

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Das Ende des Anti-Heimatromans?
Zu einem Genre der österreichischen Literatur am Beispiel von
Raphaela Edelbauers "Das flüssige Land"

verfasst von | submitted by

Jasmine Elisabeth Rippinger BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Daniela Strigl Privatdoz.

Danksagung

Zunächst möchte ich mich herzlich bei meiner Betreuerin, Prof. Dr. Daniela Strigl, für ihre Unterstützung und ihr wertvolles Feedback während des gesamten Schreibprozesses bedanken.

Mein Dank gilt ebenso all jenen, die mich in dieser Zeit auf vielfältige Weise unterstützt haben: meiner Mutter und meiner besten Freundin für ihre motivierenden Worte, meinen Freund:innen für die gemeinsamen und produktiven Schreibstunden, meinen Arbeitskolleg:innen für hilfreiche Lektüretipps und Korrekturvorschläge sowie ganz besonders meinem Partner für seine Unterstützung in jeglichen Lebenslagen. Vielen Dank.

Inhaltsverzeichnis

1.	EINLEITUNG.....	1
2.	HEIMAT UND HEIMATLITERATUR IN DER ZEIT NACH 1945.....	3
2.1.	HEIMATLITERATUR IM KONTEXT DES HEIMATBEGRIFFES – EIN DEFINITIONSVERSUCH.....	3
2.2.	DIE ORTSGEBUNDENE BETRACHTUNG VON HEIMAT – DAS DORF IN DER HEIMATLITERATUR.....	5
2.3.	DIE TRADITION DES HEIMATROMANS.....	8
3.	VOM HEIMAT - ZUM ANTI-HEIMATROMAN.....	9
3.1.	URSPRUNG UND ZIEL DER ANTI-HEIMATLITERATUR.....	10
3.2.	ANTI-HEIMAT-LITERATUR ODER ANTI-HEIMATLITERATUR?.....	11
3.3.	RADIKALE ANTI-HEIMATLITERATUR UND IHRE WEGWEISER:INNEN.....	13
3.4.	DORF UND LANDSCHAFT IN DER ANTI-HEIMATLITERATUR.....	13
3.5.	KONTAMINIERTER LANDSCHAFTEN.....	14
3.6.	VON GUTEN ZU BÖSEN DÖRFERN.....	16
3.7.	JUNGE AUTORINNEN SCHREIBEN ANTI-HEIMAT-TEXTE.....	17
4.	POSTMODERNES GESCHICHTSVERSTÄNDNIS – DIE KUNST DES AKTIVEN VERGESSENS UND DIE ERINNERUNGSKULTUR ÖSTERREICHS.....	17
4.1.	WAS IST NUN ANTI-HEIMAT?.....	21
5.	HANS LEBERT UND ELFRIEDE JELINEK – DIE PIONIER:INNEN DER ANTI- HEIMATLITERATUR?.....	22
5.1.	<i>DIE WOLFSHAUT</i> UND <i>DIE KINDER DER TOTEN</i> – URSPRUNG DER ANTI-HEIMATLITERATUR, WIE WIR SIE HEUTE KENNEN?.....	23
5.2.	REZEPTION UND KONTEXTUALISIERUNG.....	24
5.3.	DAS ÖSTERREICHBILD UND DER ZUSAMMENHANG ZUR ANTI-HEIMATLITERATUR.....	28
5.4.	DIE NATUR ALS AKTIVE KOMPLIZIN – VOM VERGRABEN UND AUSGRABEN.....	32
5.5.	DORF, DORFGEMEINSCHAFT UND MENTALITÄT.....	34
5.6.	MYTHOS UND ANDERE MOTIVE.....	37
6.	DIE ROMANE DER GEGENWART – EIN KURZER ÜBERBLICK.....	40
6.1.	PETRA PIUK – <i>TONI UND MONI. ODER: ANLEITUNG ZUM HEIMATROMAN</i> (KREMAJR & SCHERIAU, 2017).....	40
6.2.	MARIE GAMILLSCHEG <i>ALLES WAS GLÄNZT</i> (LUCHTERHAND, 2018).....	42
6.3.	EVA MENASSE <i>DUNKELBLUM</i> (KIEPENHAUER & WITSCH, 2021).....	45
6.4.	ELISABETH HAGER <i>DER TANZENDE BERG</i> (KLETT-COTTA, 2022).....	46
6.5.	HELENA ADLER <i>FRETEN</i> (JUNG UND JUNG, 2022).....	49

7.	RAPHAELA EDELBAUER <i>DAS FLÜSSIGE LAND</i> (KLETT-COTTA, 2019).....	50
7.1.	VERDRÄNGEN.....	51
7.1.1.	Ruths Ankunft, Dorfmentalität und Geheimnisse.....	52
7.1.2.	Die kleinen Geheimnisse der Dorfbewohnerinnen Groß-Einlands.....	55
7.1.3.	Die Gräfin und die anderen – Kommunikation und Kontrolle.....	58
7.1.4.	„Wurzeln schlagen ist dort leichter, wo vieles im Erdreich verrottet“ – Verbundenheit mit der Natur	66
7.2.	VERSCHWEIGEN.....	69
7.2.1.	Die Zeit in <i>Das flüssige Land</i>	69
7.2.2.	Das Loch und die Legende des Perger Hannes.....	74
7.3.	VERGRABEN.....	82
7.3.1.	Tourismus und die Kunstaktion.....	82
7.3.2.	Der Showdown – Alles so flüssig.....	85
8.	IST <i>DAS FLÜSSIGE LAND</i> EIN ANTI-HEIMATROMAN?.....	93
9.	WIE GESELLSCHAFTSRELEVANT IST <i>DAS FLÜSSIGE LAND</i> ?.....	96
10.	FAZIT UND AUSBLICK.....	99
11.	LITERATURVERZEICHNIS.....	101
	ABSTRACT.....	106

1. Einleitung

Die österreichische Anti-Heimatliteratur hat sich seit der Nachkriegszeit als eine prägende literarische Strömung etabliert, die sich kritisch mit der Idealisierung von Heimat auseinandersetzt. Sie entstand als bewusste Gegenreaktion auf die traditionelle Heimatliteratur, welche die österreichische Idylle und das Dorfleben als harmonisches Gegengewicht zur städtischen Modernität darstellte. Im Gegensatz dazu richtet die Anti-Heimatliteratur den Blick auf die dunklen Seiten dieser scheinbaren Idylle: soziale Missstände, kollektive Schuld und das Verdrängen traumatischer Ereignisse wie der Verbrechen des Nationalsozialismus. Dieses Genre setzt sich zum Ziel, den selbst auferlegten Opfer-Mythos der österreichischen Nachkriegsgesellschaft zu durchbrechen und eine ehrliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit anzuregen.

Die Ursprünge der Anti-Heimatliteratur liegen in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren, als sich Autor:innen wie Hans Lebert, Michael Scharang und Gert Jonke kritisch mit der österreichischen Gesellschaft und ihrer Erinnerungskultur auseinandersetzten. Besonders Hans Lebert gilt mit seinem Roman *Die Wolfshaut* (1961) als Pionier des Genres. Das Werk thematisiert die kollektive Schuld einer Dorfgemeinschaft und deren Verdrängung nationalsozialistischer Verbrechen. Obwohl der Roman bei seinem Erscheinen auf geringe Resonanz stieß, erfuhr er in den 1990er-Jahren, im Zuge einer breiteren literarischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Holocaust, eine Wiederentdeckung.

Elfriede Jelinek führte die Ansätze Leberts weiter und verankerte die Anti-Heimatliteratur fest in der österreichischen Literaturlandschaft. Mit Werken wie *Die Kinder der Toten* (1995) oder *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008) verbindet sie historische Fakten mit literarischen Experimenten, um die Verdrängung und Verleugnung der Vergangenheit sowie die fortwährenden gesellschaftlichen Missstände in Österreich anzuprangern. Ihre Texte stellen dabei nicht nur die österreichische Gesellschaft, sondern auch die Mechanismen der Erinnerung und das kollektive Gedächtnis infrage.

Im Jahr 2010 argumentierte der Literaturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk, dass die Anti-Heimatliteratur mit der Verleihung des Nobelpreises an Elfriede Jelinek im Jahr 2004 ihren Höhepunkt und gleichzeitig ihr Ende erreicht habe. Die vorliegende Arbeit greift Müller-Funks These auf und prüft, ob diese Aussage im Jahr 2024 – 14 Jahre nach ihrer Formulierung – noch Bestand hat oder durch die Entwicklungen in der Literatur der letzten Jahre widerlegt werden

kann. Dabei wird insbesondere analysiert, ob und wie zeitgenössische Autor:innen das Genre weiterführen, transformieren oder um neue Dimensionen bereichern.¹

In Folge dessen untersucht die folgende Arbeit zunächst die Entwicklung der Anti-Heimatliteratur, ihre wichtigsten Merkmale und ihre gesellschaftliche Relevanz – von ihren Anfängen bis zu aktuellen Werken der Gegenwart. Sie geht zunächst auf die Entstehungsgeschichte der Anti-Heimatliteratur ein und beleuchtet deren ideellen Ursprung in der klassischen Heimatliteratur. Dabei wird der Begriff ‚Heimat‘ definiert und die symbolische Bedeutung des Dorfes als Modell für die österreichische Gesellschaft analysiert. Anschließend wird der Übergang zur Anti-Heimatliteratur beschrieben, wobei zentrale Merkmale wie die Thematisierung von Schuld, Verdrängung und Erinnerung herausgearbeitet werden.

Ein besonderer Fokus liegt auf der Analyse von Schlüsselwerken wie Hans Leberts *Die Wolfshaut* und Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*. Diese Romane werden auf ihre Funktion als Kritik an der österreichischen Gesellschaft und ihrer Umgangsweise mit der Vergangenheit untersucht. Parallel dazu werden jüngere Werke der Gegenwartsliteratur wie Marie Gamillschegs *Alles was glänzt* (2018), Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* (2019), Eva Menasses *Dunkelblum* (2021), Elisabeth Hagers *Der tanzende Berg* (2022) und Helene Adlers *Fretten* (2022), um aufzuzeigen, wie die Anti-Heimatliteratur in zeitgenössischen Texten fortgeführt wird. Die Arbeit analysiert, inwiefern diese Romane die Tradition des Genres fortschreiben, sie erweitern oder neue Themenfelder wie Klimawandel, mentale Gesundheit oder feministische Fragestellungen in den literarischen Diskurs einbringen.

Im Anschluss wird untersucht, ob das Genre der Anti-Heimatliteratur in der zeitgenössischen, österreichischen Literaturlandschaft noch fruchtbar und gesellschaftlich relevant ist.

¹ Müller-Funk, Wolfgang: Ein Koffer namens Österreich. In: Die Presse vom 15.01.2010, <https://www.diepresse.com/533178/ein-koffer-namens-oesterreich> (Zugriff: 09.12.2024)

2. Heimat und Heimatliteratur in der Zeit nach 1945

Beim Betrachten der Heimatliteratur kommt zwangsläufig auch die Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Heimat‘ auf. Der österreichische Blick auf die Heimat vermittelt auf den ersten Blick ein idyllisches und harmonisches Bild der von Natur geprägten Landschaft Österreichs. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg äußerte sich vermehrt der Wunsch nach einer Literatur, die sich mit der Natur und ihren positiven Eigenschaften befasst. Autoren und Autorinnen dieser Zeit folgten diesem Bedürfnis, und so entstand eine Fülle von Werken, die unter dem Genre der ‚Heimatliteratur‘ kategorisiert werden. Dabei ist anzumerken, dass Heimatliteratur als solche nicht nur in der Nachkriegszeit existierte. Bereits im 18. Jahrhundert verfassten viele Schriftsteller Dorf- und Landgeschichten – eine literarische Tradition, die sich bis ins 19. Jahrhundert fortsetzte. Diese Werke folgten oft einem ähnlichen Prinzip, das bei den Leser und Leserinnen großen Anklang fand.

In den kommenden Kapiteln wird versucht den Begriff ‚Heimat‘ zu definieren. Anschließend erfolgt eine kurze Auseinandersetzung damit, was als Heimatliteratur, insbesondere bei jener, die in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist, betrachtet werden kann. Dabei wird insbesondere untersucht, welche symbolische Bedeutung „Heimat“ in der klassischen Heimatliteratur einnimmt. Es wird auch darauf eingegangen, wie das Verbreiten von Texten und Geschichten, die sich mit der Heimat befassen, in eine Literatur umgeschlagen ist, die versucht, das Konzept von ‚Heimat‘ zu dekonstruieren und auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen. Das Sujet der ‚Anti-Heimatliteratur‘ wird dann in den darauffolgenden Kapiteln näher erleuchtet.

2.1. Heimatliteratur im Kontext des Heimatbegriffes – ein Definitionsversuch

Im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Begriff der Heimat(literatur) entsteht die Frage, wie man Heimat definieren kann. Christoph Türcke gibt folgenden Ansatz für die Definition des Begriffs ‚Heimat‘ an: „Der Begriff Heimat ist ein deutsches Wort, das sich nicht umstandslos in andere Sprachen übersetzen lässt“.² Heimat ist da, wo man sich geborgen fühlt, wo alles vertraut

² Türcke, Christoph: Heimat. Eine Rehabilitierung. Zu Klampen: Spring 2014, S.7.

erscheint. Diese Vertrautheit ist auch für den Heimatroman von entscheidender Bedeutung, da er die Grundlage aller Geschichten über Heimat bildet. In der Literatur wird der Heimatbegriff und sein Verständnis jedoch tendenziell neu konzipiert als erfunden, also nicht „re-präsentiert, sondern präsentiert“.³ Die Konjunktur, die der Begriff im Zuge der Modernisierung seit dem späten 19. Jahrhundert erfahren hat, manifestierte sich in der Literatur durch einen stärkeren Fokus auf das Regionale, wie Thorsten Carstensen und Oliver Kohns in der Einleitung ihres Bandes zu *Heimat in Literatur und Kultur* feststellen.⁴

Eugen Thurnher beschreibt in seinem Plädoyer für die Heimat diese als „nicht unbedingt einen bestimmten Ort, sondern einen inneren Zustand“.⁵ Friedrich Fürstenberg stellt ebenfalls Überlegungen zu Traditionselementen der Heimat an und kommt zu dem Schluss, dass Heimat ebenfalls durch unterschiedliche subjektive Erfahrungen und Orientierungen definiert wird: „Heimat bedeutet zunächst die Ausgrenzung und Aneignung eines Teils der Welt, eines Lebensraums, der Nahrung und Schutz bietet und von dem sich auch emotional Besitz ergreifen lässt“.⁶ Diese Erfahrungen geschehen vor dem Hintergrund prägender gesellschaftlicher Ereignisse wie Industrialisierung, Urbanisierung oder Modernisierung. Der Vorgang der Erfahrungsbildung kann daher sehr dramatisch sein und erklärt den überaus persönlichen Zugang zur Konstruktion eines Heimatverständnisses. Auch betont Fürstenberg, dass der Begriff der Heimat unabhängig von einem bestimmten Ort definiert werden kann. Als identitätsprägender Lebensraum kann er zwar, muss aber nicht ortsgebunden sein.⁷ Für Fürstenberg ist diese Unterscheidung wichtig, da sie das „Ausmaß möglicher Ausgrenzung, ja sogar Diskriminierung erkennen lässt, dass sich als Folge eines zu engen Heimatverständnisses herausbilden kann“.⁸ Daher ist es nicht unwichtig, wie, wo und ob überhaupt Menschen Heimat erleben und sich aneignen.

Aufgrund dieser Überlegungen beschreibt Fürstenberg drei Ebenen von Erfahrungen in Bezug auf Heimat, die er als Erlebnisdimensionen bezeichnet. In der ersten „frühen Erlebnisdimension wird Heimat als Herkunft erfahren“.⁹ Diese Dimension ist durchaus ortsgebunden und steht in enger Verbindung mit der Geburt und der frühen Kindheit. „Dadurch

³ Carstensen Thorsten und Oliver Kohns: Einleitung. Neue Perspektiven auf den Heimat-Begriff. In: Dies. (Hg.): *Heimat in Literatur und Kultur. Neue Perspektiven*. Paderborn: Brill 2023 (Texte zur politischen Ästhetik, Band 7), S. IV.

⁴ Vgl. ebd., S.1.

⁵ Thurnher, Eugen: Plädoyer für den Heimatroman. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*. Bern: Peter Lang 1989, S.16.

⁶ Fürstenberg, Friedrich: Die soziale Vermittlung von Heimat. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*. Bern: Peter Lang 1989, S.193.

⁷ Vgl. ebd., S.200.

⁸ Ebd., S.194.

⁹ Ebd., S.194.

wird der Ausgangspunkt persönlicher Existenz lokalisierbar¹⁰, was zu einer starken Emotionalität und Bewertung dieses Ortes führt.

In einer zweiten Erlebnisdimension definiert sich Heimat durch ein Zusammenspiel zwischenmenschlicher Beziehungen. Durch bestimmte Impulse, im Zuge des Heranwachsens, entwickelt sich das Individuum, sowie ein Gespür für ein Miteinander. Auch diese Bindungen sind anfangs räumlich fixiert, da zwischenmenschliche Beziehungen im jungen Kindesalter mit dem Zusammentreffen von Nachbarschaft und Gemeinde auftreten.¹¹

In der dritten und abschließenden Erlebnisdimension wird Heimat als Überbleibsel, als „Residuum“¹² einer erlebten Vergangenheit wahrgenommen. Dies steht im engen Zusammenhang zum älteren und insbesondere dem alternden Menschen.

Zusammenfassend kann man sagen: Heimatliteratur ist eine Literatur, die den Begriff ‚Heimat‘ thematisiert, sich eng mit individuell erfahrenen Erlebnissen und Gefühlen auseinandersetzt und diese literarisch behandelt. Die oben genannten Definitionsversuche sind in Summe subjektiv und auf Emotionen ausgerichtet, bieten jedoch kaum Einblick in die geografischen Gegebenheiten, die dem Begriff ‚Heimat‘ zugrunde liegen. Es stellt sich daher die Frage, ob sich Heimat sowohl auf dem Land als auch in der Stadt verorten lässt. Karl Polheim bejaht diese Frage, merkt jedoch – passend zu dem vorherigen Definitionsversuch – an, dass sich Heimat nicht allein durch den Standort definieren lässt.¹³ Marc Weiland taucht in die Wissenschaft der neuen Dorfgeschichten ein, die im kommenden Kapitel näher beleuchtet werden sollen. Diese offenbaren eine andere Perspektive auf den Begriff ‚Heimat‘, einen der an bestimmte (individuelle zu betrachtende) Orte gebunden ist.

2.2. Die ortsgebundene Betrachtung von Heimat – Das Dorf in der Heimatliteratur

Marc Weiland leitet seinen Beitrag über neue Dorfgeschichten mit der Beobachtung ein, dass Dorfgeschichten derzeit einen ‚Boom‘ erleben.¹⁴ Dieses Genre, das im engeren Sinne jegliche Erzählungen im dörflichen Milieu bezeichnet und sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisen lässt, galt in der zeitgenössischen Literaturwissenschaft lange als veraltet und

¹⁰ Ebd., S.195.

¹¹ Vgl. ebd., S.195.

¹² Ebd., S.195.

¹³ Vgl. Polheim, Karl Konrad: Einleitung. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945. Bern: Peter Lang 1989, S.16.

¹⁴ Vgl. Weiland, Marc: Schöne neue Dörfer? Themen und Tendenzen neuer Dorfgeschichten. In: Marszalek, Magdalena, Werner Nell und Marc Weiland u.a. (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur – und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript 2017, S. 81.

überholt. Laut Weiland rückt das Genre nun in einen neuen Fokus und regt zur Diskussion an, inwieweit Dorf- und Heimatgeschichten heute zeitgemäß und relevant sind. Weiland versucht aufzuzeigen, dass Dorfgeschichten – von denen man bisher vielleicht angenommen hat, sie seien nostalgische Rückblicke in eine vergangene Welt – in der Gegenwart vermehrt Zustimmung finden und zunehmend von jungen Autor:innen aufgegriffen werden.

Der Kontrast zwischen dem Großstadtroman, der in der Moderne als Gattungsroman Bedeutung erlangte, und der Dorfgeschichte, die auf das 19. Jahrhundert zurückgeht, spiegelt einen Wandel in der Literaturwissenschaft wider. Während der Großstadtroman als Sinnbild der modernen, dynamischen Gesellschaft betrachtet wurde, erschienen dörfliche Lebenswelten als „Kontrasträume“¹⁵ oder „Residualräume“¹⁶, die lediglich als Rückzugsorte wahrgenommen wurden. Weiland und andere Literaturwissenschaftler:innen schlagen jedoch vor, Dorfgeschichten als „flexible und funktionale Gattung“¹⁷ zu verstehen, die sich den jeweils aktuellen Zeitumständen anpassen und diese widerspiegeln kann. Auf diese Weise schafft das Genre Raum für zeitgemäße Interpretationen und Erweiterungen der traditionellen Dorfgeschichte.

Die Beschäftigung mit Dorfgeschichten verweist auch auf die Bedeutung der Heimat für die Identitätsbildung vieler Menschen, insbesondere für diejenigen, die auf dem Land oder in kleinen Ortschaften aufgewachsen sind.¹⁸ Wie Friedrich Fürstenberg betont, ist die Heimat oft ein entscheidender Faktor für die individuelle Identität. Die ortsgebundene Dimension des Begriffs Heimat schafft zudem eine klare Abgrenzung zur Stadt, wodurch das Dorf in der Literatur eine Überschaubarkeit und eine oft geschlossene Erzählstruktur erhält, die als typisch für Dorfgeschichten gilt. Diese traditionellen Muster und Narrative, die durch das Dorf geprägt werden, sollen im weiteren Verlauf der Arbeit vertieft analysiert und anhand von Romanbeispielen untersucht werden, um auch ihren Einfluss auf die sogenannte Anti-Heimatliteratur zu beleuchten.

Das Motiv des Dorfes manifestiert sich in Erzählungen durch bestimmte Topoi und Muster, die als exemplarisch für die Beschreibung von Heimat gelten. Heimat ist dabei nicht nur ein subjektives, individuell erlebtes Gefühl, sondern kann auch geografisch verortet werden, indem das Dorf als Ort und symbolisches Element des Heimatromans dient. In den Darstellungen der Dorfgeschichten wird oft eine Welt geschaffen, die als Alternative zum hektischen Stadtleben verstanden wird. Die Dorfgemeinschaft, die sich durch die Nähe zur Natur und ein Bewusstsein

¹⁵ Ebd., S.81.

¹⁶ Ebd., S.81.

¹⁷ Ebd., S.82.

¹⁸ Vgl. Fürstenberg 1989, S.196.

für Traditionen und Glaubenssätze auszeichnet, vermittelt ein Gefühl von Stabilität und Kontinuität über Generationen hinweg.

Ein charakteristisches Element der Dorfgeschichte ist die „scharfe Abgrenzung zur Stadt“¹⁹ – sei es räumlich, zeitlich oder sozial. Das Dorf wird in der Literatur häufig als idealisiertes Gegenbild zur Stadt dargestellt, ein Ort, an dem Rezipient:innen sich orientieren und mit dem sie sich identifizieren können. Die Mentalitäten und Werte der Dorfgemeinschaft reproduzieren sich durch ein Zusammenleben, das ein Gefühl der Nostalgie erzeugt. Oftmals wird das Dorf dabei als „ideale Gemeinschaft“²⁰ gezeichnet, die, während der realen oder imaginären Nationsbildung, eine zentrale Rolle spielte und als „Schutzraum der eigenen Nation“²¹ diene. Hier erscheint das Dorf als eigenständige und in sich geschlossene Welt, die als Modell einer funktionierenden Gemeinschaft fungiert. Dorfgeschichten agieren somit auf einer kleinen, modellhaften Ebene, die symbolisch auf größere gesellschaftliche Fragen angewandt wird – eine Struktur, die die Dorfgeschichte durch ihre in sich gekehrte, abgeschlossene Gemeinschaft prägt.

Ein weiterer Ansatz zur Abbildung, ist die Darstellung eines Dorfes, dessen Geschichte erst erzählt und dessen Gemeinschaft erst entwickelt werden muss. In dieser zweiten Variante wird das Dorf als Ort gesehen, der sich noch im Entstehungsprozess befindet. Die Gemeinschaft ist hier nicht fest verankert, sondern offen für Veränderungen und Entwicklungen. Dabei ist die Unterscheidung zwischen diesen beiden Dorfkzepten, dem bestehenden und dem entwickelbaren Dorf, jedoch nicht immer trennscharf, weshalb oft von den sogenannten „Zwei-Dorf-Erzählungen“²² gesprochen wird. In diesen Erzählungen steht das erste Dorf für eine Gemeinschaft, die durch soziale Konflikte und Notlagen bedroht ist, während das zweite Dorf einen Entwicklungsprozess durchläuft, der häufig durch äußere Einflüsse angestoßen wird. Am Ende dieses Prozesses entsteht ein ‚gutes‘ oder ‚geläutertes‘ Dorf, das sowohl traditionelle Werte als auch moderne Einflüsse integriert. Diese Synthese aus traditioneller Ländlichkeit und moderner Urbanität verleiht dem Dorf Stabilität und öffnet neue Perspektiven für die Dorfgemeinschaft.

Die Dorf- und Heimatvorstellungen, wie sie in diesen Erzählungen auftauchen, reagieren auf die erlebten und wahrgenommenen Herausforderungen der Moderne. Sie bieten Antworten auf

¹⁹ Weiland 2017, S.83.

²⁰ Weiland, Marc: Böse Bücher aus der Provinz. Der Anti-Heimatroman und das aktuelle Erzählen über Land. In: Zeitschrift für Germanistik 30/2 (2020), Bern: Peter Lang, S.329.

²¹ Ebd., S.329.

²² Stockinger, Claudia: Dorf in Serie? Von der *Gartenlaube* zum *Tatort*. In: Marszalek, Magdalena, Werner Nell und Marc Weiland u.a. (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur – und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript 2017, S. 54.

Prozesse der „Entbettung“²³ – also die Ablösung von Menschen, Lebensweisen und Traditionen von ihren ursprünglichen sozialen und räumlichen Kontexten. Dorfgeschichten übernehmen dabei eine Vielzahl von Funktionen: Sie schaffen kollektive Orientierung, gestalten soziale Strukturen und kompensieren auf individueller Ebene das Bedürfnis nach Rückzug und Privatsphäre.²⁴ So wird das Dorf zu einem Ort, an dem das ‚gute Leben‘ symbolisch bewahrt und idealisiert wird.

2.3. Die Tradition des Heimatromans

Die Dorfgeschichten bilden aus literaturwissenschaftlicher Sicht betrachtet eine Art Sub-Genre des Heimatromans, dessen Tradition nun im Folgenden genauer beschrieben werden sollen. Der Heimatroman hat eine sich über mehrere Jahrzehnte erstreckende Tradition. Ausgehend von der sogenannten Heimatkunstabewegung, die eine „deutlich abgrenzbare Erscheinung in der Sozial – und Kulturgeschichte“²⁵ hat, entsteht die Heimatliteratur. Karlheinz Rossbacher beschreibt diese als eine Weiterentwicklung der Heimatkunstabewegung. Sie hebt sich durch ihre literarische Romanpraxis in einer Sonderform ab, die über den Territorialitätsbegriff der Verhaltensforschung hinausgeht. Zudem merkt er an, dass die Heimatkunst als Diskussionsgegenstand um 1910 an Wirkkraft zu verlieren schien, jedoch mit dem Aufkommen der ‚Blut-und-Boden-Literatur‘ wieder an Bedeutung gewann.

Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde die Heimatkunstabewegung, einschließlich der Literatur, zunehmend von der ‚Blut-und-Boden-Literatur‘ des Dritten Reiches vereinnahmt und für propagandistische Zwecke genutzt. Aufgrund dieser Vereinnahmung sind Begriffe wie ‚Heimat‘ und ‚Heimatliteratur‘ mit einer gewissen Negativität behaftet.²⁶ In einer späteren Phase erfuhr der Heimatbegriff jedoch erneut Zuspruch, und ab den siebziger Jahren beschäftigten sich zahlreiche Publikationen verstärkt mit der Heimatliteratur, indem sie deren Komponenten und Dimensionen in verschiedener Hinsicht hinterfragten. Es wurde betont, dass Heimat nicht nur eine Realität, sondern auch stets eine Idee sei.²⁷ Auch andere Medien, wie der Heimatfilm, nahmen sich während der Idealisierung von Heimat der Repräsentation ebensolcher an. Als Beispiel ist der beliebte Heimatfilm der Nachkriegszeit zu nennen. Dieser fand einst Anklang in der österreichischen Gesellschaft und erlebte – ebenso wie die Heimatliteratur – eine Rehabilitation in dieser Phase.

²³ Vgl. Giddens, Anthony: Konsequenzen der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 32-44.

²⁴ Vgl. Weiland 2020, S.330.

²⁵ Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. (Literaturwissenschaft. Gesellschaftswissenschaft. Materialien und Untersuchungen zur Literatursoziologie), Stuttgart: Ernst Klett 1979, S.7.

²⁶ Vgl. ebd., S.19.

²⁷ Vgl. Polheim 1989, S.16.

Roszbacher eröffnet seine Arbeit zur Heimatliteratur mit dem programmatischen Satz, dass dieses Genre den Anspruch erhebt, *die* literarische Gestaltung von Heimat zu sein.²⁸ Beispiele für solche ursprüngliche, traditionelle Heimatliteratur sind Ludwig Anzengrubers *Der Sternsteinhof* (1884) sowie die Werke von Peter Rosegger, der zivilisationskritisch und als Befürworter des einfachen Lebens, die in die Natur eingebundene Heimat literarisch gestaltete. Die Tradition des Heimatromans fand schon in den Vorzeiten der Heimatbewegung, späterhin in der Heimatkunstabewegung ihre Anfänge und wurde für die ‚Blut-und-Boden-Literatur‘ propagandistisch ausgeschlachtet und ausgenutzt. Nichtsdestotrotz sind die Begriffe ‚Heimat‘ und ‚Heimatliteratur‘ weit verbreitet und mit gewissen Konnotationen verbunden. Die Begriffe der Heimat und Heimatliteratur können als „Assoziationsgenerator“²⁹ betrachtet werden, die je nach Kontext variieren. So gibt es auch in der moderneren Heimatliteratur Beispiele für unterschiedliche inhaltliche Bearbeitungen des Themas, so etwas Robert Menasses Werk *Schubumkehr* (1995). Der Roman ist ein faszinierendes Beispiel für die Auseinandersetzung mit Heimat und Identität, das Elemente der traditionellen Heimatliteratur aufgreift und zugleich ironisch dekonstruiert. Menasse erzählt von der Rückkehr eines österreichischen Protagonisten in seine Heimatstadt Wien nach Jahren im Ausland. Das Werk hinterfragt auf kritische und oft humorvolle Weise die Bedeutungen von Heimat, Nationalbewusstsein und kultureller Identität und widersetzt sich dabei den sentimentalisierten oder idealisierten Darstellungen der Heimat, die oft in der traditionellen Heimatliteratur vorkommen. Hier kann man bereits sagen, dass die *Schubumkehr* quasi als Anti-Heimatroman fungiert. Während die klassische Heimatliteratur dazu neigt, ländliche Idylle und familiäre Traditionen zu romantisieren, zerlegt Menasse diese Ideale und zeigt die österreichische Gesellschaft mit all ihren Widersprüchen. Menasses Wien ist keine heimatliche Idylle, sondern ein Raum der Verstrickungen, der nostalgischen Selbsttäuschungen und des manchmal lächerlichen Nationalstolzes. Auch in den Werken von Gerhard Roth ist die Erforschung der österreichischen Identität und Geschichte ein zentrales Thema. So spielt etwa die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in seinen Texten eine wichtige Rolle und er setzt sich mit der kollektiven Verdrängung dieser Vergangenheit auseinander. Roths Romane decken die Abgründe auf, die in der österreichischen Gesellschaft und Kultur tief verwurzelt sind und hinterfragen das traditionelle Bild der Heimat. Diese kritische Haltung gegenüber der Vergangenheit und das Ausstellen des ‚heimlichen‘ Österreichs verleihen seinem Werk eine besondere, oft als düster empfundene Intensität. Die

²⁸ Vgl. Roszbacher 1979, S.7.

²⁹ Gunter Gebhard und Oliver Geisler (Hg.): Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung. in: Diess. (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2006, S.9.

Vorstellung von Heimat kann also je nach Kontext schnell ins Unheimliche und Böse rutschen, was uns zur Thematik der Anti-Heimatliteratur führt.

3. Vom Heimat - zum Anti-Heimatroman

In der Nachkriegszeit dominierten Gefühle der Ungerechtigkeit und der Unzufriedenheit mit der Literatur, insbesondere der Heimatliteratur. Dies manifestierte sich in der Entwicklung des Gegengenres der Heimatliteratur, nämlich der sogenannten Anti-Heimatliteratur. Autor:innen wie Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard, Michael Scharang – um einige wenige zu nennen – beschäftigten sich intensiv mit dem Thema der Heimatliteratur. Sie überarbeiteten die entsprechenden Stereotypen, um auf die Zustände der Nachkriegszeit, insbesondere auf die verleugnende Erinnerungskultur Österreichs, aufmerksam zu machen. Die folgenden Kapitel sollen dieses Genre nun näher beleuchten und aufzeigen, wie auch heute noch Anti-Heimatliteratur betrieben wird.

3.1. Ursprung und Ziel der Anti-Heimatliteratur

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich in Österreich mit der Anti-Heimatliteratur eine literarische Gattung, die in dieser Form in anderen Ländern nicht existierte. Ingeborg Rabenstein-Michel lässt sich der Begriff dieser Gattung weit fassen, wichtig ist jedoch ein gemeinsamer Nenner: die kritische Analyse der neu aufgelegten Identität und des Verständnisses von Heimat in Österreich.³⁰ Schon in den frühen Nachkriegsjahren setzten sich Autor:innen mit der Kritik an Österreich auseinander und definierten sich durch ihre Zugehörigkeit zu diesem Genre.

Die österreichische Anti-Heimatliteratur wird in der Literaturwissenschaft allgemein als Gegen-Reaktion auf die Wiederbelebung des Heimatgefühls und des Heimatromans betrachtet. Diese Wiederbelebung wurde durch Urbanisierung, Stadterneuerungen, oder auch Erneuerungen, wie den Aufbau von Heimatmuseen als Ausdruck von Zugehörigkeit deutlich.

Als eine erste Form des ‚Gegen-Genres‘ manifestierte sich zunächst die ‚radikale Anti-Heimatliteratur‘ mit dem Ziel, sich aktiv und sehr zielstrebig gegen die Idyllisierung der Heimat und des Heimatgefühls zu stellen sowie die Missstände der Zeit aufzudecken und in den öffentlichen Diskurs zu integrieren. Die Kritik der radikalen Anti-Heimatliteratur setzt dort an, wo die Heimatliteratur aufhört. Obwohl Österreich ‚eigentlich‘ schön ist und alles harmonisch scheint, merkt Rabenstein-Michel an: „Eine sterile Kulisse ohne Menschen kann nicht Heimat

³⁰ Rabenstein-Michel, Ingeborg: Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur. In: Germanica 42 (2008), S.2.

sein. Heimat entsteht durch Erinnerung, nicht nur durch glückselige Verklärung, sondern auch durch schmerzhaft und störende [Erinnerungen].³¹ Diese Erinnerungen waren jedoch in der Zeit nach 1945 in der Öffentlichkeit nicht sichtbar. In einem Heimatbild, das nur noch als Dekordient, hat die Erinnerung keinen Raum. Die Diskrepanz zwischen einem „sich kritisch erinnernden und einem selbstgefällig vergessenden Österreich“³² verdeutlichte sich in den 60er Jahren. Dies gab den Autor:innen der Anti-Heimatliteratur, Anlass, sich verstärkt auf die Missstände der Gesellschaft zu konzentrieren und diese in einer sehr überspitzten Art und Weise zu kritisieren.

Die Anti-Heimatliteratur wird in Österreich heute als ein wesentlicher Beitrag zur Geschichtsvermittlung und zum Geschichtsverständnis betrachtet. Sie erfüllt eine unumgängliche Funktion in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Gegenwart – eine Funktion, die auch heute noch als äußerst effizient wahrgenommen wird.³³

Des Weiteren ist es wichtig zu betonen, dass die Anti-Heimatliteratur keineswegs nur gegen die Heimat und die Idyllisierung ebendieser gerichtet ist, wie man vielleicht vermuten könnte. Sie setzt lediglich einen anderen Heimatbegriff voraus, so Jürgen Koppensteiner.³⁴ Dies wird nun im folgenden Kapitel näher erleuchtet.

3.2. Anti-Heimat-Literatur oder Anti-Heimatliteratur?

Der Germanist Wilhelm Solms wirft in seinem Essay *Zum Wandel der ‚Anti-Heimatliteratur‘* die Frage nach der Entstehungsgeschichte auf. Er analysiert verschiedene Semantiken des Genres, insbesondere die Unterschiede zwischen „Anti Bindestrich Heimat Bindestrich Literatur“³⁵ und „Anti Bindestrich Heimatliteratur in einem Wort“³⁶:

„Anti Bindestrich Heimat Bindestrich Literatur: das wäre nach meinem Wortverständnis eine Literatur, die gegen das Heimatgefühl oder die Sehnsucht nach Heimat gerichtet ist. Norbert Mecklenburg, der diesen Begriff geprägt hat, Jürgen Koppensteiner und andere schreiben jedoch, „Anti Bindestrich Heimatliteratur in einem Wort“: das wäre eine Literatur, die sich nicht gegen Heimat, sondern gegen die traditionelle Heimatliteratur wendet und die damit womöglich zu einem neuen Verhältnis zur Heimatliteratur beiträgt.“³⁷

³¹ Ebd., S.4.

³² Ebd., S.4.

³³ Vgl. ebd., S.8.

³⁴ Koppensteiner, Jürgen: Anti-Heimatliteratur in Österreich. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre. In: *Modern Austrian Literature*. Vol.15, No.2 (1982), S.2.

³⁵ Solms, Wilhelm: *Zum Wandel der ‚Anti-Heimatliteratur‘*. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*. Bern: Peter Lang 1989, S.173.

³⁶ Ebd., S.173.

³⁷ Ebd., S.173.

Solms betont die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Anti-Heimat-Literatur und Anti-Heimatliteratur. Die Wahl zwischen diesen Schreibarten beeinflusst die Perspektive auf das Thema der Literatur, die sich gegen die Heimatliteratur richtet oder gegen die Idee von Heimat im Allgemeinen. Diese unterschiedlichen literarischen Gestaltungsweisen erschweren den klaren Bezug zur Heimatliteratur, insbesondere in einem turbulenten Zeitraum, der sich „sowohl thematisch als auch stilistisch in den Romanen auswirkte“.³⁸ Beide Begriffe und die damit verbundene Sichtweise auf das jeweils andere Genre lassen sich nicht streng voneinander abgrenzen, sondern vermischen sich miteinander. Anti-Heimatliteratur kann sowohl als (anti)reaktionäre Antwort auf die Heimatliteratur selbst verstanden werden. Im Zuge dessen erfolgt automatisch eine Kritik nicht nur an der Literatur über Heimat, sondern auch an der Vorstellung von Heimat selbst sowie an den zugehörigen Ansichten, Stereotypen und idealisierten Darstellungen von Natur und Leben auf dem Dorf oder Land.

Andrea Kunne liefert in ihrer Dissertation aus dem Jahre 1991 einen zusätzlichen Begriff zu Anti-Heimat-Literatur und Anti-Heimatliteratur. Sie verwendet den Begriff „transformierter Heimatroman“³⁹. Dabei argumentiert sie, dass dies hilfreich ist, um die thematisch-inhaltliche Verbindung zwischen dem Heimatroman und dem Anti-Heimatroman besser zu verdeutlichen zu können.

Kunne leitet den Begriff des transformierten Heimatromans von der Entwicklung des Anti-Heimatromans ab, die sich aus der zuvor erwähnten Heimatkunsbewegung und der Entstehung der Blut-und-Boden-Literatur ergibt. Dabei bezieht sie sich auf die Studie von Alastair Fowler, der Genres allgemein in drei Entwicklungsphasen einteilt:

In der ersten Phase bildet sich das Genremodell zu einem unterscheidbaren Typus heraus, in der zweiten Phase wird dieser Typus bewusst und präzise imitiert, und in der dritten Phase entstehen große Veränderungen, durch die einige Formen sogar eine andere Funktion erhalten können.⁴⁰

Auf den Heimatroman adaptiert wären die drei Phasen folgendermaßen zu benennen: Die erste Phase basierte auf der klassischen Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts, die bereits in vorherigen Kapiteln besprochen wurde. Die zweite Phase entwickelte sich aus der Heimatkunsbewegung und erreichte ihren Höhepunkt in der Blut-und-Boden-Literatur des Nationalsozialismus. Die dritte Phase, nämlich die Anti-Heimatliteratur oder transformierte Heimatliteratur, entstand nach dem Nationalsozialismus als Gegenreform.

³⁸ Lovrić, Goran: Der Erzähler im postmodernistischen Anti-Heimatroman. In: Zagreber Germanistische Beiträge 14 (2005), S.80.

³⁹ Kunne, Andrea: Heimat im Roman: Last oder Lust?: Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur, Amsterdam: Edition Rodopi 1991, S.20.

⁴⁰ Ebd., S.11.

Goran Lovrić betont in seiner Einleitung zum Anti-Heimatroman, dass der in den 80er Jahren geprägte Begriff von Jürgen Koppensteiner ‚Anti-Heimatliteratur‘, häufiger verwendet wird und seiner Meinung nach besser geeignet ist. Dies liegt daran, dass er die „ganze Radikalität der Veränderungen und literarischen Innovationen des Genres besser ausdrückt“. ⁴¹ Es besteht jedoch die Herausforderung, dass die Befürworter der ‚radikalen Anti-Heimatliteratur‘ den Begriff auf Werke ausdehnen, die „nur noch im weitesten Sinne oder gar nicht mit dem traditionellen Begriff der Heimat als einem ländlichen Raum verbunden werden können“. ⁴²

3.3. Radikale Anti-Heimatliteratur und ihre Wegweiser:innen

Ein Begriff, der oft im Zusammenhang mit der Anti-Heimatliteratur steht, ist der des Nestbeschmutzers, beziehungsweise der Nestbeschmutzerin. Die Tradition der ‚Nestbeschmutzer‘ ist in Österreich von großer Bedeutung und erstreckt sich von Persönlichkeiten wie Johann Nestroy, Karl Kraus und Ödön von Horváth bis hin zu Peter Turrini, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek. ⁴³ Ihnen allen wird vorgeworfen, eine von etablierten Institutionen als „völlig ungerechtfertigt zurückgewiesene Kritik sowohl inhaltlich als auch formal auf allzu radikale Weise umzusetzen“. ⁴⁴ Dies geschieht vor allem durch die konsequente Infragestellung eines zentralen Pfeilers der österreichischen Identität – des Heimatbegriffs.

