

# Zwischen Selbstverwirklichungsidyll, Sonnenwendfeiern und System(ab-)sturz

Rechtsextremisten, Reichsbürger und Prepper in der Provinz:  
Dokumentarische und fiktionale Erkundungen ›rechtsfreier‹  
Räume im bundesdeutschen Fernsehen

---

*Christian Hißnauer*

Et kütt vüür, dat ich mein, dat jet klirrt,  
Dat sich irjendjet enn mich verirrt,  
E' Jeräusch, nit ens laut,  
Manchmohl klirrt et vertraut,  
Selden su, dat mer't direk durchschaut.  
Mer weed wach, rief die Auren un sieht  
Enn 'nem Bild zweschen Breughel un Bosch  
Kei Minsch, dä öm Sirene jet jitt,  
Weil Entwarnung nur halv su vill koss.  
Et rüsch noh Kristallnaach.  
KRISTALLNAACH (BAP 1982)

## »Es schleicht sich etwas Bedrückendes in das Idyll«<sup>1</sup>

Nach Beendigung einer angemeldeten, aber privat organisierten Katastrophenschutzübung, die einen Atomunfall simuliert, wird in einer alten Bunkeranlage, deren Eingang im Stützpfeiler einer Straßenbrücke versteckt ist, mitten in Stuttgart eine Leiche gefunden. Schnell stellt sich heraus, dass der Tote in der sog. Prepper-Szene der schwäbischen Landeshauptstadt eine führende Rolle spielte.

---

1 DA IST MAN LIEBER STILL – AM RECHTEN RAND DER REPUBLIK (NDR 2007, R: Eilika Meinert: 00:01:56-00:01:59).

Damit beginnt die SOKO STUTTGART-Episode (ZDF seit 2009) *BEREIT BIS IN DEN TOD* (So8E12, <sup>2</sup> R: Christoph Eichhorn). In diesem Großstadtsetting, das nur teilweise formatbedingt ist, überrascht das Milieu,<sup>3</sup> denn gemeinhin würde man ›die Szene‹ eher nicht in den Betonwüsten urbaner Räume, sondern im Ländlichen verorten.<sup>4</sup> Zumindest evozieren viele mediale Repräsentationen dieses Bild (siehe z.B. die *POLIZEIRUF 110*-Episode, DFF/ARD seit 1971; *DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS*, RBB 2018, R: Matthias Glasner):

»In medialen Darstellungen und weitverbreiteten Vorstellungen erscheint der prototypisch männliche Prepper als soziophober Sonderling mit Verschwörungsmentalität und einem Hang zur apokalyptischen bis rechten Weltanschauung. Er wird dort als übermäßig besorgt und verängstigt, dabei teils bis ins Pathologische tendierend, porträtiert.« (Luy 2022: 281)

Prepper verbindet man dabei nicht nur mit der umfassenden Vorbereitung auf einen wie auch immer gearteten, aber unausweichlichen ›Ernstfall‹, der zu einem katastrophalen Zusammenbruch der zivilisierten Gesellschaft und ihrer Ordnungsstrukturen führt (in diesem Sinne handelt es sich beim Preppen auch um eine *Misstrauenspraxis*; vgl. Luy 2021: 188), sondern (damit zusammenhängend) auch mit einer autarken Lebensweise in Selbstversorgung – und die lässt sich eher auf dem Land als in der Stadt realisieren. Zumindest für die Zeit *danach* ist ihr Weltbild dystopisch-anarchisch geprägt und sieht im Überlebenskampf das Recht des Stärkeren am Wirken. In diesem Sinne erscheinen Prepper in der Regel als *Endzeit*-Apologeten innerhalb eines ruralen Habitats.<sup>5</sup>

- 2 Serienfolgen werden hier in der medienwissenschaftlich üblichen Form **S**(taffel)**XXE**(pisode)**XX** angegeben. Die *TATORT*- und *POLIZEIRUF 110*-Folgen werden davon abweichend wie Fernsehspiele zitiert. Zum einen unterliegen beide Reihen keiner Staffellogeik. Zum anderen werden sie in der Regel sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch wie Fernsehfilme aufgefasst.
- 3 Der Handlungsort anderer Folgen ist durchaus gelegentlich das Dorf im Umland (siehe z.B. *EIN DORF SIEHT ROT*, So4E05, R: Daniel Helfer; *MANN OHNE GESICHT*, So5E05, R: Gero Weinreuter).
- 4 Allerdings handelt es sich bei den Preppern kaum um eine einheitliche ›Szene‹ (vgl. Keller 2021: 14). Das Milieu ist eher durch eine sich vielfach überschneidende ideologische Gemengelage geprägt. Nach Gabriela Keller (2021: 14) ist das »Gestaltlose und Unorganisierte« wesentlich: »Der Begriff umfasst Einzelgänger, Kleingruppen, die sich zusammenschließen, um sich im Krisenfall gemeinsam durchzuschlagen, lokale Stammtische, Social-Media-Kanäle und lose Netzwerke, die sich zum Teil nur über eine Facebookgruppe oder einen Telegram-Chat kennen. Im Grunde beschreibt er mehr ein Set von Praktiken als eine kohärente Gruppe. Statt mit einer Bewegung hat man es mit einer Assoziationswolke [...] zu tun.«
- 5 Nach Luy (2021: 174) ist Preppen dabei, obwohl es sich m. E. um eine antimodernistische Praxisform handelt, »als ein spezifisch modernes Phänomen« zu verstehen: »Prepper lassen sich als Konkretisierung einer Subjektivierungsform in der reflexiven Moderne fassen, als ›Risikosubjekte‹ eigener Art, die sich und ihre Umwelt als konstant bedroht wahrnehmen. Dieses Risikobewusstsein sowie die dadurch geprägten Beziehungen zu sich und anderen Menschen überwölben und durchdringen die gesamte Lebensführung und die alltägliche Praxis.« (Luy 2021: 176) – Keller (2021: 15) betont, geprägt von den Lockdown-Erfahrungen während der Corona-Pandemie, vor allem die ›Bandbreite‹ des Milieus: »Auf der einen Seite stehen Normalbürger, die lediglich den Empfehlungen der Regierung folgen und Lebensmittel für zehn Tage im Schrank stehen haben. Auf der anderen hartgesottene Tag-X-Strategen, die Fässer mit Lebensmitteln im Wald vergraben und überzeugt sind, dass der Zusammenbruch der Gesellschaft unmittelbar bevorsteht. Dazwischen gibt es viele Arten von Menschen [...].« In der medialen Repräsentation des Phänomens überwiegt diese ›andere Sei-

Wurden rurale Räume in den letzten Jahrzehnten gerne als individuell-emanzipatorische Möglichkeits- und Entfaltungsräume zumindest von Zugezogenen imaginiert<sup>6</sup> (was sich als Movens auch durch die neuere Dorfliteratur – wenn auch nicht immer affirmativ – zieht; siehe z.B. den 2016 erschienenen Roman *UNTERLEUTEN* von Juli Zeh), so werden die ›Schattenseiten‹ solcher Freiräume eher selten thematisiert.<sup>7</sup> Aufgrund von Wegzug bzw. Landflucht werden einige ländliche Regionen (die jenseits der urbanen Speckgürtel) zwar wortwörtlich zu *freien* Räumen, damit aber auch zu besetzbaren Räumen, die nicht nur von Preppern, sondern im Sinne einer »Völkische[n] Landnahme« (Röpke/Speit 2019) strategisch auch von den unterschiedlichen rechtsideologischen Strömungen »erobert« werden (können), z.B. von völkisch-nationalen Sekten wie der sog. Anastasia-Bewegung oder den »Reichsbürgern«.<sup>8</sup> Oft werden sie ihnen auch mehr oder weniger bereitwillig überlassen; der Widerstand vor Ort scheint jedenfalls eher gering, auch weil Rechte<sup>9</sup> sich gerne (populistisch) als »Kümmerer« inszenieren, die unkompliziert ihre Hilfe anbieten und dörfliche Strukturen vermeintlich uneigennützig aufrechterhalten, wenn die staatliche Daseinsvorsorge zu versagen droht. Allerdings: Als positiv konnotierte »Raumpioniere« (Faber/Oswalt 2013) werden sie – zumindest im medialen Diskurs – nicht wahrgenommen bzw. dargestellt, denn die »Ewiggestrigen«<sup>10</sup> können kaum für einen neuen Aufbruch und/oder die (Weiter-)Entwicklung der Provinz ste-

---

te: am rechten Pol. Insbesondere die von Keller erwähnten »Normalbürger« werden in der Regel nicht in der Szene verortet. So beginnt bei Luy (2021: 173, Hervorhebung C.H.) das Spektrum bspw. erst bei der »*gesteigerten* Bevorratung von Lebensmitteln«, was impliziert, dass dies eine Lagerhaltung ist, die deutlich über das Empfohlene hinaus geht. Dem folgend lässt sich Preppen auch als Form *abweichenden Verhaltens* begreifen.

- 6 Siehe bspw. die Fernsehdokumentation *BILDERBUCH: DIE UCKERMARK* (RBB 2012, R: André Meier/Anja Baum) sowie insbesondere die erste Staffel der Dokureihe *LANDELEBEN*<sup>4,0</sup> (SWR 2016–2021).
- 7 Auch Frankenberger et al. (2024: 44, Hervorhebung im Original) kritisieren, dass Raum in der Rechtsextremismusforschung kaum eine Rolle spielt: »Dabei verbleibt die Diskussion um Raum in diesem verortenden Motiv, er wird hauptsächlich, wie schon beschrieben, als räumlich-kausaler Erklärungshintergrund rechter Phänomene herangezogen. Die Frage, wie rechtsradikale Bewegungen Raum konstruieren und sich diese Raumkonstrukte, wie beispielsweise Landschaft, in diesen Gruppen konstituieren, bleibt weitgehend unbeobachtet.«
- 8 Gerade in den stadtfernen und dünnbesiedelten, ländlichen Gebieten lassen sich leerstehende Höfe oder Gastwirtschaften nur noch schwer verkaufen. Hier setzt die neurechte bzw. völkische Strategie an, »durch Landnahme im vorpolitischen Raum eine kulturelle Hegemonie zu gewinnen« (Röpke/Speit 2019: 7).
- 9 Ich verwende hier Rechte, Neonazis, Rechtsextreme und/oder Rechtsradikale und entsprechende begriffliche Ableitungen synonym, da die Begriffe auch im Untersuchungsmaterial in der Regel nicht differenziert werden. Im allgemeinen Sinne verstehe ich unter Rechtsextremismus – der sog. »Konsensdefinition« der Extremismusforschung folgend – »ein Einstellungssyndrom, das Fremdenfeindlichkeit, Chauvinismus, die Affinität zur (nationalen) Diktatur, die Verharmlosung des Nationalsozialismus, Antisemitismus und Sozialdarwinismus umfasst« (Best 2016: 121; vgl. auch Virchow 2016: 17).
- 10 Vgl. den *SPIEGEL TV (MAGAZIN)*-Beitrag (RTL [plus] seit 1988) *INVASION DER EWIGGESTRIGEN – DAS LEBEN DER VÖLKISCHEN SIEDLER IN DER HEIDE* von Steffen Vogel und Andrea Röpke, der am 30. Januar 2023 ausgestrahlt wurde.

hen;<sup>11</sup> siehe dazu exemplarisch die Dokumentationen 45 MIN: MEIN NACHBAR IST NAZI – WAS TUN? (NDR 2021, R: Hans Jakob Rausch) und 37°: MEIN NACHBAR, DER NEONAZI – BLEIBEN ODER WEGZIEHEN? (ZDF 2023, R: Güner Yasemin Balci).

In der neueren Dorfliteratur – so scheint mir – ist das Thema kaum präsent. Vielmehr werden Rechte als ›nette Nazis von Nebenan‹ verklärt – und normalisiert; siehe z.B. DEUTSCHBODEN. EINE TEILNEHMENDE BEOBACHTUNG von Moritz von Uslar (2010)<sup>12</sup> oder ÜBER MENSCHEN von Juli Zeh (2021). Auch in VOR DEM FEST von Saša Stanišić (2014) wird eher verharmlosend von den 1½ Nazis im Dorf gesprochen – einem Jugendlichen und dessen Freundin, die bloß aus Liebe zu ihm ›mitmacht‹. Sie bleiben konturlose Randfiguren, die das Dorf (als Erzählerin) nicht ernst nimmt. Ausnahmen bilden vor allem Romane, die den (aufkeimenden ostdeutschen) Rechtsextremismus der 1990er und 2000er Jahre rückblickend als Form einer Art gewaltbereiten und protestorientierten Jugend-›Kultur‹ thematisieren wie MIT DER FAUST IN DIE WELT SCHLAGEN von Lukas Rietzschel (2018), WIR WAREN WIE BRÜDER von Daniel Schulz (2022) oder NULLERJAHRE: JUGEND IN BLÜHENDEN LANDSCHAFTEN von Hendrik Bolz (2022).<sup>13</sup>

Das Fernsehen scheint hier weniger ›Berührungängste‹ zu haben. So finden sich bereits in den frühen 1990er Jahren (und danach immer wieder) neben verschiedenen Fernsehbeiträgen und Dokumentationen einige Fernsehspiele, die die zunehmende rechte Gewalt jugendlicher Skinheads – vor allem in der (nicht nur ostdeutschen) Provinz – thematisieren. Zu nennen sind bspw. HERZSPRUNG (D 1992, R: Helke Misselwitz),<sup>14</sup> KAHLSCHLAG (WDR 1993, R: Hanno Brühl), DIE BOMBE TICKT (NDR/SR/ORF/SRG 1993, R: Thorsten Näter), POLIZEIRUF 110: SAMSTAGS, WENN KRIEG IST (SDR 1994, R: Roland Suso Richter) und HASS IM KOPF (ZDF/Arte 1994, R: Uwe Frießner). Die TATORT-

11 ›Provinz‹ ist hier – im Unterschied zur Provinzialität als Ideologie (vgl. Kalkstein et al. 2025: 9; sowie Belina 2025; s.u.) – als rein räumlich-geographische Beschreibungs- bzw. Verortungskategorie zu verstehen.

12 Das Bild wird – nach zum Teil massiver Kritik und dem literarischen ›Gegenentwurf‹ über die sog. Baseballschlägerjahre (vor allem) in der ostdeutschen Provinz der 1990er Jahre ALS ICH MIT HITLER SCHNAPSKIRSCHEN ASS von Manja Präkels (2017) – nur halbherzig relativiert in der Fortschreibung NOCHMAL DEUTSCHBODEN. MEINE RÜCKKEHR IN DIE BRANDENBURGISCHE PROVINZ (2020).

13 Damit soll Rechtsextremismus hier *nicht* als ›ostdeutsches Problem‹ behandelt werden, so wie es derzeit oft geschieht. Auch im Westen der Republik war die (wieder) zunehmende Radikalisierung der rechten Szene in den 1990er Jahren beobachtbar. Augenfällig wurde sie vor allem in den verheerenden Brandanschlägen von Mölln (1992) und Solingen (1993) sowie Lübeck (1996); der zehnfache Mord in Lübeck gilt zwar bis heute nicht offiziell als rechtsextreme Gewalttat, es gibt aber starke Indizien für eine Täterschaft von Neonazis (vgl. bspw. Speit 2013: 115ff.). – Und rechtsradikale Gewalt ist auch kein Nachwendephänomen, denn bereits in den 1970er und 1980er Jahren gab es in der Bundesrepublik immer wieder (vermutlich) rechtsterroristische Anschläge (vgl. Virchow 2022), die zum Teil bis heute nicht (restlos) aufgeklärt sind, wie bspw. der Brandanschlag auf das Altenheim der Israelitischen Kultusgemeinde München und Oberbayern (1970; Täterschaft wie im Fall Lübeck unbewiesen) oder das Bombenattentat auf das Münchner Oktoberfest (1980). Matthias Quent betont daher zu Recht, dass die Debatte um den ›braunen Osten‹ »hochproblematisch [ist], weil die Betonung des *Sonderfalls* Ost die Abgrenzung gegenüber dem vermeintlichen *Normalfall* West impliziert, in dem keine spezifischen begünstigenden Faktoren des Rechtsextremismus zu finden seien – zumindest keine, die der Erwähnung wert wären, und die folglich auch nicht genannt, diskutiert oder gar aufgearbeitet werden müssten« (Quent 2016: 102).

14 Der Film ist eine Co-Produktion mit dem ZDF.

Folge (ARD/ORF/SRF seit 1970) VOLL AUF HASS (NDR 1987, R: Bernd Schadewald) hat das Thema bereits Mitte der 1980er Jahre als großstädtisches Problem inszeniert.

Im Folgenden will ich anhand ausgewählter Beispiele aufzeigen, wie sowohl im fiktionalen als auch im faktualen aktuellen Fernsehprogramm der letzten Jahre die Provinz immer wieder auch als ›bedrohter‹ (Freiheits-)Raum verhandelt wird. Dabei wird sich zeigen, so meine Thesen (vgl. Hißnauer 2022a: 77), dass ›das Dorf‹ hier vor allem als *Gefahrenraum* und weniger als gefährdeter Raum inszeniert wird: Rechtsradikale, Reichsbürger<sup>15</sup> und Prepper werden zunehmend als Bedrohung für die Gesellschaft, den gesellschaftlichen Zusammenhalt nicht nur *im* ländlichen Raum, sondern *aus* dem ländlichen Raum heraus thematisiert. Während andere Themen wie Braunkohleabbau z.B. nur eine Gefahr *für* den ländlichen Raum und die gewachsenen dörflichen Strukturen sind (z.B. verschwindende, regelrecht ›weggebagerte‹ Dörfer in den beiden TATORT-Episoden SCHÜRFWUNDEN, WDR 2005, R: Niki Stein; und ABRUCHKANTE, WDR 2023, R: Torsten C. Fischer; siehe Abb. 1), so suggerieren solche Dokumentationen, Serienfolgen und Fernsehfilme eine Gefahr für die Gesellschaft *aus* der Provinz *heraus*, da insbesondere völkische Siedler und Reichsbürger (aber auch militante Prepper) das Gemeinwesen nach ihren ideologischen Vorstellungen umgestalten (oder gar zerstören) wollen – und das auch mittels Gewalt. Vor allem aber zielen sie darauf ab, den ruralen Raum und die dörflichen bzw. kommunalen Strukturen als ›Einfallstor‹ zu benutzen, um quasi aus der ›Tiefe des Raums‹ heraus Schritt für Schritt auch die Zentren und Metropolen zu ›erobern‹.

Abb. 1: Ein Dorf wird ›aufgefressen‹: Zerstörte Provinz im TATORT.



Quelle: Filmstill aus TATORT: SCHÜRFWUNDEN (00:36:59).

15 Reichsbürger lassen sich ebenso wenig wie die Prepper als einheitliche Szene beschreiben. »Eigentlich herrscht in der Ablehnung des existierenden Staates und der sie tragenden Institutionen.« (Winkelmann/Spiegel 2025: 11)

## Ideologische Verschiebungen – Abkehr von der Illusion *rechts* freier Räume

Der ländliche Raum wird insbesondere im Fernsehdokumentarismus in den vergangenen Jahren zunehmend (auch) als entgrenzter – fast schon utopischer – *Entfaltungsraum* inszeniert, in dem man eine nahezu unbegrenzte individuelle Freiheit genießen kann und in dem einem unendliche Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung zur Verfügung stehen (vgl. Hißnauer/Stockinger 2021; Hißnauer 2022b und 2025). So wird der offene und weite rurale Raum *Gegenentwurf* zum Gedränge der Stadt, in der dies allein räumlich, aber auch aufgrund der hohen Bevölkerungsdichte, gar nicht mehr realisierbar erscheint, da die Enge einen zu erdrücken und man in der Masse unterzugehen droht (vgl. BILDERBUCH: DIE UCKERMARK, RBB 2012, R: André Meier/Anja Baum; LANDEBEN<sup>4.0</sup>: DIE DOCS VON MÜHLHEIM A.D. DONAU, SWR 2020, R: Anja Unger; DEUTSCHRAND – STADT, LAND, KLUFT?!: DIE UCKERMARK, SWR 2022, R: Donni Schoenemond; ZUKUNFTSLAND: MEHR FRAUEN BRAUCHT DAS DORF, MDR 2021, R: André Berthold). Damit wird die Provinz mit Attributen aufgewertet, die ehemals der Stadt zugeschrieben wurden,<sup>16</sup> während die Dorfgemeinschaft lange Zeit als »Not- und Terrorzusammenhang« (Jeggle/Ilien 1978) galt.

