
Bärbel Lücke

Fukushima oder die Musik der Zeit

Zu Elfriede Jelineks Bühnenstück »Kein Licht«¹

1. Apocalypse revisited, apocalypse reversed. – Es gibt vielleicht wenige Daten der jüngeren Zeitgeschichte, die sich in das »kollektive Gedächtnis« der Menschen einschreiben: Der 11. September 2001 hat sich als 9/11 wohl darin geradezu eingebrannt (aus Gründen, die hier nicht untersucht werden sollen oder auch nur könnten). Wird der 11. März 2011 auch dazu gehören? Die beiden Daten teilen sich die Elf als markante Zahl, sie sind auch sonst ähnlich – nicht aber in den Ereignissen selbst und nicht in der Zahl der Toten. 9/11 gilt als Terroranschlag, als allein von Menschen gemachtes monströses Morden, dem dreitausend Menschen zum Opfer fielen. Und der 11. März? Wird er sich in das Bewusstsein der Menschen einschreiben als der Tag, an dem die Erde bebte, der Tsunami kam, die Reaktorblöcke des Atomkraftwerks von Fukushima, nordöstlich von Tokio, überschwemmt wurden, ein »sogeannter Schwarzfall« eintrat und vom Betreiber Tepco ein »nukleare[r] Notfall für die Reaktorblöcke 1 bis 3« an die japanische Atomaufsichtsbehörde NISA gemeldet wurde?² Der 11. März markiert zudem das Datum, von dem an in den folgenden Wochen und Monaten von der japanischen Regierung die Katastrophe kleingeredet wurde,³ verharmlost, geleugnet, verschwiegen, wie damals in Tschernobyl, von dem heute kaum noch jemand spricht. Und wer spricht noch davon, dass am 11. März in der Region Fukushima Hunderttausende Menschen alles verloren, über 20 000 Menschen starben und durch Verstrahlung noch viele Menschen sterben werden? Wie ja schon ein halbes Jahr nach der Dreifach-Katastrophe von den Flüchtlingen in den Notaufnahmelagern kaum noch die Rede ist, wie es Proteste aus der Bevölkerung kaum gegeben hat?⁴ Ein halbes Jahr nach der Havarie, am 14. Oktober 2011, wird z.B. gemeldet: »Die Region Fukushima soll, abgesehen von der hochbelasteten Zone direkt um die Schrottreaktoren, bis März 2014 viel weniger strahlen. Das Umweltministerium kündigte eine Verordnung an, die eine Dekontaminierung bis zu unter einem Strahlenwert unter 20 Millisievert jährlich festschreibt. Diese Belastung ist der Grenzwert für Evakuierungen.«⁵ Dekontaminierung?

Die Apokalypse, die bei Jelinek in *Kein Licht* z.B. so aussieht: »Schlamm. Dreck. Winseln. Heulen. [...] Überall Fetzen. Menschliche Gewebeteile [...] Dies hier, und zwar alles!, handelt ab sofort von unserem überschüssigen Leben«

(14) und die kein TV-Team, kein Medienbericht zeigen kann, sondern die nur in der Dichtung, wenn irgendwo, bewahrt werden kann zum Gedenken derer, die starben und litten – in den Medien ist sie schon wieder gelöscht.⁶ Denn alles wird ›dekontaminiert‹. Dazu gibt es bereits eine Passage in dem Stück, das auf der Homepage das Datum vom 21.12.2011 trägt; denn die DichterInnen, so heißt es, sind unsere Zeitzeugen und Propheten (darauf werde ich später noch einmal zurückkommen): »Wo ist der Wasserstrahl, der uns dekomponiert, determiniert, dekontaminiert, dekompostiert?« (33) Im gesamten Stück *Kein Licht* wird Fukushima nicht genannt. Kein Name fällt. Geschieht denn das alles, was da im Text geschieht, im gespenstischen Nirgendwo? In geisterhafter Ubiquität? In einem Zombiereich mit Leichen und Gespenstern? Apokalyptische Ereignisse, apokalyptische Landschaften, Heulen und Zähneklappern: Es wird – ein imaginäres Als-Ob – nie gewesen sein? Denn wie im letzten Buch des Neuen Testaments nach dem Weltzusammenbruch, nach der Überwindung des Antichrists das neue Jerusalem entstehen wird, die Vollendung des Reiches Gottes, so wird nach den Katastrophen von Fukushima (war das ein Weltzusammenbruch?) das neue Fukushima entstehen, das dekontaminierte neue Reich? Apokalypse heißt Offenbarung, Enthüllung. In Japan wird die Bedeutung von Apokalypse umgedreht, verdreht: Sie ist Verhüllung, sie war es von Anfang an, wie die Chronik der Ereignisse von Fukushima zeigt. Jelineks Stück aber ist die Umkehrung der Umkehrung der Apokalypse. Begibt sie sich im Roman *Die Kinder der Toten*, in dem sie die Ermordeten des Naziregimes durch eine Mure (eine Schlammlawine als Weltzusammenbruch) aus dem Boden spülen und als Zombies präsent-absent agieren lässt, ins Reich der Untoten (der untoten Vergangenheit),⁷ so begibt sie sich hier ins Innere des beschädigten Reaktors, in den Kern der Kernschmelze, ins Herz der lebendig-toten Grundkräfte der Natur (mitten ins Herz der unkontrollierbaren, der kollabierten Technik). Sie mischt sich unter den *nuclear fallout*, unter die Elemente wie unter die Elementarteilchen, unter den Beta-Zerfall und die Gammastrahlung, also die Mikrowelt der Quanten, und macht so die Tiefenschichten unserer »objektiven« Wirklichkeit, die den bloßen Sinnen verborgenen Schichten der »Wirklichkeit« und ihre Wirkkräfte sichtbar. Nach ihrem Stück *Faust In and out* (2011),⁸ mit dem sie den Goetheschen *Urfaust* fortgeschrieben hat, schreibt sie nun in gewisser Weise das Thema des *Faust II* (quantenphysikalisch-konsequentialistisch) fort: »Mit den technischen Errungenschaften ist stets ein Risiko verbunden. Je weiter wir fortschreiten, umso gefährlicher werden sie. Faust ist sich dieser Tatsache durchaus bewusst,« schreibt Binswanger und zitiert Goethe: »In jeder Art seid ihr verloren; –/ Die Elemente sind mit uns verschworen./ Und auf Vernichtung läuft's hinaus.«⁹ Jelinek schreibt die Apokalypse als Enthüllung der verborgensten Partikel subatomarer Prozesse, also der verborgensten, unsichtbaren und unfassbaren Wirklichkeit – nicht nur der Macht der Natur, der Macht der

Technik, die sich der Natur stets überlegen wähnt, sondern auch der Macht der mächtigen Verhüller (Verheimlicher und Verharmloser der schlimmsten – offenbaren – Auswirkungen), der Regierungen und Betreiberkonzerne: Diesem Enthüllungsprozess als dekonstruktiver Sprachbewegung will dieser Aufsatz vor allem nachgehen.

Obwohl bei der radioaktiven Alpha- wie Beta-Strahlung (um die handelt es sich im Stück) unzählige Lichtquanten, Photonen, als Gammastrahlung mit entstehen, heißt Jelineks Stück *Kein Licht*. Am Schluss geht es im Dia(Poly)Log von A und B (»Poly«, weil die Stimmen innerhalb der A- und B-Partikel-Sprecher des Stücks in sich mehrstimmig und mannigfaltig sind) ebenso vieldeutig um das Licht, und B fragt: »Sind wir die Letzten? Dann dreh mal das Licht ab!« Und A: »Ich sehe es nicht, das Licht. Ich sehe auch keinen Tunnel, an dessen Ende es auftauchen könnte« (36). Eine Lesart: Das *lumen naturale*, das vom Rationalismus postulierte natürliche Licht der menschlichen Vernunft, das auch die Theologen »dem« Menschen zusprachen kraft seiner Gottähnlichkeit (und Gott dachten sie als die Sonne, das mächtigste Licht), ist, so legt Jelinek nahe, gänzlich erloschen. Wozu brauchen wir es auch? Die verzweifelt-zynische Antwort von B: »Wir werden doch selber strahlen!« Und A: »Strahlende Matschbirnen« (37) – das werden wir sein. Das im Text nicht *expressis verbis* genannte Ereignis, die nukleare Katastrophe, wird bei Jelinek zum Ereignis im Derrida'schen Sinne, zum Ereignis der Sprache und der Stimmen-Pluralität. Ein weiteres Ziel des Aufsatzes wird es also sein, diesen Sprachstimmen auf der Spur zu bleiben, was immer die Frage nach dem »Wer spricht?« umgreift. Jelinek, die oft genug ironisch damit spielt, nicht beschreiben bzw. erzählen zu können,¹⁰ beschreibt in vielen Stimmen und Sprachgesten das apokalyptische Grauen, beschreibt das, was Derrida so formuliert: »Wenn man die Virtualisierung und die Spektralisierung, das Gespenstischwerden [...] der Wahrnehmung denken will, die sich heute auf dem Feld der Technik vollziehen [...], dann müssen wir unsere Logik des Möglichen oder des Unmöglichen außer Kraft setzen«; denn: »Vom Ereignis sprechen heißt auch sagen, was geschieht [...], was gegenwärtig ist und gegenwärtig passiert – also sagen, was ist, was kommt, was geschieht, was passiert.«¹¹ Jelinek sagt, obwohl sie es nicht sagt, was die Politik, die Konzerne und die Medien verschweigen: Sie verwandelt es in Kunst, in Dichtung. Der japanische Philosoph Kenichi Mishima sagt in einem Interview mit der *ZEIT*: »Unmerklich schleicht sich ein Rehabilitierungsdiskurs für die Kernenergie ein«, und an anderer Stelle: »Im Regierungsviertel gibt es zwar ein paar Stellen mit erhöhter Radioaktivität, aber nicht in den Etagen der Ministerien [...]. Bis dahin ist die Atomwolke nicht gekommen. Deshalb gibt es keine richtige Solidarität.«¹² Jelineks performativer Sprachgestus richtet sich gegen solche Entsolidarisierung, gegen die Herrschaftsdiskurse, gegen das Vergessen.

