

Das Zitat als Mittel zur Kommunikation mit den Toten?

Kommunikation mit den Toten mittels des Zitats ?

Fukushima in Texten von Elfriede Jelinek und Hiromi Kawakami

Asako Fukuoka (Universität Kobe)

Einleitung

Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit dem Reaktorunglück in Fukushima stellt hinsichtlich des trans-europäischen Rahmens der Thematik eine neue Stufe ihrer literarischen Entwicklung dar. Das geplante Referat untersucht das Theaterstück *Kein Licht* (2011) im Vergleich mit dem Erzählband *Kamisama 2011* (dt. *Gott 2011*; 2011), der von der japanischen Autorin Hiromi Kawakami ebenfalls als Reaktion auf Fukushima geschrieben wurde, wobei der Gattungsunterschied besondere Berücksichtigung finden soll. Was die Werke vergleichbar macht, ist das beide Texte bestimmende literarische Verfahren einer Textkonstruktion anhand von Zitaten.

„Die Toten (aus)sprechen lassen“ gilt als eines der zentralen Motive von Jelineks Auseinandersetzung mit dem Holocaust und der Kontinuität der Vergangenheit in der Gegenwart. Zu dieser Kontinuität gehört auch die „Kommunikation mit den Toten“, die sich in ihren Texten findet.

In meinem Projekt wird argumentiert dass man Jelineks Texte generell als eine Art von Kommunikation mit den Toten lesen kann, was sich anhand signifikanter literarischer Methoden belegen lässt.

Von besonderer Bedeutung erscheint hierfür Jelineks Umgang mit Zitaten. Ihre Zitierpraxis ist

bereits von Evelyn Annuß hinsichtlich des Konzepts „Nachleben“ untersucht worden¹. Intertextuelle Bezüge als „Heimsuchung der Gegenwart durch die gespenstischen Manifestationen einer unbewältigten Vergangenheit“² sind aber nicht nur für Jelinek, sondern für die deutschsprachige Nachkriegsliteratur überhaupt von Bedeutung, wie Axel Dunker in seinem Buch *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz* (2003) aufgezeigt hat.

Auch *Kein Licht* weist wie andere ihrer Werke umfangreiche Zitate auf; der trans-europäische Kontext führt jedoch weg von der zentralen Thematik ihres sonstigen Werks. Indem ich analysiere, wie das Zitat hier eine Kommunikation mit den Toten ermöglicht, soll zugleich der Frage nachgegangen werden, ob sich damit auch eine neue Phase des Zitierverfahrens bei Jelinek abzeichnet. Andererseits werde ich ihren Text mit dem Erzählband *Kamisama 2011* der japanischen Autorin Hiromi Kawakami vergleichen, die sich ebenfalls einer signifikanten Methode des Zitats bedient, nämlich des Selbstzitats. Kawakami zitiert aus ihrer eigenen Debüterzählung *Kamisama* (1994). Mittels des Vergleichs des Zitatverfahrens bei Kawakami und Jelinek möchte ich darstellen, welche Funktion das (Selbst-)Zitat bei der Auseinandersetzung mit der Katastrophe und der Kommunikation mit den Toten übernimmt.

1. Zitierpraxis in *Kein Licht*

1.1. Zum Text *Kein Licht*

Das Theaterstück *Kein Licht* wurde als Reaktion auf die dreifache Katastrophe im März 2011 in Japan, nämlich Erdbeben, Tsunami und Reaktorunfall im Atomkraftwerk Fukushima, geschrieben. Es wurde im September desselben Jahres in Köln uraufgeführt; im Dezember fand eine Lesung des Stückes in japanischer Übersetzung in Tokyo statt. Im Oktober 2012 wurde es

¹ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005.

² Vogel, Juliane: Artikel „Intertextualität“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Wien: Praesens Verlag 2013, S.47-55, S.53.

beim einem Theaterfestival in Tokyo in einer japanischen Fassung aufgeführt (übersetzt von Tatsuki Hayashi, inszeniert von Motoi Miura). Im Text bleiben zwar Ortsnamen wie Fukushima oder Japan unbenannt, im Text erscheinen jedoch wiederholt Vokabeln wie „strahlen“, „Halbwertzeit“ oder „Meer“, die genau diese Katastrophe insbesondere den Reaktorunfall assoziieren. Darüber hinaus sind bei der Fassung auf der Homepage der Autorin ein paar Pressenfotos eingeschoben, auf denen der Innenraum des ruinierten Reaktors und Szenen der Radioaktivitätsuntersuchungen zu sehen sind.

