

Imaginationen ruraler Sehnsucht

Filmische Poetiken englischer Ländlichkeit am Beispiel von Joe Wrights PRIDE & PREJUDICE (2005)

Christian Rüdiger

1. Einleitung

Ruralität ist in der Gegenwart stark von nostalgischen und sehnsuchtsvollen Imaginationen geprägt, die das Ländliche als Gegenentwurf zur als beschleunigt und fragmentiert wahrgenommenen urbanen Moderne inszenieren. Besonders in populärkulturellen Formaten, Medieninszenierungen und auf digitalen Plattformen manifestiert sich diese Rückbindung an eine vermeintlich naturverbundene, überschaubare Welt (Satsangi 2010; Decker/Trummer 2020; Langner/Fröhlich-Kulik 2018; Koegst 2024; Kaufßen 2021; Kühne 2020). Gleichzeitig wird das Ländliche zunehmend als relationaler Raum verstanden, der durch mediale, diskursive und alltagspraktische Prozesse konstruiert ist. Diese Spannung zwischen nostalgischer Verklärung und prozesshafter Entgrenzung steht im Zentrum dieses Beitrags, der sich dem britischen *heritage film* PRIDE & PREJUDICE (GBR/USA/FRA 2005, R: Joe Wright) widmet. Anhand der filmischen Darstellung englischer Ländlichkeit wird untersucht, wie sich nostalgische Ruralität in audiovisuellen Bewegungsbildern als zeitlich-räumliches Gefüge entfaltet – als dynamische Imaginationen von Natur, Kultur, Geschichte und Subjektivität.

Der Beitrag verfolgt diese Argumentationslinie entlang mehrerer Analyseebenen: Zunächst werden theoretische Zugänge zu Ruralität und *heritage* beleuchtet, bevor auf die filmische Ästhetik von PRIDE & PREJUDICE eingegangen wird. Dessen Analyse legt dar, wie sich durch Bildlogiken des *picturesque*, durch die Dichotomie von Miniatur und Gigantischem als Sehnsuchtsmotiv (Stewart) sowie durch filmische Bildräume (Kappelhoff) idealisierte Erfahrungsräume des nostalgisch-Ruralen konstituieren. Abschließend wird diskutiert, inwiefern diese sehnüchtigen Bildwelten nicht nur ästhetische, sondern auch politische Funktionen im Kontext nationaler Identitätsbildung übernehmen – und welche kritischen Fragen sich daraus hinsichtlich hegemonialer Konstruktionen von Raum, Geschlecht und Geschichte ergeben.

Vor diesem Hintergrund versteht der Beitrag Ruralität nicht als geographisch fixiertes Außen, sondern als transitorischen Erfahrungsräum, der sich zwischen urbanen,

ländlichen und symbolischen Ordnungen verortet. Im Sinne einer Entgrenzung des Ruralen rücken damit jene Momente ins Zentrum, in denen das Ländliche als oszillierende Zwischenzone sichtbar wird – als mediale Projektion ebenso wie als performative Praxis. Der *heritage film* – mit seinen Imaginationen englischer Ruralität – dient dabei nicht nur als ästhetisches Archiv vergangener ländlicher Ordnungen, sondern auch als Medium kultureller Selbstvergewisserung, in dem nationale Identitätsnarrative, nostalgische Kontinuitäten und hegemoniale Machtverhältnisse ins Bild gesetzt werden.

2. Ruralität, *heritage* und Adaption – PRIDE & PREJUDICE im Schnittpunkt von Zeit, Raum und kultureller Erinnerung

Im Folgenden werde ich zunächst unterschiedliche Perspektiven auf den ländlichen Raum als sozial konstruiertes, relationales und medial vermitteltes Phänomen skizzieren. Danach richtet sich der Blick auf ein konkretes Beispiel dieser kulturellen Aushandlungsprozesse: Jane Austens PRIDE AND PREJUDICE (1813) und dessen filmische Adaptionen. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie nostalgische Ruralität in Literatur und im sogenannten *heritage film* aktiv gestaltet und mit Bedeutungen aufgeladen wird. Anhand von Joe Wrights PRIDE & PREJUDICE aus dem Jahr 2005 wird untersucht, inwiefern das Rurale als romantisierte Landschaft, sozialer Erfahrungsraum und identitätsstiftendes Narrativ erscheint. So eröffnet sich ein Zugang zu den vielfältigen Funktionen, die Ruralität in Darstellungen englischer Ländlichkeit erfüllt – zwischen Ästhetisierung, Ideologisierung und Medialisierung.

Landschaften werden in planerischen, ökonomischen und politischen Kontexten häufig als objektivierbare Kategorie behandelt, die sich mittels empirischer oder statistischer Kriterien (etwa Bevölkerungsdichte, Erreichbarkeit zentraler Orte, Infrastrukturmerkmale oder die dominierende Landnutzung) bestimmen lassen (Ellmers 2020; Christoph 2018; Kühne/Jenal 2024). Innerhalb einer kulturwissenschaftlich orientierten Landschaftsforschung, welche Landschaften eher als sozial konstruiert, relational und diskursiv hervorgebracht begreift, lässt sich das Rurale allerdings auf unterschiedlichen Ebenen konzeptualisieren. Dabei löst sich der Diskurs mittlerweile von der Auffassung, welche das Rurale vor allem als Gegenstück zur Urbanität versteht (Christoph 2018: 119f.; Brown/Cromartie 2004: 270; Langner/Fröhlich-Kulik 2018: 13). Bosworth und Somerville (2013: 2) beschreiben es, im Gegenteil, eher als Kategorie, die sich nicht eindeutig typologisieren lasse, und bei Trummer wie auch Müller wird es als »Deutungs- und Wahrnehmungskategorie« verhandelt, die sich in alltäglichen Praktiken aktualisiere (Trummer 2018: 198, zit.n. Müller 2020: 45). Langner und Fröhlich-Kulik (2018: 13) heben hervor, dass Ruralität eng mit urbanen Realitäten verknüpft sei und in gesellschaftlichen Projektionen wirke, und mit Dittel (2024: 888) lässt sich ergänzen, dass Landschaftsbilder durch gesellschaftliche Werte und Medienbilder medial konstruiert werden. Somit erscheint Ruralität vielmehr als produktiver Prozess sozialer und kultureller Bedeutungsbildung denn als landschaftliche Kategorie.

Das Rurale wird in diesen Perspektiven nicht mehr als fixer Gegenbegriff zur Urbanität beschrieben, sondern als dynamischer Zwischenraum, der Elemente von Stadt, Land und sogar Wildnis miteinander verknüpft. In »urbanen« Landschaften überlagern sich

bauliche, soziale und kulturelle Eigenschaften, die konventionell als urban oder rural gelten, zu einem komplexen Beziehungsgeflecht, das die starre Dichotomie von Stadt und Land auflöst und die räumlichen Verhältnisse als relational-produzierte Phänomene begreift (Langner/Fröhlich-Kulik 2018: 13, 15).¹ Diese Konstellationen sind nicht neu, sondern seit der Neuzeit in architektonischen und gesellschaftlichen Formen anwesend, wurden jedoch erst in jüngerer Zeit systematisch als ›rurban‹ beschrieben (Christoph 2018: 125, 133). Der ländliche Raum erscheint dabei weniger als statisch-peripherer Ort und mehr als aktiver Teil urbanisierter Lebenswelten, in denen Mobilität, Konsum und Gestaltungsmöglichkeiten auf spezifische Weise adaptiert und neu konfiguriert werden. Entsprechend rückt das Rurale in seiner Funktion als Kulturlandschaft in den Fokus, d.h. als durch menschliche Nutzung und Wahrnehmung geprägte Zwischenzone zwischen urbanem Zentrum und vermeintlich unberührter Natur (Etzemüller 2024: 437f.; Heiland 2024). Solche ›rurbanen‹ Landschaften machen deutlich, dass sich das Ländliche nicht topographisch eindeutig verorten lässt, sondern relational durch Praktiken, Imaginationen und Infrastrukturen entsteht.

Ein solcher konstruktivistischer Zugang zum Ruralen betont, dass ›Landschaft‹ – und damit auch das Rurale – nicht als naturgegebener Raum existiert, sondern erst durch vielfältige Deutungs- und Zuschreibungsprozesse in Medien, Kunst, politischer Ideologie und Alltagspraxis als solcher geschaffen wird. So entsteht das Rurale als Erfahrungs- und Bedeutungsraum, indem Bilder, Narrative und Symbole in Medien verbreitet und reproduziert werden, wodurch auch idealisierte wie nationalistische Visionen und Identitäten verfestigt werden können (Dittel 2024: 888; Langner/Fröhlich-Kulik 2018: 11f.; Ellmers 2024: 700f.). Insbesondere die Massenmedien spielen dabei eine Schlüsselrolle, da sie rurale Lebenswelten nicht nur abbilden, sondern aktiv konstruieren und politische sowie ökonomische Handlungsweisen beeinflussen können (Koegst 2024: 1290).

So wird der rurale Raum Großbritanniens in Film, Fernsehen, bildender Kunst und Literatur oft als zentrales Element englischer Identitätsbildung inszeniert. Phillips, Fish und Agg zeigen, dass britische *rural*-Dramaserien idyllische Landschaftsbilder vermitteln und als »social imaginaries« fungieren, die vor allem mittel- und oberklassige Identitäten reproduzieren und damit Klasse wie Nationalität verknüpfen (Phillips/Fish/Agg 2001: 24). Parry weist darauf hin, dass literarische Darstellungen des ländlichen Idylls – vom Milton'schen Paradiesbild (2013: 111) bis zu zeitgenössischen »sub-landscape« (ebd.: 109) – den Blick auf ein romantisiertes England lenken, in dem Kulturproduktion Landschaft und Nation untrennbar verschränkt (ebd.: 110f.). Mit Blick auf die Massenmedien betont Satsangi, dass sie idealisierte Visualisierungen ländlicher Räume tradieren, welche wiederum normative Vorstellungen des ›richtigen‹ Landlebens festschreiben können (Satsangi 2010: 9f.). Und in Readmans kulturhistorischer Analyse wird das ländliche England schließlich als ›essentielles England‹ verankert, dessen

¹ Gleichzeitig wird hier auch eine Kontroverse sichtbar: Wird die Differenzierung des Ländlichen als eindeutige Kategorie infrage gestellt, droht auch eine Auflösung des Ruralen als Raum »distinkter soziokultureller, ökonomischer und ökologischer Eigenschaften, Praktiken und Prozesse« (Müller 2020: 45).

pastoral-konservative Bilder in Kunst und Medien Kontinuität sichern, Reformbewegungen prägen und den englischen Nationalcharakter gerade in Zeiten des sozialen und technologischen Wandels stabilisieren (Readman 2018: 10–14). Eine der prominentesten literarischen Vermittlungen dieser ländlichen Ideale findet sich im Werk von Jane Austen, dessen Verfilmungen das *picturesque*-England zum ikonischen Symbol nationaler Identität stilisieren.

Jane Austens Roman *PRIDE AND PREJUDICE* ist bereits mehrfach als Film und Serie adaptiert worden. Zu den bekanntesten Inszenierungen zählen dabei der Hollywoodfilm von 1940 mit Greer Garson und Laurence Olivier (USA 1940, R: Robert Z. Leonard), sowie die BBC-Verfilmung mit Jennifer Ehle und Colin Firth (1995, R: Simon Langton). Mit Ausnahme von Leonards (1940) und Wrights Verfilmung von 2005 sind alle anderen Adaptationen als Miniserien für das Fernsehen unterschiedlicher Länder produziert worden. Ein Großteil der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Verfilmungen beschäftigt sich mit Fragen der transmedialen Adaption² sowie dem Problem der Werktreue und den Auswirkungen von inhaltlichen Änderungen zwischen Austens Text und den Verfilmungen.³ Vor allem Wrights Version wird hier kontrovers diskutiert⁴ – welche nicht nur das zeitliche Setting von der Regency-Zeit des 19. in die Romantik des späten 18. Jahrhunderts verlagert (Martin 2007; Dole 2007), sondern auch mehrere Szenen, die bei Austen in Innenräumen stattfinden, in der Landschaft inszeniert.⁵

Die Perspektivierung von *PRIDE & PREJUDICE* (2005) und Ruralität wird dabei meist aus zwei verschiedenen Richtungen konzeptualisiert, die sich in der Fachliteratur immer wieder als zentrale Zugänge herauskristallisieren. Zunächst gibt es eine Betonung der Landschaftsdramaturgie, wobei das ländliche Setting als Mittel zur Erzeugung einer romantischen Atmosphäre genutzt würde. So erinnert Martin die Einstellung von Elizabeth Bennet auf den Klippen in Derbyshire und in nebligen Gärten an das rurale Idyll der Romantik (Martin 2007). Ailwood argumentiert, dass die extensiven Naturaufnahmen Elizabeth und Darcy als romantische »social outsiders« stilisieren (Ailwood 2007). Martin ergänzt, dass die Farb- und Lichtdramaturgie bewusst an die romantische Malerei Alexander Cozens oder William Turners erinnere (Martin 2007) und auch Cartmell sieht Parallelen zu Bildern und romantischen Motiven bei Caspar David Friedrich (Cartmell 2012).