2. *Narrative Quantenteilchen, Wahrscheinlichkeitswellen und Überlagerungen, erzählerische Unschärferelationen: Wer spricht?* – Die Frage, die sich bei Jelinek immer auf rätselhaft vielschichtige Antworten hin öffnet, ist, wie oben schon herausgestellt, die Frage: Wer spricht? Und nicht zum erstenmal hätte sie sich »narrativer Quantenteilchen« »bedient«; jedenfalls habe ich sie ihr schon einmal nachweisen wollen.¹³ In ihrem Stück zur Dreifachkatastrophe von Erdbeben, Tsunami und havariertem Atomkraftwerk in Fukushima sprechen zunächst ein A und ein B, die sich selbst als erste und zweite Geige bezeichnen (und denen in der donnernden Stille nach dem Sturm Hören und Sehen vergangen ist). Da A sich an B mit der Frage wendet: »He, ich höre deine Stimme kaum, kannst du da nicht was machen?« (I), scheinen wir in eine Welt der orchestralen Musik einzutauchen, eine Welt der konzertanten Töne, die – nach der Katastrophe – nachklingen wollen, obgleich da offenbar weder Schall noch Rauch sind? Man fragt sich: Waren diese unhörbaren Töne erzeugt von Orchestermusikern, die während einer Probe (oder gar eines Konzerts? Später scheint sowieso aus dem Orchester eine Band zu werden, aus den Geigen E-Gitarren, eine der Jelinekschen Sprachmutationen bzw. -morphisierungen) von dem Erdbeben, der tödlichen Welle und dem Supergau überrascht wurden? Manches spricht für diese Lesart. Man könnte sie – strukturalistisch – den Oberflächentext nennen. Rita Thiele, Dramaturgin am Schauspiel Köln, schreibt im Programmheft zu *Kein Licht* von Orchestermusikern, der ersten und zweiten Geige »in Jelineks Sprachpartitur«, die allerdings nichts mehr »erzeugen«, »jedenfalls keine Musik. Sie ahnen, dass etwas Furchtbares geschehen ist [...], sie hören diffusen Lärm, auch ›Geheul, Gebrüll, Stöhnen, Weinen, Schluchzen‹, das ihnen aber fremd bleibt, sie nicht anrührt, nur stört [...], da dieser Lärm womöglich die Musik überdeckt«¹⁴ – aber sie spielen weiter. Verfolgt man diese Lesart wörtlich, wird sie bestätigt (in symbolischer Lesart sowieso, um die es hier aber noch nicht geht) und bekommt doch schnell Risse. Und das bereits im dritten Satz des Stückes, wenn A sagt: »Dabei glaube ich schon längere Zeit, daß ich auch mich nicht hören kann, obwohl ich das Ohr direkt am Schaltpult habe, wo ich versuche, sie zu greifen, die Töne« (I). Das »Schaltpult« legt nahe, dass es keine traditionellen Orchestermusiker sind. Aber machte das einen Unterschied, wenn es solche wären, die beispielsweise an einem Sampler sitzen, vielleicht an der Musikproduktions-Software »Reaktor«¹⁵ – schließlich: Wer denkt denn bei Reaktor gleich an einen Atomreaktor, und selbst wenn – wer dächte gleich an den Supergau bei so tollen Klangeffekten? Aber halt, im Jelinekschen Text steht es doch genauer, allerdings erst später: Es handelt sich offenbar um »das berühmte Elektro, das die Musik aus den Boxen brüllen läßt wie bei einem Formel-1-Start, ja, genau das Elektro, das auch Sie bei sich zu Hause haben, um die Musik schreien zu lassen« (15).¹⁶ Und wo die Musik brüllt und schreit (wo wir uns ablenken bis zur Unfühlbarkeit), wer hört da noch das Brüllen des Tsunami, das Schreien der Opfer? Immer wieder streut

Jelinek auch abgewandelte Rilke-Zitate, hier aus den *Duineser Elegien*, ein, z.B.: »wer, wenn ich schrie, hörte mich sonst?« (4).

Die Musik, wenn es denn welche ist: Orchester oder Band oder Sampler, wird unhörbar (und das hieße: die Kunst selbst wird unhörbar, »unbrauchbar«?), weil ein apokalyptischer Lärm herrscht: »dieses Gebrüll [...], von einer Tierfabrik? Ausfall einer Anlage?« (1) Oder von brüllenden Tieren, die das Beben verschlingt, die der Tsunami fortreißt? »Anlage« wird mehrdeutig: Atomanlage? Die zweite Geige fragt: »Ich bin die Begleitung, aber von welchem Ereignis?« (5) Das Ereignis wird nicht genannt, an keiner Stelle, aber es ist gegenwärtig als Horror, als »Höllengeheul« (2), wenn auch so unfassbar wie unnennbar und zunächst unerkennbar. Denn es ist nur in seinen Auswirkungen erkennbar: »Nichts zu riechen, nichts zu hören, nichts. Aber da ist etwas [...]. Die Flüchtenden verrecken, die Lebenden verrechnen sich« (6). Wer spricht? Sind es die Zombies, diese »lebenden Leichen, die kontaminiert im Schlammstrudel treiben?« Handelt es sich also um eine von Jelineks vielen »Gespenstergeschichten«, ¹⁷ wobei die Jelinekschen Gespenster ja immer die verdrängten und verleugneten gesellschaftlichen Geschehnisse sind?¹⁸ Die Gespenster in *Kein Licht* halten ihr Geister-Sein im weichgezeichneten Als-Ob (»Als wären wir selber Geister«, 6) und sind doch unheimlicher als so manche anderen Gespenster. Und wenn etwas unheimlich ist bei Jelinek, dann ganz im Sinne Freuds, den bekanntlich am Unheimlichen interessiert, dass das »heimlich« darin sowohl das Vertraute meint als auch das Versteckte und Geheimgehaltene, das Verborgene.¹⁹ Noch einmal: Wer spricht? Neben den Musikern (den Künstlern oder passiv Konsumierenden), den Toten und den Zombies vielleicht auch eine gespenstische Autorinstanz, die in ambiger oder plural-changierender Nicht-Identität ebenso ambig sagt: »Ich höre Arbeiter, die irgendwas versuchen, seit Tagen [...]. Ah, jetzt hat es funktioniert! [...] Unsere Stimmritzen sind dicht. Unsere Dichter stimmen« (36). Heißt das: »Unsere Dichter« stimmen die Instrumente ihrer Poesie (und das Stimmen bei Orchestermusikern ist immer erst die Kakophonie vor dem Wohlklang)? Und ist die Musik, die die »Geigen« erzeugen, *Musik. Schweigen* – wie Jelinek den Essay (*zu den Hörspielmusiken Peter Zwetkoffs*) betitelt? So wie die Musik, die die »Geigen« im Stück erzeugen, schreiendes Schweigen ist? Natürlich »weiß« man es die ganze Zeit: A und B, das sind Stimmen aus dem Innern des Reaktors, aus dem Kern der Kernschmelze, das sind Elementarteilchen, Gespensterteilchen des Zerfalls, Gespensterteilchen des Zufalls. Und hier spricht das Unhörbare, Unsichtbare, das Grauen der Kontingenz, das eine »natürliche« Stimme bekommt. Aber es ist nicht die Stimme der Natur, die sagt: »Wieso höre ich nur dich mit deinen kurzlebigen Spaltprodukten, Halbwertszeit unter der Hörigkeitsgrenze?« (4) *No plot - but a lot ... of puns ...?* Oder B fragt: »Wer erforscht unseren unsichtbar-kunstreichen Klang?« (ebd.) Das ist keine Musik, denn die wäre unhörbar: Das ist der radioaktive Zerfall, und der ist unsichtbar – verschränkte

Teilchen, überlagerte Wellen? Allerdings lesen wir das erst knapp nach dem ersten Textdrittel schwarz auf weiß: »Wir zwei Leptiden, nein, Leptonen, wir halten umso fester zusammen, wir zwei« (13). A und B, zwei Elementarteilchen also (hauptsächlich, nur oder eben nach ihrer »Messung«, d.h. Wahrnehmung durch den Leser, objektiv »materialisiert« aus der Wahrscheinlichkeitswelle der textuellen Möglichkeiten, ganz wie bei einem quantenmechanischen Experiment).

Jelinek macht mit den LeserInnen ein Experiment, führt uns mitten hinein in die Mikrowelt der Elementarteilchen und setzt uns der gefährlichen Beta-Strahlung ihres Textes aus? Lässt die Teilchen (A und B) nach quantentheoretischen Gesetzen agieren (sprechen), nämlich als »Ergebnis einer Paarerzeugung« (ebd.), indem sie ihnen die quantenmechanische Eigenschaft der Verschränkung zuweist, die wiederum mit der menschlichen Eigenschaft des Sprechkönnens verschränkt ist, bestehen wir Menschen doch wie die subatomaren Teilchen ebenso aus Elektronen, belebten Materieteilchen, oder aus Teilchen belebter Materie? Was aber hat es mit der Verschränkung und Überlagerung (von Stimmen) als narrativer Strategie auf sich, die, wie wir gesehen haben, nicht zu trennen sind, sich gegenseitig affizieren und nicht wirklich unabhängig voneinander beschrieben werden können? Es besteht eine Wechselwirkung, so dass sich diese narrativen Teilchen alle gleichsam in einem narrativen Zustand befinden. Und nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit – wenn wir ihnen die Funktion erste und zweite Geige oder Zombies oder (sprechende) Elementarteilchen zuweisen – kristallisieren sich ihre Eigenschaften dann auch jeweils heraus, weil wir sie daraufhin beobachten (messen) bzw. dieses Deutungsraaster anlegen wie einen Detektor im quantenphysikalischen Experiment. Aus den berühmten Experimenten der Quantenmechanik, wie z.B. dem Doppelspaltexperiment von 1915²⁰ und den Deutungen dieses Experiments, z.B. der so genannten Kopenhagener Deutung, »ergibt sich, dass der Weg eines jeden Teilchens aus der Überlagerung aller möglichen besteht, die sich nach den Regeln der Wahrscheinlichkeiten ergeben können.«²¹ Materie ist also eine Welle von Möglichkeiten, die erst durch die Beobachtung physische Form erhält, was bedeutet, dass Bewusstsein Teil der Materie wäre, so dass wir, die wir aus Materieteilchen – Fermionen – bestehen, auf subatomarer Ebene von der Welt nicht zu unterscheiden wären. In einer Elementarteilchen-Ontologie wären dann die realen Dinge die unsichtbaren, was ein bisschen nach Platon klingt.²² Jelineks A und B sind als Leptonen ebenfalls Fermionen, Teil von unserem Teil oder *vice versa*, unser Bewusstsein »Teil von ihrem« oder *vice versa*.

3. Erzählerische Unschärferelationen und die Derrida'sche »Schrift«: Wer spricht?
– Natalie Knapp ermuntert ihre LeserInnen, in der Heisenbergschen Unschärferelation zu denken. Die sagt aus, dass wir von einem Elementarteilchen z.B. nicht zugleich den Ort und den Impuls kennen können; je »genauer die eine festgelegt

ist, desto ungenauer wird die andere Größe²³ – und dies sei eine intrinsische Eigenschaft von Elektronen. Wenn Anton Zeilinger sagt, dass sich der direkte Zugang zur Welt der Quantenphysik durch unser Alltagsverständnis verschließe und es darum gehe, »einen Blick hinter die Kulissen zu werfen«,²⁴ so lässt uns auch Jelinek, indem sie Natur und Technik in ihrer Verschränkung zeigt, einen Blick hinter die Kulissen der elementaren Kräfte tun, d.h. von Natur, Technik und politischen Mächten (»Treiber«, 1) – der *Betreiberfirma* (sic!) Tepco und der japanischen Regierung –, obgleich diese Mächte eine Leerstelle im Text bleiben, so wie die Materie aus quantentheoretischer Sicht eine Leerstelle ist, ein »lebendiges energetisches Gewebe [...] das fast vollständig aus Bewegung und leerem Raum besteht. Wir selbst sind Teil dieses Gewebes, nicht nur durch unsere Körper, sondern auch durch unser Bewusstsein.«²⁵ Jelinek überlagert also Stimmen, Klang-Figuren (und dissoziiert so Körper, Stimme und Figur) als Aspekte unserer Wirklichkeit und Möglichkeiten der Deutungen. Wofür sie schon mit dem Nobelpreis geehrt wurde, ist hier nur noch einmal quantentheoretisch beleuchtet, weil es im Text ebenso verhandelt wird: »Dein zweiter Ton hat viel lauter geklungen als der erste [...]. Haben sie sich verschränkt, oder wurden sie gar verschlungen? Wurden sie in einen Überlagerungszustand gebracht [...]?« (8) Die Verschränkung von Elementarteilchen nannte Albert Einstein »spukhaft«: »Zwei Teilchen können auf viel engere Weise miteinander verbunden sein, als man dies nach dem gesunden Menschenverstand eigentlich erwarten würde. [...] Heute wissen wir [...], dass die ›Verschränkung‹ kein Spuk, sondern tatsächlich ein Teil unserer Welt ist.«²⁶ Nun muss man vielleicht fragen, ob es denn »erlaubt« sei, quantenmechanische Phänomene zu okkupieren und auf die Literatur anzuwenden (man kann schließlich auch ohne solchen Theoriebezug von Verschränkung oder Überlagerung sprechen). Vielleicht ist das Folgende ein Fingerzeig, wenn auch keine Rechtfertigung: »Die Begriffe der Quantenphysik beschreiben selbstverständlich physikalische und nicht gesellschaftliche oder literarische Phänomene. Doch die Begriffe der Physik hatten zu allen Zeiten auch symbolischen Charakter. [...] Deshalb ist es nur scheinbar weit hergeholt, Heisenbergs Begriff der Unschärferelation auf die gesellschaftlichen Entwicklungen unserer Zeit zu übertragen«²⁷ – oder auf das literarische Phänomen bei Jelinek insofern, als, wenn wir die eine Lesart favorisieren (Musiker), die anderen unscharf werden (Zombies, Elementarteilchen). Knapp: »Je deutlicher wir die Beziehung bestimmen, desto unbestimmter werden die einzelnen Aspekte. Das trifft auf die Finanzmärkte ebenso zu wie auf die Sozialsysteme [...]«²⁸, während die Verschränkung aller Teile mit allen, d.h. die gegenseitige Beeinflussung, wie im Gewebe oder Netzwerk der Elementarteilchen funktioniert. Für Jelineks Stück heißt das *grosso modo* auch: Die Natur und die Technik, die sie in ihrer Entfesselung und Unkontrollierbarkeit zeigt, verhalten sich jede für sich und im gemeinsamen Spiel der Kräfte letztlich wie die Mikrowelt der Quanten, die nie