Die Form, die zur Auseinandersetzung mit diesem Thema angewendet wurde, ist der Dialog: dieses Theaterstück besteht aus einem Dialog zwischen zwei Geigenspielern, genannt »Geiger A« und »Geiger B«. Dieser hinterlässt jedoch den Eindruck, dass es sich dabei eigentlich um keinen Dialog, sondern um eine Alternierung längerer Monologe handelt. Dabei sind die Sätze durch Stichwörter und Vorstellungen nur locker verbunden, zwischen den Sätzen sind weder kausale noch logische Zusammenhänge zu finden. Beides ist für Jelineks Literatur insgesamt charakteristisch.

Hinsichtlich des formalen Aspektes ist die Zitierpraxis auch von Bedeutung. Die für Jelinek typischen literarischen Methoden sind von ihrem Debüt an vom Zitat geprägt. Bei *Kein Licht* steht am Ende des Textes folgender Hinweis: »u. a. Sophokles: Die Satyrn als Spürhunde. René Girard: Die verkannte Stimme des Realen«³. Aus diesen Texten sind mehrere Sätze angeführt, wobei sie nicht selten modifiziert werden.

Der erste Text *Die Satyrn als Spürhunde*, ein großes Fragment von Sophokles, hat als Grundlage eine Hymne an Hermes, nämlich die Erfindungsgeschichte des ersten

³ Jelinek, Elfriede: *Kein Licht*. <http://204.200.212.100/ej/fklicht.htm>, (01.09.2014). (=Webseite Elfriede Jelineks) In der Folge mit der Siegelabkürzung „KE“ zitiert.

Beispielweise auch beim Theatertext *Wolken. Heim*. Dort steht am Ende ein ähnlicher Hinweis: »Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977.« In Hinblick darauf, dass sich der Text mit der Gestaltung und Entwicklung des deutschen Nationalismus beschäftigt, beschränkt sich dies (anders als bei *Kein Licht*) nicht bloß auf einen „Hinweis“, vielmehr kann man auch einen provokativen Effekt darin erkennen.

Saiteninstrument: Hermes stiehlt seinem Vater Apollon 50 Rinder und erstellt davon eine Lyra. *Die Satyrn als Spürhunde* beginnt mit dem Ruf des Apollon. Wer den Dieb der Rinder des Apollon fange und die Beute finde, der erhalte einen ausgesetzten Lohn. Silenos, der dafür den goldenen Kranz des Apollon und Freiheit verlangt, folgt den Fußstapfen der Rinder. Er und seine Söhne hören auf der Diebessuche einen ungewöhnlichen »Klang« aus einer Höhle. Der Klang stammt vom Instrument des Hermes⁴, dem neugeborenen unehelichen Sohn von Zeus und Maia. Es stellt sich heraus, dass das Instrument mit den Häuten von Rindern bespannt ist.

Für *Kein Licht* sind zwei Thematiken aus diesem Fragment entscheidend: die Spurverfolgung sowie das Motiv des noch ungewöhnlichen, aber gleichzeitig anziehenden Klangs der Lyra. Ein bestimmter Teil der Diskussion nach dem März 2011 gestaltete sich im Tonfall einer Spurverfolgung, durch die Täter und Verlauf des Reaktorunfalls identifiziert werden sollte. Gérard Thiériot, der Autor des Artikels zu diesem Theaterstück, greift eben „die Frage nach der Verantwortung bzw. deren Abwälzung“⁴ auf, und gibt ein treffendes Beispiel: „[...] nein, nicht wir, andere, immer andere! Die anderen können nichts, wir können bloß nichts dafür [...]“⁵ Bärbel Lücke betrachtet *Kein Licht* als eine „Parabel“ zu Sophokles’ Fragment *Die Satyrn als Spürhunde* und kommt dabei zu einer ähnlichen Ansicht:

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.⁶

⁴ Thiériot, Gérard: Artikel „In den Alpen; Das Werk; Ein Sturz; Kein Licht“. In: Janke (2013), S.185-189, S.187.

