

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

RICHARD WAGNER

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

ROMANTISCHE OPER IN DREI AUFZÜGEN (1843)

MUSIK UND TEXT VON Richard Wagner

URAUFFÜHRUNG

2. Januar 1843

KÖNIGLICH SÄCHSISCHES HOFTHEATER DRESDEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

7. Januar 1844

SCHAUSPIELHAUS AM GENDARMENMARKT

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

28. April 2013

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

IM SCHILLER THEATER

»
**IN NACHT
UND ELEND.
PER ASPERA
AD ASTRA.
GOTT GEB'S!**
«

Richard Wagner
Bemerkung in der Partitur
von »Der fliegende Holländer«

INHALT

HANDLUNG	6
SYNOPSIS	7
VON DÄMONEN UND APFELMUS RICHARD WAGNER UND MINNA PLANER – EINE OBSESSIVE LIEBE IN DER ENTSTEHUNGSZEIT DES FLIEGENDEN HOLLÄNDER von Sibylle Zehle	9
AUS DEN MEMOIREN DES HERRN VON SCHNABELEWOPSKI von Heinrich Heine	26
NICHTMEHR UND NOCHNICHT IM »FLIEGENDEN HOLLÄNDER« von Hans Mayer	32
RICHARD WAGNER AN FERDINAND HEINE	45
SENTA UND DER HOLLÄNDER – EINE NARZISSTISCHE KOLLUSION MIT TÖDLICHEM AUSGANG von Isolde Vetter	48
AUTOAGGRESSION UND LESESUCHT – SENTA'SCHE AUSBRUCHSVERSUCHE von Brigitte Heusinger	66
ZEITTADEL	76
PRODUKTIONSFOTOS	80

Produktionsteam und Premierenbesetzung 97

Impressum 98

HANDLUNG

1. AKT

6 Das Schiff des norwegischen Kaufmanns Daland ist kurz vor Erreichen des Heimathafens in einen heftigen Sturm geraten und geht daher in einer nahe gelegenen Bucht vor Anker. Man beschließt, das Unwetter abzuwarten und sich zur Ruhe zu begeben. Nur der Steuermann soll Wache schieben. Doch auch dieser nickt ein. Unterdessen nähert sich ein zweites, unheimliches Schiff: das Schiff des fliegenden Holländers. Der Holländer wirbt um die Hand von Dalands Tochter Senta. Daland, beeindruckt von den reichen Schätzen des Holländers, willigt ein.

2. AKT

Zuhause erwarten die geschäftigen Frauen die Ankunft der Männer. Senta bittet Mary vom »Fliegenden Holländer« zu erzählen. Erik, Sentas Verlobter, kommt und berichtet von der Ankunft des Schiffes. Erik drängt Senta, den Vater um die Zustimmung zu ihrer Hochzeit zu bitten. Senta weist ihn ab. Zur Warnung erzählt Erik ihr seinen Traum, in welchem er Senta und einen unheimlichen Seemann gemeinsam im Meer versinken sah. Der Vater stellt Senta den fremden Mann vor, dessen Frau sie werden soll.

3. AKT

Die Seeleute rüsten zum Hochzeitsfest. Erik erinnert Senta noch einmal, sich ihrer früheren Vertrautheit und Liebe zu entsinnen – und dass sie ihm Treue gelobt habe, was Senta erschrocken leugnet. Der Holländer ist Zeuge dieses Gesprächs und glaubt nicht mehr an Sentas Treueschwur. Ohne ihr die Chance einer Erklärung zu geben, wendet sich der Holländer zur Abreise. Senta folgt ihm in den Tod.

SYNOPSIS

ACT 1

7 The ship of the Norwegian merchant Daland has gotten caught in a serious storm just before reaching the homeport, and thus drops anchor in a nearby cove. They decide to wait out the storm and sleep for the night, while only the steersman keeps watch. But he, too, falls asleep. In the meantime, a second ship approaches, that of the Flying Dutchman. The Dutchman asks for the hand of Daland's daughter Senta. Daland, impressed by the riches of the Dutchman, agrees.

ACT 2

Back home, the busy women await the arrival of their husbands. Senta asks Mary to tell her of the Flying Dutchman. Erik, Senta's betrothed, arrives and reports of the arrival of the ship. Erik urges Senta to ask the father to approve of their marriage. Senta refuses. As a warning, Erik tells her of his dream, where he saw Senta and a mysterious seaman sink together in the ocean. The father then introduces a stranger to Senta, whom she is to marry.

ACT 3

The seamen prepare for the wedding. Erik reminds Senta of their former intimacy and love, and that she once swore to him her constancy, but Senta vigorously denies this. The Dutchman is a witness to this conversation, and no longer believes Senta's oath of constancy to him. Without giving her a chance to explain, the Dutchman turns to leave. Senta follows him to her death.

»
DIE DURCHFAHRT DURCH
DIE NORWEGISCHEN
SCHÄREN 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,
EIGENTÜMLICHE FARBE,
DIE IHR NUR DIE VON MIR
ERLEBTEN SEEABENDTEUER
VERLEIHEN KONNTEN.

«

Richard Wagner
in »Autobiographische Skizze«

VON DÄMONEN UND APFELMUS

RICHARD WAGNER UND MINNA PLANER –
EINE OBSESSIVE LIEBE IN DER ENTSTEHUNGSZEIT
DES »FLIEGENDEN HOLLÄNDER«

TEXT VON Sibylle Zehle

9

Richard Wagners »Fliegender Holländer« ist Aufbruch; ein Drama des Übergangs. Noch gibt es Arien, noch werden sie in der Partitur so bezeichnet, aber sie sind bereits eingefügt in ein symphonisches Gerüst, ein entscheidender Schritt auf dem Weg zum modernen Musiktheater, ein Quantensprung. Wagner selbst nannte es eine »auffallende Umwandlung«. Ein jeder müsse fühlen, »dass mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war.«

Was hat er damit gemeint? In der 1871 erschienenen Einleitung des ersten Bandes seiner Gesammelten Schriften und Dichtungen benennt er die auslösenden biografischen Momente nicht, spricht unbestimmt von »tiefer Erschütterung«, »heftiger Umkehr«, von »Ekel«. Die Entstehungszeit des »Fliegenden Holländer« aber gewinnt Konturen, wird lebendig, wenn man sich Minna Planer zuwendet, der Frau, die Richard Wagner damals begleitet hat, besser: von der er in dieser Phase seines Lebens wie besessen war.

Am 20. Mai 1836 besuchte Richard Wagner mit einem Freund eine »Fidelio«-Vorstellung in Berlin. Minna, die Geliebte, lebt zu dieser Zeit hunderte Kilometer von ihm entfernt, sie ist am Königsberger Theater engagiert. An der berührendsten Stelle – Leonore hat Florestan gerettet und umarmt ihn voller Wiedersehensglück – musste Wagner

auf einmal weinen. Der Freund glaubte, die Musik habe den Beethoven-Bewunderer Wagner so ergriffen. Doch der – »Oh, aber was war Alles in mir vorgegangen! « – schrieb danach an Minna:

10 *»Wie diese Leonore, dachte ich, ließe wol auch deine Minna für dich ihr Leben, oder es würde ihr gewiß kein Leiden, keine Drangsal groß genug sein, um dich, wüßte sie dich im Verderben, zu retten ... Und nicht wahr, meine Minna, das würdest Du? Ich weiß es ... welch ein Band ist denn fester als Unseres? Giebt es ein festeres als das, welches Leiden u. Theilnahme knüpft? Es hat uns vereint, Du bist mein Weib!«*

Diese Liebe grenzt an Obsession. Das ist schon der hohe Tristan-Ton – derselbe Zustand höchster Erregung, in den ihn zwei Jahrzehnte später die Begegnung mit Mathilde Wesendonck stürzen würde.

»Minna, liebest Du Dein Leben so gern für mich, als ich das Meinige für Dich? ... O nimm mich hin mit jedem Tropfen meines Blutes, mit jeder Faser meiner Empfindungen, mit jeder Thräne der Wehmut und Sehnsucht, dem einzigen Trost, worin ich jetzt meinen Schmerz auf lösen kann, – nimm auch sie, – und – sei glücklich!« –

Minna wird zum Fixpunkt seines Lebens, er betet sie an, im wahrsten Sinne des Wortes, verliert jedes Maß.

»Nein, Du kannst mich nicht vergessen, Du nicht, Du nicht, denn Du bist mein Engel, mein Schutzgeist, mein Gott. Und: Es ist mir eine religiöse, eine heilige Empfindung, Deiner zu gedenken, jeder Theil Deines Wesen's ist mir ein Gott, zu dem ich inbrünstig betel!«

Knapp zwei Jahre zuvor, im August 1834, waren sie sich am Sommertheater von Bad Lauchstädt begegnet: der 21-jährige Kapellmeister und Minna, die auffallend schöne, allseits umschwärmte Schauspielerin. Wagners Leben war damals an einem Scheitelpunkt. Die Beziehung zu der dreieinhalb Jahre älteren Geliebten war für ihn auch ein Stück Emanzipation. Er wollte sich abnabeln, wollte sich von der Mutter und, vor allem, von Rosalie, seiner Schwester, lösen. Und er wollte solide werden, ein seriöser Komponist. Er brauchte Minna für seine persönliche Entwicklung, genau in dieser kurzen Phase. Sie – mit ihrem Hang zum Praktischen – sollte ihn unter ihre Fittiche nehmen. Als Mutter, Schwester, Geliebte. »Die eigentümliche Macht, welche sie über mich ausübte«, gestand er später einmal, »war die Nüchternheit und Solidität des Wesens«.

Aber dieser kleine Kapellmeister war das Gegenteil dessen, was sich die erfolgreiche junge Frau als Ehemann erhoffte. Ein Bohemien mit Schulden, ein Spieler, von Gläubigern verfolgt. Immer wieder versuchte sie sich von ihm zu lösen. Doch ihn zu verlassen, das hieß – ihn endgültig an sich zu fesseln. Er will sie ganz für sich allein, hasste ihren Erfolg, ihre Bewunderer, »ihr Bühnenglück«. Nicht das Eigentum »fremder, roher Menschen« solle sie sein, schrieb er ins ferne Königsberg. Er lockte und schmeichelte und bedauerte sie und traf sie schließlich im Innersten, an ihrer verwundbarsten Stelle: dem Traum vom sozialen Aufstieg.

»Sag mir, sehnst Du Dich nicht auch aus diesen unruhigen u. zweideutigen Theateraffären heraus? ... Wir müssen aus diesen schmutzigen Theaterverhältnissen, wie wir sie bis jetzt erlebt haben heraus ..., wir müssen als verheirathetes Paar mehr in den Kreis des bürgerlichen u. höheren Lebens eintreten ... «

In den Kreis des bürgerlichen und höheren Lebens eintreten – besser hätte man Minnas Sehnsucht, ihren Lebensentwurf nicht beschreiben können.

Es ist eine schwierige Beziehung. Ihre Trennungsversuche, ihre Untreue wird für ihn zum Trauma. Immer wieder kreisen seine Gedanken um Treue und Verrat. »Fluch u. Schande in alle Ewigkeit, wer die Treue bricht!« steht in einem seiner Briefe nach Königsberg. Im Schlussmonolog des Holländers heißt es:

»Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick das jene trifft, die mir die Treue brechen: ew'ge Verdammnis ist ihr Los!«

Es war im ersten Jahr ihrer Ehe, als Wagner eines Tages von einer Theaterprobe nach Hause kommt, und feststellen muss, dass Minna mit einem anderen Mann geflohen ist: Sachen gepackt – und weg! Er steht in der leeren Stube. »In so großer Jugend«, klagt er später, »eine furchtbare, ja das ganze Leben vergiftende Erfahrung«. – Seine Verlustängste sollten ihm bleiben. Noch 19 Jahre später, am 25. Juni 1856, beschreibt er seinem lieben Mienel einen Alptraum:

»Du warst von mir fortgegangen, und wolltest nichts mehr von mir wissen; ich suchte Dich auf (– wie es vor langen Zeiten ja auch einmal geschehen ist! –) und fand Dich in ziemlich ärmlicher Wirthschaft bei Deinen [E]ltern, was mir immer bänger machte, je mehr Du Dich weigertest, mit mir zu kommen; bis ich Dir denn endlich mit Entsetzen zurief, »aber, Deine [E]ltern sind ja todt!« wobei ich schliesslich laut Deinen Namen schrie und aufwachte ... «

Und noch später, ganze 22 Jahre nach der Flucht, hat er diesen Fehltritt, die »Affäre Dietrich«, Minna in einem

Rechtfertigungsbrief vorgehalten, – schon um selbst etwas besser dazustehen. So wird verständlich, wie ihn dieser Mythos vom Seefahrer gepackt haben muss, den allein die Treue eines Weibes erlösen kann. Und warum das vergleichbar kurze Libretto seiner Oper später, wie von Wagnerianern exakt gezählt, 28 Textstellen enthält, die sich ausschließlich auf die Treue des Weibes gegenüber dem Gatten beziehen.

AUF STÜRMISCHER SEE

Die Flucht vor seinen Gläubigern. Die gefährliche Reise von Mitau bis zum Hafentort Pillau, dann die stürmische Überfahrt nach London. Wagner hat fast täglich exakte Eintragungen in seine Rote Briefftasche gemacht. Genauer hat er kein anderes Erlebnis festgehalten. Wir kennen die Takelage des Schiffes, wissen, aus welcher Himmelsrichtung der Sturm aufkam. Es gibt die Rechenschaftsberichte der Lotsen und die Frachtpapiere der Pillauer Reederei. Die Fakten, zusammengefügt, lesen sich wie das Drehbuch zu einem B-Movie, einem Abenteuerfilm: Todesangst im Niemandsland, Unfall mit dem Reisewagen, dann eine höllische Schiffspassage. »Jeder Mensch hat seinen Dämon«, erklärte Richard Wagner einem französischen Verehrer 25 Jahre später, »und der meinige ist ein schreckliches Ungetüm. Wenn er um mich herum wütet, liegt ein Ungewitter in der Luft. Das einzige Mal, dass ich auf dem Meer war, mußte ich Schiffbruch erleiden; und wenn ich nach Amerika ginge, so wäre ich sicher, dass der Atlantik mich mit einem Hurrikan empfangen würde.«

Es war Montag, der 29. Juli. Mehrere Segler hätten an diesem Tag Schutz in den norwegischen Schären an der Boröya-Halbinsel gesucht, berichtete die im nahen Arendal erscheinende Lokalzeitung unter der Rubrik »Regelmäßige Handels- und Schiffsnachrichten« in ihrer Ausgabe vom 9. August 1839, und unter diesen sich auch der Schoner

Thetis befand. In der Bucht lag außerdem noch die deutsche Anna aus Papenburg und eine norwegische Brigg, die Anne Birgithe Marie, die, so meinen Wagnerianer im hohen Norden, Wagner dann als Modell gedient habe für das norwegische Schiff seines Holländers.

Der Wind war abgeflaut. Der Schoner lag ruhig, geschützt von hohen, fast kahlen Felswänden, nur da und dort ein paar Kiefern. Minna und Richard erlebten eine Landschaft, die Wagner später als einen der wunderbarsten und der schönsten Eindrücke seines Lebens bezeichnen würde. Eine Reihe Felskegel ragte aus dem Wasser, die das Schiff zu beiden Seiten wie ein verwirrendes Labyrinth umschloss. Vor ihnen öffnete sich majestätisch das Felstal eines Fjords. Ein unsägliches Wohlgefühl erfasste Wagner, 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 in mir herumtrug und die nun unter den soeben gewonnenen Eindrücken eine bestimmte poetisch-musikalische Farbe gewann.«

Der rhythmische Ruf der Matrosen, der Hall der Felswände. Wagner hat, wie immer, von allem profitiert, dem Schönen wie dem Schrecklichen. Er war fasziniert von der geheimnisvollen Welt auf See; dem eigentümlichen Aus-singen des Glasens, dem Anschlagen der Schiffsglocke alle halbe Stunde nach Eintritt der Dunkelheit. Wenn achtern im Steuerhaus die Glocke ertönte, erklang vom Ausguckmann vorn der singende Ruf: »In der Back ist alles wohl, alle Lichter brennen.« Erspähte der Seemann ein Leuchtfeuer oder das

Licht eines anderen Schiffes, so warnte er, ebenfalls singend: »Achtung, an Steuerbord voraus ein rotes Licht.« Wagner hat das Pillauer Platt der Seeleute wahrscheinlich nicht verstanden, aber den Rhythmus ihrer Rufe behalten – was man noch heute in der Holländer-Ouvertüre hören kann.

