder Siegfried's (Tenor)
   a. Schmelzlied.
   b. Hämmerlied.
5. Ritt der Walküren.
7. [5] Siegmunds Liebeslied (Tenor)
8. Wotans Abschied u. Feuerzauber (hoher Bass.)

Nun seht, was Ihr macht, und was sein soll! [6] Gott der Allgütige segne Euch Beide, besonders Sie!

Mit herzlichen Grüssen
Ihr
Richard Wagner

Wien
2 Febr. 63

[1] Vermutlich über eines der Wiener Konzerte am 1. und 11. 1. 1863.
[2] Alois Ander probte in Wien den Tristan. Peter Cornelius gewann allerdings schon damals die Überzeugung, daß der Tristan für Anders Stimme zu tief und für seinen Verstand zu hoch sei.
[3] Kapellmeister Heinrich Esser, der die Klavierproben leitete. Wagner ahnte nicht, daß Esser ihn in Briefen an den Verleger Schott diskreditierte.
[4] Botho von Hülsen, Generintendant in Berlin.
[5] Die Nummer 6 ist von Wagner versehentlich ausgelassen.
[6] Das Berliner Konzert kam nicht zustande.

Wagner gibt am 8. Februar 1863 in Prag das Konzert und reist über Wien zurück nach Biebrich. Die Berliner Freunde hält er über seine Sorgen und Vorhaben stetig auf dem laufenden, immer wieder bittet er Bülow um Gefälligkeiten: vor allem fällige Tantiemen abzuholen, ihm Beträge vorzuschießen und an Minna zu überweisen. Am 16. Februar 1863 beauftragt er ihn, leihweise einen Pelz und Fußsack für die geplante Rußlandreise zu besorgen. Über Berlin, wo er sich nur Stunden aufhält, reist er nach Petersburg, wo er vermutlich am 24. Februar ankommt.

[Vor dem 2. März 1863]

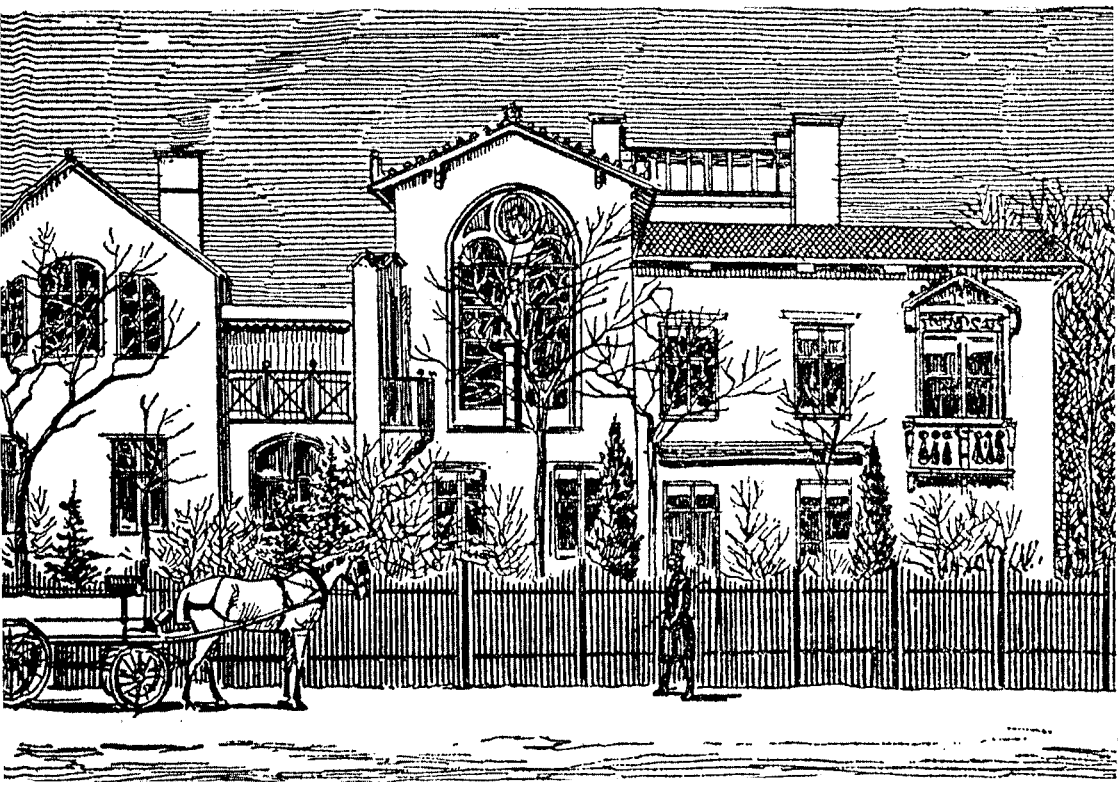
Petersburg.
38. Newski Perspective.

Hier, liebste Cosima, ist meine Adresse!
Ich verdanke es nur einem Unwohlsein, Ihnen schreiben zu können. Ich bin sehr erkältet, musste die heutige Probe absagen, und komme so dazu, ein wenig ungestört und unbeschäftigt zu sein. Da ich zugleich überall sonst hin noch schreiben muss, so kann ich Ihnen eben nur noch sagen, dass ich noch lebe, sehr freundlich empfangen worden bin, prächtig wohne, das Orchester in der gestrigen Probe sehr gut fand, Dienstag [1] das erste Conzert ist, und Alles wohl gut u. nach Wunsch gehen wird.
Grüssen Sie Hans wenn er zurückkommt, auch Alwina [2] wenn Sie sie sehen, und – behalten (?) [3] Sie mich lieb!
Adieu, liebe Cosima!

Ihr
Richard Wagner

[1] 3. 3. 1863; demnach ist die Mitteilung spätestens am 1. 3. 63 geschrieben.
[2] Alwina Frommann.
[3] Fragezeichen mit Klammern von Wagner.

Zwischen diesem und dem nächsten erhaltenen Brief Wagners an Cosima liegt ein sehr ereignisreiches Jahr.
Auf der Rückreise von den Konzerten in Petersburg und Moskau besucht er die Bülows, deren zweite Tochter, Blandine, am 20. März 1863 zur Welt gekommen ist.
Die Konzerte haben ihm 7 000 Taler eingebracht, von denen 4 000 an Gläubiger erstattet werden. Eine neue Rußland-Tournee ist ihm in Aussicht gestellt. Allzu hoffnungsvoll, will er sich in Penzing bei Wien eine vermeintlich endgültige Bleibe schaffen und richtet sich mit übermäßigem Kostenaufwand eine Wohnung ein.



WAGNERS WOHNUNG IN PENZING BEI WIEN

Wieder wirbt er um Mathilde Maier: „Ich liebe Dich tiefinnigst" (10. 5. 63). Am nächsten Tag klagt er ihr seine Einsamkeit und fährt fort: „Gott weiß, wie weit es mit eurer bürgerlichen Bigotterie geht –: aber, wenn nun Deine ganze Familie mit allen Tanten übersiedelte? – Ja! Ja! es gilt noch einen russischen Feldzug, und ich biete Euch die ebenso schöne Parterrewohnung meines Hauses an. Ihr führt mir die Wirtschaft. Was dann? Was sagen dann die Basen? – Ach! geh! Ihr seid zu erbärmlich – Ihr da! Zu erbärmlich! *Etwas* muß doch gewagt werden, wenn man mit dem Wagner zu tun hat!"
„Himmel!" schreibt er ihr am 18. Mai, „für was muß mir das Spielwerk eines angenehmen Hausschmuckes nicht Alles Ersatz leisten!"
Und wieder bedrängt er sie (25. 5. 1863): „Du liebes theures Wesen! Könnt ich Dich schon bei mir haben!" „. . . einen langen, langen Kuß dem Schatz" (26. 5. 1863). Und zehn Tage später reimt er: „Mein[e] allerlibster Matz! Du bist mein bester Schatz!"
So ernsthaft sein Wunsch nach ihrer Gegenwart ist – der oberflächliche Ton solcher Wendungen ist verräterisch. Wie es im Innersten wirklich um ihn steht, bezeugt ein Brief an Eliza Wille, der am selben Tag geschrieben ist wie der zitierte Reim, am 5. Juni, und der sich auf die andere Mathilde, auf Frau Wesendonck bezieht: „. . . sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe!

