



Susanne Vill

Susanne Vill

Von *Rheingold* zu *Rein Gold*

Intertexte aus Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* in Elfriede Jelineks Bühnenssay

Wenn du geredet hättest, *Desdemona*, Christine Brückners *Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen* von 1983 legten Othellos Mordopfer und anderen, meist im Schatten berühmter Männer schweigenden Frauengestalten der Literatur, wortreiche Argumentationen in den Mund, um ihnen quasi posthum noch zu ihrem Rederecht zu verhelfen. Rechtfertigungen, Korrekturen der traditionellen Bilder von Geschlechterverhältnissen, Nivellierungen der Leistungen von Männern, die nur allzu oft die Inspirationen, Ideen, Zuarbeiten ihrer Partnerinnen unbenannt fürs eigene Werk usurpierten, üben feministische Kritik an der vertrauten Hagiografie. Die Dekonstruktion dramatischer Texte setzte solche Aufarbeitungen, Komplettierungen von ideologisch selektierter Figurenrede durch die vergangene weibliche Perspektive fort, konfrontierte die männliche Sicht der Verhaltensnormen mit dem verschwiegen Absorbierten und mit den in Konventionen unterdrückten alternativen Optionen von Frauen. Dramen und Opern sind voll von Frauengestalten, denen nicht zugehört und schon gar nicht geglaubt wird, wenn sie etwa ihre Unschuld verteidigten so wie *Desdemona*. Über sie wurde verfügt, sie hatten sich dem zu fügen, was über sie verhängt wurde, gerecht oder ungerecht.

Die Aburteilung, die in Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* Wotan an Brünnhilde vornimmt, reizt zu heftigem Widerspruch. Der Empörung über seine, mit kasuistischer Pseudojustiz kaschierte Willkür verleiht Elfriede Jelinek die denkbar wortreichste Redegewalt.

Kritik an Wotan, den Wagner als „die Summe der Intelligenz der Gegenwart“¹ konzipierte, haben in den fast 140 Jahren seiner Bühnenexistenz zahlreiche Autoren und Regisseure geübt, doch niemand wie Jelinek so explizit und mit imaginiertes Selbstrechtfertigung der Bühnenfigur im Umfeld des Bewusstseinshorizonts der heutigen Gegenwart. Die Verschmelzung der Horizonte der Mythengestalten samt ihren religionsgeschichtlichen Wirkungsbereichen mit dem Horizont der ProtagonistInnen von Wagners Tetralogie und dem Horizont von deren Rezeptionsgeschichte ergibt ein trübes semiotisches Feld, in dem sich die Bedeutungen der Intertexte immer weiter verästeln und verrätseln. Interdependenzen leuchten auf und werden wieder verwischt, bis die Spur sich verliert, zusätzlich verunklart von Sprachspielen um Assonanzen, die Wagners Stabreime aufgreifen, transformieren, parodieren. Alliterationen und andere Stilfiguren werden durchgespielt wie Kinderabzählverse, bis der Sinn der ursprünglichen Mitteilung zur Unkenntlichkeit verfremdet und der Zusammenhang ausgeblendet ist. Das Verfahren imitiert mit sprachlichen Mitteln, was die Musik in Imitation, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung, Fortspinnung, Kontrastierung von Melodien oder harmonisch in Modulationen durchspielt, als wolle Jelinek ein Äquivalent liefern zu Wagners Technik der Kunst des Übergangs.

In ihre Überschreibung des Vater-Tochter-Verhältnisses im *Ring des Nibelungen* fließen allerdings auch derbe Späße, burleske Kontraste ein, die das Erhabene konterkarieren wollen, das in Wagners Musikdramen vor allem mittels der Musik eine uneinholbare Monumentalität schafft und als Aspekt der Fallhöhe seiner ProtagonistInnen fungiert. Damit tut Jelinek Wagners Chef-d'œuvre etwas an, das sich mit Wotans Depravierung der Tochter vergleichen ließe. Doch hierin äußert sich nicht nur feministische Kritik, vielmehr wandert in das Verfahren das Bewusstsein fataler Aspekte der Rezeptionsgeschichte der Tetralogie im 20. Jahrhundert ein.

Wagners Dichtung zu kritisieren und zu parodieren², gelang vielen, die seine Musik, der die Texte das dramatische Gerüst boten, außen vor ließen. An der Macht der Musik scheiterten jedoch bisher die Bearbeitungsversuche, Dekonstruktionen oder Überspielungen, nicht zuletzt deshalb, weil nach der Funktionalisierung von Wagners Werken im Dienst der Nazi-Barbarei alles autoritative Pathos dem Ideologie-, Verführungs- und Affirmationsverdacht verfiel. Das Immersionspotenzial der Wagner'schen Musikdramen lädt auch den Hörer ein, der sein denotatives Bewusstsein ausschaltet und nur im Klang und im idiomatischen Strom der Mythenerzählung mitschwimmen will. Die „Droge Wagner“ kann auch ein rauschhaftes Musikerlebnis bewirken und die Rezipienten weit wegführen von kritischer Reflektion der ideellen Botschaft.

Fast scheint es, als versuche Jelinek, mit ihrem Redestrom, ihrem pausenlosen Wortschwall, der manisch an der Redemacht anklammert, dem „Cogito ergo sum“ ein „Loquor ergo sum“ entgegenzusetzen als Selbstvergewisserung eines Subjekts im Reden, denn wer schweigt, ist im Medium des Klangs und der klingenden Sprache inexistent. Wie ein Rapper seine Tiraden abspult ohne Unterbrechung, dass keiner ihm die Macht der aktiven Rede entreiße, so reihen Jelineks Gesprächspartner Brünnhilde und Wotan ihre Ausführungen in schier endlosen

Ich bin eine Wagnerianerin

Elfriede Jelinek, Gewinnerin des diesjährigen Hörspielpreises der Kriegsblinden, im Gespräch

Die Welt, 28.2.2004

Sprechergüssen aneinander, verklammern die Schaltstellen ihrer Gedankensprünge mit Variationen über Wortklänge, die durchaus auch simple Kalauer sein können, solange sie nur den Redefluss weitertragen.

