

Willi W. Barthold, Christian Hißnauer,
Christian Prunitsch, Claudia Stockinger (Hg.)

DIE ENTGRENZUNG DES RURALEN

Transformationen von Ländlichkeit
und ländlichen Räumen vom 19. Jahrhundert
bis zur Gegenwart

[transcript]

 RURALE TOPOGRAFIEN

Willi W. Barthold, Christian Hißnauer, Christian Prunitsch, Claudia Stockinger (Hg.)
Die Entgrenzung des Ruralen

Rurale Topografien | Band 21

Editorial

Rurale Topografien erleben nicht nur gegenwärtig in den medialen, literarischen und künstlerischen Bilderwelten eine neue Konjunktur – sie sind schon seit jeher in verschiedensten Funktionen ganz grundsätzlich am Konstituierungsprozess sowohl kultureller als auch individueller Selbst- und Fremdbilder beteiligt. Imaginäre ländliche und dörfliche Lebenswelten beeinflussen die personale und kollektive Orientierung und Positionierung in bestimmten Räumen und zu bestimmten Räumen. Dabei entwerfen sie Modelle, mit denen individuelle und gesamtgesellschaftliche Frage- und Problemstellungen durchgespielt, reflektiert und analysiert werden können. Auch in ihren literarischen Verdichtungsformen und historischen Entwicklungslinien können sie als narrative und diskursive Reaktions-, Gestaltungs- und Experimentierfelder verstanden werden, die auf zentrale zeitgenössische Transformationsprozesse der Koordinaten Raum, Zeit, Mensch, Natur und Technik antworten. Damit wird auch die Frage berührt, wie eine Gesellschaft ist, war, sein kann und (nicht) sein soll.

Die Reihe **Rurale Topografien** fragt aus verschiedenen disziplinären Perspektiven nach dem Ineinandergreifen von künstlerischer Imagination bzw. Sinnorientierung und konkreter regionaler und überregionaler Raumordnung und -planung, aber auch nach Möglichkeiten der Erfahrung und Gestaltung. Indem sie die Verflechtungen kultureller Imaginations- und Sozialräume fokussiert, leistet sie einen Beitrag zur Analyse der lebensweltlichen Funktionen literarisch-künstlerischer Gestaltungsformen.

Ziel der Reihe ist die interdisziplinäre und global-vergleichende Bestandsaufnahme, Ausdifferenzierung und Analyse zeitgenössischer und historischer Raumbilder, Denkformen und Lebenspraktiken, die mit den verschiedenen symbolischen Repräsentationsformen imaginärer und auch erfahrener Ländlichkeit verbunden sind.

Willi W. Barthold (Ph.D.), geb. 1994, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Westslavische Literatur- und Kulturwissenschaft der Technischen Universität Dresden. Er promovierte 2020 an der Georgetown University in Washington D.C. und forscht sowohl zur deutschsprachigen als auch zur sorbischen Literatur und Kultur, erzählter Ruralität (»Dorfgeschichte«, Provinz, Landleben) sowie zum Verhältnis zwischen Literatur und visueller Kultur.

Christian Hißnauer (Dr. phil.), geb. 1973, ist Mitarbeiter an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2021 ist er Projektleiter in der DFG-Forschungsgruppe »Medizin und die Zeitstruktur guten Lebens«. Seine Schwerpunkte sind u.a. Fernsehdokumentarismus, bundesdeutsche Fernsehgeschichte, Serien- und Serialitätsforschung sowie mediale Raumproduktion.

Christian Prunitsch (Dr. phil.) ist Professor für Westslavische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Slavistik der Technischen Universität Dresden.

Claudia Stockinger (Dr. phil.), geb. 1970, lehrt seit 2002 als Professorin für Deutsche Philologie (Neuere deutsche Literatur), zunächst an der Georg-August Universität Göttingen, seit 2017 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2021 leitet sie zusammen mit Christian Hißnauer ein Teilprojekt der DFG-Forschungsgruppe »Medizin und die Zeitstruktur guten Lebens«. Ihre Schwerpunkte liegen in der deutschen Medien- und Populärkultur sowie in der deutschen Literaturgeschichte des 17.-21. Jahrhunderts.

Willi W. Barthold, Christian Hißnauer, Christian Prunitsch, Claudia Stockinger (Hg.)

Die Entgrenzung des Ruralen

Transformationen von Ländlichkeit und ländlichen Räumen
vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart

[transcript]

Diese Open Access Publikation wurde vom Open Access Publikationsfonds der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek gefördert.

Diese Publikation wurde von der Graduiertenakademie der Technischen Universität Dresden im Rahmen des Förderprogramms »Postdoc Starter Kit« gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Willi W. Barthold, Christian Hißnauer, Christian Prunitsch, Claudia Stockinger (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Robert Lorenz, 2014

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839476055>

Print-ISBN 978-3-8376-7605-1 | PDF-ISBN 978-3-8394-7605-5

Buchreihen-ISSN: 2703-1454 | Buchreihen-eISSN: 2703-1454

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Die Entgrenzung des Ruralen

Einleitung

Willi W. Barthold, Claudia Stockinger 9

Koloniale Ermächtigungen

Die ›indigene Sicht‹ aufs Dorf? Franz Michael Felder

Claudia Stockinger 33

Stubenhockers Dorfgänge

Ludwig Anzengrubers Theaterpoetik des Ruralen

Daniel Milkovits 65

Glückliche Kühe auf grünen Weiden

Wie die Konsumphantasien der Moderne die Ruralität verzauberten (1890–1920)

Alix Ricau 91

Zur Entgrenzung des Ruralen in kalendarischen Gemeinschaften

Von Johann Peter Hebel's RHEINLÄNDISCHEM HAUSFREUND (1803–19)

zum KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN (1933–40) von Günter Eich und Martin Raschke

Bernhard Stricker 113

Heimatbilder

Der Diskurs zum Ländlichen am Beispiel

des sorbischen Wandkalenders MOJA DOMOWNJA/MEINE HEIMAT

Robert Lorenz 137

Wenn jeder jeden kennt

Überlegungen zu autobiographischen Zeugnissen

von Tätern des Genozids an den Tutsi in Ruanda

Anne D. Peiter 157

Trans-Land

Grenzen und Entgrenzung im ländlichen Erfahrungsraum

Werner Nell 173

Agglo-Literatur

Die suburbane Schweiz als literarischer Handlungs- und Imaginationsraum

Jodok Trösch 199

Transkulturelle Rurbanität bei Hans Bergel

László V. Szabó 223

Imaginationen ruraler Sehnsucht

Filmische Poetiken englischer Ländlichkeit am Beispiel

von Joe Wrights *PRIDE & PREJUDICE* (2005)

Christian Rüdiger 237

»There is no Border«

Dissolving boundaries between precarious bodies

and rural landscapes in *FROZEN RIVER* (2008)

Tim Lindemann 265

Transformationsprozesse des Ruralen

in »Dorfgeschichten« der ungarndeutschen Literatur

Erika Hammer 287

»Sie handeln jetzt mit Seifenblasen, wie die meisten auf der Insel«

Rollenspiel und Raumeroberung in Dörte Hansens *ZUR SEE*

Maren Eckart 305

A 21st Century Yiddish Pastoral

Negotiating the Rural/Urban Divide in Max Gross' *THE LOST SHTETL*

Gabriella R. Higgins 329

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 345

Arbeit und Abhängigkeit

Aspekte der (Un-)Sichtbarkeit von Frauen auf dem Land in medialen, literarischen und

alltagsweltlichen Erzählungen der Gegenwart: von der Tradwife zur Landwirtin und zurück?

Leonie Geef, Alica Jarošová, Marc Weiland 389

Serbska utopija?

Entgrenzte Ruralität und die Frage der ›sorbischen Zukunft‹
Willi W. Barthold 421

Autorinnen und Autoren 453

Die Entgrenzung des Ruralen

Einleitung

Willi W. Barthold, Claudia Stockinger

Auf ländliche Regionen wirft der öffentliche Diskurs bekanntlich ein nicht stets positives Licht. In einer jüngeren, für DAS ERSTE produzierten TV-Krimiserie wurde etwa die brandenburgische Provinz am Beispiel der Kleinstadt Lauchhammer als Ort des Verfalls inszeniert (LAUCHHAMMER – TOD IN DER LAUSITZ, ARD 2022). Zugleich aber lässt sich in aktuellen, in Literatur, Film oder Fernsehen gestalteten Lebensentwürfen eine Sehnsucht nach dem Ausstieg aus der Großstadt beobachten (ein Beispiel unter vielen ist das VOX Reality-Format STADT, LAND, FLUCHT – WIR ZIEHEN RAUS, 2022), gefördert nicht zuletzt durch Tendenzen der Urbanisierung des Landlebens, die an das Ländliche gekoppelte Lebensmodelle mit Annehmlichkeiten des Städtischen zu vereinbaren verspricht. Dass dem ländlichen Raum derzeit schon deshalb große Aufmerksamkeit zuteilwird, weil daran Erwartungen an eine Neuaushandlung von Fragen nach zukunftsfähigen Ressourcen und Formen des Zusammenlebens geknüpft werden, belegt u.a. der gerade stattfindende Aufbau eines Großforschungszentrums zur Weiterentwicklung und Erforschung von Digitalisierung und Zukunftstechnologien in der sächsischen Oberlausitz (DZA). Für Neujustierungen der öffentlichen Wahrnehmung dieser Art aber sind die literarischen bzw. medialen Inszenierungen von ›Dorf‹, ›Provinz‹ oder ›Kleinstadt‹ – ob nun als Problemräume einerseits oder als Räume des zukunftsfähigen ›guten Lebens‹ andererseits – von besonderem Interesse, und zwar gerade dann, wenn man die tiefgreifenden gesellschaftlichen Transformationen im Rahmen des gegenwärtigen (u.a. sozioökonomisch fundierten oder klimatisch bedingten) Strukturwandels genauer verstehen möchte.

In der geistes- und sozialwissenschaftlichen Forschung gilt der rurale Raum bereits seit einigen Jahren als ein geeignetes Beobachtungsobjekt und -modell für Prozesse der Modernisierung seit dem 19. Jahrhundert, die alle gesellschaftlichen Ebenen und vielfältige Kommunikationszusammenhänge umfassen. Insbesondere die überkommene ländliche Siedlungseinheit des ›Dorfs‹ und ihre medialen Darstellungen werden in zahlreichen disziplinübergreifenden Forschungen als Verarbeitungs-, Reflexions- und Aushandlungsräume beschrieben, die Erkenntnisse darüber liefern sollen, wie Gesell-

schaften mit den Herausforderungen von Modernisierung und Modernitätserwartung umgehen (vgl. Nell/Weiland 2014; Stockinger 2020).