Zweitens findet sich die Reflektion einer material-praktischen Ruralität, welche die sozial-ökonomischen Dimensionen der Alltagsrealität des Landlebens betont. So wird Longbourn – der Familiensitz der Bennets – als funktionaler Bauernhof mit Schlamm, Vieh und sichtbarer Dienerschaft dargestellt (Dole 2007; Chan 2007). Paquet-Deyris hebt hervor, dass der Prolog mit hell erleuchteten Außenaufnahmen einerseits *heritage*-Codes

2 Nicklas/Lindner 2012; Margolis 2003; Gevirtz 2010; Francus 2010; Brooker 2007; Cartmell 2012; Parry 2002; Sutherland 2010.

3 Gard/Preston/Bowles 2003; Grandi 2008; Harris 2003; Palmer 2007; Raguž 2017; Raitt 2012.

4 Vor allem, da Austens Werke, so Ailwood (2007), nicht nur getrennt von denen romantischer Autor*innen rezipiert, sondern sie selbst auch lange Zeit als Kritik, Widerstand und Zurückweisung romantischer Ideologien interpretiert wurden – eine Sichtweise, die sich mittlerweile wandelte.

5 Horton 2024; Neckles 2012; Stewart-Beer 2007; Cartmell 2012; Chan 2007; Fraiman 2010.

erfülle, andererseits durch Detailaufnahmen häuslicher Intimität und Arbeit die soziale Realität und Geschlechterdynamik innerhalb des Landhauses betone (Paquet-Deyris 2007).

Gemeinsam zeigen diese Zugänge, dass Ruralität in *PRIDE & PREJUDICE* (2005) nicht nur Ort, sondern zugleich ›Akteur‹ ist – als Projektionsfläche, als Erfahrungsraum und als Vermittlungsschicht zwischen Literatur und Bildender Kunst, sozialer Erfahrung und Film. Diese Wahrnehmung des Ruralen als kulturell geformter Erfahrungs- und Bedeutungsraum ist, wie ich bereits geschrieben habe, untrennbar mit medialen Konstruktionen verknüpft, wobei insbesondere der britische *heritage film* – zu dem sich *PRIDE & PREJUDICE* vielfältig in Beziehung setzt – idealisierte Bilder englischer Ländlichkeit produziert und dadurch maßgeblich zur breit rezipierbaren Konstruktion nationaler Identitätsnarrative beiträgt. Aber, was ist der *heritage film*?

Die Verwendung des *heritage*-Begriffs in Großbritannien – nicht im Sinne von ›Erbe‹, sondern eines ›politischen Gebrauchs der Vergangenheit zur Definition und Formierung nationaler Identität‹ (Childs 2012: 89) – lässt sich auf die *National Heritage Acts* von 1980 und 1983 zurückführen, durch die nicht nur Archive systematischer erschlossen, sondern auch eine neue Kulturpolitik initiiert wurde: Mit der Gründung von *English Heritage* 1983 – einer Organisation, welche staatliche historische Stätten und Gebäude verwaltet – und des *Heritage Educational Trust* 1982 sollte das historische Erbe bewahrt und aktiv medial vermittelt werden (ebd.: 89f.). In Filmadaptionen von als kulturell signifikant erachteten Narrativen aus Geschichte und Fiktion (oft von Autor*innen, wie Jane Austen, den Brontë-Schwestern, Henry James, Edward Morgan Forster und Thomas Hardy) erreichte das neue *heritage* ein großes Publikum (ebd.: 90). Laut Voigts-Virchow nutzte Barr in diesem Zusammenhang 1986 erstmals den Terminus des *heritage film*, um Filme wie *HENRY V* (GBR 1944, R: Laurence Olivier) als Ausdruck einer reichhaltigen britischen Überlieferung zu deuten (Voigts-Virchow 2007: 128; Barr 1986: 12). Neben literarischen Adaptionen – vor allem des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – werden für den *heritage film* mittlerweile aufwändige Kostüm- und Location-Rekonstruktionen als charakteristisch beschrieben, die eine nostalgische, oft elitäre Utopie englischer Landhauskultur beschwören (Higson 2003; Voigts-Virchow 2007: 124f.; Vidal 2012: 1).⁶ Trotz gelegentlicher liberaler Untertöne propagieren diese Filme überwiegend eine idealisierte, nostalgische Vision eines vormodernen Englands, wobei sie in der Forschung sowohl als modernes Medium der kulturellen Erinnerung gesehen werden, wie auch als Modus der Verfestigung konservativer Bildlichkeiten von nationaler Identität (Childs 2012: 90; Troost 2007: 75–79; Voigts-Virchow 2007: 129).

Für Voigts-Virchow fungiert der *heritage film* in diesem Sinne als ein zentraler Vermittler idealisierter englischer Ländlichkeit im Dienste der nationalen Identitätsbildung. Charakteristisch für diese Filme sei die idealisierte Darstellung einer vorindustriellen, gentry-dominierten Landschaft mit *country houses* und *mansions*, gepflegten

6 Mit Blick auf die bildliche Obsession des *heritage film* auf Kostüme, Gebäude, Landschaften und Objekte spricht Higson auch von der Kommodifizierung und Vermarktung von Bildern des Englischen, durch welche das *heritage*-Genre das Spektakel der britischen Geschichte verkaufe (Higson 1996: 232f.; Durgan 2007).

Landgärten und malerischen Hügellandschaften des südlichen Englands (Voigts-Virchow 2007: 124). Diese ›neo-pastorale‹ Ästhetik produziere ein nationales *heritage*, das sich auf eine gefühlsbasierte, kulturelle Erinnerung stütze, die England als alte, stabile Nation mit aristokratischer und bürgerlich-elitärer Ordnung inszeniere (ebd.: 124f.). Gerade durch ihre visuelle Pracht – authentische Kostüme, historische Requisiten und sorgfältig gewählte Drehorte – wirke der *heritage film* als mediales Substitut realer *heritage*-Orte und bediene ein ›vermarktetes‹ Verlangen nach englischer Identität und historischer Kontinuität (ebd.: 129f.). Die Darstellung ruraler Ländlichkeit sei in diesen Filmen als Topos dabei nicht zufällig, sondern Teil einer politischen Kultur, so Childs, die besonders in den 1980er Jahren unter dem Einfluss der konservativen Politik Margaret Thatchers die Vergangenheit als moralischen Referenzraum nutzte (Childs 2012: 89f.). Der ländliche Raum als ›neo-Romantic picturesque ideal‹ (Voigts-Virchow 2007: 130) wird dabei zum idealisierten Ort nationaler Tugenden stilisiert – zu einem imaginären England, das soziale und kulturelle Verwerfungen der Gegenwart durch ein nostalgisches Bild von Ordnung, Maß und Authentizität kompensiert. Indem das Rurale als Raum und die idealisierte Zeitlichkeit dieses Raums so ästhetisch aufgeladen und konsumierbar gemacht werden, entsteht ein imaginierter Sehnsuchtsort, der kulturelle Zugehörigkeit markiert und nationale Identität inszeniert (ebd.: 130):

»Heritage is a very restrictive notion of cultural memory; it is diachronic, the preservation of a desirable past. One may speak of a crystallized past which remains a stable utopia across the centuries. It is also a metonymic past because, in general, only part of a given space is loaded with the defining features of a community's heritage. Thus, heritage space and heritage time amalgamate in leisurely pre-industrial gentry life, a feel-good utopia.« (Ebd.: 124)

Der Begriff des *heritage film* hat sich mittlerweile längst von seinem ursprünglichen britischen Kontext gelöst und fungiert heute als analytisches Werkzeug zur Untersuchung nationaler Selbstvergewisserungsprozesse im Kino – so in Voigts-Virchow (2007) dialektischer Analyse von britischem *heritage* und deutscher Heimat. Insbesondere in postkolonial geprägten Filmkulturen zeigt sich so, wie stark die Rückbesinnung auf kulturelle Ursprünge mit Fragen der Identitätspolitik, Aneignung und Repräsentation verwoben ist – nicht selten in Reaktion auf koloniale Vergangenheiten oder Unsicherheiten im Zuge politischer Selbstbehauptung (Vidal 2012: 3). In diesem Zusammenhang wird der *heritage film* zu einem Medium kollektiver Aushandlung: Durch seine enge Verbindung zu kanonischen literarischen Vorlagen berührt er zentrale Fragen nationaler, ethnischer, kultureller und sozialer Identitäten (Voigts-Virchow 2007: 123). Er erlaubt es, über ästhetische Formen hinaus gesellschaftliche Werte und historische Narrative zu reflektieren, die eine Gemeinschaft als bedeutsam für ihr Selbstverständnis betrachtet.⁷

7 Der Begriff des *heritage film* ist dabei nicht unumstritten. Eben da er keinen klar definierten strukturellen oder formalen Kriterien und nur lose Genredefinitionen nach narrativen, ästhetischen, semantischen oder ökonomischen Gesichtspunkten folgt, steht die kritische Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit und ihrer Anwendung selbst im Zentrum wissenschaftlicher Debatten (siehe zum Beispiel die Diskussionen um den *post-heritage film* bei Monk 2011: 444, 2001, 2002; Gibson 2000, 2002; Voigts-Virchow 2007: 129; Troost 2007: 75–79; Higson 2003: 44–45). Auch existie-

Diese Re-Imaginationen des Ruralen, die einen zeitlich und räumlich abwesenden Ort synthetisieren, lassen sich insofern als nostalgisch charakterisieren, als sich die Sehnsucht der Nostalgie auf verlorene oder unerreichbare Vergangenheiten richtet, sowie auf Objekte und Praktiken, die als subjektive Reflexion der Gegenwart neu konstruiert werden. Durch die Aneignung bereits existierender Formen produziert die Nostalgie performativ neue Objekte und Zusammenhänge (Boym 2001: 38) sowie eine idealisierte Vorstellung von Geschichtlichkeit, die sie, verbunden mit Empfindungen von Verlust und Verdrängung, mit gewünschten Eigenschaften oder Zuständen der Gegenwart auflädt (Boym 2001: 643; Davis 1977: 417; Fritzsche 2001: 1587, 1589, 1591). Dabei besitzt die Nostalgie keinen festen Inhalt, sondern verändert als kulturelle Praxis Form, Bedeutung und Wirkung entsprechend ihrem Kontext (Boym 2001: XIII). Als modernes Phänomen reagiert die Nostalgie auf diskontinuierliche historische Prozesse mit der steten Produktion einer kontinuierlichen Vergangenheit, welche ein Zeitempfinden zu restituieren versucht, welches durch die Umbrüche der Moderne verloren gegangen ist (Fritzsche 2001: 1589).

Die Ästhetik und Funktion des *heritage film* lässt sich vor dem Hintergrund nostalgischer Medienpraktiken als Ausdruck eines tiefgreifenden Bedürfnisses nach historischer Kontinuität in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche lesen. Die im *heritage film* inszenierte rurale Ordnung fungiert dabei nicht nur als symbolischer Erinnerungsort nationaler Identität, sondern als Projektionsfläche einer verlorenen oder nie tatsächlich existenten Vergangenheit, wie sie die Nostalgie konstruiert. Diese produziert durch die Aneignung bestehender kultureller Formen neue Bedeutungszusammenhänge, indem sie ein Gefühl von Verlust mit idealisierten Vorstellungen von Stabilität und Zugehörigkeit auflädt. Der *heritage film* schafft somit nicht nur Räume und Zeiten, in denen eine vermeintlich stabile nationale Ordnung imaginiert werden kann. Indem nostalgische Imaginationen einer idealisierten englischen Ruralität mit nationalpolitischen Identitätsdiskursen verknüpft werden, können sich kulturelles Gedächtnis, politische Symbolik und affektive Bindung im *heritage film* zu einem wirkungsvollen Modell kollektiver Sinnstiftung verbinden.

