

Gerhard Vinnai

Treue, Liebestod und Gewalt - Versuche über Richard Wagners „Der fliegende Holländer“

(Vortrag Oper Bremen 2013)

Vorbemerkung: Die folgende Untersuchung behandelt Wagners Oper nicht als Darstellung eines Mythos, sondern als Aussage über die bürgerliche Kultur und die psychische Verfasstheit der Subjekte in ihr. Nietzsche äußert über den „mythischen Gehalt“ von Wagners Musikdramen: „Wie prüft man diesen Gehalt, diesen ewigen Gehalt? - Der Chemiker antwortet: man übersetzt Wagnern in's Reale, in's Moderne, - seien wir noch grausamer! In's Bürgerliche!“

Meer und Land

Richard Wagners Musikdrama „Der fliegende Holländer“ behandelt die Beziehung zwischen Meer und Land. Wenn wir heute an das Meer denken, fällt uns üblicherweise ein, dass man am Meer am Strand liegen kann, in seinen Wellen baden kann, oder dass man mit einem Kreuzfahrtschiff bequem in andere Weltgegenden reisen kann. Wir verbinden also das Meer gerne mit Ferien und sorgloser Entspannung. In früheren Epochen, zur Zeit der Segelschiffe, war das völlig anders. Damals gab es kaum etwas, was Menschen mehr ängstigte als das Meer. Der französische Historiker Jean Delumeau hat das in seinem Buch „Angst im Abendland“ dargestellt. Man verband die See früher vor allem mit extremen Gefahren, sie war voll von schrecklichen Ungeheuern. Manches von dieser früheren Erfahrung des Meeres geht in Wagners Oper ein. Das Meer erscheint hier als bedrohlich, als unbeherrschbar, die Seefahrer sind dort unkalkulierbaren Winden und Wellen ausgeliefert. Auf dem Meer droht den Seefahrern der Tod, sie wissen nicht, ob sie von einer Seefahrt wieder nachhause kommen werden. Das Meer ist bei Wagner „der Schiffe furchtbar Grab“.

Aber das Meer hat nicht nur etwas Bedrohliches, Düsteres, es ist, wie Wagner nicht zuletzt musikalisch vorführt, auch majestätisch, er spricht vom „stolzen Ozean“. Das Meer kennt offene Weiten, über das Meer kann man zu fremden Ländern reisen und von dort, wie der Holländer, mit reichen Schätzen zurückkommen. Das Meer kennt eine Art der Freiheit und der Wildheit, es ist nicht wie das Land der Herrschaft von Menschen unterworfen. Das Meer ist auch, und das nicht zuletzt, eine Sphäre der Männlichkeit, hier können sich Männer als Männer bewähren. Frauen haben dort nichts verloren, sie dürfen, in Wagners „Holländer“, dort allenfalls wie Senta ertrinken.

Das Meer hat sein Gegenüber im Land, nach dem sich die Seefahrer sehnen, um wieder sicheren Grund unter sich zu finden. Sie wünschen sich, wieder in die liebende Obhut von Frauen zurückzukehren, welche an Land eine entscheidende Rolle spielen. Seefahrer sehnen sich in Wagners Oper singend nach liebenden Frauen zuhause und diese singend nach liebenden Männern auf dem Meer. Die Realität, die Wagner in seiner Oper vorführt, sieht anders aus, sie entspricht nicht diesen Träumen. Das Land wird von der Macht des Geldes beherrscht: Väter wie Daland verkaufen ihre Töchter meistbietend. Frauen sind oft nicht so liebevoll und treu, wie sie es versprechen. Der Holländer hat mit ihrer Treulosigkeit in der Vergangenheit schlechte Erfahrungen gemacht und auch Senta ist an Land nicht dem Mann treu ergeben, dem sie sich versprochen hat. Das kleine Glück in der Familie an Land kann bei Wagner keine Zustimmung finden. Er findet es nach eigenem Bekunden zu langweilig und zu undramatisch für das Musiktheater. Auch die Spinnstube der Frauen hat wenig Anheimelndes an sich, die Frauen arbeiten dort singend in einem Rhythmus, der an die Zwänge der Manufaktur erinnert. Während die Sehnsucht der Männer auf See auf das Land gerichtet ist, ist die offene oder versteckte Sehnsucht der weiblichen Landbewohner auf das Meer gerichtet: Sie sehnen sich nach der Wildheit des Meeres, das sich der Ordnung an Land nicht fügt. Frauen und Männer können so kaum zusammen kommen!