Wie in einer psychoanalytischen Therapiesitzung folgt die Rede der freien Assoziation, und so kann thematisch auch alles zu allem. Der Bewusstseinsstrom mischt Zitate aus Wagners Werken, dem *Ring des Nibelungen* und *Parsifal*, mit Reflektionen über ihren Wahrheitsgehalt, mit Vergleichen mit historischen Fakten und Situationen, Fantasien und autobiographischen Reminiszenzen. Adornos Vorwurf der Geschwätzigkeit gegenüber Wagners epische Längen und Wiederholungen in den Worttexten wie auch im Zusammenspiel von Wort, Szene und semantischer Musik setzt Jelinek spielerisch in Sprache um, soweit dies die Begrenztheit des Mediums zulässt. Der Kanon der Techniken postmoderner Textverarbeitung bietet dafür eine Fülle verschiedener Modi an, von denen in Jelineks Bühnenssay folgende in Erscheinung treten: vorgefundenes Material wird fragmentiert, paralogisch, antimimetisch, antihierarchisierend, nicht-referenziell verwendet, Repetitionen z.T. mit geringfügigen Veränderungen etwa wie in der Minimal Music, Entsemantisierungen, die Begriffe und Zitate in leere Worthülsen verwandeln, Montage von Texten unterschiedlicher Provenienz, Betonung der Künstlichkeit des Textes auch durch Interjektionen oder Brüche in der Stilebene, die Verwendung von Dekonstruktion, Dekomposition und Palimpsestik, Konstruktionen von Als-ob-Strukturen, Betonung von Ambiguität, Diskontinuität, Heterogenität, Pluralität und Intertextualität.³

Die komplizierte Konstruktion des Textes verschleiert der Gestus der Empörung, der die Prothaltung samt den ihr entsprechenden Argumentationen bestimmt. Oft folgt einer Aussage der direkte Widerspruch, der nicht nur eine weitere Perspektive als mögliche Option öffnet, sondern auch Zeichen der Unsicherheit und Selbstreflexivität ist. Im permanenten Redefluss ohne markante Akzentsetzungen verwischen sich die Argumente, verunklaren sich, und selbst die schärfsten Kommentare werden vom Nachfolgenden nivelliert, überflutet, ausgelöscht – darin freilich ein getreues Abbild alter und neuer Unüberschaubarkeit von Realität.

Auf eine Handlung mit Exposition, Epitasis, Klimax, Peripetie und Katastrophe wie auch auf eine andere Dramaturgie kalkulierter Eindrucksintensitäten wird verzichtet – alles scheint gleich wichtig, bedeutsam, sinnstiftend zu sein in diesem Albtraum der Endzeitvision des kapitalistischen Zeitalters.

Der Titel des Bühnenessays *Rein Gold* spielt an auf *Das Rheingold*, den Vorabend von Wagners Tetralogie, und handelt Alberichs Raub des Goldes ab, den Bau der Götterburg durch die Riesen, Wotans Verpfändung von Freia, deren goldene Äpfel ewige Jugend schenken, Wotans Betrug an Alberich, um mit dessen Gold Freia auszulösen und die Riesen zu bezahlen, den Raubmord eines Riesen an seinem Bruder, um in den Besitz des Ringes zu gelangen; Erda warnt Wotan vor Alberichs Verfluchung des Ringes und fasziniert den wissbegierigen Gott so sehr, dass er ihr folgt und mit ihr Brünnhilde zeugt.

Jelineks Personenkonstellation Wotan – Brünnhilde entstammt der *Walküre*, die drei Dialoge von Vater und Tochter enthält, im II. Akt Wotans Auftrag an Brünnhilde, Siegmund den Sieg im Kampf gegen Hunding zu bringen, dann den Widerruf dieses Auftrags nach Wotans Auseinandersetzung mit Fricka und die Umkehrung des Befehls, die Siegmunds Tod bedeutet. Nachdem Brünnhilde trotzdem Siegmund zu schützen versuchte und Wotan selbst dem Sohn den Tod brachte, folgt im III. Akt Brünnhildes Bestrafung mit dem Entzug ihrer „Gotttheit“ und dem Dornröschenschlaf, bis ein Held es wagen würde, das Feuer zu durchschreiten und sie zur Frau zu nehmen. Indem Jelinek Wotan als „Wanderer“ ausgibt, bezieht sie sich auf Wotan in *Siegfried*, wo er jedoch nicht mit Brünnhilde zusammentrifft, sondern nur Siegfried vor dem Durchschreiten des Feuers aufzuhalten versucht. Reflektiert wird in den Sprachflächen jedoch die gesamte Handlung des *Ring* einschließlich der *Götterdämmerung*, in der Brünnhilde von Siegfried verlassen und verraten wird, mittels Hagens Mordplan Rache übt, den Rheintöchtern mit dem Ring das ihnen geraubte Gold zurückgibt und Walhall samt den darin hausenden Göttern in Brand steckt.

Der Bau von Walhall, das Brünnhilde abschätzig als Einfamilienhaus bezeichnet, bietet einen Anlass, das Tauschprinzip und die Übervorteilung der Arbeiter durch ihre Auftraggeber bzw. die Besitzer der Produktionsmittel zu reflektieren. Karl Marx' Theorie des Produktionsprozesses des Kapitals und der Schaffung des Mehrwerts durch Ausbeutung der Arbeiterklasse rekurriert über die *Ring*-Handlung hinaus auf die historische Nähe von Marx und Wagner: der erste Band von *Das Kapital* erschien 1867, in der Entstehungszeit von Wagners *Ring*. Mit der Entmythologisierung von Gold in Geld wird dem Element Aurum die Aura des Natürlichen entzogen und seine Rolle in der Gesellschaft über seine Akkumulation bis hin zur Verselbstständigung der Geldwirtschaft aufgezeigt, die letzten Endes die Lebensverhältnisse diktiert und den Menschen als Regulativ des Marktes entmacht:

Das Geld, das Geld macht jetzt alles allein, es macht das alles ganz selbständig, das Geld braucht niemanden mehr, keine Menschen, keine Geschäfte, keine Verträge mehr, nicht einmal einen Besitzer. Ruhe. Schöne Ruhe. Endlich Ruhe. Das Geld braucht jetzt keinen Vertrag mehr, damit es was macht. Es brennt ja darauf, etwas aus sich zu machen, und dann brennen dafür die Menschen. Sie brauchen jetzt keine Verträge mehr. Das macht nichts. Das Geld macht nichts, es wandert nur, wie ein Gott mit seinem Stab. Es wandert auf der Erde herum. Keiner hat es, keiner sieht es.⁴