Eine gelassene Betriebsamkeit setzte ein. Segel wurden geflickt, Strohsäcke und Seemannszeug zum Trocknen an Deck geholt. Bald sah das Schiff so bunt aus wie ein Basar. Minna durfte sich zwei Tage in Sandwike, im Skipperhaus von Jens Jensen, erholen. Der Kapitän war damals mit seiner Schaluppe Ceres auf See, das geht aus den Schiffslisten hervor. Aber seine resolute Frau, die 49-jährige Marthe Jensen, sei dagewesen, und der habe es »an Platz weder im Hause noch im Herzen gemangelt.«

Vom Kapitänshaus, das 1885 abgerissen wurde, gibt es Fotografien. Es war keine Fischerhütte, sondern ein stattliches Haus mit vierzehn großen Fenstern. In der guten Stube hingen Porträts und Seekarten an der Wand, und in einer Ecke blubberte ein schwarzer Eisenofen. Da braucht es wenig Fantasie, um sich auszumalen, wie Marthe Jensen mit ihrer 19-jährigen Tochter Vilhelmine Sophie und der jungen Magd in der Stube vor den Spinnrädern saß, während ihr Mann auf hoher See war:

*»Mein Schatz ist auf dem Meere draus,
er denkt nach Haus ans fromme Kind;
mein gutes Rädchen, braus, und saus!
Ach! gäbst du Wind, er käm geschwind
Spinnt! Spinnt
Fleißig, Mädchen!
summ! brumm!
Gutes Rädchen.«*

Am 31. Juli bestand der Kapitän darauf, wieder auszufahren, trotz Warnung des Lotsen. Zuviel Zeit war schon vergangen. Richard und Minna schienen erholt und erfrischt, an Bord verspeisten sie zum ersten Mal in ihrem Leben einen Hummer. Er muss ihnen geschmeckt haben. Zwei Jahre später dichtete Richard seiner Frau zum Geburtstag:

16 *»In meinen Taschen blieb es warm, –
Von kaltem Gelde nichts zu fühlen,
Wie tief ich drin auch mochte wühlen!
Das machte mir denn großen Kummer!
Was half der fliegende Holländer mir?
Wünscht lieber einen kriechenden Hummer –
Oder sonst was Gut's zu schenken Dir ...«*

Auf einmal ging ein Zittern durch das Schiff, gefolgt von einem Geräusch, als wollte es bersten, lauten Rufen und hektischem Durcheinander: Die Thetis hatte ein Riff gestreift. Noch am selben Tag mussten sie den Hafen Trommsond ansteuern. Während der Reparaturen ging Wagner an Land, gebannt von der »furchtbaren Melancholie dieser schwarzen Moorheiden«, und kehrte erst spät in der Nacht mit dem Ruderboot zurück. Minna empfing ihn, halbtot vor Angst.

Am 1. August segelten sie endlich weiter bei günstigem Nordwind, bis Sonntagabend, 4. August. Wagners Eintragungen: »Den 6. Abends conträren Sturm. Mittwoch, den 7. schlimmer Tag. Mittag halb 3 Uhr Sturm am heftigsten.« An diesem 7. August, nachmittags um halb drei, schien das Ende gekommen. Die Thetis stürzte in grässliche Wellenschlünde, in unvorstellbar tiefe Abgründe hinab, und sofort türmten sich wieder haus hohe Wände vor ihr auf. Das Schiff drohte auseinanderzubrechen. Minna und Richard hatten keine Hoffnung mehr, dieser tobenden Hölle zu entkommen. Entsetzt registrierten sie den Argwohn der Mannschaft, ihre

immer drohenderen Blicke. Kein Zweifel, die Seeleute glaubten, ein Fluch läge über den Fremden mit dem schwarzen Hund. Schon beim ersten Sturm hatten Brecher die Galionsfigur der Thetis abgerissen, nun ging, als hätte es eines weiteren Beweises bedurft, auch noch ein Koffer von Minna mit den letzten aus Riga geretteten Silbersachen über Bord. Kein Zweifel – die Passagiere waren verflucht.

Als auch noch ein Gewitter aufzog, wurde Minna auf einmal ganz ruhig. Sie bereitete sich auf den Tod vor. Sie war sich ganz sicher. Sie würde mit Richard sterben.

17 *»Und sie sprach den eifrigen Wunsch aus, lieber vom Blitz zerschmettert mit mir umzukommen, als in die fürchterliche Wasserflut lebend zu versinken. Auch bat sie mich, sie mit einigen Tüchern an mich anzubinden, damit wir beim Versinken nicht getrennt werden möchten«.*

So nah waren sie sich vermutlich nie wieder. Sie wollte sich an ihn – im wahrsten Sinne des Wortes – binden. Jetzt war sie da, wo er sie haben wollte. Sie wollte nur noch bei ihm sein, auch wenn sie – seinetwegen – ihr Leben verlor.

Einen Tag später war das Unwetter vorbei. Aber Wagners Dämon gab noch nicht auf. Vor der holländischen Küste verlor der Kapitän die Orientierung. Das Schiff lavierte zwischen gefährlichen Sandbänken. Wagner notierte: »8. schwacher conträrer Wind. 9. Abend: an die Englische Küste bei Southwoud. Lootsen bekommen.« Doch der Lotse, ein kräftiger, grauhaariger, vertrauenerweckender Mann, kam mit seinem leichten Boot kaum gegen die Wellen an. Immer wieder warfen sie ihn zurück, immer wieder verfehlte er das von der Thetis herabgeworfene Tau. Endlich kam er an Bord, »mit bluttriefenden Händen«, das Tau habe seine Hände, schreibt Wagner, »zerfetzt«.

Fast zwei Jahre später, am Schluss seines Prosaentwurfs zum Fliegenden Holländer, schrieb Wagner für seine Senta/Minna folgende Widmung:

*»Durch eines Weibes Treu' ward er gerettet;
Befreit aus hundertjähr'ger Leiden Joch;
Wenn noch so schwer sich Trübsal an mich kettet,
Bleib' treu mir nur, so lacht das Glück uns noch!«*

Das war die Reise von Pillau nach London. Sie waren 26 Tage unterwegs gewesen, davon 20 Tage auf See. Bei günstigen Wetterbedingungen hätte das Schiff für die 1015 Seemeilen (1879 Kilometer) gerade eine Woche gebraucht. Dazu ein Nachtrag aus Cosimas Tagebuch vom 26. Januar 1873:

»Schwerin. Wie R. des schlimmen Wesens Minna's in Lübeck gedachte, sagte ich zu ihm, wäre ich nur immer bei dir gewesen! Ich stellte mir vor, wie glücklich die Entstehung des Holländers mich gemacht haben würde, wie über alle Nöte das Erkennen und Bewusstsein seiner Größe mich getragen haben würde!«

SCHIFFBRUCH IN PARIS

Wirklich Schiffbruch erleiden Minna und Richard freilich erst in Paris, für Wagner das musikalische Zentrum der Welt. Dort wurden die großen Opernerfolge geboren, dort lebten die wichtigsten Librettisten und Komponisten. Vom nachrevolutionären Paris mit seinen scharfen sozialen Gegensätzen wusste er kaum etwas. Wagners Situation ähnelte der Stellung des Studenten Rastignac aus Honoré de Balzacs Roman »Vater Goriot«, dem man das Pariser Leben dieser Tage so erklärte:

»... Wissen Sie, wie man hier seinen Weg macht? Durch glänzendes Genie oder durch geschickte Korruption. Man muss auf diese Menschen losplatzen wie eine Kanonenkugel oder sich unter sie einschleichen wie die Pest. Anständigkeit führt zu nichts ... Die Korruption ist obenauf, das Talent ist selten. So ist die Korruption die Waffe der allzu zahlreichen Mittelmäßigkeit, Sie werden ihr überall begegnen.«

Wagner passte nicht in diese Welt. Bis zuletzt sprach er nicht mal anständig französisch. Sein Scheitern beschreibt er, erschöpft vom vergeblichen Antichambrieren, voller Sarkasmus, Ekel, unterdrückter Wut in seiner Novellette »Ein Ende in Paris«:

»... Es genüge zu sagen, daß es nicht Klippen waren, an denen ich scheiterte! – Oh, glücklich der Schiffbrüchige, der im Sturm zugrunde geht! – Nein, daß es Sumpfund Morast war, in dem ich versank. Dieser Sumpf, mein Teurer, umgibt alle die stolzen glänzenden Kunsttempel, nach denen wir armen Narren mit solcher Inbrunst wallfahrten, als ob in ihnen das Heil der Seelen zu erwerben wäre. Glücklich der Leichtfertige! Mit einem einzigen gelungenen Entrecht ist er imstande, über den Sumpf hinwegzusetzen. Glücklich der Reiche! Sein wohl zugerittenes Pferd bedarf nur eines Druckes der goldenen Sporen, um ihn schnell hinüberzutragen. Wehe aber dem Enthusiasten, der, diesen Morast für eine blühende Wiese haltend, rettungslos in ihm versinkt und Fröschen und Kröten zur Speise wird! Siehe, mein Guter, dies böse Ungeziefer hat mich verzehrt, es ist kein Tropfen Blutes mehr in mir! Soll ich dir sagen, wie es mir ging? Warum dies! Du siehst mich unterliegen; es genüge daher nur noch zu sagen, daß ich nicht auf

dem Schlachtfelde erlegt wurde, sondern daß ich – entsetzlich ist es zu sagen! – in den Antichambren vor Hunger umkam ... «

20 Dem Moloch Paris entflohen Minna und Richard im Frühsommer 1841, der in Wagners Augen so verkommenen Stadt, die allein dem oberflächlichen Genuss huldigt und den wahrhaftigen Künstler erbarmungslos ausspeit, sie ziehen aufs Land, in das Dorf Meudon, um simpler zu leben, Geld zu sparen. Vom 18. bis 28. Mai schreibt Wagner dort die Urschrift des »Fliegenden Holländer«. Es fußt auf das VII. Kapitel von Heinrich Heines »Memoiren des Herren von Schnabelewopski«, aber die Geschichte des ruhelosen Seemanns, der verflucht ist, endlos auf dem Meer zu segeln, der nicht leben und nicht sterben darf, und deshalb nach Erlösung sucht, hat auch einen alten mystischen Kern. Der verfluchte Seefahrer taucht in der europäischen Erzähl- und Sagenwelt über die Jahrhunderte immer wieder auf. Das unruhige Meer, die Irrfahrten, das Herumgeistern stehen in diesen Überlieferungen für die Unwägbarkeiten und Gefährdungen des Lebens. Und am Ende steht die Hoffnung auf Erlösung, auf einen gnädigen Tod. Entwurzelung. Vereinzelung. Ruhelosigkeit und Erlösungssehnsucht – mithin ein moderner Stoff. Wagner macht ihn – in zehn Tagen – zur Grundlage seiner »romantischen Oper in drei Aufzügen«. Von da an wird er sich Dichter nennen.

Die genauen Daten sind hinlänglich bekannt. Am 13. August: Vollendung der Orchesterskizze des II. Akts. Und auch die Schlussbemerkungen. »Morgen geht die Geldnoth wieder los!!« Am 22. August: Abschluss des Gesamtentwurfs, Schlussbemerkung: »In Not und Sorgen«. Am 5. November, nun schon wieder zurück in Paris: Vollendung der Orchesterskizze der Ouvertüre. Schlussbemerkung: »In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott geb's!«

Not, Elend, Sorgen? Was heißt das genau? Richard arbeitete an der Partitur des dritten Aktes des Holländer, und Minna sammelte auf den Wiesen Äpfel auf. Sie lebten von Apfelmus. Und in der Dämmerung, erzählte Natalie, Minnas (verheimlichte) Tochter, »gingen sie zuweilen an Gärten entlang und hatten von den über den Mauern hängenden Nussbäumen Nüsse heruntergeschlagen, weil – sie hungerten«.

In seiner Dresdner Korrespondenz schreibt Wagner vom »schaurigsten Sausen und Heulen des herbstlichsten und hartnäckigsten aller Winde«, der die Pariser Campagne durchstürmte, von »lustig flackernden Kaminfeuern, von traurig flatternden Baumblättern, von mutig strömenden Regengüssen ... « Das beste Hoffmannsche Märchen käme einem dabei in den Sinn. Dem Freund Kietz ruft er, fröstelnd, am 13. Oktober 1841 zu:

»Guter Kietz! / Bester Ernst! / Geliebter Benedict! / Werther Freund! Theuerster Bruder! / etc.etc.etc. PS: wir haben eine Flasche Rhum zum Present bekommen; – wollen künftigen Sonntag Punsch machen – Du kommst doch heraus? Noch einmal greif' an das bewährte Schwert u. haue den Knoten meines Missgeschickes durch! – Die einliegenden Briefe sind für mich von großer Wichtigkeit ... das Porto kann ich aber in diesen Tagen noch nicht erschwingen: – greif' in den Wundersäckel u. – leg' es aus, – thue mir noch diesen Gefallen! ... Ich zähle auf Dich! ... Ich habe mich jetzt in einem Landhause eingemauert, um den Holländer fertig zu machen, die Stadt sieht mich nicht eher wieder, als bis er fliegt. Dennoch hätte ich ein dringendes Geschäft: Sieh diesen Leihhaus-Zettel ... einen äußersten Termin, den man mir aussetzen könne? ... Die Landluft ist herrlich, frisch und gediegen! uns klappern die Zähne.«

Zurück in Paris berichtet Wagner von seinen Stiefeln, die nur noch eine Scheinbekleidung für die Füße abgaben, da sie keine Sohlen mehr hatten. Er spricht nicht von Minnas Kleidung, nur von seinen Stiefeln, die nun eine Art Gamaschen waren. Und eigentlich machte ihm das so viel gar nicht aus. Er ging einfach nicht mehr aus und arbeitete am »Holländer«, und wie: Am 19. November schloss er bereits die Partitur ab. – Doch was war mit Minna? Sie musste Wasser holen, sie musste auf die Straße, sie musste auf den Markt. Seitdem sie in Paris waren, hatte sie sich von Kleidung immer nur trennen müssen und unseres Wissens keinen Meter Stoff gekauft. Besaß sie überhaupt einen Mantel? – In »schlissigen Kleidern« sei Madame Wagner damals zu den Musikverlegern gelaufen, um Notenmaterial zum Kopieren für ihren Gatten zu erbetteln, hat ein französisches Blatt 1861 geschrieben, als Wagner in Paris seinen »Tannhäuser« inszenierte – um ihn nachträglich damit zu diffamieren.

Not macht krank. Das sahen die Freunde mit zunehmender Bitterkeit und düsterster Sorge an Samuel Lehrs, der sich von einer Erkältung einfach nicht mehr erholte. Der kluge, ernste Lehrs, nur er glaubte noch, sein vermeintlicher Katarrh ließe sich überwinden, könnte er nur einmal seine eiskalte Stube richtig durchheizen. Aber alle sahen es: Sein körperlicher Verfall war nicht aufzuhalten. Lehrs, ein immens gebildeter Mann, Wagners wichtigster Freund in diesen Tagen, ein deutsch-jüdischer Philosoph und Philologe aus Königsberg, der sich Samuel nannte, obwohl er Siegfried hieß; aber das störte Wagner damals noch nicht. »Lehrs ohne Holz! – es wird mir ewig unvergesslich bleiben – und nicht helfen zu können!« schrieb Wagner noch einen Monat nach der Ankunft in Dresden in wilder Verzweiflung an Kietz. »Siehst Du, das könnte in unserer Heimat nicht passieren, – verfluchtes Paris, ich hasse dich!!«

»Rienzi« ändert alles. Die Uraufführung am 20. Oktober 1842 war nicht nur ein Erfolg – sie war eine

Sensation. Vergleichbaren Enthusiasmus sollte Wagner erst wieder 1868 bei der »Meistersinger«-Premiere in München erleben. Rasch wurde der »Fliegende Holländer« nachgeschoben, Uraufführung war am 2. Januar. Die Oper wäre »als ächtes Meerwunder angestaunt« worden, berichtet Wagner am 5. Januar 1843 dem Pariser Freund Kietz. Das war geschickt formuliert, denn in Wahrheit ließ die Oper das Publikum verstört zurück. Auch Minna hat den »Holländer« nicht wirklich gemocht. Sie wollte sich verzaubern lassen von Helden auf weißen Pferden, Römern in schimmernder Rüstung wie beim »Rienzi« – und, durchaus nachvollziehbar, nicht erinnert werden an die unheimliche Fahrt auf der Thetis unter düsteren norwegischen Himmeln. Aber auch Musikkenner wie Heinrich Laube fanden den Holländer »gespenstisch bleich«. Nach vier Vorstellungen wurde er abgesetzt.