Die Frage der Verortung von Joe Wrights *PRIDE & PREJUDICE* im Bezug zum *heritage film* ist differenziert. So ordnet ihn Dole als Hybrid zwischen dem ›klassischen‹ *heritage film* und einem modernen Realismus ein: Zum einen bewahre der Film die ikonischen Elemente des Genres – prachtvolle Landsitze, authentische Kostüme und malerische Landschaften –, wie sie zuletzt in Pemberley kulminieren (Dole 2007). Zum anderen wende er sich in den Innenaufnahmen jedoch bewusst von der Nostalgie ab, indem die Kamera ungeschönt das Durcheinander im Haus der Bennets einfange – verstreute Nähutensilien, blasse Kleidung, unordentlich frisierte Figuren und den »mess of real life« (ebd.). Vidal argumentiert, dass *PRIDE & PREJUDICE* die poetischen Grenzen des

ren neben *heritage film* auch alternative Bezeichnungen für Filme, welche ebenfalls die Situierung im erkennbaren Moment einer historisch rekonstruierten Vergangenheit sowie die gleichzeitige Neuinterpretation dieses Moments teilen (z.B. *period film*, *literary adaptation*, *historical film*, *retrovision* oder *costume film*) (Vidal 2012: 1f.). Diese Begriffsvielfalt eröffnet dabei sowohl neue Deutungs- und Kritikräume wie sie gleichermaßen die Nützlichkeit aber auch Problematik der Termini selbst unterstreicht (Voigts-Virchow 2007: 129f.).

heritage films erweiterte, indem er seine Schritte mit einem klaren Sinn für erzählerisches Selbstbewusstsein und einer auteuristischen Sensibilität zurückverfolge (Vidal 2012: 122). Und Durgan schreibt, in der Produktion prallten amerikanische Studiointeressen und britische *heritage*-Ansprüche aufeinander, sodass sich der Film in einer paradoxen Grauzone bewege, die sowohl den genretypische »static pictorialism« unterwandere als auch eine visuelle Opulenz beibehalte (Durgan 2007). Die dynamischen Kamerafahrten rückten dabei bewusst von den statischen Tableau-Bildern früherer Filme ab und signalisierten damit eine Emanzipation vom traditionellen *heritage*-Ästhetizismus (ebd.). Gleichwohl kritisieren Troost und Goggin, dass auch diese Verschmelzung – nicht zuletzt durch zielgruppengerechtes Marketing und den Einsatz junger Schauspieler*innen – zu einer Kommodifizierung britischer Geschichte führe und eine idealisierte, elitäre Vision des ländlichen Englands reproduziere (Troost 2007; Goggin 2007).

Dieser Überblick zu PRIDE & PREJUDICE im Kontext des *heritage films* verdeutlicht, wie eng Vorstellungen von Ruralität mit Prozessen kultureller Selbstvergewisserung, nationaler Identitätsbildung und Nostalgie verflochten sind. Der ländliche Raum fungiert dabei nicht nur als Kulisse romantischer Erzählungen, sondern als ästhetisch aufgeladener Bedeutungsraum, in dem soziale Ordnung, historische Kontinuität und emotionale Zugehörigkeit symbolisch verdichtet werden. Besonders im britischen *heritage film* wird diese idealisierte Ruralität zur Projektionsfläche für ein sehnüchsig-nostalgisches, vermeintlich authentisches England, das sich über Landschaft, Architektur und soziale Codes inszeniert. Filme wie PRIDE & PREJUDICE werden zum Medium, durch das das Ländliche in der britischen Kultur immer wieder neu erzählt, stilisiert und politisch aufgeladen wird. Ruralität zeigt sich damit als dynamisches Narrativ, das in seiner zeitlichen Dimension weit über geographische Zuschreibungen hinausweist.

3. Der rurale Bildraum

In meiner filmischen Analyse des Ruralen in Joe Wrights PRIDE & PREJUDICE möchte ich jetzt einen Ansatz vorschlagen, welcher sich zum einen aus der konstruktivistischen Perspektive auf Ländlichkeit speist und zum anderen der zeitlichen und räumlichen Verschränkung und Dynamik Rechnung trägt, welche für die Entfaltung des idealisierten (historischen) Ruralen im *heritage film* vorgestellt wurde. In dem Sinne, wie Christoph (2018) oder Langner und Frölich-Kulik (2018) das Rurale als transitorischen Raum verstehen, welcher im Sinne einer ›Rurbanität‹ die Dichotomie von Stadt und Land umgehen kann, interessiert mich an PRIDE & PREJUDICE genau dieses Transitorische. Indem ich die filmische Bewegung selbst in den Blick nehme, möchte ich die Herstellung des Ruralen und die sehnüchige Nostalgie, die sich mit ihr entfaltet, nicht allein an Symbolisierungen oder Semiotiken distinkter Objekte und Darstellungen ausmachen, sondern als transitorische Bewegung beschreiben, welche im Film erfahrbar wird. Mit anderen Worten: das Rurale in PRIDE & PREJUDICE manifestiert sich sowohl in der Darstellung von Bauernhöfen, Landschaft und Tieren als auch durch eine Bewegung, welche zwischen den Zuständen von (idealisierter) Natur und menschlichen Lebensräumen oszilliert. Auf diese Weise wird das Rurale als zeitlich-räumliche Bewegung greifbar, welche sich erst im Übergang – in der Bewegung – herstellt.

Dieser Vorstellung des Ruralen als sich entfaltender filmischer Bewegung des Übergangs folgend, werde ich mich als filmtheoretische Grundlage meiner Analyse auf Hermann Kappelhoffs Arbeit zum Bildraum beziehen. Er entwickelt darin ein filmisches Raumkonzept, in dem die unterschiedlichen formal-ästhetischen Gestaltungselemente audiovisueller Bewegungsbilder – wie Montage, Ton, Bewegung und Kadrierung – ein zeitlich-rhythmisches Bewegungsmuster erzeugen, das sich in der Dauer des Films entfaltet (Kappelhoff 2007: 301f.). Szenen lassen sich somit nicht nur als Aneinanderreihung distinkter Einstellungen oder Sequenzen verstehen, sondern als ein sich dynamisch entfaltendes Bild, welches einen in Bewegung befindlichen Raum erfahrbar werden lässt. Dabei handelt es sich nicht (nur) um einen Raum der Landschaft, sondern um den Raum des Films selbst.⁸

Für Kappelhoff beschreibt der Bildraum die Verschränkung dieser technischen, filmischen Rhythmisik und Dynamik als »räumliche Bewegungsfiguration in der Zeit« (Kappelhoff 2018: 32) in Verbindung mit der phänomenologischen Perspektive der Wahrnehmung durch den zuschauenden Körper (Kappelhoff 2018: 30f.; Kappelhoff/Greifenstein 2017: 189; Kappelhoff/Lehmann 2021: 536). Filmische Bewegungsbilder und ihre Bedeutungen entstehen somit erst im Akt des Sehens:

»Wir verstehen audiovisuelle Bilder also keineswegs als Mittler von Sinnkonstruktionen (Narrative, Ideen, Ideologien), die – medienneutral – vorab existieren und im Bewegungsbild repräsentiert sind; vielmehr sehen wir die Bewegungsbilder selbst als Agenten eines Interaktionsprozesses, der die Rezipienten in ihrer körperlich-affektiven Realität in einen gemeinschaftlich geteilten Wahrnehmungshorizont einbindet, den wir gemeinhin als unsere alltägliche Realität ansprechen. Anders gesagt, wir verstehen audiovisuelle Bilder – um einen berühmten Terminus Walter Benjamins aufzunehmen – als Medien der Wahrnehmung, die buchstäblich ein Sehen und Hören entstehen lassen, das es diesseits der Zirkulation audiovisueller Bilder nicht gibt.« (Kappelhoff 2018: 3)

Eine Szene entfaltet ihre Semantik also nicht nur durch ikonographische oder narrative Elemente, sondern indem Zuschauende Teil der medialen Wahrnehmung ihrer spezifischen audiovisuellen Inszenierung werden.

Dass das audiovisuelle Bewegungsbild durch die Modulation von Rhythmus und Montage diese spezifische Form der Erfahrung ermöglicht, unterscheidet die Perspektive des phänomenologischen Bildraums von narrativen, semiotischen, texttheoretischen und kognitivistischen Raumkonzepten (Kappelhoff 2007: 303). Sie erlaubt zudem die Formulierung einer Zuschauer*innenerfahrung, die unmittelbar an die Poetik des Bildraums anknüpft:

»In der zeitlichen Flucht der Modulation des Bildraums entwickelt sich ein ›subjektives Sehen‹, das nicht mit der personalen Einheit der dargestellten Figur zur Deckung gebracht werden kann [...]. Es handelt sich um ein Bild ihrer Subjektivität, das allein in der

8 Als Vergleich bietet sich hier auch die Entfaltung eines Musikstückes in der Dauer des Hörens an (Kappelhoff 2005: 148).

Zeit der Wahrnehmung des Films durch den Zuschauer verwirklicht wird.« (Kappelhoff 2005: 145)

Der Bildraum erzeugt also eine Subjektivierung, in der alles durch eine Relationalität geprägt ist, die sich auf die sinnliche Erfahrung der filmischen Welt bezieht (Kappelhoff 2018: 24). Diese spezifische, subjektive Ausrichtung unterscheidet sich z.B. von der Bezugnahme des filmischen Bildes auf handelnde Akteure (ebd.: 30).

Hier sehe ich eine Korrespondenz zu phänomenologischen Perspektiven, welche hervorheben, dass Landschaft und Ruralität wesentlich durch leibliche, sinnliche und kulturell geprägte Erfahrung konstituiert werden. Landschaft erscheint hier als spezifischer Erfahrungsraum, der durch das ›In-der-Welt-Sein‹ des Subjekts, seine Stimmungen, Bewegungen und Vorerfahrungen geformt wird (Kühne 2024: 199). Auch Bosworth und Somerville (2013: 2) betonen die körperliche Dimension der Ruralität, wenn sie zeigen, wie etwa das Gehen, Radfahren oder die Arbeit mit Landmaschinen das Gelände unmittelbar spürbar machen und eine physisch-sensorische Beziehung zur Landschaft erzeugen. Diese leiblich vermittelte Erfahrung wird zugleich kulturell überformt: Vorstellungen von Landschaft sind durch symbolische Ordnungen und ästhetische Muster geprägt, die die Wahrnehmung strukturieren (Jung 2024: 952). In diesem Sinne ist Landschaft keine fixe, gegebene Größe, sondern – wie Berr und Lohmann Cassirer zitieren – »ein neues Verhältnis, in das sich der Mensch zur Welt setzt« (Cassirer 1975: 29, zit.n. Berr/Lohmann 2024: 420). Das Rurale wird so nicht nur als Raum erlebt, sondern als Relation, in der Natur, Kultur und Subjektivität sinnlich vermittelt und reflektiert werden.

4. Filmische Poetiken ruraler Sehnsucht zwischen Nähe und Erhabenheit

Im Folgenden wird zunächst analysiert, wie sich in Joe Wrights PRIDE & PREJUDICE filmische Mittel – insbesondere Kamerafahrten, Montage und Ton – zu einem phänomenologischen Bildraum verdichten, der die ruralen Settings zu subjektiven Erfahrungslandschaften macht. Darauf aufbauend widmet sich die Analyse der dialektischen Spannung zwischen Miniatur und Gigantischem: Wie werden intime Innenräume und weitläufige Außenansichten choreographiert, um nostalgische Sehnsuchtsbilder zu produzieren und zugleich ihre Konstruiertheit offenzulegen? Auf dieser Grundlage zeige ich, wie das *picturesque* als ästhetisches Paradigma englischer Ruralität tradiert, im filmischen Fluss dekonstruiert und neu verhandelt wird – und so die Grenzen des Ländlichen als dynamisches, performatives Zwischenfeld entgrenzt.

