

Körper und Zeit
in Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten*

von

Michael Schmidt

terz30@yahoo.de

Die Wiederkehr der Toten in Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* kann verstanden werden als eine Parodie der ewigen Wiederkehr Nietzsches. Jelinek konkretisiert eine abstrakte Idee der Zeit, indem sie die historischen Toten der Shoah in ein Bergtal in den Alpen wiederkommen lässt. Die Toten kann man nicht einfach zum Schweigen bringen, ihnen einen Stillstand jenseits der Zeit aufzwingen. Sie kehren wieder, die Toten, die man einfach vergessen will, so als haben sie nie existiert, als seien sie ein unerreichbares Jenseits der gegenwärtigen Gesellschaft. Die Toten sind aber das interne Limit, die nach innen gewendete Grenze des gesellschaftlichen Bewusstseins. Auch wenn nicht über die Toten gesprochen wird, werden sie gerade durch jenes nicht Benannt-Werden zu einer Gegenkraft, bilden eine Form, einen Widerstand, eine Bewegung gegen den vereinheitlichenden Diskurs. Denn wenn über die Toten in einer Öffentlichkeit gesprochen wird, der es allein um Produzieren von Ereignissen geht, um das Herstellen einer sterilen, konsumtauglichen Gegenwart, die ohne jegliche Bindung mit der Vergangenheit oder Tradition ist, wird das Erinnern in eine standardisierte Sprache gedrückt, die eben das, woran erinnert werden soll verdeckt und verdunkelt.

Die Geschichte, als konkrete Erfahrung, als Möglichkeit die Gegenwart kritisch zu überdenken, wird in medien-und konsumgerechte 'History' und 'emotions' umgeformt, ein mediales Erlebnis, das man danach beurteilt, ob es einen Grusel und Gänsehaut beschert hat, oder nicht. Die Gesellschaft entzieht sich damit einer wirklichen Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Vergangenheit, weil ja immer auf das Existieren von Erinnerungssendungen in den öffentlichen Medien verwiesen werden kann. Kritische Auseinandersetzung wird ersetzt durch ein ästhetisiertes und ästhetisierendes 'storytelling'. Zum Bestandteil dieses

Geschichtenkonstruierens werden die Geschichten von zufälligen, anonymen Toten, die plötzlich bekannt werden, um dann in regelmäßigen Abständen durch die Medien zu geistern. Aus unerklärlichen Gründen rücken tote, oder verschwundene Menschen, in das mediale Interesse, während andere, denen ähnliches zugestoßen ist, nicht einmal eine Zeile wert sind. Um diese schizophrene, irrationale Wertschaffung offenzulegen, weigert sich Jelinek, in *Die Kinder der Toten*, Geschichten zu erzählen. Es gibt nur Erzählfetzen, die der Leser wiedererkennen kann, weil er ihnen häufig im öffentlichen Diskurs begegnet. So sind die drei Hauptfiguren nichts anderes als die Parodien dieser Erzählkonstruktionen: der tragisch ums Leben gekommene Sportler, das vergewaltigte und ermordete Mädchen und die alte Jungfer, die in den Bergen stirbt. Jelineks Tote borgen sich die Sprache der uniformen Medientoten. Der Roman leihst ihnen eine Sprache, die aus denjenigen Erzählmustern der Gesellschaft besteht, die diese für ihr eigenes Funktionieren einsetzt. Durch das Aufgreifen von 'faits divers' gibt sich der mediale Diskurs den Anschein, Sinn erzeugen zu können. Der Sinn wird als ein Ereignis inszeniert, als eine Erscheinung von Wahrheit und Authentizität.

Jelinek überspitzt nun in *Die Kinder der Toten* das gesellschaftliche Produzieren leerer Ereignisse, die ohne Verbindung mit Leben sind, leere Hülsen, industrialisierte Verhaltensmuster, die sich als individuelles Erleben verkleiden, etwa in ihrer Beschreibung des sexuellen, sprich, pornographischen Aktes. Das sexuelle Erleben, die konkrete Handlung ist etwas, das nur schwierig Zugang zu der Erinnerung findet. Meistens vergisst man ja, was man so getrieben hat. Deshalb bleibt der Akt etwas einzigartiges und verlangt nach Wiederholung. In der Pornographie wird der sexuelle Akt nach außen gekehrt. Er ist reine Äußerlichkeit und kann damit, als eine Art 'ästhetischer' Leistung, beurteilt werden. Das individuelle Erleben geht unter in ein Konkurrenzprinzip, das sich mit anderen Akten messen lassen muss. Plötzlich wird etwas, das Teil des individuellen Begehrens war, zu einem gesellschaftlichen, industrialisierten Akt. So wie die Sprache des Erinnerns rein äußerlich bleibt, das eigentliche Zeiterlebnis nicht zu fassen vermag, obwohl der Erinnerungsdiskurs ja von sich einfordert, genau jenes zur Sprache zu bringen, erstarrten die Körper zu einer reinen Form, die wie die Sprache kein Begehren, sondern nur das Funktionieren des Mechanismus ausdrückt, also im eigentlichen Sinne nur ein Betriebsprogramm ist. Der pornographische Körper ist der arbeitende Körper, der in einer festgelegten Zeit eine fixierte Leistung und Performance abzuliefern hat. Er verschwindet in dem objektiven Zwang der Arbeit. Die dargestellte Lust erweist sich als eine

Belohnung dafür, dass die Körper die gesellschaftlichen Regeln und Werte des Marktes, das Bestehen der Welt als solcher sanktionieren, ja selbst begehren. Im Porno sagen die Körper, (und folglich auch der Zuschauer), 'ja' zu der besten aller notwendigen kapitalisierten Welt, die nur diese eine sein kann und keine andere.

