



Der fliegende Holländer

ROMANTISCHE OPER
von Richard Wagner

Der fliegende Holländer

Romantische Oper in drei Aufzügen
von **Richard Wagner**
Textdichtung vom Komponisten

Uraufführung 2.1.1843
Königlich Sächsisches Hoftheater, Dresden

Premiere **2.12.2023**
Großes Haus

Aufführungsdauer
ca. 2 Stunden 30 Minuten
ohne Pause



Oleksandr Pushniak
Luciano Batinić

Besetzung

Daland **Luciano Batinić**

Senta **Camila Ribero-Souza**

Erik **Peter Sonn**

Mary **Marlene Gaßner**

Der Steuermann Dalands **Taejun Sun**

Der Holländer **Oleksandr Pushniak**

Das Kind **Marlene Johnson / Mayla Schallenberg**

Opernchor des DNT Weimar

Extrachor aus Studierenden der Hochschule für

Musik FRANZ LISZT Weimar

Statisterie des DNT Weimar

Es spielt die **Staatskapelle Weimar**

Die aktuelle Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen.

Musikalische Leitung **Dominik Beykirch**

Regie **Barbora Horáková**

Bühne **Ines Nadler**

Kostüme **Annemarie Bulla**

Choreinstudierung **Jens Petereit**

Video **Adrià Bieito**

Dramaturgie **Simon Berger**
Musikalische Studienleitung **Dirk Sobe**
Regieassistentz und Abendspielleitung **Margaret Ravalde**
Bühnenbildassistentz **Elena Dörnemann**
Kostümassistentz **Silja Reimer**
Technische Einrichtung **Sebastian Kallenbach**
Licht **Dominique Lorenz**
Ton **Harms Achtergarde / Uwe Kohlhaas**
Leitung der Videotechnik **Andreas Günther**
Maske **Karina Kürsten**
Requisite **Kathrin Haak / Diana Hischke**
Spezialeffekte **Frank Schmidt**
Inspizienz und Leiter der Statisterie **Gunnar König**
Soufflage **Peter Umstadt**
Übertitelinspizienz **Sanja Dierolf / Maximilian Peter /
Konstantin Schmidt**
Musikalische Assistentz **Javier Huerta Gimeno /
Nikolaas Schmeer**
Hospitantz der musikalischen Leitung **Konrad Bucher**

Technische Direktion **Mike Jezirowski**

Herstellung der Dekorationen in den theatereigenen Werkstätten.

Leitung der Werkstätten **Paul Ludwig** | Leitung des Malsaals **Karoline Freitag**

Leitung der Kascheurabteilung **Rainer Zöllner** | Leitung der Dekorations-

abteilung **Tobias Wais** | Leitung der Tischlerei **Thomas Schulze** | Leitung

der Schlosserei **Tino Peters** | Leitung der Kostümanfertigung **Heike Börner**

Gewandmeisterinnen **Claudia Brockhaus, Rafaela Wenzel, Maren Steinebel**

Filmarbeiten

Darsteller*innen **Oleksandr Pushniak, Victoria Kerl, Falk Sobe, Wolf Winde, Carl Hölbing, Lars Creuzburg, Tim Uhlig, Michael Lüttig, Johannes Hahn, Paul Kaczorowski, Ludwig Ortmann, Jonathan Schönig, Karl von Kügelgen**

Regie, Kamera, Schnitt **Barbora Horáková/Adrià Bieito**

Beleuchtung **Dominique Lorenz**

Leitung der Videotechnik **Andreas Günther**

Mitarbeiter der Videoabteilung **Valentin Walther**

Kostüm **Annemarie Bulla/Silja Reimer**

Requisite **Ines Nadler/Diana Hischke/Kathrin Haak/Sabine Schlüther/Elena Dörnemann**

Spezialeffekte **Frank Schmidt**

Produktionsleitung und Regieassistentz **Margaret Ravalde**

Leiter der Statisterie **Gunnar König**

Wir danken

den Mitarbeiter*innen der Schwimmhalle Schwanseebad Weimar **Andreas Zündel, Ramona Kudasch, Matthias Weber, Pascal Fliegner** und **Steffi Brandt**