Das Meer hat bei Wagner nicht nur eine geographische sondern auch eine psychische Bedeutung, die mit der Gestalt des Holländers verknüpft ist. Psychische Befindlichkeiten lassen sich mithilfe von Meeresbildern ausdrücken. In Mozarts „Cosi fan tutte“ werden die Stimmungen der Liebenden mit Hilfe von Bildern des Windes und der Wellen auf dem Meer dargestellt. Das Meer kann für das Undurchschaubare und Bedrohliche in der Psyche stehen, das man mithilfe der Psychoanalyse als Unbewusstes bezeichnen kann. Freud hat festgestellt, dass es im Unbewussten keine Zeit gibt, Gegenwart und Vergangenheit fließen dort ineinander und heben sich so gewissermaßen auf. Für das Leiden des Holländers gibt es keine Zeit, für ihn gilt „ewig meine Qual“. Das Meer ist beim Holländer mit früherer Schuld und früheren Traumata verknüpft, die Freud zufolge zeitlos im Unbewussten fortwirken können. Freud hat festgestellt, dass im Unbewussten das wirksam werden kann, was er als Todestrieb bezeichnet. Dieser zwingt den Holländer ein unlebendiges Leben endlos zu wiederholen und erzeugt bei ihm den Drang, dem durch den Tod zu entkommen. Im Unbewussten wirkt Freud zufolge nicht zuletzt auch die Sexualität. Heinrich Heine hat in seinem Holländertext, der Wagner als Vorlage gedient hat, sehr deutlich auf ihre Bedeutung hingewiesen. (Heine: Memoiren des Herrn von Schnabelewopski) Bei Wagner spielt sie scheinbar keine Rolle. Es ist zu untersuchen, wie sie als verdrängte, tabuisierte das Geschehen der Oper mitbestimmt, ohne dass Wagner dies sichtbar machen wollte oder konnte.

Biografen Wagners, und auch er selbst, haben auf seine Verwandtschaft mit dem Holländer hingewiesen. Als er an diesem arbeitet, ist er sozial entwurzelt und heimatlos. Er ist auf der Flucht vor seinen Gläubigern, ohne genau zu wissen, wie er wieder festen sozialen Grund unter sich bekommen soll. Er will vom bürgerlichen Opernpublikum endlich anerkannt werden und verachtet zugleich die um das Geldverdienen zentrierte bürgerliche Kultur. Er hat schlechte Erfahrungen mit seiner untreuen Frau gemacht. (Er selbst war auch untreu, aber männliche Untreue scheint bei Wagner ohne Bedeutung zu sein.) Ein entwurzelter Mann aber träumt gerne vom dem letzten, heimatlichen Halt, den eine liebende Frau verspricht. Auf der Flucht von Riga nach London, die sie per Schiff versuchen, geraten er und seine Frau am Skagerrak in einen schrecklichen Sturm, vom dem sie sich tödlich bedroht fühlen. Die Faszination und der Schrecken, die von diesem Sturm ausgingen, ebenso wie die Rufe der Matrosen auf dem Schiff, haben nach seinem Bekunden sein Komponieren angeregt. Auch das Motiv des mit Treue verbundenen Liebestods gerät auf dieser Reise ins Blickfeld. Wagners völlig verängstigte Frau will mit Tüchern an ihren Mann gebunden werden, um, wenn der Untergang unvermeidbar ist, gemeinsam mit ihm im Meer zu ertrinken.

Aber der Holländer ist nicht nur ein Verwandter Wagners, er ist wohl ein Verwandter aller Männer, die hinaus ins feindliche Leben müssen, die im feindlichen Meer der Konkurrenz einsam um ihr Überleben kämpfen müssen. In ihrem Elend setzen diese Männer darauf, dass sich eine liebevolle Frau zuhause für sie aufopfert, um das Gefühl der Heimatlosigkeit nicht zu stark werden zu lassen.

Geschichte der Treue

„Der fliegende Holländer“ beschäftigt sich mit der Treue und ihrer Beziehung zur Liebe zwischen den Geschlechtern. In der historischen Epoche während des Übergangs vom Absolutismus zur bürgerlichen Gesellschaft gewinnt die Treue vor allem im Bürgertum eine neue, besondere Bedeutung. Beim absolutistischen männlichen Adel spielt die Treue zum anderen Geschlecht kaum eine Rolle. (Das gilt vor allem für Männer. Für Frauen anders.) Ehen werden in der Sphäre des Adels orientiert an machstrategischen Interessen geschlossen. Das erotische Interesse der adligen Herrn richtet sich auf ihre Maitressen und das Verführen von Frauen und Töchtern aus dem Volke. Mit der Erotik ist üblicherweise kein Interesse an einer sexuellen Dauerbeziehung verknüpft. Sexuelle Beziehungen werden beendet, wenn die erotische Attraktivität des anderen erlischt.

Entgegen dieser Einstellung des Adels setzt das Bürgertum auf das Ideal der Treue. Die Liebe soll, diesem Ideal entsprechend, möglichst in eine auf Dauer gestellte Liebesehe münden, für die sich die Partner ewige Treue versprechen. Das bürgerliche Ideal der „individuellen Geschlechtsliebe“ möchte zwei Subjekte auf emotionale Art miteinander verbinden, die sich wechselseitig als nicht

austauschbar erfahren. Eine solche Beziehung soll mit Hilfe der Ehe möglichst auf Dauer gestellt werden.

