

8. Land am Strome

Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* (1995)

»mit jedem Buch, das ich aufschlug, schlug
ich einen Sarg auf ...«

Thomas Bernhard, *Amras*¹

Mitte der 1990er Jahre wird die Erzählung davon, wie Elfriede Jelinek zur Geschichtenerstörerin geworden sei, zum germanistischen *master narrative* in der Auseinandersetzung mit ihrer Poetik. Ausgehend von zwei Studien, die kurz nacheinander erscheinen,² avanciert die Imago von Jelinek als aggressiver Antimythologin – *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* (1984), betitelt sie einen poetologischen Essay –, deren Vernichtungswerk auf Barthes' *Mythen des Alltags* basiert, zu einem literaturwissenschaftlichen Topos, der selbst eine gewisse mythische Qualität besitzt und sich in zahlreichen Arbeiten fortzeugt.³ Annette Doll widmet sich Jelineks Auseinandersetzung mit der ideologiekritischen Lektüre des Mythos als »erweitertes semiologisches System«,⁴ die im eng an Barthes' *Mythologies* angelehnten Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970) in die Absicht mündet, »die alte müstifikation: natur statt geschichte«⁵ offenzulegen. Jelineks »unablässiger Versuch, die Mythen von Kunst, Liebe/Sexualität und Natur ihren Lesern und Leserinnen als Mythen des bürgerlichen Bewußtseins zu entdecken, kann als inhaltliches und gattungsübergreifendes Bindeglied zwischen allen ihren Tex-

1 Bernhard, *Amras*, S. 21.

2 Vgl. Annette Doll, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart 1994; Marlies Janz, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart/Weimar 1995. Bereits einige Jahre früher publiziert Christa Gürtler einen Aufsatz zum Thema, vgl. dies., »Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität«, in: dies. (Hg.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt a.M. 1990, S. 120-134.

3 »Barthes' Wichtigkeit für Jelinek ist schon zu einem Gemeinplatz der Sekundärliteratur geworden.« Rita Svandrlík, »Von der Unlust am Lesen, vom Genuss am Text: das Beispiel Elfriede Jelinek«, in: Doris Moser, Kalina Kupczyńska (Hg.), *Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur*, Wien 2009, S. 363-374, hier: S. 364.

4 Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 94.

5 Elfriede Jelinek, »Die endlose Unschuldigkeit«, in: Renate Matthaei (Hg.), *Trivialmythen*, Frankfurt a.M. 1970, S. 40-66, hier: S. 59.

ten aufgefaßt werden.«⁶ Marlies Janz knüpft an diese Beobachtung an und untersucht Jelineks »Mythendestruktion – die Arbeit des ›Mythologen‹«⁷ in einer Folge von Einzeltextanalysen, die zeigen, auf welche Weise ihr Werk Erzählungen von Einfachheit, Unschuld und Natürlichkeit – das, was dieses Buch ausgehend von Koschorke als »bequemer« Sinn beschäftigt – als ideologisch motivierte Konstrukte entlarvt.⁸

Während sich die Untersuchung ihrer Mythenkritik in der zweiten Hälfte der 90er Jahre als wesentliche Strömung der Jelinek-Forschung konsolidiert, erreicht zugleich das direkte politische Engagement der Autorin seinen Höhepunkt. Das frühere KPÖ-Mitglied veröffentlicht Zeitungsartikel und offene Briefe, demonstriert und hält Reden, in denen Jelinek die Zweite Republik als korrupte Pseudodemokratie charakterisiert, die von verhängnisvollen Geschichten über nationale Tradition und Identität heimgesucht werde, wie sie die FPÖ als Partei faschistischer Wiedergänger unter ihrem Obmann Jörg Haider erzähle.⁹ Jelineks antimythischer Impetus durchdringt ihre Texte und ihr politisches Wirken gleichermaßen und verstärkt ihren von Medien wie der *Neuen Kronen Zeitung* lancierten Ruf als »Nestbeschmutzerin«, den sie sich seit dem Skandal um das Stück *Burgtheater* – uraufgeführt im November 1985 in Bonn, nur wenige Monate

6 Doll, *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek*, S. 37. Barthes selbst schreibt über den Entstehungskontext seiner *Mythen des Alltags*: »damals las ich zum ersten Mal de Saussure, und war nach beendeter Lektüre begeistert von dieser Hoffnung: Der Verurteilung kleinbürgerlicher Mythen, die immer nur proklamiert wurde, endlich ein Mittel zur wissenschaftlichen Entwicklung zu verschaffen; dieses Mittel war die Semiologie oder die subtile Analyse der Sinnprozesse, mit deren Hilfe die Bourgeoisie ihre historische Klassenkultur in universelle Natur verwandelte.« Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M. 1988, S. 8.

7 Janz, *Elfriede Jelinek*, S. 13.

8 Alexandra Millner verweist auf einen weiteren literarischen Bezug für die Auseinandersetzung mit mythologischer *poiesis*: »H. C. Artmann ist nicht nur Förderer Jelineks, sondern in diesem Zusammenhang auch als Orientierungsgröße der jungen Autorin zu nennen, zumindest was seinen Umgang mit Trivialmythen betrifft.« Alexandra Millner, »Schreibtraditionen«, in: Pia Janke (Hg.), *Jelinek-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 36–40, hier: S. 36. Jelinek meint in einem Interview über den Bezug auf Artmann hinaus, sie sehe sich »schon sicher in der Tradition [...] des Sprachexperiments der Wiener Gruppe.« Donna Hoffmeister, »Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei, and Wolfgruber«, in: *Modern Austrian Literature* 20 (1987), H. 2, S. 97–130, hier: S. 109.

9 Vgl. Janke (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin*, insbes. das Kap. »Aktion«, S. 71ff.

vor Beginn der Waldheim-Affäre –¹⁰ mit anderen Geschichtsenzerstörern wie Bernhard teilt. Sie bemächtigt sich dieses Images produktiv, etwa im Jahr 2000 anlässlich ihres erneuten Verbots, ihre Dramen auf österreichischen Bühnen aufzuführen: »Ich habe seit langem resigniert, will aber wie eine Schlange zustoßen, wenn die Demagogen es am wenigsten erwarten, in den Medien des Auslands. Ich werde mit Wonne mein Nest beschmutzen.«¹¹

Nicht nur die Forschung zu älteren Texten Jelineks und ihr Versuch politischer Einflussnahme deuten zum Ende des Jahrtausends – das, wie es die Feiern anlässlich von »1000 Jahren Österreich« 1996 implizieren, ein österreichisches ist –¹² auf Jelineks gesteigerten mythologischen Furor. 1995, da sich das Ende des Zweiten Weltkriegs zum fünfzigsten und die vorgebliche Befreiung Österreichs durch die Verabschiedung des Staatsvertrags zum vierzigsten Mal jährt, erscheint neben Janz' einflussreicher Studie zur Mythenkritik von *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) bis *Totenau-berg* (1991) ein neuer Roman der Autorin, über den sie selbst zehn Jahre später meint,

10 Jelinek attackiert darin anhand des opportunistischen Verhaltens einer österreichischen Schauspielerfamilie im Nationalsozialismus das Schauspielerehepaar Paula Wessely und Attila Hörbiger und zieht sich den Zorn jener zu, die das Paar als Personifikation österreichischer Kulturleistung verehren; vgl. einen Leserbrief im *Kurier*, 13.11.1985: »So ein Stück wie ›Burgtheater‹ ist doch unerhört. Die Autorin ist jung und hat keine Ahnung, was die Familie Wessely-Hörbiger für uns geleistet hat. Wir lieben sie.« Zit. in Janke (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin*, S. 177. Wessely spielt 1941 im NS-Propagandafilm *Heimkehr* und macht nach dem Krieg u.a. Karriere am Burgtheater. Über Gustav Uucky, den Regisseur des Films, der nachträglich den deutschen Überfall auf Polen rechtfertigt, meint Jelinek: »Dieser Uucky [...] hat schon in den fünfziger Jahren wieder einen erklärtermaßen pazifistischen Film mit denselben Schauspielern, denselben Machern gedreht, also alles umgepolt. Diese ganz besonders widerwärtige österreichische Variante von Verlogenheit meine ich. [...] Gegen diese Verlogenheit habe ich das Stück geschrieben.« Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer, in: dies., Jutta Heinrich, Adolf-Ernst Meyer (Hg.), *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*, Hamburg 1995, S. 7-74, hier: S. 47.

11 Elfriede Jelinek, »Wie eine Schlange zustoßen«, in: *Format*, 07.02.2000, abgedruckt in: Janke (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin*, S. 142. Wie alt sowohl der Vorwurf der Nestbeschmutzung als auch dessen mythenkritische Umwendung sind, macht Daniela Strigl deutlich, wenn sie Jelinek in einer Traditionslinie mit Kraus verortet. Dieser hält 1927 in Paris als Einleitung zu einer Lesung aus *Die letzten Tage der Menschheit* einen Vortrag mit dem Titel »Ich bin der Vogel, der sein Nest beschmutzt«. Vgl. Daniela Strigl im Gespräch mit Paola Bozzi, Alexa Stoicescu und Rita Thiele, moderiert von Pia Janke, »Die Nestbeschmutzerinnen«, in: Pia Janke, Theresa Kovacs (Hg.), *Schreiben als Widerstand. Elfriede Jelinek & Herta Müller*, Wien 2017, S. 407-420, hier: S. 410. Handkes *Publikumsbeschimpfung* kehrt den Vorwurf um, ihr Sprecher diffamiert die Zuschauer: »ihr Beschmutzer des eigenen Nests«. Peter Handke, »Publikumsbeschimpfung«, in: ders., *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, S. 5-48, hier: S. 46. Bereits 1996 spricht Jelinek ein österreichweites Aufführungsverbot für ihre Theaterstücke aus. »Sie begründet den Boykott mit den Reaktionen auf die Uraufführung ihres Stücks ›Raststätte‹ am Wiener Burgtheater im November 1994 und der ausgebliebenen Solidarität bei der FPÖ-Wahlkampagne 1995.« Janke (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin*, S. 113; vgl. zur Wahlkampagne S. 139 dieses Buchs. Nachdem sie den Boykott 1997 wieder aufhebt, verhängt Jelinek Anfang 2000 als Protest gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ ein neuerliches Verbot, ihre Stücke an staatlichen Theatern zu spielen.

12 Vgl. Anm. 99 im 3. Kapitel dieses Buchs, S. 103.

es sei ihr wichtigster,¹³ und der laut Maria E. Brunner »alle Trivialmythenzertrümmungen in einem großen [...] Kraftakt bündelt«.¹⁴

Schuldige Opfer, unschuldige Täter

Die Kinder der Toten verorten ihre Trivialmythologie in der Tradition der Antiheimatliteratur, indem der Roman Konzepte von Naturschönheit und Agrarromantik in einer Weise als Instrumente einer aggressiven kapitalistischen Welt- als Werterschließung kenntlich macht, deren sich Jelinek seit *Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr* (1985) bedient. So heißt es über das Verhältnis von Ursprungssehnsucht und touristischer Realität, die das Landleben lediglich als Simulakrum biete: »Das Bäuerliche bricht zwar noch manchmal aus den Mündern der Menschen hervor, aber es umgibt sie nicht mehr, oder nur mehr als Gespenst des Originalen, das mittlerweile als Originelles über uns und unsere Kinder, die Ferien auf dem Bauernhof machen dürfen, gekommen ist.«¹⁵ Die Landschaft der Steiermark, wie sie Jelinek zum Schauplatz für die Heimsuchung der Zweiten Republik durch die Geister eines verdrängten Vorlebens macht, existiert bloß als mediale, die die unlauteren Absichten ihrer Vermittlung verschleiert: »Alle Augen richten sich immer nur auf die Bauchladen mit den bunten Ansichtskarten, kein Mensch schaut nach, ob es hinter den Menschen, die ihre Heimat verkaufen, auch wirklich so aussieht, wie es, die lügen ja wie gedruckt, hier so bunt abgebildet ist.« (S. 148) Der Vorwurf der Lüge richtet sich im Roman nicht nur an die Repräsentation von Heimat als alpinem Naturraum, sondern gegen die Emphase österreichischer Nationalität im Ganzen, hinter der er die Leugnung und Verfälschung einer gewalttätigen Vergangenheit am Werk sieht – der österreichischen Mittäterschaft am Massenmord an den europäischen Juden.

Seine mythologische Zersetzungsarbeit inkriminiert das »Nichts der Verborgenheit, der Verhüllung, der Verdeckung und Verschleierung, die hier bei uns Wahrheit genannt wird« (S. 462) Dazu gebraucht er z.B. Versatzstücke von Werbemythen, um auf die Omnipräsenz ideologischer Phrasen zu verweisen, deren Einfluss bis ins Habituelle reicht. So tritt die Wirtin einer Ferienpension vors Haus, »um nach dem Himmel zu sehen, den sie am liebsten bei sechzig Grad vorwaschen würde, damit er sauber, nicht nur

13 »Ich würde nicht sagen, daß *Die Kinder der Toten* meine gelungenste Arbeit ist, sicher aber meine wichtigste. Es würde mir genügen, nur dieses eine Buch geschrieben zu haben, und alles, was ich sonst geschrieben habe, hat nur auf dieses eine hingezielt, und eigentlich hätte ich danach zu schreiben aufhören können.« Elfriede Jelinek im Gespräch mit Alexander Belobratow, in: *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* 6 (2003/2004), S. 58–66, hier: S. 64.

14 Maria E. Brunner, *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*, Neuried 1997, S. 66. Brunners Arbeit schließt direkt an Doll und Janz an. Noch 2016 schreibt Anna Majkiewicz in einem Aufsatz zu *Die Kinder der Toten*, der sich darauf beschränkt, die Ergebnisse Dolls und Janz' zu paraphrasieren und auf den Roman zu übertragen: »Die Mythenkritik wird nicht nur aufgenommen, sondern sogar zugespitzt.« Anna Majkiewicz, »Entmythologisierung als Textstrategie des Romans ›Die Kinder der Toten‹ von Elfriede Jelinek«, in: Matthias Freise, Grzegorz Kowal (Hg.), *Die mythische Zeit der Moderne*, Dresden 2016, S. 197–208, hier: S. 199.

15 Elfriede Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg ⁴2009, S. 63. Der Roman wird im Folgenden direkt im Text unter Angabe der Seitenzahl dieser Ausgabe zitiert.

rein wäre.« (S. 54)¹⁶ Die purifizierenden Erzählungen von historischer Unbeflecktheit, wie sie im Gründungsmythos von Österreich als »first victim« des Dritten Reichs politische Wirksamkeit entfalten, stellen das antinarrative Angriffsziel der *Kinder der Toten* dar. Damit dringt der Roman auf der Spur, die Jelinek seit den Anfängen der Auseinandersetzung mit diversen Phänomenen »endloser Unschuldigkeit« verfolgt, Mitte der 90er Jahre zum Kern nationalmythologischer *poiesis* vor.

Die Widersinnigkeit der Geschichte von österreichischer Opferschaft thematisiert Jelinek in politischen Wortbeiträgen explizit, etwa im kontrovers diskutierten Artikel *Die Österreicher als Herren der Toten* (1991):

Die österreichische Staatsdoktrin, also eine Lüge, lautet: wir sind das erste von Hitler besetzte Land gewesen, und daher können nicht wir es gewesen sein, die dort auf dem Heldenplatz gejubelt haben, denn wir waren ja die ersten Opfer, und diejenigen, die von uns zu Opfern gemacht worden sind, die zählen nicht.¹⁷

Dass Jelineks politische Essayistik und ihre literarische Produktion eng miteinander verflochten sind, lässt sich dem Verhältnis ablesen, dass der Artikel nicht nur seinem Titel nach zum vier Jahre später publizierten Roman unterhält. *Die Kinder der Toten* umkreisen eine aus einer Vielzahl von Einzelgeschichten synthetisierte Großerzählung, indem sie sich an diesen »Partialmythen« abarbeiten.

Einer davon ist mit einem Namen verknüpft, der in Jelineks Texten wiederholt als Signum eines prekär-verlogenen *nation building* adressiert wird, und verweist auf den nationalen Sündenfall der österreichischen Begeisterung anlässlich des sog. Anschlusses:

dort kommt jetzt dieser Herr Schranz oder wie er heißt, er wird anscheinend hervor gelockt von einer unübersehbaren Masse an schwarzen tanzenden Flügeltieren, die sich bereits in Richtung Heldenplatz auf den Weg gemacht haben, nach Wien, wo sie den Herrn Schranz dann erwarten werden, wenn er in seinem Pappamobil beim Herrn Bundeskanzler auf dem weltberühmten (aber der Herr Schranz ist noch viel berühmter!) Balkon eintrifft, sie werden dann alle gemeinsam wie springende Brunnen (und ebenso flüchtig wie diese, Massen verdünnisieren sich heutzutage viel rascher als dazumal, denn Parkplätze sind teuer!) emporschießen, die Arme werfen und hoch!

16 Bei Barthes heißt es: »Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen. Dieser konstruierte Mythos würde eine wahre Mythologie sein. Da der Mythos die Sprache entwendet, warum nicht den Mythos entwenden?« Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 121; kursiv im Orig. Ausgehend von diesem Gedanken schreibt Janz: »Dem Mythos der historischen »Unschuld« wird bei Jelinek seine eigene Sprache entwendet, um ihn durchsichtig zu machen auf das hin, was er verschweigt.« Marlies Janz, »Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen...« Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer »Unschuld«, in: Daniela Bartens, Paul Pechmann (Hg.), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*, Graz/Wien 1997, S. 225-238, hier: S. 236.

17 Elfriede Jelinek, »Die Österreicher als Herren der Toten«, in: Janke (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin*, S. 61-63, hier: S. 61. Jelinek veröffentlicht den Artikel ursprünglich unter dem Titel »Infelix Austria« in der italienischen Tageszeitung *La Repubblica*, später erscheint er auch in *The Guardian* und *Libération*. Schreibanlass ist die Wiener Gemeinderatswahl vom 10. November 1991, bei der die FPÖ 22,5 Prozent der Stimmen erhält.

bravo! jubeln, ordinär schreien, verächtlich den Vorgesetzten der Olympischen Spiele auspfeifen, der den beliebten Sportler von sich abgeschüttelt hat wie ein Schwimmer die Wassertropfen – einen Sportler, den dieser Herr der Ringe vor fünf Minuten noch fast bis zum Himmel gehoben hätte. (S. 582f.)