Das fühl' ich nun immer bestimmter. Es war der Höhepunkt meines Lebens: die bangen, schön beklommenen Jahre, die ich in dem wachsenden Zauber ihrer Nähe, ihrer Neigung verlebte, enthalten alle Süße meines Lebens. Der leisesten Vorstellung bedarf es, so bin ich mitten drin, ganz erfüllt von der wundervollen weichen Stimmung, die noch jetzt, wie damals, mir den Athem benimmt und nur den Seufzer mir gestattet... nie wird meine Liebe zu ihr erkalten: aber ich darf nicht wieder mit ihr zusammentreffen... ja, jetzt erst weiß ich ganz, daß ich nie aufhören werde, sie einzig zu lieben!"

Bülow klagt er (22. 6. 1863): „Ein weibliches angenehmes Wesen brauche ich um mich, das fühle ich immer stärker: mit dem bloßen Einsamkeitstrotz kommt man nicht aus. Wo hernehmen und nicht stehlen?"

Um die Mittel für seinen aufwendigen Haushalt aufzubringen, stellt er Wechsel aus, gibt er in den folgenden Monaten Konzerte in Budapest, Prag und Karlsruhe. Im November ist er – ein letztes Mal – Gast im Haus Wesendonck, wo ihm die erhoffte Unterstützung abgeschlagen wird. Er besucht die Familie Mathilde Maiers in Mainz und reist weiter nach Berlin.

Hier kommt es am 28. November 1863 zu jener Spazierfahrt mit Cosima, worüber Wagner später schreibt (*Mein Leben*, S. 844): „Diesmal ging uns schweigend der Scherz aus: wir blickten uns stumm in die Augen, und ein heftiges Verlangen nach eingestandener Wahrheit übermannte uns zu dem keiner Worte bedürfenden Bekenntnisse eines grenzenlosen Unglücks, das uns belastete. Unter Tränen und Schluchzen besiegelten wir das Bekenntnis, uns einzig gegenseitig anzugehören".

Den letzten Satz hat Cosima für die erste öffentliche Ausgabe gestrichen. Daß sich an diesem Tag etwas Gravierendes ereignet haben muß, hat Joachim Bergfeld im *Braunen Buch* (S. 38 f.) belegt. Er wird durch vier Eintragungen in Cosimas Tagebüchern bestätigt: Am 28. November 1869 erinnert sie sich: „Heute vor 6 Jahren kam R. durch Berlin, und da fand es sich, daß wir uns liebten; damals glaubte ich, ich würde ihn niemals mehr sehen, wir wollten gemeinsam sterben". Am 28. 11. 1871: „Heute vor 8 Jahren sagte er mir seine Liebe". Am 28. 11. 1874 notiert sie: „Wir gedenken unserer ersten Vereinigung vor 11 Jahren". Und am 3. Januar 1881 zitiert sie Wagner selbst: „In sieben Jahren feiern wir unsere Silberne Vermählung... vordem wußte ich nicht, ob Frau von Bissing oder Frau Wesendonck die für mich bestimmte war".

Die Begriffe „Vereinigung" und „Vermählung" könnten zu Mutmaßungen Anlaß geben, die über bisherige Interpretationen jener Stelle in Wagners Selbstbiographie hinausgehen.

Umso rätselhafter dann aber die Reaktionen Wagners in den folgenden Tagen; es sei denn, man deutet sie so, daß er nicht zu realisieren vermochte, was hier geschehen war; oder aber man versteht sie als instinktive Abwehr gegen neue Verwicklungen und seelische Verwirrungen.

Auf der Reise von Löwenburg zu einem Konzert in Breslau begleitet ihn am 4. Dezember eine altvertraute Verehrerin, die eben Witwe geworden ist: die genannte Henriette von Bissing, die dort im selben Gasthof absteigt. Sie sagt ihm bei dieser Gelegenheit zu, „die nicht geringe Summe zu verschaffen, welche mich auf längere Zeit unabhängig erhalten sollte" (*Mein Leben*, S. 847). Ihr Versprechen versetzt ihn offenbar in eine euphorische Stimmung, auf die Wagners Brief an seine junge Haushälterin in Penzing schließen läßt: „Liebes Mariechen! ... Nun, bester Schatz, richtet mir zu Hause alles recht schön ein, daß ich mich recht behaglich ausruhen kann, wonach ich sehr verlange ... Auch schön parfümiren: kauf die besten Flacons, um es recht wohlduftend zu machen. Ja, ja. Sei nur recht schön und lieblich, ich verdiene es schon, dass ich's einmal wieder recht gut habe ... Viele Küsse meinem Schatz!" (6. 12. 1863).

Im Januar 1864 steuert Wagner infolge zunehmender Wechselgeschäfte einem „unaufhaltsamen Ruin" entgegen (*Mein Leben*). Seinen Gläubigern muß er bis zu 200 Prozent Zinsen zahlen.[1] An Bülow schreibt er (12. 1. 1864): „... ich kann nicht leben und nicht sterben ... auf welche Art es mit mir ganz aufhört, weiss ich noch nicht."

Als einzige Hoffnung bleibt Henriette von Bissing. Sie lehnt im Februar die Bitte um die versprochene Geldsumme ab. Ihrer Schwester Eliza Wille erklärt sie: „Und wenn ich Wagner rette, so liebt er doch am Ende nur die Wesendonck" (*Mein Leben*, S. 848). Im März wird der *Tristan* endgültig abgesetzt. Wechsel gehen zu Protest.

In dieser Situation ist der folgende Brief geschrieben, zwei Wochen vor der Flucht aus Wien – und am selben Tag, an dem in München der junge Ludwig II. den Thron besteigt.

[1] Manfred Eger, *Richard Wagner an Dr. Eduard Liszt* (Bayreuther Festspiel-Programmheft *Meistersinger* 1975), S. 14 ff und 71 ff.

Meine liebe Cosima!

Den letzten Krampf, mit dem ich vom Leben Abschied nahm, hast Du empfunden.[1] Seitdem bin ich in ein letztes Leidensstadium getreten: ich fühle bestimmt, dass es nun bald vorbei sein wird. Noch eine traurige, letzte Mühe, und es ist überstanden.

Nach Petersburg gehe ich nun wohl nicht. Ich suchte diesmal dort nicht Glanz und Gewinn, sondern ein letztes Unterkommen:[2] selbst das grausame Clima hatte dafür etwas Anziehendes für mich. Doch hat mich für jetzt eine soeben von dort her erhaltene Nachricht umgestimmt.[3] Wohin ich gehen werde um – allein zu sein, weiss ich noch nicht.

Hans wird die lange einsame Reise[4] zur Erholung dienen. Dass es ihm so übel geht, wundert mich nicht: seine Unternehmungen im vergangenen Winter liessen ihn fast wahnsinnig erscheinen.

HAUS WILLE IN MARIAFELD BEI ZÜRICH

Sei wohl und kräftig. Wenn wir uns wieder sehen, wirst Du mit mir zufrieden sein.
Von innigstem Herzen Gruss!

RW

[Penzing] 10 März 64.

[1] Die diesbezüglichen Briefe sind nicht mehr vorhanden.
[2] Im Brief an Eliza Wille vom 14. 3. 1864 erwähnt er ebenfalls den Plan, sich in Petersburg niederzulassen.
[3] Um welche Nachricht es sich handelt, ist unbekannt. Vermutlich hing sie mit dem Ausbruch der polnischen Revolution zusammen, wie eine Absage aus Kiew.
[4] Konzertreise nach Petersburg.

Um der drohenden Schuldhaft zu entgehen, verläßt Wagner am 23. März 1864 Wien. Verzweifelt hat er versucht, bei Freunden eine Zuflucht zu finden – auch bei den Wesendoncks. Sie haben abgelehnt. Über München reist er nach Mariafeld bei Zürich, wo ihn Eliza Wille für einige Wochen aufnimmt.
Dort schreibt er am 8. April 1864 an Peter Cornelius in Wien: „*Ein Licht* muß sich zeigen: *Ein Mensch* muß mir erstehen, der *jetzt* energisch *hilft* . . . *Ein gutes*, warhaft hilfreiches Wunder muß mir jetzt begegnen; sonst ist's aus!"[1]

[1] Original in der RWG.