Doch die Darstellung als entgrenzter Raum ist nur ein Aspekt. Allgemeiner betrachtet lassen sich m.E. im bundesdeutschen Fernsehen derzeit *drei* wichtige Inszenierungstrends des Ruralen beobachten, die man als *Idyllisierung*, *Idealisierung* und *Ideologisierung des Raums* beschreiben könnte. Sie lassen sich sowohl für fiktionale als auch für faktuale Texte nachweisen:<sup>17</sup>

- Unter *Idyllisierung des Raums* fasse ich Produktionen, die ländliche bzw. dörfliche Strukturen und Praktiken eher affirmativ darstellen. Das Dorf erscheint vor allem als eine ›heile Welt‹, in der (Alltags-)Probleme gemeinschaftlich gelöst werden können, ohne dass es zu grundlegenden gesellschaftlichen Verwerfungen kommt (siehe z.B. die Doku-Reihe UNSER DORF HAT WOCHENENDE, MDR seit 2016). Betont werden in der Inszenierung idyllische Landschaftsaufnahmen und pittoreske Dorfansichten, also die Schönheit des Raums. Entsprechende Fernsehfilme, -reihen und -serien haben eine Nähe zum Genre des Heimatfilms (siehe z.B. die FRÜHLING-Reihe des ZDF, seit 2011; DAHEIM IN DEN BERGEN, ARD 2018–2024; ZIMMER MIT STALL, ARD seit 2018).<sup>18</sup>
- Als *Idealisierung des Raums* bezeichne ich eine Inszenierungspraxis, bei der die oben dargestellte Entgrenzung des Ruralen als Möglichkeitsraum im Mittelpunkt steht. Das Dorf wird hier zu einem (mehr oder weniger konfliktfreien) Ort individueller

16 Und genau dieser Aspekt verweist auf die Entgrenzung des Ruralen in solchen Vorstellungsbildern.

17 Insbesondere mit Blick auf Dokumentationen und Reportagen ist dabei zu betonen, dass es sich dabei um *Inszenierungsweisen* handelt, auch wenn faktuale Texte einen vermeintlich besonderen Authentizitätseindruck vermitteln (ausführlich zur Authentizität im Fernsehdokumentarismus siehe Hißnauer 2011). Über den ›realen‹ Raum sagen sie im Prinzip ebenso viel – oder so wenig – aus wie Fernsehfilme und Serien, denn auch sie müssen die Räume, die sie vorgeben ›abzubilden‹, medial erzeugen.

18 Auch einige Genrehybride wie bspw. DER BERGDOKTOR (ZDF/ORF seit 2008), eine Mischung aus Arztserie und Heimatfilm, ließen sich hier ggf. subsumieren.

Selbstverwirklichung stilisiert; zu einem (insbesondere gegenüber der Stadt) ›besseren‹ Ort (siehe z.B. die SWR-Doku-Reihe *LANDEBEN*<sup>4,0</sup>, 2016–2021).<sup>19</sup>

- Die *Ideologisierung des Raums* zeichnet sich dadurch aus, dass die Provinz als Raum ideologischer Aushandlungen, Vereinnahmungen und/oder Kämpfe erscheint. In diesem Sinne wird der Raum als ideologisch besetzt bzw. besetzbar dargestellt, was durchaus mit Konflikten und Aspekten der Verdrängung einhergehen kann.<sup>20</sup> Um solche Produktionen wie den *POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE* (RBB 2019, R: Christian Bach) oder die Dokumentation *DA IST MAN LIEBER STILL – AM RECHTEN RAND DER REPUBLIK* (NDR 2007, R: Eilika Meinert) soll es in diesem Beitrag gehen.<sup>21</sup>

Natürlich sind diese Inszenierungsweisen idealtypisch zu verstehen. Die Übergänge sind fließend und es können sich vielfältige Überschneidungen ergeben – und nicht immer lassen sich einzelne Produktionen einem Inszenierungstrend (eindeutig) zuordnen. Zudem implizieren Trends immer auch die Möglichkeit von *Gegentrends*.

Vor allem aber lösen Trends niemals vollständig vorhergehende Inszenierungsweisen ab. Bspw. lassen sich auch Dokumentationen finden, die wie *LANDEBEN: LUST ODER FRUST?* (NDR 2015, R: Tim Boehme) ein differenziertes Bild ruraler Gegenden in Deutschland zeichnen und dabei auch von boomenden Regionen berichten, aber vor allem von ›sterbenden‹ Dörfern erzählen.<sup>22</sup> In vielen Fernsehfilmen und Fernsehkrimis ist zudem ein Dorfbild erkennbar, das eher an den Anti-Heimatfilm der 1960er/1970er Jahre erinnert (z.B. *DAS BOHRLOCH ODER BAYERN IST NICHT TEXAS*, WDR 1966, R: Rainer Erler; *JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN*, BRD 1968, R: Peter Fleischmann; *DAS ANDECHSER GEFÜHL*, BRD 1975/76, R: Herbert Achternbusch; *DAHEIM STERBEN DIE LEUT'*, BRD 1985, R: Klaus Gietinger/Leo Hiemer): Der ländliche Raum wird als konservativ und engstirnig inszeniert, das Dorf als Ort der dunklen Geheimnisse und Verdrängung, die es aufzudecken gilt (z.B. *EIN DORF SIEHT MORD*, ZDF 2009, R: Walter Weber); worauf oft schon die Titel hinweisen: *DAS DORF DES SCHWEIGENS* (ZDF 2015, R: Hans Steinbichler) oder

19 Während im Fernsehdokumentarismus der 1960er und 1970er Jahre (zumindest implizit) die Landflucht als Aufbruch in die Freiheit erschien, so ist es heutzutage die Stadtfucht.

20 Das unterscheidet diese Produktionen oft auch von solchen, die den Aufstieg rechtspopulistischer Parteien wie der AfD (*TATORT: DUNKLE ZEIT*, NDR 2017, R: Niki Stein) oder den Republikanern Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre reflektieren (*DER PAPAGEI*, BR/ORF 1992, R: Ralf Huettner), die räumlich entgrenzt sind (auch wenn es einen jeweils konkreten Handlungsort gibt). In diesen Filmen geht es weniger um einen ideologischen Kampf um Räume als um einen um die Köpfe der Menschen.

21 Wobei sich diese Auseinandersetzungen auch um Fragen der Erinnerungskultur drehen können, wie bspw. in dem Fernsehfilm *WOLFSWINKEL* (WDR 2023, R: Ruth Olshan), in dem die Dorfgemeinschaft lieber gefallenen Wehrmachtssoldaten gedenkt als ermordeten Zwangsarbeitern. Vom schwierigen Umgang mit der dörflichen NS-Vergangenheit (bzw. ihrer Verdrängung) erzählt bereits die Dokumentation *JETZT – NACH SO VIELEN JAHREN* von Harald Lüders und Pavel Schnabel (HR 1981).

22 Damit wird (implizit) auch die Frage aufgeworfen, ob ein gutes Leben im rurbanen Raum nur in der Nähe urbaner Zentren oder Metropolregionen möglich ist. Zudem ließe sich die These aufstellen, dass eine *Ideologisierung* des Raums eher in den ›abgehängten‹, perspektivlosen Gebieten greift. Zumindest mit Blick auf den medialen Diskurs in den hier analysierten Beispielen scheint mir dies der Fall zu sein.

EIN GEHEIMNIS IM DORF – SCHWESTER UND BRUDER (ORF/ZDF 2016, R: Peter Keglevic). Die Provinz zeigt sich geprägt von traditionellen – korrupten – Strukturen, die vor allem auf Vetternwirtschaft und überkommene Abhängigkeiten basieren.<sup>23</sup> Konformitätszwang und Anpassungsdruck lassen keinen Raum zur Selbstentfaltung, die Plätze in der Ordnung sind vorherbestimmt, man hat seine Rolle zu spielen. Das Idyll ist bloße Fassade.<sup>24</sup>

Zurück zu den aktuellen Inszenierungstrends, bei denen auffällt, dass die *Idyllisierung* und *Idealisierung des Raums* wesentlich auch über eine gewisse Entpolitisierung (oder zumindest eine Nivellierung von Gegensätzen) funktioniert:<sup>25</sup> Rechte tauchen hier nicht (explizit) auf.<sup>26</sup> Entsprechend wird die implizite »Freiheitsideologie« aktueller Produktionen eher selten in Frage gestellt. Von daher ist es schon erstaunlich, wenn es in DEUTSCHRAND – STADT, LAND, KLUFT?: DAS SAARLAND (SWR 2022, R: Philipp Kohl: 00:10:26–00:10:30) mit Blick auf die Entfaltungsmöglichkeiten von Menschen mit nicht heteronormativer Geschlechtsidentität heißt: »Ich kann mir durchaus vorstellen, wie aus nachbarschaftlicher Nähe schnell Unfreiheit wird.« Die Uckermark wird in dieser Reihe (DEUTSCHRAND – STADT, LAND, KLUFT?: DIE UCKERMARK, SWR 2022, R: Donni Schoenemond) als »Experimentierfeld für neue gesellschaftliche Ideen« (00:12:43–00:12:45) bezeichnet, doch führten »manche Wege« – gemeint sind hier völkische – »soweit raus aus der Gesellschaft, dass eine Rückkehr unmöglich scheint« (00:12:48–00:12:53), wie es im Sprechertext heißt. Das Feld, auf dem (und wie weit) experimentiert werden darf, wird damit deutlich abgesteckt; wenn auch nicht weiter ausgeführt: Es bleibt eine Randbemerkung. So erscheint die Provinz vor allem als *rechts* freier Raum. Dies scheint mir seit ca. Mitte der 2000er Jahre der dominante Modus der Darstellung zu sein.<sup>27</sup>

In der Wende-/Nachwende-Zeit Mitte der 1990er Jahre (den sog. Baseballschlägerjahren)<sup>28</sup> erschienen ländliche Gegenden bzw. die Provinz, insbesondere im Osten, hingegen eher als rechtsfreie (und solchermaßen ent->grenzte<) Räume, selbstermächtigt

23 Dies wird z.T. auch satirisch überspitzt dargestellt wie bspw. in der Serie HINDAFING (BR 2017–2019).

24 Für den literarischen Regionalkrimi beschreibt Julie Bartosch (2016) in ähnlicher Weise zwei »Grundtypen« des Erzählens: Affirmation und Dekonstruktion: »Typus 1 generiert sich über die Errichtung eines Raumes, der die im außerliterarischen Diskurs für die Wahrnehmung der Kategorie Provinz verantwortlichen Parameter hochintensiv reproduziert und damit narrativ das quasi archetypische Bild von Provinz affirmiert. Bei Typus 2 wird genau diese Imago partiell dekonstruiert, was als Wiederaufnahme der vielstrapazierten Regionalismuskritik interpretierbar ist, die einen modernisierten Gegenentwurf zur traditionellen Provinz als wünschenswert propagiert.« (Bartosch 2016: Abschnitt 15)

25 Insbesondere für die Fernsehfiktion heißt das nicht, dass nicht auch von (politischen) Konflikten und Auseinandersetzungen erzählt werden kann. Doch dabei werden in der Regel weder extreme Positionen vertreten, noch sind die Trennlinien eindeutig parteipolitisch markiert.

26 Auch wenn z.T. ein ethnisch sehr homogenes Bild von Deutschland gezeichnet wird; insbesondere in der MDR-Doku-Reihe UNSER DORF HAT WOCHENENDE (vgl. Hißnauer 2020).

27 Genauerens müssten inhaltsanalytische Programmanalysen zeigen, die hier nicht geleistet werden können.

28 Siehe dazu auch die gleichnamige Dokuserie vom RBB (2020 Mediathek/2021 TV-Ausstrahlung) sowie AUFGEWACHSEN UNTER GLATZEN (ZDF 2022, R: Karsten Wolff).

angeeignet von jugendlichen Skinheads, die ihre Gebietsansprüche vor allem mit Gewalt, also dem ›Recht‹ des Stärkeren durchsetzen. In diesem Sinne geht es, wie auch Manja Präkels in *ALS ICH MIT HITLER SCHNAPSKIRSCHEN ASS* (2017) beschreibt, um die Besetzung des (öffentlichen) Raums – und die *Verdrängung* aus diesem.<sup>29</sup> Davon unterscheidet sich, wie ich im Folgenden darstellen werde, die seit ca. Mitte der 2010er Jahre wieder zunehmende Thematisierung rechter Raumnahme im Fernsehen. Auch wenn die ›völkische Landnahme‹ vor allem als illegitimer, missbräuchlicher Akt der Unterwanderung und Aushöhlung ländlicher Strukturen mit dem langfristigen Ziel ihrer Übernahme und Ersetzung verhandelt wird, so erscheint sie dennoch nicht als gewalttätige *Raumergreifung* wie in den 1990er Jahren (zumindest tendenziell);<sup>30</sup> auch die Akteure sind, so die fiktionale wie auch die faktuale Darstellung, nicht mehr vor allem jugendliche Neonazis, die leicht an ihrem Auftreten (Glatze, Bomberjacke, Springerstiefel) identifizierbar sind.<sup>31</sup>

## Der ›Deutsche Wald‹ und die völkischen Siedler im TATORT: SONNENWENDE

In der Fernsehfiktion wird die allmähliche bzw. schleichende Vereinnahmung des ländlichen Raums durch rechte Gruppierungen insbesondere seit 2018 thematisiert (TATORT:

- 
- 29 Wie die pogromartigen Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen 1992 zeigen, die sich extrem in das öffentliche Bewusstsein eingebrannt haben, spielten Besetzung und Verdrängung auch im städtischen Raum eine Rolle (siehe dazu auch den Film *WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK*, D 2015, R: Burhan Qurbani). Olaf Sundermeyer (2012: 10) spricht in diesem Zusammenhang auch von einem »aggressiven Raumkampf«.
- 30 Insbesondere im Krimi oder Thriller können aber auch revolutionäre Umsturzphantasien und Rechtsterrorismus eine Rolle spielen (siehe z.B. den Kinofilm *WINTERMÄRCHEN*, D 2019, R: Jan Bonny; oder die TATORT-Folgen *VERBLENDUNG*, SWR 2025, R: Rudi Gaul; und *WIR SIND NICHT ZU FASSEN!*, ORF 2025, R: Rupert Henning), die gerade mit Blick auf die sog. Reichsbürger vermehrt in Dokumentationen wie *SWR STORY: REICHSBÜRGER IM SÜDWESTEN – ANGRIFF AUF DIE DEMOKRATIE* (SWR 2024, R: Theo Heyen) thematisiert werden. Vor allem das Bekanntwerden der rechtsterroristischen Gruppierung *Nationalsozialistischer Untergrund* (NSU) und ihre lange Zeit unentdeckte Mordserie wurde filmisch mehrfach explizit aufgegriffen: so im Dreiteiler *MITTEN IN DEUTSCHLAND: NSU* (ARD 2016) sowie in den Fernsehfilmen *LETZTE AUSFAHRT GERA – ACHT STUNDEN MIT BEATE ZSCHÄPE* (ZDF 2016, R: Raymond Ley) und *DENGLER: DIE SCHÜTZENDE HAND* (ZDF 2017, R: Lars Kraume). Die in diesem Fall zum Ausdruck kommende Verquickung von rechten Gruppierungen und Verfassungsschutz wurde im TATORT der 2000er Jahre schon mehrfach kritisch thematisiert (*ODINS RACHE*, WDR 2004, R: Hannes Stöhr; *TEUFELSKREIS*, MDR 2004, R: Hans-Werner Honert; *SCHWELBRAND*, Radio Bremen 2007, R: Thorsten Näter; vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger 2014: 488ff.).
- 31 Jugendliche/junge Neonazis (insbesondere im städtischen Milieu) werden zwar immer noch thematisiert (TATORT: *HYDRA*, WDR 2015, R: Nicole Weegmann), allerdings nicht mehr so sehr als raumgreifende Akteure; siehe z.B. mit Blick auf die selten im Mittelpunkt stehenden Skingirls/ Renees *KRIEGERIN* (D 2012, R: David Wnendt). Auch im TATORT: *NATIONAL FEMININ* (NDR 2020, R: Franziska Buch) geht es um weiblichen Rechtsradikalismus, dort aber im Rahmen eines antifeministischen Blocks, den die junge Studentin Marie Jäger (Emilia Schüle) betreibt, sowie die Organisation *Junge Bewegung*, die nicht von ungefähr an die sog. *Identitäre Bewegung* erinnert. Insbesondere im TATORT stehen dabei die rechte Ideologie und Fragen nach der Manipulierbarkeit öffentlicher Meinung im Vordergrund.

SONNENWENDE, SWR 2018, R: Umut Dağ; TATORT: FREIES LAND, BR 2018, R: Andreas Kleinert; POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE, RBB 2019, R: Christian Bach), wie auch Christian Buß auf SPIEGEL ONLINE kommentiert:

»Antidemokratische Aussteiger irgendwo zwischen Öko-Nazismus, Reichsbürgertum, Identitären und Apokalypsen-Apologeten sind zur Zeit das große Thema im Sonntagskrimi. [...] Der Fernsehkrimi fängt die großen gesellschaftlichen Bewegungen der Zeit ein, in diesem Fall die als Stadtflucht daher kommende Demokratiefucht breiter Bevölkerungsteile.« (Buß 2018b)

Auch im Fernsehdokumentarismus scheint das Thema ab diesem Zeitpunkt präsent zu sein, wie die Produktionen VÖLKISCHE SIEDLER – SCHATTENWELTEN AUF DEM LAND (ZDFinfo 2017/19, R: Detlev Konnerth/Marijke Engel) und KONTRASTE – DIE REPORTAGE: BIO, BRAUN UND BARFUSS. RECHTE SIEDLER IN BRANDENBURG (RBB 2019, R: Silvio Duwe/Lisa Wandt) zeigen.

In diesem und dem folgenden Abschnitt soll zunächst anhand der drei erwähnten Fernsehkrimis TATORT: SONNENWENDE, TATORT: FREIES LAND und POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE analysiert werden, wie die völkische Landnahme ästhetisch-narrativ verhandelt wird. Dabei geht es nicht nur um inhaltliche Aspekte, sondern vor allem auch um Fragen der filmischen Raumin szenierung, die sich in diesen Beispielen wesentlich unterscheidet.

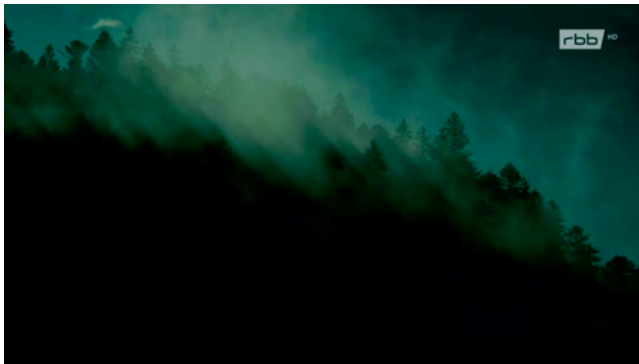
Als Inbegriff des »Deutschen Waldes« erscheint der nebelverhangene Schwarzwald im TATORT: SONNENWENDE (00:07:35–00:07:46; siehe Abb. 2 und 3)<sup>32</sup> romantisch-mythisch überhöht. Stefan Schere und Claudia Stockinger (2010: Abschnitt 74) beschreiben einen solchen Inszenierungsmodus als »Realismus des Romantischen bzw. Mythischen«. Ihre Ausführungen zum TATORT: DER DUNKLE FLECK (WDR 2002, R: Peter F. Bringmann) lassen sich dabei eins zu eins auf SONNENWENDE übertragen: »Das mythisch-nebulöse Bild in der Einleitungssequenz zitiert Unheimliches und Unerklärliches (bzw. beschwört eine entsprechende Atmosphäre) [...]«. (Scherer/Stockinger 2010: Abschnitt 75) Wie auch im TATORT: FÜR IMMER UND DICH (SWR 2019, R: Julia von Heinz) wird der Schwarzwald hier als Sinnbild für das Verdrängte und Ausgegrenzte bzw. für die dunklen Geheimnisse ruraler Gemeinschaften imaginiert (vgl. Hißnauer 2022a: 76). Zugleich steht der »Deutsche Wald« (als Sehnsuchtsort) für Heimat und nationale Identität (vgl. Byrnes et al. 2024).