Der österreichische Skiweltmeister Karl Schranz wird 1972 kurz vor Beginn der Olympischen Winterspiele in Sapporo wegen eines vermeintlichen Verstoßes gegen das damalige Amateurgesetz von den Spielen ausgeschlossen; bei seiner Rückkehr nach Wien bereiten ihm 80 000 Menschen auf dem Heldenplatz einen Empfang, in dem sich die Begeisterung für den Sporthelden vermischt mit der Empörung Luft macht, *als Land* Opfer einer fragwürdigen Entscheidung des Internationalen Olympischen Komitees geworden zu sein. Der spontanen Entladung patriotischer Gefühle liegt eine zweifelhafte Erzählung von erlittenem Unrecht zugrunde. Damit entspricht sie einer Differenzierung, die Koschorke in Bezug auf Ereignisse vornimmt, die Kollektiverzählungen katalysieren: »Zum Mythos von nationaler Einheit gehören der Feind, der Held, das Opfer, der Kampf und am Ende idealtypisch der Sieg (obwohl Niederlage und Revanchismus zur Einschwörung auf eine nationale Schicksalsgemeinschaft vielleicht noch bessere Dienste leisten [...]).«¹⁸

Historisch signifikant ist Schranz' siegloser Triumphzug durch die Stadt, der am Kanzleramt endet, weil der letzte, dem eine ähnlich große Menge auf dem Heldenplatz zujubelt, 34 Jahre zuvor Hitler ist – dessen historische Niederlage seinem Auftritt in Wien im Gegensatz zu Schranz nicht vorausgeht, sondern folgt.¹⁹ Mit Verweis auf die Eröffnungssätze aus Karl Marx' *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* schreibt Jelinek wiederum im zitierten Artikel:

Und da die Geschichtstragödie, aus der niemand etwas lernen wollte, sich ja unweigerlich als Farce wiederholen muß, haben die Menschen ein zweites Mal auf dem Heldenplatz geschrien, und zwar genauso laut: weil ein Schifahrer, Karl Schranz, von den Ausländern schlecht behandelt und auf der Olympiade disqualifiziert worden ist. Diese »Anderen«, die wir nur in der sanktionierten Erscheinungsform des Touristen bei uns dulden können, haben unsere Unschuld nicht erkannt, und sie versuchen, uns fortwährend unsere Schuld vorzuhalten.²⁰

18 Koschorke, *Hegel und wir*, S. 199.

19 Während Hitler auf der Terrasse der Neuen Hofburg spricht, grüßt Schranz die Menge vom Kanzleramt aus. Rauchensteiner zeichnet die Geschichte dieses »weltberühmten« (S. 582) Orts nach, die im Jubel für den Skiläufer mündet und die Bedeutung des Auftritts 1972 unterstreicht: »Der Balkon des Kanzleramts verbindet sich mit nicht allzu vielen historischen Ereignissen, mit einer Kundgebung Otto Bauers zum Anschluss Deutschösterreichs an das Deutsche Reich 1919, mit der Huldigung, die der letzte Bundeskanzler der Ersten Republik Arthur Seyß-Inquart in der Nacht zum 12. März 1938 erfuhr, und mit der Scheu aller Bundeskanzler der Zweiten Republik, es dem letzten Bundeskanzler des Ständestaats nachzumachen.« Rauchensteiner, *Unter Beobachtung*, S. 523.

20 Jelinek, *Die Österreicher als Herren der Toten*, S. 62. »Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Thatachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.« Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Hamburg ²1869, S. 1.

Jelineks Mythologie entwirrt ein Geflecht einander überkreuzender Notionen von Täter- und Opferschaft, Eigenem und Fremdem, Souveränität und Heteronomie, Singular und Plural. Der österreichische Gründungsmythos, wie ihn die junge Zweite Republik aus der Moskauer Deklaration ableitet, stiftet nationales Selbstverständnis auf Basis der Überzeugung, von Hitler – der doch als gebürtiger Österreicher im März 1938 selbst ›heimkommt‹ – als Verkörperung des Anderen einer fremden Macht unterworfen worden zu sein. Der Enthusiasmus, den die Wiener dem Führer bei seiner Verkündung des Anschlusses entgegenbringen, disqualifiziert diese Auffassung historisch und macht die zunächst fremd-, dann selbsterklärten Opfer als Täter kenntlich.

Der nächste Jubel auf dem Heldenplatz entzündet sich nicht an einem An-, sondern an einem Ausschluss – *muss* Österreich 1938 mitmachen, *darf* es 1972 nicht. Die Disqualifikation aufgrund eines geringen sportrechtlichen Verstoßes macht Schranz, der aus fernöstlicher Fremde heimkehrt, zur Symbolfigur einer sich als unschuldig begreifenden Nation, die sich im Angesicht eines böartigen Anderen solidarisch geeint zeigt. Die Negation der Teilnahme eines Einzelnen am globalen Sportturnier wird nationalmythisch ›scharfgemacht‹ als Affirmation der Identität eines sich trotzig auf dem Globus behauptenden österreichischen Kollektivs.

Ein verwandter Mythos, den *Die Kinder der Toten* attackieren, betrifft den im dritten Kapitel thematisierten Mechanismus antisemitischer Narration zwecks Relativierung des Holocaust. Dafür rekurriert auch Jelineks Erzählerin auf eine für die vorliegende Arbeit wesentliche narrative Gattung, wenn sie von der Erfindung von »dramatisierten Märchen über geschächtete Kinder« (S. 374) spricht.²¹ Gemeint ist »mei liabs Anderle vom Rinn, am Judenstein in Tirol« (S. 374), eine Ritualmordlegende, die um 1620 vom gegenreformatorischen Arzt Hippolyt Guarinoni geprägt wird und zunächst in einem Jesuitendrama zur Aufführung kommt: Angeblich kaufen durchreisende Juden 1462 im Nordtiroler Dorf Rinn den dreijährigen Andreas von seinem geldgierigen Paten und ermorden ihn rituell auf einem Felsen, der den Ort des Hochaltars einer Wallfahrtskirche markieren soll, die ab 1670 errichtet wird. Der regionale Kult endet auf Betreiben des Tiroler Bischofs Reinhold Stecher erst 1994 offiziell, kurz vor Erscheinen von Jelineks Roman – »Und die Menschen empfinden es als eine Frechheit, daß der Herr Bischof in letzter Zeit die Wallfahrten zu dem Anderle strengstens untersagt hat.« (S. 633)

Als Roman über das Motiv des Wiedergängers zeigen sich *Die Kinder der Toten* gleichermaßen fasziniert und angewidert von der Resilienz einer Geschichte, die in privater Andacht und Wallfahrt fortlebt,²² obwohl die Kirche sie für ›tot‹ erklärt hat. Der Text sieht das Spezifikum der Legende in ihrer fortwährenden Auferstehung, die sie als Geschichte von einer unkanonischen Postfiguration Christi mit dem von Juden Gekreuzigten teilt: »Anderle, dich haben sie ja völlig ausbluten lassen, heiliges Kind, trotzdem kommst du immer wieder auf die Beine, unglaublich!« (S. 633) Christus, Anderle und das Erzählen von beiden bilden sich aus Jelineks Perspektive ineinander ab. Die untote antisemitische Legende gebiert zudem weitere selbstähnliche Mythen:

21 Vgl. S. 314f.: »wir sind doch nicht im Märchen!«.

22 Vgl. »Epilog: Ende einer Legende – endlose Legende«, in: Bernhard Fresacher, *Anderl von Rinn. Ritualmordkult und Neuorientierung in Judenstein 1945-1995*, m. einem Nachw. v. Altbischof Reinhold Stecher, Innsbruck/Wien 1998, S. 140ff.

wir feiern, ganz nebenbei, eine neue Märtyrerlegende, und zwar einen Herrn Pepi Unterlechner, Ex-Sparkassenangestellter von Rinn. Er ist an gebrochenem Herzen gestorben, als er erfahren mußte, daß unserem Bischof für sein entschlossenes Handeln in Rinn ein hoher jüdischer Orden verliehen worden ist. Dies ist eine nochmalige Schändung des heiligen Kindes, was diesem aber nicht geschadet zu haben scheint, denn jetzt steht es vor unser aller Augen auf und bleibt stehen. (S. 635)

Bernhard Fresacher, der die Bedeutung der Legende für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts aufarbeitet, bestätigt die zeitgenössische Rezeption dieses ›Martyriums‹.²³

Jelineks Roman verdeutlicht, dass Geschichten wie die vom Anderle nach 1945 die historische Großserzählung vom Holocaust und österreichischer Mitverantwortung am Völkermord subvertieren. Das kontrafaktische *emplotment* fingiert einen resilienten apologetischen Erzählkeim – die Juden als notorische Kinder- und Christusmörder –, dessen variable Entfaltungen historische Fakten und die reale Kontinuität eines katholischen bzw. österreichischen Antisemitismus²⁴ in der Zirkulation volkstümlicher Erzählungen überlagern und als narrative Digestiva die Verdauung unangenehmer Wahrheiten befördern: »Da erfindet man halt solche Geschichten, die Leber, die Galle und die Bauchspeicheldrüse wünschen es sich dringendst, weil sie diese Masse an Menschenfleisch einfach nicht mehr ohne Hilfe bewältigen können.« (S. 634) Zumindest gegen den Anderle-Kult verstärkt sich allerdings ab Ende der 80er Jahre ins Verbot mündender Widerstand, parallel zur Ausweitung der Waldheim-Affäre, infolgeder die Verstrickung in den Nationalsozialismus erstmals vom offiziellen Diskurs berücksichtigt wird.²⁵

Dennoch findet die scheinbar unschuldige als tatsächlich entschuldigende Legende Widerhall in antisemitischen Gegenerzählungen, wie sie im dritten Kapitel problematisiert wurden, prominent in Staberls dort zitierter *Kronen*-Kolumne »Methoden eines Massenmordes«; Jelinek verarbeitet diesen Text im Theaterstück *Stecken, Stab und Stangl* (uraufgeführt 1996). Staberls Begriff der »Märtyrer-Saga«,²⁶ mit dem er das Werkzeug

23 »Am 7. Juli 1990 starb Josef Unterlechner, der Gründer und Obmann der Rinner Verehrergemeinschaft. Im Innsbrucker Stadtblatt erschien aus diesem Anlaß ein langer Artikel. Unter der Überschrift ›Der Pepi starb am gebrochenen Herzen‹ wiederholte Günther Jenewein darin u. a. auch das Verschwörungstereotyp. Er unterstellte, daß Unterlechner ›offenbar am Widerstand gegen die Amtskirche durch sein Festhalten an der traditionellen Anderl von Rinn-Verehrung zerbrochen‹ sei. Er sei eben ›nur ein unbedeutendes kleines Rädchen in der großen Politik zwischen Rom und Jerusalem‹ gewesen. Untermalt wurde das Ganze mit einem Bild der Familie und dem Kommentar: ›Sechs Halbweisen trauern mit der Mama‹.« Ebd., S. 126.

24 Wie für Bernhard, der das Kompositum »katholisch-nationalsozialistisch« gewissermaßen zum Baustein seiner österreichkritischen *corporate identity* macht, bilden bei Jelinek Religion und Rassismus eine Einheit: »Der österreichische Antisemitismus gründet ja vor allem im Katholizismus, in dieser österreichischen Staatsreligion [...], diesem allgemeinen Konsens, daß diese ›Christusmörder: zu eliminieren seien, auch jetzt noch, da es so gut wie keine mehr gibt.« Jelinek, *Die Österreicher als Herren der Toten*, S. 61. Für eine Statistik zum Antisemitismus in Österreich vgl. Anm. 78 im 3. Kapitel dieses Buchs, S. 99.

25 In beiden Fällen konstatiert Jelinek eine skandalöse Verspätung: »Erst in diesem Jahr 1991 (!) hat Bundeskanzler Franz Vranitzky die österreichische Mitschuld an den deutschen Nazi-Verbrechen in einer Regierungserklärung offiziell zugegeben.« Ebd.

26 Staberl, *Methoden eines Massenmordes*, S. 104.

der Mythenkritik gegen dessen linke Provenienz kehrt, indem er den historiographischen Bericht vom Holocaust als fehlerhafte Konstruktion markiert und ihm eine eigene Version der Geschichte gegenüberstellt, entwendet ihm Jelinek wieder, wenn sie den Tod Unterlechners im Roman als »Märtyrerlegende« (S. 635) bezeichnet. *Die Kinder der Toten* beteiligen sich literarisch am Meinungskampf um das Verfahren mythoformer Narration, dessen Analyse linke Autorinnen und Autoren in den 90er Jahren offenbar nicht mehr exklusiv betreiben.

Das verdeutlicht der Begriff des Märtyrers: Während ihn Staberl gebraucht, um reales Geschehen als lediglich faktuales, wahr-scheinendes ideologisches Gebilde bloßzustellen und sich und seine Mitbürger so zu exkulpieren, ist es bei Jelinek das Anderle, das als Fiktion dem Zweck dient, die Juden als wesentlich schuldig erscheinen zu lassen, indem ein unschuldiges Kind zum Blutzeugen ihrer Bösartigkeit wird. Angesichts rechter Vereinnahmung ihrer Methodik stellt sich Jelineks im Rekurs auf historische Faktizität plötzlich beinahe altmodisch erscheinende Mythologie einem Gegner, der nun über gegenläufige Mittel verfügt: die Legende behandelt die fiktive Ermordung eines Kindes und dessen Märtyrerstatus als Realität; die Kolumne dagegen betrachtet die reale Ermordung von sechs Millionen Juden als Fiktion und die Ermordeten als Pseudo-Märtyrer.

Achronische Poetik

Die Mythenkritik als vorrangiges Thema des Romans setzt sich in seiner Gestaltung performativ um, indem er einen wesentlichen Komplex konventioneller Narrativik attackiert: ihre Temporalität. Das verdeutlicht zum einen die Wahl des Tempus, in dem die Erzählerin von den Ereignissen in und um die steirische Pension Alpenrose berichtet. Ihr selbstreflexives Präsens – »Die wesentlichen Wesenheiten können heute leider nicht vollständig sich uns anschließen, sie sind im Gegenwärtigen gefangen und können nicht das Gewesene werden« (S. 93) – knüpft an eine Formtradition an, in der sich z.B. auch Texte der Wiener Gruppe einem als korrupt empfundenen Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt widersetzen, das in Manns berühmter Wendung vom »raunenden Beschwörer des Imperfekts«²⁷ personifiziert ist. Schmidt-Dengler weist unter Bezug auf Weinrichs Konzept der Tempusgruppen darauf hin, erzählkritische Texte bedienen sich bevorzugt der »Tempusgruppe I«, die das Präsens und Perfekt umfasst und deren Gebrauch das in diesem Buch entwickelte Konzept der Antinarrativik insofern stützt, als Weinrich ihn als typisch für Textarten qualifiziert, die die Welt nicht »erzählen«, sondern »besprechen« und mit Lotman als sujetlose zu bestimmen sind.²⁸

27 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, S. 9.

28 »Typische Sprechsituationen [für die Tempusgruppe I – besprochene Welt, V.K.] sind etwa: eine Bitte um Auskunft und die Auskunft selber; ein Selbstgespräch; [...] die Beschreibung eines Gegenstands oder einer Szene; ein Brief [...]; ein Kommentar; eine Predigt; ein Streitgespräch; die politische Information in einer Zeitung; ein Rechenschaftsbericht«. Weinrich, *Tempus*, S. 44f. Über den Gebrauch der Tempusgruppe II (v.a. Imperfekt und Plusquamperfekt) heißt es zunächst schlicht: »Es sind offenbar Sprechsituationen, in denen wir erzählen.« Ebd., S. 47f.; kursiv im Orig. Vgl. Schmidt-Dengler, *Schluß mit dem Erzählen*, S. 105.

Dass Jelinek Impulse von der ereignisfeindlichen Poetik der Neoavantgarde aufnimmt – wie ihre Texte generell die eigene Handlungslosigkeit betonen –,²⁹ wird mit Blick auf ihren Debütroman deutlich, der ihren Tempusgebrauch etabliert. Während der frühe »hörroman« *bukolit* (fertiggestellt 1968, veröffentlicht erst 1979) noch überwiegend im Präteritum verfasst ist, schreibt Thomas Wegmann über das Präsens in *wir sind lockvögel baby!* (1970):

Mit ihm wird implizit einem linear und sich irgend sinnhaft entwickelnden Prozess eine Absage erteilt [...]. Anders als das fiktionale Präteritum, das stets die Einmaligkeit und das Besondere des Erzählten insinuiert, profiliert das Präsens eher das Allgemeingültige, Immergleiche und überall Gültige, weswegen beispielsweise Gebrauchsanweisungen in diesem Tempus verfasst sind. Nicht von ungefähr beginnt denn Jelineks Text auch mit einer solchen »gebrauchsanweisung«.³⁰

Gabriele Riedle spitzt die Bedeutung einer solchen sujetlosen »Universalpoetik« zu und lässt ihren aggressiven Charakter anklingen: »Jelinek verallgemeinert hemmungslos, das Besondere ist ihr vollkommen egal.«³¹

Freilich zielte eine Deutung, die die Tempuswahl der *Kinder der Toten* lediglich in der Tradition einer avantgardistischen Ästhetik des Antisingulären und der Ereignisfeindschaft beurteilt, an ihrer Aktualisierung im Roman vorbei, die der formalen Konvention neue Dringlichkeit verleiht. Das Präsens als Angriff auf den »Vergangenheitscharakter der Epik«³² reagiert auf den Anspruch einer Gespenstergeschichte, die Heimsuchung der Gegenwart durch vergangenen Horror auch formal zu repräsentieren; wie Arno Meteling unter Bezug auf Jacques Derridas *hauntology* meint: »ghosts seem to be specific figures of anachronism, or more precisely, of asynchronicity, representing a static moment of the past haunting the present.«³³ Das Tempus impliziert, die Geschichte, deren Leugnung und Fortwirken der Roman thematisiert, sei durchaus nicht »sehr lange her [...], sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der

29 Der zweite Abschnitt von *Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr* trägt den Titel »Keine Geschichte zum Erzählen«. Elfriede Jelinek, *Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr. Prosa*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 91. Die Anweisung an den Chor in *Ein Sportstück* (uraufgeführt 1998) lautet, während des Spiels Sportergebnisse zu verkünden: »Und zwar so, daß die Handlung eben dadurch unterbrochen wird, es gibt eh keine.« Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg 32008, S. 7. Der Erzähler von *Neid* (online veröffentlicht 2007/2008) bekennt: »Ich habe keine Kraft mehr zum Erzählen, das ist eine betrübliche Tatsache, Sie sehen es ja selbst, Sie müssen selber lesen, es hat keinen Sinn, wenn ich Ihnen vorher sage, was hier drinsteht, Sie wissen es ja schon, es ist immer dasselbe, es passieren genau null Dinge«. Elfriede Jelinek, *Neid. Privatroman*, Fünftes Kapitel, d, 70, <http://www.elfriedejelinek.com>, zuletzt abgerufen am 15.05.21.

30 Thomas Wegmann, »Beschriebenes beschreiben oder Nach dem Erzählen. Narratologische Anmerkungen zu Elfriede Jelineks früher Prosa«, in: Armen Avanesian, Anke Hennig (Hg.), *Der Präsensroman*, Berlin/Boston 2013, S. 224–236, hier: S. 229.

31 Gabriele Riedle, »Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung«, in: *Text+Kritik* 117 (1993), S. 95–103, hier: S. 96.

32 Lukács, *Erzählen oder Beschreiben?*, S. 215.

33 Arno Meteling, »Genius Loci: Memory, Media, and the Neo-Gothic in Georg Klein and Elfriede Jelinek«, in: Esther Perea, Maria del Pilar Blanco (Hg.), *Popular Ghosts. Haunted Spaces of Everyday Culture*, S. 187–199, hier: S. 187. Vgl. Jacques Derrida, *Specters of Marx. The state of the debt, the work of mourning, and the new international*, New York, NY 1994.

Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen«³⁴ – im Gegenteil verlangt das Ethos des Texts, ihre Aktualität zu betonen: »Die Wahrheit ist nichts Vergangenes. Wir wollen, daß sie wiedererweckt wird.« (S. 512)

Die Entscheidung für die Gegenwartsform »denies the ability of people to evade the novel's events and its point by employing the past tense.«³⁵ Damit lesen sich *Die Kinder der Toten* als literarische Ausfaltung von Imre Kertész' lakonischer Bemerkung: »Mir ist der Holocaust nie im Imperfekt erschienen.«³⁶ Wenn Sarah Kofman schreibt: »Über Auschwitz und nach Auschwitz ist keine Erzählung möglich, wenn man unter Erzählung versteht: eine Geschichte von Ereignissen, die Sinn ergibt«,³⁷ so impliziert Kertész' Kommentar, die mangelnde Narrativierbarkeit des Holocaust liege nicht ausschließlich in seinem Grauen als sprachlich nicht zu bewältigendes Un- oder Über-Ereignis begründet, sondern auch in der Unmöglichkeit, ihn als historisch Vergangenes zu perspektivieren; seine gespenstische Virulenz klingt in Kertész' Wahl des Verbs »erscheinen« an.

Die Kinder der Toten widersetzen sich einem traditionellen Zeitregime nicht nur mit ihrem dominierenden Tempus, sondern stellen temporale Verlaufskonzepte grundsätzlich zur Disposition. Ausgehend von der präsentischen Beschreibung eines »Augenblick[s], der sich endlos dehnt« (S. 75)³⁸ entfaltet der Roman eine geradezu exzessive Demontage narrativer Linearität, die seinen hundertfach genannten Zentralbegriff

34 Mann, *Der Zauberberg*, S. 9.

35 Ian W. Wilson, »Greeting the Holocaust's dead. Narrative strategies and the undead in Elfriede Jelinek's ›Die Kinder der Toten‹«, in: *Modern Austrian Literature* 39 (2006), S. 27-55, hier: S. 41.

36 Imre Kertész, *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*, Frankfurt a.M. 2004, S. 13 (Vorbemerkung).

37 Sarah Kofman, *Erstlickte Worte*, hg. v. Peter Engelmann, aus d. Franz. v. Birgit Wagner, Wien² 2005, S. 29. In Kofmans Worten, die gewissermaßen das Programm einer historisch motivierten Antinarrativik nach 1945 formulieren, klingt der kontroverse Ausspruch Adornos nach, den sie vom Allgemeinen der Poesie bzw. Speziellen der Lyrik auf die Epik übertragen: »Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben«. Theodor W. Adorno, »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Bd. 10.1 (Kulturkritik und Gesellschaft I), Frankfurt a.M. 1997, S. 11-30, hier: S. 30. Jelinek reflektiert ihr Verhältnis zu Adornos Position und gibt darüber Auskunft, inwiefern deren Modifikation ihre Texte bestimme: »Man nimmt deutsche Erde, und sie zerfällt zu Asche in der Hand. Das ist ja mein ewiges Thema. Das ist ganz zwanghaft. Man kann, wenn man hier lebt, habe ich das Gefühl – das ist dieser Adorno-Ausspruch – natürlich sind Gedichte nach Auschwitz möglich, aber es ist kein Gedicht ohne Auschwitz möglich. [...] also ich habe das Gefühl, ich muß eigentlich immer darüber sprechen.« Jelinek im Interview mit Sigrid Berka, »Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek«, in: *Modern Austrian Literature* 26 (1993), H. 2, S. 127-155, hier: S. 137. Kofman wiederum, die sich 1994 das Leben nimmt, findet in Jelineks Roman gemeinsam mit den Holocaustüberlebenden Jean Améry und Primo Levi, die ebenfalls Suizid begehen, halbversteckt Erwähnung: »Memento mori: Jean A., Sarah K., Primo L.« (S. 632).

38 Thomas Ballhausen spricht vom Roman als Darstellung »eines einzigen apokalyptischen Moments« (Thomas Ballhausen, »Zwischen den Medien. Eine Marginale zu Elfriede Jelineks ›Die Kinder der Toten‹«, in: *Quarber Merkur* 116 [2015], S. 158-164, hier: S. 159) und Jessica Ortner versieht in ihrer Studie zu *Die Kinder der Toten* ein Unterkapitel mit dem Titel »Der Roman als isochroner Augenblick«. Vgl. Jessica Ortner, *Poetologie »nach Auschwitz«. Narratologie, Semantik und sekundäre Zeugenschaft in Elfriede Jelineks Roman »Die Kinder der Toten«*, Berlin 2016, S. 126ff.

»Zeit« mit diversen Bildbereichen kurzschließt. So schildert er die Protagonisten Edgar Gstranz,³⁹ Karin Frenzel und Gudrun Bichler, »nicht tot, doch auch nicht lebendig, nicht alt und nicht jung« (S. 190), die zombiehaft die Steiermark durchstreifen, als »Zeitläufer [...] in ihrem ewigen Kampf gegen die Uhr« (S. 25), deren Wiedergängertum »das Raum-Zeit-Kontinuum durchstieß« (S. 94) »Heute nacht, morgen früh, übermorgen oder nie« (S. 324)⁴⁰ spielt ihre Geschichte, in der »die Zeit stolpernd schon nach ein zwei Schritten wieder zurückgeht und ihren Weg nochmal von vorn beginnt.« (S. 478)

Die Erzählerin bringt ihr Unbehagen darüber zum Ausdruck, dass »die Zeit schlampig wird« (S. 579): »Eine Uhr schlägt, und dann, gleich darauf, noch einmal dasselbe, dieselben Schläge, was soll das für eine komische Zeit sein.« (S. 413) Die fehlerhafte Mechanik der Spindel, die den Erzählfaden nicht ordnungsgemäß abspult, bedroht dessen Fortlauf gar mit Ruptur, imaginiert als Filmmetapher: »Ein scharfer Wind springt durchs Fenster und zeitigt Zeit, die, ertappt, sofort zitternd stehenbleibt. Dann ruckt der Streifen im Projektor, ein unheimlicher Zug nach vorn und rückwärts zugleich, wofür wird er sich entscheiden? Geht es weiter oder geht es zurück oder zerreißt ihn? Hilfe!« (S. 622) In wechselnden Bildern bekennt die Erzählerin ihre mangelnde Verfügungsgewalt über die temporale Ordnung des *discours*: »Ich synchronisiere ja nur, was heute war. Morgen ist es wieder anders, aber ähnlich, oder umgekehrt.« (S. 411) »Die Zeit ist ja keine steir. Knöpfelharmonika, die man auseinanderziehen und wieder zusammenschieben kann. Oder doch?« (S. 579)

Als Text, der den Beharrungskräften einer autoritären Mythik entgegengeschrieben ist, die dem kollektiven Gedächtnis vorzugeben versucht, was als vergangen und vergessen, irrelevant oder gar fiktiv zu betrachten sei, hat Jelineks Roman ein politisches Motiv für die Darstellung virulenter »Ereignisse, die jeder Zeitbestimmung entbehren und sich in Bezug auf die sie umgebenden Ereignisse in keiner Weise situieren lassen«,⁴¹ wie sie Genettes Narratologie im Abschnitt zur »Ordnung« streift. Das »Ereignis ohne Alter und Jahr«,⁴² mittels dessen die Erzählung betone, dass sie »über eine temporale Autonomie verfügt«,⁴³ bestimmt Genette als »eine Achronie.«⁴⁴

Bleiben seine Beispiele für achronische Strukturen in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) spärlich, so scheinen *Die Kinder der Toten* als Ostentation

39 Zeyringer analysiert den Namen Edgars, eines Ex-Sportlers, der vor seinem Unfalltod für die FPÖ kandidiert, und seinen Zusammenhang mit dem im vorigen Abschnitt umrissenen Mythenkomplex: »Die Hauptfigur des Skirennläufers [...] spielt den Wiederaufbau einer österreichischen Identitätsfassade via Olympiasieg an und verbindet zwei Namen. Gstranz assoziiert im Anlaut einen Slalomläufer und einen Schriftsteller (die Brüder Gstrein), im Auslaut jenen Karl Schranz, dessen Ausschluss von den Olympischen Spielen in Sapporo 1972 zu einer der größten Kundgebungen der 2. Republik und derart zu einer deutlichen Verstärkung des Nationalgefühls geführt hatte.« Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945*, S. 405.

40 Bei der Wiener Gruppe heißt es: »es ist längst gestern geworden, manchmal noch seltener. / sondern gerade erst kaum.« Konrad Bayer, Gerhard Rühm, »versuch einer mustersternwarte«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 295-296, hier: S. 296.

41 Genette, *Die Erzählung*, S. 50.

42 Ebd., S. 51.

43 Ebd., S. 52; kursiv im Orig.

44 Ebd., S. 51.

achronischer Poetik verfasst.⁴⁵ Angesichts der Tatsache, dass Genette die Achronie als Schwellenphänomen behandelt, das sich im Erzähltext niemals vollständig realisiert – das entsprechende Unterkapitel trägt den Titel »An der Grenze zur Achronie«⁴⁶ – fällt ins Auge, dass der Text der notorischen Überschreiterin Jelinek⁴⁷ einen Kollaps zeitlicher Ordnung inszeniert, der über die von Genette gesetzte Grenze hinausgeht. Die programmatische »Zeitlosigkeit!« (S. 34)⁴⁸ des Romans summiert Phänomene, die

45 Das bemerkt auch die jüngste Jelinek-Forschung, ohne aus dem Bezug auf Genettes Begriff eine eingehendere Analyse der Zeitlichkeit des Romans zu entwickeln: »In *KdT* können die einzelnen Handlungssegmente jedoch nicht in einen chronologischen Ablauf geordnet werden. Eine zeitliche Abfolge, was »jetzt« und was »früher« passiert, existiert nicht. Die völlige Absage an das Prinzip der Linearität zugunsten der Simultaneität macht alle Handlungselemente zu »Ereignissen ohne Alter und Jahr« und entspricht so Genettes Begriff der »Achronie.« Ortner, *Poetologie »nach Auschwitz«*, S. 95; kursiv im Orig.

46 Genette, *Die Erzählung*, S. 48.

47 Laut Zeyringer beruht die Fiktion des Romans »auf den durchlässigen Lebens- und Todesgrenzen«. Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945*, S. 405. Darüber hinaus wird »The text's obsession with transgression« (Alyssa Greene, »Webs of entanglement. Complicity and memorialization in Elfriede Jelinek's ›Die Kinder der Toten‹«, in: *The Germanic review* 89 [2014], S. 399–418, hier: S. 404) an seiner Vielzahl von Masturbations-, Beischlaf-, Inzest-, Nekrophilie- und Kannibalismusschilderungen deutlich. Der Roman häuft »eine Masse drastischer Tabuverletzungen an. Er folgt dabei einer episodischen Dramaturgie der Transgressionen, deren Aufbau und Motivik man als ›Pornographie des Todes‹ bezeichnen könnte.« Anja Gerigk, »Verhandlung und Reflexion. Tabu(rück)bildung zwischen Literatur und Kultur am Beispiel von Elfriede Jelineks ›Die Kinder der Toten‹«, in: Claude D. Conter (Hg.), *Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne*, Amsterdam u.a. 2010, S. 205–216, hier: S. 210. Damit verdichten *Die Kinder der Toten* eine Tendenz, die für Jelineks Werk insgesamt bedeutsam ist, denn »Seit ihren ersten größeren Veröffentlichungen wurde Elfriede Jelinek in der österreichischen Öffentlichkeit als Autorin rezipiert, die politische und moralische Tabus thematisiert, kenntlich macht und überschreitet.« Pia Janke, »Stigmatisierung und Skandalisierung Elfriede Jelineks in Österreich«, in: Veronika Hofeneder, Nicole Perry (Hg.), *Germanistik grenzenlos. Festschrift für Wynfried Kriegleder zum 60. Geburtstag*, Wien 2018, S. 184–193, hier: S. 184. Es überrascht daher nicht, dass ein Artikel, der anlässlich der Nobelpreisverleihung an Jelinek im *Osservatore Romano*, der Tageszeitung des Vatikans, erscheint und den »absoluten Nihilismus« der Autorin anprangert, übersetzt den Titel »Im Zeichen der Überschreitung« trägt. Vgl. Claudio Toscani, »Nel segno della trasgressione«, in: *L'osservatore Romano*, 13.10.2004, abgedruckt in: Pia Janke, Stefanie Kaplan, »Und das Wort ist Fleisch geworden: Katholizismus in Elfriede Jelineks Werk«, in: Pia Janke (Hg.), *Ritual. Macht. Blasphemie. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945*, Wien 2010, S. 36–51, hier: S. 47. Der Roman kommentiert die eigenen Obszönitäten selbstironisch: »Dieses Papier erträgt die Worte viel besser als Sie, nehmen Sie sich ein Beispiel an ihm!« (S. 565).

48 Bereits *Die Klavierspielerin* (1983) deutet den Begriff als Ausdruck mangelnder Narrativierbarkeit: »Erika ist ein Insekt in Bernstein, zeitlos, alterslos. Erika hat keine Geschichte und macht keine Geschichten.« Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 20.

sich den genetischen Kategorien Dauer,⁴⁹ Frequenz⁵⁰ und Geschwindigkeit⁵¹ zurechnen oder die temporale Figurenautonomie im Sinne einer Eigenzeit betonen⁵² – ohne dass stets klar wäre, wie sie in ihrer polyvalenten Zeitreflexion zu rubrizieren sind. Die Achronie bedeutet für *Die Kinder der Toten* insofern nicht bloß eine Aufhebung zeitlicher Ordnung im Text, sondern impliziert darüber hinaus die Unzulänglichkeit narratologischer Kategorien, die sich im Versuch einer analytisch distinkten Beschreibung der Formen dieser Aufhebung selbst dekonturieren.

Den Eindruck achronischer Verwirrung ruft v.a. das Mit-, Gegen- und Durcheinander der komplementären Ordnungsschemata hervor, deren Analyse Genette über-

-
- 49 Der Text treibt in Formulierungen wie »drei Tage, nein, drei Jahre lang« (S. 336) ein Verwirrspiel mit der erzählten Zeitspanne, hier verbunden mit seinem Gebrauch der *correctio*, die entgegen ihrer rhetorischen Funktion der Präzisierung die *obscuritas* der Zeitverhältnisse verstärkt. Die narrative Pause reflektiert das wiederholte Phänomen eines comichaft bzw. kinematographisch anmutenden Stillstands in der Bewegung: »Aber auch sie bleiben in der Luft stehen! Für Edgar vergeht Zeit, für jene Luftspringer aber nicht. Oder ist es umgekehrt?« (S. 187).
- 50 Der Roman betont die Bedeutung repetitiver Textverfahren, seine Erzählstruktur unterliegt einem »Automatismus stetiger Wiederholung.« (S. 389) In einem Zeitgefüge, das dauerhaft von der Verdrängung des Vergangenen und Durchbrüchen eines kollektiven Unbewussten gepeinigt wird, gilt: »Es ist jeder Tag derselbe Tag« (S. 36) – eine Zeitordnung, die gewissermaßen die Politisierung und Depravierung eines Ideals ereignisloser Gleichförmigkeit bedeutet, wie sie z.B. in Stifters *Nachsommer* in ähnliche Wendungen gefasst ist und auch bei Handke steht: »Jeder Tag wird ein Tag sein wie jeder andere.« Handke, *Weissagung*, S. 65. Die folgende Reflexion eines verworren-fortschrittslosen Zeitregimes verweist mit dem freudschen Begriff des Wiederholungszwangs deutlich auf die kollektivpsychologische Verfasstheit des Texts selbst, transportiert also gewissermaßen objektsprachlich das Werkzeug zur eigenen Auslegung: »Die Männer, die doch schon einmal an ihm vorbeigezogen sind, ihn grüßend, diese schweren Bergwanderer, die befinden sich noch immer dort oben, gleich weit von ihm entfernt wie vorhin. Sie sind keinen Meter nähergekommen, so scheint es zumindest. Edgar ist zumute, als erlebte er etwas, das bereits stattgefunden hat, ein zweites Mal, in einem Wiederholungszwang, wie eine Melodie, die einem nicht aus dem Kopf gehen will. Vielleicht haben die Wanderer, während er schlief, kehrtgemacht, um noch einmal ein Stück nach oben zu kraxeln. Die drei Männer stehen ganz still und starren zu ihm hinunter, nein, jetzt bewegen sie sich ruckartig, scheinen sich sogar für Zehntelsekunden in nichts aufzulösen und aus dem Nichts wieder zurückzukommen: Sind es überhaupt dieselben?« (S. 189).
- 51 Explizite Verlangsamungen der Erzählzeit – »Schauen wir uns das alles noch einmal in Zeitlupe an!« (S. 545) – verbinden sich dem Wiederholungsprinzip. Der Verlangsamung der erzählten Zeit kann sich unvermittelt eine Reflexion anschließen, die das konträre Prinzip der Beschleunigung thematisiert: »Die Rentnerinnen strecken wie mit Sehnsucht geschmiert die Arme nach dem Mann aus, der hat ja Flügelschuhe an, daß er so schreiten kann, fast wie in Zeitlupe. Seine Bewegungen wirken seltsam verzögert, im Gegensatz zu jenen der schwarzen Gazelle Wilma Rudolph, die sich in kürzester Zeit wahnsinnig beschleunigen konnte. Jetzt ist sie tot, sie hat sich selbst überholt.« S. 344f.
- 52 »Doch sie, die Schaltuhr Gudrun, geht jetzt anders, und sie ist eine andere, in einem anderen Maß. Ich bin jetzt leider eine halbe Stunde älter als vorhin, aber Gudrun ist gleich fünfzig Jahre jünger geworden, dieselbe und doch eine ganz andere, und sie befindet sich auch plötzlich woanders. Sie läuft, und sie läuft ab.« (S. 161) Der Roman kennzeichnet Zeitverläufe als reversibel, unberechenbar und absolut individuell. Heißt es über Edgar Gstranz: »in ein paar Sekunden ist er viele Jahre gealtert« (S. 188), so wenig später über einen Wanderer, den Edgar beobachtet: »wir werden derweil ein paar Jahre älter, doch für den Mann vergehen nur Sekunden.« S. 203. Vgl. zum kulturwissenschaftlichen Konzept der Eigenzeit Helga Nowotny, *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt a.M. 1989.

haupt erst auf den Begriff der Achronie bringt: der »retrospektiven und antizipativen Anachronien«,⁵³ die er als *Analepsen* und *Prolepsen* bezeichnet.⁵⁴ Gehört das Verfahren, früher Geschehenes später oder später Geschehenes früher zu berichten, zum Grundbestand einer Erzählkunst, die sich vom hypothetischen »Nullpunkt [...], wo Erzählung und Geschichte in ihrem zeitlichen Verlauf vollständig koinzidieren würden«,⁵⁵ abhebt, so lässt der Exzess dieser Technik das Elegante, Interessante oder Spannungsfördernde der Anachronie in den *Kindern der Toten* ins Obskure kippen.