Abb. 1: Eröffnungsszene.



Quelle: Filmstill aus PRIDE & PREJUDICE.

Der Film beginnt mit einem schwarzen Bild, begleitet von vereinzeltem Vogelgezwitscher aus dem Off. Allmählich blendet sich eine morgendliche Landschaft ein, leicht verhangen von Dunst. Im Hintergrund erhebt sich eine dichte Baum- und Strauchreihe, da- vor erstreckt sich eine Wiese. Die Sonne steigt langsam über die Baumkronen und taucht die blau-grüne Morgenlandschaft in ein goldenes Licht. Zeitgleich setzt das Hauptthe- ma der Filmmusik von Dario Marianelli ein – eine sanfte Klaviermelodie⁹ – und der Ti- tel des Films erscheint im gleißenden Gegenlicht der aufgehenden Sonne (Abb. 1). Eliza- beth Bennet (Keira Knightley), in ein Buch vertieft, spaziert alleine über die Wiese.¹⁰ Zu- nächst sieht man sie in einer *tracking shot*-Nahaufnahme von vorn, gefolgt von einem *over-the-shoulder shot*, der einen kurzen Einblick in ihre Lektüre gewährt.¹¹ Sie schließt das Buch und streicht zärtlich über den Einband.

Während das anfangs zarte Musikthema an Fülle gewinnt, betritt Elizabeth in ei- ner statischen Totale von links kommend über einen Flusssteg das Anwesen ihrer El- tern – Longbourn. Im Vordergrund scheucht sie eine Gruppe Gänse auf, während im Hintergrund eine kleine Herde Kühe über eine Brücke nach links aus dem Bild getrieben wird. Rechts im Bild flattern weiße Laken vor den teils von Efeu überwucherten Mauern des Gebäudes. Hier beginnt eine lange Plansequenz: Elizabeth schreitet durch die we- hende Wäsche, während die Kamera ihr in einem seitlichen *tracking shot* folgt. Im Hin- tergrund laufen gackernde Hühner vorbei. Sie erreicht die Mauern des Hauptgebäudes und dreht sich kurz zu zwei Mägden um, die im Hintergrund Wäsche waschen.

⁹ Für Fraimann erinnert die Musik hier an den frühen Beethoven: »[...] to locate us in a semblance of Austen's England, a place of genteel country houses and politely passionate courtship rituals« (Fraimann 2010).

¹⁰ Elizabeths Lesen eines vergilbten Buches im Freien evoziert für Dole nicht nur das literarische Erbe Jane Austens, sondern nutzt das *heritage*-Motiv des Landspaziergangs als Symbol für die Überwin- dung vormoderner Beschränkungen weiblicher Mobilität und Ambitionen (Dole 2007).

¹¹ Es ist im Film nur sichtbar, wenn man das Bild pausiert, aber Elizabeth liest hier ein Buch mit dem Titel FIRST IMPRESSIONS – Jane Austens ursprünglicher Titel für PRIDE AND PREJUDICE. Dabei wur- den, da man kurz den Text sehen kann, die Namen der Figuren geändert.

Die Kamera folgt Elizabeth entlang der Backsteinmauer des Hauses, bevor sie vor der geöffneten Eingangstür innehält. Während Elizabeth nach rechts aus dem Bild verschwindet, blickt man durch die Tür und einen Gang entlang auf ein weiter hinten gelegenes Zimmer, in dem ihre Schwester Mary (Talulah Riley) vor einer holzvertäfelten Wand, geschmückt mit Porträtmalereien, am Klavier sitzt. Die zuvor seitliche Kamerabewegung wandelt sich nun in eine Tiefenbewegung. In einer unbestimmten, fast subjektiven Kamerabewegung »betritt« die Kamera das Haus und folgt dem dunklen Flur. Doch bevor sie Mary erreicht, tritt Jane (Rosamund Pike) – die älteste Schwester – von rechts in den Durchgang und blickt zu einer hell erleuchteten Treppe auf, von der zuerst Gepolter zu hören ist. Kurz darauf stürmen die beiden jüngsten Bennet-Schwestern, Lydia (Jena Malone) und Catherine (Carey Mulligan), genannt »Kitty«, die Treppe hinunter, wirbeln in drehenden Bewegungen nach hinten durch den Raum, scheuchen einen Hund auf und werfen Kleidung auf die Stühle im Hintergrund. Jane hingegen steigt die Treppe hinauf.

Die Kamera fährt weiter und erreicht Mary am Klavier; links im Hintergrund öffnet sich ein weiterer Raum. Kurz scheint die Kamera zu verharren, bevor sie nach rechts schwenkt und durch den mit goldenem Licht durchfluteten, holzvertäfelten Raum gleitet. Auf einem langen Esstisch in der Mitte liegen verschiedene Gegenstände verstreut: ein Tablett mit Keksen, ein Blumenstrauß, Kleidung, Bilder und etwas Geschirr. Auch auf den Stühlen sind Kleidungsstücke abgelegt. Der Schwenk geht weiter und enthüllt Fensterbänke, die vollgestellt sind mit Büchern, Schatullen und anderen Objekten. Schließlich führt die Kamera durch eine weitere Tür ins Freie. Hinter einer goldgelb schimmenden Balustrade streut ein Bauer Gänsefutter aus, während der zuvor im Zimmer aufgescheuchte Hund durchs Bild läuft. Die Kamera verlässt das Gebäude und nimmt erneut Elizabeth in den Fokus, die gerade von rechts um eine Ecke kommt. Sie geht die Treppe zur Terrasse hinauf und hält auf halbem Wege inne. Die Kamera fährt in eine Nahaufnahme an sie heran und folgt ihrem Blick durch ein Fenster. Dahinter – ihre Stimmen sind hörbar – informiert Mrs. Bennet (Brenda Blethyn) ihren Mann (Donald Sutherland) darüber, dass das nahe gelegene Anwesen Netherfield Park wieder bewohnt sei. Elizabeth betritt das Haus, und die Kamera folgt ihr. Hier endet die ungeschnittene Plansequenz, die von Elizabeths Betreten des Waschplatzes bis zu dieser Stelle andauerte.

Alle Schwestern versammeln sich vor dem Arbeitszimmer des Vaters und lauschen durch einen Türspalt dem Gespräch ihrer Eltern. Als Mr. Bennet den Raum verlässt, folgen ihm die Frauen durch das bereits bekannte Esszimmer zurück in den Raum, aus dem Jane zuvor gekommen war. In einem gestaffelten Tableau stellen sie sich ihm gegenüber auf, bzw. setzen sich, und hören seine Nachricht: Er hat bereits Kontakt mit den neuen Bewohnern von Netherfield Park aufgenommen und sie werden gemeinsam zum bevorstehenden Ball gehen. Diese Ankündigung löst Freude bei den Schwestern und Erleichterung bei Mrs. Bennet aus. Die Szene schließt mit einer Frontalansicht des Bennet-Hauses oder wie Vidal es beschreibt, einem verzögerten *establishing shot* (Vidal 2012a: 14). Im Folgenden werde ich das Tableau als Form und das Haus als Ort nostalgischer Manifestation näher untersuchen.

Die Miniatur

Diese erste Szene lässt sich als ein zeitlich und räumlich präzise strukturiertes Tableau beschreiben, das sich in einer fließenden Bewegung als Bildraum entfaltet: Vom ›Erwachen der Natur‹ (Martin 2007) in pastoraler Landschaft über das bäuerliche Hofleben und die Arbeit bis hin zum Inneren des Hauses und den Figuren zieht sich eine immer enger werdende Spirale.¹² Dabei wird die Weite der Natur durch die fortlaufende Bewegung von Tieren, Wasser und Wäsche allmählich in den engen Kreis der Familie eingebunden – Fraimann spricht auch von der Passage zwischen Natur und Kultur (2010). Das zeitlich gestaffelte Erscheinen von Figuren und Objekten wird in dieser bildräumlichen Dynamik zu einer kontinuierlichen Subjektivierung, in der alle Elemente zueinander in Beziehung treten und eine stillgestellte, rurale Zeitlichkeit herstellen. Durch die dynamische Verknüpfung von Kamerabewegung und Planfahrt, Montage, Musik und Licht entsteht aus diskreten Einzelteilen eine historisierende Erfahrung der Transition zwischen Natur und Kultur. Die privilegierte Subjektivierung des Zuschauens lässt die bäuerliche Arbeit zu einem ornamentalen Bildeffekt werden, in dem die arbeitenden Körper mit der Bewegung von Raum, Tieren und Lichtreflexen zu verschmelzen scheinen.¹³ Die Erfahrung von Ruralität in dieser Szene – in welcher Landschaft und Haus, Arbeit und Familie, Mensch und Tier, Natur und Kultur, Einsamkeit und Gemeinschaft¹⁴ zueinander in Relation gesetzt werden – entfaltet sich nicht durch die bildliche Darstellung der einzelnen aufeinander folgenden ›Komponenten‹, sondern durch die fließende Bewegung, in welcher die Dichotomien miteinander verwoben und im Bild der Transition aufgelöst werden: Das Rurale stellt sich hier als die Erfahrung einer Überschreitung von Grenzen her.

Diese dichotomen Konzepte betrachtet Susan Stewart (1993: XII) in ihrer kultur- und literaturwissenschaftlichen Analyse archetypischer Sehnsuchtsmotive als Diskurse des Verhältnisses zwischen Selbst und Welt. Dabei unterscheidet sie die Miniatur als Metapher für den inneren Raum und die Zeit des bürgerlichen Subjekts und das Gigantische und Erhabene als Metapher für die abstrakte Autorität des Staates und des öffentlichen Lebens.

12 Paquet-Deyris (2007) hebt hervor, dass im Verlauf dieser Szene die Bildlichkeiten des *heritage film* subvertiert werden: Während die initiale Landschaftsaufnahme noch dem Genre eher typisch sei, käme das Verharren auf der weiblich konnotierten Hausarbeit auf dem Tisch, mit ihren Schleifen, Hauben und Kleidungsstücken einer Umkehr des »code of decorum« gleich.

13 Auf eine ähnliche Weise werden im Film, wie Fraimann konstatiert, die engen Gendernormen und gesellschaftlichen Eingrenzungen, denen Austens Heldinnen in den Romanen unterliegen, aufgeweicht, was sie vor allem in Elizabeths zahlreichen solitären Spaziergängen durch die Landschaft erkennt (ebenso bei Chan 2007), aber auch in der Art und Weise, wie das Haus als sanfte, feminine Sphäre inszeniert wird: »And if the washed linens, piled muslins, and colored ribbons define this as very much a feminine sphere, they also suggest that, for these girls, the trappings of gender are apt to waft prettily, rather than to bind.« (Fraiman 2010)

14 Ailwood (2007) weist darauf hin, dass Elizabeth wiederholt alleine in der Landschaft gezeigt wird, welches neben ihrer Verbundenheit mit der Natur auch ihren Intellektualismus und ihre Selbstgenügsamkeit unterstreichen soll.

Nach Stewart verschiebt die Verkleinerung des Maßstabs in der Miniatur die Verhältnisse von Zeit und Raum, sodass diese nicht mehr an eine gelebte, historische Zeit gebunden ist. Stattdessen tendiert ihre Narration und Darstellung zu einem räumlich begrenzten, stummen Tableau, das sich in einem Raum angehaltener Zeit entfaltet (vgl. Stewart 1993: 65, 67). Als Beispiel für eine solche Miniatur verweist sie unter anderem auf das Puppenhaus, das die Illusion einer perfekten, vollständigen und hermetisch abgeschlossenen Welt erzeugt, deren Abfolge distinkter Szenen aus der Distanz betrachtet werden kann (ebd.: 61ff.). In diesem Zusammenhang ist bezeichnend, dass Durgan und Voigts-Virchow dem ›klassischen‹ *heritage film* eine statische, tableauartige Bildsprache attestieren, bei der die Kamera häufig auf Objekten verweilt und Räume nahezu museal inszeniert werden, wodurch Ausstattung und Kostüme gegenüber den Figuren und ihrer Handlung in den Vordergrund treten würden (Durgan 2007: 187; Voigts-Virchow 2007: 124).