Literaturwissenschaftliche Arbeiten beschreiben das Erzählen von der Provinz häufig als Verhandlung gesellschaftlicher Grundfragen in einem kontrollierbaren literarischen ›Versuchslabor‹ (vgl. Mecklenburg 1982; Schönert 2002; Wild 2011). Eine jüngere Arbeitsgruppe (vgl. Nell/Weiland 2014; Nell/Weiland/Marszałek 2018) erweiterte diese Konzeption, indem sie das Potenzial ruraler Imaginationen für die Aushandlung, Neugestaltung und Veränderung auch außerliterarischer Realitäten betonte. Das Provinzerzählen und die literarische Gattung der Dorfgeschichte werden dabei auf ihren Umgang mit Modernisierungsprozessen hin befragt und als Imaginationsangebote analysiert, in denen auch die Konfrontation zunehmend marginalisierter ländlicher Ordnungen mit expandierenden städtischen Strukturen in den Blick genommen wird (vgl. Hein 1976; Baur 1978; Neumann/Twellmann 2014a, 2014b; Weiland 2018; Mohring/Moser/Schneider 2025).

Neuere Forschungsthemen in diesem Kontext umfassen das ›Verschwinden‹ von Dörfern und ihre (Neu-)Funktionalisierung als »topografische Leerstellen« (Ehrler/Weiland 2018) sowie Fragen zur Gestaltung und Verwirklichung von Zukünften und eines ›guten Lebens‹ in ländlichen Lebenswelten (vgl. Rössel 2014; Nell/Weiland 2021; Langner/Weiland 2022). Historiker wie Ernst Langthaler und Reinhard Sieder haben auf die Konstruiertheit und Perspektivenabhängigkeit des ›Dorfes‹ als Forschungsobjekt hingewiesen (vgl. Langthaler/Sieder 2000; Langthaler 2014), was eine zunehmende Selbsthinterfragung wissenschaftlicher Perspektiven angeregt hat. So geraten auch auf literaturwissenschaftlicher Seite zunehmend »Poetologien des Wissens über rurale Räume« (Seel 2023) in den Blick. Neben der primär auf fiktionale Literatur fixierten Forschung entstanden vereinzelte Untersuchungen zur Konstruktion des Ruralen in anderen Medien wie Kulturzeitschriften (vgl. Stockinger 2018; Baumann 2018), dem Fernsehdokumentarismus (vgl. Hißnauer 2020) oder Videospielen (vgl. Barthold 2023a). Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien beziehen häufig Ansätze aus der interdisziplinären Raumforschung ein, um die Konstruktion sozialer und medialer ruraler Räume und die Wechselwirkungen zwischen medialen und realen ruralen Geographien zu beschreiben (vgl. Nell/Weiland 2014; Rössel 2014; Trummer 2018; Barthold 2021). Dabei werden soziologische Raumtheorien (vgl. Lefebvre 1991), erzähltheoretische Konzepte zur medialen Raumproduktion (vgl. Ricœur 1988; Hißnauer 2023) und genuin literaturwissenschaftliche Raummodelle (vgl. Piatti 2008; Neumann 2009; Hißnauer/Stockinger 2021) genutzt. Eine zu einseitige Fixierung auf die räumliche Verfasstheit des Ruralen hat jedoch dazu geführt, die zeitlich-historische Dimension des Ländlichen zu vernachlässigen, wodurch historische Transformationsprozesse nicht systematisch in den Blick gerieten.

Die bisherige Forschung hat trotz innovativer Ansätze einen Kanon an Problemstellungen und Betrachtungsweisen hervorgebracht, der etablierte Narrative und Konzeptionen des Dorfs fortschreibt und bisher vergessene Dorfgeschichten, etwa aus der interkulturellen Literatur, sowie traditionell marginalisierte Akteur*innen weitgehend ausblendet. Es ist bisher nur ansatzweise gelungen, die etablierten Forschungsparadigmen, anhand derer Dorf und Provinz untersucht werden, selbst auf ihre Leerstellen hin zu befragen und eine stärkere Sensibilität für verdrängte Phänomene zu entwickeln, die in

der Literaturgeschichte des Dorfes nicht präsent sind. Daraus ergibt sich ein Desiderat, auf das wir mit vorliegendem Sammelband aufmerksam machen und zu dessen Behebung wir – anknüpfend an entsprechende Versuche aus dem Umfeld der Postcolonial Studies und den Forschungen zum Postmigrantischen dazu (s.u.) – weitere Vorschläge unterbreiten möchten.

Bislang eher marginalisiert wurde bspw. die herausragende Bedeutung der Provinz in interkulturellen Regionen wie der Lausitz als Heimat der sorbischen Minderheit. Da das Dorf und das ländliche Zusammenleben gemeinhin als ein identitätsstiftendes Zentrum der sorbischen Kultur gelten und die Sorben seit Jahrhunderten unmittelbar von disruptiven Veränderungen des ruralen Raumes, etwa im Zuge der Braunkohleförderung, betroffen waren und sind (vgl. Jacobs/Laschewski 2018), erscheint die ›sorbische Lausitz‹ als äußerst ertragreicher Untersuchungsgegenstand für eine interdisziplinäre Erforschung gesellschaftlicher Transformationen. So bilden sich etwa in der außerhalb der Sorabistik weitestgehend marginalisierten sorbischen Literatur, deren Geschichte auch als eine Literaturgeschichte des (sorbischen) Dorfes erzählt werden kann (vgl. Barthold 2021), sowohl Formen des Umgangs mit existentiellen Verwerfungen als auch Imaginationen zukunftsfähigen Lebens im Ruralen heraus. Auf einer diskursanalytischen Ebene ermöglicht es die Betrachtung sorbischer Ländlichkeit und ihrer Repräsentationsformen, Macht- und Herrschaftsverhältnisse im Kontext des gesellschaftlichen Umgangs mit ›dem Ruralen‹ anhand eines Raumes in den Blick zu nehmen, in dem sich die Differenzkategorien ›ländlich‹, ›ostdeutsch‹ und ›sorbisch‹ auf vielfältige, intersektionale Weise überschneiden und der zudem durch seine Grenznähe von vielfältigen Formen der Interkulturalität geprägt ist.

Zum einen wurden für die literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung literarischer und medialer Entwürfe von ›Dorf‹ und ›Provinz‹ sowie von ›Ländlichkeit‹ und ›Dörflichkeit‹, wie bereits angedeutet, gelegentlich Ansätze fruchtbar gemacht, die im Umfeld der Postcolonial Studies entstanden sind. Über vereinzelte Beispiele hinaus spielt das Erzählen vom Dorf, ruralem Raum oder von Ländlichkeit als kultureller Kategorie in der Forschung zu Minderheiten-, Migrations- und interkulturellen Literaturen (vgl. Reeg 1988; Amodeo 1996; Schenk 2004; Chiellino 2007; Jurcic/Blanco 2019) allerdings kaum eine Rolle. Bestehende Arbeiten greifen postkoloniale Theorien hauptsächlich mit Bezug auf Ashcrofts, Griffiths und Tiffins Studie *THE EMPIRE WRITES BACK* (1989) auf. Josephine Donovan (2010) experimentiert mit Ansätzen zur Untersuchung (post-)kolonialer Strukturen durch regionale bzw. rurale Literatur, indem sie den ruralen Raum des 19. Jahrhunderts als einen durch Bürokratisierung und Zentralisierung kulturell ›kolonialisierten‹ Raum begreift. Andere Arbeiten versuchen eine Erweiterung des etablierten Deutungsmusters ›Stadt vs. Land‹ um Interdependenzen mit kolonialisierten Gebieten (vgl. Willems 2008) und nehmen Literatur im Kontext multikultureller Provinzregionen in den Blick, in denen ethnische oder nationale Minderheiten eine sichtbare Präsenz entfaltet haben (vgl. Strutz 1986; Steger 2014; Kledzik 2017; Kasper 2021).

Über die postkoloniale Sicht hinaus und mitunter als deren Korrektiv dienen aktuell zum anderen Versuche, das u.a. von Naika Foroutan (2019) theoretisierte Konzept des ›Postmigrantischen‹ auf literarische Provinzkonstruktionen anzuwenden (vgl. Foroutan 2019; Neumann/Twellmann 2021, 2023). Eine postmigrantische Literaturanalyse zielt darauf ab, den dominanten Fokus auf den Erfahrungsraum von Migrant*innen und

deren Nachkommen durch den Fokus auf die gesamtgesellschaftlichen Aushandlungsmechanismen von Migration und ihrer Folgen zu erweitern (vgl. Schramm 2018: 89). Dabei muss die urbanozentrische oder ›urbanormative‹ Verfasstheit des Konzepts mitreflektiert werden (vgl. Twellmann 2020). Mit der Kategorie der *Urbanormativity* (vgl. Fulkerson/Thomas 2019) wird eine strukturelle, diskursive und kulturelle Machtausübung der Stadt über das Land seit der zunehmenden Urbanisierung im späten 18. Jahrhundert beschreibbar, die auch den forschenden Blick auf die (literarische) Provinz prägt und stets selbstreflexiv mit zu bedenken ist.

Ansätze zur Erforschung von ›Ländlichkeit‹ und Provinzräumen, die asymmetrische Macht- und Herrschaftskonstellationen sowie Fragen der Interkulturalität untersuchen, sind auch in der (Kultur-)Geographie zu finden (vgl. Maschke/Mießner/Naumann 2020). Neben Machthierarchien und Fremdheitserfahrungen schließt eine macht-, ideologie- und hegemoniekritische Perspektivierung ebenso Fragestellungen rund um die Konstruktion von geschlechtlicher Identität und geschlechtliche Diskriminierung ein. Studien zur Rolle und Situation von Frauen (vgl. Herbenstreit-Müller/Helbrecht-Jordan 1990; Oedl-Wieser 1997; Goldberg 2003; Jones 2009), zur Konstruktion von Gender (vgl. Whatmore 1994; Brandth 1995; Little 2002; Bryant/Pini 2011; Fenske 2015; Olmanns 2015) und zu Menschen im LGBTQIA+-Spektrum im ruralen Raum (vgl. Bell/Valentine 1995; Johnson 2013; Gammerl 2015) zeugen von einer Hinwendung zur geschlechts- und diskriminierungskritischen Betrachtung. Auch hier ist jedoch die dezidierte und systematische literaturwissenschaftliche Adaptation dieser Ansätze eine Forschungslücke. Studien wie die von Harbrecht et al. (2020) zur medial konstruierten ›Stadt‹ aus der Perspektive von Marginalisierten liefern gleichwohl wertvolle Anknüpfungspunkte.