Zwei Tage später wendet er sich an Cosima:

Liebe Cosima,
Hans möchte mir doch sogleich einmal schreiben, sobald er zurück von Petersburg ist. Ich bedarf des Rathes und der treuen Mithilfe Aller, die mich lieben, um Entschlüsse zu fassen und auszuführen, die, wenn dies möglich ist, mein krankes Leben soweit heilen müssen, dass ich noch Einiges zu Stande bringe. Es will mir mit dem Tode nicht glücken, aber mit dem Leben kann es auch nicht gehen, wenigstens *so* nicht weiter, wie bisher. – Hier habe ich nicht Ruhe, sondern eben nur eine Zuflucht. Ich kann den Gedanken der Arbeit nicht fassen: hiermit ist Alles gesagt.
Ich bitte: Hans soll mir schreiben; wir müssen für's Nächste eng aneinander bleiben.
Mit traurigem Herzen, krank und elend

RW

Mariafeld bei *Meilen*
Canton *Zürich.*
10 April 1864.

(Fortsetzung und Schluß im Programmheft „Die Walküre")

STEFAN KUNZE

WAGNERS IMAGINÄRE SZENE

Gedanken über Musik und Szene im „Ring"

I

Das gröbste Mißverständnis und der heftigste Widerstand gegen Wagners musikalisches Drama, insbesondere gegen die Ring-Tetralogie, haben sich allemal entzündet am Verhältnis von Szene und Musik. Es ist in der Tat ebenso komplex wie undurchsichtig und wirkt somit irritierend. Was für Wagner und die Seinen die Einheit, die exemplarische Verschmelzung von Musik und Drama bedeutete, hielten die anderen, Wagners Kritiker, für die Kapitulation der Musik vor der Szene. Man stieß sich am theatralischen Gehalt, am szenischen Gestus der Musik. Eduard Hanslick, zu Wagners Lebzeiten sein vielleicht prominentester und kompetentester Kritiker, Wortführer der „absoluten Musik" und dennoch keineswegs ohne Sinn für die Oper, fand in der Rheingold-Musik nicht viel anderes als „Theaterdekoration". Wagner meinte dazu an Brahms, dem er (trotz allem) mehr Verständnis für seine musikalische Kunst zutraute (26. Juni 1875): „Indessen dürfte es vielleicht nicht uninteressant sein, im Verfolg der weiteren Partituren des Ringes des Nibelungen wahrzunehmen, daß

ich aus den hier aufgepflanzten Theaterkulissen allerhand musikalisch Thematisches zu bilden verstand." Das war es doch wohl: das Vermögen, aus „Theaterkulissen" musikalische Substanz abzuleiten, musikalisches Kapital zu schlagen. Die Zweifel, die Hanslick und Brahms an Wagners Methode hegten, aber waren dadurch kaum auszuräumen. Im Gegenteil! Wagner selbst schien, wann und wo immer er sich über das Verhältnis von Musik und Szene äußerte, die Vorbehalte zu bestätigen. Um sie auf einen Nenner zu bringen: Wagners Musik und vornehmlich der Ring-Musik haftete das Odium des Illustrativen an. Gewiß, das Wort ist stark, als ernsthaftes Argument kaum mehr geeignet, seitdem Nietzsche die böse, polemische Frage gestellt und beantwortet hatte: „War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas anderes *mehr:* nämlich ein unvergleichlicher *histrio*, der größte Mime, das erstaunlichste Theatergenie, das die Deutschen gehabt haben, unser *Szeniker par excellence*. Er gehört woandershin als in die Geschichte der Musik . . ." (Der Fall Wagner, 1888). Wagner der musikalische Szeniker: dieses Thema hat Nietzsche geistreich variiert, freilich auch die triviale Deutung nahegelegt, Wagners Kunst hätte darin bestanden, Szenisches effektvoll in Musik zu übersetzen. Nicht wenige Zeitgenossen indessen sahen das anders. Einer von ihnen, der Kritiker Wilhelm Mohr, meinte (wir dürfen heute wohl sagen zu Recht) nach den Bayreuther Ring-Aufführungen des Jahres 1876, der „Musicus Wagner" habe gesiegt, nicht der Szeniker.

In der Tat ist in Wagners Musikdramen die Musik das tragende, sinnstiftende Medium. In ihr sammeln sich die dramatischen Ideen, die szenischen Visionen, das Gestische, die Bewegungen der Emotion und der Sprachduktus wie in einem Brennpunkt. Dies auszusprechen, mag heute ein Gemeinplatz sein; zu Wagners Zeiten reagierten auch Verständige mit Ratlosigkeit auf den Umstand, daß Dichte und Stimmigkeit der musikalischen Sprache mit radikaler Szenenbezogenheit vereinbar sein sollten. Wie war es denkbar, den Primat der Musik und gleichzeitig den der dramatischen Szene aufrechtzuerhalten? – Schließlich hatte doch Wagner selber unermüdlich versichert, das Orchester müsse „Einswerden mit dem Drama" (Oper und Drama), die vollkommene Übereinstimmung mit der Gebärde des Sängers hergestellt werden, die „musikalische Form" aus der „Natur der Szenen" hervorgehen (Eine Mitteilung an meine Freunde). Von der Oper sollte sich das Musikdrama gerade dadurch unterscheiden, daß die Musik das Mittel, das Drama aber der Zweck war. „. . . der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war . . .", so hieß es in „Oper und Drama". Mit diesem höchst einprägsamen (wenn man ihn aber beim Wort nimmt, verwirrenden) Grundsatz schienen die Verhältnisse in der Oper, die Wagner als Verkehrung empfand, gewissermaßen vom Kopf wieder auf die Füße gestellt, die Musik wieder (bzw. erstmals) in die ihr im Drama angemessene, nämlich in die dienende

Rolle versetzt. Aus dieser Sicht war es nur konsequent, für die eigentliche Erfüllung des dramatischen Kunstwerks die szenische Darstellung, den Darsteller für den wahren Künstler zu halten. Nicht zuletzt deshalb hätte Wagner statt von „Musikdramen" lieber von „ersichtlich gewordenen Taten der Musik" gesprochen (Über die Benennung ‚Musikdrama').

Eine neue Akzentuierung erhielt Wagners Theorie vom musikalischen Drama und vor allem von der Aufgabe der Musik im Drama durch Schopenhauers Musikbegriff, der allerdings in der romantischen Auffassung der Musik als der Kunst des Unaussprechlichen jenseits aller Realität vorgebildet war. Wenn die Musik nach Schopenhauer und Wagner tönendes Abbild des reinen Willens, der Dinge an sich (der universalia ante rem) war, dann mußte sie auch die Welt der realen Szene übersteigen. In der Beethoven-Schrift von 1870 etwa findet sich diese Formulierung: „Die Musik spricht das innerste Wesen der Gebärde mit solch unmittelbarer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenziert, so daß wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen." Hier geriet Wagner doch in einen gewissen Widerspruch zu seiner eigenen Theorie, die den Vorrang des Dramas – und dies heißt ja wohl stets des Geschehens auf der Bühne in all seinen Dimensionen – statuierte. Am ehesten war die Schopenhauersche Anschauung noch auf den „Tristan" anwendbar.