In der Pornographie gilt ironisch bezogen auf die Körper, was Foucault als zentrale Strategie gesellschaftlicher Subjektivierungsprozesse ausmacht: die Aufforderung zum Geständnis, das Aussprechen und Freilegen des individuellen Empfindens und Handelns. Der pornographische Blick verlangt vom Körper nämlich ein Geständnis: lediglich männlicher, oder allein weiblicher Körper zu sein, und als Körper seine gesellschaftlich bestimmte Position lustvoll anzunehmen. Es wird, wie Jelinek zeigt, über die Pornographie sichergestellt, dass das Begehr nicht aus den Bahnen schlägt und sich nur als Eindeutigkeit in Opposition zu fassen vermag: Frau/Mann, unten/oben, wertlos/wertvoll etc.

So wie die gleichgesinnten Charaktere in Goethes *Wahlverwandtschaften* gegen ihren Willen zueinanderfinden, gibt es zwischen dem Körper der Frau und dem des Sportlers eine magische Anziehungskraft. Sie sind in dem oben genannten Sinne wesensgleich und finden deshalb ohne Schwierigkeiten zueinander. Da beide ja Konsumprodukte sind, nimmt die Beschreibung ihres 'Beischlafes' pornografische Züge an. Jelinek zeigt, dass der Sport-Körper des Mannes über den natürlichen der Frau steht, und diese somit gezwungen ist, die männlich entworfenen Phantasien zu befriedigen. Einen sportlichen Körper kann man sich durch Investment in Zeit und Geld kaufen und kreieren. Als Frau wird man ungefragt geboren, weshalb die Frau ein Geschenk der Natur ist, auf das man auch gerne verzichten könnte. Da sie aber nun mal da ist, handelt es sich deshalb in der modernen Gesellschaft darum, diesen Körper der Frau in eine Phantasmagestalt umzuformen, über die man nach Belieben und Vergnügen umschalten kann. Im pornografischen Akt, werden die Körper zu reiner Bildlichkeit, über die der Zuschauer durch den Blick Macht gewinnt. Sie sind sichtbar, der Zuschauer aber unsichtbar, obwohl dieser ja schon implizit als Kunde zwischen den Körpern anwesend ist. Die moderne, kapitalistische Gesellschaft erzeugt also Haufen und Stapel von Körpern, die abgefilmt und je nach Bedarf aufgerufen oder zur Seite gelegt werden können. Dadurch, dass die Gesellschaft die Körper zu Bildern erstarren lässt, sie ihres realen Lebens beraubt, kommt es zu dem Skandal, dass die Opfer der Shoah auch lediglich in dieser Bildlichkeit gefangen zu sein scheinen, in einem gewissen Sinne ästhetisiert worden sind und damit ohne Probleme verdrängt und vergessen

werden können. Jelinek schreibt gegen diese Perversion an. So werden etwa in der Episode des ertrunkenen Jungen, der zu seinen Eltern zurückkommt, geschickt Anspielungen auf Kriegsverbrechen mit Beschreibungen der modernen Konsumgesellschaft verbunden.¹

In *Die Kinder der Toten* macht Jelinek also deutlich, dass der gesellschaftliche Diskurs sogar die Körper zu Simulation erstarren lässt. Der gesunde, sportliche, standardisierte Körper bringt die Illusion einer in sich versöhnten und konfliktfreien Gesellschaft zum Ausdruck, einer Gesellschaft, die allein von Wohlbefinden und Harmoniebedürfnis bestimmt ist. Gewalt und Sex finden sich wie die Geschichte aus der Öffentlichkeit verdrängt, um, wie praktisch, von der Film- und Pornoindustrie aufgefangen und vermarktet zu werden. Zugleich wird die im Film dargestellte Gewalt, ähnlich der Erinnerung und der Körper, zu einem äußeren Ereignis. Sie wird, etwa in amerikanischen Filmen, als etwas dargestellt über das sich die Gesellschaft notwendig formt, um es zugleich auf einer höheren Ebene hinter sich zu lassen. Die Gewalt erscheint häufig als Stifterin von Ordnung, einer Ordnung, die sie zwar zuvor selbst eingerissen hat, aber durch den Akt der vermeintlichen Zerstörung wird die eigentliche Ordnung nur noch um so unerbittlicher und mächtiger. Man könnte fast sagen, dass es zwei Formen von Gewalt gibt: eine, wenn man so will, profane, egoistische Gewalt, die die gesellschaftliche Ordnung pervertiert und angreift und eine göttliche Gewalt, die, indem sie die profane Gewalt in sich integriert, diese übersteigt und damit das Weiterbestehen von Ordnung, wie sehr diese auch angegriffen sein mag, garantiert. Die profane Gewalt hat die Legitimierung durch das Begehren, (und damit gar keine), die göttliche Gewalt legitimiert sich durch Gerechtigkeit und das Übersteigen des Begehrens in einen höheren Zustand des So-Seins der Welt. In der Legitimierung der Welt an sich, ihrer Einheit aus Oppositionen, ergänzen sich also die gesellschaftliche Darstellung der Gewalt und der Pornographie, wie Jelinek in ihrem Roman ausführt.