Neben der postkolonialen Perspektive orientiert sich die für den vorliegenden Sammelband titelgebende ›entgrenzende‹ Herangehensweise an Neukonzeptionen der Kategorien ›Ländlichkeit‹ und ›Dörflichkeit‹, die in verschiedenen Disziplinen von räumlichen Strukturen losgelöst werden. Führend ist hier die Soziologie, die sich kritisch mit Tönnies' Modernisierungsnarrativ (vgl. Tönnies 2017; von Wiese 1928; König 1958; Löw 2001) auseinandersetzt. Von Interesse sind vor allem die Überlegungen von Claudia Neu und Eva Barlösius (vgl. Neu 2018; Barlösius 2018), die diese Begriffe nicht mehr als räumliche Kategorien, sondern als »Diskurs- und (Ver-)Handlungsräume« auffassen (Neu 2018: 20). ›Ländlichkeit‹ kann so als »siedlungsstrukturell übergreifendes Phänomen« betrachtet werden (ebd.: 16). Neu bezeichnet soziale Praktiken und Lebensmodelle, die Themen wie »Entschleunigung, Antiglobalisierung, Nachhaltigkeit, Ökologie sowie Konsumkritik und Konsumverzicht« (ebd.: 15) fokussieren, als »Neue Ländlichkeit« (Hahne 2011). Die »Neue Dörflichkeit« wird als »eine Form der Vergesellschaftung im Nahraum« verstanden, die »keineswegs auf den ländlichen Raum beschränkt ist« (Neu 2018: 15f.; vgl. Barlösius 2018).

Impulse aus Ethnologie/Kulturanthropologie und Landschaftsarchitektur und -planung haben zur Etablierung von Kategorien wie »Rurbanität« (vgl. Langner/Frölich-Kulik 2018), »rurale Assemblagen« (vgl. Schmidt-Lauber/Wolfmayr 2020) oder »habituelle Urbanisierung« und »urban villages« (vgl. Neal 2003; Pollard 2004; Dirksmeier 2009; Vogelpohl 2014; Götsch-Elten 2017; Scholze-Irrlitz 2019; Trummer 2018; Decker/Trummer 2020) beigetragen, die Annäherungs- und Vermischungsprozesse von Stadt und Land

beschreiben. Dabei werden Fragen zur Definitionsmacht über das ›Ländliche‹ aufgeworfen und intersektionale Perspektiven auf ›Ländlichkeit‹ integriert (vgl. Barthold 2023b).

Vor diesem Hintergrund soll die Erweiterung und ›Entgrenzung‹ eingespielter Beschreibungsmodelle des Ruralen in medialen Verhandlungen aller Art u.a. zugrundeliegende Normvorstellungen, Annahmen und ›blinde Flecken‹ offenlegen und hinterfragen, bisher marginalisierte oder übersehene Imaginationen des Ruralen sichten und bekannte Narrative aus einem macht- und hegemoniekritischen Blickwinkel neu bewerten. Dabei werden innovative Formen der Beschreibung und Analyse der diversen Beobachtungen von Transformationserfahrungen aus ruraler und zugleich ›entgrenzter‹ Perspektive entwickelt. Dieser veränderte Blick basiert auf der Kombination der beiden skizzierten methodisch-konzeptuellen Leitlinien: Erstens, inspiriert von den Postcolonial Studies und den Forschungen zum Postmigrantischen, fokussiert sich unser Frageinteresse auf (post-)koloniale Strukturen, Machthierarchien und Marginalisierungsmechanismen in Provinzdarstellungen. Zweitens beziehen wir uns, in Anlehnung an aktuelle soziologische Diskurse, auf die kategoriale Neubestimmung von ›Ländlichkeit‹ und ›Dörflichkeit‹, die nicht mehr nur räumlich, sondern als historisch veränderliche, raumzeitlich-soziale Phänomene verstanden werden. Sie gelten als Praktiken der Lebensgestaltung und sozialen Vernetzung, die sich auch außerhalb des ruralen Raumes manifestieren können.

Der Sammelband versteht sich so als Versuch, weiterführende Aufschlüsse über den Status und das epistemische Potenzial ›entgrenzter‹ Ländlichkeit/Dörflichkeit zu gewinnen. Zentrale Leitfragen beinhalten: Welche historisch variierenden Funktionen haben ›Ländlichkeit‹ und der rurale Raum in literarischen, filmischen u.a. Texten, die Erfahrungen soziokultureller Veränderung, sozialer, ökonomischer, kultureller und/oder ethnischer Ungleichheit, Kolonialisierung (z.B. auch des Ruralen durch das Urbane) und/oder Konflikte zwischen Mehrheits- und Minderheitsgesellschaften thematisieren? Wie werden ›das Dorf‹, ›die Provinz‹, ›Ländlichkeit‹ und ›Dörflichkeit‹ aus ›nichtnormativem‹ Blickwinkel imaginiert und welche bisher marginalisierten Perspektiven und intersektional angelegten Diskriminierungserfahrungen schreiben sich dadurch in den Stadt-Land-Diskurs ein? Inwiefern wird ›das Land‹ als Aushandlungsort neuer Identitätsentwürfe und Lebensmodellierungen lesbar? Wie verhandelt ›Dorfliteratur‹ (z.B. als interkulturelle Literatur) Konflikte, Konfrontationen, Annäherungen und Hybridisierungen zwischen dem Ruralen und dem Urbanen? Zu welchen Ergebnissen führt eine Betrachtung ›dargestellter‹ Ruralität aus postmigrantischer Perspektive, die zugleich ihre urbanen Grundannahmen kritisch hinterfragt? Wie lässt sich die Literatur-, Medien- und Kulturgeschichtsschreibung der ›Dorfgeschichte‹ und des ›Provinzerzählens‹ durch eine solche ›entgrenzende‹ Forschungsintervention revidieren und neu aufstellen?

Die Beiträge verstehen sich nicht zuletzt als Aushandlungsfeld für die Überprüfung einiger grundlegender, unser Frageinteresse insgesamt leitender Thesen:

1. Provinznarrative seit dem 19. Jahrhundert reflektieren zunehmend asymmetrische Machtbeziehungen und »urbanormative« (vgl. Fulkerson/Thomas 2019) Strukturen in ländlichen Räumen und deren Darstellungen und versuchen, diese offenzulegen. Dabei zeigen die ›Ländlichkeits-Bilder‹ Überlagerungen des Urbanen und Ruralen.

2. Ein übersehenes, medial divers anzulegendes Korpus an ›Dorfgeschichten‹, etwa aus interkulturellen Literaturen und Filmen, muss systematisch erschlossen und ins Verhältnis zur kanonisierten ›Dorfliteratur‹ gesetzt werden, um etablierte Thesen zu Transformationsprozessen des Provinzerzählens zu überprüfen und das Spektrum ›moderner‹ Provinznarrative zu erfassen.
3. Dorf- und Provinznarrative seit dem 19. Jahrhundert entwickeln zunehmend (intermedial zu erfassende) Erzählverfahren, die intersektionale Diskriminierungserfahrungen hervorheben. Neben typischen Mustern (z.B. Ausgrenzung des oder der ›Fremden‹) kommen innovative narrative Gestaltungsweisen zum Einsatz, die ›das Land‹ als Aushandlungsort von geschlechtlicher Identität oder/und interkultureller Lebensmodellierungen begreifbar machen. Die ›entgrenzte‹ Forschungsperspektive erlaubt eine differenzierte historisch-vergleichende und ideologie-/machtkritische Analyse literarisch/medial inszenierter Geschlechterhierarchien oder Machtgefälle zwischen Mehrheiten und Minderheiten.
4. Provinz- und Stadtnarrative der »Neuen Ländlichkeit« bzw. »Neuen Dörflichkeit« lösen herkömmliche Dichotomien von Ruralität und Urbanität zunehmend auf, indem als ›dörflich‹ wahrgenommene soziale Praktiken für beide Räume beansprucht werden (vgl. Neu 2018; Barlösius 2018). Sie zeigen und reflektieren die zunehmende Hybridisierung städtischer und ländlicher Strukturen, ›verzeitlichen‹ bzw. historisieren die Kategorien ›Ländlichkeit/Dörflichkeit‹ und erweitern diese um soziale und habituelle Dimensionen.
5. Der ›entgrenzte‹ Blick macht sichtbar, wie fiktionale und faktuale Provinzliteratur auf Umbruchs- und Veränderungserfahrungen reagiert. Die literarisch/medial reflektierten Transformationen ländlicher Räume stellen sich nicht mehr nur aus einer ›normativen‹, ›westeuropäisch-männlich-weiß-heterosexuellen‹ Perspektive dar, sondern werden in ihrer Bedeutung für und Deutung durch z.B. Minderheiten, Migrierte, ›Außenseiter‹ etc. beschreibbar.
6. Die angestrebte Neuperspektivierung interveniert in etablierte Gattungsbeschreibungen und wird zu gattungssystematischen Korrekturen führen. Die Gattungsgeschichte der ›Dorfgeschichte‹ lässt sich mit Hilfe exemplarischer Textanalysen, die postkoloniale und raumzeitlich-soziale Modelle kombinieren, teilweise neu denken und beschreiben.

Der Sammelband fokussiert auf den deutschsprachigen Raum, überschreitet diesen aber in einigen Beiträgen bereits und lotet das Potenzial einer Ausweitung des ›entgrenzenden‹ Ansatzes auf eine Vielzahl an Kulturräumen aus. Das Projekt ist in seiner Entstehung und Ausrichtung selbst dezidiert als ein entgrenzendes und Grenzen überschreitendes zu verstehen, handelt es sich doch um einen in dieser Form bis dato einmaligen Schulterschluss zwischen der germanistischen und slavistischen bzw. sorabistischen Literatur- und Kulturwissenschaft. Die Publikation sowie eine ihr vorangegangene Internationale Tagung im April 2024 verdanken sich einer Kooperation des Instituts für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin und des Instituts für Slavistik der Technischen Universität Dresden. Triebfeder dieser Zusammenarbeit war das gemeinsame Interesse am Ruralen und seinen Transformationen und Entgrenzungen in den Künsten sowie gegenwärtigen wie historischen Lebenswelten. Das

Forschungsunternehmen stellt damit – ganz im Sinne seines inhaltlichen Fokus auf interkulturelle Zwischenräume – die Grenzen zwischen den Fächern und Disziplinen auf den Prüfstand und lotet Möglichkeiten grenzüberschreitenden Forschens aus. Als besonders augenfälliger Begegnungsraum zwischen dem germanistischen und slavistischen Interessenbereich erhält in diesem Fall das sich mit der Literatur und Kultur der sorbischen Minderheit befassende Forschungsfeld der Sorabistik besondere Aufmerksamkeit. Das hohe Erkenntnispotenzial einer Auseinandersetzung mit der sorbischen Lausitz unter dem hier verfolgten Fragehorizont wurde oben bereits angedeutet. Nicht zuletzt aufgrund der disziplinären Verortung der Dresdner Herausgebenden im Bereich der Sorabistik hat die Sensibilisierung für mit dem Ländlichen verbundene Problemzusammenhänge in Minderheitenkontexten im Allgemeinen und im Bereich des Sorbischen im Besonderen eine große Rolle bei der Konzeption und Umsetzung des Projekts gespielt.

