



schwerpunkt  
Der **fliegende Holländer**

**wagnerspectrum**

Herausgegeben von:

Friederike Wißmann | Dieter Borchmeyer | Sven Friedrich | Hans-Joachim Hinrichsen | Arne Stollberg | Nicholas Vazsonyi

Heft 1 / 2021

verlag königshausen & neumann

wagnerspectrum

# wagnerspectrum

Herausgegeben von

Friederike Wißmann (Hochschule für Musik und Theater Rostock),  
Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),  
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),  
Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich),  
Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin),  
Nicholas Vazsonyi (Clemson University, USA).

Wissenschaftlicher Beirat:

Udo Bermbach, Deutschland;  
Yvonne Nilges, Deutschland; Werner Breig, Deutschland;  
Hermann Danuser, Deutschland; Sieghart Döhring, Deutschland;  
Saul Friedländer, Israel/USA; Thomas Grey, USA;  
Ulrich Konrad, Deutschland; Gundula Kreuzer, USA;  
Hannu Salmi, Finnland; Hans Rudolf Valet, USA;  
Egon Voss, Deutschland.

Redaktion:

Friederike Wißmann, Gabriele Groll  
Redaktionelle Mitarbeit:  
Lena Sophie Engel, Alexander Thomas

# wagnerspectrum

Heft 1 / 2021

17. Jahrgang

Schwerpunkt

Der fliegende Holländer

Königshausen & Neumann

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2021  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
Umschlag: skh-softics / coverart  
Umschlagabbildung: Bühnenbildentwurf von Ewald Dülberg zu Richard Wagners *Der fliegende Holländer* für die Inszenierung an der Krolloper (1929), Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln  
Alle Rechte vorbehalten  
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7406-6

ISSN 1614-9459

eISBN 978-3-8260-8121-7

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Inhalt

### *Aufsätze zum Schwerpunkt*

„gehörige confusion“ – Über Wagners Umgang mit dem <i>Fliegenden Holländer</i> Egon Voss .....	13
„... wengleich auch manche Unbekanntschaft mit der Scene aus selbigem hervorblickt“ Wagners <i>Fliegender Holländer</i> : Von den schwierigen Anfängen eines ‚work in progress‘ Arne Stollberg .....	39
„Der ewige Jude des Ozeans“ – Wagners Weltschmerz-Oper <i>Der fliegende Holländer</i> Dieter Borchmeyer .....	63
„Auge und Ohr, wie Geist und Herz“ – Zur Wirkungsmacht von Bild und Ballade in Wagners <i>Fliegender Holländer</i> Friederike Wißmann.....	77
„denn das Blech war hier eben nicht nur Zufälligkeit“ – Strategien der Instrumentation im <i>Fliegenden Holländer</i> Wolfgang Mende.....	103
„Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen, sollt’ ich Unseliger sie Liebe nennen?“ – Der Antiheld in der romantischen Oper bei Marschner und Wagner Wolfgang Fuhrmann.....	127
<i>Der fliegende Holländer</i> (DDR 1964). Joachim Herz’ Verfilmung als Meilenstein des Opernfilms und der <i>Holländer</i> -Interpretations- geschichte Christian Schaper/Kristel Pappel.....	147

Wagners Kurschatten. Konvention und Konfusion in Paul Hindemiths <i>Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“</i> , <i>wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt</i> René Michaelsen .....	177
---	-----

### Gespräch

„Die Realität der Kunst und die Künstlichkeit der Realität“ Stefan Herheim im Gespräch mit Christoph Bohm und Friederike Wißmann .....	201
--	-----

### Aufsätze

Richard Wagner, Gustav Nauenburg und das <i>Pasticcio</i> , <i>von Canto Spianato</i> Georg Högl .....	213
--	-----

Politisierung der Kunst und Ästhetisierung des Antisemitismus Eine Korpusanalyse anhand der <i>Bayreuther Blätter</i> (1894–1900) Julian Caskel.....	247
--	-----

<i>Gemeines Karnickel / für Tages-Artikel!</i> – Neu aufgefundene Gedichte Richard Wagners Frank Piontek .....	279
--	-----

### Besprechungen

#### BÜCHER

<i>The Cambridge Companion to Wagner's Der Ring des Nibelungen</i> , hrsg. von Mark Berry und Nicholas Vazsonyi, Cambridge: Cambridge University Press 2020 Frank Piontek .....	311
--	-----

Wolfgang Schild, *Richard Wagner – recht betrachtet: Vierzehn Beiträge*, Berlin/Boston: de Gruyter 2020  
Steffen Prignitz ..... 315

Daniela Klotz, *Wer arbeiten will, gebiert seinen eigenen Vater. Siegfried Wagner vor dem Werk seines Vaters*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020  
Frank Piontek ..... 321

Alex Ross, *Die Welt nach Wagner. Ein deutscher Künstler und sein Einfluss auf die Moderne*, Hamburg: Rowohlt e-Book 2020  
Manuel Gervink ..... 324

#### CDs

*Wagner at Wahnfried*. Orchester der Bayreuther Festspiele;  
Christian Thielemann; DGG 2020  
Gabriele Groll ..... 329

#### DVDs

*Walküre*. Orchestra of the Royal Opera House London;  
Antonio Pappano, Keith Warner; Opus Arte 2018  
Sebastian Stauss ..... 332

*Lohengrin*. Staatsorchester und Staatsoperchor Stuttgart;  
Cornelius Meister, Árpád Schilling; BelAir Classiques 2018  
Alexander Thomas ..... 335

Zu den Autorinnen und Autoren ..... 339





## Siglenverzeichnis

- GSD Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871–1883
- GSD<sup>2</sup> Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig <sup>2</sup>1887/88
- GSD-G Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, hrsg., mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther (Goldene Klassiker-Bibliothek), Berlin etc. [1914]
- SSD Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig [1912–1914]
- DS Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983
- GS Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, Leipzig 1914
- NTA Richard Wagner, *Neue Text-Ausgabe, chronologisch und vollständig*, hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt am Main und Halle an der Saale 2013
- SB Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf [Bde. 1–5], von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner [Bde. 6–8], von Klaus Burmeister und Johannes Forner [Bd. 9], Leipzig 1967–2000. Ab Bd. 10: Neue Serie, hrsg. von Martin Dürerer bzw. Margret Jestremski bzw. Andreas Mielke, Wiesbaden etc. 1999ff.
- ML 1963 Richard Wagner, *Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung*. Vollständiger Text unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868 und eine Zeittafel für die Jahre 1869 bis 1883, vorgelegt und mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin, München 1963
- ML Richard Wagner, *Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe*. Unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868, hrsg. von

- Martin Gregor-Dellin, München 1976. Neuausgaben: München 1983, 1994
- OuD Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing (Reclams Universal-Bibliothek 8207), Stuttgart 1984
- JM Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000
- JM 2015 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus* (Wagner in der Diskussion, Bd. 15), Würzburg 2015
- SDrO Richard Wagner, *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, ausgewählt und mit einem Nachwort hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5662), Stuttgart 1996
- BB Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth, vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Zürich und Freiburg im Breisgau 1975. Druckidentische Taschenbuchausgabe: München und Zürich 1988 (Serie Piper 876)
- SW Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard-Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, begründet von Carl Dahlhaus. Editionsleitung: Egon Voss, Mainz 1970ff.
- Rz Richard Wagner, *Rienzi, der Letzte der Tribunen*. [Textbuch]. Nach der Originalpartitur hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5645), Stuttgart 1983
- H Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18317), Stuttgart 2004
- T Richard Wagner, *Tannhäuser*. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten der Partitur und der vorangehenden Fassungen, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5636), Stuttgart 2001

- L Richard Wagner, *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5637), Stuttgart 2001
- R Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. und kommentiert von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18628), Stuttgart 2009
- Rg Richard Wagner, *Das Rheingold*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5641), Stuttgart 1999
- W Richard Wagner, *Die Walküre*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5642), Stuttgart 1997
- Sf Richard Wagner, *Siegfried*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5643), Stuttgart 1998
- G Richard Wagner, *Götterdämmerung*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5644), Stuttgart 1997
- TuI Richard Wagner, *Tristan und Isolde*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18272), Stuttgart 2003
- M Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Textbuch der Fassung der Uraufführung mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5639), Stuttgart 2002
- P Richard Wagner, *Parsifal*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18362), Stuttgart 2005
- CT Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976/77
- WWV John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (Wagner-Werk-Verzeichnis)*. Erarbeitet im Rahmen der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Isolde Vetter, Mainz etc. 1986

- WBV Werner Breig, Martin Dürrer und Andreas Mielke, *Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner (Wagner-Briefe-Verzeichnis)*. Erstellt in Zusammenarbeit mit der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Birgit Goede, Wiesbaden etc. 1998
- MGG2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1994–2008