Während Alberich mit dem Tarnhelm als omnipräsent gefürchtet wird und seinem Arbeiterheer mittels totaler Überwachung die ultimative Leistung abpresst,⁵ zeichnet Jelinek eine Vision einer allmählichen Angleichung des Geldes an den Gott, indem es dessen Funktionen übernimmt. Jelinek zitiert Wagners pessimistische Geschichtsphilosophie über Wotans Selbstausslöschungsgedanken „nur Eines will ich noch: / das Ende, / das Ende!“⁶ in:

[...] ich jedenfalls will, daß alles zusammenbricht, was ich gebaut habe, ich will mein Werk aufgeben, ich will es beim Wandern nicht mitnehmen müssen, und auch wenn ich dann zu Hause sein werde, will ich mit meinem Werk zusammen untergehen, das haben die Deutschen schon immer gewollt, und so wird es auch gemacht, so ist es ausgemacht, ich will das Ende, nur eins noch, und das ist auch: das Ende. Und noch eins: das Ende. (RG, S. 102)

In die Kapitalismuskritik eingeflochten erscheinen Assoziationen an die Diebeskomödie *Der rosarote Panther*, ambivalent kombiniert mit der Black Panther Party for Self-Defense und zugespitzt zu Anspielungen auf die Zwickauer Terrorzelle, deren Mitglieder zehn Jahre lang ungestraft Menschen ermorden konnten. Revolte gegen die Staatsgewalt, das Aufbegehren der jungen AnarchistInnen, die im Verfolgen ihrer Ziele vor Mord und Totschlag nicht zurückschrecken, erscheint als realpolitische Analogie zu Brünnhildes Aufbegehren gegen Wotan, auch Siegmunds Kampf zur Befreiung der zur Ehe gezwungenen Frau und last but not least Wagners Beteiligung an der 1848er Märzrevolution, die ihm eine steckbriefliche Verfolgung einbrachte. Das Ende mit Schrecken wird anzitiert mit dem Todesmut, der Todesverachtung der Soldaten des „Göttervater[s] im Führerbunker“ (RG, S. 105), die als Hörige eines Heldenmythos ihre „Nibelungentreue“ hielten um der Gemeinschaft von Untoten, gefallenen Helden willen – so als ehrte die Walküre sie mit einer Todesverkündigung und Einladung nach Walhall.

Wagners Held Siegfried ignorierte den im Drachenkampf gewonnenen Goldschatz, ließ ihn achtlos in der Höhle liegen, wälzte nur den toten Drachen davor – Jelinek lässt ihren Wotan sagen: „Der Held verachtet das Geld, aber er sucht dich, die Erfüllung seiner Wünsche“ (RG, S. 127) und weist Brünnhilde als die Ware aus, die ihren Mehr- und Tauschwert durch die Position des Göttervaters erhält. Wie bei Wagner der Ringfluch alle, die ihn berührten, in Tod und Verderben stürzt, so führt letzten Endes die Bewegung und Kumulation des Geldes zur Verselbständigung der Geldwirtschaft, zu dessen Alleinherrschaft, die Jelinek als Gott ähnlich ausgibt. In letzter Konsequenz folgt eine Endzeitvision des Turbokapitalismus, in der das Geld die Herrschaft über die Menschen und alles Leben angetreten hat. Damit einher geht eine totale Versklavung aller Menschen im Dienst des Marktes, bis schließlich das Geld herrscht auch ohne Menschen, die noch irgendwie damit umgehen könnten.

[...] am Ende wird es so sein, daß auch das Geld als alleiniger Bürger seines Reichs ein Verhältnis auch nur mit sich selbst eingehen wird. Alles andere wird weg sein. Nur noch das Geld wird da sein. Wozu brauchen wir die Schuld überhaupt? Weil das Geld da ist, das wir, um unserer Schulden willen, zurückzahlen müssen. Aber einmal wird das Geld alles allein machen, sogar seine Schulden wird es selbst machen und dann mit sich selbst zurückzahlen können. Es wird überhaupt nichts mehr zurückzahlen müssen, denn es bestimmt ja selbst seinen eigenen Wert, und der bemißt sich immer an ihm selbst. Das Geld bestimmt



Theodor Pixis: Szenenillustrationen zur Uraufführung von Richard Wagners *Rheingold*

dann seinen eigenen Wert, weil die Menschen weg sein werden, fort, tot, abgestorben. Und dann, dann erst, dann wird es die Ware nicht mehr brauchen. Es wird frei sein, das Geld. Es wird auch frei von sich selbst und daher erst es selbst sein, ganz es selbst. (RG, S. 128)

Dass eine Nivellierung zwischen Schein und Sein die inflationäre Entwertung des Goldes nach sich zieht, entwickelt Jelinek in einer langen Passage, die der Substitution von Gold durch Papiergeld gewidmet ist und den Weg aufzeigt in die systematische Entfremdung zwischen dem tatsächlichen Wertobjekt Gold und dem Schein, der es zu repräsentieren vorgibt, jedoch nichts ist als ein Versprechen des Besitzes, das nicht notwendig eingelöst werden muss. Eine Tirade auf das Leben auf Pump, leben von versprochenem Besitz, der jedoch ausbleiben kann, nimmt Bezug auf die Immobilienblase und die Finanzkrise, die auch nur mit Scheinverschiebungen zu lösen gesucht wird und darin die Versprechen auf die Zukunft bestätigt. Die Kapitalflucht ins Ausland, Steuerhinterziehung und Spekulationen auf den Schuldenschnitt, weil die Schulden ohnehin nicht mehr zu bezahlen sind, überträgt Loges (im Dienst Wotans gegebenes) betrügerisches Versprechen, den Rheintöchtern das Gold wieder zu geben, auf die wechselseitigen Staatsanleihen der aktuellen Finanzwirtschaft – nach, in und vor zu erwartenden weiteren Finanzkrisen.