⁵ Ebd.

⁶ Lücke, Bärbel: *Fukushima oder die Musik der Zeit. Zu Elfriede Jelineks Bühnenstück Kein Licht*. <http://www.vermessungsseiten.de/luecke/fukushima.pdf> (01.09.2014) (=Webseite der Autorin).

Diese Betrachtung verweist auf eine Grundeinstellung der ganzen Literatur Jelineks, die sich stets kritisch und provokativ mit der (allerdings hauptsächlich österreichischen) Gesellschaft auseinandersetzt. Hier ist es auch nicht zu übersehen, dass es bei dieser Art der „Spürhunde“ nicht um die Absicht geht, „das Böse“ zu ermitteln. Vielmehr geht es um eine bestimmte Sicht zum Tod bzw. den Toten.

Dem japanischen Autor Gen'ichiro Takahashi zufolge, liegt die größte Veränderung, die die Katastrophe in der japanischen Gesellschaft mit sich gebracht hat, im Todesverständnis:

Was ist anders nach „jenem Tag“ als davor? [...]

Das bezieht sich auf den „Tod“.

Große Katastrophe, und so viele „Tode“. Wir haben erkannt, dass der „Tod“ uns so nah steht. Das ist die Erkenntnis, dass wir auch als Mensch irgendwann sterben werden.⁷

Takahashi untersucht die *Sprache in der Krise*, indem er verschiedene Texte wie Essays, politische Reden und Literatur sichtet. Dabei gibt er den „Text über den ‚Tod‘“ als den ersten der Texte an, die in der Krise nach der Katastrophe überhaupt noch „lesbar“ sind: „Es ist nun schwierig, einen Text des ‚Alltags‘ einfach zu akzeptieren, der ‚seinen eigenen Tod‘ nicht mitrechnen will.“⁸

Anschließend nennt Takahashi einen weiteren „auch nach jedem Tag noch lesbaren“ Texttyp:

Es gibt andere [...], die keine Sprache haben und klein sind [...]. In Texten über eben diese wird fast wie geflüstert darüber erzählt, wie bestimmte Menschen diese kleine Wesen beschützen. Solch einen „Text“ kann ich jetzt doch

⁷ Takahashi, Gen'ichiro: *Sprache in der Krise*. Tokyo: Asahi Shuppansha 2012, S.188.

⁸ A.a.O. S.190.

lesen.⁹

Die Sicht auf „kleine Wesen“ ist bei *Kein Licht* ebenso zu erkennen, was auch die in den Text geschobenen Pressenfotos verdeutlichen: Einige Fotos davon zeigen Szenen der Radioaktivitätsuntersuchungen bei Kindern und Tieren. Diese Fotos, die auch eine Art von Zitat bilden, fügen dem Text einen anderen Ton als nur den der Spurverfolgung hinzu.

Die Auseinandersetzung mit „kleinen Wesen“ ist allerdings nicht allein aus moralischer Perspektive zu verstehen. Bemerkenswert ist, dass Takahashi diese deswegen als klein und schwach bezeichnet, weil sie „keine Sprache haben“.

Aber dies bedeutet nicht, dass sie ein Wesen ohne Sprache seien: Sie sind klein und schwach, weil »sie die Sprache, die in der Öffentlichkeit ihren Lauf nimmt, nicht beherrschen können«¹⁰.

Auch dieser Aspekt gehört zu den zentralen Anliegen Jelineks. Es geht dabei um die Positionen, die jeder in einem bestimmten Rahmen einnehmen kann, sowie um die Teilnahmebedingungen an der Sprache, die in diesem Rahmen sozusagen wie eine Art Jargon verwendet wird. Aus diesem Blickwinkel heraus stellt sich nun die Frage, ob man nicht überhaupt die Beschäftigung mit der Katastrophe bei *Kein Licht* auch als Beschäftigung mit Sprache an sich betrachten kann.