Dieses bürgerliche Ideal der Treue ist gegen den Adel gerichtet. Es soll verhindern, dass libertär eingestellte Adlige sich mit fatalen Folgen an bürgerliche Frauen und Mädchen heranmachen. In Schillers „Kabale und Liebe“ oder in der Oper in Verdis „Rigoletto“ wird vorgeführt, welche schlimmen Konsequenzen es haben kann, wenn Adlige ungehemmt ihre erotischen Interessen ausleben. In die Forderung nach ehelicher Treue gehen aber auch andere Interessen des Bürgertums ein. Die eheliche Treue basiert nicht nur auf einer Liebesbindung, sie hat, wie Kant aufgezeigt hat, ein Rechtsverhältnis zur Voraussetzung, in dem sich beide Ehepartner vertraglich zum „lebenswierigen wechselseitigen Besitz ihrer Geschlechtseigenschaften“ (Metaphysik der Sitten) verpflichten. Dies bedeutet nicht zuletzt, dass durch die Ehe, rechtlich abgesichert, ein Sexualpartner dauerhaft und ausschließlich zur Verfügung stehen soll. Dieses Monopol soll auch sichern, dass nur eigene Kinder als legitime Erben erscheinen. Die bürgerliche Treuevorstellung ist auch gegen eine sich durchsetzende kapitalistische Realität gerichtet, unter deren Einfluss sich Menschen immer mehr als austauschbar erfahren müssen. Sie werden als Arbeitskräfte, als Käufer oder Verkäufer, oder ganz allgemein als Repräsentanten von Waren, tendenziell austauschbar. Unter dem Einfluss der unpersönlichen Macht des Geldes kommt in sozialen Beziehungen eine spezifische Form der Anonymität und Kälte zur Geltung. Gegen diese Tendenz zur Gleichgültigkeit setzt die Utopie der Treue auf ein Gegengewicht, indem sie die Nichtaustauschbarkeit in einer lebenslangen Verbindung proklamiert.

In der Geschichte der Oper kommen die Wandlungen der Vorstellung von Treue zur Geltung. Mozarts Oper „Cosi fan tutte“ thematisiert ihre Veränderung beim Übergang vom Absolutismus zur bürgerlichen Gesellschaft. Ein Philosoph, der die libertären, aufgeklärten Vorstellungen des Adels repräsentiert, demonstriert jungen Paaren, die den Treuevorstellungen des Bürgertums anhängen, mit Hilfe einer bestimmten Versuchsanordnung, dass es absolute Treue in Liebesbeziehungen nicht geben kann. Wenn die Liebenden zu lange alleine gelassen werden und entsprechende Verführer auftreten, wird ihre Treue durch die Macht der Erotik bedroht. Das hängt, psychologisch betrachtet, letztlich damit zusammen, dass die Liebenden nie genau wissen können, wer eigentlich ihre Liebesobjekte sind und warum sie gerade diese ausgewählt haben. In der Treue ist also immer eine Tendenz zur Untreue vorhanden, was, wie am Schluss der Oper festgestellt wird, jeder vernünftige, aufgeklärte Mensch akzeptieren sollte. Diese Feststellung ist bei Mozart frei von jedem scheinbar aufgeklärten Zynismus, sonst könnte er seine Sänger nicht auf so wundersame Weise die Liebe und die Treue besingen lassen.

In Beethovens Oper „Fidelio“ wird eine ganz andere Treuevorstellung vorgeführt. Hier wendet sich die unerschütterliche Treue eines Ehepaares gegen die Tyrannei

eines absoluten Herrn, der sie bedroht: Die Treue bewährt sich im Kampf gegen die Unterdrückung. Lenore, die in absoluter Treue zu ihrem Mann hält, ist bereit, dafür sogar ihren Mann zu stehen, indem sie sich als Mann verkleidet. In dieser Revolutionsoper, in der die Treue gegen Willkürherrschaft steht, spielt die Gefährdung der Treue durch die Erotik, die bei Mozart thematisiert wurde, keine Rolle. Bei Beethoven taucht ein Motiv auf, das später bei Wagner eine zentrale Rolle spielt, nämlich die Erlösung des Mannes durch die Frau. Florestan hofft in seiner Verzweiflung im Kerker auf die Erlösung durch Leonore: „Ein Engel Leonore, Leonore ein Engel“, mit dem er gemeinsam einen Weg ins „himmlische Reich“ finden will. Ansonsten aber ist Beethoven bestrebt, soziale Veränderungen zu proklamieren, die ein glückliches Eheleben in dieser Welt erlauben, er setzt nicht auf ein besseres Jenseits.

In Wagners „Holländer“ wird die bürgerliche Treuevorstellung weiter eskaliert, die Treue soll sich nun sogar in der Bereitschaft zum Liebestod bewähren. Wagner verachtet die bürgerliche Kultur seiner Zeit, aber er hält besonders entschieden an deren Treuevorstellung fest. Dieses Festhalten verbindet er mit dem Wunsch nach Erlösung durch die Treue der Frau, die im Extremfall ihr Leben für sie opfern soll. In der christlichen Tradition erscheint Jesus als Erlöser, der durch seinen Opfertod die Menschen von den Übeln dieser Welt befreien kann. Er opfert sein Leben am Kreuz aus Liebe zu den Menschen. Bei Wagner und an anderen Stellen der bürgerlichen Kultur wird diese Erlöserrolle der Frau zugeschrieben, die beriet ist, ein Leben als Liebesopfer für Mann und Kinder anzunehmen und im Extremfall aus Liebe zu einem Mann in den Tod zu gehen. Beethovens revolutionärer Optimismus spielt in der Epoche der Restauration, in der Wagner sein Werk komponiert, kaum noch eine Rolle. Die radikale Veränderung kann nur noch durch den Tod, also den Abschied aus dieser Welt, nicht aber durch deren gründliche Veränderung erreicht werden. Wagner negiert mit dem Liebestod die bestehende Realität und kapituliert zugleich vor ihr. Seine Perspektive wehrt auf doppelte Art die Macht des Eros ab: Sie verneint den Eros, der zur Untreue treiben kann, und den Eros, der, als Gegengewicht zum Todestrieb, an ein lebendiges Leben binden kann.