Erst im November 1862 kehrt Wagner erstmals nach Dresden, zur Wiederaufnahme seines »Holländers«, zurück. Der Komponist des »Tristan« und des »Tannhäuser« hatte die Partitur mittlerweile mehrmals bearbeitet, die Instrumentierung des »Holländer« war ihm inzwischen zu kompakt erschienen, viel zu grob und massiv. »Man soll über Senta's Schrei beim Anblick des Holländers erschrecken«, merkte er einmal an, »nicht aber über die Pauke und das Blech.«

Am 3. November holte ihn Minna auf dem Dresdner Bahnhof ab, und dann stand er auf dem Teppichvorleger vor ihrer Wohnungstür in der Walpurgisstraße. SALVE hatte sie in Großbuchstaben auf den Vorleger gestickt, das haben alle Biografen berichtet, aber keiner erklärte bisher, warum sie ihn so pathetisch begrüßte. War Wagner peinlich berührt? Denn das Wort SALVE prangt auch heute noch in Zürich als Mosaik vor dem Wesendonckschen Palast, als Willkommengruß vor dem Eingangsportal, in vornehmem Rostrot und Schwarz. Der genaue Beobachter Wagner hat Minnas hintersinnige Stichelei sicher sofort erkannt, aber nicht gezeigt, dass er verstand, worauf sie anspielte. Dafür

reagierte er auf die rote Seide, die sie in einem Raum an den Fenstern drapiert hatte. »Unseren Pariser Salon erkannte ich sofort an den rotseidenen Gardienen ... «

Sie war noch unsicherer als in Paris. Auf einem ihrer letzten Fotos sieht sie aufgeschwemmt aus, wirkt gedrunken, eingezwängt bis zum Hals in eines dieser unvorteilhaften Taftkleider der damaligen Zeit. Sie war 53 Jahre alt, und sie wusste von seinen Affären. Jetzt fürchtete sie sich davor, mit ihm allein zu sein, sie hatte sogar Klara Wolfram, seine Schwester, zur moralischen Unterstützung aus Chemnitz an ihre Seite geholt. Es muss für beide, Minna und Richard, eine bedrückende Situation gewesen sein. »Ich dachte mir früher, es würde gehen, daß ich dann und wann zu ihr käme«, schrieb er später. »das denkt man sich aber leicht, und würde nur bei ganz anderen, leichteren Charakteren ausführbar sein. Minnas Misstrauen und ängstliche Befangenheit machten das Zusammensein mit ihr zu einer wirklich stündlichen Pein.«

Er kam sich fremd vor in ihrer Wohnung und in Dresden. Er sah die Freunde, allen voran Anton Pusinelli und seine Sänger Ludwig und Malvina Schnorr von Carolsfeld, aber der alte Fischer war tot, und auch den Kapellmeister Reißiger gab es nicht mehr. Er dankte dem Staatsminister von Beust und Justizminister Behr sehr artig für seine Begnadigung, aber insgeheim kamen ihm die Straßen leer und langweilig vor, »da ich sie zuletzt in dem phantastischen Zustand mit Barrikaden bedeckt gesehen hatte, wo sie sich so ungemein interessant ausgenommen hatten.« Minna gab in ihrem kleinen Salon noch einen Gesellschaftsabend, wo er den Freunden seine »Meistersinger«-Dichtung vorlas. Am nächsten Morgen begleitete sie ihn schon wieder zum Bahnhof. Sie hatten kein einziges Wort unter vier Augen gesprochen. Was sollten sie sich sagen, ohne sich gegenseitig zu verletzen? Sie habe »einen sehr beklemmenden Abschied« von ihm genommen, erinnerte er sich später, »mit den bangsten Vorgefühlen, ihn wohl nie wieder zu sehen«.

Minna hat Richards Elend geteilt. Nicht sein Glück. Aber sie war seine erste große Liebeserfahrung. Und in raren Augenblicken, von denen Minna bis ans Ende ihres Lebens zehren sollte, war sie auch seine Senta gewesen, seine Erlöserin. Des Unsteten Traum.

»
... BEI DIESEN WORTEN
STÜRZT SICH DAS
TREUE WEIB INS MEER,
UND NUN IST AUCH
DIE VERWÜNSCHUNG
DES FLIEGENDEN
HOLLÄNDERS ZU ENDE,
ER IST ERLÖST ...
«

Heinrich Heine

in »Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski«

AUS DEN MEMOIREN DES HERRN VON SCHNABELEWOPSKI

27

TEXT VON Heinrich Heine

Die Fabel von dem fliegenden Holländer ist Euch gewiss bekannt. Es ist die Geschichte von dem verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann, und jetzt schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt. Begegnet es einem anderen Fahrzeuge, so kommen einige von der unheimlichen Mannschaft in einem Boote herangefahren und bitten, ein Paket Briefe gefälligst mitzunehmen. Diese Briefe muss man an den Mastbaum festnageln, sonst widerfährt dem Schiffe ein Unglück, besonders wenn keine Bibel an Bord oder kein Hufeisen am Fockmaste befindlich ist. Die Briefe sind immer an Menschen adressiert, die man gar nicht kennt, oder die längst verstorben, so dass zuweilen der späte Enkel einen Liebesbrief in Empfang nimmt, der an seine Urgroßmutter gerichtet ist, die schon seit hundert Jahren im Grabe liegt. Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, dass er irgend ein Vorgebirge, dessen Namen mir entfallen, trotz des heftigen Sturms, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum Jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefasst, er muss bis zum Jüngsten Tage auf dem Meere herumirren, es sei denn, dass er durch die Treue eines Weibes erlöst werde. Der Teufel, dumm wie er ist, glaubt nicht an Weibertreue und erlaubte daher dem verwünschten

Kapitän, alle sieben Jahre einmal ans Land zu steigen und zu heiraten und bei dieser Gelegenheit seine Erlösung zu betreiben. Armer Holländer! Er ist oft froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine Erlöserin loszuwerden, und er begibt sich dann wieder an Bord.

Auf diese Fabel gründete sich das Stück, das ich im Theater zu Amsterdam gesehen. Es sind wieder sieben Jahre verflossen, der arme Holländer ist des endlosen Umherirrens müder als jemals, steigt ans Land, schließt Freundschaft mit einem schottischen Kaufmann, dem er begegnet, verkauft ihm Diamanten zu spottwohlfeilem Preise, und wie er hört, dass sein Kunde eine schöne Tochter besitzt, verlangt er sie zur Gemahlin. Auch dieser Handel wird abgeschlossen. Nun sehen wir das Haus des Schotten, das Mädchen erwartet den Bräutigam, zagen Herzens. Sie schaut oft mit Wehmut nach einem großen verwitterten Gemälde, welches in der Stube hängt und einen schönen Mann in spanisch-niederländischer Tracht darstellt; es ist ein altes Erbstück, und nach der Aussage der Großmutter ist es ein getreues Konterfei des fliegenden Holländers, wie man ihn vor hundert Jahren in Schottland gesehen, zur Zeit König Wilhelms von Oranien. Auch ist mit diesem Gemälde eine überlieferte Warnung verknüpft, dass die Frauen der Familie sich vor dem Originale hüten sollten. Eben deshalb hat das Mädchen von Kind auf sich die Züge des gefährlichen Mannes ins Herz geprägt. Wenn nun der wirkliche fliegende Holländer lebhaftig hereintritt, erschrickt das Mädchen; aber nicht aus Furcht. Auch jener ist betroffen bei dem Anblick des Porträts. Als man ihm bedeutet, wen es vorstelle, weiß er jedoch jeden Argwohn von sich fern zu halten; er lacht über den Aberglauben, er spöttelt selber über den fliegenden Holländer, den ewigen Juden des Ozeans; jedoch unwillkürlich in einen wehmütigen Ton übergehend, schildert er, wie Mynheer auf der unermesslichen Wasserwüste die unerhörtesten Leiden erdulden müsse, wie sein Leib nichts anderes sei als ein Sarg von Fleisch, worin seine Seele sich langweilt, wie das Leben

ihn von sich stößt und auch der Tod ihn abweist: gleich einer leeren Tonne, die sich die Wellen einander zuwerfen und sich spottend einander zurückwerfen, so werde der arme Holländer zwischen Tod und Leben hin- und hergeschleudert, keins von beiden wolle ihn behalten; sein Schmerz sei tief wie das Meer, worauf er herumschwimmt, sein Schiff sei ohne Anker und sein Herz ohne Hoffnung.

Ich glaube, dieses waren ungefähr die Worte, womit der Bräutigam schließt. Die Braut betrachtet ihn ernsthaft und wirft manchmal Seitenblicke nach seinem Konterfei. Es ist, als ob sie sein Geheimnis erraten habe, und wenn er nachher fragt: Katharina, willst du mir treu sein? antwortet sie entschlossen: Treu bis in den Tod.

Bei dieser Stelle, erinnere ich mich, hörte ich lachen, und dieses Lachen kam nicht von unten, aus der Hölle, sondern von oben, vom Paradiese. Als ich hinaufschaute, erblickte ich eine wunderschöne Eva, die mich mit ihren großen blauen Augen verführerisch ansah. Ihr Arm hing über der Galerie herab, und in der Hand hielt sie einen Apfel oder vielmehr eine Apfelsine. Statt mir aber symbolisch die Hälfte anzubieten, warf sie mir bloß metaphorisch die Schalen auf den Kopf. War es Absicht oder Zufall? Das wollte ich wissen. Ich war aber, als ich ins Paradies hinaufstieg, um die Bekanntschaft fortzusetzen, nicht wenig befremdet, ein weißes sanftes Mädchen zu finden, eine überaus weiblich weiche Gestalt, nicht schwächig, aber doch kristallig zart, ein Bild häuslicher Zucht und beglückender Holdseligkeit. Nur um die linke Oberlippe zog sich etwas, oder vielmehr ringelte sich etwas wie das Schwänzchen einer fortschlüpfenden Eidechse. Es war ein geheimnisvoller Zug, wie man ihn just nicht bei den reinen Engeln, aber auch nicht bei hässlichen Teufeln zu finden pflegt. Dieser Zug bedeutete weder das Gute noch das Böse, sondern bloß ein schlimmes Wissen; es ist ein Lächeln, welches vergiftet worden von jenem Apfel der Erkenntnis, den der Mund genossen. Wenn ich diesen Zug aufweichen vollrosigen Mädchenlippen sehe, dann fühl ich in

den eignen Lippen ein krampfhaftes Zucken, ein zuckendes Verlangen, jene Lippen zu küssen; es ist Wahlverwandtschaft.

Ich flüsterte daher dem schönen Mädchen ins Ohr:
»Juffrow! ich will deinen Mund küssen«.

»Bei Gott, Mynheer, das ist ein guter Gedanke!«
war die Antwort, die hastig und mit entzückendem Wohllaut aus dem Herzen hervorklang.

30

Aber nein – die ganze Geschichte, die ich hier zu erzählen dachte und wozu der fliegende Holländer nur als Rahmen dienen sollte, will ich jetzt unterdrücken. Ich räche mich dadurch an den Prüden, die dergleichen Geschichten mit Wonne einschlürfen und bis an den Nabel, ja noch tiefer, davon entzückt sind und nachher den Erzähler schelten und in Gesellschaft über ihn die Nase rümpfen und ihn als unmoralisch verschreien. Es ist eine gute Geschichte, köstlich wie eingemachte Ananas oder wie frischer Kaviar oder wie Trüffel in Burgunder, und wäre eine angenehme Lektüre nach der Betstunde; aber aus Ranküne, zur Strafe für frühere Unbill, will ich sie unterdrücken. Ich mache daher hier einen langen Gedankenstrich – – – – –

Dieser Strich bedeutet ein schwarzes Sofa, und darauf passierte die Geschichte, die ich nicht erzähle. Der Unschuldige muss mit dem Schuldigen leiden, und manche gute Seele schaut mich jetzt an mit einem bittenden Blick. Je nun, diesen Besseren will ich im Vertrauen gestehen, dass ich noch nie so wild geküsst worden wie von jener holländischen Blondine und dass diese das Vorurteil, welches ich bisher gegen blonde Haare und blaue Augen hegte, aufs siegreichste zerstört hat. Jetzt erst begriff ich, warum ein englischer Dichter solche Damen mit gefrorenem Champagner verglichen hat. In der eisigen Hülle lauert der heißeste Extrakt. Es gibt nichts Pikanteres als der Kontrast jener äußeren Kälte und der inneren Glut, die bacchantisch emporlodert und den glücklichen Zecher unwiderstehlich berauscht. Ja, weit mehr als in Brünetten zehrt der Sinnenbrand in manchen

scheinstillen Heiligenbildern mit goldenem Glorienhaar und blauen Himmelsaugen und frommen Lilienhänden. Ich weiß eine Blondine aus einem der besten niederländischen Häuser, die zuweilen ihr schönes Schloss am Züdersee verließ und inkognito nach Amsterdam und dort ins Theater ging, jedem, der ihr gefiel, Apfelsinenschalen auf den Kopf warf, zuweilen gar in Matrosenherbergen die wüsten Nächte zubrachte, eine holländische Messaline.

31

– – Als ich ins Theater noch einmal zurückkehrte, kam ich eben zur letzten Szene des Stücks, wo auf einer hohen Meerklippe das Weib des fliegenden Holländers, die Frau fliegende Holländerin, verzweiflungsvoll die Hände ringt, während auf dem Meere, auf dem Verdeck seines unheimlichen Schiffes, ihr unglücklicher Gemahl zu schauen ist. Er liebt sie und will sie verlassen, um sie nicht ins Verderben zu ziehen, und er gesteht ihr sein grauenhaftes Schicksal, und den schrecklichen Fluch, der auf ihm lastet. Sie aber ruft mit lauter Stimme: Ich war dir treu bis zu dieser Stunde, und ich weiß ein sicheres Mittel, wodurch ich dir meine Treue erhalte bis in den Tod!

Bei diesen Worten stürzt sich das treue Weib ins Meer, und nun ist auch die Verwünschung des fliegenden Holländers zu Ende, er ist erlöst, und wir sehen wie das gespenstische Schiff in den Abgrund des Meeres versinkt.

Die Moral des Stückes ist für die Frauen, dass sie sich in acht nehmen müssen, keinen fliegenden Holländer zu heiraten; und wir Männer ersehen aus diesem Stücke, wie wir durch die Weiber im günstigsten Falle zu Grunde gehn.

»
WAGNER HAT SICH
IM ›HOLLÄNDER‹ ENTDECKT,
UND WÄRE ER DAMALS
JUNG GESTORBEN,
WÄRE DIESE MUSIK
SEINE LETZTE GEWESEN,
DANN WÜRDE MAN WAGNER
RAUH UND EINSAM SEHEN,
GAR NICHT THEATRALISCH.

«

Ernst Bloch
in »Paradoxa und Pastorale bei Wagner«

NICHTMEHR UND NOCHNICHT IM ›FLIEGENDEN HOLLÄNDER‹

TEXT VON Hans Mayer

Der Kappellmeister Wagner hatte Heines Erzählung in Riga gelesen, kurz bevor er mit Minna und dem Neufundländer Robber vor den Gläubigern von dort fliehen musste. Mit Schmugglerhilfe war man nach Pillau gelangt; von dort sollte ein altes Segelschiff, Thetis, die beiden Flüchtlinge, den Riesenhund und sieben Mann Besatzung nach London bringen. Im Skagerrak erfasste sie ein furchtbarer Sturm, trieb die Thetis nach Norwegen, wo sie in einer Bucht Zuflucht fand. Die Matrosen freuten sich der Rettung und sangen ein Seemannslied. Nach all der Aufregung und Angst vermischten sich in Wagners Vision die Bilder, die Klänge, die literarischen Reminiszenzen. Klänge des Matrosenliedes, der Schreckensanblick des wütenden Meeres, Erinnerung an Heines Erzählung vom Gespensterschiff und vom fliegenden Holländer. In London machte der Reisende zuerst Station, um dem Lord Bulwer Lytton das nach dessen Roman geschaffene Opernlibretto des »Rienzi« zu überreichen, aber der Romanzier und Staatsmann war nicht zu sprechen. In Paris entstand dann in den Hungerjahren der Text einer romantischen Oper über das Holländer-Thema.

Werkidee und Libretto musste Wagner zwar für fünfhundert Franken an irgendeinen französischen Komponisten verkaufen. Er tat es jedoch mit dem inneren Vorbe-

halt, das Werk in deutscher Versgestalt und für die deutsche Opernszene so zu vertonen, wie es der Bild- und Klangvision vom Meer und norwegischen Fjord entsprechen mochte.

Die Holländermusik entstand noch in Paris: in sieben Wochen. Mit den fünfhundert Franken konnte ein Klavier angeschafft werden. Der Einfall des Steuermannsliedes, das unbegleitet, fast kunstlos, durchaus unopernhaf aufsteigt, um in erstaunlichen Naturlauten, mit Oktavenintervall, auszuklingen, wobei allerdings das typische Tremolo des Holländer-Orchesters den Gesang stützt, stellte sich zuerst ein. Dann wurde das Spinnerlied komponiert. Als Wagner die Nachricht von der Annahme des »Rienzi« aus Dresden erhielt, konnte er die »Holländer«-Partitur bereits mit auf die Rückreise nehmen. Die Uraufführung in Dresden am 2. Januar 1843 ergab allerdings kaum mehr als einen Achtungserfolg. Günstiger verlief die Premiere an der preußischen Hofoper am 7. Januar 1844. Wagner berichtet ausführlich darüber im Brief an seine Frau Minna und schreibt bei dieser Gelegenheit: »Nur derjenige weiß das Außerordentliche und sonst noch nie Dagewesene meines hiesigen Sieges zu würdigen, der genau alle Umstände, den jetzigen Zustand unserer Opern, das gänzlich Abweichende und Befremdende meiner Richtung in diesem ›Holländer‹ zu erwägen im Stande ist.«

Beides ist richtig: dass Wagner vom »Holländer« später sagen konnte, er sei genau so als wirkungsvolles »Theaterstück« angelegt wie der »Rienzi«, und trotzdem habe er mit seiner romantischen Oper, die sogar im Untertitel auf die herkömmliche Bezeichnung einer »Großen Oper« verzichtet hat, ein Werk »heftiger Umkehr« geschaffen.