Handlung

Erster Aufzug

Der Kaufmann Daland und seine Männer geraten auf hoher See in ein Unwetter. Bis der Sturm sich gelegt hat, wollen sie an einem sicheren Ort ruhen. Auch der zur Wacht bestellte Steuermann sinkt in den Schlaf. Währenddessen nähert sich der fliegende Holländer. Er betritt festen Boden und beklagt sein Schicksal: Als Untoter auf den Weltmeeren zu hausen, dazu sei er verflucht. Alle sieben Jahre darf er sich auf die Suche machen nach einer Frau, deren treue Liebe allein ihn aus seinem Dasein erlösen kann. Daland ist beeindruckt vom Reichtum des Holländers und gibt dessen Bitten nach: Im Tausch gegen Reichtümer verspricht Daland seine Tochter dem Holländer zur künftigen Frau.

Zweiter Aufzug

Während der Arbeit unterhalten sich die Frauen und erwarten die Rückkehr der Männer. Senta fordert Mary auf, die Geschichte vom fliegenden Holländer zu erzählen und bietet die Ballade schließlich selbst dar. Erik, Sentas Verlobter, erscheint und berichtet von der Rückkehr der anderen Männer. Er bedrängt Senta, sie möge ihren Vater Daland bewegen, Eriks und Sentas

HOLLÄNDER
**WIE AUS DER FERNE LÄNGST
VERGANG'NER ZEITEN
SPRICHT DIESES MÄDCHENS
BILD ZU MIR:
WIE ICH'S GETRÄUMT SEIT
BANGEN EWIGKEITEN.**

Eheschließung zuzustimmen. Senta weicht Erik aus – er erzählt ihr von einem Traum: Er sah Senta in den Armen eines unbekanntes Seemannes, den sie küsste und mit dem sie übers Meer entschwand. Daland stellt seiner Tochter jenen Unbekannten vor, den sie heiraten soll. Senta gelobt dem Holländer Treue bis in den Tod.

Dritter Aufzug

Die Mannschaften bereiten die Hochzeit vor. Erik ruft Senta die gemeinsame Verbindung in Erinnerung. Sie habe ihm – Erik – ewige Treue versprochen. Dies streitet Senta ab, Erik ist verzweifelt. Der Holländer hat das Gespräch der beiden vernommen. Entrüstet bricht er auf und lässt sich auch durch Sentas Beteuerungen nicht aufhalten – er glaubt nicht mehr an ihre Treue und warnt sie vor ihrem Verderben. Senta hält an ihrem Versprechen fest und erlöst den Holländer so von seinem Fluch. Gemeinsam gehen Senta und der Holländer in den Tod.

Die schwindelerregende Erlösung

Das Lachen kam vom Paradiese

»Aber ich darf mit gutem Fuge sagen, dass ich in der Geschichte der deutschen Romantik eine große Erwähnung verdiene«, hatte Heinrich Heine (1797–1856) in seinen »Geständnissen« über sich selbst, nun ja, gestanden. In Paris, wohin der Dichter im Jahr 1831 bald freiwillig und später notgedrungen aus Deutschland exiliert war, hatte er Rückschau gehalten auf seinen Werdegang und vor allem auf jenen der deutschen nationalen Literatur- und Kunstanstrengungen, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts unter der Allgemeinüberschrift »Romantik« unternommen worden waren. Und in der Tat: Heine verdient große, geradezu gewaltige Erwähnung in der Geschichte der deutschen Romantik auch im direkten Zusammenhang mit Richard Wagner (1813–1883) und dessen romantischer Oper »Der fliegende Holländer«; der Komponist selbst hatte den Schriftsteller genannt als jenen, von dem der Hinweis stammte auf Figur und Geschichte des sagenhaften Hochseekapitäns, und Wagner hatte Heine in den Jahren der Arbeit am Holländer in Paris persönlich kennengelernt. In seiner

**WANN DRÖHT ER,
DER VERNICHTUNGS-SCHLAG,
MIT DEM DIE WELT ZUSAMMENKRACHT?
WANN ALLE TOTEN AUFERSTEHEN,
DANN WERDE ICH IN NICHTS VERGEHN!
IHR WELTEN, ENDET EUREN LAUF!
EW'GE VERNICHTUNG, NIMM MICH AUF!**

»Mittheilung an meine Freunde« schrieb Wagner 1852 über den Holländer-Stoff:

Heine erzählt ihn gelegentlich einmal, als er einer Aufführung gedenkt, der er von einem aus diesem Stoffe gemachten Theaterstücke in Amsterdam – wie ich glaube – beiwohnte. Dieser Gegenstand reizte mich und prägte sich mir unauslöschlich ein: noch aber gewann er nicht die Kraft zu seiner nothwendigen Wiedergeburt in mir.