Liebe, Treue und Wahn - psychoanalytisch

Wagner gibt vor, sich im „Holländer“ mit Senta als einem „Weib der Zukunft“ zu beschäftigen, aber es ist wohl vor allem eine Beschäftigung mit einer Frau der Vergangenheit, nämlich der Mutter, die in diese Oper eingeht.

Der 22-jährige Wagner schreibt an seine Mutter einen Brief voll „der Gefühle des Dankes für deine herrliche Liebe zu Deinem Kinde, die Du ihm zuletzt wieder so innig und warm an den Tag legtest, so sehr, daß ich dir in dem zärtlichsten Tone eines Verliebten gegen seine Geliebte davon schreiben und sagen möchte. Ach, aber weit mehr, - ist denn nicht die Liebe einer Mutter weit mehr - weit

unbefleckter als jede andere? - Nein, ich will hier nicht filosofieren, - ich will dir nur danken und wiederum danken, - und ich möchte dir gern alle die einzelnen Beweise deiner Liebe aufzählen, für die ich danke, - wenn es nicht deren zu viel wären. Weiß ich doch, daß gewiss kein Herz so innig theilnahmsvoll, so sorgenvoll mir jetzt nachblickt, wie das Deine -, ja, dass es vielleicht das einzige ist, das jeden meiner Schritte bewacht, - und nicht etwa und kalt über ihn zu kritisieren, - nein, sondern um ihn in dein Gebet einzuschließen. Warst Du nicht immer die Einzige, die mir unverändert treu blieb, wenn Andre, bloß nach den äußeren Ergebnissen aburteilend, sich filosofisch mir wandten. “

Die idealisierende Beschwörung der Liebe und Treue der Mutter, in einer Art sehr erotisch getöntem Liebesbrief, verdeckt eine fatale Abhängigkeit. Die reale Beziehung zwischen Mutter und Sohn war keineswegs nur von unendlicher Liebe bestimmt. Wagner beschwert sich gegenüber seiner Schwester über seiner Mutter „wirklich grenzenlose Charakterlosigkeit und gänzlich aufgelöste Launenhaftigkeit“, ferner „Geiz und Egoismus“, überdies treibe sie „in unsrer Familie nichts als Unfug durch einen merkwürdigen Hang zu Verdrehungen, Entstellungen und Klatschereien, so dass jedes unserer Geschwister sie sich vom Leib hält.“ Er hat sich an anderer Stelle über die Gefühlskälte seiner Mutter beklagt, er gibt an, von seiner Mutter „kaum je geliebt worden zu sein, wie überhaupt zärtliche Ergießungen in unsrer Familie nicht stattfanden“. Eine solche Erfahrung erzeugt unvermeidbar Enttäuschungswut und die Sehnsucht, von einem mütterlich-weiblichen Objekt endlich das Vermisste zu erlangen. Beides fixiert an die Mutter als primäres Objekt und belastet spätere Beziehungen zu Frauen. 1853, also Jahre nach Vollendung des Holländers schreibt Wagner an Liszt „Was wirst Du sagen, wenn Du erfährst - daß ich noch nie das wirkliche Glück der Liebe genossen habe.“ In Wagners Musikdramen findet das seinen Niederschlag. Im Folgenden sollen hierzu Hinweise gegeben werden, es soll aber keine biographische Ableitung des „Holländers“ erfolgen.

Man kann in Wagners „Fliegendem Holländer“ eine prekäre Fixierung an primäre Beziehungen ausmachen, die der frühen Kindheit entsprechen. Dem Holländer und Senta gelingt keine erwachsene Liebesbeziehung. Es treffen keine Menschen aufeinander, die zu Subjekten geworden sind und den Anderen als Subjekt annehmen können. Sie sprechen nicht miteinander, sie flirten nicht, sie nehmen nicht gemeinsam ein alltagspraktisches Problem in Angriff, das für eine gelingende Beziehung gelöst werden muss. Sie verfallen blind psychischen Mächten, ohne die Fähigkeit zu haben, sie bewusst zu beeinflussen.