## *Aufsätze zum Schwerpunkt*

### „gehörige confusion“ Über Wagners Umgang mit dem *Fliegenden Holländer*

Egon Voss

Das Zitat im Titel entstammt einem Brief Wagners aus Zürich an Hans von Bülow in Weimar vom 6. August 1852, in dem es heißt: „Mit der Holländerpartitur richtet Ihr doch immer gehörige confusion an“.<sup>1</sup> Es ging um die nicht unerhebliche Frage, nach welcher Vorlage die Partitur für die in Weimar geplante Aufführung des Werks auf den aktuellen Stand gebracht werden sollte. Dazu muss man wissen, dass Wagner die Partitur bis dahin mehrfach überarbeitet hatte, so dass mehrere und vor allem unterschiedliche Partiturexemplare existierten, über die er aber in seinem Schweizer Exil nicht verfügte. Er war daher auf die Hilfe seiner Freunde in Deutschland angewiesen, die jedoch – naturgemäß – mit dem Werk und seiner Geschichte nicht so vertraut waren wie er selbst. Es entstand also Verwirrung. Doch auch jenseits dieser besonderen Situation ist – zumindest in den Augen des Verfassers – „gehörige confusion“ eine treffende Vokabel zur Charakterisierung von Wagners Umgang mit dem *Fliegenden Holländer*. Dieser Umgang nämlich ist geprägt von eigenartigen Unstimmigkeiten, Inkonsistenzen, Widersprüchen – er gibt, nicht zuletzt, Rätsel auf.

#### I

Die Handlung der Oper spielt in der 1840–1841 entstandenen Urfassung in Schottland. Entsprechend heißt Daland Donald, Erik Georg, der Ort Sandwike Holystrand, und Vers 92 lautet „Gastfreundschaft kennt der Schotte“ (statt „... der Seemann“). Schottland als Schauplatz des Geschehens war nichts anderes als eine Übernahme aus der Stoff- oder Textvorlage, der Holländer-Version in Heinrich Heines *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, Kapitel VII. Aber auch ohne dies konnte

---

<sup>1</sup> SB 4, S. 430 (SW 24, S. 105).

Wagner mit dieser Wahl nichts falsch machen; denn Schottland als Ort des Geschehens war auf den Opernbühnen der Zeit und insbesondere in Paris durch Werke wie *La Dame blanche* (Boieldieu), *La Donna del Lago* (Rossini) und *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), um nur die berühmtesten zu nennen, fest etabliert. Darüber hinaus verehrte man die schottische Königin Maria Stuart, musikalisch repräsentiert durch Donizettis *Maria Stuarda*, und las begeistert die Werke von Walter Scott, die zahlreichen Opern als Vorlagen dienten. Hier konnte sich der *Fliegende Holländer* gut einreihen, besser jedenfalls als mit Norwegen als Schauplatz der Handlung.

Aber auch, nachdem sich herausgestellt hatte, dass an eine Aufführung des Werks in Paris nicht zu denken war, beließ es Wagner bei Schottland. Auf die Idee, die Handlung nach Norwegen zu verlegen, kam er erst einige Zeit nach seiner Rückkehr nach Deutschland, sehr wahrscheinlich erst im Dezember 1842. Noch am 14. Juni 1842, in einem Brief an den Intendanten Küstner in Berlin, wo die erste Aufführung der Oper stattfinden sollte, werden wie selbstverständlich die Namen Donald und Georg genannt,<sup>2</sup> und in dem mit 24. September 1842 datierten Kommentar des Berliner Bühnenbildners Johann Karl Jakob Gerst zu seinen Bühnenbildskizzen zum *Fliegenden Holländer* wurde ein ursprüngliches „schottisch“ erst nachträglich durch „norwegisch“ ersetzt.<sup>3</sup> In Wagners sehr wahrscheinlich im November 1842<sup>4</sup> geschriebener Partitur der g-Moll-Fassung von Sentas Ballade lautet der Personennamen zu T. 471 („Senta! Senta! Willst du mich verderben?“) nicht Erik, sondern Georg,<sup>5</sup> und im Aufführungsmaterial zur Dresdner Uraufführung, das ebenfalls frühestens im November 1842<sup>6</sup> hergestellt worden sein kann, findet sich die Ortsangabe „Holystrand“ anstelle von „Sandwike“.<sup>7</sup> Die frühesten Dokumente, die Norwegen als Schauplatz des Geschehens ausweisen, sind das Textbuch und der Theaterzettel der Dresdner Uraufführung vom 2. Januar 1843. Dass aber im Zusammenhang mit der Uraufführung auch noch Textbücher mit Schottland als Handlungsort im Umlauf ge-

---

<sup>2</sup> SB 2, S. 110 (SW 24, S. 48).

<sup>3</sup> SW 24, S. 49. Die generelle Anweisung „Die norwegische Küste.“ wurde nachträglich eingefügt.

<sup>4</sup> Brief Wagners an seine Pariser Freunde, 6. November 1842, SB 2, S. 174f. (SW 24, S. 50). Danach erhielt Wagner erst im November 1842 die Partitur des Werks aus Berlin zurück, so dass erst danach das Aufführungsmaterial angefertigt werden konnte.

<sup>5</sup> WWV, S. 238.

<sup>6</sup> Siehe Anmerkung 4.

<sup>7</sup> SW 4, IV, S. 361.

wesen sein müssen, bezeugt eine Rezension vom Februar 1843, in der Erik als der „Liebhaber Georg“ bezeichnet wird.<sup>8</sup>

Der Wechsel von Schottland nach Norwegen vollzog sich offensichtlich ganz im Stillen, jedenfalls hat Wagner ihn weder kommentiert noch begründet. Indirekt hat er allerdings doch eine Begründung gegeben. Sie findet sich in der wenig später, im Februar 1843 veröffentlichten *Autobiographischen Skizze*. Darin schrieb Wagner über seine Seereise von Pillau nach London, auf die er sich im Sommer 1839 gewagt hatte:

„Diese Seefahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigstem Sturme, und einmal sah sich der Kapitän genöthigt, in einem norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Scheeren machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Fantasie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigenthümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten.“<sup>9</sup>

Wie es scheint, sollte das Werk durch die Verknüpfung mit der Biographie seines Schöpfers eine besondere Aura gewinnen, die Authentizität nämlich des real Erlebten.<sup>10</sup> Daran hielt Wagner fest: In den späteren autobiographischen Schriften kehrt diese Verknüpfung ausnahmslos wieder.<sup>11</sup> In *Mein Leben* führte Wagner das noch weiter aus:

„Ein unsägliches Wohlgefühl erfaßte mich, als das Echo der ungeheuren Granitwände den Schiffsruf der Mannschaft zurückgab, unter welchem diese den Anker warf und die Segel aufhißte. Der kurze Rhythmus dieses Rufes haftete in mir wie eine kräftig tröstende Vorbedeutung und gestaltete sich bald zu dem Thema des Matrosen-Liedes in meinem ‚*Fliegenden Holländer*‘, dessen Idee ich damals schon mit mir herumtrug und die nun unter den soeben gewonnenen Eindrücken eine bestimmte poetisch-musikalische Farbe gewann.“<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Preswesens in Deutschland*, IV. Teil. *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. 2: *Dokumente 1842–1845*, Regensburg 1967, Sp. 101.

<sup>9</sup> SW 24, S. 19.

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch Wagners Brief an Ferdinand Heine vom August 1843, in: SB 2, S. 314 (SW 24, S. 67).

<sup>11</sup> Siehe *Eine Mitteilung an meine Freunde* und *Mein Leben*, in: SW 24, S. 20f. (Dokumente 3 und 4).

<sup>12</sup> ML, S. 172 (SW 24, S. 20f.).



Dass die abenteuerliche Seereise im Sommer 1839 Wagner tief beeindruckt hat, will man ihm gern glauben, ebenso, dass die Erlebnisse und Eindrücke den *Fliegenden Holländer* in Text und Musik geprägt oder doch beeinflusst haben. Doch wenn für Wagner gerade seine Eindrücke von Norwegen von Beginn an mit der Sage vom *Fliegenden Holländer* verknüpft waren, wie es seine späteren Darstellungen in seinen autobiographischen Schriften suggerieren, dann ist unverständlich, warum Norwegen nicht von vornherein der Ort der Handlung war. Heinrich Heine hätte gewiss keine Einwände gegen diese Änderung gehabt. Doch 1840–1841 kam Wagner nicht auf diese Idee, was dafür spricht, dass der ab 1843 in den autobiographischen Schriften beschworene Zusammenhang der Oper gerade mit Norwegen wahrscheinlich eine Mystifikation darstellt. Für diese Konstruktion im Nachhinein spricht auch, dass in der *Roten Briefftasche*, den frühesten autobiographischen Aufzeichnungen Wagners überhaupt, einerseits der *Fliegende Holländer* mit keinem Wort erwähnt wird, und andererseits nach den darin beschriebenen Wetterverhältnissen es die heftigsten und bedrohlichsten Stürme während der Seereise nicht vor Norwegen, sondern erst danach in der Nordsee gab.<sup>13</sup>

Zu den Gründen, die Wagner bewogen, die Handlung nach Norwegen zu verlegen, gehörte vermutlich auch, dass am 9. November 1842 in Paris (*Académie Royale de Musique*) *Le Vaisseau fantôme* von Pierre-Louis Dietsch zur Aufführung gekommen war, jene Oper, die zumindest teilweise auf jenem – leider nicht überlieferten – Textentwurf fußte, den Wagner im Sommer 1841 an die Pariser Oper verkauft hatte.<sup>14</sup> Norwegen an die Stelle von Schottland zu setzen, war also möglicherweise auch der Versuch, das eigene Werk gegen die Konkurrenz abzugrenzen.

