

SLAVOJ ŽIŽEK

Der zweite Tod
der Oper

The title is presented as if written on a musical staff. The words 'Der zweite Tod' are on the top line, and 'der Oper' is on the bottom line. A treble clef and a flat key signature are visible on the left side of the top staff. The text is centered and uses a serif font.

Kulturverlag Kadmos Berlin



INHALT



Vorwort: Aus Liebe zur Oper

7

Einleitung: Meine Träume schaff' ich nicht

11

1. Tiefer als der Tag lesen könnte

35

2. Die ewige Ironie des Gemeinwesens
Wagner mit Kierkegaard

77

3. Isolde, renn!

141

Anmerkungen

183

Literatur

187



VORWORT

AUS LIEBE ZUR OPER

In jüngster Zeit hat der psychoanalytische Zugang zur Oper verdientermaßen eine schlechte Presse; gewöhnlich wird eine »dekonstruktivistische« Lektüre des Librettos oder – vielleicht noch schlimmer – eine eher primitive »freudianische« Brandmarkung seiner (patriarchalischen, antisemitischen und/oder antifeministischen) Befangenheit vorgelegt. Dieses Buch behauptet, daß die Oper etwas Besseres verdient. Gerade die historische Verbindung zwischen Oper und Psychoanalyse fordert das Denken heraus. Der Geburtsaugenblick der Psychoanalyse (am Anfang des 20. Jahrhunderts) wird allgemein auch als der Todesaugenblick der Oper wahrgenommen, als ob die Oper, zumindest in ihrer traditionellen Form, nach der Psychoanalyse nicht mehr möglich sei. Es ist denn auch kein Wunder, daß es bei den meisten, die auf den Titel der »letzten Oper« (sagen wir, Bergs *Lulu*) Anspruch erheben, überreichlich freudianische Resonanzen zu hören gibt.

Die Kenntnis dieser historischen Verbindung wiegt aber noch nicht die historizistische Kontextherstellung auf, die die heutigen Kulturwissenschaften durchdringt. In einer berühmten Stelle der Einführung zu seinem Manuskript der *Grundrisse* erwähnt Marx, wie leicht es ist, Homers Dichtung aus ihrem einzigartigen historischen Kontext zu erklären – es ist sehr viel schwieriger, ihre universale Attraktivität zu erklären, d.h., warum sie »uns noch Kunstgenuß gewähren«, lange nachdem ihr historischer Kontext vergangen ist. 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. Es ist leicht zu zeigen, wie *Parsifal* aus dem anti-modernistischen Antisemitismus des Reichs entstand und all die peinlichen geschmacklosen Details der ideologischen Engagements Wagners in den letzten Jahren seines Lebens aufzuzählen (seine Obsessionen von Blutsreinheit und Vegetarismus, Gobineau und Houston Chamberlain). Um jedoch die wahre Größe *Parsifals* zu fassen, sollte man gerade von eben diesen besonderen Umständen absehen; nur auf diese Weise kann man unterscheiden, wie und warum *Parsifal* heute eine solche Macht ausübt. So verdunkelt paradoxerweise der Kontext Wagners wahre Leistung.

Warum dann der zweite Tod der Oper? Weil die Oper, um es ein wenig plump zu formulieren, von ihrem Beginn her tot war, ein totgeborenes Kind der Kunst der Musik. Eine der Standardklagen über die Oper heute lautet, daß sie veraltet ist, nicht mehr wirklich lebt und daß sie außerdem – ein anderer Aspekt des gleichen Vorwurfs – keine völlig autonome Kunst mehr ist; sie muß sich immer in parasitärer Weise auf andere Künste verlassen (auf »reine« Musik, auf Theater). Statt die Beschuldigung abzuweisen, sollte man sie durch ihre Radikalisierung untergraben; die Oper war nie mit ihrer Zeit im Einklang. Von Anfang an wurde sie als etwas »Überholtes«, als rückschrittliche Lösung einer bestimmten, der Musik innewohnenden Krise und als »unreine« Kunst angesehen. Hegelisch gesagt, ist die Oper als Begriff selbst bereits veraltet. Wie kann man sie dann nicht lieben?

Ein Mitglied der Wiener Philharmoniker berichtet über einen seltsamen Vorgang, der sich während der 50er Jahre zutrug, als das Orchester unter einem mittelmäßigen Dirigenten probte. Ganz plötzlich und unerklärlich begann das Orchester viel besser zu spielen. Der Musiker schaute sich um und bemerkte, daß Wilhelm Furtwängler, der Dirigent des

20. Jahrhunderts, den Saal durch einen Seiteneingang betreten hatte. Als die anderen seine Anwesenheit bemerkten, strengten sie sich spontan in ihrem Spiel mehr an, um IHN nicht zu enttäuschen. Der Autor hegt die unbescheidene Hoffnung, daß ein ähnlicher Effekt in diesem Buch sichtbar wird, daß die Liebe zu seinem Gegenstand wenigstens einige Spuren in seinem Schreiben hinterläßt.