1 „Hat sich der Sohn in die Ewigkeit des Lichts einer Hamburgerkette eingewogen, hat er sich einen Augenblick, eltern- und geschichtslos, von der Leine gelassen? Ein kleiner Europäer, geformt und genormt, dem das vorgestanzte Essen in den Schlund geschüttet wird, bis er die Sprache der Zeit spricht und mit den Vögeln redet, weil er soviel Proteine zu sich genommen hat? Ein kleiner hl. Franziskus. Hat sich das Kind in der Arche geirrt und sich unter einen falschen Unterstand zur Taufe angestellt während einer Überschwemmung im Dianabad? Als sagte er „Cheeseburger“, lächelt der Sohn stumm auf diese Frage, er will um keinen Preis verkünden, was geschehen ist, außer er kriegt die Autorennbahn, die er sich wünscht. Auf einmal ist dieser Ort wie von Christus mit Decken verhüllt. Die Bewegungen der Eltern werden langsamer, etwas wispert über uns Ahnungslose hin, und das gigantische Haargespinst von Millionen toter Menschen, von denen manche gut und schön gewesen sind wie aus dem Märchen vom eingesponnenen Dornröschen oder der Rapunzel (die schon etwas mehr aus sich herausgegangen ist!), wird an den Wänden herabgelassen, eine Strickwarenleiter, hinter der ihre ehemaligen Besitzer nur betreten einherhinken können. Betreten deshalb, weil in sie eingebrochen worden ist, mit Stiefeln und Knüppeln aus dem Sack.“ Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Hamburg 1997, S.401-402.

Der Zombie, als ein moderner Mythos der Massenindustrie², setzt hier an. Ähnlich wie Gewalt und Sex, verfügt der Zombie über keine Sprache. Sie muss ihm nachgeliefert werden. Zudem können die Körper der Zombies keine Erfahrung machen. Auch diese muss erst nachträglich erarbeitet werden, wie der Roman *Die Kinder der Toten* es vorführt. Somit kann Jelinek, über die Gestalt des Zombies, nach der Beschaffenheit der standardisierten Welt fragen. Welt wird von Jelinek nicht allein neutral als Gesamtheit der Dinge und Situationen verstanden, sondern Welt ist für sie immer auch Produkt unterschiedlicher Interessen und Interpretationen.

Die Wahrnehmung der Wirklichkeit ist immer vermittelt. Der Einzelne ist von unterschiedlichen Sprachebenen und Diskursen, die nicht einheitlich sind und sich häufig widersprechen, umgeben. Diese ständig wallenden Sprachebenen nehmen unterschiedliche Funktionen ein, können dem Individuum fremd, gleichgültig oder unbekannt sein, bilden aber in ihrer Gesamtheit den gesellschaftlichen Diskurs, den das Individuum glauben muss, und der seinen Zugang zur Welt bildet. Deshalb kann das Funktionieren von Welt für Jelinek nur über eine Zuspitzung des literarischen Sprechens zugänglich gemacht werden. Wir nehmen die Welt nicht nur als unabhängige Sprechende wahr, sondern die standardisierte, diskursive Sprache erzeugt normierte und normierende Begriffe, zieht sich auf Gemeinplätze zurück, erzeugt künstliche Sicherheit. Sie scheint im Namen einer großen und ewigen Wahrheit zu sprechen. Sie dringt ständig und feinmaschig in unser Gehirn ein, so dass wir dazu neigen, sie als unsere natürliche Sprache, d.h. als den Ausdruck, für uns ewiger Wahrheit zu verstehen. Für Jelinek ist ein Jenseits des Begriffes aber nicht denkbar. Im Diskurs verstehen wir deshalb die Welt, ohne sie zu verstehen. So mag hier als Beispiel an den Romananfang erinnert werden.

Die Nennung berühmter Komponisten kann zunächst als misslungener oder komischer Versuch erscheinen, mit den Toten in Kontakt zu treten. Die Vornamen scheinen nicht zu stimmen, oder Vor- und Nachname sind vertauscht. Tatsächlich handelt es sich bei den genannten Namen um historische, aber heute eher vergessene Persönlichkeiten. So ist Franz Mozart der Sohn des berühmten Komponisten und Karl Schubert ein österreichischer Heilpädagoge. Jelinek unterwandert also geschickt die tradierten Erwartungen des Lesers.