vollständig kontrollierbar ist, weil »Gesetze« wie Ursache und Wirkung oder die der Raumzeit dort keine Gültigkeit haben. Nur die Makrowelt scheint vollständig zu kontrollieren zu sein, da sie scheinbar objektiv und beherrschbar ist, weil in ihr die »objektiven« Gesetze von Ursache und Wirkung herrschen, die Gesetze der Newtonschen Physik eben, die aber, wie wir heute wissen, nur einen sehr begrenzten Wirkungskreis haben. Ebensovienig kontrollierbar sind die »Gesetze« des Marktes, der Finanzwelt, die als gesetzhaft nur geglaubte gesellschaftliche Wirklichkeit. Was ist wirklich? Für die einen das Wirken Gottes Exemplifizierende, für andere etwas ganz anderes (aber keine Was-ist-Realität-Debatte hier von Platon bis ...!). Da halte ich mich lieber an Jelinek: »Es gibt kein Kriterium für Realität, sage ich einmal so«²⁹ – es sei denn, man entwirft eine Ontologie, in der man festlegt, was es geben soll und in welcher Welt (s.o.). Die Quantenphysik, die nach Zeilinger »eine unglaublich präzise Naturbeschreibung« liefert,³⁰ zeigt uns, dass Einsteins Theorie, zu jedem Teilchen der physischen Realität (also der »Wirklichkeit«) müsse es eine Entsprechung in der physikalischen Theorie geben, falsch ist,³¹ denn Quantenteilchen erhalten ihre Eigenschaften erst durch unsere Beobachtung. Die Wirklichkeit ist durch unsere Messungen, Beobachtungen, unser Bewusstsein beeinflussbar (d.h. so entsteht eigentlich erst, was wir Wirklichkeit nennen). Das ist spukhaft, gespenstisch, unheimlich. Aber es ist das »Gewebe der Wirklichkeit«, das »durch die Brille der Objektivität« nicht mehr angemessen erfasst ist.³² Und auch von hier aus führen Wege zu Derridas emphatischer Deklaration des Textes (eines jeden Textes in weitestem Sinne) als Gewebe. Denn sein Werk kreist von den Anfängen an darum, »zu verdeutlichen, daß die vorgeschlagene Zusammenfassung [der verschiedenen Aspekte von *différance* zum »Bündel«] den Charakter eines Einflechtens, eines Webens, eines Bindens hat, welches die unterschiedlichen Fäden und die unterschiedlichen Linien des Sinns – oder die Kraftlinien – wieder auseinanderlaufen läßt, als sei sie bereit, andere hineinzuknüpfen.«³³ In Derridas »Ontologie (der Abwesenheit)« ist die Spur, also die *différance*, »kein Anwesen«, sondern »das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist«³⁴ – so wie sich die Elementarteilchen in Jelineks Text – wir werden es sehen – nur in ihren Auswirkungen zeigen, selbst nicht sichtbar, hörbar (»abwesend«?) und so nur das »Simulacrum eines Anwesens« sind, und doch paradoxerweise sprechen, also hörbar sind. Vielleicht funktioniert diese Zusammenführung von Physik, Derrida'scher Ontologie und literarischer Paradoxie nicht, aber skizzieren muss ich sie (wir wissen schließlich, dass Einsteins und Schrödingers Ontologien auch andere waren als die von Heisenberg oder Niels Bohr). Wie in Derridas Schriftbegriff Ontologie, Psychoanalyse, Philosophie, Literatur und Leben als Text-Gewebe gebündelt werden, so sind auch in Jelineks Schriftbegriff Text und Leben verschränkt, wenn es in *Neid. Privatroman* z.B. heißt: »das Schreien, das schriftliche Schreien der Schrift aus tiefster Kehle, te Deum clamavi«³⁵ –

im späteren Kapitel dieses Essays werde ich bei der »Theorie der Emotionen« darauf zurückkommen.

4. *Im Innenraum der Natur, im Innenraum der Technik - Verschränkung ihrer poetischen »Diskurse«.* – Hat Jelinek noch in *Das Werk/ Im Bus/ Ein Sturz*³⁶ die Elemente Erde und Wasser sprechen lassen, um ironisch-sarkastisch die Missstände des Gesellschaftlich-Politischen als klaffende Leerstelle zu umkreisen und einzukreisen, so sind es hier die Elementarteilchen, die sprechen und von sich selbst sagen, was sie sind: »Zwei Spieler von vielen, von unsichtbaren Händen bewegt, Spieler, die eigentlich Gespielte sind und noch dazu unhörbar« (36). Aber, entsprechend der quantentheoretisch-narrativen Überlagerung bzw. Verschränkung, sprechen da eben noch andere Stimmen, die die Relation von Spielern und Gespieltem genauer beleuchten, auch wenn es rätselhaft klingt: »Was sollen wir machen? Wir wissen gar nicht, wir sehen es nur an den Auswirkungen - - Unhörbarkeit - -, daß unsere Töne entweder nicht gekommen oder nicht gegangen sind, denn nur im Fortgehen hätte man sie vielleicht gehört, und außerdem: Wie hätten wir Bleibenden sie hören können? Und diejenigen, die sie hätten hören können, wären dann nicht die Bleibenden gewesen. Was wir gemacht haben, geht von uns fort und wirkt sich erst danach aus, so daß wir nichts davon haben, oder?« (23f.) Wer spricht hier? Wer sind die »Bleibenden«? Gott kann es nicht sein, denn er ist Einer, wenn auch in Dreien (und von der Dreifaltigkeit ist schließlich auch mal die rätselhafte Rede: »schwach, wie wir sind, wie die Dreifaltigkeit«, 13 – wie Jelinek ja wiederholt religiöse Formeln aufgreift und sie semantisch verschiebt). Die Bleibenden, die Ewigen, das sind offenbar die Kräfte, die die Welt im Innersten zusammenhalten, die zu erkennen Faust so gierig war, die aber virtuelle sind, denn man erkennt sie nur an ihren »Auswirkungen«. Sie heißen Bosonen: Von den vier großen Spielern im Universum, der starken, der schwachen, der elektromagnetischen Wechselwirkung und der Gravitation, vermitteln sie (um bei *Kein Licht* zu bleiben) beim radioaktiven Zerfall von Atomkernen; sie sind die Vermittler- oder Umwandelteilchen, indem sie einzelne Bestandteile des Atomkerns, die Quarks (up-quarks, down-quarks), in andere Quarks umwandeln. Durch diesen Prozess entstehen Elektronen und Neutrinos, Anti-Elektron-Neutrinos oder auch Positronen als Nebenprodukte: Indem sie den Atomkern verlassen (bzw. absorbiert werden), verkörpern sie die Form von radioaktiver Strahlung, die man Beta-Strahlung nennt. Die sogenannten W-Bosonen sind dabei nicht eigentlich nachweisbar, also virtuell, und nur an den entstehenden Materieteilchen zu erkennen.

Bei Jelinek findet dieser Prozess in grotesken Metaphern statt, deren Zombie- und Gruseffekte den Leser eiskalt anwehen: »Sollen wir vielleicht diesen weichen Betastrahler anschalten [...], damit wir es beim Spielen mit unseren von der Flut erstarrten Händen nicht so kalt haben? Da muß jetzt etwas zerfal-

len sein [...] geflohen ein flinkes [man beachte die Alliteration!] Elektron vom Kern [...] Alles verläßt den Kern! Keiner verläßt den Raum!« (12) Wenn Jelinek uns in das Innere des havarierten Reaktors führt und uns seine Explosion miterleben lässt (alle Reaktorteile sind wie Leichenteile im Text verstreut, der Reaktorkern mit den Brennelementen, 5; die Sicherheitsbehälter, 14; das Abklingbecken mit seinen Klängen (»unsere Musik, unser Zusammenklingen [...] im Abklingbecken, äh, im Abkühlbecken«, 8), dann führt sie uns nicht etwa entlang der einzelnen Stationen der Katastrophe, sondern sie zeigt das Erhitzen der Brennstäbe, das Austreten von immer mehr radioaktiven Teilchen aus der Perspektive der Austauscheteilchen, die die schwache Kernkraft bewirken, und der dadurch freigesetzten Elementarteilchen, die das Geschehen erleben und bezeugen, ohne zu wissen, wie ihnen geschieht und was ihnen geschieht – die Materieteilchen werden so zum Spiegel des menschlichen Bewusstseins, das auch nicht weiß, was es heraufbeschwört (aber zu wissen glaubt, dass es die Natur und die Technik fest im Griff hat).

