

Gerhard Vinnai

Wunschwelten und Gewalt - Versuch zur romantischen Oper

(Vortrag Oper Bremen 2013)

Romantische Oper

Man kann die Romantik als Kritik an der bürgerlichen Kultur verstehen. Sie wendet sich gegen eine Gesellschaft, die um die unpersönliche Macht des Geldes zentriert ist und die von einer kalten naturwissenschaftlichen und technischen Rationalität beherrscht wird. Gegen diese Kultur richtet die Romantik Sehnsuchtswelten auf, die häufig mit der Natur verbunden sind. Die Natur soll nicht mit einem auf Nützlichkeit ausgerichteten Verstand betrachtet werden, sie soll überhöht, fremd, geheimnisvoll gemacht werden. Die Dichtung oder die Oper sollen dazu beitragen, sie in dieser ästhetischen Perspektive zu erleben.

In der Romantik ist eine gegen eine falsche Gesellschaft gerichtete Sehnsuchtswelt häufig mit dem Wald verbunden. Der „Freischütz“ verbindet den Wald mit dem Versprechen auf ein lebendiges männliches Jägerleben, das durch liebende Frauen ergänzt wird. Die Jäger dürfen durch Wälder und Auen schweifen, ihr Leben kennt nicht die Monotonie der um das Geldverdienen zentrierten Berufsarbeit in der Stadt. Im „Fliegenden Holländer“ ist diese romantische Gegenwelt mit dem Meer verbunden. Bei Wagner wird das Meer zum „stolzen Ozean“, der offene Weiten kennt und nicht wie das Land der Herrschaft von Menschen über Menschen oder der Macht des Geldes unterworfen ist.

Aber die mit dem Wald oder der See verbundenen Wunschwelten kennen auch unheimliche Nachtseiten. Im „Freischütz“ hat das helle Leuchten des Waldes seine Kehrseite in der Nacht der Wolfsschlucht, in der mit dem Teuflischen verbundene Gestalten ihre Macht ausüben können. Im Holländer werden die Seeleute von den Gewalten des Meeres bedroht, die See ist bei Wagner »der Schiffe furchtbar Grab« Die dunkle Seite des Meeres ist insbesondere mit der unheimlichen Gestalt des Holländers verbunden.

Wie kann man diese Nachtseiten der romantischen Oper erhellen? Diese Nachtseiten können analysiert werden, indem man an ihnen das Tabuisierte, das Verleugnete der Gesellschaft ausfindig zu machen sucht, welche die Romantik hervorgebracht hat. Sie können das repräsentieren, was man mit Hilfe der Psychoanalyse als deren Verdrängtes bezeichnen kann. Aber im Unbewussten werden verdrängte schlimme Erfahrungen nicht einfach reproduziert, sondern mithilfe der Macht des Wünschens korrigiert. Freud hat an den Symptomen seelischer Erkrankungen ausgemacht, dass sie nicht nur Niederschläge schmerzlicher Erfahrungen enthalten, sondern dass diese unter dem Einfluss der Wunschmaschine des Unbewussten an den Symptomen nur entschärft auftauchen. Für Freud „gipfelt die Theorie aller psychoneurotischen Symptome in dem einen Satz, dass auch sie als Wunscherfüllungen des Unbewussten aufgefasst werden müssen.“(Traumdeutung). Was Freud an den Symptomen neurotischer Erkrankungen oder auch an Träumen ausgemacht hat, kann man nach meiner

Ansicht in gewisser Weise auch auf die romantische Oper beziehen. Sie enthält insgeheim Traumata, die Menschen in der bürgerlichen Kultur ihrer Epoche heimsuchten, aber zugleich auch mit ihnen verknüpfte Wunschwelten, die dafür sorgen, dass sie verschleiert und ungeschehen gemacht werden. An Webers „Der Freischütz“ und Wagners „Der Fliegende Holländer“ soll das im Folgenden aufgezeigt werden.