Beim »Realismus des Romantischen bzw. Mythischen« als Modus der Raumin szenierung stehen »Landschaftsräume im Mittelpunkt der Handlung [...], die »diese zugleich motivieren oder kommentieren« (Scherer/Stockinger 2010: Abschnitt 74). So beklagt Kriminalhauptkommissar Friedemann Berg (Hans-Jochen Wagner), der selbst den elterlichen Hof irgendwo im Umland von Freiburg i.Br. geerbt hat und ihn irgendwie im

32 Siehe auch 00:29:20–00:29:33, 00:45:36–00:45:41, 01:26:39–01:26:53. Die Mythisierung des Raums wird auch durch die Farbdramaturgie betont, bei der dunkle gedeckte Grün- und Brauntöne dominieren, die den Handlungsort kalt und beklemmend erscheinen lassen. Der TATORT verweigert geradezu das Schwarzwaldidyll, wie man es aus der SCHWARZWALDKLINIK (ZDF 1985–1989) oder dem Heimatfilm (z.B. SCHWARZWALDMÄDEL, BRD 1950, R: Hans Deppe) zu kennen glaubt.

Nebenerwerb erhalten will, dass in der Region immer mehr alte Bauernhöfe aufgegeben werden, was mit einem Verlust von Wissen, Tradition und Kultur einhergehe (vgl. 00:10:42-00:10:50). Das Thema der Folge wird so nicht nur räumlich motiviert, sondern gleichsam kommentiert, denn der thematische Nexus ›Verlust überkommenen Wissens und tradierter Kultur‹ wird durch den Handlungsort und seine Inszenierung romantisierend verklärt und visuell in einen Konnex mit Heimat und nationaler Identität gebracht – bevor überhaupt klar ist, um was es in diesem TATORT geht.<sup>33</sup>

*Abb. 2: Der Schwarzwald als mythischer Raum.*



Quelle: Filmstill aus TATORT: SONNENWENDE (00:07:36).

*Abb. 3: Der Schwarzwald als mythischer Raum.*



Quelle: Filmstill aus TATORT: SONNENWENDE (00:07:43).

33 Die Bedeutung des Raums für das damals noch neue Ermittlerteam wurde auch in der Fernsehkritik schnell erkannt. So habe, schreibt Christian Buß (2018b) auf SPIEGEL ONLINE, »der verantwortliche SWR mit dem Schwarzwaldrevier einen stimmigen Erzählhintergrund entwickelt. Dieses Team steht für düstere, moderne Heimatkunde. Hier wird im konsequent regionalen Setting von den großen globalen Themen berichtet, hier blüht in uriger Kulisse das gesellschaftliche Ungemach der Gegenwart.«

Der TATORT macht also recht schnell deutlich, in welchem aufgeladenen Raum<sup>34</sup> Berg und seine Kollegin Franziska Tobler (Eva Löbau) ermitteln. Vordergründig geht es um den Todesfall der Schülerin Sonnhild Böttger (Gro Swantje Kohlhof), die an einer unbehandelten Diabeteserkrankung gestorben ist. Der Verdacht einer ärztlichen Fehlbehandlung führt Berg und Tobler zum Sonnenhof, auf dem Sonnhild mit ihren Eltern und ihrem Verlobten lebte. Für Berg ist es dabei ein sehr persönlicher Fall, denn er kennt Sonnhilds Vater, Volkmar Böttger (Nicki von Tempelhoff), von Kindheitstagen an. Von daher entwickelt sich der zentrale Konflikt dieser Folge vor allem entlang dieser beiden Figuren.

Wie bereits erwähnt, stellt sich die Ausgangssituation in SONNENWENDE so dar, dass immer mehr entlegene alte Bauernhöfe aufgegeben werden. So erzeugt das Hofsterben aber auch Frei(e-)Räume; und um diese Räume geht es dem TATORT.<sup>35</sup> Interessant dabei ist, dass Matthias Dell in seiner Besprechung auf ZEIT ONLINE den räumlichen Bezug des Themas völlig verkennt:

»Die dieswöchige *Tatort*-Folge [...] führt in ein nicht zu häufig betrachtetes Problemfeld ein. Es geht um das schwierige Schicksal Heranwachsender in »artgläubigen« Neonazigroßfamilien, die der Scholle verbunden sind und nicht nur das Saatgut der selbst angebauten Obstsorten reinhalten wollen [...] Eine wahrhaft intrinsische Erkundung der Zwänge innerhalb dieser nicht ungefährlichen Parallelgesellschaft, denen gegenüber der pubertierende Nachwuchs flüsternd seine Zweifel formuliert, wäre zwar ein spannendes Unterfangen – der kommissarsbasierte *Tatort* ist dafür aber wohl nicht die richtige Form.« (Dell 2018a)

Bereits die Raumin szenierung des Schwarzwaldes macht allein visuell deutlich, dass dies schlicht nicht der Fokus des Films ist. »Die mit dem Frühlingserwachen der Tochter Sonnhild [...] verbundenen Ausbruchsgelüste aus dem hermetischen Hofleben« (Dell 2018a) interessieren hier nur als mögliches Mordmotiv. Thematisiert wird in erster Linie die Aneignung des ruralen Raumes, die Unterwanderung der Provinz durch völkische Gruppierungen.<sup>36</sup> Deutlich wird dabei, dass es um eine strategische *Beherrschung des Raums* durch Verführung, Vereinnahmung, Verängstigung<sup>37</sup> und Vernetzung geht.<sup>38</sup> Gleichwohl folgt die Raumin szenierung hier keinem »Realismus der Vernetzung«

34 Ein konkreter (wenn auch nicht eindeutig lokalisierbarer) Raum, der zugleich mythisch *enthoben* und *entgrenzt* ist und somit als Raum des Allegorischen inszeniert wird (vgl. Mahler 1999; Nell/Weiland 2014).

35 Siehe auch die SOKO LEIPZIG-Folge (ZDF seit 2001) AUS DEUTSCHEN LANDEN (S23E22, R: Herwig Fischer).

36 Wie so oft, wenn es um rechtsextreme Tendenzen geht, so wird auch das undurchsichtige Gebaren des Verfassungsschutzes, der eher sich selbst als die Verfassung schützt (siehe Fußnote 30), in dieser Folge aufgegriffen.

37 Diese Verängstigung wird allerdings lediglich im Verhalten von Sonnhilds Lehrerin (Ursula Renneke) spürbar, die gegenüber Berg und Tobler zudem angibt, dass sie und ihre Familie bedroht werden (01:03:01–01:03:03). Ein gewisses Gewaltpotenzial wird somit angedeutet, ohne es darzustellen.

38 Dies unterscheidet die Darstellung rechter Öko-Bewegungen deutlich von der Inszenierung anderer (links-)alternativer Landkommunen (siehe bspw. den POLIZEIRUF 110: KÄFER UND PRINZESSIN,

(Scherer/Stockinger 2010: Abschnitt 57), wie dies im POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE der Fall ist (s.u.). Eine Vernetzung besteht lediglich über die Kontakte, die gepflegt werden.

SONNENWENDE beleuchtet vor allem den Aspekt der Verführung – und der Verführbarkeit – ausführlich. Durchgespielt wird das, wenn auch dramaturgisch bedingt im ›Zeitraffer‹, an der Figur des Hauptkommissars Berg; und ziemlich genau bis zur Mitte des Films scheint es so, als ob Berg der ›Verführung‹ erliegen könnte. Dies funktioniert auch deshalb, da Berg (ähnlich wie Tobler) bereits in der ersten Folge GOLDBACH (SWR 2017, R: Robert Thalheim) einen tief in der Region verwurzelten Charakter verkörpert (vgl. auch Hißnauer 2022a: 75).<sup>39</sup> Ihm nimmt man die Heimatverbundenheit, die er in SONNENWENDE zum Ausdruck bringt, unbedingt ab; und auch, dass er bei Volkmar's ersten ›Annäherungsversuchen‹ (›Land und Leute gehör'n zusamm'«; 00:28:57–00:28:59) hinter den Worten (noch) nichts Böses ahnt – immerhin kennen sich die beiden schon von Kindheit an. Volkmar kommt so gesehen nicht von ›außen‹, um sich der Provinz zu bemächtigen; aber er ist ein Rückkehrer: Eine unbestimmte Zeit lang lebte er mit seiner Familie auf einem Hof im Norden und kam erst vor einigen Jahren zurück in den Schwarzwald, um das elterliche Gut zu übernehmen (vgl. 00:10:19–00:10:27). Dramaturgisch wird so nicht nur die besondere Nähe der beiden Figuren zueinander motiviert. Aufgrund der langen Abwesenheit wird so auch plausibilisiert, dass Berg Volkmar's Radikalisierung nicht mitbekommen hat (oder vielleicht zunächst nicht mitbekommen will). Die beiden sind sich zugleich nah – und fern. Volkmar's völkische Haltung kann so von Berg allmählich *entdeckt* (*entlarvt*) werden (wobei er über sich selbst erschrocken scheint, als er merkt, dass er sich beinahe von Volkmar hat verführen lassen).

Auch wenn Volkmar aus dramaturgischen Gründen nicht von außen in den ländlichen Raum einbricht, so erzählt SONNENWENDE doch von einer Aneignung der Provinz als Strategie völkischer Landnahme:<sup>40</sup>

»Das ist Sven und seine Kammeraden aus Niedersachsen. Das sind gute Leute. Das da drüben ist Gerwald mit seiner Sippe aus Bayern. Und so wie die, stehen viele bereit. Sie brauchen Raum für ihre jungen wachsenden Familien.« (00:48:22–00:48:36)

Dabei betont Volkmar auch, dass es nicht ausreichen werde, lediglich die freiwerdenden Höfe zu übernehmen. Indem er von einem nicht näher beschriebenen »Opferfest« (00:48:51) sinniert, das die Wikinger angeblich immer zum ersten Oktober-Vollmond gefeiert hätten, und von wehrfähigen und waffentragenden Bauern faselt, deutet er an,

RBB 2014, R: Robert Thalheim). Dennoch kann man völkische Siedler »als Brückenspektrum zwischen extremer Rechter und alternativen Milieus« (Beyer 2023: 137) begreifen.

39 Christian Buß (2017) nennt den Auftakt des Schwarzwälder Ermittlerteams daher auch einen »Heimatkrimi«.

40 Auch wenn das in einem gewissen Widerspruch zu der von Volkmar vertretenden Heimatideologie steht (das Verwurzelt-Sein, die Prägung durch das Land etc.). Dies lässt sich aber auch so interpretieren, dass erst eine neue Heimat gefunden und aufgebaut werden muss. Und das deutet auf eine *langfristige* Strategie hin. – Dies wird auch deutlich, wenn Sonnhilds Lehrerin betont, dass »diese Leute« planvoll Jugend- und Bildungseinrichtungen unterwandern, indem sie sich gezielt in solchen Bereichen ausbilden lassen (01:03:12–01:03:24). Damit macht sie aber auch deutlich, dass der Kampf um den Raum immer auch ein Kampf um die Köpfe und vor allem auch um die Jugend ist.

dass er – zumindest ab einem Zeitpunkt fortgeschrittener Besiedelung – auch vor Gewalt nicht zurückschrecken wird, um den Raum zu verteidigen und weiteren zu erobern: »Die ökologisch korrekt bewirtschaftete Schwarzwald-Scholle entpuppt sich als Nazi-Biotop.« (Buß 2018b)

Schon in GOLDBACH, dem ersten TATORT mit dem Schwarzwälder Team, geht es um »moderne Stadtflüchtige, die in den urigen deutschen Wald gezogen sind, um darin Schutz vor den Zumutungen einer globalisierten, entfesselten Welt zu finden.« (Buß 2017) Doch handelt es sich im Unterschied zu SONNENWENDE dabei nicht um ideologisch motivierte Eindringlinge mit Eroberungsphantasien – sie suchen nur ihr privates Glück. Auch Berg wird in SONNENWENDE zum positiven Gegenentwurf zu Volkmar und seiner völkischen Sippe, die zunehmend wie Fremdkörper wirken:<sup>41</sup> heimatverbunden, im Schwarzwald fest verwurzelt, aber nicht antimodern.<sup>42</sup> Immer offener zeigt er seine Abscheu vor Volkmar und seinen Getreuen. Auch wenn man mit Bernd Belina (2025: 35) Provinzialität »als Produkt sozialer Verhältnisse, die sich im Raum materialisieren«, verstehen kann, so wird an diesem TATORT deutlich, dass

»*Provinzialität* [...] nicht Provinz [ist], sie ist, unter Rückgriff auf Adorno, im Grunde keine geografische Kategorie [...]. Provinzialität ist vielmehr Weltanschauung, Geisteshaltung und Ideologie – und weist Bezüge zur deutschen Heimatideologie auf, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegen Aufklärung, Demokratie und Industrialisierung wettete und unter Rückbesinnung auf die deutsche Romantik Natur und Landleben als unverdorben, moralisch höherwertig und in sich ruhend stilisierte [...]. Auch zur Provinzialität zählt die Überhöhung der ländlichen Lebensweise zur besseren und ehrlicheren; dabei lässt sie, wie jede Idealisierung, deren Kehrseite außer Acht [...]. Als *Ideologie* ist Provinzialität überall dort präsent, wo Ländlichkeit mit Ursprünglichkeit verwechselt und dabei die Brutalität der Landwirtschaft und ihrer Arbeitsbedingungen verleugnet werden und wo das Argument der Natürlichkeit gegen Emanzipation in Stellung gebracht wird.« (Kalkstein et al. 2025: 9, Hervorhebung C.H.)

Am Ende dieses TATORTS ist die Provinz – zumindest vorläufig – verteidigt, die ›Unterwanderung‹ und ›Übernahme‹ für den Moment verhindert: Volkmar und seine Gemeinschaft verlassen den Hof. Sie ziehen wieder in den Norden und fangen dort von vorne an. Die Provinz ist also (noch) nicht gerettet. Die Bedrohung besteht weiterhin. Nur der

41 Anders gesagt: Anhand von Berg und Volkmar wird »die Ambivalenz von Heimat deutlich. Sie kann einen Rückzugsraum bedeuten, in dem Ressourcen gesammelt werden, mit der Komplexität der Welt umzugehen. Sie kann aber auch sozial exkludierend wirken, andersartiges nicht allein ausschließen, sondern auch abwerten. Hiermit wird die Anschlussfähigkeit für Ideologien deutlich, die das Eigene gegenüber dem Fremden überhöhen und damit Ungleichheiten zu etablieren suchen.« (Frankenberger 2024: 23)

42 »Antimoderne Ideologien versprechen die Restaurierung tradierter gesellschaftlicher Hierarchien und legitimieren diese nicht selten durch ›natürliche Ungleichheiten‹ (›Rasse‹, Geschlecht). Zentraler Bezugspunkt ist die Rückkehr zu einer ruhenden, vormodernen Ländlichkeit, mit tradierten, patriarchalen Familienstrukturen und einer überschaubaren Gemeinschaft.« (Kalkstein et al. 2025: 8)

Schauplatz, der Austragungsort ändert sich. Der Kampf bleibt der gleiche – ein Pyrrhussieg?<sup>43</sup>

Am Ende also verlässt Volkmar den elterlichen Hof, die heimische Scholle. Eine Erklärung bietet SONNENWENDE dafür nicht an. Im Gegenteil: Vor dem Hintergrund von Volkmars Blut-und-Boden-Ideologie (insbesondere bezüglich des Verwurzelt-Sein im und das Geprägt-Sein durch das Land, das – vermutlich – seit Generationen im Familienbesitz ist) überrascht es, wie schnell er dazu bereit ist, seine Heimat ohne Not aufzugeben, um sich eine neue zu suchen.<sup>44</sup> Das verweist darauf, dass völkische Landnahme eine Strategie ist, um ›Lebensraum‹ zu erobern und im eigenen Sinne umzugestalten. Auch wenn die heimische Scholle verherrlicht wird, so ist die Blut-und-Boden-Ideologie, also die Vorstellung, dass »[e]in Volk [...] mit dem ›natürlichen‹ Raum verbunden, aus ihm erwachsen [ist] und [...] Anspruch auf diesen Raum hat« (Frankenberger et al. 2024: 45), hier *entgrenzt*, denn erstes Ziel bleibt die Aneignung und Besetzung des Raums. Anders gesagt: Der völkische Raum, den es (im Sinne Volkmars) zu verteidigen gilt, muss erst einmal geschaffen werden; zumindest wiedergewonnen oder wiederbelebt.<sup>45</sup> Völkische Landnahme ist also – zumindest in der Vorstellungswelt dieses TATORTS – als Prozess der aktiven, vor allem der bewusst gesteuerten Raum(re)produktion (im Sinne Henri Lefebvres) zu verstehen (vgl. Lefebvre 1991; Schmid 2010).<sup>46</sup>

Die völkischen Siedler sind diesmal mit ihrer Strategie gescheitert, weil sich ein heimatverbundener, aufrechter Nebenerwerbslandwirt nicht hat vereinnahmen lassen. Er bot den Rechten kein Einfallstor. Bedroht ist der Raum, so wird suggeriert, wenn der Landnahme kein Widerstand entgegengebracht wird. Das wirkt reichlich naiv (fast schon verharmlosend), bedenkt man, welchen Einschüchterungsversuchen und Anfeindungen man ausgesetzt sein kann, wie man bspw. in der EXAKT: DIE STORY-

43 Tobler und Berg sind am Ende erkennbar unzufrieden. Der Täter ist zwar überführt, aber tot. Unklar bleibt, ob er sich tatsächlich suizidiert hat – oder ob er getötet wurde. Der Verfassungsschutz oder die rechtsradikale Heimatschutzstaffel, die er als V-Mann verraten hat, kämen dafür in Frage. Die Sippe wird im Norden einfach weitermachen. Nicht einmal Sonnhilds Schwester Mechthild (Janina Fautz), die zunehmend beginnt, an der Ideologie ihrer Familie zu zweifeln, konnten sie dazu bewegen, sich von der Gemeinschaft loszusagen. Man sieht sie am Ende im Auto sitzen, zurückblickend auf den Sonnenhof. Im Umschnitt sieht man Sonnhild in einem der Handyvideos, von denen Mechthild selbst sagt, dass sie darin glücklich wirkte (vgl. 00:57:36f.). Es scheint, als schauten sich die beiden an (01:27:19–01:27:47). Ob Mechthild Sonnhilds Weg weitergehen oder sich wieder unterordnen wird, bleibt ungewiss.

44 »Heimat dient zudem als Abgrenzung des ›Eigenen‹ vom ›Fremden‹ und somit der Exklusion.« (Frankenberger et al. 2024: 45) Dies macht Volkmar immer wieder mit seinen Äußerungen deutlich. Indem er den Hof letztendlich verlässt, macht er sich aber selbst zum ›Fremden‹.

45 ›Heimat‹ ist demnach austauschbar – weil auch sie lediglich ein soziales Konstrukt ist.

46 Lefebvre begreift ›Raum‹ dabei als soziale Praxis. Es handelt sich also um eine sozialkonstruktivistische Raumtheorie. Sozialkonstruktivistischen Ansätzen geht es im Allgemeinen nicht um den Raum ›an sich‹, sondern um die »gesellschaftliche Nutzung, Wahrnehmung und Bewertung« (Beetz 2015: 77) von (unterschiedlichen) Landschaften und Siedlungsformen. – Erweitert und für Fragen der medialen Raumproduktion nutzbar gemacht wurde Lefebvres Ansatz mit dem *Raum-Zwischenraum-Modell* von Claudia Stockinger und Christian Hißnauer (siehe Hißnauer/Stockinger 2021; vgl. auch Hißnauer 2022, 2023).