In seiner Bildungsschelmenerzählung »Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski« entsandte Heine einen adeligen Studenten aus Polen auf amouröse Abenteuer. Heines Held berichtet von einer »Holländer«-Aufführung aus dem Theatersaal:

Die Braut betrachtet ihn [den Holländer] 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.

Boy Meets Girl

Für Heines ironische Heiterkeit hatte Wagner nicht viel übrig. Das war dem Wechsel des Mediums, von der Literatur auf das Theater, geschuldet. Und mehr noch war der Komponist interessiert an einem Stoffe, der ihm vielschichtige Darstellung existenzieller Konflikte und Gefühle erlaubte – als ein Kunstwerk, das nahe am Leben sei, und das Wagner im *Drama* erblickte. Wagner selbst bezeichnete die Figur des Holländers als »Ahasver des Ozeans« und bezog sich damit auf die seinerzeit in der Literatur populäre Gestalt des »ewigen Juden«. Diese Figur, die der Sage nach Christus spottete und dafür zu unendlichem Umherirren verdammt wurde, ward als Volkssage berühmt seit dem Spätmittelalter und durchwanderte auch die Literatur der Wagner-Zeit: Goethe hatte über das Sujet nachgedacht, bei Jan

Potocki trat er auf und diesem Motiv widmeten sich Autoren wie Wilhelm Hauff, Berthold Auerbach, Clemens Brentano, Adalbert Stifter, Hans Christian Andersen und viele andere. In seinem eigenen Kommentar zum Stoff und zur Figur stellte Wagner seinen Holländer einem anderen weltbekanntem Reisenden gegenüber, dessen Name buchstäblich zum Inbegriff des Umherirrenden geworden ist, nämlich Odysseus:

Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, thätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimath, Herd und Eheweib zurück, hatte sich, nachdem sie an den Leiden des »ewigen Juden« bis zur Sehnsucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundnen, gesteigert. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine, vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden

mit dem des Odysseus. Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit vom Teufel (das ist hier sehr ersichtlich: dem Elemente der Wasserfluthen und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch – ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dieß Weib ist aber nicht mehr die heimathlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, – sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.

Die zitierte Passage enthält fast alle am Stück und für Wagners späteres Schaffen bedeutsamen Elemente: das rastlose Umherirren, die Sehnsucht nach unbekannter Heimat, selbstverständlich die Sehnsucht nach Erlösung und das Motiv des Selbstopfers einer Frau aus treuer Liebe. Darüber hinaus den Verweis auf »Entdeckungsdrang« und »Volksgeist«.

Es geht im »Fliegenden Holländer« also um Frauen und Männer. Daran ist nichts überraschend, vielmehr steht das Werk sehr stabil in einer 2000-jährigen Tradition des Theaterspielens. In welcher Weise aber findet die



Camila Ribero-Souza

Begegnung der Geschlechter im Werk statt? Als Erfüllung des Wunsches nach Befreiung, nach Erlösung. Der Holländer sehnt sich nach Erlösung aus einem untoten Dasein, zu dem er durch seine eigene Hybris verdammt wurde. Senta sucht ihrerseits den Ausbruch aus einem unerträglichen Leben. Sie will der bornierten Welt ihrer Umgebung, die geprägt ist von Arbeit, Lieblosigkeit und Spießertum ihrer Mitmenschen, entfliehen und wagt den Ausbruch.