Ihre Beziehung ist, psychoanalytisch betrachtet, sehr regressiv auf einem frühen infantilen Niveau angesiedelt. Der oder die Andere ist nicht als Person von Interesse, sondern nur als Repräsentant narzisstischer Wünsche. (Sie werden nicht wegen ihrer Individualität geschätzt, sondern nur als Repräsentanten eigener Wünsche - also zu erlösen oder erlöst zu werden.) Freud hat solche Beziehungsstrukturen an einem frühen „primären Narzissmus“ ausgemacht. Der

Kontakt des Paares beruht vor allem auf einem Verfallensein mit Hilfe des Blicks. Der Säugling fixiert sich beim Stillen durch seinen Blick auf die Augen der Mutter und die Mutter bindet ihn dabei durch ihren Blick. Die Macht des Begehrens zwischen Senta und dem Holländer hebt Trennungen zwischen ihnen auf. Senta löst sich gewissermaßen im Holländer auf und verfällt so einer Symbiose, wie sie Psychoanalytiker für die frühe Kindheit annehmen. Wagners scheinbar liebendes Paar ist einer eigentümlichen, düsteren Dumpfheit verfallen: Diese wird besonders deutlich, wenn man sie mit der reifen erotischen Kommunikation konfrontiert, die zum Beispiel Mozart in seinen italienischen Opern vorführt.

Der Holländer will keine Liebe, die an eine Beziehung zwischen Subjekten gebunden ist, er will Erlösung von allen Übeln der äußeren und inneren Realität. In der frühen Kindheit kann die Mutter eine solche Erfahrung der Erlösung ermöglichen, später ist das kaum noch möglich. Nicht zufällig verbindet der Holländer die Sehnsucht nach Erlösung mit „der Ferne längst vergangner Zeiten“, also wohl der Kindheit. Hierzu ein konstruiertes Beispiel: Ein kleines Kind fühlt sich hilflos und verlassen und reagiert darauf mit großer Angst. Es gibt dafür den Eltern die Schuld, die sich nicht um es kümmern. Das erzeugt Wut auf die Eltern. Diese steigert sich zum Hass, der darauf zielt, die Eltern zu vernichten. Das wiederum bringt Schuldgefühle hervor und die panische Angst für immer völlig allein zu sein. Das Kind befindet sich damit in einer völlig verzweifelten Situation. Bis die Mutter kommt, es liebevoll in den Arm nimmt und tröstet. Dadurch ist alles wieder gut, ein Engel schwebt durch den Raum. Solche Erfahrungen können als Urfahrungen von Erlösung wirksam werden, die in der Psyche fortwirken und etwa in der religiösen Sehnsucht zur Geltung kommen können.

Das erste Liebesobjekt eines männlichen Wesens ist im Normalfall die Mutter. Dieses erste Liebesobjekt entspricht aber nicht der Realität der Mutter, es wird vor allem von Wünschen erzeugt. Diese Wünsche lassen die Mutter als weit liebevoller und fürsorglicher erscheinen, als sie es in der Realität ist: Das Wünschen erzeugt eine ideale Mutter. Diese Idealisierung der Mutter dient nicht zuletzt der Abwehr der kindlichen Ängste vor dem Verlassenwerden, dem Liebesverlust oder der psychischen Hilflosigkeit. Das idealisierende Mutterbild kann helfen, solche Ängste zu beschwichtigen. Vom Bild einer guten Mutter lässt sich das Bild einer bösen Mutter abspalten, das führt zum Beispiel zum Bild der Mutter als Hexe, die ihre Kinder aussetzt. Das Bild der guten Mutter wird durch diese Spaltung gewissermaßen von der Aggressivität gereinigt.

Das Bild der guten Mutter hält der Realität nicht stand, die auf dieses Bild bezogenen Wünsche müssen an der Realität scheitern. Die sich entwickelnde Psyche muss diese schmerzliche Realität akzeptieren lernen, sie muss lernen, Wunsch und Wirklichkeit zu trennen. Das Phantasma eines frühen idealen weiblich-mütterlichen Wesens muss deshalb verdrängt werden. Es verschwindet dadurch aber nicht einfach, sondern wirkt im Unbewussten fort. Es drängt dort

weiter zur Suche nach einem idealen Liebesobjekt, das endlich alle Wünsche zu erfüllen vermag. In die Liebe geht deshalb, bewusst oder unbewusst, die Sehnsucht ein, doch noch das ideale Liebesobjekt zu finden. Das Wünschen sorgt für eine unabschließbare Suche nach ihm. Freud formuliert: „Wenn das ursprüngliche Objekt einer Wunschregung infolge einer Verdrängung verloren gegangen ist, so wird es häufig durch eine unendliche Reihe von Ersatzobjekten vertreten, von denen doch keines voll genügt.“ Die reale Beziehung zu einer Frau kann deshalb nie alle Wünsche erfüllen: Die Frauen, mit denen wirkliche Liebesbeziehungen in der Lebenspraxis gelebt werden können, sind deshalb, nach einer Phase der Ernüchterung, sozusagen immer nur zweite Wahl. Zu Ehen gehört deshalb fast immer die geheime Sehnsucht, dass endlich ein ideales Objekt auftaucht, dessen Verführungskraft die Ehefessel aufbricht. Ein mehr oder minder großes Maß an Untreue gehört deshalb, zumindest wenn man die Phantasie mitberücksichtigt, zur Ehe: Absolute Treue kann es nicht geben.