Die Konzeption war wesentlich angelegt auf die Übersteigung der auf Rudimente zusammengeschrumpften Handlung und Szene, auf die Entfaltung eines tatsächlich visuell nicht mehr einholbaren gewaltigen Innenraums aus abgründigem Leid und unsäglich leidvollem Aufschwung. Es hat sicherlich Wagners Zustimmung gehabt, als Nietzsche sich auf Schopenhauer berufend fand, die szenische Erscheinung (er nennt sie die „apollinische Täuschung") sei eine Art Schutzwall, da niemand das Werk „ohne alle Beihilfe von Wort und Bild" als reine Musik, somit in ihrem universalen, das Individuum zersprengenden Gehalt (er entspringt der „dionysischen Allgemeinheit") auffassen könne (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1871). Wagner selbst dagegen bemerkte einmal, daß nur mittelmäßige Aufführungen dem Publikum erträglich sein könnten. – Doch „Tristan" ist der Ausnahme-Fall unter den Musikdramen gerade dadurch, daß die musikalische Substanz im szenischen Vorgang kaum Anknüpfungspunkte besitzt. Ganz anders in der Ring-Tetralogie. Hier sind szenische und musikalische Konzeption so eng ineinander verschlungen wie in keinem anderen Werk Wagners. Darum scheint der „Ring" am ehesten noch der Theorie vom dramatischen Gesamtkunstwerk zu entsprechen. Die Frage, wie eigentlich das Verhältnis von Szene und Musik beschaffen ist, stellt sich indessen unvermindert und mit besonderer Schärfe. Wagners eigene Ausführungen zum Thema geben keine ausreichende Antwort. Und alle bisherigen Versuche, Wagners dramatische Visionen in die Bühnenrealität zu übertragen,

haben gezeigt, daß die Antwort nicht einfach ist. Ja man darf sagen: Nie war in der Geschichte der Oper, in der es stets auch um die Auseinandersetzung und gegenseitige Anpassung von dramatischen und musikalischen Belangen ging, das Verhältnis von Szene und Musik ein derart problematisches, und zwar nicht in erster Linie deshalb, weil etwa die Rheintöchter-Szenen, die „Auftritte" Fafners, Weltenbrand und Flutkatastrophe in einem eben bühnentechnisch schwer zu bewältigen sind. Der Grund scheint vielmehr dieser zu sein: Was Wagner vorschwebte, hat keinerlei Beziehung zu einer denkbaren objektiven Welt. Keine Tradition stellte Bildformen und Anschauung bereit. Der germanische Mythos ist im Unterschied zur antiken Mythologie vor Wagner niemals bildfähig und anschaulich gewesen. Dies mag Wagner vor allem zu ihm hingezogen haben. Hier konnte sich seine Bildphantasie von vorgeprägten Bildmustern ungehindert bewegen. Am Tag der Vollendung der Rheingold-Partitur schrieb er an Liszt (15. 1. 1854) vom „blutig schweren Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt". Man muß die Äußerung auch auf die Szene beziehen.

II

Seit dem „Holländer" wurde immer deutlicher, daß Wagners musikalische Imagination durch die konkrete Szene ausgelöst wurde. Er bedurfte, um seine musikalische Phantasie in Bewegung zu setzen, des szenischen Anlasses, der dramatischen Vorstellung als einer ars inveniendi. „Bei mir ist [es] das Drama, das immer die Konventionen bricht und neue Möglichkeiten bringt" sagte er einmal (Cosima Wagner, Tagebücher, 4. 12. 1870). Um etwas zustande zu bringen, müsse er stets seinen „großen Wagen" anspannen. Klaus Günther Just hat mit Recht einmal darauf hingewiesen, daß Wagner auch als Dichter nicht nur dort zu suchen sei, wo ihn das traditionelle literarische Verständnis ansiedelt, nämlich in den Texten seiner Musikdramen, sondern vor allem im Erfinden der Bühnenwirklichkeit, wie sie in den Regiebemerkungen ausführlich formuliert und eigentlich doch nur in Umrissen festgelegt ist.

Geht man nun davon aus, daß für Wagner tatsächlich der szenische Vorgang die musikalische Erfindung entband, so könnte man von der Konzeption bis zur Bühnendarstellung etwa folgende Stufenfolge annehmen: Die erste Stufe wäre der dramatisch-szenische Entwurf und die Ausarbeitung der Dichtung, die zweite die Komposition, die musikalische Erfüllung, Verkörperung des dramatischen Vorgangs, die dritte die Bühnenerscheinung von Musik und Szene. Sieht man einmal davon ab, daß Wagners szenische und dichterische Phantasie, wie sich zeigen läßt, untrennbar verflochten ist, d. h. Stoff, Szene und Dichtung bereits in den Perspektiven der Musik gedacht wurden, sieht man ferner davon ab, daß die psychisch-emotionalen Zustände, die sich ausschließlich musikalisch konstituieren, weder in der Sprache, noch im Szenisch-Sichtbaren eingefangen sind, dann mag man immerhin den ästhetischen Ein-

wand Adornos, die Musik verdopple illustrativ und kommentierend, jedenfalls tautologisch, was Worte und Szene ohnehin sagen, für triftig halten. Wagner selbst reichte zu solchem Verständnis, das in Wahrheit ein Mißverständnis ist, die Hand. Denn er legte größten Wert nicht bloß auf die genaueste Befolgung der szenischen Anweisungen, sondern auch auf die peinlichste Übereinstimmung der Regie mit dem musikalischen Vorgang. Aus dem Anschauungsmaterial, das vor allem die Bemerkungen zur Aufführung von „Tannhäuser" und „Holländer" bieten (beide Aufsätze aus dem Jahr 1852), sind vor allem die Regie- und Ausdrucksanweisungen zur Arie des Holländers (I. Akt) besonders instruktiv. Das einleitende Rezitativ hat zweifellos Züge von auskomponierter Regie, bis hin zur Schrittfolge des an Land gehenden Holländers. Aber mehr noch. Sogar der Bewegungscharakter des Schrittes wird musikalisch eingefangen: „... die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritte des Holländers auf dem Land begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncelli und Bratschen: mit dem ersten Viertelle des dritten Taktes tut er den zweiten Schritt ..." Das ist gewiß regiemäßig, aus der szenischen Imagination komponiert. Und doch entzieht sich, was Wagner hier eher locker, eben rezitativisch komponierte, der „wörtlichen" Umsetzung in die Bühnenrealität. Kein Schauspieler könnte je, sollte er auch noch so bemüht sein, sich genau an Wagners Anweisungen halten, das Schwankend-Instabile des Schrittes wiedergeben, das in der „Wellenfigur" der Bässe zur musikalisch suggestiven Anschauung kommt, nicht zu reden von dem bodenlosen und disparaten harmonischen Raum, in den hinein die ersten Schritte des Holländers erfolgen. Wie vermag Musik zu „illustrieren", was es doch außer ihr gar nicht gibt? – Und trotzdem drängt das präzise szenische Bild, das in musikalische Form gebracht wurde, nach szenischer Verwirklichung.

Ein zweites, außerordentlich charakteristisches Beispiel aus dem „Tannhäuser" ist das „pantomimische Nachspiel" des Elisabeth-Gebets im III. Akt. Wagner hielt die szenische Realisierung dieses aus szenischer Vorstellung geschöpften Stücks Musik für unerläßlich. Lieber hätte er es gestrichen, als auf die Pantomime verzichtet. „Der eigentliche Triumph der Darstellerin der Elisabeth würde nun darin bestehen, daß sie nicht nur das vollständige Gebet zur Wirkung brächte, sondern diese Wirkung noch dahin festzuhalten wüßte, daß sie das ganze pantomimische Nachspiel desselben unverkürzt durch ihre fesselnde Darstellung ermöglichte. Ich weiß, daß dies eine nicht minder schwierige Aufgabe als der Gesangsvortrag des Gebetes selbst ist, und nur wenn die Darstellerin der Wirkung dieses feierlichen Gebärdenspiels sich ganz gewiß fühlt, will ich daher die vollständige Ausführung dieser Szene gestattet wissen." Das „feierliche Gebärdenspiel" ist hier, anders als in der Holländerarie, durch eine Regiebemerkung in der Partitur fixiert. Sie mutet an wie ein ausformuliertes und