Viele der Autor:innen, die den Nestbeschmutzer:innen zugeordnet sind wurden ebenso der radikalen Anti-Heimatliteratur zugeschrieben. Die radikalen Anti-Heimat-Autor:innen betrachten die von ihnen dargestellte Heimat kritisch. Ihr Hauptanliegen besteht darin, negative Zustände im dörflich-kleinstädtischen Milieu aufzudecken auf eine – wie der Name bereits vorausschauen lässt – eine sehr radikale und meinungsgesteuerte Art und Weise.

Die Wegweiser:innen der radikalen Anti-Heimatliteratur sind namentlich die Autor:innen Franz Innerhofer, Elfriede Jelinek, Gernot Wolfgruber sowie Michael Scharang. ⁴⁵ Der erste Analyseteil dieser Arbeit fokussiert sich unter anderem auf die Autorin Elfriede Jelinek und wird versuchen sie als eine Autorin der ersten Welle der Anti-Heimatliteratur zu definieren und ihre Texte dementsprechend aufzuschlüsseln.

⁴¹ Lovrić 2005, S.90.

⁴² Ebd., S.90.

⁴³ Vgl. Rabenstein-Michel 2008, S.1.

⁴⁴ Ebd., S.1.

⁴⁵ Vgl. Solms 1989, S.175.

3.4. Dorf und Landschaft in der Anti-Heimatliteratur

Die Beschäftigung mit Dorf - und Landgeschichten in diesen Erzählungen zeigt, dass Heimat nicht nur positiv konnotiert ist. Autor:innen wie Martin Pollack oder auch der zuvor bereits genannte Literaturwissenschaftler Marc Weiland setzen sich damit auseinander, wie Heimat in seiner ursprünglichen Definition – also Dorf und Land – auch negativ besetzt sein kann und welchen Einfluss die Idealisierung von Natur und Heimat Einfluss darauf haben kann, wie gewisse Aspekte wahrgenommen werden und die Realität dabei außer Acht gelassen wird.

3.5. Kontaminierte Landschaften

Der Begriff ‚Heimat‘ wird oft mit ‚Landschaft‘ oder ‚Dorf‘ assoziiert und ruft in der Regel befreite und positive Empfindungen sowie schöne Gefühle hervor, besonders wenn wir an unberührte, nicht verbaute Landstriche denken, die wir während Wanderungen oder Reisen erkunden. Die Natur und Landschaften fungieren dabei als beliebte Motive in den bildenden Künsten, der Literatur und im Film. Martin Pollack kritisiert in seinem Essay *Kontaminierte Landschaften* (2014) diese naive Vorstellung und betont, dass moderne Landschaftstheorien und -debatten die romantisierte Sicht auf die Natur infrage stellen sollten: „Natürlich ist dieses Verständnis des Begriffes naiv und ignoriert die neueren Landschaftstheorien und Landschaftsdebatten, die gerade in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen haben“.⁴⁶

In erster Linie verbindet Pollack den Begriff der Landschaft mit seinen „Streuobstwiesen im Südburgendland“⁴⁷ und den „alten Zwetschken – und Apfelbäume[n], dahinter die Felder, je nach Jahreszeit und Frucht verschieden gefärbt. Schlehenhecken und einzelne Bäume, eine Esche, Birken, dann wieder Felder und schließlich den Wald, Mischwald, der den Horizont bildet“.⁴⁸

Nach dieser pittoresken Beschreibung kommt die Erkenntnis, dass eine „Landschaft, in der auf den ersten Blick nichts unser Auge beleidigt, eine beruhigende und erholsame Wirkung ausüben und uns seelischen Frieden und Ausgeglichenheit verschaffen kann“.⁴⁹ Landschaft kann demnach als Tröster und Heiler fungieren, während das Urbane für Unausgeglichenheit und Chaos steht. Pollack betont jedoch selbst, dass diese Assoziationen nur imaginäre Konzepte sind, die so geformt wurden, wie es gerade benötigt wird. Die als naturbelassen wahrgenommenen Landschaften sind nicht anderes als

⁴⁶ Pollack, Martin: *Kontaminierte Landschaften*. Wien: Residenz Verlag 2013, S.5.

⁴⁷ Ebd., S.5.

⁴⁸ Ebd., S.5-6.

⁴⁹ Ebd., S.6.

Chimären, Produkte unserer Einbildungskraft, die mit der Wirklichkeit wenig gemein haben. Die Landschaften von denen [Pollack hier spricht], sind immer von Menschen geprägt und gestaltet, manchmal sind diese Eingriffe ganz deutlich sichtbar, dann wieder weniger, sodass wir meinen können, wir hätten es mit unberührter ‚unschuldiger‘ Natur zu tun.⁵⁰

Die ernüchternde Schlussfolgerung von Martin Pollack lautet: „Landschaft wie wir sie kennen ist immer von Menschen erschaffen“.⁵¹ Sie ist abhängig von der (geschaffenen) Erinnerung daran. Insbesondere Landschaften aus unserer Kindheit, in denen wir scheinbar wohlbehütet aufgewachsen sind, sind in unserer Erinnerung tief verwurzelt. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese imaginierte Welt reines Wunschdenken ist und ob besagte Landschaften tatsächlich so positiv in Erinnerung behalten werden sollten.

Pollack liefert in seinem Essay zuerst Beispiele aus seinem persönlichen Leben, um die Glorifizierung der Landschaft auf eine sehr einfache und unschuldige Weise zu demonstrieren. Als Sohn eines Kriegsverbrechers war das anfängliche Leben auf dem Dorf eigentlich von negativen Ereignissen geprägt. Unter Hunger und der Abwesenheit der Eltern leidend verbrachten der Autor und seine zwei Geschwister einige Jahre in der Obhut einer Bäuerin und der Nachbar:innenn, die evakuierte Deutsche waren. Dennoch gibt Pollack zu, dass er trotz der erschwerten Lebensumstände positive Erinnerungen an diese Zeit hat:

Dann verspüre ich den Wunsch, das alles noch einmal erleben zu können. Sogar den bösen Hahn, der mir eines Tages, gewiss, weil ich ihn gern neckte, auf den Kopf flog, um mich erbarmungslos mit dem scharfen Schnabel zu traktieren [...], sehe ich heute in einem milderen Licht [...]. Das war die Landschaft meiner Kindheit, und sie war wunderbar. Mit nichts zu vergleichen. Fröhlich und hell. Leicht und unbeschwert.⁵²

Es scheint, als sollte dieser verklärten Idylle nichts im Wege stehen oder sie stören. Schlussendlich sind es jedoch genau diese Erfahrungen, die für Pollack entscheidend sind und die Bedeutungsschwere und Ambivalenz des Begriffs ‚Landschaft‘ verdeutlichen.

Lange Jahre verband ich mit der Landschaft meiner frühen Kindheit die schönsten und angenehmsten Erinnerungen, bis ich mich mit der Geschichte meiner Familie auseinanderzusetzen begann: Da wurde mir klar, dass diese idealisierende Sichtweise vor allem meiner kindlichen Einfalt und totalen Unwissenheit geschuldet war. Plötzlich erschien mir die Gegend am Fuße des Grimming nicht mehr so friedlich und unschuldig, in meiner Vorstellung bekam ihr Bild tiefe Risse.⁵³

Pollack kommt zu dem Fazit, dass Heimat und Landschaft, trotz ihrer ursprünglichen positiven Besetzung, von negativen Ereignissen ‚kontaminiert‘ sind. Hierzu zählt er insbesondere die Kriegsgeschehnisse. Seine Analyse bezieht sich dabei auf ein groß angelegtes Thema – nämlich auf die Landschaft. Fokussiert man sich nun auf eine kleinere Meta-Ebene, nämlich die des

⁵⁰ Ebd., S.6.

⁵¹ Ebd., S.6.

⁵² Ebd., S.10.

⁵³ Ebd., S.12.

Dorfes als in sich geschlossener Raum, stellt man fest, dass es in der kulturwissenschaftlichen Behandlung von Heimat, ein ähnlich ambivalentes Empfinden gegenüber Dörfern gibt, wie das folgende Kapitel nun aufzeigen soll.

3.6. Von guten zu bösen Dörfern

Die in Kapitel 2.2. genannten Funktionen innerhalb der Dorfgeschichte können ebenfalls auf das Dorf als antagonistisches Modell angewendet werden. In der „Anti-Dorfgeschichte“⁵⁴ wird dementsprechend die Anti-Idylle propagiert. Der Fokus liegt hier auf den vielfältigen Missständen, „die in ländlichen Räumen zu finden sind und stellvertretend für gesamtgesellschaftliche Missstände stehen: Armut und Gewalt, Umweltzerstörung und Massentourismus, Rassismus und Fremdenfeindlichkeit, Verdrängung der Vergangenheit und Verfall sozialer Ordnung [...]“⁵⁵ Auch die „mehrdimensionale – physische wie psychische Unterdrückung der oder des Einzelnen und/oder Fremden durch die Gemeinschaft“⁵⁶ steht besonders im Fokus dieser Arbeit.

In diesem Kontext wird die Ländlichkeit, ähnlich wie bei Pollack, als negativ dargestellt – gewalttätig, böse oder grotesk. Insbesondere der Anti-Heimatroman lässt das Land und die Dorfgemeinschaft als einen „locus terribilis“⁵⁷ erscheinen. Diese Romane „destruieren radikal den Mythos vom unentfremdeten, konfliktfreien Leben auf dem Land“.⁵⁸ Laut Weiland existieren auch bei dem ‚bösen‘ Dorf zwei Varianten: In einer ersten Variante verfällt die Dorfgemeinschaft im Verlauf der Erzählung einem sozialen und moralischen Verfall und entzieht sich somit dem Bild eines ‚guten Dorfes‘, das sich weiterentwickelt. Die zweite Variante ist, ähnlich wie beim ‚guten Dorf‘, nicht explizit von der ersten zu trennen – vielmehr können sie miteinander verbunden werden. „Hier betreiben die jeweiligen Texte ganz explizit ein selbst – und metareflexiv angelegtes ironisches Spiel, das vor allem aufgrund der sprachlich – formalen Experimente zu einer Verfremdung und Distanzierung des dargestellten dörflichen Lebenswelt führt“.⁵⁹ Kritisch und ironisch werden Missstände demaskiert, und die Topoi der zuvor gepriesenen Heimatliteratur werden in ihre Einzelteile dekonstruiert.

Die Literatur des 21. Jahrhunderts trägt vehement dazu bei, die Anti-Heimatliteratur scheinbar aufrechtzuerhalten. Es kommt zur Wiederkehr einer Dorfgeschichte, deren

⁵⁴ Weiland 2020, S. 331.

⁵⁵ Ebd., S.331.

⁵⁶ Ebd., S.331.

⁵⁷ Ebd., S.331.

⁵⁸ Ebd., S.331

⁵⁹ Ebd., S.333.

struktureller und thematischer Horizont unterschiedliche Beispiele hervorbringt: Josef Haslingers Erzählung *fiona und ferdinand* (2006), Katharina Hackers *Eine Dorfgeschichte* (2011), Saša Stanišićs *Vor dem Fest* (2014) oder auch Juli Zehs *Unterleuten* (2016). Diese Texte verwenden durchgängig Signale, die darauf hinweisen, dass die erzählte Welt mit der Realität außerhalb des Textes in Verbindung steht.

Im folgenden Kapitel sollen weitere junge Autorinnen – vornehmlich weiblich – aufgezeigt werden, deren Romane sich im Bereich der Anti-Heimatliteratur bewegen.

3.7. Junge Autorinnen schreiben Anti-Heimat-Texte

Bereits im Jahr vertritt 2020 Marc Weiland die Ansicht, dass der Anti-Heimatroman und dessen Methoden und Variationen wieder an Bedeutung gewinnen wird. Die Modelle der früheren Provinzgeschichten werden als kleiner wahrgenommen und auf die gegenwärtige Zeit übertragen. Von besonderer Bedeutung sind dabei vor allem die gesellschaftlichen Aspekte, die sich zu umfassenderen Zusammenhängen formen lassen. Auch Robert Menasse merkt an, dass es selbst 60 Jahre nach Entstehung des Genres Schriftsteller:innen gibt, die Anti-Heimatliteratur verfassen. 2005 behauptet er sogar, dass die Liste der Autoren, die dieses Genre geprägt haben, sich ständig weiterentwickelt und wie ein „beinahe vollständiges Who’s Who der modernen österreichischen Literatur“⁶⁰ wirkt.

Eine weitere Beobachtung, die Weiland macht, und die so auch einen Schwerpunkt dieser Arbeit darstellt, ist die Tatsache, dass die „(Anti)Dorf- und Heimatgeschichten, insbesondere von einer Vielzahl von Autorinnen vorangetrieben wird.“⁶¹

Autor:innen schreiben also immer noch Romane zum Thema Anti-Heimat, gepaart mit der Metaphorik des Verbergens, Vergessens und der Säuberung der Provinz, sowie anderen thematischen Einschüben, die teilweise eng verknüpft sind mit dem Leben auf dem Land oder Dorf. Einige Beispiele hierfür sind Marie Gamillschegs *Alles was glänzt* (2018), Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* (2019), Eva Menasses *Dunkelblum* (2021), Elisabeth Hagers *Der tanzende Berg* (2022) und Helene Adlers *Fretten* (2022). Diese genannten Romane vereinen deutungsschwere Merkmale der Anti-Heimatliteratur, oft kombiniert mit neueren, moderneren Gesellschaftskonflikten, bei denen der Versuch, sie aufzudecken und literarisch zu bearbeiten, im Mittelpunkt steht

⁶⁰ Menasse, Robert: *Das war Österreich*. Frankfurt: Suhrkamp 2005, S.101.

⁶¹ Weiland 2020, S. 326.

4. Postmodernes Geschichtsverständnis – Die Kunst des aktiven Vergessens und die Erinnerungskultur Österreichs

Beschäftigt man sich mit dem Geschichtsverständnis und der Erinnerungskultur Österreichs wird eines klar: Es gibt „keine Erinnerung, oder zumindest keine unbequemen Erinnerungen“.⁶²

In der Nachkriegszeit prägte der sogenannte Opfer-Mythos Österreichs Selbstbild: Das Land stellte sich als erstes Opfer der nationalsozialistischen Aggression dar, obwohl der "Anschluss" 1938 breite Zustimmung fand. Schuld und Verstrickungen in NS-Verbrechen wurden verdrängt, während ehemalige Nationalsozialisten oft ungehindert in Politik und Gesellschaft integriert wurden. Das Österreich der Nachkriegszeit leidet demnach an einem „institutionell gebilligten Gedächtnisschwund im Bereich Mittäterschaft und Verantwortung. Gefordert wird von offizieller Seite nicht der Blick zurück, sondern ausnahmslos der alles vergessende bzw. vergebende Blick in die Zukunft“.⁶³ Man kann also von einem aktiven Vergessen – der *Ars oblivionalis* – sprechen.

Die Erinnerungskultur Österreichs ist geprägt von Verschweigungsstrategien, insbesondere von politischen Traditionen.⁶⁴ In den Nachkriegszeiten war es der Politik wichtig ein „eigenständiges nationales Selbstbewusstsein zu schaffen“.⁶⁵ In Zusammenhang mit der Opfer-Theorie Österreichs befand sich Österreich nun in einer Phase der neuen Identitätsbildung, sowohl gesellschaftlich als auch literarisch. Durch das Verdrängen mit der Auseinandersetzung der Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges entstand eine Art defizitäres Verhalten hinsichtlich Aufarbeitung. Die Geschichte des Landes zwischen 1938 und 1945 wird vom (Opfer)-Mythos bestimmt, an dem sich auch Autor:innen wie Hans Lebert oder Elfriede Jelinek festkrallen und ebendiesen aufarbeiten möchten.

Waltraud Kannonier-Finster und Meinhard Ziegler schreiben in ihrem Text zur Erinnerungs – und Geschichtskultur Österreichs darüber, dass „Erinnerung nicht als solches positiv, sondern eine Notwendigkeit [ist], um das Leben zu bewältigen“.⁶⁶ Als Gesellschaft erlebt man auch kollektiv Dinge, die prägend für den weiteren Verlauf der Geschichte sind.

⁶² Rabenstein-Michel 2008, S.4.

⁶³ Ebd., S.4.

⁶⁴ Vgl. Garscha, Beatrix: „Dem Übermaß an Leid wird kein Wort gerecht.“ (György Sebestyen). Erinnerungsarbeit in österreichischer Literatur seit 1945. In: Renner, Elke (Hg.): Erinnerungskultur: zur Rückholung des österreichischen Gedächtnisses. Wien: Verein der Förderer der Schulhefte 1997, S. 68.

⁶⁵ Ebd., S.68.

⁶⁶ Kannonier-Finster, Waltraud und Meinrad Ziegler: Erinnerungskultur und Geschichtskultur. In: Kranebitter Andreas und Christoph Reinprecht (Hg.): Die Soziologie und der Nationalsozialismus in Österreich. Bielefeld: transcript 2019, S.495.

Die Frage, die sie nun stellt, ist jene, was ein Kollektiv als „denkwürdige Erfahrungen seiner Geschichte“⁶⁷ ansieht und was verdrängt wird. Das Vergessen an und für sich geschieht vielfach ohne aktives Einschreiten seitens eines Kollektivs oder auch eines Individuums. Allerdings gibt es auch ein – meist von einer politischen Agenda betrieben – bewusstes oder unbewusstes organisiertes Vergessen, „das vielfach über den Modus des Erinnerns läuft“.⁶⁸ Zwei Strategien prägten demnach Österreich in der Nachkriegszeit:

Die Tabuisierung der störenden Vergangenheit und die undistanzierte Übernahme eines nicht nur überholten, sondern historisch ausgiebig missbrauchten Heimatbegriffs und dessen fragwürdige Neuinszenierung durch die Regierung des „neuen Österreich“ nach 1945, bzw. 1955.⁶⁹

Der ersten Strategie naheliegend ist die bereits erwähnte Tradition des Opfermythos in Österreich – ein Versuch Momente der Mittäter - und Komplizenschaft zu vergessen und zu verdrängen. Eine „normativ hoch aufgeladene Vorstellung einer geglückten Erinnerungsarbeit“⁷⁰ geht damit einher, dass man impliziert hat, Geschichte in sich abschließen und ad acta legen zu können. Dieser Prozess des aktiven Vergessens ist jedoch schnell auf Widerstand gestoßen und hat neue, aktivere Formen des Erinnerns gefordert, die zur Reflexion der vergangenen historischen Ereignisse anregen, anstatt sie zu vergessen. Es entsteht eine neue Form von Erinnerungsarbeit, die den Fokus darauflegt, sich den Opfern der NS-Zeit zuzuwenden und ihr Leid sowie ihrer Verluste anzuerkennen. Besonders in Österreich ist dies wichtig, „weil den Opfern in diesem Land der verleugneten Mitverantwortung für die Verbrechen des NS-Regimes lange Zeit nur ein geringer Stellenwert zukam.“⁷¹

Davon ausgehend, dass nun nicht mehr die nächstfolgenden Generationen Erinnerungsarbeit leisten, sondern bis dato mehrere Generationen daran beteiligt sind, plädieren die beiden Autor:innen des Textes auch dafür, nicht mehr von Erinnerungskultur, sondern von einer Geschichtskultur zu sprechen.

Die jüngeren Generationen, die nun nicht mehr direkt betroffen von der Nachkriegszeit sind haben dementsprechend auch ein differenziertes Verständnis von der Ambivalenz zwischen Erinnern und Vergessen. Fest steht jedoch, dass zu der Entwicklung der vorhin genannten Geschichtskultur ebenso ein kritischer Umgang mit den Manifestationen des Kollektivgedächtnisses einer nationalen Gruppe⁷² gehört. Finster-Kannonier und Ziegler bestätigen, dass Menschen sich innerhalb der Geschichte selten als vereinzelte Personen, sondern als soziale Wesen, die Mitglieder einer Kultur und Gedächtnis sind, sehen. Menschen

⁶⁷ Ebd., S.495.

⁶⁸ Ebd., S.495.

⁶⁹ Rabenstein-Michel 2008, S.2.

⁷⁰ Kannonier-Finster 2019, S.498.

⁷¹ Ebd. S.500.

⁷² Vgl. ebd., S.504.

eignen sich demnach jegliche Art von Erinnerungen in Form eines gemeinsamen, kollektiven Gedächtnisses an.⁷³ Wichtig zu beachten ist jedoch, dass „das kollektive Gedächtnis [...] Vergangenheit nicht neu erfinden oder auslöschen [kann], es kann jedoch Wahrnehmung und Interpretation von Vergangenheiten für die Angehörigen des Kollektivs formen“.⁷⁴ Erinnerungen können auch schnell selbst zum Mythos werden und als Mittel der Verdrängung genutzt werden.⁷⁵ Zur kritischen Auseinandersetzung mit Geschichte gehört also, die „Gefahr einer Verdinglichung der Geschichte zu vermeiden“.⁷⁶

Zusammenfassend kann konstatiert werden:

Der Kriegsgeneration in Österreich gelang es, die eigene Verstrickung in Krieg, Gewaltregime und Holocaust durch den Opfermythos zu neutralisieren [...] Die Nachkriegsgeneration hat mit dem traditionellen Opferdiskurs gebrochen, das historische Selbstbild Österreichs kritisch umgearbeitet und ist schließlich mit der Formel einer Mitverantwortung für Beteiligung und Mittäterschaft vieler ÖsterreicherInnen zu einem neuen Konsens in der Erinnerungspolitik gekommen.⁷⁷

Literarisch verändert sich nun auch einiges in puncto Erinnerungsarbeit in der Nachkriegszeit. Österreichische Autor:innen vergessen und verdrängen nun nicht mehr, sondern versuchen dem entgegenzuwirken. Aufgrund der vorherrschenden Strategie des Vergessens und Verdrängens hat sich die österreichische Literatur zunächst als eine apolitische verstanden. Kritik an Österreich und seiner Ideologie wurde als Kritik an seiner Lebensfähigkeit verstanden. „Literatur, die Machtinteressen kritisch hinterfragte, wurde möglichst verschwiegen“.⁷⁸ „⁷⁹ Bei dem Versuch eine neue Identität zu finden, musste Österreich einem Bruch mit den traditionellen literarischen Erzählmustern vollziehen. Die Autor:innen versuchten nun neue ästhetische Mittel zu finden, die bei der Aufarbeitung eines bis dato fast halbes Jahrhundert zurückliegendem Thema behilflich sein sollen. Beatrix Garscha beschreibt diese wie folgt und nennt dabei auch einige Autor:innen, die sich damit identifizieren lassen: „Neue Ausdrucksformen, an deren Entwicklung unter anderem Andreas Okopenko, Ernst Jandl und Friederike Mayröcker maßgeblich beteiligt waren, sollten die Wertvorstellungen einer selbstgefälligen Österreich-Ideologie überwinden, indem man durch veränderte Sprachmodelle Gesellschaftskritik übte“.⁸⁰

Dieser Annäherung an neue Ausdrucksformen folgen späterhin auch andere Autor:innen und kombinierten diese mit Themen der „Kritik an Geschichtsverklärung, Vergessenspraxis und

⁷³ Vgl. ebd., S.504.

⁷⁴ Ebd., S.504.

⁷⁵ Vgl. ebd., S.505.

⁷⁶ Ebd., S.505.

⁷⁷ Ebd., S.505-506.

⁷⁸ Garscha 1997, S.72.

⁷⁹ Ebd., S.72.

⁸⁰ Ebd., S.71.

opportunistischer Anpassung“.⁸¹ Unter diesen zählten beispielsweise Autor:innen wie Peter Turrini, Josef Haslinger, Michael Scharang oder auch Elfriede Jelinek, die eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Geschehnissen des Holocausts angestrebt haben und das „Österreichische an der österreichischen Literatur mitkonstituierten“.⁸²

Nicht nur (damals) neu erschienene Romane beschäftigen sich mit der österreichischen Vergangenheit, sondern auch „Romane, die schon viel früher österreichische Vergangenheit thematisiert haben, erwecken seit 1986 plötzlich ein Interesse, das ihnen zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung schon zugestanden wäre. Hans Leberts *Die Wolfshaut* und *Der Feuerkreis* wurden im Zuge des ‚Bedenkens‘ 1991 resp. 1992 neu aufgelegt [...]“.⁸³

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es sich die Anti-Heimatliteratur zur Aufgabe macht das Verdrängen der nationalsozialistischen Vergangenheit zu kritisieren und aktiven dagegen zu schreiben. Autor:innen wie Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Peter Handke, Gert Jonke, Hans Lebert, u.v.m. protestieren mit ihren Werken gegen die „öffentliche Inszenierung der Amnesie“.⁸⁴ Dieser Aspekt soll nun im folgenden Kapitel näher beleuchtet werden.

4.1. Was ist nun Anti-Heimat?

Karlheinz Rossbacher definiert in seiner Studie zur Heimatkunstabewegung und dem Heimatroman verschiedene Merkmale des Heimatromans. Einige dieser Anhaltspunkte, wie der abgegrenzte Raum des Dorfes oder Hofes, der oppositionelle Raum der Gegenspieler (meist die Stadt), die metaphorische Grenze der Handlung und die handelnden Personen aus dem bäuerlichen oder ländlich-dörflichen Umfeld, sind nach Andrea Kunne entscheidend für die Identifizierung von Werken, die dem Genre des transformierten Heimatromans oder des Anti-Heimatromans entsprechen. Diese Merkmale sind alle räumlicher Natur – Heimat definiert sich durch das Leben auf dem Dorf und nicht in der Stadt, das Urbane wird als feindlich angesehen. Ebenso verfahren die Autor:innen der Anti-Heimatliteratur. Die Anti-Geschichten müssen sich der oben besprochenen Definition nach in den gleichen räumlichen Gegebenheiten abspielen, damit eine Umkehr der literarischen Motive erfolgen kann – in diesem Fall ist das Dorf kein idyllischer Ort, sondern voller Geheimnisse.

Neben den räumlichen Aspekten zeichnen das Genre der Anti-Heimatliteratur auch noch andere Merkmale, die besonders eng im Zusammenhang mit der Erinnerungskultur Österreichs und den bereits kurz angesprochenen Nachkriegsstrategien stehen, aus. Dabei handelt es sich

⁸¹ Ebd., S.75

⁸² Ebd., S.75

⁸³ Ebd., S.75.

⁸⁴ Rabenstein-Michel 2008, S.4.

um das Bewahren und Verdrängen von Geheimnissen und Missständen, das ‚Gras-Drüber-Wachsen-Lassen‘ in Bezug auf die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges und die Reinigung der Provinz. Wie sich diese Merkmale in Romanen, die dem Genre der Anti-Heimatliteratur angehören, zeigen, soll in den kommenden Kapiteln anhand von zwei praktischen Beispielen besprochen werden: Zuerst wird Hans Leberts *Wolfshaut* analysiert, da der im Jahre 1960 erschienene Roman in der Literaturwissenschaft oftmals als einer der Schlüsselromane für die Anti-Heimatliteratur gesehen wird. Als zweites Beispiel wird Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* herangezogen, da der Roman ein vielschichtiges Werk der Autorin ist, das sich mit Themen wie Schuld, Erinnerung, Vergänglichkeit und der Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs auseinandersetzt. Er ist stark intertextuell und greift auf zahlreiche literarische und kulturelle Bezüge zurück, unter anderem auch auf Leberts literarisches Schaffen.

Anhand dieser zwei Texte sollen ebenjene Merkmale der Anti-Heimatliteratur, die nicht rein räumlicher Natur sind, herausgearbeitet werden, um sich einer endgültigen Definition der Begriffs ‚Anti-Heimat‘ annähern zu können.

5. Hans Lebert und Elfriede Jelinek – Die Pionier:innen der Anti-Heimatliteratur?

Die im vorhergehenden Kapitel beleuchtete Erinnerungskultur Österreichs und die mangelnde Auseinandersetzung von Politik und Gesellschaft mit der Schoah haben, wie bereits erwähnt, zu einem Wandel in der literarischen Welt Österreichs geführt. Nach den ersten Schritten von Autor:innen der radikalen Anti-Heimatliteratur erlangte dieses Genre eine stetig wachsende Anerkennung. Der Autor Hans Lebert und sein Roman *Die Wolfshaut* gelten in der Literaturwissenschaft als eines der bedeutendsten Werke der österreichischen Gegenwartsliteratur im Kontext der Holocaustleugnung. Die Rezeption von *Wolfshaut* fiel jedoch eher bescheiden aus. Leberts Werk wurde lange Zeit nicht in dem Maße gewürdigt, wie es etwa zwei Jahrzehnte später geschah.

Die Autorin Elfriede Jelinek erkannte frühzeitig die Bedeutung von Leberts Werk und trug dazu bei, die Rezeption wiederzubeleben, diesmal mit deutlich größerem Erfolg. Im gleichen Jahrzehnt verfasste Jelinek ihr Opus magnum *Die Kinder der Toten*, das sich literarisch stark an Leberts Werk orientiert. Auf diese Weise festigte sie den Weg zur Anti-Heimatliteratur der 1990er und frühen 2000er Jahre maßgeblich.

In den folgenden Kapiteln werden nun Ursprung und die Rezeptionsgeschichte der genannten Romane genauer erläutert. Weiters erfolgt eine detaillierte Analyse einiger Merkmale

des klassischen Anti-Heimatomans, die bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit ausgearbeitet wurden. Diese Analyse wird anhand von Beispielen aus beiden Romanen durchgeführt. Abschließend folgt ein Kapitel, das die Merkmale der Romane zusammenfasst und als Grundlage für die Analyse neuer Romane aus dem 21. Jahrhundert dienen soll.

5.1. *Die Wolfshaut* und *Die Kinder Der Toten* – Ursprung der Anti-Heimatliteratur, wie wir sie heute kennen?

Viele Literaturwissenschaftler:innen sehen in Hans Leberts *Die Wolfshaut*, *Der Feuerkreis* und Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* drei ineinandergreifende Werke. Der Literaturwissenschaftler Klaus Kastberger betrachtet sie als eine Trilogie, die als Gegengewicht zu der in Österreich gelebten Gedächtniskultur der Nachkriegszeit fungiert.⁸⁵ Seiner Meinung nach prägen metaphorische Sintfluten, die dazu führen, dass Geheimnisse ans Licht kommen und wieder im Schlamm begraben werden, alle drei Bücher.

Der Autor Hans Lebert wird aufgrund seines Gesamtwerks als einer der bedeutendsten Wegbereiter des kritisch denkenden Genres der Anti-Heimatliteratur gezählt. Gemeinsam mit anderen Autoren widmete er sich der Aufarbeitung der verdrängten österreichischen Vergangenheit. Leberts Roman, der die Weigerung eines Dorfes, sich seiner Schuld bewusst zu werden, sowie den kollektiven Versuch, negative Erinnerungen zu verdrängen und zu vergessen, untersucht, markiert den Anfang einer Reihe von Autoren und Autorinnen, die in ihren Werken auf gesellschaftliche Missstände der Nachkriegszeit aufmerksam machten. Elfriede Jelinek, zählt zu diesen Autor:innen.

In zahlreichen literaturwissenschaftlichen Arbeiten wird Hans Lebert als Pionier der Anti-Heimat und der gesamten österreichischen Nachkriegsliteratur betrachtet. Er hat „den Boden für eine kritische Auseinandersetzung mit der österreichischen Vergangenheit bereitet und zudem mit seinem Roman *Die Wolfshaut* den Anstoß für eine Tradition der ‚transformierten Heimatliteratur‘ bewirkt“.⁸⁶ Die Bedeutung von *Die Wolfshaut* für die nachfolgenden Werke der Anti-Heimatliteratur ist von großer Relevanz. Die typischen Merkmale dieses Genres, die durch Lebert geprägt wurden, finden sich in vielen anderen Romanen wieder. Daher wird in dieser Arbeit nun Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* im Zusammenhang mit Hans Leberts Werk

⁸⁵ Vgl. Kastberger, Klaus : Aufweichung der Toten. Sintfluten bei Hans Lebert und Elfriede Jelinek. In: Ders.(Hg.): Wassersprachen: Flüssigtexte aus Österreich: eine Ausstellung des StifterHauses Linz in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien; [Ausstellung im StifterHaus, 7. November 2006 bis 18. März 2007], Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus – Zentrum für Literatur und Sprache 2006, S.132.

⁸⁶ Raab, Eveline: *Die Toten haben Hunger*: Hans Leberts Auseinandersetzung mit den Endphaseverbrechen des Zweiten Weltkrieges im Roman *Die Wolfshaut*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2014, S. 32.

betrachtet. Für beide Autor:innen und ihre behandelten Romane werden zunächst kurze Überblicke über die Rezeption, Kontextualisierung, das individuelle Österreichbild und den Bezug zur Anti-Heimatliteratur gegeben. Anschließend werden einige Aspekte aufgegriffen, die die Merkmale der Anti-Heimatliteratur illustrieren sollen, um schließlich diese Merkmale aufzulisten.

5.2. Rezeption und Kontextualisierung

Die Rezeption von Hans Leberts Erstlingsroman *Die Wolfshaut* war in seinem Erscheinungsjahr 1960 und den Folgejahren äußerst gemischt. Jürgen Egyptien, eine bedeutende Schlüsselfigur in der Rezeption von Leberts Werken, erklärt diese Uneinheitlichkeit damit, dass Lebert mit seiner literarischen Auseinandersetzung mit Nachkriegszeit so weit voraus war, dass er kaum Erfolg damit hatte. Ein weiterer Faktor für die begrenzte Rezeption scheint in der geringen Erstauflage des Romans von etwa 3.000 Exemplaren zu liegen.

Obwohl der Roman zunächst in viele ost- und westeuropäische Sprachen übersetzt wurde, darunter Polnisch, Slowakisch, Tschechisch und Niederländisch⁸⁷, fand er in Österreich kaum Resonanz und geriet rasch in Vergessenheit. Zu dieser Zeit war Österreich noch nicht bereit für eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und Heimatromane, die das Land kritisch beleuchteten, stießen auf wenig Zustimmung.

Erst dreißig Jahre später, im Jahr 1991, zu einer Zeit, als sich immer mehr Autoren mit dem Anti-Heimatroman auseinandersetzten, erlangte Leberts *Die Wolfshaut* erneute Aufmerksamkeit und wurde im Kontext der Aufarbeitung der Shoah mehrfach diskutiert. Ein bedeutendes Ereignis, das zweifellos zu dieser Wiederentdeckung in Österreich beigetragen hat, war die Waldheim-Affäre. Im gleichen Jahr wurde der Roman zusätzlich im Europa-Verlag neu aufgelegt. Dies ist sowohl dem bereits erwähnten Lebert-Forscher Jürgen Egyptien, als auch der Autorin Elfriede Jelinek zu verdanken, die wiederholt auf die Bedeutung von Leberts Werk hingewiesen haben. Durch die Waldheim-Affäre erlangte der Roman dann einen neuen Stellenwert, den Wendelin Schmidt-Dengler als „erster und gewichtigster wie auch authentischer Beitrag zum Gespräch über die Persistenz des Nationalsozialismus in Österreich“⁸⁸ bezeichnete. Hans Lebert gilt somit als „einer der ersten und als einer von sehr wenigen in Österreich [der sich] gegen die Verdrängungspraxis der Nachkriegsgeschichte gestellt hat“.⁸⁹

⁸⁷ Vgl. ebd., S.36.

⁸⁸ Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg: Residenz Verlag 1995, S.109.

⁸⁹ Kastberger 2006, S.132.

Elfriede Jelinek ist eine der bekanntesten Autor:innen Österreichs, auch sie hat für sich den Titel der Nestbeschmutzer:innen in Anspruch genommen. In ihrem Gesamtwerk lässt sich eine klare Tendenz zur Anti-Heimatliteratur erkennen und viele Literaturwissenschaftler:innen teilen diese Auffassung. In zahlreichen Texten, Romanen, Theaterstücken, Essays und Kommentaren – vieles davon auf ihrer Homepage zu finden – äußert sie eine allgemeine Kritik an der österreichischen Gesellschaft der Nachkriegszeit. „Die kollektive Schuld und die traumatische Vergangenheit der Österreicher (mit Auswirkung auf die Gegenwart und Zukunft) aufgrund des Naziregimes wurden in der Abwesenheit der Augenzeugenschaft von Elfriede Jelinek in ihrem ganzen Oeuvre literarisch umgesetzt und bearbeitet“⁹⁰, fasst Irina Ursachi zusammen. Wie auch bei Lebert war es für die Autorin wichtig, einen Bruch im Schweigen zu erzeugen, der als wichtiger Schritt zur „Überwindung des kollektiven Traumas Österreichs“⁹¹ gesehen werden kann.

Als 1995 Jelineks Opus magnum *Die Kinder der Toten* erschien, wurde den Rezipient:innen ziemlich schnell deutlich, dass die Autorin von Leberts *Die Wolfshaut* und *Der Feuerkreis* inspiriert hat. Klaus Kastberger beschreibt dies wie folgt:

Zentraler Bezugspunkt des Buches ist der österreichische Autor Hans Lebert. Aus seinen beiden Romanen *Die Wolfshaut* (1960) und *Der Feuerkreis* (1971) präpariert Jelinek die Einsicht, dass es für die „unglaubliche Ungerechtigkeit“, dass die einen tot sind, während die anderen leben, auf Erden keine Entsöhnung gibt.⁹²

Obwohl *Die Kinder der Toten* als „das ungelesenste im gesamten umfangreichen Oeuvre dieser Autorin“⁹³ gilt, war die Rezeption deutlich stärker (und meistens negativer behaftet) als bei Lebert. Die österreichische Gesellschaft sah sich in den 1990er Jahren konfrontiert mit Literatur, die Heimat kritisch beleuchteten. Jedoch führte Jelineks spezieller Schreibstil und ihre makabre Unverfrorenheit, wenn es darum geht, unangenehme Geschehnisse der Vergangenheit aufzuarbeiten und zu beschreiben, dazu, dass es zu einem großen Aufschrei in der Literaturwelt kam. Bereits die Struktur des Romans, die sich von Leberts unterscheidete, sorgte bei vielen Literaturkritiker:innen für ein erschwertes Leseerlebnis und dementsprechend auch für eine erschwerte Verstandnis von Jelineks Werk. Der Roman hat nur ein „ungefähres Handlungsgerüst. Es ist daher schwierig, klare Handlungsstränge aufzudröseln, denn die Erzählstränge werden mal ineinander verschlungen, mal abgeschnitten, mal geändert, mal

⁹⁰ Ursachi, Irina: Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*. Exorzismus der Vergangenheit und Zukunft. In: Maldonado-Alemán, Manuel und Carsten Gansel (Hg.): *Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989*. Wiesbaden: Metzler 2018, S.107.

⁹¹ Ebd., S.107.

⁹² Kastberger, Klaus: *Wir Kinder der Toten*. Spektren bei Elfriede Jelinek. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019, S.23.

⁹³ Löffler, Sigrid: *Land der Lamien und Lemuren*. Zu Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten*. Eine Horror-Heimatkunde. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019, S.11.

wiederholt“⁹⁴, beschreibt Sigrid den Handlungsrahmen. Der Text ist ein hermetisches Gebilde mit einem hochgradig intertextuellem Verweissystem. Für Löffler ist jedoch der Erzählrahmen durchaus sichtbar: „Erkennbar sind zwei katastrophale Sturzbewegungen, die am Anfang und am Ende des Romans als Klammer des Textes fungieren. Im Prolog stürzt ein Kleinbus in eine Schlucht; im Finale reißt eine gigantische Mure, ein Bergsturz, das Romanpersonal mit sich und lässt alle im Abgrund versinken. Der Epilog korrespondiert mit dem Prolog“.⁹⁵

Hermann Schlösser hat sich in seinem Beitrag im Sammelband *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*, herausgegeben von Klaus Kastberger und Stefan Maurer, besonders mit der spannenden Rezeptionsgeschichte von *Die Kinder der Toten* auseinandergesetzt. Für ihn ist es „weder erstaunlich noch verwerflich, dass viele Leser und Leserinnen auf *Die Kinder der Toten* mit Ratlosigkeit reagieren“.⁹⁶ Er betont auch, dass die Autorin von vielen sowohl österreichischen Rechtspopulisten als auch einigen Vertretern des deutschen Feuilletons für ihre Kritik an Österreich angefeindet wurde.⁹⁷ Schlösser führt als Beispiel für dieses Unverständnis und die heftigen Reaktionen auf den Duktus in *Die Kinder der Toten* eine Rezension von Iris Radisch an. Laut ihm scheint Radisch die vermittelte Botschaft hinter dem Roman nicht zu verstehen. Er merkt an, dass Radisch das Werk Jelineks möglicherweise inhaltlich verstanden hat, jedoch „verstehen“ in der Alltagssprache zwei Bedeutungen, nämlich „begreifen“⁹⁸ und „akzeptieren“.⁹⁹ So schreibt Radisch:

Was ist das? Es spielt in der Steiermark, es handelt von tropfenden Schamlippen, Blut, Tod, Selbstmord und dem lieben Jesulein. Das ist ein Roman, wie er nicht dem Kopf eines Älplers entsteigen kann, ein Stück echter katholischer Hardcore-Prosa aus Gewalt und Verzweiflung, zerhackten Geschlechtsteilen und unzerstörbarer Mutterliebe, Sperma-Hostien und Leichen in Gichterspalteln. Das ist ein Buch, von dem der deutsche Flachlandbewohner nur staunend träumen kann.¹⁰⁰

Radisch rezipiert das intertextuelle Geflecht Jelineks als „Hardcore-Prosa“¹⁰¹, die sich nur auf Sex, Gewalt und Vulgarität zu beziehen scheint. Ihr entgeht laut Schlösser die grundlegende Kritik an der Verleugnungstaktik Österreichs in den Nachkriegsjahren. Schlösser zieht daraus das Fazit, dass die *Kinder der Toten* einfach zu österreichisch sei. „Dieses Urteil gehört nicht Iris Radisch alleine. Es zählt schon seit rund zwei Jahrzehnten zu den Topoi der deutschen

⁹⁴ Ebd., S.14.

⁹⁵ Ebd., S.15.

⁹⁶ Schlösser, Hermann: Ausgedeutet und Ausgepiffen. Kontroversen um Elfriede Jelinek und ihren Roman *Die Kinder der Toten*. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019, S.90.

⁹⁷ Vgl. ebd., S.90.

⁹⁸ Ebd., S.92.

⁹⁹ Ebd., S.92.

¹⁰⁰ Radisch, Iris: Maxima Moralia. Elfriede Jelinek und ihr österreichisches Gesamtkunstwerk. In: *Die Zeit* (Hamburg) vom 15.9.1995, https://www.zeit.de/1995/38/Maxima_Moralia, (Zugriff: 03.03.2024)

¹⁰¹ Ebd.