Die Verknüpfung von Leben und Werk im Falle des *Fliegenden Holländers* ist einmalig in Wagners Schaffen, oder besser gesagt, in dessen Darstellung in seinen autobiographischen Schriften. In Bezug auf andere Werke hat Wagner das Bestehen derartiger Zusammenhänge geleugnet. Als Cosima Wagner ihr Erstaunen darüber aussprach, dass das „Wunder“ des dritten *Tristan*-Akts in einem Hotel vollbracht worden sei, entgegnete Wagner: „Ja! man weiß gar nicht, wie abseits aller Erfahrung, aller Wirklichkeit diese Dinge gehen.“<sup>15</sup>

Doch Wagners Darstellung von der ursprünglichen inneren Verbindung zwischen Norwegen und dem *Fliegenden Holländer* setzte sich

---

<sup>13</sup> SB 1, S. 84 (SW 24, S. 19).

<sup>14</sup> SW 24, S. 32 (Dokumente 30ff.).

<sup>15</sup> CT 2, S. 185 (28. September 1878).

durch. Wäre Hans von Wolzogen nicht überzeugt davon gewesen, dass Norwegen der genuine Schauplatz des *Fliegenden Holländers* sei, er wäre kaum zu seiner Erklärung des Namens Senta gelangt. Danach habe Wagner in Norwegen das Wort „tjenta“ – nach Wolzogen soviel wie „das Mädchen“, die Dienerin“<sup>16</sup> – gehört und davon den bis dahin völlig unbekannt Namen Senta abgeleitet.<sup>17</sup> Wolzogen konnte sich insofern auf Wagner berufen, als dieser selbst – in den 1852 in Zürich verfassten *Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „der fliegende Holländer“* – Senta als „ein ganz kerniges nordisches Mädchen“ bezeichnet und geschrieben hatte: „Es ist beobachtet worden, wie norwegische Mädchen mit so starker Gewalt empfanden, daß der Tod durch plötzliche Erstarrung des Herzens bei ihnen vorkam.“<sup>18</sup> Mit dieser Erklärung wollte Wagner verhindern, dass „das träumerische Wesen“ Sentas „im Sinne einer modernen krankhaften Sentimentalität aufgefaßt“ würde.<sup>19</sup>

Dass der Name Senta norwegisch oder aus einem in Norwegen empfungenen Höreindruck Wagners entstanden sei,<sup>20</sup> erschiene unmittelbar einleuchtend, wenn Wagner den Namen im Zuge der Verlegung des Schauplatzes von Schottland nach Norwegen eingeführt hätte, zusammen mit der Umwandlung von Donald in Daland, Georg in Erik, Holystrand in Sandwike und „Schotte“ in „Seemann“. Doch Senta tritt schon in der in Schottland spielenden Handlung auf, nämlich in der im Mai 1841 aufgezeichneten Erstschrift des Textbuchs.<sup>21</sup>

Wolzogen sah sehr wohl, dass diese Tatsache seiner Erklärung im Wege steht, doch er wertete die Einführung des vermeintlich norwegischen Namens in die in Schottland spielende Handlung kurzerhand als Zeichen der elementaren Wirksamkeit und Stärke der angeblich ursprünglichen Verknüpftheit des Werks mit Norwegen. Wolzogen ist zugeute zu halten, dass er ausdrücklich und mehrfach betonte, man brauche zu dieser Deutung „Phantasie“.<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup> Das norwegische Wort für „Mädchen“ ist „jente“ oder „jenta“, „dienen“ heißt „tjene“, in der Vergangenheitsform „tjente“. Mitteilung von Professor Dag Jensen, München, dem ich für seine Hilfe herzlich danke.

<sup>17</sup> Hans von Wolzogen, Das Rätsel der Senta, in: *Bayreuther Blätter* 56 (1933), S. 161–163, hier S. 162. Ich danke Walther Keller sehr herzlich dafür, dass er mir diesen Text in Erinnerung gerufen hat.

<sup>18</sup> SW 24, S. 111.

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Zum Namen Senta siehe das Postscriptum zu diesem Aufsatz, S. 34.

<sup>21</sup> WWV 63 TEXT IV. Wiedergabe in SW 24, S. 181–215.

<sup>22</sup> Wolzogen, Das Rätsel der Senta, S. 162f.

## II

Die dramaturgische Crux des *Fliegenden Holländers* benannte Wagner selbst, als er 1841 das Werk auf der Titelseite mehrerer Kopien des Textbuchs als „Romantische Oper in einem Act u. 3 Aufzügen“<sup>23</sup> bezeichnete. Das ist kaum etwas anderes als ein Widerspruch. Einakter hatten und haben in der Regel nicht mehrere Aufzüge. Vor allem aber sind sie nicht so lang wie der *Fliegende Holländer*, der mit seiner Aufführungsdauer von weit mehr als zwei Stunden durchaus auf die Länge von Opern wie *Der Freischütz*, *Jessonda*, *Das Nachtlager von Granada* oder *Oberon* kommt. Als Einakter sprengt der *Fliegende Holländer* sämtliche diese Form und dieses Genre definierenden Grenzen. Dass das Werk in der Urfassung wie ein Einakter ohne Pause fortläuft, ist bei Lichte besehen mehr bloße Äußerlichkeit als Folge der inneren Struktur.

Doch die dreiaktige Oper, die sich hinter der Fassade des Einakters verbirgt, entspricht auch nicht so recht den Vorstellungen einer „Romantischen Oper in drei Aufzügen“, zumindest nicht, wenn man sie mit *Tannhäuser* und *Lohengrin* vergleicht. So geschickt und stimmig Wagner in Nr. 1 gleich drei übliche Opernummern (Chor-Introduction, Daland's Auftritts-Arie, Steuermannslied) miteinander verknüpft hat, im Falle einer Oper mit vollem Umfang wäre er gewiss nicht so verfahren. Das gilt auch für den III. Akt: Schon nach der Uraufführung hatte ein Rezensent ihn als „sehr kurz“<sup>24</sup> bezeichnet, und als Wagner 1874 davon sprach, den *Fliegenden Holländer* umarbeiten zu wollen, hieß es in einer Zeitung: „namentlich erweitert er den kurzen dritten Akt“.<sup>25</sup>

Die eigenartige, uns heute überaus kühn anmutende Konstruktion eines Ineinander von Drei- und Einaktigkeit war ursprünglich nicht geplant. Es war vielmehr Wagners Versuch, einer Vorgabe zu entsprechen. Man hatte Wagner geraten, sich mit einem Einakter bei der Großen Oper in Paris zu bewerben, weil damit angeblich schneller oder leichter ans Ziel eines Opernauftrags zu gelangen sei. Wagner ergriff die vermeintliche Chance umgehend. Im Brief an Meyerbeer vom 3. Mai 1840 heißt es: „in diesen Tagen habe ich die Erlaubniß, Herrn Scribe einen Entwurf zu einer Oper in 1 Akte mittheilen zu dürfen. Welche Aussichten, welche

---

<sup>23</sup> WWV 63 TEXT V, VIa, VIc.

<sup>24</sup> Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik*, Sp. 70.

<sup>25</sup> SW 24, S. 163 (Dokument 349).

Hoffnungen!“<sup>26</sup> Bereits in diesem Entwurf<sup>27</sup> geht der angedeutete Umfang der Oper über die Einaktigkeit hinaus. Es gibt mehrere Szenenwechsel, und Wagner erweiterte die durch die Sujetvorlage vorgegebene Anzahl der Personen durch die Einführung von Sentas Verehrer Erik, der bei Heinrich Heine noch gar nicht vorkommt. So wichtig dies dramaturgisch ist, so aufwendig ist es. Bemerkenswert ist auch die ausführliche Behandlung der Spukszene mit den beiden Chören im späteren III. Akt. Diese Tendenz zur Ausführlichkeit setzte sich in den ein Jahr später geschriebenen Texten, dem zweiten Prosaentwurf sowie dem Textbuch, und erst recht in der Komposition fort.

