



Franziska Schößler



Wolfgang Schmitt

Wolfgang Schmitt und Franziska Schößler

Was ist aus der Revolution geworden? Kapitalismuskritik und das intellektuelle Handwerk der Kunst in Elfriede Jelineks Bühnenessay *Rein Gold*

Die Revolution erkläre ich für beendet, schließlich betrifft sie auch mich, nein, sie betrifft mich nicht im geringsten, ich meine, sie betrifft in mir nicht den Geringsten, ich könnte sie genauso gut für eröffnet erklären; der Besitz ist wie neu verteilt, er wurde aber nur frisch gewaschen, das heißt diejenigen, die ihn hatten, haben ihn eben jetzt wieder, genau, nach der hunderttausendsten Wiederholung haben sie es endlich verstanden. Er wurde ihnen wieder gegeben, der Besitz.¹

Diese Worte stehen nahezu am Ende von Elfriede Jelineks Bühnenessay *Rein Gold*, einem sich repetierenden Dialog (als Analogon der „beständige[n], eintönige[n] Wiederholung“² des umlaufenden Geldes), der eine resignative Bestandsaufnahme revolutionärer Bemühungen unternimmt. Den Nukleus des Dialogs bildet das Gespräch zwischen Wotan und Brünnhilde im 3. Auftritt/3. Akt von *Die Walküre*, in dem die ungehorsame Tochter in den Feuerring gebannt wird. Jelinek ruft mit Wagners Tetralogie einen Opernzyklus auf, der in enger Auseinandersetzung mit der Revolution von 1848 entstanden ist, überblendet diesen mit Karl Marx' Revolutionsschrift *Manifest der kommunistischen Partei* aus dem gleichen Jahr, seiner Studie zur politischen Ökonomie *Das Kapital* und mit dem weitgehend unbekanntem Text eines Vorfahren, mit Herrmann (Herschel) Jelineks Schrift zu den Märzunruhen in Wien, die dieser nicht überlebt – mit 26 Jahren wird er wegen seiner poli-

tischen Aktivitäten hingerichtet. erinnert wird damit an einen jüdischen Kämpfer, der sich stark an den deutschen Geistesgrößen wie Hegel abarbeitet³ und einen Nationalismus propagiert bzw. eine Verherrlichung des Deutschen betreibt, die Jelinek in einer historischen Genealogie mit den dunklen Auswüchsen des deutschen Nationalismus konterkariert – mit dem Heldenmythos Wagners (samt seiner Vereinnahmung im Nationalsozialismus) und den rezenten Morden der NSU.

Jelinek entwirft also in *Rein Gold* eine Archäologie revolutionärer Positionen (samt ihrer Transformationen) bis hin zur Occupy-Bewegung (vgl. RG, S. 123-124), nimmt sich zudem noch einmal die großen Themen des Kapitalismus wie Geld, Tausch, Versprechen und Tauschwert vor und überdenkt, was aus den Revolutionsutopien im Angesicht neuerer wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Entwicklungen geworden ist. Denn die Revolution schläft wie Brünnhilde: „Schläfst wie die Revolte, die jemand versprochen hat, die aber nie gekommen ist“ (RG, S. 96). Auch Bernard Shaw betont in seinem popularisierenden Wagner-Brevier, das Jelinek mehrfach zitiert und das ebenfalls eine enge Verbindung zwischen Wagner und Marx⁴ herstellt, das Misslingen der Revolution.⁵

Spekulation, Verrat und das Verschwinden der Arbeit

Jelinek nennt ihren Text ebenso anspielungsreich wie schlicht *Rein Gold* und markiert damit einen intertextuellen Bezug, der auch zu einem Vergleich ästhetischer Verfahren und poetologischer Konzeptionen einlädt. Gemeinsam ist Elfriede Jelinek und Richard Wagner die Ablehnung des Affekt-Theaters, das für beide Ausdruck der bürgerlichen Ideologie ist. Wenn Jelinek sagt: „Ich will kein Theater“⁶ und für Wagner in der Oper des 19. Jahrhunderts „die Gefühle der handelnden Personen verarmt und in Konventionen befangen erscheinen“⁷, wie Dahlhaus zusammenfasst, so verweigern sie sich der theatralen Repräsentation der bürgerlichen Klasse. Von hier aus gehen Jelinek und Wagner jedoch diametral entgegengesetzte Wege: Während Jelinek „dem Theater das Leben austreiben“⁸ will, ist es Wagners Absicht, zum „rein Menschlichen“ bzw. zur „Natürlichkeit“ zurückzukehren. Die von Wagner vielfach beschworene Reinheit parodiert Jelinek bereits im Titel ihres Stücks, das das Attribut „rein“ zudem mit Ökologie und Recycling, mit Spekulation und Geldfluss, mit der Sterilisierung Brünnhildes (vgl. RG, S. 194-195) und dem Tauschwert in Verbindung bringt. „Der Tauschwert wandert rein, er wandert raus, er wandert rein, er wandert raus. Rein, raus, rein, raus“ (RG, S. 23). Der Tausch gleicht einer Penetration, ähnlich wie Jelinek in *Die Kontrakte des Kaufmanns* das zeitgenössische Wirtschaftsgebaren als männliches ausgewiesen hat. Um einen sexuell konnotierten Tausch handelt es sich in *Rheingold* auch dann, wenn Wotan den Riesen Fasolt eine Frau, Freia, als Lohn für den Bau von Walhall anbietet.

Wagners Idee von „Reinheit“ bleibt tatsächlich vage, ja problematisch, und selbst im *Parsifal* kommt es zu keiner endgültigen Klärung des Begriffs.⁹ Jelineks Text reißt mithin eine alte Wunde der Wagner-Rezeption auf, wenn er die Reinheit ironisiert. Bereits Nietzsche, der

aufgrund seiner Verehrung für Bizets *Carmen* jedoch weiterhin an die Idee der Reinheit und des „wahren Lebens“ auf der Bühne glaubte, sah in Wagner den „Cagliostro der Modernität“¹⁰, einen Schauspieler, dessen Kunst die Lüge sei: „Was für eine kluge Klapperschlange [die Kunst Wagners]! Das ganze Leben hat sie uns von ‚Hingebung‘, von ‚Treue‘, von ‚Reinheit‘ vorgeklappert, mit einem Lobe auf die Keuschheit zog sie sich aus der verderbten Welt zurück! – Und wir haben’s ihr geglaubt...“¹¹. In Wagners *Rheingold* kommentieren die Rheintöchter aus der Tiefe den Einzug der Götter nach Walhall mit den Worten: „Traulich und treu / ist’s nur in der Tiefe: / falsch und feig / ist was dort oben sich freut!“¹² Dort unten verortet Wagner das Reinmenschliche und führt es mit der Reinheit des Goldes eng, wenn die Rheintöchter kurz davor singen: „Rheingold! Rheingold! / Reines Gold!“¹³ Jelinek verweigert sich diesem Ursprungsmythos, also der Phantasie, es gäbe einen naturhaften Zustand, in dem das Gold einzig dem Spiel und der Lust diene, und dieser Zustand könne nach der Götterdämmerung restituiert werden; Jelinek erklärt die mythologische Kreisstruktur Wagners zur Affirmation der ungleichen Besitzverteilung, wenn es in ihrem Bühnenssay heißt: „[...] die ihn hatten, haben ihn eben jetzt wieder“ (RG, S. 219). Und ihr Text konterkariert die Sehnsucht nach dem Tode, die Wagners Tetralogie artikuliert, also den Willen zum Untergang, zur eigenen Auslöschung, in die das Göttergeschlecht einwilligt. Diese Todessehnsucht ist nach Jelinek kein revolutionärer Gedanke, sondern eine Form von Nekrophilie, die eng mit dem Heldenmythos gepaart ist – auch Siegfried scheut den Tod nicht – und sowohl den Nationalismus wie den Nationalsozialismus grundiert. Dass Jelineks Text den einfältigen Helden Siegfried als (Neo-)Nazi-Figur interpretiert – „deutsche Helden, töten selber, das überlassen die keinem andern“ (RG, S. 36) –, hat eine lange Rezeptionsgeschichte, gilt er doch als die Verkörperung des Ariers. Slavoj Žižek charakterisiert Siegfried als brutal, unsensibel und aggressiv, wie insbesondere in den zungenbrecherischen Tiraden gegen Mime deutlich werde.¹⁴ Man könne, so Žižek, „sich leicht einen Neonazi-Skinhead vorstellen, der genau die gleichen Worte angesichts eines zermürbten türkischen Gastarbeiters sagt...“¹⁵.