Dunkle Seiten: Der Freischütz

Historisch

In Webers Oper „Der Freischütz“ sind die dunklen Seiten des Waldes vor allem mit der Wolfsschlucht und den dort wirksamen Mächten verbunden. Die Wolfsschlucht ist gewissermaßen ein Ort, an dem das Verdrängte seinen Platz finden kann. Die Bremer Inszenierung der Oper von Sebastian Baumgarten hat versucht, das in einer historischen Perspektive zu verdeutlichen und den Freischütz auf Schattenseiten der deutschen Geschichte zu beziehen. Die Oper spielt nach dem Dreißigjährigen Krieg in Böhmen, nach einem Krieg, den man als Urkatastrophe der deutschen Geschichte bezeichnen kann. Er hat zahllose Opfer gefordert und verwüstete Landschaften hinterlassen. Der dem Teufel verfallene Kaspar in der Oper hat in diesem Krieg sein Handwerk gelernt. Die Oper wurde am Beginn des 19. Jahrhunderts im Schatten einer Restauration komponiert, die nach den Umstürzen der Französischen Revolution und den verheerenden Napoleonischen Kriegen ihre Ordnung durchzusetzen suchte. Die Obrigkeitshörigkeit der in der Oper dargestellten Jagdgesellschaft lässt sich mit dem Versuch einer autoritären Formierung der Gesellschaft durch die traditionelle adlige Oberschicht verbinden.

Für Elias Canetti ist die besondere Beziehung der Deutschen zum Wald, die den Freischütz zur „deutschen Nationaloper“ werden ließ, mit ihrer Beziehung zum Militär verbunden. Diese Beziehung von Wald und Militär im deutschen Gefühlsleben festigte sich besonders unter dem Einfluss des Siebziger Krieges gegen Frankreich, der die deutsche Einigung mit sich brachte. Canetti formuliert: „Das Massensymbol der Deutschen war das Heer. Aber das Heer war mehr als das Heer: es war der marschierende Wald. In keinem modernen Lande der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland. Das Rigide und Parallele der aufrechtstehenden Bäume, ihre Dichte und ihre Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit einer tiefen und geheimnisvollen Freude. Er sucht den Wald, in dem seine Vorfahren gelebt haben, noch heute gern auf und fühlt sich eins mit den Bäumen.“ (Masse und Macht)

Besonders deutlich wird diese Verbindung von Wald, Jagd und deutschem Militarismus während der Kaiserzeit vor dem Ersten Weltkrieg. Damals war Kaiser Wilhelm II nicht nur oberster militärischer Befehlshaber der deutschen Armee, sondern auch erster Jäger des Reiches. Er hat den Herrschaftsstil seines Reiches auch im Walde zur Geltung gebracht.

Die Jagden des Kaisers kennzeichnet eine spezifische Art der organisierten Grausamkeit gegen Tiere. Bei ihnen wurde das Wild in vergleichsweise winzige Gatter getrieben und dort zusammengesossen. Bei einer Jagd, die 1906 in Bückeburg stattfand, schoss der Kaiser an einem Tag 28 Hirsche, davon 13 binnen

einer Stunde. Darüber hinaus 578 Hasen in drei Stunden; 60 Wildschweine und 4 Dammhirsche in zwei Tagen, 2609 Fasanen in drei Tagen und 85 Füchse in vier Tagen.

Bewunderer des Kaisers errechneten, dass er am 5. Dezember 1901 mit 1017 Schüssen 928 Fasanen und 12 Hasen erlegte und dabei alle 15 Sekunden abgedrückt hatte. Der Kaiser schoss aus 4 Flinten, die ihm drei Jäger jeweils schussfertig zureichten. (Leider hatte er noch kein Maschinengewehr, mit dem es das Töten noch effizienter hätte erledigen können.) Da er wegen eines verkrüppelten Armes nur einhändig schießen konnte, wurde extra für ihn ein Gewehr mit so genanntem „schlankem Kaisergriff“ entwickelt.