auskomponiertes Programm: „Sie [Elisabeth] verbleibt eine Zeitlang wie in andächtiger Entrücktheit; — als sie sich dann langsam erhebt, erblickt sie Wolfram, welcher sich ihr nähert um sie anzureden. — Sie bittet ihn durch eine Gebärde, nicht mit ihr zu sprechen. [Wolfram: Elisabeth, dürft ich dich nicht geleiten?] Elisabeth drückt ihm abermals durch Gebärden aus: sie danke ihm ... aus vollem Herzen; ihr Weg führe sie aber gen Himmel, wo sie ein hohes Amt zu verrichten habe, er solle sie daher ungeleitet gehen lassen, ihr auch nicht folgen. Sie besteigt die halbe Berghöhe und verschwindet allmählich auf dem Fußsteige, welcher von dieser nach der Wartburg führt, nachdem man ihre Gestalt lange noch in der Entfernung erblickt hat. — ..." In seinen wesentlichen Momenten ist dies alles musikalisch eingefangen. Aber Wagner komponiert weniger den realen Vorgang auf der Bühne, als die Haltung und den Ausdrucksgehalt der Gebärden und Bewegungen. Schon vor den schwebenden reinen Holzbläserklängen, die andächtige Entrücktheit und Versunkenheit mit deutlich nazarenischer Färbung evozieren, muß der Versuch der mimisch-gestischen Ausschöpfung entweder zurückbleiben, oder zu unerträglicher Übertreibung führen. Keine leibhaftige Gestik könnte die musikalische Erfüllung des nachfolgenden feierlichen Gebärdenspiels je erreichen. Die visuelle Komponente, etwa des von lichten Flötenklängen begleiteten melodischen Gangs der Baßklarinette — Elisabeth steigt währenddessen die Berghöhe hinauf und verschwindet in der Ferne — ist nach der Transposition in das besondere musikalische Dasein nicht mehr ohne weiteres von ihm ablösbar. Die Bühnendarstellung, die ja nicht von der ursprünglich von Wagner imaginierten szenischen Vision, sondern vom musikalischen Resultat ausgeht, verhält sich zu dem in musikalische Form gebrachten Sinn wie der allgemeine Widerschein zu einem unverwechselbar Besonderen.

Der Beziehung zwischen Szene und Musik, die Wagner später im „Ring" verwirklicht, kommt Tannhäusers Rom-Erzählung nahe. Hier findet keinerlei äußere Aktion statt, die Übereinstimmung zwischen Szene und Musik kann nicht faktisch hergestellt werden. Und doch enthält vornehmlich das Hauptmotiv so viel an unverwechselbar geformtem Bewegungscharakter, daß man hörend die lange mühselig-schmerzvolle Pilgerfahrt vor sich sieht — Bilder, die noch niemand je wirklich wahrnahm. Man vernimmt den schleppenden, fallenden Schritt, die gebeugte demütige Haltung, jenen Zug, der kein Ende nimmt, die Blindheit für „Italiens holde Auen", bis dann aus der überirdischen Aura Rom, das Ziel der Reise, auftaucht. Nicht umsonst gilt die Rom-Erzählung als eines der zukunftweisenden Stücke aus dem „Tannhäuser". Sie ist es in erster Linie deshalb, weil hier der konkrete bildliche Ansatzpunkt der Komposition durch Musik in eine imaginäre Szene von höchster Plastizität verwandelt wird.

Das Rheingold.

Jahrg. 1. Febr. 5[illegible]

217

Vorspiel

und

erste Scene.

(Auf dem Grunde des Rheines)

1. Hörner

2. " "

3. " "

4. " "

5. " "

6. " "

7. " "

8. " "

9. Tagelte

8. Contrabässe

*) Die 4 ersten Contrabässe sind in 4 Stellen in andern 4 zu 4 Stellen [illegible] Es verspielen [illegible] werden muss.

III

Man bedürfte kaum Wagners Bericht über die Konzeption des Rheingold-Vorspiels (Mein Leben), um die Macht von anschaulichen Bildvisionen für die Konzeption der Ring-Tetralogie zu belegen. Die Empfindung, als ob er „in ein starkfließendes Wasser versänke", stellte sich ihm dar im „musikalischen Klange des Es-dur-Akkordes . . . , welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente . . . eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien." Die Eingebung, die sich an jenem Nachmittag „in somnambulem Zustand" auf dem „harten Ruhebett" in La Spezia ereignete, war nicht nur der denkwürdige Moment, in dem eines der gewaltigsten und vieldeutigsten Werke des europäischen Theaters seinen Anfang nahm. Der Vorgang hat vielmehr prinzipielles Gewicht. Im „Wiegenlied der Welt", wie Wagner das Vorspiel zum „Rheingold" nannte, nimmt die Idee des Uranfangs musikalische und anschauliche Gestalt an. Überdies weist die Verquickung eines anschaulichen Gehalts mit der musikalischen Substanz auf das Formgesetz der Ring-Musik. Also auch in diesem Sinn ist jene Vision des in sich selbst ruhenden und doch wogenden, an Fülle organisch zunehmenden Urelementes der Schlüssel zum Verständnis des Gesamtwerks.

Das für den „Ring" charakteristische musikalische Verfahren besteht, wie man weiß, in der Verkettung und Umbildung der Leitmotive. Sie ergeben ein „das ganze Kunstwerk durchziehendes Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden." Wagner selbst indessen betont die Unvergleichbarkeit mit dem symphonischen Verfahren. Denn die „dramatische Handlung" schreibt „die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen" vor. In der Wiederaufrufung und Veränderung der Leitmotive bekundet sich, „welche Art von Variationen das Drama zu bilden imstande ist." (Über die Anwendung der Musik auf das Drama, 1879.) Man darf die Leitmotive als die Zellen betrachten, in denen szenisch-bildliche Vorstellung in musikalische Substanz verwandelt wird. Und es ist bisher viel zu wenig beachtet worden, daß Struktur und Anwendung der Leitmotive mit ihrer Funktion als Verdichtungsmomente von anschaulichen Gehalten zusammenhängen. Die Leitmotive stellen somit wesentlich die Szene her, ohne sie freilich abzubilden. Das Schwertmotiv etwa, das erstmals in der Schlußszene des „Rheingolds" erklingt, hat wie viele andere Leitmotive Fanfaren-Struktur und ist an einen Gegenstand, das Schwert als sichtbares Symbol des Heroischen, geknüpft. Bemerkenswerter ist jedoch die visuell-gestische Komponente des C-Dur-Fanfaren-Motivs. Sie eigentlich stiftet die Beziehung zum Drama. Und wohl deshalb fügte Wagner das Motiv nachträglich in einen bereits vorhandenen musikalischen Zusammenhang ein. Die szenische Bemerkung vor Wotans Worten „So grüß' ich die Burg" lautet: „Wie

von einem großen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen." Das Schwertmotiv sollte die Versinnlichung leisten. Aber Wagner begnügte sich nicht damit. Die Umsetzung in die sichtbare Gebärde, die dann tatsächlich wie eine Verdoppelung der musikalisch-gestischen Aussage wirkt, dachte er sich so (Anweisung an Betz, den ersten Sänger des Wotan): „Fafner hat vor seinem Abgange ein zum Horte gehörendes unscheinbares Schwert verächtlich vor sich geworfen. Jetzt erblickt es Wotan und hebt es als Symbol seines ‚großen Gedankens' gegen die Burg." Die faktische Geste mutet gegenüber dem in Tönen imaginierten visuellen Gehalt karg, abstrakt an. Nicht die Musik illustriert die Szene, sondern die Szene die Musik.