Das Ungenügen der Realität kann zu lebendig erhaltenden erotischen Suchbewegungen aber auch zur Flucht in das innere Kloster der Neurose führen, wo unbewusst verbissen an unerfüllbaren frühen Liebeswünschen, die einst auf die Mutter bezogen waren, festgehalten wird, was eine gelingende reale Beziehung zur Frau untergräbt. Man kann vermuten, dass Wagners ideales „Weib der Zukunft“, das die Liebe in völliger Treue bis zum Opfertod vertritt, das Produkt einer solchen neurotischen Disposition ist.

Die Mutter als erstes Liebesobjekt muss für eine gelingende psychische Entwicklung vom Kind verlassen werden, der Sohn muss anfangen, die Untreue ihr gegenüber zu wollen. Das wird dadurch erleichtert, dass die Mutter demonstriert, dass sie Treueverpflichtungen gegenüber ihrem Mann hat, die das Kind ausschließen, wodurch die Mutter als treulos erfahren werden kann. Wenn die Mutter zu wenig Treue zu ihrem Mann vorlebt und der Vater zu wenig als überlegener Rivale auftritt, kann sie dem Kind als besonders verführerisch erscheinen, was eine inzestuöse Bindung an sie fördert. In der Pubertät wird diese ödipale Problematik mit dem Erwachen der Sexualität der Jugendlichen nochmals aufgeladen. Wieder muss das Kind seinen Eltern untreu werden können, um einen Zugang zur erwachsenen Sexualität zu erlangen, die mit außerfamiliären Liebesobjekten verbunden ist. Ebenso müssen die Eltern lernen, dem Kind durch ein eigenes neues Leben untreu zu werden und nicht mehr zu viel Treue von ihm zu verlangen. Eine lebenslange völlige Treue würde eine Fixierung an ein primäres Liebesobjekt bedeuten, die für die Psyche tödliche Konsequenzen hat, weil sie die Subjektwerdung untergräbt. Die ungelöste Bindung an das primäre mütterliche Objekt, bzw. der permanente Drang zur Rückkehr zu diesem, bedroht die Psyche durch eine Neigung zum psychotischen Wahn und zum Tod durch Selbstzerstörung. Der Drang, unter unendlichen Mühen am primären Liebesobjekt festzuhalten, oder es endlich doch noch zu erlangen, erzeugt masochistische Einstellungen, die durch ihre Sexualisierung die Lust am Leiden mit sich bringen. Wagners Opern kultivieren immer wieder diese übersteigerte selbstquälerische Lust am Leiden, die sich als Tugend des Mitleids ausgibt.

Der „Fliegende Holländer“ führt eine ungelöste primäre Beziehung zwischen Tochter und Vater und deren fatale Konsequenzen vor. (Hinter dieser fragwürdigen Beziehung kann man auch eine prekäre Beziehung zwischen Mutter und Tochter vermuten, über die nichts berichtet wird. Senta ist ein mutterloses Kind, der Vater hat die Mutter durch Tod oder Untreue verloren.) Normalerweise sichert in der Pubertät die konflikthafte Auseinandersetzung mit dem Vater die Ablösung der Tochter von diesem und damit den Zugang zu einer eigenen erwachsenen Sexualität, die sich auf außerfamiliäre sexuelle Objekte richtet. Von solchen Konflikten wird bei Wagner nicht berichtet. Die Tochter ist dem Vater immer treu ergeben, sie lässt sich konfliktlos vom Vater an einen anderen Mann weiterreichen. Ein Vater, der seine Tochter liebt, gibt diese nicht gerne an einen anderen Mann her - er zeigt Eifersucht. Daland hingegen verkauft sie konfliktlos an einen anderen Mann. Als Senta gegen Schluss der Oper nochmals ihr entschiedenes Festhalten an der Treue besingt, gibt sie irritierend offen zu verstehen, dass ihre Treue zum Holländer der ungelösten Abhängigkeit vom Vater entsprungen ist. Er mag sein, wer er will, er wird akzeptiert, solange er, psychoanalytisch gesprochen, eine Vaterübertragung auf sich ziehen kann. Senta singt: „Wer du auch seist, und welches das Verderben, dem grausam dich dein Schicksal konnte weihn; – was auch das Los, das ich mir sollt erwerben: – gehorsam stets werd ich dem Vater sein!“

Das Martyrium Sentas, das die Oper vorführt, wäre demnach die Konsequenz eines Missbrauchs ihrer infantilen Abhängigkeit vom und durch den Vater. Die überdrehte, bombastische Beschwörung der Treue einer weiblichen Heldin, von der „Der fliegende Holländer“ lebt, verschleiert die psychische Hinrichtung einer jungen Frau, die in der Oper insgeheim dargestellt wird. Senta opfert sich am Schluss der Oper angeblich, um ihre Treue zum Holländer zu beglaubigen. Vielleicht begeht sie aber Selbstmord, weil die Abhängigkeit, die ihr in der Beziehung zum Vater aufgezwungen wurde, für sie in einer inzestuösen Beziehung mit einem Doppelgänger des Vaters, in Gestalt des Holländers, nicht lebbar ist. Eine solche Beziehung bedroht Senta mit der Psychose. Wagners Musik, viel mehr als sein Text, führt eine junge Frau vor, die von einem psychotischen Wahn ergriffen wird. Wie kann sie sich gegen die Erfahrung der Zerstörung ihrer Psyche durch den Wahn retten? Die Liebe zu Erik, der sie verzweifelt an die Realität binden möchte, ist dazu zu schwach geworden. Mitunter besteht die letzte Möglichkeit die eigene Subjektivität zu retten darin, sich umzubringen. Die süßlich-kitschige Himmelfahrt, die am Ende der Oper vorgeführt wird, weist darauf hin, dass in ihr etwas nicht stimmt.