Die Beiträge dieses Bandes spiegeln dies insofern wider, als sich zwei von ihnen mit sorabistischen Fragestellungen befassen, was einen großen und wichtigen Schritt in Richtung der Stärkung der Präsenz eines ›kleinen‹ Faches wie der Sorabistik im disziplinübergreifenden Forschungsdialog darstellt. Darüber hinaus bildet der Band ein breites Themenspektrum ab, um seinem Anspruch, Transformationen des ländlichen Raumes bzw. Imaginationen des Ländlichen auf interdisziplinäre und multiperspektivische Weise sowie aus ›entgrenzter‹, hegemoniekritischer und dezentrierter Perspektive zu beobachten, möglichst gerecht zu werden. Unterschiedliche Medien (Literatur, Film, Serie, Kalender, Werbung etc.), (inter-)kulturelle Kontexte (ungarndeutsche, rumäniendeutsche, jüdische, US-amerikanische etc.) sowie methodische Zugänge stehen dabei im Mittelpunkt der Forschungsarbeiten, die mit ihrer Diversität an Problemstellungen, Gegenständen und Perspektiven insgesamt wertvolle Ansätze in Richtung der angestrebten Erweiterung, Prüfung und Infragestellung der bisher ›kanonischen‹ Forschungsparadigmen bereitstellen.

Zu den Beiträgen

Claudia Stockinger analysiert die literarische Gattung der Dorfgeschichte im 19. Jahrhundert als ›koloniale Ermächtigungsphantasie‹. Bereits diese grundlegende These impliziert eine Perspektive, in der das Ländliche nicht als isolierter Raum, sondern als Ergebnis von Aushandlungsprozessen mit dominanten Zentren verstanden wird. Für die Frage danach, wie das Bild des Dorfes durch koloniale Denkweisen geprägt wurde und welche Funktionen verschiedene Akteure bei der Formung dieses Bildes übernahmen, kommt der massenmedialen Verbreitung der Dorfgeschichten eine Schlüsselrolle zu. Insbesondere Publikationen in den viel gelesenen Familienblättern der Zeit (wie, allen voran, DIE GARTENLAUBE), trugen zur Formung und Ausdifferenzierung des ›Dorf-Skripts‹ bei und waren zugleich Teil eines Global-Village-Konzepts, das die Nationenbildungsprozesse seit 1850 nachhaltig bestimmte und das vermeintlich lokale Phänomen des Dorfes eng mit überregionalen, nationalen und sogar globalen Entwicklungen rückkoppelte. Dabei ging, wie der Beitrag zu zeigen versucht, die Kolonialisierung des Ruralen nicht nur von dominanten urbanen Zentren aus, sondern war auch innerhalb

der dörflichen Sozialität wirksam. Es bietet sich deshalb an, zwischen ›dorfinternen‹ und ›dorfexternen‹ Ermächtigungsprozessen zu unterscheiden und bewegliche Grenzen statt einseitiger Dominanzbeziehungen anzunehmen. Dass den Autor*innen von Dorfgeschichten die Aufgabe zukam, zwischen dem ihnen vertrauten Dorf und einer urban geprägten Leser*innenschaft zu vermitteln, die literarische Darstellung des Ruralen also stets durch die Perspektive desjenigen gefiltert wurde, der das Dorf bereits hinter sich gelassen hatte, ist deshalb nicht verwunderlich und macht das zeitgenössische Programm der Erzählgattung als Poetologie der ›double vision‹ sowie der distanzierten und dabei doch informierten Nähe lesbar. Am Beispiel des ›Falles‹ Franz Michael Felder, des dichtenden Landwirts, nimmt der Beitrag eine »liminale Figur auf dem Weg in die Postkolonialität« in den Fokus, die sich wirksamer Strategien des literarischen Feldes bediente. Die daran sichtbar werdende Ambivalenz zwischen der Inszenierung als indigener Stimme und der kritischen Distanzierung von urbanen Erwartungen an die ›Volkssprache‹ zeigt – das lässt sich gerade an der Auseinandersetzung mit der Rezeption Felders in der GARTENLAUBE und durch den Germanisten Rudolf Hildebrand ablesen – die komplexen Verhandlungen an der Grenze zwischen ländlicher Erfahrung und literarischer Repräsentation auf, mithin zwischen der Aneignung und gleichzeitigen Infragestellung dominanter Diskurse. Das Phänomen ›schreibender Bauer‹ wurde darüber zu einem publizistischen Produkt des 19. Jahrhunderts, das mit Blick auf Felders Anleihen bei James Fenimore Cooper und Eugène Sue die ländlichen Erfahrungen im Bregenzerwald durch die Linse einer transatlantischen, kolonial geprägten Erzähltradition reflektierte und darstellte.

Ludwig Anzengrubers Bauernstücke im Kontext des österreichischen Theaters und der gesellschaftspolitischen Strömungen des späten 19. Jahrhunderts stehen im Mittelpunkt von **Daniel Milkovits'** Beitrag, der sich für Anzengrubers wiederkehrende Inszenierungen ländlicher Topographien und Akteur*innen sowie – davon ausgehend – für die werkübergreifend beobachtbaren dramaturgischen Muster und deren Bedeutung für die spezifische Volksstückpoetik des österreichischen Dramatikers interessiert. Deutlich wird dabei, dass Anzengruber das ländliche Milieu als Bühne für die Verhandlung zeitgenössischer Debatten, allen voran die (religions-)politischen und ideengeschichtlichen Auseinandersetzungen seiner Zeit, nutzt; an einer realistischen Abbildung ist ihm ebenso wenig gelegen wie an der Darstellung sei es idyllischer, sei es isolierter (autarker wie autonomer) Welten. Indem sich die Stücke auf die zeitgenössischen religiösen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gegensätze beziehen, werden Anzengrubers rurale Schauplätze zu einer Bühne für virulente, sowohl für die städtische als auch die ländliche Bevölkerung relevante Konflikte: Am Beispiel von DER PFARRER VON KIRCHFELD (1870) wird das Rurale als Austragungsort der Kämpfe zwischen konservativer und progressiv-liberaler Kirchlichkeit offengelegt; Figuren wie der Steinklopferhanns in DIE KREUZELSCHREIBER (1872) verkörpern eine radikale Deseitsgewandtheit und eine an Ludwig Feuerbach geschulte Religionsphilosophie, die bäuerliche Alltagsinteressen zwar tangiert, zugleich aber transzendiert; und auch DER G'WISSENSWURM (1874) bietet eine »anthropologische und soziale Versuchsanordnung« zur Verhandlung aktueller gesellschaftlicher Debatten, indem die Komödie mit den Figuren »Nikodemi Dusterer« und »Horlacher-Lies« bigotte Religiosität und lebensbejahende Spiritualität einander gegenüberstellt. Insbesondere dieses Stück vermag so

Anzengrubers »Komödienpoetik des Indirekten« zu veranschaulichen, die als »Poesie der Dissonanz« Brüche transparent macht, anstatt diese zu harmonisieren. Der ländliche Raum, insbesondere die Natur, dienen in den Texten insgesamt als positive Instanz und Medium zur Verhandlung unterschiedlicher Weltanschauungen. Sie bilden nicht nur den Hintergrund für die dramatischen Verhandlungen, indem sie ein geeignetes metaphorisches Reservoir für die Profilierung der unterschiedlichen Welterklärungsmodelle bereithalten, sondern werden zu einem Ort, an dem das Göttliche unmittelbar erfahrbar wird und sich die Schönheit der Schöpfung erleben wie feiern lässt. Zu einer bloß dogmatischen Frömmigkeit bietet diese positive Naturverbundenheit eine – auch mit Blick auf die moralisch-didaktische Zielsetzung der Texte – wirksame Kontrastfolie.

Mit der Transformation der gängigen Bilder des Ländlichen in ein Marketingargument beschäftigt sich der Beitrag von **Alix Ricau**, die dafür die moderne Konsumkultur zwischen 1890 und 1920 am Beispiel ihres Tierumgangsverhaltens in den Blick nimmt. Dabei kann Alix Ricau zeigen, dass (und wie) Werbekampagnen oder die Idealisierungsprogramme von Kinder- und Jugendbüchern mit ihren je spezifischen Vorstellungsangeboten des ländlichen Raums auf ethische Bedenken angesichts der zunehmenden Industrialisierung der Tierhaltung und des steigenden Fleischkonsums reagierten. Im Zuge dessen hat die moderne westliche Medien- und Bildkultur die Einordnung bestimmter Tierarten in die Kategorie der Nutztiere mit den damit verbundenen Werten und Symboliken allererst begünstigt und die Verschleierung faktischer Ausbeutungszusammenhänge mit anhaltender Wirkung bis heute gefestigt. Durch die um 1900 beobachtbare Integration ländlicher Vorstellungswelten in die aufkommende Konsumkultur wird das Bild eines romantisierten Ländlichen, vergleichbar mit anderen imaginierten Räumen wie der Großstadt oder exotischen Orten, zu einer »Fantasiewelt mit eigener Ästhetik« aufgewertet und dient wie alle stereotype Narrative der Reduktion von Komplexität. Der ländliche Raum, den das hier vorgeschlagene Setting nicht mehr nur als einen geographischen oder wirtschaftlichen Raum betrachtet, sondern als medial wie konsumistisch verbreitetes und gerade im Urbanen angeeignetes Konstrukt ernst nimmt, wurde um 1900 als das unbekannte, scheinbar ursprüngliche Andere interessant gemacht und schon deshalb mit einer gleichsam »indigenen Authentizität« ausgestattet, um zum Sehnsuchtsort des einsetzenden Massentourismus auf- und ausgebaut zu werden. Die Normalisierung der (prekären) Bedingungen bei der Erzeugung von Nahrungsmitteln (etwa über die Idyllisierung ihrer Produktionsstätten) ging dabei mit einer Neubewertung der sesshaften Viehzucht gegenüber der Weidewirtschaft einher. Vor dem Hintergrund der damit verknüpften Logiken der Ökonomisierung und Gewinnmaximierung setzte die auf Sensationierung des Kleinen, Einfachen, Alltäglichen abonnierte Konsumkultur konsequenterweise auf eine Ästhetik des »Kitschs« und des »cute«, mittels derer es gelingen konnte, ländliche Lebens- und Arbeitsbedingungen zu verklären und die prekären Verhältnisse gerade der Tierhaltung zu kaschieren. Präsentiert wurde eine versöhnte, harmonisierte und (scheinbar) vertraute Realität eines Landlebens, das die »schockierenden Aspekte des Tierleids« ausblendete und die davon profitierende städtische Bevölkerung auch ethisch entlastete. Am Beispiel des VILLAGE SUISSE auf der Pariser Weltausstellung von 1900 führt der Beitrag die persuasive Kraft der zeitgenössischen Inszenierungsstrategien vor, pastorale Phantasieräume im Paradox der »simulakrischen« »Echtheit« »authentisch« sowohl erlebbar als auch erträglich zu machen. In diesem Sin-

ne erzeugte ein vielschichtiges Konglomerat an idealisierten Geschichten und Bildern die Illusion von Kohärenz zwischen den tatsächlichen Praktiken (zunehmend intensive Tierhaltung) und den Überzeugungen (Wunsch nach Tierwohl).