Man könnte nun annehmen, Wagner sei angesichts der Tatsache, dass er das Sujet am 2. Juli 1841 an die Pariser Große Oper verkauft hatte, und damit die Chance einer Aufführung des Werks in Paris nicht mehr bestand, der offenkundigen inneren Tendenz der Oper zur Dreiaktigkeit gefolgt. Doch er hielt an seiner Konstruktion, dem Ineinander von Drei- und Einaktigkeit, zunächst fest. Entsprechend schickte er mehreren Theatern das Textbuch mit der bereits zitierten Kennzeichnung als Oper „in einem Act u. 3 Aufzügen“ zu. Dass sie ihm die Textbücher zurücksandten, versteht sich von selbst; denn eine Oper „in einem Act u. 3 Aufzügen“ erschien ihnen selbstverständlich als ein Unding. Entsprechend urteilte der Berliner Regisseur Karl August Freiherr von Lichtenstein (2. August 1841):

„Wenn nun, wie es der Autor verlangt, die Oper ohne Unterbrechung mit musikalischen Zwischenspielen, welche die schwierigen Verwandlungen bedingen, nur in einem Akte spielen soll, so möchte es kaum möglich sein, die Teilnahme und das Interesse des Publikums auf so lange Zeit – mindestens 2 Stunden – zu fesseln.“<sup>28</sup>

Hatte Wagner die Spieldauer unterschätzt? Oder hatte er nicht bedacht, dass die Zeit, dem Publikum eine ununterbrochene Spieldauer von mehr als zwei Stunden zuzumuten, noch nicht gekommen war? Vor allem die Tatsache, dass die Entreacts, also die Überleitungen vom einen Akt zum folgenden, viel zu kurz waren, um auch nur das für die damalige Zeit anspruchsloseste Bühnenbild zu wechseln, weckt Zweifel, ob Wagner sich über die aufführungspraktischen Konsequenzen dieser Oper „in einem Act u. 3 Aufzügen“ im Klaren war.

---

<sup>26</sup> SB 1, S. 387 (SW 24, S. 21).

<sup>27</sup> Dieser Entwurf in französischer Sprache ist die früheste Quelle zum Werk überhaupt. Wiedergabe in SW 24, S. 171f.

<sup>28</sup> SW 24, S. 38 (Sperrungen nicht wiedergegeben).

Jedenfalls aber beugte sich Wagner dem Faktum, dass das Ineinander von Drei- und Einaktigkeit nicht praktikabel erschien. Den Versuch, die Entreacts zu verlängern, um auf diese Weise genügend Zeit für das Wechseln der Bühnenbilder zu schaffen, unternahm er nicht, und nach allem, was man weiß, hat er ihn auch nicht einmal in Erwägung gezogen. Er entschied sich vielmehr schon bei der Uraufführung in Dresden 1843 für die dreiaktige Fassung, also zugunsten der Konvention, und an dieser Praxis hielt er zeitlebens in Wort und Tat fest. Dabei hätte er bei den von ihm selbst geleiteten und betreuten Aufführungen 1852 in Zürich und 1864 in München die Möglichkeit gehabt, die einaktige Fassung durchzusetzen, zumal die Münchner Aufführung nach seinen eigenen Worten eine „korrekte Mustervorstellung“<sup>29</sup> sein sollte. Auch in der 1852 verfassten Schrift *Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „der fliegende Holländer“*<sup>30</sup> hätte er mit Sicherheit die Einaktigkeit propagiert, wenn er sie denn als wesentlich für das Werk betrachtet hätte.

Nicht zuletzt die für die Aufführungspraxis maßgeblichen Materialien, nämlich die Druckausgaben des Werks, Klavierauszug und Partitur, geben den *Fliegenden Holländer* dreiaktig wieder. Das 19. Jahrhundert kannte die Oper nicht anders. Auch in Wagners ab 1865 immer wieder einmal geäußerten Plänen, den *Fliegenden Holländer* umzuarbeiten, taucht die Einaktigkeit nicht auf.<sup>31</sup>

### III

Mit Umarbeitungen hatte Wagner schon im Vorfeld der Dresdner Uraufführung begonnen. Damit ist zunächst die Einrichtung der Dreiaktigkeit gemeint, also die Herstellung von Aktschlüssen für den I. und II. Akt sowie von Aktanfängen für den II. und III. Akt. Dabei begnügte sich Wagner mit dem Notwendigsten. Die sehr viel gewichtigere Änderung, die er vornahm, war die Transposition von Sentas Ballade aus Nr. 4 von a-nach g-Moll. Das war zunächst nur ein pragmatischer Akt, da Wilhelmine Schröder-Devrient, die die Senta sang, die a-Moll-Fassung zu hoch lag. Doch sanktionierte Wagner die g-Moll-Fassung durch die Druckausgaben des Klavierauszugs und der Partitur sowie durch seine eigene Auf-

---

<sup>29</sup> Brief an Friedrich Porges, 29. Juli 1864, in: SB 16, S. 266 (SW 24, S. 146).

<sup>30</sup> SW 24, S. 109–112.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 157, 159ff., 163f., 167.

führungspraxis. Die a-Moll-Fassung ist im 19. Jahrhundert nie zur Ausführung gekommen.

Da die Ballade keine alleinstehende Nummer ist, sondern in einem kontinuierlich fließenden Zusammenhang steht, mussten, außer der Ballade selbst, auch die vorangehenden und die anschließenden Takte verändert werden. Man sollte erwarten, dass Wagner für diese Passagen angemessene vermittelnde Übergänge geschaffen hätte. Doch nichts dergleichen geschah. Wagner, der sich später einmal seiner „Kunst des Ueberganges“ rühmte, wählte die simpelste aller Lösungen, nämlich die einfache Transposition der Takte 283–470 – also von Senta’s „Lasst mich’s euch recht zu Herzen führen“ bis zu Marys Ausruf „Senta!“ – um einen Ganzton nach unten. Als Notbehelf mochte das angehen, doch als endgültige Lösung? Im Vergleich zur Urfassung erscheint die Transposition als ein unsensibler, wenn nicht sogar brutaler Eingriff in ein wohldurchdachtes Gefüge. In den letzten Takten vor der Transposition (T. 280–283) lautet die Akkordfolge D-Dur, d-Moll, A-Dur, a-Moll. An die Stelle des a-Moll kurzerhand g-Moll zu setzen, wirkt unorganisch-abrupt und zerstört den ursprünglichen Zusammenhang. Nicht anders ist es am Ende: In der Urfassung wandelt sich der verminderte Septakkord *a-c-es-fis* (T. 468–470) in T. 471 – zu Georgs (Eriks) erstem „Senta!“-Ausruf – in einen F-Dur-Septnonenakkord (*f-a-c-es-ges*), dessen Grundton *f* zum *e*, dem Basston des in T. 472 folgenden a-Moll-Quartsextakkords, vermittelt. In der Bearbeitung dagegen wird an den verminderten Septakkord von T. 468–470, der transpositionsbedingt *g-b-des-e* (statt *a-c-es-fis*) lautet, in T. 471 unvermittelt der verminderte Septakkord *a-c-es-fis* angeschlossen. Dabei wird zugleich auf die Feinheit des vermittelnden *f* zum a-Moll-Quartsextakkord in T. 472 verzichtet. Doch damit nicht genug. Dem unmittelbar auf die Transposition folgenden Ausruf Eriks „Senta! Willst du mich verderben?“ liegt a-Moll zugrunde, also die Tonart der Ballade in der Urfassung. Die vom Komponisten wohlüberlegte Beziehung dieser Stelle zur Ballade selbst (oder sollte das nicht so sein?) wird in der bearbeiteten Fassung aufgrund der Transposition nach g-Moll notwendig unterschlagen.

Auf die Ballade wird am Ende von Nr. 5, dem Duett zwischen Senta und Erik, noch einmal Bezug genommen. Unmittelbar bevor der Holländer auftritt, singt Senta die zweite Hälfte der Melodie des langsamen Teils („Ach möchtest du, bleicher Seemann sie finden! ...“). Auch diesen Abschnitt hat Wagner – wie in der Ballade – von C- nach B-Dur transponiert, und dabei ist er etwas rücksichtsvoller mit seiner Komposition ver-

fahren. In T. 330/331 wurde die melodische Linie mit den Tönen *a-c-e-dis* zu *a-c-es-d* umgewandelt, dann in T. 332 abermals der Ton *d* gesetzt, und schließlich über die Terz *b-d* (T. 333) zu B-Dur (T. 335) vermittelt. Das ist allerdings deutlich konventioneller als die Urfassung, die auf den Ton *dis* in T. 331 in T. 332 den Ton *b* folgen lässt, ein latentes H-Dur also, so dass das Folgende, zunächst die Terz *c-e* in T. 333, danach C-Dur in T. 335, von viel größerer Wirkung ist. Dass in der Urfassung der aufsteigende a-Moll-Dreiklang – *a-c-e* in T. 330 – wiederum auf die Urfassung der Ballade verweist, geht in der Bearbeitung selbstverständlich verloren.