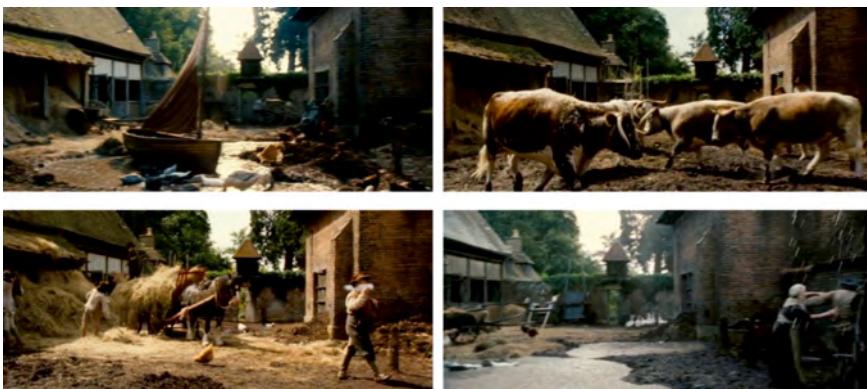
Der Bildraum der ersten Szene aus *PRIDE & PREJUDICE* verengt die Dimensionen der äußeren Natur zunehmend und überführt sie in einer großen Bewegung in die Miniatur des Hauses und der darin befindlichen Personen: Von der weitläufigen, ruralen Landschaft bis hin zum ›Innenleben‹ der Geschichte. Die Spannung zwischen Außen und Innen – die laut Stewart ein zentrales Merkmal der Betrachtung des Puppenhauses darstellt – löst sich hier in einer poetischen Verbindung von Natur als Kultur und Kultur als etwas, das selbst naturalisiert erscheint. In dieser doppelten Überlagerung schwingt für mich eine Reflexionsebene des Films mit, welche Natur und Kultur als medial konstruiert ausweist.¹⁵ Diese Verschränkung wird bereits deutlich, wenn die Natur im ersten Bild gemeinsam mit der Klaviermusik erwacht, so dass sich die Erscheinung der von Menschen unberührt wirkenden Landschaft¹⁶ bereits durch eine Subjektivierung und Gerichtetheit des Bildraums herstellt. In einer späteren Szene wird diese zeitlich stillgestellte Miniaturisierung des ruralen Lebens noch deutlicher: Nachdem ihre Freundin Charlotte (Claudie Blakley) geheiratet und die Gegend verlassen hat, sitzt Elizabeth gedankenverloren im Torbogen des Hofes auf einer langsam sich drehenden Schaukel.

Das Bild wechselt mehrfach zwischen einer Nahaufnahme der sich im langsamem Rhythmus der melancholischen Klaviermusik drehenden Elizabeth und einer Art *point-of-view shot*, der ihren kreisenden Blick durch den Hof schweifen lässt. Jedes Mal zieht ein anderes Tableau bürgerlichen Lebens in Zeitlupe vorbei, dass meist die Arbeiten der Bediensteten zeigt (Abb. 2). Zunächst sieht man den leeren Hof mit Gänsen und einem Boot, das surreal deplatziert in einer großen Pfütze treibt, sein Segel schlaff am Mast hängend. Darauf folgt eine Gruppe Rinder, die von den Bediensteten durch den Hof getrieben wird. Danach sieht man, wie Heu von einem mit Pferd bespannten Karren verladen wird. In der Zeitlupe wirbelt das Heu anmutig durch die Luft, ebenso wie der Pfeifenrauch eines Bauern. Nach einem verregneten Blick vom Torbogen hinaus auf das Land folgt schließlich ein weiterer Blick auf den regengetränkten Hof.

¹⁵ Siehe auch Mölders und Hofmeister: »Was also unter ›Natur‹ verstanden wird, ist gesellschaftlich konstruiert, historisch und kulturell kontextualisiert, ist situiert und partial.« (2024: 403)

¹⁶ Dabei handelt es sich hier um eine Landschaft, die Fraimann als »gentled wilderness« beschreibt, die weder als durch Hecken eingegrenztes Farmland erscheint, noch als harsche Düsternis der Landschaften Brontës (2010).

Abb. 2: Bauerntableaus.



Quelle: Filmstills aus PRIDE & PREJUDICE.

Die einzelnen Szenen werden dabei durch die Tonspur voneinander abgegrenzt: Obwohl menschliche Stimmen und Geräusche fehlen, sind das Muhen der Kühe, das Gackern der Gänse, das Prasseln des Regens und sogar das Rascheln des Heus akustisch hervorgehoben. Während Elizabeths *point-of-view shot* in ›Realzeit‹ gezeigt wird, sind die Gegenschüsse auf den Hof in Zeitlupe gehalten. Wie lange sie auf der Schaukel sitzt, bleibt ebenso unklar wie der zeitliche Kontext der vorbeiziehenden Szenen innerhalb der Diegese. Hier bringt die Subjektivierung des Bildraums eine kontinuierliche Zeitlichkeit des Vorbeiziehens dieser ruralen Szenen des Arbeitens hervor, obwohl die Verknüpfungen zwischen Bildern, Tönen und Blicken keineswegs einen homogenen Handlungsräum suggerieren. Die *point-of-view*-Konstruktion, die nicht kausal mit den Bildwechseln in Einklang zu bringen ist, sowie die Musik und die Zeitlupe verstärken den Eindruck zeitlich entrückter – aber bewegter – Tableaus. Auch wenn diese sentimental Miniaturen wie pastorale Gemälde vorbeiziehen, fehlt ihnen die Statik der dem ›klassischen heritage film‹ oft zugeschriebenen Bildlichkeit. Im Gegenteil: die Kamerabewegung scheint diese museale Starrheit zu subvertieren.

Auch hier erscheint die bäuerliche Arbeit als ästhetisches Ornament, während die ausführenden, namenlosen Körper in einer verlangsamten, nostalgischen Bewegung aufgehen. Ähnlich wie in der ersten Szene unterscheiden sich die Körper in ihrer Darstellung vor allem durch den Aspekt der Arbeit. Während Elizabeth gedankenversunken auf der Schaukel sitzt, verrichten die anderen ihre Aufgaben. In der ersten Szene, als sie locker und entspannt durch die Wäsche schritt, krümmten sich die Körper der Waschfrauen über den Bottich. Elizabeth hatte die Freiheit, den Raum dieser Welt in romantisch konnotierter Einsamkeit nach Belieben zu durchstreifen, und ebenso kann sie sich jetzt – losgelöst von Raum und Zeit – dem sentimental Blick hingeben (siehe diesbezüglich auch Ailwood 2007; Dole 2007; Martin 2007). Sowohl in der Darstellung körperlicher Arbeit als auch im Verhältnis dieser zum Lebensmodus der Bennets scheint die rurale Fiktion von PRIDE & PREJUDICE zwar ein ›Klassenbewusstsein‹ zu haben, welches sowohl der literarischen Vorlage, als auch den meisten anderen Verfilmungen fehlt (Chan 2007; Dole 2007), gleichzeitig jedoch geht die Betrachtung der namenlosen

Bediensteten und ihrer sich parallel zum Leben der anderen anfallenden Arbeit im nostalgischen Genießen einer Bildlichkeit auf, welche eher einer bürgerlich-freizeitlichen Phantasie des Ruralen entsprungen zu sein scheint.

Das *picturesque* und *rurale* Nostalgie

In den beiden eben analysierten Szenen, wie auch an anderen Stellen in PRIDE & PREJUDICE ist die Darstellung von Ruralität eng mit der Ästhetik des bürgerlichen *picturesque* verknüpft; einer Bildsprache, die seit dem späten 18. Jahrhundert Landschaft als Naturraum, aber auch als gestalterisch formbares Ensemble aus Natur, Architektur und Blickführung begreift (Paquet-Deyris 2007). Das *picturesque* spielt dabei in der kulturellen Konstruktion von Ruralität eine zentrale Rolle – insbesondere in ihrer Verbindung mit Vorstellungen eines harmonischen, geordneten und zugleich naturnahen Landschaftsbildes. Ursprünglich im 18. Jahrhundert als ästhetische Kategorie zwischen dem Erhabenen (*sublime*) und dem Schönen (*beautiful*) entwickelt, etabliert sich das *picturesque* als Leitmotiv der Landschaftsmalerei, Gartengestaltung und Reiseliteratur und wird eng mit der englischen Kulturlandschaft assoziiert (Voigts-Virchow 2007: 124; Andrews 2021: 24f.; Hipple 1957; Price 2014).¹⁷ In diesem Rahmen wurde und wird das Ländliche nicht nur als landwirtschaftlich genutzter Raum, sondern als ästhetisch komponiertes Szenario wahrgenommen – mit sanft geschwungenen Hügeln, alten Landhäusern, Baumgruppen und Wegen, die den Blick lenken und einen idealisierten Naturzustand suggerieren (Parry 2013: 110f.). Diese Ästhetik ist bis heute wirksam, insbesondere im Kontext des *heritage film*, in dem das Rurale als visuell genießbare Kulisse inszeniert wird, die für nationale und nostalgische Identitätsnarrative mobilisierbar ist. Rauhe, unregelmäßige und irreguläre Gebäude, ›verwilderte‹ Menschen, verfallene Ruinen, überwucherte Cottages, knorrige Eichen und ausgetretene Schafspfade stellten in der Kunst von Thomas Gainsborough, George Smith, John Constable und später Myles Birket Foster oder John William Inchbold eine geschichtliche Kontinuität nostalgischer Sehnsucht nach einem ›Alten England‹ her, das durch die Koalitionskriege gegen Frankreich und die fremden, mediterranen Landschaften Claude Lorrains und Nicolas Poussins bedroht schien. Dieses Spannungsverhältnis zwischen patriotisch-nationalisierter Natur und naturalisierter Kultur, zwischen Wildem und Domestiziertem wurde in den künstlerischen Darstellungen und Landschaftsformen des *picturesque* zum Schlüsselkriterium idealer englischer Ruralität (Andrews 2021: 51f.) und findet sich als Subjektbeziehung in Stewarts Gegenüberstellung von Miniatur und Gigantischem wieder. Das *picturesque* schafft eine symbolische Ordnung des Ruralen, in der Natur nicht wild oder bedrohlich erscheint, sondern pastoral gezähmt und kulturell verfügbar.

17 Besonders einflussreich wurden neben Arbeiten von Uvedale Price (1747–1829) und Richard Payne Knight (1750–1824) die Vorstellungen idealer ruraler Landschaften des Künstlers, Schriftstellers und Geistlichen William Gilpin (1724–1804), der mit seinen enorm populären *OBSERVATIONS* (ab 1782) Touristen und Künstlern bei der ›korrekten‹ Anordnung ihrer Landschaftskompositionen anleiten und eine entsprechende Bearbeitung britisch-ruraler Darstellungen erreichen wollte (Andrews 2021: 50; Paquet-Deyris 2007).

Angesichts der massiven Landschafts- und Umweltveränderungen während der Industrialisierung avancierte das *picturesque* zum Synonym für schnell verblassende Lebensweisen und verschwundene Landschaften sowie zum Zeichen des Widerstands gegen moderne Veränderungen (Andrews 2021: 99f.). In dieser nostalgischen Dimension wurde das vermeintlich verschwundene oder im Verschwinden begriffene rurale Idyll zum Inbegriff eines gemütlichen und komfortablen Rückzugsorts (ebd.: 111f.). Mit der Betonung von »smallness of scale« als Schlüsseleigenschaft der englisch-ruralen Idylle befreite sich das *picturesque* im viktorianischen England zugleich von der Verbindung zur Erhabenheit der Romantik (ebd.: 112). Es nahm die wesentlichen formalen Eigenschaften des Erhabenen auf und adaptierte sie als visuelles Vergnügen im kleineren Maßstab – wie in den bäuerlichen Tableaus in PRIDE & PREJUDICE. In den zerklüfteten Strukturen und verwitterten Oberflächen von Gebäuden und Bäumen spiegelte sich eine lebendige Kontinuität mit Englands ferner Vergangenheit wider (ebd.: 117f.).

Die Ruralität in PRIDE & PREJUDICE wird über das *picturesque* als ästhetisch kodiertes Erfahrungsfeld des Bürgerlichen greifbar, das an die romantisch-pastorale Bildtradition anschließt und zugleich ihre mediale Aneignung reflektiert, wie wir später noch sehen werden.