5. *Musik der Zeit, Musik des Todes und die Frage nach der Kunst.* – Wenn die Bosonen die (virtuellen) Teilchen sind, die die Kräfte vermitteln, dann lassen sie die Materie überhaupt erst entstehen: Hier also die Teilchen A und B (oder ist es doch die Autorinstanz, die bosonenhaft diese Welt entstehen lässt?), die Leptonen, die nicht an der starken Wechselwirkung teilhaben: Ein Elektron und sein Anti-Elektron-Neutrino, die entstanden sind und nun orientierungslos und ahnungslos die Welt erleben oder besser, den Weltuntergang – Spiegel des Menschen, der ja Stoff von ihrem Stoff ist, aus Elektronen besteht (und an diesen verstrahlt, vergeht). Leptonen haben einen Spin von $1/2$; die Bosonen, masselose Teilchen, haben einen Spin von 1. Diese Spin- oder Eigendreh-Werte entsprechen den halben oder ganzen Tönen in der Musik (hier überlagern sich die verschiedenen Möglichkeiten der Lesarten): Alle Teilchen, deren Spin nicht ganzzahlig ist, sei es $1/2$, $3/2$ oder $5/2$, fasst man unter dem Namen Fermionen zusammen: Wenn man Jelineks Textpartitur im Ohr hat, tut sich allein schon mit den Spin-Werten eine groteske Welt der Musik auf, deren Rhythmus sich in der Zeit bildet, denn: »Musik ist Zeit« (9). Aber hier sind es keine Notenwerte, hier sind es »Werte, die neuerdings immer erhöht sind« (2), hier sind es Strahlenwerte: »Mein Ton vorhin hatte eine Halbwertszeit von etwa 50 Minuten« (5); und wo es heißt: »Energie wird uns geraubt! Die Toten strahlen [...], Ich verleihe dir meine Töne« (1), da gilt: »Musik ist Zeit, und die haben wir nicht mehr« (9): »Die Musik ist abgelaufen« (ebd.). Dass die Natur unfühlsam und gleichgültig gegenüber des Menschen Jammer sei, ist ein alter Topos. Auch hier, in der gewaltigen Entfesselung natürlicher und technikgebundener Natur, hören die Teilchen nichts: »Da wir nichts hören, auch die Schreienden, auch die Schutzfliehenden nicht, können die noch nicht darangegangen sein [...], diese Halbwertszeit [...]

zu erreichen. Wenn Musik Zeit ist, dann ist jetzt Halbzeit« (9f.) – im Spiel der Kräfte, im Spiel der Spieler? Bei der Untersuchung der »Theorie der Emotionen« im Stück muss ich vielleicht den oben zitierten Topos noch mal revidieren, nicht aber die Paradoxie, dass diese Elementarteilchen nichts hören (nichts sehen) und trotzdem von Schreienden wissen, so dass sie ihrerseits die *Schutzfliehenden* des Aischylos zitieren, wie das schon Jelinek tat, als sie die Grundmelodie in ihrem Stück *Tod-krank.Doc* anschluss, das sie dem todkranken Christoph Schlingensiefel widmete. Töne, Strahlen, Spin und Werte, da kann man schon leicht (frei nach Kleist) das eine für das andere greifen: »[...] wir hören ja nicht einmal die halben Töne, nicht zu verwechseln mit den Halbtönen!, die wir erzeugen. Und unsere Viertel-, unsere Achtelnoten [...]« (10) – mal ist es die »ganze Note«, mal die »halbe«, die beschworen wird, mal sind es die »Darmstränge« (10), mal die »Geigenzähler« (29, sic!) und immer wieder die Töne, die »Tonis, unsere Antöne, nicht aus Tirol« (19) – die Trivialmusik darf ja auch nicht fehlen bei Jelinek: Aber es ist die Musik des Todes, die hier aufgespielt wird, gleichsam im Angesicht des Heideggerschen *Man* des ewig lustigen Mainstreams, der sich keine Laune verderben lassen will, schon gar nicht seine Lieblingsmusik. Musik des Todes, denn: »Unser Leben erreicht schon seine Halbwertszeit nicht« (10) – aber, so macht die Jelinek'sche Sprachbewegung deutlich, es wird das Leben der anderen gewesen sein, das die ewig Unsolidarischen, Unempathischen, die ewig Fortschrittsgläubigen und Profitgierigen, die Abwiegler aller Couleur opfern. Die wissenden Teilchen sagen es uns (aber sie sind ja unhörbar): »Der Körper kann unsere Töne mit etwas anderem verwechseln und dann sogar in die Knochen einbauen [...] Wir werden dann irgendwann unsere Töne geworden sein« (11). Nun aber hören die Teilchen doch etwas: »Das ist nicht Musik. [...] Das ist eher ein Heulen« (16), und die Überlagerungsmetaphorik transformiert das Brüllen des Tsunamis, das Bersten der Erde, das Sterben der Menschen, die lautlose Kernschmelze in Kulmination der Katastrophenabwehr zu einem Konzert von Rockmusikern in eben dem wildzynischen Denn-Spaß-muss-sein-Duktus, in dem die Elementarteilchen unser Bewusstsein spiegeln: »Gekrümmt tasten unsere Finger auf dem Griffbrett herum, dort müssen sie sein, die Töne [...], aber alles, was man hört, ist Geheul, Gebrüll, Stöhnen, Weinen« (16). Das »Konzert« steigert sich zur absoluten Groteske, die Töne »drängeln, sie stoßen einander, bei einem Doppelgriff oder einem Akkord kommen sie sich« sogar »in die Quere«, aber je klarer die Spieler sehen, dass die Töne »tot« sind, »verseucht«, »krank« (23), desto wütender spielen sie sich auf, gerieren sich als »Superstars« (29) – kann man das Makabre noch steigern? – mit viel »Ausstrahlung« (25), während die flüchtenden, sterbenden Menschen ihnen als ihr Publikum, als »Autogrammsammler« erscheinen, die in eine »Massenpanik wegen Musikern« (29) ausbrechen, dabei sind die Menschentöne kaum noch zu »bergen« oder befinden sich »bereits in Notunterkünften« (24). Die Elementarteilchen-Töne

deuten die sie umgebende Welt: Sie können sie nur nach den Maßstäben unserer Ontologien und unserer Ereignisse (unserer Ereignis-Ontologien) deuten, denn sie sind Materieteilchen geworden, und das An-sich der Wahrscheinlichkeitswellen, den »Ort« der immateriellen Raum- und Zeitlosigkeit haben sie verlassen: Die nicht-beobachteten Teilchen sind das Kant'sche An-sich. Die Beobachteten und nun ihrerseits die Wirklichkeit, Realität oder Welt (ich mache hier keine Definitionsunterschiede) Beobachtenden sind nicht nur Teilchen, sondern Teil unserer Welt. Und so wird ihre Realitätswahrnehmung auch immer apokalyptischer: Nur die MP3-Player, die iPods, die CD-Player haben noch Töne, die sie den verschwundenen Menschen hinterher schicken: »Der Mensch ist weg, der Tonträger trägt noch immer seine Töne vor« (25). Wenn die Teilchen-Töne immer wieder fragen, wo ihre »schöne Musik hingekommen ist«, wenn sie von »melodischer Klage« (17) sprechen, so ist doch festzuhalten, dass auf dieser Überlagerungsebene der Metaphern, wenn überhaupt, nur isolierte Töne entstehen: Und die »isolierte Darbietung der einzelnen Töne [unterbindet] den musikalischen Sinn.«³⁷ Das heißt aber auch: Kunst findet hier nicht statt. Und das wiederum wirft implizit die Frage nach dem auf, was die Kunst im Angesicht der Katastrophe überhaupt noch vermag.

6. Jelineks Kunstwerk - ein Requiem auf die Kunst? Überlagerung der semantischen und thematischen Ebenen von Natur, Technik und Kunst. – Der performative Widerspruch, dass mit dem Stück aber doch ein Kunstwerk aus der Katastrophe heraus entsteht, lässt die Musikalität der Jelinek'schen Kunst als große Todessymphonie erscheinen oder als ein Requiem auf die Opfer, wenn auch nicht ein Requiem auf die Kunst selbst. Die Teilchen-Töne indes klagen durchaus ankläglich, sarkastisch-doppelseitig: »Muse, nein, Windsbraut, komm mal [...], Wassergeborene! Du Schaumschlägerin! Was hast du mit unserem Boden gemacht? [...] Ist der durch gespensterhafte Fernwirkung woandershin versetzt worden?« (17) Indem hier noch einmal die Quantenverschränkung in ihrer raum- und zeitlosen Fernwirkung, also *Einsteins Spuk*, beschworen wird, erinnern die »Winde«, die alles übertönen, und »das Gespenst, das unsere Töne erstickt« (17), nicht nur an den Tsunami und das Erdbeben in Fukushima, sondern zugleich an die grausige Metaphorik von *Peter sagt (Babel)*, wo der an der Brücke von Falludscha hängende Söldner im Irakkrieg sagt: »Durch mich pfeift der Wind hindurch [...]. Der Wind pfeift sein Lied, als hätte er meine Rippen als Lyra.«³⁸ Der Krieg im Irak, die Katastrophen in Fukushima – Jelinek macht deutlich: sie waren beide nicht der »Natur« geschuldet, auch wenn der Wind als Muse beschworen wird. Sie waren beide »ein Verstoß gegen die Werte, die uns erschaffen haben«, wie die Elementarteilchen sagen, und »auch ein Verstoß gegen das ästhetische Empfinden unserer Schöpfer und auch noch ein Verstoß gegen unsere Interpreten, die uns endlich sagen wollen, wer wir sind« (17). Wo

Naturgewalt, Krieg oder Technik und Kunst aufeinanderprallen, d.h. zum Kunstwerk werden, erscheint die Kunst nicht nur merkwürdig unterdeterminiert, sie scheint auch ihren »schönen« Schein, das, was sie ausmacht, das Ästhetische, einbüßen zu müssen. Aber hat nicht die Kunst schon längst, nachdem das genuin Theologische auf sie übergegangen war, ihre schöpferbasierte Göttlichkeit ihrerseits an die Technik weitergeben müssen? Man denke an solche Sätze wie den von Vattimo: »Die Technik [...] stellt, entsprechend ihrem unfassenden Anspruch, alle Seienden in ursächlichen, vorhersehbaren und beherrschenden Verhältnissen tendenziell miteinander zu verbinden, die höchste Entfaltung der Metaphysik dar.«³⁹ Hier scheinen sich der Gott Technik und die göttliche »Mutter« Natur wie alte Rivalen zu bekämpfen und gegeneinander aufzustehen, als wolle die Natur einen alten Machtanspruch wieder geltend machen, so dass sogar die Beta-Teilchen fragen: »Vielleicht hat die Erde uns übertönt mit ihrem gotterfüllten Klangspiel?« (9) Denn was ist ihr »unsichtbar-kunstreicher| Klang« (4) gegen das Beben und Brüllen der alten, mächtigen Göttin Natur? Jelinek verschränkt und überlagert nicht nur die sprachlichen, sondern auch die thematischen Sphären von Kunst, Natur und Technik: Es entsteht so ein diskursiver und poetischer Überlagerungszustand, dessen platonische Sphärenmusik (das Ästhetisch-Kosmische des *Timaios*) sich in eine Musik des Todes transformiert. Die Technik wird bei Jelinek de-theologisiert, ihre metaphysische Macht relativiert: »[D]as Rationale ist auch nur ein System von vielen« (31). Kunst und Technik verknüpft sie auch im eingebundenen theoretischen Diskurs, wenn sie z.B. Walter Benjamins Schrift vom *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in den Bereich der Technik bedeutungsverschiebt: »ein Chaos aus Tönen [...] wir hören sie ja nicht [...], und diese Mischung aus Chaos und Sinnlosigkeit wäre verknüpft mit allen Möglichkeiten der grenzenlosen technischen Reproduzierbarkeit, jedes Nichts kann ja beliebig wiederholt werden [...], es bliebe ein Nichts [...], und die Technik müßte das auch wieder reproduzieren, und dann würden wir wieder neu produzieren« (31): Verschränkung von göttlich-rationaler Technik, die die Vernichtung produziert mit dem Markt, dessen vielzitierte unsichtbare Hand das ebenso tut, sozusagen in göttlicher »Personal«-Union. Jelineks Sprache treibt die Semantik vor sich her: Denn während wir noch nichts »wittern«, keine Beta-Strahlen und keine Bad Banks, die ja beide geruchsfrei sind, können wir aber immerhin »wittern«: »Wittern kann man die Strahlen an der Haut ja nicht, wittern kann man über sie schon noch.« (21) Aus den dann folgenden Sätzen sticht das Wort »Sicherheit« fünfmal heraus, wie die offene Nadel, die auch das Wort Sicherheit in ihrem Namen führt, in die offene Wunde Sicherheitsbedürfnis. »Der Triumph der Apparatewelt«, sagt Günther Anders, »besteht darin, daß er den Unterschied zwischen technischen und gesellschaftlichen Gebilden hinfällig und die Unterscheidung zwischen den beiden gegenstandslos gemacht hat« – und während Anders auf