Feuilletonkritik, die Literatur, die sich den Schreib- und Denkweisen der österreichischen Avantgarde verdankt, als bloßes Regionalphänomen wahrzunehmen“.¹⁰²

Dennoch gibt es auch Gegenstimmen, die sich scheinbar intensiver mit *Die Kinder der Toten* auseinandergesetzt haben und das Opus magnum der Elfriede Jelinek in ihrer Kernaussage verstanden zu haben scheinen. Siebzehn Jahre nach der Rezension von Iris Radisch veröffentlichte Gisela von Wysocki, ebenfalls in der *Zeit*, eine Besprechung von *Die Kinder der Toten*, „die wesentlich positiver ausfiel“.¹⁰³ Die Verfasserin der Besprechung macht hierbei direkt von Anfang an darauf aufmerksam, dass das Werk Jelineks „nicht als österreichische Heimatbeschimpfung“ aufzufassen sein, sondern dass sich das Textkonglomerat „rechtzeitig zum fünfzigjährigen Ende des Zweiten Weltkriegs [...], [...] lärmend um die europaweite Wunde herum[windet], die nicht ausheilen will und die hier die Bezeichnung „ein Ort in Polen“ trägt“.¹⁰⁴

Schlösser fasst von Wysockis Rezension wie folgt zusammen:

Gisela von Wysocki vertritt in ihrem Zeitungs-Feuilleton also die Ansicht, *Die Kinder der Toten* sei eine weit ausholende Klage über die Ermordung der Juden in den Konzentrationslagern und zugleich ein bitteres Spottgedicht auf die Unmöglichkeit des adäquaten Gedenkens.¹⁰⁵

Auch Stefan Maurer gibt in seinem Aufsatz *Untote auf Urlaub. Mediale Massenbilder in Elfriede Jelineks Die Kinder der Toten* preis, dass der Text sich stark mit dem Eigenbild der österreichischen Gesellschaft auseinandersetzt:

Die Kinder der Toten produzieren Gegenbilder zur gesellschaftlichen Verfasstheit einer Nation, die es sich, gestützt auf die „Moskauer Deklaration“, im Mythos vom ersten Opfer Hitlerdeutschlands eingehüllt in „gehäkelte Klopapierhülle[n]“ (KT, 78) gemütlich eingerichtet hat.¹⁰⁶

Ähnlich wie bei Lebert endet der Roman von Elfriede Jelinek in einem schlammigen Murenabgang, in dem alles und jeder untergegangen zu sein scheint. Auch die Autorin selbst hat sich vielfach zu ihrem Werk geäußert und beschreibt *Die Kinder der Toten* so, dass der Text „im Grunde eine Parabel auf die österreichische Geschichte, auf das Gespenstische, auf das Verleugnete und Begrabene der österreichischen und auch der deutschen Geschichte [sei][...], das sozusagen nie ganz begraben ist“.¹⁰⁷

Die Etikettierung zum Anti-Heimatroman erfolgt laut Stefan Maurer dadurch, dass der Hauptschauplatz – die Pension Alpenrose – sich in ländlicher Nähe, in der Nähe der

¹⁰² Schlösser 2019, S.94.

¹⁰³ Ebd., S.95.

¹⁰⁴ Von Wysocki, Gisela: *Die Kinder der Toten*. Elfriede Jelinek lässt die Gemordeten des Krieges sprechen. In: *Die Zeit* (Hamburg) vom 16.8.2012, <https://www.zeit.de/2012/34/Elfriede-Jelinek-Die-Kinder-der-Toten>, (Zugriff: 03.03.2024).

¹⁰⁵ Schlösser 2019, S.97.

¹⁰⁶ Maurer, Stefan: *Untote auf Urlaub. Mediale Massenbilder in Elfriede Jelineks Die Kinder der Toten*. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019, S.126.

¹⁰⁷ Jelinek, Elfriede: *Mehr Haß als Liebe*. In: Groholtzky, Ernst (Hg.): *Provinz sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten*. Graz: Droschl 1995, S.63.

„Waldheimat“ des völkisch-konservativen Schriftstellers Peter Rosegger, befindet.¹⁰⁸ Aber nicht nur die Verortung lässt *Die Kinder der Toten* als Anti-Heimatroman identifizieren. Auch die literarische Nähe zu Hans Lebert und seinem Gesamtwerk, insbesondere der *Wolfshaut*, legen nahe, dass beide Romane als Anti-Heimatromane identifiziert werden können.

Zu berücksichtigen ist, dass sowohl Hans Lebert als auch Elfriede Jelinek in ihren Werken Wert auf eine „erzieherische Arbeit“¹⁰⁹ legen. Dabei wird eine Art „ideologisches Bilderbuch“¹¹⁰ aufgeschlagen, indem die Akteure in den Werken auf bestimmte Art und Weise inszeniert werden. Ein wesentlicher Bestandteil dabei ist, sowohl bei Lebert als auch bei Jelinek, das Netz aus Verweisen und Hinweisen auf realgeschichtliche Ereignisse in der Geschichte Österreichs. Daniela Strigl interpretiert dieses Netz als eine Art, die dem Leser eine omnipräsente Präsenz des nationalsozialistischen Ungeistes suggeriert.¹¹¹ Jelinek erreichte dies, indem sie die Vergangenheit mittels einer abstrakten Darstellungsform der Schoah ins Gedächtnis ihrer Leser zurückruft. Irina Ursachi stellt fest, dass sich Jelinek stark darauf konzentriert, die verdrängte Vergangenheit wieder hervorzurufen, da „in dem Moment, in dem die Vergangenheit ins Gedächtnis zurückgerufen wird, hört diese auf die gleiche Vergangenheit zu sein, da die menschliche Psyche sie unterschiedlich verarbeitet und darstellt“.¹¹²

5.3. Das Österreichbild und der Zusammenhang zur Anti-Heimatliteratur

Sowohl Hans Lebert als auch Elfriede Jelinek haben teilweise einen starken persönlichen Bezug zu den Ereignissen der Schoah. Hans Lebert gehört zu den Autoren, die diese Ereignisse persönlich miterlebt haben. Die Aufarbeitung erfolgt somit vor dem Hintergrund einer äußerst individuellen und persönlich geprägten Perspektive. In einem Interview mit Barbara Dobrick beschreibt Lebert seine Erfahrungen: „Einer meiner schlimmsten Tage war der Tag des Anschlusses, als sich Wien plötzlich in eine miese Provinzstadt verwandelt hat, in der nur noch der Pöbel auf den Straßen war“.¹¹³ An diesem Tag, an dem Adolf Hitler in Österreich einmarschierte und Lebert die Selbstpreisgabe seiner Heimat mitansehen musste, wird er zu einem „entschiedenen Gegner des Nationalsozialismus“.¹¹⁴

Lebert, seit seiner Kindheit mit Literatur und anderen Künsten wie Musik vertraut, verarbeitete seine persönlichen Erlebnisse literarisch. Neben *Die Wolfshaut* entstand der zweite

¹⁰⁸ Vgl. Maurer 2019, S.127.

¹⁰⁹ Fuchs, Gerhard und Günther A. Höfler (Hg.): Hans Lebert. Graz: Droschl 1997, S.126.

¹¹⁰ Ebd., S.126.

¹¹¹ Vgl. ebd., S.127.

¹¹² Ursachi 2018, S.107.

¹¹³ Fuchs 1997, S.15.

¹¹⁴ Egyptien, Jürgen: Untersuchungen zum Werk des österreichischen Schriftstellers Hans Lebert (1919-1993). Literaturgeschichtlicher Kontext – Rezeption – Interpretationen. Habilitationsschrift. RWTH Aachen 1996, S. 85.

Roman *Der Feuerkreis*, sowie vier Erzählungen und zwei Hörspiele. Beide Romane setzen sich intensiv mit der Metaphorik des Verschweigens und Verbergens in der österreichischen Gesellschaft auseinander, wobei Leberts kritisches Österreichbild deutlich wird.

Es steht außer Frage, dass Hans Lebert mit seinen Werken *Die Wolfshaut* und *Der Feuerkreis* einen erheblichen Einfluss auf zahlreiche Autor:innen hatte. In ihrem Essay beschreibt Eva Reichmann das von Lebert gezeichnete Österreichbild und dessen Auswirkungen in der Literaturwelt folgendermaßen:

Leberts Österreichbild ähnelt dem im Werk von Thomas Bernhard und anderen, die als Leberts Nachfolger bezeichnet werden können: Österreich erscheint hier als tief geprägt von der faschistischen Vergangenheit, die für große Teile der Bevölkerung eben nicht Vergangenheit ist.¹¹⁵

Betrachtet man Leberts Aussagen zu seinem Werk und seinen Ambitionen, scheint es jedoch beinahe so, als würde der Autor sich selbst von den Tendenzen, die der radikalen Anti-Heimatliteratur zugeschrieben werden zu distanzieren. In seiner Rede zur Verleihung des Grillparzer -Preises äußert er sich wie folgt:

Ich bin Patriot, ein sehr kritischer Patriot, und gerade als solcher kehre ich zunächst vor der eigenen Tür. Jedoch ist distanzieren mich auf das allerschärfste von jenen österreichischen Autoren, die ihr Vaterland beschimpfen und lächerlich machen, um im Ausland dafür Applaus zu ernten.¹¹⁶

Lebert sieht sich also selbst als Autor, der Österreich und seine Gesellschaft als positiv wahrnimmt. Er strebt nicht zwangsläufig an, sich gegen die Gesamtheit der Nachkriegsgesellschaft zu stellen, sondern kritisiert sie aus einem patriotischen Empfinden heraus und möchte gegebenenfalls Veränderungen anregen. Daher könnte auch die Vermutung naheliegen, dass Lebert sich als Autor von jenen distanziert, die sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in dieser Arbeit als Vertreter der radikalen Anti-Heimatliteratur betrachtet werden.

Es ist jedoch interessant zu bemerken, dass Lebert, als jemand, der die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges persönlich miterlebt hat, sich dennoch entschieden gegen den Drang des Verschweigens und Verbergens der österreichischen Bevölkerung positioniert hat. Dies zeigt sich klar in seinen Romanen, in denen er innerhalb einer fiktiven Handlung diese Thematik anspricht. Somit lässt sich feststellen, dass Lebert sich trotz seiner Distanzierung thematisch in die Kategorie jener Autor:innen einordnet, die Anti-Heimatliteratur verfasst haben und sich kritisch mit der Leugnung des Holocausts auseinandergesetzt haben.

Neben seiner eigenen Einschätzung zu seinem literarischen Beitrag in der Gesellschaft der Nachkriegsjahre gibt es auch viele Stimmen von anderen Autor:innen und Kulturschaffenden,

¹¹⁵ Reichmann, Eva: „Dampfende Dunghaufen hegen versinkend die Dörfer im Schmutz“. Hans Leberts Österreichbild – eine parteibraune Landschaft. In: *Modern Austria Literature* 30 (1997), S. 130.

¹¹⁶ Hans Lebert, zitiert nach Reichmann 1997, S.131.

die sich zu Leberts Werk und seiner Rezeption äußern. Elfriede Jelinek beschreibt in einer Rezension zu *Die Wolfshaut* die Auswirkungen von Leberts Werk und betont dessen Bedeutung:

Jetzt entsteht das neue Europa [...]. In den Übergangszeiten finden die Versöhnungen statt [...]. Diese Übergangszeit hat aber bei uns nicht stattgefunden. Wir, in Deutschland, in Österreich stehen bis zu den Fußknöcheln im Blut, und auch wenn wir schon vorn in der Zukunft sind, müssen wir doch in diesem durchtränkten Boden steckenbleiben.¹¹⁷

Jelinek hebt hervor, dass Lebert bereits in den 1960er Jahren erkannte, dass Österreich eine Mitschuld an den Verbrechen der NS-Zeit trägt. In seinen Texten und Reden ruft der Autor zur Vernunft auf und betont, dass die österreichische Gesellschaft sich mit den Konsequenzen auseinandersetzen muss. Reichmann merkt an, dass Lebert vor allem gegen diejenigen kämpft, „die der Zeit des Dritten Reiches immer noch nachträumen“.¹¹⁸ „Deshalb müssen Leberts Romane als Apell verstanden werden, daß die Österreicher sich wieder auf ihre eigene, österreichische Identität besinnen, und nicht versuchen, jemand anderes zu sein“.¹¹⁹

In *Die Wolfshaut* übt Hans Lebert eine erste, jedoch durchaus prägnante Kritik an den sogenannten ‚ewigen Gestrigen‘ und somit am weiter herrschenden Faschismus in Österreich. Die Handlung des Romans, von Lebert selbst als die eines Kriminalromans beschrieben, dreht sich um die Aufklärung eines innerhalb der Dorfgemeinschaft begangenen Mordes. Diese Aufklärung führt jedoch zur Enthüllung eines Verbrechens aus dem letzten Kriegsjahr, als Mitglieder der Ortswacht eine Gruppe von Fremdarbeitern erschossen, da der Zug, der sie wegbringen sollte, nicht mehr verfügbar war.

Auch Elfriede Jelinek zielt in ihren Texten geschickt auf die aktuelle politische Lage, sowie die Ereignisse des Holocausts ab. In der Rolle einer Voyeurin beschreibt sie, wie die österreichische Gesellschaft der Nachkriegszeit versucht, das Erlebte zu verdrängen. Bärbel Lücke stellt fest, dass es sich bei Jelineks Aufarbeitung um „eine Beobachtung ad Infinitum der verdrängten Vergangenheit und der Gegenwart“¹²⁰ handelt: „Jelinek [gestaltet] das historische Gedächtnis neu und erschafft auch einen neuen Geschichtsraum, wo man das in Österreich verlassene Umfeld der im Holocaust Ermordeten sichten kann. Dies erscheint aus dem Bedürfnis, die Lücken im kollektiven Gedächtnis zu füllen“.¹²¹ Dieser Wunsch, die Lücken in der Geschichte zu füllen, geht einher mit einer Kritik an der Blindheit der Österreicher, insbesondere gegenüber den Politikern der Nachkriegszeit. Eine Person, die vermehrt Ziel von Jelineks sprachlich experimentellen Angriffen war, ist der bereits verstorbene Politiker und Volksliebling Jörg Haider, den Jelinek „mit ihrem einzigartigen bitter-schwarzen Humor nie

¹¹⁷ Fuchs 1997, S.266.

¹¹⁸ Reichmann 1997, S.131.

¹¹⁹ Ebd., S.131.

¹²⁰ Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 97.

¹²¹ Ursachi 2018, S.109.

ausspart und in dem sie einen neuen Hitler sieht, der eine ‚dritte Republik‘ verkünden möchte, was an das Dritte Reich erinnert“.¹²²

„*Die Kinder der Toten* markiert dabei genau diesen Umbruch in der österreichischen Gedenk-Politik, mit all seinen Fragwürdigkeiten und unvorhersehbaren Konsequenzen“.¹²³ Anzumerken ist dabei, dass Lebert dies tatsächlich in den 1960er Jahren bereits versucht hat, wie jedoch schon angemerkt, daran gescheitert ist. Die Rezeption von *Die Kinder der Toten* war anfänglich ebenfalls negativ konnotiert. Sigrid Löffler führt dies auf „eine erstaunliche Unkenntnis österreichischer Geschichte und namentlich eine Unkenntnis des österreichischen Nationaldiskurses, auf dem der Roman doch fußt und den er dekonstruiert“.¹²⁴

Löffler erläutert weiter:

Weder schien manchen deutschen Kritikern die jahrzehntelange öffentliche Tabuisierung der österreichischen Mittäterschaft an den Verbrechen des Nationalsozialismus bewusst zu sein, ein Verschweigen, das sich durch die Opferlegende, den Gründungsmythos der Zweiten Republik, rechtfertigte; noch schienen sie zu wissen, dass der damalige Bundeskanzler Franz Vranitzky 1993 in einer Rede in der Hebräischen Universität in Jerusalem ein historisches Bekenntnis zur österreichischen Mitverantwortung für die Opfer des Nationalsozialismus abgelegt und damit die bequeme Opferlüge endlich revidiert hatte – verspätet, aber doch.¹²⁵

Jelineks Anklage gegen das Vergessen und das lange Verdrängen und Verschweigen zeugt von ihrer Abneigung gegenüber der österreichischen Nachkriegsgesellschaft, respektive gegenüber ihrem Geschichtsverständnis. In ihren Werken verweist die Autorin besonders darauf hin, dass die Geschehnisse des Holocausts zunehmend mehr nivelliert werden und sich die Erinnerungskultur Österreichs einer immer stärker werdenden Formalisierung unterzogen wird.¹²⁶ Das Problem, das sich bereits früh in den Nachkriegsjahren abzeichnet, wird in *Die Kinder der Toten* bereits aufgegriffen und thematisiert.

Die vergessenen Toten des Holocaust werden zwar heraufgeholt, sie bleiben aber untote Gespenster, solange das Gedenken nur symbolisch bleibt. Kommt hinzu, dass die Revision der Opferlüge zeitlich fast zusammenfällt mit dem Aufstieg der Haider-Partei, für die der ganze verkrampfte und verlogene Komplex der Opferlegende so oder so überhaupt keine Rolle mehr spielt – so gleichgültig und kaltschnäuzig, wie sie dem Holocaust gegenübersteht.¹²⁷

Bei Jelinek geht es jedoch nicht nur um die Praxis des Verschweigens und Leugnens, sondern auch die Kritik an der Sprache, in der Erinnerungskultur betrieben wird, steht im Vordergrund. Dies kommt in der Rezeption der Autorin und ihrem Werk nicht bei allen Literaturwissenschaftler:innen oder anderen Expert:innen gut an: „Die Autorin wurde in diesem

¹²² Ebd., S.109.

¹²³ Löffler 2019, S.13.

¹²⁴ Ebd., S. 12.

¹²⁵ Ebd., S.12.

¹²⁶ Vgl. ebd., S.14.

¹²⁷ Ebd., S. 13.

Zusammenhang die Rolle einer unerbittlichen Welt-Hasserin zugeschrieben, die vom Text-Haufen herab der Gegenwart eine Scheltpredigt in einem geradezu barocken Ausmaß hält“.¹²⁸

In Conclusio kann gesagt werden, dass sowohl Lebert als auch Jelinek sich in ihrer Literatur mit den Missständen der Nachkriegsgesellschaft Österreichs beschäftigen und diese vehement kritisieren.

5.4. Die Natur als aktive Komplizin – Vom Vergraben und Ausgraben

Die romantische Verklärung der Alpen, die in Österreich einen wesentlichen Teil seiner nationalen Identität ausmacht und in der Bundeshymne als „begnadet für das Schöne“ besungen wird, erlebt in der zeitgenössischen Literaturlandschaft eine Erosion.¹²⁹

In Hans Leberts *Die Wolfshaut* und Elfriede Jelineks Werken spielt die Natur eine bedeutende Rolle, wie es oft in Anti-Heimatromanen der Fall ist. Die Autor:innen betrachten die Natur als aktive Komplizin bei der Verdrängung der Schuld, da sie scheinbar unberührt von vergangenen Ereignissen bleibt und keine Erinnerung festhält. Die Natur wird dabei metaphorisch und symbolisch genutzt, um das Verschweigen der NS-Zeit und ihrer Ereignisse zu veranschaulichen.

Hans Lebert verwendet die Natur als ein starkes Symbol in *Die Wolfshaut*, indem er die Landschaft als mitschuldig an der Verdrängung beschreibt. Sie „begräbt Erinnerungen oder Beweisstücke unter einer braunen Lehmmasse oder unter einer einstürzenden Wand aus gebrannten Lehmziegeln – Lehm, Symbol für die Stagnation“.¹³⁰ Die Natur im Dorf Schweigen wird als vulgär und ekelerregend dargestellt, die Beschreibung steht im Zusammenhang mit der Verwesung der Toten im Schlamm. Ähnlich thematisiert auch Jelinek in *Die Kinder der Toten* die Natur als rebellisch gegenüber Tourismus und Kapitalismus, indem sie die Idylle der Alpen untergräbt und eine Dreckssuppe erzeugt. Die Handlung spielt in der Pension Alpenrose in einem Tiroler Dorf in der Steiermark, einem idyllischen Ort, der jedoch durch Jelineks Dekonstruktion als Weltuntergangsszenario erscheint.¹³¹ Kastberger erklärt den Zusammenhang zwischen Tourismus und der katastrophalen Natur in *Die Kinder der Toten* als eine Vermischung der Ströme der Freizeit- und Unterhaltungsindustrie mit den Sickerwässern aus Mauthausen

¹²⁸ Kastberger 2019, S.27.

¹²⁹ Vgl. Klenner, Jens: „Land der Berge“? Erhaben Unerhabenes in *Frost* und *Die Kinder der Toten*. In: Reinert, Bastian und Clemens Götze (Hg.): Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 154.) Berlin: De Gruyter 2019, S. 217.

¹³⁰ Reichmann 1997, S. 139-140.

¹³¹ Vgl. Ursachi 2018, S.108.

und Auschwitz.¹³² Ähnlich wie Hans Lebert projiziert Jelinek die „ungesühnte Geschichte des Landes auf die Körper der Menschen“.¹³³

Die Natur bei Lebert und Jelinek wird einerseits durch eine klare Symbolik, wie den alpinen Raum und die Verortung der Geschichte in die Berge, und andererseits durch die Vermischung von Natur und Menschen, die mit ihr interagieren oder sie ausnutzen, definiert. Jelinek und Lebert holen dabei bewusst „das Hässliche und Schreckliche hinein in den idyllischen Topos der Berge“.¹³⁴ Der Text, der aus vielen Montagen und Zitaten besteht, ist ein an und für sich bewegender, quasi mit der Verschlammung und dem In-den-Tode-Reißen mitbewegend. Die Berge, die Felsen und jegliche andere Naturelemente dienen bei Jelinek als Speichermedium für Erinnerungen an die Vergangenheit und verschmelzen fast orgiastisch mit den Menschen, was zu einem endgültigen Abrutsch führt. Laut Jens Klenner

begehen die drei Hauptfiguren [in Jelineks Roman], alle samt Untote, in sich ständig wiederholenden Erzählsträngen Suizid über Suizid und vergehen sich aneinander in brutalster Sexualität. Jelineks Alpen entpuppen sich als gigantische Nekropolis, in der sich die mineralische Härte der Felsen in verrottendes Fleisch verwandelt, um sich schließlich in einer allesvernichtenden gigantischen Körper- und Schlammlawine über die Pension Alpenrose zu ergießen.¹³⁵

Und: „Die Natur des Gebirges rebelliert endgültig gegen Ende des Romans. Der lange Prozess der Exhumierung, des Ausgrabens der Geschichte innerhalb des Berges, lässt sich nicht aufhalten und kulminiert in einem gewaltigen Erdrutsch“¹³⁶, beschreibt Klenner den finalen Abgang. Elfriede Jelinek selber beschreiben diesen Erdrutsch in den letzten Seiten von *Die Kinder der Toten* wie folgt:

Es sind im Gebirge ungeheure Materialströme vorhanden, welche nur der ordnenden Hand eines Helfers, der, leidenschaftslos, sich niemals von Vorliebe oder Abneigung leiten ließe, bedürfen, um ihr Geröll, Geschiebe, Erdreich und ihren Schlamm loszulassen, diese Leckereien, die das Gebirge eigentlich ganz allein essen wollte. Es hat uns nichts davon abgeben wollen. Doch jetzt überreicht uns die Bergwelt mit einer leichten Verbeugung sich selbst sowie die ganze Umgebung dazu. So hat der Urlauber es sich nicht vorgestellt. Daß er, lüstern, begeistert, einem Verhältnis zur Natur auf der Spur, nicht sie, diese Umgebung, betrachtet, sondern daß vielmehr sie auf ihn fliegt!¹³⁷

Der zentrale Topos des Waldes erscheint im Text als eine der bedeutendsten visuellen Darstellungen, da er nicht nur als Material und Thema dient, sondern auch als fester Bestandteil eines kulturellen und ideengeschichtlichen Diskurses im Text verankert ist. Dies geschieht in Verbindung mit anderen Themen des Romans, wie beispielsweise der ‚Unheimlichkeit der Heimat‘, dem unterdrückten und abgelehnten österreichischen Schuldbewusstsein bezüglich

¹³² Vgl. Kastberger 2006, S.136.

¹³³ Ebd., S.139.

¹³⁴ Klenner 2019, S.217.

¹³⁵ Ebd., S.224-225.

¹³⁶ Ebd., S.225.

¹³⁷ Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch³ 2004, S.653.

der Verbrechen des Nationalsozialismus sowie der damit verbundenen medialen Übertragung.¹³⁸

Auch Klaus Kastberger spricht über den Topos des Waldes und bezeichnet ihn als einen zentralen Bezugspunkt in *Die Kinder der Toten*.¹³⁹ Laut ihm orientiert sich Jelinek dabei als das von Elias Canetti definierte Massensymbol, dass sich politisch für eine Nation lesen lässt. Ein weiteres solches Massensymbol ist das des Haares, das sich mit dem Wald vermischt und welches auch als Chiffre für die Opfer der Schoah verstanden werden kann.¹⁴⁰ Auch das Wasser zählt laut Kastberger zu den Massensymbolen. Moira Mertens fasst den Zusammenhang zwischen der destruktiven Natur und der Erinnerungskultur Österreichs in Jelineks Auffassung wie folgt zusammen:

Wenn der Berg der Vergangenheitsbewältigung also in Rutschen gerät, dann tauchen bei Jelinek nicht mehr nur wie ins Hans Leberts apokalyptischem Nachkriegsroman „Die Wolfshaut“ die Leichen der Ermordeten auf: Es taucht das Träumen, der Horror und seine Abwehr und immer wieder die Leerstelle des Vergessens selber auf. Es kommt eine Erinnerungsstruktur hervor, die man auch durch die Aufarbeitung der historischen Fakten nicht mehr bändigen kann.¹⁴¹

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Jelinek die Natur in ihrer literarischen Darstellung als ein Instrument nutzt. Innerhalb ihrer Berglandschaften wird die Vergangenheit gespeichert, und die Natur fungiert dabei als aktive Mitspielerin, die sowohl die Schuldigen als auch die Unschuldigen mit sich begräbt. „Die Diskurse der österreichischen Vergangenheitsbewältigung bündelt und durch ein inter-und infratextuelles Verfahren übereinanderschichtet, bis sie die anonymen Massengräber bergende ‚kontaminierte Landschaft‘, die den geographischen, historischen und kulturpolitischen Raum Österreichs mitsamt seinen multimedialen Konstruktionen und Inszenierungen seit 1945 konstituiert, in Gestalt einer Mure überlagert“.¹⁴² Diese Konzepte spiegeln sich auch im Roman *Das flüssige Land* der Autorin Raphaela Edelbauer wider, der sich stark an der Flüssigkeitsmetapher orientiert.

5.5. Dorf, Dorfgemeinschaft und Mentalität

Das Dorf und die Mentalität der Dorfbewohner spielen im Roman *Die Wolfshaut* eine weitere prägnante Rolle zur Veranschaulichung der Mentalität Österreich nach 1945. Bereits der Name des Dorfes verrät viel über den gemeinschaftlichen Vorgang zur Verleugnung des Holocausts –

¹³⁸ Vgl. Maurer 2019, S.133.

¹³⁹ Kastberger, Klaus: Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur. Wien: Sonderzahl 2007 (Österreichisches Literaturarchiv 7.), S. 381.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 381.

¹⁴¹ Mertens, Moira K.: Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman „Die Kinder der Toten“. Berlin: Magister-Arbeit 2008, https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xdie_c3a4sthetik_der_untoten_m-mertens.pdf, (Zugriff: 13.03.2024).

¹⁴² Maurer 2019, S.125.

„Schweigen“, das Nicht-Aussprechen von Geheimnissen, das Vergraben der Wahrheit. Er repräsentiert damit die Mentalität des Dorfes und der Dorfbewohner. Bei Lebert sprechen auch die Namen der Bewohner:innen des Dorfes für sich. Eines von vielen Beispielen dafür wäre Johann Unfreund. Durch das Recherchieren über den Mord der Gastarbeiter wird er zum ungewollten Aufdecker der Missstände in Schweigen. Damit stellt er die Opposition zu den Dorfbewohner:innen dar und macht sich wortwörtlich keine Freunde, er wird zum Unfreund in Schweigen. Andere prägnante Namen sind Alois Habergeier und Habicht, beides Namen von Jagdvögeln. Der Habicht, ein in der Regel großer Raubvogel, übernimmt in der humanisierten Form in *Die Wolfshaut* die Rolle der Verbrechensaufklärung. Alois Habergeier ist ebenfalls mit einem Vogelnamen ausgestattet, der jedoch größer und hässlicher als der Habicht ist. Dies ist passend für die hierarchische Struktur in Schweigen. Habergeier, ein Aasfresser übernimmt nämlich die Führungsrolle im Dorf. Beim Versuch Habichts die mysteriösen Morde aufzuklären, versucht er diese zu vertuschen. Dies geht sogar so weit, dass sich diese ganze Verschleierung auf eine politische Ebene zieht. Anstatt, dass er mit angeklagt wird für die scheußliche Tat, wird er gegen Ende hin zum Landtagsabgeordneten gewählt und kommt ungeschoren davon.

Andere Namen, die Lebert aus anderen Sprachen entwendet hat, geben in der deutschen Übersetzung auch verschiedene Hinweise auf die Rezeption der jeweiligen Person im Dorf ab. Maletta beispielsweise stammt aus dem Italienischen und bedeutet ins Deutsche übersetzt „böse“. Durch seine Art und Charakterisierung trägt er für die gespenstische Aura des Romans bei.¹⁴³ Ukrutnik kommt aus dem Tschechischen und lässt sich als „Schweinehund“ übersetzen.

Hans Lebert verfolgt in seinem Roman einige Merkmale der typischen Dorfgeschichte. Das Dorf „Schweigen“ steht in der Erzählung symbolisch für ganz Österreich, es hat Charakter eines Weltmodells. Abgeschottet vom Rest, besonders vom urbanen Stadtmodell, repräsentiert diese „abgeschlossene Totalität [...] eine lebensweltliche Einheit, welche für die literarisch schwieriger zu modellierende Totalität eines ganzen Landes steht“.¹⁴⁴ Die Dorfgemeinschaft selbst hegt ein sehr starkes Selbstverständnis und versteht sich als Kollektiv, das in jeder Situation zusammenhält und auch gemeinsam fremde Eindringlinge verurteilt. Im Dorf Schweigen sind alle „grauenvoll mitleidlos, [...] dumpf und triebhaft, als gleichzeitig lethargisch und bauernschlau, als Unpersonen“¹⁴⁵, fasst Gerhard Fuchs zusammen.

Ein beispielhaftes Ereignis, das diesen Zusammenhalt deutlich repräsentiert ist die kollektive Jagd auf den fälschlich beschuldigten Sträfling. Diese Jagd lässt den alten Gemeinschaftsgeist

¹⁴³ Fuchs 1997, S.111.

¹⁴⁴ Vgl. Reichmann 1997, S.134.

¹⁴⁵ Fuchs 1997, S.24.

wieder aufleben. Die Jagd wird zum Ereignis, an dem alle „freiwillig“ teilnehmen müssen“.¹⁴⁶ Diese Jagd auf eine unschuldige Person lässt sich auch als kollektive Verdrängung von Schuld ableiten. Eva Reichmann fasst diese Parallele wie folgt zusammen:

Diese kollektive Jagd auf einen Unschuldigen ist Teil der kollektiven Verdrängung der Schuld, welche die Dorfbevölkerung im letzten Kriegsjahr auf sich geladen hat, als man Fremdarbeiter, die nicht mehr abtransportiert werden konnten, kurzerhand erschossen hat. Sie steht für die kollektive Schuld, die ganz Österreich auf sich geladen hat, nicht erst im Krieg, sondern bereits 1938 oder noch früher; wie das Dorf Schweigen schweigt ganz Österreich über diese Schuld und versucht, sie durch kollektive Jagd nach Wohlstand und einem neuen Selbstbild zu verdrängen.¹⁴⁷

Lebert stellt in *Die Wolfshaut* kaum direkten Bezug zu den Verhältnissen unter dem Regime des Dritten Reiches. Vielmehr kritisiert er allgemein die Mentalität und das Denken der Menschen, die sich auf den Fängen des Nationalsozialismus nicht mehr befreien konnten. Das Dorf zeigt sich also als abgeschlossene Einheit, die ein starkes Verständnis von Zusammenhalt haben, so stark, dass sogar der Sinn für Moral und Schuld, respektive Unschuld darunter leidet. Eindrücke und Personen von außen sind unerwünscht. Schweigen steht als Symbol für ein Dorf, das sich bereits von den finanziellen Strapazen der Nachkriegszeit erholt hat, die Mentalität sich jedoch noch nicht geändert hat. „Die Lebensgemeinschaft der Bewohner ist eine fest geschlossene, die Fremden keinen Zugang gewährt; Fremde werden nur in Form von Touristen begrüßt, also als Einkommensquelle; ansonsten werden Fremde als potenzielle Sündenböcke für Verbrechen der Gemeinschaft in Außenseiterrollen bestenfalls geduldet“.¹⁴⁸

Am Ende des Romans kommen die eigentlichen Täter davon, da sie sich politisch aus der Misere ziehen. Dies ist ein Paradebeispiel für die Verschweigungstechnik in der Anti-Heimatliteratur und dem verschrobenen Gerechtigkeitsinn, einer realitätsfernen Ansicht von Recht und Unrecht, Schuld und Unschuld. Wenn Schuld, dann Kollektivschuld, wie im Krieg. „Leberts Prosa bietet eine Bühne für Wut und Empörung indem es eine Dorfgemeinschaft manifestiert, die „ihre Verbrechen kollektiv zu vergessen und zu vertuschen sucht – als eine hetzerische Jagdgesellschaft, die sich ihre Sündenböcke sucht und sie gnadenlos verfolgt, als eine Tarn- und Maskengesellschaft von Verbrechern und viehischen Visagen“¹⁴⁹, fasst Gerhard Fuchs passend zusammen.

In Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* wird das Dorf durch die Hotelpension Alpenrose ausgetauscht, die Szenerie wandert weiter nach oben in die Berge. Die Besucher:innen der Hotelpension bilden dabei im Gefüge der Narration eine eigene Entität, ein eigenes Kollektiv innerhalb der Berglandschaft. Im Roman heißt es, dass „die in der Alpenrose versammelten Urlauber [...] aufgrund ihrer Uniformierung in „Sportbekleidung“ (vgl. KT, 25) als

¹⁴⁶ Reichmann 1997, S.139.

¹⁴⁷ Ebd., S.139.

¹⁴⁸ Ebd., S. 137.

¹⁴⁹ Fuchs 1997, S.39.

Massenkristall lesbar“¹⁵⁰[werden]. Die Urlauber:innen repräsentieren dabei, ähnlich wie die Dorfbewohner:innen ein ganzes System, runtergebrochen auf eine kleine Gruppe an Menschen. Sie bilden einen Einheitsbrei, der am Schluss in der Schlammmasse unterzugehen droht.

Sowohl *Die Wolfshaut* als auch *Die Kinder der Toten* benutzen das Dorf, respektive die Bewohner:innen der ländlichen Gegenden, als literarisches Verfahren, um auf die verschrobene Mentalität der Gesellschaft der Nachkriegszeit aufmerksam zu machen. Die Metapher des Vergrabens spielt dabei im Kontext dieser Mentalität eine große Rolle. Gerhard Fuchs merkt an, dass der Roman von Hans Lebert nämlich vordergründig „eine Aufdeckungs- und Ausgrabungsgeschichte“¹⁵¹ sei, „sowohl im praktischen Sinne des Wortes, wenn der Heimkehrer Johann Unfreund in der verfallenden Ziegelei nach einigen in den letzten Kriegstagen exekutierten Fremdarbeitern gräbt und die Toten findet, als auch im übertragenen Sinne, wenn er nach der Rolle seines Vaters bei diesen Vorkommnissen forscht und dessen Beteiligung entdeckt, lange nach dessen Selbstmord“¹⁵². Der Autor Karl Müller verweist hier bereits ebenfalls in einer Fußnote darauf, dass die „österreichische Literatur [...] damals bei so gigantischer Zuschüttung viel „ausgraben“ [musste]“.¹⁵³

Bei Jelinek findet sich das Thema des Ausgrabens ebenfalls wieder, jedoch in einer umgekehrten Variante. In *Die Kinder der Toten* werden jegliche Urlauber:innen der Pension Alpenrose im Schlamm begraben, da sie sich der Wahrheit nicht stellen wollen und mit einer gewissen Naivität und Blindheit auf das Weltgeschehen blicken. Anders als in *Wolfshaut* gibt es keine Instanz, die auszugraben versucht, die nach Geheimnissen gräbt und diese aufdeckt. Die Autorin hat sich mit dem Absturz in den Tod in eine bestimmte Absolution gewagt, aus der es scheinbar keinen Ausgang mehr gibt, was einem deutlich radikaleren Urteil der Gesellschaft Österreichs gleich kommt.

5.6. Mythos und andere Motive

Ein weiterer Aspekt, der in *Die Wolfshaut* Ausarbeitung findet, ist die Bearbeitung von Mythen, respektive die Mythisierung verschiedener Topoi der österreichischen Geschichte. Der Mythos der ewigen Toten bildet dabei eines der Fundamente des Romans. Diese Figuren repräsentieren die verdrängte Vergangenheit, die trotzdem immer wieder droht, ans Licht zu kommen. „Das Verdrängte kehrt bei Lebert als ekliger und kontagiöser Befall des Scheinlebendigen der Gegenwart, als gespenstisch-kriminelle Replik der vertuschten Verbrechen der Vergangenheit

¹⁵⁰ Maurer 2019, S.135.

¹⁵¹ Fuchs 1997, S.44.

¹⁵² Ebd., S.44.

¹⁵³ Ebd., S.44.

wieder“¹⁵⁴, stellt Fuchs fest. Diese zombieartigen Wesen stehen symbolträchtig für den Mythos „einer für immer schuldig gewordenen Welt“, wie Elfriede Jelinek urteilt.¹⁵⁵ Die Toten greifen in Leberts Romanen direkt in das Leben ein, sie sind hungrig nach Rache und Selbstgerechtigkeit. Für Hans Lebert hat die literarische Vergangenheitsbewältigung und deren Mythisierung jedoch eine tiefere Bedeutung und ist nicht nur kalkulierte Strategie. „Das nimmt den NS-Verbrechen nichts von ihrer Singularität und dem einzelnen nichts von seiner Verantwortung. Die Dämonisierung bedeutet entgegen der landläufigen Ansicht hier nicht, daß er zur willenlosen Bestie wird.“¹⁵⁶ Die Rache der Toten in Leberts Roman spiegelt ebenfalls diese transzendente Ebene wider.

Die Toten bleiben lebendig und üben Rache aus. Gutes und Böses werden nicht als gegensätzliche Kräfte betrachtet, sondern stehen ständig im Wechselspiel, ähnlich einer Münze, wie der Autor selbst in einem Interview mit Barbara Dobrick beschreibt.¹⁵⁷ Zudem sieht er das Böse als einen Teil des Guten, dem Göttlichen. In seinen Romanen erforscht er diese Thematik und behandelt sie schriftstellerisch, so auch in *Die Wolfshaut*, wo er das Böse in den Schrecken seiner gelebten Gegenwart gefunden hat und persönlich erleben musste. Lebert betrachtet seinen Roman selbst als einen religiösen Roman mit Elementen einer Kriminalgeschichte. Jedoch wird in dieser Arbeit nicht näher auf diese Ebene des Romans eingegangen.

Sowohl Lebert als auch Jelinek beschreiben die gegenwärtige Realitätswelt in *Die Wolfshaut* und *Die Kinder der Toten* als äußerst unheimlich, das in Abwesenheit der heimlichen Vergangenheit besteht. „Das Altbekannte (die Beteiligung Österreichs an dem Holocaust), das zwischen Schuld und Unschuld vorkommt, ist kontrovers und wird mit dem *Unheimlichen* ersetzt“¹⁵⁸, so Ursachi in Bezug auf Jelinek. Diese Aussagen kann man jedoch auch auf Leberts literarisches Schaffen übertragen.

Elfriede Jelinek hat in *Die Kinder der Toten* ebenfalls Formelemente aus *Die Wolfshaut* entnommen und sie in einen *new gothic* Stil umgewandelt. Unter dem Motto ‚history as nightmare‘ durchwebt die Autorin ihre Werke mit Figuren, die etwas Unheimliches an sich haben. Ein Motiv, dass sich passend dazu bei Jelinek findet, ist das des Doppelgängers:

An mehreren Stellen des grundlegenden Handlungs bogens nimmt Jelinek Elemente der klassischen Narration auf. Das Motiv des Doppelgängers beispielsweise, jene Grenzfigur zwischen Leben und Tod, wird in der Szene virulent, in der Karin Frenzel auf einem ihrer ersten Spaziergänge in der die Alpenrose umgebenden Landschaft auf das so seltsam unmotiviert in den Hang gepflasterte Wasserbecken trifft.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Ebd., S.100.

¹⁵⁵ Reichmann 1997, S.131.

¹⁵⁶ Fuchs 1997, S.139.

¹⁵⁷ Vgl. Fuchs 1997, S. 25.

¹⁵⁸ Ursachi 2018, S.111.

¹⁵⁹ Kastberger 2019, S.27.

Und: „Die Doppelgänger sind Abbilder der traumatischen Vergangenheit der Hauptpersonen und entsprechen dem Versuch der Psyche, das Traumatische und Verdrängte zu überwinden“¹⁶⁰, stellt Ursachi weiter fest. Ein weiteres Motiv, das Jelinek tatsächlich in vielen ihrer Romane nutzt, um den Aspekt des Unheimlichen zu unterstützen, sind Gespenster: „Die Gespenster [...] sind nichts weiter als ein Versuch, das Fehlende im kollektiven Gedächtnis darzustellen, und ihre vampirischen Erscheinungen stehen für das *Unheimliche* im Unterbewusstsein der Nachkriegsgenerationen“¹⁶¹. Dies führt Jelinek so weit, dass es in *Die Kinder der Toten* kaum mehr eine wirklich lebendige Person gibt. Ein ähnliches Motiv lässt sich bei Lebert finden, nur dass er keine Gespenster inszeniert, sondern sich dem Motiv des Wolfs widmet. Dieses Motiv ist eine weitere Form der Mystifizierung von Aberglauben in Leberts Werk. Die Figur des Malettas wird allmählich gehetzt und fühlt sich – ähnlich wie ein Wolf – durch das Dorf gejagt.¹⁶² Lebert inszeniert seine Dramaturgie des Schauerns ähnlich wie Jelinek, als übersinnlich belebte Natur. „Jelinek greift das Bild des bedrohlichen Raubtiers auf [...]. In *Die Wolfshaut* ist es der mythische Wolf, der als Jäger auftritt und zugleich vom Wolfsmenschen Maletta Besitz ergreift. In *Die Kinder der Toten* wird die Tiergestalt weiterentwickelt“¹⁶³, beschreibt Daniela Strigl den Zusammenhang zwischen Lebert und Jelineks Motiven.