Wagners Kunst lebt, wie ich hiermit versucht habe anzudeuten, nicht zuletzt von der Kraft der Neurose. Aber Wagner ist keineswegs ein gewöhnlicher Neurotiker, er ist ein genialer Neurotiker. Er hat Grenzbereichen des Seelischen, in der Nähe von Tod, Inzest und psychotischem Wahn, einen ästhetischen Ausdruck verliehen, der es erlauben kann, sich gründlicher mit ihnen zu beschäftigen. Er hat Grenzen des Darstellbaren verschoben und diese Grenzverschiebungen haben nicht zuletzt

musikalische Grenzverschiebungen möglich gemacht, die neue phantastische musikalische Räume eröffnet haben. Mit Wagner kann man sichtbar machen, wie furchtbar es sein kann, ein Subjekt sein zu müssen. Mit seiner Hilfe kann man zeigen, welche schmerzlichen Trennungen und Verhärtungen die Subjektwerdung verlangen kann, die den Wunsch wecken, die Subjektwerdung wieder zurückzunehmen.

Treue Politisch

Wagner ist, wenn er nicht aufklärend bearbeitet wird, eine Gefahr. Er glorifiziert zum Beispiel einen Masochismus, der trefflich als Kitt für irrationale Machtverhältnisse dienen kann. Er hat insbesondere die masochistische Leidensbereitschaft von Frauen glorifiziert, die ihrer Unterwerfung unter patriarchalische Mächte dienen kann. Er hat damit zugleich auch heimlich einen Sadismus von Männern unterstützt, der es diesen erlaubt, sich am weiblichen Masochismus zu erfreuen. Dieser Sadismus kann es zulassen, es als erbauliches Erlebnis zu verbuchen, wenn Senta, angeblich im Dienste der Erlösung, von der Klippe springen muss.

Schon Nietzsche hat sich darüber empört, dass unter Wagners Einfluss viele auf lebensfeindliche Art angefangen haben, vom mit Treue verbundenen Opfertod zu schwärmen. Nicht zuletzt deshalb hatte Wagner im Dritten Reich Konjunktur. Für Senta ist Treue bis in den Tod „des Weibes schönste Tugend“. Die SS-Männer, die wie der Holländer schwarz gekleidet waren, und ein Totenkopfabzeichen trugen, sollten im Dritten Reichs bereit sein, ihr Leben auf dem Schlachtfeld aus Liebe zu ihrem Führer zu opfern. Auf ihrem Koppelschloss stand die Parole: „Meine Ehre heißt Treue“. Man sollte darüber nachdenken, ob es zwischen beidem Beziehungen gibt. Hierzu einige Anregungen.

In Tristan und Isolde wird eine Vasallentreue rühmend vorgeführt. Tristan besingt die Treue von Kurwenal:

Mein Kurwenal,

du trauter Freund!

Du Treuer ohne Wanken,

wie soll dir Tristan danken?

Mein Schild, mein Schirm

in Kampf und Streit,

zu Lust und Leid

mir stets bereit:

wen ich gehaßt,

den haßtest du;
wen ich geminnt,
den minntest du.
Dem guten Marke,
dient' ich ihm hold,
wie warst du ihm treuer als Gold!
Mußt' ich verr
den edlen Herrn,
wie betrogst du ihn da so gern!

Der Vasall erscheint absolut unkritisch als Anhängsel seines geliebten Herrn. Er hat keine eigene Subjektivität, er stellt nur eine narzisstische Verdoppelung seines Herrn dar. Konsequenterweise muss er in völlig überflüssiger Weise sein Leben im Kampf opfern, wenn sein Herr stirbt.

Richard Wagner schreibt während des Siebziger Krieges gegen Frankreich ein scheußliches Gedicht „An das deutsche Heer vor Paris (1871)“. Es glorifiziert auf bombastische Art das die Blutopfer der deutschen Soldaten. Das Gedicht enthält die Zeilen:

Die deutsche Macht,
da steht sie nun in Frankreichs eitlen Herzen;
von Schlacht zu Schlacht
vergiesst ihr Blut sie unter heissen Schmerzen:
mit stiller Wucht
in frommer Zucht
vollbringt sie nie geahnte Taten,
zu gross für euch, nur ihren Sinn zu raten.

Wagner verleugnet völlig, dass der deutsche Sieg gegen Frankreich mit der Zerschlagung der Pariser Commune verbunden war, in der die antibürgerliche radikale Linke, zu der Wagner sich einst rechnete, eine Alternative zu bürgerlichen Herrschaftsformen sah. Es hat Wagner nicht interessiert, dass während der Liquidierung der Commune sehr viele ihrer Anhänger grausam niedergemetzelt wurden.