Operntradition und eigentümliche Neuartigkeit des szenischen wie des musikalischen Geschehens sind im »Fliegenden Holländer« untrennbar miteinander verbunden. Der Verfasser des »Rienzi« verleugnete sich auch diesmal nicht, trotzdem entstand ein Werk, das durchaus anderen Bereichen angehört als der Großen Oper Meyerbeers. Das Thema der

Auseinandersetzung zwischen Tradition und Traditionslosigkeit wurde sogar von Wagner zum Grundkonflikt seiner romantischen Oper gemacht, so dass auch die musikalischen Gegensätze des Traditionellen und des bis dahin durchaus »Unerhörten« unmittelbar aus dem gesellschaftlichen und dramatischen Grundkonflikt zu entspringen hatten.

Dieser Konflikt war aber in der Tat ganz anders angelegt als bei Heine. Den hatte das Thema des Ahasver auch in der Holländerversion gereizt, weshalb Heine vom »ewigen Juden des Ozeans« sprach. Ahasver übrigens war damals als Gestalt in der europäischen Literatur nicht weniger beliebt als der fliegende Holländer. In Wilhelm Hauffs »Mitteilungen aus den Memoiren des Satans« war er schon in der Mitte der zwanziger Jahre aufgetaucht, also fünf Jahre vor Heines Beschäftigung mit dem Ahasver des Ozeans. Richard Wagner dagegen lässt sich in seinem Frühwerk die ahasverische Parallele entgehen; ihn beschäftigt weniger die Ursache des Fluches, der auf dem Holländer lastet, als die Tatsache, einer menschlichen Gestalt, die gezwungen ist, zeitlos zu werden. Heinrich Heine denkt beim fliegenden Holländer an den Ahasver, den Fluch des Judentums, an Erlösung des Einsamen durch »Emanzipation«; durch seine Verbindung mit einem sterblichen, daher zeitgebundenen Menschen der Alltagswelt. [...] Wagners Holländer ist kein Ahasver, für ihn stellt sich die Bindung an eine treue Frau nicht als Problem der Emanzipation. Die geheime Judenproblematik bei Heine verwandelt sich bei Wagner in eine geheime Künstlerproblematik, denn mit dem »Fliegenden Holländer« beginnt die Reihe verschlüsselter Künstlerdramen Richard Wagners.

Beim ersten Anblick freilich scheint nicht diese Künstlerproblematik im Vordergrund zu stehen, sondern ein Motiv, das den »Fliegenden Holländer« eng mit der deutsch-romantischen Kunsttradition verknüpft. Wie beinahe stets in der Handlungsführung romantischer deutscher Opern bildet auch hier der Zusammenstoß zwischen Menschenwelt und

Geisterwelt das geistige Zentrum. Mit diesem Grundprinzip war bereits E. T. A. Hoffmanns Oper »Undine« nach der Erzählung des Barons Fouqué angelegt worden. »Freischütz« und »Oberon« hatten den Konflikt abgewandelt; auch Heinrich Marschners Opern waren der Überlieferung treu geblieben. Zu dieser Tradition aber gehörte es, dass die Begegnung eines Menschen, der sich liebend und vertraulich mit der Geisterwelt einließ, tragisch zu enden hatte. Die Vermischung beider Sphären, der irdischen wie der außerirdischen, vollzog sich lange vor Wagner als Konstellation von Liebe und Tod. Das Thema des Liebestodes, von Richard Wagner später immer wieder aufgenommen und abgewandelt, bildete bereits ein Leitmotiv im Werk des Dichters und Musikers E. T. A. Hoffmann. Wer den »Goldnen Topf« las, worin die Liebenden eine Vereinigung nur im Poetenland Atlantis finden durften oder den »Kater Murr«, der am Beispiel des Kapellmeisters Kreisler demonstrierte, dass echte Liebe nur als unglückliche Liebe denkbar sei, besaß damit bereits eine richtige Einstimmung in die spätere Erlösungs- und Liebestoddramatik Richard Wagners. Das Hoffmann-Erlebnis des jungen Richard Wagner erwies sich – weit über das Stoffliche hinaus, das beispielsweise Hoffmanns Erzählung vom Kampf der Sänger mit der eigentlichen Künstlerproblematik der Tannhäusergestalt verschmelzen sollte – für das Gesamtwerk als überaus folgenreich.

Zusammenstoß der Menschen- und der Geisterwelt im Zeichen des Liebestodes. Ein zweites Überlieferungselement lag in der Weltschmerzthematik. Die Holländer-Gestalt Richard Wagners ist nicht bloß Verkörperung der Geisterwelt. Sie bedeutet – darüber hinaus – eine Erweiterung des weltschmerzlichen Außenseitertyps der Romantiker ins Geisterhafte. Die Weltschmerzliteratur gehört geschichtlich dem Zeitalter der politischen Restauration in Europa, der Metternich-Zeit an. Immer wieder wird gerade von den kühnsten und wahrhaft empörerischen Künstlern der europäischen Romantik (die sich in der politischen Zielsetzung

wie den künstlerischen Ausdrucksformen wesentlich von der deutsch-romantischen Schule unterscheidet) die skeptisch-gesellschaftsfeindliche Gestalt des resignierenden Empörers nachgestaltet. Man hat oft von »Byronismus« gesprochen, denn Byrons »Kain« oder »Manfred« konnten als Modelle dieser Literatur dienen. Byrons Manfred steht am Anfang einer Gestaltenreihe, der sich die polnische Romantik eines Mickiewicz ebenso verpflichtet fühlt wie Puschkina mit dem Eugen Onegin oder Lermontow mit seinem Petschorin, dem »Helden unserer Zeit«. Auch Friedrich Hebbels Golo aus der »Genoveva«, die in diesem gleichen Holländer-Jahr 1843 erschien, weist viele gemeinsame Züge mit der Weltschmerztradition und damit auch mit Wagners Holländer-Gestalt auf. Der Verbindung zwischen dem Holländer und den typischen Weltschmerzhelden Heinrich Marschners, dem Vampir oder Hans Heiling, mag gleichfalls gedacht werden.

Die Holländer-Gestalt Richard Wagners nämlich ist durchaus nicht bloß Inkarnation eines Verfluchten; sie bedeutet weit mehr. Wagners Holländer ist verflucht, aber er ist vor allem der Menschen und ihrer Gesellschaft überdrüssig. Seine Todessehnsucht, die er in der Auftrittsszene ausspricht, ist gegründet auf der Enttäuschung, der Verzweiflung am Menschen:

*Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes,
der meines Heil's Bedingung mir gewann:
war ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an? –
Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ew'ge Treu' auf Erden – ist's getan! –*

Der Holländer erscheint eher als ein enttäuschter Mensch, denn als ein verfluchtes Gespenst. Er ist unter anderem auch ein Misanthrop der klassischen Damentradition, die gerade nach 1830 von Neuem in der Literatur zu wirken begann.

Allerdings entsteht aus der Verbindung der beiden Motive (Geisterwelt – Menschenwelt und Weltschmerzthematik) ein Konflikt, dessen Tiefe Wagner hier noch nicht ausgelotet hat. Sentas Schwur ewiger Treue kann nur auf eheliche Treue gerichtet sein: auf ein treues irdisches Zusammenleben mit dem geliebten Mann. Der Holländer aber muss diesen Schwur ganz anders verstehen. Sentas ewige und bewährte Treue braucht er, um sterben zu können! Der Konflikt ist unlösbar. Die irdische Bindung ist seit Anfang undenkbar. Ihr ist ebenso seit Anbeginn ein Element des Absurden beigemischt wie später der Eheschließung Elsas mit Lohengrin. An dieser Stelle aber weist der Holländer wesentlich über alle literarischen und librettistischen Vorbilder hinaus; zum ersten Mal erscheint eine typische Wagner-Problematik auf der Opernbühne.

Sie besteht eigentlich darin, dass der »Fliegende Holländer« die Reihe der für Wagner so kennzeichnenden Künstlerdramen eröffnet. »Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« haben untereinander ebensoviel Trennendes wie Gemeinsames. Sie alle aber sind Künstlerdramen mit beinahe gleicher Konstellation. Immer geht es um den Konflikt des Genies mit den herkömmlichen Lebens-, Kunst- und Moralbegriffen der Umwelt. Tannhäusers Künstlertum stößt zusammen mit traditionalistischer Kunstauffassung und Kunstübung. Die Künstlergestalten des Holländers und Lohengrins aber sind Geniegestalten, die ohne Beweis und Untersuchung mit dem Anspruch auf Unbedingtheit auftreten. Der Holländer fordert von Senta die fraglose »ewige Treue« ohne Gegenleistung. »Höchstes Vertrauen« (Lohengrin) und »die Treue bis zum Tod!« (Senta) entsprechen einander. Das ergibt keine mögliche Bindung. Wagner hat das gefühlt und auch komponiert: Ekstatisch schwingt sich Sentas Stimme auf zum Schwur, ein Forte der Sängerin und des Orchesters markiert die Stelle »die Treue bis zum Tod!«. Da aber der Schwur geleistet, die Tonart H-Dur wieder erreicht ist, folgt

kein Jauchzen und irdisches Frohlocken des Orchesters. Ein unheimliches plötzliches Pianissimo der Holzbläser und Hörner mit tremolierenden Streichern deutet auf das Ungute, Ungeheure dieses Schwurs. Künstler und Genie verlangen Treue ohne Frage und Beweis: kraft ihrer Lebensform als Genie, als Geist. Holländer, Tannhäuser und Lohengrin enthalten ebenso autobiografische Elemente Wagners wie Stolzing und Sachs, wie Tristan, Wotan und Amfortas. In einem späteren Brief an Franz Liszt (11. Februar 1853) wird die Gleichsetzung Wagner–Holländer ausdrücklich vollzogen.

Diese Künstlerproblematik aber nimmt abermals die ambivalente Form einer sonderbaren Vermischung von konservativer Überlieferung und »heftiger Umkehr« an. Traditionsgebunden war nicht nur die Konstellation der Menschenwelt mit der Geisterwelt oder die Weltschmerzthematik. In einem viel tieferen Sinne hatte die gesamte Gestalt des Holländers mit der Vergangenheit zu tun, mit einer nicht mehr existierenden Wirklichkeit. Das liegt nicht bloß am Fluch, dem der Holländer unterliegt und der ihn zwingt, »aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten« in eine stets neue, für ihn mit Notwendigkeit anachronistische Wirklichkeit eingehen zu müssen. Das Menschenbild einer treuen, vollkommen ergebenen Frau, das er in sich trägt und immer wieder vergeblich sucht, gehört der Vergangenheit an: des Holländers Vorstellungen von Reinheit und bedingungsloser Treue sind verklärte Vergangenheit, Traumbilder der Erinnerung. Man könnte von Utopie einer Vorzeit sprechen. Diese Vorstellungswelt der Holländer-Gestalt (und ihres Schöpfers) gehört zur regressiven Tradition der deutschen Romantik. Novalis, dem sich alle Menschengeschicke schließlich als Rückweg »nach Hause« darstellten, Rückkehr ins Kinderland, in die ungebrochene Gemeinschaft eines angeblich noch einheitlichen corpus christianum im Mittelalter; Eichendorffs »gute alte Zeit«. Sonderbar vermischten sich antike Vorstellungen mit romantischen Illusionen eines bilderbuchartig ausgestaffierten

Mittelalters. Das goldene Zeitalter stand – nach Meinung der Alten – am Anfang der Menschengeschichte. Alles Spätere wurde zum Verfall und Zerfall. Der christliche Gedanke vom Sündenfall nahm das Thema auf; Novalis verband ihn in seinem Traktat »Die Christenheit oder Europa« mit der These, Aufklärung sei eigentlich ein neuer Sündenfall des menschlichen Geistes und müsse wieder zu einer Rückkehr zu den Ursprüngen, zur wirklichen Heimat führen.

Im Sinne dieser Tradition ist auch das Sehnen des Holländers zu verstehen. Seine Idole und Ideale gehören einer längst vergangenen Zeit des Nicht-mehr an. Mit ihnen steht er fremd in den jeweils neuen Realitäten, die er zu durchleben hat. Er misst die neuen Generationen am Maßstab seiner Träume von einst – und glaubt sie verwerfen zu müssen. In einem noch tieferen und unheimlicheren Sinne hat der Holländer mit der Tradition und der Vergangenheit zu tun, denn sein tiefster Wunsch zielt nicht bloß nach einem Menschenideal der Vergangenheit, sondern nach dem Sterben-können, dem »Nicht-mehr-sein«. Der Holländer braucht die Erfüllung seines Ideals einer vollkommen reinen und treuen Frau, um sterben zu dürfen. Die Überlieferung erweist sich hier insgeheim als eine Tradition zum Tode. Auch dies Motiv ist deutsch-romantisch. Es verbindet Richard Wagners frühe romantische Oper mit Novalis und Hoffmann, weist aber zugleich auch schon hinüber ins Zentrum des romantischen Gipfelwerks »Tristan und Isolde«.

Tradition, Welt des Nicht-mehr, Rückkehr in die verlorene Heimat, die Kinderland und Totenreich in einem bedeutet. Unter all diesen Aspekten ist bereits Wagners »Fliegender Holländer« eine Gipfelung deutsch-romantischer Tradition und Regression. Er hat aber zugleich mit der Zukunft zu tun, mit einer echten Utopie des »Noch-nicht-seins«. Der Hinweis auf das Werk einer »heftigen Umkehr« ist berechtigt. Repräsentiert die Holländer-Gestalt vor allem die Bindung an das Vergangene, so verkörpert Senta die Sehnsucht nach

dem Neuen, Unerhörten, nach dem Ausbruch aus der Gegenwart und Umwelt. Senta ist keine Närrin oder Hysterikerin, wie man so oft gesagt und auf der Bühne dargestellt hat. Sie ist ein junger, leidenschaftlicher, sehr einsamer Mensch in einer engen und geistig platten Umwelt. Die Tochter eines bedenkenlosen Geschäftsmannes, verlobt mit einem Mann, den sie nicht liebt, dem sie sich überlegen fühlt, den sie bloß anhörte, um vielleicht einen Ausweg aus der Einsamkeit zu finden. Unbeteiligt am Gesumme und Geplapper der Mädchen sitzt sie in der Spinnstube und wird ärgerlich.

*O, macht dem dummen Lied ein Ende,
es summt und brummt nur vor dem Ohr!
Wollt ihr, daß ich mich zu euch wende,
so sucht was Besseres hervor!*

Der Holländer, dessen Bild in ihrem Vaterhause hängt, bedeutet für sie weder bloße Fantasie noch bloße Vergangenheit: er ist für sie Wirklichkeit und Gegenwart. Daher kann ihre Ballade in den ekstatischen Ruf ausbrechen:

*Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!*

Das ist eine Lebens- und Zukunftsaufgabe. Die große Tat eines Menschen in kleiner Umwelt. Damit aber kam bereits die Tragödie in das Haus des Fischers Daland: noch ehe der Holländer selbst die Schwelle überschritt. Senta versteht ihre Tat zwar als Erlösung des Holländers durch ein Leben in Liebe und Treue. Der Holländer hingegen muss die Erlösung als ein Sterben-können verstehen. Die Gemeinschaft zwischen ihm und Senta ist ungeheuerlich als Verbindung des Nicht-mehr mit dem Noch-nicht, der romantischen Regression des Holländers mit Sentas aus der Bürgerwelt wegstrebender

Utopie. Das Terzett Holländer-Senta-Daland in E-Dur, das den zweiten Aufzug beschließt, bietet musikalisch scheinbar eine Gemeinsamkeit der musikalischen Linie. Alle drei Stimmen streben im Septimenakkord leidenschaftlich empor: aber scheinbar gleiche musikalische Bewegung hat, nicht bloß dem Text nach, ganz verschiedene Bedeutung. »Bis in den Tod« heißt es bei Senta; »Hohn, Hölle, dir« in der musikalischen Gegenstimme des Holländers; »Es soll euch nicht gereuen« singt der erfolgreiche Daland, den der gute Abschluss freut. Das dann folgende *più stretto* und *più presto* bringt Taumel und leidenschaftliche Entschlossenheit: ein Bündnis zwischen Tod und Leben, todessüchtiger Vergangenheit, geschäftiger Gegenwart und sehnsüchtig erhoffter Zukunft.