Das Gigantische

Die Beziehung von Miniatur und Gigantischem bei Stewart spiegelt den Diskurs um das Schöne und Erhabene des *picturesque* wider: Während die Miniatur Geschlossenheit, Innerlichkeit, Häuslichkeit, Kultur und eine geistige Welt von Kontrolle, Proportion und Balance vermittelt, verweist das Gigantische auf Unendlichkeit, Äußerlichkeit sowie das Öffentliche und Natürliche – steht für eine physische Welt der Unordnung und Disproportionen (Stewart 1993: 70, 74). Unser grundlegendes Verhältnis zum Gigantischen zeigt sich, so Stewart, in unserer Beziehung zur uns umgebenden und uns umschließenden Landschaft, durch die wir uns bewegen und von der wir immer nur einen Teil sehen würden – im Gegensatz zur Miniatur, die sich immer schon als komplett einsehbar offenbare (ebd.: 71). Das Gigantische als das Umfassende (*container*) stehe dabei der Miniatur als dem Umfassten (*to be contained*) gegenüber (ebd.: 71). Stewart beschreibt die charakteristischsten Welten beider Formen als Puppenhaus und Himmel; letzterer als ausgedehnten, undifferenzierten Raum des Amorphen (ebd.: 74). Das bürgerliche *picturesque* domestiziert in Landschaftsmalerei, Poesie und Gartengestaltung das Gigantische der erhabenen Natur, transformiert es in einen geordneten und kultivierten Ausdruck, der eine Harmonie von Form, Farbe und Licht suggeriert und so die erhabene Natur in miniaturisierte Kunst überführt (ebd.: 75).

Diese Transformation, die sich bereits in den Tableaus andeutete, wird in jener späteren Szene in PRIDE & PREJUDICE besonders deutlich, in welcher Elizabeth an der Seite von Mrs. und Mr. Gardiner (Penelope Wilton und Peter Wight) eine kurze Reise durch den englischen Peak District unternimmt, an dessen Ende sie spontan in Pemberley Halt machen – dem luxuriösen Wohnsitz Mr. Darcys (Matthew Macfadyen). Die Szene, welche sechs Minuten lang ist, umspannt in einem großen und fließenden Bogen ein breites Spektrum des künstlerischen Diskurses zu ruralen Darstellungsformen des 18. und 19. Jahrhunderts (Abb. 3). Sie beginnt mit einem schwarzen Bild. Leise Klaviermusik und

gedämpfte Geräusche durchbrechen – gemeinsam mit goldenen Lichtreflexen – dieses Dunkel, welches zu einer Nahaufnahme von Elizabeths geschlossenen Augen überblendet, während Schatten über ihr Gesicht huschen und das Rauschen von Blättern im Wind zu hören ist. Das Klavierthema wird dominanter und nimmt an Volumen zu. Ein Schnitt zu einer Panoramaaufnahme enthüllt eine weite Graslandschaft und einen blauen Himmel voller Wolken; die Klaviermelodie kulminiert in einem von Streichern begleiteten Crescendo. Allein und klein steht Elizabeth am Rand einer Klippe, den Blick in die Ferne gerichtet. Die Kamera schwenkt langsam nach links, schwiebt über den Abgrund und offenbart das zerklüftete Gestein der Klippe und die wellige Hügellandschaft dahinter, auf die dramatische Wolkenschatten fallen. Ein weiterer Schnitt zeigt Elizabeths Gesicht im Wind aus einer leicht untersichtigen Perspektive vor dem Himmel. Während ihr Haar vom Wind verweht wird und sie gedankenversunken in die Ferne blickt, verklingt das Klavier allmählich.

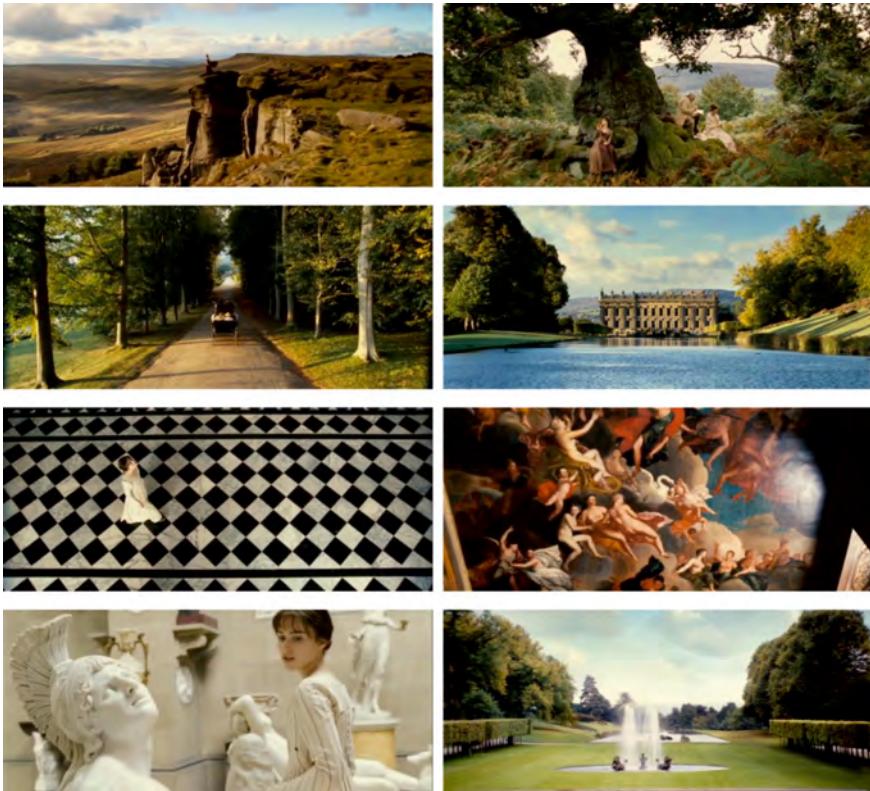
Nach einem Schnitt ist fast das gesamte Bild von üppigem, grünem Farn bedeckt; aus dem im Hintergrund verwinkelte Baumstämme ragen. Die Pferde einer Kutsche sind bis zur Hüfte im Grün versunken und von Elizabeth und den Gardiners sind nur die Köpfe und Schultern zu sehen. Mr. Gardiner schwenkt seinen Gehstock und zitiert Elizabeths Schwester Mary: »Oh, what are men compared to rocks and mountains!« Mrs. Gardiner ergänzt trocken: »Or carriages that work.« Im nächsten Bild dominiert eine knorrige Eiche mit einem kurzen, dicken Stamm und moosüberzogenen Wurzeln. Elizabeth sitzt links darauf, einen Apfel essend, während die Gardiners rechts am Baum Platz genommen haben. In einem kurzen Dialog fragt Elizabeth, wo sie sich befinden, und erfährt, dass sie in der Nähe von Mr. Darcys Anwesen, Pemberley, sind. Elizabeth zögert und reagiert verhalten auf die Idee, dorthin zu fahren. Während Mrs. Gardiner erwähnt, dass »solch große Männer« eh selten zu Hause seien, bleibt Elizabeth unsicher und schweigend. Im Ton kündigt sich bereits das Galoppieren einer Hirschherde an, die im nächsten Schnitt als Gruppe in einer Nahaufnahme vorbeizieht.

Das nächste Bild verbindet das Donnern der Hirschhufe mit dem Klappern der Pferdekutsche, die in einer Aufsicht die Einstellung auf einer Landstraße quert. Die Kamera schwenkt mit dem sich entfernenden Wagen mit, während die offene Kutsche in den Schatten einer Allee hineinrollt. Nach einem weiteren Schnitt sieht man unscharf dunkelgrüne Blätter im Vordergrund, und eine langsame Kamerafahrt nach links gibt den Blick über einen künstlichen See auf die Barockfassade von Pemberley frei, vor der die Reisekutsche zum Stehen kommt. Die Sequenz endet mit einem Gegenschuss über den See: Elizabeth und die Gardiners erheben sich in einer Nahaufnahme, ihre Blicke bewundernd auf das Gebäude gerichtet.

Nun folgt der Besuch des Inneren von Pemberley, der mit dreieinhalb Minuten länger ist, als die Reise zuvor und die gesamte zweite Hälfte der Sequenz einnimmt. Man folgt in mehreren Einstellungen der von einer Bediensteten geführten Besuchergruppe und sieht den schachbrettartigen Marmorfußboden sowie das mit mythischen Szenen gestaltete Deckenfresco der Eingangshalle. Es folgt eine längere Passage mit zahlreichen Kamerabewegungen in der Skulpturengalerie, in der langsame Planfahrten und Überblendungen die vielen Figuren und die sie betrachtenden Gäste zeigen. Die Sequenz endet mit einer Büste Mr. Darcys, um die die Kamera schwenkt und Elizabeth in versunkener Bewunderung einfängt. Das Bild wechselt zu einer Aufnahme, in der Eliza-

beth ein privates Zimmer betritt. Die Musik verklingt auf einer langen Note, und Vogelgezwitscher ist zu hören, während sie vor einem Fenster zum Stehen kommt. Ein *point-of-view*-Gegenschuss schwenkt langsam über das hölzerne Fensterkreuz und offenbart durch das Glas den Blick auf eine Rasenfläche mit kleinen Teichen und einer von Figuren eingefassten Wasserfontäne.

Abb. 3: *Die Reise nach Pemberley*.



Quelle: Filmstills aus *PRIDE & PREJUDICE*.

Die gesamte Sequenz besteht somit aus zwei Abschnitten: den Bildern der ruralen Reise, die eher zeitlich-rhythmisches als kausal miteinander verbunden sind, und den Bildern der häuslichen Reise, die in verschiedener Hinsicht auf die ersten reagieren. Zu Beginn dominieren Motive und Formen, die das Verhältnis von Gigantischem und Erhabenem zur Innerlichkeit und Miniatur thematisieren, wie sie aus der Romantik bekannt sind (Ailwood 2007; Cartmell 2012): der weite Himmel und die winzige Elizabeth auf der Klippe sowie die mächtige Eiche, die im *picturesque* für die Kontinuität von Geschichte sowie die Domestizierung einer erhabenen Zeiterfahrung stehen kann (Andrews 2021: 242).

Sobald Pemberley erreicht wird, zeigt sich die ›rurbane‹ Dichotomie von Natur und Kultur in all ihren Facetten:¹⁸ Das große klassizistische *country house* steht in starkem Kontrast zur durchformten Landschaft, die von halb domestizierten und zur Jagd vorgesehenen Hirschen bevölkert wird. Der schachbrettartige Boden, der künstliche Himmel des Freskos und die puppenartige Skulpturensammlung unterstreichen die bildliche und semantische Transformation des ersten Teils der Reise.

Am Ende der Szene erscheint der künstlich angelegte Garten, gerahmt und eingehetzt durch das Glas des Fensters – für Martin direkt die Blickkonstruktion zeitgenössischer *picturesque*-Betrachtenden aufnehmend (Martin 2007: 117). Dabei bezeichnet die Erfahrung des Ruralen gerade das gleitende Auflösen der Gegensätze von romantischer Landschaft, klassizistischer Architektur und *picturesquer* Betrachtung. Denn obwohl Pemberley mit seiner durchformten und auf Symmetrie und Glattheit bedachten klassizistischen Landschaft und Fassade letztlich genau jene Bildlichkeit verkörpert, gegen die sich das *picturesque* mit Pinsel und Spaten wahrte, gehen beide Formen in einem harmonischen Zusammenspiel auf: Alles Erhabene der Natur ist transformiert, eingehetzt und gerahmt – in behauenem Stein und leuchtender Deckenfarbe, gestutzter Hecke und sorgsam arrangerter Baumreihe; *container* und *to be contained* haben die Seiten wie in einem Spiegel gewechselt.