Am Anfang des Ersten Weltkriegs hatte der opfersüchtige Nationalismus, der bei Wagner bezogen auf den Siebziger Krieg auftaucht, auf breiter Front Konjunktur. Allenthalben wird der Wille zum Tod für das deutsche Vaterland proklamiert. Führende protestantische Theologen predigten den „Jesupatriotismus“, in Gestalt der Bereitschaft, in der Nachfolge Christ sein Leben auf dem Schlachtfeld für das deutsche Vaterland zu opfern. Die Bereitschaft zum Opfer des Lebens für die nationale Sache steht im Zentrum der nationalsozialistischen Weltanschauung. Hitler äußert schon vor seiner Machtergreifung begeistert: „Dass sich Tausende und Tausende junge Deutsche gefunden haben, mit dem opferbereiten Entschluss, jugendliches Leben so wie 1914 wieder freiwillig und freudig auf dem Altar des geliebten Vaterlandes zum Opfer zu bringen.“ Für den Arier gilt nach Hitler die Maxime: „In der Hingabe des eigenen Lebens für die Existenz der Gemeinschaft liegt die Krönung allen Opfersinns.“ Das unterscheidet ihn von Juden: „Der Aufopferungswille im jüdischen Volke geht über den nackten Selbsterhaltungstrieb nicht hinaus“.

In Feudalismus des Mittelalters ist die Treue des Vasallen zu seinem Herrn ein zentrales Element des sozialen Zusammenhalts. Sie ist mit dem Prinzip der Blutsbande verknüpft, das Herrschaftslinien von Verwandten „blauen Blutes“ absichert. In der bürgerlichen Gesellschaft hingegen sind es vor allem mit Geld verbundene Beziehungen und Vertragsverhältnisse, mit rechtlicher Bindungskraft, welche die soziale Integration bewerkstelligen. In der bürgerlichen Familie aber reproduzieren sich noch lange Zeit Abhängigkeiten, die den mit der Adelherrschaft verbundenen ähneln. Blutsbande und autoritäre Treueverpflichtungen legen Abhängigkeiten fest. Der Vater, als Oberhaupt der Familie, herrscht wie ein absoluter Herr über Frau und Kinder.

Die Aufklärung, die Freiheit und Gleichheit für alle Menschen propagiert, will die eheliche Treue von der Vasallentreue lösen. Sie soll nun als freier Entschluss zweier autonomer Subjekte Macht erlangen, welche sich mit der Eheschließung auch vertraglich zu lebenslanger Solidarität verpflichten. In dieser Treuevorstellung ist die Vasallentreue allenfalls auf sublimierte und gewissermaßen demokratisierte Art aufgehoben. Wenn die bürgerliche Kultur mit der Katastrophe des Ersten Weltkriegs und der Ära des Faschismus in die Krise gerät, werden - durch einen historischen Rückfall - zur Sicherung bedrohter Machtverhältnisse auf eigentümliche Art Modelle feudaler Abhängigkeitsverhältnisse und mit ihnen verbundene Verpflichtungen reaktiviert. Eine Art der Vasallentreue zum Führer, die besonders im Kriegsfall Geltung erlangen soll, wird den Beherrschten als Tugend abverlangt. Die Bindung durch feudale Blutsbande wird durch die Bindung an ein Kollektiv von als Blutsverwandten angesehenen Mitgliedern einer Nation abgelöst. Die Beziehung zwischen Mann und Frau soll sich damit verbunden wieder an patriarchalischen Mustern aus einer vordemokratischen Vergangenheit orientieren.

Richard Wagner ist zwar ein Kritiker der um die Macht des Geldes zentrierten bürgerlichen Kultur, aber seine Kritik an dieser ist in Vielem rückwärtsgewandt und greift, verbunden mit seiner Liebe zu Mythen, auf idealisierte Elemente der Vergangenheit zurück. Das prädestiniert ihn dazu, vom Nationalsozialismus vereinnahmt zu werden, der sich als antibürgerliche Bewegung begreift, obwohl er im Kern bürgerliche Interessen absichert. Wagners Verständnis von Treue nimmt zwar bürgerliche Treueideale in sich auf, aber er radikalisiert sie auf eine Art, dass sie wieder hinter bürgerliche Vorstellungen von Treue zurückfallen, die die Idee autonomer Individuen in sich aufgenommen haben.

Thomas Mann, ein helllichtig gewordener großer Wagnerverehrer, bemerkt 1934 an Wagner eine „böartige Deutschheit“ (147) „Das Widerliche Wagners, aber freilich nur dies, ist bei Hitler genau wiederzufinden.“ Wagner ist trotz seiner totalitären Potentiale aber nicht einfach als ein Vorläufer des Nationalsozialismus zu begreifen. Sein Werk ist dazu zu vielschichtig, es enthält vielerlei Möglichkeitsräume, die es zu entdecken gilt.

Richard Wagner ist ein großer Künstler, bei dem man viel über die Deutsche Geschichte lernen kann – aber nur, wenn man sich ihm mit kritischem Verstand nähert!