Jelinek folgt Wagners Tetralogie jedoch in ihrer Darstellung von Verrat und Vertragsbruch; in einem ironischen Klassiker der Wagner-Literatur geht der fiktive Verfasser Ernst von Pidde – ein Jurist, der angeblich wegen seines Hasses auf Wagner nach 1933 vom Dienst suspendiert wurde – den Straftaten im *Ring* nach und bemisst mit Hilfe des Strafgesetzbuches das Strafmaß für das Figurenpersonal: „Was sich hier Götter, Menschen, Riesen und Zwerge an Rechtsbrüchen leisten, steht wohl nicht nur in der Musikgeschichte einzig da.“¹⁶ Durch die assoziativen Bezüge zu den österreichischen Kriminalfällen Fritzl und Natascha Kampusch, der Kreditaffäre des deutschen Bundespräsidenten Wulff und den Morden der Zwickauer Terrorzelle NSU schreibt Jelinek diese strafrechtliche Untersuchung zu Wagners *Ring* mit Blick auf wirtschaftliche Vorgänge fort. Im *Rheingold* ist Wotan nicht bereit, den vereinbarten Preis für den Hausbau, für die gekaufte Arbeit zu bezahlen; er will vertragsbrüchig werden. Bereits Shaw betont in seiner Lektüre der Eröffnungsszene von *Rheingold*, dass es hier um die Düpierung der Arbeiter gehe, der „Muskelriesen“, die „[...] fähig sind, Mühsal zu ertragen, und willens, Leben und Liebe nicht durch selbstmörderische Verwünschung und Entsagung zu

erkaufen, sondern durch geduldige Schwerarbeit ihrer Hände im Dienst höherer Mächte“.¹⁷ Shaw beschreibt damit den Proletarier, den geduldigen Arbeiter, der im Vertrauen auf seine Lenkung, auf den Herrn, agiert und von diesem getäuscht wird – für Shaw ein regelrechtes Drama.¹⁸ Jelinek ruft mit Wagner jedoch nicht nur diesen Verrat am Arbeiter auf, sondern auch die Geschichte einer Entsolidarisierung, denn Fafner erschlägt seinen Bruder im Angesicht des Schatzes, bricht also einen Bruderzwist vom Zaun, der (abstrakt gelesen) die Macht der Arbeitenden unterminiert – die Vereinigung der Ausgebeuteten, wie sie Marx in seinem *Kommunistischen Manifest* visioniert, hat entsprechend seit 1848 nicht stattgefunden, und zwar auch deshalb nicht, weil die Arbeit verschwindet.

Jelinek knüpft in ihrem Text an die Feststellung neuerer soziologischer Untersuchungen an, dass der Reichtum nicht mehr primär durch Arbeit entsteht, sondern durch radikale Rationalisierungen, wie Jeremy Rifkin in seinem Buch *Das Ende der Arbeit* ausführt: „Während die Beschäftigung stetig abnimmt, steigt die Produktivität der Industrie unaufhaltsam an.“¹⁹ Das Kapital ist in der Lage – so die Diagnose –, durch die Verbesserung von Herstellungsmethoden und den Ersatz von Arbeitern durch Maschinen im globalen Konkurrenzkampf höhere Profitraten zu erzielen. Damit wachse das Heer der Arbeitslosen, wie der sozialistische Arbeitssoziologe André Gorz festhält, und die Verelendung nehme zu, denn die „Überflüssigen“ werden nicht mehr am erwirtschafteten Reichtum beteiligt.²⁰ Die Soziologie begreift dieses Verwinden der Arbeit, das Jelineks *Rein Gold* gleich zu Beginn mit Nachdruck betont, als große Herausforderung für die gesellschaftliche Ordnung, weil die Einflussmöglichkeiten der Arbeiter wie der Gewerkschaften durch den Mangel an Nachfrage stark beschränkt werden. Bereits Karl Marx hatte diesen Prozess im ersten Band des *Kapitals* prognostiziert.²¹ In Jelineks Text heißt es beispielsweise: wir haben „derzeit nur den hereinbekommen, einen, den niemand mehr sieht und seit vielen Jahren nicht mehr gesehen hat, den hast du zum Beispiel schon mal nicht beschäftigt, obwohl er seine Arbeitskraft schon so weit unter Wert gesenkt hatte, dass er inzwischen bereits vollständig verschwunden ist. Seit Jahren hat keiner mehr einen richtigen Arbeiter gesehen!“ (RG, S. 9) Jelinek evoziert einen gesellschaftlichen Zustand, in dem die Arbeiter (die Riesen mit ihrer Muskelkraft) nicht nur um ihren Lohn gebracht werden – auch als Reflexion über die sich zunehmend durchsetzende Zeit- und Leiharbeit –, sondern Arbeit insgesamt überflüssig wird. In *Rein Gold* werden selbst die Walküren als Transportunternehmerinnen für tote Helden arbeitslos, weil sie durch einen BEAR, eine Maschine ersetzbar sind (vgl. RG, S. 174-175). Schlägt Wotan vor, Brünnhilde in einer NGO unterzubringen, so regt Rifkin dazu an, den dritten Sektor der Ehrenämter als Non-profit-Bereich zu stärken.²²

Dieses Verschwinden der Arbeit – bei Jelinek heißt es: „[D]ie müssen doch immer um Tarif- und Lohnabschlüsse kämpfen, zum Glück nicht hier, zum Glück dort, wo man sie nicht sieht“ (RG, S. 10) – lässt sich brisanterweise auf die Produktion von Kunst übertragen. In Wagners *Rheingold* treten tatsächlich Arbeiter, das von Alberich in den Goldminen geknechtete Nibelungenvolk, auf, als Wotan und Loge am Ende der zweiten Szene in die Erde hinabsteigen; die Industrialisierung ereignet sich auf der Bühne akustisch, wenn laute Ambossschläge hörbar werden. Nicht zuletzt diese einmalige Szene in der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts

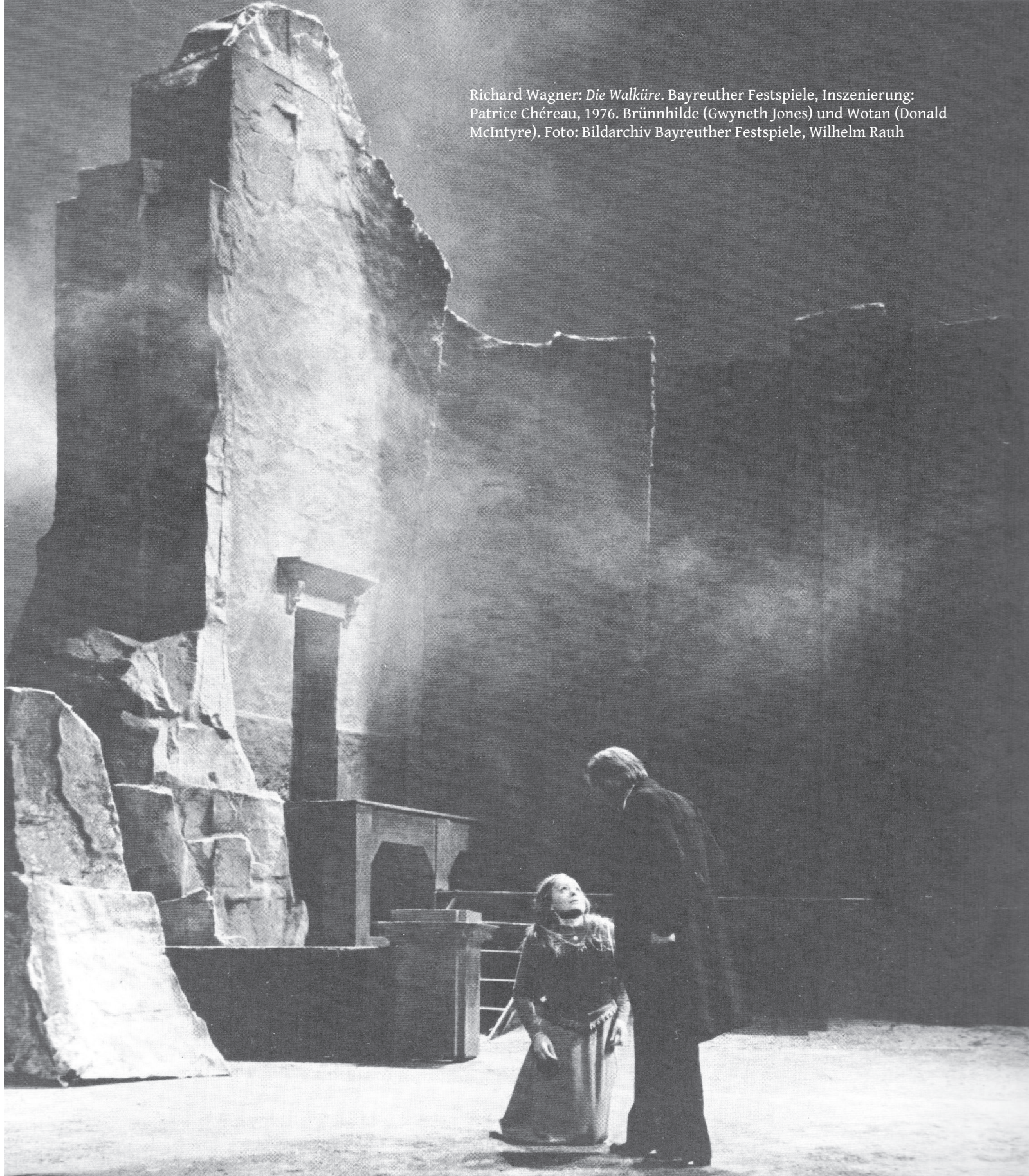
ließ den Wagner-Biographen Gregor-Dellin zu dem Schluss kommen, dass der *Ring* das erste „sozialistische Kunstwerk in Deutschland vor Anbruch des Naturalismus“²³ sei. Wagners Sichtbarmachung von Arbeit auf der Bühne wird jedoch durch seine Kompositionstechnik konterkariert. Adorno hält fest: „Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts ist das Formgesetz Richard Wagners.“²⁴ Wagners Einsatz des Ventilhorns zum Beispiel – anstatt des Naturhorns, dessen Ton man noch anhört, „daß er auf dem Horn gespielt ist“²⁵ – lasse die Herstellung des Tones unhörbar werden; der Ventilmechanismus verschleierte die Tonproduktion. Dies erscheint Adorno, wie er auch an dem Einsatz der Streicher aufzeigt, für Wagners kompositorisches Vorgehen paradigmatisch. Zwar bestünde zunächst die Hoffnung, „den genormten Marktanforderungen der Ware Oper zu enttrinnen“²⁶, doch führe Wagners Konzeption des Musikdramas „nur um so tiefer in die Ware hinein“²⁷. Der „gegen seine Produktion abgeblendete, verabsolutierte Klang“ habe ebenfalls Warencharakter, und das angestrebte auratische Kunsterlebnis – das Bayreuther Illusionstheater – führe letztlich dazu, „daß Menschen die eigene Arbeit als heilig verehren, weil sie sie als solche nicht erkennen können“²⁸. Ernst Bloch erinnern die Leitmotive entsprechend „an kapitalistische [...] Reklamen (nicht nur an kapitalistische [...])“²⁹, wengleich er sie lieber als Konkordanzstellen bezeichnen wollte. Jelinek greift diesen kapitalismuskritischen Vorwurf durch das leitmotivische Auftreten von Paulchen Panther auf, den die NSU als Reklame-Maskottchen missbraucht hatte.

Wagners Ziel, die Schaffung eines illusionistischen Bühnenerlebnisses, ist also nur durch das Verschwinden der (Theater-)Arbeit zu erreichen. Der Zuschauerraum des Bayreuther Festspielhauses wird entsprechend abgedunkelt³⁰, der einige Meter tiefe und durch eine Schalldecke bedeckte Orchestergraben ist für den Zuschauer unsichtbar, seiner Frau Cosima erklärte Wagner, um das „Kostüm und Schminke-Wesen“ abzuschaffen, müsse er nur noch das „unsichtbare Theater erfinden“³¹. Jelinek hingegen legt den Produktionsprozess des Schreibens und der Rezeption in autopoetischen Aussagen offen: „Taten statt Worte! Torten statt Morde! Dafür müssen andre lesen, damit ich weiter schreiben darf. Wozu täte ich es sonst?“ (RG, S. 47) Nicht nur das Schreiben wird als eine Form von Arbeit kenntlich gemacht, sondern auch das zu Lesende wird regelrecht abgearbeitet, wenn Brünnhilde erklärt: „[...] da ist schon wieder was zum Lesen angekommen, vom Heer der Amazonen in einer Paketlösung angeliefert“ (RG, S. 47). Nahezu im Sinne einer protestantischen Arbeitsethik werden Textmassen produziert, verschickt und verarbeitet. „Wer soll das alles lesen, was meine Tochter da verzapft beziehungsweise abgeschrieben hat, wer weiß, von wem?“ (RG, S. 207), fragt Wotan.

Der schöne Schein: Geldzirkulation und Papiergeld

Jelineks Text verhandelt zweierlei Zustände des Geldes – ähnlich wie Wagner und Marx. Zum einen gibt es das tote, erstarrte Kapital, dasjenige, das im Objekt gespeichert ist und keinerlei

Richard Wagner: *Die Walküre*. Bayreuther Festspiele, Inszenierung: Patrice Chéreau, 1976. Brünnhilde (Gwyneth Jones) und Wotan (Donald McIntyre). Foto: Bildarchiv Bayreuther Festspiele, Wilhelm Rauh



Zinsen trägt. Dieses tote Kapital ist in das Haus des Präsidenten eingegangen, in dem das Geld wie in einem Grab liegt. Marx spricht im Zusammenhang mit dieser Geldform vom „Schatzbildner“, was Jelinek aufgreift – er ist derjenige, der das „Geld vor der Zirkulation zu retten sucht“⁴³². Bei Wagner personifiziert Fafner diese Haltung, weil er den Schatz hütet, ohne von diesem zu profitieren, ohne sich davon ernähren zu können. „Er kann nicht einmal davon leben: er muß sich draußen sein Essen und Trinken zusammensuchen“⁴³³, so Shaw. Den Verzicht auf Gebrauchswerte (bzw. -gegenstände) spricht auch Jelinek an – „Diese Äpfel kann man ja nicht essen. Gold“ (RG, S. 8) –, ebenso den Habitus des „Hamsterers“, der nicht der Welt des Kapitalisten entspricht³⁴, denn diese verlangt, dass sich das Kapital verzinse. „Der wirkliche Fafner ist kein Geizhals: er will Dividenden, ein komfortables Leben und Zutritt zu den Kreisen Wotans und Loges.“⁴³⁵ Bei Marx heißt es analog: „Der Gebrauchswert ist also nie als unmittelbarer Zweck des Kapitalisten zu behandeln. Auch nicht der einzelne Gewinn, sondern nur die rastlose Bewegung des Gewinnens“⁴³⁶. Der Kapitalist muss sein Geld in Bewegung setzen, die Jelineks Text im unaufhaltsamen Fluss des Sprechens abbildet. Wotan, der rastlose Wanderer, allegorisiert diese Bewegung und erweist sich damit als perfekter Unternehmer und Kapitalist.

