

Der wilde Denker Slavoj Zizek

## Mit aller Leidenschaft umkreist er die Wunde

Frank Piontek

Er ist der Wildeste unter den gegenwärtigen Wagner-Autoren. Nur er schafft es augenblicklich, auf der Kürze einer einzigen Buchseite von Madame Kundry mit dem Nebensatz einer Fußnote, die Zauberin und Kindsmörderin Medea betreffend über die Vieldeutigkeit einer Indianer-Maske zur 1933er-Tracht Martin Heideggers zu kommen, um schließlich wieder bei Kundry zu landen. Kein anderer vermag mit einer derartigen Eloquenz einen Hitchcock-Film mit dem gewöhnlichen Stalinismus, nebenbei mit einer Mozart-Oper zu verknüpfen.

### Blitzende Einsichten

Die Rede ist, man ahnt es, von Slavoj Zizek, dem wilden Denker, der sich nun – nachdem er bereits einiges zu Wagner in seinen zahlreichen Büchern gesagt hat – dem „zweiten Tod der Oper“ gewidmet hat: „Aus Liebe zur Oper“. Ebenso gut hätte er schreiben können: „aus Liebe zum Film“ oder „aus Liebe zu Lacan“, denn auch hier interpretiert, umzingelt, zergliedert er, natürlich, den Gegenstand seiner Obsession mit der Obsessivität des wahren Amateurs. Zizek ist von Haus aus Psychoanalytiker und Philosoph; dies bezeichnet Grenzen wie Möglichkeiten seiner Interpretation, denn auch diesmal bietet er, neben den herkömmlichen Schemata der Ödipalität und des Todestribs, einige blitzende Einsichten zumal in die Trias Tristan-Meistersinger-Parsifal. Die These steht: „Wenn wir ein großes Werk der Kunst oder der Wissenschaft auf seinen historischen Kontext reduzieren, verfehlen wir seine allgemeingültige Dimension; in Hinsicht auf Freud

ist es auch leicht, seine Wurzeln im Wien des Fin de Siècle zu beschreiben; viel schwieriger ist es, zu zeigen, wie diese ganz spezifische Situation ihn befähigte, allgemeingültige theoretische Einsichten zu formulieren. Solches Historisieren ist im Fall Wagner ganz besonders problematisch.“ Und so erhalten wir im Wesentlichen eine psychoanalytisch gedeckte Interpretation des „Tristan“, eines Werks der „Null-Ebene“, dessen Thema in den „Meistersingern“ und im „Parsifal“ variiert wird. Zizek erläutert die Ambivalenz des Begriffs „Todestrieb“, deutet, vollkommen richtig, das Ritual im „Parsifal“ als Perversion der Eucharistie und verhandelt den dialektischen Gegensatz, dabei die paradox anmutende Bedingung von Glaube und Hoffnung. Mit aller Leidenschaft umkreist er die Wunde – die des Amfortas wie die des Kranken in Kafkas „Landarzt“ – und den höchst problematischen „Liebestod“, um – da ist er ganz bei Heiner Müllers illusionsloser Deutung des „Tristan“ – doch nur festzustellen, dass so viel Illusion selten auf der Opernbühne war (vielleicht nur noch in „Così fan tutte“). So blendet Zizek, unbekümmert um das Geschrei der orthodoxen Wagnerianer, sein Jupiterlicht auf die „ödiopale Matrix“ von Wagners Verzweigungs- und Liebesakten. Dass Zizeks wildes Denken den de Sade ganz nah bei Kants kategorischem Imperativ sieht, muss offensichtlich, bis hin zum „Parsifal“, auch Auswirkungen auf eine kühle Lesart des „Liebestodes“ haben: Der Gral ist die Wunde, die den Gral offenbart, und das Ritual des „Liebesmahls“ ist ein zutiefst problematisches: „Falsch daran ist nicht das kollektive Ritual als solches, sondern sein Beigeschmack einer obszönen, geheimen

Zeremonie.“ Da liegt der misogyne Hund begraben: „Wie jedes Zwangsritual ist diese Zeremonie eine Abwehrbildung – eine Verteidigung gegen das Reale des weiblichen Begehrens.“ Mag sein, dass Kundry dem Gral am Ende als Erlöserin dient – für Zizek ist die Vergottung der Frau, wie sie Wagner im „Ewig-Weiblichen“ durchdenkt, letzten Endes ein männlicher, aggressiver Akt. Kein Wunder, dass Isolde für Tristan nur ein „Gespenst“, eine „männliche Fantasie“ ist, was Wagner schwerlich wörtlich, doch vielleicht jenseits aller Wörtlichkeit gemeint hat, wie man es in Jean-Pierre Ponnelles Bayreuther Inszenierung sehen konnte. Bleibt das Trauma des Antisemitismus, den Zizek in der Sozialtheorie des „Ring“ wie in seinen Figuren entdeckt, um – wiederum in einer Fußnote, die das scheinbar entlegenste Material bereitstellt – zur Figur des durch die Welt wandernden Sarastro in Goethes „Zauberflöten“-Fortsetzung zu gelangen. Auffällige Ähnlichkeiten enthüllt Zizek, um ein markantes Beispiel zu nennen, auch zwischen der politischen Welt des Weltraum-Epos „Star Wars“ und den Ideen des Volkskönigtums beim Wagner der 1848/49er-Revolution.