Bernhard Strickers Beitrag lotet anhand der zwischen 1933 und 1940 monatlich ausgestrahlten Sendung DEUTSCHER KALENDER. MONATSBILDER VOM KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN die Rolle des Radios in der NS-Zeit aus und setzt das Format zu den etablierten Konzepten und Strukturen des historischen Volkskalenders, insbesondere zu Johann Peter Hebels RHEINLÄNDISCHEM HAUSFREUND (dem eine »Vorbild«- bzw. »Modellfunktion« gerade für das Autorenduo Günter Eich und Martin Raschke attestiert wird) ins Verhältnis. Das »Nachleben« der kleinen Form des Kalendertexts im Rundfunk begründet sich mit der begrenzten Aufmerksamkeitsspanne der jeweiligen Rezipient*innen über die historische wie mediale Differenz hinweg und lässt sich auch mit Blick auf die beiderseits praktizierte »bunte Mischung« unterschiedlicher Genres und Textsorten rechtfertigen. Die Adaptationsleistung betrifft zudem funktionale Aspekte des Kalenders, etwa die zeitliche Regulierung des Alltags. Sowohl die Kalendertexte Hebels als auch die Radiosendungen nutzten, jeweils mit hoher, teils expliziter Sensibilität für die mediologischen Bedingtheiten der eigenen Darstellungsform ausgestattet, einen »orale[n] Erzählgestus« und mundartliche Elemente, um »Volkstümlichkeit« zu inszenieren. Beide Medien bezogen ihr Publikum aktiv mit ein, indem sie unterschiedliche Formen des kontinuierlichen Dialogs mit dem Publikum (etwa über serielle Verfahren der Publikumsbindung wie die zentrale Kunstfigur des HAUSFREUNDS bzw. des KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN) als Teil des »Kalendarhandelns« erprobten. Die gemeinschaftsstiftende Funktion stand ebenfalls bei beiden im Vordergrund. Beide Kalender konstruierten eine »Kunstform der Zeitordnung« und dienten als Medium der kulturellen Erinnerung, unterschieden sich in der ideologischen Ausrichtung allerdings fundamental. Verfolgten historische Kalender wie derjenige Hebels neben unterhaltlichen auch volksaufklärerische Zwecke und förderten u.a. durch gemeinsame Lektüre und spezifische Informationsvergabe regionale Gemeinschaften, hatte die NS-Propaganda keinerlei Interesse daran, die Vielschichtigkeit des Ruralen darzustellen. Vielmehr diente die energische Ausweitung des Rundfunks auf rurale Räume dazu, eine »quasi-rituelle«, gleichsam liturgische »Gemeinschaftserfahrung« zu erzeugen, mit der Aufhebung des Gefälles zwischen Stadt und Land räumliche wie symbolische Grenzen zwischen den Mitgliedern der *einen* sog. »Volksgemeinschaft« zu überwinden und beiherspielend damit zugleich eine idealisierte, antimoderne ländliche Identität im Sinne der nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Ideologie zu propagieren.

Eine Entgrenzung der kulturwissenschaftlichen Ruralitätsforschung nimmt der Beitrag von **Robert Lorenz** allein schon dadurch vor, dass er die bis dato wenig beachtete sorbische Minderheit ins Zentrum stellt. Untersucht wird der seit 1951 erscheinende sorbische Wandkalender MOJA DOMOWNJA (deutsch »Meine Heimat«) hinsichtlich seiner bildlichen Darstellung »des Sorbischen« bzw. »der Lausitz« in den verschiedenen Jahrzehnten seines Erscheinens. Sowohl in der Selbst- als auch der Fremdbeschreibung des Sorbischen spielt das Ländliche eine zentrale Rolle, da die Minderheit bis heute überwiegend in ländlichen Regionen ansässig ist und aus Sicht der Mehrheitsgesellschaft primär mit ruralem, vormodern wirkendem Brauchtum assoziiert wird. Wie Lorenz darlegt, handelt es sich bei dieser Form der Stereotypisierung nicht ausschließlich um eine Zuschrei-

bung von außen. Denn die im öffentlichen Diskurs als essenziell zum Sorbischen gehörig konstruierten Kulturmerkmale werden ebenso in die Selbstbeschreibung der Minderheit integriert und führen zu einer bis heute andauernden, teils stereotypisierten (Über-)Identifikation mit dem Ruralen. Dies belegen ebenso die untersuchten Titelbilder des Wandkalenders: während in den ersten Jahrzehnten der DDR noch versucht wurde, das Sorbische über die Titelmotive in eine nicht zuletzt urbane, sozialistische Moderne zu integrieren, dominiert spätestens seit den 1980er Jahren und bis heute eine Bildsprache der ländlich-idyllischen Zeitlosigkeit. Der Beitrag zeigt am Beispiel des Kalenders und seiner letztlich scheinbar ausbleibenden ›Entgrenzung‹ der sorbisch-ruralen Motivik nicht nur, dass Identitätskonstruktion mittels visueller Medien als komplexer Aushandlungsprozess vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Machtverhältnisse (etwa zwischen Mehrheit und Minderheit) zu betrachten ist, sondern verweist darüber hinaus auf die enormen Erkenntnispotenziale weiterführender Untersuchungen der sorbischen Publizistik und Bildpolitik nach 1945.

Anne D. Peiter untersucht den Völkermord durch die Hutu an den Tutsi in Ruanda im Jahr 1994 auf der Grundlage von autobiographischen Zeugnissen beider Gruppen und einiger von Jean Hatzfeld geführter Täter-Interviews. Die durch eine intensive sowohl persönliche als auch körperliche Nähe zwischen Tätern und Opfern zu charakterisierenden Gewalttaten geben sich in der Analyse als Formen des »landwirtschaftlichen Genozids« zu erkennen, bei dem Instrumente des täglichen Lebens für die Morde verwendet und die Tötungshandlungen über die Einbettung in landwirtschaftliche Routinen als Pflichtübungen normalisiert wurden. Die Ikonographisierung der Machete verdeckte dabei andere Tötungsformen und die Rolle von »Mord-Profis« wie die Miliz der Interahamwe, die durchaus mit modernen Waffen tötete. Dies diente der (negationistischen) Behauptung, es handle sich um einen »spontanen Ausbruch« von »Volkszorn« und nicht um einen geplanten Genozid. Der Text erklärt die in Ruanda beobachtbaren Rassifizierungsprozesse zu Effekten des die Täter*innen ideologisch radikalisierenden Hamiten-Mythos, der die Tutsi als »hochgewachsene Hirten« mit »aristokratischem Auftreten« gegen die vermeintlich minderwertigen Hutu (als »ackerbautreibende«, deshalb von Ernteunsicherheit und Dürren sehr viel mehr betroffene »Unterschicht«) ausspielte und zum Ventil bestehender, multifaktoriell begründeter sozioökonomischer Problemlagen wurde. Dessen Ursprünge sind in kolonialen, als Ordnungsversuche getarnten Polarisierungshandlungen zu suchen, in Folge derer sich die Gruppen mental wie formal – etwa im Zuge der Kennzeichnung ethnischer Zugehörigkeiten in den Ausweisen durch die belgische Kolonialmacht in den 1930er Jahren – gegeneinander abschotteten und so allererst identifizierbar wurden. Das Interesse an der Bereicherung, mithin an der Aneignung fremden Eigentums, vor allem aber die Brutalität gegenüber den Tieren in den reichhaltigeren Beständen von Tutsi-Familien wurde dabei ebenso Teil einer psychologischen Kriegsführung wie die Ausprägung einer Rhetorik der Dehumanisierung, die für die Tutsi einen abfällig gemeinten Katalog von Bezeichnungen wie »Schlangen«, »Käfer« oder »Kakerlaken« bereitstellte. Ihrer Selbstwahrnehmung nach erlebten die Täter nicht nur Plünderungen, sondern auch Tötungen bezeichnenderweise als »Erntezeit« und begrüßten den Genozid gar als eine (mal mehr, mal weniger) willkommene Abwechslung vom bäuerlichen Alltag oder setzten ihn gar damit gleich. Intoxikationen (vor allem durch den Konsum von Alkohol) erleichterten

bzw. unterstützten diese Einstellung, die in abendlichen Festivitäten ritualisiert und habitualisiert wurde. Diese Faktoren trugen dazu bei, dass die ländliche Welt Ruandas im Frühjahr 1994 täterseitig eine »verstörende Mischung aus Routine und potlatchartigem Wohlbefinden« erlebte, die sich nicht zuletzt mit der Insinuation einer strukturellen Ähnlichkeit zwischen Feld- und »Tötungsarbeit« begründete und, folgt man den Täter-Aussagen, trotz aller »Zumutungen« genau deshalb auch aushalten ließ.

Ganz explizit mit dem Phänomen und Begriff der »Entgrenzung« beschäftigt sich der Beitrag von **Werner Nell**. Anhand der von Richard Grathoff eingeführten Unterscheidung zwischen »Schranken« und »Grenzen« untersucht Nell Formen der Konfrontation ländlicher Lebenswelten mit Erfahrungen der Entgrenzung und Transformation hinsichtlich der in ruralen Räumen gegebenen Handlungsmöglichkeiten im Umgang mit diesen Entwicklungen, sowohl in realweltlichen Kontexten als auch mit Blick auf die literarische Imagination. Unter »Schranken« werden dabei Normen- und Grenzsetzungen verstanden, die das Ergebnis gelebter Erfahrung in Aushandlungsprozessen des Zusammenlebens von Menschen in ihren jeweiligen sozialen Nahräumen sind, während »Grenzen« von außen und durch übergeordnete, außerhalb dieser Räume verortete Macht- und Normsetzungsinstanzen bestimmt und definiert werden. Während der Beitrag diese Sichtweise auf Be- und Entgrenzung zunächst für eine Analyse der Möglichkeiten der Steuerung und Gestaltung des sozialen Wandels und gesellschaftlicher Transformation in ländlichen Räumen erprobt, stehen schließlich zwei literarische Texte im Mittelpunkt, die Grenzen und Schranken sowie darauf bezogene Handlungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Phasen des Modernisierungsprozesses analysierbar machen. So zeigen die *SCHWARZWÄLDER DORFGESCHICHTEN* (ab 1842) von Berthold Auerbach Handlungsräume im Umgang mit gesellschaftlichen Beschränkungen und Grenzkonstruktionen im 19. Jahrhundert auf und imaginieren eine gestaltbare Gesellschaft, die auch dem Einzelnen konkrete räumliche Entgrenzungen erlaubt (Auswanderung, Gemeinde-Neugründung etc.). Im Gegenwartsroman *BEVOR ALLES VERSCHWINDET* (2013) von Annika Scheffel hingegen dominiert die Machtlosigkeit der Individuen angesichts von Transformationen, Grenzsetzungen und Entgrenzungen, die sich ihrer Kontrolle entziehen, sodass sich ihr Handlungspotenzial auf einen Eskapismus in Phantasien, Träume und Erinnerungen beschränkt.