Fast alle Leitmotive haben eine anschaulich-gestische Dimension und in der Regel ist sie beherrschend. Einige Hinweise mögen genügen: das Walhallmotiv eröffnet das ideale Bild, den Glanz eines erhabenen, seligen Daseins. Die geheimnisvoll verhüllenden Klänge des Tarnhelmmotivs ziehen ihren tonal unbestimmten Schleier über die Szene, sie sind wie eine Zauberformel, vergegenwärtigen aber zugleich deren Wirkung. Das Ring-Motiv, das zu den „Naturmotiven" gehört, und aus dem vor unseren Augen in offener szenischer Verwandlung zur freien Gegend auf Bergeshöhe das Walhallmotiv entsteht, bildet mit seiner melodisch und harmonisch entfalteten Terzenkette die Verlaufsfigur eines Kreises, besser, eines ins Unendliche fortsetzbaren Kreisens. Keine noch so sinnreiche Maskenbildnerei vermöchte die überdimensionierte, ungeschlachte Gestalt und den plumpen Schritt des Riesenmotivs zu erreichen, keine Bühnenmaschinerie, die schleppende sich windende Bewegung des Lindwurmmotivs. Das Flackernde und Züngelnde der Loge-Motive, die im Feuerzauber am Schluß der „Walküre" und dann im Weltende der „Götterdämmerung" ihre Apotheose erfahren, bindet die Vision der lodernden Flammen. Sogar Motive, von denen man annehmen würde, daß sie vornehmlich emotionshaltig sind, erweisen sich bei genauerem Hinhören als von suggestiver Bewegungsvorstellung geprägte Gebilde; beispielsweise das Erlösungsmotiv, das erstmals und motivisch unvermittelt im dritten Walküren-Akt eintritt, nach Brünhildes Ankündigung, Sieglinde werde Siegfried gebären. Die Überschwänglichkeit und Emphase – Sieglinde „in größter Rührung: O hehrstes Wunder! Herrliche Maid" – wird verwirklicht in einer ekstatisch wiegenden Bewegung von höchst eindringlicher Gestik. Diese setzt auch die überströmende und verklärte Seligkeit frei, die am Schluß der „Götterdämmerung" sich ausdrücklich und sinnfällig mit der Erlösungsidee verbindet. Die Tradition will, daß die Leitmotive mit Affekt-, Dingbezeichnungen oder mit abstrakten Begriffen belegt wurden. Durchaus irreführend ist das nicht immer. Natürlich hat das Nibelungenhaß-Motiv mit dem abgründigem, verzehrendem Haß Alberichs zu tun, mit einer Emotion also. Doch im Motiv wird sie überformt durch den plastischen Bewegungsimpuls der stockend-unterschwelligen Synkopen. Das Unterdrückte, Hinterhältige, die vergiftende Dämonie kommt zur Geltung, nicht

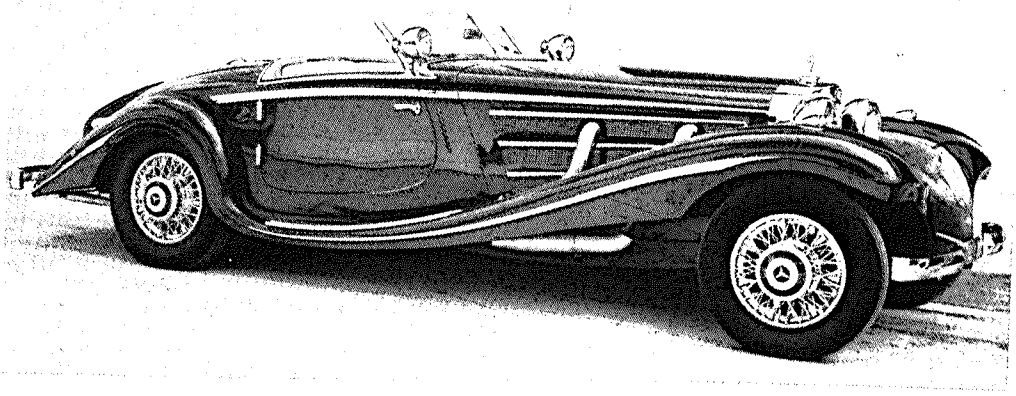
zuletzt auch in Klangfarbe und Harmonik. Überhaupt ist stets die Klangfarbe mitentscheidend beteiligt an Gestalt und Gehalt der Leitmotive — auch dies ein Sachverhalt, der viel zu wenig Beachtung findet. Die Dramaturgie der Leitmotive könnte erst klar werden, wenn sie als Dramaturgie der bildzeugenden Klangfarben begriffen würde. Das Tongefüge wird (pointiert gesagt) zur Funktion der imaginierten Klangerscheinung. Aber auch außerhalb der im strengen Verstand leitmotivischen Komplexe arbeitet Wagner mit musikalischen Gebilden von anschaulicher Bewegungscharakteristik, die sich nur aus der Vorstellung einer imaginären Bühne ergeben konnten. Alberichs hastige, täppische Verfolgungsjagd in der ersten Szene des „Rheingolds" ist entwickelt aus einer Wendung, die sein fahriges Hin und Her, sein Stolpern, Straucheln und Gleiten einfängt. „Klettert mit koboldartiger Behendigkeit [gegen Ende der Episode noch näher bestimmt als: grauenhafte Behändigkeit], doch wiederholt aufgehalten, der Spitze des Riffes zu" lautet die zwischen imaginärer und realer Szene vermittelnde Regiebemerkung. Sogar Gesang und Sprache treten kommentierend ein: „Garstig glatter glitschriger Glimmer! wie gleit ich aus! Mit Händen und Füßen nicht fasse noch halt' ich das schlecke Geschlüpfer! . . . " (Das ist fürwahr nur noch Sprachmalerei, szenenbezogene Onomatopoetik.)

Um Wagners Musik, insbesondere die des „Rings", dem Vorwurf der Formlosigkeit zu entziehen, verfielen Wagners Apologeten ins andere (falsche) Extrem. Sie suchten seine Musik in abstrakte Formschemata zu pressen (Alfred Lorenz). Dabei ist deutlich genug, daß die szenische Vision formbildende Kraft bewies und daß gerade dadurch die überkommenen Schemata musikalischer Konstruktion außer Kurs gesetzt wurden. Dieser Vorgang hat durchaus nichts Anstößiges (wie noch heute die Anhänger eines überholten Begriffs von „absoluter Musik" argwöhnen und je nach Vorliebe entweder Wagner vom Makel der musikalischen Illustration reinwaschen oder ihm am Zeuge flicken). Denn es läßt sich zeigen, daß musikalisch autonome Architektur ihren Ausgang nahm von choreographischen Raumdispositionen. Dies war der Fall in der frühen Oper und in tanzverbundener Instrumentalmusik. So gesehen ist Wagners Musikdrama wirklich so etwas wie die Wiederherstellung eines ursprünglichen, elementaren Verhältnisses von musikalischer Form und choreographischer Disposition — unter neuen Bedingungen und mit anderen Mitteln versteht sich. Nur eines ist die musikalische Form nicht: Abspiegelung des realen Bühnenvorgangs. Auch dann nicht, wenn er sich mit der szenischen Vision aufs genaueste zu decken scheint wie zum Beispiel in der Episode aus der ersten Szene des „Rheingolds", wo der Glanz des Goldes durch die Fluten bricht. Zunehmende Bewegungsdichte, steigernde Wiederholung der Rheingold-Fanfare, Apotheose im Rheingold-Ruf der Rheintöchter ergeben einen in elementar aufeinander bezogenen Klangflächen (G-, C-Dur) eingebetteten dichten Zusammenhang. Er wird determiniert durch die Vorstellung einer an Intensität zu-

nehmenden Lichterscheinung, die auf ihrem Höhepunkt in einen apotheosenhaften Reigen der Rheintöchter mündet.
Der schwer überschaubare vielfältige Riesenbau der Ring-Dramen wird gegliedert durch solche von anschaulichen Ideen geprägte, mehr oder minder geschlossene Szenenkomplexe, die indessen meist wesentlich komplizierter aufgebaut sind, als die eben erwähnte Szene. Denn die visuell-gestischen Elemente verschränken sich stets mit emotionalen Zuständen. Die trotz handlungsbedingter Brechungen von Wagner imaginierte gestisch-emotionale Einheit des szenischen Ablaufs – der Begriff des Gestischen ist im weitesten Sinne zu verstehen – zeichnet der Musik die Umrisse ihres Zusammenhangs, ihrer Form vor, einer Form, die allerdings lockerer gefügt ist, als die Architektur eines klassischen symphonischen Satzes, und keineswegs an motivisch-thematische oder tonale Homogenität gebunden ist. Man vergegenwärtige sich die dritte Szene des ersten Walküren-Aktes: „Siegmund allein. Es ist vollständig Nacht geworden; der Saal ist nur noch von einem schwachen Feuer im Herde erhellt." Die bildhaften Angelpunkte der Szene sind das Dunkel dumpfer Bedrohung (verkörpert durch das schattenhafte, aber insistierende Hundingmotiv in den Pauken) und der plötzliche Lichtfall auf das in der Esche steckende Schwert (verkörpert im C-Dur des Schwertmotivs), der Kulminationsmoment der Szene. Dazwischen ereignet sich, motiviert weiterhin durch ahnende Beschwörung des verheißenen Schwertes und Erinnerung an die Begegnung mit Sieglinde, der heroische Aufschwung („Ein Schwert verhieß mir der Vater . . . " und Wälse-Ruf). Er wird aufgefangen und besiegelt von dem hymnisch-liedhaften Gesang, der übrigens charakteristisch übereingeht mit Lichterscheinungen. Auslösend ist der szenische Augenblick des unvermittelt grellen Lichtscheins auf den haftenden Schwertgriff (nebenbei bemerkt ein Effekt gänzlich abseits jedes Naturalismus), sowie das Schwertmotiv und die sprühende C-Dur-Klangfläche, in die es eingebettet ist. Die Bündigkeit des musikalischen Formungsprozesses erschließt sich nur einer Analyse, die das Zusammen- und Wechselspiel szenisch-bildlicher und musikalischer Elemente in Betracht zieht.
Die radikale Öffnung zur Szene, zur Bildregie, sollte die sinnstiftende Macht der Musik nicht außer Kraft setzen, sondern im Gegenteil das Drama als *musikalisches* Kunstwerk ermöglichen.
Der Wagnersche Grundsatz, die Musik sei Mittel zum Zweck des Dramas, wäre eigentlich umzukehren. Das Drama, vielmehr die anschauliche Bildvorstellung, war in Wahrheit das Mittel, den Kunstcharakter der Musik zur Erscheinung zu bringen. Überspitzt gesagt: Das Drama war die Hilfskonstruktion zur Verwirklichung des musikalischen Kunstwerks, um das es Wagner vor allem ging. Das Drama entband die musikalische Kunst. Die Vielschichtigkeit, mit der die Musik Gestisch-Bildliches ergriff, wurde zur Bedingung ihrer Durchformung. Aber indem die szenische Vision in all ihren Schattierungen in Musik ein- und umgeschmolzen wurde, transzendierte diese die Szene, überstieg