Die Analepse findet sich personifiziert im Wiedergängertum eines grauenhaften Gestern und seiner Ausgeburten, über die »wir erschrecken, wenn das Vergangene unser Schloß zu knacken versucht und, unschön, derb, ohne Verbindungen, aber mit einer Menge Verbänden umwickelt, sich in unserem besten Zimmer breit macht«. (S. 16) Die gegenwärtigen Manifestationen eines auf Vergangenes verweisenden Unbewussten durchspuken als »Es« den Text – »Es ist einfach nicht totzukriegen.« (S. 152) Die Romanhandlung kulminiert in einer Realität gewordenen Analepse: Das traumatische Fortwirken des Holocaust kommt am Schluss als Mure, als Lawine aus Schlamm, Geröll und toten Körpern über die Pension Alpenrose und reißt die »synecdoche for the *Domus Austriae*«⁵⁶ mit sich fort.

Dem Bild von der Zeit als »steir. Knöpferlharmonika« (S. 579) gemäß sind es zwei Ereignisse, die die Romanhandlung vom Anfang und Ende her umschließen und in beide Richtungen über die Spanne des Erzählten vor- und zurückgreifen. Der im Prolog geschilderte Unfall zwischen einem Klein- und einem Reisebus, infolge dessen mehrere Ausflügler, darunter die Protagonistin Karin Frenzel, in den Tod stürzen, durchdringt als persistente Analepse den gesamten Text. Die Handlung verweist nicht souverän zurück, sondern erlebt das plötzliche Aufbrechen vergangenen Geschehens: »(kommt da nicht ein größeres Fahrzeug, ein Riesenbus, auf sie zu?)« (S. 98) Wie aus einer Art Zeitkapsel bringt sich die erlebte Rede knapp neunzig Seiten nach der ersten Schilderung des Unfalls unvermittelt zu Gehör. Sie figuriert selbst als gespenstischer Wiedergänger, der sich vom Subjekt der ausgedrückten Empfindung löst und dieses um viele Seiten überlebt, um sich aus Brutkammern heraus, wie sie die Einklammerung bildet, immer aufs Neue zu gebären.

Der Roman konstruiert einen analeptisch-repetitiven »Geschichtsraum [...], in dem auch noch, wie in einem Nonstop-Kino, alle fünf Minuten ein Autounfall veranstaltet wird, seinen blechnen Krach schlägt und wieder verschwindet, alles innen!« (S. 99) Noch spät im Text heißt es über Karin: »sie hat halt kein Sitzfleisch, ui, dort vorn wird's

53 Genette, *Die Erzählung*, S. 52.

54 »Mit *Prolepse* bezeichnen wir jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein späteres Ereignis im Voraus zu erzählen oder zu evozieren, und mit *Analepse* jede nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat; der allgemeine Ausdruck *Anachronie* hingegen soll uns weiterhin dazu dienen, sämtliche Formen von Dissonanz zwischen den beiden Zeitordnungen [zwischen Ordnung der *histoire* und Ordnung des *discours*, V.K.] zu bezeichnen«. Ebd., S. 21; kursiv im Orig.

55 Ebd., S. 18.

56 Maria-Regina Kecht, »The polyphony of remembrance. Reading ›Die Kinder der Toten‹ (›The children of the dead‹)«, in: Matthias P. Konzett, Margarete Lamb-Faffelberger (Hg.), *Elfriede Jelinek. Writing Woman, Nation, and Identity: A Critical Anthology*, Madison/Teaneck 2007, S. 189–217, hier: S. 201; kursiv im Orig.

knapp, was fährt denn dieser Bus so schnell? Hoffentlich passiert mir nichts!« (S. 601) Der Unfall hält den Text als phantasmatisches Trugbild in Atem, das Vergangenes auf die Netzhaut der Gegenwart projiziert: »Einen Augenblick schwimmt lautlos ein riesiger Reisebus vorbei, ein Ozeanriese, ein Schiff im Gebirge, aber gleich ist er wieder verschwunden, und der Blick geht enttäuscht nach Hause.« (S. 128f.)⁵⁷

Während noch die *re-entries* des anfänglichen Unfalls durch den Text geistern, kommen ihnen in umgekehrter Richtung Vorausdeutungen des Endes entgegen; sie entsprechen Brooks' »conviction that the end writes the beginning and shapes the middle«. ⁵⁸ Die Vielzahl von Prolepsen des Schlusses, dessen Schlammlawine Massen an Haar der Holocaustopfer zu Tal führt – »Es ist einfach zuviel Haar da für die geschätzte Anzahl der Verschütteten« (S. 665) –, erweicht bereits lange vor Ankunft der Mure das Textgefüge:

die offene Straße, die in ein kleines Gespräch hätte münden können, ist plötzlich von einem Steinschlag verschüttet. Schlamm rinnt dem alten Ehepaar entgegen, Schlamm, aus dem Grasbüschel und Zweige hervorragen wie Haar. Die eben noch sonnenüberglänzte, freundliche Landstraße erhebt sich, gähnt und kommt einem plötzlich entgegen. (S. 323)

Die proleptische Penetranz des Bergrutsches durchdringt sogar Figurenbeschreibungen wie die eines der schweigsamen NS-Opfer, die sich in der Pension Alpenrose einquartieren: »Der Schädel bricht unter dem Ansatz der Stirn mit dem wolligen Haarschopf drüber, diesem letzten Grasbüschelhalt, einfach ab, ein Steilabbruch, ein Steinschlag, eine Art Unterspülung, welche die Züge zum endgültigen Entgleisen gebracht haben.« (S. 524) Mit ähnlichem Surrealismus schildert die Erzählerin ein alpines Konzert der Zillertaler Schürzenjäger während einer »Hangrutschung, auf der 80 000 Menschen draufstehen!« (S. 532), das katastrophisch endet und so dem Textschluss vorgreift:

Unsere Uferterrassen zerreißen mit einem kreischenden Heullaut von Verstärkern, die Musik flutet hoch, überflutet die Massen, es kommt zu einem Massenniederschlag (die Massen schlagen jeden nieder und fragen erst danach, wer das war), nein, diese Musik ist sogar ein Spitzenniederschlag, die erschlägt einen, einfach weil sie Spitze ist! Und das Wasser der Massen verbindet sich mit den Wassermassen zu einem einzigen Lebensborn-Brei, der schäumend in die Täler rast und alles mit sich reißt, was sich ihm in den Weg stellt. (S. 533)⁵⁹

57 Das »Schiff im Gebirge« spielt auf den gleichlautenden Titel eines Erzählbands (1955) von Hans Lebert an, dessen Roman *Die Wolfshaut* (1960) in seiner Schilderung einer Dorfgemeinschaft, die mit der apokalyptischen Wiederkehr der Opfer eines verdrängten Kollektivverbrechens konfrontiert wird – die sich zum Schluss in einer Mure Bahn bricht –, eine wesentliche intertextuelle Referenz von Jelineks Roman darstellt.

58 Brooks, *Reading for the Plot*, S. 22.

59 Einen direkten geologischen Zusammenhang zwischen dem Abgang der Mure und der Verdrängung des Nationalsozialismus stiftet folgende Passage: »Die Sprengungen damals in Mauthausen haben unseren gigantischen Berghang ein für allemal ins Rutschen gebracht; es sind zu unterlassen das Einleiten von Niederschlagswasser (lieber andre niederschlagen!)« (S. 564).

Gudrun Bichler fühlt sich von einer rachsüchtigen Landschaft bedroht, »die vielleicht mit ein paar Millionen Kubikmetern Steinen zurück[schlägt]« (S. 531), muss fürchten, »unter kiloweis Treibsand und Geschiebe!« (S. 548) begraben zu werden, oder kommt selbst »auf ein paar tausend Kubikmetern Erde und Geröll [...] einhergeritten«. (S. 641) Edgar Gstranz' Sorge lautet: »Wie soll er sich vor diesen Geröllmassen retten, die da vielleicht aus dem oberen Stock auf ihn herunterdonnern könnten?« (S. 538) – und alle gemeinsam vernehmen einen »Erdrutsch an Stimmen« (S. 652), bevor sich die Vorausdeutungen endlich im apokalyptischen Ereignis erfüllen.



Die auf den Beginn zurückverweisenden Passagen finden mit Eintritt des Schlussereignisses kein Ende – wie umgekehrt Anspielungen auf die abschließende Verheerung dem initialen Fall vorausgehen, ja diesen sogar bedingen. Noch nach Niedergang der Mure ertönt Karin Frenzels erlebte Rede effektiv von Neuem: »Tusch!, breit wie eine Kapelle ist dieser Bus, der da entgegenkommt (aha, ein fahrender Holländer!) und ihnen allen gleich ins Gesicht fliegen wird, sie werden ihn nicht mehr von der Windschutzscheibe wegstreichen.« (S. 657) Umgekehrt führt »ein jäher Abbruch, eine gezackte Wunde in den Seiten der Straße« (S. 10) erst zum Unfall – eine Hangrutschung, die ähnlich der »F U R I E« (S. 655), als die der Text die Mure charakterisiert, ein »Ungeheuer« ist, »das vor einem Monat ein Stück von der Straße seitlich abgebissen und in den Bach gespuckt hat«. (S. 11) Die Handlung durchkreuzen das Ende vorwegnehmende Prolepsen, die bereits dem Anfang vorausgehen, und den Anfang wiederholende Analepsen, die noch nach dem Ende eingespielt werden – »Es war aber schon von Anfang an zu Ende.« (S. 656)



Die Beobachtung einer »rück- und vorläufige[n] Ereignislandschaft«⁶⁰ des Texts entspricht jener Verwirrung, die Genette auf den Begriff der Achronie bringt; zuvor fasst er sie in ein Bild, das sich zu den anachronischen Epiphanien des »Schiff[s] im Gebirge (S. 129) und des »fahrende[n] Holländer[s]« (S. 657) fügt: »Retrospektive Vorgriffe? Antizipierte Rückgriffe? Wenn das Heck vorne und der Bug hinten ist, wird es schwierig, die Bewegungsrichtung festzustellen.«⁶¹ Die Ereignisse, die den Text vom

60 Juliane Vogel, »Keine Leere der Unterbrechung: ›Die Kinder der Toten‹ oder der Schrecken der Falte«, in: *Modern Austrian Literature* 39 (2006), S. 15–26, hier: S. 17.

61 Genette, *Die Erzählung*, S. 50.

Rahmen her dominieren, verschwimmen ineinander und kennzeichnen sich in ihrer temporalen Verschränkung – die sich auch im Gebrauch des Futur II und der Figur des *hysteron proteron* als grammatische und rhetorische Nebenform manifestiert –⁶² als Valenzen eines gemeinsamen Motivs: des verhängnisvollen Falls.

Wie der erste Satz des Romans: »Das Land braucht oben viel Platz, damit seine seligen Geister über den Wassern ordentlich schweben können« (S. 7), auf den zweiten der biblischen Genesis verweist,⁶³ so folgt dem mythischen Einsatz in beiden Erzählungen bald ein Lapsus, der die Ordnung der erzählten Welt nachhaltig erschüttert. Ähnlich

62 Das Futur II als Tempus, das einen perfektischen in einen futurischen Ausdruck integriert, bietet sich als Zeitform an, um diese Verschränkung grammatisch zu repräsentieren. Entsprechend häufig gebraucht es der Text statt des Präsens – mitunter in Verbindung mit Adverbialia, die semantisch das Gewicht des Partizips der Vergangenheitsform gegenüber dem eigentlich dominanten Futur betonen: »Dann werden wir damals nicht zu Hause gewesen sein.« (S. 19) An anderer Stelle wundert sich der Erzähler: »Vielleicht ist es doch schon später, als wir geglaubt haben werden.« (S. 130) Oder er überlegt: »Ja, wie war das mit den Leibern, sie bedürfen keiner weiteren Anstrengung, wenn sie in Rauch aufgegangen sein werden, ohne daß jemand auch nur ihre Namen mitbekommen haben wird.« (S. 282) In Fällen wie diesem dient das Futur II offenbar dem Zweck, die Unabgeschlossenheit des Holocaust als Ereignis zu formulieren, das sich in seiner fortdauernden Wirkung auch grammatisch nicht als Vergangenes mortifizieren lässt. In ähnlicher Weise bedient sich der Roman des *hysteron proteron* als Figur, von der aus sich gemäß Konstanze Fliedls These, die Strukturen jelinekscher Erzähltexte ließen sich »vielfach von rhetorischen Operationen ableiten« (Konstanze Fliedl, »Narrative Strategien«, in: Janke [Hg.], *Jelinek-Handbuch*, S. 56–61, hier: S. 58), durchaus seine gesamte Poetik erfassen ließe: »die Umkehrung der zeitlichen oder der logischen Folge, wobei man den Namen der Figur beim Wort nimmt: das Spätere (ὑστερον) ist das Frühere (πρότερον)« (Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Frankfurt a.M./Basel² 2008, S. 190), lässt die Wiedergänger, die den Text als bereits Gestorbene lebendig durchgeistern, gewissermaßen selbst als rhetorische Figuren erscheinen, die mit der zeitlichen Verkehrung, in der von ihnen berichtet wird, identisch sind. Ein typischer Ausdruck lautet z.B.: »Die Urlauber, insgesamt drei Personen, sind hinter sich bereits zusammengestürzt gewesen, als sie aus ihren Liegestühlen aufbrachen.« (S. 24) Gudrun Bichlers Kommilitonen sind »im voraus pensionierte Beamte« (S. 72) und ein neuer Förster macht die Bekanntschaft seines »Vorgängers in spe« (S. 528) In der Bemerkung »Sie sind doch tot, Herr Gstranz, so etwas sagt man nicht, weil man einen so offensichtlichen Irrtum nicht gern öffentlich zugibt« (S. 30), klingt Mephistopheles' klassischer Gebrauch der Figur in der Anrede der Frau Marte an: »Ihr Mann ist tot und läßt sie grüßen.« (Johann W. Goethe, »Faust. Eine Tragödie«, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*, hg. v. Christoph Michel, Bd. 7/I, hg. v. Albrecht Schöne, Frankfurt a.M.,⁶ 2005, S. 125 (V. 2916). Letztlich sind alle Akteure des Texts »Tote, bevor sie gelebt haben.« (S. 234) Sein Thema ist, wie es der Titel festschreibt, die Verdrängung des Völkermords, dem nicht nur die Getöteten, sondern auch alle ihre Nachkommen zum Opfer gefallen sind, die nie leben durften – der Genealogieabbruch, bei Stifter u.a. auch eine poetologische Figur des Nicht-mehr-weiter-erzählen-Könnens, wird historisch radikalisiert: »Wer hat versucht, sie, Gudrun, auszumerzen, und auch noch ihre ganze Familie, die sie aus Zeitmangel leider noch gar nicht gebären konnte.« (S. 547) In diesem Sinn ist auch die Passage zu verstehen, mit der der Roman den eigenen Titel entfaltet: »Wie sagen wir es unseren Kindern. Die sind jetzt im Sand und spielen. Und die Kinder der Toten? Die wandern, ein anderer wüster Sand, durch den Sand und werden gerecht, gerechnet.« (S. 606).

63 Seltenerweise wird dieser Bezug in der Forschung nicht thematisiert, stattdessen häufig auf Goethes *Gesang der Geister über den Wassern* (1779) verwiesen; vgl. z.B. Majkiewicz, *Entmythologisierung als Textstrategie des Romans »Die Kinder der Toten« von Elfriede Jelinek*, S. 204.

der bernhardschen Zerstörungstechnik betonen *Die Kinder der Toten* den Gegensatz zwischen einer zunächst intakten Erzählung und ihrer postlapsalen Verwirrung. Der Unfall ereilt ein Gefährt auf einer Fahrt, die zunächst als Allegorie reibungslosen »Geschichtelerzählen[s]«⁶⁴ erscheint, bei dem es ein Märchenonkel mit sonorer Stimme seinem Zuhörer »so wohl« werden lässt, »als schiene ihm die Sonne auf den Magen«.⁶⁵

In der Luft liegt ein geheimnisvolles Sagen, daß der Tag doch noch schön wird, und daß Menschen etwas lernen wollen, um von ihrer Zugehörigkeit zu dieser Welt gern, nur allzu gern, überzeugt zu werden. [...] Das Straßenband ein hellgraues, lebendiges Dauern. Das Bergpanorama erschließt sich hier, am sogenannten Niederalpl, in all seiner Pracht, die Gipfel werden benannt, sie ertrinken fast in all der Sonne, beruhigend brummt der Motor. (S. 9f.)

Das ästhetische Phänomen eines »verunfallten« Erzählens wiederholt und radikalisiert das Konzept des *messy beginning* aus Bernhards *Amras*, das die korrupte Konstitution der Zweiten Republik laut Vogel als ausbleibende Individuation der Brüder M. im biblisch konnotierten Apfelparten umsetzt:

Spätestens mit Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten*, der mit einem Unfall in den Apfelpartagen der Steiermark beginnt, steht die Anfangsfähigkeit einer auf einer Verdrängungsvereinbarung gegründeten Republik erneut so radikal in Frage, dass sie die krisenhaften Einsätze von Bernhards Texten weit hinter sich lässt.⁶⁶

64 Broch, *Brief an Friedrich Torberg*, S. 184.

65 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 650.

66 Vogel, *Apfelparten und Geschichtslandschaft*, S. 199. Der Roman spielt allerdings auch den Aspekt gescheiterter Initiation und Subjektkonstitution aus *Amras* in immer wechselnden Wendungen ein. So heißt es über Edgar, der sich weder als Skifahrer noch als Politiker profiliert und auch die Schwelle zwischen Leben und Tod nicht eindeutig überschreitet: »Der Sportler verharret im Anfänglichen« (S. 27) Gudrun Bichler, die sich tötet, weil sie bei ihrer mündlichen Doktorprüfung zu scheitern fürchtet, ist auch eine Wiedergängerin von Bernhards Protagonist Rudolf in *Beton*, dem der erste Satz seiner Studie über Mendelssohn-Bartholdy nicht gelingen will: »Diese junge Frau hat zuviel studiert bzw. selber Studien zu verfassen versucht, aber den Anfang darin nie gefunden« (S. 52f.) Da ihr auch das von Jelinek ironisch als typisch österreichisch eingebrachte Streben nach dem akademischen Titel nicht über den Initiandenstatus hinweghilft – »Es wollte Gudrun zu Lebzeiten nicht und nicht gelingen, eine festumrissene Person zu werden« (S. 142), entscheidet sie sich für den Suizid, der freilich als Übertritt ebenfalls unvollständig bleibt. In Umkehrung der endlosen Folge von Apfelpärten in *Amras*, die den aufgeschobenen Eintritt in die Welt codiert, erlebt Gudrun das Sterben als endlose Folge von Toren, die den Austritt aus der Welt bedeuten sollten: »vielleicht war es das heiße Todesbad Gudruns, das ihr den letzten Stoß versetzt hat, aber seltsamerweise nicht durchs Große Tor, sondern nur immer und immer wieder ins nächste, einer doppelversetzten Haarnadelkombination, durch die sie nicht durchkam, weil sie nicht dünn wie ein Iglo-Fischstäbchen war.« (S. 37) Karin Frenzel schließlich, die auch intertextuell eine Wiedergängerin ist, indem sie auf Erika Kohut in *Die Klavierspielerin* verweist, wird von der besitzergreifenden Mutter der Übergang in ein selbstverantwortetes Leben verwehrt. In ihrer Figur äußert sich zuerst, was schließlich alle Akteure des Romans betrifft und eine weitere Texttradition seit Stifters *Nachsommer* fortführt: das Doppelgängertum. So heißt es in einer Passage, die eine rätselhafte Variante zu Karins Unfalltod schildert: »Karin wirft den Kopf in den Nacken, öffnet die Zähne zu einem Schrei, alles bleibt wo es ist, nur sie nicht, aber sie sieht, sie sieht: daß dort unten, das jetzt durch eine Laune der Schwerkraft ein Oben ist, eine Frau lehnt, von der der berückende Schimmer der

Der Unfall zu Beginn deutet auf einen Fall am Ende voraus, der allegorisch – »vielleicht bricht ja das ganze Land auseinander« (S. 519)⁶⁷ – die Republik mit sich in den Abgrund reißt. Den Sturz, Wurf oder Riss in den Abgrund wiederum, der der wiederholten Einschließung eines Bildes in sich selbst und dem daraus resultierenden Unendlichkeitseffekt den Namen *mise en abyme* gibt, betrachtet die Forschung als charakteristisch für die Poetik des Romans.⁶⁸ Auch die Art und Weise, in der sich seine Voraus- und Rückdeutungen auf fatale Stürze überkreuzen, wechselseitig enthalten und gewissermaßen ineinander auflösen, lässt sich als *mise en abyme* begreifen, das insofern das Thema mit der Form des Falls vereint.