Einbruch des Geisterhaften in die wirkliche Welt

Ein Gespenst geht um auf der Opernbühne, das Gespenst eines untoten Seefahrers. Über die Figur wurde viel spekuliert und sie gilt als »romantisch«. Wagners Holländer war keinesfalls ein Einzelgänger in der Kunstwelt: Bei E. T. A. Hoffmann in »Undine«, in Webers »Freischütz« und im »Oberon« und auch in Heinrich Marschners »Vampyr« tummeln sich Spuk- und Schreckgestalten. Bei Wagner geschieht der Zusammenstoß von Geister- und Menschenwelt im Zeichen des Liebestodes. Manche Literaturwissenschaftler sehen darin eine Ausdehnung der romantischen Weltflucht ins Geisterreich. Hierin komme das unglückliche Bewusstsein angesichts der politischen Verhältnisse jener Jahrzehnte zum Ausdruck: Ein großer Teil der romantischen Literatur war entstanden im Zeitalter der politischen Restauration

der alten Monarchien in Europa nach dem Wiener Kongress (1815) und den Karlsbader Beschlüssen (1819), mit denen das Zeitalter der Aufklärung spätestens beendet ward. Die Empörung über die repressiven politischen Zustände hatte sich als Erfindung zahlreicher weltflüchtender, weltschmerzgebeutelter Figuren dargestellt, die nun die Taugenichts-Tradition der Frühromantik fortsetzten. So erfand Lord Byron seine *byronic heroes* Kain und Manfred, Puschkin schuf Eugen Onegin, Lermontows Petschorin oder Friedrich Hebbel den Golo. Auch Wagners Holländer wurde gedeutet als ein vom Leben, ein von der Welt Enttäuschter.

Das Gewebe des Musikdramas

Wagner kehrte 1842 aus Paris zurück, wo seine Ambitionen auf den künstlerischen Durchbruch gescheitert waren. Gemeinsam mit seiner Frau Wilhelmine »Minna« Plattner war er im Spätsommer 1839 auf der Flucht vor seinen Gläubigern an Bord des Segelschiffes Thetis von Riga nach London und später nach Frankreich gereist. Diese vielzitierte, gefahrenvolle Schiffsreise von gut vier Wochen Dauer, mit Unwettern und Beinaheunfällen, hatte den Komponisten zur Beschäftigung mit dem Holländer-Stoff inspiriert.

Die Welt verdankt Wagners Paris-Aufenthalt den »Holländer«. Mit der Titelfigur verband der Komponist

– dies kann gesagt werden, ohne Werk und Schöpfer in Eins zu setzen – eine »Stimmung«. Wagner teilte die Sehnsucht des Holländers nach einer noch ortlosen, utopischen Heimat. Die Worte »Stimmung« und »Gefühl« deuten auf das Neuartige des musikdramatischen Denkens Wagners. Seine Absicht bestand darin, die Stimmungen der dramatischen Vorgänge und Situationen so auszuformulieren, dass diese – musikalisch gefasst – dem wahrnehmenden Gefühlsverständnis des Publikums unmittelbar zugänglich sind. Dieses Theater ist ein »totales« Theater. Seine Arbeit begann der Komponist ausgehend von Sentas Ballade im zweiten Akt; von ihr her entwickelte er die musikalische Struktur folgerichtig nicht mehr im Sinne geläufiger Opernkompositionen (mit ihrer Einteilungen in Nummern), sondern entlang der Figurenrede und der Situationen. Dass Wagner sich seit dem »Holländer« als Dichter, als *Musikdramatiker*, verstand, der über das Verfassen von Operntexten hinaus gekommen war, resultierte aus dieser ganz neuen Freiheit der Gestaltung. Obwohl im »Holländer« noch traditionelle Formbezeichnungen vorgesehen sind, Arie, Duett, Terzett usw., hat Wagner die Musik bereits als einen sinfonischen Zusammenhang aus motivischen Zellen (die er selbst nicht »Leitmotive« nannte) gestaltet. Das Material für diesen Motiv-Zusammenhang bezog er aus dem Kernstück der Ballade Sentas:

Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des »fliegenden Holländers« schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine »dramatische Ballade« zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus.