Mit dieser Mobilität verbindet sich die Überzeugung, dass Waren eigentlich nichts, das Geld hingegen alles sei (das sich in jenen verbirgt) – die Waren gleichen damit in einem problematischen Bild „innerlich beschnittene[n] Juden“⁴³⁷. In Marx' *Das Kapital* heißt es: „Der Kapitalist weiß, daß alle Waren, wie lumpig sie immer aussehen oder wie schlecht sie immer riechen mögen, im Glauben und in der Wahrheit Geld, innerlich beschnittene Juden sind, und zudem wundertätige Mittel, um aus Geld mehr Geld zu machen.“⁴³⁸ Bei Jelinek lautet die daran angelehnte Sequenz hingegen:

[...] also der Kapitalist weiß, dass all diese Waren, dieser ganze Abschaum, dieser Abfall, das, was sogar vom Abfall noch abgefallen ist, im Glauben und der Wahrheit Geld ist, ja dass die Waren innerlich verschnittene Juden sind, höre, Kind, ein Gott weiß, was er sagt, und er sagt es hier auch, weil er es darf, weil ihn keiner daran hindern kann, wer sollte das auch tun? ich sage: Alles Geld ist nichts ohne Ware, und die Ware ist nichts als ein beschnittener Jude, unvollständig, aber unbestreitbar tüchtig, immer tüchtig, das sehe ich voraus, bis auch er endet, ach, ich weiß nicht, das sage ich, ein Gott, und die Ware ist das Wunderbare, die Waren ist das Wunder, die wunderbare Vermehrung von allem. (RG, S. 125)

Jelinek hyperbolisiert Marx' Formulierungen, wenn die schlechte Ware regelrecht zum Objekt wird. Damit verweist sie auf eine Tendenz des Kapitalismus, die bereits Hannah Arendt in ihrer Studie *Vita activa oder Vom tätigen Leben* beschrieben hat, nämlich dass sich die moderne Wirtschaft durch ihr Tempo in eine „waste economy“ transformiert, „die jeden Gegenstand als Ausschußware behandelt und die Dinge fast so schnell, wie sie in der Welt erscheinen, auch wieder aufbraucht und wegwirft, weil sonst der ganze komplizierte Prozeß in einer plötzlichen Katastrophe enden würde“⁴³⁹. Jelinek verstärkt zudem die inskribierte antijüdische Tendenz, die in Marx' Text *Zur Judenfrage* noch deutlicher zum Ausdruck kommt, indem sie in Erinnerung an die fatalen Allianzen von Antikapitalismus und Antisemitismus die Ima-

go des rastlos beschäftigten Juden sowie die Shoah aufruft. Und sie profiliert (im Anschluss an Walter Benjamin) die Sakralisierung der Ökonomie bzw. verweist auf die gegenseitige Stabilisierung von Religion und Wirtschaft.

Das flexible Kapital löst sich – und damit knüpft Jelinek an eine Kapitalismuskritik an, die sich im 19. Jahrhundert radikalisiert hat (in linken wie rechten Kreisen) – von den Produktionsprozessen ab und schöpft Geld aus Geld. Der Vorwurf des Inzests, den bereits Aristoteles formuliert hatte⁴⁰, koinzidiert bei Wagner mit der Inzestgeschichte sowohl von Sieglinde und Siegfried in *Die Walküre* als auch mit der zwischen Vater Wotan und Tochter Brünnhilde. Bei Jelinek heißt es, dass „das Geld selbst in ein solches intimes Privatverhältnis mit sich selbst eintritt“ (RG, S. 128) – ein „O-Ton“ von Karl Marx –, dass das Geld „als alleiniger Bürger seines Reichs ein Verhältnis auch nur mit sich selbst eingehen wird“ (RG, S. 128). Nach Wagner ist Brünnhilde Alter ego und geheimer Gedanke Wotans, also ein Teil von ihm⁴¹, sodass der Dialog an sich ein Monolog ist; die Grenzen zwischen den Figuren lösen sich in *Rein Gold*, der ökonomischen Entdifferenzierung durch das sich selbst schöpfende Geld entsprechend, auf. Das zirkulierende Geld, das als immaterielles zunehmend unsichtbar wird, ist nicht mehr durch Gold (oder Silber) gedeckt – Jelinek schreibt in ihren Text eine kleine Geschichte des Geldes ein, ausgehend von der Golddeckung⁴², vom Goldstandard (für den schon Goethe in seinen Münzgutachten plädiert hatte). Das ungedeckte Geld basiert hingegen auf dem Versprechen, jederzeit gegen den notierten Wert eingetauscht werden zu können; dieses Prinzip ist aber allein dann funktionsfähig, wenn es nicht in Anspruch genommen wird – ein Paradox, das Jelineks Text ausstellt: Das Geld

verspricht alles, und es hält nichts, weil es nichts halten muß, wo ein Versprechen, da kein Wille und kein Weg, da nur eine Zukunft, in der es eingelöst wird, und so werden die Menschen langsam, aber sicher selber Versprechen, die nie gehalten werden, weil sie gelernt haben, dass alles zusammenbricht, wenn ein Versprechen wirklich gehalten wird, auf einen realen Gegenwert hin. (RG, S. 112)

Die großen Spekulationsflops wie das Platzen der Amsterdamer Tulpenblase 1637 gingen tatsächlich darauf zurück, dass das Vertrauen in die Konvertierbarkeit des Geldsubstituts plötzlich sank und uneinlösbare Ansprüche auf die Banken zukamen. Der Sprecher in Jelineks Text formuliert: „[...] ich habe nicht alles verstanden, weiß aber, dass etwas dabei wichtig ist: nicht alle gleichzeitig! Nicht alle auf einmal! Nicht alle gleichzeitig das Versprechen einfordern, das auf diesem Schein steht“ (RG, S. 111) – der Wechsel und der Geldschein als (purer) Schein. Das Papiergeld, das bereits Goethe in *Faust II* im Anschluss an die Experimente von John Law zum Gegenstand macht – „Papiergeld, das die Unterschrift von Toten trägt und damit erst gültig wird“ (RG, S. 111) –, ist ebenfalls durch ein Versprechen gesichert, zudem durch einen dezisionistischen Akt, den eine Autorität (der Staat) vornimmt.⁴³ Jelinek führt also, wie bereits Karl Marx⁴⁴, diejenigen Geldformen als problematische vor, die auf Temporalisierung („diese Scheine verschieben die Werte immer auf später“ (RG, S. 112))⁴⁵ und auf der Arbitrarität von Wert basieren – Jacques Derrida hat dieses Geld deshalb mit Saussures