Wagners Wahl der germanischen und nordischen Mythologie, ihrer Götter und Helden, als Referenzfolie seines Plots im *Ring*, die Funktionalisierung der Bedeutung von Wagners Werk für die nationale Einigung Deutschlands im 19. Jahrhundert und für die Nationalsozialisten im 20. reflektiert Jelinek anhand der Rolle der Deutschen im Finanzkarussell des 21. Jahrhunderts. Vom Helden, den sie erwartet, sagt Brünnhilde:

Er wird dem ältesten Volk der Welt angehört haben, trotz allem, den Deutschen, denen zum Glück der Hort, das Geld, der Schatz gehört, den alle von diesem Volk bekommen wollen. Dieses Volk kommt direkt vom Sohn Gottes, es ist noch ganz atemlos, es ist jetzt auch selbst Gott, es sitzt auf seinem Hort, der ein Horst ist, wenn der Deutsche ein Tier geworden sein wird, er sitzt auf dem Hort, ein Held, ein herrlicher Held, aus dem alle andren Völker kommen und sofort von ihm etwas haben wollen. Der Deutsche teilt aus. Bitte, er kann auch einstecken, aber meist teilt er aus. Er muß einstecken können, aber daß er austeilen muß, das haben wir ihm beigebracht. Um der Erlösung willen wird ein Erbkönig keinen Tod erleiden. Er wird der älteste König über alle Völker der Erde sein, der Deutsche, der Erbkönig, der noch sein provisorisches Nummernschild trägt, noch ist er ja für den Verkehr nicht zugelassen. Ich spreche diesen Satz als Beweis: Nur wenige können Könige sein, weil sie dabei auch den Tod erleiden können. Manche wollen gar nicht. Aber alle wollen was von ihnen. Zum Glück aller Völker gehört den Deutschen die Welt, wahrlich, das sage ich euch, auch wenn es nicht wahr ist. Und jetzt wollen alle sein Geld, alle wollen das Geld der Deutschen, den Hort der Niegelungenen [...]. (RG, S. 165)

Was wie eine blasphemische Übertreibung provoziert, verbindet die intradiegetische Figurenkonstellation des „Gottes“ Wotan und seines Sohnes, der Erlöserfigur Siegfried, mit der extradiegetischen Narrationsebene einer ironischen Kritik an der Herrenmenschenideologie der Nazis und den Selbstnobilitierungsversuchen ihrer Führer durch ihre Anverwandlung an die Figuren des Mythos, ihre Ahnenforschung, Gralssuche, rituellen Feste u.ä.

Die Deutschen haben den einzigen Helden erfunden, der der Erlöser wird, und zwar in entscheidenden Punkten sehr ähnlich, sehr ähnlich Jesus, Gottes Sohn, ähnlich der Held Gottes Sohn, der die Sanftmütigkeit selbst war, Gottes Sohn die Liebe, aber der Held will und ist eine andere Liebe, nach der er sich sehnt und zu der er dann wird. Er muß sterben, er wird ermordet und wird gerächt werden, und dann wird es endlich gerecht zugehen. (RG, S. 166)

Der Erlkönig, Verführer zum Tod in Goethes Gedicht, vollstreckt, was der lebensfeindliche Heldenmythos einfordert: die Geringschätzung des „Schatzes“ des Lebens in der Todesbereitschaft, ungeachtet des Zwecks, für den der Tod gefordert wird. Den Tod eines Helden setzt Jelinek in Analogie zu Christi Opfertod und modifiziert den anzitierten Text der Wandlung der Messliturgie: „Ich bin der Leib Christi, wer von mir ißt, der wird wirklich das Neueste am Teller haben, darauf kann er sich verlassen.“ (RG, S. 170) Hier wird rekuriert auf den heidnischen Brauch, das Blut des besiegten Feindes zu trinken, um sich dessen Kraft anzueignen. Gleichzeitig steht in Jelineks Gelddiskurs das drastische Bild des Kannibalismus, in dem sich auch George Taboris Stück *Die Kannibalen* verbirgt, für die Usurpation des Eigentums und Vermögens der Juden vor deren Vernichtung durch die Nazis zwecks Finanzierung des Krieges. Der historische Hintergrund als Metaebene des Diskurses und die realen Anfeindungen der Deutschen wegen ihrer gegenwärtigen Schlüsselposition in der europäischen Wirtschaft und damit auch in den Schutzschirmverhandlungen von EFSM, EFSF und ESM zur Stabilisierung der EU und der gemeinsamen Euro-Währung motiviert die Tirade:

So machen die Deutschen aus etwas Haltbarem etwas noch Haltbareres, bis sie sich alle aneinander festhalten, nicht festhalten, aneinander festkleben und, ineinander verkrallt, brüllend und heulend den Bach runtergehen, vielleicht sogar den ganzen Rhein, weil sie für andre Länder auch noch zahlen müssen, und dabei gehen sie mit den eigenen Sachen so sorgsam um, so sorgfältig trennen sie ihren Dreck, aber zahlen müssen sie trotzdem, was wollte ich sagen, also sie schreien so laut, sie schreien immer laut, die Deutschen, man hört sie faktisch überall, sie toben, sie verkrallen sich ineinander, sie verklumpen zu einem einzigen Stück Helden, und dann gehen sie ins finstre Reich des Todes, wo eh alle hin müssen, nur die Deutschen machen vorher noch so ein Trara, dabei müssen sie nur zahlen, sie müssen nur noch zahlen, nicht so wie früher, als sie mehr aus sich machen mußten, sie müssen nur für andre zahlen, aber sie machen so ein Theater, nein, nicht dieses, ein andres, seien Sie froh! (RG, S. 171-172)

Versteht man Siegfried in Wagners *Ring* als Inbegriff des deutschen Helden und somit als Symbolfigur für die Deutschen, so erfolgt die massive Kritik an den Deutschen im Gesamttablauf von Jelineks Bühnenessay an einer etwa vergleichbaren Stelle, an der in Wagners *Ring* die drei KonspirantInnen Brünnhilde, Hagen und Gunther die Ermordung Siegfrieds beschließen und mit Brünnhildes Verrat seiner verwundbaren Stelle sein Todesurteil praktisch gefällt ist (*Götterdämmerung*, II. Akt, 5. Szene).