die regenerative Ökonomie abzielt (»Zerstören und Wiederaufbauen [sind] gar nicht einander entgegengesetzt, sondern [entspringen] einer und derselben Wurzel [...]: eben dem Reproduktionsprinzip«⁴⁰), spielt Jelinek Mephistopheles: »Und auf Vernichtung läuft's hinaus.« Die Natur, ob in Rivalität oder gar in neuer Komplizenschaft mit Technik und Finanzkapitalismus, regeneriert langsam: »In 24.000 Jahren wird man vielleicht die ganzen Töne hören, von Pluto erzeugt« (19), und diesmal ist es nicht der Gott des Reichtums, der aber als Profit seine Finger im Wortspiel hat und der auch im *Faust II* eine Rolle spielt, sondern das Plutonium.⁴¹ Reine Natur gibt es nicht, sondern nur Technik-Natur. Und den Totentanz der Töne führen »wir« auf: Denn »wir« sind Spieler wie die vier schon genannten großen Spieler des Universums, z.B. der schwachen Wechselwirkung der Beta-Strahlung, deren Elektronen bei Jelinek singen: »Wir spielen. Wir spielen« (8) – wir spielen mit der Zeit, die die Zukunft ist und die wir dabei sind zu verspielen. Und es sind »wir« (die Elektronen bei Jelinek), »wir«, die Gerne-Bequemen, die sagen: »Was geschehen ist, das wird man uns schon sagen, aber wir werden auch das nicht hören« (8). Denn den Gerne-Bequemen und den Mächtigen, die sie lieben, ist alles Natur und alles natürlich, die Kriegstreiber wie die Gier wie die Atomkraftbetreiber oder was immer die »Treiber« (1) betreiben: »Die Natur müßte auch nicht immer so übertrieben reagieren, finde ich, also die ist schon auch selber schuld« (3). Der Mythos von der »endlosen Unschuldigkeit«⁴² ist Jelineks Thema seit Beginn ihres Schreibens: Dagegen hat sie Sturm geschrieben, denn es ist *Immer noch Sturm*⁴³ – bei Handke im Wüten gegen die Geschichte, bei Jelinek im Wüten gegen die manipulierbar machenden Ideologien der Mächtigen. Bei der Beta-Strahlung und den entweichenden Elektronen/Neutrinos schreckt Jelinek nicht davor zurück, auch die Sprache zu »naturalisieren« (denn auch unser menschlichster Trieb ist schließlich Natur): »Da muß etwas in großer Menge austreten gehen [...]. Was tritt da aus, um Gottes Willen?« (7) Die Menschen beschweren sich auch noch – der Jelinek'sche Sarkasmus zeigt es: »aber die Natur hat uns ausgestrichen« (uns Streicher, uns erste und zweite Geiger, uns Spieler), »bevor irgend jemand noch was gehört hat. Unerhört!« (11) Die Natur, sagt Michael Hampe, gibt es nicht: »Es gibt Bosonen, Steine, Galaxien, Mohrrüben, Sonnenuntergänge [...], Aids-Viren und Hirntumore – das alles ist natürlich. Doch es bildet kein großes Ganzes namens »Natur. Ganzheit ist ein vager Begriff.«⁴⁴ Jelinek formuliert so: »Die Natur gibt es. Doch wo ist sie jetzt wieder hin?« (13) Sie ist ein ewig-erotisches Weib, das jetzt gerade die kleinen Beta-Teilchen, »[s]trahlende Geschöpfe«, dazu auserkoren hat, dass sie in ihrem »holdel[n] Arm ruhen« (13) – Regress in die Idylle statt philosophischem infiniten Regress? Aber funktionieren die Teilchen nicht nach Regeln, die wir »Naturgesetze« nennen? »In der Regel sinken Körper im Wasser auf den Grund«, diese Regel »stimmt zuverlässig, so wie wir unsere Instrumente stimmen müssen [...], denn das ist alles Natur« (34).

Unsere Spielernatur («alles Natur») mag uns auch in den Abgrund reißen, wie immer der aussieht. Günther Anders nennt die Tatsache, dass wir so beharrlich leugnen, dass unser (heideggerianisches!) Geschick in den Händen der Technik liegt, die »Herren- und Überlebenslüge«.45 Sie ist die apokalyptische Lüge, die zugleich die Verantwortung, die Schuld immer anderen zuweist (am liebsten der Natur selbst, da der Mensch ja als Herr der Technik oberste – »unfehlbare« – Kontrollinstanz ist). Um die Leerstelle der Schuld kreist Jelineks Stück (wie bei *Rechnitz (Der Würgeengel)* und bei den schon genannten), und die Ebene der mikrophysikalischen Struktur, die Ebene der Elementarteilchen, spiegelt diese Leerstelle insofern, als Materie quantentheoretisch »im Innersten aus Leerstellen« besteht.46 Vom Nichts, von der Leere ist auch im Stück die Rede: »Unsere Töne sind jetzt die große Leere« (15).

7. »Kein Licht« als Parabel auf Sophokles' Fragment »Die Satyrn als Spürhunde«. – Die Schlusszene sammelt den im Text dissoziierten poetisch-paradoxen Kunstdiskurs und zeigt auf, dass der »Diskurs« selbst immer schon in Kunst transformiert ist: Denn *Kein Licht* ist zu allem anderen auch eine Parabel auf Sophokles' Fragment *Die Satyrn als Spürhunde*, das Jelinek am Schluss ihres Stücks auch nennt. Fast kryptisch-wörtlich aus Sophokles, dennoch variiert, fragt A gegen Ende: »Was glaubst du denn, woher das Licht kommen sollte? Glaubst du [...], es kommt aus dem Haus seiner Mutter und wurde durch Diebstahl der Natur entwendet? Glaubst du, das Licht wird einfach geboren, aufgezogen und lebt dann halt irgendwie bei uns in der leeren Birne?« (36) Abgesehen davon, dass das auch *prima facie* ein Gespräch zwischen den sprichwörtlich unbedarften Stammtischpalaverern (mit »leeren Birneln«) sein könnte, zielt schon der erwähnte Diebstahl auf *Die Satyrn* des Sophokles.

In dem Fragment geht es darum, dass dem Gott Apoll einige Rinder gestohlen wurden, und zwar Milchkühe und Kälber. Deshalb verheißt Apoll demjenigen einen goldenen Lorbeerkranz zur Belohnung, der den unverschämten Dieb fängt. Ausgerechnet die Satyrn, die bocksfüßigen Halbgötter, Gefährten des Dionysos, wollen die Spürhunde sein und bedingen sich zur Belohnung ihre Freiheit. Apoll verspricht sie ihnen, und so begeben sich Silenos und seine Söhne auf die Suche, hören schließlich einen »unsichtbar-kunstreichen Klang« (der ist uns schon in *Kein Licht* als von den zwei Geigen erzeugter begegnet), der aus dem Boden herauszukommen scheint. Die Nymphe Kyllene erklärt den Satyrn, dass der Klang zwar aus ihrer Höhle komme, aber tatsächlich aus »seinem toten Tier«, das der neugeborene uneheliche Sohn von Gottvater Zeus und Maia, der binnen weniger Tage zum Jüngling herangewachsen sei, zu einem Instrument gemacht habe, um darauf in seinem Versteck zu spielen. Nur der junge Gott Hermes habe die Kraft, »aus etwas Totem den Klang hervorzubringen«,47 und zwar bestehe das Instrument, die Lyra, aus einem umgedrehten Schildkröten-

panzer, bespannt mit den Häuten aus just den Rindern, die dem Gott Apoll gehörten. Die Instrumente bei Jelinek bestehen dagegen aus todbringenden Materieteilchen. Bei Sophokles darf man aber den Sohn des Zeus keinen Dieb nennen, und so wurde Hermes zu einem Gott der Diebe und zum Götterboten: »Zeus' Sprößling ziemt's nicht, daß man übel von ihm spricht.«¹⁸ Also wird der Dieb bei Sophokles nicht gefunden, der Diebstahl nicht aufgedeckt. Wo ein Gott der Dieb ist, schweigt der Ankläger (wo die Banker-Götter die Diebe sind, schweigen die Kleinanleger – das Thema der *Kontrakte des Kaufmanns*). Die Autorinstanz als Spürhund auf der Spur der Diebe an Leib und Leben, Hab und Gut von Tausenden und Abertausenden von Menschen aus der Region von Fukushima lässt im Bersten, Beben und Toben der Elemente die Elementarteilchen ihre »unsichtbar-kunstreichen« tödlichen Töne suchen. Aber die Politik, der Atomkonzern bleiben ebenso unsichtbar, unhörbar, erkennbar nur an der todbringenden Beta-Strahlung, die in Analogie zu Sophokles das Instrument der Natur bilden, vom »Gott Technik« ersonnen und gespielt. Und weder können der »Gott Technik« noch die Betreibergötter gefunden und benannt werden: Denn Göttern »ziemt's nicht, daß man übel« von ihnen spricht. Die Diebe an Leben und Gesundheit sind frei und werden belohnt. Denn – und hier spielt Jelinek auf Roland Barthes' einzigartiges Buch über Japan, *Das Reich der Zeichen*¹⁹, an – es gibt »keine Rückmeldung aus einem anderen Reich der anderen Zeichen [...], wo man diese anderen Zeichen auch nicht erkannt hat, die besagen, daß man unsere Töne vielleicht dort einvernehmen kann [...], in diesem transportablen Verhörzimmer« (10f.). Da »singt« man lieber das Lied vom mächtigen Gott Natur, mächtig wie der Gottvater Zeus bei Sophokles: Wenn die Natur es will, dann rückt sie dem Reaktor zuleibe wie Zeus der Maia, und schon bringt die schnell gewachsene Baby-Brut den Kern zum Schmelzen, wie Hermes die apollinischen Rinder geschlachtet hat. Die Götter sind eitle Diebe, grausame Spieler, mächtige Konkurrenten. Da können die Geigen klagen: »die Natur hat uns ausgestrichen« oder: »Die Natur hat uns vom Feld genommen, die hat sich gedacht, diese wilde Brut nähre ich nicht mehr!« (11) Die Betreiber der Reaktoren, die wird man so wenig »einvernehmen können« wie die Töne, die aus den Elektronen und Neutrinos, die bei der Kernschmelze entstehen, oder wie die Töne, die aus dem »transportablen Verhörzimmern« der MP3-Player quellen wie Wasser aus dem Felsen. Auch hier überlagern sich, wie beim quantenphysikalischen Tunneleffekt-Experiment, die Photonen, die narrativen Teilchen, hier die beim Beta-Zerfall entstehenden Lichtquanten, die ebenfalls Photonen sind: »Ich sehe es nicht, das Licht. Ich sehe auch keinen Tunnel« (36) – zur redensartlichen und philosophischen Deutung weiter oben kann hier nur noch die des Tunneleffektes der Quantenmechanik als Allusion angefügt werden.