Elfriede Jelinek bedient sich des Weiteren auch an der Haar-Motivik, um die Schrecken des Holocausts darzustellen. Dabei ist „die Wiederholung der Haar-Motivik [...] nicht zufällig, denn anhand derselben gelingt es der Autorin, eine *unheimlich*, wenn auch *heimatlich/heimliche* Atmosphäre zu schaffen“¹⁶⁴, meint Irina Ursachi dazu. Jelinek nutzt demnach die Haarmotivik als weiteren Aspekt, der in Werken wie die *Die Kinder der Toten* und *Rechnitz (Der Würgeengel)* auftaucht. Das menschliche Haar mischt sich mit den Felsen und Schlamm, was eine beunruhigende Metapher für das Verwischen der Grenzen zwischen Menschen und Natur darstellt. „Am Abend, während die „Musterfamilie“ vor dem Fernseher sitzt (KT, 407f), fällt ein „gigantische[s] Haargespinnst von Millionen toten Menschen in das Zimmer ein“.¹⁶⁵

Auch in Elfriede Jelineks Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)*, das 2008 erschienen ist, beschäftigt sich die Autorin intensiv mit der Haarmotivik und den Geschehnissen der Schoah.

¹⁶⁰ Ursachi 2018, S.114.

¹⁶¹ Ebd., S.113.

¹⁶² Der Roman *Die Wolfshaut* hat seinen Ursprung in einer Wolfslegende, die Lebert in jungen Jahren verfasst hatte. Ursprünglich als Ballade konzipiert, entwickelte sich daraus der heute bekannte Roman, der eindringlich die Bedrohung einer abgeschiedenen Dorfgemeinschaft durch transzendente Kräfte schildert, welche sich in dunklen Wäldern, Regen, Schlamm und ähnlichen Naturgewalten manifestieren.

¹⁶³ Strigl, Daniela: Vom Heimischen ins Unheimliche. Jelineks Weltgericht in der Obersteiermark. Drei Beobachtungen. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek. Wien: Sonderzahl 2019, S.147.

¹⁶⁴ Ursachi 2018, S.111.

¹⁶⁵ Kastberger 2019, S.25.

Hierbei bezieht Jelinek sich auf ein genau definiertes historisches Ereignis in Österreich, nämlich das Massaker von Rechnitz, das sich zwischen dem 24. und 25. März 1945 abgespielt hat. Die Autorin bedient sich dabei dieses sehr realen Ereignisses und verweist auch in diesem Stück auf die Dringlichkeit der Aufarbeitung der Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges und deren Auffassung seitens der privilegierten Menschen, wie beispielsweise des Adels, und montiert wurden.

6. Die Romane der Gegenwart – ein kurzer Überblick

Die im folgenden vorgestellten Romane sind eine Auswahl von Werken zeitgenössischer Autorinnen der österreichischen Gegenwartsliteratur. In diesem Kapitel wird prägnant dargelegt, wie sich die Anti-Heimatliteratur im letzten Jahrzehnt als stabiles Genre behauptet hat und welche zusätzlichen Themen darin behandelt werden. Alle genannten Werke stammen von Autorinnen und setzen sich auf unterschiedliche stilistische Weise mit Dorfgemeinschaften auseinander, in denen die klassischen Missstände, die in der Anti-Heimatliteratur behandelt werden, präsent sind. Gleichzeitig greifen sie neue Themen wie Mutterschaft und Geburt, Matriarchat und deren Unterdrückung auf und stellen diese in den größeren Kontext der Anti-Heimattradition.

6.1. Petra Piuk *Toni und Moni. Oder: Anleitung zum Heimatroman* (Kremayr & Scheriau, 2017)

Der 2017 im Verlag Kremayr & Scheriau erschienene Roman *Toni und Moni. Oder: Anleitung zum Heimatroman* von Petra Piuk ist ein besonderes Werk innerhalb der besprochenen Romane. Schon der Titel weist auf die ironische Absicht der Autorin hin, eine Anleitung zum klassischen Heimatroman zu geben – allerdings mit einem entlarvenden Blick auf die Schattenseiten dieses Genres. Der Roman enthält „nahezu alle klassische[n] Themen und Versatzstücke des Anti-Heimatromans: physische und psychische Gewalt im häuslichen wie sozialen Umfeld, Sexismus, Unterdrückung der Frau, Vergewaltigung, Rassismus, nationalsozialistische Vergangenheit, Fremdenfeindlichkeit und Inzucht“.¹⁶⁶

Bereits der Einstieg des Buches enthüllt Piuks ironischen Erzählstil: „Das ist ein schöner Heimatroman. Die Frau Schriftstellerin hat gesagt, dass ihr zweites Buch ein schöner Heimatroman wird. Wir haben nach Erscheinen des ersten Buches zu Frau Schriftstellerin

¹⁶⁶ Weiland 2020, S.337.

gesagt: Warum haben Sie keinen schönen Heimatroman geschrieben?“¹⁶⁷ Mit solcher tiefer Ironie führt Piuk die Leser:innen durch die ‚Baustücke‘ eines typischen Heimatromans, während sie gleichzeitig dessen Klischees systematisch zerlegt. So werden die Protagonisten Toni und Moni bei ihren Geburten eingeführt – Monis Geburt wird dabei drastisch und unverblümt geschildert, ähnlich der Geburtsszene in Helena Adlers *Fretten*:

Bei meiner Geburt zerfetze ich mit meinem Besenschädel der Mama beinahe den Unterleib. Die Mama schreit wie eine Sau, die abgestochen wird. Der Papa schreit von draußen herein: Pressen! Jetzt press endlich! Zum Pressen zu deppert. Die Hebamme stülpt eine Saugglocke über meinen Schädel und zerrt mich aus dem Mutterloch heraus. Ich bekomme einen Schlag auf den Rücken, beginne zu schreien und lerne meine erste Lektion fürs Leben: EINE WATSCHEN IST GESUND.¹⁶⁸

Durch diese satirischen Anleitungen schafft Piuk nicht etwa einen Heimatroman, sondern dessen Gegenteil – einen Anti-Heimatroman. Die vertrauten Elemente – Schauplätze, Figuren, Motive – werden dekonstruiert und neu zusammengefügt, sodass das Dorf als düsterer Ort erscheint. Gleichzeitig wird durch Piuks ironische Erzählweise die Künstlichkeit des Heimatromans offengelegt, zwar „indem er anhand seiner eigenen Struktur dessen sprachliche Gemachtheit ausstellt“.¹⁶⁹ Dies geschieht durch verschiedene stilistische Mittel wie Polyphonie, direkte Ansprache der Leser:innen, durchgestrichene Passagen und Meta-Kommentare in den Fußnoten, in denen die Schriftstellerin und ihre Lektorin sich über Unstimmigkeiten austauschen. Weiland beschreibt diesen Ansatz treffend:

Die offensichtliche Künstlichkeit und Metafiktionalität des Textes steht wiederum im Spannungsverhältnis zu seinem dokumentarischen Anspruch, handelt es sich bei den Montagen und Collagen doch laut Autorinnenaussage um authentisches Material, das sich aus Recherchen und Interviews ergeben habe und schließlich in einer freien Form zusammengestellt wurde – und zwar nicht zuletzt mit einem klassischen Anspruch, der immer wieder mit der Dorfgeschichte verbunden wird: „Die Geschichte könnte auch in einem anderen Dorf spielen.“¹⁷⁰

Wichtiger als der konkrete Ort ist für Piuk die „Verlogenheit des romantischen Heimatbegriffs“¹⁷¹, die sie in jedem Abschnitt entlarvt. Die Protagonisten Toni und Moni verkörpern klassische Heimatroman-Archetypen, mit der Ausnahme, dass Moni zeitweise in die Stadt entflieht, was eine flüchtige persönliche Entwicklung andeutet.

Die Sprache der Autorin unterstreicht dabei die Diskrepanz zwischen der vermeintlichen Idylle und den brutalen Realitäten. Typische Merkmale der Anti-Heimatliteratur werden entweder plakativ oder subtil dargestellt.

¹⁶⁷ Piuk, Petra: Toni und Moni. Oder: Anleitung zum Heimatroman. Wien: Kremayr & Scheriau 2017, S.7.

¹⁶⁸ Ebd., S.11.

¹⁶⁹ Weiland 2020, S.338.

¹⁷⁰ Ebd., S.338.

¹⁷¹ Osmanovic, Erkan: Toni und Moni. Oder: Anleitung zum Heimatroman. In: Magazin des Literaturhaus Wien vom 06.09.2017, <https://www.literaturhaus-wien.at/review/toni-und-moni-oder-anleitung-zum-heimatroman/> (Zugriff: 16.09.2024).

Im Verlauf des Romans droht die vermeintlich heile Dorfidylle immer wieder zu zerbrechen: Ein Großvater, der die Großmutter ermordet, Suizide, über die geschwiegen wird, sowie eine verschleierte NS-Vergangenheit. Piuk deckt schonungslos die verdrängten Themen auf, etwa den österreichischen Opfermythos und das fehlende Schuldbekenntnis nach dem Zweiten Weltkrieg. Frauen erfahren in Schöngraben an der Rausche häufig Gewalt und Misogynie – „Frauen[werden] nicht mit Gegenständen behandelt. Friedl zum Beispiel reicht die geballte Faust, hie und da auch die flache Hand“.¹⁷²

Oft geht mit den Bemühungen, das Dorfleben und seine Bewohner zu rechtfertigen, eine deutliche Abneigung gegen die Stadt und deren Bewohner einher. Diese Stadtfeindlichkeit ist ein wiederkehrendes Motiv, das sich bereits in den zuvor besprochenen Romanen gezeigt hat und auch in *Toni und Moni* fortgeführt wird. So heißt es im Roman: „Die Fremden sind böse. Die Heimatverräter sind böse. [...] Die Städter sind böse. [...] Die Idyllenzerstörer sind böse“.¹⁷³ Doch Piuk greift auch die Tourismusdebatte auf, wobei die Doppelmoral des Dorfes offenkundig wird: „Der Gast ist bei uns König. Nicht nur am Königsee. Auch in Schöngraben an der Rauscher. Den Fremdenverkehr schätzen wir im Gegensatz zu den Fremden nämlich sehr [...]“.¹⁷⁴ Die Touristen werden also willkommen geheißen, während Fremde und Städter als Bedrohung für die dörfliche Idylle betrachtet werden – eine Ironie, die Piuk geschickt aufzeigt.

Insgesamt lässt sich sagen, dass Petra Piuk mit *Toni und Moni. Oder: Anleitung zum Heimatroman* die typischen Elemente des Heimatromans aufbricht und in einem kritischen Licht beleuchtet. Dabei bringt sie die dunklen Seiten der Dorfgemeinschaft ans Licht und übt scharfe Kritik an der Verdrängung der Vergangenheit, der vorherrschenden Misogynie und der Fremdenfeindlichkeit, die sich hinter der Fassade der dörflichen Idylle verbergen.

6.2. Marie Gamillscheg *Alles was glänzt* (Luchterhand, 2018)

Marie Gamillschegs Debütroman *Alles was glänzt*, 2018 bei Luchterhand erschienen, spielt in einem kleinen namenlosen Dorf, in der Nähe der Steiermark, der Heimat der Autorin. Das Dorf, immer noch erschüttert durch den kürzlichen Tod des Dorfbewohners Martin, steht am Rande des wirtschaftlichen Zusammenbruchs. Merih, der neue Regionalmanager mit einem fremd klingenden Namen, soll den Tourismus wiederbeleben. Während seines Aufenthalts auf dem Land lernt er – und mit ihm die Leser – die verschiedenen Dorfbewohner kennen: Susa, die Besitzerin des Cafés ESPRESSO, Wenisch, einer der Dorfältesten, sowie die Schwestern Teresa und Esther, wobei letztere die Freundin des verstorbenen Martin war. Alle Charaktere verfolgen

¹⁷² Piuk 2017, S.60.

¹⁷³ Ebd., S.71.

¹⁷⁴ Ebd., S.85.

eigene Ziele und Lebensvorstellungen, die sich unterschiedlich gut in das traditionelle Dorfgemeinschaftsmodell einfügen.

In seinem Versuch, den Tourismus anzukurbeln, entwickelt Merih die Idee eines Dorffestes, das Menschen aus der Umgebung anziehen soll. Dieses Vorhaben wird innerhalb der Gemeinschaft sowohl positiv als auch negativ bewertet. Das Dorf, das malerisch zwischen den Bergen liegt, wird von einem Berg überragt, der eine ständige Bedrohung darstellt. Diese Gefahr ist ein wiederkehrendes Motiv im Roman, das auf die Autorin insbesondere durch die Figur Teresa hinweist. Sie ist die Einzige im Dorf, die sich regelmäßig Gedanken über die latente Gefahr des Einsturzes macht. Der Berg, der durch den Erzabbau ausgehöhlt ist und dessen einziger Warnmechanismus – ein roter Knopf – defekt ist, scheint jeden Moment einzustürzen, wird aber von den meisten Dorfbewohner:innen ignoriert. Nur Teresa scheint den drohenden Einsturz ernst zu nehmen.

Die Geschichte beginnt mit Martins Tod, der zwar Unruhe auslöst, aber zunehmend verschwiegen wird. Eine Rezension bemerkt treffend: „Schwelende Aggressionen werden um des lieben Friedens willen nicht offen ausgetragen. Im Gegenteil: Gräben werden schweigend weiter vertieft“.¹⁷⁵ Diese Aussage spiegelt die Metapher des Vergrabens wider, die sich wie ein roter Faden durch Gamilschegs Roman zieht. Das Geheimnis um Martins Tod wird zwar schnell aufgeklärt, doch „später wird sich kaum jemand dafür interessieren, wie es passiert ist[...]“.¹⁷⁶ Und „später, Tage später, als man weiß, dass Martin aus der fünfundzwanzigsten Serpentine geflogen sein muss und das Auto sich mehrfach überschlagen hat, dass er gleich an mehreren seiner Verletzungen hätte sterben können [...], redet kaum wer darüber, was genau passiert ist“.¹⁷⁷ Nur Wenisch scheint dem Erinnern an Martin Bedeutung beizumessen: „Was das Schlimmste ist, ist das Vergessen“ und appelliert an das kollektive Gedächtnis: „Man darf Martin nicht vergessen“.¹⁷⁸

Die Metapher des Grabens zieht sich weiter durch den Roman, indem der Berg als zentrale Figur die Dorfgemeinschaft im wortwörtlichen und übertragenen Sinne zusammenhält. Doch der mangelnde Tourismus und der defekte rote Knopf im Schaubergwerk bedrohen das Dorf. Gamilscheg beschreibt die Situation im Dorf treffend: „Wer durch den Ort geht, der weiß: Hier passiert etwas. Oder eher: Hier ist etwas passiert. Man grüßt sich nicht auf der Straße. Der rote

¹⁷⁵ Algieri, Angelo: Alles was glänzt, <https://www.literaturhaus-wien.at/review/alles-was-glaenzt/>. In: Magazin des Literaturhaus Wien vom 20.03.2018 (Zugriff: 15.09.2024).

¹⁷⁶ Gamilscheg, Marie: Alles was glänzt. München: Luchterhand 2018, S.12.

¹⁷⁷ Ebd., S.22.

¹⁷⁸ Ebd., S.93.

Knopf ist kaputt. Seit der Journalist hier war, kommen keine Touristen mehr, und der rote Knopf im Schaubergwerk wird nicht repariert“.¹⁷⁹

Der Berg im Roman, stets als drohende Gefahr beschrieben, ist durch den Erzabbau ausgehöhlt und steht kurz vor dem Einsturz. Ein Riss zieht sich durch den Berg „noch größer geworden seit dem letzten Mal“¹⁸⁰, bemerkt Teresa, die als Einzige den Riss und die damit verbundene Gefahr wahrnimmt: „wie es da den Boden auseinanderreißt“.¹⁸¹ Die anderen Dorfbewohner:innen interessieren sich nicht für die wachsende Bedrohung. Der Riss bleibt für sie unsichtbar, manchmal „so schmal, dass er fast vom langen Gras verdeckt wird, an anderen könnte sie schon mühelos ihren Fuß reinstecken“.¹⁸²

Die Ankunft von Merih verstärkt im Dorf ein weiteres, für die Anti-Heimatliteratur typisches, Motiv: das Misstrauen gegenüber Fremden. Dieses wird besonders durch die Cafébesitzerin Susa zum Ausdruck gebracht, die als Sprachrohr für den Großteil der Dorfgemeinschaft dient. So sagt sie etwa: „Wenn der Regionalmanager was bestellt, wird sie ihm mehr berechnen“¹⁸³ oder auch: „Es ist doch immer alles in Ordnung gewesen. Vor allem, bevor der gekommen ist [...]“.¹⁸⁴ Susas Reaktionen verdeutlichen die spürbare Kluft zwischen Stadt und Land, wie sie auf Seite 43 anmerkt: „In der Stadt muss es so fad sein“.¹⁸⁵ Auch Wenisch erinnert sich gerne an das Leben im Dorf: „hier ist alles so wie es sein soll“.¹⁸⁶

Merih hingegen will den Dorfbewohner:innen ein Umsiedlungsprogramm schmackhaft machen, um sie aus den Randbezirken in den Ortskern zu holen und neue Begegnungsorte zu schaffen.¹⁸⁷ Dieses Projekt begeistert ihn fast euphorisch, besonders die Idee eines Dorffestes, um den Tourismus anzukurbeln: „Er wird nicht mehr der Typ mit den Formularen sein. Er wird jemand sein, an den man sich erinnert. Einer von hier“.¹⁸⁸ Merih träumt sogar davon, „in der ersten Reihe [zu] sitzen, er wird aufstehen, sich umdrehen und ins Publikum schauen. Vielleicht die Hände falten und zum Gruß heben, wie ein Politiker in der Menge“.¹⁸⁹

In ihrer lakonischen Sprache zeichnet Marie Gamilscheg in *Alles was glänzt* ein vielschichtiges Bild eines typischen österreichischen Dorfes. In ihren „Tiefenbohrungen in die

¹⁷⁹ Ebd., S.11.

¹⁸⁰ Ebd., S.33.

¹⁸¹ Ebd., S.33.

¹⁸² Ebd., S.74.

¹⁸³ Ebd., S.44.

¹⁸⁴ Ebd., S.117.

¹⁸⁵ Ebd., S.43.

¹⁸⁶ Ebd., S.131.

¹⁸⁷ Vgl. Hesse, Bettina: *Alles was glänzt. Die Dorfgemeinschaft am Abgrund*, <https://www.deutschlandfunk.de/marie-gamillscheg-alles-was-glaenzt-die-dorfgemeinschaft-am-100.html>. In: Deutschlandfunk vom 24.07.2018 (Zugriff: 15.09.2024).

¹⁸⁸ Gamilscheg 2018, S.107.

¹⁸⁹ Ebd., S.175.

menschliche Seele“¹⁹⁰ gelingt es ihr jedoch, dem Roman nicht nur ein düsteres Ende zu verleihen, wie es für die Anti-Heimattromane oft typisch ist. Stattdessen blitzen immer wieder Momente der Hoffnung auf. Das Dorf – und parallel dazu der Berg – bekommt nach Martins Tod immer mehr Risse. Das kollektive Gedächtnis wird durch verschiedene Stimmen aufgerufen, und Aufbruch und Auflösung der Dorfgemeinschaft lassen sich letztlich nicht mehr aufhalten.

6.3. Eva Menasse *Dunkelblum* (Kiepenhauer & Witsch, 2021)

Auch Eva Menasse eröffnet ihren Roman *Dunkelblum* mit einem sarkastischen Satz: „Die Österreicher sind ein Volk, das mit Zuversicht in die Vergangenheit blickt.“ Dieser Satz legt gleich zu Beginn den kritischen Ton des Romans fest, der in der fiktiven, an der Grenze zu Ungarn gelegenen österreichischen Gemeinde Dunkelblum spielt – einem Ort, der symbolisch für viele ähnliche Dörfer steht, in denen das Schweigen über das dunkle Kapitel der Vergangenheit hartnäckig gepflegt wird. Menasses Werk, 2021 bei Kiepenhauer & Witsch erschienen, führt die Leser:innen in den Sommer 1989, kurz vor dem Fall des Eisernen Vorhangs, und gleichzeitig in die Zeit nach 1945.

Dunkelblum, ein Dorf „im Windschatten der Geschichte wie der Ereignisse“¹⁹¹, erinnert in seiner Thematik stark an Rechnitz und das berüchtigte Massaker, das auch Elfriede Jelinek ebenfalls literarisch behandelt hat. Menasse betont jedoch, dass es ihr nicht ausschließlich um Rechnitz geht, sondern um all jene Orte, an denen ähnliche Massaker verübt wurden.¹⁹² Sie schafft durch die Verdichtung in der fiktiven Gemeinde Dunkelblum eine universelle Geschichte, die sich mit dem wiederkehrenden Muster von Verdrängung und Schweigen über begangene Verbrechen auseinandersetzt.

Das Verhalten der Dorfbewohner:innen zeigt eine erschreckende Ähnlichkeit zum realen Verschweigen rund um historische Verbrechen: Fremde sind unerwünscht, und diejenigen, die in das geordnete Gefüge eintreten werden mit Misstrauen beobachtet. So ergeht es etwa den Student:innen, die den jüdischen Friedhof wiederherstellen wollen, oder dem amerikanischen Besucher Gellert, der sich zu intensiv für die Schicksale der jüdischen Bevölkerung Dunkelblums nach 1938 interessiert. Seine Fragen stören die trügerische Idylle des Ortes, der lieber vergessen möchte, was einst geschah.

¹⁹⁰ Algieri 2018.

¹⁹¹ Kluy, Alexander: Rezension: Dunkelblum. In: Magazin des Literaturhaus Wien vom 19.08.2021, <https://www.literaturhaus-wien.at/review/dunkelblum/> (Zugriff: 16.09.2024).

¹⁹² Vgl. Engelmeier, Hanna: Eva Menasse: „Dunkelblum“. Puppenhäuser der Verbrecher. In: Süddeutsche <https://www.sueddeutsche.de/kultur/eva-menasse-dunkelblum-rezension-rechnitz-1.5390812> vom 24.08.2021 (Zugriff: 16.09.2024).

Diese äußeren Störungen, die das wohlbehütete Dunkelblum treffen, lösen eine Kettenreaktion aus, die sich von einer „sanfte[n] Wellenbewegung aus der Ferne“¹⁹³ zu einem „veritablen Sturm“¹⁹⁴ entwickelt. Parallel dazu zieht sich eine scheinbar banale Diskussion über die zukünftige Wasserversorgung des Dorfes durch den Roman: Soll Dunkelblum sich an ein größeres Versorgungsnetz anschließen, was den Eintritt von Fremden erleichtern könnte, oder bleibt es autark, um seine inneren Grenzen zu schützen? Diese Frage steht sinnbildlich für das tiefer liegende Problem des Dorfes: die Weigerung, die eigene Vergangenheit aufzuarbeiten. Die im Roman angesprochene Tiefenbohrung zur Erschließung der Wasserquellen kann als Metapher für das unerbittliche Graben nach der Wahrheit in einer Gesellschaft gedeutet werden, die lieber ihre Geheimnisse lieber unter der Oberfläche vergraben möchte.

Als schließlich ein Skelett aus der Nachkriegszeit am Rande der Gemeinde entdeckt wird, eskaliert die Situation. Die Gebeine, lange verschwiegen und begraben, stehen symbolisch für die Verdrängung der Vergangenheit und das Schweigen der Dorfgemeinschaft. Jörg Magenau beschreibt dies treffend als ein „ein sprechendes Schweigen, das Landschaft und Leute gleichermaßen umfasst und das ja auch im dunklen Namen aufblüht, den Eva Menasse ihrer Ortschaft gegeben hat.“¹⁹⁵

Eva Menasse hat mit *Dunkelblum* einen Anti-Heimatroman geschaffen, der sich sowohl inhaltlich als auch in der Eigenwilligkeit seiner Figuren mit Werken wie Lisa Eckharts *Omama* und Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* vergleichen lässt. Wie auch diese Werke wirft *Dunkelblum* einen kritischen Blick auf die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit und die langen verdrängten Verbrechen in Österreich. Menasse verweist am Ende des Romans auch explizit auf den Essayisten und Historiker Martin Pollack und dessen Konzept der „kontaminierten Landschaften“, das die sichtbaren und unsichtbaren Spuren beschreibt, die historische Verbrechen in der Landschaft hinterlassen.¹⁹⁶

Insgesamt lässt sich sagen, dass *Dunkelblum* nicht nur eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist, sondern auch eine schonungslose Kritik an der österreichischen Erinnerungskultur und ihrem Umgang mit der historischen Schuld. Der Roman greift die Themen der Anti-Heimatliteratur und deckt die moralischen Abgründe auf, die unter der Oberfläche einer scheinbaren Idylle schlummern.

¹⁹³ Kluy 2021.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Magenau, Jörg: Buchkritik: Eva Menasse – Dunkelblum. In: SWR Kultur vom 19.08.2021, <https://www.swr.de/swr2/literatur/eva-menasse-dunkelblum-100.html> (Zugriff: 17.09.2024).

¹⁹⁶ Vgl. Kluy 2021.

6.4. Elisabeth Hager *Der tanzende Berg* (Klett-Cotta, 2022)

Der tanzende Berg, 2022 bei Klett-Cotta erschienen, ist der dritte als Roman deklarierte Titel der Autorin Elisabeth Hager. Wie die Protagonistin Marie wuchs auch Hager im ländlichen Milieu Tirols auf. Bereits in ihrem 2019 erschienenen Roman *Fünf Tage im Mai* hat sich Hager mit den Themen der „Tiroler Bergkulisse und ihre[r] Dorfbewohner:innen“¹⁹⁷ beschäftigt und setzt diese Thematik in *Der tanzende Berg* fort. Marie, die Enkeltochter von Onkel Franz und Tante Hella, lebt in einem kleinen Dorf in Tirol, umgeben von Bergen. Sie arbeitet als Tierpräparatorin, ein Beruf, den sie von ihrem verstorbenen Onkel übernommen hat. Schon bald wird im Laufe der Erzählung klar, dass Marie trauert: Ihr Freund Youni ist erst wenige Wochen zuvor verstorben, doch das Dorf schweigt über den problematischen jungen Mann mit dem fremd klingenden Namen.

Als Marie eines Tages einen sehr spontanen und auch herausfordernden Auftrag erhält – sie soll binnen vierundzwanzig Stunden einen Chihuahua namens King für einen Geburtstag präparieren – bekommt sie Besuch von einer alten Freundin, namentlich Butz. Von diesem Zeitpunkt an nehmen die Ereignisse ihren Lauf und die Leser:innen begleiten Marie und Butz durch den Prozess des Trauerns, des Präparierens und des Lebens im Dorf mit seinen ihren Bewohner:innen.

In Hagers Roman finden sich prägnante Motive einer kritischen Dorfgeschichte. Wie in vielen anderen Dörfern, macht auch in dem unbenannten Tiroler Dörfchen der Tourismus keinen Halt. Marie präpariert hauptsächlich für Tourist:innen, die sich gerne ein Andenken an ihren Urlaub in den Bergen mitnehmen möchten. Der „Tiroler Tourismus sichert Maries Existenz, dann bei den Tourist*innen sind handgemachte Wolpertinger, gruselige Fabelwesen sehr gefragt“.¹⁹⁸ Der Hund King wird dabei zu einem wiederkehrenden Symbol der Tourismuswirtschaft in Österreich. Ursula Ebel beschreibt Hagers Ins-Szene-Setzen des Hundes wie folgt: „Diesen Hund setzt Hager einerseits als Symbol für den gesellschaftlichen Wandel der touristischen Klientèle Tirols ein, andererseits steht er für den Ausschluss Maries aus der Dorfgemeinschaft“.¹⁹⁹ So steht diese Dorfgemeinschaft pars pro toto für die Abneigung gegenüber Fremden in Österreich, als auch für immerwährende patriarchale Strukturen, die es zu durchbrechen gilt.

Auffällig ist dabei als erstes die Perspektive der – meist männlichen – Dorfbewohner:innen gegenüber Maries Entscheidung den Job ihres Onkels zu übernehmen. „Die heimischen Jäger,

¹⁹⁷ Ebel, Ursula: Der tanzende Berg. Vom Versuch der Aneignung der eigenen Herkunft. <https://www.literaturhaus-wien.at/review/der-tanzende-berg/>. In: Magazin des Literaturhaus Wien vom 20.12.2022 (Zugriff: 15.09.2024).

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

die den Kundenkreis von Onkel Franz gestellt hatten, ignorierten sie. Ihre Trophäen, diese Ausweise ihrer Männlichkeit, wollten sie keiner Frau anvertrauen, keiner Frau wie Maria jedenfalls²⁰⁰, heißt es bereits am Anfang des Romans. Knapp zwanzig Seiten später: „Für ein Weibsbild gehört sich das Ausstopfen nicht“²⁰¹. Marie wandelt jedoch das Moment des Ausstopfens um. Die Autorin beschreibt dieses wie folgt: „Maries Erfahrung war eine andere – Frauen waren näher an der Monstrosität des Lebens, an den Eingeweiden, am Blut, an der Haut. Sie konnten fast umkommen vor Schmerz und kurz darauf einen Menschen gebären, blutverschmiert, winzig und zugleich absolut vollkommen“.²⁰²

Ein weiteres Motiv in Hagers *Der tanzende Berg* ist das des Schweigens, wie es auch bei *Die Wolfshaut*, *Die Kinder der Toten* oder auch in den Romanen dieses Kapitels vermehrt vorkommt. Als Maries Lebenspartner, Youni Jeton Niziray, aufgrund eines tragischen Unfalls verstirbt, scheint es im Dorf fast als würde man den Tod des jungen Mannes gerne so schnell wie möglich vergessen wollen. Einzig allein Marie versucht, sich an Youni zu erinnern. Bereits am Anfang des Romans beschreibt sie die Situation im Dorf wie folgt:

„Youni Jeton Niziray war geradezu verpufft. Nichts war von ihm übrig geblieben außer dem Schweigen, das seit Wochen wie ein giftiges Gas durch den Talkessel waberte.[...]. Die Leute reden doch immer. Nur eben nicht mit ihr. Schon nach wenigen Tagen hatte sie das Schweigen vollkommen eingehüllt und es wurde mit jedem Tag fester. Zunächst stockte es wie saure Milch. Doch dabei blieb es nicht. Immer zäher wurde die sie umgebende Stille, bis sie zu einer Art Glaswolle erstarrte, die Marie bei jeder Bewegung winzige Wunden zufügte“²⁰³.

Marie scheint die einzige Person im Dorf zu sein, die den tragischen Todesfall nicht totsichweigen kann, was sich auch in Wut ausdrückt. So unterbricht Marie ihre Tante Hella, empört darüber, dass niemand über das Schicksals Younis reden möchte, Unverständnis darüber, da der Tod ja erst vor sechs Wochen verstorben ist.²⁰⁴ Einer der Gründe für das Schweigen über Youni scheint auch die Abneigung gegenüber Fremden, die Hager in ihrem Roman deutlich macht. So bestätigt Marie nach dem Argument mit der Tante: „Sie wusste, Tante Hella meint es im Grunde gut. Sie wusste aber auch, was sich ihre Tante für sie wünschte: einen Mann, der sie vor den Einheimischen legitimierte [...] Einen, der dazugehörte.“²⁰⁵ Gegen Ende des Romans beschwert sich der Dorfbewohner Jogg über die vermeintlich erschwerte Lage im Dorfleben und gibt damit auch seine Meinung über Youni preis: „Sind wir doch ehrlich: Die Unsrigen haben's schwer genug. Die Globalisierung. Der Klimawandel. Die Digitalisierung. Das alles macht die kleinen Leute doch auch so schon zu schaffen. Da brauchen

²⁰⁰ Hager R., Elisabeth: *Der tanzende Berg*, Stuttgart: Klett-Cotta 2022, S.17.

²⁰¹ Ebd., S.32.

²⁰² Ebd., S.32.

²⁰³ Ebd., S.19.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 75-76.

²⁰⁵ Ebd., S.76.

wir nicht auch noch Fremde, die herkommen zum Unruhe stiften“.²⁰⁶ Besonders prägnant für die besagte Mentalität ist die Wirthausszene, die fast schon den Zenit der Ereignisse darstellt und sich in einem eskalativem Moment äußert. Ursula Ebel fasst treffend zusammen:

„Ein weiteres Klischee bzw. Stereotyp erweist sich als wahr: die unheimliche Präsenz patriarchaler Strukturen in den abgelegenen Tälern und Dörfern. Frauen dringen zwar in die als männlich konnotierte Sphäre vor, jedoch nur bis zu einem gewissen Grad. Somit gehen Berufe und gesellschaftliche Positionen in Hagers Romanen zwar von alten Männern auf junge Frauen über, doch dieser Wandel gestaltet sich in „Der tanzende Berg“ schmerzhaft und wenig erfolgreich“.²⁰⁷

6.5. Helena Adler *Fretten* (Jung und Jung, 2022)

„Die Welt, in der ich lebte, es waren mindestens zwei. Ich konnte mich nie entscheiden, welche mir näher lag, manchmal gingen sie nahtlos ineinander über, doch meistens standen sie im Widerspruch.“²⁰⁸ Mit diesen Worten eröffnet Helena Adler ihren 2022 erschienenen Roman *Fretten* und legt damit eine der zentralsten Prämissen ihres Schreibens fest. Mit satirischem, oft spöttischem Ton – eine deutliche Anspielung auf Vorbilder wie Elfriede Jelinek, Ödön von Horváth oder Thomas Bernhard²⁰⁹ – entfaltet Adler eine Geschichte, die weniger durch ihre Handlung als vielmehr durch bissige Gesellschaftssatire besticht.

Bereits in ihrem Vorgängerroman *Die Infantin trägt den Scheitel links* (2020) überzeugte Adler mit „subversiven Tönen“²¹⁰ und „ländlicher Antiidylle“.²¹¹ Ihre Sprache und Themen erinnern dabei stark an Jelineks Werke, „da werden viele gelernte Österreicherinnen und Österreicher zustimmen, entweder aus eigener Erfahrung oder weil sie zumindest vertraut sind mit der österreichischen Antiheimatliteratur von Bernhard bis Jelinek“.²¹²

In 21 Kapiteln, die nach Gemälden benannt sind, beschreibt die Erzählerin das Dorfleben – anfangs pittoresk und idyllisch: „Gebrochen ist auch der Berg, der vor uns erscheint, doch das tut seiner Majestät, die Nase der Nordkante weit in die Luft gereckt, keinen Abbruch“²¹³. Diese poetisch ausgeformten, kurzweiligen Beschreibungen erinnern teilweise an die Darstellungen in *Alles was glänzt*. Doch schnell zerfällt dieses Bild einer „Landschaft aus Trugbild und

²⁰⁶ Ebd. S, 184.

²⁰⁷ Ebel 2022.

²⁰⁸ Adler, Helena: *Fretten*. Salzburg: Jung und Jung 2022, S.20.

²⁰⁹ Vgl. Hayer, Björn: *Fretten* von Helena Adler. Die Idiotie des Landlebens. In: Die Zeit vom 30.08.2022, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2022-08/fretten-helena-adler-roman-provinz-rezension>, (Zugriff: 22.11.2024).

²¹⁰ Wurmitzer, Michael: Helena Adlers Antiheimatroman "Fretten": Neues von der Schattseite. In: Der Standard am 5.10.2022, <https://www.derstandard.at/story/2000139677007/helena-adlers-antiheimatroman-fretten-neues-von-der-schattseite> (Zugriff: 16.09.2024)

²¹¹ Ebd.

²¹² Schuchter, Veronika: „Fretten“ von Helena Adler: Kein Zuckerschlecken. In: Die Furche vom 22.11.2022, <https://www.furche.at/kritik/literatur/booklet/fretten-von-helena-adler-kein-zuckerschlecken-9802821> (Zugriff: 16.09.2024).

²¹³ Adler 2022, S.66.

Erinnerung“²¹⁴, bis die Erzählerin feststellt: „[...] es ist eine Welt des Verfalls“.²¹⁵ Phänomene wie Misogynie und Fremdenfeindlichkeit sind Teil dieses Verfalls.

Ähnlich wie bei Martins Pollacks „kontaminierten Landschaften“ schildert Adler die Grenzen zum namenslosen Dorf in *Fretten*: „Im Norden eine Grenze, ein anderes Land, Sperrgebiet. Die Randzonen scharf bewacht, die Wiesen und Böden geschändet und mit menschlichem Schlachtabfall gedüngt“.²¹⁶

Ein besonders einschneidendes Erlebnis in *Fretten* ist die Geburt des Sohnes der Erzählerin. Adler scheut nicht davor, den Geburtsakt schonungslos und detailliert darzustellen, oft brutal: „Du trittst mich mit Füßen, sodass Fruchtwasser auf den kalten Boden tropft. Du musst raus, denn ab jetzt bin ich ein Kadaver, ein Abrakadaver, der neues Leben hervorzaubert, bevor er in sich zusammenfällt. Also, hinfort! Raus aus meinem Körper, denn er ist mir nur geborgt, und ich gehe mit ihm um wie mit allen Dingen: Ich lasse ihn verderben und verkommen“.²¹⁷ Auch an anderer Stelle schreibt sie: „Du wartest nicht. Du forderst ein. Du nimmst, was dir gehört: den Augenblick. Und alles, was du kriegen kannst. Du schiebst. Und trittst. Und beanspruchst. Du bist. Von jetzt an wirst du immer sein“.²¹⁸

Diese Geburtsszene markiert sowohl inhaltlich als auch stilistisch einen Bruch im Roman. „Plötzlich steht man nicht mehr am Ende dieser von Traumata geplagten Ahnenreihe, plötzlich hat man selbst etwas weiterzugeben und zu verantworten“.²¹⁹ Die Protagonistin kann sich nicht aus den Fängen der dörflichen Enge befreien und tritt, fast resignierend, in die Fußstapfen der Familientradition. Sie zieht ihren Sohn groß und fügt sich in das Leben der Großfamilie ein.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Helena Adler mit ihrem dritten Roman *Fretten* ein weiteres Paradebeispiel für die moderne Anti-Heimatliteratur geschaffen hat. Sie greift nicht nur klassische Themen des Genres auf, sondern führt mit der Darstellung von Mutterschaft und Geburt eine neue Ebene in die Betrachtung des Dorflebens ein und bereichert damit den Diskurs über Heimat.

7. Raphaela Edelbauer *Das flüssige Land* (Klett-Cotta, 2019)

Das Dorf stirbt aus – so beschreibt Alexandra Ludewig in ihrem Aufsatz zu den dystopischen Vorstellungen des Ländlichen den Zustand des Dorfes in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Ihre These stützt sich auf eine Social-Media-Kampagne aus dem Jahr

²¹⁴ Ebd., S.34.

²¹⁵ Schuchter 2022.

²¹⁶ Adler 2022, S.33.

²¹⁷ Ebd., S.105.

²¹⁸ Ebd., S.106.

²¹⁹ Schuchter 2022.

2020, in der die damalig Bundeslandwirtschaftsministerin Julia Klöckner dazu aufrief, der zunehmenden Landflucht und Urbanisierung entgegenzuwirken. Demnach habe das Dorf seit vielen Jahren unter einem negativen Image zu leiden, das es zu verbessern gelte.²²⁰

Auch in der Literaturwissenschaft lässt sich dieser Trend weiterhin beobachten, wie bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit aufgezeigt wurde. Fiktive wie auch real existierende Dörfer im Romanen dienen häufig als Schauplätze dunkler Geheimnisse und Missstände. Alexandra Ludewig hebt hervor, dass solche Dörfer in der Literatur oft Raum für utopische und dystopische Konzepte bieten.²²¹ Als Beispiel für Dorf- und Heimatliteratur im Kontext der fantastischen Literatur, die in den letzten Jahren eine mediale Hochkonjunktur erlebt, nennt sie unter anderem Raphaela Edelbauers *Das flüssig Land*.

In ihrem 2019 veröffentlichten Debütroman begibt sich die niederösterreichische Autorin auf eine faszinierende Reise mit der Protagonistin Ruth Schwarz, die in das Heimatdorf der Eltern, namentlich Groß-Einland, zurückkehrt. Diese Rückkehr markiert den Beginn einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit der „national-regionalen Verdrängung der Vergangenheit und ihren weitreichenden Folgen.“²²² Edelbauer schafft eine eindringliche Welt, in der die Natur aktiv in die Geschehnisse eingreift und die Verdrängung der Vergangenheit verstärkt. Die Protagonistin Ruth verstrickt sich zunehmend in die Geheimnisse von Groß-Einland, das im wahrsten Sinne des Wortes unter dem Gewicht ebendieser zu versinken droht. Allmählich konfrontiert sie sich mit diesen verborgenen Wahrheiten und gerät dabei immer tiefer in die Mechanismen von Verdrängung, Verschweigen und Vergraben.

7.1. Verdrängen

In Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* spielen vielfältige Kontrollmechanismen auf politischer, sozialer und wirtschaftlicher Ebene eine entscheidende Rolle bei der Aufrechterhaltung der Machtstrukturen im Dorf Groß-Einland. Insbesondere die Gräfin nutzt subtile sowie offen manipulative Mittel, um ihre Herrschaft zu sichern und jede Form von Widerstand oder Abweichung zu unterdrücken. Auch die Bewohner:innen des Dorfes passen sich diesen Kontrollmechanismen an, indem sie sich den Strategien der Gräfin unterordnen und Verdrängungsprozesse aktiv mittragen. Diese Kontrolle zeigt sich nicht nur in manipulativer Kommunikation, sondern auch in tiefen Abhängigkeitsverhältnissen und in der Verdrängung

²²⁰ Vgl. Ludewig, Alexandra: Eine Zukunft auf dem Land? Dystopische Imagination des Ländlichen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Langner, Sigrun und Marc Weiland (Hg.): Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung. Bielefeld: transcript 2022, S.319.

²²¹ Vgl. ebd., S.319.

²²² Ebd., S.321.

unangenehmer Wahrheiten. Ein veraltetes, verschrobenes Wirtschaftssystem verstärkt die finanzielle Abhängigkeit der Dorfbewohner von der Gräfin, was ihr eine zusätzliche Machtposition verleiht.

Der Kontext des Verdrängens durchzieht verschiedene Ebenen: das Schweigen und Verschweigen, die Ignoranz gegenüber äußeren Einflüssen und fremden Personen, sowie das Verdrängen unbequemer Lebensrealitäten, welche sich in der Geheimhaltung von historischen und gegenwärtigen Missständen manifestieren. Durch diese Mechanismen wird die soziale und wirtschaftliche Kontrolle gefestigt und das bestehende Machtgefüge untermauert. Im folgenden Kapitel soll näher beleuchtet werden, wie diese Strategien die Struktur des Dorfes prägen und aufrechterhalten.