Schließlich aber nannte Wagner den »Holländer« eine romantische Oper. Darin bezieht er sich auf den eingangs erwähnten »Volksggeist«, der den Stoff hervorgebracht habe, und setzt die Bewegung der europäischen Romantiker fort, die sich in ihrem Beginn den Sprachen und Traditionen der im Entstehen begriffenen Nationalstaaten zuwandten – in Abgrenzung zu den elitären Sprachen der Diplomatie, der Kirchen und der klassischen Kunstwelt. Mit den nationalkulturellen politischen Absichten und seiner Weltsicht war Wagners Antisemitismus verbunden; der sich hier darstellt als Vorstellung der Erlösungsbedürftigkeit des »ewigen Juden«. Der Theaterwissenschaftler Jens Malte Fischer kommentierte

Oleksandr Pushniak
Taejun Sun
Herren des Opernchors
und der Statisterie



Luciano Batinić
Herren des Opernchors
und der Statisterie



2023: »Man muss es so drastisch sagen: Richard Wagner ist bis heute im Kulturbereich der berühmteste Antisemit geblieben. Er ist seit über 100 Jahren ein Weltphänomen, sein Ruhm ist kontinuierlich angestiegen. Einen Antisemiten auf diesem Niveau des schöpferischen Genies gibt es sonst nicht.«¹

Ausbruch ins Schwindelerregende

In unerträglichem Widerspruch dazu steht im Mittelpunkt des Wagnerschen Interesses die Suche nach dem Neuen, dem noch nicht Vorhandenen. Von dem Wagner sagte, es könne erkannt werden allein durch »das reine sinnliche Gefühlsvermögen«.

Was war dies Neue im »Holländer«? Es resultiert aus dem Zusammentreffen von Geister- und Menschenwelt als Stückverabredung. Entscheidend an Sentas Selbstopfer aus Liebe ist, dass sie dieses aus der Freiheit ihres Willens vollbringt. Es liegt darin ein radikaler, ja totalitärer Zug, der vielfach kritisiert wurde als reaktionäres Frauenbild. Als habe der Künstler die Figur der Senta als Ideal der liebenden Frau schlechthin vorschlagen wollen. Thomas Mann hat in seinen Tagebüchern den religiösen Radikalismus der Senta thematisiert, in ihrer »Schwärmerei« sah er

¹ Breidenbach, Beate; Fischer, Jens Malte: Sein Antisemitismus war radikaler als bei allen Zeitgenossen: Jens Malte Fischer im Gespräch. Magazin des Opernhauses Zürich, Februar 2023, S. 25ff.

»Christliche Mystik« und notierte: »Sentas religiöser Ehrgeiz: Durch mich und keine andere!« Ihre Unbedingtheit ist nicht bloß religiöser Wahn oder psychologische Deformation. Die Figur selbst ist das eigentlich Neue. Friedrich Nietzsche brachte Wagners künstlerische Grundhaltung auf den Satz: »Wagner hat, sein halbes Leben lang, an die Revolution geglaubt, wie nur irgend ein Franzose an sie geglaubt hat«. Der Skandal der Entscheidung Sentas liegt darin, dass die Figur unter dem Druck innerer und äußerer Bedingungen gegen jede Wahrscheinlichkeit und Vernunft zu handeln scheint. Sie vollzieht ihr Selbstopfer aber nicht als zynische Fußnote zu dem schwindelerregenden Schiller-Satz »Das Leben ist der Güter höchstes nicht«, sondern als revolutionären Sprung aus ihren Verhältnissen. Und sie begründet dies mit der Treue aus Liebe bis in den Tod. Darauf bezog sich Wagners Formulierung vom »Weib der Zukunft«. Nietzsche belustigte sich über Wagner als Revolutionär. Doch der Komponist war kein Gesellschaftstheoretiker, Ideologe oder Politiker, sondern er hat die christlich-religiöse Sprache und Vorstellungswelt als Dramatiker künstlerisch verwendet – in den Worten des Musikwissenschaftlers Gerd Rienäcker: »Wo es keine Lösung mehr gibt, muss die Erlösung eintreten«.