Die Jagden zielten vor allem auf das „Strecke machen“, möglichst viele Tierleichen sollten in einer langen Reihe vorgeführt werden, wobei darauf geachtet wurde, dass kein anderer Jagdteilnehmer die Stückzahlen des Kaisers übertraf. Die „Gesamtstrecke“ von Kaiser Wilhelm II betrug 78.330 Stück Wild darunter 2133 Hirsche. Sein Habsburger Rivale, der dortige Thronfolger, welcher zu Beginn des Ersten Weltkrieges ermordet wurde, übertraf ihn noch bei weitem. Seine „Gesamtstrecke“ betrug unglaubliche 277.769 Stück Wild, darunter 6916 Hirsche.

Dieses organisierte Abschachten von Tieren kann man als symbolischen Vorgriff auf das organisierte Abschachten von Eingeborenen in den Kolonien begreifen. Im ersten Weltkrieg fielen Menschen der damit verwandten industrialisierten Vernichtungsjagd auf Menschen zum Opfer. Ab einem bestimmten Abschnitt dieser Kriege zielte die Strategie der obersten deutschen Heeresleitung nur noch auf das Töten möglichst vieler gegnerischer Soldaten: Es sollte, wie es im Jargon der Militärs hieß, eine möglichst hohe „Vernichtungsquote“ erreicht werden.

Waldphantasien haben aber nicht nur eine Beziehung zu Krieg und Militär, sie haben auch eine geheime Beziehung zur Französischen Revolution, die nur wenige Jahrzehnte vor der Fertigstellung des „Freischütz“ die bestehende Ordnung in Deutschland radikal infrage stellte. Die politische Restauration zu Webers Zeiten, ist vor allem gegen ihre Folgen gerichtet. Die Französische Revolution hatte nicht zuletzt den Kampf um ein allgemeines Jagdrecht zum Ziel. Sie hat das Jagdrecht für alle Bürger durchgesetzt, das vorher ein Privileg des Adels war. Mit dem Wald verbundene Träume zeigen vor allem in der späten Romantik häufig eine reaktionäre, rückwärtsgewandte Sehnsucht nach einem idealisierten Mittelalter. Aber sie haben sich auch mit den Idealen der Französischen Revolution, mit Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit verbunden. Diesen aufrührerischen Geist versucht der „Freischütz“ auf eigentümliche Art zu negieren, er kämpft gegen das Gespenst der Revolution.

Schillers „Räuber“, die einen radikalen Gegensatz zur bestehenden Ordnung verkörpern, hausen im Wald. Nach ihnen versteckten sich dort auch andere Aufrührer, Abweichler und Partisanen. Seit Klopstock ist der vom Sturm erfasste Wald ein republikanisches Wahrzeichen. Der Eichbaum repräsentierte in der Tradition der bürgerlichen Kritik an der Adelherrschaft den Männerstolz vor Königsthronen. Hölderlin hat seinem Gedicht „Die Eichbäume“ der Sehnsucht nach einer freien Gesellschaft einen Ausdruck verliehen. Dort heißt es:

Eine Welt ist jeder von euch, wie die Sterne des Himmels

Lebt ihr, jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen.
Könnt ich die Knechtschaft nur erdulden, ich neidete nimmer
Diesen Wald und schmiegte mich gern ans gesellige Leben.
Fesselte nur nicht mehr ans gesellige Leben das Herz mich,
Das von Liebe nicht läßt, wie gern würd ich unter euch wohnen!

Hölderlin, Schelling und Hegel haben in ihrer Jugend in Tübingen einen „Freiheitsbaum“ aufgerichtet, um die Französische Revolution zu begrüßen. Gottfried Keller hat in seinen Waldgedichten die revolutionären Ideale der Freiheit, der Gleichheit der Brüderlichkeit mithilfe von Bildern des Waldes gestaltet. Der Wald erscheint bei ihm als Ort, der keine Herren nötig hat. Die „Bürgerkrone“ des Waldes steht gegen Fürstenkronen.