Sogar noch das Motiv des Bären, den Jelinek einführt als „BEAR, den Battlefiled Extraction-Assist Robot“ (RG, S. 174), einen Roboter in Bärenform, der die Arbeit der Walküren übernehmen und die Toten einholen soll, weist Verbindungen zu Wagners Texten auf. In der 1. Szene von *Siegfried* bringt das Wälsungenkind als Spielgesellen einen Bären in Mimes Schmiede und erschreckt damit den Schmied:

„MIME: Fort mit dem Thier! / Was taugt mir der Bär?

SIEGFRIED: Zu zwei komm' ich, / dich besser zu zwicken: / Brauner, frag' nach dem Schwert!“⁷

Siegfrieds „naive“ Grausamkeit, die Abrichtung zur dummen Tötungsmaschine, die er in Mimes Erziehung erfuhr, deutet voraus auf *Hitlers willige Vollstrecker* (Titel von Daniel Goldhagens 1996 erschienenem Buch). Jelinek bindet die Ambiguität von Spieler und Tötungsmaschine ein in ihr Bild eines Helden und eines niedlichen Teddybärs, der die Toten wegschafft. Mit „Brauner“ (Bär, Pferd), „Grauer“ (vgl. Grane, Brünnhildes Ross; eine Analogie zu „Gandalf, dem Grauen“ in Tolkiens *Der Herr der Ringe* scheint nicht ausgeführt worden zu sein) und „Grauen“ betreibt sie ein Wortspiel, das die „Braunen“ als politische Machtfaktoren im Dritten Reich und in der heutigen Rechtsextremistenszene anspricht: „Ruhig, Brauner, brich nicht den Frieden! Aber das tun die Helden doch so gern, das tun sie am liebsten! Lieber Brauner und liebes Grauen!“ (RG, S. 139)

Mit dem Roboter bringt Jelinek auch die Kampfmaschinen ins Spiel, die in Splatter Movies wie *Terminator* oder *Matrix* und in MMOs ein zahlloses Publikum begeistern, die aber auch als Raketen und Drohnen, als mit Waffen ausgerüstete „unmanned combat air vehicles“ zur Erdkampfunterstützung eingesetzt werden und zu den Waffen der Kriegsmaschinerie zählen. Die Idee eines Endkampfes, der zum Weltuntergang führt, gehört als Mythos des Ragnarök zum Sujet von Wagners *Götterdämmerung*. Jelinek kontaminiert die Dystopie, in der die Maschinen das Kämpfen übernommen haben, mit einer Utopie, einer Zukunft, in der die Menschen nicht mehr an Kriegshandlungen sterben: „W: [...] bald werden die Maschinen selber kämpfen, sie werden gegeneinander antreten, die Kampfroboter, dann wird auch keiner mehr sterben müssen, o Gott, was machen wir dann mit all den Menschen?!, keine Möglichkeit mehr, sie zu vergeuden, wiederzuverwerten, wieder Humus aus ihnen zu machen für Brot für die Welt, aber nicht für die Menschen“. (RG, S. 190-191)

Das Recyclingkonzept, ausführlich dargestellt an der Wiederverwertung von Blechdosen, erscheint hier als eine banalisierte Form des ewigen Lebens der Götter in Wagners *Ring*, der „Wiedergeburt“ Brünnhildes, geweckt aus ihrem Dornröschenschlaf, als Metempsychose, auch wenn in Jelineks Bewusstseinsstrom von Seele kaum die Rede ist. Mit den Blechbüchsen und ihrem Einschmelzen, Umformen, wird die Affinität von Mensch und Material oder Menschen als Material angesprochen, das in konsequenter Anwendung des Tauschprinzips Dinge und Menschenleben austauschbar macht. Für den Ring erschlägt Fafner seinen Bruder Fasolt; die Rheintöchter bieten Siegfried ihr Wissen an, das sein Leben retten könnte, wenn er bereit wäre, ihnen den Ring zu geben:

Anstatt daß er den Ring wegwerfen wird, wird er sein Leben hinter sich schmeißen wie ein Stück Blech mit einem ganz eigenen Ring dran, der dazu da ist, die Dose zu öffnen, die Jungfrau aufzuschließen, die Dose, die wertlose Buntmetall-, nein, nicht einmal das, die wertlose Weißblechdose also, mit Alu gemischt, die kein Supermarkt mehr zurücknimmt, Moment, Blödsinn, ich weiß das doch besser: die jeder Supermarkt zurücknimmt, denn jede, absolut jede Dose, die sie in die Finger kriegen, wird recycelt, dazu haben wir sie ja,



Schlusszene der Uraufführung von Richard Wagners *Rheingold* nach L. Bechstein

dazu ist sie da, daß man aus jeder Dose eine neue machen kann, vielleicht sogar zwei?, es ist die wunderbare Dosenvermehrung, vielleicht [...]. (RG, S. 69-70)

Auch Brünnhilde wird für Siegfried zum Tauschobjekt, das er für Gutrune verschachert. Jelineks Assoziation von Brünnhilde zur Blechdose könnte von dem alten Bayreuther Kalauer stammen, der Siegfrieds „Komm', mein Schwert, / schneide das Eisen!“⁸ bei Brünnhildes Erweckung die „Büchsenöffnerszene“ nennt. In Jelineks Sprachduktus folgt ja Zitiertes, Authentisches, Autobiografisches, Selbstreflexives, Dokumentarisches und Triviales oft unmittelbar aufeinander. Wie die Assoziationsketten vernetzt sind und welche Veränderungen in Bezug auf Wagners *Ring* sie offenlegen, sei an einem kurzen Analysebeispiel gezeigt, wobei die Erklärungen kursiv zwischen Jelineks Textpassagen, die unter Anführungszeichen stehen, gesetzt werden:

„W: „Doch ein Mann bist du nicht“

„Das ist kein Mann!“⁹, rief Siegfried aus, als er Brünnhildes Rüstung aufgeschnitten hatte.

„und wirst du nicht.“

Wotan verdammt Brünnhilde zur „Menschwerdung“ und gab sie dem erstbesten Freier preis. An ih-



Theodor Pixis: Szenenillustration zur Uraufführung von Richard Wagners *Walküre* (Walkürenritt)

rer Eroberung für Gunther begreift sie, dass sie nur mehr ein „elendes Weib“¹⁰ ist, keinesfalls selbst ein Held. Wotan sieht Brünnhilde hier noch als die untergeordnete Tochter, deren Los er bestimmen konnte. Da Jelinek ihrem Wotan das Ende in den Flammen erspart, erscheint auch nicht die Supervisionsperspektive, die seinen, von Brünnhilde ausgelösten Untergang enthielte.