Jodok Trösch nimmt ebenfalls einen Grenz- und Übergangsraum in den Blick, der in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung zu ruralen Imaginationen bisher noch wenig Aufmerksamkeit erfahren hat: die Schweizer »Agglo«. Als »Ort einer gegenseitigen Entgrenzung des städtischen und des ländlichen Raums, die für große Teile des schweizerischen Siedlungsgebiets prägend ist«, fungiert die Agglo in schweizerischen Diskursen und literarischen Texten als »dritter Raum« oder Zwischenraum, der besondere Erzähl- und Darstellungsmöglichkeiten mit sich bringt. Dieser spezifischen Ästhetik der Agglo-Literatur spürt der Beitrag anhand zweier literarischer Beispiele aus den letzten 40 Jahren nach, die zugleich Beginn und vorläufigen Höhepunkt der literarischen Auseinandersetzung mit der Agglo markieren: Franz Hohlers Roman *DER NEUE BERG* (1989) und Kim de l'Horizons *BLUTBUCH* (2022). Während beide Autoren einen durchaus kritischen Blick auf die Agglo und die mit ihr verbundenen Lebensverhältnisse entwickeln – bei Hohler etwa in Form eines Katastrophenromans mit teils ironischer Tonalität –, nähert sich de l'Horizons Roman der Agglo ebenso als einem Ort, der alternative

Lebensentwürfe zumindest potenziell integrieren und begünstigen könnte. Insgesamt wird die Agglo als ein vielseitiger Raum der Entgrenzung und Aushandlung von Transformationserfahrungen greifbar, dessen ästhetisches Potenzial von der Literaturwissenschaft bisher nur in Ansätzen erschlossen wurde und vielfältige Anknüpfungspunkte für weiterführende Studien bietet.

Während mit der ›Agglo‹ bereits ein Übergangsraum zwischen dem Ruralen und dem Urbanen im Mittelpunkt stand, widmet sich der Beitrag von **László V. Szabó** so- dann ebenso Formen der Entgrenzung zwischen diesen beiden oft dichotom gedachten Kategorien, allerdings unter Zuhilfenahme des Begriffs ›Rurbanität‹. Betrachtet werden Werke des siebenbürgisch-sächsischen, deutschsprachigen Autors Hans Bergel (1925–2022), der sich literarisch vielfältig und häufig im autofiktionalen Erzählmodus mit seiner Heimatregion auseinandersetzt. Szabó verdeutlicht, dass seine Texte nicht nur Vermischungs- und Verflechtungskonstellationen zwischen Stadt und Land aufzeigen, sondern ebenso transkulturelle Entgrenzungen anschaulich werden lassen. Bergels Prosawerke werden so »Zeugnisse einer Entgrenzung und Verschmelzung der Kulturen und Kulturräume im historischen Siebenbürgen, zugleich eines Ineinandergehens vom Ruralen und Urbanen im erzählten Raum Süd-Ost-Siebenbürgen«. Der Beitrag eröffnet erkenntnisreiche Perspektiven auf eine bisher eher an der Peripherie des aktuellen Forschungsdiskurses verortete Region und ein noch kaum erschlossenes Textkorpus, das Einblicke in eine regionalspezifische »transkulturelle Poetik des Wissens« über das Leben in den entgrenzten, interkulturellen Zwischenräumen des Ländlichen erlaubt.

Aber auch filmische Inszenierungen des Ruralen sind Gegenstand dieses Bandes, so etwa in **Christian Rüdigers** Untersuchung von Joe Wrights *PRIDE & PREJUDICE* (GBR/USA/FRA 2005), einer Verfilmung des gleichnamigen Romans von Jane Austen. Vor dem Hintergrund der Genre-Konventionen des britischen *heritage films*, an denen sich der Film orientiert, zeigt Rüdiger auf, wie *PRIDE & PREJUDICE* filmische Erfahrungsräume des Ruralen kreiert, die mit Hilfe nostalgischer Verklärung nicht zuletzt einer nationalen Selbstvergewisserung und der Stabilisierung hegemonialer Machtverhältnisse dienen. Im Sinne der ›entgrenzten‹ Perspektive betont der Beitrag dabei die Dynamik sowie den Konstruktionscharakter des Ruralen, das sich auch im Film nicht als eindeutig fixierter, geographisch lokalisierbarer Gegenort zum Urbanen manifestiert, sondern als transitorisches, zeitlich-räumliches Gefüge. Wie Rüdiger demonstriert, eröffnet die nostalgische Ländlichkeit in *PRIDE & PREJUDICE*, die sich aus der Schaffung filmischer Bildräume, die Ruralität als Bedeutungsträger erst in der Bewegung entstehen lassen, Bildlogiken der englischen *picturesque*-Ästhetik sowie der Gegenüberstellung von Miniatur und Gigantischem speist, wertvolle analytische Zugänge zu den Inszenierungspraktiken des Ruralen im populären Film und ihren Verschränkungen mit Geschichtsdiskursen sowie geschlechtlichen, kolonialistischen oder klassenspezifischen Hegemonieverhältnissen.

Jene historisch gewachsenen und nicht selten auf Gewalt basierenden Be- und Eingrenzungen des ruralen Raumes sind ebenso Gegenstand des filmwissenschaftlichen Beitrags von **Tim Lindemann**. Darin steht das US-amerikanische Filmdrama *FROZEN RIVER* (USA 2008, R: Courtney Hunt) im Mittelpunkt, das ebenso als ein Beispiel für einen um 2010 aufkommenden Trend zur filmischen Auseinandersetzung mit Armut und Marginalität in ländlichen Regionen, das *New Rural Cinema*, zu verstehen ist. Anders als im bisherigen Mainstreamkino werden ländliche Umgebungen inFil-

men wie *FROZEN RIVER* nicht romantisiert, sondern als Räume gelebter Erfahrungen und sozialer Gemeinschaft greifbar, in denen die Mechanismen der Verarmung und Diskriminierung insbesondere Indigener und anderer marginalisierter Gruppen in den ruralen USA sichtbar werden. Durch einen geschickten Umgang mit dem Motiv der Grenze bzw. ihrer Überschreitung und Dekonstruktion erkundet *FROZEN RIVER* laut Lindemann nicht nur Möglichkeiten, der Entfremdung und Vereinzelung in der kapitalistischen und neoliberalen Gesellschaft durch Praktiken der Solidarität und Zusammenarbeit zu begegnen. Er markiert zugleich die herrschenden politischen, ethnischen, rechtlichen und ökonomischen Grenzziehungen als höchst prekäre, auf einer langen Historie des Kolonialismus und der Ausbeutung basierende Konstrukte, zu deren Hinterfragung die gezeigte Filmhandlung einlädt. Mit seiner impliziten Kritik an stereotypen Darstellungen des Ruralen vor dem Hintergrund eines hegemonialen nationalen Selbstverständnisses der USA und seines grenzüberschreitenden Blicks auf das Zusammenleben in ethnisch diversen, ökonomisch »abgehängten« Regionen wird *FROZEN RIVER* in Lindemanns Analyse als ein Film begreifbar, der Entgrenzungsprozesse im und des Ruralen sowohl beobachtet als auch ästhetisch und politisch produktiv zu machen versteht.

Am Beispiel der ungarndeutschen Literatur, genauer der *SCHWABEN*-Trilogie von Robert Balogh (2001–2007) und des Romans *ÖREG BANDA* [*ALTE BANDE*, 2021] von László Kollár-Klemencz, geht **Erika Hammer** der Frage nach Grenzüberschreitungen in der Darstellung ruraler Räume nach. Indem beide Werkzusammenhänge auf je spezifische Weise traditionelle Vorstellungen des Ruralen aufbrechen, bieten sie je neue Perspektiven auf die sich verändernden Beziehungen zwischen Raum, Identität und Kultur. Der Beitrag geht davon aus, dass Ruralität im Sinne des »significant imaginative space« (Paul Cloke) heterogener Vorstellungswelten zum Erleben des Raumes und seiner literarischen Darstellung in einem zirkulären Verhältnis steht, um auf dieser Grundlage die Funktion des Dorfs als eines kulturellen Bedeutungsträgers für die Konstituierung einer »ungarndeutschen Identität« auf den Prüfstand zu stellen. Als eine solchermaßen identitätsstiftende Größe nach 1945 durch Akkulturationserwartungen und Assimilationsprozesse im Sozialismus stark bedroht, regredierte das Dorf in der Folge zu einer Sehnsuchtsgröße im Sinne der Idee einer »greifbaren Zugehörigkeit« zu einer spezifischen Tradition. Mit dieser ambivalenten Gemengelage geht Baloghs Trilogie auf eine sehr differenzierte Weise um, indem Vergangenheit und Gegenwart perspektivenreich miteinander kommunizieren und raumzeitliche Ordnungen dadurch zunehmend aufgelöst werden. Einsinnige Identifikationsbedürfnisse werden dabei permanent unterwandert, Vorstellungen eines immer schon dagewesenen, gleichsam unwandelbaren Dorfs als Sehnsuchtsbilder entlarvt und mit Gegenbildern des Anti-Idyllischen widerlegt. Die Romane reflektieren mithin die Grenzen des Erinnerns und Erzählens gerade mit Blick auf die Sicherheit der darin transportierten Deutungsangebote. Dagegen zeichnet *ÖREG BANDA* das Dorf als »gut funktionierende geschlossene Gemeinschaft« mit verbindlichen Normen, die Konflikte handhabbar machen, gleichsam »paradiesische« Zustände ermöglichen und auf diese Weise Identifikationsangebote bereitstellen, denen man sich solange nicht entziehen muss, bis schließlich doch die Außenwelt u.a. in Gestalt des Zweiten Weltkriegs und sich daran anschließender Modernisierungsprozesse in die »Idylle« einbricht und diese irreversibel verändert.

Der Beitrag von **Maren Eckart** interessiert sich für die Darstellung insularer Identitäten in Dörte Hansens Roman *ZUR SEE* (2022) vor dem Hintergrund ihrer touristischen Erzeugung. Der durch den Tourismus evozierte tiefgreifende Strukturwandel macht das Inseldasein zu einer Bühne, auf der sowohl Einheimische als auch Tourist*innen zu Figuren in einem rein »dramaturgischen sozialen Spiel« werden. Alles, was geschieht, ist demnach nicht »echt«, sondern lediglich Ergebnis von Authentizitätsinszenierungen, und die fiktive Insel als besondere Form eines ruralen Experimentierfelds wird so zu einer »entgrenzten«, instabilen Projektionsfläche, die sich stets verändernden Zuschreibungen und Transformationsprozessen unterliegt. Dass nicht nur die Literatur imaginäre Raumzeitordnungen schafft, sondern auch der Tourismus diese Funktion erhält, wenn er Bildwelten über reale Räume stellt oder beide Ebenen überblendet, wird dabei u.a. mit MacCannells Konzept der »Staged Authenticity« theoretisiert und an einzelnen Handlungsträgern erprobt. Einheimische agieren in diesem Spiel in einer dramaturgisch begründeten Spannweite zwischen Inszenierungsverweigerung und unterschiedlichen Graden der entfremdet-inszenierten Authentizität; die dazu in Opposition stehende, kaum mehr individualisiert wahrgenommene Gruppe der Ganzjahres-Tourist*innen gibt sich entweder (mehr oder weniger erfolgreich) dem Authentizitätsversprechen hin oder ist sich des »fingierten Spiels mit der Authentizität« bereits »bewusst«, ohne in der offensichtlichen Diskrepanz zwischen Erwartungserwartung und Einlösungsbehauptung ein Problem zu erkennen. Letztendlich aber wird, so das dystopische Resümee des Textes, der (kulturelle, soziale und schließlich auch reale) »Untergang« von Inseln nicht aufzuhalten sein, die ihre »Daseinsberechtigung« auf »Fake-Authentizitäten« aufbauen.