Ich habe geschrieben, dass ich das Rurale in *PRIDE & PREJUDICE* als die Erfahrung eines transitorischen Raumes verstehen werde, welcher die Dichotomie von Stadt und Land umgehen und zwischen den Sphären von Natur und menschlichen Lebensräumen oszillieren kann. Nach den Analysen wird deutlich, wie stark sich das Argument dieses Herstellens von Ruralität in Bezug auf diesen Film, wie auch auf andere mediale Formate machen lässt. Wenn man Ruralität als die Konstruktion eines Raumes versteht, welcher zwischen Urbanität und ›Wildnis‹ liegt, so steht der Film vor einem Problem: die Stadt als urbanes Gegenstück gibt es nicht. London als Stadt wird zwar erwähnt, ist aber nie zu sehen. Was das Rurale in *PRIDE & PREJUDICE*, wie in vielen anderen *period* und *heritage films* so interessant macht, ist, dass die Dichotomie von Stadt und Land, welche das Rurale erst als Projektionsfläche und Handlungsräum entstehen lässt, hier meist keine zentrale Rolle spielt. D.h., dass sich das Rurale dieser Filme und medialen Inszenierungen nicht durch die Bilder von Stadt und Land in ihnen, sondern zwischen ihren Imaginierungen vom Land und der Erfahrung urbaner Lebenswelten seiner Zuschauenden herstellt. Pointiert formuliert: *PRIDE & PREJUDICE* kann nur Ruralität als Bildraum herstellen, weil wir in einer urbanen Moderne leben. Das Rurale des Films manifestiert sich als räumliches und (im Sinne historischer Erfahrung) zeitliches Oszillieren zwischen den Bildern einer imaginierten Vergangenheit und der Erfahrung unserer Lebensrealität.

18 Pemberley als herrschaftliches klassizistisches Anwesen ließe sich auch als Gebäude beschreiben, welches »gleichermaßen städtische und ländliche Eigenschaften und damit einen rurbanen Charakter« besitzt (Christoph 2018: 125).

5. Hegemonie ruraler Bildlichkeiten

Diese Erkenntnis, welche sowohl an die Perspektiven des Bildraums wie der bereits vorgestellten phänomenologischen Landschaftsforschung anschließt, eröffnet schließlich die Möglichkeit die nostalgische Imagination des Ruralen in *PRIDE & PREJUDICE* als gegenwärtige Identitätskonstruktion zu beschreiben; als hegemoniale Verräumlichung und Verzeitlichung von Erfahrungen, die sich in bildräumlicher Kontinuität von Geschichtlichkeit ausdrücken.

Stewarts Gegenüberstellung von Miniatur und Gigantischem, die Ästhetik des *heritage films* sowie das *picturesque* und seine revisionistische, anti-modernistische Bildtradition sind von einer Sehnsucht nach einer imaginierten Vergangenheit geprägt, in der sich eine nostalgische Kontinuität sinnlicher Erfahrungen ausdrückt. Die Vorstellung eines ruralen Englands als Symbol nationaler Identität und Kontinuität entstammt in dieser Perspektive unmittelbar den *picturesque*-Diskursen und spiegelt die nostalgisch-nationalistische Verklärung des spätviktorianischen, bürgerlich-urbanen Englands wider. Ähnlich wie das Rurale in *PRIDE & PREJUDICE* moderne Zuschauende braucht, um sich zu entfalten, ist das imaginierte Idyll des ruralen 18. Jahrhunderts nicht ohne seine Konstruktion durch das bürgerliche 19. Jahrhundert möglich.

Die nostalgische Überhöhung der ›typisch englischen‹ Landschaft für eine nationalistische Identitätskonstruktion ist nicht nur ein externer Blick, sondern somit als ein tief verwurzelter, medienarchäologisch geprägter Modus zu verstehen, der die Landschaft als identitätsstiftenden Knotenpunkt entwirft und verankert. Dieser Punkt wirkt wie ein Reservoir von Beschreibungen und Erinnerungen, die immer wieder neu aufbrechen und sich in viele Richtungen entfalten, dabei jedoch stets mit dem gemeinsamen, medialen Archiv von Bedeutungszuschreibungen und mythischen Identitätskonstruktionen verbunden bleiben. Die damit verknüpften Natur- und Landschaftsbilder verfestigen ein romantisieretes Verständnis der Idylle des ›typisch englischen‹ Ruralen¹⁹ als Symbol für Authentizität und Ganzheit – eine Funktion, die etwa in der britischen Kriegspropaganda zur Stabilisierung nationaler Identität diente (Monger 2011: 338, 343–345).

PRIDE & PREJUDICE greift auf Poetiken, Motive und Diskurse des Ländlichen zurück, transformiert sie und schafft daraus synthetisierend eine neue, moderne Bildsprache, die nostalgische Mediatisierungen normativ-nationalistischen Denkens vom 18. Jahrhundert bis heute poetisch neu verhandelt. Die mediale Ästhetik der Kontinuität historischer Erfahrungen rückt so ins Zentrum, ebenso wie die nostalgische Synthese fragmentierter Bilder zu einer räumlich und zeitlich geschlossenen, kontinuierlichen Vorstellung eines imaginierten ruralen Raumes. Der Film und seine Imagination des Ländlichen lassen sich dabei als identitätsstiftende Poetik und Ausdruck eines medialen Machtdiskurses verorten.

Wenn moderne Identitätskonzepte durch normative Machtdiskurse (wie Weißsein oder Männlichkeit) geprägt sind und oft den Ausschluss nicht-konsensueller Sinnlichkeiten zur Folge haben (Tißberger 2013: 234),²⁰ wird der Blick auf dir Frage gelenkt, wie

¹⁹ Neben Beispielen audiovisueller Bewegungsbilder denke ich hier konkret an die Neuauflage von *ALL CREATURES GREAT AND SMALL* (Channel 5 seit 2020) und dabei besonders an das Intro der Serie.

²⁰ Dies wurde auch von anderer Seite formuliert, so zum Beispiel von Sara Ahmed (2007: 149–168).

Machtverhältnisse alltägliche Wahrnehmungen und Handlungen prägen. Es geht also weniger darum, ob *PRIDE & PREJUDICE* hegemoniale rurale Poetiken darstellt, sondern wie der Film sich in einem medialen Dispositiv positioniert, in dem die Erscheinungsweisen stets durch normierende Machtverhältnisse geformt werden.

PRIDE & PREJUDICE schaffte eine sehr spezifische und eigene Imagination von Ruralität auf dem Boden bekannter Erfahrungswelten. Mit dem Repertoire medialisierter Bildlichkeiten von privilegiertem Patriarchat, entsubjektivierter körperlicher Arbeit und nationalistisch-revisionistischer Subjektivierung aktualisiert *PRIDE & PREJUDICE* nicht nur eine anti-modernistische, bürgerliche Nostalgie für ein idealtypisch imaginäres, rurales England, wie es sich das späte 19. Jahrhundert vorgestellt haben könnte, sondern legt zugleich dessen mediale und gesellschaftliche Erscheinungsbedingungen offen. Der rurale Raum ist in *PRIDE & PREJUDICE* für Elizabeth und die Betrachtenden immer ein transparenter, welcher nach Lust durchschriften, betrachtet und genossen werden kann. Diese Bewegung durch den Raum, welche sich im Film als kontinuierliche Geschichtserfahrung einer filmischen Welt herstellt, ist zugleich immer auch Ausdruck und Modus einer Machtposition, die überhaupt erst die Möglichkeit dieser freien Bewegung durch einen dergestalt medial synthetisierten Bild- und Erfahrungsraum ermöglicht.

Angesichts der sich entfaltenden Bildräume und ihrer ästhetischen Analysen wird somit deutlich, dass es hier um mehr geht als um bloße Figurenkonstellationen und Handlungsebenen. Vielmehr wird ein ländliches Sehnsuchtsmotiv sichtbar, das aus den sozialen und kulturellen Kontexten des 19. Jahrhunderts hervorgeht und bis heute unsere Vorstellungen vom ruralen England prägt. Diese Vorstellungen sind tief verwoben mit medialen und kulturellen Aneignungsprozessen, die stets neue Transformationen von Poetiken und Bedeutungszuschreibungen hervorbringen, deren Sehnsuchscharakter – so unterschiedlich er sich in der nostalgischen Aneignung zeigen mag – beständig fortlebt. Unabhängig davon, wie bewusst sich die jeweiligen Aneignungspraktiken ihrer historischen Wurzeln sind, transportieren diese Bildwelten stets die Machtdiskurse ihrer Entstehungsgeschichte mit und lassen sie zugleich immer wieder als neue und erlebenswerte Erfahrungsräume erscheinen.

6. Schluss

Zum Abschluss zeigt die Analyse von Joe Wrights *PRIDE & PREJUDICE*, wie englische Ländlichkeit im zeitlich-rhythmischem Fluss filmischer Bildräume nicht als statisches Idyll, sondern als entgrenzter Erfahrungsraum inszeniert wird. Die harmonisch komponierten *picturesque*-Tableaus erwachen erst in der Bewegung zum Leben und verweisen auf eine kulturell geprägte Landschaft, die zwischen Erhabenheit und Behaglichkeit oszilliert. In der bildräumlichen Subjektivierung, eröffnet sich der Ruralraum als medienarchäologisch sedimentiertes, kollektives Bild der Sehnsucht, dessen Bedeutungsgehalt erst im Akt des Sehens performativ und immer wieder neu hergestellt wird.

Dieser filmische Entwurf beschreibt Ruralität nicht als räumlich abgeschlossenen Gegenort des Urbanen, sondern macht ihn als dynamisches Zwischenfeld erfahrbar, in dem soziale Praxis, nationale Selbstbilder und nostalgische Imaginationen untrennbar

verwoben sind. Im Erblühen von Pemberley, im Wechselspiel von Miniatur und Gigantschem und in der poetischen Imagination historischer Zeitlichkeit macht sich ein performatives Moment bemerkbar, das geschlechtliche und klassenspezifische Zuschreibungen genauso reproduziert wie es deren medienhistorische Konstruiertheit reflektiert.

So liefert der vorliegende Beitrag einen transitorischen Zugang zu Ruralität: Er schlägt vor, das Ländliche nicht als gegebenen Raum, sondern als ästhetisch vermitteltes Bewegungsbild zu denken, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Imaginationen zugleich verhandelt werden. Damit trägt die Untersuchung nicht nur zur filmtheoretischen Debatte um den *heritage film* bei, sondern eröffnet auch für die kulturwissenschaftliche Landschaftsforschung neue Perspektiven: Ruralität erscheint als fluides Kulturphänomen, dessen ›Grenzen‹ und Bedeutungsdimensionen vor dem Hintergrund zeitlich und räumlich medialisierter Erfahrung kontinuierlich verschoben und neu konfiguriert werden – ein Schlüssel, um gegenwärtige Diskurse um ländliche Transformationen und ›Rurbanität‹ aus einer medienästhetischen Perspektive zu beleuchten.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2007): »A phenomenology of whiteness«, in: *Feminist theory* 8/2, S. 149–168.
- Ailwood, Sarah (2007): »What are men to rocks and mountains?« *Romanticism in Joe Wright's Pride & Prejudice*, in: *Persuasions: the Jane Austen journal* on-line 27/2. URL: <https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/ailwood.htm?zuletzt 23.07.2025>.
- Andrews, Malcolm (2021): *A Sweet View. The Making of an English Idyll*. London: Reaktion Books.
- Austen, Jane (1983): »Pride and Prejudice (1813)«, in: *The Complete Novels of Jane Austen*. London: Penguin Books, S. 223–445.
- Barr, Charles (1986): *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. London: BFI Publ.
- Berr, Karsten/Lohmann, Petra (2024): »Landschaft und Philosophie«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 415–433.
- Bosworth, Gary/Somerville, Peter (2013): »Introduction«, in: dies. (Hg.): *Interpreting rurality: multidisciplinary approaches*. London: Routledge, S. 1–11.
- Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Brooker, Peter (2007): »Postmodern adaptation: pastiche, intertextuality and re-functioning«, in: Deborah Cartmell/Imelda Whelehan (Hg.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 107–120.
- Brown, David L./Cromartie, John B. (2004): »The Nature of Rurality in Postindustrial Society«, in: Graeme Hugo/Tony Champion (Hg.): *New Forms of Urbanization. Beyond the Urban–Rural Dichotomy*. London: Routledge, S. 269–283.
- Cartmell, Deborah (2012): »Familiarity versus Contempt: Becoming Jane and the Adaptation Genre«, in: Pascal Nicklas/Oliver Lindner (Hg.): *Adaptation and Cultural Appropriation. Literature, Film, and the Arts*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 25–33.