„Alles kannst du sein, aber nicht ein Mann, jedenfalls nicht dieser Mann, ich glaube aber, auch kein anderer. Du bist immer die, die die Helden begräbt, nicht die, die sie ermordet.“

Wotan spricht Brünnhilde hier als die Walküre an, die die toten Helden einsammelt und nach Walhall bringt. Die Äußerung steht auch im Kontext von Brünnhildes Schlussgesang, in dem sie Siegfrieds Bestattung als Verbrennung nach keltischer Tradition begehrt. Hier wird, trotz Brünnhildes Beteiligung am Mordkomplott für Siegfried und trotz Jelineks Einbezug der Terrorismusszene, offenbar auch Bezug genommen auf die Statistik der Gewaltkriminalität, in der Frauen wesentlich seltener als Männer Morde begehen.

„Dieses hochgeschätzten Teils, den du nie nennst, jedoch ersehnt, da bin ich mir sicher, den du dir wünschst, auch wenn du die Liebenswürdigkeit selber bist, so wirst du ihn jedenfalls nie gewinnen, und in jedem Fall wärest du seiner nicht beraubt, du wärest dieses Teils nie beraubt, denn du hattest ihn nie.“

Anspielung auf Freuds Annahme eines weiblichen „Penisneids“.

„Mach dich damit vertraut! Der Held wird darauf vertrauen, daß du solche Sachen einfach weißt. Wenn es zum Schwur kommt, wirst du es wissen müssen.“

Gemeint ist die Schwurszene nach der Konfrontation von Brünnhilde als Gunthers Braut mit Siegfried und Guttrune am Gibichungenhof, in der zuerst Siegfried auf Hagens Speerspitze schwört, Brünnhilde als Braut für Gunther in Ehren gefreit zu haben, dann schwört Brünnhilde, dass der Held damit einen Meineid schwor. Jelineks Anspielung auf den „Penisneid“ greift das Symbol der Speerspitze auf und reflektiert Brünnhildes beim Schwur aussichtslosen Versuch, die gleiche Glaubwürdigkeit zu erlangen wie ein Mann.

„Bitte, du kommst dem schon sehr nahe, ein hochgeschätztes Teil zu haben,“

Als Walküre trägt Brünnhilde einen Speer.

„da hast du zum Beispiel das Schwert, ein Notschwert,“

Das Schwert, das Wotan in den Stamm einer Esche stieß und es Siegmund verhielt, (wie Excalibur für Artus bestimmt war), wenn er es in der Not braucht, nannte er Nothung.

„so hab ichs genannt, wenn Not am Mann ist, dann nimm halt das Schwert,“

In ihrem Schwur spielt Brünnhilde an auf Siegfrieds Schwert Nothung, das aber nicht zwischen ihr und ihm lag, sondern an der Wand hing, als er ihr Bett teilte, ehe er zu neuen Taten aufbrach. Mit dem Schwert in der Hand stand jedoch auch Isolde an Tristans Krankenbett mit der Absicht, den Mörder ihres Bräutigams zu töten. Als er ihr in die Augen sah, ließ sie das Schwert sinken.

„sagen wir Notung zu ihm, gestatten, Notung, nein, niemand gestattet, ich schon gar nicht, und du solltest es auch nicht, gestatte es nicht, gestatte nichts!, ja, nimm es, paß gut drauf auf, laß es dir nicht wegnehmen!“

Der Bezug zu Isoldes Klage „das Schwert, ich ließ es fallen, nun dien' ich dem Vasallen!“⁴¹ betont die weibliche Abneigung gegen Mord.

„Halt, ich sehe grade, das ist ja die falsche Waffe, die du da umklammerst wie einen Besenstiel,“

Der Besenstiel als Stock ohne Speerspitze, als „Waffe“ von Frauen gegen prügelnde Männer, assoziiert noch den Besen, auf denen die Hexen nach dem Volksglauben durch die Luft zu reiten pflegten – der Vergleich mit den Vertreterinnen der Schwarzen Magie beinhaltet eine Depravierung der Walküren, die in der nordischen Mythologie Schicksalsgöttinnen waren, welche noch über der Verfügungsgewalt von Göttern standen. Wotans Herabwürdigung der Tochter erinnert an seinen Versuch, auch deren Mutter, Erda, herabzuwürdigen und sie zu ewigem Schlaf zu verdammen.

„der Stift ist stumpf, das Schreiben ist nichts, das ist gar kein Schwert, die Feder ein Schwert?,“
Hier blitzt eine autobiographische Analogie auf, denn für Jelinek, die ihre Sprachgewalt der Identifikation mit ihrem Vater verdankt, ist das Schreiben, das sie hier über die Formähnlichkeiten von Speer, Besenstiel und Bleistift einführt, eine Waffe zur Selbstverteidigung und zum ideologiekritischen Angriff.

„das ist ja ein Witz!“

Zahlreiche Versuche, Jelineks Gesellschaftskritik zu verunglimpfen oder zu verspotten, standen im Dienst von männlicher Machtbehauptung gegenüber den berechtigten Forderungen von feministischer Seite.



Knut Eckwall: Szenenillustration zu Richard Wagners *Götterdämmerung* (Überführung von Siegfrieds Leiche)

„Hab jetzt vergessen, wer grade das Schwert hat, wahrscheinlich der Held, einer muß es ja haben.“ (RG, S. 192)

Das Schwert Nothung hatte ursprünglich Wotan, der es in den Stamm stieß, aus dem es Siegmund zog. In dessen Kampf gegen Hunding zerschlug Wotan das Schwert, das Brünnhilde aufhob und später Sieglinde übergab. Diese ließ es bei Mime, als sie in seiner Höhle Siegfried gebar. Mime versuchte vergeblich, es zu schweißen, bis Siegfried es in Späne zerrieb, neu goss und den Drachen damit tötete.