Dokumentation EIN DORF VERSTUMMT – VÖLKISCHE NACHBARN IM HARZ von Jana Merkel und Tim Schulz (MDR 2023) sieht.<sup>47</sup>

## Grenzräume | Raumgrenzen: TATORT: FREIES LAND und POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE

Während SONNENWENDE so auch von der *Abwehr* rechter Raumaneignung erzählt, so scheint der (ideologische) Kampf um den Raum im TATORT: FREIES LAND längst verloren; aufgegeben, bevor er überhaupt geführt wurde – zumindest die Dorfpolizisten haben längst resigniert und lassen die Ortsansässigen Reichsbürger gewähren.

Auch in FREIES LAND findet sich, wie im TATORT: SONNENWENDE, gleich zu Beginn ein symptomatisches Bild (siehe Abb. 4). Die ›Außengrenze‹ des zwölf Hektar umfassenden *Freilands*, einer Reichsbürgergemeinschaft im kleinen Dorf Traitach, durchschneidet die bayrische Landschaft. Auf den ersten Blick ein Idyll, vermeintlich, wie sich schnell zeigen wird. Helle, warme Farben dominieren das Bild. Sattes Grün und Kühe verweisen auf die vielleicht angestrebte Selbstversorgungswirtschaft.

Abb. 4: Neue Grenzen im TATORT.



Quelle: Filmstill aus TATORT: FREIES LAND (00:03:42).

Bei Ermittlungen zu einem vermeintlichen Mordfall schlägt es die Münchner Großstadtkommissare Ivo Batic (Miroslav Nemec) und Franz Leitmayr (Udo Wachtveitl) in die kleine Gemeinde im bayrischen Niemandsland.<sup>48</sup> Traitach ist offenbar ein ›sterbendes‹ Dorf: Heruntergekommene Höfe, eingeschlagene und vernagelte Fenster, eine verlassene Tankstelle. Überall bröckelt der Putz, die Straßen sind rissig, Unkraut bahnt sich seinen Weg; im Dorf nur ein paar alte Menschen und zwei Polizisten, die

47 In SONNENWENDE wird dies nur in der Figur der Lehrerin angedeutet.

48 Am Ende stellt es sich heraus, dass es sich um einen Suizid handelt. Der ›Mord‹ dient also nur dazu, den Ausbruch aus dem üblichen großstädtischen Ermittlungsraum zu motivieren.

am liebsten in der Dorfschänke *Zum alten Eber* weilen. Ob das Dorf seine besten Zeiten längst hinter sich hat oder ob es sie je gab – wer weiß das schon. . .

Die ›Freiländer‹ werden im Dorf daher weniger als Bedrohung gesehen, denn jetzt kommen wenigstens wieder Leute in das verschlafene Nest (vgl. 00:43:16–00:43:25). Ein neuer Aufbruch? Zumindest der alte Alois (Peter Mitterrutzner) profitiert von ihnen – und auch der *Alte Eber*, wenn ›König Ludwig‹, wie ›Reichs(an)führer‹ Ludwig Schneider (Andreas Döhler) leicht spöttisch in Traitach genannt wird, im Saal des Wirtshauses gut besuchte Infoveranstaltungen abhält. Spätestens hier wird deutlich: Vor »idyllischer Kulisse« zeigt FREIES LAND »Menschen, die sich längst von der Bundesrepublik verabschiedet haben« (Buß 2018a).

Daher ist auch die Einstellung, die der TATORT für das Titelinserat nutzt (siehe Abb. 4), so vielsagend. In Anverwandlung der Grenzdefinition von Georg Simmel schreibt bereits Adolf Günther (1927: 204, Hervorhebung C.H.): »Die Grenze ist *ebenso* eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen wie eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.«<sup>49</sup> Und dies scheint mir der Grenzzaun auch in FREIES LAND zu versinnbildlichen, denn die Wechselwirkung ›Formung des Räumlichen wie des Sozialen‹ thematisiert diese Folge. Dabei ist eine paradoxe Entgrenzung zu beobachten, auf die die Strategie der Reichsbürger abzielt: Neue Grenzen werden gezogen, um die (vermeintlichen) Begrenzungen des Staates zu überwinden (bzw. seine *Nicht*-Existenz zu markieren) und einen neuen ›freien‹ Staat<sup>50</sup> zu erschaffen (der wiederum auf Aus- und Abgrenzung basiert).<sup>51</sup> »Was auf den erst[en] Blick als Rückzugsort für harmlos verschrobene Gestalten wirkt, entpuppt sich auf den zweiten als gefährlicher Parallelkosmos für jene, die mit der Komplexität der modernen Gesellschaft hadern.« (Buß 2018a)

Auch dieser TATORT beschäftigt sich, so Christian Buß (2018a) auf SPIEGEL ONLINE, »mit der als Stadtflucht daherkommenden Demokratiefucht«. So lässt das Drehbuch (Holger Joos) Leitmayr referieren: »Je weiter entfernt urbane Zentren liegen, desto größer scheint die Sogkraft der Reichsbürger zu sein.« (00:34:15–00:34:22) Und weiter entfernt von den städtischen Metropolen kann Traitach kaum sein. Doch weiter wird das Thema nicht aufgegriffen. Liegt das nur an den Frei(en)räumen, an der Fabrik, die irgendwann mal geschlossen wurde? Oder liegt es auch an dem Staat, dessen Existenz Reichsbürger leugnen, der sich aber schon lange aus den abgehängten ländlichen Regionen der Republik zurückgezogen zu haben scheint? – Solche Fragen interessieren diesen TATORT nicht. FREIES LAND strebt eben keinen »Realismus des Ländlichen« (Scherer/Stockinger 2010: Abschnitt 65) an, dafür bleibt der dörfliche Mikrokosmos zu unbestimmt (dies sowohl auf sozialer als auch auf räumlicher Ebene).

Nicht untypisch für die Inszenierung des Dorfs im Fernsehkrimi ist, dass in FREIES LAND durch Musik, Bildgestaltung, Figuren, Handlungsverlauf und Inszenierung Ele-

49 Bei Simmel (2016 [1908]: 697, Hervorhebung C.H.) hingegen heißt es: »Die Grenze ist *nicht* eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.«

50 Ohne Bevormundung ›von oben‹. – Aber hier ist es nur eine Freiheit hinter Gittern, denn nur in ›Freiland‹ können sich die ›Freiländer‹ frei wähnen (was zudem ein Trugschluss bleibt).

51 Eine diffuse rechte Gesinnung wird deutlich, wenn drei Mitglieder der Reichsbürgerbewegung Batic und Leitmayr als »Volksverräter« (00:53:02) und »Volksverbrecher« (00:53:53) beschimpfen. Freiheit gibt es bei den ›Freiländern‹ nur für Gleichgesinnte.

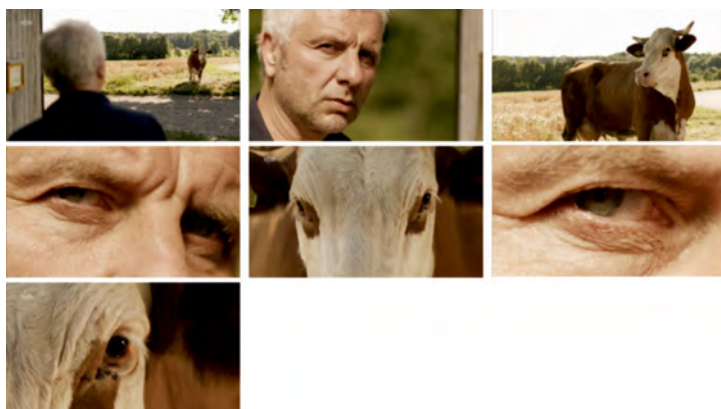
mente des Western-Genres aufgegriffen werden<sup>52</sup> (vgl. Hißnauer 2022a: 67ff.; siehe Abb. 5),<sup>53</sup> womit implizit auch der *Frontier*-Mythos aufgerufen wird (von daher ist es sinnbildlich, dass Traitach irgendwo an der tschechischen Grenze verortet wird, auch wenn das Dorf nicht genau lokalisierbar ist).<sup>54</sup> In diesem Sinne bestimmt in FREIES LAND (wie in SONNENWENDE) der ›Realismus des Mythischen‹ die Rauminszenierung, auch wenn dies hier – wiederum im Unterschied zu SONNENWENDE – vor allem über die Genrehybridisierung<sup>55</sup> funktioniert.<sup>56</sup>

Die Rauminszenierung verweist so auf den *Grenzraum* der Zivilisation.<sup>57</sup> Die Reichsbürger erscheinen als *Outlaws*, die nur ihrem eigenen Rechtsempfinden verpflichtet sind (sie sind also nicht nur räumlich ›am Rande der Gesellschaft‹ verortet).<sup>58</sup> Der Staat hat keinerlei Durchsetzungsmacht, wie man nicht nur an den überforderten Dorfpolizisten sieht, sondern auch an den hilflos agierenden Großstadtkommissaren. Am Ende schaffen sie es nur mit der Kavallerie (einem Sondereinsatzkommando) auf das Gelände der Reichsbürger:

»Das schärft den Blick aufs Reichsbürgerbiotop und seine Gefährlichkeit. Hier kann der Hitzestau und der Staatshass jederzeit in militante Gewalt umschlagen. Und offenbar kann diese Gewalt keiner aufhalten. [...] Auch das zeigt dieser ›Tatort‹: einen müden Staat und eine Demokratie, die in eine Dauersiesta zu versinken droht.« (Buß 2018a)

- 
- 52 Allgemein zur »globalen Zirkulation« von Western-Elementen siehe die grundlegende Studie GESCHICHTE – MYTHOS – IDENTITÄT. ZUR GLOBALEN ZIRKULATION DES WESTERN-GENRES von Thomas Klein (2015).
- 53 Dies gilt insbesondere, wenn der serielle Handlungsort eigentlich der großstädtische Raum ist und der Ausflug in die Provinz als Abweichung vom üblichen narrativen Schema inszeniert wird. Im idyllisierten Fernsehkrimi à la DIE ROSENHEIM-COPS (ZDF seit 2002) finden sich Western-Elemente eher selten.
- 54 Dieser Mythos verweist auf »die Opposition zwischen Wildnis und Zivilisation« (Klein 2015: 10), ist selbst aber ein Genre-Mythos (vgl. ebd.).
- 55 Auffällig ist, dass Western-Elemente im städtischen Raum in der Regel nur im *Modus additiver Hybridisierung* verwendet werden, während der rurale Raum oft im *Modus integrierter Hybridisierung* erzählt wird (zur Begrifflichkeit siehe Kilborn 2003: 12). Damit wird das Dorf oft auch filmisch-narrativ entgrenzt.
- 56 Während in SONNENWENDE dem Schwarzwald dabei als mythischem Ort eine besondere Rolle zukommt, scheint in FREIES LAND der ländliche (Grenz-)Raum ›auswechselbar‹. Die Folge könnte, so wie sie erzählt ist, ebenso gut (z.B.) an der polnischen Grenze in Brandenburg angesiedelt sein – oder in den wirtschaftlich abgehängten Gebieten Hessens (siehe z.B. den TATORT: NEULAND, HR 2009, R: Manuel Flurin Hendry). Demgegenüber ist der Grenzraum im POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE als spezifische Region mit wechselhafter Geschichte bedeutungstragend (s.u.).
- 57 Die Grenze ist also zuvorderst eine symbolische. Die ›tatsächliche‹ Grenze (zu Tschechien), die territoriale Trennlinie spielt in diesem TATORT keinerlei Rolle. Der rurale Raum ist somit ins metaphorische entgrenzt. Auch hier zeigt sich die Provinz als paradoxer Grenzraum, der sich zum einen ins Zeichenhafte auflöst, zum anderen aber durch neue Ein- und Begrenzungen geprägt ist.
- 58 Demgegenüber sind die völkischen Siedler im TATORT: SONNENWENDE – zumindest geographisch – viel eher in der ›Mitte‹ lokalisiert; und genau diese Mitte der Gesellschaft, so erzählt die Folge, wollen sie auch unterwandern.

Abb. 5: Ironisch Brechung des Western-Genres: Leitmayrs ›Duell‹ mit einer Kuh.



Quelle: Filmstills aus TATORT: FREIES LAND (01:00:57–01:01:07).<sup>59</sup>

Das Gefahren- und Gewaltpotenzial der Reichsbürger bleibt aber vergleichsweise ›abstrakt‹.<sup>60</sup> So ist die Gruppe zwar bewaffnet, als die Polizei aber mit vereinten Kräften anrückt, um Ludwig zu verhaften, wird dem Zuschauer der westertypische Showdown regelrecht vorenthalten. Es gibt hier keine lange Belagerung oder eine wilde Schießerei im Stile von *THE WILD BUNCH*/*THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ* (USA 1969, R: Sam Peckinpah). Nach Ludwigs Tod lassen sich die übrigen Mitglieder widerstandslos festnehmen. Es kommt lediglich immer wieder zu verbalen Attacken gegenüber den beiden Kommissaren.

*FREIES LAND* wurde vor der Verhaftung der rechtsterroristischen Reichsbürger-Bewegung<sup>61</sup> um Heinrich XIII. Prinz Reuß im Jahr 2022 produziert und ausgestrahlt. In der breiten Öffentlichkeit verändert sich aber erst damit die Wahrnehmung.<sup>62</sup> Galten Reichsbürger zuvor mehr oder weniger als verschrobene ›Spinner‹, die man nicht ernst

59 Die extreme Detailaufnahme der Augen wird in Anlehnung an den diesbezüglich stilbildenden Italowestern (abfällig ›Spaghetti Western‹) auch *italian shot*/Italienische Einstellung genannt (siehe insbesondere *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO*/*THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY*/ZWEI GLORREICHE HALUNKEN, I/ESP/BRD 1966, R: Sergio Leone; *C'ERA UNA VOLTA IL WEST*/*ONCE UPON A TIME IN THE WEST*/SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, I/USA 1968, R: Sergio Leone). – In diesem ›Duell‹ wird am Ende nicht geschossen, sondern geschissen: Ein im verdorrten Gras landender Kuhfladen löst die Spannung und die Szene auf.

60 In *SONNENWENDE* ist ein Gemeindemitglied hingegen für zwei Morde verantwortlich. Inwiefern Volkmar zumindest von einem wusste, bleibt offen. Auch wird von einer Lehrerin von Einschüchterungsversuchen berichtet.

61 Inwiefern man bei den Reichsbürgern von einer Bewegung sprechen kann, ist umstritten. So vertritt bspw. Jan-Gerrit Keil (2021: 257) die Meinung, dass ›man die Szene durch die Verwendung des Wortes ›Bewegung‹ ideologisch nicht überhöhen [sollte]. Der Bewegungsbegriff suggeriert eine inhaltliche Einheitlichkeit, die nicht gegeben ist.‹

62 Obwohl bereits 2016 ein SEK-Mann bei der Verhaftung eines Reichsbürgers erschossen wurde. Nach Winkelman/Spiegel (2025: 1) führte bereits dieser Mord (für den sie fälschlicherweise das Jahr 2015 angeben) zu einer größeren medialen Aufmerksamkeit. Allerdings erschien der Waffennarr im öffentlichen Diskurs doch eher als Einzeltäter. Zunehmend wird die Reichsbürger-Be-

nehmen muss, so heißt es jetzt: »Lachhaft? Vielleicht. Vor allem aber: gefährlich« – so Annette Ramelsberger (2024) in ihrem Kommentar zum Prozessaufakt in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG (online). Und weiter schreibt sie: »Die Gruppe um Heinrich XIII. Prinz Reuß wollte den Bundestag mit Waffengewalt stürmen [...]. Doch viele nehmen rechts-extremistische Möchtegern-Umstürzler nicht ernst. Welch ein Fehler.« In diese Falle ist auch FREIES LAND getappt, was durch die humorvolle Inszenierung noch betont wird.

Im Unterschied zu SONNENWENDE, in dem sich zumindest Berg den völkischen Siedlern »entgegenstellt«,<sup>63</sup> lässt das Dorf in FREIES LAND die Reichsbürger gewähren. Der *Kampf um den Raum* ist hier nicht verloren – er wird erst gar nicht geführt, da offenbar nichts mehr da ist, um das es sich zu kämpfen lohnt.<sup>64</sup> Entsprechend verlassen die »Freiländer« am Ende auch nicht das Dorf. Unter Lenes (Anja Schneider) Führung machen sie weiter, wie bisher. Der Raum ist frei für die Rechten.<sup>65</sup>

Während in SONNENWENDE die völkische Blut- und Bodenideologie immer deutlicher wird (so sieht man irgendwann sogar die Inschrift »Boden und Blut – Heilig Gut« an einem der Hofgebäude; vgl. 01:14:52), bleibt die rechte Ideologie der Reichsbürger eher diffus.<sup>66</sup> Die Bewegung scheint vor allem geeint in der Ablehnung des bestehenden Staates, in der Delegitimation aller staatlicher Gewalt; ein Sammelbecken ohne einheitliche Ideologie.<sup>67</sup> Rein auf visueller Ebene wird die Gemeinschaft in FREIES LAND dabei in die Nähe religiös-sektiererischer Bewegungen gerückt, da immer wieder das nahezu ikonische Bild *Das letzte Abendmahl/L'Ultima Cena* von Leonardo da Vinci zitiert wird (siehe Abbildungen 6 bis 8)<sup>68</sup> – mit Ludwig bzw. nach dessen Tod Lene in der Position des Messias. Ludwig und Lene werden so, ihrem Selbstbild entsprechend, als Erlöserfiguren inszeniert, die anderen als ihre (gut-)gläubigen »Jünger«.<sup>69</sup>

---

wegung nach der Verhaftung von Heinrich XIII. Prinz Reuß als rechtsterroristische Struktur wahrgenommen.

63 Wobei dies auch eher symbolisch als tatsächlich zu verstehen ist.

64 Entsprechend bleibt es auch eine erzählerische Leerstelle.

65 Die Verteidigung der Provinz bleibt hier ein impliziter Appell.

66 So wird z.B. eine dezidiert geteilte ausländerfeindliche/rassistische Einstellung nur einmal explizit deutlich (vgl. 00:28:20–00:28:38). Zur Reichsbürger-Ideologie betonen auch Thorsten Winkelmann und Daniel Spiegl (2025:11), dass sich »[e]in stringentes, von allen Reichsbürgern geteiltes Weltbild [...] nicht identifizieren [lässt]. Stattdessen liegen unterschiedliche, mitunter sich widersprechende Ideologiefragmente innerhalb dieser Bewegung vor, die in der Regel keine gemeinsamen politischen oder gesellschaftlichen Ziele verfolgt [...]«.

67 Dennoch wird hier – wie in SONNENWENDE – deutlich, dass sie sich, wie alle Rechtsextremisten, »in einer permanenten Notwehrsituation gegenüber der drohenden Überfremdung durch Menschen, die nicht ihrem Bild von der überlegenen weißen arischen Rasse entsprechen«, sehen. »Denn neben der direkten Bedrohung durch Überfremdung sehen sie ihre Gruppe [...] durch Linke und so genannte »politisch korrekte Gutmenschen« bedroht, die der verhassten multikulturellen Gesellschaft Vorschub leisten [...]« (Sundermeyer 2012: 8)

68 Dass das Abendmahl dreimal zitiert wird, lässt sich vielleicht auch als Anspielung auf die Dreifaltigkeit lesen.

69 Damit wird der Reichsbürger-»Glaube« auf visueller Ebene als etwas Irrationales ausgestellt.

*Abb. 6: Die Speisung der 5000? Ohne Geld und ohne Einkäufe verteilt der Messias milde Gaben.*



Quelle: Filmstill aus *TATORT: FREIES LAND* (00:29:54).

*Abb. 7: Ludwig und seine ›Jünger‹.*



Quelle: Filmstill aus *TATORT: FREIES LAND* (01:14:12).

Abb. 8: Von der Dunkelheit ins Licht? Lene als neue Erlöserin.



Quelle: Filmstill aus *TATORT: FREIES LAND* (01:28:20).

Auch Ludwigs Tod wird mit einer religiösen Symbolik aufgeladen. Zum einen opfert er sich für die Gemeinschaft der ›Gläubigen‹ (auch wenn Lene ihn mit ihrem Wissen um seinen Verrat an der Gruppe dazu zwingt).<sup>70</sup> Zum anderen wird hier auf das Motiv der *Pietà*, also der bildlichen Darstellung der *Mater Dolorosa* (›Schmerzensmutter‹), zurückgegriffen (siehe Abb. 9).