Die Ballade wird aber nicht nur an dieser Stelle zitiert, sondern auch schon innerhalb des Chors der Spinnerinnen in Nr. 4, bevor die Ballade selbst erklingt. Vor Marys Worten „Da seht ihr! Immer vor dem Bild!“ erklingen im Orchester die ersten vier Takte des langsamen Teils („Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden“), und dazu heißt es in der Regieanweisung: „Senta singt leise für sich.“ (T. 159–162). Die Stelle erklingt in C-Dur, so wie in der Ballade selbst. In der bearbeiteten Fassung hat Wagner das Zitat eigenartigerweise unverändert in C-Dur gelassen und damit die Korrespondenz zur Ballade selbst und zu deren Zitat am Ende von Nr. 5, die ja in der bearbeiteten Fassung in B-Dur erklingen, abgeschwächt, wenn nicht aufgehoben. Oder hat Wagner schlicht vergessen, dass er konsequenterweise auch diese Stelle hätte transponieren müssen?

Die Fassung der Ballade in g-Moll ist in einer eigenhändigen Partitur Wagners überliefert.<sup>32</sup> Wagner hat sich wohl deshalb die Mühe der Anfertigung einer neuen Partitur gemacht, weil er zugleich mit der Transposition einige Änderungen an der Instrumentation vornahm.<sup>33</sup> Besonders bemerkenswert ist die folgende: In der Urfassung wird im Mittelteil die Melodie der Singstimme in T. 350–352 und T. 354–356 von Oboe 1 (unisono) und Englischhorn (eine Oktave tiefer) mitgespielt.<sup>34</sup> Um es am Text zu demonstrieren (die Unterstreichung markiert, wo die Instrumente mitgehen): „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden, fänd’ er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden“. Das Nämliche gilt für die 2. Strophe. In der g-Moll-Fassung tilgte Wagner

---

<sup>32</sup> Vgl. WWV 63 MUSIK VIa.

<sup>33</sup> Vgl. die Wiedergabe in SW 4, IV, S. 190–210.

<sup>34</sup> In der nur die ersten 27 Takte umfassenden französischen Partitur der Ballade von 1840 wird das der 1. Strophe vorangehende „Johohoe ...“ ebenfalls von Oboe (unisono) und Englischhorn (Oktave tiefer) mitgespielt. Siehe SW 4, IV, S. 185.

dieses Mitgehen der Blasinstrumente, möglicherweise aus aufführungspragmatischen Gründen, sei es, dass es Probleme im Zusammenspiel zwischen der Sängerin und den Instrumentalisten gab, sei es, dass der Sängerin, immerhin Wilhelmine Schröder-Devrient, mehr Freiheit der Gestaltung zugestanden werden sollte. Unverständlich ist aber, dass das gleiche Zusammengehen von Singstimme und Instrumenten in T. 362–363 („Betet zum Himmel, dass bald ein Weib Treue ihm halt’!“) nicht aufgehoben wurde. An dieser Stelle ersetzte Wagner lediglich das Englischhorn durch die 2. Klarinette, so dass das Englischhorn in der Ballade gar nicht mehr erklingt.

Diese Eliminierung des Englischhorns erschiene verständlich, wenn Wagner es auch aus der Ouvertüre entfernt hätte, wo sein so charakteristischer Klang die dort erstmals ertönende Melodie des Mittelteils der Ballade prägt. Man möchte annehmen, dass die über den Englischhornklang vermittelte Korrespondenz zwischen der Ouvertüre und der Ballade im II. Akt intendiert war. Sie scheint Wagner jedoch – merkwürdig genug – nicht wichtig gewesen zu sein.

#### IV

Dass Wagner die Partitur des *Rienzi* für die Uraufführung kürzen musste, leuchtet angesichts der extremen Ausmaße dieses Werks unmittelbar ein; dass er aber auch beim *Fliegenden Holländer* Kürzungen vornahm, überrascht. Die Kürzung im Orchesternachspiel zu Dalands Arie in Nr. 6 (T. 173–181) könnte darauf zurückzuführen sein, dass der Sänger des Daland der Szene darstellerisch nicht gewachsen war und dadurch die szenische Spannung verloren ging. Man weiß von den Dresdner *Tannhäuser*-Aufführungen, dass Wagner aus genau diesem Grunde Streichungen vornahm.<sup>35</sup> Erinnert sei auch an eine Passage aus *Oper und Drama*, das Orchesternachspiel zum Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser betreffend. Wenn an dieser Stelle die Sängerin der Elisabeth – so Wagners Ansicht – die Szene nicht durch das nötige und entsprechende „Gebärdenspiel“ ausfülle, sondern „gleichgültig im Vordergrund“ stehe, „um eben nur den Verlauf eines Ritornels abzuwarten, so gibt es für den Zuhörer gar nichts Peinlicheres als jenes Zwischenspiel, das, ohne Sinn und Bedeutung, gerade nur eine Länge ist und füglich gestrichen sein sollte“.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Vgl. WWV, S. 288.

<sup>36</sup> OuD, S. 383.



Die andere Kürzung lässt sich nicht mit solchem Pragmatismus erklären. Gestrichen wurden nämlich die Verse 646–659 im Chor der Mannschaft des Holländers in Nr. 7 (= T. 501–528):

Schwarzer Hauptmann, geh ans Land,  
sieben Jahre sind vorbei!  
Frei' um blonden Mädchens Hand!  
Blondes Mädchen, sei ihm treu!  
Lustig heut,  
Bräutigam!  
Sturmwind heult Brautmusik, – Ozean tanzt dazu!  
Hui! – Horch, er pfeift! –  
– Kapitän, bist wieder da?  
Hui! – Segel auf! –  
Deine Braut, sag, wo sie blieb? –  
– Hui! – Auf, in See! –  
Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Lieb'!  
Hahaha!<sup>37</sup>

Man möchte meinen, dass gerade dieser prägnante Text, der in seiner Mischung aus Derbheit, Spott und einer Spur Ironie ein besonderes Licht auf den Holländer wirft, unabdingbar zum Werk gehöre. Doch Wagner sah das offenkundig anders, und zwar nicht nur 1843 in Dresden, sondern auch 1864 in München; denn auch bei dieser, noch dazu als „korrekte Mustervorstellung“ geplanten Aufführung wurde das „Schwarzer Hauptmann, geh ans Land...“ allem Anschein nach ausgelassen.<sup>38</sup>

Vermutlich bezog sich auch Wagners Rat an Franz Liszt vom 3. März 1853 – „In der Gespensterszene des dritten Aktes im flieg. Holl. hättest Du getrost streichen sollen“<sup>39</sup> – auf die nämliche Kürzung.

Auch der Klavierauszug, erstmals angezeigt am 25. Oktober 1844, gibt Rätsel auf. Dass er Metronomzahlen enthält, wäre nichts Besonderes, wenn nicht die Partitur, die nur ein knappes Vierteljahr später erschien, diese Metronomzahlen nicht enthielte. Sofern diese Divergenz nur ein Versehen war, wäre zu konstatieren, dass Wagner nichts unternommen hat, um den Fehler zu korrigieren. Allerdings rückte er nach dem *Tannhäuser*, den er noch mit Metronomzahlen versah, von dieser Methode der Tempofixierung grundsätzlich ab.

---

<sup>37</sup> Die Verse fehlen auch im Theatertextbuch WWV 63 TEXT VIII.

<sup>38</sup> Der Strich findet sich in der Münchner Partitur WWV 63 MUSIK Xb, im Theatertextbuch WWV 63 TEXT IXg dagegen sind die entsprechenden Verse enthalten.

<sup>39</sup> SB 5, S. 211 (SW 24, S. 118).