1. 2. Thematik des Überhörens. Sophokles-Zitat in *Kein Licht*.

Entscheidendes Motiv in *Kein Licht* ist die „Unhörbarkeit“. So sind es akustische Figuren wie „Ton“, „Klang“, „Stimme“, „Schrei“, die als Metaphern für radioaktive Strahlung erscheinen. Als Beispiel etwa:

Mein Ton hatte eine Halbwertszeit von etwa 50 Minuten, also müßte ich ihn ja noch hören, sogar in einer halben

⁹ A.a.O. S. 209.

¹⁰ A.a.O. S.199.

Stunde müßte ich ihn immer noch hören.¹¹

Unsere Körper haben das, das wir als Töne erzeugt haben, vielleicht schon in ihr Skelett eingelagert, und wir haben davon nichts gemerkt.

In diesen Sätzen assoziiert die Figur des „Tons“ offensichtlich Strahlung. „Töne“ haben eine „Halbwertszeit“ und lagern sich dem Körper im Skelett ein. Diesem entspricht die Szene aus dem Fragment *Die Satyrn als Spürhunde*, wo die Satyrn „Töne aus dem Inneren der Höhle“¹² fürchten:

[...] welch ein Geräusch uns schreckte, uns hierher gelockt, ein Klang, den keiner von den Menschen je vernahm!

Was fürchtet ihr mir ein Geräusch und ängstigt euch [...]? Ganz feiges Viehzeug seid ihr [...].¹³

Diese Stelle wird in *Kein Licht* wie folgt umformuliert:

Mit Klängen, die kein Mensch je vernahm, ist dieser Mensch verschwunden. [...] Was fürchten wir uns vor einem Geräusch, da wir doch unsere eigenen Hervorbringungen, die wir doch verursacht haben, nicht hören können?

Welches Geräusch? Wir feiges Vieh! Fürchten uns dennoch vor nichts. Fürchten uns nur vor dem Unhörbaren und Unsichtbaren! (KE)

Die Assoziation der radioaktiven Strahlung verwirklicht sich auf konkret ausgeschriebener Ebene mittels der konnotierenden Vokabeln. Unterstützt wird sie aber gleichzeitig auf einer

¹¹ Die Unterstreichung in den Zitaten ist von mir.

¹² Sophocles: *Die Satyrn als Spürhunde*. In: Ders.: Dramen. Griechisch und Deutsch. Willige, Wilhelm von (Hg. und Übers), München/Zürich: Artemis und Winkler 1985, S. 690-719. S.697.

¹³ A.a.O. 699f.

tieferen Ebene mittels des Zitats, wodurch ihr die Aspekte Unsichtbarkeit und Schrecken untergeschoben werden. Bei Sophokles findet sich auch folgender Satz: »Wie soll ich glauben, aus was Totem töne Klang von solcher Art?«¹⁴ Diesen spricht einer der Satyrn, als er erkennt, dass die Lyra aus getöteten Tieren hergestellt worden war. Diese Stelle wird bei Jelinek nicht zitiert, die Verbindung zwischen Tod und Faszination erscheint dort als eine Andeutung dieses Aspekts der Atomkraft.

So bezeichnet „Klang“ nun auch konkret eine Bewegung, die zwischen zwei Texten stattfindet: Zwei unterschiedliche Schichten klingen hier zusammen. Daher kann man von einem „Dialog“ zwischen den beiden Textschichten sprechen, ein Aspekt, den auch die Form dieses Theaterstücks selbst widerspiegelt.

Und somit darf man die akustischen Figuren sowie überhaupt die Motive der Unhörbarkeit auch nicht allein symbolisch interpretieren. Die Unhörbarkeit bildet jene grundsätzliche Struktur, die dem ganzen Theaterstück unterliegt. Das Werk beginnt mit dem Ruf des Geigers A, dass er die Stimme des Anderen nicht hören könne.