Abb. 9: Lene als Schmerzensfrau.



Quelle: Filmstill aus *TATORT: FREIES LAND* (01:24:58).

70 Die Freiheit (des eigenen ›Staates‹) wird sich hier erkauft (durch Landbesitz). Aber genau das entpuppt sich als Lug und Trug. Ludwig hat sich mit dem Geld, mit dem er den Grund und Boden kaufen sollte, verspekuliert. *Freiland* ist lediglich gepachtet; das ›gelobte Land‹ gibt es (eigentlich) nicht.

Aufgrund der biblisch-religiösen Bezüge weckt die Reichsbürgerenklave Assoziationen zum ›gelobten Land‹, in das Ludwig (und dann Lene) die ›Gläubigen‹ führen will. Die Landnahme-Thematik verweist dabei aber auch auf die Zeit der Kreuzzüge und somit auf eine (möglicherweise angestrebte gewaltvolle) ›Befreiung‹ des ›Heiligen (Frei-)Lands‹. Der rurale Raum wird so auf visueller Ebene transzendiert (und jenseits der Western-metaphorik ins göttlich-übernatürliche entgrenzt).<sup>71</sup>

In dem POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE wird der Kampf um den Raum *über Grenzen hinweg* geführt: Im deutsch-polnischen Grenzgebiet, das hier weniger symbolisch zu verstehen ist, wie in TATORT: FREIES LAND, stehen sich verschiedene Parteien mit unterschiedlichen Motivlagen gegenüber: Reichsbürger, polnische Nationalisten, ein altes deutsches Adelsgeschlecht, die industrielle Agrarwirtschaft und einfache Landwirte, die um ihre Existenz bangen. Eine unübersichtliche Gemengelage, die das grenzüberschreitende Ermittlerteam Olga Lenski (Maria Simon) und Adam Raczek (Lucas Gregorowicz) zu entwirren versucht. Christian Buß (2019) bezeichnet den Film daher auf SPIEGEL ONLINE als »Gesellschaftspanorama über EU-Müdigkeit und Demokratie-Feindlichkeit im deutsch-polnischen Grenzgebiet«.<sup>72</sup>

HEIMATLIEBE verweist dabei in seiner Rauminszenierung auf Aspekte, die auch als »Phantomgrenze« und »Palimpsestraum« diskutiert und verhandelt werden (s.u.). Das macht diesen POLIZEIRUF 110 gerade im Vergleich zu den zuvor besprochenen Filmen so besonders. Es geht hier weder um einen mythisch aufgeladenen ruralen ›Lebensraum‹, wie den ›Deutschen (Schwarz-)Wald‹ im TATORT: SONNENWENDE, noch um einen (beliebigen) symbolischen Ort an den ›Grenzen der Zivilisation‹, wie im TATORT: FREIES LAND, sondern um einen konkreten Grenzraum, der spezifische Eigenheiten als Grenzraum aufweist. Der POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE verhandelt einen *historischen Raum*, eine Region mit Geschichte.<sup>73</sup> Ander gesagt: Die Handlung, die Figurenkonstellation und die dargestellten Konflikte von HEIMATLIEBE können sich so nur in *diesem* speziellen Raum entwickeln.

HEIMATLIEBE präsentiert ein (auch visuell) zerschnittenes Land: Straßen und der erst 1990 abschließend von Deutschland anerkannte Grenzfluss zerteilen den Raum ab der ersten Einstellung (siehe Abb. 10) – verbinden ihn aber zugleich.<sup>74</sup> Es verwundert da-

71 Weniger religiös-transzendent beschreiben Thorsten Winkelmann und Daniel Spiegl (2025: 12, Hervorhebung im Original) die ›Reichs-Idee‹ der Bewegung: »Unabhängig von der konkreten territorialen Ausdehnung gilt das verheißungsvolle ›Reich‹ hier einerseits als *locus amoenus*, ein beseelter Ort, wo sich antimoderne wie vordemokratische Traditionsbestände mit sinnstiftenden Nahraumbindungen verdichten.«

72 »Der Revisionismus und der Nationalismus, der hier auf beiden Seiten der Oder zu finden ist, erscheint im Film als eine Folge der Orientierungslosigkeit in einer unübersichtlich gewordenen Welt. [...] Entgrenzung, Entwurzelung, Kleinstadtbürger, Großmannsträume – der ›Polizeiruf‹ fasst recht gut die Gemengelage der widersprüchlichen Gefühle zusammen, die den Nährboden für den extremistischen Heimatbegriff liefert.« (Buß 2019)

73 Auch Matthias Dell (2019) betont in seiner Rezension auf ZEIT ONLINE, dass »das Nebeneinander von zwei Ländern, die eine nicht unproblematische Geschichte verbindet, die Stoffbreite [erweitert]«.

74 Dies wird vor allem daran deutlich, dass auf den Straßen immer jemand ›zwischen den Räumen‹ (dem deutschen und dem polnischen) unterwegs ist: Das ›Getrennte‹ ist *eine* Region. Diese Engführung der Räume ist symptomatisch für die Beiträge um das deutsch-polnische Kommissariat in

her nicht, dass Rainer Tittelbach (2019) in seiner Rezension zu dieser Folge betont: »Mehr denn je nimmt ›Heimatliebe‹ [...] die Landschaft ins Visier.«<sup>75</sup>

Abb. 10: Eine ausgefranzte Grenze, die teilt und verbindet: die Oder.



Quelle: Filmstill aus POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE (00:00:26).

Im Mittelpunkt der Episode steht vor allem die wechselhafte staatliche Zugehörigkeit des polnischen Teils der Region. In diesem Sinne spielt der Aspekt der (historischen) ›Grenzverschiebung‹ hier eine große Rolle: »Die deutsch-polnische Grenze als gefährliches Nationalismus-Labor.« (Buß 2019) HEIMATLIEBE reflektiert im Kampf um die Provinz, in der Ideologisierung des Raums das rurale Grenzgebiet »als einen Raum der komplexen Überlagerung [...], d.h. als einen Raum, der sich immer schon als ein Konglomerat verschiedener räumlicher und zeitlicher Schichtungen, Überschreibungen und Verschiebungen konstituiert« (Kronshage et al. 2015b: 1). Und gerade diese Überla-

---

Świecko. So trug gleich die erste Folge den vielsagenden Titel GRENZGÄNGER (RBB 2015, R: Jakob Ziemnicki). – In diesem Sinne folgt die Rauminszenierung hier dem »Realismus der Vernetzung«, bei dem »sich viele Gelegenheiten [bieten], die je spezifische Regionalität [...] auszuagieren, indem sich ›das Eigene‹ der Beobachtung und den Kommentaren ›des Anderen‹ aussetzt und beidem standhalten muss« (Scherer/Stockinger 2010: Abschnitt 57).

- 75 Tittelbach (2019) vergleicht den Film dabei mit einem Western: »Der Film von Christian Bach [...] ist wie ein Western erzählt: Das weite Land übernimmt aber nicht nur eine atmosphärische Funktion, sondern auch die Themen und Motive dieses uramerikanischen Genres spielen eine zentrale Rolle in der Geschichte: die Grenze, der eigene Grund und Boden, der Feind, die Großgrund-Besitzer und der ewige Kampf zwischen individueller Freiheit und dem Stern des Gesetzes.« Insbesondere mit Blick auf die Grenze, also den *Frontier*-Mythos, scheint mir dies aber nicht überzeugend, da es dabei im Western nicht um eine ›tatsächliche‹ Grenze zwischen zwei Staaten geht, sondern um die (dünne) Grenzlinie zwischen Zivilisation und Wildnis (daher auch der ›wilde Westen‹); vgl. Fußnote 54. Auch der Großgrundbesitzer steht in HEIMATLIEBE nicht als Antagonist im Mittelpunkt.

gerungsphänomene machen den Palimpsestraum aus.<sup>76</sup> Auch wenn das Konzept bislang vor allem für die Analyse urbaner Settings nutzbar gemacht wurde (vgl. Wachinger 1999; Binder 2015; Kronshage et al. 2015a; Nebelin et al. 2024), so bietet es sich auch für die Erfassung der ruralen Raum-Zeit/des ländlichen Zeit-Raums sowie von Entgrenzungen, Transformationen und Transgressionen an (vgl. Hißnauer 2023: 108).<sup>77</sup> Mit dem ähnlich gelagerten Begriff der »Phantomgrenzen«, den Michael G. Esch und Béatrice von Hirschhausen (2017: 8) eingebracht haben, werden »Spuren vergangener territorialer Ordnungen, die in aktuellen Räumen feststellbar sind«, in den Fokus gerückt, wie sie auch in HEIMATLIEBE relevant sind und explizit thematisiert werden, denn die unterschiedlichen konfligierenden Heimatlieben beruhen auf den Grenzverschiebungen, die den Raum und ihre Menschen geprägt haben.<sup>78</sup> So wird das vielfach umkämpfte Land mal als (ehemalige) deutsche, mal als polnische Heimat wahrgenommen, mal als landwirtschaftliche Existenzgrundlage, mal als Spekulationsobjekt. Im Mittelpunkt stehen in dieser Folge dabei weniger die eher räumlichen Aspekte der ideologisch begründeten Landnahme,<sup>79</sup> sondern Fragen nach der Bedeutung des Zeit-Raums/der Raum-Zeit für die eigene (nationale) Identität.<sup>80</sup> Die »Grenze« (bzw. der »Grenzraum«) ist dabei selbst entgrenzt, da sie als historisches Konstrukt darauf verweist, dass territoriale Ordnungen stets auch temporal Ordnungen sind: Die *Ideologisierung des Raums* impliziert hier auch eine zeitliche Schichtung.

## Ernstfall Provinz – Prepper im ruralen Raum

Insbesondere in der Fernsehfiktion spielen Prepper eine besonders große Rolle – gerade auch im Fernsehkrimi (wodurch bereits implizit das Preppen als abweichendes Verhalten betont wird).<sup>81</sup> Sie können in der Komödie aber auch Ziel des Verlachens sein,

76 »Palimpsesträume sind als eine spezifische Raumform zu verstehen. Als dialektischer Grundbegriff trägt der »Palimpsestraum« dazu bei, das Verhältnis von einem materiellen und einem metaphorischen Verständnis von Palimpsest gewinnbringend mit einem pluralen – d.h. materielle wie metaphorische Ebenen diskursiv gleichermaßen einbeziehenden – Raumansatz zu verbinden [...], um palimpsestartige Schichtungen im Sinne der Existenz raumbezogener intertextueller Bezüge, älterer baulicher Schichten, die sich überlagern, der Erinnerung an Verlorengegangenes, Umkämpftes, Zerstörtes oder materiell nicht mehr Vorhandenes nachzuweisen.« (Nebelin/Sandten 2024: 22f.)

77 Dies ließe sich bspw. auch sehr gut an dem Roman VOR DEM FEST von Saša Stanišić zeigen.

78 Benannte werden u.a. die Auflösung der nationalstaatlichen Integrität Polens in Folge des Hitler-Stalin-Pakts sowie der »Verlust« deutscher Reichsgebiete nach dem Zweiten Weltkrieg. Implizit spielen aber auch Verschiebungen »ideologischer« Grenzen eine Rolle (Auflösung des Warschauer Pakts, EU-Beitritt).

79 Wobei auch das nicht völlig ausgeblendet wird, denn Roland Seedow (Hanns Zischler) versucht hier über Mittelsmänner (Deutschen ist der Landerwerb in Polen nicht erlaubt), die ehemaligen Ländereien seiner Familie (derer von Seedow-Winterfeld) zurückzukaufen. Dabei kommt es auch zu Einschüchterungs- und Vertreibungsversuchen, die in einem Mord gipfeln.

80 Wobei sich dabei Aspekte von Ideologie und Identität (insbesondere bei den deutschen Reichsbürgern und den polnischen Nationalisten) vielfältig überlagern.

81 Siehe z.B. GROSSSTADTREVIER (NDR/ARD seit 1986): PREPPER (S34E03, R: Kerstin Krause); DIE LETZTE SPUR/LETZTE SPUR BERLIN (ZDF 2012–2024): DOOMSDAY (S11E04, R: Josh Broecker); RENTNER-

wie man bspw. in *DER TATORTREINIGER* (NDR 2011–2018) sieht (DAMIT MUSS MAN RECHNEN, S04E03, R: Arne Feldhusen) oder in dem Fernsehfilm *BLACKOUT BEI WELLMANN'S* (ZDF 2024, R: Leo Khasin). Während Prepper dort lediglich als verschrobene, aber eigentlich doch recht liebenswürdige ›Spinner‹ erscheinen, die nichts Bedrohliches an sich haben, sieht das (auch genrebedingt) bspw. in dem *POLIZEIRUF 110: DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS* ganz anders aus; wie bereits der Titel errahnen lässt:<sup>82</sup> Das deutsch-polnische Gespann Olga Lenski und Adam Raczek bewegt sich hier in einem nahezu apokalyptischen Endzeitszenario, in dem es eine anarchistische Hackergruppe darauf anlegt, durch einen totalen Stromausfall den Systemabsturz, das Ende der Demokratie herbeizuführen<sup>83</sup> – der endgültige Zusammenbruch der Zivilisation kann (genrebedingt wenig überraschend) offenbar im letzten Moment verhindert werden; zumindest löst sich am Ende alles in Wohlgefallen auf (so als ob man aus einem Alptraum erwacht): Der Strom ist wieder da, alles läuft wieder seinen gewohnten Gang, als wäre nichts geschehen; auch wenn es dafür keinerlei Erklärung gibt.<sup>84</sup> Aber die Bedrohung bleibt (latent) bestehen: Als

---

COPS (ARD 2015–2024): AUF ALLES VORBEREITET (S04E09, R: Thomas Durchschlag); SOKO KITZBÜHEL (ORF/ZDF 2003–2021/2): TERRA CARA (S13E01, R: Gerald Liegel); SOKO KITZBÜHEL: WORST CASE SCENARIO (S18E11, R: Martin Kinkel); SOKO POTSDAM (ZDF seit 2018): TAG X (S03E01, R: Felix Ahrens); SOKO WISMAR (ZDF seit 2004): LEBEN LIEBER UNTERIRDISCH (S16E09, R: Dirk Pientka).

- 82 Die englische Version des Slogans ist als Graffito »Democracy Dies in Darkness« im »Hauptquartier« der Anarcho-Hacker zu sehen (00:47:55ff.), die in dieser Folge eine große Rolle spielen. Bekannt ist er vor allem als 2017 kurz nach der Amtseinführung von Donald Trump als 45. Präsident der USA eingeführtes Motto der WASHINGTON POST. »Der Satz lässt sich, politisch schwer verortbar, in zwei Richtungen lesen: als Warnung und als angstlustvolle Prognose.« (Dell 2018b) Die *tagline* passt so zwar einerseits perfekt zu diesem *POLIZEIRUF 110*, da die Demokratie hier tatsächlich (und nicht nur metaphorisch) in Dunkelheit untergehen soll (bedingt durch einen landesweiten Stromausfall). Andererseits aber scheint es doch wenig plausibel, dass sich ausgerechnet eine staatsverachtende und konsumkritische Anarchistengruppe eines Claims bedient, der von einer US-amerikanischen Tageszeitung genutzt wird, die seit 2013 einem der reichsten Männer der Welt gehört: Amazon-Gründer Jeff Bezos. Bezos verkörpert all das, wogegen die Hacker ins Felde ziehen. Inhaltliche Parallelen oder Bezüge zwischen der Verwendung im *POLIZEIRUF 110* und bei der WASHINGTON POST scheint es mir daher nicht zu geben. Lässt sich der Slogan als Plädoyer für Pressefreiheit und die ›Vierte Gewalt‹ lesen, der zur Bewahrung (vielleicht sogar Rettung) der Demokratie aufruft, so wird er in *DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS* quasi ins Gegenteil verkehrt: nahezu als Handlungsanweisung umgedeutet steht er hier für die Bedrohung und die Bekämpfung der Demokratie.
- 83 In seiner Besprechung auf ZEIT ONLINE schreibt Matthias Dell (2018b) mit ironischem Unterton dazu: »Und ein bisschen putzig ist es überdies, wenn sich ein *Polizeiruf* mit seinen dann doch begrenzten Mitteln an einem Systemausfall versucht. Der Zusammenbruch geht hier jedenfalls ziemlich fix (was die Mühselig-Beladenen unter den Zuschauer[n] vermutlich als Bestätigung all ihrer Paranoia nehmen werden). Gleichzeitig bleiben Lenski und Raczek in ihrem Arbeitsethos davon völlig unbeeindruckt, was die eigentliche Pointe dieses ARD-Sonntagabendkrimis ist – und die beruhigende Nachricht an alle Zuschauerinnen, die während des Schauens überlegen, ob sie nach dem Feiertag im Baumarkt nicht doch mal nach einem Bunker fragen sollten: Wenn zwei *Polizeiruf*-Kommissare angesichts von flächendeckendem Stromausfall nichts Besseres zu tun haben, als im Mordfall Valeska Kohlmorgen weiter zu ermitteln, kann es so arg noch nicht sein mit der Welt.«
- 84 Im Unterschied dazu wird das Szenario eines kompletten Stromausfalls in dystopischen Serien wie *TRIBES OF EUROPA* (Netflix 2021), *BLACKOUT* (Joyn Plus+ 2021) oder *ALLES FINSTER* (ORF seit 2022) durchgespielt.

letztes sieht man den LKW der Staatsfeinde unterwegs irgendwo auf einem deutschen Autobahnkreuz.

In dieser Folge wird Olga Lenski selbst zur Stadtflüchtigen: Nachdem in ihre Wohnung eingebrochen wurde, als sie mit ihrer Tochter schlief, fühlt sie sich dort nicht mehr sicher. Sie zeigt auch keinerlei Interesse daran, ob die Täter gefasst werden: »Ist sowieso alles sinnlos, wenn man die eigenen Kinder nicht mal zuhause schützen kann.« (00:06:38-00:06:41) Sie wirkt resigniert, verunsichert, schutz- und hilflos. Der kleine Hof von Lennard Kohlmorgen (Jürgen Vogel) tief in der brandenburgischen Provinz soll zumindest für ein paar Tage ihr Rückzugsort werden. Er liegt mitten im Nirgendwo in der Nähe eines namenlosen, recht schmucklosen Dorfes.<sup>85</sup> Ähnlich, wie sich Berg im TATORT: SONNENWENDE von Volkmar verstanden fühlt, geht es auch Lenski, wenn Kohlmorgen gleich im ersten Telefonat betont, wie schlimm es sei, wenn man das Gefühl habe, nicht mehr auf die eigenen Kinder aufpassen zu können und in den eigenen vier Wänden nicht mehr sicher zu sein (vgl. 00:12:41-00:12:52). Erst nach und nach wird deutlich, dass Kohlmorgen hier keine »abstrakte« Gefahr meint oder sich in einer Prepper-Gedankenwelt des nahenden Untergangs verirrt hat, sondern dass seine Kinder ganz konkret bedroht sind – durch die eigene Mutter Valeska (Patrycia Ziolkowska).<sup>86</sup>

DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS zeigt eine Welt, in der man nicht mehr weiß, ob Konsumkritik und Staatsverachtung hier von links oder von rechts kommen.<sup>87</sup> Kohlmorgen will nur sich und seine Familie beschützen, die Hacker wollen den Staat zerstören – und die Jugendgang ist einfach gegen alles und jeden. Die Folge spiegelt somit eine *Ideologisierung des Raums*, die nicht mehr eindeutig fassbar, selbst entgrenzt ist.<sup>88</sup> So wirkt Ganganführer Alex (Karl Schaper) zunächst völlig irritiert, als ihn Lenski fragt, wofür sie kämpfen. Zögerlich antwortet er: »Für 'ne neue Welt. Gegen alles Spießertum von rechts und links und so.« (01:16:32-01:16:38)<sup>89</sup> Insbesondere die jugendliche Selbster-

85 Weder Hof noch Region haben dabei etwas »Heimeliges« an sich: ein karges, unwirtliches Land, der Himmel stets bedeckt, ohne Sonnenschein. Es dominieren kalte Farben. Vor allem ist es oft sehr dunkel.