Vielleicht aber ist das Versehen auch symptomatisch für Wagners Verhältnis zum *Fliegenden Holländer*. Wie ist es zu erklären, dass er nichts unternommen hat, um auch dieses Werk in Dresden im Repertoire zu halten, was ihm doch mit *Rienzi* und *Tannhäuser* gelungen ist? Die Uraufführung war, wenn man den Mitteilungen in der Presse glauben darf, ein Erfolg.<sup>40</sup> In der *Zeitung für die elegante Welt* war sogar zu lesen, „daß der Erfolg eben so groß wie bei *Rienzi* gewesen“ sei.<sup>41</sup> Daran hätte Wagner gut anknüpfen können, zumal er am 2. Februar 1843 sächsischer Hofkapellmeister geworden war, was doch bedeutete, dass er fortan unmittelbaren Zugang zur Programmgestaltung am Hoftheater hatte. Doch der *Fliegende Holländer* erlebte nach den vier Aufführungen zu Beginn des Jahres 1843 bis zu Wagners Flucht aus Dresden im Mai 1849 nicht eine einzige weitere Aufführung. Man hat den Eindruck, das Werk habe ihn nicht recht interessiert, zumindest aber stand es im Schatten des *Rienzi* und der neuen Projekte *Tannhäuser* und *Lohengrin*. Wenn Wagner später erklärte, die Uraufführung des *Fliegenden Holländers* sei „misglückt“ (*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1852)<sup>42</sup> bzw. ein „Mißerfolg“ (*Mein Leben*, 1866)<sup>43</sup> gewesen, dann sieht das nach einem Vorwand aus, als habe er eine Begründung dafür geben wollen, dass er sich während seiner Dresdner Zeit nicht um das Werk gekümmert hatte. Ähnlich wirkt, was er über eine für den Winter 1846/1847 geplante „Wiederaufnahme“ der Oper in Dresden schrieb. Da heißt es, er habe diese „nicht durchsetzen können,“ weil seine Nichte Johanna die Rolle der Senta „unbequem“ gefunden habe, „zudem wenig Gelegenheit zu glänzendem Kostüme bietend“.<sup>44</sup> Der *Fliegende Holländer* und sein Autor, der Hofkapellmeister, als Opfer der Eitelkeiten einer Sängerin? Aber auch wenn es so war, wie in *Mein Leben* dargestellt, dann war es nach den überlieferten Dokumenten nicht Wagner, der die „Wiederaufnahme“ betrieben hat, sondern die „Direction“.<sup>45</sup> Ein Dokument, das unmissverständlich Wagners eigenes Engagement in der Sache bezeugte, scheint es nicht zu geben.

---

<sup>40</sup> Vgl. Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik*, Sp. 63ff., 72, 79, 81.

<sup>41</sup> Ebenda, Sp. 65.

<sup>42</sup> SW 24, S. 57.

<sup>43</sup> ML, S. 256 (SW 24, S. 58).

<sup>44</sup> ML, S. 397 (SW 24, S. 85).

<sup>45</sup> SW 24, S. 85.

Es ist allgemein bekannt, dass Wagner die Instrumentation des *Fliegenden Holländers* geändert hat, doch darf man sich das nicht so vorstellen, als habe er sie grundlegend umgearbeitet. Was er auf dem Wege von der Urfassung von 1841 zu der Fassung, die allgemein geläufig ist, vorgenommen hat, fällt weitestgehend unter den Begriff der Retusche, und die bestand vornehmlich darin, den Anteil des schweren Blechs, besonders der Posaunen, zu reduzieren oder zu eliminieren. Aus den getroffenen Maßnahmen ist zu schließen, dass das vornehmliche Ziel – ähnlich wie beim *Rienzi* – die Verschlinkung oder Ausdünnung des Klangs war.

Einzelne Retuschen mag Wagner bereits im Zusammenhang mit der Dresdner Uraufführung vorgenommen haben, doch für die systematische Durchführung fehlte die Zeit, vor allem aber gibt es keinen Hinweis darauf, dass Wagner zu jener Zeit überhaupt schon eine Retuschierung der gesamten Partitur in Betracht gezogen hätte. Dem entspricht, dass die Partitur der Berliner Aufführung vom 7. Januar 1844 eine Kopie der Originalpartitur ist, also der Urfassung, die keine Retuschen aufweist.<sup>46</sup> Doch diese Berliner Aufführung könnte Wagner veranlasst haben, über die generelle Retuschierung nachzudenken. Nach der Uraufführung und der von Louis Spohr geleiteten Aufführung in Kassel (5. Juni 1843) hatte es in der Presse zwar schon Stimmen gegeben, die von „Ueberinstrumentierung“ gesprochen hatten.<sup>47</sup> Doch erst nach der Berliner Aufführung wurde, wenn man so sagen darf, das Kind beim Namen genannt, indem man von „übermäßig starker Instrumentierung, besonders bei Anwendung der Blech-Instrumente“<sup>48</sup> sprach. Es ist bezeichnend, dass Wagner auf diesen Vorwurf reagierte. In einem Brief an Karl Gaillard vom 11. Februar 1844 schrieb er einerseits, er stelle „nicht in Abrede“, daß er „oft zu stark aufgetragen habe“.<sup>49</sup> Andererseits verteidigte er seine Instrumentation, indem er erklärte, dass der Eindruck nicht entstanden wäre, wenn man die Oper in einem größeren Theater – „im großen Opernhause“ anstatt „im kleinen Schauspielhause“ – gespielt hätte und die Streichinstrumente doppelt besetzt gewesen wären. Offensichtlich war er zu diesem Zeitpunkt also noch der Meinung, die Partitur lasse sich auch in der Urfassung angemessen ausführen.

---

<sup>46</sup> SW 4, IV, S. 361f.

<sup>47</sup> Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik*, Sp. 87, 100, 152.

<sup>48</sup> Ebenda, Sp. 328. Siehe auch SW 24, S. 71 (Dokument 124).

<sup>49</sup> SB 2, S. 363 (SW 24, S. 76).

Doch am Ende scheint der Pragmatiker in Wagner gesiegt zu haben. Es folgte die systematische Retuschierung, wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zur Druckausgabe der Partitur, von denen man zwar nicht weiß, wann damit begonnen wurde, dafür aber, wann die Ausgabe fertig war, nämlich am 15. Januar 1845.

Eigenartigerweise – oder soll man sagen: bezeichnenderweise? – nahm Wagner die Retuschen in einer Abschrift, sehr wahrscheinlich der Dresdner Theaterpartitur, vor, jedenfalls nicht in der autographen Partitur der Urfassung, was so aussieht, als habe er die ursprüngliche Version bewahren wollen. Die Dresdner Theaterpartitur ist nicht überliefert, so dass man nicht weiß, ob sie tatsächlich die Vorlage für den Erstdruck war oder nicht.

Überraschend, aber für Wagners Umgang mit dem *Fliegenden Holländer* symptomatisch ist, dass ihm die für den Erstdruck vorgenommene Retuschierung schon kurze Zeit später nicht mehr genügte. Bereits für eine im Februar 1846 in Leipzig angesetzte Aufführung (die dann aber nicht zustande kam) retuschierte er aufs Neue. Sechs Jahre später begründete er diese Maßnahme, indem er schrieb (Brief an Theodor Uhlig vom 9. April 1852), er habe die Instrumentation für Leipzig mit seinen „Tannhäuser=erfahrungen an der hand“ bearbeitet.<sup>50</sup> Das klingt pragmatisch, sollte aber wohl vor allem auf den Wandel der ästhetischen Vorstellungen und Anschauungen hinweisen, den Wagner auf dem Wege zum *Tannhäuser* glaubte, vollzogen zu haben. Leider ist auch diese Leipziger Partitur – vermutlich ein Exemplar des Erstdrucks, in das Wagner seine Retuschen eingetragen hat – nicht überliefert.

Noch eine dritte Partitur vom *Fliegenden Holländer* mit Retuschen von Wagners Hand ist nicht erhalten geblieben, nämlich jene, die ursprünglich für die Aufführung in Zürich am 25. April 1852 vorgesehen war. Nachdem die Entscheidung gefallen war, die Oper in Zürich aufzuführen, begann Wagner damit, die Partitur erneut zu retuschieren. Nun aber nicht, weil er mit den älteren Retuschen nicht zufrieden war, sondern weil er – man möchte es kaum glauben – offensichtlich vergessen hatte, dass er die Partitur bereits zwei Mal retuschiert hatte; für Leipzig sogar „sehr sorgfältig“, wie er selbst kurze Zeit später schrieb.<sup>51</sup> Wagner erinnerte sich an die früher durchgeführten Retuschierungen erst, nach-

---

<sup>50</sup> SB 4, S. 339 (SW 24, S. 96).