He, ich hör deine Stimme kaum, kannst du da nicht was machen? Kannst du sie nicht lauter tönen lassen? (KE)

Dies ist Zitat eines der ersten Worte des Silenos, seiner Erwiderung auf den Ruf Apollos:

Silenos: Apollon! *Deine Stimme hab' ich kaum gehört, / die du so tönen lässt mit hellem Heroldsruf, / da komm' ich eilends, wie's ein Alter nur vermag [...]*«¹⁵

Bemerkenswert ist hier, dass sich die Unhörbarkeit nicht in der Stimme, also im Objekt

¹⁴ A.a.O. S.709.

¹⁵ A.a.O. S.693.

begründet. Die Ursache scheint beim Hörenden zu liegen. Unterlagert von diesem Zitat, erscheint das Motiv der Unhörbarkeit bei *Kein Licht* nun als die Frage des hörenden Subjekts. Was dadurch aufgezeigt wird, ist die Struktur des Überhörens. Diese charakterisiert die Komplexität der Probleme, mit der man angesichts des Reaktorunfalls konfrontiert ist.

Silenos tritt auch noch in weiteren Szenen als Figur auf, die nicht hören kann.

Chorführer: So horche doch!

Silenos: Wie soll ich horchen, wenn ich niemand's Stimme hör'?

Chf: So glaub' uns doch!

Si: Ihr laßt bei meiner Jagd mich also ganz im Stich?¹⁶

In diesem Dialog, in dem es um die „[s]chwache[n] Töne aus dem Inneren der Höhle“¹⁷ geht, begründet sich die Unhörbarkeit bei Silenos wie auch in der ersten Szene weder auf dessen Alter, noch auf die Töne selbst -- wie bei Strahlung --, sondern darauf, dass hier „niemand's Stimme“ sei. Dementsprechend erscheint diese Stelle bei *Kein Licht* auf folgende Art variiert:

A: Da horcht keiner mehr, ob er jemand's Stimme hört. Man muß uns einfach glauben, daß da eine Stimme ist, nein, daß da zwei Stimmen sind, du und ich, die gehört werden könnten. Aber bei der Jagd nach unseren Stimmen läßt man uns jetzt aber wirklich total im Stich. (KE)

Während Silenos' Jagd dem Dieb gilt, trachten die Geiger nach ihren eigenen Stimmen. Es gibt überhaupt keinen mehr, der horcht wie der Satyr als Chorführer. Warum sie ihre Stimmen

¹⁶ A.a.O. S.699.

¹⁷ A.a.O. S.697.

verloren haben, wird nicht dargestellt, Aber durch das Zitatverfahren wird konnotiert, dass sie ihre Stimmen nicht einfach verloren haben, sondern, dass sie ihnen „gestohlen“ wurden.

Dabei ist der „Dieb“ -- anders als bei Sophokles-- nicht zu ermitteln. Auch die beiden Geiger selbst zeigen als Individuum bzw. Subjekt keine Kontur. Erst mittels ihrer Stimme werden sie erkennbar. Dies deutet gleichzeitig an, dass hier die Stimme nicht gehört wird, nicht weil sie „niemands“ ist, sondern weil man „niemand“ ist, wenn man seiner Stimme beraubt wurde. Genau an dieser Stelle stehen die Toten: *Kein Licht* legt die Toten als etwas dar, das aus der Sprache ausgeschlossen ist.

»Die Toten strahlen, sie sind nicht ansprechend und nicht ansprechbar.« Durch das Wort „strahlen“ werden die Toten hier einerseits mit der Vorstellung des Lichtes verbunden, des Weiteren aber auch als etwas Beschmutztes bezeichnet. »Das Strahlende wird von euch nur beschmutzt«. Dieser Satz, wie der obige ein Satz von Geiger B, ist wieder ein Zitat. Bei Sophokles lautet er: »All dieses Strahlende wird nun von euch beschmutzt!«¹⁸

Diese Perspektive wird in den Satz »sie sind nicht ansprechend und nicht ansprechbar« übernommen. Bemerkenswerterweise wiederholt sich hier die Bezeichnung „(an)sprechen“, wodurch der Aspekt der Sprache als zentrale Frage erhalten bleibt. Die Toten sterben doppelt: nicht nur durch die Katastrophe, sondern durch die Logik der Lebenden, in deren Sicht oder genauer: in deren Hörbereich die Stimme der Toten keinen Platz erhalten kann.