Eben dadurch aber erweist sich der »Fliegende Holländer« Richard Wagners als ein Werk jener eigentümlichen gesellschaftlichen Übergangszeit zwischen 1830 und 1848, von der Alfred de Musset in seiner »Confession d'un enfant du siècle« von 1836 gesagt hatte, das Unbehagen der jungen Menschen jener Epoche liege darin, dass nichts mehr von dem Bestand habe, was ehemals war, aber auch noch nichts von dem, was einmal sein werde. Dieser Zustand einer Übergangszeit zwischen den Revolutionen, zwischen Restauration und Ancien régime, bürgerlicher Revolution und sozialistischer Utopie (von sozialistischer Wissenschaft ganz zu schweigen), bildete die eigentliche gesellschaftliche Grundlage der Weltschmerzthematik. Hier findet sich die Ursache einer gemeinsamen Prägung so verschiedenartiger Künstler wie Büchner und Lermontow, Mickiewicz und Musset. Auch die Senta Richard Wagners ist in Mussets oder Lermontows Sinne eine »Heldin unserer Zeit«. Gerade die Ambivalenz aber von Tradition und Neugestaltung, Nicht-mehr und Noch-nicht, die Bindung Sentas an den Holländer, der selbst manchen Zug der Zukunftssehnsucht besitzt, aber vor allem doch durch den Fluch gezeichnet ist, stellt Richard Wagners romantische Oper in den Zusammenhang der gro-

ßen europäischen Emanzipationsbewegung und offenbart gleichzeitig bereits den Zwiespalt, der Wagners ganzes spätere Werk durchziehen sollte: Regression und Utopie, Lebenskraft und Todessüchtigkeit in unlösbarer Verstrickung.

Auch die Musik des »Holländers« steht im Übergang zwischen dem Herkömmlichen und dem durchaus Neuen. Die Partitur ist als Nummernoper angelegt. Ouvertüre, dann erster Aufzug mit Introduction, Lied des Steuermanns, Rezitativ und Arie, Szene und Duett, Schlusschor. Auch in den anderen beiden Aufzügen begegnen wir den gewohnten Formen romantischer Opernkunst, der Ballade, Arie, Cavatine, Duetten und Terzetten, schulgerechten Finales mit Chor. Die romantische Harmonik ist weitgehend übernommen und beibehalten; die verminderten Septimen Webers, Mendelssohns oder Marschners erscheinen auch dem Komponisten des Holländers als dienlich. Dennoch findet sich Chromatik von einer Kühnheit, die weit über alle Vorbilder hinausreicht. Wenn der Holländer im Duett mit Daland bekennt:

*Wenn aus der Qualen Schreckgewalten
die Sehnsucht nach dem Heil mich treibt,
ist mir's erlaubt, mich festzuhalten
an einer Hoffnung, die mir bleibt?*

So steigt das Melos der Singstimme folgendermaßen auf: d, es, fis, g, es, fis, g, b, a, h, c, d, es. Die Vision endlicher Vernichtung in der Holländer-Arie steigt im Unisono der Singstimme mit Trompeten und Posaunen in gewaltigen Schritten auf. Dies alles ist romantische Tradition und dennoch bereits eigene Wagnersche kühne Erfindung.

Außerordentlich ist auch die Weiterbildung der volkstümlichen Lied- und Chornummern Carl Maria von Webers. Spinnerlied und Matrosenchöre sind volkstümliche melodische Einfälle ersten Ranges; sie haben wesentlich zur unverminderten Popularität der Oper beigetragen. Hart und

nicht minder organisch verbunden neben diesen volkstümlichen Nummern aber stehen melodische Weiterbildungen der europäischen großen Oper, die solche Teile der Partitur heute ebenso in die Nähe Meyerbeers wie des jungen Verdi rücken.

Nahezu vergleichslos bleibt die Ouvertüre. Sie ist eine sinfonische Dichtung, die aber nicht bloß, wie bei Beethoven oder Weber, einige der Hauptthemen und geistig-musikalischen Kontraste zu einem geschlossenen Orchesterstück verbindet. Die Holländer-Ouvertüre ist eigentlich eine Vorwegnahme der Gesamthandlung. Sie unterscheidet sich dadurch auch von der »Tannhäuser«-Ouvertüre, erst recht von den Vorspielen zu »Lohengrin«, »Tristan« oder »Parsifal«. Erst im Vorspiel zu den »Meistersingern« hat Wagner von Neuem eine musikalische Gesamtdarstellung der eigentlichen Handlung vorangestellt. Im Grunde läßt sich die »Holländer«-Ouvertüre durchaus episch nacherzählen. Das beginnt mit dem berühmten Holländer-Motiv in d-Moll, läßt die Erscheinung des Gespensterschiffes folgen, die Überleitung führt zum Erlösungsmotiv in der Paralleltonart F-Dur, schildert das weitere Umherirren auf dem Meer, die Begegnung von Geisterschiff und Menschenschiff, neues Suchen, die Erlösung scheinbar nahend in Sentas Schwur, scheinbares Scheitern der Erlösung mit dem zerrissen abbrechenden Fortissimo-Akkord, dem die Generalpause folgt; darauf die Heilsgewissheit, die sich formal, nach dem Vorbild Beethovens und Webers, als Schlusstretta im Übergang von d-Moll zu D-Dur ausdrückt, dann aber, in genauer Vorwegnahme des eigentlichen Opernschlusses, in leisen Tönen der Verklärung diese sinfonische Kurzfassung des Werkes ausklingen läßt.

Nicht mehr und noch nicht. Ein Werk der Tradition und der Umkehr in einem. In Gehalt und Form, Dichtung und Musik das ehrliche Erzeugnis einer gesellschaftlichen Übergangszeit. Aufbegehren eines Künstlers und seiner Gestalten aus der Bürgerwelt des Juste-Milieus, die Wagner voller Entsetzen in Paris erlebt hatte, und die sein Denken und

Schaffen von nun an unablässig beschäftigen sollte. Gegen diese Welt stehen Senta und der Holländer gemeinsam, aber es ist eine unguete, tief fragwürdige Gemeinsamkeit als Bündnis der Zukunft mit der Vergangenheit. Versteht man sie recht, so ist mit dieser ersten Wagner-Oper bereits alles gegeben, was Thomas Mann am fünfzigsten Todestag in jenem Jahr 1933 durch die Formel »Leiden und Größe Richard Wagners« ausdrücken sollte.

RICHARD WAGNER AN FERDINAND HEINE

46

Dresden, Anfang August 1843

Lieber Heine,
als ich meinen fliegd. Holländer schrieb, lebte ich der Ueberzeugung, nicht anders schreiben zu können als ich schrieb. Der Stoff – durch deinen Namens-Bruder mir bereits längst bekannt – erhielt für mich auf meiner berühmten Seefahrt und in den norwegischen Scheeren eine ganz besondere Farbe und Eigenthümlichkeit, allerdings düster, dennoch aber der Natur, der wir alle angehören, abgelauscht und nicht etwa Speculation eines düster-süchtigen Schwärmer's. Das große, wilde Meer mit seinen darüber gebreiteten Sagen ist aber ein Element, das sich nicht gehorsam und willig zu einer modernen Oper zustutzen lässt, und die ganze Meer-durchbrauste Sage vom fliegd. Holländer, der mich nun einmal so einnahm, daß sie nach einer künstlerischen Reproduction in mir verlangte, schien mir heillos verstümmelt und verstimmt werden zu müssen, wenn sie als Operntext den modernen Anforderungen an pikanten Spannungen und Ueberraschungen ETC. genügen sollte. Ich zog es daher vor, nichts an dem Stoff wie er sich ganz von selbst bot mehr zu moduliren, als der Gang einer dramatischen Handlung es verlangt, den ganzen Duft der Sage aber sich ungestört über das Ganze vertheilen zu lassen, denn nur so glaubte ich den Zuhörer ganz in jener seltsamen Stimmung festbannen zu können, in der man – mit nur einiger Poesie begabt – die düsterste Sage bis zur Behaglichkeit liebgewinnen kann. So lies ich denn aber auch meine Musik

beschaffen sein: um meine Absicht zu erreichen, durfte ich nicht links und rechts sehen, dem modernen Geschmack nirgends das geringste Zugeständniß machen, weil ich sonst nicht nur unkünstlerisch, sondern auch unklug verfahren wäre. Den modernen Zuschnitt in Arien, Duetten, Finale's ETC., mußte ich sogleich aufgeben, und dafür in einem Zuge fort die Sage erzählen, wie es eben ein gutes Gedicht thun muß. Auf diese Weise brachte ich denn eine Oper zustande, von der ich – nachdem sie nun aufgeführt ist – nicht begreifen kann, wie sie hat gefallen können, weil sie in ihrem ganzen Aeußeren dem, was man jetzt unter Oper versteht, so sehr unähnlich ist, daß ich einsehe, wie ich in Wahrheit viel von dem Publikum forderte, nämlich daß es mit einem Male von all dem abstrahiere, was es bisher im Theater unterhalten und angesprochen hat. Daß nun aber diese Oper nicht nur in Dresden, sondern namentlich auch in Cassel und Riga sich so viele Freunde erworben, und selbst das größere Publikum für sich gewonnen hat, das erscheint mir als ein sehr wichtiger Fingerweis für uns, der uns andeutet, daß wir nur schreiben müssen gerade wie es der uns Deutschen angeborene poetische Sinn eingiebt, nirgends hin Zugeständnisse an eine fremde Mode machen und einfach die Stoffe wählen und so behandeln müssen, wie sie uns zusagen, um am Sichersten zu sein, auch unsern Landsleuten zu gefallen. Auf diese Art können wir auch wieder eine deutsche Original-Oper gewinnen, und Allen, die daran verzagen und sich ausländische Modelle kommen lassen, können sich an diesem Holländer – der gewiß so concipirt ist, wie ihn nun und nimmermehr ein Franzose oder Italiener concipirt haben würde – ein Beispiel nehmen. – Eine einfache Darstellung des Verlaufs der Oper genügt zur ETC. ETC.

47

Dein
Richard Wagner

»
DENN IM DURCHSCHNITT
MACHEN ES DIE KÜNSTLER
WIE ALLE WELT,
SOGAR SCHLIMMER –
SIE MISSVERSTEHEN
DIE LIEBE.
AUCH WAGNER HAT SIE
MISSVERSTANDEN.
SIE GLAUBEN IN IHR
SELBSTLOS ZU SEIN,
WEIL SIE DEN VORTEIL
EINES ANDREN WESENS
WOLLEN,
OFT WIDER IHREN
EIGENEN VORTEIL.
ABER DAFÜR WOLLEN SIE
JENES ANDRE WESEN
BESITZEN ...

«

Friedrich Nietzsche
in »Der Fall Wagner«

SENTA UND DER HOLLÄNDER

—

EINE NARZISSTISCHE KOLLUSION MIT TÖDLICHEM AUSGANG

TEXT VON Isolde Vetter

Man hat gemeinhin angenommen, dass es sich in Richard Wagners »Fliegendem Holländer« um das Thema der Liebe handle, der durch einen Nebenbuhler gestörten zwar, der letztendlich scheiternden vielleicht, der zu übermenschlicher Größe erhöhten gar, aber eben doch um das Thema der Liebe, der Liebe zwischen Senta und dem Holländer. Es deutet jedoch vieles darauf hin, dass es ein anderes, noch tiefer zurückreichendes Grundthema menschlicher Existenz ist, das in der Oper seinen Ausdruck findet und das – so ist anzunehmen – die Anziehungskraft des Stückes bis auf den heutigen Tag ausmacht.

Senta hebt sich vom Kreis ihrer Gefährtinnen deutlich als etwas Besonderes ab. Dies könnte einmal schon darin liegen, dass sie die Tochter eines Seehandelskaufmanns ist, nicht die eines einfachen Matrosen; zum andern aber umgibt sich Senta selbst mit einer Aura des Andersartigen: Während die Mädchen allesamt spinnen und dabei an ihre auf der See befindlichen Liebsten denken, gibt sich Senta tatenlos der Schwärmerei für ein altes Gemälde hin. Sie ist eben kein gewöhnliches Mädchen, das einen durchschnittlichen Liebsten hat, für den es spinnt, um dann ein Geschenk, etwa ein »vom Mohrenstrand« mitgebrachtes »gülden Band«, zu erhalten, nein, Senta fühlt sich insgeheim zu Höherem berufen.

Ist sie mit dieser ihrer Sonderrolle einerseits durchaus erfolgreich – die Mädchen gehorchen zum Beispiel sofort ihrer Aufforderung, das Spinnen während des Vortrags der Ballade einzustellen und lassen sich dann während des Gesanges willig von Sentas Gefühlen mitreißen –, so erntet sie andererseits eben wegen ihrer Sonderstellung ein nicht geringes Maß an Spott von seiten ihrer Gespielinnen:

*»Ei, ei! Ei, ei! Was hören wir!
Sie seufzet um den bleichen Mann! [...]
Da sieht man, was ein Bild doch kann!«*

Diesen Spott dehnen die Mädchen auch auf Sentas »offiziellen« Liebhaber, Erik, aus, denn auch in diesem Punkt weicht Senta vom Üblichen ab: Während die Mädchen durchweg Bräute von Seeleuten sind, hat Senta einen Jäger zum Verehrer. Es bleibt offen, ob das Senta in den Augen ihrer Gefährtinnen eher erhöht – das etwas neidische:

*»Sie hat's nicht not, daß sie sich eilt;
ihr Schatz nicht auf dem Meere weilt«*

könnte darauf hindeuten –, oder ob ein Jäger für die Matrosenbräute eher etwas Geringerwertiges darstellt:

*»Bringt er nicht Gold, bringt er doch Wild, –
man weiß ja, was ein Jäger gilt!
Ha ha ha ha ha ha ha!«*

Die Mädchen werden sogar noch schärfer in ihrem Spott über Erik und sein Verhältnis zu Senta:

*»Sie hört euch nicht! Sie ist verliebt!
Ei, ei! Wenn's nur nicht Händel gibt!
Denn Erik hat gar heißes Blut, –
daß er nur keinen Schaden tut!
Sagt nichts! Er schießt sonst wutentbrannt
den Nebenbuhler – von der Wand!
Ha ha ha ha ha ha ha!«*

Dieser Spott »sitzt« bei Senta: Sie fährt heftig auf und versucht, die Mädchen durch Einschüchterung zum Schweigen zu bringen (»Wollt ihr mich ernstlich böse machen?«). Die Mädchen ihrerseits kontern durch lautstarkes Anstimmen ihres Liedes sowie vehementes Drehen der Spinnräder, um, wie es in der Regiebemerkung heißt, Senta nicht Zeit zum »Schmälen« zu lassen. Interessanterweise hat »schmälen« neben der Hauptbedeutung »zanken« in der Jäger(!)sprache noch die Sonderbedeutung »[vom Rehwild]: einen bellenden Laut im Schreck ausstoßen«, und genau das ist es, was Senta tut, aufgeschreckt durch die intuitive Einsicht der Mädchen in den Charakter ihres Liebhabers: Er ist eben gerade kein heißblütiger, kein rabiater, mit einem Wort: kein »richtiger« Mann, der imstande wäre, einen Nebenbuhler über den Haufen zu schießen ... Wie sich noch zeigen wird, ist dies durchaus kein Zufall. Im Ganzen gesehen bleiben die Mädchen aber trotz ihrer bemerkenswerten intuitiven

Erfassung der Realität doch naiv, nehmen alles eher auf die leichte Schulter.

Anders Mary, Sentas Amme, die die Rolle des moralistischen Überich verkörpert. Sie lobt die Mädchen ob ihres Fleißes, tadelt Senta wegen ihres Müßigseins und versucht, sie durch kleine Drohungen zur Raison zu bringen: »Du böses Kind! Wenn du nicht spinnst, / vom Schatz du kein Geschenk gewinnst!« Sentas Fixierung an das Bild und die zugehörige Ballade sieht sie mit Besorgnis, ja mit geheimer Angst, insbesondere da sie es ja selbst war, die Senta über Jahre hinweg in intensive Berührung mit der Ballade gebracht hatte: »*Wie oft doch hört'ich sie von dir!*« muss sie sich von Senta entgegenhalten lassen. Ohne es im geringsten zu wollen, hatte sie damit den jetzigen befremdlichen Zustand Sentas mit heraufbeschworen, der aber nun ihren Händen vollständig entglitten ist. Kein Wunder, dass sie bei bloßer Erwähnung der Ballade schon ängstlich abwehrt und sich diese ihre Angst, als sie den Vortrag der Ballade nicht verhindern kann, als Ärger Luft macht (*»Ich spinne fort!«*). In ihrer Hilflosigkeit möchte sie dann wenigstens das verhängnisvolle Gemälde außer Sichtweite schaffen lassen; schließlich versucht sie, Angst und Sorge dadurch zu verdrängen, dass sie sich übereifrig in ihre Aufgabe als Hausvorsteherin und Befehlsgewaltige über die – offenbar halbwegs auch als Gesinde fungierenden – Mädchen stürzt.