<sup>51</sup> Ebenda.

dem das aus Dresden entliehene Orchestermaterial in Zürich eingetroffen und man auf die darin bereits enthaltenen Retuschen gestoßen war.<sup>52</sup>

In Zürich 1852 konnte Wagner unmittelbar Einfluss auf die Aufführung nehmen, also genau bestimmen, nach welcher Partitur und mit welchen Retuschen die Oper gespielt werden sollte; in Bezug auf andere Theater, also die allgemeine Verbreitung der Oper konnte er dies nicht. Die Exemplare des Partiturerstdrucks lagerten in Dresden, und da sie nicht ohne Retuschen in die Welt geschickt werden sollten, mussten sie jeweils eigens eingerichtet werden. Das besorgten Wagners Dresdner Freunde Wilhelm Fischer und Theodor Uhlig, wenn auch vermutlich nicht eigenhändig. Das Problem waren die Vorlagen für die Einrichtung, denn es gab ja mehrere: a) die Dresdner Theaterpartitur, b) die Leipziger Partitur und c) die Zürcher Partitur, die Wagner noch vor der Zürcher Aufführung an Uhlig geschickt hatte, mit der Bemerkung „für erdenkliche Fälle – daß die Partitur dereinst verlangt werde“.<sup>53</sup> Wagner versuchte zwar, genau zu bestimmen, nach welcher Vorlage oder welchen Vorlagen die Einrichtung gemacht werden sollte, doch entweder drückte er sich nicht klar genug aus, oder man verstand ihn nicht richtig. Jedenfalls muss es in Dresden Verwirrung gegeben haben, nichts anderes als „gehörige confusion“.<sup>54</sup> Jedenfalls sind die eingerichteten Exemplare, die sich erhalten haben, nicht einheitlich. Sie sind ein Spiegel der Geschichte von Wagners Retuschen, doch bleibt dabei leider offen, welches Ausmaß die Retuschen insgesamt hatten, und welchen durch die Vorlagen definierten Stadien (Dresden 1844, Leipzig 1846, Zürich 1852) sie zuzuordnen sind. Dabei ist zu berücksichtigen, dass von den 30 Exemplaren des Partiturerstdrucks nur ein Drittel überliefert ist. Klarheit – oder wenigstens etwas mehr Klarheit – wäre hier nur zu gewinnen, wenn die drei genannten Vorlagen, die – wie erwähnt – verschollen sind, wieder zum Vorschein kämen. Aber selbst wenn man sie kennte, erhielte man wohl weder ein vollständiges noch ein einheitliches Bild. Vielmehr sieht es so aus, als sei Wagner mit den Retuschen zu keinem ihn selbst befriedigenden Ende gelangt. Obwohl er die Partitur drei Mal einer entsprechenden Durchsicht unterzogen hatte, verlangte er noch 1880 bei einer Aufführung in

---

<sup>52</sup> Vgl. ebenda.

<sup>53</sup> Brief vom 25. März 1852, in: SB 4, S. 327 (SW 24, S. 96).

<sup>54</sup> Siehe Anmerkung 1.

München (4. November),<sup>55</sup> dass aus einem Klang die Posaunen entfernt werden sollten.<sup>56</sup>

## VI

Die Retuschen waren ein Notbehelf. Dass Wagner ähnlich dachte, ist in seinem Brief vom 25. März 1852 an Theodor Uhlig deutlich ausgesprochen:

„Ich wollte diese partitur anfänglich recht ordentlich durcharbeiten: näher besehen hätte ich aber die Instrumentation, wenn ich sie meinen jetzigen Erfahrungen gemäß herstellen wollte, meist total umarbeiten müssen – und dazu verging mir natürlich sogleich die Lust. Um z. b. das Blech durchgehends auf ein vernünftiges Maaß zurückzuführen, hätte ich konsequenter Weise Alles umzuändern gehabt, denn das Blech war hier eben nicht nur Zufälligkeit, sondern es lag in der ganzen Art und Weise, nicht nur der Instrumentation, sondern selbst der komposition so bedingt.“<sup>57</sup>

Wagner betrachtete Komposition und Instrumentation demnach als so miteinander verknüpft oder verzahnt, dass die Änderung des einen nicht ohne die des anderen sinnvoll oder auch nur möglich erschien. Doch Wagner plädierte damit durchaus nicht, wie es den Anschein macht, für die Urfassung; denn die Fortsetzung des Zitats aus dem Brief an Uhlig lautet: „Wohl verdroß mich diese Einsicht, aber – lieber gestehe ich nun den fehler ein, als daß ich ihn ungenügend verbessere.“<sup>58</sup> Genauer ist das Dilemma, in dem sich Wagner dem *Fliegenden Holländer* gegenüber sah, kaum zu beschreiben.

---

<sup>55</sup> Vgl. CT 2, S. 617.

<sup>56</sup> II. Akt, Nr. 6, T. 122. In der Münchner Partitur schrieb Hermann Levi dazu: „Die Posaunen sollen hier – auf Anweisung des Meisters (welcher eine Aufführung im Jahre 1880 hier hörte) [–] wegbleiben.“ SW 4, IV, S. 374.

<sup>57</sup> SB 4, S. 327f. (SW 24, S. 96).

<sup>58</sup> Ebenda, S. 328 (SW 24, S. 96).

## VII

Wagner war auch später nicht bereit – oder nicht in der Lage –, den *Fliegenden Holländer* als die „romantische Oper“ gelten zu lassen, als die er das Werk 1841 komponiert hatte, und damit auch eine Instrumentation zu akzeptieren, der man anhört, woher sie stammt, nämlich aus dem Paris der beginnenden Vierzigerjahre des 19. Jahrhunderts. Als Wagner Ludwig II. von Bayern als erstes seiner musikalischen Bühnenwerke den *Fliegenden Holländer* vorführte (4. Dezember 1864), bezeichnete er es dem König gegenüber zwar noch als „jenes frühere, anspruchslosere, und doch bereits meinem wahren Style angehörige Werk“.<sup>59</sup> Doch als der König im Sommer des folgenden Jahres nach den vier Aufführungen von *Tristan und Isolde* eine Aufführung des *Fliegenden Holländers* forderte,<sup>60</sup> schrieb ihm Wagner am 5. Juli 1865, dass „wir mit ihr voraussichtlich eine starke Stufe wieder zu dem Niveau herabsteigen müssen, über welches wir uns mit dem *Tristan* bereits so erfolgreich erhoben hatten.“<sup>61</sup> Das ist ein unmissverständliches Werturteil, das dem *Fliegenden Holländer* nicht mehr zubilligt, als „jenes frühere, anspruchslosere“ Werk zu sein, von dessen niedrigem oder niedrigerem „Niveau“ Wagner sich mit dem *Tristan* entfernt und „erhoben“ zu haben meinte. Es ist fast, als habe sich Wagner für den *Fliegenden Holländer* ein wenig geschämt.

Andererseits ließ er das Werk nicht fallen. Anscheinend war er doch der Ansicht, es lasse sich durch „Ueberarbeitung“ oder „Umarbeitung“ retten, wovon jedenfalls in den Jahren von 1865 bis 1880 immer wieder einmal die Rede war.<sup>62</sup> Sogar Sentas Ballade sollte neu gefasst werden. Am 17. Oktober 1878 notierte Cosima Wagner in ihrem Tagebuch: „Er denkt auch an die Bearbeitung von Senta’s Ballade, deren Anfang er zwar recht lebhaft volkstümlich findet, aber nicht charakteristisch für den Holländer.“<sup>63</sup> Das mutet zumindest seltsam an, wenn man sich erinnert, was Wagner in seiner autobiographischen Schrift *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1852) über die Ballade geschrieben hatte:

„Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des ‚fliegenden Holländers‘ schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu

---

<sup>59</sup> Brief vom 2. September 1864, in: SB 16, S. 285 (SW 24, S. 147).

<sup>60</sup> Vgl. Brief vom 5. Juli 1865, in: SB 17, S. 194 (SW 24, S. 155).

<sup>61</sup> Ebenda.

<sup>62</sup> Siehe Anmerkung 31.

<sup>63</sup> CT 2, S. 201, Fußnote (SW 24, S. 167).

haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, [...] Bei der endlichen Ausführung der Komposition, breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, [...].<sup>64</sup>

Also angeblich zuerst das „verdichtete Bild des ganzen Drama's“, dann gut 25 Jahre später „aber nicht charakteristisch für den Holländer“ – was soll man davon halten und wie geht das zusammen? Man wird den Verdacht nicht los, dass die Darstellung in der *Mitteilung an meine Freunde* dazu da war, den *Fliegenden Holländer* vor dem Hintergrund der in *Oper und Drama* entwickelten Theorie zu rechtfertigen und aufzuwerten. Indiz dafür ist nicht zuletzt, dass Wagners Behauptung, er habe „zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt“, durch die überlieferten Quellen nicht bestätigt wird.<sup>65</sup> Doch Wagner hatte im Schweizer Exil beschlossen, sein eigentliches Werk mit dem *Fliegenden Holländer* beginnen zu lassen. Also wurde das Textbuch zur „Dichtung“ erhoben (zusammen mit den Textbüchern zu *Tannhäuser* und *Lohengrin* in der berühmten Ausgabe *Drei Operndichtungen nebst einer Mitteilung an seine Freunde als Vorwort*). Und da die Musik in dieser neuen Sicht auf das Werk nicht fehlen durfte, musste der *Fliegende Holländer* musikalisch-kompositorisch – pointiert formuliert – von der Oper zum musikalischen Drama mutieren.

Im Jahre 1852 hielt diese Einschätzung vor Wagners Anspruch und Selbstverständnis stand, doch ahnte er zu jener Zeit offensichtlich nicht,

---

<sup>64</sup> SW 24, S. 91. Zu diesem Wagner'schen Selbstverständnis vgl. Werner Breig, Das „verdichtete Bild des ganzen Dramas“. Die Ursprünge von Wagners „Holländer“-Musik und die Senta-Ballade, in: *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 162–178.