Wasser, durch das Worte geführt werden, von einem Wort-Fremdenführer, hingeführt zum Lebendigen, dem man danach nicht mehr ansieht, was passiert ist. Lebendiges, geh deinen Weg! Klänge. Klagen. Ich höre sie. Hörst du deine nicht? Wieso? (KE)

¹⁸ A.a.O. S.701.

Wasser führt hier auch Worte, diese jedoch „zum Lebendigen“. Im Gegensatz dazu stehen die Geiger: »Für sie brauchen wir einen Dolmetsch.« Den Toten steht weder Zugang zur Sprache noch ein Dolmetsch zu. Genau dieses verdeutlicht das Theaterstück.

2. Gegenwart als unvergangene Vergangenheit. Das Selbst-Remake Hiromi Kawakamis

Im Zusammenhang mit der literarischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust wurde das Zitat als literarisches Verfahren schon vielfach untersucht. Die Erörterung Axel Dunkers ist ein hervorragendes Beispiel dafür: Dunker betrachtete den „Subtext“ in literarischen Werken ab etwa den späten 70er Jahren als „Teil der ästhetischen Antwort auf Auschwitz“.¹⁹ „Subtext“ ist nach der Definition Terry Eagletons „das ›Unbewußte‹ des Werkes selbst“²⁰, und er fügt hinzu: „Die Einsichten des Werkes sind [...] tief mit seinen Blindheiten verbunden“²¹. Auch Dunker verweist auf Eagleton, definiert jedoch Subtext als das, „was nur implizit, nicht aber offen und direkt ausgedrückt wird und dennoch eine zusammenhängende Bedeutungsschicht innerhalb eines Textes konstituiert“²².

Die Funktion des „Subtextes“, die Dunker aufzeigt, trifft auch für *Die Satyrn als Spürhunde* für *Kein Licht* zu. Und bemerkenswerterweise bauen auch etliche japanische Romane, die sich mit der Katastrophe auseinandersetzen, auf Zitate, genauer gesagt ein Selbst-Remake. Akio Nakamori z.B. veröffentlicht den Roman *Tokyo Tongari Kids* (dt. *Tokyo rebellische Kids*) als die Fortsetzung seines gleichnamigen Romans 1987. Markantes Beispiel ist jedoch Kawakami Hiromis. *Kamisama 2011* (dt. *Gott 2011*) (2011)

Kamisama (dt. *Gott*) (1994) ist die Debüterzählung der Autorin. In dieser Ich-Erzählung geht es

¹⁹ Dunker, Axel: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München: Fink 2003. S.12.

²⁰ Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1997, S.169.

²¹ Ebd.

²² Dunker (2003), S.12.

um einen Tag, in dem der/die Erzählende mit einem Bär spazieren geht. *Kamisama 2011* ist eine Form von „Remake“ betrachten, jedoch keine Fortsetzung. Es übernimmt die Handlung und einen großen Teil des Textes. Die Buchfassung besteht aus *Kamisama*, *Kamisama 2011* und einem Nachwort der Autorin, wodurch ein vergleichendes Lesen beider Fassungen erleichtert wird.

Sehen wir zuerst, in welcher Art sich die Fassungen voneinander unterscheiden, bzw. auch, wo die Gemeinsamkeiten liegen:

Ich gehe spazieren, von einem Bären eingeladen. Zum Fluss. Zu Fuß etwa zwanzig Minuten. Im Frühling, um Schnepfenvögel zu sehen, war ich einmal da, aber in dieser warmen Zeit, sogar mit etwas zum Essen dabei, war ich noch nie da. Vielleicht nicht Spaziergang, Wandern sollte man das nennen. (*Kamisama*)²³

Ich gehe spazieren, von einem Bären eingeladen. Zum Fluss. Im Frühling, Schnepfenvogel zu sehen, war ich einmal im ABC-Schutzanzug da, aber in dieser warmen Zeit in normaler Kleidung, sogar mit etwas zum Essen dabei, war ich seit „jenem Fall“ noch nie da. Vielleicht nicht Spaziergang, Wandern sollte man das nennen. (*Kamisama 2011*)²⁴