Ewigkeit des guten Geschmacks in Modeangelegenheiten ausgeht, ein heller Schein, denn diese Frau scheint ebenfalls Karin zu sein!« (S. 89) Die Verdopplung der Protagonistin, die sie selbst konstatiert, ist in der Figur der *geminatio* ausgedrückt, die das Gewahrwerden bezeichnet: »sie sieht, sie sieht«. Und nicht nur Figur, Handlung und Bezeichnung verdoppeln sich, selbst innerhalb der Zwillingssaussage wiederholt sich jeweils die Lautfolge »sie«. Ein weiteres Horrorkunstwerk scheint direkt an diese Behandlung der *geminatio* anzuknüpfen: Veronika Franz' und Severin Fialas *Ich seh, Ich seh* (2014), 2016 mehrfach mit dem Österreichischen Filmpreis ausgezeichnet, überführt die zitierte Wendung in seinem Titel aus der 3. in die 1. Person Singular und thematisiert aus der Sicht eines Zwillingbrüderpaars die vermeintliche Heimsuchung durch eine Doppelgängerin der Mutter.

- 67 Im Zusammenhang heißt es: »Wenn es heuer noch einmal ein Unwetter gibt, dann reißt es beim Wirten die Brücke über die Mürz weg, und es ist noch ein Glück, wenn aus Protest dann nicht noch das halbe Ufer mit ihr mitgeht, vielleicht bricht ja das ganze Land auseinander«. (S. 519) Das Zitat spitzt Aichingers Bezug auf den Topos des Erzählflusses zu: »Der Vergleich mit dem Fluß ist noch immer richtig. Aber wer heute Erzählungen mit Flüssen vergleicht, muß an reißendere Flüsse denken, mit steileren und steinigern Ufern, an die keiner, der einmal den Sprung gewagt hat, so leicht wieder zurück kommt.« Aichinger, *Über das Erzählen in dieser Zeit* (Vorrede zu einem *Novellenband*), S. 108. Zwei weitere Stellen lassen Aichingers Formulierung anklingen: »Was für eine Abwechslung, wenn Geschichte einmal, anstatt uns auf ihrem Raffing-Floß, das man mieten kann, in ihren Fluß hineinzuziehen, plötzlich das Ufer durchstößt, die Wand der Zeit«. (S. 213) »Die Ufer sind angerissen, so wie auch die Darstellung dieser Frau Frenzel jetzt nur noch angerissen werden kann, ganz genau sieht man sie hinter diesen dichten, um sich schlagenden Regenschwaden nicht mehr.« (S. 618).
- 68 Über eine Passage, in der Gudrun Bichler eine Verdopplung ihrer selbst durchs Schlüsselloch beobachtet, schreibt Bärbel Lücke: »(der Beobachter beobachtet einen anderen Beobachter, wobei er selbst beobachtet wird, und so ad infinitum): Die Blicke werden hier vervielfältigt, verabgründet, wie das gesamte Erzählen eine Verabgründung (*mise en abyme*) ist, denn der Erzähler steigt hinunter in den Abgrund, hinab zu den Toten, die auch noch als Figuren in ihren Verdoppelungen (Wiederholungen) verabgründet werden, so dass sich auch ein sprachlicher Abgrund vor den Lesern auftut«. Bärbel Lücke, *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Paderborn 2008, S. 97; kursiv im Orig. Bei Andreas Heimann heißt es: »Die wörtliche Übersetzung der *Mise en abyme* als ein »in den Abgrund werfen« findet [...] bei Jelinek sowohl eine doppelte textuelle Umsetzung durch das erzählte Abrutschen des Berges sowie dem daraus resultierenden Absturz des Reisebusses als auch in seiner poetologischen Konzeption selbst. [...] Sowohl der in Geröll verwandelte Fels als auch der entfesselte Wildbach, verstanden als das textuelle Gefüge, verweisen auf einen Erzählfluss, einen stream of consciousness, der sich nunmehr in Fragmente aufspaltet und dabei dem Primat eines unheimlichen Erzählens untergeordnet ist.« Andreas Heimann, *Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks*, Bielefeld 2015, S. 168.

Hydrologische Prosa – Fluss und Stockung

»Jetzt übertrage ich den Namen Zeit auf etwas anderes« (S. 360), verkündet Jelineks Erzählerin etwa zur Hälfte des Romans. Tatsächlich verbinden *Die Kinder der Toten* ihr im vorigen Abschnitt behandeltes Leitmotiv von Beginn an mit einem weiteren: »die Zeit sprudelt nur so dahin in ihrem Flußbett, das der Zukunft entgegen fließt« (S. 199); Karin Frenzels Mutter vernimmt »das mächtige chronische Strömen« (S. 377) und der Förster »hört manchmal die Zeit rauschen«. (S. 525) Die umfangreiche Zeitreflexion des Texts geht auf in der »Großmetapher«⁶⁹ Wasser, die Artur Pelka zufolge »eine quasi textlebensspendende Funktion« nicht nur hier, sondern »im Gesamtœuvre Jelineks«⁷⁰ besitzt. Laut Pelka »betreibt die Autorin eine politisch motivierte, großangelegte ästhetische Hydrologie«,⁷¹ deren Umfang er nur andeutet und an Beispielen aus dem Theatertext *Die Schutzbefohlenen* (2013) exemplifiziert.⁷²

Bezogen auf *Die Kinder der Toten* schreibt Vogel ausgehend vom Motiv der Erweichung und Verflüssigung in Leberts *Wolfshaut*, Wasser sei »das beherrschende Agens auch ihres Textgeschehens«;⁷³ »auf allen seinen Ebenen und von Anfang an« sei das Buch »von der endzeitlichen Freisetzung von Flüssigkeit, von der Sondierung und Öffnung verborgener und verschlossener Reservoirs bestimmt [...]. Wasser ist sein großes und alle Erzählung umgreifendes Thema. Als Element der Auflösung bildet es das Gleit- und Bindemittel des ganzen Textes.«⁷⁴ Auf die Durchsetzung des narrativen Textflusses mit Listenelementen, wie sie die vorigen Kapitel thematisiert haben, spielt der Roman an,⁷⁵ ohne der enumerativen Form größeren Raum zu geben – liest man ihn aber »als ein Lehr- und Musterbuch, eine Elementenlehre grauenhafter Liquide und

69 Artur Pelka, »Jelineks Wasserlandschaften. Eine Hydrologie«, in: Monika Szczepaniak, Agnieszka Jezierska, Pia Janke (Hg.), *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 15–21, hier: S. 17.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 »Eine tiefgreifende Erörterung von Jelineks Wasserlandschaften bleibt bis dato ein Desiderat und ihre Hydrologie bedürfte einer großangelegten Studie.« Ebd., S. 18.

73 Juliane Vogel, »Wasser, hinunter, wohin? Elfriede Jelineks »Kinder der Toten« – ein Flüssigkeitstext«, in: Martin Lüdke, Delf Schmidt (Hg.), *Der neue amerikanische Roman*, Reinbek bei Hamburg 1997 (=Literaturmagazin 39), S. 172–180, hier: S. 172.

74 Ebd., S. 175.

75 So scheint die Schilderung Edgars, der auf einem Rollbrett über Alpenhänge rast, Bernhards und Wieners Interesse am phonetischen Eigengewicht gereihter Fremdwörter zu zitieren: »Edgar nimmt also sein Brett, seine Brettljause, und er geht, um, da er selbst einmal Speise für die Natur gewesen, dieser Allesfresserin dasselbe aufgewärmte Essen auf Rädern noch einmal zu servieren, vielleicht wünscht sie dann ja einen Nachschlag, in welchem sich inzwischen freundliche Wesen räkeln: yersinia enterocolitica, salmonella enteritidis, salmonella Panama, haemorrhagische colitis, salmonella Braenderup, Agona, Montevideo, Senftenberg, Bredeney, Infantis, Heidelberg und e. coli O 157 : H 7.« (S. 34) Während Jelineks früher Text *bukolit* eine Reihe von explizit markierten »listen« enthält (vgl. Elfriede Jelinek, *bukolit. hörroman*, hg. v. Vintila I Vanceanu, m. Bildern v. Robert Zeppel-Sperl, Wien 1979, S. 61ff. et passim; 41f. eine einseitige Liste mit »namen der überlebenden« ähnlich Wieners *Purim*), deren Zweck, den Erzählzusammenhang zu unterbrechen, noch deutlich an Techniken der Wiener Gruppe angelehnt ist, parodiert *Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr* den stifterischen Aufzählungsfuror bis ins Detail der Interpunktionslosigkeit: »Dann regnet es Fülle an Naturwuchs, was sagen Sie jetzt was ich alles weiß: Steinbrech Waldgeißbart Alpenheckenrose Kronwicke stumpfblättriges Mannsschild Pyramidengünsel Frauentreu Läusekraut herzbältrige

entstalteter Materien«,⁷⁶ so wird sein Bezug zum enzyklopädischen Paradigma deutlich: Geradezu exzessiv setzt er sich mit Erscheinungsformen des Flüssigen und deren sprachlicher Repräsentation auseinander; die Summe der im Text gebrauchten Begriffe genügt quantitativ wie qualitativ durchaus dem Anspruch an eine »Hydrologie«.⁷⁷

Der Bildbereich des Wassers nimmt die Metapher des Zeitflusses und seiner wechselhaften Verläufe auf, leistet aber noch mehr. Er gestaltet den »unversiegbaren Redestrom«⁷⁸ des Romans als Radikalisierung des poetologischen Interesses an wechselnden fluidalen Modalitäten der *prorsa oratio*, das bereits Stifters *Nachsommer* kennzeichnet – denn anders, als zumeist in der Forschung thematisiert, befassen sich *Die Kinder der Toten* nicht bloß mit der Liquidierung rigider Entitäten, sondern auch mit deren Gegenkräften. Der Fluss, aber auch die Stockung des Wassers reflektieren den »spezifische[n] Charakter der Prosa, ihr ungebundenes Dahinströmen, ihre unvermuteten Volten und Kehren, ihre Brüche und Plötzlichkeiten jenseits aller metonymischen Regularitäten.«⁷⁹ Der Roman knüpft damit an eine Tradition an, die dem Begriff und der Form des Erzählens im Erzähltext selbst mit der Prosa einen anderen Gegenstand der poetischen Reflexion gegenüberstellt. Allerdings scheint der Akzent der Selbstbespiegelung des Sprachflusses in den *Kindern der Toten* gegenüber dem *Nachsommer* deutlich verschoben: Gestaltet Stifter die interesselos-paritätische Durchdringung dynamischer und statischer Prosamodi entlang der Differenz von narrativer und enumerativer bzw. reflexiver Textualität, inszeniert Jelinek ihre »Apocalypse joyeuse im Zeichen des Wassers«⁸⁰ als gewaltsam-abjekttes Wechselspiel der Aggregatzustände, in dem Eruptionen unbremsten Fließens und hemmende Effekte gleichermaßen tödlich wirken.

Der Roman schöpft aus einem umfangreichen Reservoir an Ausdrücken für das Widerspiel von Liquidität und Rigidität. Er schildert eine allgemeine Erweichung, aber auch ihr Gegenteil: Flüsse versiegen oder werden gestaut, bis sich ihre Energie zum Schluss fatale Bahn bricht. So liegen im Becken, in dem Karin Frenzel nach ihrem Unfall- einen zweiten Tod durch Ertrinken findet, »Blätter [...] ganz unbeweglich auf dem Wasserbildschirm, und sie müßten doch wenigstens ein bisschen kreisen oder herum paddeln, schließlich herrscht ja Durchfluß und Zugfluß im Becken.« (S. 85) Das Wasser

Kugelblume Alpenkamille schwarzrandige Wucherblume Wulfenie Schwalbenwurzencian Kratzdistel Alpenkreuzkraut Steinraute.« Jelinek, *Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr*, S. 41.

76 Vogel, *Wasser, hinunter, wohin?*, S. 176.

77 Das Wort »wasser« taucht in grammatischer Variation und als Bestandteil von Komposita hundert Male im Text auf, z.B. allein 16 Mal auf S. 100f. Aus seinem umfangreichen »hydrologischen Lexikon« gebraucht der Roman u.a. die Lemmata: Bach, Bad, Born, Brandung, Brunnen, Dusche, entspringen, Feuchtigkeit, Fluß, Flüssigkeit, Flut, Gerinnsel, Gischt, glucksen, gluckern, Guß, Lache, Meer, Nässe, Ozean, Pfütze, Platsch, plätschern, prasseln, Quelle, Rauschen, Regen, rieseln, Rinnsal, Saft, saufen, Schwall, schwappen, schwimmen, See, sickern, sintern, Sintflut, Sprinkler, spritzen, sprudeln, sprühen, spülen, Strahl, Strom, Strömung, Tau, Teich, tränken, träufeln, triefen, trinken, Tropfen, Tümpel, Ufer, Überschwemmung, waschen, Wasser, Welle, Woge.

78 Helmut Gollner, »Der antihumanistische Furor von der Wiener Gruppe bis zu Elfriede Jelinek«, in: Hermann Korte (Hg.), *Österreichische Gegenwartsliteratur*, München 2015 (=Sonderband *Text+Kritik*), S. 20-51, hier: S. 31.

79 Eckhard Lobsien, »Paradoxien der Prosa. Rhythmus, Aufmerksamkeit, Widerstreit«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 46/1 (2001), S. 19-42, hier: S. 29.

80 Vogel, *Wasser, hinunter, wohin?*, S. 174.

darin ist »alt, gestockt, schwarz, seit Urzeiten scheint es sich nicht erneuert zu haben, obwohl sich das Gerinnsel recht munter hindurchschlängelt.« (S. 84) In einer von natürlichen⁸¹ und künstlichen⁸² Verklumpungen dominierten Flusslandschaft inszeniert der Text seine Erzählstimme und die Autorin dahinter als Schöpferin einer limnologischen Sperrarchitektur: »Staudämme, diese Anwälte der lebendigen Materie, werden von mir geprägt und tragen mein Bild auf sich.« (S. 251) Die gebündelten Haltekräfte sind so groß, dass in paradoxer Durchdringung von Fluss und Stockung gar »der dichte Regenfall, all dies Wasser, inzwischen selber zur Staumauer« (S. 653) wird.

Die Verfestigung des Flüssigen knüpft sich an Bilder des physikalischen Erstarrens; im Text liegt »die Temperatur [...] genau an der Grenze zwischen dem Festen und dem Flüssigen, dem Hier und dem Dort, dem Einen und dem Anderen«. (S. 610) Darin scheint der Bezug des Wassermotivs zur Zeitreflexion wieder auf, denn das Gefrieren bedeutet den Stillstand der erzählten Zeit: »Ja, Edgar ist wieder da, er hat sein Comeback, vor einem eleganten Hintergrund aus Fels, Stein und Eis an den Stielen unserer Blicke, die wir selber ans Wasser genagelt und dann eingefroren haben, damit wir nichts von der inzwischen verflossenen Zeit merken.« (S. 194) Wie das Bild des Regens als Staumauer impliziert, löst der Roman auch feste Zuschreibungen von Materialeigenschaften auf: »Der dicke, weiche Schneefall hat sich in undurchdringlichen, harten Regen verwandelt«. (S. 595) Der Austausch und Zusammenfall von Stoffqualitäten begegnet im Wechsel der Aggregatzustände, aber auch in enigmatischen Motiven des simultan Festflüssigen, das variierte Oxymora bildet. Wiederholt ist von einem »Richtblock aus Wasser« (S. 85, 253) die Rede, alternativ vom »schwarze[n] Fels aus Wasser, man würde zerschellen, spränge man hinein, davon ist Karin überzeugt.« (S. 86) Das Wagnis geht Edgar Gstranz später ein: »er steigt mit Rucksack, Seil und Pickel in ein mit Sonnenkübeln angeschüttetes Gebirge ein und taucht gleichzeitig mit einem Köpfler in die gipsern erstarrenden Wellen des Bergsees«. (S. 419)⁸³

Eine Menschenmenge imaginiert der Text als Strom, der aus »flüssige[m] metallischen Brei« (S. 284) besteht; später schildert er »Tausende Beleidigter, die in Nußschalen (außen hart, innen weicher Kern!) auf einem bleiernen See voll schmutzig stinkenden Wassers herumstaken [...]. Sie bleiben dann in der metallischen Wassermasse

81 »Der Wasserablauf ist aber in vielen kleinräumigen Gebieten verstopft, weil die verlegten Bachbetten noch nicht geräumt worden sind.« (S. 617f.).

82 Erwähnt werden »ein selbstgezimmertes Fort im Fluß« (S. 377), »Die bemoosten alten Retentionsperren im Tyrolerbach, [...] diese Sperrgürtel« (S. 610) und ein »Stausee« (S. 624).