Senta ist wohl mutterlos aufgewachsen; die Amme hat offensichtlich Mutterstelle an ihr vertreten. Wie in männerbeherrschten, erfolgs- und leistungsorientierten Gesellschaften die Regel, hatte sich Daland vermutlich einen Sohn gewünscht, der »zu Höherem«, das heißt dazu bestimmt gewesen wäre, die väterlichen Fantasien des Aufstiegs zu einem besseren Leben vollends zu verwirklichen, während es Daland nur gelungen war, die erste Stufe solchen Aufstiegs aus dem ärmlichen Schiffer- und Jägermilieu zu erklimmen, nämlich einige Wohlhabenheit durch Seehandel. Größeren Reichtum hatte er jedoch bisher

nicht ergattern können. Statt eines – ihm ebenfalls versagt gebliebenen – Sohnes war nun Senta Delegationsobjekt für ihres Vaters Aufstiegsfantasien geworden. Träger elterlicher Delegationen zu sein ist immer misslich, musste hier jedoch besonders zerstörerisch wirken, da Senta, als Frau geboren, die Größenfantasien ihres Vaters nach der geltenden Herrschafts- und Geschlechtsordnung niemals selbst, sondern höchstens als Hilfsfigur des eigentlich gemeinten Mannes würde verwirklichen können. Senta konnte daher kein eigenes, unabhängiges Selbst erwerben, sondern musste als Kehrseite der ihr delegierten, für sie aber unerfüllbaren Größenfantasien starke Minderwertigkeitsvorstellungen entwickeln. Tatsächlich eckt sie in ihrer Umgebung, bei den Mädchen wie bei ihrer Amme, Frauen »normalen« Zuschnitts, ja auch an, zieht sich Spott und mit bedrohlichen Untertönen versehene Warnungen zu, denn die Frauen können nicht verstehen, gleichwohl erahnen, dass sich bei Senta nicht alles im rechten Lot befindet. Das musste Sentas Gefühl der Minderwertigkeit gleichsam von der anderen Seite her verstärken. Ihrem Vater kein Sohn, unter Frauen nicht recht am Platze: So musste ihr ganzes Trachten darauf gerichtet sein, endlich der – ihr von Bild und Ballade vorgezeichneten – männlichen Komplementärfigur habhaft zu werden, durch die sie dem väterlichen Delegationsauftrag würde gerecht werden können und in der sich zugleich ihre Minderwertigkeit als die Person, die sie war, in die erträumte Grandiosität auflösen würde.

Erik, Sentas Verehrer, ist selbst von unsicherem Selbstwertgefühl. Ihm gegenüber kann Senta die Beherrschende sein. Er nähert sich ihr in depressivem Tonfall, fast unterwürfig: »*Doch willst du, – ach! ... so verdirb mich ganz!*« Sein Selbstbild ist das eines Armen, Schwachen, Unwerten, der auf die huldvolle Zuwendung anderer angewiesen ist und peinlich jeden möglichen Misserfolg zu vermeiden trachten muss:

*»mein dürftig Gut, – mein Jägerglück: –
Darf so um deine Hand ich werben?
Stößt mich dein Vater nicht zurück?«*

54 Wie als Ausgleich für seine mangelnden äußeren Erfolge legt er Senta sein »Herz, voll Treue bis zum Sterben« zu Füßen. Er fühlt, dass nun die Zeit gekommen ist, zu der Daland einen Gatten für seine Tochter wählen wird, und er möchte sich zunächst Sentas Liebe versichern, ehe er seine Werbung bei Daland vorzubringen wagt. Nichts in der Welt jedoch ist unsicherer als Sentas Liebe zu ihm, und gerade diese seine Befürchtungen zwingen ihn zu verstärktem Anklammerungsverhalten:

*»Wenn dieses Herz im Jammer bricht, –
wird's Senta sein, die für mich spricht?«*

Im Grunde weiß Erik aber sehr genau, wie es um sein Verhältnis zu Senta steht:

*»Und Senta, du ... wie dürft' auf dich ich zählen?
Erfülltest du nur eine meiner Bitten?
Kränkst du mein Herz nicht jeden Tag?«*

»Lässt du von deiner Schwärmerei wohl ab?« lautete sein Hauptanliegen – eine allerdings von vornherein aussichtslose Bitte. Man möchte sich fragen, weshalb Erik seine Zuneigung überhaupt weiterhin an einen Menschen verschwendet, von dem er tagtäglich nur Kränkungen erfährt. Gerade aber durch solches ständiges Zurückgewiesenwerden kann sich Erik in der von ihm benötigten Entfernung von Senta halten, denn eine wirklich nahe Beziehung würde ihn in seinem schwachen Selbst viel zu sehr gefährden.

Senta wiederum findet in Erik ebenfalls genau das, was sie braucht, nämlich einen Verehrer, der ihr nach

außen hin ein Stück »Normalität« verleiht, der ihr, passiv und abhängig wie er ist, nach innen jedoch nicht gefährlich werden kann. Sie versteht es ausgezeichnet, sich ihn vom Halse zu halten, indem sie auf seine Fragen, Vorhaltungen und Befürchtungen nie konkret antwortet, sondern bald hinhaltend (*»Wie? Zweifelst du an meinem Herzen? / Du zweifelst, ob ich gut dir bin?«*), bald ausweichend (*»Soll mich des Ärmsten Schreckenlos nicht rühren?«*), bald entwaffnend naiv (*»Ich bin ein Kind und weiß nicht, was ich singe! / O sag, wie? fürchtest du ein Lied, ein Bild?«*). Wenn Erik gar zu aufdringlich Mitleid heischt (*»Mein Leiden, Senta, rührt es dich nicht mehr?«*), weist sie ihn deutlich in seine Schranken (*»Oh, prahle nicht! Was kann dein Leiden sein?«*): Ihr ungeteiltes Mitleid gehört natürlich der erträumten Gestalt des grandiosen Unbekannten. Andererseits hält sie Eriks Liebeshoffnung wach, indem sie ihn zu sich ruft, ihn anscheinend bestimmte Aufgaben erfüllen lässt (*»des Hochlands Blume zu gewinnen«*) und ihm auch gewisse Vertraulichkeiten gewährt, die letztlich aber unverbindlich bleiben:

*»Als sich dein Arm um meinen Nacken schlang,
gestandest du mir Liebe nicht aufs neu?«*

klagt ihr Erik und fährt fort:

*»Was bei der Hände Druck mich hehr durchdrang, –
sag, war's nicht die Versicherung deiner Treu?«*

Sie zieht ihn also auf Armeslänge heran, um ihn damit gleichzeitig auf Armeslänge von sich weg zu halten.

Die bisherigen Lebens- und Charakterschicksale des Holländers bilden sich, im Gegensatz zu denen der anderen Personen des Stückes, nicht direkt ab, sondern müssen auf eher indirekte Weise erschlossen werden, da uns der Holländer nicht in seinem angestammten familiären und

sozialen Umfeld entgegentritt. Nach allem, was wir aus seinem eigenen Munde über ihn erfahren, muss er eine tiefe, eine nachhaltige, eine gewissermaßen tödliche Kränkung erlitten haben, tödlich nämlich für seinen Lebenswillen: Er sieht sich als absolut Hoffnungslosen, was eine sinnerfüllte lebendige Existenz anbetrifft. Das Heil, das er sucht, glaubt er niemals finden zu können; was er nur noch rastlos erstrebt, ist der Tod. Aber nicht einmal dazu kann er sich aus eigener Machtvollkommenheit verhelfen: Alle bisherigen Versuche, seinem Leben ein Ende zu bereiten, sei es durch absichtlich herbeigeführten Schiffbruch, sei es, indem er Piraten zum Kampf zu provozieren versuchte, sind immer wieder gescheitert. So fühlt er sich als Verdammter, hegt die Vorstellung, ewige Qualen erdulden zu müssen, den Mächten der Hölle ausgeliefert zu sein.

Der Holländer unterliegt einer Art Verworfenheitswahn, der in seiner Großartigkeit eine ins Negative gewendete Grandiositätsfantasie darstellt. Als Ursache für ein derart schwer gestörtes Selbstwerterleben muss eine tiefe narzisstische Ur-Verunsicherung in der frühen Kindheit angenommen werden. Infolgedessen ist der Holländer ständig der Gefahr des Wiederauflebens unerträglicher Abhängigkeits-, Ohnmachts-, Hilflosigkeits- und Angstgefühle ausgesetzt. Diese fortwährend drohende narzisstische Katastrophe ruft Kompensationsmechanismen auf den Plan: Die ebenso unablässige wie vergebliche Suche des Holländers nach dem »Heimatland« ist nichts anderes als die Suche nach der verlorenen Urharmonie, dem frühen, wohl pränatalen, vollständigen Einssein mit der Mutter, dem sogenannten Primärzustand. Des Holländers narzisstischer Defekt muss so groß sein, dass er auf die – beim Erwachsenen als pathologisch geltende – Regression auf den Primärzustand zurückgreift. Bereits das Bestreben, den Tod in den Wellen zu finden, kann als Versuch der (Wieder-)Vereinigung mit der Mutter gelten: Wasser und Wellen stellen ein verbreitetes Muttersymbol dar

(wave, wohl auch Welle, und vulva sollen eine gemeinsame indogermanische Wurzel haben); des weiteren wäre an den vermutlich glückseligen Schwebezustand des Ungeborenen im mütterlichen Fruchtwasser zu denken. Infolge der durch die Mutterperson erlebten frühen Versagung besteht zugleich ein tiefer, archaischer Hass gegen sie, der in der ersehnten Wiedervereinigung ebenfalls ausagiert werden kann, denn die bei einer Verschmelzung inbegriffene Auflösung der eigenen Individualität bedeutet zugleich eine Wendung der (der frustrierenden Mutter geltenden) Aggression gegen die eigene Person. Diese Art der Abwehr aggressiver Impulse liegt schon deshalb nahe, weil die eigene Person und die der Mutter in der Verschmelzungsfantasie ohnehin nicht mehr streng getrennt erlebt werden.

Sein defizitärer Selbst-Zustand lässt dem Holländer keine Ruhe, auch nicht zu irgend anderen Beschäftigungen (*»Nie werd' ich die Heimat erreichen, – / zu was frommt mir der Güter Gewinn?«*), sondern treibt ihn zu immer erneuter Suche nach einem Objekt, das den Defekt wettzumachen verspricht. So begibt er sich denn an Land, fragt den ersten besten, der ihm begegnet, nach einer Tochter und belegt diese, da vorhanden, augenblicklich mit Beschlag, kaum dass er sich beim Vater – der sie ihm bereits als »treues Kind« vorgestellt hatte – wie zur Bestätigung noch einmal nach ihrer Treue erkundigt. Immerhin mögliche eigene Wünsche dieser Tochter in Bezug auf einen Bräutigam und Ehemann kommen für den Holländer überhaupt nicht in Betracht. Hierin treffen sich die beiden Männer (Daland: *»du sollst sie sehn, – und wenn sie dir gefällt ... «* / Holländer: *»So ist sie mein ...«*), wenn auch die Zwecke, für die sie Senta jeweils zu benutzen gedenken, nicht dieselben sind. Daland bemerkt sofort, worauf sein Gegenüber vor allem anderen erpicht ist (zum Holländer: *»Du gibst Juwelen, unschätzbare Perlen: – / Das höchste Kleinod doch, – ein treues Weib ... «*) und streicht folgerichtig seine Ware, das *»höchste meiner Güter«*, als *»schöne*

Tochter, mit treuer Kindeslieb' ergeben mir« heraus, denn unverhofft sieht er sein Lebensziel (*»nach Schätzen geizt er nur*«, weiß Erik) in greifbare Nähe gerückt, und Senta, das treue Kind, ist das Mittel, mit dem er es vollends erlangen wird. Um seine wahren Beweggründe etwas zu verschleiern oder auch aus einer Spur schlechten Gewissens heraus gibt Daland, allerdings allzu durchsichtig, noch schnell vor, an des Holländers Schicksal Anteil zu nehmen und in ihm hohe menschliche Qualitäten entdeckt zu haben, und dann ist der Handel perfekt.

»Große Leiden erfordern große Heilmittel«: Eine dem Holländer genügende Beziehungsperson muss zum einen nicht nur über geradezu übermenschliche Eigenschaften verfügen (*»Darf ich in jenem Wahn noch schmachten, / daß sich ein Engel mir erweicht?«*), sondern darf zum anderen auch keine persönlichen Eigenheiten besitzen, die diese Idealisierung vielleicht stören könnten. Als eigene Person mit eigenen Wünschen und Ansprüchen zählt sie überhaupt nicht, sondern nur insoweit, als sie die ihr zuge dachte Funktion des narzisstischen Objekts, das heißt des Ersatzes für die narzisstische Lücke im eigenen Selbst, zu erfüllen vermag. Eine solcherart angelegte Beziehung ist jedoch meist nicht von langer Dauer. Falls das narzisstische Objekt nicht gerade selbst an einer komplementären Störung leidet, wird es je länger, je weniger mit seiner Rolle einverstanden sein. Es wird zwar idealisiert und zum unverzichtbaren Teil des Partners erhoben, fühlt sich als Individuum jedoch bedeutungslos. Jede eigenständige Regung, die dem vom Narzissten Gewünschten zuwiderläuft, wird sofort mit Wut beantwortet. Beim Holländer ist diese so gewaltig, dass er sich des Abwehrmechanismus' der Projektion bedienen muss – seine maßlose Wut auf all die früheren, nicht durchweg willfähigen Partnerinnen hat bei ihm die Gestalt einer unerhört grausamen Verfügung höherer Mächte angenommen:

*»Denn wiss', Unsel'ge!«
wird er Senta zurufen,
»welches das Geschick,
das jene trifft, die mir die Treue brechen:
Ew'ge Verdammnis ist ihr Los!
Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
durch mich ... «*

Gleichzeitig vermag dieser »Spruch« auch die Grandiosität des Holländers ins rechte Licht zu rücken: Wer es gewagt hat oder wagen sollte, ihm nicht in allem zu Willen zu sein, hat schlechterdings mit der ewigen Verdammnis zu rechnen ... Nach diesem Muster, das nur bedingungslose Unterordnung des weiblichen Partners oder aber unbändige Wut und vernichtende Drohungen von seiten des Holländers zulässt, müssen seine unzähligen bisherigen Beziehungsversuche abgelaufen sein, und eben daran sind sie auch gescheitert, da die zum narzisstischen Objekt Ausersehenen nur in den seltensten Fällen auch von sich aus gewillt sind, sich völlig aufzugeben. So muss sich der Holländer in seiner Hoffnung auf totale Harmonie immer wieder enttäuscht sehen. Diese endlos sich wiederholende Enttäuschung ruft tiefe Resignation und Verbitterung hervor (*»Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn! / Um ew'ge Treu' auf Erden – ist's getan!«*), die er zeitweilig hinter Zynismus zu verbergen sucht (*»Nur eine Hoffnung soll mir bleiben, / nur eine unerschüttert stehn: – / So lang der Erde Keim' auch treiben, / so muß sie doch zugrunde gehen«*), der sich bis zum Nihilismus steigert (*»Wann alle Toten auferstehn, / dann werde ich in Nichts vergehn! / Ihr Welten, endet euren Lauf! / Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!«*). Es ist freilich nur ein verbaler Nihilismus, denn unmittelbar darauf treibt es den Holländer, fast zwanghaft, wieder an Land. Diesmal aber trifft er, in Gestalt von Senta, zum ersten Mal auf ein Wesen mit komplementärnarzisstischer Struktur.

KOLLUSION

Beim Zusammentreffen zwischen Senta und dem Holländer brechen die gegenseitigen projektiven Erwartungen vom ersten Augenblick an voll auf.