86 Kohlmorgens getrenntlebende Noch-Ehefrau Valeska will sie bei einem sog. »erweiterten Suizid« mit in den Tod nehmen.

87 Wobei dieser POLIZEIRUF 110 der Konsumkritik nicht grundsätzlich negativ gegenüber steht, sondern sie durchaus teilt.

88 Dies wird insbesondere durch die Hacker symbolisiert, die von überall aus zuschlagen könnten (worauf auch das Ende verweist); was sie in die brandenburgische Provinz verschlagen hat, bleibt so auch eines der großen Geheimnisse dieses POLIZEIRUFS. Da sie räumlich nicht gebunden sind, sondern (stets) unterwegs (zumindest potenziell), sind sie auch nicht greifbar.

89 Lenskis Aussagen »Wie Du über Frau'n redest, wird das bei Dir mit der Fortpflanzung nischit.« (00:36:26-00:36:29) verweist auf eine *toxische Männlichkeit* bzw. einen *Antifeminismus*, der Alex antreibt. Und genau den kann man als »autoritäre Krisenreaktion« (Kalkstein et al. 2025: 8) verstehen, auch wenn Alex vordergründig antiautoritär auftritt. Die Selbstaneignung des Raums zielt bei ihm aber offenkundig auf die Durchsetzung eines vermeintlich natürlichen Rechts des Stärkeren. Ulrike (Sofie Eifertinger), Alex Freundin und Kohlmorgens Tochter, scheint zu ahnen, dass Alex' Führungsanspruch zu Unfreiheit führen kann: »Meine Mutter hat gesagt, dass es keine Zivilisation länger als 48 Stunden ohne Strom aushält, danach beginnt die Anarchie und die Menschen beginnen, sich selbst zu regier'n [...], wenn sie's denn könn'«. (01:14:50-01:15:04)

mächtigung wird in dieser Folge als (versuchte) Rauman eignung erzählt.<sup>90</sup> So berichtet Alex Lenski stolz davon, eine linke Bürgermeisterkandidatin, die den Ort zu einem ökologisch-basisdemokratischen Modelldorf entwickeln wollte, »verjagt« (00:36:06f.) zu haben.<sup>91</sup> Die Aneignung des Raums geht also mit Ausgrenzung und Vertreibung alles »Anderen« und/oder »Störenden« einher – und am Ende soll sie sogar in einem Gewaltexzess und Mord gipfeln. Insbesondere darin wird deutlich, dass Alex und die Jugendgang für eine rechte Gesinnung stehen, auch wenn sie sich bspw. nicht explizit ausländerfeindlich oder rassistisch äußern.<sup>92</sup>

Abb. 11: *Wie aus einem Western entsprungen: der einsame Prepper-Hof.*



Quelle: Filmstill aus POLIZEIRUF 110: DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS (00:57:34).

Auch DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS nimmt, wie der TATORT: FREIES LAND, Elemente des Western-Genres auf, um von der Provinz zu erzählen. So wirkt der außerhalb des Dorfes liegende Hof wie eine Ranch in den Weiten der Prärie. Das im Hintergrund schemenhaft erkennbare Windrad ist (siehe Abb. 11) – abhängig von Handlungsort und -zeit, wie mir scheint – ikonographisch für den Western und wird mittlerweile entsprechend auch »Westernwindrad« genannt. Man sieht es vor allem auf einer Farm (siehe z.B. FLAMING STAR/FLAMMENDER STERN, USA 1960, R: Don Siegel), aber auch an Bahnhöfen (siehe z.B. C'ERA UNA VOLTA IL WEST/ONCE UPON A TIME IN THE WEST/SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, I/USA 1968, R: Sergio Leone). Die Jugendgang, die den Ort für sich

90 Es handelt sich hier auch um einen *Aufstand der Jugend* gegenüber dem/den Alten.

91 Sie selbst trat dabei »für ein neues Leben« ein, wie ein übriggebliebenes Wahlplakat verrät (00:35:44). Erkennbar wird hier die Austauschbarkeit der Parolen: »Neues Leben« und »neue Welt« unterschieden sich kaum; auch wenn man letztere schnell mit Aldous Huxleys dystopischen Zukunftsentwurf BRAVE NEW WORLD/SCHÖNE NEUE WELT (1932) verbindet, so als ob sich Alex damit selbst entlarvt.

92 So wie der Strom einfach wieder da ist, ist auch die Jugendgang am Ende einfach verschwunden.

beansprucht, erinnert an eine *Outlaw*-Bande, die keinerlei Gesetz anerkennt. Auch die finale Belagerung, der Shootout ruft Genre-Assoziationen hervor. Zudem wird der *Frontier*-Mythos implizit aufgegriffen, denn an den Staat glaubt hier keiner mehr.<sup>93</sup> Entsprechend wird im Grenzraum<sup>94</sup> der Zivilisation deren Ende vorbereitet.<sup>95</sup>

Die linke Utopie ist hier längst gescheitert. Die Hacker, die Jugendgang und Kohlmorgen suchen auf ihre je eigene Art nach einer unbestimmten Freiheit.<sup>96</sup> Das einzig Verbindende ist Ablehnung bzw. ihre jeweilige antimoderne Ideologie, die sich als – wenn auch konturloser – »Gegenentwurf zur modernen, warenproduzierenden Gesellschaft mit all ihren Ambivalenzen und Widersprüchen« zeigt (Kalkstein et al. 2025: 8). Anarchie, Anomie oder Autarkie<sup>97</sup> scheinen dabei die jeweiligen Lösungsstrategien zu sein.

Vielsagend ist die letzte Einstellung dieses POLIZEIRUFS 110 (siehe Abb. 12), da er zum einen die zivilisatorische Abhängigkeit vom Strom markiert, zugleich aber auch eine Möglichkeit andeutet, diese Abhängigkeit zu verringern.<sup>98</sup> Das Windrad ist in DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS ein Symbol für ein möglichst autarkes Leben *innerhalb* der Zivilisation (Kohlmorgen bereitet sich zwar auf den Zusammenbruch der Gesellschaft

93 Auch Lenski und Raczek können am Ende nichts anderes machen, als sich zu verstecken und zu verschanzen: Vor der Gewalt ist hier auch die Staatsmacht machtlos.

94 Als Grenzraum ist das deutsch-polnische Gebiet hier, anders als in dem POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE, kaum präsent. Auch darin erinnert diese Folge also an den TATORT: FREIES LAND. Insbesondere die Idee der »Phantomgrenzen« (Esch/von Hirschhausen 2017: 8), die in der Rauminszenierung vom POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE eine große Rolle spielt (s.o.), wird hier in keiner Weise adressiert.

95 Nach dem Stromausfall wird die Provinz immer mehr zu dieser *Frontier*; bis hin zu den westertypischen »Siedlertrecks«, die man – wenn auch ohne Planwagen – 30 Stunden nach dem Zusammenbruch durch die Landschaft irren sieht (vgl. 01:14:45–01:14:49). Woher sie kommen, wohin sie gehen, was sie suchen, bleibt ungewiss. Sind sie Ge- oder Vertriebene? Auch dafür gibt es keine Antwort.

96 In allen drei Fällen handelt es sich aber eher um eine »Freiheit von ...« als um eine »Freiheit für ...«. Auch Ulrike fällt nur Parolenhaftes ein: »Wir woll'n doch mehr als nur saufen und vögeln, oder? Es wird Zeit für die Befreiung der Menschheit von den Spießern, die meine Mutter auf'm Gewissen haben.« (01:06:18–01:06:26) Ihnen fehlt insbesondere jegliche Überlebensstrategie, die über Plündern hinausgeht. So vergiften sie bei der Belagerung u.a. Kohlmorgens Brunnen, obwohl er ihnen selbst nützen könnte.

97 Im Unterschied zu den völkischen Siedlern und den Reichsbürgern sind Prepper – zumindest in der medialen Darstellung – sehr viel »individualistischer« (so betont auch Keil [2021: 267], »dass der Prepper trotz der generalisierten Staatsskepsis und des apokalyptischen Grundverständnisses im Sinne einer Mikroresilienz für sich und sein unmittelbares Umfeld einen handlungsorientierten und vorwärts gerichteten Lebensstil im Umgang mit der Krise wählt. Somit handle es sich bei der Szene weniger um eine Weltanschauungsgemeinschaft als vielmehr um eine Art Selbsthilfegung«). In erster Linie geht es um das *eigene* Überleben im Falle des Staatsversagens. Daher ist der Bezug zum Raum auch eher pragmatisch: Land wird für die Selbstversorgung gebraucht, nur auf dem Land kann man autark leben. Entsprechend vertritt auch Kohlmorgen in diesem POLIZEIRUF 110 keine Heimat- oder Blut-und-Boden-Ideologie und ist (zumindest vergleichsweise zu den Hackern und der Jugendgang) eine mehr oder weniger positiv gezeichnete Figur. – Allerdings können sich die Ideologien auch überlagern (vgl. Keller 2021: 75; Luy 2022: 281).

98 Nachhaltige Entwicklung wird als Thema immer wieder in der Folge aufgerufen.

vor, will die ›Apokalypse‹ aber nicht – wie die Hacker<sup>99</sup> – seinerseits beschleunigen).<sup>100</sup> Und so wird es hier erneut aufgenommen: Verweisen die Hochspannungsleitungen auf den (inter-)nationalen Stromtransport, auf Territorien übergreifende Vernetzung und Abhängigkeiten, so steht die Windkraftanlage bildlich für eine dezentrale, autarkere Stromerzeugung im und für den Raum.<sup>101</sup>

Abb. 12: Abhängigkeit und die Hoffnung auf Autarkie im letzten Bild vereint.



Quelle: Filmstill aus POLIZEIRUF 110: DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS (01:28:21)

### Von Ideologie befreiten Zonen und Kampfarenen: Der rurale Raum im Fernsehdokumentarismus zwischen »Nazidorf« und »Widerstandsort«

Die *Ideologisierung des Raums* wird in Dokumentationen zunehmend thematisiert, auch wenn die Vielzahl ›televisueller Reiseprospekte‹ vordergründig wirken, als würden sie ein völlig apolitisches Bild der Provinz entwerfen. Umkämpft erscheint sie in solchen Sendungen nicht. Dominant sind vielmehr die Rauminszenierungsmodi *Idyllisierung* und *Idealisierung*. Aber gerade an einer Reihe wie UNSER DORF HAT WOCHENENDE lässt

99 Valeska Kohlmorgen gehörte bis zu ihrem Tod zu dieser aktivistisch-militanten Hackergruppe und war zuvor mit ihrem Mann in der Prepper- und Survival-Szene aktiv. Sie spiegelt damit – im Unterschied zu Kohlmorgen – das Gefahrenpotenzial der Szene wider (siehe bspw. auch LETZTE SPUR BERLIN: DOOMSDAY).

100 Zugleich wird das Windrad von der Jugendgang als erstes abgefuckelt, um ihm die Möglichkeit symbolisch und tatsächlich zu nehmen.

101 Bereits als Lenski von Raczek zum Hof von Kohlmorgen gefahren wird, kommen sie an einem Feld mit auffällig vielen Windrädern vorbei (00:13:16–00:13:22). Visuell wird also bereits hier auf nachhaltige Stromerzeugung sowie auf Möglichkeiten zur staatlichen Selbstversorgung mit Energie verwiesen.

sich zeigen, dass auch solche Produktionen unterschwellig den Raum ideologisieren und damit diskursiv vereinnahmen (können). Die ›Aufwertung‹ der Provinz folgt dabei einer neoliberalen Eigenverantwortlichkeitsideologie, bei der das Engagement des Einzelnen aber vor allem auch das der Dorfgemeinschaft staatliche Daseinsfürsorge ersetzt (vgl. Hißnauer 2018, 2020, 2025). Im Unterschied bspw. zu *LANDEBEN*<sup>4,0</sup> entwirft *UNSER DORF HAT WOCHENENDE* in mittlerweile (je nach Zählweise) fast 300 Folgen (Stand: Juni 2025)<sup>102</sup> dabei ein nicht nur ethnisch extrem homogenes Bild von Gemeinschaft, das vor allem auch von jahrzehntelanger Zugehörigkeit, Traditionsbewusstsein und Heimatverbundenheit geprägt ist. Die ostdeutsche Provinz *soll* hier als lebens- und liebenswerter Raum ausgestellt werden<sup>103</sup> – wird so aber auch unfreiwillig (?) in seiner Provinzialität bloßgestellt, als Freiraum für die Angepassten.<sup>104</sup> Alles ›andere‹ bleibt hier ausgegrenzt, ist unsichtbar bzw. schlicht inexistent: Raumaneignung durch Diskursmacht statt Landnahme.<sup>105</sup>

Andere Dokumentationen thematisieren den Kampf um den Raum als ideologische Auseinandersetzung hingegen explizit (siehe z.B. die schon erwähnten Produktionen *VÖLKISCHE SIEDLER – SCHATTENWELTEN AUF DEM LAND*, *KONTRASTE – DIE REPORTAGE: BIO, BRAUN UND BARFUSS. RECHTE SIEDLER IN BRANDENBURG* und *EIN DORF VERSTUMMT – VÖLKISCHE NACHBARN IM HARZ*).

Besonders der Dokumentarfilm *JAMEL – LAUTER WIDERSTAND* von Martin Groß (ARD 2024)<sup>106</sup> erzählt von den Versuchen, der Übernahme der Dörfer, der völkischen Landnahme etwas entgegenzusetzen.<sup>107</sup> Er macht dabei deutlich, dass der Kampf *in* der und *um* die Provinz ein entgrenzter Kampf ist, ein ›Stellvertreterkrieg‹, wenn man so will, bei dem es nicht (in erster Linie) um die Provinz geht. Die Vormachtstellung im Raum zielt auf eine radikale Veränderung des Gemeinwesens (von der Gesellschaft zur ›Volksgemeinschaft‹).<sup>108</sup> Wenn nur noch der ›Volkswille‹ zählt, stehen Demokratie und individuelle Freiheit auf dem Spiel. Während vor allem *TATORT: SONNENWENDE* und *TATORT: FREIES LAND* letztendlich die Gefahr der rechten Raumaneignung verharmlosen, da sie die Gewalt, die von rechtsextremen Gruppierungen in der Provinz ausgeht, nicht ausstellen, wird das Bedrohungspotenzial in *JAMEL – LAUTER WIDERSTAND* nicht

102 Der MDR feierte bereits Ende Mai 2025 die 300. Folge *UNSER DORF HAT WOCHENENDE* und zählt somit Reihen-Specials als herkömmliche Episoden.

103 Aufgrund des Sendegebietes des MDR werden nur Dörfer aus Thüringen, Sachsen und Sachsen-Anhalt porträtiert.

104 Ein Freiraum also lediglich für all diejenigen, »die alles, wat anders ess, stührt/Die mem Strom schwemme, wie't sich jehührt«, wie es in *KRISTALLNACH* von BAP (1982) heißt.

105 Aspekte der Raumaneignung durch rechte Bewegungen spielen in *UNSER DORF HAT WOCHENENDE* keinerlei Rolle. M.W. wird lediglich in der Folge *RAUENSTEIN* (S01E110, R: Heike Opitz/Mathias Schaefer) einmal kurz am Rande auf den Ausverkauf der Provinz an die Rechten verwiesen.

106 Der Film hat eine Länge von 68 Min. Es gibt aber auch eine ›fernsehfreundliche‹ 60-minütige Version, die besser in das Sendeschema passt. Ich beziehe mich hier auf die Langfassung.

107 Siehe dazu auch die Dokumentationen *45 MIN: MEIN NACHBAR IST NAZI – WAS TUN?* und *37°: MEIN NACHBAR, DER NEONAZI – BLEIBEN ODER WEGZIEHEN?*

108 So auch Christian Bangel (2015) auf *ZEIT ONLINE*: »Es gibt Räume in Deutschland, die den Nazis gehören. Und keiner weiß, ob es gelingen wird, sie ihnen wieder zu nehmen. Deshalb ist Jamel ist [sic!] nicht nur ein kleines, grauenhaftes Dorf in einer abgehängten Region. Es ist eine Frage an ganz Deutschland.«

nur andeutungsweise spürbar: Explizit wird von Einschüchterungsversuchen, die bis hin zur Brandstiftung gehen, berichtet. Kunst und Kultur werden in diesem Kampf zu einem Mittel, lautstarke – und öffentlichkeitswirksame – Zeichen für *Weltoffenheit* zu setzen.<sup>109</sup>

Jamel, ein Ortsteil von Gägelow mit nicht einmal 40 Einwohnern im Nordwesten Mecklenburg-Vorpommerns, ist seit den 1990er Jahren bundesweit als ›Nazidorf‹ bekannt (PANORAMA – DIE REPORTAGE: IM NAZIDORF, NDR 2015/2016,<sup>110</sup> R: Janina Kalle/David Hohndorf/Michel Abdollahi; vgl. auch Wittrock 2007). Das Ehepaar Horst und Birgit Lohmeyer suchte ausgerechnet dort ihren ›utopischen‹ Freiheitsraum, als es 2004 aufs Land ziehen wollte: »Ja, aber wir haben natürlich mit Jamel tief, tief, tief in die Scheiße gegriffen, was Nachbarschaft angeht« (Birgit Lohmeyer, 00:02:46–00:02:52), denn bei dem einen dorf- (und landesweit) bekannten Neonazi von nebenan, so heißt es in der Dokumentation, blieb es nicht.<sup>111</sup> Innerhalb weniger Jahre zeigte sich in Jamel und der Region, wie *raumgreifend* und zielgerichtet die Siedlungspolitik rechtsextremer Bewegungen ist; aus *Utopia* wurde *Dystopia*. Aus dem Ort wurde »[e]in Freilichtmuseum für Neonazis« (Hufmann 2015), wie DER TAGESSPIEGEL ONLINE schreibt. Mit Blick auf die völkische Landnahme macht Huberto Pereira, seit 2016 Festivalleiter in Jamel, deutlich: »Wenn Jamel 'n Einzelfall wäre, könnten wir da glaube ich mit leben. [...] Das Problem ist ja eigentlich, dass es in Deutschland viele Jamels gibt.« (00:29:15–00:29:32)

Aber, und das unterscheidet Jamel von anderen Gemeinden,<sup>112</sup> die Lohmeyers machten aus dem Dorf einen »Widerstandsort« (00:01:32f.), wie es Smudo von den *Fantastischen Vier* nennt: Seit 2007 veranstalten die beiden dort das linke Musikfestival *Jamel rockt den Förster*, das mittlerweile bundesweite Bekanntheit erlangt hat; spätestens seitdem *Die Toten Hosen* 2015 spontan einen Solidaritätsgig spielten (vgl. Hufmann 2015).

Räumlich bedeutet dieses Festival eine Öffnung des Dorfes (des Raums), da nicht nur die Bands von außen kommen, sondern auch das Publikum.<sup>113</sup> Vor diesem Hintergrund ist die Inszenierung auffällig: Während auf der einen Seite die Weite der Landschaft immer wieder durch eindrucksvolle Drohnenaufnahmen herausgestellt wird, wird auf der

109 Das gilt natürlich auch umgekehrt (auch wenn es dann eher nicht um Weltoffenheit geht). So heißt es in DA IST MAN LIEBER STILL – AM RECHTEN RAND DER REPUBLIK: »Die Rechten prägen [...] inzwischen die Alltagskultur. Sie veranstalten Kinderfeste und Wehrsporttage, laden ideologische geschulte Referenten und rechte Liedermacher zum Heimatabend. ›Lass sie doch machen – solange sie keinem was tun.« Die vorherrschende Meinung der Leute hier.« (00:35:58–00:36:16)

110 Die Reportage wurde ursprünglich im Oktober 2015 ausgestrahlt. Nach der Nominierung für den *Deutschen Fernsehpreis* wurde im Januar 2016 eine aktualisierte Fassung gezeigt.