die realen Möglichkeiten des Gegenständlich-Sichtbaren. Es fand eine Transformation und Erfüllung statt, die nicht umkehrbar war, sich der Rückübertragung in die Bühnenrealität widersetzte. Kein Bühnenbild, keine Regie vermag das Ereignis jener plötzlich und unwiderstehlich eintretenden musikalischen Öffnung, die große Weite, die Raumgewinnung einzuholen, die Wagner vor dem Winterstürme-Gesang komponiert hat. Das Aufspringen der Türe von Hundings Behausung ist dafür eine eher karge Metapher, die bei weitem angemessenere, nämlich der Einbruch der hellen Frühlingsnacht, liegt indessen schon fast jenseits des Darstellbaren. Es verhält sich genau so wie der Kunstphilosoph Conrad Fiedler nach der Ring-Aufführung von 1876 an den Bildhauer Adolf von Hildebrand schrieb: „Bei Wagner steht sich dramatischer Vorgang und Musik gar nicht gegenüber, sondern der dramatische Vorgang gelangt überhaupt erst in der Musik zum Dasein." Die szenischen gestischen Elemente sind in ihrer Essenz ohne Rest in Musik aufgegangen. Von daher gesehen ist die Bemerkung von Hildebrand, der dem Musikdrama nicht besonders zugetan war, nicht so abwegig wie sie klingt: „Mir ists auch, als sehe ich in den Wagnerschen Opern oft das Bemühen, mit den Bühnenmitteln die Bühne loszuwerden" (an Cosima, im Juni 1896). Und es steckt mehr als nur witzige Koketterie in Wagners Äußerung aus der Parsifal-Zeit, ihm graue „vor allem Kostüm- und Schminkewesen" und er habe Lust, nachdem er das unsichtbare Orchester geschaffen, nun auch das unsichtbare Theater zu erfinden (23. September 1878 zu Cosima). Wagners Ring-Tetralogie ist in der Tat ein transzendiertes, ein imaginäres Theater – real nur in den unausschöpfbaren Dimensionen des musikalischen Gewebes. Aber weil es antrat nach dem Gesetz der szenischen Vision, verlangt es doch gebieterisch nach Bühnenrealität. Das Verhältnis aber von Szene und Musik bleibt deshalb prekär. Es gab wohl noch keine Inszenierung, die nicht gerade dies demonstriert hätte. Nichts anderes wäre indessen angemessen. Denn in der szenischen Darstellung scheint sich der utopische Charakter des Gesamtkunstwerks am deutlichsten zu bekunden.

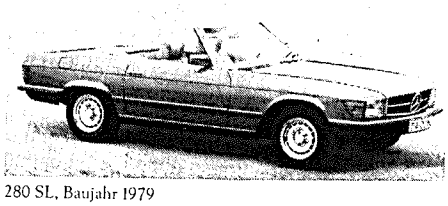
☆



Wie ein Mercedes-Benz von 1936 im Jahre 1979 noch einen Weltrekord aufgestellt hat.

Es ist wohl einmalig in der Geschichte des Automobils, daß ein Fahrzeug noch 43 Jahre nach seiner Herstellung einen Weltrekord aufstellt.

Einem Mercedes 500 K des Jahres 1936 ist das gelungen. Für 400.000 Dollar (740.000 DM) wechselte er bei einer Auktion in den USA seinen Besitzer.



280 SL, Baujahr 1979

Es ist die Summe verschiedener herausragender Eigenschaften, die diesen Rekorderlös ermöglicht hat. Denn nicht allein die klassische Schönheit macht den Wert dieses historischen Automobils aus.

Es ist auch die für die damalige Zeit richtungsweisende Technik, sein hoher Komfort und die Mercedes-Benz Qualität bis ins kleinste Detail.

Seit 1936 haben sich die Anforderungen an Automobile grundlegend geändert und die technischen Möglichkeiten entscheidend verbessert. Mercedes-Benz hat dieser Entwicklung immer entsprochen, sie selbst entscheidend geprägt und mit einem Grundsatz verbunden, der sich schon im 500 K ausdrückt: das Streben nach Perfektion in jedem wichtigen Bereich eines Automobils – Leistung, Sicherheit und Komfort. Und der ausgewogenen harmonischen Abstimmung dieser Bereiche untereinander.

Realisiert wird diese konstruktive Ausgewogenheit durch die bewährte Mercedes-Benz Qualität. Die Verbindung modernster technischer Lösungen mit der Mercedes-Benz Forderung nach Perfektion findet sich in jedem Fahrzeug, das den Namen Mercedes trägt. Sei es im 500 K von 1936 oder in den Modellen des Jahres 1979. Und so wird Mercedes-Benz auch in Zukunft den Maßstab im Automobilbau setzen.

Mercedes-Benz
Ihr guter Stern auf allen Straßen

9127

Wertobjekt an Europas schönster Küste. Zu verkaufen.

Nur zwei Flugstunden vor Ihrer Tür: Wohnungen in Porto Cervo, Costa Smeralda. Hervorragende Lage, erlesene Ausstattung, teilweise eigener Garten, große Sonnenterrasse, zum Teil sogar eigene Liegeplätze für Ihre Yacht direkt vor der Tür. Verschiedene Größen – vom Studio bis zur 4-Zimmer-Wohnung. Kaufpreis ab ca. DM 150.000,–.

Die Costa Smeralda ist berühmt für ihre unerreichte Harmonie an unberührter Natur und erlesenem Luxus, und als Wohnungseigentümer werden Sie automatisch Mitglied im Consorzio Costa Smeralda, das durch sinnvolle Vorschriften dafür sorgt, daß dieses unvergleichliche Feriengebiet so paradiesisch bleibt, wie es ist. Ausführliche Informationen über Appartements, Grundstücke oder Liegeplätze von unserer Deutschland-Vertretung.