83 Eine Variante dieses Motivs lässt sich an eine implizit auf Lessings Kategorien von Raum- und Zeitkunst bezogene Reflexion der Darstellungsmittel von Malerei und Literatur im *Nachsommer* anknüpfen, die bei Jelinek gewissermaßen in die fotografische Moderne überführt wird. Die Erzählung pausiert den tödlichen Sturz Karin Frenzels: »Etwas Mächtiges beschirmt die Stürzende nun. Wind erhebt sich erneut, wie eine Mauer, von der dieser Körper, sich nur an den Fingerspitzen festhaltend, herabhängt. Es ist, als wär auch der Wind mit einem Mal stehengeblieben, eine frisch fotografierte Meereswelle, auf der ein Surfer erstarrt ist.« (S. 90) Bei Stifter heißt es: »Was man unter Ruhe begreift, das mag wohl zuerst darin bestehen, daß jeder Gegenstand, den die bildende Kunst darstellt, genau betrachtet, in Ruhe ist. Der laufende Wagen das rennende Pferd der stürzende Wasserfall die jagende Wolke selbst der zuckende Blitz sind in der Abbildung ein Starres Bleibendes«. Stifter, *Der Nachsommer*, S. 363.

stecken wie ein Löffel im Pudding«. (S. 555f.) Der Roman suggeriert die gegenüber Wasser komplementäre Materialität des Metalls, dessen fester Zustand sich z.B. industriell verflüssigen lässt. Ein Begriff, den *Die Kinder der Toten* für unheimliche, festflüssige Bewegungsformen gebrauchen, bezeichnet genau diesen Vorgang: »Keiner hat gemerkt, daß aus diesem fensterlosen Zelt, der Zeit, ein Wesen herausgesintert ist«. (S. 259) »etwas Schattenhaftes, das von zwei ihrer Fesseln ledigen Geschöpfen herrührt, sintert, wie Rauch, in dünnem Fluß unter den Zinkblech-Deckeln hervor.« (S. 435) Unter »sintern« versteht der Duden »(pulverförmige bis körnige Stoffe, bes. Metall) durch Erhitzen [u. Einwirkenlassen von Druck] oberflächlich zum Schmelzen bringen, zusammenwachsen lassen u. verfestigen [...]: das Erz sintert und bildet Blöcke.«⁸⁴

Während sich das Sintern insofern als verbaler Ausdruck für die hybride Stofflichkeit der im Roman reflektierten Ströme begreifen lässt, rekurriert auch das Substantiv, auf das hin die Handlung fluchtet – und vor dem sie zugleich, gewissermaßen in der Gegenrichtung, flüchtet, Kalauer à la Jelinek –, auf das Motiv verflüssigter »körnige[r] Stoffe«. Eine geowissenschaftliche Definition bestimmt »D I E M U R E« (S. 655) als »einen stark wasserhaltigen, zähflüssigen Brei aus Wasser, Erde, Schutt und organischem Material mit einem Feststoffgehalt von mehr als 50 %. Eine Mure wird damit als Übergangsprozeß zwischen einem Sturz- und einem Fließvorgang eingeordnet.«⁸⁵ Kein Hochwasser bringt in Jelineks scheinbar vorrangig hydrologischem Text Verderben, sondern eine liquide Masse von »Geröll, Geschiebe, Erdreich« (S. 653), ein verheerender »Matsch, aus dem die Treibgüter ragen und sich mühsam mit den Wirbel drehn«. (S. 284)⁸⁶ Tatsächlich setzt sich der Roman weniger mit Beschaffenheit und Dynamik des Wassers auseinander als mit der chemischen *Suspension*: einem heterogenen Stoffgemisch aus Flüssigkeit und darin verteilten Partikeln.⁸⁷

In der Beschäftigung mit suspensiven Phänomenen entfalten *Die Kinder der Toten* schließlich die wesentlich abjekte Dimension ihrer Stromreflexion. Sie entwerfen eine widerwärtige Landschaft der Körperflüsse, in denen sich wässrige mit feststofflichen Elementen verbinden. Ausgehend vom Blut als organischer Suspension, anhand

84 Eintrag »sintern«, in: Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*, hg. v. Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Bd. 8 (Schl-Tace), Mannheim u.a. ³1999, S. 3573; kursiv im Orig.

85 Dieter Rieger, *Bewertung der naturräumlichen Rahmenbedingungen für die Entstehung von Hangmuren. Möglichkeiten zur Modellierung des Murpotentials*, München 1999, S. 1. Riegers Definition bezieht sich auf den Grundlagentext Josef Stiny, *Die Muren. Versuch einer Monographie mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in den Tiroler Alpen*, Innsbruck 1910.

86 Rieger widmet sich in seiner Studie zunächst der Abgrenzung zwischen Mure und Hochwasser: Dieses weise einen Feststoffanteil von bis zu 40 Gewichtsprozent auf, jene von 70–90, dieses besitze eine Dichte von 1,01–1,3 g · cm⁻³, jene von 1,8–2,6. Vgl. Rieger, *Bewertung der naturräumlichen Rahmenbedingungen für die Entstehung von Hangmuren*, S. 1. Der Brockhaus erläutert die Etymologie der Mure als »bair., zum selben Stamm wie ›morsch‹, ›mürbe‹« gehörig. Eintrag »Mure«, in: *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden*, Bd. 19 (MOSC-NORDD), Leipzig/Mannheim ²¹2006, S. 131.

87 Der Text zeigt wiederholt sein Interesse an der Einbringung von Feststoffen in ein Gewässer. Bereits zitiert wurde »Das Ungeheuer, das vor einem Monat ein Stück von der Straße seitlich abgebissen und in den Bach gespuckt hat« (S. 11); verwandt: »So werfen sie ihre Brotbrocken in den Teich, die Wallfahrer«. (S. 632).

derer der Text seine ›Gerinnungsfaktoren‹ erprobt,⁸⁸ widmet er sich Gemischen unterschiedlicher Viskosität, deren eklige Qualität in der *fuzziness* des Miteinanders von Flüssigem und Festem begründet liegt. Sein Wasser ist selten rein, sondern »wie flüssiger Lehm [...], es ist zäh und brackig.« (S. 284) Er bietet ein Panorama von »Matsch« (S. 284), »Schlamm« (S. 284), »Sirup« (S. 446), »Gatsch« (S. 495), »Brei« (S. 533) und »Brühe« (S. 608), von »Sekret« (S. 338), »Geifer« (S. 499), »Spucke« (S. 532) und »Durchfall« (S. 543). Charakteristische Verben sind »quatschen« (S. 445) oder »schmieren« (S. 543), deren Lautmalerei wie auch im Adjektiv »glitschig« (S. 507 et passim) die Verflüssigung festen Materials, das dennoch eine gewisse amorphe Kohäsion wahrt, als Erweichung des Wortkörpers vorführt. Das Interesse am unbestimmten Aggregatzustand des *phlegma* speist auch das Motiv des Zombies als Zwischenwesen: »Vor allem das Klebrige und das Schleimige – jene ekelzerregenden Verbindungen von Wasser und Schmutz – bilden die Biomasse der ins ›Leben‹ zurückdrängenden Wiedergänger.«⁸⁹ Wenn die Mure schließlich eine Fülle verwester Körper über das Land ausschüttet, so gipfelt in diesem Bild untoten Aufbegehrens die Dialektik von grauenhafter Dekomposition und Wiederverfestigung.

Zugleich wird darin Jelineks Aktualisierung des poetologischen Potentials von Fluss und Stockung offenbar. Petkas These, dass »ein Strom von fremdem Sprechen [...] ununterbrochen ihre Sprache [bewässert]«,⁹⁰ verbindet sich Vogels Diskussion der fundamentalen Intertextualität jelinekschen Schreibens, das »Autorschaft [...] in einer Zauberberhandlung [manifestiert], die sowohl als dichterische wie zugleich als magische Inkantation von Prätexten ausgelegt werden kann.«⁹¹ Der Sprechakt, der den eigenen Sprachfluss aus fremdem vorgängigen Material speist, gleicht einer Totenbeschwörung: »The discourse that already exists is the discourse of the dead.«⁹² *Die Kinder der Toten*, die sich programmatisch um das Wiederauftreten gewaltsam von der Bühne gedrängter Figuren bemühen, machen so zum Thema, was Jelineks frühere Texte bereits formal bestimmt. Dabei entdecken sie verleugnetes Leid, bedeuten angesichts des Ekels, den die persistierenden Körper hervorrufen, aber zugleich die Unwiederbringlichkeit vergangenen Lebens, das in der Gegenwart nur versehrt und um den Preis schauerlicher Wirkung erneut zu erscheinen vermag.

88 »Das Vaterland wird gern als Mutti gesehen, auch wenn es nur eine Mutti für Banken ist, seien wir ehrlich: Man hat so ein molliges Gefühl, denkt man an seine Heimat. Aber dies Land ist eine falsche Mutter, eine Frau, deren Haut schon lang kalt geworden ist und deren Blut unbeweglich, gestockt ist (sogar heute ist dies Land noch so verstockt, seine Fehler nicht zugeben zu wollen!).« (S. 228) »Etwas Blut rinnt aus der Nase und stockt in einem seltsam geformten Fleck, als würde der Wille schweigend das Leben aus dem Körper ziehen.« (S. 311) »der Abfluß wird zugestopft, die Frau schwillt rhythmisch an und legt den Keim in sich, der jedoch nicht mehr mit einem Humpen fließenden Bluts begossen werden kann. Ja, es staut sich, ohne je geflossen zu sein! Karin, der Gebärmutterkiesel, der aus eigenem Versiegen zu Stein wurde.« (S. 333) »Blutflüssigkeit, Kammerwasser, gestocktes und wieder verflüssigtes Sekret.« (S. 338) »das harzige Blut ist von ihrem urweltlichen Stengel geronnen und klebrig gestockt.« (S. 527) »Der gestockte Blutstrom des Gerichteten wird schüttert.« (S. 645).

89 Vogel, *Wasser, hinunter, wohin?*, S. 176.

90 Petka, *Jelineks Wasserlandschaften*, S. 17.

91 Juliane Vogel, »Intertextualität«, in: Janke (Hg.), *Jelinek-Handbuch*, S. 47–55, hier: S. 50.

92 Vogel, *Drama in Austria, 1945–2000*, S. 213.

Die abjekte Klebrigkeit des Milieus, das den Untoten laut Vogel den Wiedereintritt in die Welt ermöglicht, lässt sich im Kontext ›semiliquider‹ Prosa als Motiv einer intertextuellen Praxis der *Agglutination* auffassen, einer »Verklebung [...], die eine in ihrer Struktur nicht mehr durchschaubare Verbindung zwischen eigenen und fremden Textelementen herstellt.«⁹³ In ihrer offenkundigen Uneinheitlichkeit wirken die Bestandteile des Romans, »als wären sie mit gestockten Säften verleimt«. (S. 322) Die osmotisch ineinanderfließenden Zombieleiber entsprechen seinen Prätexten – neben einer unüberschaubaren Menge an Literatur v.a. Herk Harveys Horrorfilm *Carnival of Souls* (1962) –,⁹⁴ die ein mitunter widerwärtiges Gefüge bilden, aus dessen Stillstellung sich einzelne Stimmen wiederverflüssigt lösen können, um das Textgeschehen eine Weile zu dominieren, bevor andere an die Oberfläche drängen.

Vogels Formulierung, der Text inszeniere »ein ununterbrochenes Wortkontinuum [...], das sich auf der Buchseite ausbreitet«,⁹⁵ suggeriert das Dahinströmen eines Sprachflusses, dessen *prorsa oratio* sich ungehindert in Leserichtung ergießt – lässt aber die chaotischen Verwirbelungen und Gegenkräfte unerwähnt, die diesen Lauf charakterisieren. In einer in anderem Zusammenhang bereits zitierten Erörterung ästhetischer Grundbegriffe schreibt Theisen: »Die stoische Ableitung des Wortes ›chaos‹ von cheō (gießen) impliziert über die Konnotation des Fließenden (Wasser) eine stoffliche Ungeschiedenheit und zielt auf einen Begriff der Vermischung, aus der sich die Elemente dann ausdifferenzieren.«⁹⁶ Wiederholt konstatiert die Forschung den in diesem Sinne chaotischen Charakter der *Kinder der Toten* als Flüssigtext mit Tendenz zur literarischen Suspension, deren Prosa ein Gemenge widersetzlicher Fremdkörper mit sich führt. Auf Jelineks Gesamtwerk bezogen meint Pelka: »Die im Redefluss ihrer Texte aufeinander treffenden konträren Diskurse könnten mit Wasserströmungen, etwa mit der Interaktion von Süß- und Salzwasser verglichen werden, die aufeinander stoßen und Strudel verursachen.«⁹⁷ Bei Ralf Schnell heißt es im Kontext der Diskussion von Jelineks Oberflächenpoetik über den Roman: »Die Banalität steht neben dem Tiefsinn, der philosophische Prätext neben dem Kalauer, das Wortspiel neben der Apokalypse: heterogene Sprachbruchstücke und zerstückelte Diskursformationen, die sich zwanglos zum Oberflächenmaterial von Jelineks Ästhetik der ›Seichtheit‹ konfigurieren.«⁹⁸ Vogel bezieht sich auf die intertextuelle Pluralisierung und Depotenzierung des Apokalypsemotivs:

93 Vogel, *Intertextualität*, S. 51.

94 Vgl. für eine ausführliche Darstellung Lea Müller-Dannhausen, »Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks am Beispiel der Romane ›Die Kinder der Toten‹ und ›Gier‹«, in: Ilse Nagelschmidt u.a. (Hg.), *Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren*, Frankfurt a.M. u.a. 2002, S. 185–206; speziell zum Bezug auf *Carnival of Souls* Ballhausen, *Zwischen den Medien*.

95 Vogel, »Keine Leere der Unterbrechung«, S. 22.

96 Theisen, *Chaos – Ordnung*, S. 753.

97 Pelka, *Jelineks Wasserlandschaften*, S. 18.

98 Ralf Schnell, »›Ich möchte seicht sein‹ – Jelineks Allegorese der Welt: ›Die Kinder der Toten‹«, in: Waltraud Wende (Hg.), *Nora verläßt ihr Puppenheim: Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 250–268, hier: S. 259.

»Die Kinder der Toten«, die in ihren Wortkaskaden auch viele Bruchstücke und Treibgüter aus religiösen Schriften mit sich führen, [lassen sich] als Demontage eines heiligen Textes, genauer gesagt, eines Offenbarungstextes lesen. Hier dringt weder die Stimme des alttestamentarischen Gottes noch die seines literarischen Stellvertreters durch: Auch die monolithische Stimme des Autors wird von den Hochfrequenzen greller Stimm Spuren überlagert.⁹⁹

Diese Frequenzen überlagern einander nicht nur, sie widersprechen sich auch in Ton und/oder Inhalt. »Die Schrecken apokalyptischer Wasserspiele haben sich so sehr ins Gräßliche und ins Groteske gesteigert, die Stimmen, die von ihnen berichten, so sehr vermehrt, daß sie die dem Stoff ansonsten eigene Erhabenheit durch eine ständig aufbegehrende Widerrede bedrohen.«¹⁰⁰

So zeugen z.B. einige in den Text montierte Briefe jüdischer Bittsteller,¹⁰¹ die Jelineks ironisch-zersetzendem Sound dokumentarische Ernsthaftigkeit entgegensetzen – »They provide some of the novel's only moments of pathos«¹⁰² –, von einem »von Satz zu Satz ausgetragenen Partisanenkampf«, den im Roman »die Komik und das Pathos des Untergangs [führen]«.¹⁰³ *Die Kinder der Toten* leisten Widerstand gegen einheitliche Stilhöhe oder Handlungsführung. Ihre Bewegungsformen sind die Abweichung von der gewählten Richtung, das Stehenbleiben und die Umkehr, die »jedes minimale Handlungs-Fragment in einem Schwall von Digressionen geradezu wegschwemmt.«¹⁰⁴ Das vom *Nachsommer* bekannte Prinzip, den narrativen Textfluss mittels reflexiver Blöcke zu hemmen – bereits dort ein wesentlich suspensives Verfahren –, setzen sie absolut.¹⁰⁵ Die agglutinierende Technik eines Texts, »dessen Einzelelemente sich topo-

99 Vogel, *Wasser, hinunter, wohin?*, S. 174.

100 Ebd., S. 173. »Jelinek's text is a speech-act in which every word, every sentence, and every paragraph is double-voiced or even heteroglot, that is, internally dialogical or polyphonic, giving voice simultaneously to several intentions or viewpoints.« Kecht, *The polyphony of remembrance*, S. 194.

101 Neben teils verfremdeten Briefeinschüben von NS-Opfern (vgl. S. 335, S. 364, S. 466) und -Profiteuren (vgl. S. 282, S. 480f., S. 560) erinnert folgendes unkommentiert in den Textfluss montiertes Element an die Dokumentarästhetik Bäckers: »In der Nacht vom 14. auf den 15. November d.J. wurden meine alten Eltern und ich aus den Betten geholt und in ein Sammelquartier gebracht. Mein 75jähriger Vater wurde auf die bloße Bitte um Legitimation der in Zivil erschienenen Organe geschlagen. Er sollte am nächsten Tag bei Ihnen, Herr Reichskommissar, vorsprechen, wurde aber nicht vorgelassen. Dadurch sich vollkommend recht- und schutzlos fühlend, beging er in dieser verzweiferten Situation am gleichen Tage im Garten seines kleinen Landhauses Selbstmord. Mein Vater, der gebürtiger Wiener war, hat in seinem 75jährigen Leben sich weder politisch noch sonstwie gegen die bestehenden Gesetze vergangen. Er war vollkommen unbescholten und in seiner Rechtschaffenheit immer angesehen.« (S. 407).

102 Greene, *Webs of entanglement*, S. 413.

103 Vogel, *Wasser, hinunter, wohin?*, S. 173.

104 Jessica Ortner, »Aspekte des Untoten in Elfriede Jelineks Roman »Die Kinder der Toten«. Erinnerungsästhetische und narratologische Überlegungen«, in: Pia Janke (Hg.), *Jelinek(Jahr)buch*, Wien 2012, S. 83-103, hier: S. 92.