Sprachtheorie in Einklang gebracht⁴⁶. Diese Geldform scheint die Ablösung von der Produktion sowie die permanente Zirkulation zu ermöglichen. David Graeber hat allerdings gezeigt, dass die Golddeckung ein Mythos ist und dass vor dem Gold/Geld der Kredit steht.⁴⁷ Jelinek ruft im Kontext ihrer Geldkritik konsequenterweise die Option des Zeitgeldes auf, das Vor-denker einer nicht-kapitalistischen Ordnung als Alternative auf lokaler Ebene ansehen. Zeitgeld, wie es an einigen Orten zirkuliert, vernetzt die Bedürfnisse lokaler Ansässiger, die ihre Dienste tauschen (nicht nur 1:1), ist nicht kapitalisierbar, kann also nicht zum Schatz oder zu horrenden Schulden⁴⁸ werden und ist aus der globalen Zirkulation herausgenommen. Nicht nur der temporalisierte Wert droht sich bei Jelinek zu verflüchtigen, sondern auch der Mehrwert ist eigentlich ein Nichts. Wenn Žižek fragt, „ist der Ring aus Wagners *Nibelungen* nicht der größte MacGuffin aller Zeiten?“⁴⁹ und er den MacGuffin als das Lacan'sche Objekt klein a begreift, offenbart dies seine Köderfunktion.⁵⁰ Der Ring ist der Antriebsgrund für das 14-stündige Geschehen auf der Bühne und zirkuliert über Generationen hinweg zwischen den einzelnen Figuren. Alles strebt nach diesem Objekt des Begehrens, einem MacGuffin, der sich bei Jelinek monetär in Form des Geldscheins realisieren kann. Das Objekt klein a zu erlangen, bedeutet Lacan zufolge gleichzeitig aber „das Ende des Begehrens, und es ist genau diese Vorstellung, die als Übel empfunden wird, die größer ist als die Nichtbefriedigung“⁵¹. Deshalb lastet auf dem Ring ein Fluch: Jeder neue Besitzer des Rings wird nicht befriedigt, sondern kommt zu Tode. In Lacans Theorie steht das Objekt klein a in Verbindung mit dem Imaginären, dem Symbolischen und insbesondere mit dem Realen.⁵² In der bürgerlichen Götterwelt führt der Ring in die symbolische Ordnung hinein, führt zu Verträgen, Herrschaft und Ökonomie. In Jelineks Text jedoch ist das Geld ins Imaginäre oder Virtuelle – „nichts anderes mehr als pure Information“ (RG, S. 36) – abgewandert. Das unsichtbar gewordene Geld und seine Negation, nämlich die Schulden, sind der neue/alte MacGuffin des Kapitalismus. Soll der Ring-MacGuffin bei Wagner in das Reale hineinführen, was auch immer das sein mag, so markiert Jelineks Text dies als Wagners persönliches Phantasma, als seinen privaten Mythos.⁵³ Darüber hinaus wird eine marxistische Sichtweise auf das Objekt klein a eingenommen, wenn es heißt: „Ring, das geht doch ganz einfach. Du nimmst ein Stück Gold, machst ein Loch rein, und fertig. Dann schmeißt du ihn ins Wasser, damit ein Mehrwert dazukommt“ (RG, S. 22). Der Mehrwert – Tauschwert minus Gebrauchswert – ist der mächtige Ring. Eigentlich ist er jedoch nur ein Loch, ein Nichts, das allein durch die unergründliche Tiefe des Rheins einen Mehrwert erhält; in Jelineks Lesart: „Mit dem Nichts wird gehandelt. Und das größte Nichts ist die Liebe.“ (RG, S. 53) Entlarvt wird so im Sinne von Roland Barthes die Ideologie des Mythos als „Übergang von einer *Antinatur* zu einer *Pseudonatur*“⁵⁴.

Die theatralen Metamorphosen der Figuren und Waren

Das dominante Motiv der Unsichtbarkeit in Jelineks Text – die Arbeit verschwindet, das Geld wird unsichtbar etc. – ist ein Symptom des Kapitals und steht für einen Reichtum, der durch

Aktien vermehrt wird. Shaw setzt in seinem Wagner-Brevier die Tarnkappe Alberichs bezeichnenderweise mit dem Zylinder der (spekulierenden) Herren gleich.⁵⁵ Der Text Jelineks führt insbesondere das Pendant dieser Unsichtbarkeit, die unablässige Verwandlung, vor (auch das ermöglicht die Tarnkappe), indem jede der Gestalten – Jesus, Bakunin, Siegfried (im Anschluss an die frühen theoretischen Schriften Wagners, die diese drei Persönlichkeiten gleichsetzen)⁵⁶, zudem Wulff und Wotan – ineinander übergeht und die Transformierbarkeit von allem in alles, vor allem in Geld demonstriert. Beschreibt Marx das Geld als „radikalen Leveller“⁵⁷, der alle Unterschiede auslöscht, so entwirft Jelinek einen Sprachkosmos unendlicher Substituierbarkeit: Gott ist Geld, der Held, die Frau – „Da dem Geld nicht anzusehen, was in es verwandelt ist, verwandelt sich alles, Ware oder nicht, in Geld. Alles wird verkäuflich und kaufbar.“⁵⁸ Sie lässt damit auf ästhetischer Ebene erfahrbar werden, was Hannah Arendt in ihrer Studie *Vita activa* ausgeführt hat, dass nämlich ein Kosmos der Zirkulation, die durch keine dauerhaften Dinge gestoppt wird, einer der puren Flüchtigkeit ist, in dem das Leben, wie schon Adam Smith wusste, „keine feste Form mehr annehmen oder in keinem bleibenden Gegenstand mehr sich verdinglichen kann, der die Mühe der Arbeit überdauert“⁵⁹. Die unablässige Metamorphose, die bei Marx im Kapitel *Die Verwandlung von Geld* ins Zentrum rückt – der Wert nimmt bald Geldform, bald Warenform an, erhält sich in „diesem Wechsel“ und „reckt sich aus“⁶⁰ –, besitzt zudem einen theatralen Aspekt, den Jelineks Bühnenssay nutzt, um Geldkritik und Theater miteinander zu verbinden. Der Tauschwert, der den schönen Schein generiert, legt Masken an, inszeniert Auftritte, produziert Bühnen (wie das Kaufhaus), um Blickfänger zu drapieren. Entsprechend profiliert Jelineks *Rein Gold* die Theatralität des Tauschwertes; dieser hat seine Auftritte (auf dem Theater), probiert Kostüme, maskiert sich und anderes mehr: „Und beide [der Tausch- und der Gebrauchswert] gehen unaufhörlich und ohne Pause von ihrer eigenen Form in die andere über und umgekehrt, die wechseln die Gestalt, sie wechseln die Form, sie wechseln die Kleidung“ (RG, S. 122) – und bei Jelinek auch die Birnen. Die Metamorphosen des Geldes gleichen denen, die das Theater herstellt; das Geld (als Bewegung, die Geld in Waren und Geld tauscht, um Mehrwert zu erzielen) ist bühnenförmig. Marx spricht ganz analog von Charaktermasken und entwickelt im Zusammenhang mit dem Irrationalismus des Kapitalismus das Konzept des Fetischs, das zur Belebung der Waren führt. In *Rein Gold* wird, wie bereits in *Die Kontrakte des Kaufmanns*, das Geld zum Akteur, zur eigentlichen Dramatis persona auf der Bühne.