Aber oben eng verwebt,
Eine Bürgerkrone
Die Genossenschaft erhebt
Stolz zum Sonnenthrone.

Schmach und Gram umfängt sie nie,
Nimmer Lebensreue;
Schnell und muthig wachsen sie
In des Himmels Bläue.

Wenn ein Stamm im Sturme bricht
Halten ihn die Brüder,
Und er sinkt zur Erde nicht,
Schwebend hängt er nieder.

Im Vormärz dichtet Keller:

Da spricht der Stein zur Eiche,
Als wach' er auf vom Traum:
"Ging nicht vorbei die Freiheit?
Wach' auf, wach' auf, du deutscher Baum!"

Karl Maria von Weber sympathisierte sehr wahrscheinlich in seiner Jugend, wie viele andere Vertreter der frühen Romantik, mit der Französischen Revolution. Er hat Elemente der französischen Revolutionsmusik in seine Komposition des „Freischütz“ eingebaut. Zumindest seine Frau war Anhängerin Napoleons, der für seine Anhänger das Erbe der Französischen Revolution repräsentierte. Die überkommene obrigkeitliche Ordnung ist auch im „Freischütz“ brüchig geworden. Dunkle Gestalten wollen sie unterminieren. Bauern machen sich schon über Max lustig, der als Förster ein Repräsentant der Obrigkeit ist. Ein Bauer hat sogar gegen ihn ein Wettschießen gewonnen. Umso entschiedener scheint die bedrohte obrigkeitliche Ordnung in der Oper verteidigt zu werden.

Freischütz psychoanalytisch

Die Oper behandelt die schwierigen seelischen Probleme zweier jungen Menschen während ihres Übergangs zur Erwachsenenheit, die mit der Eheschließung verbunden ist. Agathe schwankt in ihrem Singen zwischen dem Bedürfnis weiterhin ein braves Mädchen zu sein, das noch an den Vater gebunden ist, und dem Wunsch eine Ehefrau zu werden, die sich mehr erotische Vitalität leisten kann. Max ist nicht sicher, ob er sich als erwachsener Ehemann zeigen kann. Eine psychoanalytische Interpretation kann darauf hinweisen, dass in der Oper insgeheim mit dem Übergang vom Jugendlichen zum Erwachsenen verbundene sexuelle Probleme dargestellt werden.

Ein junger Mann hat Schwierigkeiten seine Potenz zu zeigen, wenn die Hochzeitsnacht naht. Dieser sexuelle Gehalt der Oper wird durch das verschleiert, was die Psychoanalyse als Verschiebung bezeichnet. Die phallischen Probleme des jungen Mannes werden auf das Schießen mit dem Jagdgewehr verschoben. Für Max gilt: „Leid oder Wonne, beides ruht in deinem Rohr.“ Durch eine Verschiebung von unten nach oben kann er besorgt feststellen: „Sind die Sehnen dieser Faust erschlafft?“. Die erwachsen gewordenen „richtigen“ Männer können hingegen im Jägerchor singen, dass die Jagd „erstarkt die Glieder“.

Max erlangt eigentümlicherweise seine männliche Potenz als Jäger bzw. als Mann, indem er sich mit Kaspar, dem dunklen Agenten des schwarzen Jägers bzw. des Teufels verbündet. Kaspar verschafft ihm eine Freikugel durch die eine weiße Taube erlegt wird. Das kann unbewusst darstellen, dass Senta ihre Unschuld verliert und dabei Blut fließt. Kaspar ist gewissermaßen ein dunkler Bruder von Max; man kann beide psychoanalytisch betrachtet als zwei Seiten einer Person interpretieren. Max braucht Kaspar, weil ein Adoleszenter offen oder versteckt gegen die väterliche Autorität rebellieren muss, um sich so weit von ihr abzulösen, dass er ein erwachsener Mann sein kann. Deshalb muss der brave Max mit Kaspar in der Kneipe saufen oder im Wald mit ihm dunkle Machenschaften aushecken. Das Wiederfinden seiner Potenz zeigt eine eigentümliche Dialektik: Max braucht die subversive Potenz des Teuflischen, um richtig zum Schuss zu kommen. Genauso wird das demütigende Scheibenschießen vom Fürsten Ottokar erst abgeschafft, nachdem der Einfluss des Teuflischen vorher einiges durcheinander gebracht hat. Dem Opernpublikum trat bzw. tritt diese subversive Dialektik freilich kaum ins Bewusstsein.