### Intellektuelles Handgepäck

So bietet Zizek, wie gewohnt vom Hölzchen der These aufs Stöckchen der nächstbesten Assoziation kommend, einen Rundgang durch die Hysterie-, Sexual-, Geschlechts-, Philosophie- und Politikdiskurse der letzten Jahrzehnte: mit Kleist/Novalis/Schelling, Mozart/de Laclós und – wie zu erwarten – Le-

nin/Stalin/Brecht im intellektuellen Handgepäck, stets begleitet von den Brüdern Alfred & Jacques, also Hitchcock & Lacan. Manchmal gerät beim wilden Assoziieren schon mal das Analytische außer Sicht, was angesichts des zizekschen Einfallsreichtums nichts verschlägt. Sehr witzig – und durchaus nicht nur ein „Einfall“ – ist etwa das Durchdeklinieren dreier Handlungsvarianten, analog zu Tom Tykwers Film „Lola rennt“ („Isolde rennt“). Problematischer sind da schon Schnitzer wie jene radikalen Fehlinterpretationen, die aus Elsas Frage ein „Selbstopfer“ zur „Erlösung“ Lohengrins machten. Zizek huldigt auch hier einer Lieblingstugend der Psychoanalyse, der Zuspitzung, anders gesagt: der absoluten Überinterpretation. Mitunter schreckt er auch vor Banalitäten nicht zurück.

### Traumatische Vergangenheit

Dagegen gehen unmittelbar einsichtige Deutungen fast unter: „Im Grunde ist Isolde für Tristan ein Mittel, seine traumatische Vergangenheit durchzuarbeiten“ (bei Nike Wagner las man's allerdings schon mal lesbarer). So ist für Zizek Wagner noch nicht „hysterisch“ genug (weil er an die „erlösende Kraft der Geschlechtsliebe“ glaubt), daher doch nicht „modern“, weil er immer noch „den großen Anderen“, also das Publikum im Visier hat: ein guter Hinweis auf die Historizität des Großmeisters einer vergangenen Epoche. Vollkommen unverständlich allerdings das fehlgelesene Goethe-Zitat des uns „hinab“ (!) ziehenden „Ewig-Weiblichen“ (was würde wohl ein Psychoanalytiker zu dieser freudschen Fehllektüre sagen?), und vollends peinlich das falsche Zitat aus dem „Rosenkavalier“, das die Einleitung betitelt. Natürlich sagt da die Marschallin: „Ich schaff mir meine Traum nicht an“, nicht ein eigensinniges „Meine Träume schaff ich nicht“ – oder sollte auch das eine fantasievolle Neudeutung sein? Oder nur eine wei-

tere Schlamperei des Lektorats, das aus Beethovens „Leonore“ zu oft eine „Leonora“ macht? In der Zuspitzung ist Zizek schließlich ein Meister. Wer keine Angst vor entsetzlich jargonalistischen Sätzen hat, in denen das „Reale des Dings“ sich mit dem „Klein-a“ paart und Subjekt und Objekt einen dialektischen Paartanz tanzen, wird Wesentliches aus dem „neuen Zizek“ ziehen können: von Mozart zu Schostakowitsch über die Bahnhöfe „Wagner“ – „Beethoven: Große Fuge“ – „Vertigo“ – „Matrix“. Man mag einiges einwenden gegen Zizeks Argumentationstechnik: dass sie ein Produkt des, wie gesagt, „wildes“ Denkens ist, ist unbezweifelbar. Die Oper ist tot? Nicht, wenn Zizek über sie schreibt. Für ihn gilt vielleicht dasselbe, was Eduard Hanslick – wenn auch in vollkommenem Irrtum – über die „Meistersinger“ schrieb: „Als Regel gedacht, würden sie das Ende der Musik bedeuten, während sie als Spezialitäten immerhin bedeutender und nachhaltiger anregen als ein Dutzend Alltagsopern von jenen zahlreichen ‚korrekten‘ Opernkomponisten Deutschlands, denen man um die Hälfte zuviel Ehre erweist, wenn man sie Halbtalente nennt.“

Slavoj Zizek: *Der zweite Tod der Oper*. Kulturverlag Kadmos, Berlin 2003.