Schreiben als Handarbeit

Eine wesentliche Voraussetzung des Kapitalismus ist die Arbeitsteilung, die bereits Adam Smith in seinem berühmten Stecknadelgleichnis beschrieben hat und die die Teilung von Kopf und Hand mit sich bringt – für Karl Marx eine fatale Abspaltung, die es rückgängig zu machen gilt. Bei Jelinek sind die Riesen diejenigen, die sich durch den „Abstand von Hand zu Hirn“ (RG, S. 43) auszeichnen; sie „organisieren nicht das Zusammenwirken der Beschäftig-

BAYERISCHE
STAATSOOPER

ELFRIEDE JELINEK

REIN GOLD

×

Ein Bühnenssay

SONNTAG, 1. JULI 2012, 20 UHR
PRINZREGENTENTHEATER

URLESUNG

REGIE NICOLAS STEMANN
VIDEO UND RAUMGESTALTUNG CLAUDIA LEHMANN
KOSTÜME MARYSOL DE CASTILLO

SCHAUSPIELERINNEN
IRM HERMANN, BIRGIT MINICHMAYR,
MYRIAM SCHRÖDER, ALMUT ZILCHER,
PHILIPP HAUSS, DANIEL LOMMATZSCH, RUDOLF MELICHAR,
JOSEF OSTENDORF, SEBASTIAN RUDOLPH

GESANG
MAGDALENA BRÄNLAND, JULIA MARIA DAN,
THERESA HOLZHAUSER, OLIVIA VERMEULEN
LIVE-ELEKTRONIK UND SPONTANKOMPOSITION
THOMAS KÜRSTNER, SEBASTIAN VOGEL UND NICOLAS STEMANN

SYMPHONISCHE AKADEMIE PATENT ORCHESTER MÜNCHEN
MUSIKALISCHE LEITUNG FOLKO JUNGNITSCH

Partner des
Rand-um-den-Ring-Programms

Member of 

S
P
I
E
L
Z
E
I
T

2
0
1
1
/
2
0
1
2

S
P
I
E
L
Z
E
I
T

2
0
1
1
/
2
0
1
2

ten und Unbeschäftigten“ (RG, S. 43) – das nämlich verrichten die Unternehmer als intellektuelle Arbeiter, die planen und sich von der „Handarbeit“ entfernt haben. Das Schreiben hingegen, das als phallische Aktivität evoziert wird – der Speer transformiert sich zum Stift⁶¹ – gilt als Arbeit, ja ist Handwerk: „[...] ich müsste nur die Arbeit einstellen und schweigen“ (RG, S. 46), heißt es, und: „Meine Finger sind ja fleißiger als das Gesetz der Nachfrage“ (RG, S. 47) sowie: „[...] ich bin blind, taub, blöd, aber meine Hände regen sich noch immer, sie bewegen sich wie die Riesen in ihrem Mörtel“ (RG, S. 48). Die Kunst steht für die utopische Vereinigung beider Tätigkeiten; sie ist Handarbeit, Klöppeln und Weben – also Textilindustrie – und Kopfarbeit. Zudem ist sie männlich und weiblich und konterkariert damit Sigmund Freuds Kulturtheorie, nach der allein die Kastrationsangst (des Mannes) zur Sublimation und zur (kulturellen) Arbeit befähigt. Dieser synthetisierenden Arbeit des Schreibens, die sich auf die Hand konzentriert, wird ein ganz anderes Bild gegenübergestellt: das der unsichtbaren Hand. Dieser Metapher mit einer weitreichenden Karriere bedient sich Adam Smith, um den Wirtschaftsliberalismus zu rechtfertigen: Der egoistische Nutzen schaffe auf selbstverständliche Weise, wie von einer unsichtbaren Hand geleitet, das Gemeinwohl – eine Überzeugung, die inzwischen nachhaltig widerlegt worden ist. Jelinek spricht von „Riesenhänden, die keiner je sieht, nicht einmal ein Gott“ (RG, S. 39) und die die Kapitalbewegungen organisieren. Jelineks poetologische Definition der (androgynen) Schreibearbeit kann als Widerlager gegen die männlichen Diskurse verstanden werden, die ihr Revolutionspanorama vergegenwärtigt. Sie unterstreicht auch in diesem Theaterstück die grundsätzlich patriarchale Geste von Nationalismus und Kapitalismus, aber auch der Kritik daran. Bereits Marx hatte, wie Hannah Arendt unterstreicht, Arbeit dem biologischen Schöpfungs- und Zeugungsprozess gleichgesetzt. „,[D]urch Arbeit produziert der Mensch sich selbst, durch Zeugung produziert er andere“⁶², so Marx, der seiner Produktionstheorie damit ein biblisch-anthropologisches Fundament verschafft. Jelineks Text weist diese Idee als patriarchale Größen- und Identitätsphantasie aus und konterkariert sie durch ihre Poetik sowie die unendliche Flüssigkeit, die polymorphe Flüchtigkeit des Textes.⁶³

Wagner und Jelinek: Kompositionsweisen

Jelineks essayistische Form ist vom Aufbau einer Oper oder eines Musikdramas weit entfernt. Der Nebentext, der in Wagners Libretto eine nicht zu überschätzende Rolle spielt, fehlt bei Jelinek fast gänzlich. Gleichwohl zeichnet sich auch der Text Jelineks durch eine musikalische Struktur aus. Brünnhilde und Wotan haben jeweils vier Sprechereinheiten, was mehr an eine viersätzigige Symphonie oder Sonate als an eine Oper erinnert.⁶⁴ In der Wagner-Rezeption tauchen dementsprechend wiederholt Überlegungen auf, inwieweit der *Ring* nicht in Form einer klassischen Sonate aufgebaut sei. Schon Ernst Bloch berichtet die Anekdote, „Bruckner habe bei zugezogenem Vorhang seiner Loge die ganze *Walküre*, selbstverständlich mit allen Sängern, rein als Symphonie (nicht als dargebotenes ‚Musikdrama‘) zu hören geglaubt“⁶⁵.

In Wagners *Ring*-Komposition kann man, im Gegensatz zu seinen anderen Bühnenwerken, eine fast zwanghafte Wiederholung mancher Leitmotive ausmachen, was durchaus mit dem permanenten Zitieren von Diskursen und den ständigen Wortwiederholungen in Jelineks *Rein Gold* vergleichbar ist. Sowohl Jelinek als auch Wagner können auf diese Weise der Sprache bzw. der Musik eine bemerkenswert „artistische Seite“⁶⁶ abgewinnen. Die Leitmotive deuten und erinnern Vergessenes, Verdrängtes, sie sind vorahnend und machen den *Ring* zu einem „Reflexionsdrama, das einen Gegentypus der Oper darstellt“⁶⁷. Jelineks *Rein Gold* ist ebenfalls von einer Leitmotivstruktur geprägt und bildet durch seine Assoziationsketten und Wortkaskaden ein Geflecht aus Erinnerungen, Kommentaren, Subtexten und Diskursen. Schließt Jelineks Text beispielsweise Erlösung mit dem wirtschaftlichen Erlös kurz, so entspricht diese semantische Verschiebung dem von Wagner beabsichtigten Reflexionsdrama. Jelinek scheint sich entsprechend deshalb für Wotan als eine der beiden Hauptfiguren entschieden zu haben, weil er der „Geist [ist], der primär die musikalisch-dramatische Konzeption des ‚Ring‘ bestimmt“,⁶⁸ wie vor allem die Leitmotivtechnik hörbar macht.