60 *»Wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild zu mir;
wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
vor meinen Augen seh' ich's hier«*

Der Holländer identifiziert Senta sofort mit dem engelgleichen Bild der allerbarmenden Mutterperson, die er in jenen »längst vergangnen Zeiten« der frühen Kindheit so heftig und schmerzlich entbehrt hatte und seitdem als Wunschtraum in sich trägt, dem er zeitlebens, »bange Ewigkeiten« hindurch und über Weltmeere hinweg, nachgejagt ist. Auch Senta ist sogleich von unwiderstehlicher, wie magnetischer Anziehung erfasst. Ihr Gefühl ist so stark, dass sie augenblicksweise vermeint, erst jetzt zum eigentlichen Leben zu erwachen (*»Weilt' ich bisher in trügerischen Räumen? / Brach des Erwachens Tag heut' an?«*), was ja insofern völlig zutrifft, als sie bisher nur mit einem Teil-Selbst leben musste und ihr nun wie durch ein Wunder genau derjenige entgegentritt, den sie braucht (und der sie braucht), um sich zu einem vollständigen Selbst zu verhelfen. Während der Holländer eine gewisse Einsicht in seinen Zustand an den Tag legt, nämlich die, dass es nicht eigentlich Liebe ist, wonach es ihn verlangt, sondern »das Heil«, also Heilung von der narzisstischen Wunde, die er mit »düstrer Glut« in sich »brennen« fühlt, geht Senta vollkommen in ihrer Rolle als »altruistisches« Gegenstück auf:

*»Die Schmerzen, die in meinem Busen brennen, –
ach! dies Verlangen, wie soll ich es nennen?
Wonach mit Sehnsucht es ihn treibt, – das Heil,
würd' es, du Ärmster, dir durch mich zu Teil!«*

Die Schmerzen, die sie empfindet, gelten nicht für einen Augenblick ihr selbst, den von ihr durchgemachten Leiden, keinen Atemzug lang geht es ihr um ihre eigenen Bedürfnisse, oder richtiger: Ihr einziges Bedürfnis ist, sich vollkommen hinzugeben, sich aufzugeben für den anderen und im anderen, eins zu werden mit ihm. Gleichzeitig erfährt sie dadurch die von jeher ersehnte Aufwertung ihres schlechten Selbstgefühls: Identifiziert sie sich mit dem Partner, wird sie ein Teil von ihm, so hat sie auch teil an seiner – von ihr idealisierend so gesehnen – Grandiosität, hier einer Grandiosität des Leidens. Diese Teilhabe bedeutet für sie die endliche Wiedergutmachung ihrer Leiden, die sie durch die an ihr begangene Deformation ihres Selbst erlitt. Ihre geheimen, vor ihrer »normalen« Umgebung bis auf einige Ausbrüche verborgen gehaltenen Größenfantasien werden sich jetzt endlich bestätigen: Sie ist tatsächlich zu Höherem berufen als zum Spinnstubendasein – sie ist einer so überwältigenden Tat fähig wie der Erlösung eines Verdammten aus abgrundtiefen Leiden – sie ist imstande, den Schicksalsgewalten zu trotzen – mit ihrer bis zum Tod nicht wankenden Treue steht sie über allem! Dunkel ahnt sie vielleicht, dass es diese ihre eigenen narzisstischen Hochgefühle sind, die sie in einen Zustand von Berauschtigkeit geraten lassen:

*»Was ist's, das mächtig in mir lebet?
Was schließt berauscht mein Busen ein?
Allmächt'ger, was so hoch mich erhebet,
laß es die Kraft der Treue sein!«*

KILLUSION

Es scheint so, als ob ein jeder nun den idealen Partner gefunden hätte, das vollkommene Gegenstück, so dass der nur je von Menschen erträumten Harmonie nichts mehr im Wege

stünde. Aber Triumph über das Schicksal des Partners, über seine Leiden, bedeutet gleichzeitig auch Triumph über den Partner selbst. Die Waage, die um die bange Frage pendelt: Wer braucht wen mehr?, scheint sich nach der einen Seite zu neigen. Um sein inneres Gleichgewicht aufrechtzuerhalten (oder vielmehr überhaupt erst zu erlangen), benötigt der Holländer Senta als Teil-Selbst. Damit wird er aber in hohem Maße abhängig von ihr. Sie, die ihr Selbst völlig für ihn aufzugeben bereit ist, erhält gerade dadurch eine gefährliche Machtposition; sie dringt gleichsam wie ein Wurm in den Kern einer Nuss vor und kann nun beginnen, sich diesen einzuverleiben. War die Haltung der frühen Mutter gegenüber sehr ambivalent, gemischt aus der Sehnsucht nach Liebe und dem Hass wegen Versagung, so ist sie das dem aktuellen narzisstischen Objekt gegenüber erst recht. Die Beziehung zwischen dem Narzissten und dem Komplementärnarzissten ist in hohem Maße instabil, ja explosiv; der geringste Anlass kann das prekäre Gleichgewicht zum Einsturz bringen. Denn bei der Fusion der Teil-Selbste sind die jeweils vorhandenen destruktiven Tendenzen ja nicht verschwunden; es wäre im Gegenteil vielleicht sogar eher zu vermuten, dass sie sich durch die Fusion in dem Sinne verstärken, dass das entstandene gemeinsame Selbst nun mit dem doppelten Betrag an Aggression aufgeladen ist. Dass das Ziel des Holländers von allem Anfang an der Tod ist, darüber gibt es keinen Zweifel. Seine Motivation dafür erscheint bei weitem überdeterminiert, denn der Tod erlaubt die (fantasierte) Erfüllung mannigfacher, sonst nicht vereinbarer Wünsche: Tod bedeutet, jeder möglichen narzisstischen Katastrophe ein für allemal zuvorgekommen zu sein, bedeutet Rückkehr in den paradiesischen Urzustand, endliche Wiederschmelzung mit der Mutter. Tod bedeutet aber auch Zerstörung des eigenen, unvollkommenen Selbst wie auch des – in der Verschmelzungsfantasie damit vereinten – gehassten Aspekts des mütterlichen Selbst. Aber auch in Senta sind selbstzerstörerische Tendenzen vorhanden. Sie

drücken sich in ihrem fast mit Wonne beschworenen totalen Gehorsam ihrem Vater gegenüber aus (*»Was auch das Los, das ich mir sollt' erwerben: – / gehorsam stets werd' ich dem Vater sein«*), deutlicher noch und unüberhörbar ekstatisch eingefärbt in ihrem die Ankunft des Holländers vorwegnehmenden Ausbruch (*»Er sucht mich auf! Ich muß ihn sehn, / mit ihm muß ich zugrunde gehn!«*).

Der Funke, der das Pulverfass zur Explosion, besser: Implosion bringt, wird hier durch Erik ausgelöst. Verzweifelt versucht er, irgendwo eine Stelle zum Anklammern zu finden, eine Bresche in Sentas Abwehrpanzer (*»Ich darf dich nicht mehr sehn, – / nicht an dich denken, – hohe Pflicht gebeut's!«*) zu schlagen, und schließlich gelingt es ihm, sie für einen Augenblick, einen winzigen Augenblick, unsicher zu machen:

*»Welch hohe Pflicht? Ist's höh're nicht, zu halten,
was du mir einst gelobet! – ewige Treue?«
Senta (heftig, wie erschrocken):
»Wie? Ew'ge Treue hätt' ich dir gelobt?«*

Und dieser winzige Augenblick genügt, um den Holländer das ganze Ausmaß seiner unentrinnbaren Abhängigkeit vor Augen zu führen: Angst, Hilflosigkeit, Ohnmacht, Ausgeliefertsein, gerade das war es, was er ein Leben lang zu vermeiden versucht, wovon er sich Erlösung versprochen hatte, wenn er mit der überlebensnotwendigen Mutterperson zu verschmelzen, sie dadurch zugleich zu entmächtigen vermöchte. Nun aber findet bei der Verschmelzung, bei der – soweit bei lebendigem Leibe möglichen – Einverleibung gar keine Entmächtigung statt, tritt nicht der lebenslang ersehnte Zustand vollkommener Ruhe, vollkommener Sicherheit, vollkommenen Aufgehobenseins ein, sondern wie in einer Art »Wiederkehr des Verdrängten« erhöhte Angst, erhöhte Ohnmacht, erhöhte Abhängigkeit, jetzt nicht mehr von ungreifbaren Schicksalsmächten, sondern von einer konkreten, einer einzigen,

lebendigen Person. Und der Holländer versucht, das unzählig oft erprobte, ihm einzig zur Verfügung stehende Mittel zu ergreifen: die Flucht. Vielleicht weiß er aber auch, dass die gegenseitige Inkorporation nicht beliebig wieder rückgängig zu machen ist, und schon gar nicht nur von einer Seite, und dass schon der Versuch dazu nur eines bedeuten kann: Tod. – Senta war einen Augenblick wankend geworden: Konnte sie die »*Treue bis zum Tod*« wirklich noch in des »*Herzens höchster Reine*« vergeben? Oder hatte sie sich bereits schuldig gemacht, indem sie Erik nicht noch lückenloser, noch strenger abgewiesen hatte? Der Holländer will sich von ihr losreißen, ihr Teil-Selbst, ohne das sie so wenig Bestand hat wie die abgerissene Hälfte eines Herzens ohne die andere. Aber sie kann dieser drohenden Vernichtung entgehen, sie kann ihr zuvorkommen, sie kann ihre Schuldlosigkeit, ihre Reinheit, ihre Entschlossenheit unter Beweis stellen, sie erweist sich der grandiosen Gestalt des Holländers als würdig, indem sie augenblicklich die vollkommene, die auf ewig unwiderrufliche, letzte Vereinigung vollzieht. – Damit kann sich auch der Holländer sterben lassen. Vergeltung, Verschmelzung, Entmächtigung, Entgrenzung, alles wird in einem wahr. Die Wahrheit ist wohl, dass ihnen auf Erden nicht zu helfen war.

»
**WOHL KENN' ICH DICH,
 WOHL KENN' ICH
 DEIN GESCHICK;
 ICH KANNTÉ DICH,
 ALS ICH ZUERST
 DICH SAH!
 DAS ENDE DEINER
 QUAL IST DA:
 ICH BIN'S DURCH
 DEREN TREU DEIN HEIL
 DU FINDEN SOLLST!**

«

Senta
 in »Der fliegende Holländer«
 Kavatine im letzten Akt

66 »Wir erzählen den Holländer in der Zeit seiner Entstehung, ungefähr jedenfalls, in einer Welt, die stilistisch, gesellschaftlich und vor allem was Liebes- und Ehedinge betrifft, eindeutig das 19. Jahrhundert ist: verklemmt, reglementiert, verquält. Und wir erzählen sehr entschlossen aus der Perspektive von Senta, zeichnen das Psychogramm einer Frau, die sich als Kind in die Welt der Sagen und Märchen geflüchtet und es nicht geschafft hat, dieser Welt wieder zu entwachsen. Jetzt, Jahre später, ist Senta ein kleines, verwirrtes Mädchen im Körper einer erwachsenen Frau. Die kindlich schwärmerische Liebe zum geisterhaften fliegenden Holländer ist zu einer krankhaften Obsession geworden, zu einer fiebrigen Sehnsucht nach Freiheit und existentiellen Gefühlen, die sie in ihrer realen Umgebung niemals finden kann. Außen steckt sie im Korsett. In ihrem Inneren wogt die schwarze See. Am Ende ertrinkt sie in Sehnsucht und wählt den letzten Ausweg ...«

Philipp Stölzl, Regie

AUTOAGGRESSION UND LESESUCHT

SENTA'SCHE AUSBRUCHSVERSUCHE

67

TEXT VON Brigitte Heusinger

ADOLESZENZ

»Jetzt bin ich dreizehn Jahr alt, jetzt rückt die Zeit an, die aus dem Schlaf weckt, die jungen Keime haben Trieb und rücken aus ihrer braunen Hülle hervor ans Licht, und die Liebe des Kindes neigt sich den aufkeimenden Geschlechtern der Blumen; sein Herz glüht verschämt und innig ihren vielfarbigen duftenden Reizen entgegen, und ahndet nicht, dass während dem eine Keimwelt von tausendfältigen Geschlechtern der Sinne und des Geistes sich aus der Brust hervor, dem Leben, dem Licht entgegen drängt.«

In poetische Worte geformt, ganz der Epoche Romantik verpflichtet, drückt neun Jahre vor der Uraufführung des »Fliegenden Holländers« Bettina von Arnim in »Goethes Briefwechsel mit einem Kinde« ihre lodernen Gefühle, die aufkeimende Sexualität aus, die man heutzutage unter den nüchternen Begriff Pubertät subsumiert. Jean-Jacques Rousseau wählt in seinem berühmten Erziehungsroman »Émile«

1787 ähnlich malerische Ausdrücke, die an die Kulisse und musikalische Metaphorik des Holländers gemahnen:

»Wie das Meeresgrollen den Sturm ankündigt, so kündigt sich diese stürmische Umwandlung durch das Raunen der erstarkenden Leidenschaften an: eine dumpfe Gärung zeigt die nahende Gefahr an. Stimmungswechsel, häufige Zornausbrüche, ständige geistige Erregung machen das Kind fast unlenkbar. Es hört die Stimme nicht mehr, der es früher folgte. In seinem Fieber ist es wie ein Löwe, der seinen Führer nicht mehr kennt und nicht mehr gelenkt werden will.«

ENTWICKLUNGSKRANKHEITEN

Der Göttinger Arzt Friedrich Benjamin Osiander warnt in seinem Buch »Entwicklungskrankheiten« (1817) vor der Anfälligkeit für Leiden, die in den »Blüthenjahren des weiblichen Geschlechts« gerne auftreten. Die Krankheiten, die er aufzählt, ähneln denen, die in der medizinischen Diskussion des 19. Jahrhunderts um die weibliche Hysterie immer wieder erwähnt werden: übersteigerte Neigung zu sympathetischen Gefühlen und Imitationsucht, Melancholie, die zu Selbstmord führen kann, Nymphomanie, masochistische Neigungen – hier seien die Lust am Hungern, anormales Essverhalten oder abstruse Essgelüste erwähnt –, epileptoide Zuckungen, Muskelkrämpfe, Ohnmachten, ekstatische und hypnotische Zustände (Somnanbulismus, Apathie), krankhafte Schlafsucht, visionäre Halluzinationen, Todesahnungen und – das sei hier besonders hervorgehoben – Romanensucht.

SELBSTZERSTÖRUNG

Alles sind Symptome, die wir heute noch kennen, obwohl die Ausprägung der Symptomatik der »Pubertätsstörungen« auch Modeströmungen unterworfen ist. Wurde gerne im »Werther-Fieber« dem Leben ein Ende gesetzt, um die Jahrhundertwende herum der Hysterie gefrönt, scheint heute der Trend der Essstörung dem der Selbstverletzung zu weichen. War es früher ein eher seltenes Phänomen, legen heutzutage erschreckend viele Mädchen (und seltener auch Jungen) selbstzerstörerisches Verhalten an den Tag.

»Da war die Zeit in meiner Kindheit, in der ich meine Finger in Kerzenflammen hielt und heißes Wachs auf meine Haut tropfen ließ. Da war die Grundschulzeit, in der ich meine männlichen Klassenkameraden so lange provozierte, bis sie sehr unsanft mit mir umgingen, was wiederum mein Ziel war. Zur gleichen Zeit liebte ich es, barfuß über Schotter und spitze Steine zu laufen und mich in Ameisenstraßen zu stellen. Ich zog es vor, bei Minusgraden zu frieren anstatt eine warme Jacke anzuziehen. Heiße Kochtöpfe nahm ich ohne Topflappen vom Herd. Abend für Abend, später auch tagsüber, malte ich mir im Kopf Horrorszenerien aus, in denen ich die Opferrolle spielte. In meinen Wach-Angstträumen wurde ich das Opfer von Gewalt, von Unfällen, von Krankheiten und Schicksalsschlägen. Seit Jahren verspüre ich diesen Drang in mir, mir Schmerz zuzufügen, erst in diesem Moment gestand ich mir das ein. Ich war entsetzt von mir selbst. An diesem Abend sowie am nächsten Tag rauchte ich wie ein Schlot. Am übernächsten Tag hörte ich auf. Stattdessen begann ich, mir mit einer Rasierklinge Schnittwunden am linken Bein zuzufügen.«

Alexandra, inzwischen 31 Jahre alt und geheilt, im Wochenmagazin »Der Spiegel« vom 21.12.2007

Und auch berühmte Leute haben eine Vergangenheit:

70 »Niki de Saint Phalle kam als zweites von fünf Kindern in einer alten französischen Adelsfamilie zur Welt. »Ein Depressionsbaby war ich«, sagt Niki über sich im Nachhinein. 1929 war das Jahr des großen Börsenkrachs, bei dem ihr Vater das gesamte Vermögen seines Bankhauses verlor. Nach außen hin sah man eine großbürgerliche, wohlhabende, vom katholischen Glauben geprägte Familienatmosphäre. Niki beschrieb eine strenge, unberechenbare, von starken Widersprüchen geprägte Erziehung mit hohen moralischen Ansprüchen und körperlichen Züchtigungen. Die Beziehung zum Vater war durch ein schweres Vergehen belastet, da er sie im Alter von zwölf Jahren sexuell traumatisierte. In dieser zwiespältigen Familienatmosphäre schaffte sich Niki eine eigene Traumwelt: Eine »Magic-Box«, angefüllt mit ihren Träumen, die zu ihrem Kompass auf dem Ozean der Außenwelt wurden. Diese Magic-Box war ihr Rückzugsgebiet, ihre Insel, ihre Sicherheit, zu der nur die Figuren Zutritt hatten, die sie sich selbst schuf. Nach außen hin wurde sie ein zunehmend schwieriges Kind. Ihr trotziges, aufsässiges, provokantes Verhalten belastete den Alltag in der Familie. Sie beging Ladendiebstähle, schnitt Grimassen bei Tisch, lernte schlecht, so dass sie mit elf Jahren die Schule wechseln musste. Doch auch hier blieb sie nicht lang, da sie vierzehnjährig für einen Skandal sorgte: Sie bemalte die Feigenblätter auf den Geschlechtsteilen der griechischen Statuen in der Aula der Schule knallrot an. Eine schockierte Lehrerschaft forderte eine psychiatrische Behand-

lung des Kindes, doch der Vater meldete sie von dieser Schule ab. Niki machte schließlich drei Jahre später dennoch das Abitur. Mit 23 Jahren erkrankte sie schwer: Sie litt unter Depressionen mit Selbstverletzungsimpulsen und Suizidgedanken. In ihrer Handtasche führte sie einen Revolver mit sich, ebenso Scheren, Küchenmesser, Rasierklingen. Aufgrund der starken psychischen Anspannung zerkaute und entstellte sie ihre Unterlippe. In Nizza wurde Niki schließlich stationär psychiatrisch behandelt. Der Vater schrieb ihr einen Brief, in dem er seine Schuld durch den sexuellen Übergriff an seiner Tochter eingestand. Als Niki diesen Brief ihrem Psychiater zeigte, vernichtete dieser den Brief und mahnte den Vater, keine weiteren zu schreiben, da er das Opfer von Fantasiegespinsten geworden sei.«

Ursula Gast

DIE DOPPELTE SENTA

71 Stölzls doppelte Senta ist so ein Mädchen, so eine Frau, die mit dem Feuer spielt und sich in eine Welt hineinfantasiert, die nicht gut mit ihr umgeht. Kein Wunder, dass sie traumatisiert ist. Hat sie nicht einen Vater, der sie – ohne mit der Wimper zu zucken – an einen äußerst dubiosen Seemann verschachert? Lili Schnitzler, die Tochter des Schriftstellers Arthur Schnitzler, sieht im Sommer 1925 ihren Traummann und vertraut ihrem Tagebuch an, was sie von ihm erwartet: »was ganz Perverses, [...] Kokain oder so. Oder ich möchte von dem Faschisten vergewaltigt und ganz roh behandelt werden.« Sämtliche durch die Außenwelt erlebte und gespeicherte Aggression wird gegen sich selbst gerichtet, und es wird sich ein Täter herbeihalluziniert, der an einem die Strafe vollzieht, um nicht selber Hand anlegen zu müssen. Senta erträumt sich

den Holländer. Durch ihn und mit seiner Hilfe ersehnt sie sich die Vernichtung, die endgültige Flucht aus ihren beengenden, furchtbaren Verhältnissen. Der Mann mit dem Haken wird zu einer Waffe, zu einer Art Selbstschussanlage.