7.1.1. Ruths Ankunft, Dorfmentalität und Geheimnisse

Durch den Roman hinweg bedient sich Raphaela Edelbauer den Metaphoriken des Verdrängens, Verschweigen und Vergrabens. Dies spiegelt sich in verschiedenen Szenen des Romans wider, woraus im Anschluss ein vielschichtiger Erzählstrang, der sich auf mehreren Ebenen mit diesen Themen beschäftigt, entsteht. Das Thema der Verdrängung wird dementsprechend ebenfalls auf unterschiedliche Art und Weise aufgearbeitet. Bereits der unter mysteriösen Umständen passierte Unfall von Ruths Eltern zeugt von einer Verdrängung der Wahrheit. Das Motiv des Wassers und der Verflüssigung spielt dabei in Edelbauers Beschreibungen im Zusammenhang eine wichtige Rolle. Als Ruth den Autounfall ihrer Eltern näher beschreibt, heißt es: „Der rote Audi, mit dessen Kennzeichen man meine Eltern identifiziert hatte, musste gestern Nacht von der Straße abgekommen sein und murenartig über eine Schottenhalde nahe Syhrntal abgegangen sein.“²²³ Hier zeigt sich bereits die erste Anspielung auf eine Mure, ein Motiv, das auch bei Hans Lebert und Elfriede Jelinek vorkommt. Die Eltern fließen buchstäblich in ihren Tod, sie stürzen nicht. Gleichzeitig liefert die Autorin eine geografische Einordnung von Groß-Einland – ein scheinbar reales Dorf in Niederösterreich.

Als Ruth beschließt, das mysteriöse Dorf aufzusuchen, stößt sie auch hier auf die ersten Hindernisse: Der genaue Standort oder Informationen über dieses sonderbare Dorf wurden ihr nie mitgeteilt. Es stellt sich heraus, dass ihre Eltern, „wie viele Menschen, die sich aus bescheidenen Verhältnissen emporgearbeitet hatten, ihr Leben lang darauf bedacht waren, ihre ländliche Herkunft zu verbergen.“²²⁴ Mit dem Wunsch, die Angelegenheiten ihrer verstorbenen Eltern so schnell wie möglich zu klären, begibt sich Ruth auf eine Art Roadtrip durch die

²²³ Edelbauer, Raphaela: Das flüssige Land. München: btb 2022, S.5.

²²⁴ Ebd., S.10.

ländlichen Gebiete Niederösterreichs. Diese über dreißig Seiten lange Irrfahrt nach Groß-Einland lässt bereits erste Verdrängungs- und Verschweigungsmuster erkennen. Obwohl ihre Eltern aus Groß-Einland stammen, weiß Ruth selbst nichts über den Ort. Auch ihre Tante, die in Graz aufgewachsen ist, scheint die ländliche Topografie nicht zu kennen. Verzweifelt nimmt Ruth „aufs Geratewohl eine Abfahrt nach links“²²⁵, ohne zu wissen, wohin sie eigentlich unterwegs ist.

Diese Ungewissheit ist symbolisch, denn Groß-Einland scheint sich absichtlich zu verstecken. Selbst im Glossar des Romans taucht es nicht auf. Als Ruth bei einer telefonischen Auskunft nachfragt, wird ihr mitgeteilt, dass es in Niederösterreich keine Gemeinde mit dem Namen Groß-Einland gibt – und nie gegeben hat. Diese Auskunft könnte als erster Hinweis darauf gelesen werden, dass die Existenz dieses Dorfes verleugnet wird. Der Ort wird quasi unsichtbar. Der Roadtrip wird für Ruth zur mühsamen Suche, fast wie eine kartografische Rekonstruktion, bei der sie versucht, mithilfe von Erinnerungsfetzen ihrer Eltern die umliegenden Ortschaften zu rekonstruieren:

„Von da an bis spät in die Nacht war ich damit beschäftigt, eine Art Mindmap anzufertigen, die bald den gesamten Zimmerboden bedeckte und alles offenlegte, was meine Eltern jemals zu ihrer Herkunft erwähnt hatten. Ich verknüpfte Erzählung mit Erzählung zu einem Gangliengeflecht, durch das in den späten Nachtstunden endlich Blut zu fließen begann. Dass beide, um ein Gymnasium zu besuchen, die Stadt nicht hatten verlassen müssen, gab Aufschluss über die Dimension des Ortes. Zudem erinnerte ich mich vage daran, wie meine Mutter mir erzählt hatte, sie sei im Kindergarten von Nonnen betreut worden, mein Vater aber nicht[...].“²²⁶

Diese detaillierten Beschreibungen von Ruths Gedankenkonstruktionen ziehen sich durch mehrere Seiten des Romans. Sie verknüpft die Erzählungen ihrer Eltern zu einem Netz von Erinnerungen, um ihre Herkunft zu ergründen. Die Vorgehensweise erinnert an einen detektivischen Prozess, in dem sie Stück für Stück die Wahrheit über ihre Familie und ihre Herkunft zusammensetzen versucht. Es zeigt, dass sie durch die Erzählungen ihrer Eltern nicht direkt auf die Wahrheit zugreifen kann, sondern dass es notwendig ist, diese indirekt und assoziativ zu rekonstruieren. Ruths Versuch, die verstreuten Erinnerungen und Hinweise ihrer Eltern zu verbinden, zeigt ihr tiefes Bedürfnis, ihre eigene Identität und die familiären Wurzeln zu verstehen. Das Bild der Mindmap, die den gesamten Zimmerboden bedeckt, betont den komplexen und verzweigten Prozess der Identitätsfindung, der sowohl auf persönlicher als auch auf kollektiver Ebene im Roman zentral ist.

Durch das Kartografieren der Erinnerungstücke ihrer Eltern und der Rekonstruktion derer Herkunft schlussfolgert Ruth, dass es in Groß-Einland einen Heurigen, aber keine Buschenschank gibt, was den Ort auf der niederösterreichischen Seite des Wechselgebietes

²²⁵ Ebd., S.12.

²²⁶ Ebd., S.21-22.

verortet. Ruths Feststellung, dass ihre Eltern die Stadt nicht verlassen mussten, um ein Gymnasium zu besuchen, liefert Hinweise auf die Größe und Bedeutung des Ortes Groß-Einland. Diese Erkenntnis gibt nicht nur Aufschluss über den räumlichen Kontext, sondern auch über die gesellschaftlichen Strukturen des Ortes. Sie stellt fest, dass es eine Art soziale Stabilität und Kontinuität in diesem Ort gibt, die wiederum eng mit der Geschichte des Dorfes und seiner Verstrickung in größere Geheimnisse verknüpft ist.

Es ist nicht nur das schwer Rekonstruierbare der elterlichen Herkunft, sondern auch die Natur, die sich gegen Ruths Ankunft in der niederösterreichischen Gemeinde zu sträuben scheint und sie aus Groß-Einland und Umgebung verdrängen zu wollen. „Das ganze Land stieg unter [ihr] auf; [sie] befuhr die Wellenzüge einer flüssigen Masse.“²²⁷ Diese Beschreibung deutet auf die titelgebende Metapher der Verflüssigung hin, die die brüchige Geschichte Österreichs symbolisiert. Das Land unter Ruth beginnt zu zerfließen und treibt sie in Wellen zurück zu ihren Wurzeln nach Groß-Einland. Die Fahrt durch den engen Pass nach Groß-Einland setzt Ruths Auto erheblich zu, das einzige Überbleibsel ihrer Vergangenheit in Wien. Es wird zum Symbol für den ambivalenten Übergang in ein neues Leben:

Ich erinnere mich deutlich, wie ich den holprigen Pfad befuhr, der in meinem Rückspiegel schwankte, als wäre er zwischen den Bäumen aufgehängt. Die improvisierte Auffahrt schien alle andere als eine straßenbaulich abgesegnete Maßnahme zu sein: Die Fichten waren mit einer Kettensäge so nahe am Boden durchsägt worden, dass man größere Autos gerade so darüber hinwegschieben konnte. Das Astwerk drängte, obwohl man die Stämme derart zugerichtet hatte, aus dem Untergrund bereits nach. Ich verlor sofort meine Stoßstange, trotzdem ich nun mehr im Schrittempo unterwegs war.[...]Beim Ausschieben aus der Grube, in die ich geraten war, tranchierte ich einen Busch, der mir den linken Seitenspiegel fortriss.²²⁸

Die Fichten, die „mit einer Kettensäge so nahe am Boden durchsägt wurden“²²⁹, aber dennoch mit ihrem Astwerk aus dem Untergrund drängen, symbolisieren die Hartnäckigkeit der Natur und wie sie sich trotz menschlicher Eingriffe zu behaupten versucht. Die Natur wird hier zur Verkörperung von Dingen, die man nicht unterdrücken oder vollständig beseitigen kann, ähnlich wie die verdrängten Wahrheiten der Geschichte des Ortes.

Ruth verliert auf dem Pfad ihre Stoßstange und später ihren linken Seitenspiegel, als sie einen Busch streift. Diese Verluste können auch metaphorisch für den Preis stehen, den sie zahlen muss, um sich durch die dichte, verworrene Landschaft der Vergangenheit zu kämpfen, gelesen werden. Das Tranchieren des Busches und der Verlust des Seitenspiegels spiegeln einen Akt der Zerstörung wider, bei dem Ruth gewaltsam durch die Hindernisse brechen muss, um voranzukommen. Dies könnte auf die Zerstörung der Illusionen hindeuten, die sie auf ihrem Weg nach Groß-Einland erlebt. Der Pfad ist improvisiert, nicht straßenbaulich genehmigt, was

²²⁷ Ebd., S.13.

²²⁸ Ebd., S.51.

²²⁹ Ebd., S.51.

auf die Wildheit und Unberechenbarkeit der Natur verweist, aber auch darauf, dass Ruths Reise nicht nach etablierten Regeln oder Erwartungen verläuft. Die Beschreibung des holprigen Pfades und der Hindernisse verweist auf die Schwierigkeit, in die Tiefen der Geschichte vorzudringen, und den Preis, den Ruth auf diesem Weg zahlen muss. Die Natur erweist sich hier als starker Widerstand, der nicht unterdrückt werden kann, was bereits das zentrale Thema des Romans – das Verdrängen und Vergraben von Wahrheiten – untermauert.

Ruths Einfahrt nach Groß-Einland wird durch den Auftritt des Nachtwächters noch komplizierter. Dieser begegnet der fremden Wienerin misstrauisch und steht sinnbildlich für die dorfinterne Fremdenfeindlichkeit, ein bekanntes Motiv in Anti-Heimat-Romanen. Raphaela Edelbauer treibt den Dialog ins Absurde, als der Nachtwächter Ruth erklärt, sie könne keine Unterkunft finden, weil sie nicht in Groß-Einland gemeldet sei

„Wo wollen Sie hin?, fragte er mich knapp. „Als Fremde werden sie ohnehin nicht weit kommen[...]“
„Ich suche für heute Nacht eine Schlafmöglichkeit“, antwortete ich.[...] „Wissen Sie, wo ich eine finde? Vielleicht eine Pension oder ähnliches?[...]“
„Das weiß ich wohl, aber Sie werden dort kein Zimmer bekommen.“
„Wieso?“
Der Nachtwächter lachte und schüttelte den Kopf, dann zuckte er vier Mal hintereinander mit den Schultern, schüttelte den Kopf noch einmal und wippte mehrmals auf und ab.
„Weil Sie keine Einheimische sind – Sie sind nicht in Groß-Einland gemeldet.“²³⁰

Diese Passage greift das zentrale Thema der Ausgrenzung und Abgeschlossenheit in Groß-Einland auf, was sich durch die Reaktion des Nachtwächters deutlich manifestiert. Es wird verdeutlicht, dass Ruth als Fremde nicht in die Gemeinschaft des Ortes integriert ist und ihr deshalb sogar so grundlegende Dinge wie eine Übernachtungsmöglichkeit verweigert werden. Durch die grotesken Elemente dieser Szene wird die hermetische, rückständige Struktur des Dorfes überspitzt. Auch Ruths späteres Gespräch mit der Pensionsbesitzerin Frau Erna verläuft ähnlich skurril. Diese behauptet zunächst, dass alle Zimmer ausgebucht seien, nur um kurz darauf widerwillig ein Zimmer für Ruth freizugeben.²³¹

Trotz ihrer anfänglichen Fremdheit wird Ruth überraschend schnell in die Gemeinschaft von Groß-Einland integriert. Die Dorfbewohner:innen bieten ihr eine subtile, beinahe unausgesprochene Akzeptanz an. Es entsteht keine auffällige Distanz oder Abneigung gegenüber dem Neuankömmling, sondern vielmehr eine stille Übereinkunft, die sie wie selbstverständlich in das dörfliche Gefüge einbindet. Ruth selbst beschreibt diesen Zustand treffend: „Das Angenehme war, dass man mich weder sonderlich ignorierte noch als einen Fremdkörper wahrnahm, vielmehr behandelte, als sei ich vor einigen Jahren abgereist und nun wiedergekehrt“.²³² Im Laufe ihrer zunehmenden Eingliederung in die Gemeinschaft von Groß-

²³⁰ Ebd., S. 54 - 55.

²³¹ Vgl. ebd., S.59.

²³² Ebd., S.83.

Einland wird Ruth jedoch mit immer mehr Missständen konfrontiert, die das Dorf prägen. Diese Probleme treten allmählich zutage und werden im folgenden Kapitel eingehender beleuchtet.

7.1.2. Die kleinen Geheimnisse der Dorf:bewohnerinnen Groß-Einlands

Nicht nur die Ankunft und die Akklimatisierung Ruths in Groß-Einland ist von anfänglichen Verdrängungsmechanismen geprägt. Auch streut Edelbauer in *Das flüssige Land* einige Nebenhandlungen ein, die diese Verdrängungsprozesse verdeutlichen und aufzeigen, wie die Dorfmentalität mit der Wahrnehmung der eigenen Lebensrealität kollidiert. Ein markantes Beispiel dafür ist die kurze Erzählung über Herberg Glottersaat, die Edelbauer in der Mitte des Romans einfügt. Auf nur wenigen Seiten skizziert sie prägnant die Mentalität innerhalb der Dorfgemeinschaft und ihr Bestreben, die Vergangenheit zu verdrängen: Ruth, die „schockiert [war], dass [ihr] niemand vor dem Kauf [ihres] Hauses erzählt hatte“²³³, welche dunkle Geschichte die Familie Glottersaat umgibt, wird eines Abends im Gasthaus Kürbis – und das „ohne zusätzliche Erklärung und eigenartigerweise auch ohne jegliche Geheimnistuerei“²³⁴ von der Dorfbewohnerin Elfriede aufgeklärt:

Eines Tages, es war im September, verschwinden seine Kinder. Vier – drei Buben, ein Mädchen – alle zwischen sieben und zwölf. Scheinbar auf dem Schulweg, man denkt, die haben einfach den Unterricht geschwänzt, ist ja nicht ungewöhnlich in dem Alter. Bis die Leute bemerkten, dass auch seine Frau nicht mehr aufgetaucht ist. [...] Am vierten Tag nach der Vermisstenanzeige hat die Polizei endlich sein Haus durchsucht. Und man hat's nicht glauben können. Alle fünf Leichen waren im Keller, er hatte sie mit Strychnin umgebracht.²³⁵

Das Verschwinden der Kinder wird zunächst als harmloses Verhalten wahrgenommen. Diese Fehleinschätzung wird durch den späteren Enthüllungsschock verstärkt, dass es sich um ein viel größeres und dunkleres Verbrechen handelt. Der Einsatz von Strychnin, einem giftigen und heimtückischen Mittel, ist symbolisch für die heimliche und vorgebliche Normalität des Lebens in Groß-Einland, die eine tödliche Wendung nimmt und weist darauf hin, dass hinter der Fassade eines normalen Lebens oft Unheil lauert.

Dieses tragische Ereignis wird kurz darauf mit dem ungestraften Davonkommen Glottersaats kommentiert. „Justizfehler“²³⁶, meint Elfriede, die wie viele andere an die Resozialisierung Glottersaats glaubt, schließlich pflanzte „[er] Blumen vor die Volksschule“.²³⁷ Der Kommentar von Elfriede zur Resozialisierung Glottersaats und die lapidare Verwendung des Begriffs ‚Justizfehler‘ werfen ein kritisches Licht auf die Gesellschaft und deren Umgang mit

²³³ Ebd., S.167.

²³⁴ Ebd., S.167.

²³⁵ Ebd., S.168.

²³⁶ Ebd., S.168.

²³⁷ Ebd., S.169.

Verbrechen und Tatern. Elfriede und die Dorfbewohner:innen scheinen Glottersaats' Vergehen zu ignorieren, indem sie sich auf seine positiven Taten wie das Pflanzen von Blumen konzentrieren. Die Diskrepanz zwischen dem schweren Verbrechen und dem banalen Akt des Blumenpflanzens stellt die Absurdität des menschlichen Verhaltens in den Vordergrund.

Diese „Anekdote“²³⁸, wie Ruth sie selbst nennt, zeigt auf wie Elfriede und die anderen Dorfbewohner:innen dazu beitragen, dass Leute wie Glottersaat ohne angemessene Konsequenzen davonkommen, was die kollektive Verantwortung der Gesellschaft, sich mit dem eigenen moralischen Kompass und den damit verbundenen Werten auseinanderzusetzen, reflektiert. Die unkritische Haltung der Dorfbewohner kann als Metapher für die Unfähigkeit einer Gesellschaft interpretiert werden, sich den dunkleren Aspekten ihrer eigenen Geschichte zu stellen. Indem sie Glottersaat als ‚resozialisierbar‘ betrachten, wird die Realität seiner Taten ausgeblendet. Die Bewohner:innen Groß-Einlands verharren in ihrer Naivität und verschließen die Augen vor der grausamen Realität. Ein brutaler Mord wird zu einem kaum erwähnenswerten Detail in der Geschichte des Dorfes, das Leben geht ungerührt weiter, und die Erinnerung wird verdrängt. Dies lässt sich als tiefgehende Kritik an Österreichs Nachkriegsumgang und der österreichischen Schuldpolitik interpretieren, die Edelbauer durch diese prägnante Episode verdeutlicht.

Auch der Besuch bei ihrer an Demenz erkrankten Großmutter bringt Ruth tiefere Einblicke in das Leben und die verborgenen Geheimnisse von Groß-Einland. Was zunächst harmlos erscheint, entwickelt sich nach und nach zu einer verstörenden Offenbarung: Die Großmutter beginnt, nach einiger Zeit von ihrem Großvater und dessen mysteriösem Verschwinden nach 1945 zu sprechen. Dabei erwähnt sie beiläufig einen rätselhaften Hohlraum unter ihrem Parkett: „Er ist nie wieder zurückgekommen [...] Als der Hohlraum unter dem Parkett geräumt wurde.“²³⁹ Diese Aussage lässt vermuten, dass das Verschwinden des Großvaters in der unmittelbaren Nachkriegszeit auf ungeklärte Umstände zurückzuführen ist und möglicherweise mit den düsteren Geheimnissen unter der Oberfläche von Groß-Einland in Verbindung steht.

Trotz der scheinbar unzusammenhängenden Aussagen der Großmutter lässt sich jedoch herauslesen, dass Ruths Eltern kurz vor ihrem Tod regelmäßig das Altersheim besucht haben. Dabei scheinen sie auch Gespräche über Ruth mit der Großmutter geführt zu haben, was darauf hindeutet, dass sie weiterhin eine wichtige Rolle im Leben der Familie spielte, selbst wenn die Kommunikation durch die Krankheit erschwert war. Diese Besuche werfen ein neues Licht auf die Beziehung zwischen Ruth und ihrer Familie und eröffnen weitere Fragen zu den familiären

²³⁸ Ebd., S.169.

²³⁹ Ebd., S.164.

Verstrickungen, die möglicherweise tiefer mit den verborgenen Geheimnissen von Groß-Einland verbunden sind.

Ein letztes Beispiel für die Geheimnisse der Bewohner:innen Groß-Einlands ist die Szene mit dem Hutmacher Schlaf. Im Laufe ihrer Recherchen für die Gräfin ist sie auf ein Dokument gestoßen, dass besagt, dass der Hutmacher im Jahre 1962 eine Woche in Haft gewesen sein muss. Auf Nachfrage Ruths, was denn passiert ist, reagiert der Hutmacher sehr intensiv:

„Aufgrund falscher Anschuldigungen“, sagte Schlaf so leise, dass ich ihn fast nicht mehr verstehen konnte. „Und ich wurde freigelassen und stante pede rehabilitiert. Schweigen Sie gefälligst.“[...]“Diese Stümper. Was weiß denn ich, wer die da vergraben hatte. Und jetzt würde ich gerne meine Zeitung fertig lesen, wenn es genehm ist.“²⁴⁰

Schlaf, hier mit seiner Vergangenheit konfrontiert, reagiert mit defensiver Abwehr und versucht das Thema zu unterdrücken. Sein Aussage spiegelt die fehlende Bereitschaft zur Aufarbeitung wider, die sich immer wieder im Roman findet. Schlafs Wunsch die Zeitung fertig zu lesen verstärkt die Atmosphäre der Ignoranz und des bewussten Wegsehens. Die lapidare Bemerkung „Was weiß denn ich, wer die da vergraben hatte“²⁴¹ legt zudem die Tiefgründigkeit der Verdrängung offen: Schlaf weist jede persönliche Verantwortung von sich und verweigert jegliche Reflexion über die Vergangenheit. Verstärkt wird dieser Akt des Verschweigens durch die Aussage: „Meinen Eltern wurden Subjekte in den Boden gelegt, das ist aufgearbeitet und erledigt.“²⁴² Die Toten, die unter dem Boden begraben wurden, werden entmenschlicht – und zudem wird eine gewisse Distanz geschaffen – die Geheimnisse sollen in der Tiefe des Landes verschwinden und nicht wieder auftauchen.

Anhand dieser Beispiele wird deutlich, wie die Autorin geschickt das Aufdecken der Geheimnisse in Groß-Einland mit der Metapher des Lochs und der allmählichen Verflüssigung der Stabilität innerhalb der Dorfgemeinschaft verknüpft. Diese symbolische Verbindung spiegelt nicht nur die wachsende Unsicherheit wider, sondern leitet auch dramaturgisch auf das potenziell fatale Ende hin. Zusätzlich verstärkt sich die Verschwiegenheit in Groß-Einland durch verschiedene Kontroll- und Kommunikationsstrategien, die gezielt eingesetzt werden, um Informationen zu unterdrücken und die Gemeinschaft in einer Art trügerischer Sicherheit zu halten.

²⁴⁰ Ebd., S.207.

²⁴¹ Ebd., S.207.

²⁴² Ebd., S.208.

7.1.3. Die Gräfin und die anderen – Kommunikation und Kontrolle

Die Figur der Gräfin, gebürtig Ulrike Knapp-Korb-Weidenheim, spielt in Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* eine zentrale Rolle bei der Darstellung von Machtstrukturen und Verdrängungsmechanismen – sowohl auf der Ebene der Kommunikation als auch des Handelns. Interessant ist dabei die Beobachtung, dass die Gräfin im Roman insgesamt nur dreimal in persona auftritt. Trotz ihrer spärlichen physischen Präsenz hat sie durch ihre Handlungen und Entscheidungen einen maßgeblichen Einfluss auf die Ereignisse des Romans. Ihre Figur bleibt im Hintergrund, doch ihre Macht und Autorität durchdringen die Handlung. Durch diese Perspektive wird die Gräfin zur Schlüsselfigur des Romans, die nicht durch physische Präsenz, sondern durch die symbolische Macht, die sie ausübt, das Geschehen lenkt.

Raphaela Edelbauer reflektiert die seltene Präsenz der Gräfin in *Das flüssige Land* und ihren Ansatz zur Weltenkonstruktion in ihren Romanen mit den Worten: „Eine Welt in einer Romanhandlung zu beschreiben, heißt immer, eine winzige Auswahl an Szenen zu konstruieren, die Kontinuität simulieren. Drei kurze Auftritte einer Figur und ein geschickt geschriebener Dialog lassen ein ganzes Leben vor den Leser*innen entstehen.“²⁴³ Bereits zu Beginn des Romans wird die herausragende Stellung der Gräfin innerhalb der Dorfgemeinschaft von Groß-Einland deutlich. Als Ruth in einem Gespräch mit Ferdinand, ihrem Vertrautem im Dorf, nach der Gräfin fragt, antwortet dieser fast beiläufig: „Was für eine Gräfin! Na, was für eine schon. Die einzige. Unsere Gräfin.“²⁴⁴ Diese Selbstverständlichkeit, mit der die Dorfbewohner die Existenz und Autorität der Gräfin anerkennen, zieht sich durch das gesamte Dorfleben. Jeder Neuankömmling respektiert die Gräfin sofort, und ihre Macht über das Dorf scheint unangefochten, aber auch nicht kommentiert.

Bei ihren ersten Nachforschungen wird Ruth mit den administrativen und systemischen Strukturen des Dorfes – eingeführt durch die Gräfin – konfrontiert, die sich im Laufe der Handlung als komplexes Netz von Machtverhältnissen entpuppen. Ein Beispiel dafür ist die Bibliothekarin Anita, die Ruth nach ihrer Anfrage zur Ortschronik zunächst beschuldigt, eine Spionin zu sein – eine Reaktion, die auf den ersten Blick übertrieben und absurd erscheint. Noch grotesker wird die Situation, als Anita sagt: „Wenn die Gräfin das herausfindet, werde ich gekündigt und obdachlos“.²⁴⁵ Dieses Beispiel verdeutlicht die surreale und absurde Atmosphäre, die in *Das flüssige Land* herrscht. Die überzogene Reaktion der Bibliothekarin Anita, die Ruth beschuldigt, eine Spionin zu sein, und die Gefahr ihrer eigenen Obdachlosigkeit durch die Gräfin anspricht, wirkt zunächst grotesk und überzogen. Was auf den ersten Blick absurd

²⁴³ Edelbauer, Raphaela: Routinen des Vergessens. Stuttgart: Cotta 2024, S.69.

²⁴⁴ Edelbauer 2022, S.68

²⁴⁵ Ebd., S.90.

erscheint, entpuppt sich als ein wichtiges Element der Dorfdynamik: Die Dorfbewohner leben in ständiger Angst vor der Macht, die über ihnen schwebt, und der Einfluss der Vergangenheit und ihrer Herrscher durchdringt jeden Aspekt ihres Lebens. Anitas übertriebene Furcht vor der Gräfin symbolisiert die Unterdrückung und das Misstrauen, die das Dorf dominieren.

Auch die erste reale Begegnung mit der Gräfin hinterlässt einen bleibenden Eindruck bei Ruth. Das Schloss beschreibt die Autorin bei der Ankunft Ruths als ein Relikt vergangener Monarchien: Ein großes, auf einem Hügel thronendes Gebäude, ausgestattet mit antiken Möbeln und einem Butler. Diese Details lassen Groß-Einland wie einen Ort wirken, an dem die Zeit stehengeblieben ist. Die junge Physikerin Ruth empfindet zunächst Abscheu gegenüber dieser erzwungenen Bourgeoisie, ist jedoch zugleich von der Präsenz der Gräfin fasziniert:

Die Gräfin strahlte, obschon sie bedeutend kleiner war als ich, etwas auf natürliche Weise Herrisches aus. Sie musste etwas Mitte Sechzig sein und trug einen streng hinterm Kopf zusammengezogenen Dutt, der ihre grauen Haare nylonartig an einen feinen Skalp schmiedete. Sie hatte einen bodenlangen blauen Rocken sowie eine dazupassende Jacke an, die straff wie eine Zeltplane über die Brust gespannt war. Nun[...]sah ich, dass ihre Finger über und über mit Ringen besteckt waren, von denen mindestens drei jeweils verschiedene Wappen trugen.²⁴⁶

In diesem ersten Gespräch zwischen Ruth und der Gräfin wird schnell klar, wie dominant und manipulativ die Gräfin agiert. Ihre Eröffnungsfrage an Ruth, „Schnüffeln Sie nicht in vertraulichen Schreiben, es hat mich schon geärgert, dass Sie meine Tapete betatscht haben. Machen Sie das immer?“²⁴⁷, vermittelt nicht nur Misstrauen, sondern auch die Erwartung, dass Ruth sich den ungeschriebenen Regeln des Dorfes und der Gräfin unterordnet. Diese Erwartung wird durch die physische Positionierung der beiden Frauen während des Gesprächs zusätzlich betont: „Sie auf dem königlichen Fauteuil, ich auf dem Klappsesselchen“²⁴⁸, bemerkt Ruth, „sodass sie nun, als ich sie das erste Mal von vorne ansehen konnte, einen halben Meter über mir zu schweben schien. Ich musste den Kopf in den Nacken legen, um ihr in die Augen zu schauen“.²⁴⁹ Die Konstellation ist nicht nur eine Frage der körperlichen Höhe, sondern spiegelt auch die soziale Hierarchie und die Erwartungen wider, die an Ruth gerichtet werden. Diese räumliche Überlegenheit verstärkt also das Machtgefälle und unterstreicht die psychologische und physische Dominanz der Gräfin. Die Worte der Gräfin und ihre Position im Raum schaffen eine klare Machtstruktur. Ruth ist in einer Situation gefangen, in der sie sich nicht nur den Erwartungen der Gräfin beugen muss, sondern auch die ungeschriebenen Regeln des Dorfes

²⁴⁶ Ebd., S.99.

²⁴⁷ Ebd., S.99.

²⁴⁸ Ebd., S.99.

²⁴⁹ Ebd., S.99.

befolgen soll. Diese Dynamik verstärkt das Gefühl der Isolation und der Entfremdung, das Ruth im weiteren Verlauf des Romans erfährt.

Während des Gesprächs erklärt die Gräfin ihre familiäre und historische Verbindung zum Schloss und deutet an, dass ihre Herrschaft über das Dorf bereits seit über fünfhundert Jahren besteht. Ruth, eingeschüchtert, reagiert mit Höflichkeit: „Dürfte ich fragen, weswegen Sie mich sprechen wollten?“²⁵⁰ Diese Höflichkeit ist gedoppelt, sie lässt sich nicht nur in Ruths verbaler Kommunikation, sondern auch in ihrer Gestik vorfinden, beispielsweise indem sie versucht den Blickkontakt zur Gräfin so lange aufrecht zu erhalten, dass ihr „Genick vom Versuch schmerzte“.²⁵¹ Doch die Gräfin ignoriert Ruths Höflichkeit und begegnet ihren Fragen mit schnippischen Bemerkungen und ausweichenden Antworten – ein typisches Verhalten für die Kommunikationsstruktur im Roman, in der Gespräche oberflächlich bleiben, und die Gräfin es meist vermeidet, direkt auf Fragen einzugehen.

Ein weiteres Beispiel für die gestörte Kommunikation zeigt sich, als Ruth eine Einladung der Gräfin ins Theater höflich ablehnt. Die Gräfin reagiert tief verletzt und persönlich getroffen, als ob Ruth ihre gesamte Person abgelehnt hätte. Später greift die Gräfin die Ablehnung erneut auf und reagiert aggressiv: „Ach. Ja. Verstehe, dann nicht. Wenn Sie Macbeth nicht interessiert, wiederholte sie wieder. Dann sehen wir uns morgen“.²⁵² Diese Missverständnisse und die ständig gescheiterte Kommunikation verdeutlichen das tiefe Bedürfnis der Gräfin nach Kontrolle. Jede noch so kleine Abweichung von ihren Erwartungen empfindet sie als Bedrohung.

Die Angst der Gräfin vor Kontrollverlust zeigt sich auf subtile Weise, indem sie die Bewohner:innen, besonders Ruth, immer wieder verbal herabsetzt und abwertet. Trotz dieser fortwährenden Herabwürdigung scheint die Gräfin jedoch in manchen Momenten eine gewisse Faszination für Ruth zu entwickeln und sucht immer wieder ihre Nähe. Diese widersprüchliche Beziehung ist geprägt von absurden und komischen Situationen, die eine ambivalente Wechselwirkung zwischen Freundlichkeit und Demütigung offenbaren. So scheint die Gräfin einerseits die Kontrolle über Ruth behalten zu wollen, indem sie sie klein macht, andererseits jedoch auch ihre Anwesenheit zu schätzen, was zu einer bizarren Dynamik aus Macht und Nähe führt:

Sie kritisierte mich zwar unablässig und schien mich nicht einmal sonderlich zu mögen, dennoch hatte sie in gewissen Momenten eine eigenartige, fast übermäßige Bindung zu mir entwickelt. Als würde ihr in manchen Augenblicken einfallen, dass sie dringend einer Freundin bedürfte.²⁵³

²⁵⁰ Ebd., S.100.

²⁵¹ Ebd., S.100.

²⁵² Ebd., S.180.

²⁵³ Ebd., S.214.

Diese ambivalente Beziehung, die zwischen Ruth und der Gräfin entsteht, spiegelt sich auch in der Bemerkung wider: „Frau Schwarz, ich will ehrlich sein. Ich erkenne vieles von mir selbst in Ihnen wieder[...].“²⁵⁴ Doch dieser vermeintliche Moment der Nähe endet abrupt in einer „seltsamen[...] Abstrafung“²⁵⁵, nur um Ruth im nächsten Augenblick doch noch das Duwort anzubieten. Dieser Kontrollzwang der Gräfin zeigt sich nicht nur in ihrem direkten Umgang mit Ruth, sondern wird auch durch die Aussagen anderer Dorfbewohner:innen unterstrichen. Ein besonders eindrückliches Beispiel liefert Anita, die Ruth gegenüber äußert: „Die Gräfin prüft manchmal, ob wir die Vorschriften einhalten.“²⁵⁶ Die Art und Weise, wie die Gräfin mit ihren Mitmenschen kommuniziert, hat sowohl politische als auch psychologische Dimensionen. Sie zeigt sich als das Zentrum der Macht in Groß-Einland, deren Herrschaft durch subtile Einschüchterung und Verdrängung gefestigt wird.

Der Charakter der Gräfin erweist sich in diesem Zusammenhang als äußerst faszinierend. Trotz ihrer seltenen Präsenz verleiht Edelbauer ihren Figuren prägnante Eigenschaften und charakteristische Handlungsmerkmale, die sie lebendig und bedeutungsvoll machen, was sie auch im Allgemeinen in den *Routinen des Vergessens* beschreibt:

Charaktere, die in meinen Texten auftreten, behandle ich als Figuren, nicht als Personen – denn für das Erzählte ist es elementar, dass sie über sich selbst hinausweisen. Vielleicht ist das alles weniger Ausdruck meines Schreibens im Besonderen und vielmehr Kennzeichen einer bestimmten Tradition. Stärker als jede andere Literatur haben mich die Texte Elfriede Jelineks beeinflusst sowie viele andere Vertreter*innen der österreichischen Avantgarde der 1960er Jahre. Bei Jelinek entkörperlicht sich die Rede gar so weit zum Abstrakten hin, dass nur mehr Sprachflüsse bestehen, die die Allgemeinheit bestimmter Ausdrucksweisen ausstellen.²⁵⁷

Die Unterscheidung zwischen Charakteren und Figuren deutet darauf hin, dass Raphaela Edelbauer ihre Figuren nicht als vollständige Menschen mit individuellen Eigenschaften versteht, sondern vielmehr als Konstrukte, die bestimmte Ideen, Themen oder Konzepte verkörpern. Diese Herangehensweise ermöglicht es, tiefere gesellschaftliche oder philosophische Fragestellungen zu behandeln, ohne dass die individuelle Biografie der Figuren im Vordergrund steht. Indem die Figur der Gräfin über sich selbst hinausweisen lässt, wird sie Teil eines größeren Diskurses. Die Figuren bei Edelbauer repräsentieren nicht nur sich selbst, sondern stehen symbolisch für gesellschaftliche oder existenzielle Themen. Der Hinweis auf Elfriede Jelinek und die österreichische Avantgarde der 1960er Jahre zeigt, dass die Autorin stark von Autor:innen beeinflusst ist, die die Grenzen der Sprache und der narrativen Struktur herausfordern. Die Idee, dass die Rede sich zum Abstrakten hin entkörperlicht, deutet darauf hin, dass die Autorin das Potenzial der Sprache erforscht, um neue Bedeutungen zu erzeugen. Der Sprachfluss könnte auch als eine Reflexion über die Art und Weise verstanden werden, wie

²⁵⁴ Ebd., S.216.

²⁵⁵ Ebd., S. 217.

²⁵⁶ Ebd., S.90.

²⁵⁷ Edelbauer 2024, S.23.

Sprache die Realität konstruiert und wie Bedeutungen durch die Dynamik der Kommunikation entstehen. Indem die Autorin die Tradition der Avantgarde mit ihrer eigenen Schreibpraxis verknüpft, wird deutlich, dass sie versucht, neue Wege im Umgang mit Sprache und Erzählung zu finden, die gleichzeitig im Dialog mit vergangenen Strömungen stehen. Sowohl die Gräfin als auch Ruth und die anderen Dorfbewohner:innen von Groß-Einland fungieren also bei Edelbauer als Symbole einer komplexeren, symbolischen Lesart und erlauben es ihr tiefere, gesellschaftliche Fragen zu stellen und die Rolle der Sprache in der Konstruktion von Bedeutung zu erkunden. So beschreibt Edelbauer ihr Schreiben weiters: „Ich liebe es mit Präfixen und Präpositionen zu arbeiten, indem ich ignoriere, wie sie eigentlich verwendet werden“²⁵⁸ und belegt dies mit einem Beispiel aus dem Arbeitsjournal für *Das flüssige Land*:

Arbeitsjournal *Das flüssige Land*: „16.08.2017. Ruths Sätze müssen sich in langen, barocken Konstruktionen bewegen, damit sie beginnen können, sich selbst zu widersprechen. Die Sätze vergessen nach ein paar Worten, worauf sie hinauswollten. Das Vergessen der Geschichte als in der Sprache angelegt.“²⁵⁹

Das Streben nach langen, komplexen Sätzen, die sich in barocken Konstruktionen bewegen, schafft eine dichte und reichhaltige Sprache bei Edelbauer. Diese Art der Formulierung erfordert vom Leser oder der Leserin mehr Aufmerksamkeit und Reflexion. Das Ziel, dass sich Ruths Sätze selbst widersprechen, reflektiert eine innere Zerrissenheit oder Komplexität in ihrem Denken und die Idee, dass das Vergessen der Geschichte in der Sprache selbst angelegt ist, weist auf ein tieferes Konzept der Erinnerung und Identität hin. Diese Herangehensweise an Sprache könnte auch als Metapher für die Flüchtigkeit des Gedächtnisses und der Identität betrachtet werden. Wie in der Natur der menschlichen Erinnerung selbst gibt es keine festen Strukturen, sondern vielmehr einen konstanten Fluss, der sich ständig verändert und anpasst.

Neben der Gräfin treten in *Das flüssige Land* weitere zentrale Charaktere auf, die die Dynamik des Dorfes und die Handlung entscheidend prägen. Einer der ersten, dem Ruth begegnet, ist der bodenständige Ferdinand, der sich schnell zu einem engen Vertrauten entwickelt. Ihre Freundschaft beginnt mit einem beiläufigen Gespräch, in dem Ferdinand Ruth erstmals von dem mysteriösen Loch unter Groß-Einland erzählt: „Wir müssen diese Woche fünftausend Kilo ins Loch schütten, sonst hängt der Marktplatz bis März einen Meter tiefer“.²⁶⁰ Diese Bemerkung entfacht in Ruth eine „spontane Aufregung“²⁶¹ und führt dazu, dass sie sich intensiver mit Ferdinand und den Problemen des Dorfes auseinandersetzt.

Ferdinand symbolisiert die Haltung vieler Dorfbewohner:innen, die die Gefahren, die unter der Oberfläche lauern, ignoriere und ihren Alltag fortführen, ohne die Missstände

²⁵⁸ Ebd., S.67.

²⁵⁹ Ebd., S.67.

²⁶⁰ Edelbauer 2022, S.66.

²⁶¹ Ebd., S.66-67.

anzuerkennen. Er stellt weder die bröckelnden Machtstrukturen noch die Politik der Gräfin infrage, sondern akzeptiert still die Konsequenzen ihrer Verdrängungsstrategien. Selbst als sein eigenes Haus aufgrund des Einsinkens des Bodens zerstört wird und er in eine neue Siedlung umziehen muss, reagiert er ohne Widerstand. Diese Trägheit und Passivität spiegelt sich auch in andere Figuren im Roman wider, wie dem Bürgermeister von Groß-Einland, der nur eine symbolische Rolle spielt. Trotz seines Amtes hat er keinerlei tatsächliche Macht. Seine Position dient lediglich dazu, eine demokratische Fassade aufrechtzuerhalten, die den Anschein von Mitbestimmung erweckt – insbesondere während des Kulturfests am Ende des Romans. Doch diese Illusion wird schnell von der autoritären Herrschaft der Gräfin entlarvt, wenn sie meint:

„Frau Schwarz, der Bürgermeister ist nicht Teil unserer Geschäftlichkeiten“, sagte die Gräfin ruhig. „Sehen Sie, in dieser Gemeinde gibt es, ebenso wie in unserem Staat als Ganzem, zwei Körperschaften, die voneinander getrennt agieren. Da ist die alte Ordnung, wie wir sie hier praktizieren, und dann die neue, die an einem gewissen Stichpunkt einfach über die erste gebreitet wurde, ohne auf die gewachsenen, organischen Strukturen Rücksicht zu nehmen. Diese beiden schmirgeln nun aneinander, was eine ganze Reihe an Problemen erzeugt.“²⁶²

Die Worte der Gräfin verdeutlichen die tiefe Trennung zwischen zwei gesellschaftlichen Ordnungen in *Das flüssige Land*. Die ‚alte Ordnung‘ repräsentiert eine traditionelle, beinahe aristokratische Struktur, während die ‚neue Ordnung‘ die moderne staatliche Bürokratie und Verwaltung symbolisiert. Diese beiden Systeme stehen in Konkurrenz und erzeugen Spannungen, da sie sich gegenseitig behindern und aneinander schmirgeln, wie die Gräfin es formuliert. Diese metaphorische Reibung spiegelt nicht nur die politisch-administrative Dualität wider, sondern auch die generellen Konflikte zwischen Tradition und Moderne, Kontinuität und Wandel, die das Dorf und seine Bewohner:innen belasten. Der Bürgermeister als Vertreter der neuen Ordnung wird in diesem System marginalisiert, was auch die Ohnmacht der modernen Strukturen gegenüber den tief verwurzelten, archaischen Kräften im Dorf verdeutlicht. Der Verweis auf die „gewachsenen, organischen Strukturen“²⁶³ lässt darauf schließen, dass die alte Ordnung fest in den historischen und kulturellen Eigenheiten der Gemeinde verwurzelt ist, was die Machtposition der Gräfin unterstreicht. Sie stellt sich als Hüterin dieser Ordnung dar, in der neue Einflüsse als Störfaktor angesehen werden. Der Eindruck des Bürgermeisters als reines Dekorationselement innerhalb des legislativen Systems von Groß-Einland wird durch die einprägsamen Beschreibungen der Autorin noch verstärkt. Sie schildert ihn als „einen opportunistischen, langweiligen Menschen, der über seiner Einbrennung hing wie ein feuchter Lappen“.²⁶⁴ Diese Aussage illustriert nicht nur seine Passivität und Unfähigkeit, echte Führungsstärke zu zeigen, sondern verdeutlicht auch die allgemeine

²⁶² Ebd., S.119.

²⁶³ Ebd., S.119.

²⁶⁴ Ebd., S.226.

Gleichgültigkeit und die trübe Atmosphäre, die in der politischen Landschaft von Groß-Einland vorherrschen. Der Bürgermeister erscheint somit nicht als eine treibende Kraft im Gemeinwesen, sondern vielmehr als ein Schatten seiner selbst, der eher zur Dekoration als zur Veränderung dient.