Der „Freischütz“ führt insgeheim das Drama der mit der Hochzeit verbundenen männlichen Impotenz vor. In der Hochzeitsnacht hatte der Mann früher eine schwierige Prüfung zu bestehen: Er sollte erstmals der Frau seine sexuelle Potenz demonstrieren. Wo es noch keine voreheliche Sexualität mit ihren Übungsmöglichkeiten gab, konnte das leicht unter dem Einfluss von Ängsten und Unsicherheiten schiefgehen. Freud hat in seiner Einführung in die psychoanalytische Neurosenlehre wohl nicht zufällig als ersten Fall den eines Mannes vorgestellt, der dadurch ein Trauma erlitten hat, dass er in der Hochzeitsnacht keine Erektion zustande brachte, die es erlaubt hätte, seine Frau zu deflorieren. Er dürfte nicht der einzige gewesen sein, dem dieses schmerzliche Missgeschick passierte.

Aber die Oper berührt nicht nur die sexuelle Impotenz von einzelnen Männern, sie kann auch auf die politische Impotenz des deutschen Bürgertums bezogen werden.

Nach dem Scheitern von mit der Französischen Revolution verbundenen Formen des Aufbegehrens akzeptiert dieses seine Unfähigkeit, eigene Interessen offen zu artikulieren und sie im Konflikt mit dem Adel zur Geltung zu bringen. Das Ende der Oper rühmt auf eigentümliche Art die wiedergefundene Stabilität einer autoritären Wunschwelt, in der gute Vaterfiguren die Macht haben das Böse zu bannen. Diese Wunschwelt passt zur obrigkeitstreuherren Ideologie der Restauration, die dem Bürgertum keinen politischen Einfluss zubilligte bzw. diesem erleichterte, seine politische Ohnmacht hinzunehmen. Aber der „Freischütz“ zeigt so viele Brüche und subversive Einfälle, dass es schwer fällt zu glauben, dass Weber so naiv war, ungebrochen an diese Wunschwelt zu glauben.

Es ist nicht sicher, dass der wieder brav und obrigkeitstreuherren gewordene Max nach seiner Rückkehr aus der Verbannung bei der kindlich frommen Agathe seine männliche Potenz zeigen kann. Sicher ist aber, dass das deutsche Bürgertum, mit der Begeisterung für den „Freischütz“ seine politische Impotenz rationalisieren konnte. Am Beginn des Vortrags wurde die These vorgetragen, dass die romantische Oper Traumata enthält, die sie mit Hilfe von Wünschen ungeschehen macht. Der von Impotenz bedrohte Max bekommt die Möglichkeit, seine sexuelle Potenz nach der Rückkehr aus der Verbannung zu zeigen. Das deutsche Bürgertum braucht nicht an seiner oft demütigenden politischen Ohnmacht zu leiden, es darf sich mit Hilfe des „Freischütz“ überkommenen weltlichen und geistlichen Autoritäten anvertrauen, die nur Gutes mir ihm im Sinn zu haben scheinen. Die Idealisierung der Herren verdeckt die Unterdrückung, die von ihnen ausgeht und zugleich die geheime Aggression, die sie hervorruft.