- Cassirer, Ernst (1975): »Ästhetischer, mythischer und theoretischer Raum«, in: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 17–35.
- Chan, Mary M. (2007): »Location, Location, Location: The Spaces of Pride & Prejudice«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 27/2. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/chan.htm?> (zuletzt 23.07.2025).
- Childs, Peter (2012): »Cultural Heritage/Heritage Culture: Adapting the Contemporary British Historical Novel«, in: Pascal Nicklas/Oliver Lindner (Hg.): *Adaptation and Cultural Appropriation. Literature, Film, and the Arts*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 89–100.
- Christoph, Jessica (2018): »Rurban, eine architektonische Annäherung an Phänomene der Gleichzeitigkeit«, in: Sigrun Langner/Maria Frölich-Kulik (Hg.): *Rurbane Landschaften*. Bielefeld: transcript, S. 119–134.
- Davis, Fred (1977): »Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave«, in: *Journal of Popular Culture* 11, S. 414–424.
- Decker, Anja/Trummer, Manuel (2020): »Perspektiven einer Kulturanalyse des Ländlichen. Eine thematische Hinführung«, in: dies. (Hg.): *Das Ländliche als kulturelle Kategorie. Aktuelle kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Stadt-Land-Beziehungen*. Bielefeld: transcript, S. 9–20.
- Dittel, Julia (2024): »Landschaft und Medienanalysen«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 887–902.
- Dole, Carol M. (2007): »Jane Austen and Mud: Pride & Prejudice (2005), British Realism, and the Heritage Film«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 27/2. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/dole.htm?> (zuletzt 23.07.2025).
- Durban, Jessica (2007): »Framing Heritage: The Role of Cinematography in Pride & Prejudice«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 27/2. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/durban.htm?> (zuletzt 23.07.2025).
- Ellmers, Lisa (2020): »Politische Entwicklungen als Treiber von Landschaftsprozessen«, in: Rainer Duttmann/Olaf Kühne/Florian Weber (Hg.): *Landschaft als Prozess*. Wiesbaden: Springer VS, S. 557–572.
- Ellmers, Lisa (2024): »Politische Geographie und Landschaft«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 697–706.
- Etzemüller, Thomas (2024): »Landschaft und Nation«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 437–445.
- Fraiman, Susan (2010): »The Liberation of Elizabeth Bennet in Joe Wright's Pride & Prejudice«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 31/1. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol31no1/fraiman.html?> (zuletzt 23.07.2025).
- Francus, Marilyn (2010): »Austen Therapy: Pride and Prejudice and Popular Culture«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 30/2. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol30no2/francus.html?> (zuletzt 23.07.2025).
- Fritzsche, Peter (2001): »Specters of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity«, in: *The American Historical Review* 106/5, S. 1587–1618.
- Gard, Roger/Preston, Gaylene/Bowles, Kate (2003): »Short 'Takes' on Austen: summarizing the controversy between literary purists and film enthusiasts«, in: Gina Mac-

- Donald/Andrew MacDonald (Hg.): *Jane Austen on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 9–21.
- Gevirtz, Karen B. (2010): »(De)Constructing Jane: Converting ›Austen‹ in Film Responses«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 31/1. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol31no1/gevirtz.html>? (zuletzt 23.07.2025).
- Gibson, Pamela Church (2000): »Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film«, in: Robert Murphy (Hg.): *British Cinema of the 90s*. London: British Film Institute, S. 115–124.
- Gibson, Pamela Church (2002): »From Dancing Queen to Plaster Virgin: Elizabeth and the End of English Heritage?«, in: *Journal of Popular British Cinema* 5, S. 133–142.
- Goggin, Joyce (2007): »Pride and Prejudice Reloaded: Navigating the Space of Pemberley«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 27/2. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/goggin.htm>? (zuletzt 23.07.2025).
- Grandi, Roberta (2008): »The passion translated: literary and cinematic rhetoric in *Pride and Prejudice* (2005)«, in: *Literature-Film Quarterly* 36, S. 45–51.
- Harris, Jocelyn (2003): »Such a transformation!«: translation, imitation, and intertextuality in *Jane Austen on screen*«, in: Gina MacDonald/Abdrew MacDonald (Hg.): *Jane Austen on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 44–68.
- Heiland, Stefan (2024): »Kulturlandschaft«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 989–1002.
- Higson, Andrew (1996): »The Heritage Film and British Cinema«, in: ders. (Hg.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London: Cassell, S. 232–248.
- Higson, Andrew (2003): *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press.
- Hipple, Walter J. (1957): *The beautiful, the sublime, and the picturesque in eighteenth-century British aesthetic theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Horton, Catherine Miller (2024): »Minding Manors: Interiorities and Interiors in *Pride and Prejudice*«, in: *The Midwest Quarterly* 65, S. 104–116.
- Jung, Carina (2024): »Landschaft in der Literatur«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 951–959.
- Kappelhoff, Hermann (2005): »Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform«, in: Gertrud Koch/Robin Curtis/Marc Glöde (Hg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk 8, S. 138–149.
- Kappelhoff, Hermann (2007): »Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie«, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: von Halem, S. 297–311.
- Kappelhoff, Hermann (2018): *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Kappelhoff, Hermann/Greifenstein, Sarah (2017): »Metaphorische Interaktion und empathische Verkörperung: Thesen zum filmischen Erfahrungsmodus«, in: Malte Haener/Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetik*.

- schen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie. Bielefeld: transcript, S. 167–193.
- Kappelhoff, Hermann/Lehmann, Hauke (2021): »Zeit. Zeitkonstruktion, Zeiterfahrung und Erinnerung im Film – Theorien filmischer Zeit«, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.): Handbuch Filmtheorie. Wiesbaden: Springer VS, S. 535–553.
- Kaußen, Lucas (2021): »Landschaftswahrnehmung und -konstruktion in sozialen Medien – eine Analyse von nutzergenerierten Inhalten«, in: Diedrich Bruns et al. (Hg.): Handbuch Methoden Visueller Kommunikation in der Räumlichen Planung. Wiesbaden: Springer VS, S. 123–135.
- Koegst, Lara (2024): »Landschaft und (soziale) Medien«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.): Handbuch Landschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 1289–1301.
- Kühne, Olaf (2020): »The Social Construction of Space and Landscape in Internet Videos«, in: Dennis Edler/Corinna Jenal/ders. (Hg.): Modern Approaches to the Visualization of Landscapes. Wiesbaden: Springer VS, S. 121–137.
- Kühne, Olaf (2024): »Phänomenologische Landschaftsforschung«, in: ders. et al. (Hg.): Handbuch Landschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 197–207.
- Kühne, Olaf/Jenal, Corinna (2024): »Europäische Landschaftskonvention/Europäisches Landschaftsübereinkommen«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.): Handbuch Landschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 543–557.
- Langner, Sigrun/Fröhlich-Kulik, Maria (2018): »Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt«, in: dies. (Hg.): Rurbane Landschaften. Bielefeld: transcript, S. 9–28.
- Margolis, Harriet (2003): »Janeite culture: what does the name 'Jane Austen' authorize?«, in: Gina MacDonald/Andrew MacDonald (Hg.): Jane Austen on Screen. Cambridge: Cambridge University Press, S. 22–43.
- Martin, Lydia (2007): »Joe Wright's Pride & Prejudice: From Classicism to Romanticism«, in: Persuasions: the Jane Austen journal online 27/2. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/martin.htm>? (zuletzt 23.07.2025).
- Mölders, Tanja/Hofmeister, Sabine (2024): »Natur und Landschaft«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.): Handbuch Landschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 771–780.
- Monger, David (2011): »Soldiers, Propaganda and Ideas of Home and Community in First World War Britain«, in: Cultural and Social History 8/3, S. 331–354.
- Monk, Claire (2001): »Sexuality and heritage«, in: Ginette Vincendeau (Hg.): Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader. London: BFI Publ., S. 6–11.
- Monk, Claire (2002): »The British heritage-film debate revisited«, in: ders./Amy Sargeant (Hg.): British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film. London: Routledge, S. 176–198.
- Monk, Claire (2011): »Heritage Film Audiences 2.0: Period Film Audiences and Online Fan Cultures«, in: Participations: Journal of Audience and Reception Studies 8/2, S. 431–477.
- Müller, Oliver (2020): »Die Herstellung ruraler NATUREN als Materialisierung des Dörflichen«, in: Anja Decker/Manuel Trummer (Hg.): Das Ländliche als kulturelle Kategorie. Aktuelle kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Stadt-Land-Beziehungen. Bielefeld: transcript, S. 45–60.

- Neckles, Christina (2012): »Spatial Anxiety: Adapting the Social Space of 'Pride and Prejudice«, in: *Literature/Film Quarterly* 40/1, S. 30–45.
- Nicklas, Pascal/Lindner, Oliver (2012): »Adaptation and Cultural Appropriation«, in: dies. (Hg.): *Adaptation and Cultural Appropriation. Literature, Film, and the Arts*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 1–13.
- Palmer, Sally B. (2007): »Little Women at Longbourn: The Re-Wrighting of Pride and Prejudice«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 27/2. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/palmer.htm?> (zuletzt 23.07.2025).
- Paquet-Deyris, Anne-Marie (2007): »Staging intimacy and interiority in Joe Wright's *Pride & Prejudice* (2005)«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 27/2. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/paquet-deyris.htm?> (zuletzt 23.07.2025).
- Parrill, Sue (2002): *Jane Austen on film and television: a critical study of the adaptations*. Jefferson: McFarland.
- Parry, Catherine (2013): »Pits, pylons and posts. Writing under the English rural idyll«, in: Gary Bosworth/Peter Somerville (Hg.): *Interpreting rurality: multidisciplinary approaches*. London: Routledge, S. 109–121.
- Phillips, Martin/Fish, Rob/Agg, Jennifer (2001): »Putting together ruralities: towards a symbolic analysis of rurality in the British mass media«, in: *Journal of Rural Studies* 17/1, S. 1–27.
- Price, Uvedale (2014): *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful: And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Raguž, Andelka (2017): »'Till This Moment I Never Knew Myself': Adapting *Pride and Prejudice*«, in: *Anafora* (Osijek, Croatia) 4/2, S. 349–359.
- Raitt, George (2012): »'Lost in Austen': Screen Adaptation in a Post-Feminist World«, in: *Literature/Film Quarterly* 40/2, S. 127–141.
- Readman, Paul (2018): *Storied Ground. Landscape and the Shaping of English National Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Satsangi, Madhu (2010): »The British countryside: nostalgia, romanticism and intervention«, in: Madhu Satsangi/Nick Gallent/Mark Bevan (Hg.): *The Rural Housing Question: Community and Planning in Britain's Countrysides*. Bristol: Bristol University Press, S. 9–18.
- Stewart, Susan (1993): *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, London: Duke University Press.
- Stewart-Beer, Catherine (2007): »Style over Substance? *Pride & Prejudice* (2005) Proves Itself a Film for Our Time«, in: *Persuasions: the Jane Austen journal online* 27/2. URL: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/stewart-beer.htm?> (zuletzt 23.07.2025).
- Sutherland, Kathryn (2010): »Jane Austen on screen«, in: Edward Copeland/Juliet McMaster (Hg.): *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 215–231.
- Tißberger, Martina (2013): *Dark Continents und das UnBehagen in der weißen Kultur: Rassismus, Gender und Psychoanalyse aus einer Critical-Whiteness-Perspektive*. Münster: Unrast.

- Troost, Linda V. (2007): »The nineteenth-century novel on film: Jane Austen«, in: Deborah Cartmell/Imelda Whelehan (Hg.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 75–89.
- Trummer, Manuel (2018): »Das Land und die Ländlichkeit. Perspektiven einer Kulturanalyse des Ländlichen«, in: *Zeitschrift Für Volkskunde* 114/2, S. 187–212.
- Vidal, Belén (2012): *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*. London: Wallflower.
- Voigts-Virchow, Eckart (2007): »Heritage and literature on screen: Heimat and heritage«, in: Deborah Cartmell/Imelda Whelehan (Hg.): *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 123–137.

Film- und Serienverzeichnis

- ALL CREATURES GREAT AND SMALL (2020-) (Channel 5)
- HENRY V (1944) (GBR, R: Laurence Olivier)
- PRIDE & PREJUDICE (2005) (GBR/USA/FRA, R: Joe Wright)
- PRIDE AND PREJUDICE (1940) (USA, R: Robert Z. Leonard)
- PRIDE AND PREJUDICE (1995) (BBC, R: Simon Langton)