Eine andere Analogie zum Sophokles-Fragment ergibt sich freilich, wenn man nicht allein die Autorinstanz zum Spürhund erklärt – man denke an die

Nobelpreisrede, in der Jelinek bereits vom Autor als Hund spricht, immer auf der Fährte der Sprache⁵⁰ –, sondern die Elementarteilchen selbst. Denn während des ganzen Stückes sind sie auf der Suche nach den Tönen, die sie selbst erzeugt haben, nach der Strahlung, die so unsichtbar wie tödlich ist. Die Satyrn, führt Wilamowitz-Moellendorff aus, waren Sklaven (deshalb erbitten sie auch von Apoll ihre Freiheit), und er kommentiert: »Für uns ist es seltsam, daß diese Gesellschaft nicht frei ist, sondern einen Herrn hat, und dieser Herr, erzählt uns Kyllene, hat früher [...] samt seinem Gefolge hinter dem Gott getanzt; das ist die einzige Erwähnung des Dionysos [...]. Ich ahne nicht, wer der Herr sein konnte [...]. Sklaven sind die Satyrn im Kyklops [...]; man vermutet, daß es ein konventionelles Motiv des Satyrspiels war, um die Tiere überall einführen zu können.«⁵¹ Der Kyklops war der ummauerte Bezirk des Herrschers. Heißt es die Analogie zu weit treiben, wenn die Elementarteilchen die Sklaven »sind«, die aus dem Reaktor-Kyklops entweichen, von den Sklaven der Technik nun zu Sklaven der Natur (das Beben, der Tsunami) werden, Sklaven des Herrn, der ihnen jetzt gebietet, dass sie zu »spielen« haben, Kräfte der Technik und Natur, die sie sind? Oder sind die Sklaven die Menschen-Musiker, die in ihrem eigenen Todeskampf »aufspielen« müssen – wie die Musiker in Auschwitz? »[D]er ganze Spaß« beim Sophokles-Stück *Die Satyrn als Spürhunde* »beruht darauf, daß die Anwesenheit eines Wesens, das Musik macht, unbegreiflich ist« – so Wilamowitz-Moellendorff in seiner Studie.⁵² Von Spaß zu reden verbietet sich beim Jelinek-Stück, aber die poetisch-physikalisch-musikalische, groteske Strategie ihres Stückes beruht genau auf dem Strukturprinzip dieses sophokleischen Satyrstückes und des Satyrstückes allgemein. So wie die Satyrn »durch die Kunst geschaffene [...] Mischwesen« sind,⁵³ so sind auch Jelineks erste und zweite Geige bzw. Elementarteilchen bzw. die A- und B-Sprecher/Stimmen »Mischwesen« der Kunst. Bei Sophokles z.B. suchen die Satyrn unermüdlich den Rinderdieb und folgen dabei zunächst den Spuren, dem Lauf der Herde: »Was vorwärts ging, ist rückwärts nun geführt. Jedoch/ jetzt gehen die Gegensätze durcheinander gar!«⁵⁴ Dann folgen sie dem »Hirtenlockruf« und schließlich den Tönen des unterirdischen Saitenspiels, wenn von der »Stimme, die hier tönt« die Rede ist, vom schon mehrfach zitierten »unsichtbar-kunstreichen Klang«.⁵⁵

8. Die Teilchen als Spürhunde. – Bei Jelinek sind es die Elementarteilchen, die die Töne suchen im Tumult der Natur, in der von der Natur besiegten Technik. Die Natur wird nicht dämonisiert wie in der Fontane'schen *Brücke am Tay*: Die Geister und Gespenster sind aus dem sichersten Hort der Technik selbst entflohen, und die Elementarteilchen als Spürhunde suchen nun die Stimme des »Hirten«, dem sie noch folgen können: »Was sagt dieser Hirt, meine Stimme, der ich folge, als wär ich mein eigenes Weidetier?« (4) Schon die Zikaden, die am Beginn des Stückes erwähnt werden (»Die Kräfte, die nicht verschwinden

können, weil nie etwas verschwindet, schreien noch im Magen des Ungeheuers wie Zikaden«, 1), beschwören eine bedrohliche Natur, und auch sie sind eine verschlüsselte Anspielung auf Sophokles: Denn die Sing-Zikaden legen ihre schädlichen Larven unterirdisch, so wie der Kind-Gott unterirdisch singt und spielt.⁵⁶ Unwissend sind sie zugleich die Mitverursacher und Zeugen der Katastrophe, in der die Menschen von keinem »Hirten« mehr behütet sind, wo nicht nur die Zeit rückwärts zu laufen scheint: »Läuft der Schall rückwärts?« (5) – überall steht Sophokles Pate. Quantenphysikalische Anspielung ist aber wohl auch die Umkehrung der Experiment-Situation: Ist sonst der Mensch Beobachter der Natur (mit allen Implikationen und Konsequenzen), so ist hier die Natur, die technisierte Natur, Beobachter des Menschen, und sie weiß, dass der Mensch für die »Sprache der Schreckensmeldungen« einen »Dolmetsch« braucht (4): Denn auch dies ist eine Umkehrung: Nicht die Natur ist, dem alten Topos gemäß, die unfühlsame, sondern der Mensch, dieser Teil der Natur, der ihr Widerpart sein wollte und sich seiner paradoxen »Geistnatur« so viel zugute tat, ist der unfühlsame, unempathische, emotionsdefizitäre, ewig verdrängende. Und noch etwas kehrt Jelinek um: Sind sonst die Menschen sensationsgierig bei jeder Katastrophe zur Stelle, als *embedded journalists* aber möglichst nicht an vorderster Front (wie in *Bambiland.Babel* gezeigt), so sind hier die Elektronen und Antineutrinos die Zeugen und gespenstischen Reporter vor Ort – direkt aus dem Reaktor, nie waren wir näher dran! Und sie berichten unverständig wie Analphabeten des Sehens und Hörens (die eigentlich wir sind): Menschen verlassen ihre Häuser (warum?), aha, Strahlen werden freigesetzt (und nun?), die »Töne« sind, die radioaktive Strahlung ist »in die Knochen« eingedrungen, in das »Skelett« der Menschen »eingelagert« (11), in den Tieren, im Wasser, im »Gemüse« auf den Tellern, in den »Haarspitzen der Erde« (21) – und immer noch wissen sie nicht (d.h. auch: wissen wir nicht oder wollen wir nicht so genau wissen), was geschieht und mit welchen Folgen.

Die Teilchen als Spürhunde sind auch die Teilchen, die uns zur »Wahrheit« führen: der nicht zu beherrschenden Natur, der ebenso wenig kontrollierbaren Technik, der Technik, die die Menschen besiegen wird – radioaktiv verseuchte Meere, ölverpestete Meere, strahlenverseuchte Landstriche, Atommüll, der Millionen von Jahren strahlen wird, wo auch immer in welchem Salzstock, in welcher Höhle, aus der es dann wundersam singen wird, aus der aus Totem Töne dringen, unsichtbar, unhörbar, unfühlsam und sich ablagern in der unfühlsamen Menschennatur.

Die Engführung mit Sophokles wird gegen Ende immer drängender, wütender und grotesker, wenn die Teilchen, die Töne, nach den Tätern fragen: »Die Tat jedoch«, heißt es in sophokleischem Pathos, in sophokleischem Sprachduktus bei Jelinek, »die uns geführt diesen Weg, die wir aber nicht ausgeführt, die andre ausgeführt [...], wers immer war, der hat den Trug hier verübt, wer?«

(35) Die Tat, die wieder auf den Säuglingsgott Hermes in der Höhle verweist, auf die verseuchte »Milch« von »Mutter« Natur, wird hier benannt als Mord an Tausenden und Abertausenden, an Generationen, die kommen werden – »die leuchtende Milch der Undenkbarkeitsart« (37), hier wird sie genannt. Denn der »Trug« ist der Mord, der »Menschendieb« der Mörder, und die Zukunft hat schon längst begonnen: »Der Reiche wird nicht stehlen. Er wird dich vergiften, verseuchen, verstrahlen, aber bestehlen wird er dich nicht, im Gegenteil, er wird dir etwas geben. Er wird dir Licht geben. Aber bald wirst du von ihm abhängig sein, genau!, du wirst strahlen!« (37) Immanent fragt die Stimme in der Ausmalung des apokalyptischen Szenarios: Was kostet unsere »saubere« (Atom-)Energie weltweit? Wollen wir wissen, dass sie uns unser Leben kosten kann, uns die Lebensgrundlage kosten kann mit dem Endlager Erde? Soll das wirklich das alternative, das ultimative Szenario sein? Wir werden strahlen? Und man könnte entgegnen: Aber es gibt sie doch schon, die Energiewende (zumindest bei uns). Dass die Dichter, genau wie die Natur in Fukushima, immer so übertreiben müssen! Aber wo der Mensch verstockt und unführend ist, wo er die Schreckensbilder in den letzten Winkeln seiner grauen Zellen verstauben lässt, falls ihn denn Schreckensworte und Schreckensbilder noch anders als Gruselkitzel und Sensationskonsum erreichen, da muss die Kunst die »Theorie der Emotionen« (22) rhizomatisch aufnehmen. Da muss die Kunst über dieses Rhizom, dieses verzweigte Wurzelwerk in unterirdischen Bereichen, das aber, wie die Kunst selbst, »ein azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System«⁵⁷ ist, noch andere Töne anschlagen, als Emotionen nur zu wecken.

9. Zur »Theorie der Emotionen« in »Kein Licht«. – Wilamowitz-Moellendorff sagt von der antiken Tragödie, dass sie »aus dem Satyrspiele« hervorgegangen sei; »der Bock in dem Namen« – Tragödie heißt Bocksgesang – sei der Satyr und der Chor »mit Silen als dem ersten und einzigen Schauspieler« der Ursprung der Tragödie, wobei der Übergang vom Satyrstück zur Tragödie und zum Satyrstück als »Komödie« fließend sei.⁵⁸ Genau da setzt René Girard bei seinem »Versuch einer Deutung des Komischen« an, den Jelinek am Ende ihres Stücks ebenfalls anführt. Girard sieht ebenso fließende Übergänge ohne wirkliche »Substanzunterschiede« bei den beiden so häufig als konträr behandelten Gattungen: »Komödie und Tragödie liegen ganz nahe beieinander.«⁵⁹ Aber wenn das so ist, wieso weint man in der Tragödie und lacht über das Komische? Jelinek flieht in ihr Stück Girards Theorie der Emotionen ein, die er an der Frage nach dem Lachen oder Weinen entwickelt, und wie gewohnt übernimmt sie zum Teil wörtliche Zitate als kryptische, zum Teil abgeänderte. Was das Lachen und Weinen angeht, so hält Girard als basale Wahrheit fest, dass sie »körperliche Phänomene«⁶⁰ seien, die »auf einer gemeinsamen Grundlage beruhen«, denn »die normale Aufgabe der Tränen liege darin, die Augen zu »schmier« [...], wenn sich im Auge ein

Fremdkörper befindet, ein Staubkorn zum Beispiel.⁶¹ Bei Jelinek heißt es: »Man weint über traurige Dinge, zum Beispiel, wenn jemand gestorben ist. Noch mehr weint man, wenn einem ein Staubkorn ins Auge geraten ist« (2). Lachen und Weinen liegen bei Girard wie bei Jelinek nahe beieinander; beide gehen von einer Abwehr der Bedrohung aus, die aber kein unmittelbar reales Bedrohliches ist: »Wir würden nicht lachen, hätten wir nicht das Gefühl, das, was uns lachen macht, jederzeit wieder verjagen zu können.« (3)⁶² Allerdings gilt bei Girard wie für Jelinek, dass »sich das krisenhafte Element im Lachen schärfer äußert als im Weinen.«⁶³ Bei Jelinek aber steht die Theorie der Emotionen in doppeltem Bezug: Immer wird sie in Hinsicht auf die Kunst gesehen, aber auch immer auf die Dreifachkatastrophe von Fukushima hin beleuchtet. So weint bei Jelinek die Natur, die angeblich unfühlsame und gleichgültige, weil die Opfer tot sind oder nicht mehr weinen können und die Lebenden versteinert (oder verstockt) sind: Weint sie stellvertretend für den Menschen? Oder eben nur, weil die Elementarteilchen als Beobachter das Geschehen vielleicht missdeuten? Denn es »weint« der Tsunami, aber die Teilchen »stören« eben »diese Fremdkörper in den Ohren« (2) genauso, wie das Staubkorn im Auge eine Reizung ist, die die Tränen auf den Plan ruft: »Aus dem Aug stürzt die Flut, aus den Ohren die Überschwemmung mit ihren ganz eigenen Klängen« (3).