Dunkle Seiten: Der fliegende Holländer

Wagner gibt vor, sich im „Holländer“ mit Senta als einem „Weib der Zukunft“ zu beschäftigen. Sie soll für Wagner eine Frau darstellen, deren absolute, treue Hingabe eine bessere Welt vorwegnimmt. Aber es ist wohl vor allem eine Beschäftigung mit einer Frau der Vergangenheit, nämlich der Mutter, die in diese Oper eingeht.

Während der Arbeit am „Holländer“ schreibt der 22-jährige Wagner 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 andre. (..) Ich will dir nur danken und wiederum danken. (..) Weiß ich doch, daß gewiss kein Herz so innig theilnahmenvoll, so sorgenvoll mir jetzt nachblickt, wie das Deine -, ja, dass es vielleicht das einzige ist, das jeden meiner Schritte bewacht, - und nicht etwa um kalt über ihn zu kritisieren – nein, um ihn in dein Gebet einzuschließen. Warst Du nicht immer die Einzige, die mir unverändert treu blieb?“

Wagners Liebesbrief an seine Mutter zeigt eigentümliche erotische Züge. Sie lassen eine ungelöste inzestuöse Bindung an sie vermuten. Inzestuöse Beziehungen tauchen immer wieder in Wagners Opern auf. Im Ring erscheinen die inzestuösen Beziehungen zwischen Siegmund und Sieglinde oder zwischen Siegfried und Brünhilde als von gesellschaftlichen Zwängen noch unverdorrene Liebesbeziehungen.

Auch im „Fliegenden Holländer“ lassen sich inzestuös getönte Beziehungskonstellationen ausmachen. Ein psychoanalytisches Gedankenexperiment soll versuchen, das an der Beziehung zwischen Senta und ihrem Vater bzw. dem Holländer sichtbar zu machen. Inzestuös kann sichtbar werden, wenn man den Gedanken durchspielt, dass der Holländer insgeheim ein Doppelgänger des Vaters sein könnte, dass der unheimliche Holländer die Kehrseite des scheinbar biedereren Seefahrers Daland darstellt. In einem solchen Versuch müssen Daland, der Holländer und Senta als reale Personen oder zumindest als Repräsentanten realer psychischer Befindlichkeiten genommen werden.

Der Holländer erscheint in der Oper als unheimlich. Das Unheimliche kann, wie Freud in seinem Text „Das Unheimliche“ aufgezeigt hat, durchaus heimlich vertraut sein. Es kann verdrängte eigene Erfahrungen aufnehmen, die auf den Anderen oder Anderes projiziert werden.

Senta ist seit langem dem Bild des Holländers verfallen. Das Bild muss für eine solche Fixierung ein unbewusstes Phantasma, ein unbewusstes Erinnerungsbild aus der Vergangenheit einfangen. Ist es ein auf den Vater bezogenes Phantasma aus der Vergangenheit, das sie auf das Bild überträgt? Der Vater und der Holländer haben keine Frau. Wollte Senta als Kind den Vater, der fern von zuhause auf dem Meer unterwegs sein musste, aus seiner Einsamkeit erlösen, als seine Frau durch Tod oder Untreue abhanden kam? Senta besingt in einer Ballade - bezogen auf das Bild - das traurige Schicksal des Holländers. Als Erik sie nach der Bedeutung dieses Singens fragt, antwortet sie in einer infantilen Perspektive: „Ich bin ein Kind und weiß nicht was ich singe“. Hat sie als Kind etwas überwältigt, was sie nicht verstanden hat, oder überwältigt sie heute als Kind ihres Vaters etwas, was sie nicht versteht?