2 « La mort immanente, diffuse, absorbée, tel est l'état que prend le signifiant dans le capitalisme, la casse vide qu'on déplace partout pour boucher les échappées schizophréniques et faire garrot sur les fuites. Le seul mythe moderne, c'est celui des zombies – schizos mortifiés, bons pour le travail, ramenés à la raison. En ce sens, le sauvage et le barbare, avec leurs manières de coder la mort, sont des enfants par rapport à l'homme moderne et son axiomaticque (il faut tant de chômeurs, il faut tant de morts, la guerre d'Algérie n'en tue pas plus que les accidents d'auto le week-end, la mort planifiée au Bengale, etc.) » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Éditions de minuit, 1972/1973, S. 405.

Damit macht sie deutlich, dass der Druck der offiziellen und sanktionierten Sprache, die Gewohnheit, die sie auf die Wahrnehmung und das Denken ausübt, so stark ist, dass der Einzelne zu einer Passivität angehalten wird, die er nicht ohne weiteres zu erkennen vermag. Bedenkt man zudem die Wichtigkeit des Namens für das mythische Denken, so spielt Jelinek sozusagen das mythische Denken gegen die Mythenbildung der modernen Gesellschaft aus. Obwohl diese sich ja als demokratisch und rationell begreift, erzeugt sie doch in ihrem Kern autoritäre und vertuschte Gewaltstrukturen. Zudem fungieren die Namen der Zombiegestalten, also Gudrun Pichler, Karin Frenzel und Edgar Gstranz, und ihre häufige Aufrufung, als zynischer Gegensatz zu den unzähligen anonymen Toten der Shoah, deren Namen man vergessen, an die man sich nicht erinnern will, die namenlos bleiben und in der Masse versinken. Jelinek zeigt das Bedürfnis des medialen Diskurses künstlich Scheintote zu erzeugen, um die eigentliche Masse der Toten zu verdrängen.

Um diesen Diskurs also aufzubrechen, drängt Jelinek in *Die Kinder der Toten* die literarische Sprache nach zwei Seiten, versucht dessen schizophrenen Grundprämissen offenzulegen und ad absurdum zu führen. Die Schrift des Romans oszilliert deshalb zwischen Oppositionen und Antinomien. Schon der Titel verweist darauf. Kinder, Ausdruck des Lebens und der Zukunft, werden in die Nähe von Vergangenheit und Tod gerückt. Der ganze Roman wird von Randerscheinungen und von sich verwischenden, oder sich überschneidenden Identitätsmustern bestimmt. So ist der Schauplatz des Geschehens eine vom Massentourismus vergessene, und nur von alten Menschen besuchte Landschaft. Obwohl Jelinek im Prolog ganz klassisch Angaben zum dem Ort der Handlung macht, bleibt dieses von ihr beschriebene österreichische Bergtal seltsam unbestimmt. Es scheint weniger Bestandteil eines politischen Gebildes, als eine Art organisches Gefüge zu sein, das außerhalb der Geschichte schwebt. Des weiteren finden sich im Roman die Begriffskomplexe Natur-Kultur, Leben-Tod, Mann-Frau, Alter-Jugend, Vergangenheit-Gegenwart. Diese stehen sich nun aber nicht in absoluter Opposition gegenüber, sondern können miteinander variiert werden. So kann Mann etwa mit Kultur, Leben variiert werden, Vergangenheit mit Leben etc. Jelinek jongliert mit den Axiomen der modernen Gesellschaft und entlarvt diese als Konstruktionen der Macht. Sie sind keine Begriffe, die Wahrheit bezeichnen, sondern Situationen und Verhaltensweisen markieren. Jeder dieser Begriffe ruft das Individuum dazu auf, sich in einer bestimmten und geschlechtlich kodierten Weise zu verhalten.

Für Jelinek stellt die Schrift die Möglichkeit dar, diese Axiome aufzubrechen und ihren Konstruktionscharakter aufzuzeigen. Die Schrift wird die ‚Synthese‘ dieser Axiome, wobei Jelinek sicherlich keine Dialektik anstrebt, sondern die immanente Opposition noch verstärkt, um die scheinbare Einheit dieser Begriffspaare in Frage zu stellen und aufzulösen. Die gesellschaftliche Macht benutzt diese Begriffspaare, um das eine gegen das andere auszuspielen. So ist für die Konsum- und Touristengesellschaft die Gegenwart besser als die Vergangenheit, die Natur leichter zu verkaufen als die Kultur, der Mann wertvoller als die Frau. Zugleich versucht die Macht sich zu verschleiern, indem sie die Illusion erweckt, dass etwa über den sportlichen und trainierten Körper eine Gleichheit und Solidarität hergestellt wird. Jeder, der an sich arbeitet und seinen Körper der Gesellschaft zu Verfügung stellt, könne eben jene Freiheit erlangen, die ihm von der Gesellschaft von vornherein abgeschlagen wird. Die Körper sind nicht frei, sondern von der Macht abgestempelt und bezeichnet, wie der nichtsahnende Verbrecher in Kafkas *Strafkolonie*. Der Roman inszeniert sich in einer Spannung zwischen Bewegung und Stillstand, in der die Metaphern übereinanderherfallen, sich gegenseitig aufheben, und damit die anvisierte Wirklichkeit sprengen. So machen Jelineks schiefen Metaphern verständlich, dass jene platten Metaphern, wie sie der mediale Diskurs benutzt, letztlich dazu dienen, die Realität durch schale Ästhetisierung zu verschleiern und erträglich zu machen. Es gibt kein ‚es ist wie‘, sondern nur ein ‚es ist so‘, um das Grauen und den Horror der Gesellschaft zu denunzieren. Die Schrift Jelineks entfaltet dadurch ihre Wirkung, dass sie einem traditionellen Bild von Dichtung entsagt und die Dichtung damit paradoxerweise zum kritischen Garanten des Wirklichen selbst werden kann.