Das Feuer, das Brünnhilde zu ihrem Schutz Wotan abtrotzen kann, als er sie auf dem Felsen schlafend liegen lässt, kontaminiert Jelinek in Wotans Rede mit dem Feuer, das Brünnhilde am Ende der *Götterdämmerung* entzündet, um der Götter Ende einzuleiten. Den Schlaf, der im Musikdrama eine Strafe ist für die aus Liebe eigenmächtig handelnde Walküre, verkehrt Jelinek in einen verleumderisch selbstgerechten Vorwurf Wotans, gespickt mit dem Doppelsinn von Schlaf und Beischlaf: „Das ist eure Karriere, der Schlaf.“ (RG, S. 193) Der Seitenhieb auf zahlreiche Karrieren von Frauen, die aufgrund ihrer sexuellen Freizügigkeit oder ihrer Nachgiebigkeit bei sexueller Ausbeutung durch Vorgesetzte möglich wurden, trifft jedoch einen allgemeinen gesellschaftlichen Missstand, der in Dunkelziffern verschwindet. Was bei Wagner der Befehl einer Fürstin an ihre Untertanen war, Brünnhildes „Starke Scheite / schichtet mir dort“¹², gerät in Wotans Mund zu einem Ausdruck hämischer Geringschätzung: „Immer schlafen sie, auch wenn sie sich zerreißen, die starken Scheite muß ein anderer aufschichten, dazu sind sie natürlich wieder zu schwach.“ (RG, S. 192) Brünnhildes Zurechtweisung an Gutrune und die aufschreienden Frauen, „Kinder hört’ ich / greinen nach der Mutter, / da süße Milch sie verschüttet: / doch nicht erklang mir / würdige Klage, / wie des hehrsten Helden sie werth.“¹³, kehrt Wotan gegen die Tochter, die dem Helden kein Kind schenken konnte: „Kinder hörst du nicht greinen, bleibst selber Kind, hörst sie nicht schreien, wenn sie was zerbrechen oder verschütten. Bleibst ohne Frucht für den Helden ohne Furcht. Schlafen.“ (RG, S. 192-193) Jelineks nachgeschobenes „Schlafen“ lässt Hamlets „Sterben – schlafen – / nichts weiter!“¹⁴ aufscheinen und erinnert an den Erzzauderer der Weltliteratur, der auch zurückschreckte vor dem Rachemord an einem Familienmitglied.

Zwischen so vielen, mit ihrer Todesnähe geschärften Intertexten nimmt sich das eingeschmolzene Zitat aus Eduard Mörikes Gedicht *An eine Äolsharfe*, „Ach! von des Knaben, / Der mir so lieb war, / Frisch grünendem Hügel“¹⁵, das Jelinek vielleicht auch in den Vertonungen von Johannes Brahms und Hugo Wolf kannte, sanft aus: „Von des Knaben, der mir so lieb war, irgendwas, von irgendeinem Hügel, frisch grünendem Hügel“ (RG, S. 200). Die Anspielung auf den „grünen Hügel“, auf dem Wagners Festspielhaus in Bayreuth steht, ist nicht zu übersehen.

Jelinek lässt ihre Brünnhilde das Feuer, das sie als Schlafende schützt, wie auch das Feuer, das sie entfacht, um in ihm den Ring vom Blut zu reinigen und sich selbst zu verbrennen, als ein Fegefeuer ansprechen:

Diese Reinheit im Feuer verlangt wirklich ganz ordentliche Opfer, Papa! Mußte das sein? Du hast gesagt, da muß ich durch. Aber muß ich wirklich? Daß ich keine Keime mehr habe, daß ich sterilisiert werde, daß ich total steril sein werde? Daß ich davor alles andre hergeben muß, nur um das zu bekommen, das ich dir dann ewig schulden werde, weil ich nichts aus eigenem zustande bringe? Schau mal, wie sie mich auslachen! Weil ich nichts zustandebringe! Was ich kann, ist nichts, nichts, nichts gegen das, was andre können, denen man allerdings erst mit Kastration drohen muß, bis sie es können, das ist eine furchtbare Drohung [...]. (RG, S. 199-200)

Die klassische Unterwürfigkeit der Frau in ihrer Opferrolle, die Selbstbeächtigung, nichts zu können, nichts zu sein im Vergleich mit anderen, denen Opernhäuser erbaut werden, erscheint hier als eine entmystifizierte Form von Brünnhildes freiwilliger Witwenverbrennung nach keltischer Tradition. Indem Jelinek ihre Brünnhilde quasi eine Reinigung ihrer Selbst anbieten lässt, assoziiert sie das Reinheitsideal, das als Reinheit der arischen Rasse die ideologische Basis der Judenvernichtung im Dritten Reich war – auch hierin noch einmal ein Hinweis auf die fatale Allianz, die die Nazis mit Wagners Werken eingingen.

Ineffizient zu sein, heißt, im Hinblick sowohl auf die Bühnenpräsenz einer Figur als auch auf die allgegenwärtige Medienkommunikation, inexistent zu sein. Während bei Wagner Brünnhilde in ihrem Schlussgesang Abschied von Wotan nimmt und sich in eine Wiedervereinigung mit Siegfried im Tode stürzt, lässt Jelinek sie nur verstummen und ihre Redemacht aufgeben, während der Vater weiter spricht: „Ich muß als Gespenst weiter umgehen. Als Untoter.“ (RG, S. 201) Und wie in einem Ritt über den Bodensee durchstreift der Wanderer noch einmal die Themen des Essays: die Wirtschaft, das Kapital, Deutschland in Vergangenheit, Gegenwart und eventueller Zukunft in Europa, die Produktionsbedingungen des Marktes, Bakunin, Netzportale, die Übervölkerung, die Akkumulation, die „die Kunden fester an ihren Supermarkt schmiedet als Prometheus mitsamt seinen Haustieren, den Pleitegeiern – welche aber, wie meine Raben und Wölfe, jederzeit weg könnten – an den Felsen“ (RG, S. 213), Hartz IV, ein Held der Fußballmannschaft, der Bildschirm – und dazwischen Wagner ganz wörtlich mit Wotans Abschied (*in Klammern werden Auslassungen gegenüber Wagners Text¹⁶ markiert, Änderungen oder Ergänzungen Jelineks mit der Form „[...]“*):