Als ein letztes Beispiel für eine von Edelbauers Figuren ist die Bibliothekarin Anita zu nennen. Anfangs schüchtern und zurückhaltend, gewinnt sie an Selbstbewusstsein, als sie erfährt, dass Ruth an einem Füllmittel arbeitet, das das Loch unter dem Dorf schließen könnte. Ihre Empörung über Ruths Geheimhaltung wird für sie zum Anlass, der neuen Außenseiterin Vorwürfe zu machen: „Die Grundstücke und Eigenheime Dutzender Leute sind einsturzgefährdet, weil du’s verheimlicht hast. Kann dir ja gleichgültig sein, du hast dein Haus rechtzeitig abgesichert“.²⁶⁵ Diese Anklage offenbart Anitas zunehmende Angst, ihre Heimat zu verlieren, lässt sie irrational denken und hindert sie daran, die Wahrheit zu erkennen: Dass das Dorf schon lange vor Ruths Ankunft dem Untergang geweiht war. Trotz ihres anfänglichen Widerstands reproduziert Anita dieselbe Haltung wie viele andere im Dorf. Sie verschließt die Augen vor den wahren Missständen, die durch die Gräfin verursacht wurden, und schiebt die Verantwortung stattdessen auf die ‚fremde‘ Ruth. Indem sie sich der kollektiven Erinnerung des Dorfes hingibt, versucht sie, das Bild der heilen Gemeinschaft zu bewahrend und wehrt sich gegen die unbequeme Wahrheit. So zeigt sich, dass das Schweigen und die Verdrängung tief in der Dorfgemeinschaft verwurzelt sind und sich auf verschiedene Weisen in den Figuren im Roman widerspiegeln.

Ein weiteres Beispiel für die sich durch alle Lebensbereiche ziehende Kontrolle und die fragwürdigen Machtstrukturen in Groß-Einland ist das veraltete und abgeschottete Geldsystem, das wie ein eigenes wirtschaftliches Ökosystem funktioniert. Im ersten Gespräch zwischen Ruth und der Gräfin wird klar, dass ihre Macht über Groß-Einland weit über traditionelle Eigentumsverhältnis hinausgeht. Die Gräfin offenbart, dass sie über viele Jahre hinweg Bürgermeisterin war und das gesamte Dorf mit seinen Bewohner:innen ihr und ihrem verstorbenen Mann gehört. Ruth reagiert diplomatisch, kann jedoch nicht verbergen, dass ihr das gesamte System befremdlich erscheint. Besonders die Tatsache, dass das Dorf weder im offiziellen Kommunalverzeichnis geführt wird noch viele seiner Bewohner jemals offiziell gemeldet waren, verstärkt das Gefühl der Abscohottung des Dorfes. Die Gräfin deutet dies metaphorisch an, indem sie behauptet, dass „gewisse Strukturen geblieben sind, die man als solche nicht entfernen kann [...]“. Als würde man ein Skelett aus dem Körper herausziehen wollen, da spreizt sich etwas.“²⁶⁶. Damit wird auf die starren, unveränderbaren

²⁶⁵ Ebd., S.302-303.

²⁶⁶ Ebd., S.102.

Machtverhältnisse hingewiesen, die das Dorf und seine Gemeinschaft durchdringen. Dieser Umstand wird selbst von der Gräfin als potenziell grotesk erkannt, doch sie nutzt diese Offenbarung gezielt, um Ruths Reaktion zu testen. So offenbart sie die manipulativen Züge ihres Charakters. Indem sie scheinbar beiläufig eine so ausgeprägte Form der Kontrolle anspricht, beobachtet sie, wie Ruth darauf reagiert, und setzt subtile Machtspiele ein, um ihre Dominanz und Ruths Position in diesem Geflecht zu prüfen. Ruth begegnet dieser Enthüllung zwar diplomatisch, doch ihre Fassungslosigkeit über das befremdliche System des Dorfes bleibt spürbar.

Ein weiterer Ausdruck der Kontrolle zeigt sich auch im wirtschaftlichen System des Dorfes, das auf Autarkie abzielt. Um jede Abhängigkeit von der Außenwelt zu vermeiden, versucht das Dorf Markenprodukte nachzunahmen und nur lokal produzierte Ware zu verwenden. Diese Strategie verdeutlicht nicht nur den Einfluss der Gräfin, sondern auch ihre Bestrebungen, das Dorf wirtschaftlich und sozial von der Außenwelt abzuschotten. Das Bemühen, die Kontrolle über jede wirtschaftliche Aktivität zu behalten, veranschaulicht die fragile, aber dennoch geschlossene Struktur, die Groß-Einland aufrechterhält. Besonders eindrücklich wird diese Kontrolle im Schulden- und Kreditsystem des Dorfes sichtbar. Ruth erfährt, dass finanzielle Transaktionen in einem geschlossenen Kreislauf ablaufen, der die Dorfbewohner:innen in einem Netz gegenseitiger Abhängigkeiten gefangen hält. Schulden werden nicht direkt beglichen, sondern durch eine Kette von Schuldverschreibungen weitergereicht, sodass „das Kapitel niemals die Stadt [verlässt], alles bleibt in der Gemeinde“.²⁶⁷ Dieses System, in dem die finanziellen Verpflichtungen endlos zirkulieren, schafft eine permanente wirtschaftliche Abhängigkeit der Dorfbewohner:innen von der Gräfin. Durch diese Abhängigkeit wird die Flucht aus dem System nahezu unmöglich. Das Schuldenkreislaufsystem wird schließlich zum Symbol für die starren Machtverhältnisse in Groß-Einland: Es hält die Dorfbewohner nicht nur finanziell, sondern auch sozial und psychologisch in Abhängigkeit.

Diese vielfältigen Mechanismen – von der politischen und wirtschaftlichen Struktur bis hin zu den subtilen sozialen Zwängen – machen deutlich, dass Groß-Einland wie ein hermetisch abgeschlossenes System funktioniert. Die Dorfbewohner sind in einem Geflecht aus Macht und Abhängigkeit gefangen, aus dem sie sich nur schwer befreien können. Ruths Begegnungen mit der Gräfin und ihre Entdeckungen zu den wirtschaftlichen und sozialen Strukturen enthüllen das Ausmaß von Kontrolle und Verdrängung, die das Dorf und seine Bewohner:innen prägen.

²⁶⁷ Ebd., S.144.

7.1.4. „Wurzeln schlagen ist dort leichter, wo vieles im Erdreich verrottet“²⁶⁸ – Verbundenheit mit der Natur

In der Handlung des Romans spielt die Natur eine zentrale und dynamische Rolle. Sie bietet den Bewohner:innen – allen voran der Protagonistin Ruth Schwarz – einerseits Zuflucht und ein tiefes Gefühl der Verbundenheit mit der Heimat, andererseits ist die Natur in Edelbauers Roman, typisch für den Stil eines Anti-Heimatomans, eine aktive Mitwisperin im Kontext von Verdrängung, Schweigen und dem Verbergen von Geheimnissen – Ein Aspekt, der in dieser Arbeit später genauer beleuchtet wird.

Als Ruth, die ihr Leben von Rationalität geprägt lebt, vom Tod ihrer Eltern erfährt, reagiert sie auch darauf mit nüchterner Sachlichkeit:

Stattdessen überfiel mich eine Ahnung, aus der sich nach und nach eine Gewissheit schälte; Ich war offenbar längst Teil eines Kalküls, eines schon vor meiner Geburt festgelegten Zeremoniells, das sich nun entfalten würde. Eine kosmische Drehorgel hatte sich in Gang gesetzt. Alle Rollen waren verteilt, die Zahnräder griffen ineinander, alle Zylinder in der Mechanik warteten darauf, zur Trauerpflicht aufgerufen zu werden: Ich würde natürlich eine Beerdigung organisieren.²⁶⁹

Nach einem kurzen Moment der Unsicherheit beschließt Ruth, das Heimatdorf ihrer Eltern aufzusuchen, um sie dort beizusetzen. Schon nach wenigen Tagen in Groß-Einland verspürt sie eine wachsende Verbindung zu diesem Ort – so sehr, dass sie „beinahe ängstlich [wurde], wenn [sie] länger als drei oder vier Stunden in geschlossenen Räumen verbrachte“.²⁷⁰ Edelbauer beschreibt die Natur durch Ruths Augen in fast idyllischer Schönheit:

Ich wurde nicht müde, mehrere Stunden am Tag die Topographien zu erkunden [...]. Mit dem Moos verband mich eine besonders intensive Beziehung: Einem weichen Feld war kaum zu widerstehen. Auf den Ausläufern des Gesteins liegend, atmete ich ihren erdigen Duft. Es war eine endlose Verlockung, die sich durch die Jahreszeiten veränderte und ihren Zauber nie verlor.²⁷¹

Oder auch:

Groß-Einland war von unfassbarer Schönheit, ähnlich der Kulisse eines Mittelalterfilms, in dem die Hochphase des Handwerks an makellosen Fassaden entlang ausgewiesen wird. Überall saßen die Menschen fröhlich plaudernd auf den Pflasterstraßen und tranken ihre Spritzer, obwohl es schon herbstlich kühl war. Man konnte sich der Idylle nicht entziehen.²⁷²

Diese intensive Naturbeschreibung gipfelt schlussendlich in einer tiefen, selbstreflektierten Einsicht Ruths:

Schon nach wenigen Tagen fand ich mich intuitiv zurecht, später, nach Wochen, war mir der Wald eine Erweiterung meines eigenen Körpers geworden, kurz gefasst, es war lange gesuchte Zugehörigkeit, eine Identifizierung, die mich zusehend mit der Landschaft verband. Ich würde fast sagen: Ich fand eine Heimat.²⁷³

²⁶⁸ Ebd., S.195.

²⁶⁹ Ebd., S.7.

²⁷⁰ Ebd., S.113.

²⁷¹ Ebd., S.113.

²⁷² Ebd., S.70.

²⁷³ Ebd., S.114.

Die Darstellung von Groß-Einland als unfassbar schön und die Betonung der handwerklichen Perfektion der makellosen Fassaden lassen den Ort wie eine Bühne oder ein Kunstwerk erscheinen. Die Ästhetik des Ortes steht im Vordergrund und schafft eine fast unwirkliche Atmosphäre. Die Menschen, die trotz der herbstlichen Kühle fröhlich plaudernd ihre Getränke auf den Pflasterstraßen genießen, tragen zu dieser perfekten Szenerie bei. Die Idylle zieht Ruth so stark in ihren Bann, dass sie ihr nicht entfliehen kann – ein Hinweis darauf, dass die Schönheit des Ortes eine fast zwanghafte Anziehungskraft hat.

Groß-Einland, ein Dorf, das symbolisch gesehen eine „Legierung aus einer Handvoll Gemeinden, die aus dem, was allen österreichischen Dörfern gemeinsam ist – dem Hauptplatz mit Kirche, dem Bahnhof oder dem obligaten Kik-Einkaufspark – zusammengeknäht“²⁷⁴ ist, entwickelt sich für Ruth immer mehr zu einem Ort der Verbundenheit, eine zweite Heimat, die sich realitätsnäher als ihr bisheriges Leben in Wien anfühlt. Die enge Verbindung zur Natur führt im weiteren Verlauf des Romans zu einer ambivalenten Haltung Ruths. Sie kehrt immer wieder in die Natur zurück, um Ruhe und Frieden zu finden, während sie gleichzeitig immer mehr Abscheu vor der Rückkehr in die Stadt empfindet. Ihre Integration in die Dorfgemeinschaft vertieft sich ebenfalls, und sie entfremdet sich zunehmend von ihrem früheren Leben in der Großstadt Wien. Selbst als die Natur gegen Ende des Romans beginnt, sich aktiv gegen die Missstände in Groß-Einland zu wehren, sucht Ruth weiterhin Schutz in ihr, „die Natur brachte [sie] ins Equilibrium.“²⁷⁵

In einem Streitgespräch mit Anita um das Thema des Füllmittels gesteht sie erneut ihre tiefe Zuneigung zur Natur: „Ich habe die Natur hier geliebt, Anita, und was ist durch dieses verdammte Füllmittel daraus geworden? Kann die Alternative vielleicht nur sein, dass es entweder gar keine Landschaft gibt oder eine tote? Keine Heimat oder eine verrottende?“²⁷⁶ Ruths Verzweiflung spiegelt nicht nur die Zerstörung ihrer physischen Umgebung wider, sondern auch den gravierenden Verlust ihrer inneren Heimat und Zugehörigkeit. Sie prägt hier die Vorstellung, dass der Zustand der Heimat direkt mit ihrem eigenen Seelenzustand verknüpft ist: Der Verfall der Landschaft symbolisiert auch den Verfall von etwas in Ruth selbst. Groß-Einland ist für sie zu einer Heimat geworden, die sie trotz aller Geheimnisse und Gefahren ins Herz geschlossen hat und von der sie sich nur schwer lösen kann. Diese Verbundenheit zeigt sich auch in ihrem letzten Gespräch mit dem geheimnisvollen Maskenhändler:

Ich hatte all diese Jahre das Gefühl, dass mir die Landschaft etwas mitteilen wollte, diese vermeintlich bewussthlose Natur, dass sie mir Aufschluss über meine eigene Entwurzelung geben konnte. Ich habe mit ihr gerungen – mein Gott, klingt das verrückt – und hatte das Gefühl, dieser Ort wäre mein Schicksal. Und dann bin

²⁷⁴ Edelbauer 2024, S.71-72.

²⁷⁵ Edelbauer 2022 S.209.

²⁷⁶ Ebd., S. 303.

ich eben hiergeblieben[...].Ist es nicht ironisch, dass ich gerade dort so schnell eine Heimat gefunden habe, so sie im Boden zu versinken droht?²⁷⁷

Edelbauer sieht die Natur hier als ein Mittel zur Selbstfindung und Identitätsbildung. Sie beschreibt eine langjährige Überzeugung, dass die Landschaft – trotz ihrer scheinbaren Bewusstlosigkeit – eine Botschaft für Ruth bereithält. Sie betont die Verbindung zwischen Mensch und Natur, in der die Natur nicht nur als Kulisse fungiert, sondern als aktiver Vermittler, insbesondere in Bezug auf die persönliche Entwurzelung Ruths. Ebendiese verweist auf ein Gefühl der bisherigen Heimatlosigkeit, ein Gefühl, das durch die neu erlangte Verbindung zur Natur bewältigt werden soll. Die Landschaft scheint dabei nicht nur ein Ort zu sein, sondern ein Schicksalsort, der die Identität von Ruth mitprägt und möglicherweise Antworten auf ihre Suche nach Zugehörigkeit bereithält. Die Natur wird hier fast mystisch aufgeladen und als etwas wahrgenommen, das mitteilen kann – im Gegensatz zu der Annahme, dass die Natur bewusstlos und passiv ist. Auf der anderen Seite empfindet Ruth es aber auch als ironisch, dass sie gerade an einem Ort, der im Begriff ist im Boden zu versinken, ihre Heimat gefunden hat. Diese Ironie spiegelt den Widerspruch zwischen der Stabilität, die eine Heimat normalerweise bietet, und der Instabilität des physischen Ortes. Groß-Einland droht buchstäblich zu verschwinden, doch auf emotionaler Ebene hat er der Erzählerin Geborgenheit und Zugehörigkeit vermittelt. Dies zeigt, dass Heimat nicht zwangsläufig mit Beständigkeit oder der physischen Beschaffenheit eines Ortes verbunden ist, sondern vielmehr mit den emotionalen und symbolischen Bedeutungen, die man einem Ort zugeschrieben wird.

Im Folgenden soll die Natur als aktive Mitwiserin von Verdrängen und Verschweigen näher beleuchtet werden, da dieser Aspekt den Kern der Identifizierung von *Das flüssige Land* als Anti-Heimatroman bildet.

7.2. Verschweigen

In Groß-Einland ist das Verschweigen allgegenwärtig – besonders im Umgang mit dem größten Mysterium des Dorfes: dem Loch. Im Folgenden wird das Loch sowohl als geologisches als auch metaphorisches Phänomen analysiert und in seiner Funktion als Mittel zum Verschweigen betrachtet. Dabei wird im nächsten Kapitel die Legende des Perger Hannes, die eng mit der Geschichte des Lochs verknüpft ist, näher untersucht.

Raphaella Edelbauer nutzt darüber hinaus die Metapher der Zeit, um das Verschwimmen von Realität und das Verdrängen der Wahrheit in ihrer Erzählung zu verdeutlichen. Zeit wird in *Das flüssige Land* als fluides Konzept dargestellt, das es ermöglicht, Vergangenes zu vergraben und

²⁷⁷ Ebd., S.342-343.

gleichzeitig die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufzulösen. Diese Rolle der Zeit in der narrativen Struktur des Romans wird im nächsten Abschnitt ebenfalls genauer beleuchtet.

7.2.1. Die Zeit in *Das flüssige Land*

Das Verschwimmen der Realität in *Das flüssige Land* steht im engen Zusammenhang mit dem Verständnis der Autorin von Zeit im Roman. Edelbauer nutzt die Zeit als Symbol, um die chaotischen Prozesse der Natur in Groß-Einland zu unterstützen und gleichzeitig die Themen Vergessen und Verdrängen zu erforschen. Von Beginn an wird Ruth sowohl zeitlich als auch räumlich genau in der Natur und der Provinz verortet. Doch je länger sie in Groß-Einland verweilt, desto stärker wird Natur zu einer „Metapher des Wechsels in eine andere räumliche und zeitliche Dimension“.²⁷⁸

Einige Beispiele für das Verwenden der Zeitmetapher im Roman lassen sich bereits gleich am Anfang feststellen: Der Roman beginnt mit der präzisen Zeitangabe „in den frühen Morgenstunden des 21. September 2007“²⁷⁹, und die Autorin stellt früh klar, dass Ruth als Physikerin ihre Habilitation zum Thema Zeit schreibt. Dadurch wird die Zeit auf verschiedene Ebenen zu einem zentralen Motiv. Ab der Todesnachricht ihrer Eltern beginnt für Ruth das Konzept von Zeit jedoch allmählich zu verschwimmen. Ein scheinbar harmloses Detail, wie die Packliste für ihre Reise nach Groß-Einland, die zunächst an einen kurzen Aufenthalt erinnert, erhält durch den Satz „Das war alles, was ich für die nächsten drei Jahre bei mir haben würde“²⁸⁰ zu einer Vorahnung, dass sich Zeit in dem Dorf anders entfalten wird. Ruths Reise, die geografisch nur wenige Stunden dauernd sollte, erstreckt sich über mehrere Tage, was als Übergang in eine andere „räumliche und zeitliche Dimension“²⁸¹ verstanden werden kann.

Zwischen den Kapiteln flicht Edelbauer zusätzlich theoretische Überlegungen zum Thema Zeit ein, die eng mit der Handlung verknüpft sind. Ein Beispiel dafür ist ein wissenschaftliches Zitat im zweiten Kapitel, das die Idee der sogenannten Zeitkapseln beschreibt:

Wenn es keine Zeit gibt, muss ein anderes – vom selbstständigen Fortlaufen der Dinge unabhängiges – Prinzip geben, das den Weltlauf zusammennäht. Laut Barbour (Oxford, 2008) besteht diese in sogenannten Zeitkapseln – inhaltlichen Wegweisern, die unserem Geist signalisieren, welchen Pfad durch die Landschaft alles gleichzeitig Seiendem er nehmen soll. Die Zeitkapseln sind Solitäre in unserer Welt – die einzigen Elemente, die auf eine Vergangenheit verweisen. Urkunden, Fotos, Geschichtsbücher gehören dazu – Gegenstände

²⁷⁸ Lovrić, Goran: In der Provinz ticken die Uhren anders. Zeitdarstellung in Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land*. In: Ders. (Hg.): Provinz in der Gegenwartsliteratur. Berlin: Peter Lang 2022, S. 38.

²⁷⁹ Edelbauer 2022, S.5.

²⁸⁰ Ebd., S.11.

²⁸¹ Lovrić 2022, S.44.

persönlicher Erinnerung, die etwas zu beweisen scheinen, das es in Wahrheit nicht gibt: kausale Vergangenheit.²⁸²

Der Text beschäftigt sich mit der Reflexion über die Natur der Zeit, basierend auf der Theorie des britischen Physikers Julian B. Barbour. Er stellt die traditionelle Sichtweise von Zeit als linear und kontinuierlich verlaufend in Frage. Barbour argumentiert, dass es „keine Zeit gibt“²⁸³ und präsentiert ein Konzept, das die Geschehnisse in der Welt auf andere Weise verbindet. Dies steht im Einklang mit modernen physikalischen Theorien, die die lineare Zeit als Illusion betrachten. Barbour führt das Konzept der „Zeitkapseln“ ein, die aus Objekten wie Urkunden, Fotos oder Geschichtsbüchern bestehen. Diese dienen als Hinweise auf die Vergangenheit, obwohl sie nicht direkt mit der Zeit verbunden sind. Sie ermöglichen unserem Bewusstsein, eine kausale Abfolge wahrzunehmen, obwohl die Zeit selbst nicht existiert. Dieser Ansatz ist sowohl philosophisch als auch wissenschaftlich interessant, da er traditionelle Vorstellungen von Zeit und Kausalität infrage stellt. Barbours Theorie ist Teil eines größeren Diskurses über die Natur der Realität und die Beziehung zwischen menschlicher Wahrnehmung und den Gesetzen des Universums. Letztlich regt der Text dazu an, über die Illusion der Zeit, die Konstruktion von Geschichte und Erinnerung sowie die Rolle der Zeit in unserem Weltverständnis nachzudenken.

Die Theorie Barbours verweist auf die Schwierigkeiten, denen Ruth auf ihrer Reise in die Vergangenheit ihrer Familie begegnen wird. Sie deutet auch auf das Ende des Romans hin, das als „eskapistisch“²⁸⁴ beschrieben wird, da es die Vorstellung einer greifbaren Vergangenheit infrage stellt. Ruths Beschäftigung mit der Zeit als Naturwissenschaftlerin verleiht diesem Thema eine zusätzliche Ebene der Bedeutung. Dies wird besonders deutlich in ihrem Gespräch mit dem Maskenhändler in dem Ruth über ihre Habilitation über eine alternative Zeittheorie spricht:

Es handelt sich dabei um eine alternative Theorie über die Zeit. Stellen Sie sich Folgendes vor: Wenn die Zeit irreal ist, wie wir heute wissen, dann sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eigentlich gleichzeitig vorhanden. Ähnlich einem dreidimensionalen Block lassen sich die vermeintlich aufeinanderfolgenden Momente lesen als nahe aneinanderliegend. Das heißt, die Zeit wird eher zu einer Raumrichtung als zu etwas, das die Dinge je verändern würde. Es ist kompliziert.²⁸⁵

Diese alternative Zeittheorie bietet eine faszinierende Perspektive, die die lineare Auffassung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufhebt und die Zeit als eine raumartige Dimension neu interpretiert. Zeit wird hier nicht als etwas verstanden, das fortläuft oder Dinge verändert, sondern als eine zusätzliche Raumrichtung, in der alle Ereignisse gleichsam schon vorhanden

²⁸² Edelbauer 2022, S. 28-29.

²⁸³ Ebd., S.28.

²⁸⁴ Lovrić 2022, S.44.

²⁸⁵ Edelbauer 2022, S.35-36.

sind. Die Herausforderung besteht darin, diese komplexe Vorstellung zu begreifen, da sie der menschlichen Erfahrung von Veränderung und Vergänglichkeit entgegensteht.

Diese Theorie spiegelt den zentralen Konflikt des Romans wider, in dem Zeit und Raum ineinander übergehen und untrennbar mit der Natur verbunden sind. Auch der Maskenhändler stellt eine weitere Zeittheorie vor, die auf der Traumzeit der australischen Aborigines basiert. Diese Traumzeit, in der die spirituelle und die physische Welt ineinanderfließen, lässt sich im Verlauf des Romans auf Groß-Einland und seine geheimnisvolle Vergangenheit anwenden. Ruth kommentiert:

Aber was die meisten Menschen an der Traumzeit nicht begreifen wollen, ist, dass die physische Welt in ihr bereits die Verbindung aus geistiger und körperlicher *ist*. Dass um uns herum die Landschaft gerade so fließt wie unsere Wahrnehmung – alles aus einem Guss. Somit wird die ganze Welt eigentlich Metapher.²⁸⁶

Die Aussage, dass „die physische Welt in ihr bereits die Verbindung aus geistiger und körperlicher *ist*“²⁸⁷ deutet darauf hin, dass die strikte Trennung, die wir oft zwischen dem Geistigen – Gedanken, Ideen, Bewusstsein – und dem Körperlichen – Materie, physische Welt – ziehen, in der Traumzeit nicht existiert. Hier wird die Welt als ein ganzheitliches Gebilde verstanden, in dem das Geistige und das Physische ineinanderfließen – es gibt also keinen Gegensatz mehr zwischen innerer Wahrnehmung und äußerer Realität. Schließlich wird die gesamte Welt als Metapher beschrieben. Dies bedeutet, dass die physische Welt nicht einfach eine Ansammlung von Materie ist, sondern symbolische Bedeutung hat. Alles, was in der Welt existiert, steht für etwas Größeres, Abstrakteres, und ist Ausdruck von Ideen oder geistigen Prinzipien. Das Zitat betont eine holistische Sichtweise der Welt, in der Geist und Materie nicht voneinander getrennt sind. Die Welt wird als ein fließendes, dynamisches Ganzes verstanden, das in permanenter Wechselwirkung mit unserer Wahrnehmung steht. Gleichzeitig ist die Welt symbolisch und metaphorisch, was bedeutet, dass ihre Elemente mehr bedeuten als das, was sie auf den ersten Blick darstellen. Die Traumzeit als Konzept stellt dabei die Einheit von physischer und geistiger Realität dar.

Diese Aussage markiert eine Schlüsselstelle des Romans, da sie Ruths physischen Übergang in eine andere Dimension von Raum und Zeit ankündigt. Edelbauer arbeitet hier mit einer umfassenden Metaphorik, die sowohl auf die Natur als auch die Menschen in Groß-Einland angewendet wird. In diesem Zusammenhang erklärt der Maskenhändler, dass auch die Ahnen als Metaphern fungieren:

Eine Metapher ist dann gelungen, wenn sie nach vorne und hinten strahlt, sagen die Aborigines. Sie muss die Vergangenheit ändern, weil sie ihr einen anderen Sinn gibt, und mehr noch die Zukunft, weil sie unsere Erwartung auf das kommende richtet. Insofern sind natürlich auch die Ahnen nichts anderes als Metaphern,

²⁸⁶ Ebd., S.39.

²⁸⁷ Ebd., S.39.

beziehungsweise noch viel mehr sind wir Metaphern für unsere Ahnen. Denken Sie das in genetischer Hinsicht.²⁸⁸

In diesem Zitat wird eine tiefgründige Vorstellung von Metaphern als einer transformativen Kraft präsentiert, die nicht nur einen sprachlichen, sondern auch einen existenziellen Einfluss auf Vergangenheit und Zukunft haben. Die Aborigines, deren spirituelles und philosophisches Denken hier zitiert wird, sehen Metaphern nicht nur als rhetorische Figuren, sondern als lebendige und mächtige Elemente, die unser Verständnis der Zeit und Identität prägen.

Im Verlauf der Geschichte verliert Ruth zunehmend ihr Gefühl für Zeit. Sie wird zu einem instabilen, trügerischen Konzept, auf das kein Verlass mehr ist: „Ich hätte schwören können, erst vor zwei Nächten angereist zu sein, so herrlich zähflüssig war alles vor sich gegangen.“²⁸⁹ Die Vorstellung von Zähflüssigkeit ist eine wiederkehrende Beschreibung für das veränderte Zeitgefühl in Groß-Einland. Edelbauer verwendet immer wieder Bilder der Langsamkeit, um das andere Tempo des Dorflebens zu verdeutlichen: „In Groß-Einland hatte alles ein anderes Tempo, eine götterspeisenhafte Zeitlosigkeit.“²⁹⁰ Dieses veränderte Zeitgefühl, das mit den geologischen Einbrüchen des Dorfes verknüpft ist, wird zu einem zentralen Motiv: „Das vielleicht Merkwürdigste war überhaupt, wie sehr der Rhythmus der Einbrüche sich auf das Zeitgefühl der Groß-Einländer übertrug.“²⁹¹ Die Zeit spiegelt den Zerfall des Dorfes wider, während die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zunehmend verschwimmen. Dies zeigt eine enge Verflechtung von Zeit und Natur in Edelbauers Roman und prägt die symbolische Ebene des Werks, die die Autorin in ihrer Poetik selbst wie folgt erklärt:

Wenn Ruth in *Das Flüßige Land* etwas über die Natur der Zeit erzählt etwa, dass es die Vergangenheit gar nicht realwirksam gibt, dann gibt dies wiederum Aufschluss über ihr Handeln in der »eigentlichen« Geschichte. Dort entfalten sich in der Folge »horizontale« Wirkungen, etwa bezüglich der Vergangenheit des Dorfes, und diese kann man erneut auf die Natur der Zeit beziehen. Ein und dieselbe Szene kann als gleichzeitig in verschiedenen Ebenen unterschiedlich wirksam werden²⁹²

In diesem Beispiel wird deutlich, wie die Natur der Zeit, wie sie von Ruth reflektiert wird, Einfluss auf ihr Handeln in der eigentlichen Geschichte nimmt. Ihre Überlegungen zur Irrealität der Vergangenheit – dass es die Vergangenheit in einem realen, kausalen Sinne nicht gibt – werden zum Schlüssel für die Interpretation ihrer Handlungen und Entscheidungen in Groß-Einland. Ruths Gedanke, dass die Vergangenheit nicht wirklich existiert oder zumindest nicht in der Weise, wie wir sie konventionell verstehen, gibt ihr Handlungsspielraum. Diese Überzeugung könnte erklären, warum sie sich nicht durch die historischen Ereignisse und Geheimnisse, die das Dorf umgeben, überwältigen lässt. Statt in einer festen, kausal verankerten

²⁸⁸ Ebd., S.41.

²⁸⁹ Ebd., S. 85.

²⁹⁰ Ebd., S.137.

²⁹¹ Ebd., S.172-173.

²⁹² Edelbauer 2024, S.84.

Vergangenheit verhaftet zu sein, betrachtet sie die Vergangenheit möglicherweise eher als eine formbare Erzählung, die ebenso wenig fix ist wie die Zeit selbst. Diese Einsicht kann ihr helfen, sich von den Lasten der Vergangenheit zu distanzieren und einen neuen Umgang mit der Geschichte des Dorfes zu finden.

Ruths Erkenntnisse über die Zeit und die Vergangenheit entfalten „horizontale Wirkungen“²⁹³ – das heißt, sie breiten sich über verschiedene Ebenen und Aspekte der Geschichte aus. Auf einer Ebene geht es um die persönliche Geschichte von Ruth, ihre eigenen Gedanken und Entscheidungen. Auf einer anderen Ebene betrifft es die Vergangenheit des Dorfes, die geheim gehaltenen Ereignisse und wie diese mit der Gegenwart verknüpft sind. Ruths philosophischer Blick auf die Zeit öffnet die Möglichkeit, dass die Vergangenheit des Dorfes nicht als feststehende Realität, sondern als etwas Deutbares und Verhandelbares betrachtet wird. Dadurch kann die Vergangenheit des Dorfes neu interpretiert oder sogar umgeschrieben werden, was wiederum die gegenwärtigen und zukünftigen Handlungen beeinflusst.

Diese Gleichzeitigkeit der Wirkungen – das heißt, dass dieselbe Szene oder Erkenntnis auf mehreren Ebenen gleichzeitig Bedeutung entfaltet – ist ein zentrales Motiv in der Geschichte. Ruths Reflexion über die Natur der Zeit beeinflusst nicht nur ihr persönliches Handeln, sondern auch die Art und Weise, wie die Geschichte des Dorfes und die damit verbundenen Verbrechen betrachtet werden. Es gibt eine Art Schichtmodell, in dem Ereignisse auf einer symbolischen, persönlichen und historischen Ebene gleichzeitig wirken. So wird deutlich, dass in *Das flüssige Land* die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft ineinander verschränkt sind und nicht isoliert betrachtet werden können.

In diesem Zusammenhang kann man die Idee der Zeit als eine Metapher verstehen, „die nach vorne und hinten strahlt“²⁹⁴ – sie verändert die Art und Weise, wie Ruth und die Leser:innen sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft wahrnehmen. Die Reflexion über die Zeit gibt nicht nur Einblick in Ruths Handeln, sondern eröffnet auch eine tiefere Ebene der Geschichte, in der die Ereignisse des Dorfes nicht fest, sondern flüssig und veränderbar sind. Die Reflexionen über die Zeit in *Das flüssige Land* zeigen, wie ein philosophisches Konzept – die Irrealität der Vergangenheit – direkte Auswirkungen auf das Verhalten und die Wahrnehmung der Protagonistin und die Struktur der Erzählung hat. Diese Gedanken wirken auf mehreren Ebenen gleichzeitig: Sie beeinflussen Ruths Handlungen, verändern den Blick auf die Vergangenheit des Dorfes und schaffen Raum für eine alternative Deutung der Geschichte. So wird die Zeit selbst zu einem fluiden Element, das sowohl die narrative Struktur als auch die Charaktere durchdringt und beeinflusst.

²⁹³ Ebd., S.84.

²⁹⁴ Edelbauer 2022, S.41.

7.2.2. Das Loch und die Legende des Perger Hannes

Die bereits diskutierte Verflechtung von Natur und Zeit in *Das flüssige Land* findet ihre bedeutendste Ausdrucksform im Symbol des schwarzen Lochs unter Groß-Einland. Dieses Loch, das sich wie ein unterirdisches Myzel durch den Untergrund zieht, verkörpert nicht nur die Zersetzung des Dorfes, sondern auch das kollektive Vergessen und die verdrängten Verbrechen, die die Gemeinschaft heimsuchen. Der Prozess, den Ruth durchläuft – das tiefer werdende Verständnis der Vergangenheit ihrer Familie und des Dorfes – spiegelt die Natur des Lochs wider, das immer weiter in die Tiefe reicht. Die metaphorische Verbindung zwischen der Natur und den geologischen Strukturen des Dorfes mit der Zeit zeigt, wie die Natur als unbändige Kraft die verdrängten Traumata an die Oberfläche stößt. Edelbauers detaillierte Beschreibung des Lochs als lebender Organismus, der unaufhaltsam wächst und die Bodenkruste destabilisiert, verknüpft das Motiv der Zeit mit der Natur auf eindringliche Weise. Während die geologischen Einbrüche das Zeitgefühl der Dorfbewohner:innen beeinflussen, wird das Loch zu einer Metapher für die zähflüssige Zeit, die in Groß-Einland regiert – eine Zeit, die durch Verdrängung und Stagnation geprägt ist.

Um Edelbauers Verständnis ihrer Metaphorologie besser zu verstehen, scheint es sinnvoll einen weiteren Blick in ihre 2024 erschienene *Routinen des Vergessens* zu blicken, dem sie ein ganzes Essay zu ihrem metaphorischen Schreiben widmet. Edelbauer selbst beschreibt ihr literarisches Schaffen und ihr Vorgehen insofern, dass im Zentrum ihrer Texte etwas steht, das sie selbst als „Supermetapher“²⁹⁵ bezeichnet, wobei das Loch die Supermetapher in *Das flüssige Land* darstellt. Weiter führt sie fort:

All diese Metaphern stehen für ein Zentralmotiv des Texte (das Loch für das Verdrängte [...]). Das ist aber nicht das einzig Wesentliche an ihnen. Vielmehr verhalten sie sich auch wie die beschriebenen Dinge. Das Loch ist nämlich genauso ein wirkliches Loch, wie es das Übertragene darstellt, auf das es referiert.²⁹⁶

Für Edelbauer scheint es also naheliegend, dass ihre Supermetaphern – die man laut ihr auch als Allegorie bezeichnen könnte, „in der eine verborgene Bedeutungsebene einer „öffentlichen“ Lesart gegenübersteht“²⁹⁷, nicht nur für ein Zentralmotiv in ihren Texten steht, sondern auch in real-existierende Objekte oder Personen verankert sind. Sie führt den Begriff der Allegorie weiter aus und beschreibt, wie sich eine Supermetapher zusammensetzt: Durch ein Feld von Tropen, die durch eine bestimmte Metapher „konzertiert und generiert wird.“²⁹⁸ „Das

²⁹⁵ Edelbauer 2024, S. 37.

²⁹⁶ Ebd., S.37.

²⁹⁷ Ebd., S.114

²⁹⁸ Ebd., S.115.

Entscheidende bei diesen Supermetaphern ist, dass der Raum zwar auch Bewusstseins – und Gedächtnisraum ist, aber ebenso ein ganz normaler Raum, der sich nach den Gesetzen der Geometrie und der Architektur beurteilen lässt“.²⁹⁹

Edelbauers Ansicht über Metaphorologie ist dadurch geprägt, dass sie ebendiese als „zweiseitig“³⁰⁰ bezeichnet. Unter einer zweiseitigen Metapher versteht sie demnach „eine Sinnanlage, die von einem doppelten Prozess der Übertragung lebt“³⁰¹, was sich dadurch erklären lässt, dass „ein und dieselbe Schilderung [...] Ausgangs – und Zielfeld eines metaphorischen Prozesses sein“³⁰² kann. Auf diese Weisen entstehen in ihrem Schreiben ganze „Tropenknoten“³⁰³, die sich gegenseitig motivieren. Dieses Verständnis einer Supermetapher und der damit einhergehenden Doppeldeutigkeit ihres Begriffs lässt sich anhand des Lochs in Groß-Einland gut beschreiben. Das Konzept, dass Zusammenhänge nie bis ins Kleinste durchdrungen werden können, widersetzt sich den traditionellen Erwartungen an eine klare narrative Auflösung. Stattdessen bleibt das Rätselhafte bestehen, und das Ungeklärte wird ein inhärenter Teil des Textes. Das Interesse am Rätsel und ihrer Durchdringung innerhalb einer Erzählung beschreibt Edelbauer auch in *Das flüssige Land* an einigen Stellen passend: „Das Rätsel lag selbst in Schichten vor, die man immer wieder frisch anbohren musste: Es gab hundertfache winzige Unstimmigkeiten“.³⁰⁴ Die Lösung des Rätsels durch Ruth wird durch die Supermetapher des Lochs aktiv gestört, sie schwimmt wortwörtlich, „es waren kleine Verschiebungen, doch je tiefer man bohrte, desto flüssiger wurde das, woran man sich noch festhalten konnte“³⁰⁵, in den „Murenabgängen der Gedächtnisse“³⁰⁶, in die sie immer tiefer eindringt.

Schon zu Beginn des Romans wird das Verdrängen im Zusammenhang mit dem Tod von Ruths Eltern angedeutet. Ruth erinnert sich an eine Erzählung ihrer Mutter, wonach es in Groß-Einland möglich sei, mit einer Leiter in den Untergrund zu steigen.³⁰⁷ Dieses Bild der verborgenen Tiefe knüpft unmittelbar an das zentrale Motiv des Romans an: Das Dorf sitzt auf einem unsichtbaren, wuchernden Problem, das sich unter der Oberfläche ausbreitet und droht, alles zu verschlingen.

Das Loch war von unbekannter Tiefe, Verästelung und Feuchtigkeit. Es zog sich wie ein unterirdisches Myzel unter den Bergkuppen und Siedlungen durch, brach in Röhrchen und Netzen an die Oberfläche und schob kontinentaldriftartig das nervöse Erdreich zu grobkörnig atmenden Halden zusammen, unter denen der faulige,

²⁹⁹ Ebd., S.115-116.

³⁰⁰ Ebd., S.116.

³⁰¹ Ebd., S.116.

³⁰² Ebd., S.117.

³⁰³ Ebd., S.117.

³⁰⁴ Edelbauer 2022, S.194.

³⁰⁵ Ebd., S.194.

³⁰⁶ Ebd., S.195.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S.16.

pilznetzige Verfallsprozess sich eingenistet hatte. Die Bodenkruste wurde im Laufe der Jahrzehnte weicher und weicher [...] Das Loch war im Grunde unbeherrschbar. Es war ein unendliches Ausatmen des Landes.[...] Das Loch hatte also eine klar umrissene Biographie, an die zu rühren sich niemand scheute, nur dass das gesamte poröse, wabenartige Land unter dieser Berührung zu zerfallen drohte.³⁰⁸

Hier wird verdeutlicht, wie das Loch im Lauf der Zeit an Macht gewinnt und das Dorf zunehmend destabilisiert. Es wird zu einem lebendigen Organismus, der sich unaufhaltsam unter der Oberfläche ausbreitet, unkontrollierbar wie eine Naturgewalt, die alles zerstört. Edelbauer nimmt hier bereits große Teile der kommenden Handlung vorweg, wenn sie schreibt, mit welchen Mitteln man versucht hat den Einsturz des Dorfes zu verhindern.

Es ist offensichtlich, dass die Protagonistin Ruth sich dieser Ausmaße sehr wohl bewusst ist und einschätzen kann, welche Naturgewalt das Loch ist. In diesem Abschnitt sind auch Informationen bezüglich der Nutzungsverfahren des Loches im 18. und 19. Jahrhundert beschrieben, sie geben mutmaßlich eine Zusammenfassung der Informationen, die sich neben ihrer Tätigkeit bei der Gräfin im Laufe ihrer Recherche zusammengetragen hat. Indem Edelbauer diesen tagebuchartigen Essay vor Ruths Ankunft in Groß-Einland einbettet, verschiebt sie die Zeitebenen und verstärkt das Gefühl der Unsicherheit und zeitlichen Unbestimmtheit. Dies trägt zur surrealen Atmosphäre des Romans bei, in der Zeit und Raum verschwimmen. Das schwarze Loch, das unter der Oberfläche wächst und die Fundamente des Dorfes destabilisiert, ist somit nicht nur ein Symbol für kollektives Verdrängen, sondern auch für die flüssige, instabile Natur von Zeit und Erinnerung in der Erzählung. Das Loch ist zugleich Bedrohung und Metapher für das Aufdecken verborgener Wahrheiten. Doch sowohl das Dorf als auch seine Bewohner:innen zögern, sich diesem Prozess zu stellen, aus Angst vor den Konsequenzen, die Beschäftigung mit der Vergangenheit mit sich bringen könnte. So bleibt das Loch eine unaufhaltsame, wachsende Gefahr, die sowohl das Dorf als auch das Leben der Menschen bedroht. Schon bei ihrer Ankunft im abgeschiedenen Dorf wird der Protagonistin Ruth bewusst, dass die Dorfbewohner:innen – unter der Führung der geheimnisvollen Gräfin – eine Vielzahl an Geheimnissen vor ihr verbergen. Ruth, getrieben von einem unstillbaren Wissensdurst und ihrer wissenschaftlichen Neugier, beschließt, länger in Groß-Einland zu bleiben, denn „nach der übermenschlichen Leistung, die Gemeinde gefunden zu haben“³⁰⁹ überkam sie nun einen großen Drang „einige weitere Tage zu verharren“³¹⁰, um die Mysterien zu ergründen, die das rätselhafte Loch und die Geschichte des Ortes umgeben.