Liebe

Die Gemeinsprache unterscheidet gut zwischen der Befriedigung oder Ausübung des Geschlechtstriebes und dem seit etwa 700 Jahren zu unvergleichlichem Ansehen gelangten Begriffe *Liebe*, der ein Gefühl ausdrücken will, das trotz aller Beziehungen zum Geschlechtsgenuss geistiger Art ist; die ganz ordinäre Umgangssprache unterscheidet da viel besser als die Philosophen, die sich herbeigelassen haben, die *Liebe* zu definieren. Und auch die Alten, bei denen von *Liebe* noch nicht soviel die Rede war wie bei uns, nicht in Romanen und Dramen, auch nicht so heuchlerisch bei Eheschließungen, unterschieden dennoch recht gut wenigstens zwischen dem Wollustgefühl und den geistigen oder ästhetischen Begleitgefühlen. Man lese doch Plutarchs Essay über die Liebe; der personifizierende Grieche unterscheidet (die lateinischen Namen sind uns vertrauter) scharf zwischen Venus und Amor.

Unter den Philosophen waren es besonders zwei, Spinoza und Schopenhauer, die eine wissenschaftliche Definition der Liebe ihrem Systeme einzufügen suchten. Bei Schopenhauer ist die Liebe einer der Brennpunkte des metaphysischen Willens; alle Liebesgefühle sind nur

**BLEIB', SENTA! BLEIB' NUR
EINEN AUGENBLICK!
AUS MEINEN QUALEN REISSE MICH!**

Illusionen der Natur, um das menschliche Individuum zu den größten Opfern für die Herstellung des künftigen Kindes zu verlocken. »Die sämtlichen Liebeshändel der gegenwärtigen Generation zusammengenommen sind demnach des ganzen Menschengeschlechts ernstliche meditatio compositionis generationis futurae, e qua iterum pendent innumerae generationes.«² (Welt als Wille und Vorstellung II) Schopenhauer wirft also den Geschlechtsgenuss und das geistige Gefühl in einen Topf zusammen: man darf sich nicht wundern, wenn er darum so inkonsequent ist, von der stärksten Äußerung seines fast göttlich verehrten Willens mit dem äußersten Zynismus zu reden. Eigentlich hätte er nur vom letzten Standpunkte der Weltverneinung aus den Geschlechtstrieb bedauern dürfen, nicht ihn verhöhnen.

Über Spinozas Liebesdefinition macht sich Schopenhauer bei dieser Gelegenheit lustig; er wolle sie wegen ihrer überschwenglichen Naivität nur zur Aufheiterung anführen. Der unheilige Schopenhauer verspottet den heiligen Spinoza. Und doch ist Spinozas Definition in

² Etwa: Meditation über die Zusammensetzung der zukünftigen Generation, von der wiederum unzählige Generationen abhängen.

ihrer zweiten Fassung noch zynischer als Schopenhauers metaphysische Grobheiten. Spinoza hat zunächst den amor im weitesten Sinne gedeutet als eine Fröhlichkeit oder eine Lust, verbunden mit der Idee einer äußeren Ursache (Eth. III. 13); sodann aber hat er im folgenden Buche, das die menschliche Knechtschaft behandelt, die eigentliche Wollust genauer definiert als einen Kitzel (*titillatio*), verbunden mit der Idee einer äußern Ursache (IV, 44). Ich will nicht untersuchen, ob Spinoza durch das Wort *titillatio* allerlei Perversitäten unter der Liebe mitbegreifen wollte, die er doch an dieser zweiten Stelle mit dem Geize, der Ehrsucht und andern Leidenschaften vergleicht, die er Krankheiten zu nennen geneigt ist. Offenbar denkt aber Spinoza bei dem Worte *titillatio* an eine Befriedigung des Geschlechtstrieb und sieht in dem geistigen Begleitgeföhle nur eine Tönung des Lustgeföhls, nicht ein Gefühl für sich.

Neuerdings hat nach so vielen Männern auch eine Frau die Philosophie der Liebe zu erkennen versucht, Lou Andreas Salomé, die von der Firma Nietzsche³ um ihres vorzüglichen Nietzsche-Buches willen gründlich gehasste Freundin Nietzsches. Frau Lou ist in ihren Ausführungen sehr fein; sie wagt es, die Treue grundsätzlich nicht als

³ Gemeint ist Friedrich Nietzsches (1844–1900) Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935), die seit 1896 das Nietzsche-Archiv in Weimar betrieb und u. a. von der Herausgabe der Werke ihres Bruders lebte.