Mit seiner Konzeption eines musikalischen Dramas⁶⁹, die sich gegen den Zeitgenossen Meyerbeer richtet, will Wagner jedoch zu einer „Natürlichkeit“ zurück gelangen, die Jelineks Text demontiert. Denn trotz seiner dialogischen Form ist *Rein Gold* ein postdramatischer Theatertext, wie die Bezeichnung *Bühnenssay* unterstreicht. Mit Wotan und Brünnhilde treten keine Personen auf, sondern die jeweiligen Textflächen könnten auch von mehreren SchauspielerInnen gesprochen werden. Einer psychologischen Ausgestaltung der Charaktere Wotan und Brünnhilde, wie sie Wagner beabsichtigt, verweigert sich der Text. Jelinek gibt deshalb neben Wagners Libretto auch seinen Prosaentwurf als Quelle an. In *Der Nibelungen-Mythos. Als Entwurf zu einem Drama* von 1848 waren beispielsweise Liebe, Erotik und Sexualität für den Handlungsverlauf kein Thema: „Wagner drafts this self-consciously archaic text in a pseudo-mythic style within which any intrusion of a modern Romantic love would seem anachronistic.“⁷⁰ Im *Ring des Nibelungen* hingegen ist neben der Mythologisierung die Psychologisierung der Figuren entscheidend, wie in dem Verhältnis zwischen Wotan und Brünnhilde überdeutlich wird. Beide sind zwar den mythologischen Gesetzen und geschlossenen Verträgen unterworfen, doch hadern sie beispielsweise im 3. Aufzug der *Walküre* mit diesen Vorschriften. Gott Wotan verhält sich nur allzu menschlich, wenn die prinzipientreue Erda auftritt, und seiner Tochter Brünnhilde wird aufgrund ihres widerspenstigen Verhaltens der Status als Walküre aberkannt.⁷¹

Eine immerhin formale Schnittstelle von *Ring* und *Rein Gold* betrifft die offene Form. Jelineks Text, der die Chronologie des *Rings* nur sehr lose beibehält, ist offensichtlich kein geschlossenes Drama. Der *Ring* ist zwar eindeutig als solches angelegt, dennoch bildet sich „keine musikalisch-logische Zeitkonstruktion“⁷² heraus. Die Dekonstruktion ist in die Komposition eingeschrieben, was eine „formale Öffnung, die Erweiterung der Verfügungshorizonte, die Dissoziation der parametrischen Elemente, die Inklusion des Musikfremden, kurz eine *musique informelle*“⁷³ zur Folge hat. Durch diese Offenheit unterminiert das als Gesamtkunstwerk gedachte Musikdrama – freiwillig oder unfreiwillig – seine ihm innewohnende totalitäre Struktur.

Ende oder Neubeginn?

„Mal sehen, was draus wird“ (RG, S. 222), heißt der Schlusssatz von Jelineks *Rein Gold*. Bei Wagner wird am Ende nicht mehr gesungen. Im Schnelldurchlauf erklingen noch einmal etliche Leitmotive, das letzte ist das Erlösungsmotiv, das in seiner Versöhnlichkeit unmotiviert wirkt – Wagner hatte häufig Probleme, rechte Schlüsse zu finden. Adorno verdächtigt das Werk deshalb des Kitsches: „Der Weltuntergang am Ende des Rings ist zugleich ein Happy-End. [...] noch die Unausdenkbarkeit des Todes wird zum Mittel, das schlechte Leben zu vergolden.“⁷⁴ Doch genau genommen schließt die *Götterdämmerung* nicht wesentlich anders als Jelineks Stück, nämlich unerlöst. Beide enden mit einem Cliffhanger; was nach dem Ende der Götter kommt, ist unklar. Eine mögliche Fortsetzung des *Rings* inszenierte die deutsche Geschichte. Bazon Brock kommt zu dem Schluss: „Die Deutschen orientierten sich mehr und mehr an der durch den *Ring des Nibelungen*, den *Parsifal* und *Die Meistersinger von Nürnberg* entfalteten Weltanschauung, was zur Folge hatte, daß bald ganz Deutschland in eine einzige gigantische Wagner-Oper verwandelt wurde“⁷⁵, und merkt an, dass der Standesbeamte bei der Heirat von Hitler und Eva Braun im Führerbunker Wagner hieß. *Rein Gold* scheint mit den Worten: „[...] wie der Göttervater im Führerbunker, wie seine Gattin“ (RG, S. 105) darauf anzuspielden. Die gescheiterte Revolution von 1848 mündet, so legt Jelineks Bühnenssay nahe, im Nationalismus und Nationalsozialismus.

Anmerkungen

- 1 Jelinek, Elfriede: *Rein Gold. Ein Bühnenssay*. Reinbek: Rowohlt 2013, S. 219. Zitiert im Folgenden mit der Sigle RG.
- 2 Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der Politischen Ökonomie*. Stuttgart: Kröner 1957, S. 86.
- 3 Er ist der Überzeugung, dass die Wiener Revolution völlig ungeordnet, nicht geleitet von deutlichen Ideen stattfindet. Sein Vorbild sind deutsche Denker wie Hegel, die den Umsturz geistig organisiert hätten. Jelineks Text paraphrasiert: „Oh, wenn das Volk es auch nur wüsste, was für einen großen Aufwand von Kräften es gekostet, die Ideen der Freiheit zu schaffen, dass Jahrhunderte notwendig waren, damit ein klares bewusstes Streben nach einem bestimmten Ziel hin sich herausbilden konnte!“ (RG, S. 91) Wotan setzt dagegen: „Onkel Herrmann: Die Freiheit ist Unordnung!“ (RG, S. 92)
- 4 Vgl.: Shaw, Bernard: *Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 134.
- 5 Vgl.: Ebd., S. 131.
- 6 Roeder, Anke: „*Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*“. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Roeder, Anke: *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 141-160, S. 153.
- 7 Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. München: dtv/Bärenreiter 1990, S. 16.
- 8 Roeder, Anke: „*Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*“, S. 153.
- 9 „Die zentrale Kategorie der Wagnerischen Kunsttheorie ist die am wenigsten greifbare“, so resümiert Dahlhaus: Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 15.
- 10 Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 98.
- 11 Ebd., S. 92.
- 12 Burghold, Julius (Hg.): *Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive*. Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 2001, S. 80.
- 13 Ebd., S. 80.
- 14 Siegfried ergeht sich im 1. Aufzug von *Siegfried* in onomatopoetischer *hate speech*: „[...] seh ich dich steh'n, / gangeln und geh'n, / knicken und nicken, / mit den Augen zwicken: / beim Genick' möcht' ich / den Nicker packen./ Den Garaus geben / dem garst'gen Zwicker!“ Ebd., S. 173.
- 15 Žižek, Slavoj: ‚*Ich höre Dich mit meinen Augen*‘. *Anmerkungen zu Oper und Literatur*. Konstanz: University Press 2010, S. 133.
- 16 Pidde, Ernst von: *Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘ im Lichte des deutschen Strafrechts*. Berlin: Ullstein 2009, S. 12. Mord, Totschlag, Brandstiftung (Feuerzauber), Blutschande, Beihilfe zur Giftbeibringung, Diebstahl und Verschleppung lauten nur einige der Delikte. Für Wotan schlägt von Pidde eine Freiheitsstrafe von nicht unter fünf Jahren und für Brünnhilde sogar eine lebenslange Freiheitsstrafe vor.
- 17 Shaw, Bernard: *Wagner-Brevier*, S. 31.
- 18 Vgl.: Ebd., S. 36.
- 19 Rifkin, Jeremy: *Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft. Neue Konzepte für das 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer 2011, S. 59.
- 20 Vgl.: Gorz, André: *Arbeit zwischen Misere und Utopie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 77-78.
- 21 Vgl.: Ebd., S. 64.
- 22 Vgl.: Rifkin, Jeremy: *Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft*, S. 212-213.
- 23 Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*. München: Piper 2008, S. 727.
- 24 Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*. In: Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 7-148, S. 82.
- 25 Ebd., S. 75.
- 26 Ebd., S. 79.
- 27 Ebd., S. 81.
- 28 Ebd., S. 81.
- 29 Bloch, Ernst: *Paradoxa und Pastorale bei Wagner*. In: Bloch, Ernst: *Literarische Auf-*

- sätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 294-332, S. 321.
- 30 Dies ist eine Erfindung Wagners; angeblich soll sein Enkel Wolfgang Wagner eigenhändig die gesetzlich vorgeschriebenen Notleuchten im Zuschauerraum mit schwarzer Farbe überpinselt haben.
- 31 Cosima Wagner notiert dies am 23.09. 1878 in ihrem Tagebuch. Zit. n.: Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner*, S. 781.
- 32 Marx, Karl: *Das Kapital*, S. 116-117.
- 33 Shaw, Bernard: *Wagner-Brevier*, S. 135.
- 34 Vgl.: Ebd., S. 134.
- 35 Ebd., S. 135.
- 36 Marx, Karl: *Das Kapital*, S. 116.
- 37 Ebd., S. 117-118.
- 38 Ebd., S. 117-118.
- 39 Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper 2002, S. 158.
- 40 Vgl. dazu: Gernalzick, Nadja: *Kredit und Kultur. Ökonomie und Geldbegriff bei Jacques Derrida und in der amerikanischen Literaturtheorie der Postmoderne*. Heidelberg: Winter 2000, S. 146; Hörisch, Jochen: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 127-128.
- 41 Nach Shaw verkörpert Brünnhilde den wirklichen Willen Wotans, sein wahres Selbst: „[...] ihr kann er sagen, was er niemandem sagen darf, denn, wenn er zu ihr spricht, spricht er nur mit sich selbst“; Shaw, Bernard: *Wagner-Brevier*, S. 61.
- 42 Vgl.: Gernalzick, Nadja: *Kredit und Kultur*, S. 161-162.
- 43 Das Papiergeld stellt die Frage nach Symbolisierungsverfahren und Bedeutungstiftung, die eine Autorität, die Staatsmacht, vornimmt; Shell führt eine historische Karikatur an, auf der es unter dem Bild einer Kuh heißt: „This is a cow by the act of the artist“; unter einer Banknote steht: „This is money by the act of Congress“. Shell, Marc: *Money, Language and Thought*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1982, S. 6.
- 44 Vgl.: Marx, Karl: *Das Kapital*, S. 95.
- 45 Das Kreditwesen z.B. vermehrt Geld durch Zinsen, genauer: durch Temporalisierung. Nicht Arbeit als substanzielle Größe schöpft Wert, sondern Vertrag und Zeit: „Die Akkumulation wird nicht mehr als Ergebnis menschlicher Arbeit begriffen, sondern als Effekt der Temporalisierung.“ Gernalzick, Nadja: *Kredit und Kultur*, S. 172; Geld ist deshalb Zeit, „weil es als Substitut oder allgemeines Äquivalent [...] die Zeit des Gütertauschs bewirtschaftet, die Zirkulation ins Unendliche beschleunigt, und zwar nicht nur dadurch, daß es Substitute bereitstellt, sondern indem es sein Prinzip dem Tauschhandel substituiert und die Quantifizierung erlaubt.“ Ebd., S. 172.
- 46 Vgl.: Ebd., S. 151.
- 47 Vgl.: Graeber, David: *Schulden. Die ersten 5.000 Jahre*. Stuttgart: Klett-Cotta 2012, S. 44-45.
- 48 Der Text zitiert auch die von Anthropologen entwickelte These einer Urschuld an der Gesellschaft (vgl.: RG, S. 77-79), auf deren Fundamenten der Einzelne aufbaut, ohne sie geschaffen zu haben; daraus wird das Opfer abgeleitet, das zu erbringen sei, sowie die gewichtige Stellung von Schulden. Vgl.: Graeber, David: *Schulden. Die ersten 5.000 Jahre*, S. 62-63. Jelinek hingegen führt den unterstellten Schuldzusammenhang als ideologischen Bestandteil der kapitalistischen Ausbeutung und des Betrugs vor.
- 49 Žižek, Slavoj: *Lacan in Hollywood*. Wien: Turia & Kant 2000, S. 12.
- 50 Tarantino treibt dieses Ködern mit Hilfe des MacGuffin auf die Spitze, wenn in *Pulp Fiction* alle Figuren einem Koffer hinterher jagen, aus dem es (rhein-)golden scheint.
- 51 Hammermeister, Kai: *Jacques Lacan*. München: C.H. Beck 2008, S. 67.
- 52 Vgl.: Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Seminar XI)*. Berlin: Quadriga 1996, S. 71-126.
- 53 Jelinek lehnt damit auch eine feministische Lesart von Lacans Realem ab, bei der das Reale als widerständiger Ort des Weiblichen gegen das phallogozentrische Symbolische interpretiert wird. Vgl.: Hammermeister, Kai: *Jacques Lacan*, S. 111-114.

- 54 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 130.
- 55 Vgl.: Shaw, Bernard: *Wagner-Brevier*, S. 40.
- 56 Vgl.: Schild, Wolfgang: *Staatsdämmerung. Zu Richard Wagner ‚Der Ring des Nibelungen‘*. Berlin: BWV 2007 (= Juristische Zeitgeschichte 15).
- 57 Marx, Karl: *Das Kapital*, S. 99.
- 58 Ebd., S. 99.
- 59 Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, S. 160.
- 60 Marx, Karl: *Das Kapital*, S. 117.
- 61 „Warum hast Du mir diesen blöden Speer gegeben, wenn ich ihn nicht benutzen sollte?“ (RG, S. 45); „Da fließt etwas heraus, was ist das, was ist das, Tinte war es früher, die aus meinem Speer kam, jetzt tippe ich“ (RG, S. 45).
- 62 Zit. n.: Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, S. 124.
- 63 Vgl.: Ebd., S. 160.
- 64 In gewisser Weise gibt es sogar ein Scherzo, wenn es in der einzigen Regieanweisung bei Wotan heißt „(macht sich über sie lustig“ (RG, S. 80); allerdings ist sie unüblicherweise vor dem „zweiten Satz“ platziert.
- 65 Bloch, Ernst: *Paradoxa und Pastorale bei Wagner*, S. 319.
- 66 Förting, Peter: *Leitmotivik im Spätstil. Zur Götterdämmerung*. In: Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne. Stuttgart: Klett-Cotta 1999, S. 51-65, S. 61.
- 67 Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 19.
- 68 Ebd., S. 19.
- 69 Zur Problematik des Begriffs „Musikdrama“ vgl.: Ebd., S. 19.
- 70 Dreyfus, Laurence: *Wagner and the Erotic Impulse*. Cambridge: Harvard University Press 2010, S. 92.
- 71 Patrice Chéreau hat in seiner *Ring*-Inszenierung von 1976 in Bayreuth das vermeintlich mythologische Drama auf ein menschliches Maß reduziert. Die *Götterdämmerung* inszenierte er als ein Boulevard-Stück, bei dem Hagen, Gunther und Guttrune im Gewand der Bourgeoisie erschienen und wie *nouveaux riches* agierten. Harry Kupfer siedelte in seiner Bayreuther *Ring*-Inszenierung von 1988 die Ehestreitigkeiten zwischen Wotan und Fricka in der Schickeria an. Helmut Dietls Serie *Kir Royal* von 1985 diente offenbar als Vorbild.
- 72 Mahnkopf, Claus-Steffen: *Wagners Kompositionstechnik*. In: Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne, S. 159-182, S. 181.
- 73 Ebd., S. 181. „Vielleicht liegt die Modernität des *Ring* gerade darin: Indem er mit dem Pathos des Ganzen aufs Ganze geht, führt er uns seine Grenzen, seine Lücken, seine Deformationen, seine Brüche und seine Spaltungen vor. In dieser Vieldeutigkeit, diesem spezifischen Ineinander von totalisierenden und dissoziativen, holistischen und dekonstruktivistischen Tendenzen konkretisiert sich Wagners Impuls der Subversion“. Klein, Richard: *Wagners plurale Moderne. Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten*. In: Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne, S. 185-225, S. 223.
- 74 Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*, S. 139.
- 75 Brock, Bazon: *Lustmarsch durch das Theatriegelände – Musealisiert Euch!*. Köln: DuMont 2008, S. 101.