Das Motiv des Lachens und Weinens, der Tränen und des Schreiens, also der unwillkürlichsten, nicht beherrschbaren Körperreaktionen, zieht sich durch das gesamte Stück und verknüpft es mit anderen Werken Jelineks, so beispielsweise in Anlehnung an Schubert (»Tränen, meine Tränen, was seid ihr gar so laut«, 14) mit dem jüngsten *Winterreise*-Motiv⁶⁴ oder in Bezug auf den Finanzmarkt (»Tränen, was ist euer Gewinn? Wasser zu Wasser. Steigen und Fallen [...], wie die Kurse«, 14) mit *Die Kontrakte des Kaufmanns*. In *Kein Licht* findet sich das Motiv des Lachens und Weinens in Anspielungen aufs Kino (»Tränen, die aus der Kälte kommen«, 22)⁶⁵ oder auf den Supergau als »Castingshow« (32). Unnötig zu sagen, dass es Jelinek nicht darum gehen kann, den Menschen die Trauer abzusprechen oder gar den Schock, auf den man auch mit Lachen reagieren kann, wie Helmuth Plessner hervorhebt.⁶⁶ Ihr geht es um Kunst und Katharsis, von der Girard sagt, Aristoteles gebrauche sie als Wirkung der Tragödie im Sinne einer »religiösen Läuierung und medizinischen Reinigung.«⁶⁷ Katharsis in diesem Sinne aber will Jelinek gerade nicht: Die aristotelische Poetik ist da überlebt, sagt sie, mit einem Dreh von der (religiös motivierten) Kunst in die Psychoanalyse, wo »die Menschen von Furcht und Schrecken befreit werden können. Das wäre ja nur das ewig perpetuierte Drama der Familie, in der die Kinder immer machtlos bleiben [...], aber ich zeige die Mächte, die dieses Ich unmündig halten.«⁶⁸ Wer auch immer das in *Kein Licht* sagt, die Tränen, die das Auge unwillkürlich vom Staubkorn reinigen, werden nun sarkastisch angeherrscht: »Träne, reinige, marsch! Wir wollen alle gereinigt werden [...]. Wo ist der

Wasserstrahl, der uns dekomponiert, determiniert, dekontaminiert [siehe erstes Kapitel dieses Textes], dekompostiert?« (33) Ja, wir wollen alle gereinigt sein, nicht nur von unseren »Sünden« (sofern wir Gläubige sind). Auch von unseren Emotionen wollen wir gereinigt, das heißt, entlastet sein, zumindest kurzfristig, damit wir »schlafwandlerisch« (34) weiter spielen können, nicht nur an den Spielkonsolen unserer geistigen Kinderzimmer, sondern mit unserer Erde und ihren Ressourcen als Spieler im Universum: Wie die besagten physikalischen Grundkräfte wollen wir mächtige Spieler sein. An den Spielkonsolen können wir aber immerhin schon mal supplementär »die Risiken minimieren« (34f.) und darüber umso mehr Vergnügen empfinden und lachen, je weniger wir die Risiken realiter minimieren müssen.

10. Zur Theorie des Komischen und zur Katharsis-Problematik in »Kein Licht«. – Aber eine Frage drängt sich vielleicht doch auf: Wenn die Kunst weder rühren noch erschüttern noch durch Lachen zur Erkenntnis führen will – was will sie dann, was soll sie dann wollen? Eine Antwort drängt sich dazu ebenso auf, die vielleicht wenig befriedigend oder auch nur einleuchtend ist. Vielleicht will die Kunst zeigen, was Jelinek an ihrem Satyrspiel zeigt und was Girard in seinem »Versuch« so formuliert: »Die Strukturschemata des Komischen bestreiten die Souveränität des Individuums radikaler als die Götter oder das Schicksal.«⁶⁹ Das bedeutet zum einen, dass der Zuschauer/Leser vom wie auch immer konzipierten, psychologisch motivierten »Helden« weggeführt werden muss, um für die Struktur des Kunstwerks selbst offen zu werden. Heißt das in diesem Fall, für die autonomen Zeichensysteme von Klang und Sprache, Sprachklang etc.? Es sind die Strukturen der Texte, die gemeint sein können, über die allein der Zugang möglich ist zu den Strukturen der »referentiellen« Machtstrukturen z.B.: eine Hinterrücks-Hommage an die Subversivität der Kunst. Denn wenn die textuellen Strukturen des Komischen die Souveränität des Individuums bestreiten, dann führen sie diesem Individuum im Zerrspiegel des disparaten Komischen seine Auslöschung gerade in diesen Strukturen bürokratisierter Politik und allmächtiger Konzerne (Betreiberfirmen) vor Augen. In diesen Strukturen – auch dies eine mögliche Überlagerung im Stück – sind die Menschen die kopflos Reagierenden, denen Hören und Sehen vergangen ist durch die Naturgewalten, durch die Havarie, die wiederum in letzter Konsequenz – *Circulus vitiosus* der Macht – nicht durch die Natur, sondern nur durch die Enteignung durch die Strukturschemata möglich ist. Wie also hören und sehen, wenn das Auge schon »verstrahlt« ist (22)? Welche Tränen könnte es noch weinen im Angesicht der Katastrophe? Unerbittlich wahrhaftig konfrontiert uns Jelinek mit unserem Wunsch nach Entlastungsstrategien, die freundlicherweise auch die Kunst als letztes »individuelles Strukturschema« paradoxerweise bietet: »Auge, Träne, raus damit, wirds bald, Fremdkörper oder Gefühl [...]. Wir haben dieses Bedürfnis

nach den Reinigungsvorgängen, die ja eigentlich auch Eliminierungsvorgänge sind, nicht wahr. Wir wollen, daß etwas weg ist, was da ist. Und schon ist das mit unserer Musik passiert« (33). Auf die Grenzen der Kunst (die Musiker werden beim Spielen vom Beben, vom Tsunami getötet) wie auf das Paradox der Kunst, dass sie da, wo die Naturgewalten wüten, einfach übertönt wird, d.h. dass sie unhörbar wird im Angesicht des äußersten Schreckens und doch weitermacht – und das zeigt Jelineks Stück in so feinen sprachlichen Tonarten, dass Ulrich Weinzierl zu Recht sagt, Jelinek habe »ein grandioses Wort-Requiem verfertigt«⁷⁰ –, weist Sarah Heppekausen in einer quasi apokalyptischen Variante hin: »Jelinek feiert und problematisiert mit den Mitteln der Kunst eine Kunst, die immer weiterspielt, auch im Angesicht der Welterschütterung.«⁷¹

Zu den Problematisierungen von Kunst nicht nur in Zeiten neoliberalen Konsums, sondern auch in Zeiten globalisierter Märkte, in denen immer mehr Menschen »entsorgt« werden,⁷² gleichsam radioaktiven menschlichen Müll bilden analog dem atomaren Müll, der auch in Endlagern entsorgt werden muss (die noch nicht existieren), gehört bei Jelinek eben auch die Frage nach der Enthumanisierung des »humanistischen« Menschen. Jelineks Kunst ist der Abgesang des platonisch-christlichen Traums vom Menschen, der, erlöst durch den Opfertod Christi, frei sein kann zum platonischen Glauben an die metaphysische Realität des Guten, Wahren, Schönen (des renaissance-humanistischen Ideals). Von diesem Ideal zur Quantentheorie gelingt Jelinek ein kühner Spagat: »Vielleicht gibt es auch den Menschen gar nicht? Viele theoretisch postulierte Objekte haben sich früher oder später als nichtexistent herausgestellt, wie etwa der elektromagnetische Äther« (17). Wenn der humanistische Mensch »vielleicht« eine fromme Fiktion der Vergangenheit ist, welches Menschenbild ist dann heute real? Ist es der vielbeschworene *homo oeconomicus*, der profitgierige Mensch im Zeitalter der Banken(-krisen) und Rating-Agenturen, der neue kapitale Sieger im metaphysisch-kapitalistischen Gewinner-Verlierer-Binarismus, gegen den dann auch kein »Geigenzähler« (28) ankommt (als Kunstkonsument oder -kapitalist) – und schon gar nicht die Kunst selbst? Aber Vorsicht: Hatte nicht schon Foucault davon gesprochen, im Angesicht »des verschwundenen Menschen«⁷³ denken zu wollen? Und welcher Mensch wäre das, philosophisch und anthropologisch gesehen? Lässt sich diese Frage überhaupt positiv und nicht nur ex negativo beantworten? Wäre es dann vielleicht doch der rationalistisch vermindert gedachte, der nicht mehr christlich-rationalistisch denkende nietzsche'sche Tänzer über dem Sinn-Abgrund, der Übermensch (der eigentlich ein unterdeterminierter Mensch ist, weil er aus keiner göttlich gedachten Vernunft heraus mehr lebt)? Oder hat der gerade den entfesselten *homo oeconomicus*, den *prometheus unbound* unserer Tage möglich gemacht, der keine Welt für den Menschen mehr schaffen will, sondern für die Gewinner (Gewinner aller Länder vereinigt euch)? Welcher »Mensch« folgte dem »Menschen«? Foucault, der ja auf der Folie von Nietzsche

argumentiert, hält die »Leere«, die durch den »entschwundenen Menschen« entsteht, nicht für eine »auszufüllende Lücke«: »Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raums, in dem es schließlich möglich ist, zu denken.«⁷⁴ Und, um die Theorie der Emotionen durch Foucault zu variieren, verweise ich darauf, dass er »lallen, die noch vom Menschen, von seiner Herrschaft oder von seiner Befreiung sprechen wollen [...] ein philosophisches Lachen entgegensetzen – das heißt: ein zum Teil schweigendes Lachen« entgegensetzen will.⁷⁵ Die sprechenden, anthropomorphisierten Beta-Teilchen bzw. Geigen sind freilich, wenn man so will, Beherrschte des *homo oeconomicus* (und Befreite der Naturgewalten?), und man kann es auch deutlicher sagen: Beherrschte der »Arschgeigen« (28). Aber letztlich sind sie den Medien untertan? Es ist ja ein sarkastisch so genannter »Privatsender« (mit Namen Tepco), »für den wir spielen« (30), die Superstars mit den eingebauten Werten, unter deren »Niveau« sie auch »in Zehntausend, nein vierzigtausend Jahren« (28) nicht gesunken sein werden. Wenn die Natur die Schuldige ist, muss man die wirklich Schuldigen nicht belangen: Die Mythen werden immer von den realen Mördern erzählt, die sich dahinter verbergen, hinter der Natur, hinter den Göttern, damit sie in kollektiver Eintracht einen Schuldigen bestimmen, der vergöttlicht werden kann – so René Girard. Katharsis ist der Besänftigungseffekt nach dem Lynchmord am Sündenbock, der den »Durst nach Gewalt«⁷⁶ in der Gesellschaft für eine Weile beruhigt. Wir haben dafür die Medien der Unterhaltungs- und Event-Industrie. Und wir haben unseren eigenen Mythos: Die »verkannte Stimme des Realen«, d.h. die reale Kunde vom realen Drama, das unser Mythos apotheotisch verklärt, ist das tödliche, das verseuchte, das strahlende göttliche Geld, die vergottete, die tödliche Gier, die göttliche, strahlend-verseuchte Macht des Geldes und die vergottete todbringende Gier nach Macht: Das und die Abertausende, Abermillionen von realen Opfern, die das alles fordert, führt uns Elfriede Jelinek in *Kein Licht* vor Augen.