Marlene Gaßner

Eigenschaft der Liebe anzuerkennen, und sie schlägt die Brücke zwischen der Phantasie des Künstlers und der Phantasie der Liebenden (*Die Erotik*, S. 25f). Aber auch Frau Lou vergeistigt den Akt so sehr, dass eine begriffliche Scheidung zwischen dem Wollustgeföhle und der geistigen Begleiterscheinung nicht zustande kommt.

Da es sich nur um eine begriffliche Unterscheidung zu handeln scheint, die beiden Geföhle aber sich in der psychologischen Wirklichkeit häufig vermengen, so wäre der Fehler der Philosophen nicht gar so empfindlich, wenn er nicht einen andern Fehler zur Folge gehabt hätte. Der Geschlechtstrieb ist nämlich so allgemein verbreitet, dass Menschen, die ihn nicht kennen, fast für abnorm gelten dürfen, vielleicht für pathologisch; von dem geistigen Geföhle der sogenannten Liebe aber gibt es unzählige Grade, angefangen von der leisen Verliebtheit, die die Eigenschaften des Geschlechtspartners ein wenig idealisiert, bis zu der verrückten Liebe, der Liebe der Dramen, die sich eine Gottheit schafft und für die Vereinigung mit dieser Gottheit willig Marter und Tod leidet; dieser höchste Grad der sogenannten Liebe nun ist ebenso selten, wie der Geschlechtstrieb allgemein verbreitet ist. Dieser höchste Grad ist so abnorm, dass er mit dem gleichen Rechte für pathologisch ausgegeben werden kann, wie das Ausbleiben des allgemein verbreiteten Geschlechtstriebes. Ich habe schon erwähnt, dass Spinoza die

**WENN ERLÖSUNG IHM ZU HOFFEN BLIEBE,
ALLEWIGER, DURCH MICH NUR SEI'S!**

Liebesleidenschaft eine Krankheit genannt hat; auch Kant nannte diese Leidenschaft pathologisch. So groß ist der Unterschied zwischen dem Wollustgeföhle und dem geistigen Begleitgeföhle, dass das Fehlen des ersten und das Erscheinen des zweiten für gleich abnorm, für gleich krankhaft ausgegeben werden konnte. Die Gemeinsprache hatte also ganz recht, wenn sie für die Bezeichnung der beiden Geföhle verschiedene Worte wählte; die Philosophen hatten unrecht, wenn sie für beide Geföhle eine gemeinsame Definition finden wollten. Ich glaube, die einseitigen Denkgenie haben wohl für das pathologische Liebesgeföhle, für den höchsten Grad der Liebe, selten oder nie Verständnis gehabt, haben keine eigenen Erfahrungen gesammelt und sich nur bemüht, die Beschreibungen der Dichter begrifflich zu ordnen. Ich glaube, der höchste Grad des Liebesgeföhls ist nur von Künstlern (etwa seit Petrarca) erfahren und beschrieben worden, ging durch die Macht der Nachahmung oder der Mode in die Vorstellungen der Gemeinsprache über, beherrschte in der Poesie sechs Jahrhunderte lang die Phantasie der Leser und ist gerade jetzt im Begriffe, von einer andern Mode abgelöst zu werden. Der höchste Grad des Liebesgeföhls ist eine ebensolche Rarität wie eine große Kunstschöpfung und wie die religiöse Vereinigung mit Gott, die Franciscus erlebt haben mag; dennoch schwätzt alle Welt von Religion, von Kunst und von Liebe. Was man so

nennt, ist nur ein Surrogat für ein Gefühl, das von einer Million von Schwätzern kaum einer erlebt hat.

Der höchste Grad der Liebe, dessen Existenz ich also nicht leugne, hat wirklich etwas von einem Wunder an sich: man hat ja auch die Wunder als pathologische Erscheinungen erklären wollen. Ereignet sich der aller-seltenste Fall, dass beide Geschlechtspartner den stärksten Grad der Liebe fühlen, so vollzieht sich gegen alle Naturgesetze das Wunder, dass eines das andere hebt, dass beide über der Erde schweben. Das $\delta\omicron\varsigma$ $\mu\omicron\iota$ $\pi\omicron\upsilon$ $\sigma\tau\omega$ ⁴ des Archimedes ist oder scheint aufgehoben. Ob Glück oder Tod, die Sehnsucht der Mystik ist erfüllt.