Der Vater berichtet, dass Senta ihm immer in Treue ergeben war. Er betont: „Sie ist mein Stolz, das Höchste meiner Güter, mein Trost im Unglück, meine Freud‘ im Glück.“ War sie, die in dieser sehr engen Beziehung immer treu Ergebene, vielleicht eine Art Ersatz für eine nicht vorhandene Ehefrau? Senta musste nicht mit einer Mutter um die Liebe des Vaters rivalisieren und dadurch von ihm abgestoßen werden. Sie hatte zugleich auch keine Mutter, die sie vor überzogenen oder falschen Ansprüchen des Vaters schützen könnte. Erik, der Rivale des Holländers, hat, obwohl er bei ihr Zweifel an ihrem Wahn weckt, keine Chance, sie aus ihrer Abhängigkeit vom Vater zu befreien: Er ist kein ernst zu nehmender Rivale des Vaters bzw. des Holländers. Senta hat, wegen ihrer eigentümlichen Fixierung an den Vater, scheinbar keine Adoleszenz bewältigt. 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 nicht berichtet. Die Tochter lässt sich konfliktlos vom Vater an einen anderen Mann weiterreichen. Ein normaler 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.

Der Vater und der Holländer, der als eine Art Stellvertreter seine Nachfolge antreten soll, zeigen eigentümlich verwandte Züge. Dieser Stellvertreter gehört

wie der Vater einer älteren anderen Generation an, die Generationsgrenze wird scheinbar problemlos negiert. Wie der Vater ist sein Stellvertreter Kapitän, sie kommen zusammen zur gleichen Zeit an Land an. Dalands Schiff hat ein weißes Segel, eine Farbe, die für die Unschuld stehen kann. Der Holländer hingegen hisst ein rotes Segel an schwarzem Mast. Rot und Schwarz können für Liebe und Tod stehen. Das Rote und Schwarze können die verdeckte Kehrseite des Weißen repräsentieren. Der Holländer wird in der Oper immer wieder mit dem Teufel in Beziehung gesetzt. Der Teufel kann nach Freuds Einsicht als Repräsentant der Schattenseiten des Vaters begriffen werden. 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, dass sie in der Beziehung zum Holländer eigentlich dem Vater treu bleibt. Er mag sein, wer er will, 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? 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.

Die romantische Oper enthält, wie am Anfang des Textes festgestellt wurde, verdrängte Traumata, die durch den Wunsch korrigiert werden. Das lässt sich am „Fliegenden Holländer“ demonstrieren. Er führt insgeheim den Seelenmord an einer jungen Frau vor, ihre Zerstörung und Selbstzerstörung. Wagner macht daraus einen freiwilligen Liebestod, ein Opfer, das das Versprechen auf eine bessere Zukunft repräsentieren soll.

Wagner war und ist, wenn er nicht aufklärend bearbeitet wird, eine Gefahr. Franz Liszt hat, in einer Studie über den fliegenden Holländer, mit Wagners Zustimmung formuliert, dort hätte er „höher als irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht“. Nirgendwo sei die „Mission des Weibes zur Selbstausslöschung und Hingebung tiefer erkannt“. Für Wagner ist Senta, die Heldin des „fliegenden Holländer“, ein Weib der Zukunft, das sich auslöscht, um eine besserer Zukunft zu repräsentieren. Sie opfert sich, um sich von ihrem bisherigen weiblichen Wesen zu erlösen. Ähnliches empfiehlt Wagner für die

Juden, sie sollen sich auslöschen, um sich zu emanzipieren. In seinem antisemitischen Werk „Das Judentum in der Musik“ formuliert er:

„Gemeinschaftlich mit uns Mensch zu werden, heißt für den Juden zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. Börne hatte dies erfüllt. Aber Börne lehrt auch, wie diese Erlösung nicht in Behagen und gleichgiltig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern daß sie, wie uns, Schweiß, Noth, Ängste und Fülle des Leidens und Schmerzes kostet. Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ungeschieden.“

Wagner will die Juden als Juden nicht auslöschen, das sollen sie selber tun!

Richard Wagner ist aber, trotz solcher totalitären Potentiale, 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, an dem man viel über die deutsche Geschichte lernen kann – aber nur wenn man sich kritisch mit ihm auseinandersetzt.