Der Beitrag von **Gabriella R. Higgins** widmet sich hingegen keinem gegenwärtig und real existierenden ruralen Raum, sondern einem Ort, dessen Bedeutung sich vor allem in der kulturellen und kollektiven Erinnerung entfaltet: dem Shtetl. Dabei handelte es sich um ländliche Siedlungen mit mehrheitlich jüdischer Bevölkerung, die vor allem für das östliche Europa des 19. Jahrhunderts prägend waren, im Zuge der Verbrechen gegen die Juden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts allerdings weitgehend zerstört wurden. Anhand des Romans *THE LOST SHTETL* (2020) von Max Gross analysiert Higgins die Rolle des Shtetls in der Erinnerungskultur der aschkenasischen Juden und zeigt auf, wie der rurale Raum in diesem Zusammenhang als Kristallisationspunkt einer spezifischen Form der »diasporischen Nostalgie« fungiert. Der Roman imaginiert den Einbruch der urbanisierten Gegenwart des 21. Jahrhunderts in ein isoliertes, aus der Zeit gefallenes Shtetl und bildet damit »Schockerfahrungen« ab, die aus der wechselseitigen Entgrenzung des Ruralen und des Urbanen resultieren und spätestens seit dem 19. Jahrhundert immer wieder Thema literarischer Auseinandersetzungen mit Transformationsvorgängen sind. Obwohl Gross' Text, wie Higgins schlussfolgert, die tradierte Stadt-Land-Opposition letztlich beibehält und so auch zur weiteren nostalgischen Idealisierung des Shtetls beiträgt, handelt es sich doch um eine aufschlussreiche literarische Versuchsanordnung, die nicht zuletzt die Frage nach der Kompatibilität idealisierter Ländlichkeitsvorstellungen bzw. -erinnerungen mit zeitgenössischen Wirklichkeiten aufwirft und in einem kulturell wie historisch spezifischen Problemzusammenhang fiktional und spielerisch verhandelt.

Neben Film und Literatur sind auch das Fernsehen und seine Formen der Inszenierung und medialen Konstruktion des Ruralen Gegenstand des Bandes. So untersucht **Christian Hißnauer**, wie der ländliche Raum in deutschen dokumentarischen und fiktionalen Fernsehformaten (etwa der TATORT-Reihe) der letzten Jahre zunehmend zum Schauplatz ideologischer Auseinandersetzungen avanciert. Sind Dörfer und rurale Regionen zum einen *gefährdet* aufgrund von Abwanderung und ökonomisch-sozialen Transformationsprozessen, erscheinen sie zugleich als *gefährliche* Räume, wenn sie von Rechtsradikalen, Reichsbürgern oder ähnlichen Gruppierungen angeeignet und damit zur Bedrohung für die demokratische Mitte werden. Dominierte bis vor Kurzem noch die Darstellung des Ländlichen als entgrenzter, individuell-emanzipatorischer Möglichkeitsraum in den medialen Inszenierungen ruraler Räume, gesellt sich zu diesen Trends der *Idyllisierung* und *Idealisierung* nun die *Ideologisierung* hinzu: Der »Kampf« um den Raum, seine Besetzung durch die genannten rechtsextremen Gefahrenfiguren und ggf. der Widerstand dagegen sind vermehrt in Fernsehformaten zu beobachten. Während es dabei auch zu einer Verharmlosung dieser rural-rechten »Randphänomene« kommen kann, versuchen viele der untersuchten Produktionen durchaus, Strategien der Raumaneignung durch rechte Akteure offenzulegen und so für einen kritischen, informierten Umgang mit dem entgrenzten »Gefahrenraum« der ideologisch besetzten bzw. besetzbaren Provinz zu sensibilisieren.

Leonie Geef, Alica Jarošová und Marc Weiland gehen der nicht nur sozialpolitisch relevanten Frage nach der Sichtbarkeit von Frauen im ländlichen Raum nach. Sie berücksichtigen dafür insbesondere landwirtschaftliche Kontexte und ziehen Quellen ganz unterschiedlicher Art zu Rate, alltagsweltliche ebenso wie literarische oder filmische. Bereits das Setting des Beitrags verschafft damit einer bislang strukturell marginalisierten oder gar ganz ausgeblendeten Gruppe Sichtbarkeit und gibt den Frauen eine Stimme – ganz anders als dies (wie der Beitrag verdeutlicht) offizielle Statistiken tun, in denen die Arbeit von Frauen in der Regel gar keine eigens ausgewiesene Rolle spielt. Die Folgen für die Frauen aber sind unübersehbar, nicht nur in monetärer Hinsicht, sondern vor allem auch mit Blick auf die soziale Position und das persönliche Erleben (etwa von Wertschätzung). Ein zentraler Aspekt des Beitrags betrifft die Darstellung von »Tradwives« in den sozialen Medien, die ein traditionelles, »klassisches« Rollenmodell der Frau als Hausfrau und Mutter popularisieren, indem sie es ästhetisch überhöhen, es so als begehrenswert wie generisch angemessen präsentieren und zugleich aber auch allererst (etwa als eine schätzenswerte »Berufung«) ausstellen. Komplementär dazu affirmieren und naturalisieren US-amerikanische Serienproduktionen wie Taylor Sheridans *LANDMAN* (Paramount+ 2024) oder Noah Hawleys *FARGO* (aktuell in fünf Staffeln, FX 2014–2024) männlich dominierte ländliche Räume und herkömmlich-patriarchale Geschlechterhierarchien, die auf die Unterordnung und sexuelle Verfügbarkeit der Frau abonniert sind. An diesen medial verbreiteten Bildern zu den realen Arbeitsbedingungen und Lebenserfahrungen von Bäuerinnen und anderen in der Landwirtschaft tätigen Frauen ins Verhältnis gesetzt, zeigt sich: Deren meist substanziell bedeutsame Leistungen werden oftmals weder (wenn überhaupt) angemessen vergütet noch führen die Tätigkeiten zur finanziellen Unabhängigkeit und beruflichen wie privaten Selbstständigkeit. Die eigene Prekarität aber übergehen die Frauen nicht selten und aus je individuellen Gründen (wobei etwa »Scham« eine bedeutende Rolle

spielen dürfte) in einem »diskursiven Schweigen« (Sandra Contzen). Zugleich macht der Beitrag deutlich, dass traditionelle Dichotomien und Grenzen, die dem Ländlichen zugeschrieben werden, durchlässiger und komplexer werden, etwa durch die globale Vernetzung von Bildern des Ländlichen in sozialen Medien und massenhaft rezipierten Formaten, und auch das genannte Phänomen der »Tradwives« inszeniert letztendlich ein lediglich vermeintlich traditionelles ländliches Leben, weil auch dieses eben doch durch moderne Technologien geprägt ist und von weltweit agierenden Aufmerksamkeitsökonomien getragen wird. Durch mediale Verarbeitung und Verbreitung werden retraditionalisierende Tendenzen und reale Agency auf dem Land erstens nach den je unterschiedlichen sozialen Gruppierungen und Herkunftsn der Akteur*innen gleichermaßen visibel, zweitens Gegenstand kritischer Reflexion sowohl der Arbeitswelten, des Freizeitverhaltens oder des Privatlebens (die auffällig ineinander übergehen) als auch der Geschlechterhierarchien oder sozialer Ungerechtigkeiten – und nicht zuletzt vor diesem Hintergrund (wie in Dörte Hansens *ALTES LAND*, 2015; oder in Juli Zehs *ÜBER MENSCHEN*, 2021) drittens in ein »Empowerment«-Narrativ transformiert.

Gemäß seinem germanistisch-sorabistischen Profil schließt der Band mit einem Beitrag, der sich der filmischen Selbstbeschreibung der sorbischen Minderheit in der Gegenwart widmet. **Willi W. Barthold** stellt die Frage, welche Rolle das Rurale, das, wie bereits im Aufsatz von Robert Lorenz zu sehen, traditionell einen wesentlichen Kern sorbischer Identitätskonstruktion ausmacht, in neueren Imaginationen möglicher Zukünfte des Sorbischen spielt. Untersucht werden die beiden 2023 und 2024 erschienenen Teile der Episodenfilmreihe *SERBSKA UTOPIJA* des Cottbuser Filmemachers Erik Schiesko. Während die sorbische Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts damit begannen, die sorbische Zukunft als eine »entgrenzte« zu denken, in der Identität sowie etablierte Eigen-Fremd-Unterscheidungen zunehmend als hybrid, interkulturell und dynamisch verstanden werden, gehen diese aktuellen Filmproduktionen wieder den entgegengesetzten Weg. Eine »Entgrenzung des Ruralen« im Sinne einer progressiven Veränderung und Erweiterung der ländlich geprägten sorbischen Kulturelemente in Richtung einer zukunfts-fähigen Modernisierung wird dort lediglich als eine kurze Etappe auf dem Weg zum Untergang des Sorbischen verworfen. Stattdessen suchen die Filme die Zukunft des Sorbischen in einer »Ruralität ohne Grenzen«, einer erneuten Hinwendung zum Vormodern-Ländlichen als scheinbar unhintergehbarem Kern sorbischen Wesens, dessen Bestand als durch das »Schicksal« und die mit der »sorbischen Natur« verwobenen mythischen Gestalten gesichert und festgeschrieben verstanden wird. Das Ländliche, das in den letzten Jahren zunehmend auch als »Zukunftsraum« oder Raum des »guten Lebens« diskursiviert wurde, dient hier zunächst als Schauplatz einer Dystopie des Kulturverlusts und sodann als zentraler Bezugspunkt einer reaktionären und auf Selbstviktimisierung basierenden Identitäts- und Zukunftskonzeption. Schließlich demonstriert der Beitrag damit erneut den Erkenntnisgewinn einer Betrachtung von Minderheitendiskursen und -kontexten innerhalb etablierter Forschungsparadigmen zum Ländlichen als Weg in eine zunehmend entgrenzte und dekanonisierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Ruralen.