111 Laut einem Bericht auf SPIEGEL ONLINE gleicht die Geschichte Jamels allerdings schon seit den 1990er Jahren »einer Chronologie des Terrors. Terror gegen jeden, der es wagte, ernsthaft mit dem Gedanken zu spielen, sich in diesem vermeintlich so friedlichen, abgelegenen Fleckchen niederzulassen.« (Wittrock 2007)

112 Vgl. DA IST MAN LIEBER STILL – AM RECHTEN RAND DER REPUBLIK; EIN DORF VERSTUMMT – VÖLKISCHE NACHBARN IM HARZ.

113 Im Unterschied zu *Jamel rockt den Förster* ist bspw. das *Wacken Open Air* viel stärker in die Dorfgemeinschaft integriert; was man u.a. daran sieht, dass die örtliche Blaskapelle *Wacken Firefighters* das Festival seit 2000 eröffnet (vgl. bspw. DIE NORDREPORTAGE: WACKEN RELOADED, NDR 2023, R: Petra Peters/Nathalie Siegler). Die Lohmeyers berichten hingegen von Versuchen, ihre Veranstaltung auf verschiedenen Wegen zu sabotieren.

anderen Seite die (Selbst-)Beschränkung (man möchte fast sagen ›Beschränktheit‹) der Rechten und derjenigen, die sich selbst vielleicht gar nicht dafür halten,<sup>114</sup> visuell betont. Das ›Rechte Idyll‹ zeigt sich stets schön eingeeht. Der Zaun symbolisiert die Linie der Ein- und der Ausgrenzung. Das ›Rechte Idyll‹ ist eine abgeschottete Welt (siehe Abb. 13 und 14).<sup>115</sup>

Abb. 13: ›Nazi-Idyll‹ mit Zaun.



Quelle: Filmstill aus JAMEL – LAUTER WIDERSTAND (00:28:22).

Der Gartenzaun verweist an dieser Stelle aber auch auf die Strategie der völkischen Landnahme, wie sie der Historiker Daniel Trepsdorf, Leiter des *Regionalzentrums für demokratische Kultur Westmecklenburg* (vom RAA – *Demokratie und Bildung Mecklenburg-Vorpommern e. V.*), in JAMEL – LAUTER WIDERSTAND darstellt:

»Man könnte bildlich sprechen, dass die völkischen Siedlerinnen und Siedler für Normalisierungstendenzen verantwortlich sind. Sie schlagen sozusagen mit dem Holzhammer das Fleisch der Demokratie soweit weich, bis es normal scheint, menschenfeindliche, biologistische, rassistische Ansichten weiterzutragen. Das passiert über den *Gartenzaun*.« (00:30:09–00:30:27, Hervorhebung C.H.)

- 
- 114 Heinrich Best (2016: 126f.) macht mit Ergebnissen empirischer Untersuchungen deutlich, dass sich in Thüringen (und das dürfte auch auf andere Bundesländer übertragbar sein) viele selbst politisch als ›Mitte‹ oder sogar ›Mitte-Links‹ einschätzen, obwohl sie über ein geschlossen-rechtsextremes Weltbild verfügen: »Die Mehrheit der Rechtsextremen nimmt sich selbst und ihre Einstellungen nicht als rechtsextrem wahr.« (Best 2016: 128)
- 115 Am Rande einer Demonstration für Vielfalt wird auch eine Anwohnerin in der nahegelegenen Kreisstadt interviewt, die von rechten Umtrieben noch nie etwas wahrgenommen haben will – die Linksautonomen seien sowieso viel schlimmer. Auch sie sieht man hinter einem Zaun stehen (vgl. 00:34:15–00:34:42).

Der Gartenzaun steht also auch für die Vertrautheit im Nahbereich, die ›gute Nachbarschaft‹, die strategisch benutzt wird, um rechtes Gedankengut immer weiter zu verbreiten (siehe z.B. den TATORT: SONNENWENDE, in dem Volkmar seinen alten Kindheitsfreund Berg über ihre persönliche Bindung und nachbarschaftliche Unterstützungsleistungen bei der Ernte immer mehr versucht, in seinen Bann zu ziehen und regelrecht zu ›bekehren‹; s.o.).

## Utopia | Dystopia – Vom entgrenzten Möglichkeitsraum zum begrenzten Gefahrenraum

»Eine Gesellschaft, die nicht für die Zukunft taugt. Von den demokratischen Parteien aufgegeben; von den Rechten ernstgenommen. Das beschreibt das Gefühl, was viele hier haben.«

DA IST MAN LIEBER STILL – AM RECHTEN RAND  
DER REPUBLIK (00:26:25-00:26:37)

Der bedrohte – und bedrohliche – (Freiheits-)Raum ›Provinz‹ stand in seiner televisuellen Verhandlung im Mittelpunkt dieses Beitrages. Wurde die Provinz lange Zeit eher als positiv besetzter Möglichkeitsraum inszeniert bzw. idealisiert,<sup>116</sup> so rücken die Schattenseiten zunehmend (wieder) in den Fokus.<sup>117</sup> Vor allem werden ländliche Regionen immer mehr als *Kampfarenen* ideologischer Auseinandersetzungen diskursiviert.<sup>118</sup> Ein Grund dafür: »Rechte Ideologeme sind stark an räumliche Konzepte gebunden [...] und extrem Rechte legitimieren ihre Herrschaftsansprüche über diesen Raumbezug [...].« (Frankenberger 2024: 235) Räumliche Vorherrschaft ist daher immer (auch) ein Mittel, um kulturelle und letztendlich politische Hegemonie zu erlangen.

Mit Blick auf die hier erwähnten und analysierten Produktionen stehen sich in dieser Kampfarena im Kern zwei Positionen (durchaus in unterschiedlicher Deutlichkeit) gegenüber: Den einen geht es um den *Erhalt einer entgrenzten Ländlichkeit*, die durch ehemals

116 Schaut man sich zumindest ältere Fernsehdokumentationen der 1960er, 1970er und 1980er Jahre an (vgl. Hißnauer 2022b), so scheinen sie vor allem von der Engstirnigkeit und vom Niedergang ruraler Gegenden zu erzählen. Mit Modernität und Freiheit war das Bild der Provinz nicht verbunden. Dies hat sich tendenziell spätestens in den 2000er/2010er Jahren geändert (siehe Hißnauer 2018 und 2020). Von daher beziehe ich mich hier auf die Entwicklung der letzten zwei Jahrzehnte.

117 Der Historiker Daniel Trepsdorf betont in JAMEL – LAUTER WIDERSTAND (vgl. 00:29:59-00:30:10), dass völkische Landnahme kein neues Phänomen ist und (auch in Westdeutschland) eine lange ›Tradition‹ hat, die mindestens bis in die 1920er Jahre zurückreicht; ggf. sogar bis ins Kaiserreich (vgl. Röpke/Speit 2019).

118 Im Zuge der Debatte über die Radikalisierung der Jugend/Jungen durch Tik Tok und andere soziale Medien (vgl. Franke/Hajok 2023) droht die völkische Landnahme als Thema aber wieder in den Hintergrund zu geraten, obwohl sich daran zeigt, dass rechte Bewegungen vielschichtige und umfassende Strategien einsetzen. Während völkische Landnahme bspw. eine Strategie ›von unten‹ ist, setzen Parteien wie die AfD (vereinfacht gesagt) auf eine Strategie ›von oben‹, also die Erreichung politischer Macht, um den demokratischen Staat mit demokratischen Mitteln auszuhöhlen und letztendlich abzuschaffen.

›städtische‹ Attribute wie Freiheit und Selbstverwirklichung beschreibbar ist (Provinz ohne Provinzialität/Provinz als rurbaner Raum). Den anderen geht es um eine (völkisch-nationale) *Reprovinzialisierung der Provinz*, also eine antimodernistische Ideologisierung des Raums, bei der es vor allem um Aspekte der Ein- und Ausgrenzung geht (siehe auch die Abb. 4, 13 und 14).

Wenn der Kampf um die Provinz im Fernsehen geführt wird, so zeigen die hier dargestellten Beispiele, wird der Raum bedeutungstragend inszeniert – und das unabhängig davon, ob es sich um einen (eher) konkreten (TATORT: SONNENWENDE; POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE; JAMEL – LAUTER WIDERSTAND) oder einen (eher) abstrakten Handlungsort (TATORT: FREIES LAND; POLIZEIRUF 110: DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS) handelt.<sup>119</sup> Der Raum ist also nicht ›einfach nur‹ eine (vorhandene) örtliche Begebenheit, die filmisch abgebildet wird. Er ist stets (bewusst) gestaltetes ästhetisch-narratives Ausdrucksmittel – und das gilt sowohl für fiktionale wie auch für faktuale Sendungen, wie ich am Beispiel JAMEL – LAUTER WIDERSTAND deutlich gemacht habe, in dem der Frei(e)raum mit den Lohmeyers assoziiert wird, während der ›Wohlfühlort‹ der Rechten auffällig begrenzt erscheint (siehe Abb. 14). So wird dann auch der Grenzraum in TATORT: FREIES LAND und POLIZEIRUF 110: HEIMATLIEBE auf völlig unterschiedliche Weise erzählt. Während er im TATORT auf den *Frontier*-Mythos des Western verweist (dabei aber völlig unbestimmt bleibt), wird er im POLIZEIRUF 110 zu einem vernetzten Raum der historischen Überlagerungen und Schichtungen. Die Grenze wird dabei einmal ins *Imaginäre*, das andere Mal ins *Temporäre* entgrenzt – ist aber räumlich nicht mehr fixiert.

Abb. 14: Materialisierung eines begrenzten Weltbildes: der Zaun zur Ein- und Ausgrenzung.



Quelle: Filmstill aus JAMEL – LAUTER WIDERSTAND (00:27:18).

119 Die Differenzierung ist hier idealtypisch zu verstehen, da bspw. der Schwarzwald im TATORT: SONNENWENDE zugleich ein konkreter als *auch* ein symbolisch-abstrakter Raum ist (s.o.).

Von den Selbstverwirklichungs- und Freiheits-Utopien, für die der Aufbruch in die Provinz lange Zeit stand (siehe z.B. die Uckermark; vgl. Hißnauer/Stockinger 2021), ist in den hier vorgestellten Produktionen kaum noch etwas geblieben. Damit verweisen sie aber auch auf das, was insbesondere in vielen Fernsehdokumentationen und in der neueren Dorfliteratur in der Regel ausgeblendet oder sogar verdrängt wird.<sup>120</sup> Die Provinz erscheint hier nicht nur als Sammelbecken unterschiedlichster, im Kern aber rechtsgerichteter, Szenen und Bewegungen. Vielmehr wird sie zum *Aufmarschraum*, aus dem heraus sich der Umsturz formiert.<sup>121</sup> Die Provinz wird zum gesellschaftlichen *Gefahrenraum* – aber: »Selden su, dat mer't direk durchschaut.« (KRISTALLNAACH, BAP 1982)

Gerade das thematisieren die Produktionen immer wieder: Zunächst fast unbemerkt, schleichend geht die Landnahme vor sich (siehe bspw. TATORT: SONNENWENDE); teilweise nimmt man die Rechten nicht ernst (TATORT: FREIES LAND) oder man ignoriert sie (z.B. die Kleinstadtbewohner in JAMEL – LAUTER WIDERSTAND). Nimmt man nicht wahr – oder *will* man nicht wahrnehmen, was vor sich geht? Das wird nicht immer deutlich.

Doch immer wird deutlich, dass etwas brodelte, dass es jederzeit zu einem eruptiven Ausbruch von Gewalt kommen kann – und manchmal auch kommt (bspw. POLIZEIRUF 110: DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS). Musikalisch hat die Kölner Rockband BAP dieses Gefühl schon 1982 umgesetzt. So schreibt Ole Löding über ihren eingangs zitierten Song KRISTALLNAACH:

»Unabhängig vom genauen Textverständnis ist für den Hörer schon durch die musikalische Gestaltung eine zunehmende Bedrohlichkeit des Geschehens spürbar: Aus einer zunächst abstrakt-latenten Gefährdung entwickelt sich nach einem Wendepunkt schnell eine unkontrolliert ausbrechende und schlussendlich radikalisierte Gewalt.« (Löding 2012)

Die hier dargestellten Produktionen versuchen auf ihre je spezifische Weise, Strategien der Rechten im Kampf um den Raum offen zu legen, um so auch ein Bewusstsein für die Gefahren der Raumaneignung zu schaffen; es sind Warnungen, denn die Provinz ist nicht nur *gefährdet* (insbesondere durch Landflucht und das Sterben vieler Dörfer), sondern sie wird durch die rechte Besetzung freier Räume selbst *gefährlich* – und das nicht nur für die, die dort leben. In diesem Sinne bieten ländliche Regionen auch ›falsche‹ Freiräume, bzw. Freiräume, die missbraucht werden können. Implizit sind diese Sendungen somit Appelle zur *Verteidigung der Provinz*.

120 Durchaus im Dienste einer idealisierenden *Aufwertung der Provinz* (vgl. mit Blick auf den Fernsehdokumentarismus Hißnauer 2018, 2020).

121 Dies wird bspw. in der norwegisch-deutschen Co-Produktion FURIA (Viaplay/ZDF 2021–2023) besonders deutlich: Hier formiert sich tief in der norwegischen Provinz eine rechtsterroristische Zelle, die mit einem vorgetäuschten islamistischen Anschlag kurz vor der deutschen Bundestagswahl einer rechtspopulistischen Partei zur Kanzlerschaft verhelfen will. Der daran anschließende Austritt aus der EU würde das Europa, wie wir es kennen, zerstören.

## Literaturverzeichnis

- Bangel, Christian (2015): »In Jamel-Deutschland. Seit Jahren bestimmen Nazis das Dorf Jamel. Nun ist ein Brandanschlag auf die letzten Demokraten dort verübt worden. Höchste Zeit, solche Orte zurückzuerobern«, in: Zeit Online vom 13.08.2015. URL: <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-08/jamel-nazis-kommentar/komplettansicht> (zuletzt 23.07.2025).
- Bartosch, Julie (2016): »Affirmation oder Dekonstruktion von Provinz. Zwei Grundtypen des Provinzkrimis«, in: Germanica 58/2016, S. 149–159. URL: <https://doi.org/10.4000/germanica.3212> (zuletzt 23.07.2025).
- Beetz, Stephan (2015): »Das Land in der Landschaft der Wissenschaften. Die Erklärungskraft des Begriffs ›Land‹ aus Sicht der Soziologie«, in: Franz-Werner Kersting/Clemens Zimmermann (Hg.): Stadt-Land-Beziehungen im 20. Jahrhundert. Geschichts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Paderborn u.a.: Schöningh, S. 69–84.
- Belina, Bernd (2025): »Provinzialität – zur Geografie einer Denkweise«, in: Johanna Niendorf et al. (Hg.): Antifeminismus und Provinzialität. Zur autoritären Abwehr von Emanzipation. Bielefeld: transcript, S. 19–38.
- Best, Heinrich (2016): »Trends und Ursachen des Rechtsextremismus in Ostdeutschland«, in: Wolfgang Frindte et al. (Hg.): Rechtsextremismus und »Nationalsozialistischer Untergrund«. Interdisziplinäre Debatten, Befunde und Bilanzen. Wiesbaden: Springer VS, S. 119–130.
- Beyer, Manuela (2023): »Anastasia als Brückenspektrum zwischen extremer Rechter und alternativen Milieus«, in: Stefan Garsztecki/Thomas Laux/Marian Nebelin (Hg.): Brennpunkte der »neuen« Rechten. Globale Entwicklungen und die Lage in Sachsen. Bielefeld: transcript, S. 137–155.
- Binder, Julia (2015): Stadt als Palimpsest: Zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis. Berlin: Neofelis.
- Buß, Christian (2017): »Deutscher Wald, deutsche Waffen. Schnaps aus regionalem Obst, Schusswaffen aus örtlicher Produktion: Der Schwarzwald-›Tatort‹ mit Eva Löbau ist ein etwas anderer Heimatkrimi geworden – elegisch, bitter, gut«, in: Spiegel Online vom 29.09.2017. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-goldbach-so-ist-der-erste-fall-des-schwarzwald-teams-a-1164409.html> (zuletzt 23.07.2025).
- Buß, Christian (2018a): »Hier relaxt der Reichsbürger. Wo die Demokratie Siesta hält: Die Kommissare Batic und Leitmayr treffen im verschlafenen Niederbayern auf eine gefährliche rechte Kommune. Für solche ›Tatorte‹ zahlen wir gerne ›Scheiß-Fernsehsteuern‹«, in: Spiegel Online vom 01.06.2018. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-freies-land-aus-muenchen-hier-relaxt-der-reichsbuerger-a-1209126.html> (zuletzt 23.07.2025).
- Buß, Christian (2018b): »Öko, Fascho oder beides zusammen? Der Übergang vom Biobauern zum völkischen Siedler ist in diesem ›Tatort‹ fließend. Düstere Heimatkunde aus dem Schwarzwald«, in: Spiegel Online vom 11.05.2018. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-aus-dem-schwarzwald-sonnenwende-ueber-nazis-a-1204780.html> (zuletzt 23.07.2025).

- Buß, Christian (2019): »Kleinstadtbürger, Großmannsträume. Extremistische Heimatliebe: Im ›Polizeiruf‹ aus dem Oder-Grenzgebiet nehmen Nationalisten und Revisionisten Aufstellung – polnische ›Heimatfront‹ trifft auf ›Preußische Provinz Brandenburg‹«, in: Spiegel Online vom 23.08.2019. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/polizeiruf-110-heimatliebe-kleinstadtbuerger-grossmannstraeume-a-1280052.html> (zuletzt 23.07.2025).
- Byrnes, Deirdre et al. (Hg.) (2024): Der Deutsche Wald. Zur Literatur- und Kulturgeschichte eines Mythos. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Dell, Matthias (2018a): »Das war Sonnhilds Lieblingslied. Eine Neonazigroßfamilie, Rattengift und der NSU-Komplex: Der Schwarzwald-›Tatort‹ befasst sich mit dem Reichs-Bio-Blut-und [sic!] Bodenwesen. Darauf erst mal einen Schnaps«, in: Zeit Online vom 13.05.2018. URL: <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-05/tatort-schwarzwald-sonnenwende-obduktionsbericht/komplettansicht> (zuletzt 23.07.2025).
- Dell, Matthias (2018b): »Und jetzt ist der Kohl dran. Endzeitschocker in Brandenburg: Jürgen Vogel probt auf dem Selbstversorger-Hof den Ernstfall und Hacker wollen Deutschland das Licht ausknipsen«, in: Zeit Online vom 29.04.2018. URL: <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-04/polizeiruf-110-frankfurt-oder-demokratie-stirbt-finsternis-obduktionsbericht/komplettansicht> (zuletzt 23.07.2025).
- Dell, Matthias (2019): »Der Jaschke ist ein harmloser Spinner. Deutsche Reichsbürger treffen auf polnische Ultranationalisten. Patriotismus wird im ›Polizeiruf: Heimatliebe‹ immer von zwei Seiten beleuchtet«, in: Zeit Online vom 25.08.2019. URL: <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-08/polizeiruf-110-frankfurt-oder-heimatliebe-krimi/komplettansicht> (zuletzt 23.07.2025).
- Esch, Michael G./von Hirschhausen, Béatrice (2017): »Wahrnehmen, Erfahren, Gestalten: Phantomgrenzen und soziale Raumproduktion. Einleitung«, in: dies. (Hg. unter Mitarbeit von Susanne Beer): Wahrnehmen, Erfahren, Gestalten. Phantomgrenzen und soziale Raumproduktion. Göttingen: Wallstein, S. 7–41.
- Faber, Kerstin/Oswalt, Philipp (Hg.) (2013): Raumpioniere in ländlichen Regionen. Neue Wege der Daseinsvorsorge. Leipzig: Spector Books.
- Franke, Lara/Hajok, Daniel (2023): »TikTok und Rechtsextremismus. Neue Formen der Propaganda auf einer kind- und jugendaffinen Plattform«, in: bpb: Bundeszentrale für politische Bildung vom 11.10.2023. URL: <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/541511/tiktok-und-rechtsextremismus/> (zuletzt 23.07.2025).
- Frankenberger, Rolf et al. (2024): Raumkonstruktionen extrem rechter Parteien in Deutschland. Eine explorative Studie. Wiesbaden: Springer VS.
- Günther, Adolf (1927): »Soziologie des Grenzvolks, erläutert an den Alpenländern«, in: Gottfried Salomon (Hg.): Jahrbuch für Soziologie. Eine internationale Sammlung. Dritter Band. Karlsruhe: Verlag G. Braun, S. 200–234.
- Hißnauer, Christian (2011): Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz: UVK.
- Hißnauer, Christian (2018): »Das Idyll als Wiedergutmachung? Kritik und Verklärung der Provinz im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus der 1960er bis 1970er Jahre und die rurbane Landlust aktueller Produktionen«, in: Clemens Zimmermann/Gunter Mahlerwein/Aline Maldener (Hg.): Landmedien. Kulturhistorische Perspek-