Das mediale Sprechen ist nichtssagend und ohne Referenzpunkt, weil es letztlich nur sich selbst ausdrückt. Die Sprache des Romans schiebt sich genau in dieses Nichts hinein, um es vorzuführen. Jelinek hilft dem Nicht-Gesagten, indirekt zu Wort zu kommen. Durch schiefen oder falsch erscheinenden Metaphern, Kalauer und geschickte Ausnutzung von Polysemie, werden die vom Leser erwarteten Sinnabläufe unterbrochen, öffnet sich die von der Gesellschaft zum Schweigen gebrachte Dimension der Sprache. In diesem Sinne ist das unerhörte Moment in *Die Kinder der Toten* nicht, dass die Frauen und die Körper zu Zombies werden, sondern, dass die Toten, die Opfer des Nationalsozialismus zurückkommen und nichts anderes verlangen als ihr Recht auf Sprache. Der in Lauf gekommende Kapitalismus und sein medialer Sprachdiskurs überdecken das für sie Nebensächliche und Unangenehme. Die

Vergangenheit wird beschworen, um besser verdrängt zu werden. Die Sprache wird in diesem Sinne zu einem Gewaltakt, der den von der Gesellschaft Vergessenen und aus der öffentlichen Wahrnehmung Verdrängten, auch noch den letzten Rest ihrer Identität raubt und sie zum Verschwinden bringt.³ Der Text kreist ja im folgenden immer wieder um dieses Verschwinden der Frau, (Karin Frenzel ist sichtbar und dann wieder unsichtbar), und der Toten der Shoah, die zugleich da und doch vollkommen abwesend sind. Jelineks Text gibt sich als eine Geisterbeschwörung zu verstehen, die gegen das Ungesagte der Gesellschaft antritt. So kommen die Toten aus Wien zwar in der Pension Alpenrose an, werden aber von den Urlaubern nur flüchtig beachtet, und die Wirtin verteilt das Essen ein wenig dümmlich weiter an die zahlenden Touristen. Am Schluss des Textes werden aber auch sie von der Schlammlawine, die symbolisch für den losgelassenen medialen Diskurs einsteht, verschüttet. Die Geschichte ist in die Natur hineingewandert.⁴

Es ist deshalb entscheidend den Grundprämissen des Diskurses nachzugehen, weil es nur so überhaupt möglich wird, auf ihn aufmerksam zu werden und ihn zu hinterfragen. Nicht offeneingestandene Prämissen motivieren das Denken und das Bewusstsein, ohne aber direkter Teil von diesen zu sein. Sie sind dasjenige, worauf sich der Diskurs implizit bezieht, aus denen er seine Legitimierung zieht, die seine Fundierung darstellen. Die vom Roman thematisierten Prämissen sind diejenigen der Zeit und des Körpers. In der Figur des Zombies können diese beiden miteinander verbunden werden. Im Zombie drückt sich die Vorstellung der ewigen Wiederkehr aus. Im Roman besteht eine Affinität zwischen den drei Zombiefiguren und den Toten der Shoah. Drückt sich in den Zombies ein unbedingtes 'Jetzt' und 'Hier-sein' aus, erinnern die Toten der Shoah als ungebetene Gäste an die Bedeutung der Zeit in der Dauer. Es ist nicht möglich, die Zeit nur als Gegenwart zu begreifen, sondern Gegenwart wird nur verständlich, wenn man sie zurückkoppelt mit der Vergangenheit, die sie ja auch zugleich ist. Die Zombiestralen befinden sich deshalb wortwörtlich in einer Art 'Zwischenzeit', die weder

3 „Über eine selektive Zitattechnik, die auch den Roman *Kinder der Toten* kennzeichnet, rechnet Jelinek satirisch mit einer ideologiedurchtränkten Sprache ab, die auf den Hintergrund des Mythos 'Natur', unter dem die Begriffe 'Sexualität' und 'Tod', 'Heimat', und 'Frau' eingeordnet werden, die historischen Implikationen dieser mythologischen Teilespekte auslöscht.“ Sieglinde Klettenhammer, „Das Nichts, das die Natur auch ist“. Zur Destruktion des Mythos 'Natur' in Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 43, Literatur und Ökologie, Hg. von Axel Goodboy, Amsterdam-Atlanta, GA 1998, S.320-321