Ein zentraler Bestandteil von Raphaela Edelbauers Erzählstruktur ist die Legende des Perger Hannes, auf die Ruth bei ihren Recherchen in der Ortschronik stößt. Diese Legende dient als ein

³⁰⁸ Ebd., S.61-64.

³⁰⁹ Ebd., S.65

³¹⁰ Ebd., S.65.

kraftvoller literarischer Kunstgriff, der die tiefe Verflechtung zwischen Groß-Einland und dem mysteriösen Loch verdeutlicht. Sie verstärkt die geheimnisvolle Aura des Dorfes und fungiert als narrative Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Ruth erhält nach dem Kauf ihres Hauses in Groß-Einland die Ortschronik, die ihr den ersten Einblick in die Vergangenheit des Dorfes und zum Ursprung des mysteriösen Lochs ermöglicht. Die Legende des Perger Hannes nimmt dabei einen prominenten Platz in dieser Chronik ein und wird als eine Geschichte über Selbstüberschätzung, Ausbeutung und letztlich über Zerstörung und Verdrängung erzählt. Hans Perger, auch Perger Hannes genannt, wird in der Chronik als ein reicher Handwerker beschrieben, der aus maßloser Hybris den Bau eines unterirdischen Schachts initiierte. Sein Ziel war es, durch diesen Schacht unsterblich zu werden. In der Ortschronik selbst wird die Authentizität der Sage um den Perger Hannes angezweifelt, wenn es heißt:

Dabei kann in der Geschichte von Pergerhannes Weniges sich wirklicher Authentizität rühmen; der gesamte Komplex um ihn wurde größtenteils mündlich weitergegeben. Die ausführlichste schriftliche Quelle ist erst gut ein Jahrhundert alt und in einem äußerst ungewöhnlichen Ton formuliert. Dass eben dieser Bericht, der 1897 niedergelegt wurde, nicht namentlich von einem Verfasser gezeichnet wurde, beweist zudem, dass es sich bei dem Stoff um ein schon lange vor seiner Niederschrift mündlich tradiertes Lokalepos handelt.³¹¹

Der Bericht hebt hervor, dass sich der Bau unter unmenschlichen Bedingungen vollzog, bei dem die Arbeiter, zumeist Leibeigene, bis zum Tod ausgebeutet wurden. Die extremen Arbeitsbedingungen und die Verheerungen, die der Schachtbau auf die Natur ausübte, werden plastisch beschrieben: „Die stinkenden Löcher wuchern am Stadtrand immer weiter und lassen in Läsionen die umgebende Erde in die Unfruchtbarkeit hineinfaulen.“³¹² Diese Schilderungen erinnern an das Bild der Verwesung und des Niedergangs, ähnlich wie in historischen Erzählungen über industrielle Ausbeutung und Umweltzerstörung.

Edelbauer greift hier ein Thema auf, das sich durch den gesamten Roman zieht: Die Verbindung zwischen der Naturzerstörung und der Misshandlung der Menschen, die sich in den Mythen und Geschichten des Dorfes manifestiert. Die Ausbeutung der Arbeiter durch Perger wird als zentraler Aspekt der Legende herausgestellt. In der Chronik wird beschrieben, wie die Arbeiter unter grauenhaften Bedingungen leben und arbeiten, praktisch dauerhaft unter der Erde:

Weil der Tunnel immer bodenloser wird, lohnt es sich bald nicht mehr, dass die Arbeiter zwischen der einen und der nächsten Schicht, also über Nacht, nach oben steigen[...] Die Arbeiter steigen für Wochen am Stück in den Abgrund, arbeiten zwölf Stunden, schlafen acht, beten zwei und essen in der verbleibenden Zeit. Sie spüren den Staub nicht mehr, der ihnen als zweiter Erdmantel inmitten des ersten um die Haut liegt. Zum Überleben gibt es Zwieback, Suppe, sonntags Dörrfleisch und die ganze Zeit über Liter an gespritzten Wein, der die Angst im Zaun hält.³¹³

³¹¹ Ebd., S.148.

³¹² Ebd., S.149.

³¹³ Ebd., S.151.

Die schlechten Arbeitsbedingungen zeugen von der brutalen Natur und rücksichtslosen Machtausübung, die Perger durch seine Schachtarbeiten an den Tag legt. Gleichzeitig wird das Opfer der Arbeiter religiös legitimiert: Die Arbeit im Schacht wird als „gottesfürchtige Hingabe“³¹⁴ dargestellt, bei der die Dorfbewohner die Ausbeutung der Menschen als Opfer für das Land und seine Gaben akzeptieren.

Die Kontamination der Landschaft und die körperlichen Leiden der Arbeiter stehen sinnbildlich für eine tiefergehende, kollektive Schuld, die im Dorf immer wieder verdrängt wird. Die Ortschronik selbst zeigt eine widersprüchliche Haltung gegenüber der Legende, indem sie deren Authentizität anzweifelt und gleichzeitig anerkennt, dass sie Teil der kollektiven Erinnerung ist. Es wird deutlich, dass die Chronik die Geschichte von Perger Hannes als ein schon lange tradiertes Lokalepos betrachtet, das zur Deutung der Naturphänomene herangezogen wurde und somit eine zentrale Rolle in der Dorfmythologie spielt. Im weiteren Verlauf der Erzählung wird jedoch deutlich, dass die Hybris und Paranoia von Perger Hannes ins Chaos führen. Durch die Einführung irrationaler Regeln, wie der Aufteilung des Schachtsystems in verschiedene Quadranten und der Isolation der Arbeiter voneinander, kommt es schließlich zu einem fatalen Stolleneinbruch, bei dem zwölf Arbeiter ums Leben kommen. Diese Katastrophe markiert den endgültigen Zusammenbruch des Projekts und zeigt die zerstörerische Kraft der menschlichen Überheblichkeit, die sowohl die Menschen als auch die Natur in Mitleidenschaft zieht.

Edelbauer nutzt die Legende, um zu verdeutlichen, dass das Dorf Groß-Einland seit Jahrhunderten in einem Strudel aus verdrängten Geheimnissen gefangen ist. Das Loch wird dabei zum Sinnbild für das Vergraben dieser Geheimnisse, aber auch für das kollektive Vergessen und die Verdrängen von Schuld in der österreichischen Geschichte. Die Figur des Perger Hannes wird dabei in der Dorfchronik aus zwei Perspektiven betrachtet: Einerseits umgibt ihn ein Urmythos, der den Dorfbewohnern half, natürliche Phänomene zu erklären, die sie ohne diese Erzählungen nicht verstanden hätten. Andererseits wird er als ein Sammelgefäß kollektiver Erinnerungen dargestellt, das die verschiedenen Erfahrungen und Geschichten der Dorfgemeinschaft in sich vereint. Diese Legende verdeutlicht die komplexe Beziehung des Dorfes zu seiner Vergangenheit und zu den Themen Macht, Ausbeutung und Schuld. Die Art und Weise, wie die Dorfbewohner die Legende rezipieren und als Teil ihrer Geschichte weitertragen, spiegelt die widersprüchliche Haltung gegenüber der eigenen Vergangenheit.

Das Loch selbst wird zu einem allgegenwärtigen, unfassbaren Phänomen, das Ruth zunehmend in seinen Bann zieht. Dabei ist das Loch nicht nur ein geologisches,

³¹⁴ Ebd., S.151.

realexistierendes Phänomen, sondern auch eine Metapher für das kollektive Schuldgefühl und die verdrängten historischen Vergehen des Dorfes. Schnell begreift auch Ruth, dass es sich nicht um ein gewöhnliches geologisches Loch handelt, sondern um eine tiefergehende, metaphysische Entität, die auf symbolischer Ebene mit den Schicksalen und dunklen Geheimnissen der Dorfbewohner:innen verflochten ist. Bereits in den ersten Tagen spürt Ruth eine bedrückende, kaum greifbare Spannung, die wie ein unsichtbares Netz das Dorf umgibt. Es gibt Themen „in die sie nicht weiter dringen konnte“³¹⁵, weil sie tabuisiert oder zu gefährlich sind, um darüber zu sprechen. Das Loch steht dabei im Zentrum dieser Mysterien und besonders die Gräfin erschwert ihr den Zugang zur Wahrheit:

Dass manche Erklärungsversuche unternommen wurden, hieß natürlich nicht, dass mir die wirklich wesentlichen Dinge nicht weiterhin unklar geblieben wären, denn es gab Geheimnisse, in die ich zunächst nicht weiter dringen konnte, Subtexte, Geflüstertes, von dem ich genauso klar wahrnahm, dass es in der Luft knisterte, wie ich wusste, dass danach zu fragen ohne Sinn wäre. Das prominenteste Thema und gleichzeitig das, womit der Umgang mir in der ersten Zeit das größte Mysterium schien, war freilich: das Loch.³¹⁶

Ruth fühlt sich wie magisch von dieser bedrohlichen Leere angezogen, fasziniert von der mysteriösen Macht, die das Dorf untergräbt und dessen Auswirkungen sie immer klarer wahrnimmt. Edelbauers eindringlich Beschreibung des Dorfwassers – „tückisch trübe“³¹⁷ und „kalkschwanger“³¹⁸ – schafft eine Verbindung zwischen dem verseuchten Wasser und den Körpersäften der Bewohner:innen. In diesem Sinne wird das Wasser des Dorfes, wie Edelbauer es darstellt, nicht nur zu einer Bedrohung für die Gesundheit der Menschen, sondern es dringt tief in die Identität der Dorfbewohner:innen ein. Der Kalk im Wasser, der es weiß färbt, überträgt sich symbolisch auf ihre Körpersäfte, als ob das Loch selbst in ihre Adern fließen und ihre innere Struktur verändern würde. Diese Metapher verdeutlicht die untrennbare Verbindung zwischen den Bewohner:innen und dem Loch: Es verändert sie buchstäblich von innen heraus und greift tief in ihr Leben und ihre Existenz ein.

Während Ruth das Geheimnis des Loches weiter erforscht, stößt sie auf die Geschichte von Elfriede, die ihr erzählt, dass das Loch seit jeher von der jeweiligen Regierung kontrolliert wurde. Tiefere religiöse und mythische Konnotationen umgeben das Phänomen, und in den Traditionen des Dorfes wird es verehrt und gefürchtet. Die Aussage „Geh religiös! Das geht weiter über Religion hinaus. Da geht es um Opfergaben, weil wir gewisse Dinge hier sehr hoch halten. Der Mensch ist ja mit der Heimat verheiratet, mit dem Untergrund, aus dem wir alle kommen“³¹⁹ verdeutlicht die uralte, symbolische Verbindung der Menschen zu diesem Loch,

³¹⁵ Ebd., S.84.

³¹⁶ Ebd., S.84-85.

³¹⁷ Ebd., S.108.

³¹⁸ Ebd., S.108.

³¹⁹ Ebd., S. 111.

das sowohl Ursprung als auch Ende ist. Es verkörpert die unentrinnbare Verbindung der Dorfbewohner:innen mit ihrer Umgebung und ihrer Vergangenheit.

Neben den Mysterien, die das Loch umgeben, spielt ein entscheidender Faktor eine Rolle: Es fungiert als Mittäter, das zur drohenden Versenkung Groß-Einlands beitragen. Diese Tatsache versucht die Gräfin vehement zu verschleiern. In einem der von ihr organisierten Salons wird Ruth persönlich Zeugin dieser Ablenkungsmanöver, als sie auf den Zustand des Hauptplatzes aufmerksam machen möchte:

Wir hatten für viele Jahrhunderte ein äußerst lukratives Bergwerk in unserer Gemeinde, das leider über diese lange Zeit das Erdreich ein wenig aufgeweicht hat. Die Sache ist die: Die Absenkung geht momentan schneller vonstatten als angenommen. Zuweilen verzeichnen gewisse Grundstücke über dem Hauptkegel Senkungen um einen Zentimeter am Tag. Jahrhundertealte Marmorböden springen in der Hälfte entzwei und die Menschen sitzen in ihren Wohnzimmern auf den Steinfundamenten, was eine zugegebenermaßen unerfreuliche Situation ist, erklärte sie.³²⁰

Dieses Beispiel verdeutlicht, wie sehr die Gräfin in einer Scheinwelt lebt, die sie mit aller Kraft aufrechtzuerhalten versucht. Ihre Beschreibungen des Zustands der dörflichen Infrastruktur sind zwar genau und ungeschönt, jedoch durch ihre eigene Wortwahl wie „ein wenig aufgeweicht“³²¹ oder „eine zugegebenermaßen unerfreuliche Situation“³²² stark verharmlost. Dadurch erscheinen die Probleme weniger bedrohlich, als sie tatsächlich sind und als setze die Gräfin Ästhetik über Sicherheit. Dies wird durch Aussagen wie „Natürlich sieht es nicht schön aus, wenn sich Gebäude verziehen, und es fällt auch den Besuchern auf“³²³ oder „Im Laufe der Absenkung brechen aber leider immer wieder Gebäudeteile ein, was auch für das Ortsbild bedauerlich ist“³²⁴ noch unterstrichen.

Ruth erblickt hier zum ersten Mal die unterirdischen Strukturen des Lochs und bemerkt, dass sich unter der Gemeinde „ein gigantischer Hohlraum befindet, der, luftig gestützt wie eine gotische Kathedrale, nur von dünnen Stalaktitensäulen gehalten wurde“.³²⁵ Der Vergleich mit einem sakralen Bauwerk scheint bei der fast ehrfürchtigen Behandlung des Lochs treffend. Trotz der dringenden Notwendigkeit, es zu beseitigen und der Planung, es zuzuschütten, wird mit größter Vorsicht vorgegangen. Das Loch wird dabei nahezu vermenschlicht, wie der Geologe Philipp Loipold betont: „Wir untersuchen den Berg wie einen geliebten Körper“.³²⁶ Die Konzeption des Lochs als nicht nur rein geologisches Phänomen, sondern als Supermetapher setzt geschickt Edelbauers Verständnis über die Anforderungen ihres eigenes Schreibens in Szene. Denn so verwendet sie laut eigener Aussage in all ihren Texten das Konzept des

³²⁰ Ebd., S.123.

³²¹ Ebd., S.123.

³²² Ebd., S.123.

³²³ Ebd., S.123.

³²⁴ Ebd., S.126.

³²⁵ Ebd., S.124.

³²⁶ Ebd., S.124.

Magischen, um die etablierte Normalität zu durchbrechen. Die „Basislinie des Normalen“³²⁷, die sie dabei schafft dient als Referenzpunkt für das Publikum, um Verfremdung und Brüche umso stärker zu empfinden, wenn das Magische oder das Unbekannte diese Realität durchdringen. Dieser Ansatz erzeugt eine Spannung zwischen dem Vertrauten und dem Unheimlichen, dem Echten und dem Imaginären. In einer Wechselwirkung mit der Durchbrechung der Normalität steht Edelbauers Interesse an Rätsel als zentrales Element: „Wie schon im Kapitel über Fiktionalität erwähnt, ist ein solches Szenario für mich das Ideal: Rätsel, die man selbst nicht lösen kann, Zusammenhänge, die man auch zum Schluss nicht bis ins Kleinste durchdringt“.³²⁸

Die Texte der Autorin tragen, wie im vorhergehenden Absatz beschrieben, einige zentrale Merkmale der traditionellen Anti-Heimatliteratur auf, wie beispielsweise die Thematisierung des Tourismus und die Idyllisierung der österreichischen Landschaft, auf die nun im folgenden Kapitel analysiert werden.

7.3. Vergraben

Das Motiv des Vergrabens spielt in Raphaela Edelbauers Debütroman eine zentrale Rolle und ist eng mit den Themen des Verschweigens und Verdrängens verknüpft. Das Vergraben wird im Roman sowohl als tatsächliche Handlung der Figuren als auch symbolisch eingesetzt: Es steht für den realen Untergang von Groß-Einland sowie für das metaphorische Vergraben der Geheimnisse, die das Dorf umgeben. Besonders deutlich wird dies durch das Loch, das als bedrohliches Element im Zentrum des Dorfes klafft, und dessen geplante Auffüllung im Rahmen der sogenannten Kunstaktion. Diese Aktion, die stark von Tourismusinteressen geprägt ist, spiegelt die Tendenz wider, Missstände zu verdecken und die Fassade einer heilen Welt aufrechtzuerhalten.

7.3.1. Tourismus und die Kunstaktion

Mit der drohenden Versenkung des Dorfes durch das geheimnisvolle Loch wird ein weiteres zentrales Motiv der traditionellen Anti-Heimatliteratur deutlich – die Tourismusdebatte. Auch in Groß-Einland spielt der Tourismus eine essenzielle Rolle für die lokale Wirtschaft. Statt jedoch die offensichtliche Gefahr für das Dorf ernst zu nehmen, nutzt die Gräfin die prekäre Situation als Vorwand, um die Aushöhlung des Lochs für eine spektakuläre Kunstaktionen zu

³²⁷ Edelbauer 2024, S.68.

³²⁸ Ebd., S.81.

nutzen und vergleicht diese sogar mit „Aktionismus“.³²⁹ Ihr erklärtes Ziel ist es, „den Tourismus im großen Stil darum [zu] vereinen“.³³⁰ Die sogenannte Kunstaktion wird sich demnach in drei Schritten vollziehen: Die Ankunft, die in ein Empfangskomitee mündet, in dem die Gäste aus Wien mit traditionellen österreichische Speisen und Getränken versorgt werden. Anschließend spielt eine Blasmusikkapelle und es erfolgt eine Taufe „(eventuell Entbindung)“.³³¹ In einer zweiten Phase steht die Performance, eine Mischung aus „Kunstaktion und Naturschauspiel“³³² im Fokus. Ziel ist es das Loch als „mythische Naturkraft, mit der die Menschen im Einklang leben“³³³ zu präsentieren. In der dritten und letzten Phase soll das Loch mittels Ruth Füllmittel „wenn es romantisch dämmt“³³⁴ befüllt werden, als „unvergleichliches Schauspiel aus der Macht österreichischer Industrie, des Maschinenbaus sowie bodenständiger Folklore und Hochkunst [...]“.³³⁵

Trotz der absurden Natur dieser Inszenierung und Ruths wiederholten Versuchen, mit rationalen Argumenten dagegenzuhalten, lässt sich die Euphorie der Gräfin und ihrer Salonteilnehmer nicht bremsen. Die Vorstellung des Projekts wird mit fast schon manischer Begeisterung vorgetragen, obwohl der Vortrag zunehmend fragmentarisch und wirr wird. So wird Ruth Zeugin einer bizarren Präsentation:

Der Vortrag wurde immer fragmentarischer und unzusammenhängender, als handelte es sich um eine Montagearbeit: „Das Ziel, das wir anvisieren, ist, in etwa zwanzig Monaten die große Eröffnung feiern zu können. Dazu müssen wir die Blasmusik aufstocken, und wir haben für die Absicherung nicht genug Personal bei der Freiwilligen Feuerwehr. Im Untergeschoss wird es einen echten Chagall geben, den unsere Gräfin zur Verfügung stellt“ - wieder Applaus – „und die nötigen Streben wurden bereits aus China beordert. Die Bevölkerung wird Stück für Stück eingeweiht, es wird eventuell eine Volksbefragung geben. Der Arbeitstitel lautet wie bekannt: Projekt Untergrund.“³³⁶

Die Figur der Gräfin verkörpert auf eindrucksvolle Weise eine zutiefst ambivalente Haltung gegenüber der drohenden Gefahr, die vom Loch ausgeht. Obwohl sie sich der immer größer werdenden Bedrohung bewusst ist, zeigt sie eine bemerkenswerte Tendenz, die Risiken zu verharmlosen und sogar zu ignorieren. Im vorhin bereits erwähnten Salon der Gräfin wird dieses widersprüchliche Verhalten besonders deutlich. Die Gräfin beschreibt die dramatischen Erdsenkungen mit einer geradezu unheimlichen Präzision, während sie gleichzeitig versucht, das Ausmaß der Bedrohung durch beschwichtigende Formulierungen wie „das Erdreich ist ein wenig aufgeweicht“³³⁷ oder „eine zugegebenermaßen unerfreuliche Situation“³³⁸

³²⁹ Edelbauer 2022, S.126.

³³⁰ Ebd., S.126.

³³¹ Ebd., S.258.

³³² Ebd., S.258.

³³³ Ebd., S.259.

³³⁴ Ebd., S.259.

³³⁵ Ebd., S.259.

³³⁶ Ebd., S.128.

³³⁷ Ebd., S.123.

³³⁸ Ebd., S.123.

herunterzuspielen. Auch scheint der wirtschaftliche Aspekt in den Augen der Gräfin eine bedeutsamere Rolle als das Wohl der Gemeinschaft zu spielen, wenn sie behauptet: „Das Geld wird durch den Tourismus wieder hereinschwappen.[...] Die Hotels machen sich schon bereit. [...] wenn wir die ganze Kapazität ausschöpfen, können wir ein Plus erwirtschaften“.³³⁹ Diese Strategie der Verharmlosung und Relativierung verdeutlicht nicht nur ihren inneren Verdrängungsmechanismus, sondern auch ihre Prioritäten. Anstatt sich der tatsächlichen Gefahr zu stellen, setzt sie alles daran, das äußere Erscheinungsbild des Dorfes und dessen touristisches Potenzial aufrechtzuerhalten. Die Gräfin scheint nahezu besessen davon, Groß-Einland als attraktives Ziel für Tourist:innen zu inszenieren, wobei sie die Sicherheitsbedenken der Bevölkerung als zweitrangig behandelt. Ihr Verhalten offenbart eine tiefe Kluft zwischen äußerer Schönheit und innerer Zerrüttung – ein Symbol für die zunehmende Gefahr, die unter der idyllischen Oberfläche lauert.

Der Kontrast zwischen der ästhetischen Wahrnehmung des Dorfes und der realen Bedrohung spiegelt auch eine verbreitete Haltung in der Literatur wider, in der die Heimat oft als fragiles Konstrukt erscheint, das durch äußere Einflüsse und innere Risse bedroht wird. Die Gräfin personifiziert diese Spannung, indem sie die oberflächliche Schönheit über das Wohl der Gemeinschaft stellt. Ihre Beschwichtigungen zeigen eine Art ästhetische Sturheit, die es ihr erlaubt, die wahren Gefahren zu übersehen – ein Verhalten, das letztlich das Schicksal des Dorfes besiegeln wird.

Während Ruth in ihren Recherchen weiter in die Geschichte Groß-Einlands eintaucht, stößt sie auf weitere düstere Geheimnisse der Vergangenheit. Bei einem ihrer Spaziergänge entdeckt sie eine Gedenkstätte, deren Inschrift sie innehalten lässt: „In Gedanken an die Vorkommnisse“³⁴⁰, sowie „An dieser Stelle gingen manche zugrunde, das soll unvergessen bleiben“³⁴¹. Getrieben von Neugier versucht Ruth, mehr über die Bedeutung dieser Worte herauszufinden. Unerwartete Hilfe kommt von der Pensionsinhaberin Frau Erna, was Ruth überrascht: „Bis heute wundert mich, dass die Informationen auf den ersten Blick ebenso leicht hergegeben wurden, wie sie vom allgemeinen Bewusstsein vergessen worden waren“³⁴². Die ihr gereichte Mappe enthält einen „nüchterne[n] Bericht“³⁴³, der unmissverständlich an das Massaker von Rechnitz erinnert – ein weiteres dunkles Kapitel der österreichischen Geschichte. Diese Parallelen sind kein Zufall, denn das Szenario ist nahezu eins zu eins übernommen. Auch

³³⁹ Ebd., S.291.

³⁴⁰ Ebd., S.129.

³⁴¹ Ebd., S.129.

³⁴² Ebd., S.130.

³⁴³ Ebd., S.130.

Verweise auf Elfriede Jelineks Werke, insbesondere *Die Kinder der Toten* und *Rechnitz (Der Würgeengel)* sind in der Schilderung deutlich erkennbar:

In der immer schwärzer werdenden Szenerie war es zunächst kaum zu erkennen als auf einmal von unten, also aus der schon zugeschütteten Grube sich Körper zu winden begannen, die letzten noch lebendigen, die sich aus den Gräbern herausgearbeitet hatten, um Luft ringend. Dann Schüsse.³⁴⁴

Dieser Absatz erinnert stark an Jelineks und Leberts metaphorische Darstellungen des Verschlammens und Vergrabens. Geheimnisse und die damit verbundenen Opfer des Massakers, die als Bedrohung oder Problem wahrgenommen werden, werden buchstäblich in der Erde begraben. Hier wird die Natur selbst zur aktiven Komplizin, in dem sie hilft, die tief verwurzelten Missstände und Geheimnisse von Groß-Einland zu verbergen. In Ruths Entdeckungen zeigt sich, dass unter der scheinbar idyllischen Oberfläche des Dorfes finstere Wahrheiten und ungesühnte Verbrechen verborgen liegen, die mit jeder neuen Enthüllung mehr ans Tageslicht drängen. Die Geschichte Groß-Einlands wird so zu einem Spiegelbild der Anti-Heimatliteratur, die hinter der Fassade der heilen Welt die Abgründe des Verdrängten und Verschwiegenen sichtbar macht.

7.3.2. Der Showdown – Alles so flüssig

Zu Ende des Romans wird die Traditionslinie der Anti-Heimatliteratur noch einmal deutlich: Angefangen mit dem allmählichen Zerfall von Groß-Einland, den Geheimnissen und derer Aufdeckung bis hin zur absurden Inszenierung von Verschweigen und Verdrängen im Rahmen der Kunstaktion, sehen wir hier die Elemente des Anti-Heimatromans.

Der zentrale Platz von Groß-Einland, der sowohl geografisch als auch symbolisch das Herz des Dorfes darstellt, spielt dabei eine sehr essenzielle Rolle und ist dementsprechend am stärksten von den bedrohlichen Erdabsenkungen betroffen. So beschreibt Ruth:

Das heißt, an drei oder vier Stellen der Stadt lag der Asphalt nur mehr wie eine dünne Kruste über dem Nichts, gehalten von der Spannung des Materials selbst. Wie ein Blatt Papier, das, an auseinanderdriftenden Festkörpern eingespannt, langsam seinen inneren Halt verliert, knirschte der Beton zwischen Kirche und Oststadt kaum hörbar im Regen, als das Gewicht des Pferdes ihn belastete.³⁴⁵

Anstatt jedoch die wachsende Gefahr ernst zu nehmen, versucht die Dorfgemeinschaft, die brüchige Realität durch oberflächliche Maßnahmen wie „Schönung, Streckung, Auffüllung“³⁴⁶ zu überdecken. Edelbauer nutzt diese Szenerie, um scharfe Kritik an der österreichischen Gesellschaft und ihrem oberflächlichen Umgang mit historischer Schuld zu formulieren, indem sie die Legende des Perger Hannes rekonstruiert und in die Gegenwart bringt:

³⁴⁴ Ebd., S.132.

³⁴⁵ Ebd., S.247.

³⁴⁶ Ebd., S.175.

An einer gleichmäßig den Stein durchtrennenden Nut war der Kirchturm gebrochen, zu Boden gestürzt und hatte die sieben an ihn geschnallten Arbeiter in die Tiefe gerissen.[...]Zwei der Arbeiter waren durch den Aufprall auf der Stelle tot, drei weitere lebensgefährlich verletzt, die zwei, die beim Sturz auf der Oberseite des Turmes gelandet waren, immerhin noch ansprechbar.³⁴⁷

Die Dorfbewohner:innen weigern sich, die drohende Katastrophe zu erkennen. Das alltägliche Leben wird massiv gestört, jedoch leben die Menschen wortwörtlich um das Loch rum, als es zu akzeptieren. Diese erzwungene Anpassung an die neuen Lebensumstände führt auch zu Spannungen innerhalb der Gemeinschaft, bis hin zur aktiven Aggressionen untereinander.³⁴⁸ Die Bewohner:innen greifen zu ästhetischen Verschönerungen, um das Bild eines idyllischen Dorfes zu bewahren. Der Grad der Desillusion ist so hoch, dass die Gemeinschaft trotz des immer größer werdenden Loches nicht einsehen will, dass ihre Heimat gefährdet ist und droht dauerhaft zerstört zu werden. Ein Beispiel dafür ist Ruths Engagement der Blasmusiker für die bevorstehende Kunstaktion. Hausbrecht, einer der Bewohner, mit dem Ruth in den Dialog tritt versichert ihr die Organisation von vierhundert Blasmusikern, unter der Bedingung, dass die Landwirte zwei Monate vor geplanter Aktion ihren Anbau unterbrechen.³⁴⁹ Anfänglich verwirrt über den scheinbar fehlenden Zusammenhang forscht die Physikerin nach, bis ihr Hausbrecht zu erklären versucht, dass das Loch durch Pfahlwurzler – eine Pflanzenart, die den Boden trichterförmig aufgräbt und auflockert – Grund für die massiven Absenkungen seien. Edelbauer inszeniert diese Szene so absurd, dass sie einen verschwörungstheoretischen Beiklang hat:

„Jeder weiß, was mit den Landwirten ist. [...]“. Sie sorgen für die Absenkungen. Da“, er zeigte an die Decke. Ein faustdicker Riss, der sich von der Mitte des Raumes bis unters Klavier in der Ecke zog.“ [...] Was glauben Sie, warum drüben das Feuerwehrhaus immer weiter einbricht?“

„Wegen des Loches, denke ich.“

„Jaja, aber die Frage ist, wie das Loch überhaupt zustande gekommen ist. Tiefwurzler“, sagte er nochmals. „Die Bauern verdienen sich an solchen Kulturen natürlich eine goldene Nase und glauben, dass ein Mensch der Wissenschaft das nicht durchschaut. Kommt alles aus Südamerika, von den Pharmakonzernen.“³⁵⁰

Dies steht sinnbildlich für das Verdrängen der Vergangenheit und das Festhalten an einer brüchigen Fassade, während tiefgreifende Veränderungen und Auseinandersetzungen mit der Wahrheit abgelehnt werden. Auch die Gräfin unterstützt dieses Wegschauen, „um nicht unnötig Panik oder gar Fortzug auszulösen“.³⁵¹

Die detaillierte Schilderung der Absenkungen und der weitreichenden Zerstörung, die das Loch in Groß-Einland verursacht, zeigt eindrucksvoll die Unfähigkeit der Dorfbewohner:innen, sich der Realität zu stellen. Selbst als ein kleines Mädchen in eines der Aushöhlungen der Löcher fällt und nicht mehr aufzufinden ist, gibt es noch eine gewisse Resistenz gegen die Wahrheit, nur Ruth kommentiert, was sich vor ihren Augen abspielt und meint „In seiner

³⁴⁷ Ebd., S.250.

³⁴⁸ Vgl. ebd., S.252

³⁴⁹ Vgl. ebd., S.262.

³⁵⁰ Ebd., S.263.

³⁵¹ Ebd., S.265.

Stimme oszillierte die Angst über das Verschulden der Gemeinde: Man hatte das Loch nicht genügend abgesichert“.³⁵² Gebäude und Häuser gehen verloren, Menschen verlieren ihre Existenzgrundlage, doch die Dorfgemeinschaft bleibt in einer Art kollektiven Lähmung gefangen. Sie scheint unfähig, sich den Konsequenzen zu stellen. Die Trance, in der sie verharren, verweist auf ein tieferes Problem: Die Weigerung, sich den unangenehmen Wahrheiten des eigenen Schicksals zu stellen. Ein besonders auffälliges Symbol für die ungleiche Verteilung von Macht und Verantwortung ist das Schloss der Gräfin, das auf einem Felsen steht und als einziges Bauwerk vom Absinken verschont bleibt. Diese Unberührtheit des Schlosses, inmitten der allgemeinen Zerstörung, ist ein Sinnbild für die privilegierte Position der Machtelite, die von den Folgen des Lochs verschont bleibt. Während das Dorf allmählich im Chaos versinkt, bleibt die Gräfin unberührt – eine Allegorie für die Ungleichheit, die in der Gesellschaft vorherrscht.

Ruths Erkenntnis, dass das Loch nicht nur eine physische, sondern auch eine tiefere metaphorische Bedrohung darstellt, wächst im Laufe des Romans zunehmend an. Für sie wird das Loch zum Sinnbild für das Ungeklärte und Verdrängte in der Geschichte von Groß-Einland. Das Füllmittel, das sie entwickeln soll, dient nicht nur dazu, die Stabilität des Bodens wiederherzustellen, sondern könnte auch bedeuten, die ungelösten Geheimnisse des Dorfes für immer zu begraben. Hier zeigt sich die Verknüpfung des Lochs mit der verdrängten Schuld der österreichischen Geschichte, insbesondere in Bezug auf die Zwangsarbeiter und das Massaker, das tief in der Vergangenheit des Dorfes verankert ist. Die Auffüllung des Lochs könnte also auch eine symbolische Handlung sein – das endgültige Begraben von Geheimnissen, die nie wirklich aufgearbeitet wurden. Ruths verzweifelte Versuche, ein Füllmittel zu finden, das das Loch stopfen könnte, scheitern schließlich an der Unaufhaltsamkeit der Natur und der symbolischen Bedeutung des Lochs. Das Loch bleibt letztlich bestehen – als stumme Erinnerung an die Schuld, die nie wirklich aufgearbeitet wurde, und als Mahnmal für die Fragilität einer Gesellschaft, die unfähig ist, sich ihrer eigenen Geschichte zu stellen.

Im letzten Abschnitt des Romans eskaliert die Situation in Groß-Einland zunehmend. Die Natur, die sich bisher scheinbar neutral verhielt, beginnt, sich aktiv gegen die Dorfbewohner:innen zu wenden. Ein anhaltender Nieselregen durchweicht das Dorf und lässt den Boden immer weiter nachgeben, bis alles zu schwimmen beginnt. Dieses Bild erinnert an das Motiv der Verschlammung die darauffolgende Konsequenz des Aufweichens in Leberts *Wolfshaut* bei dem die Natur als aktive Kraft das Verdrängte zurück an die Oberfläche bringt. Die Dorfbewohner:innen, die sich lange in einer Illusion von Sicherheit wiegten, verhalten sich

³⁵² Ebd., S.282.

zunehmend irrational. Gewalt und Chaos brechen aus, während die Gemeinschaft Stück für Stück auseinanderfällt.

Der Showdown des Erzählstrangs bildet die Kunstaktion, in der sich sowohl die Verdrängung als auch die Verleugnungsmechanismen innerhalb der Gemeinschaft als auch der physische Zustand des Loches und des Dorfes, das sich auf ihm befindet, manifestiert. Die Verleugnung spitzt sich insofern zu, dass trotz der Sorge, ob die „Gemeinde diese knapp drei Monate [bis zur Kunstaktion] überstehen würde“³⁵³, eine Person im Dorf sich der Gefahr scheinbar nicht bewusst ist: „Die Gräfin schien bester Dinge zu sein. Es lagen Pralinen auf dem Tisch – teure, von denen ich wusste, dass die Gräfin die Halbkilotranchen kaufte und stets alleine aß“.³⁵⁴ Weiter: „Die Gräfin pflegte das Loch euphemistisch als eine *Auslassung* zu bezeichnen, so als hätte man den Boden planvoll ausgespart, um ihn nun mit ihren Inventionen ergänzen zu können“³⁵⁵. In den letzten Kapiteln wird nicht nur der Showdown im Sinne der finalen Kunstaktion und deren Konsequenzen beschrieben, sondern wird auch als Möglichkeit genutzt Ruths Nachforschungen nach ihren Eltern und den Geschehnissen in Groß-Einland aufzulösen. So erfährt sie, dass ihre Großeltern Juden gewesen sind und was in jenem österreichischen Kleindorf geschehen war: „Ich erfuhr so durch die Augen und Ohren eines erst Dreizehnjährigen, worüber ich nicht hatte sprechen hören: dass die Eltern meines Vaters, oder zumindest einer der beiden, Juden gewesen sein mussten“.³⁵⁶

Auf diesen letzten Seiten des Romans, hat die Symbolik des Vergrabens eine besondere Bedeutung: Wenn die Dorfbewohner:innen wortwörtlich ihren Ballast entsorgen, respektive im Loch zu vergraben versuchen und sich „mitten in den Vorbereitungen zum Fest [...] sich in der ganzen Gemeinde ein Phänomen des Verschwindens“³⁵⁷ entfaltete. Dies manifestiert sich in einer Häufung von Beschwerden, die allesamt vermerken, dass einige Bewohner:innen der Gemeinschaft in der Nacht ihr nicht mehr benötigtes Hab und Gut wegschaffen. So kommentiert Ruth die Beschwerden wie folgt:

Die Erzählungen handelten davon, dass jemand vermeintlich allerlei ins Loch warf, meist nachts und unter allen Vorsichtsmaßnahmen, die garantieren sollten, dass niemand einen sah. Im Grunde konnte das nicht überraschen: In wenigen Wochen, so dachten alle, würde der Hohlraum ausgegossen mit einer Füllmasse, die es für immer unmöglich machen würde, zu allem, was sich im Loch befand, jemals wieder Zugang zu erhalten. Jeder hatte wohl etwas zu entsorgen, bei dem man in den Vorjahren vielleicht nicht gewusst hatte, wohin damit.³⁵⁸

³⁵³ Ebd., S.287.

³⁵⁴ Ebd., S.287

³⁵⁵ Ebd., S.287.

³⁵⁶ Ebd., S.274.

³⁵⁷ Ebd., S.310.

³⁵⁸ Ebd., S.311-312.

Des Weiteren beobachtet sie: „Aber als ich den Berg an gleichförmigen Anschuldigungen durchblätterte, wurde mir doch sonderbar zumute: In unglaublicher Synchronie hatte die Bevölkerung begonnen, Dinge ins Loch zu schaffen“.³⁵⁹

Das Loch steht hier auch wieder metaphorisch für das Verdrängen und Entsorgen. Die problematischen Dinge, die man nicht wusste „wohin damit“³⁶⁰, werden heimlich und in aller Vorsicht ins Loch geworfen. Das impliziert, dass es sich um Inhalte handelt, die die Menschen nicht in der Öffentlichkeit preisgeben wollen, sei es aus Scham, Schuldgefühl oder Angst vor den Konsequenzen. Es könnte also symbolisch für verdrängte oder ungelöste Probleme stehen, die aus dem kollektiven Bewusstsein entfernt werden sollen. Der Akt des nächtlichen und geheimen Entsorgens verstärkt zudem die Idee der Schuld und des heimlichen Verdrängens. Auch die auffällig betonte Synchronie, mit der die Bevölkerung beginnt, Dinge ins Loch zu schaffen deutet auf ein gemeinsames Bewusstsein hinsichtlich einer kollektiven gesellschaftlichen Krise hin. Die Tatsache, dass alle dies nahezu gleichzeitig tun, weist auf eine Massenpsychose hin.

Der allmähliche Zerfall des Dorfes wird gegen Ende der Geschichte von den Bewohner:innen Groß-Einlands wahrgenommen. Dennoch wird auch hier deutlich, dass der desillusionierte Eindruck vorherrscht, da das Hauptaugenmerk offenbar darauf liegt, wie Groß-Einland in der Zeit vor dem Einsturz als geeinte Gemeinschaft innerhalb Österreichs wahrgenommen wird. So meint Elfriede in einem Plenum:

Ich habe große Sorgen, wie die Öffentlichkeit unsere Gemeinde sehen wird, wenn sich nicht etwas ändert. Was wird man über uns sagen, wenn die eingeladenen Journalisten kommen und Groß-Einland hängt schief? Wir sind doch eigentlich ein sauberer Ort, rechtschaffen und schön, immer gewesen. Dass jetzt alles so schief hängt, das passt doch gar nicht zu uns.³⁶¹

Die Sorge, wie die Öffentlichkeit die Gemeinde wahrnehmen wird, zeigt eine starke Fixierung auf das äußere Bild und den Ruf der Gemeinschaft. Es scheint eine Diskrepanz zwischen der Selbstwahrnehmung („sauber“, „rechtschaffen“, „schön“) und der aktuellen Realität („alles hängt schief“) zu geben. Dies deutet darauf hin, dass sich die Gemeinschaft vielleicht selbst als moralisch überlegen und geordnet versteht, doch im Moment deutet das „Schiefe“ darauf hin, dass diese Ordnung in Gefahr oder bereits zerbrochen ist. Die Aussage „Wir sind doch eigentlich ein sauberer Ort, rechtschaffen und schön“³⁶² suggeriert eine nostalgische oder idealisierte Vorstellung der Vergangenheit. Die Bewohner halten an einer Vorstellung der

³⁵⁹ Ebd., S.312.

³⁶⁰ Ebd., S. 312.

³⁶¹ Ebd., S. 329.

³⁶² Ebd., S. 329.

Gemeinschaft fest, die möglicherweise nicht (mehr) der Realität entspricht. Einzig Ruth scheint der Verdrängung der Wahrheit und des zähen Alltagsstrotts in Groß-Einland müde zu werden:

Ich war todmüde und wusste ja, dass hier nichts wirklich eskalieren würde, dass die Groß-Einländer vor der tatsächlichen Handlung abdrehen und alles in sich zusammenfiel wie eine von der Herdplatte genommene Milchaufschäumung. Ebenso war es dann einen Tag später geschehen.³⁶³

Ruth verweist hier auf eine gewisse Lethargie oder Passivität seitens der Dorfbewohner:innen. Der Vergleich mit der Milchaufschäumung verdeutlicht das abrupte Zusammenfallen von Spannung und Handlungsmacht in der Gemeinde. Dies zeigt ein tiefes Verständnis für die Dynamik in der Gemeinschaft, in der Spannungen zwar aufkommen, aber letztlich nie zu einer echten Konfrontation oder Handlung führen. Es beschreibt eine Art chronische Handlungsunfähigkeit oder das wiederholte Abwenden vor der Konsequenz. Die Groß-Einländer ziehen sich zurück – das bedeutet, dass sie vor der tatsächlichen Tat zurückschrecken, auch wenn die Situation vielleicht schon kritisch erscheint. Ruth prognostiziert hier den ultimativen Verfall der Gemeinde, deren nahendes Ende sie nun vollends realisiert.

In dem Moment, in dem Ruth realisiert, pendelt sich auch das Zeitgefühl, sowie die Zeitebene in Groß-Einland allmählich ein. Auf den letzten Seiten des Romans erfährt die junge Physikerin nun durch ein Telefonat mit ihrer Tante, dass sie tatsächlich seit sechs Jahren in Groß-Einland verweilt und nicht die von Ruth angenommenen drei. Mit zunehmender Aufenthaltsdauer und dem Aufdecken weiterer Fakten zu dem mysteriösen Verschwinden ihrer Eltern erhält Ruth immer mehr Klarheit über ihre Gefühle zum Heimatort ihrer Eltern.