- tiven auf das Verhältnis von Medialität und Ruralität im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes/Rural History Yearbook 15. Innsbruck u.a.: StudienVerlag, S. 231–254.
- Hißnauer, Christian (2020): »Unser Dorf hat Wochenende: Die mediale Aufwertung der Provinz und des Dörflichen im Fernsehdokumentarismus der Dritten Programme«, in: Zeitschrift für Germanistik NF XXX/2, S. 399–416.
- Hißnauer, Christian (2022a): »Der Häcksler, das Dorf und der Tod. Provinzerkundungen in der Krimireihe Tatort«, in: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 70/2, S. 63–80.
- Hißnauer, Christian (2022b): »Die Zukunft auf dem Lande – früher und heute. Verhandlungen über die Zukunftsfähigkeit des Dorfes im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus«, in: Sigrun Langner/Marc Weiland (Hg.): Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung. Bielefeld: transcript, S. 343–373.
- Hißnauer, Christian (2023): Das Raum-Zwischenraum-Model. Zu einer integrativen Rahmentheorie medialer Raumproduktion. Hamburg: Avinus.
- Hißnauer, Christian (2025): »Urbane Dörfer | Rurale Städte. Rurbane Lebensstile: Die Auflösung der Stadt-Land-Differenzen im Fernsehdokumentarismus?«, in: Katharina Mohring/Natalie Moser/Ulrike Schneider (Hg.): Stadt – Land. Aushandlungen einer markanten Differenz in Literatur und Gesellschaft der Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 147–169.
- Hißnauer, Christian/Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia (unter Mitarbeit von Björn Lorenz) (2014): Föderalismus in Serie. Die Einheit der ARD-Reihe Tatort im historischen Verlauf. Paderborn: Fink.
- Hißnauer, Christian/Stockinger, Claudia (2021): »Gutes Leben in der Uckermark – intermedial. Gegenwärtige Narrative des Provinzerzählens und ein allgemeines Modell medialer Raumproduktion«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 141–165.
- Hufmann, Matthias (2015): »Forstrock« in Jamel bei Wismar: Campino singt im Neonazi-Dorf – gegen rechts. In Jamel bei Wismar leben fast nur Rechtsextreme – und die Lohmeyers. Bei ihrem Musikfestival erhielten sie nun prominente Unterstützung«, in: Tagesspiegel Online vom 30.08.2015. URL: <https://www.tagesspiegel.de/politik/campino-singt-im-neonazi-dorf-gegen-rechts-3655228.html> (zuletzt 23.07.2025).
- Jeggle, Utz/Ilien, Albert (1978): »Die Dorfgemeinschaft als Not- und Terrorzusammenhang. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Dorfes und zur Sozialpsychologie seiner Bewohner«, in: Hans-Georg Wehling (Hg.): Dorfpolitik. Fachwissenschaftliche Analysen und didaktische Hilfen. Opladen: Leske + Budrich, S. 38–53.
- Kalkstein, Fiona et al. (2025): »Warum es sich lohnt, das Provinzielle im Antifeminismus und das Antifeministische in der Provinzialität zu betrachten«, in: Johanna Niendorf et al. (Hg.): Antifeminismus und Provinzialität. Zur autoritären Abwehr von Emanzipation. Bielefeld: transcript, S. 7–18.
- Keil, Jan-Gerrit (2021): »Zur Abgrenzung des Milieus der ›Reichsbürger‹ – Pathologisierung des Politischen und Politisierung des Pathologischen«, in: Forensische Psychiatrie, Psychologie, Kriminologie 15, S. 255–273. URL: <https://doi.org/10.1007/s11757-021-00668-7> (zuletzt 23.07.2025).

- Keller, Gabriela (2021): *Prepper. Bereit für den Untergang*. Berlin: Das Neue Berlin.
- Kilborn, Richard (2003): *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother*. Manchester: Manchester University Press.
- Klein, Thomas (2015): *Geschichte – Mythos – Identität. Zur globalen Zirkulation des Western-Genres*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Kronshage, Eike/Sandten, Cecile/Thielmann, Winfried (Hg.) (2015a): *Palimpsestraum Stadt*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Kronshage, Eike/Sandten, Cecile/Thielmann, Winfried (2015b): »Palimpsestraum Stadt: Eine Einführung«, in: dies. (Hg.): *Palimpsestraum Stadt*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 1–11.
- Lefebvre, Henri (1991): *The Production of Space*. Malden u.a.: Blackwell.
- Löding, Ole (2012): »... täglich Kristallnacht«. NS-Vergangenheit und bundesdeutsche Gegenwart in einem Song von BAP (1982)«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* (Online-Ausgabe) 9/1. URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2012/4589> (zuletzt 23.07.2025).
- Luy, Mischa (2021): »Das bedrohte Selbst. Die Praxis des ›Preppens‹ als Lebens- und Subjektivierungsform«, in: Louis M. Berger/Hajo Raupach/Alexander Schnickmann (Hg.): *Leben am Ende der Zeiten. Wissen, Praktiken und Zeitvorstellungen der Apokalypse*. Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 173–191.
- Luy, Mischa (2022): »Und dann habe ich mir überlegt, warum hörst du denn nichts darüber?« Zum Zusammenhang von Verschwörungsdenken und Preppen«, in: Florian Hessel/Pradeep Chakkarath/ders. (Hg.): *Verschwörungsdenken. Zwischen Populärkultur und politischer Mobilisierung*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 281–304.
- Mahler, Andreas (1999): »Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«, in: ders. (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter, S. 11–36.
- Nebelin, Marian/Sandten, Cecile (2024): »Palimpsest und Raum«, in: Marian Nebelin/Christina Sanchez-Stockhammer/Cecile Sandten (Hg.): *Palimpsest und Raum. Über ein neues Konzept für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript, S. 21–59.
- Nebelin, Marian/Sanchez-Stockhammer, Christina/Sandten, Cecile (Hg.) (2024): *Palimpsest und Raum. Über ein neues Konzept für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (2014): »Imaginationsraum Dorf«, in: dies. (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript, S. 13–50.
- Quent, Matthias (2016): »Sonderfall Ost – Normalfall West? Über die Gefahr, die Ursachen des Rechtsextremismus zu verschleiern«, in: Wolfgang Frindte et al. (Hg.): *Rechtsextremismus und »Nationalsozialistischer Untergrund«*. Interdisziplinäre Debatten, Befunde und Bilanzen. Wiesbaden: Springer VS, S. 99–118.
- Ramelsberger, Annette (2024): »Lachhaft? Vielleicht. Vor allem aber: gefährlich. Die Gruppe um Heinrich XIII. Prinz Reuß wollte den Bundestag mit Waffengewalt stürmen, nun hat der erste Prozess begonnen. Doch viele nehmen rechtsextremistische Möchtegern-Umstürzler nicht ernst. Welch ein Fehler«, in: *Süddeutsche Zeitung Online* vom 28.04.2024. URL: <https://www.sueddeutsche.de/meinung/prozesse-reichs>

- buerger-heinrich-xiii-prinz-reuss-kommentar-terror-1.6698918?reduced=true (zuletzt 23.07.2025).
- Röpke, Andrea/Speit, Andreas (2019): *Völkische Landnahme. Alte Sippen, junge Siedler, rechte Ökos*. Berlin: Ch. Links.
- Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia (2010): »Tatorte. Eine Typologie zum Realismus des Raums in der ARD-Reihe Tatort und ihre Umsetzung am Beispiel Münchens«, in: IASLonline. URL: [http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang\\_id=3166](http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3166) (zuletzt 23.07.2025).
- Schmid, Christian (<sup>2</sup>2010): *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raums*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Simmel, Georg (<sup>8</sup>2016 [1908]): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe Band II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Speit, Andreas (2013): »Der Terror von rechts – 1991 bis 1996«, in: Andrea Röpke/ders. (Hg.): *Blut und Ehre. Geschichte und Gegenwart rechter Gewalt in Deutschland*. Berlin: Ch. Links, S. 94–121.
- Sundermeyer, Olaf (2012): *Rechter Terror in Deutschland. Eine Geschichte der Gewalt*. München: C.H.Beck.
- Tittelbach, Rainer (2019): »Polizeiruf 110 – Heimatliebe. Maria Simon, Lucas Gregorowicz, König, Pietowski, Christian Bach. Weites Land«, in: *tittelbach.tv. Kritik – Analyse – Erlebnis* vom 02.08.2019. URL: <https://www.tittelbach.tv/kritiken/polizeiruf-110-heimatliebe/> (zuletzt 23.07.2025).
- Virchow, Fabian (2016): »Rechtsextremismus: Begriffe – Forschungsfelder – Kontroversen«, in: ders./Martin Langenbach/Alexander Häusler (Hg.): *Handbuch Rechtsextremismus*. Wiesbaden: Springer VS, S. 5–41.
- Virchow, Fabian (2022): »Rechte Gewalt in Deutschland nach 1945«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 72/49–50, S. 10–14.
- Wachinger, Tobias (1999): »Stadträume/Stadttex te unter der Oberfläche. Schichtung als Paradigma des zeitgenössischen britischen ›Großstadtromans‹«, in: *Poetica* 31/1–2, S. 263–301.
- Winkelmann, Thorsten/Spiegl, Daniel (2025): *Die Reichsbürger. Ein Überblick über Ideologie, Gefährdungspotenziale und aktuelle Entwicklungen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wittrock, Philipp (2007): »Ein Dorf in der Hand von Neonazis. Abgefackelte Häuser, aufgespießte Haustiere, vertriebene Neubürger, Kriegsspiele im Wald – ein Dörfchen vor den Toren Wismars ist seit mehr als einem Jahrzehnt in der Hand von Neonazis. Der Bürgermeister sagt: ›Wir haben Jamel aufgegeben.‹ Doch es gibt noch ein paar Unentwegte«, in: *Spiegel Online* vom 16.08.2007. URL: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/braunes-jamel-ein-dorf-in-der-hand-von-neonazis-a-496755.html> (zuletzt 23.07.2025).

## Film- und Serienverzeichnis

- 37°: MEIN NACHBAR, DER NEONAZI – BLEIBEN ODER WEGZIEHEN? (2023) (ZDF, R: Güner Yasemin Balci)
- 45 MIN: MEIN NACHBAR IST NAZI – WAS TUN? (2021) (NDR, R: Hans Jakob Rausch)

- ALLES FINSTER (2022-) (ORF)
- AUFGEWACHSEN UNTER GLATZEN (2022) (ZDF, R: Karsten Wolff)
- BASEBALLSCHLÄGERJAHREN(2020/21) (RBB)
- BILDERBUCH: DIE UCKERMARK (2021) (RBB, R: André Meier/Anja Baum)
- BLACKOUT (2021) (Joyn Plus+)
- BLACKOUT BEI WELLMANNS (2024) (ZDF, R: Leo Khasin)
- C'ERA UNA VOLTA IL WEST/ONCE UPON A TIME IN THE WEST/SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD (1968) (I/USA, R: Sergio Leone)
- DA IST MAN LIEBER STILL – AM RECHTEN RAND DER REPUBLIK (2007) (NDR, R: Eilika Meiert)
- DAHEIM IN DEN BERGEN (2018–2024) (ARD)
- DAHEIM STERBEN DIE LEUT' (1985) (BRD, R: Klaus Gietinger/Leo Hiemer)
- DAS ANDECHSER GEFÜHL (1975/76) (BRD, R: Herbert Achternbusch)
- DAS BOHRLOCH ODER BAYERN IST NICHT TEXAS (1966) (WDR, R: Rainer Erler)
- DAS DORF DES SCHWEIGENS (2015) (ZDF, R: Hans Steinbichler)
- DENGLER: DIE SCHÜTZENDE HAND (2017) (ZDF, R: Lars Kraume)
- DER BERGDOKTOR (2018-) (ZDF/ORF)
- DER PAPAGEI (1992) (BR/ORF, R: Ralf Huettner)
- DER TATORTREINIGER (2011–2018) (NDR)
- DAMIT MUSS MAN RECHNEN (S04E03, R: Arne Feldhusen)
- DEUTSCHRAND – STADT, LAND, KLUFT?: DAS SAARLAND (2022) (SWR, R: Philipp Kohl)
- DEUTSCHRAND – STADT, LAND, KLUFT?: DIE UCKERMARK (2022) (SWR, R: Donni Schoenemond)
- DIE BOMBE TICKT (1993) (NDR/SR/ORF/SRG, R: Thorsten Näter)
- DIE LETZTE SPUR/LETZTE SPUR BERLIN (2012–2024) (ZDF)
- DOOMSDAY (S11E04, R: Josh Broecker)
- DIE NORDREPORTAGE: WACKEN RELOADED (2023) (NDR, R: Petra Peters/Nathalie Siegler)
- DIE ROSENHEIM-COPS (2002-) (ZDF)
- EIN DORF SIEHT MORD (2009) (ZDF, R: Walter Weber)
- EIN GEHEIMNIS IM DORF – SCHWESTER UND BRUDER (2016) (ORF/ZDF, R: Peter Keglevic)
- EXAKT: DIE STORY: EIN DORF VERSTUMMT – VÖLKISCHE NACHBARN IM HARZ (2023) (MDR, R: Jana Merkel/Tim Schulz)
- FLAMING STAR/FLAMMENDER STERN (1960) (USA, R: Don Siegel)
- FRÜHLING (2011-) (ZDF)
- FURIA (2021–2023) (Viaplay/ZDF)
- GROSSSTADTREVIER (1986-) (NDR/ARD)
- PREPPER (S34E03, R: Kerstin Krause)
- HASS IM KOPF (1994) (ZDF/Arte, R: Uwe Frießner)
- HERZSPRUNG (1992) (D, R: Helke Misselwitz)
- HINDAFING (2017–2019) (BR)
- IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO/THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY/ZWEI GLORREICHE HALUNKEN (1966) (I/ESP/BRD, R: Sergio Leone)
- JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN (1968) (BRD, R: Peter Fleischmann)
- JAMEL – LAUTER WIDERSTAND (2024) (ARD, R: Martin Groß)
- JETZT – NACH SO VIELEN JAHREN (1981) (HR, R: Harald Lüders/Pavel Schnabel)

- KAHLSCHLAG (1993) (WDR, R: Hanno Brühl)
- KONTRASTE – DIE REPORTAGE: BIO, BRAUN UND BARFUSS. RECHTE SIEDLER IN BRANDENBURG (2019) (RBB, R: Silvio Duwe/Lisa Wandt)
- KRIEGERIN (2012) (D, R: David Wnendt)
- LANDEBEN: LUST ODER FRUST? (2015) (NDR, R: Tim Boehme)
- LANDEBEN<sup>4.0</sup> (2016–2021) (SWR)
- DIE DOCS VON MÜHLHEIM A.D. DONAU (2020) (SWR, R: Anja Unger)
- LETZTE AUSFAHRT GERA – ACHT STUNDEN MIT BEATE ZSCHÄPE (2016) (ZDF, R: Raymond Ley)
- MITTEN IN DEUTSCHLAND: NSU (2016) (ARD)
- PANORAMA – DIE REPORTAGE: IM NAZIDORF (2015/16) (NDR, R: Janina Kalle/David Hohn-dorf/Michel Abdollahi)
- POLIZEIRUF 110 (1971-) (DFF/ARD)
- DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS (2018) (RBB, R: Matthias Glasner)
- GRENZGÄNGER (2015) (RBB, R: Jakob Ziemnicki)
- HEIMATLIEBE (2019) (RBB, R: Christian Bach)
- KÄFER UND PRINZESSIN (2014) (RBB, R: Robert Thalheim)
- SAMSTAGS, WENN KRIEG IST (1994) (SDR, R: Roland Suso Richter)
- RENTNERCOPS (2015–2024) (ARD)
- AUF ALLES VORBEREITET (So4E09, R: Thomas Durchschlag)
- SCHWARZWALDKLINIK (1985–1989) (ZDF)
- SCHWARZWALDMÄDEL (1950) (BRD, R: Hans Deppe)
- SOKO KITZBÜHEL (2003–2021/2) (ORF/ZDF)
- TERRA CARA (S13E01, R: Gerald Liegel)
- WORST CASE SCENARIO (S18E11, R: Martin Kinkel)
- SOKO LEIPZIG (2001-) (ZDF)
- AUS DEUTSCHEN LANDEN (S23E22, R: Herwig Fischer)
- SOKO POTSDAM (2018-) (ZDF)
- TAG X (So3E01, R: Felix Ahrens)
- SOKO STUTTGART (2009-) (ZDF)
- BEREIT BIS IN DEN TOD (So8E12, R: Christoph Eichhorn)
- EIN DORF SIEHT ROT (So4E05, R: Daniel Helfer)
- MANN OHNE GESICHT (So5E05, R: Gero Weinreuter)
- SOKO WISMAR (2004-) (ZDF)
- LEBEN LIEBER UNTERIRDISCH (S16E09, R: Dirk Pientka)
- SPIEGEL TV (MAGAZIN) (1988-) (RTL [plus])
- INVASION DER EWIGGESTRIGEN – DAS LEBEN DER VÖLKISCHEN SIEDLER IN DER HEIDE (Beitrag vom 30.01.2023, R: Steffen Vogel/Andrea Röpke)
- SWR STORY: REICHSBÜRGER IM SÜDWESTEN – ANGRIFF AUF DIE DEMOKRATIE (2024) (SWR, R: Theo Heyen)
- TATORT (1970-) (ARD/ORF/SRF)
- ABRUCHKANTE (2023) (WDR, R: Torsten C. Fischer)
- DER DUNKLE FLECK (2002) (WDR, R: Peter F. Bringmann)
- DUNKLE ZEIT (2017) (NDR, R: Niki Stein)
- FREIES LAND (2018) (BR, R: Andreas Kleinert)

- FÜR IMMER UND DICH (2019) (SWR, R: Julia von Heinz)
- GOLDBACH (2017) (SWR, R: Robert Thalheim)
- HYDRA (2015) (WDR, R: Nicole Weegmann)
- NATIONAL FEMININ (2020) (NDR, R: Franziska Buch)
- NEULAND (2009) (HR, R: Manuel Flurin Hendry)
- ODINS RACHE (2004) (WDR, R: Hannes Stöhr)
- SCHÜRFWUNDEN (2005) (WDR, R: Niki Stein)
- SCHWELBRAND (2007) (Radio Bremen, R: Thorsten Näter)
- SONNENWENDE (2018) (SWR, R: Umut Dağ)
- TEUFELSKREIS (2004) (MDR, R: Hans-Werner Honert)
- VERBLENDUNG (2025) (SWR, R: Rudi Gaul)
- VOLL AUF HASS (1987) (NDR, R: Bernd Schadewald)
- WIR SIND NICHT ZU FASSEN! (2025) (ORF, R: Rupert Henning)
- THE WILD BUNCH/THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ (1969) (USA, R: Sam Peckinpah)
- TRIBES OF EUROPA (2021) (Netflix)
- UNSER DORF HAT WOCHENENDE (2016-) (MDR)
- RAUENSTEIN (S01E110, R: Heike Opitz/Mathias Schaefer)
- VÖLKISCHE SIEDLER – SCHATTENWELTEN AUF DEM LAND (2017/19) (ZDFinfo, R: Detlev Konnerth/Marijke Engel)
- WINTERMÄRCHEN (2019) (D, R: Jan Bonny)
- WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK (2015) (D, R: Burhan Qurbani)
- WOLFSWINKEL (2023) (WDR, R: Ruth Olshan)
- ZIMMER MIT STALL (2018-) (ARD)
- ZUKUNFTSLAND: MEHR FRAUEN BRAUCHT DAS DORF (2021) (MDR, R: André Berthold)