4 „Denn nicht die Antithese von Geschichte und Natur, sondern restlose Säkularisierung des Historischen im Schöpfungsstande hat in der Weltflucht des Barock das letzte Wort. Dem trostlosen Lauf der Weltchronik tritt nicht Ewigkeit, sondern die Restauration paradiesischer Zeitlosigkeit entgegen. Die Geschichte wandert in den Schauplatz hinein.“ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, 1978, S.73.

vollkommen im Jetzt, in der Vergangenheit oder der Zukunft ist.⁵ Es ist eine Zeit des Werdens und des Stillstands, eine Zeit, in der alle möglichen Zeiterfahrungen zusammenfallen und auseinanderbrechen. Es ist eine ambivalente Zeitform, in der die Zeit geboren wird, und doch zugleich stirbt. (Man denke etwa an die Brunnenszene in der Waldschlucht. Die Frau Karin Frenzel stirbt und wird zugleich tot geboren). Jelinek versucht ein Bewusstsein für Zeit offenzulegen, gibt zu verstehen, dass diese nicht eine lineare Dauer ist, die einen Anfang hat und auf ein Ende läuft, wie dies etwa die christliche-jüdische Religion formuliert, sondern eine Art von Unterbrechung, eine Lücke im Diskurs ist, eine Öffnung auf etwas.⁶ Das apokalyptische Ende des Romans, das Untergehen des Tals in einer riesigen Schlammlawine, ironisiert diese Vorstellung der Dauer.

Die Gestalt des Zombies, wie sie vom Roman *Die Kinder der Toten* entworfen wird, ist in ihrer schizophrenen Struktur, sowohl im Augenblick als auch tot, sowohl Körper als auch Unkörper zu sein, Sinnbild für das Bedürfnis der kapitalistischen und neoliberalen Gesellschaft Zeit und Körper als eine reine Gegenwart, und zugleich als Ewigkeit, als unabänderliche Gesetzmäßigkeiten und Strukturen zu stilisieren. Die Zombiegestalten vereinen auf eine ironische Weise die Zeitregime individueller und kollektiver Zeit. In ihnen prallen zwei Zeitformen aufeinander. In ihnen spielt der Konflikt verschiedener, sich eigentlich ausschließender Zeitlichkeiten eine Rolle. Sie bedeuten das Ende der Zeit, manifestieren aber zugleich, weil sie ja aus der Gesellschaft ausgeschieden worden sind, einen zeitlichen Neuanfang. Sie sind das unverhoffte, und paradoxe Moment einer zeitlichen Wende. Sie sind letztlich eine Utopie, die ins Leere läuft. Sie sind Gegenproduktion in der Produktionsgesellschaft. Die Zombies vereinen in sich auf virulente Weise das Paradox, gerettete und verlorene Zeit zu sein. Sie verteilen sich in der Landschaft, und sind doch zugleich in dieser isoliert und ausgeschlossen. Sie sind eine Zeitlücke, eine Falte. Die Zombiefiguren repräsentieren das gerettete Leben, das zugleich untergehen muss.⁷

5 „Die Verfallenen, ob tot oder lebendig, wissen bis zu diesem Augenblick nicht, dass ihre Zukunft bereits begonnen hat.“ *Die Kinder der Toten*, S.23.

6 „(...), also ein Loch in der Zeit, das jeder beliebige gerissen haben könnte, (...).“ *Die Kinder der Toten*, S.125.

7 Man könnte über den Zombie sagen, was Benjamin über den tragischen Helden schreibt: in seinem Untergang fordert er die göttliche Ordnung heraus, indem er deren Unmöglichkeit zeigt. Die Zombiegestalten verdeutlichen die Schizophrenie des herrschenden Systems, in dem sie als dessen Produkt und Opfer untergehen. „Nicht das Recht, sondern die Tragödie war es, in der das Haupt des Genius aus dem Nebel der Schuld sich zum ersten Male erhob, denn in der Tragödie wird das dämonische Schicksal durchbrochen. Nicht aber, indem die heidnisch unabsehbare Verkettung von Schuld und Sühne durch die Reinheit des entsühnten und mit dem reinen Gott versöhnten Menschen abgelöst würde. Sonder in der Tragödie besinnt sich der heidnische Mensch, das er besser ist als seine Götter, aber diese Erkenntnis verschlägt ihm die Sprache, sie