Ich habe bei dieser kleinen Untersuchung die vielen andern Bedeutungen des Wortes Liebe absichtlich übersehen. Jetzt muss ich aber doch darauf hinweisen, dass auch die Mystik ihre Vereinigung mit Gott wie den brünstigsten und geistigsten Liebesgenuss empfindet, und dass namentlich Spinoza seine erste Liebesdefinition (im 3. Buche der Ethik und dann im 5. Buche) dazu benützt, den amor Dei, den amor erga Deum als die höchste Seligkeit des Menschen zu verkünden. Das Wesen der Mystik, die Sehnsucht, das Unaussprechliche auszusprechen, hat zu einem solchen Missbrauch des Liebesbegriffes geführt; aber nicht nur in Spinozas

⁴ $\delta\omicron\varsigma$ $\mu\omicron\iota$ $\pi\omicron\upsilon$ $\sigma\tau\omega$ $\kappa\alpha\iota$ $\kappa\iota\upsilon\omega$ $\tau\eta\upsilon$ $\gamma\eta\eta$ – etwa: Gib mir einen Punkt, wo ich hintreten kann, und ich bewege die Erde.

pantheistischer Verstiegenheit, auch in Schopenhauers metaphysischen Zynismen steckt etwas von dieser bildhaften Mystik, die auch Cousin meinte mit seinen Worten: »Wir lieben das Unendliche, und bilden uns ein, die endlichen Dinge zu lieben.« Durch alle Grade der sogenannten Liebe geht das wohlbekannte Gefühl, in welchem wir den Geschlechtspartner mit einem adjektivischen Worte *lieb* nennen, unsere Empfindung dabei, die ebenso subjektiv ist, haben wir überall mit dem falsch gebildeten verbalen Worte *lieben* bezeichnet; der Versuch, für die Empfindung ein objektives, substantivisches Wort zu bilden, das Wort Liebe, hat in der Sprache solches Glück gehabt, dass die Menschen sich eingeredet haben, die Empfindung wäre ebenso häufig zu finden wie das Wort.

ERIK

**WAS MUSST ICH HÖREN? GOTT,
WAS MUSS ICH SEHEN?
IST'S TÄUSCHUNG?
WAHRHEIT? IST ES TAT?**

SENTA

**O FRAGE NICHT!
ANTWORT DARF ICH NICHT GEBEN.**

Taejun Sun
und Ensemble





Textnachweise

Die *Handlung* wurde von Simon Berger verfasst. *Die schwindelerregende Erlösung* entstand als Originalbeitrag für dieses Programmheft. Der Text über Liebe wurde übernommen aus: Mauthner, Fritz (?1923): *Wörterbuch der Philosophie*.

Impressum

Herausgeber und Verlag: Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar GmbH – Staatstheater Thüringen | Theaterplatz 2, 99423 Weimar Postfach 2003 & 2005, 99401 Weimar

Generalintendant: Hasko Weber | Geschäftsführung: Hasko Weber, Sabine Rühl
Vorsitzender des Aufsichtsrates: Prof. Dr. Benjamin-Immanuel Hoff
Redaktion: Simon Berger | Fotos: Candy Welz

Konzeption: grafikdesignerinnen | Griesbach & Tresckow

Gestaltung: Steffi Giebson

Druck: Buch- und Kunstdruckerei Keßler Weimar

Stand: Weimar, 24.11.2023 / Änderungen vorbehalten

www.nationaltheater-weimar.de

Karten 03643/755 334



Bühne frei für **DEINE** Gedanken!

Hier im Theater-Foyer.

Sag deine Meinung
zu unseren Stücken!

Wir posten sie auf dem
DNT Instagram-Kanal
als Story.

dive_in

Programm für digitale
Interaktionen

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**

Gefördert durch



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



[instagram.com/dntweimar](https://www.instagram.com/dntweimar)