Anmerkungen

- 1 Elfriede Jelinek, *Kein Licht*, Reinbek bei Hamburg 2011 (Zitate aus der Buchausgabe werden im Folgenden durch Seitenangabe direkt im Fließtext nachgewiesen). Online-Version auf www.elfriedejelinek.com. Vgl. auch den von Jelinek auf ihrer Homepage am 12.03.2012 veröffentlichten »Zusatztext« zu *Kein Licht: Epilog? Eine Trauernde. Sie kann machen, was sie will*: auf <http://a-c-m-gmbh.com/wessely/ffukushima.htm>.
- 2 http://de.wikipedia.org/wiki/Chronik_der_Nuklearkatastrophe_von_Fukushima, Eintrag zum 11.03.2011, 15:36–15:42 Uhr (letzter Zugriff am 14.05.2011).
- 3 Vgl. ebd.
- 4 Vgl. Matthias Nass, *Generation 11. März*, in: *Die Zeit*, Nr. 44, 27. Oktober 2011, 15. Vgl. ebenso Jean-Christophe Ammann, *Bei näherer Betrachtung. Zeitgenössische Kunst verstehen und deuten*, Frankfurt/Main 2008, 89: »Die älteste Devise des Regierens in Japan heißt, die Dinge zur Ruhe zu bringen.«

- 5 <http://www.japanmarkt.de/index.php/wirtschaft/dekontaminierung-bis-maerz-2014/> (letzter Zugriff am 18.10.2011).
- 6 Alexander Kluge allerdings sagt: »Das Erdbeben in Japan wirkt ähnlich nach wie das Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755, das den Fortschrittsglauben der Aufklärung in Frage stellte. Die Pranke der Natur lässt sich nicht beherrschen.« Romain Leick, *Der Konjunktiv des Krieges* (Spiegel-Gespräch mit Alexander Kluge), in: *Der Spiegel* Nr. 2 (09.01.2012), 123.
- 7 Vgl. Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg 1995.
- 8 Vgl. dazu Bärbel Lücke, *Faust und Margarethe als Untote. Zu Elfriede Jelineks »FaustIn and out (Sekundär drama zu Urfaust)« - offene/verdrängte Wahrheiten in freiheitlichen Zeiten*, in: Pia Janke (Hg.), *JELINEK/JAHREBUCH des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums*, Wien 2012, 23-62.
- 9 Hans Christoph Binswanger, *Geld und Magie. Eine ökonomische Deutung von Goethes Faust*, in: *Programmheft Thalia Theater Hamburg, Faust I + II*, Oktober 2011, 36.
- 10 Elfriede Jelinek, *Neid. Privatroman*, aus: www.elfriedejelinek.com, 5. Kapitel, d. 16: »denn erzählen kann ich es nicht, ich finde keinen Übergang, der fürs Erzählen so ungemein wichtig wäre l..l.«
- 11 Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003, 41f. und 18.
- 12 Kenichi Mishima, *Wir sind keine Helden. Fukushima strahlt noch immer: Der Philosoph Kenichi Michima erklärt die Stimmung in Japan*, in: *Die Zeit*, Nr. 46, 10. November 2011, 56.
- 13 Vgl. Bärbel Lücke, *Brigitte und Elfriede. Wie man sich zum Gespenst macht und die Erzählkunst verquantelt oder wie man von sich selbst und zugleich vom Erzählen als Beobachten erzählt* (Ein Essay zum Kapitel fünf des Internet-Romans *Neid* von Elfriede Jelinek, in: Lücke, www.todsuende.com. *Lesarten zu Elfriede Jelineks »Neid«*, Wien 2009, 45-58).
- 14 Rita Thiele, »WAS GESCHEHEN IST, WIRD MAN UNS SCHON SAGEN ... ABER WIR SPIELEN, WIR SPIELEN«, in: *Schauspiel Köln* (Hg.), *Programmheft 001. Elfriede Jelinek, Kein Licht*, Spielzeit 2011/12.
- 15 [http://de.wikipedia.org/wiki/Reaktor_\(Software\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Reaktor_(Software)) (letzter Zugriff am 04.05.2012).
- 16 Zu Formel 1 vgl. auch Thomas Lige, *Du sollst. Kapitalismus als Religion und seine Performer*, Berlin 2012, 72-95.
- 17 Thiele, »WAS GESCHEHEN IST, WIRD MAN UNS SCHON SAGEN ... ABER WIR SPIELEN, WIR SPIELEN«, in: *Schauspiel Köln* (Hg.), *Programmheft 001. Elfriede Jelinek, Kein Licht*, Spielzeit 2011/12.
- 18 Vgl. auch: Bärbel Lücke, *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Wien 2007.
- 19 Vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 2000, Bd. IV, 248. Vgl. ebenso: César Aira, *Gespenster*, Berlin 2010.
- 20 Natalie Knapp, *Der Quantensprung des Denkens. Was wir von der modernen Physik lernen können*, Reinbek bei Hamburg 2011, 89.
- 21 Ebd.
- 22 Holger Leerhoff, Klaus Rehkämper, Thomas Wachtendorf, *Analytische Philosophie*, Darmstadt 2009, 66.
- 23 Anton Zeilinger, *Einsteins Spuk. Teleportation und weitere Mysterien der Quantenphysik*, München 2007, 85. Jelineks erste und zweite Geige, also A und B, könnten auch für »Alice« und »Bob« stehen, die in Zeilingers Buch allerdings für Photonen, Lichtquanten, stehen, für verschränkte Teilchen in einem Minilabor unter der Donau,

- von denen eines dort bleibt und das andere jenseits des Flusses geschickt wird: »Dabei spricht er [ein Schüler Zeilingers] von ›Alice‹ und ›Bob‹, die [...] miteinander reden, als seien sie Menschen« (ebd., 15f) – wie Jelineks Leptonen, die aber Fermionen sind.
- 24 Ebd., 7.
- 25 Knapp, *Der Quantensprung des Denkens*, 213.
- 26 Zeilinger, *Einsteins Spuk*, 8.
- 27 Knapp, *Der Quantensprung des Denkens*, 228.
- 28 Ebd.
- 29 Elfriede Jelinek, *Bambiland. Babel. Zwei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 2004, 82.
- 30 Zeilinger, *Einsteins Spuk*, 195.
- 31 Vgl. auch: Matthew F. Pusey, Jonathan Barrett, Terry Rudolph, *The quantum state cannot be interpreted statistically*, aus: <http://arxiv.org/abs/1111.3328> (letzter Zugriff am 03.12.2011).
- 32 Knapp, *Der Quantensprung des Denkens*, 35.
- 33 Jacques Derrida, *Die différance*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, 30. Im selben Essay heißt es, dass die Sprache ein »Gewebe von Differenzen« (ebd., 38) sei.
- 34 Ebd., 47, 49.
- 35 Jelinek, *Neid. Privatroman*, aus: www.elfriedejelinek.com, 5d, 51. Vgl. auch: Lücke, www.todsuede.com. *Lesarten zu Elfriede Jelineks ›Neid‹*, 195.
- 36 Vgl. Programmheft zu Elfriede Jelinek, *Das Werk/ Im Bus/ Ein Sturz* am Schauspiel Köln, Uraufführung am 29.10.2010.
- 37 Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen/ Das Lächeln/ Anthropologie der Sinne*, hg. von Günter Dux, Frankfurt/Main 1970, 50.
- 38 Jelinek, *Bambiland. Babel*, 185.
- 39 Gianni Vattimo, *Der Nihilismus als Schicksal*, in: ders., *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990, 46.
- 40 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Zweiter Band: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München 1984, 110 und 43f.
- 41 Vgl. nochmal Günther Anders, ebd., 22: »Ich denke da z.B. an die Elemente 93 und 94 – Element 94 ist das Plutonium, das es hier bis vor kurzem ›nicht gegeben‹ hat, und das erst durch den Eingriff des wahrhaft ›gottgleichen‹ Menschen, nämlich durch die Bearbeitung von U238, im Umkreis des Seienden, im Umkreis der Natur aufgetaucht ist. (Und zwar als das fürchterlichste Gift, das es nun in der Natur gibt).«
- 42 Elfriede Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa - Hörspiel - Essay*, Schwäbting 1980.
- 43 Peter Handke, *Immer noch Sturm*, Berlin 2010.
- 44 Michael Hampe, *Die Natur gibt es nicht*, in: *NZZonline* vom 20.08.2011, zitiert aus: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/die_natur_gibt_es_nicht_1.11980223.html (letzter Zugriff am 28.04.2012).
- 45 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 287.
- 46 Knapp, *Der Quantensprung des Denkens*, 15.
- 47 Sophokles, *Dramen*, griechisch und deutsch, hg. und übersetzt von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bayer, München-Zürich 1985, 709.
- 48 Ebd., 717.
- 49 Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/Main 1981.

- 50 Vgl. dazu: Konstanze Fliedl, *Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede*, in: Françoise Rétif, Johann Sonnleitner (Hg.), *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*, Würzburg 2008, 19–31, hier 24ff.
- 51 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Spürhunde des Sokrates*, Leipzig und Berlin 1913, 6.
- 52 Ebd., 8.
- 53 Ebd., 17.
- 54 Sophokles, *Dramen*, 699.
- 55 Ebd., 707, 709.
- 56 Vgl. auch die letzten drei Zeilen des Gedichts *zikade* von Hans Magnus Enzensberger: »singt zum hohne göttern und unken/ zikade zuwenig/ zikade zuviel.« (ders., *Verteidigung der Wölfe*, Frankfurt/Main 1963, 9).
- 57 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, 36.
- 58 Wilamowitz-Moellendorff, *Die Spürhunde des Sokrates*, 19, 23.
- 59 René Girard, *Ein gefährliches Gleichgewicht. Versuch einer Deutung des Komischen*, in: ders., *Die verkannte Stimme des Realen*, München–Wien 2005, 181.
- 60 Vgl. dazu auch: Plessner, *Philosophische Anthropologie*, 11–172.
- 61 Girard, *Ein gefährliches Gleichgewicht*, 182.
- 62 Ebd., 190.
- 63 Ebd., 186.
- 64 Elfriede Jelinek, *Winterreise. Ein Theaterstück*, Reinbek bei Hamburg 2011.
- 65 Möglicherweise eine Anspielung auf den Film *Der Spion, der aus der Kälte kam* des Regisseurs Martin Ritt nach dem gleichnamigen Roman von John le Carré.
- 66 Vgl. Plessner, *Philosophische Anthropologie*, 118ff.
- 67 Girard, *Ein gefährliches Gleichgewicht*, 182.
- 68 Zitiert nach Thiele, »WAS GESCHEHEN IST. WIRD MAN UNS SCHON SAGEN ... ABER WIR SPIELEN. WIR SPIELEN«, in: Schauspiel Köln (Hg.), *Programmheft 001, Elfriede Jelinek. Kein Licht*, Spielzeit 2011/12.
- 69 Girard, *Ein gefährliches Gleichgewicht*, 187.
- 70 Ulrich Weinzierl in: *Die Welt* vom 01.10.2011, zitiert nach der *Kritikenrundschau* auf www.nachtkritik.de bzw. <http://tinyurl.com/844shlk> (letzter Zugriff am 22.04.2012).
- 71 Sarah Heppekaussen, *Aus der Orchesterzerreißprobe* [Kritik der Uraufführung von *Kein Licht* in der Regie von Karin Beier am Schauspiel Köln, 29.09.2011], aus: www.nachtkritik.de bzw. <http://tinyurl.com/844shlk> (letzter Zugriff am 22.04.2012).
- 72 Vgl. Zygmunt Bauman, *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*, Hamburg 2005, 13: »Die Entsorgung des menschlichen Abfalls, der in den ›modernisierten‹ und weithin ›modernisierenden‹ Teilen der Erde produziert worden ist, war der tiefste Sinn der Kolonisierung und der imperialistischen Eroberungen [...]«
- 73 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main 1971, 412.
- 74 Ebd.
- 75 Ebd.
- 76 Girard, *Ein gefährliches Gleichgewicht*, 15.