105 »Die Handlung, die in der Gegenwart der *Geschichte* stattfindet, wird häufig nur mit einem Satz oder einem Nebensatz erwähnt, woraufhin Reflexionen folgen, die sich über mehrere Seiten erstrecken können und Themen ansprechen, die keinen offensichtlichen Zusammenhang mit dem diegetischen Universum haben. Da die Exkurse insgesamt eine größere Seitenzahl umfassen als der Plot selbst, kann geschlossen werden, dass das hierarchische Verhältnis zwischen Plot und

graphisch aufeinander berufen, also einander durchdringen, miteinander kommunizieren, sich untereinander austauschen, ineinander übergehen, einander ersetzen und ablösen«, ¹⁰⁶ legt nahe, dass seiner Poetik umfassender Verklebung zum Trotz gerade nicht »alles eins und dasselbe« (S. 273) ist – stattdessen entspricht ihr die rezeptions-ästhetische Haltung: »man betrachtet buchstäblich das Ungefügte, wenn es sich denn fügt«. (S. 549)

Dabei ruft »das ungeheuerliche Gebilde der *Kinder der Toten* mit seinen aufeinander krachenden, inkommensurablen Ebenen« ¹⁰⁷ das poetologische Motiv in Erinnerung, anhand dessen die Reflexion von Fluss und Stockung bereits in Bezug auf den *Nachsommer* thematisiert wurde:

Da ich einmal an unserem schönen Strome zu wohnen kam, und im ersten Winter zum ersten Male das Treibeis sah, konnte ich mich nicht satt sehen an dem Entstehen desselben und an dem gegenseitigen Anstoßen und Abreiben der mehr oder minder runden Kuchen. Selbst in den nächstfolgenden Wintern stand ich oft stundenlange an dem Ufer, und sah den Eisbildungen zu, besonders der Entstehung des Standeises. ¹⁰⁸

Der Donaustrom, der bei Stifter und Jelinek auch ein Textfluss aus Tinte ist, ¹⁰⁹ codiert eine Bewegung, die hier wie dort wiederholt zum Erliegen kommt. Während Stifters Roman jedoch einen souveränen Wechsel seiner Prosamodi inszeniert, der hemmende stets wieder durch beschleunigende Einflüsse ablöst und wie geschildert formale und gattungsmäßige Proversität gegeneinander ausspielt, dominieren in den *Kindern der Toten* pluralisierende, retardierende und reflexive Kräfte – im Wortsinn einer ›Rückbeugung‹ der Bewegungsrichtung – den Vorwärtsdrang des Wort- und Gedankenstroms. ¹¹⁰

-
- Digression, in dem normalerweise der Plot die Oberhand behält, in *KdT* verschoben ist. Die eigentlichen Handlungselemente umfassen nur einen Bruchteil der *Geschichte*, sodass diese größtenteils aus autonomen Digressionen besteht.« Ortner, *Poetologie »nach Auschwitz«*, S. 103; kursiv im Orig.
- 106 Ralf Schnell, »Stoffwechselprozesse. Oberfläche und Tiefenstruktur in Elfriede Jelineks Roman ›Die Kinder der Toten‹«, in: Thomas Eder, Juliane Vogel (Hg.), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, München/Paderborn 2010, S. 169-179, hier: S. 173.
- 107 Inge Arteel, »Der Kampf um das Bild. Elfriede Jelineks ›Die Kinder der Toten‹ im Dialog mit Franz Kafka und Gilles Deleuze«, in: Eder, Vogel (Hg.), *Lob der Oberfläche*, S. 153-167, hier: S. 167.
- 108 Stifter, *Der Nachsommer*, S. 655.
- 109 Stifters *Witiko* beginnt: »Am oberen Laufe der Donau liegt die Stadt Passau. Der Strom war eben nur aus Schwaben und Bayern gekommen, und netzt an dieser Stelle einen der mittäglichen Ausgänge des bayerischen und böhmischen Waldes. [...] Zwischen beiden Bergen ist eine Schlucht, durch welche ein Wasser hervorkömmt, das von oben gesehen so schwarz wie Tinte ist.« Adalbert Stifter, *Witiko*, m. einem Nachw. v. Fritz Krökel, München 2011, S. 11. Bei Jelinek heißt es: »Wir müssen uns nur noch hineinsetzen und unsere Riemen ebenfalls herausholen, um sie in den schwarzen Strom zu tauchen und darin herumzumixen.« (S. 337).
- 110 In ähnlicher Diktion und unter Bezug auf die Metapher des Flusses schreibt Kubaczek über Wiewers *die verbesserung von mitteleuropa, roman*: »Das Buch verlangt eine *eigene*, nur *ihm* gemäße, ihm spezifische Form von Wahrnehmung, überläßt den Leser der Auseinandersetzung mit dem Material. Diese gleicht nun weniger einem dem äußerlichen Ablauf nachfolgenden Durchqueren, sondern einem Vor- und Zurückgehen, entspricht mehr den kleinen Überraschungen der Entdeckungen der Katarakte und Kaskaden im Text denn einem gleichmäßigen Dahinströmen im Fiktionalen. Der Text wuchert, er ›dreht‹ und ›windet‹ sich und kehrt sich auch gegen sich selbst, ist ›locker‹ und ›schlampig‹ und läßt das Unvorhergesehene geschehen, riskiert eine Veränderung in jedem Moment.« Kubaczek, *Poetik der Auflösung*, S. 89f.; kursiv im Orig.

Bilden die Schollen bei Stifter nur vorübergehend Standeis, klingt es bei Jelinek dauerhaft, »als würden Baumstämme durch ein Flußrohr gejagt, rieben sich krachend aneinander, stießen sich gegenseitig an, drängelten«. (S. 217)

Ihr Roman entwirft ein literarisches Panoptikum der Verklebung, Verzähung und Verkantung, das den ungebremsen Fluss nur als abrupte zerstörerische Entladung kennt, die sich aus einem Zustand der Stauung Bahn bricht. So reiben sich die Baumstämme im Fluss aneinander, »nur um schneller in die Fahrtrichtung des Wassers zu gelangen und grünes Licht zu erhalten. Dann werden sie alles auf ihrem Wassergang niederwalzen.« (S. 217) Ihre gewaltsame Dynamisierung stellt der Text allerdings bloß in Aussicht – die Gegenwart der Stämme heißt Stockung. Auch die Mure, mit der der Text seine suspensive Flut tatsächlich eruptieren lässt, ist vor hemmenden Kräften nicht gefeit: »Aber lahmgelegt erscheint urplötzlich die unbändige Kraft. Das vorerst jähe Gefälle ist plötzlich abgesunken, und wie ein ausgespannter Fächer stiebt, spritzt, stöbert an der Ausgangspforte der Schuttstrom auseinander.« (S. 655f.) Wie der Roman keine einzelne Stimme gelten lässt, so spaltet und entkräftet er selbst sein Leitmotiv scheinbar unaufhaltsamer Proversität.

Politische Prosa – Richtung

Die Kinder der Toten bearbeiten die wechselnden Modalitäten des Prosaflusses als spezifisch österreichischen Gegenstand. Selbst »ein gespannter Strom« (S. 287) sprachlicher Treibgüter, begibt sich der Text in Opposition zu den als protofaschistisch inkriminierten Verhältnissen der Zweiten Republik, des »Lands am Strome«, wie es die im Roman zitierte Bundeshymne besingt.¹¹¹ Den Staat, der auf einem kollektiven Verdrängungsakt gegründet ist, durchfließt ein Lethestrom: »Wie sich ein Wesen zur Wahrheit wandelt, die aber eine Lüge ist, das will keiner sehen, der jeden Tag den österr. Nachrichtenfluß des Vergessens an sich vorbeiströmen sieht«. (S. 486)¹¹² Doch die Donau steht als geo-

111 »Denn es war Fleisch von seinem eigenen Fleisch, das es, das Land der Hämmer Zukunftsreich, geopfert hat«. (S. 440) Bereits Gerhard Rühm betreibt die Kontrafaktur von Preradovičs Liedtext; in seinem Gedicht *die österreichische bundeshymne, um einen schritt weiter* (1986) ersetzt er – angeblich – jedes Wort der Hymne durch das im Österreichischen Wörterbuch nachfolgende, sodass sie beginnt: »Landauer, derangiert geborgen, Landauer amalgamierender Stromer«. Gerhard Rühm, »die österreichische bundeshymne, um einen schritt weiter«, in: ders., *Geschlechterdings. Chansons, Romanzen, Gedichte*, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 274. Im Kontext des Interesses an Listenformen erscheint es durchaus passend, dass die patriotisch-mythisierende Selbsterzählung in Liedgestalt von der interesselosen Ordnung des Wörterbuchs zunichtegemacht wird. Die Originalität des Texts besteht ferner darin, dass sich die vorgeblich zufällige Wortfolge doch als Kommentar zu den Umständen der Staatsgründung und zur Neutralitätsdoktrin liest, etwa zu Beginn des zweiten Abschnitts: »Heissa! unabänderlich fehlerhaft, willfährig unabänderlich streng, / Lift, derangiert, erdenklich teilnahmslos«. Ebd.

112 »Damit aber ist das alte kathartische Projekt der Sintflut ein für allemal zunichte gemacht: Das acherontische Wasser, eine durch verwesende Substanzen verlangsamte Flüssigkeit, kann kein reinigendes Wasser sein, da es sich mit dem tödlichen Dreck verbunden hat, den die Einwohner Deutschland-Österreichs vergeblich unter der Erde zu halten suchten.« Vogel, *Wasser, hinunter, wohin?*, S. 177.

graphische Synekdoche nicht bloß für ein prekäres Gemeinwesen, das seine Geschichte negiert, sondern auch für das Potential, ihr Grauen zu wiederholen. Die Figur des Edgar Gstranz schwimmt mit Hitler und Haider zum charakteristischen Produkt einer verhängnisvollen Fruchtbarkeit des Landes: »Und so entsteht ein solcher Mensch, aus der feuchten Wärme der Donau und ein paar zerquetschten Alpenzu- und Alpenabflüssen, und zwar einer, den die Erde und das Wasser hier als unsren Einzigen hervorgebracht haben, um ihn vielleicht zu exportieren«. (S. 421)

Die politische Dimension seiner Prosareflexion entfaltet der Roman als Widerstreit divergierender Richtungsregimes. Eines davon kennzeichnet den bevorzugten Vektor jener politischen Akteure, für die Jelinek Armin Thurnhers Begriff der »Feschisten« gebraucht¹¹³ – kerniger Burschen, die mit brutaler Konsequenz für ein vorgeblich gesundes und natürliches Geradeaus eintreten:

immer weiter, immer vorwärts, gleiten, rutschen, kapriolen. Ein See wirft manchmal solche jungen Männer ans Ufer, wo sie sich kurz hinlegen, dann wieder aufspringen und husch, aufs Wassermotorrad und alles niedermähen, was da noch mäh sagt, und alles untertauchen, was sich aus der bleiernen Wasserfläche herauswagt, denn solche jungen Männer wagen sich als allererste immer irgendwo hinein oder hinauf oder hinunter. Erinnert man sich an sie, erinnert man sich immer an ein Vergnügen, an Wasserspritzer, Kreischen, Lachen, Aushebeln, Weghauen den Scheiß. (S. 418)

Als Inkarnation dieses Drangs bewegt sich Edgar durch den Text. Der sportlich fesche Zombie auf dem Rollbrett trifft »Vorkehrungen, in der Direttissima über die Bergwiesen auf sie [drei Wanderer, V.K.] zuschießen zu wollen« (S. 45); als Voyeur blickt er »direttissima zu Gudrun herein« (S. 165), bevor er die bereits schauend Penetrierte vergewaltigt: »da ist ja auch das Gemächte des Mannes, das Gudrun kurz abgezirkelte Gerade gegens Kinn schlägt!« (S. 175)

Die Kinder der Toten implizieren, die Richtungsrhetorik des Kurzen und Geraden leite sich als historisches Phänomen aus dem deutschen Kulturraum her. Sie ist bevorzugtes Ausdrucksmittel jener, »bei denen der Magnet sich stramm nach Norden ausrichtete, ja, der Norden, dort kommen unsere Sagen und unser Sagen her, und wir fallen immer wieder in einem tosenden Wasserfall mit der Tür ins Haus der anderen Völker, damit nicht die vorher zu uns kommen.« (S. 59f.) Der faustische Trieb – »Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, / Der ungebündelt immer vorwärts dringt« –¹¹⁴ wird im Roman zum Signum Deutschnationaler in Österreich. In Anspielung auf eine FPÖ-Aktion Haiders Anfang der 90er Jahre, Zustimmung für die »Freiheitlichen« modisch zum Ausdruck zu bringen, heißt es: »Vorsicht, freie Fahrt! Stahlblaue Schals wehen wie

113 »Als Feschisten [...] bezeichne ich die Leute, die ihr Aussehen und ihre Körper bewußt als fit und neu gegen die abgeschlafften Körper der alten politischen Säcke positionieren. Sie bedienen sich dabei der alpinen Siegersymbolik und deren Milieus [...]. Ihr Ziel ist nicht die Erneuerung, sondern die Abschaffung der repräsentativen Demokratie. Es gilt nicht mehr der Ausgleich von Interessen zugunsten der Schwächeren, der Anderen, der Fremden. Gelten soll das Diktat des Siegers, des physisch Stärkeren.« Armin Thurnher, »Apertes Österreich. Notizen aus den paradoxen Tagen vor und nach der Wende in Österreich«, in: Isolde Charim, Doron Rabinovici (Hg.), *Österreich. Berichte aus Quarantänien*, Frankfurt a.M. 2000, S. 33-45, hier: S. 42.

114 Goethe, *Faust*, S. 81 (V. 1857).

Schwerter vom Muskelgestrick [...]. Tobendes Gewölk treibt all dies Gevolksame vorwärts.« (S. 286)

Dass Jelinek mit dem aggressiven Richtungspfeil des untoten Lokalpolitikers Edgar v.a. die Sprache Haiders und seiner Anhänger als kinetisches Schema literarisiert, geht aus ihren Statements zu den Wahlerfolgen der Rechten um die Jahrtausendwende hervor. Wie die Österreicher »die Geschichte [...] mit rechten Geraden in sich hineinstoßen fühlten« (S. 283), so markiert die Autorin die Geradheit der populistischen Diktion, die diese Geschichte relativiert, als unaufhaltsam:

Wie ich schon öfter gesagt habe, scheint es mir, als könnte sich die Sprache, eine differenzierende, literarische Sprache, gegen diese bedrohliche, selbstgewisse, von keinem Selbstzweifel angekränkelte Sprache der feschen Technokraten und Rechthaber, die uns jetzt von überall her überschwemmen, nicht mehr durchsetzen. Die Sprache der Literatur wird, wie es die extreme Rechte immer tut, von der brutalen Eindeutigkeit ihrer inzwischen sattsam bekannten Aussprüche, die das gesunde Volksempfinden hinter sich wissen oder zu wissen glauben, sozusagen niedergeknüpelt.¹¹⁵

Das hydrologische Bild ›feschistischer‹ Überschwemmung gleicht dem des nordisch tobenden Wasserfalls im Roman.

Dort gebraucht Jelineks Erzählerin zur Charakterisierung einer proversen Rede-, Bewegungs- und Herrschaftsform eine weitere Allegorie, die sich der des zerstörerischen Stroms über die Jagd mit dem »Wassermotorrad« und die Parole »Vorsicht, freie Fahrt!« verbindet: die motorisierte Reise auf gerader Straße, die das stiftersche Prosmotiv der ungebremsten Wagenfahrt aktualisiert und politisiert.¹¹⁶ Der Text kennzeichnet das Motiv zwar als Phantasma, das hilflos gegen realen Stillstand aufbegehrt – »Jeder Autofahrer träumt im Stau davon, seine eigene Straße eingerollt mit sich führen zu können, die er dann alleinig entlangbrausen kann« (S. 354) –, ¹¹⁷ unterstellt den Kräften faschistischer Vernichtung jedoch, nach seiner Verwirklichung zu streben, und deutet den Kurzschluss von Holocaust und nationalsozialistischem Autobahnprojekt an:

Die Millionen Knochen müssen Sie sich hier an dieser Stelle dazudenken, ich habe keine Zeit, Ihnen diesen Weg auch noch zu ebnen, nur damit Sie in Ihren Rasselbanden bequem eine Straße aus Knochensplitt entlangschleudern können; alles andre haben Sie ja schon niedergewalzt, und zwar im Rechtswalzer (S. 565).

115 Elfriede Jelinek, »Meine Art des Protests«, in: *Der Standard*, 06.02.2000, <https://www.derstandard.at/story/160496/meine-art-des-protests>, zuletzt abgerufen am 15.05.21. Der Beitrag begründet Jelineks zweites Aufführungsverbot.

116 »So rollten wir bequem dahin, alles war klar durchsichtig und ruhig.« Stifter, *Der Nachsommer*, S. 407. Postpferde erlauben die Fahrt »in gerader Richtung auf dem kürzesten Wege«. Ebd., S. 609.

117 Seine imaginäre Qualität sowie die quasi papierne Beschaffenheit der einrollbaren Straße knüpfen diesen Traum an Musils Phantasma kakanischer Bürokratie, in dem Straße, Fluss und Text verschwimmen: »So oft man in der Ferne an dieses Land dachte, schwebte vor den Augen die Erinnerung an die weißen, breiten, wohlhabenden Straßen aus der Zeit der Fußmärsche und Extraposten, die es nach allen Richtungen wie Flüsse der Ordnung, wie Bänder aus hellem Soldatenzwillich durchzogen und die Länder mit dem papierweißen Arm der Verwaltung umschlangen.« Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 32.

Das Diktat eines einsinnigen Voran in Wort und Tat behandelt der Roman als totalitären Traum, dessen Erfüllung historisch bereits einmal mit der Ermordung jener endete, deren ›Fitness‹ als ungenügend für das Einhalten der geraden Linie erachtet wurde – und die sich zu wiederholen drohte, kämen nicht ihre Akteure selbst vom Weg ab. Nachdem Edgar seine Skikarriere vorzeitig beendet hat, arbeitet er als Verkäufer in einem Sportgeschäft und kandidiert für die FPÖ; bevor er reüssieren kann, kommt er jedoch bei einem Verkehrsunfall ums Leben, den der Text immer wieder einspielt und variiert, wobei er die Linearität des Kollisionsvektors betont:

das Motorrad [...] brüllt jetzt in rasendem Zorn auf, seine geradlinigen Geräusche steigern sich für einen Moment zu einem Brülllaut, der auf keine Schwäche des Motors, nur auf eine des Fahrers hindeutet, dann ein Krachen, Klirren, Scheppern, die Menschen im Gastgarten sagen zueinander: Jetzt hat es gekracht, geklirrt und gescheppert! (S. 351)

Hier »weitet sich die Straße ein wenig und verläuft schnurgerade bis zu einer Backsteinmauer an ihrem Ende« (S. 162), dort folgt auf »diese Hausmauer, die wie ein hochgeklapptes Bügelbrett auf einen zurast!« (S. 287), das Motto einer »geradeaus gekehrt[en]«¹¹⁸ Bewegung: »Auf, nach vorn!« (S. 287) Edgar fällt jener militärischen Orientierung *pro versus* zum Opfer, die wie im vorigen Kapitel geschildert den avantgardistischen Anspruch Rühms und Bayers verbürgt.

Eine gespenstische Wendung erfährt das seiner untoten Wiederkehr vorausgehende Ende Edgars, »dem seine Bahn zerbrochen wurde« (S. 639), in der Parallelität zum Tod seines realen Vorbilds. Als Haider, dem noch zehn Jahre später als Urheber »geradlinige[r] Taten«¹¹⁹ gehuldigt wird, in einem VW Phaeton mit 140 statt der erlaubten 70 Stundenkilometer von einer Kärntner Landstraße abkommt und gegen eine Betonmauer prallt, liegt die Veröffentlichung des Romans 13 Jahre zurück, in dem »der deus ex machina, der Gott dieser Partei in seinem schnellen Himmelswagen« (S. 292) verunglückt – »Und Edgar hatte damals eindeutig überhöhtes Tempo drauf.« (S. 295) Ihrer Abneigung gegen Haider zum Trotz entspräche es sicher nicht Jelineks Intention, das in anderem Zusammenhang geäußerte Bekenntnis ihrer Erzählerin auf diese Koinzidenz zu beziehen: »Ich sage: super!, wenn das dann auch noch geschieht, was man sich ausdenkt.« (S. 548)

Der Roman lässt den radikalen Vorwärtsdrang an seiner Selbstüberschätzung zuschanden werden, setzt sich zugleich aber auch mit der Möglichkeit einer ›Gegenprosa‹ auseinander, die auf dem Motiv der Umkehr beruht – »vielleicht laufen ja auch die Worte rückwärts«. (S. 160) Bernhards charakteristische Bewegung »in der entgegengesetzten Richtung«, ¹²⁰ die das vorige Kapitel auch in *Amras* beobachtete, wiederholen *Die Kinder*

118 Kleinschmidt, *Prosa*, S. 169.

119 Anlässlich seines zehnten Todestags schreibt der Kärntner BZÖ-Obmann Helmut Nikel im September 2018 in einer Pressemitteilung, die die Umbenennung des Klagenfurter Neuen Platzes in Jörg-Haider-Platz fordert, über Haider: »Seine geradlinigen Taten, sein herzensgutes Wirken und sein Einsatz für die Bevölkerung wirken unaufhaltsam nach.« Nikel zit.n. Wolfgang Fercher, »BZÖ will den Neuen Platz in Jörg-Haider-Platz umbenennen«, in: *Kleine Zeitung*, 14.09.2018, https://www.kleinezeitung.at/kaernten/5496435/Personenkult_BZOe-will-Neuen-Platz-in-JoergHaiderPlatz-umbenennen?xtor=CS1-15, zuletzt abgerufen am 15.05.21.