CONSORZIO COSTA SMERALDA

Costa Smeralda. Informationsbüro für Deutschland. Leisberghöhe 39. 7570 Baden-Baden. Tel. (0 72 21) 710 21 + 710 22/Telex 7 81 219

Richard Wagner

Sämtliche Werke

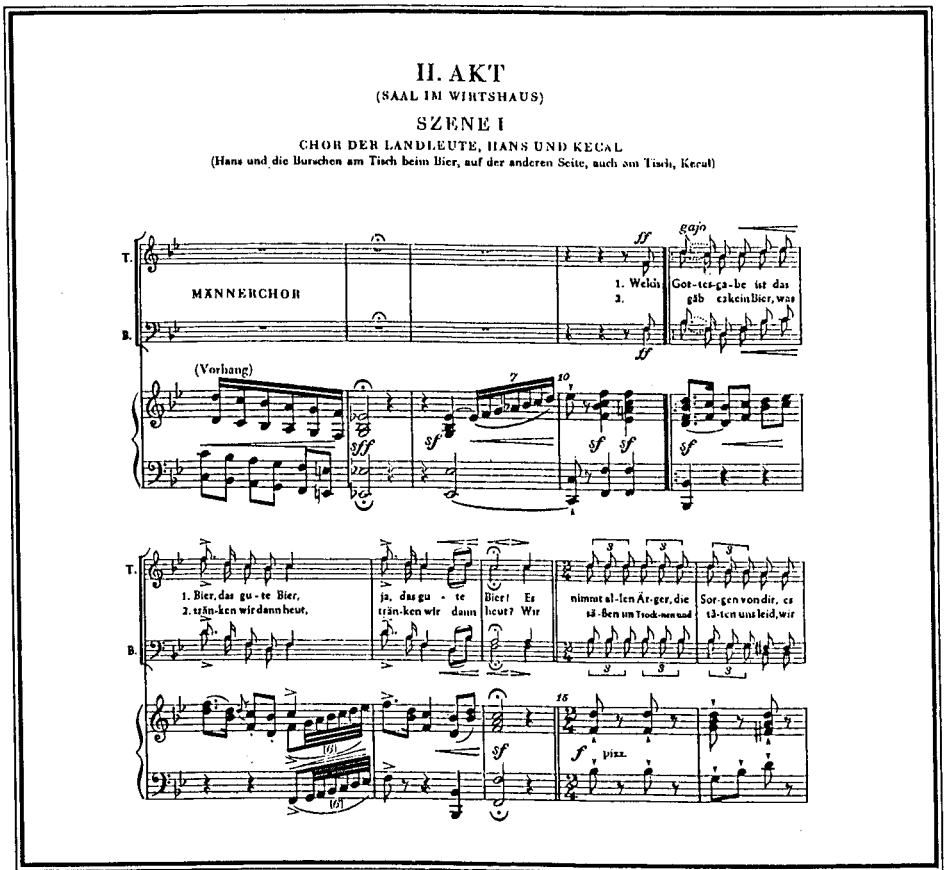
In Zusammenarbeit mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, herausgegeben von Carl Dahlhaus

58 Bände davon lieferbar:

Band 3, I-III	Rienzi der letzte der Tribunen – I. Akt 260 Seiten (Strohm/Voss) · II. Akt 319 Seiten (Strohm/Voss) · III. Akt 267 Seiten (Strohm/Voss)
Band 14, I-III	Parsifal – Vorspiel und 1. Aufzug (Voss/Geck) 190 Seiten · 2. Aufzug (Voss) 224 Seiten · 3. Aufzug und Kritischer Bericht (Voss) 166 Seiten
Band 17	Klavierlieder (Voss) 141 Seiten
Band 18, I	Orchesterwerke (Voss) 332 Seiten
Band 19	Klavierwerke (Dahlhaus) 121 Seiten
Band 23	Dokumentenband zu Rienzi (Strohm) 315 Seiten
Band 29, I	Dokumentenband zur Entstehungsgeschichte des Ring des Nibelungen (Breig/Fladt) 181 Seiten
Band 30	Dokumentenband zu Parsifal (Voss/Geck) 261 Seiten

Weitere Informationen über Bezugsbedingungen und Preise im neuen Prospekt. Bitte anfordern!

SCHOTT



Partiturauszug „Die verkaufte Braut" (Bedřich Smetana)

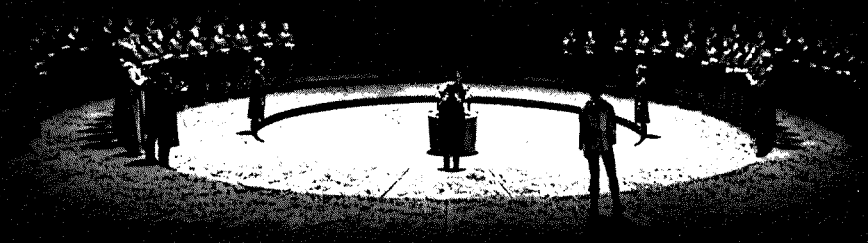
Zwischen meisterhaft gebrautem Bier und musikalischer Begabung gibt es wohl einen ganz unmittelbaren Zusammenhang. Große Komponisten haben das Bier als Quell der Lebensfreude in ihren Werken gefeiert und damit eigene gute Erfahrungen in Rezitative, Arien und Chöre umgesetzt.

Librettisten wie Schikaneder, Komponisten wie Strauss und Reger waren Bierkenner von hohen Graden. Lebten sie heute: gut möglich, daß sie Biere der Dortmunder Actien-Brauerei bevorzugen würden – eben, weil sie Kenner waren.

DAB Dortmunder Actien Brauerei

Dortmunder Actien-Brauerei

STROM
spielt mit im festlichen BAYREUTH

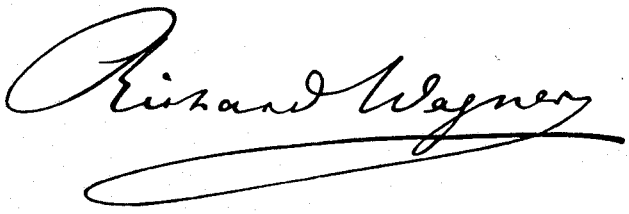


Bayerische Elektricitäts-Lieferungs-Gesellschaft AG
Bayreuth

Als Wagner den „Ring" vollendete...

... stellte Edouard Monet sein Bild „Impression soleil levant" aus, das dem Impressionismus seinen Namen gab (1874).
... veröffentlichte Darwin seine „Abstammung des Menschen" (1871).
... wurde im deutschen Reichsgebiet das metrische System eingeführt (1872).
... entdeckte Heinrich Schliemann Troja (1870).
... baute Pullmann den ersten Speisewagen (1872).
... führte Heinrich Stephan die Postkarte ein (1870).
... fand der englische Journalist Stanley den verschollenen Livingstone am Tanganjika-See (1871).
... wurde von Westinghouse die Luftdruckbremse entwickelt (1872).
... begann der nach Hans Makart benannte repräsentative Makart-Stil.
... wurde die Deutsche Bank gegründet (1870).

Deutsche Bank



UMFASSTE DAS GRIECHISCHE KUNSTWERK DEN GEIST EINER SCHÖNEN NATION, SO SOLL DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT DEN GEIST DER FREIEN MENSCHHEIT ÜBER ALLE SCHRANKEN DER NATIONALITÄTEN HINAUS UMFASSEN; DAS NATIONALE WESEN IN IHM DARF NUR EIN SCHMUCK, EIN REIZ INDIVIDUELLER MANNIGFALTIGKEIT, NICHT EINE HEMMENDE SCHRANKE SEIN (AUS „DIE KUNST UND DIE REVOLUTION").

WHEREAS THE GREEK WORK OF ART EXPRESSED THE SPIRIT OF A SPLENDID NATION, THE WORK OF ART OF THE FUTURE IS INTENDED TO EXPRESS THE SPIRIT OF FREE PEOPLE IRRESPECTIVE OF ALL NATIONAL BOUNDARIES; THE NATIONAL ELEMENT IN IT MUST BE NO MORE THAN AN ORNAMENT, AN ADDED INDIVIDUAL CHARM, AND NOT A CONFINING BOUNDARY (FROM "ART AND REVOLUTION").

SI L'ŒUVRE D'ART GRECQUE CONTIENT L'ESPRIT D'UNE BELLE NATION, L'ŒUVRE DE L'ART DE L'AVENIR DOIT EMBRASSER L'ESPRIT DE L'HUMANITÉ LIBRE, PAR DESSUS LES BARRIÈRES NATIONALES; L'ÉLÉMENT NATIONAL NE DOIT EN ÊTRE QUE L'ORNEMENT, LE CHARME D'UNE DIVERSITÉ INDIVIDUELLE NON PAS UNE LIMITE (EXTRAIT DE «L'ART ET LA RÉVOLUTION»).

1876 1979

BAYREUTHER FESTSPIELE