Jelinek versucht diese konstruierte Konzeption von Dauer und Ewigkeit auch dadurch zu unterwandern, indem sie die Zeit räumlich versteht. Die Zeit nähert sich in *Die Kinder der Toten* derart dem Raum an, dass man eigentlich von einer zeitlichen Geographie sprechen müsste, als von einem linearen Ablaufen der Zeit. Die zeitlichen Ereignisse unterscheiden sich weniger durch ein ‚jetzt‘, ‚vorher‘ oder ‚später‘, als ein ‚hier und dort‘. So versinkt Karin Frenzel *dort* im Waldbrunnen und wird *hier* von ihrer Mutter fertig gemacht. Dieser Hinweis auf eine zeitliche Geographie des Romanes, in der sich die Ereignisse und Figuren simultan verteilen, ist entscheidend, weil sich der Roman damit eine mythische Struktur zu eigen macht. So ist in der Odyssee ja die zeitliche Dauer für Odysseus sekundär. Seine Reise ist letztlich nur ein Verschieben der Schauplätze, bis er schließlich wieder in Ithaka, den Ausgangspunkt seiner Reise, ungealtert wiederkehrt. Oder in dem Nibelungenlied wird die Handlung ebenfalls eher durch räumliche Veränderung als durch ein Ablaufen der Zeit getragen. So wie die mythischen Figuren, kennen Jelineks Figuren kein Altern. Ihr Dasein ist eher mit Begriffen wie ‚hier‘ und ‚da‘, ‚sichtbar‘, ‚unsichtbar‘ festzulegen, als durch zeitliche Markierungspunkte. Sie bleiben eingefroren in das Alter ihres Todes wie eine urzeitliche Mücke im Bernstein.

Im Individuum drücken sich nun die Sprachmuster, die in es hineingedrückt wurden, über den Körper aus. Jelinek zeigt in ihrem Roman durch gesellschaftliche Macht abgerichtete Sprachkörper. Sportler und Frauen sind in diesem Sinne extrem abgerichtete Körper, die zugleich von der Gesellschaft allegorisch verklärt werden. Die Frau und der sportliche Körper werden zu Bildern des (männlichen) gesellschaftlichen Begehrens und Ordnungsverhaltens. Von Ordnung kann in diesem Zusammenhang gesprochen werden, weil weiblicher und sportlicher Körper von der kapitalistischen Gesellschaft normiert sind und zugleich deren Norm sanktionieren.

Wenn der Körper also im Zentrum der modernen Gesellschaft steht, so auch deshalb, weil er von dieser als Ausdruck und Symbol der Zeit verstanden wird. Nicht nur, dass sich an ihm das Verstreichen der Zeit ablesen lässt, vielmehr soll der Körper diese zum Stillstand bringen.⁸ Der sportliche Körper ist ein Reflex von Ewigkeit.

Es tritt also ein quasi religiöses Moment zutage. Der Roman macht auf ironische Weise auf

bleibt dumpf.“ Walter Benjamin, *Schicksal und Charakter*, in: *Sprache und Geschichte, Philosophische Essays*, Stuttgart 1992, S.99.

8 So können etwa die Sprachfiguren Karin Frenzel und ihre Mutter als der vergebliche, weibliche Versuch verstanden werden, die Zeit zum Stillstand zu bringen. In ihrer Beziehung gibt es nur ein Jetzt, eine gestrickte Ewigkeit. Dieses individuelle Bemühen, die Zeit zum Stillstand zu bringen, kann indirekt als der Versuch verstanden werden, die Geschichte und historische Schuld von sich zu weisen.

das Paradox der christlichen, und in Nachfolge daran, der kapitalistischen Kultur aufmerksam: im Zentrum einer Religion, die sich rein geistig denkt, steht der tote Körper des Gekreuzigten. In der Konsumgesellschaft wird dieser sakralisierte Körper verweltlicht, indem er kapitalisiert wird. So generiert der Körper des Sportlers 'fun', Gesundheit, und im Falle der von Jelinek anvisierten Profisportler, Unmengen von Kapital. Dieser vollkommen gelenkte, polierte und identische Körper, der sich über die konkreten Leiber der Einzelnen als Ideal schiebt, erlaubt es Jelinek, eine Kontinuität zwischen dem faschistischen Regime und der gegenwärtigen, kapitalistischen Gesellschaft zu ziehen. In beiden wird die Bedeutung des gesunden Körpers nicht in Frage gestellt. Das Gegenteil ist der Fall. So wie in der christlichen Religion der gefolterte und tote Körper im Zentrum der Anbetung steht, so ist es in der kapitalistischen und faschistischen Gesellschaft der athletische und industrialisierte Leistungskörper, der zugleich als unsterblich und ewig gedacht wird. Jelinek zeigt also die Ambivalenz des modernen, sich als authentisch stilisierenden Körperkonzeptes auf, das sich aus religiösen, faschistischen, und kapitalistischen Komponenten zusammensetzt. Gerade jener Industrie- und Arbeitskörper, den man sich für einen gewissen Betrag in jedem Fitnessstudio leisten kann, ist nicht Ausdruck des Lebens und ewiger Jugend, wie von ihm beteuert wird, sondern des Todes selbst. Es ist nicht Jelinek, die die Zombies 'zum Leben erweckt', sondern es ist die Gesellschaft selbst, die Konzepte zwischen Leben und Tod erzeugt, einen Diskurs des Lebendigen abhält, um dieses zugleich stillzustellen und abzutöten. Zugleich ist aber so, dass unsere Gesellschaft jeden Hinweis auf Tod und Sterben verbannt hat. Man schaut sich diese im Kino und im Fernsehen an, aber sie stellen keine gelebte und normale Erfahrung mehr da, wie dies etwa im 17. Jahrhundert noch der Fall war, wenn sich die Familie um das Bett des Sterbenden versammelte und der Tod ein öffentliches und nicht verheimlichtes Ereignis war. Im Roman wird dieses moderne Tabu entlarvt, indem der Tod als ein mediales, und im Verweis auf die Zeit des Nationalsozialismus, historisches Massenereignis erscheint, das über die Bildschirme flimmert. Im ironischen Sinne zieht der Tod in *Die Kinder der Toten* eine richtige Show ab.