120 Bernhard, *Der Keller*, S. 7; kursiv im Orig.

der Toten wortgleich: Auch ihr »Strom weist in die entgegengesetzte Richtung« (S. 641) – zumindest in der Verbindung von räumlicher Rückwendung und analeptischer Zeitlichkeit, die sie in einer prominenten Figur verdichten.

Relativ früh widmet sich der Text den »Lebenden [...], die von Anfang an, Engel der Geschichte, rückwärts ablaufen.« (S. 169) Kurz vor Schluss »[läuft] die Geschichte [...] immer schneller rückwärts, der Engel watet mit in Blut eingeweichtem und vor der Kamera mit Ariel Ultra gewaschenem Gewand vorwärts, und wir Sieger mustern einander mit frisch gewaschenen, weichgespülten Blicken, wie zum ersten Mal.« (S. 643) Der Text dreht hier »den benjaminschen Engel der Geschichte um, der ja bekanntlich vom Sturm des Paradieses in die Zukunft (der aufscheinenden Erlösung) geweht wird.«¹²¹ Lücke bezieht sich auf die IX. von Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1940, postum veröffentlicht 1942); darin reflektiert er über Paul Klees Aquarellzeichnung *Angelus Novus* (1920):

Ein Engel ist darauf dargestellt, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.¹²²

Benjamins Engel ist in seiner Doppelwendigkeit als vorwärts getriebener, rückwärts schauender eine paradigmatische Figur für das Richtungsinteresse eines Romans, der aus der Verschränkung von Prolepse und Analepse ein für sein Zeitkonzept konstitutives Spannungsverhältnis entwickelt und den munter voranschreitenden Kräften historischer Vernichtung mit kritischer Retrospektive begegnet. Laut Lea Müller-Dannhausen betont die Kontrafaktur, deren sich dieser Blickwinkel bedient, gegenüber dem Original das Ausmaß der Verheerung und negiert die Zukunftsaussichten eines vermeintlich befreienden Voran: »Wenn die Geschichte rückwärts läuft und der rückwärtsgewandte Engel vorwärts »watet«, dann ist das kein Fortschritt mehr, sondern ein Rückschritt bzw. ein gemeinsames Abschreiten der bisher erfolgten Bluttaten, die dem Engel das Gewand einfärben.«¹²³

121 Lücke, *Elfriede Jelinek*, S. 95.

122 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1,2 (Abhandlungen), hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, S. 691-704, hier: S. 697f.; kursiv im Orig.

123 Müller-Dannhausen, *Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks am Beispiel der Romane »Die Kinder der Toten« und »Gier«*, S. 188. Vgl. auch die neuerliche Verbindung von Zeit- und Wassermotiv: »die Zeit sprudelt nur so dahin in ihrem Flußbett, das der Zukunft entgegen fließt, doch sie löscht das Menschenfeuer nicht«. (S. 199) An anderer Stelle entwirft der Roman ein intertextuelles Dreieck zwischen Jelinek, Benjamin und Jean Paul; die Motive des Stroms und der Straße aufgrei-

Eine ergänzende Deutung des Engels und seiner Reflexion von Voraus- und Rückschau lässt Jelineks Gebrauch des Benjamin-Motivs zudem als späte literaturpolitische Replik auf Lernet-Holenias bereits zitierte Parole erscheinen, die er im September 1945 für die Nachkriegsliteratur ausgibt: »In der Tat brauchen wir nur dort fortsetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken«. ¹²⁴ Aus der Perspektive einer Zweiten Republik post Waldheim, ¹²⁵ die ihres historisch Unbewussten schockartig habhaft geworden ist, wirkt der nostalgische Blick zurück auf ein imaginäres Reich der Unschuld, hinter dem sich der Anspruch auf ein bequemes Vorwärts als Weiter-so verbirgt, umso strafbarer.

Im Fluss jelinekscher Prosa »strömen [wir] gegen die Strömung, mit der all diese Wesen sich im Abstieg verlieren und uns, die Raubtierzähne gebleckt, entgegeneilen« (S. 185f.) – womit angedeutet ist, dass der Roman das faschistische Voran nicht nur an der eigenen Verve verunfallen lassen oder in die Gegenrichtung umlenken, sondern auch sukzessive in ein depotenzierendes Hinab neigen will. Edgars Alpenrollbrett, »das ja immer nur bergab seine volle Kraft voraus zu entfalten vermag!« (S. 189f.), entgleitet ihm zusehends; gegen Ende befördert es den Protagonisten nicht mehr vorwärts, der stattdessen »einer ungezogenen Schnurlinie, die nirgends anhalten mag, dem Senkblei einer düsteren Schattenlinie folgen möchte, die nirgendwohin als geradewegs in den Boden hineinführen kann«. (S. 542) Der Avantgardepfeil des »Auf, nach vorn!« (S. 287) kippt programmatisch um 90 Grad in ein »vorwärts! Der Erde entgegen!« (S. 514) Zum Schluss ergreift den Text ein »Abwärtsrauschen« (S. 611), das in die Mure als zugleich voran- und hinabstrebende Macht mündet – erinnert sei an ihre Bestimmung als »Übergangsprozeß zwischen einem Sturz- und einem Fließvorgang« ¹²⁶ –, die den gewaltsamen Vorwärtsdrang politischer Prosa zu übertrumpfen trachtet.

Dabei signalisiert der Roman früh die eigene Verwandtschaft mit dem Schuttsturz-bach, der resch ausschreitenden Gewissheiten den Boden entzieht: »Achtung, ducken Sie sich, es beginnt der vorliegende Text. Er rutscht unter Ihren Händen weg«. (S. 15) Die

fend heißt es dort: »Die Ringstraße wälzt sich wie ein breiiger Lavastrom unter der Last von ein paar Straßenbahnlinien und, gestützt von den einander dauernd widersprechenden Bestrebungen und Bestimmungen von ein paar Hunderttausenden Autos, dennoch genußvoll herum und läßt sich am 1. Mai den Bauch kraulen, ein alter Brauch. An den Seiten kann man gehen oder ebenfalls fahren.« (S. 556) In Jean Pauls Roman *Titan* (1800-1803) liefert der Erzähler eine Schilderung, auf die sich Benjamin in der Klee-Betrachtung von *Über den Begriff der Geschichte* bezieht, während Jelinek mit ihrer Version des Engels der Geschichte an Benjamin anknüpft, um mit der Beschreibung der Ringstraße wiederum Jean Paul zu zitieren: »Hinter dem Menschen arbeitet und geht ein langsamer Strom, der glühend ihn verzehrt und zermalm, wenn er ihn ergreift; aber der Mensch schreite nur tapfer vorwärts und schaue oft rückwärts, so entkommt er unbeschädigt.« Jean Paul, »Titan«, in: ders., *Werke in drei Bänden*, hg. v. Norbert Miller, Bd. 2 (Das Kampaner Tal. Titan. Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch), München ⁴1986, S. 53-661, hier: S. 551. Vgl. zu diesem Zusammenhang Joanna Jabłowska, »Gedächtnis und Gemütlichkeit. Zur kritischen »Aufarbeitung« der Vergangenheit in der österreichischen Literatur«, in: Korte (Hg.), *Österreichische Gegenwartsliteratur*, S. 7-19, hier: S. 15.

124 Lernet-Holenia zit.n. Amann, *PEN*, S. 80.

125 Benjamins Figur tritt einmal gar als christologische Waldheim-Imago in Erscheinung: »Gewisse Engel sind erwählt und füllen mit Vergeßlichkeit die Welt, weil sie das Geheimnis ihrer Auferstehung für sich behalten wollen.« (S. 242).

126 Rieger, *Bewertung der naturräumlichen Rahmenbedingungen für die Entstehung von Hangmuren*, S. 1.

Poetologie der *Kinder der Toten* als Bergrutsch – »Dieser Text kommt über einen wie die Mure, und vielleicht verschüttet er seine Leser«¹²⁷ – suggeriert, Jelinek selbst spüle als rächende Autorinnenimago das Sprechen der feschen Aktivisten des Vorwärts fort. Zumindest inthronisieren die »unaufhörlich niederfallenden Kaskaden ihrer Sprache«¹²⁸ mit dem theatralischen Auftritt der Schlammlawine als Rachegeist eine dezidiert weibliche Macht:

Der Wald [...] kommt! Und es kommt mit ihm durchs nagelneue Bachbett, wo das alte Geschiebe und die alten Moränenreste besonders labil geschichtet sind, [...] sich den Wasser- und Erdzutritt erzwingend:

DIE MURE. DIE FURIE. (S. 655)

Bereits der Sturm, der der Mure als naturgewaltiges »Ungeheuer« (S. 11) vorausgeht, hat »von der Straße seitlich abgebissen« und die Fragmente »in den Bach gespuckt« (S. 11) – Geröllrutschung und Straßenband codieren gegensätzliche Textmodalitäten, wobei das trockene, maskulin geregelte, tendenziell faschistische Geradeaus des geebneten Wegs von femininer Anarchie heimgesucht wird, die das Verdrängte seines Untergrunds aufwühlt, verflüssigt und mit sich hinabreißt.

Allerdings hat das vermeintlich apokalyptische Geschehen nur einen begrenzten Effekt – »Aber lahmgelegt erscheint urplötzlich die unbändige Kraft« (S. 655f.) –, in dem sich Jelineks resignative Äußerungen zum politischen Vermögen ihres Schreibens spiegeln. Das proverbe Richtungsregime mag gestürzt sein, dafür setzt sich am Schluss der *Kinder der Toten* ein weit mächtigeres Textprinzip wieder in Geltung. Die Nostalgie des letzten Satzes: »Die holländischen Reisegäste konnten inzwischen mit einem Ersatzfahrzeug sicher die Heimreise antreten« (S. 667), ist Ausdruck einer Restitution konventioneller Narrativität, die das Ende bestimmt. Analog zum Schlussmotiv der »Aufräumarbeiten« (S. 664) verhält sich formal der Bericht, der diese schildert. Das durch die »furchtbaren Vermurungen« (S. 667) ausgelöste Chaos wird umgehend administrativen Prozeduren der Normalisierung unterworfen. Nüchtern und zusammenhängend berichtet der Text über eine Nachrichtensperre infolge der in Schutt und Schlamm zutage getretenen Spuren des Völkermords. »Es wird immer ausdauernder, immer länger geschwiegen. Die Arbeitenden werfen einander fremde Blicke zu und lehnen die herbeigeschafften Würstln mit Senf und Brot beinahe verlegen ab. [...] Der Leiter des Einsatzes [...] wird morgen öffentlich belobigt werden«. (S. 665) Die kollektive Verdrängung setzt sich fort und schließt die Erzählerin von ihrer Textzirkulation aus, etwa von einem »geheimen Protokoll, das daher auch ich nicht gelesen habe«. (S. 666)

Weder die Welt noch auch nur der Hang oberhalb der Alpenrose sind tatsächlich untergegangen – der Text regelt das Universalereignis des Jüngsten Gerichts auf das regionale Maß einer steirischen Begebenheit herunter. Fort sind dafür Zugang und sprachliche Verfügungsgewalt der Sprecherin: »Das Gebiet ist großräumig abgesperrt worden. Mehr weiß ich nicht.« (S. 666) Der ostentativ fremdbestimmte »Rückfall ins Narrative« am Romanende ist, bei aller Ironie der Gestaltung, als Ausdruck von Trauer und

127 Lücke, *Elfriede Jelinek*, S. 93.

128 Vogel, *Wasser, hinunter, wohin?*, S. 180.

Wut darüber zu deuten, einer mythopoetischen Geschichtskonstruktion, die willkürlich schafft und verbindet, wessen sie bedarf, und verschweigt, was sie bedroht, selbst im Rahmen einer 666 Seiten umfassenden literarischen Beschwörung nicht Herr werden zu können. Es ist nicht bloß der ballistische Textkörper einer vorwärtsschießenden *prorsa oratio* »der feschen Technokraten und Rechthaber«,¹²⁹ gegen den sich »eine differenzierende, literarische Sprache [...] nicht mehr durchsetzen«¹³⁰ zu können scheint – es ist die umfassende Narrativität eines Sprechens und Schreibens, das den Zwecken nationalmythologischer Fiktionsbildung zu Diensten ist.

Gerade aus dem Bewusstsein der eigenen Unwirksamkeit und dem ausgestellten Scheitern seiner Bemühungen um Orientierung lässt der Text allerdings das wesentliche seiner Richtungsinteressen hervortreten: eine fundamentale Ungerichtetheit. Während der erste Satz von Bernhards *Der Keller* die Bewegung »in der entgegengesetzten Richtung«¹³¹ thematisiert, behandelt das Zitat Michel de Montaignes, das Bernhard dieser Eröffnung seines Autobiographiebands voranstellt, das Phänomen desorientierter Dynamik: »Alles ist unregelmäßige und ständige Bewegung, ohne Führung und ohne Ziel.«¹³² Wo *Die Kinder der Toten* ihr Personal nicht als invalide Amotoriker vorführen,¹³³ da unterwerfen sie es einer Rast- und Richtungslosigkeit à la Montaigne, die der Roman aus einer Bestimmung zur Geographie Österreichs ableitet: »Seine Landschaft ist so schwierig, daß man nicht einfach geradeaus gehen kann.« (S. 16) Zwischen den Prosaügeln längs der Donau ist das vermeintliche Naturgesetz eines monodirektionalen Handlungstriebes, das für jene Akteure gilt, »bei denen der Magnet sich stramm nach Norden ausrichtete« (S. 59), außer Kraft gesetzt: »Allgemeines Staunen: Gudrun nahm den Kompaß in die Hand, und sogleich war die Nadel in permanent zuckende Unruhe versetzt!« (S. 59) In dieser Nullorientierung, die der Text wiederholt thematisiert,¹³⁴ scheint das antinarrative Bewegungsschema aus dem *ersten märchen für erwachsene* wieder auf: »wenn man ein schiff ins meer legt, so bewegt und dreht es sich unaufhörlich

129 Jelinek, *Meine Art des Protests*.

130 Ebd.

131 Bernhard, *Der Keller*, S. 7; kursiv im Orig.

132 Ebd., S. 6.

133 Die Schilderungen gehören zum Paradigma temporalen Stillstands: »So ist für Gudrun immer alles Gegenwart, im Lernen kommt sie auch noch nicht recht vorwärts, denn es gibt ja keine Zukunft«. (S. 36) »Der junge Mann muskelt über die Straße, [...] er läuft und läuft, sie zu überqueren, doch er kommt nicht voran.« (S. 202) »der Hofhund [...] schleppt sich, als wäre sein Kreuz gebrochen, humpelnd voran«. (S. 220) »Sie [Gudrun] ist sie selbst, aber sie steckt in der Hälfte ihres Weges fest«. (S. 648f.).

134 »Alles wartet nun auf den Neubau, dem bitte ein erotisches Moment innewohnen soll, bevor wir selber dort einziehen, damit wir in eine unendliche Drehbewegung versetzt werden können.« (S. 278f.) »Bitte warten Sie! Ihr Blick hat seine Richtigkeit, schauen Sie sich diese Frau an, die unter der Balkendecke aus plastischem Kunstholze rotiert und Wind macht!« (S. 481) Interessant erscheint der Bezug auf Carl Einsteins Roman *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (1909) als Vertreter »absoluter Prosa«, dessen Protagonist ausruft: »welch schlechter Romanstoff bin ich, da ich nie etwas tun werde, mich in mir drehe; ich möchte gern über Handeln etwas Geistreiches sagen, wenn ich nur wüßte, was es ist. Sicher ist mir, daß ich noch nie gehandelt oder erlebt habe.« Carl Einstein, »Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders«, in: ders., *Werke*, 3 Bde., hg. v. Rolf-Peter Baacke, Bd. 1, Berlin 1980, S. 73–114, hier: S. 78.

in demselben herum«, ¹³⁵ das im vorvorigen Kapitel als Signum interesseloser Arbeit der Sprache an sich selbst bezeichnet wurde.

Neben der ereignisunfähigen Rotation durchziehen den Roman Bewegungsschilderungen von einer Allgemeinheit, die an den Bericht von Gartenspaziergang und Konversation bei Stifter erinnern: »Man bewegte sich langsam vorwärts, man blieb bald hier bald da stehen, betrachtete dieses oder jenes, sprach sich, ging wieder weiter, löste sich in Theile, und vereinigte sich wieder.« ¹³⁶ Bei Jelinek gibt es eine Reihe solcher »Gesprächsflüßchen«. (S. 391) »Die Gespräche fangen wieder zu plätschern an, und jede Woge wird von ein wenig Sprache bewegt«. (S. 219) Das an seinen hydrologischen Ursprung zurückgebundene Motiv – »Schlieren von Algen oder anderen Gewächsen [ziehen] dahin, treiben hierhin, dorthin« (S. 85) –, überträgt sich in den *Kindern der Toten* auf die Aktivität der Figuren, die scheinbar wie im *Nachsommer* als neutrale Elemente einer »reinen«, an den Fließmodalitäten des Textstroms interessierten Prosa in Erscheinung treten: »Menschen eilen hierhin und dorthin.« (S. 185)

Jedoch – die Eile deutet es gegenüber der stifterschen Gemächlichkeit an – erfährt die ungerichtete Bewegung, bei Stifter Ausdruck hohen poetischen Müßiggangs, bei Jelinek eine unheilvolle Historisierung. Es sind die namenlosen Toten, über deren Wiederkehr es heißt:

Der sich jetzt ein wenig im Dunst der Stadt zerstreuten Gruppe scheint eine gewisse Rat-, ja Hilflosigkeit eigen, die Leute irren hier- und dorthin, trennen sich, kommen wieder zusammen, nach allen Seiten schauen ihre suchenden Augen. [...] Voll unbegreiflicher Bestürzung eilen all die Leute, sich bald sammelnd, dann wieder trennend, nur um erneut zusammenzukommen, davon. (S. 568f.)

Und schließlich kommt die Richtung, kommt ein leeres Vorwärts doch wieder ins Spiel, setzt sich der Magnetismus der Vernichtung ins Recht: »Eisenfeilspänen gleich, richten sie sich alle, so sehr sie sich auch drehen und wenden mögen, in eine Richtung hin aus und fahren in ihrer stumpfen Beschäftigung fort: einfach davonzugehen.« (S. 569) Die Worte gelten weder einem Streben optimistischer Proversität noch einer nostalgischen Rückkehr, wie sie der Schluss der heimfahrenden Holländer impliziert – sondern dem unvermeidlichen Gang in das Nichts des Todes, den Millionen angetreten haben und dessen Schrecken das zentrale Interesse des Romans und seiner Prosa markiert.

¹³⁵ Bayer, Rühm, *erstes märchen für erwachsene*, S. 232.

¹³⁶ Stifter, *Der Nachsommer*, S. 475.