Kamisama 2011 bringt bereits am Anfang eine Menge von Ausdrücken, die den Unfall assoziieren. Es wird deutlich, dass es sich um das „Danach“ handelt. Entscheidend ist jedoch der strukturelle Aspekt, dass die Erzählung Teile aus *Kamisama* (1994) übernimmt, und beide Fassungen nebeneinander stellt. Dadurch gelingt es Kawakami Unterschiede zwischen dem „Davor“ und dem „Danach“ aufzuzeigen. Sie selbst schreibt in ihrem Nachwort:

Ende März 2011 habe ich *Kamisama 2011* erneut geschrieben. Ich meinte damit nicht, vor der Gefahr durch

²³ Kawakami, Hiromi: *Kamisama*. In: Dies.: *Kamisama 2011*. Tokyo: Kodansha 2011. S.5.

²⁴ A.a.O. S.23.

Atomkraft zu warnen. Eher empfand ich Bewunderung, dass der Alltag weitergeht, sich jedoch anlässlich eines unerwarteten Ereignisses enorm verändern kann.

In der Wohnung bleiben bei *Kamisama 2011* nur drei Familien. Der Weg zum Fluss führt durch die „früheren“ Reisfelder. Ohne ABC-Schutzanzug nach draußen zu gehen, bedarf einer Rechtfertigung. So werden in *Kamisama 2011* verschiedenen „Veränderungen“, die durch „jenes Ereignis“ hervorgebracht wurden, subtil beschrieben. Die Kulmination davon ist, dass 2011 keine Kinder mehr erscheinen. Statt eines Kindes, das sich in der Version 1993 an den Bären anhängt, kommen 2011 nur drei Männer in ABC-Schutzanzug hinzu:

„Da ist ein Bär, Papa.“

[...]

„Ja, ein Bär.“

„Ein Bär, Papa.“

Etliche Mal hat sich das wiederholt.

Das Kind hat an den Haaren des Bären gezogen, ihn mit dem Fuß gestoßen, hat ihm schließlich in den Bauch geschlagen und ist weggelaufen. (*Kamisama*)²⁵

„Bären sollen gegen Strontium, und auch gegen Plutonium resistent sein.“

„Ja, Bären sind Bären.“

„Ja, Bären sind Bären.“

Etliche Mal hat sich das wiederholt. [...] Der Mann mit längeren Handschuhen zieht den Bären an den Haaren und streichelt ihn am Bauch. (*Kamisama 2011*)²⁶

²⁵ A.a.O. S.9f.

²⁶ A.a.O. S.29.

Während bei der ersten Fassung (1993) der/die Erzählende zuhause einen Fisch isst, den der Bär am Fluss gefangen hat, legt der/die Erzählende in der späteren Fassung den Fisch einfach auf den Schuhschrank. Die Version von 2011 schließt mit dem Absatz:

Ich habe mich geduscht, Körper und Haare gründlich gespült [...] und die Bestrahlungsdosis berechnet wie immer. Externe Bestrahlungsdosis von heute: 30 μ Sv, interne Bestrahlungsdosis: 19 μ Sv. Externe Bestrahlungsdosis von Jahresanfang bis heute: 2900 μ Sv, interne Bestrahlungsdosis: 1780 μ Sv. Ich versuchte mir vorzustellen, wie ein Bären Gott etwa aussehen könnte, jedoch vergeblich. Es war kein schlechter Tag.²⁷

Mit den Sätzen „Ich versuchte mir vorzustellen, wie ein Bären Gott etwa aussehen könnte, jedoch vergeblich. Es war kein schlechter Tag.“ schließt auch die erste Fassung, die Bedeutung hat sich jedoch beträchtlich gewandelt. Im Nachwort zu *Kamisama 2011* schreibt Kawakami: „Dennoch verbringen wir unseren Alltag. Denn leben an sich muss eine große Freude heißen.“ Wenn allerdings der/die Erzählende „Es war kein schlechter Tag“ sagt, obwohl keine Kinder mehr zu sehen, keine Fische zu essen sind, und die Bestrahlungsdosis berechnet werden muss, heißt dies nur mehr, dass der Alltag *dennoch* fortgehen muss. Hier geht es um Ratlosigkeit. Man weiß nicht, wie man mit der Komplexität der Lage noch umgehen kann. Jedoch wurde diese Lage nicht erst durch „jenen Fall“ hervorgebracht. Dies wird deutlich, wenn man Kawakami wie Takahashi zitiert, der nicht wie ich oben die Texte untereinander, sondern ineinandergestellt hat:

Ich gehe spazieren, von einem Bären eingeladen. Zum Fluss. [Zu Fuß etwa zwanzig Minuten.] Im Frühling, um

²⁷ A.a.O. S.36.

Schnepfenvogel zu sehen, war ich einmal (im ABC-Schutzanzug) da, aber in dieser warmen Zeit (in normaler Kleidung), sogar mit etwas zum Essen dabei, war ich (seit jenem Fall) noch nie da. Vielleicht nicht Spaziergang, Wandern sollte man das nennen.²⁸

Der Teil in eckigen Klammern stammt aus der Version 1994 und findet sich 2011 nicht mehr. Der Teil in runden Klammer wurde 2011 neu hinzugefügt. Diese Zitierweise, die Texte optisch überlagert, verdeutlicht das Wesen von *Kamisama 2011*: Indem beide Fassungen in *einen* Text integriert werden, wird visualisiert, dass die Welt nach „jenem Fall“ nicht erst durch diesen hervorgebracht wurde, sondern bereits davor in dieser eingeschlossen lag. Das Selbst-Remake Kawakamis stellt die jetzige Ratlosigkeit als ein Resultat der Welt „davor“ zur Frage.

3. Zitat als Kommunikation mit den Toten

Die Katastrophe liegt nicht nur in ihren Ursachen selbst, sondern war in ihrer Komplexität bereits davor in der Welt eingeschlossen. Kawakami und mit ihr Takahashi zeigen dies anhand der Verwendung von Zitaten.

Dieselbe Einsicht zeigt auch Jelineks Literatur bereits seit früheren Phasen. In einem Interview zu *Totenauberg* (1991) äußert sich die Autorin: »Totenauberg ist im Grunde ein Requiem. Wie der Name sagt: Wir leben auf einem Berg von Leichen und von Schmerz.«²⁹ Auch *Totenauberg* besteht aus einem Geflecht von Zitaten. Damals charakterisierte Jelinek ihre Theatersprache als »Sprachflächen«³⁰. »Sprachflächen« stellen eine „selbständige“³¹ Sprache dar, die keine Innerlichkeit als Tiefenstruktur voraussetzt.

²⁸ Takahashi (2012), S.100.

²⁹ Becker, Peter von: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.“ THEATER-HEUTE Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Theater heute (9/1992), S.1-8, S.8.

³⁰ A.a.O. S.7.

³¹ Poschman, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1997. S.202.

Dies heißt allerdings nicht, dass es den »Flächen« an Tiefe fehlte, sondern nur, dass es zu Überlagerungen kommt, die als solche die Grundstruktur der Texte bilden. Die Überlagerung von Zitat, Text und Sprache verkörpert die Schichten des Berges, auf dem wir stehen.

Wie trägt diese Methode der Überlagerung nun zur Kommunikation mit den Toten bei? Takahashi zufolge geht es dabei um ein »nach unten sehen«: Aus einer Rede Naomi Kleins zitiert er die Bezeichnung »Wurzeln ausbreiten« und vergleicht diese mit dem Modus »nach oben«, wie man ihn beispielweise bei politischen Reden findet. Hingegen ermöglicht der Modus »nach unten« die Kommunikation mit denen, die keine Sprache haben. Ihrem Wesen nach ist die Beschäftigung mit den Schichten des »Berges« und den dabei wesentlichen Aspekten des Zitierens »nach unten« gerichtet, wobei durch das Zitat überdies eine Art von Dialog zwischen einzelnen Textschichten entsteht: Das Bestreben, die oberen Schichten zu verlassen und sich in tiefere zu bewegen, birgt die Möglichkeit, Sprache an Tote zu richten und Unhörbares zu hören.