Durch die modernen Mittel der Reproduzierbarkeit von Bildern sind wir heute ständig von den Blicken der Toten umgeben. Wir haben uns an ihre Anwesenheit, etwa im Film, gewöhnt und empfinden es nicht als einen Skandal, sie faktisch als Schattenbild vor uns erscheinen zu sehen.⁹ Die Toten werden nach und nach durch ihre Bilder ersetzt und damit beliebig verfügbar

⁹ Es sei an dieser Stelle z.B. an den Grusel Walter Benjamins in der *Berliner Kindheit* erinnert, als er zum ersten Mal eine Stimme in einem Telefon vernimmt. Diese scheint ihm wie aus dem Totenreich zu kommen. Eine

gemacht. Es kommt zu einer Simultanität des fiktiven und des realen Geschehens.¹⁰ Durch die 'Zombieerzählung,' die ja unter anderem von dem Gruselfilm *Carneval of souls* inspiriert ist, gelingt es dem Roman, den öffentlichen Umgang mit der Geschichte selbst zu thematisieren. Diese erscheint als latent bedrohlich, wird aber durch eine Fiktionalisierung verharmlost und banalisiert. Dies geschieht etwa auch durch Sprache, die uns die Wirklichkeit in kleinen Happen zubereitet und sich selbst als die die 'wirklichere' Wirklichkeit verkauft. Die Geschichte ist, wie die Natur, zu einem Konsumprodukt geworden.

Es gibt für Jelinek keinen authentischen Körper, der etwa symbolisch für die Gesellschaft einstehen könnte, wie dies uns etwa die Sportindustrie mit ihrem Fetisch des Wahrhaften weismachen will. Der Körper ist ein gesellschaftliches Produkt, das die Normen und Phantasmen der Gesellschaft zum Ausdruck bringen soll. Er ist eine Leistungsnorm. Die Unkörper der Zombie bringen dies ironisch auf den Punkt, weil sie ja sowohl das Gelingen, als auch das Scheitern der Konsumgesellschaft nach ewigen Leben ausdrücken. Durch das demonstrative Ausstellen des sportlichen und gesunden Körpers wird eine mediale und diskursive Einheit und Ethik hergestellt, weil eben dieser phantastische Körper die Kategorien von krank-gesund, normal-anormal erzeugt. Die Bedeutung des Körpers liegt also darin, dass er zu einem biologischen Kapital, einem industriellen Naturprodukt wird, das als Zeichen der generellen, gesellschaftlichen Gesundheit gilt. Der Körper der Untoten bestätigen und denunzieren dieses Phantasma einer Gesellschaft, die den Tod verbannt, und doch als ihren Ausgangspunkt, die ins Vergessen gedrängte Shoah hat.

Zum Abschluss lässt sich also zusammenfassen: Jelinek versucht, wenn man so will, in *Die Kinder der Toten* über ein Spannungsfeld aus Zeit, Körper und Sprache eine zeitliche, körperliche und sprachliche Gegenbewegung zu schaffen. Der Roman schreibt sich in das Schweigen der Toten ein, nicht um diese als Wiederkehr des ewig Gleichen und Identischen zu

ähnliche Situation beschreibt Marcel Proust in *A la recherche du temps perdu*. Das Ich des Romans spricht mit seiner Großmutter am Telefon und diese wirkt auf ihn wie eine Tote. Die Großmutter, die sich photographieren lässt, um ihrem Enkel ein Bild von sich zu hinterlassen, gehört auch in diesen Zusammenhang des 'Unwohlseins' vor den strukturellen Veränderungen neuer Medien auf die Wahrnehmung der Welt und des 'Au delà'.

10 „Unsren Eingang kann man leicht mit Videokameras überwachen lassen. Auf den Bildschirmen sieht man dann bequem, was sich draußen abspielt, ohne dass man dazu vor die Tür muss. Wer wirft heute noch selber seinen Schatten, wenn der Abenteurer sich jetzt, bitte sehr, in den Vorführraum begeben möge: diese letzte Verirrung von Vergangenheit in eine fensterlose Zeit, in der wir sie leicht einfangen werden, so groß ist die Zeit nun auch wieder nicht. Die Wirklichkeit kommt, gut ausgebacken, allerdings fix und fertig, aus der Bildröhre, in welcher sie schön langsam knusprig braun geworden ist. Dazu Pommes und Majo. Oder Catch-as-Catchup.“ *Die Kinder der Toten*, S.450.

neutralisieren, sondern die Toten, indem sie ihre Position des Verschwindens und der zeitlichen Zwischenposition einfordern, werden für uns Heutige zu einer Hoffnung einer möglichen Gegenbewegung, dass eine andere Welt noch möglich bleibt, trotz allem.