Leb wohl, du kühnes herrliches Kind! Du meines Herzens heiligster Stolz, leb wohl! [*Leb wohl! Leb wohl! Muß ich dich meiden, / und darf nicht minnig / mein Gruß dich mehr grüßen,*] Sollst du nun nicht mehr neben mir reiten, [*noch Meth beim Mahl mir reichen,*] muß ich verlieren dich, die ich liebe, du lachende Lust meines Auges, [*:*] ein bräutliches Feuer soll dir [*nun*] [*ent*]brennen, wie nie einer Braut es gebrannt! Flammende Glut umglühe den Fels, hatten wir das schon? (RG, S. 215)

Der harte Abbruch des Zitats bremst die Sentimentalität aus, die, von Wagnerianern oft als Gemütstiefe gepriesen, doch in für autoritäre Charaktere typischer Weise die Brutalität der Handlung verschleiert. Doch auch die wachsame Kritikerin von Wagners Ideologie lässt die „schönen Stellen“ durchscheinen, auf die ein *Ring*-Publikum immer wartet (*Wagners Texte ergänzt wie oben*):

Der Augen leuchtendes Paar, das oft ich lächelnd gekost, wenn Kampfeslust ein Kuß dir lohnte, [*wenn kindisch lallend der Helden Lob von holden Lippen dir floß; dieser Augen strahlendes Paar, das oft im Sturm mir gegläntzt,*] [Kind], wenn Hoffnungs-Sehnen das Herz mir sengte [*, nach Weltenwonne mein Wunsch verlangte,*] aus wild webendem Bangen[.] [*: zum letzten Mal letz' es mich heut', mit des Lebewohles letztem Kuß!*] Dem glücklichen Manne [*er*]glänze sein Stern, dem unseligen Ew[']gen[, mir,] muß es scheidend sich schließen.¹⁷ (RG, S. 217)

Jelineks Text ist so dicht besät mit Intertexten und Anspielungen, dass in einem kurzen Aufsatz nur ein kleiner Teil der erwähnenswerten Analogien angesprochen werden kann. Mit der dichten Verflechtung von Motiven unterschiedlichster Provenienz bildet Jelinek auch ein Stück Unübersichtlichkeit¹⁸ nach im Versuch, die kaum mehr zu bewältigende Überfülle an Fakten, Informationen, Literatur und Kunst noch irgendwie zu verarbeiten. Welchen der zahlreichen Details das Publikum seine Aufmerksamkeit zuwenden wird, überlässt die Autorin diesem selbst, auch den BühnengestalterInnen, die möglicherweise die Offenheit der multiplen Option in der gleichartigen Abhandlung unterschiedlicher Motive im Text, diese „Antiselektion“, mit einer Dramaturgie der Akzentsetzung ergänzen.

Die Radikalität, mit der Jelinek Wagners ProtagonistInnen nach 140 Jahren Rezeptionsgeschichte wahrnimmt, ihre Sujets auf dem Stand der Intelligenz der Gegenwart abhandelt, ist vor allem vor dem Hintergrund der bisherigen Parodien und Bearbeitungsversuche beeindruckend. Den SprecherInnen des Essays wird die Aufgabe zukommen, den Gedanken der Figuren redend Klang zu verleihen, ihnen die Sprachgewalt der tönenden Rede zuzutragen und mit den Vibrationsreizen des Schalls die ZuhörerInnen zu berühren und ihnen im Verbund mit den Mitteln der Bühnenrealisierung samt ihren visuellen Konkretisierungen die Emanationen des Gedachten ans Gefühlsverständnis zu vermitteln.

Bildauswahl von Pia Janke

Anmerkungen

- 1 Wagner, Richard: *Brief an August Röckel, Waldheim, Zürich, 25./26. I. 1854*. In: Wagner, Richard: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. von Sven Friedrich. Berlin 2004 (= Digitale Bibliothek 107), S. 11464.
- 2 Vgl.: Vill, Susanne: *Ring-Modulationen. Wagners Der Ring des Nibelungen in transmedialen Transformationen*. In: *wagnerspectrum* 2/2010, S. 143-183 (zum Schwerpunkt Wagner und die Neue Musik vgl.: S. 143-183).
- 3 Vgl.: Toro, Alfonso de: *Die Wege des zeitgenössischen Theaters - Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: Das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?* In: *Forum Modernes Theater* 2/1995, S. 135-183.
- 4 Jelinek, Elfriede: *Rein Gold. Ein Bühnenessay*. Reinbek: Rowohlt 2013, S. 43-44. Zitiert im Folgenden mit der Sigle RG.
- 5 Den Zauber des Helms beschreibt er: „[...] nach meinem Wunsch, / die Gestalt mir zu tauschen, / taugt mir der Helm; / Niemand sieht mich, / wenn er mich sucht; / doch überall bin ich, / geborgen dem Blick.“ Wagner, Richard: *Das Rheingold*. In: Wagner, Richard: *Werke, Schriften und Briefe*, S. 2594.
- 6 Wagner, Richard: *Die Walküre*. Klavierauszug von Otto Singer. Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J., S. 137.
- 7 Wagner, Richard: *Siegfried*. In: Wagner, Richard: *Werke, Schriften und Briefe*, S. 2759.
- 8 Ebd., S. 2877.
- 9 Wagner, Richard: *Götterdämmerung*. In: Wagner, Richard: *Werke, Schriften und Briefe*, S. 2877.
- 10 Ebd., S. 865.
- 11 Isolde: „Das rächende Schwert, / statt es zu schwingen, / machtlos ließ ich's fallen: - / nun dien' ich dem Vasallen.“ In: Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. In: Wagner, Richard: *Werke, Schriften und Briefe*, S. 3087.
- 12 Wagner, Richard: *Götterdämmerung*, S. 3008.
- 13 Ebd., S. 3007.
- 14 Shakespeare, William: *Die Tragödie von Hamlet, Prinz von Dänemark*. 3. Akt 1. Szene. http://www.william-shakespeare.de/hamlet/hamlet3_1.htm (22.12.2012).
- 15 Mörike, Eduard: *An eine Äolsharfe*. http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=11617 (29.12.2012).
- 16 Wagner, Richard: *Die Walküre*, S. 319-322; Jelinek zitiert hier wie auch an anderen Stellen den gesungenen Text, der in der Partitur und in Klavierauszügen steht, nicht den als Dichtung in den *Sämtlichen Schriften und Dichtungen* notierten Text.
- 17 Ebd., S. 324-326.
- 18 Vgl.: Habermas, Jürgen: *Die neue Unübersichtlichkeit. Kleine Politische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.