EXKURS: EIN ARMER, VERSEHRTER HOLLÄNDER

72

Sie wählt sich einen Täter, der ein Opfer ist, ein Opfer seines Hochmutes, seines Willens. Freiheit wollte er, Reisefreiheit im umfassenden Sinne, Grenzen sollten fallen. Er maßte sich an, dass das menschliche Maß für ihn nicht gelte, forderte bei seiner Kapumschiffung Tod und Teufel heraus und erntete das ewige Leben statt einen frühen Tod. Jetzt durchschneidet er die Meere wie das ritzende Mädchen seinen Arm, rastlos und getrieben. Er durchdringt die See, taucht in sie ein, doch weder ein kleiner noch ein großer Tod sind in Sicht. Leichen pflastern seinen Weg. Seine Versuche, seinem eigenen Leben ein Ende zu setzen, hinterlassen Spuren, aber vernichten ihn nicht. Er ist versehrt wie Senta. Ihre Wunden sieht man nicht, sie wohnen in der Seele. Seine betreffen den Körper, die Hände, die Arme, die man der Liebsten um den Hals legen könnte. Die Leerstellen seiner Anatomie sind aufgefüllt, repariert. Die Wunden werden zu Waffen, das Vernichtete zum Vernichtenden. Dieses suspekta Subjekt ist das ideale Objekt für Senta, ein Bruder im Geiste und doch vor allem ein idealer Vollstrecker ihrer ureigenen Absichten. Sie kreuzt mit ihm den Degen, doch lieber würde sie seine Klinge in sich spüren; ein Liebestod – eben – schwebt ihr vor.

DAS GUTE BUCH

Senta liest. Ihr Lesen wird zum Eskapismus, ein Buch zum »Fluchthelfer«. Und diese Flucht führt in kein Nirgendwo, sondern erschafft eine Wirklichkeit eigener Qualität, eine Gegenwirklichkeit, die fast eine größere Macht zu haben scheint als die eigentliche. Sie sieht zeitweise in dem präsentierten Bräutigam nicht den kümmerlichen, abstoßenden Mann, sondern ihren Holländer, den sie zu ihrem Schlichter auserkoren hat. Die Psychiatrie spricht von Dissoziation, Persönlichkeitsspaltung oder kognitiver Dissonanz. George Orwell hat für die zweifelhafte Fähigkeit, zwei sich ausschließende Realitäten zu akzeptieren bzw. in seinem Denken zwei widersprüchliche Überzeugungen aufrechtzuerhalten, in seinem berühmten, utopischen Roman »1984« den anschaulichen Begriff »Doppeldenk« erfunden.

73

DIE GEFÄHRDETE LESERIN

Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gehört das junge Mädchen mit zum Publikum des literarischen Marktes, vor allem als Leserin von Belletristik. Dass Bücher in einer Umgebung der Triebunterdrückung, der allgemeinen Verdrängung weiblicher Lust, gefährlich sind, war den Pädagogen des frühen 19. Jahrhunderts durchaus bewusst, und so entstand eine lebhaft Diskussion über die Wirkung von Fiktionslektüren auf die Gemüter junger Leserinnen, die sich in einer Unzahl pädagogischer und medizinischer Schriften niederschlug.

»Wie vor einer Zauberlaterne geht das Leben im Roman vor uns vorüber. Alles ist hier Bewegung; ein Bild drängt das andere, eine Empfindung die andere; alle Wendungen und Verschlingungen der Leidenschaften treten ans Licht. Auf den

Wellen ist alles Welle, und dieses unaufhörlich bewegte Wellenspiel hat für die Fantasie einen unbeschreiblichen Reiz. Die meisten Romane sind flüchtige Durchreisende, irrende Glücksritter. Feurig bewillkommt, dienen sie einmal zum Zeitvertreib; dann wird ihrer kaum mehr gedacht. Weil sie aber doch grössentheils an Inhalt und Tendenz nahe verwandt sind; so unterhalten sie, wie eine wahre Propaganda, in der Seele fort und fort jene schale, durch Ueberreiz überspannte, sinnlichweichliche Stimmung, die der Indolenz so behaglich ist, die aber gegen jede ernste Anstrengung sich sträubt. In der That verhaucht die Masse schlechter Romane, gleich den pontinischen Sümpfen, ein feines Gift, den Unvorsichtigen todgefährlich, die sich seinen Einwirkungen arglos überlassen«,

schrieb beispielsweise Johann Heinrich von Wessenberg 1826 unter dem Titel »Ueber den sittlichen Einfluss der Romane«.

ERKUNDUNGEN DES KÖRPERS

Lektüren sind die Bühne der Selbsterkundung; sie sind das Medium im Prozess der Selbsterfahrung in einer Welt, die nicht aufgeklärt ist und die nicht aufklärt. Die Flucht in die Fiktion vergrößert den beschränkten Raum der Frau des 19. Jahrhunderts, des Mädchens, das in den häuslichen vier Wänden eingesperrt ist. Die Außenwelt wird greifbar, der Horizont erweitert, Realität wird geprobt, innere Bilder ausfantasiert, der eigene Körper entdeckt:

»Die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich«,

schreibt Roland Barthes 1973 in seinen »Lektüre-Aphorismen zur Lust am Text«.

DER FALSCHER MANN

Das Ausleben pubertärer Wünsche, das Entdecken des eigenen Körpers ist unheimlich und bedarf des Reglements. Vor allem herrscht die Angst vor, dass auf Grund der fatalen Wirkung von »falscher Lektüre« das »Erreichen der weiblichen Bestimmung« gefährdet sei. Friedrich Schleiermacher stellt einen »Katechismus der Vernunft für edle Frauen« auf und lässt eines der zehn Gebote lauten:

»Du sollst dir kein Ideal machen, weder eines Engels im Himmel, noch eines Helden aus einem Gedicht oder Roman, noch eines selbstgeträumten oder fantasierten; sondern du sollst einen Mann lieben, wie er ist. Denn sie, die Natur, deine Herrin, ist eine strenge Gottheit, welche die Schwärmerei der Mädchen heimsucht an den Frauen bis ins dritte und vierte Zeitalter ihrer Gefühle.«

Doch bei Senta kommt jede Hilfe zu spät:

»Niemals hat ein keusches Mädchen Romane gelesen; und diesem hier habe ich einen so bestimmten Titel vorangestellt, damit man gleich beim Öffnen des Buches wisse, woran man sich zu halten hat. Diejenige, die trotz dieses Titels eine einzige Seite zu lesen wagen wird, ist ein verlorenes Mädchen: Allein, dem Buche schreibe ich ihr Verderben nicht zu; das Übel war schon vorher geschehen. Weil sie aber einmal angefangen hat, so lese sie immer zu: sie hat nichts mehr zu verlieren.«

Jean-Jacques Rousseau: »Julie oder Die neue Heloise«

ZEITTADEL

1797

Heinrich Heine wird am 13. Dezember in Düsseldorf geboren.

1813

Richard Wagner wird am 22. Mai in Leipzig geboren.

1827

Der zweite Band von Heinrich Heines »Reisebilder« erscheint im Druck. Dieser enthält unter anderem die Sage vom »Fliegenden Holländer«.

1831

Wagner liest Heines »Reisebilder«.

1834

Im VII. Kapitel von Heines »Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski« (Teil des Salons, Bd. 1) wird die Fabel vom »Fliegenden Holländer« erzählt.

1838

Wagner liest Heines Salon-Version der Holländer-Sage.

1839

Aufgrund finanzieller Probleme fliehen Richard Wagner und seine Frau Minna per Schiff nach Kopenhagen. In seiner »Autobiographischen Skizze« berichtet Wagner von einem Sturm, in den sie im Skagerrak geraten. Über London gelangt Wagner nach Paris. Dort lernt er Heinrich Heine kennen.

1840

In der Hoffnung auf eine Aufführung in Paris schickt Wagner dem Librettisten Eugène Scribe einen französischen Prosaentwurf zur Oper »Der fliegende Holländer«. Scribe plant daraus ein Textbuch zu verfassen. Dazu kommt es nie. Wagner komponiert die Ballade der Senta, den Matrosenchor und den Chor der Holländermannschaft.

1841

Im Mai verfasst Wagner einen deutschen Prosaentwurf. »Le Vaisseau Fantôme, ou

le Maudit des mers, opéra fantastique en deux actes«, basierend auf Wagners verkauften französischen Skript, wird am 9. November mit der Musik von Pierre Louis Dietsch in Paris uraufgeführt. Ende des Jahres ist die Arbeit an der »Holländer«-Partitur abgeschlossen.

1842

Minna und Richard Wagner kehren nach Deutschland zurück: Nach dem Erfolg der Uraufführung des »Rienzi« in Dresden, beginnen dort die Proben zum »Fliegenden Holländer«. Wagner schreibt die Orchesterstimmen aus und verlegt, im Gegensatz zu Heines Version, die Handlung von Schottland nach Norwegen, was zu einer Namensänderung der Protagonisten führt.

1843

Am 2. Januar findet die Uraufführung der Oper »Der fliegende Holländer« am Königlich Sächsischen Hoftheater Dresden statt.

1844

Da das abgebrannte Opernhaus Unter den Linden nicht zur Verfügung steht, findet die Berliner Erstaufführung unter der musikalischen Leitung des Komponisten im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt statt. Anlässlich der Drucklegung von Partitur und Klavierauszug ändert Wagner Instrumentation und Regieanweisungen.

1846

Im Zuge einer Veränderung der Klanggestalt des »Holländers« reduziert Wagner das Gewicht der Blechbläser. Obwohl geplant, kommt diese Version in Leipzig nicht zur Aufführung.

1849

Nach der Teilnahme an den Maiaufständen in Dresden verlässt Wagner zunächst die Stadt und begibt sich im folgenden Jahr nach Zürich ins Exil, um einer drohenden Verhaftung zu entgehen.

1852

Für die Zürcher Erstaufführung am 25. April unter Wagners Gesamtleitung wird abermals der Blechbläsersatz verändert.

1853

Im Februar dirigiert Franz Liszt die Weimarer Erstaufführung des »Fliegenden Holländers«. Zu diesem Anlass teilt Wagner ihm eine Instrumentationsänderung in der Passage von »Sentas Schrei« mit. Für Sonderkonzerte in Zürich erscheint Sentas Ballade als Konzertfassung.

1856

Am 17. Februar stirbt Heinrich Heine in Paris.

1860

Nach seiner Rückkehr nach Paris präsentiert Wagner dort konzertant Ausschnitte aus seinen Werken. Zu hören ist unter anderem eine neue Version der »Holländer«-Ouvertüre mit dem sogenannten »Tristanschluss«. Mit ihm ist das neue Ende der Oper weitgehend identisch (»Erlösungsschluss«).

1864

Von Ludwig II. nach München berufen, leitet Wagner am 4. Dezember die Münchner Erstaufführung des »Fliegenden Holländers« im Königlichen

Hof- und Nationaltheater.

Hierfür wird zuvor eine neue Melodie für die Ballade der Senta entworfen. Weitere Überarbeitungsabsichten Wagners verhindern das Erscheinen einer endgültigen Fassung der Oper bis zuletzt.

1868

Mit Franz Betz in der Titelrolle, Vilma von Voggenhuber als Senta und Albert Niemann als Erik kommt »Der fliegende Holländer« erstmals auf die Bühne der Berliner Hofoper Unter den Linden.

1870

»Der fliegende Holländer« ist das erste Werk Wagners, das auf einer englischen Bühne, in London, aufgeführt wird (in italienischer Sprache als »L'Olandese dannato«).

1883

Richard Wagner stirbt am 13. Februar in Venedig.

1886

Der Dirigent Felix Weingartner gibt eine Partitur des »Holländers« mit dem Anliegen heraus, darin alle Änderungen Wagners aufzunehmen.

1889

»Der fliegende Holländer« wird erstmals an der Metropolitan Opera in New York gespielt.

1901

Cosima und Siegfried Wagner inszenieren den ersten Bayreuther »Holländer«.

1929

An der Krolloper Berlin sorgt die Inszenierung von Jürgen Fehling im Stil der Neuen Sachlichkeit und durch den fehlenden »Erlösungsschluss« für kontroverse Diskussionen.

1978

Für Bayreuth interpretiert Harry Kupfer den »Holländer« als Psychodrama aus der Perspektive Sentas.

1981

Herbert Wernicke deutet das Geschehen als Befreiungsversuch Sentas aus der bürgerlichen Enge und greift dabei den Neubayreuther Stil der Inszenierungen von Wolfgang und Wieland Wagner der 50er Jahre auf, der die mystischen Elemente in den Hintergrund rücken soll.

2013

Am 28. März feiert »Der fliegende Holländer« in der Regie von Philipp Stölzl und unter der musikalischen Leitung von Daniel Harding Premiere an der Staatsoper Unter den Linden im Schiller Theater.



















PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Harding
REGIE Philipp Stözl
NEUINSZENIERUNG Mara Kurotschka
BÜHNENBILD Philipp Stözl, Conrad Moritz Reinhardt
KOSTÜME Ursula Kudrna
LICHT Hermann Münzer
CHOR Eberhard Friedrich
DRAMATURGIE Brigitte Heusinger

97

PREMIERENBESETZUNG

DALAND Tobias Schabel
SENTA Emma Vetter
ERIK Stephan Rügamer
MARY Simone Schröder
DER STEUERMANN DALANDS Peter Sonn
DER HOLLÄNDER Michael Volle
DIE JUNGE SENTA Roxana Clemenz
DER BRÄUTIGAM Ronald Ries

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

PREMIERE 28. April 2013
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
IM SCHILLERTHEATER

Eine Produktion des Theaters Basel

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GESCHÄFTSFÜHRENDE RIN Ronny Unganz

TEXT- UND BILDREDAKTION Jens Schroth / Dramaturgie
der Staatsoper Unter den Linden, Mitarbeit: Deborah Maier, Julius Kaminski,
Marlene Grunert, Susanna Beerheide
2., revidierte und neu gestaltete Auflage 2022
© Staatsoper Unter den Linden 2013

TEXTNACHWEISE Der Text von Sybille Zehle und die Zeittafel von
Deborah Maier und Julius Josef Kaminski sind Originalbeiträge für dieses
ProgrammBuch. Die Handlung und der Text von Brigitte Heusinger entstanden
für das ProgrammBuch des Theater Basel zur Inszenierung von Philipp Stölzl
2009. Die übrigen Texte und Zitate sind entnommen aus: Ernst Bloch: »Paradoxa
und Pastorale bei Wagner«, in Richard Wagner Ausgewählte Schriften, hrsg.
von Dietrich Mack, Frankfurt a. M. 1974. Heinrich Heine: »Aus den Memoiren
des Herrn von Schnabelewobski«, Stuttgart 1967. Hans Mayer: »Nichtmehr und
Nochnicht im »Fliegenden Holländer« aus: ders. Anmerkungen zu Richard
Wagner, Frankfurt a. M. 1966. Richard Wagner: Sämtliche Briefe, Bd. II,
herausgegeben von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1969. Isolda
Vetter: »Senta und der Holländer aus: »Der fliegende Holländer. Texte,
Materialien Kommentare«, Reinbeck bei Hamburg 1996.
Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht
gebeten.

PRODUKTIONSFOTOS Matthias Baus
GESTALTUNG Dieter Thomas nach Herburg Weiland
HERSTELLUNG Druckhaus Sportflieger, Berlin
UMSCHLAGVEREDELUNG Köpp Druckveredelung OHG, Berlin



THE Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**