Am Tag der Kunstaktion trifft sie eine weitreichende Entscheidung. Dieser Tag ist der Gipfel der Verdrängung, und auch Ruth kann letzten Endes nicht entziehen. Aus dieser Einsicht heraus entscheidet sie dementsprechend zu handeln und unter die Verdrängungsmechanik in Groß-Einland einen Schlusstrich zu ziehen. Diesen Plan formuliert sie auch aus:

Ich würde warten, bis die Abendveranstaltung begann, und kurz vorher durch die Reihen der Journalisten gehen, um ihnen je eine der Mappen zu geben. Aus diesen würden sie, so unvollständig die Daten ohne die Bücher meiner Eltern auch waren, von den Fakten erfahren, die ich zusammengetragen hatte: von den siebenhundertfünfzig verschwundenen Menschen und den Besitzverhältnissen des Bergwerks, von den vereitelten Durchsuchungen und der Mittäterschaft des Dorfes, vom Adel, der Gräfin und Glottersaat. Wenn es acht war, würde ich die Bühne besteigen, die Journalisten dazu auffordern, den obersten Ausdruck aus ihrer Mappe anzusehen, und dann beginnen, meine wirkliche Rede zu halten.³⁶⁴

In ihrem Vorhaben wird deutlich, wie zwiespältig Ruth gegenüber ihrer neuen Heimat fühlt. Durch die geplante Entblößung nimmt sie die Rolle einer Anklägerin ein. Sie bereitet sich darauf vor den Journalisten und somit auch der Öffentlichkeit ihre zusammengetragenen Fakten vorzutragen, um so das kollektive Schweigen zu brechen. Ihre Rede und die Übergabe der Mappen ist akribisch geplant, was auf die hohe Dringlichkeit und moralische Verantwortung,

³⁶³ Ebd., S.330.

³⁶⁴ Ebd., S.339-340.

die Ruth verspürt, hindeutet. Die Szenerie ist fast schon dramatisiert, insbesondere die geplante Enthüllung auf der Bühne. Es geht Ruth um die Konfrontation mit der Wahrheit und das Durchbrechen des Schweigens. Trotz des aufgeladenen Spannungsbogens und des kommenden Finales inszeniert Raphaela Edelbauer den Schluss des Romans eher als Antiklimax und lässt viele Handlungsstränge offen. Nach einem erneuten Zusammentreffen mit dem Maskenhändler und dem bereits beschriebenen Dialog über Zeit und die Zerrissenheit Ruths entschließt diese sich kurzerhand Groß-Einland vor dem Abschluss der Kunstaktion fluchtartig zu verlassen.³⁶⁵ In diesem letzten Absatz legt Edelbauer die traurige Konsequenz des Vergrabens von Geheimnissen dar:

Das Erdreich schien meinem Vorhaben noch ein letztes Mal entgegenwirken zu wollen und schwappte, vom Laub des beginnenden Herbstes bedeckt, mir entgegen.[...] Schweigen, die Verweigerung des Sprechens, dachte ich wieder und nahm die erste Serpentine, war der höchste und weitreichendste Akt der Rebellion. Ich würde mich einfach Groß-Einland entziehen meiner sogenannten Heimat den Rücken kehren, und nicht bliebe dann von mir - das heißt, bis auf die Abertonnen von Füllmittel, die gerade in den Boden gepumpt wurden.³⁶⁶

Die folgende Phrase, „das Erdreich schien meinem Vorhaben noch ein letztes Mal entgegenwirken zu wollen“³⁶⁷, symbolisiert den Widerstand der Natur gegen die Entscheidungen und Handlungen der Protagonistin. Das Erdreich könnte als Metapher für die Vergangenheit interpretiert werden, die nicht einfach ignoriert oder überwunden werden kann. Es stellt sich als etwas dar, das nicht nur passive Materie ist, sondern aktiv in den Verlauf der Ereignisse eingreift.

Die Reflexion über das Schweigen und die Verweigerung des Sprechens deuten darauf hin, dass Ruths Entscheidung, sich von Groß-Einland abzuwenden, eine Form von Rebellion ist. Es ist eine bewusste Ablehnung der starren Strukturen und der Unterdrückung von Wahrheiten, die in ihrer Umgebung vorherrschen. Der Akt des Schweigens kann sowohl als Schutzmechanismus als auch als Protest gegen das Unrecht interpretiert werden. Ruths Gedanken über das Schweigen reflektieren eine tiefere innere Auseinandersetzung mit den Themen der Identität und Zugehörigkeit. Indem sie sich entschließt, den Ort zu verlassen, stellt sie sich den Fragen, die mit ihrer Herkunft und ihrer Verbindung zu Groß-Einland verbunden sind. Des Weiteren versucht sie sich selbst ihre sprunghafte Entscheidung rational wie folgt zu erklären: „Wenn man die Handlungen einer Gruppe nicht billigte, dann musste man sich eben eine neue Gruppe suchen, um dieses Problem zur Auslöschung zu bringen – ja: Probleme verlangten nicht nach einer Lösung, sondern nach einer vollkommenen Verflüchtigung, einer Vernichtung“.³⁶⁸ Der Rückzug von der sogenannten Heimat wirft Fragen zur Identität und

³⁶⁵ Vgl. ebd., S.346.

³⁶⁶ Ebd., S.347-348.

³⁶⁷ Ebd., S.347.

³⁶⁸ Ebd., S.348.

Zugehörigkeit auf. Was bedeutet es, Heimat zu haben, wenn diese Heimat mit Trauma und Geheimnissen belastet ist? Ruths Flucht ist eine klare Abkehr von der Vorstellung, dass Heimat immer ein positiver Raum sein muss. Der Schluss des Romans bricht demnach mit den üblichen Erwartungen an einen dramatischen Höhepunkt. Nachdem der Spannungsbogen um die Enthüllung der Verbrechen, das Verschwinden der Menschen und die Rolle des Dorfes aufgebaut wurde, entscheidet sich Ruth, die scheinbar bevorstehende Konfrontation nicht weiterzuführen. Dies verstärkt das Gefühl von Ohnmacht und Resignation, das sich im Verlauf des Romans immer wieder andeutet. Statt eine Lösung oder ein Ende zu finden, wird die Geschichte absichtlich offen und fragmentarisch beendet. Ruths Gedanke, dass „Schweigen, die Verweigerung des Sprechens, der höchste und weitreichendste Akt der Rebellion“³⁶⁹ sei, bringt eine interessante Umkehrung der Vorstellung von Widerstand. Statt durch Enthüllung und Konfrontation zu rebellieren, sieht Ruth im Schweigen eine Form des Widerstands. Dies könnte als radikale Kritik an der Idee verstanden werden, dass das Aussprechen oder Offenlegen von Geheimnissen automatisch zur Befreiung oder Heilung führt. In Ruths Augen scheint das Schweigen eine Art persönlicher Auflehnung gegen den übermächtigen Strukturen und der erdrückenden Vergangenheit zu sein, der sie nicht durch aktive Auseinandersetzung, sondern durch den bewussten Entzug begegnet. Ruth rationalisiert ihre Entscheidung zu fliehen, indem sie behauptet, dass „Probleme [...] nicht nach einer Lösung, sondern nach einer vollkommenen Verflüchtigung, einer Vernichtung“³⁷⁰ verlangen. Diese Sichtweise könnte als fatalistischer oder nihilistischer Ansatz gedeutet werden, der die Möglichkeit einer echten Lösung oder Auseinandersetzung infrage stellt. Anstatt Verantwortung für die Aufarbeitung der Vergangenheit zu übernehmen, zieht sie sich zurück und überlässt das Problem sich selbst. Der Entschluss, Groß-Einland zu verlassen, symbolisiert zudem auch einen tiefen Bruch mit ihrer Heimat und Identität. Die Stadt, die als Heimat und Ursprung dient, ist zugleich ein Ort des Unrechts und der Geheimnisse, die sie nicht mehr ertragen kann. Ihr Rückzug zeigt den endgültigen Verlust einer Bindung an diesen Ort. Es ist nicht nur eine physische Flucht, sondern auch eine Flucht vor ihrer Vergangenheit und der Identität, die mit Groß-Einland verbunden ist.

Edelbauer scheint mit diesem Schluss eine kritische Haltung gegenüber der Vorstellung zu vertreten, dass jede dunkle Vergangenheit oder jedes kollektive Trauma zwangsläufig durch Aufarbeitung gelöst werden kann. Ruths Flucht deutet darauf hin, dass es Situationen gibt, in denen das Verdrängen und Verlassen die einzige Option darstellt, wenn die Konfrontation zu schmerzhaft oder zu aussichtslos erscheint. Diese Haltung könnte als Kommentar auf

³⁶⁹ Ebd., S.348.

³⁷⁰ Ebd., S.348.

gesellschaftliche oder politische Prozesse der Vergangenheitsbewältigung gelesen werden, bei denen die Verdrängung oft als Weg gewählt wird, um sich nicht mit den Konsequenzen einer tiefgehenden Auseinandersetzung beschäftigen zu müssen. Edelbauer trifft die bewusste Entscheidung für einen antiklimatischen Schluss, der die Leser:innen herausfordert, über die Vorstellung von Aufarbeitung und Konfrontation nachzudenken. Die Entscheidung, den Schluss antiklimatisch zu gestalten, subvertiert die typischen Erwartungen an einen dramatischen Höhepunkt. Normalerweise erwarten Leser eine Konfrontation oder eine Auflösung von Konflikten, aber Edelbauer wählt einen Weg, der die Unsicherheit und Komplexität von Ruths Situation betont. Durch die Flucht Ruths wird der Leser herausgefordert, über die Konzepte von Aufarbeitung und Konfrontation nachzudenken. Statt eine klare Antwort auf die Probleme in Groß-Einland zu geben, bleibt die Geschichte offen und lässt Raum für Interpretation. Ruths Flucht und ihre Verweigerung, sich den Problemen von Groß-Einland zu stellen, stehen im Gegensatz zur vorher aufgebauten dramatischen Spannung, die die Leser:innen emotional investiert. Ruths letzte Entscheidung, sich von diesen Spannungen und Konflikten abzuwenden, steht im scharfen Kontrast zu diesem Aufbau und zeigt, wie individuelle Entscheidungen oft unvorhersehbare Wege nehmen. Ruths Rückzug ist nicht nur physisch, sondern auch emotional. Ihr Entschluss, sich von den Problemen in Groß-Einland abzuwenden, spiegelt eine tiefere innere Flucht wider. Dies kann als eine Form des Selbstschutzmechanismus interpretiert werden, die in der Realität vieler Menschen zu finden ist. Der Schluss verdeutlicht, wie Verdrängung nicht nur zu einem persönlichen Rückzug führt, sondern auch gesellschaftliche Probleme in einem Kollektiv manifestiert. Ruths Entscheidung spiegelt die weit verbreitete Tendenz wider, schmerzhaft Wahrheiten zu ignorieren, anstatt sich ihnen zu stellen.

Die Verdrängung und das Schweigen, die den Roman durchziehen, finden in der symbolischen Versiegelung des Bodens und Ruths endgültigem Rückzug ihren Höhepunkt. Edelbauer lässt offen, ob Ruths Flucht ein Akt der Rebellion oder der Kapitulation ist. Diese Ungewissheit regt zur Reflexion über die Natur von Widerstand und Anpassung an. Ist der Rückzug eine Ablehnung der herrschenden Verhältnisse – oder ist es ein Zeichen der Resignation? Die Frage nach den Grenzen der Aufarbeitung wird aufgeworfen: Kann man sich wirklich von der Vergangenheit lösen, ohne sich ihr zu stellen?

8. Ist *Das flüssige Land* ein Anti-Heimatroman?

Edelbauers Umsetzung der narrativen Elemente der Anti-Heimatliteratur in *Das flüssige Land* macht deutlich, dass Innovation nicht immer mit großen Veränderungen oder neuen literarischen Strömungen einhergehen muss. In ihren *Routinen des Vergessens* merkt die Autorin an, dass Innovation leise, oft subtil und unsichtbar im Verborgenen wirken kann. Diese Form von Innovation bedeutet, dass man neue Werkzeuge oder Ansätze verwendet, selbst wenn man bereits die traditionellen Mittel beherrscht. Es wird betont, dass Innovation nicht zwangsläufig eine völlig neue Lösung für ein altes Problem darstellen muss, sondern oft auch eine alte Lösung für ein neues Problem richtig sein kann. Innovation wird somit als eine Form der Selbstwirksamkeit beschrieben, bei der kreative und individuelle neue Ansätze entwickelt werden können.³⁷¹

Die Autorin unterscheidet zudem zwischen den Begriffen der Realität und des Realismus. Während Realismus darauf abzielt, die Welt möglichst detailgetreu abzubilden (Mimesis), wird Realität als etwas verstanden, das kohärent und stimmig ist, unabhängig davon, ob es mit der wirklichen Welt übereinstimmt. Diese Realität ist der Grundbaustein aller denkbaren Welten. Realismus hingegen kann nur versuchen, die Welt nachzuahmen, und wird zwangsläufig an der maximalen Doppelung scheitern. Edelbauer argumentiert, dass der Versuch, eine perfekte Nachahmung zu schaffen, niemals vollständig gelingen kann, da das Nachgeahmte immer eine Kopie bleibt. Realität hingegen basiert auf innerer Kohärenz und kann über die Replikation der äußeren Welt hinausgehen. Der Text bezieht sich auf die formale Präsentation von Geschehnissen, beispielsweise die Vertuschung von Verbrechen in der Vergangenheit durch Machthaber:innen, wie der Gräfin in *Das flüssige Land*. Obwohl es hier um Fiktion geht, wird argumentiert, dass eine Geschichte im absoluten Sinn wahr sein kann, auch wenn sie nicht realistisch ist. Sie beschreibt ihr Verständnis von Realismus und Realität selbst wie folgt: „Realismus strebt nach dem Partikularen und muss möglichst viele Details abgleichen, um einen Vorgang nachzuahmen – Realität dagegen ist ein kataboler Prozess, in dem das Wegfallen von Limitation die Universalität einer Erfahrung hervorhebt.“³⁷²

In ihrer Poetikvorlesung thematisiert sie auch die Rolle von Traditionen in der Kunst. Traditionen bieten die Möglichkeit, auf bereits bestehende emotionale Reservoirs zurückzugreifen, die in den Rezipient:innen angelegt sind. Dies ermöglicht es, Ideen und Strategien zu sammeln, sich in Traditionslinien einzureihen und gleichzeitig Raum für neue Ansätze zu schaffen. Traditionen werden also nicht als Hindernis für Innovation gesehen,

³⁷¹ Vgl. Edelbauer 2024, S.93.

³⁷² Ebd., S.36-37.

sondern als wertvolle Quelle, die es ermöglicht, auf tiefere emotionale und intellektuelle Ressourcen zurückzugreifen. So bedient sich Raphaela Edelbauer zwar der Tradition der Anti-Heimatliteratur, schafft jedoch neue Ansätze wie beispielsweise die Verknüpfung mit dem Element der Zeit, was auch Goran Lovrić passend feststellt. Er konstatiert, dass die Provinz in *Das flüssige Land* zwar den räumlichen Rahmen des Romans bildet, jedoch nicht das zentrale Thema ist. Die Erzählung sei „parabelhaft-metaphorisch und bezieht sich auf die Gegenwart und Vergangenheit des ganzen Landes“.³⁷³ Raphaela Edelbauers Roman inszeniert demnach nicht nur den klassischen Gegensatz zwischen Stadt und Provinz, sondern intensiviert diesen durch das Spiel mit unterschiedlichen Zeitdimensionen.³⁷⁴ In dieser Ungleichzeitigkeit, wie sie Norbert Mecklenburg bereits 1982 als ein Merkmal der Provinzromane beschrieb³⁷⁵, gelingt Edelbauer ein ungewöhnlicher Kunstgriff im Kontext der Anti-Heimatliteratur. Die Verknüpfung mit theoretischen Modellen wie Einsteins Relativitätstheorie, der Theorie der Schwarzen Löcher und der Traumzeit der Aborigines³⁷⁶, erzeugt eine fließende Darstellung von Zeit, die sich eng mit den Naturzuständen in Groß-Einland verknüpft. Lovrić argumentiert, dass diese kosmologischen und physikalischen Verweise dazu führen, dass *Das flüssige Land* nicht als klassischer Anti-Heimatroman betrachtet werden kann. Er beruft sich dabei auf Jürgen Koppensteiners Definition und diverse Rezensionen.³⁷⁷ Dennoch erkennt Lovrić bestimmte Merkmale der Anti-Heimatliteratur in Edelbauers Werk:

Edelbauer thematisiert im Roman nicht das Leben und die Arbeit auf dem Land, wobei einige Elemente des Anti-Heimatromans wie z.B. Konservatismus und konspirative Verschwiegenheit der Einwohner als Motive erscheinen, allerdings auf einer anderen geographischen bzw. lokalen Ebene und zudem metaphorisch. Die Verschwiegenheit und Gleichschaltung der Bevölkerung erinnert aber durchaus an Hans Leberts Roman *Wolfshaut* (1960), den man als grundlegendes Werk sowohl der ‚politisch engagierten‘ als auch der ‚post-modernistischen‘ Strömung der Anti-Heimatliteratur bezeichnen kann. (vgl. Lovrić 2005, 2006) Groß-Einland kann also in dieser Hinsicht mit dem Ort Schweigen aus Leberts Roman verglichen werden, in dem ebenfalls die getöteten Zwangsarbeiter der Landschaft und Bevölkerung auch Jahre nach den Verbrechen keine Ruhe geben.³⁷⁸

Lovrićs Argumentation hebt hervor, dass Edelbauer eine bewusste Distanz zu den traditionellen Darstellungen des Lebens und der Arbeit auf dem Land, wie sie oft in der Heimatliteratur zu finden sind, inszeniert. Anstelle einer direkten Thematisierung ländlicher Realität setzt Edelbauer auf eine metaphorische und geographisch verschobene Ebene, um Aspekte wie Konservatismus und die konspirative Verschwiegenheit der Bevölkerung zu thematisieren. Diese Elemente, die in gewisser Weise an den Anti-Heimatroman anknüpfen, stehen bei

³⁷³ Lovrić 2022, S.39.

³⁷⁴ Vgl. ebd. S.39.

³⁷⁵ Vgl. Mecklenburg, Norbert: Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman. Köln: Habil.Schr. 1982, S.15.

³⁷⁶ Vgl. Lovrić 2022, S. 37.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S.40.

³⁷⁸ Ebd., S.40.

Edelbauer jedoch in einem anderen Kontext: Sie dienen nicht dazu, ein realistisches Bild des Landlebens zu zeichnen, sondern vielmehr, um übergreifende gesellschaftliche Strukturen und Verdrängungsmechanismen zu reflektieren. Edelbauer greift dieses Motiv der Verdrängung und des kollektiven Schweigens in *Das flüssige Land* auf, verlegt es aber in einen metaphorischen Rahmen: Die bröckelnde Erde von Groß-Einland und die zunehmende Absenkung des Bodens stehen symbolisch für das Verdrängte und die nicht aufgearbeiteten Verbrechen der Vergangenheit, die die Bevölkerung ebenso erdrücken wie die physischen Veränderungen der Landschaft. So kann Groß-Einland als ein metaphorisches Pendant zu Hans Leberts Ort Schweigen interpretiert werden. In beiden Fällen bleibt das Unrecht der Vergangenheit ein fortwährender Schatten, der die Gegenwart der Dorfbewohner prägt. Edelbauer modernisiert und erweitert dabei die Struktur des Anti-Heimatromans, indem sie die postmoderne Fragmentierung der Realität sowie die Auflösung von Zeit und Raum in ihr Erzählkonzept einfließen lässt. Groß-Einland wird nicht nur zu einem Ort des Schweigens und der Verdrängung, sondern zu einem surrealen Schauplatz, an dem sich die Realität und das Fiktionale überlappen. Durch diese innovative Darstellung wird der Anti-Heimatroman in einen neuen, zeitgenössischen Kontext überführt, der die traditionelle Auseinandersetzung mit Heimat und Geschichte erweitert.

Raphaella Edelbauer gelingt es, durch die Verbindung neuer Metaphern und Themen, die klassische Struktur der Anti-Heimatliteratur zu erweitern. Ihre Innovation steht in einer Reihe mit anderen zeitgenössischen Autor:innen, wie Helena Adler, Marie Gamillscheg, Petra Piuk und anderen in dieser Arbeit bereits behandelten Autorinnen, die ebenfalls traditionelle Motive neu interpretieren. Klaus Kastberger sprach im Juli 2024 im Rahmen der „o-töne“ im Gespräch mit Julia Jost von einer Anti-Heimatliteratur 2.0, zu der Edelbauers Werk maßgeblich beitragen.

9. Wie gesellschaftsrelevant ist *Das flüssige Land*?

In diesem Kapitel soll die gesellschaftliche Relevanz von *Das flüssige Land* verdeutlicht werden, indem auf Raphaella Edelbauers Werk *Routinen des Vergessens* eingegangen wird. Die Sammlung von Essays, die 2024 veröffentlicht wurde und auf Edelbauers Wiesbadener Poetikvorlesungen basiert, untersucht die Rolle der Sprache in der realen Welt und das Schreiben als Form der Erkundung von Sprache. Sie verbindet Naturwissenschaften, Literatur und Philosophie und zeigt auf, dass diese Disziplinen ähnliche Methoden zur Erschließung der Welt nutzen können. Besonders Metaphern und Fiktionalität – die bereits angesprochen wurden – betrachtet Edelbauer als Grundbausteine der Sprache, was eine tiefgehende Reflexion über die

Tiefengrammatik von Sprache bietet. Diese Themen setzen das in ihren Romanen wie *Das flüssige Land* begonnene Schaffen fort.

Edelbauer erklärt in einem Essay, dass literarische Fiktion durch „Permutationen der Verhältnisse“³⁷⁹ in die Wirklichkeit übergreift und somit neue Erkenntnisse ermöglicht, die über bloße Unterhaltung hinausgehen. Sie hilft, die Strukturen der Realität zu durchdringen und ermöglicht eine tiefere Form des Erkennens. Zudem betont sie, dass Literatur durch ihre ästhetische und sprachliche Struktur tiefergehende Wahrheiten erfasst, die durch nicht-literarische Texte nicht erfasst werden können: „Exemplifikation ist der Mechanismus, durch den die Literatur auf diese tieferen Wahrheiten verweist“. Das bedeutet, dass die Darstellung von Einzelfällen in der Literatur eine symbolische Bedeutung hat, die es ermöglicht, auf allgemeingültige Prinzipien oder tiefere Wahrheiten zu verweisen. Diese Wahrheiten lassen sich nicht einfach durch eine wörtliche Beschreibung erfassen, sondern erfordern die spezifische ästhetische und sprachliche Struktur der Literatur.³⁸⁰

Ein weiterer Aspekt, der in dem literarischen Schaffen Edelbauers eine maßgebliche Rolle spielt, ist das Ungesagte. Die Autorin schafft explizit Leerstellen und Andeutungen, die den Leser oder die Leserin dazu anregen, tiefer in den Text vorzudringen, und eigene Schlüsse zu ziehen. In diesem Kontext verweist der Text auf Edelbauers *Das flüssige Land* in dem sich die Logik des Anti-Heimatomans mit der zeitgenössischen Physik überlappt, um Dinge sagbar zu machen, die in keinem der beiden Einzelsysteme allein möglich gewesen wären. Hier wird gezeigt, dass Literatur durch ihre eigene Regelmäßigkeit und Struktur paradoxerweise mehr zulässt als eine rein wissenschaftliche oder faktische Darstellung. Zentral in *Das flüssige Land* ist das Loch, das als Bedrohung für die physische Existenz des Dorfes dient, aber auch als Symbol für die verdrängte Geschichte Österreichs steht. Die Dorfbewohner ziehen es vor, sich dem Alltag zu widmen, anstatt sich der bedrohlichen Vergangenheit zu stellen. Dieses Verhalten verweist auf eine breitere kulturelle Verweigerung, sich der eigenen Vergangenheit und den darin verwurzelten Verbrechen zu stellen.

Der Roman eröffnet somit eine vielschichtige Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte und ihrem Erbe. Durch das Loch und die dörfliche Gemeinschaft entwirft sie eine literarische Allegorie auf die Mechanismen der Verdrängung und Verleugnung, die die Erinnerungskultur des Landes prägen. Das ästhetische Spiel mit Gewalt, die stille Akzeptanz von Schuld und die hartnäckige Weigerung, sich mit den Abgründen der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen, stehen im Zentrum der Erzählung. Diese Themen machen *Das flüssige Land* zu einem bedeutenden Werk der modernen österreichischen Literatur.

³⁷⁹ Edelbauer 2024, S.10.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S.54.

Anti-Heimatsromane wie *Das flüssige Land* sind demnach auch heute noch gesellschaftlich relevant, weil sie wichtige Debatten über nationale Mythen und kollektive Erinnerungen aufgreifen. In vielen Gesellschaften, vor allem in Mitteleuropa, wird der Begriff „Heimat“ oft romantisiert und idealisiert. Diese Romane hinterfragen jedoch die unangenehmen Wahrheiten, die hinter solchen Vorstellungen stehen, wie etwa die Verstrickung ländlicher Gemeinden in historische Verbrechen. Gerade in einer Zeit, in der Nationalismus und populistische Bewegungen zunehmen, leisten sie einen wertvollen Beitrag, indem sie zeigen, dass die Idylle der Heimat häufig mit Ausschluss und Intoleranz verbunden ist. Darüber hinaus sind diese Werke auch relevant, weil sie sich mit den tiefgreifenden Veränderungen beschäftigen, die die Globalisierung mit sich bringt. In einer Welt, in der immer mehr Menschen aus ländlichen Regionen in Städte ziehen, entstehen Konflikte um Identität und Zugehörigkeit. Anti-Heimatsromane bieten eine kritische Reflexion dieser Dynamiken und thematisieren den Verlust lokaler Kulturen sowie die Spannung zwischen Tradition und Moderne. Gleichzeitig greifen sie aktuelle gesellschaftliche Themen wie Fremdenfeindlichkeit und den politischen Rückzug auf regionale oder nationale Identitäten auf, was sie hochaktuell macht. Hinzu kommen ökologische und soziale Krisen im ländlichen Raum, wie die Abwanderung junger Menschen und die zunehmende Marginalisierung ländlicher Regionen, sowie das Thema des immer noch währenden Patriarchats, besonders in den Gegenden der Vorstadtdörfern und Provinzen, sowie die damit einhergehende Mutterschaft und Weiblichkeit im Dorf. In diesen Werken wird deutlich, wie stark der ländliche Raum von kapitalistischen und sozio-kulturellen Einflüssen geprägt wird und welche Konsequenzen dies für das Leben und die Kultur in diesen Regionen hat. Anti-Heimatsromane thematisieren diese Herausforderungen und sind somit in der Lage, drängende Fragen unserer Zeit zu beleuchten. Ihre Relevanz liegt also nicht nur in der historischen Aufarbeitung, sondern auch in der Art und Weise, wie sie uns dazu zwingen, über unsere aktuelle gesellschaftliche Situation nachzudenken und diese kritisch zu hinterfragen.

10. Fazit und Ausblick

Das Aufschlüsseln der Begriffe „Heimat“ und „Heimatliteratur“ sowie die darauf aufbauende Beschäftigung mit der Anti-Heimatliteratur – einem Genre, das sich als Gegenreaktion auf die Idealisierung und Romantisierung der österreichischen Nachkriegszeit entwickelt hat – zeigt, dass die Anti-Heimatliteratur von ihren Anfängen bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts ein viel diskutiertes und prägendes literarisches Phänomen in Österreich darstellt.

Der literaturwissenschaftliche Höhepunkt dieses Genres zu Beginn des 21. Jahrhunderts könnte den Eindruck erwecken, dass die Anti-Heimatliteratur danach an Bedeutung verloren hat und in ihrer Entwicklung stagniert ist. Diese Perspektive vertritt auch Wolfgang Müller-Funk, der 2010 erklärte:

Dieser Typus von Literatur, der sich zugleich gegen die unschuldige, ländlich imprägnierte Heimat Österreichs postiert, scheint, auch in seinen brilliantesten Versionen [...] in die Jahre gekommen zu sein. Insofern markiert der Nobelpreis für Elfriede Jelinek, die man höchstens in ihrer Intransigenz gegenüber österreichischen

Gesamtbefindlichkeiten als Anti-Heimat-Autorin bezeichnen kann, in der Tat nicht den Anfang, sondern eher das Ende einer Periode.³⁸¹

Das Ziel dieser Arbeit ist es, darzulegen, dass die Anti-Heimatliteratur keineswegs ein abgeschlossenes Phänomen ist. Vielmehr zeigt sie sich weiterhin als lebendiges und relevantes Genre, das aktuelle gesellschaftliche Missstände literarisch reflektiert. Die Auseinandersetzung mit Themen wie Heimat, Schuld und Identität bleibt sowohl für die österreichische Literatur als auch für die gesellschaftliche Selbstreflexion von großer Bedeutung.

Raphaela Edelbauer griff in ihrem Debütroman *Das flüssige Land* (2019) zentrale Elemente der Anti-Heimatliteratur auf und verband sie mit modernen narrativen Ansätzen. Der Roman, der für den Österreichischen Buchpreis nominiert wurde, zeigt, dass diese Tradition weiterhin literarische und gesellschaftliche Relevanz besitzt. Auch zeitgenössische Autor:innen wie Elisabeth Hager, Marie Gamillscheg, Petra Piuk, Helene Adler oder Eva Menasse greifen die charakteristischen Merkmale des Anti-Heimatromans auf – oft ergänzt um neue Themen wie Klimawandel, Geschlechterrollen oder die Herausforderungen des Frauseins im dörflichen Milieu.

Ein aktuelles Beispiel dafür ist Julia Josts Roman *Wo der spitzeste Zahn der Karawanken in den Himmel hinauf fletscht* (2024), ebenfalls nominiert für den Österreichischen Buchpreis. Obwohl Jost die Einordnung ihres Romans in die Anti-Heimatliteratur ablehnt, lassen sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht typische Merkmale erkennen. Die Geschichte spielt in den 1990er-Jahren in einem ländlichen Kärntner Dorf und wird aus der Perspektive einer elfjährigen Ich-Erzählerin erzählt. Zwischen nationalistischen Traditionen, rechter Politik und persönlichen wie gesellschaftlichen Abgründen thematisiert Jost Themen wie die NS-Vergangenheit, rechte Netzwerke und die oft raue Dynamik ländlicher Gemeinschaften. Ihre queere Perspektive und der jugendliche Blickwinkel erweitern das Genre um neue Facetten und sorgen für eine frische, zeitgemäße Interpretation.

In einer politisch und gesellschaftlich aufgewühlten Zeit bleibt die Anti-Heimatliteratur ein bedeutendes Genre. Sie greift wiederkehrende Muster aus der österreichischen Geschichte auf, erweitert sie um gesellschaftsrelevante und oft feministische Themen und trägt damit zur historischen und gesellschaftspolitischen Aufklärung bei. Angesichts der Vielzahl an Veröffentlichungen in diesem Bereich und der dynamischen Entwicklungen in der österreichischen Gesellschaft ist zu erwarten, dass auch künftige Autor:innen die Tradition der Anti-Heimatliteratur fortführen und mit neuen, aktuellen Perspektiven bereichern werden.

³⁸¹ Müller-Funk 2010.

11. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Adler, Helena: Fretten. Salzburg: Jung und Jung 2022.

Edelbauer, Raphaela: Das flüssige Land. München: btb 2022.

Edelbauer, Raphaela: Routinen des Vergessens: Stuttgart: Cotta 2024.

Gamillscheg, Marie: Alles was glänzt. München: Luchterhand 2018.

Hager R., Elisabeth: Der tanzende Berg. Stuttgart: Klett-Cotta 2022.

Jelinek, Elfriede: Die Kinder der Toten. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch³ 2004.

Lebert, Hans: Wolfshaut. Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag 1993.

Menasse, Eva: Dunkelblum. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021.

Piuk, Petra: Moni und Toni. Oder: Anleitung zum Heimatroman. Wien: Kremayr & Scheriau 2017.

Sekundärliteratur

Carstensen, Thorsten und Oliver Kohns: Einleitung. Neue Perspektiven auf den Heimat-Begriff. In: Ders. (Hg.): Heimat in Literatur und Kultur. Neue Perspektiven. Paderborn: Brill 2023 (Texte zur politischen Ästhetik, Band 7), S. IV – XVIII.

Egyptien, Jürgen: Untersuchungen zum Werk des österreichischen Schriftstellers Hans Lebert (1919-1993). Literaturgeschichtlicher Kontext – Rezeption – Interpretationen. Habilitationsschrift. RWTH Aachen 1996.

Fuchs, Gerhard und Günther A. Höfler (Hg.): Hans Lebert. Graz: Droschl 1997.

Fürstenberg, Friedrich: Die soziale Vermittlung von Heimat. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945. Bern: Peter Lang 1989, S.193-206.

Garscha, Beatrix: „Dem Übermaß an Leid wird kein Wort gerecht.“ (György Sebestyen). Erinnerungsarbeit in österreichischer Literatur seit 1945. In: Renner, Elke (Hg.): Erinnerungskultur: zur Rückholung des österreichischen Gedächtnisses. Wien: Verein der Förderer der Schulhefte 1997, S. 68-76.

Giddens, Anthony: Konsequenzen der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Gunter, Gebhard und Oliver Geisler (Hg.): Heimatdenken: Konjunktoren und Konturen. Statt einer Einleitung. In: Dies. (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunktoren eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld: transcript 2006, S. 9-56.

Jelinek, Elfriede: Mehr Haß als Liebe. In: Groholtsky, Ernst (Hg.): Provinz sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Graz: Droschl 1995, S.63-76.

Kannonier-Finster, Waltraud und Meinrad Ziegler: Erinnerungskultur und Geschichtskultur. In: Kranebitter Andreas und Christoph Reinprecht (Hg.): Die Soziologie und der Nationalsozialismus in Österreich. Bielefeld: transcript 2019, S.495-510.

Kastberger, Klaus: Aufweichung der Toten. Sintfluten bei Hans Lebert und Elfriede Jelinek. In: Ders. (Hg.): Wassersprachen: Flüssigtexte aus Österreich: eine Ausstellung des Stifterhauses Linz in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien; [Ausstellung im StifterHaus, 7. November 2006 bis 18. März 2007], Linz: Land Oberösterreich, StifterHaus – Zentrum für Literatur und Sprache 2006, S. 131 -141.

Kastberger, Klaus: Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur. Wien: Sonderzahl 2007 (= Österreichisches Literaturarchiv 7.), S. 378-384.

Kastberger, Klaus: Wir Kinder der Toten. Spektren bei Elfriede Jelinek. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek. Wien: Sonderzahl 2019, S.23- 35.

Klenner, Jens: „Land der Berge“? Erhaben Unerhabenes in *Frost* und *Die Kinder der Toten*. In: Reinert, Bastian und Clemens Götze (Hg.): Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard.

Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 154.) Berlin: De Gruyter 2019, S. 215-229.

Koppensteiner, Jürgen: Anti-Heimatliteratur in Österreich. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre. In: *Modern Austrian Literature*. Vol.15, No.2 (1982). S. 1-12.

Kunne, Andrea: Heimat im Roman: Last oder Lust?: Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur, Amsterdam: Edition Rodopi 1991.

Lovrić, Goran: Der Erzähler im postmodernistischen Anti-Heimatroman. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 14 (2005), S. 89-111.

Lovrić, Goran: In der Provinz ticken die Uhren anders. Zeitdarstellung in Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land*. In: Ders. (Hg.): *Provinz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: Peter Lang 2022, S. 38- 55.

Löffler, Sigrid: Land der Lamien und Lemuren. Zu Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten*. Eine Horror-Heimatkunde. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019, S.11-22.

Ludewig, Alexandra: Eine Zukunft auf dem Land? Dystopische Imagination des Ländlichen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Langner, Sigrun und Marc Weiland (Hg.): *Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung*. Bielefeld: transcript 2022, S.320 - 341.

Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.

Maurer, Stefan: Untote auf Urlaub. Mediale Massenbilder in Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): *Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek*. Wien: Sonderzahl 2019, S. 125-139.

Mecklenburg, Norbert: Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman. Köln: Habil.Schr. 1982.

Menasse, Robert: Das war Österreich. Frankfurt: Suhrkamp 2005.

Polheim, Karl Konrad: Einleitung. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*. Bern: Peter Lang 1989, S.15-21.

Pollack, Martin: Kontaminierte Landschaften. Wien: Residenz Verlag 2013.

Raab, Eveline: *Die Toten haben Hunger*. Hans Leberts Auseinandersetzung mit den Endphaseverbrechen des Zweiten Weltkrieges im Roman *Die Wolfshaut*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2014.

Rabenstein-Michel, Ingeborg: Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur. In: *Germanica* 42 (2008), S. 157-169.

Reichmann, Eva: „Dampfende Dunghaufen hegen versinkend die Dörfer im Schmutz“. Hans Leberts Österreichbild – eine parteibraune Landschaft. *Modern Austria Literature* Vol. 30 (3/4), 1997.

Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. (Literaturwissenschaft. Gesellschaftswissenschaft. Materialien und Untersuchungen zur Literatursoziologie), Stuttgart: Ernst Klett 1979.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg: Residenz Verlag 1995.

Schlösser, Hermann: Ausgedeutet und Ausgepfiffen. Kontroversen um Elfriede Jelinek und ihren Roman *Die Kinder der Toten*. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek. Wien: Sonderzahl 2019, S. 87-98.

Solms, Wilhelm: Zum Wandel der ‚Anti-Heimatliteratur‘. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945. Bern: Peter Lang 1989, S. 173- 189.

Stockinger, Claudia: Dorf in Serie? Von der *Gartenlaube* zum *Tatort*. In: Marszalek, Magdalena Werner Nell und Marc Weiland u.a. (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur – und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 37-61.

Strigl, Daniela: Vom Heimischen ins Unheimische. Jelineks Weltgericht in der Obersteiermark. Drei Beobachtungen. In: Kastberger Klaus und Stefan Maurer (Hg.): Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek. Wien: Sonderzahl 2019, S.141-153.

Thurnher, Eugen: Plädoyer für den Heimatroman. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945. Bern: Peter Lang 1989, S.25-37.

Türcke, Christoph: Heimat. Eine Rehabilitierung. Zu Klampen: Spring 2014.

Ursachi, Irina: Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*. Exorzismus der Vergangenheit und Zukunft. In: Maldonado-Alemán, Manuel und Carsten Gansel (Hg.): Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989. Wiesbaden: Metzler 2018, S. 107-115.

Weiland, Marc: Böse Bücher aus der Provinz. Der Anti-Heimatroman und das aktuelle Erzählen über Land. In: Zeitschrift für Germanistik 30/2 (2020), Bern: Peter Lang, S. 326-344.

Weiland, Marc: Schöne neue Dörfer? Themen und Tendenzen neuer Dorfgeschichten. In: Marszalek, Magdalena , Werner Nell und Marc Weiland u.a. (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur – und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript 2017, S. 81-119.

Onlinequellen

Algieri, Angelo: Alles was glänzt, <https://www.literaturhaus-wien.at/review/alles-was-glaenzt/>. In: Magazin des Literaturhaus Wien vom 20.03.2018 (Zugriff: 15.09.2024).

Ebel, Ursula: Der tanzende Berg. Vom Versuch der Aneignung der eigenen Herkunft. In: Magazin des Literaturhaus Wien vom 20.12.2022, <https://www.literaturhaus-wien.at/review/der-tanzende-berg/> (Zugriff: 15.09.2024).

Engelmeier, Hanna: Eva Menasse: „Dunkelblum“. Puppenhäuser der Verbrecher. In: Süddeutsche <https://www.sueddeutsche.de/kultur/eva-menasse-dunkelblum-rezension-rechnitz-1.5390812> vom 24.08.2021 (Zugriff: 16.09.2024).

Hayer, Björn: Fretten von Helena Adler. Die Idiotie des Landlebens. In: Die Zeit vom 30.08.2022, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2022-08/fretten-helena-adler-roman-provinz-rezension> (Zugriff: 22.11.2024).

Hesse, Bettina: Alles was glänzt. Die Dorfgemeinschaft am Abgrund, <https://www.deutschlandfunk.de/marie-gamillscheg-alles-was-glaenzt-die-dorfgemeinschaft-am-100.html>. In: Deutschlandfunk vom 24.07.2018 (Zugriff: 15.09.2024).

Kluy, Alexander: Rezension: Dunkelblum. In: Magazin des Literaturhaus Wien vom 19.08.2021, <https://www.literaturhaus-wien.at/review/dunkelblum/> (Zugriff: 16.09.2024).

Magenau, Jörg: Buchkritik: Eva Menasse – Dunkelblum. In: SWR Kultur vom 19.08.2021, <https://www.swr.de/swr2/literatur/eva-menasse-dunkelblum-100.html> (Zugriff: 17.09.2024).

Mertens, Moira K.: Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman „Die Kinder der Toten“. Berlin: Magister-Arbeit 2008, https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xdie_c3a4sthetik_der_untoten_m-mertens.pdf (Zugriff: 13.03.2024).

Müller-Funk, Wolfgang: Ein Koffer namens Österreich. In: Die Presse vom 15.01.2010, <https://www.diepresse.com/533178/ein-koffer-namens-oesterreich> (Zugriff: 09.12.2024)

Osmanovic, Erkan: Toni und Moni. Oder: Anleitung zum Heimatroman. In: Magazin des Literaturhaus Wien vom 06.09.2017, <https://www.literaturhaus-wien.at/review/toni-und-moni-oder-anleitung-zum-heimatroman/> (Zugriff: 16.09.2024).

Radisch, Iris: Maxima Moralia. Elfriede Jelinek und ihr österreichisches Gesamtkunstwerk. In: Die Zeit (Hamburg) vom 15.09.1995, https://www.zeit.de/1995/38/Maxima_Moralia (Zugriff: 03.03.2024).

Schuchter, Veronika: „Fretten“ von Helena Adler: Kein Zuckerschlecken. In: Die Furche vom 22.11.2022, <https://www.furche.at/kritik/literatur/booklet/fretten-von-helena-adler-kein-zuckerschlecken-9802821> (Zugriff: 16.09.2024).

Von Wysocki, Gisela: Die Kinder der Toten. Elfriede Jelinek lässt die Gemordeten des Krieges sprechen. In: Die Zeit (Hamburg) vom 16.08.2012, <https://www.zeit.de/2012/34/Elfriede-Jelinek-Die-Kinder-der-Toten> (Zugriff: 03.03.2024).

Wurmitzer, Michael: Helena Adlers Antiheimatroman "Fretten": Neues von der Schattseite. In: Der Standard am 5.10.2022, <https://www.derstandard.at/story/2000139677007/helena-adlers-antiheimatroman-fretten-neues-von-der-schattseite> (Zugriff: 16.09.2024)

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit untersucht die österreichische Anti-Heimatliteratur, die als kritische Gegenbewegung zur idyllischen Heimatliteratur entstand und sich literarisch mit gesellschafts- und geschichtspolitischen Missständen, insbesondere der NS-Zeit, auseinandersetzt. Dabei werden prototypische Werke von Elfriede Jelinek und Hans Lebert analysiert und mit jüngeren Romanen wie Raphaela Edelbauers *Das flüssige Land* verglichen. Im Mittelpunkt stehen Motive, Strukturen, subversive Elemente und die kulturelle Relevanz des Genres für die Aufarbeitung der österreichischen Geschichte.