<sup>65</sup> Als Wagner die erste Skizze zur Ballade in *Vers und Melodie* notierte, tat er das auf einem Blatt (WWV 63 MUSIK Ia), das bereits in seiner oberen Hälfte beschrieben war, und zwar mit einer Notenskizze, die die h-Moll-Melodie aus dem Chor der Mannschaft des Holländers („Schwarzer Hauptmann, geh ans Land“) enthält. Diese Skizze war demnach bereits vorhanden, als die Ballade notiert wurde. Im Übrigen wurde vor dem Chor der Mannschaft des Holländers der Matrosenchor aus dem III. Akt entworfen. Siehe auch Breig, Das „verdichtete Bild des ganzen Dramas“, S. 166 und SW 4, IV, S. 380. Übertragung der Skizze zur Ballade in Breig, Das „verdichtete Bild des ganzen Dramas“, S. 164f.



wohin ihn sein künstlerisches Schaffen noch führen würde. Der *Fliegende Holländer* jedenfalls genügte, je weiter Wagner mit dem *Ring des Nibelungen* oder *Tristan und Isolde* voranschritt, seinen Ansprüchen nicht mehr. Am 8. September 1881 notierte Cosima Wagner in ihrem Tagebuch: „R. spricht beim Abend-Tee über den Fl. Holländer und sagt mir, es habe ihn traurig gemacht, so vieles darin zu finden, Geräuschvolles, Wiederholungen, kurz so vieles, was dem Werke schade.“<sup>66</sup>

## VIII

Zu der immer wieder einmal angekündigten generellen „Uebearbeitung“ oder „Umarbeitung“ ist es, wohl nicht zufällig, nicht gekommen. Wagner hatte 1852, wie zitiert, über die Instrumentation geäußert: „das Blech war hier eben nicht nur Zufälligkeit, sondern es lag in der ganzen Art und Weise, nicht nur der Instrumentation, sondern selbst der komposition so bedingt.“<sup>67</sup> Die Konsequenz dieser Einsicht wäre nichts anderes als Neukomposition gewesen. Dazu aber war Wagner nicht bereit, er widmete seine Zeit und seine künstlerische Kreativität lieber neuen Projekten.

Aber auch sein Umgang mit den Detail-Änderungen, die er im Zusammenhang mit den von ihm geleiteten oder betreuten Aufführungen vorgenommen hat, veranschaulicht, wie flüchtig-unaufmerksam und inkonsequent er das Werk behandelte. Um nur ein Beispiel anzuführen: Nachdem er den *Fliegenden Holländer* in sein eigentliches Werk aufgenommen und zum musikalischen Drama aufgewertet hatte, verfügte er, dass die so unüberhörbar auf die Oper verweisenden Gesangskadenz in der Arie Dalands (Nr. 6, T. 97) und in der Cavatine Eriks (Nr. 8, T. 138) „ausfallen“ sollten.<sup>68</sup> In der Partitur jedoch, in die Wagner 1861 eine französische Übersetzung eingetragen hat,<sup>69</sup> sind sie unangetastet, und bei der Münchner Aufführung 1864, geplant als „korrekte Mustervorstellung“, wurden sie ausgeführt. Dazu passt, dass es keine Quelle gibt, die überliefert, wie diese Kadenztake, die man ja nicht einfach streichen kann, nach der Entfernung der Kadenz gehandhabt werden sollten. Für den Verfasser von *Oper und Drama* waren die Kadenz ärgerlich – in

---

<sup>66</sup> CT 2, S. 793, Fußnote (SW 24, S. 168).

<sup>67</sup> Siehe Anmerkung 57.

<sup>68</sup> Brief vom 30. Oktober 1851 an Hans von Bülow, in: SB 4, S. 154 (SW 24, S. 87).

<sup>69</sup> Siehe dazu SW 4, IV, S. 322/352.

einem Brief nannte er sie „albern“<sup>70</sup> –, deshalb sollten sie eliminiert werden. Auf welche Weise das geschah, war ihm anscheinend gleichgültig. Im Übrigen übersah Wagner – Zufall oder aber symptomatische Unachtsamkeit? – eine weitere Gesangskadenz, nämlich im Duett zwischen Senta und dem Holländer (Nr. 6, T. 325–328).

## IX

Wagner hat den *Fliegenden Holländer* in keiner verbindlichen Fassung hinterlassen. Von der Urfassung von 1841 hat er sich durch seine mehrfach vorgenommenen Retuschen an der Instrumentation und eine ganze Reihe von Detailänderungen distanziert, zugleich aber hat er es versäumt, eine Fassung herzustellen, in der diese Maßnahmen zusammengefasst, präzisiert und definitiv festgelegt worden wären. Genau betrachtet, weiß weder der Philologe noch der ausübende Musiker, woran er mit dem *Fliegenden Holländer* ist.

Die Richard Wagner-Gesamtausgabe (Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Mainz 1970ff.) hat das Problem dadurch zu lösen versucht, dass sie das Werk zweimal ediert hat, zum einen in der Urfassung von 1841,<sup>71</sup> zum anderen als Kompilation aus den überlieferten Quellen zu Wagners Retuschen und Detailänderungen, mit dem die Problematik andeutenden Titel „Fassung 1842–1881“.<sup>72</sup> Die Urfassung herauszugeben, war von dem Gedanken geleitet, dass der *Fliegende Holländer* nur in dieser Gestalt ein geschlossenes und stilistisch einheitliches Werk ist, jenes opus sui generis, das Wagner selbst nicht als solches anerkennen wollte oder anzuerkennen vermocht hatte. Bisweilen aber – so auch die Ansicht des Gründers der Gesamtausgabe, Carl Dahlhaus – muss man ein Werk gegen seinen Autor verteidigen.

Die „Fassung 1842–1880“ dagegen ist, strenggenommen, nur eine Fortsetzung dessen, was Felix Weingartner mit seiner Edition von 1897,<sup>73</sup> nach der seitdem alle Aufführungen des *Fliegenden Holländers* gespielt worden sind, vorgelegt hatte. Sie stellt ebenfalls eine Kompilation dar, die

---

<sup>70</sup> Brief vom 14. Dezember 1852 an Eugen Seidelmann, in: SB 5, S. 135 (SW 24, S. 108).

<sup>71</sup> Vgl. SW 4, I–II. Dazu ist auch ein Klavierauszug erschienen (Schott Music International ED 8065).

<sup>72</sup> SW 4, III–IV. Dazu ist auch ein Klavierauszug erschienen (Schott Music International ED 20531).

<sup>73</sup> WWV 63 MUSIK XVIIIb, XVIIIId.

sich als solche nicht auf den Autor berufen kann. Immerhin konnten für die Edition der „Fassung 1842–1880“ zahlreiche Quellen herangezogen werden, die Weingartner noch gar nicht kannte, was im Ergebnis heißt, dass sie, wenn man so sagen darf, perfekter ist als Weingartners Ausgabe. Perfekt aber, etwa im Sinne einer Ausgabe letzter Hand, ist sie nicht und kann sie auch gar nicht sein. Wenn Wagner kurz vor seinem Tod meinte, „er sei der Welt noch den Tannhäuser schuldig“,<sup>74</sup> so gilt dies in einem weit größeren Maße und noch grundsätzlicher für den *Fliegenden Holländer*.

## X

Bei den Bayreuther Festspielen wurde der *Fliegende Holländer* immer als Einakter gespielt, also ohne Pause. Man entsprach damit formal der Urfassung von 1841, wie sie die autographe Partitur wiedergibt. Inhaltlich dagegen hielt man sich nicht daran, sondern führte, von Ausnahmen im Detail abgesehen, die bearbeitete Fassung auf, also diejenige Fassung, die die drei Akte voneinander trennt, dazu mit den Retuschen und der Ballade in g-Moll. Wagner selbst hat die Oper, wie berichtet, nie anders aufgeführt als mit Pausen zwischen den Akten, und auch die allgemeine Aufführungspraxis des Werks im 19. Jahrhundert ist nie anders verfahren. Erst die Bayreuther Festspiele des Jahres 1901 haben die einaktige Fassung etabliert, damit aber eine Mischfassung kreierte, die es zuvor nicht gab und die sich auch nicht auf den Autor der Oper berufen kann – „gehörige confusion“ auch hier.

### *Postscriptum*

„Senta fauna, des Königs Picus in Italien Tochter“  
Neue Funde zur Herkunft des Namens „Senta“

Der Name „Senta“ ist fraglos ungewöhnlich. Man würde gern wissen, was es damit auf sich hat, woher er kommt, wie er sich deuten lässt. Die modernen Kommunikationsmittel machen es möglich, mehr Licht in die Sache zu bringen. So machte sich Anselm Gerhard (Bern),<sup>75</sup> dem der Ver-

---

<sup>74</sup> CT 2, S. 1098 (23. Januar 1883).

<sup>75</sup> Ich danke Anselm Gerhard sehr herzlich für seinen Hinweis.