Die Herausgebenden danken allen Beitragenden für ihre unermüdliche und gründliche Arbeit an diesen überaus vielfältigen und gewinnbringenden Forschungsaufsätzen. Auch der gemeinsame Austausch im Rahmen der diesem Band vorausgegangenen

gleichnamigen Internationalen Tagung an der Technischen Universität Dresden am 03. und 04. April 2024 war höchst anregend für die weitere Auseinandersetzung mit Fragen entgrenzter Ruralität, weshalb wir allen Teilnehmenden dafür ebenfalls einen großen Dank aussprechen möchten. Für vielfältige Unterstützung bei der Organisation und Durchführung der Veranstaltung sowie bei der Redaktion des Bandes bedanken wir uns ganz herzlich bei Michèle Lichtenstein, Marielena Rasch, Rebecca Surber und Alena Naumann. Für die Finanzierung des Bandes danken wir der Graduiertenakademie der Technischen Universität Dresden, die die Publikation im Rahmen des Förderprogramms »Postdoc Starter Kit« ermöglichte, sowie der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) für die Förderung aus dem Open Access Publikationsfonds, die die Veröffentlichung dieser Beiträge als frei zugängliche wissenschaftliche Ressource erlaubt. Nicht zuletzt gilt unser Dank den Mitarbeitenden des transcript Verlags, die mit ihrer Unterstützung und Flexibilität die erfolgreiche Umsetzung des Projekts sicherstellten.

Literaturverzeichnis

- Amodeo, Immacolata (1996): »Die Heimat heißt Babylon«. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Ashcroft, Bill/Griffith, Gareth/Tiffin, Helen (1989): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literature*. London: Routledge.
- Barlösius, Eva: »Dörflichkeit? Theoretische und empirische Reflexionen über einen heterodoxen Begriff«, in: *Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie* 66/2, S. 55–68.
- Barthold, Willi W. (2021): »Eine sorbisch-deutsche Dorfgeschichte. Die Kolonialisierung ländlicher Räume in der deutschsprachigen Literatur der Sorben am Beispiel von Jurij Brězans *Der Gymnasiast*«, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF XXXI/3, S. 474–493.
- Barthold, Willi W. (2023a): »Medienübergreifende Dorfromantik. Über »Ländlichkeit« im Videospiel als transmediale Genre-Passage«, in: Martin Hennig/Hans Krah (Hg.): *Spielzeichen IV. Genres – Systematiken, Kontexte, Entwicklungen*. Glückstadt: wvh, S. 161–182.
- Barthold, Willi W. (2023b): »Ungleichheitssensitive Geschichten vom Land. Über Dorf und Provinz als literarische Räume der Darstellung und Reflexion von Intersektionalität«, in: Verónica Abrego et al. (Hg.): *Intersektionalität und erzählte Welten. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven*. Darmstadt: wbg, S. 211–232.
- Baumann, Christian (2018): *Idyllische Ländlichkeit. Eine Kulturgeographie der Landlust*. Bielefeld: transcript.
- Baur, Uwe (1978): *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*. München: Fink.
- Bell, David/Valentine, Gill: »Queer Country. Rural Lesbian and Gay Lives«, in: *Journal of Rural Studies* 11/2, S. 113–122.
- Brandth, Berit (1995): »Rural Masculinity in Transition. Gender Images in Tractor Advertisements«, in: *Journal of Rural Studies* 11/2, S. 123–133.

- Bryant, Lia/Pini, Barbara (2011): *Gender and Rurality*. London: Routledge.
- Chiellino, Carmine (2007): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Decker, Anja/Trummer, Manuel (Hg.) (2020): *Das Ländliche als kulturelle Kategorie. Aktuelle kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Stadt-Land-Beziehungen*. Bielefeld: transcript.
- Dirksmeier, Peter (2009): *Urbanität als Habitus. Zur Sozialgeographie städtischen Lebens auf dem Land*. Bielefeld: transcript.
- Donovan, Josephine (2010): *European Local-Color Literature. National Tales, Dorfgeschichten, Roman Champetres*. New York: Continuum.
- Ehrler, Martin/Weiland, Marc (Hg.) (2018): *Topografische Leerstellen. Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften*. Bielefeld: transcript.
- Fenske, Michaela (2015): »Ländlichkeit als Aushandlungsraum spätmoderner Geschlechtlichkeit«, in: dies./Dorothee Hemme (Hg.): *Ländlichkeit in Niedersachsen. Kulturanthropologische Perspektiven auf die Zeit nach 1945*. Göttingen: Schöner, S. 87–91.
- Foroutan, Naika (2019): *Die postmigrantische Gesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Fulkerson, Gregory M./Thomas, Alexander R. (2019): *Urban normativity. Reality, Representation, and Everyday Life*. Lanham: Lexington Books.
- Gammerl, Benno (2015): »Jenseits der Metronormativität? Westdeutsche Lesben und Schwule zwischen Land und Stadt«, in: Franz-Werner Kersting/Clemens Zimmermann (Hg.): *Stadt-Land-Beziehungen im 20. Jahrhundert. Geschichts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Paderborn: Schöningh, S. 155–179.
- Goldberg, Christine (2003): *Postmoderne Frauen in traditionellen Welten. Zur Weiblichkeitskonstruktion von Bäuerinnen*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Göttsch-Elten, Silke (2017): »Ländlichkeit als sinnliche Erfahrung. Zu einem Wahrnehmungsparadigma der Moderne«, in: Karl Braun et al. (Hg.): *Kulturen der Sinne. Zugänge zur Sensualität der sozialen Welt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 62–77.
- Hahne, Ulf (2011): »Neue Ländlichkeit? Landleben im Wandel«, in: *Der Bürger im Staat* 61/1-2, S. 12–18.
- Harbrecht, Katia et al. (Hg.) (2020): *Die unsichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume, und Randfiguren in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript.
- Hein, Jürgen (1976): *Dorfgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Herbenstreit-Müller, Sabine/Helbrecht-Jordan, Ingrid (1990): *Frauenleben in ländlichen Regionen. Individuelle und strukturelle Wandlungsprozesse in der weiblichen Lebenswelt*. Bielefeld: Kleine Verlag.
- Hißnauer, Christian (2020): »*Unser Dorf hat Wochenende*. Die mediale Aufwertung der Provinz und des Dörflichen im Fernsehdocumentarismus der Dritten Programme«, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF XXX/2, S. 399–417.
- Hißnauer, Christian (2023): *Das Raum-Zwischenraum-Modell. Zu einer integrativen Rahmentheorie medialer Raumproduktion*. Hamburg: Avinus.
- 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. 142–165.
- Jacobs, Fabian/Laschewski, Lutz (2018): »Diesseits und Jenseits der Insel. Über die räumliche Konstitution sorbischer Kultur«, in: *Lětopis* 65/2, S. 122–151.
- Johnson, Colin R. (2013): *Just Queer Folks. Gender and Sexuality in Rural America*. Philadelphia: Temple UP.
- Jones, Elizabeth B. (2009): *Gender and Rural Modernity. Farm Women and the Politics of Labor in Germany, 1871–1933*. Farnham: Ashgate.
- Jurcic, Christina/Blanco, Margarita (Hg.) (2019): *Narrationen in Bewegung. Deutschsprachige Literatur und Migration*. Bielefeld: Aisthesis.
- Kasper, Norman (2021): »Das gute Leben kommt noch. Dorfgeschichte und Geschichtsdiskurs in der Literatur der frühen DDR: politisch-poetische Allianzen bei Jurij Brězan«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 323–340.
- Kledzik, Emilia (2017): »Geopoetik der Provinz. Betrachtungen über den Raum anhand der Werke von Wolfgang Hilbig und Jurij Brězan«, in: Ulrike Jekutsch (Hg.): *Räume, Zeiten und Transferprozesse in der polnischen und anderen ostmitteleuropäischen Literaturen*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 29–56.
- König, René (1958): *Grundformen der Gesellschaft: Die Gemeinde*. Hamburg: Rowohlt.
- Langner, Sigrun/Weiland, Marc (Hg.) (2022): *Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung*. Bielefeld: transcript.
- Langthaler, Ernst (2014): »Das Dorf (er-)finden. Wissensfabrikation zwischen Geschichte und Gedächtnis«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript, S. 53–82.
- Langthaler, Ernst/Sieder, Reinhard (2000): »Die Dorfgrenzen sind nicht die Grenzen des Dorfes. Positionen, Probleme und Perspektiven der Forschung«, in: dies. (Hg.): *Über die Dörfer. Ländliche Lebenswelten in der Moderne*. Wien: Turia und Kant, S. 7–31.
- Lefebvre, Henri (1991): *The Production of Space*. Malden, Oxford und Carlton: Blackwell.
- Little, Jo (2002): »Rural Geography. Rural Gender Identity and the Performance of Masculinity and Femininity in the Countryside«, in: *Progress in Human Geography* 26/5, S. 665–670.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Maschke, Lisa/Mießner, Michael/Naumann, Matthias (2020): *Kritische Landforschung. Konzeptionelle Zugänge, empirische Problemlagen und politische Perspektiven*. Bielefeld: transcript.
- Mecklenburg, Norbert (1982): *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein: Athenäum.
- Mohring, Katharina/Moser, Natalie/Schneider, Ulrike (Hg.) (2025): *Stadt – Land. Auseinandersetzungen einer markanten Differenz in Literatur und Gesellschaft der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Neal, Peter (Hg.) (2003): *Urban Villages and the Making of Communities*. London: Spon Press.

- Nell, Werner/Marszałek, Magdalena/Weiland, Marc (Hg.) (2018): *Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit*. 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. 13–53.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.) (2021): *Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Neu, Claudia (2018): »Akteure der Neuen Dörflichkeit«, in: *Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie* 66/2, S. 11–22.
- Neumann, Birgit (2009): »Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur. Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung«, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*. Bielefeld: transcript, S. 115–138.
- Neumann, Michael/Twellmann, Marcus (2014a): »Dorfgeschichten. Anthropologie und Weltliteratur«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 88/1, S. 22–45.
- Neumann, Michael/Twellmann, Marcus (2014b): »Marginalität und Fürsprache. Dorfgeschichten zwischen Realismus, Microstoria und historischer Anthropologie«, in: *IASL* 39/2, S. 476–492.
- Neumann, Michael/Twellmann, Marcus (2021): »CFP: Provinz postmigrantisch? (01.05.2021)«, in: *H-Gertmanistik vom 01.05.2021*. URL: <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/7272388/cfp-provinz-postmigrantisch-01052021> (zuletzt 11.06.2025).
- Neumann, Michael/Twellmann, Marcus (2023): »Einleitung. Postmigrantische Perspektiven in der Peripherie«, in: *IASL* 48/2, S. 379–397.
- Oedl-Wieser, Theresia (1997): *Emanzipation der Frauen auf dem Land. Eine explorative Studie über Ambivalenzen und Lebenszusammenhänge*. Wien: Bundesanstalt für Bergbauernfragen.
- Oltmanns, Claudia (2015): »Ländlicher Raum = Männlicher Raum? Ein praxistheoretischer Blick auf Männlichkeiten auf dem Land«, in: Michael Fenske/Dorothee Hemme (Hg.): *Ländlichkeit in Niedersachsen. Kulturanthropologische Perspektiven auf die Zeit nach 1945*. Göttingen: Schmerse, S. 91–103.
- Piatti, Barbara (2008): *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein.
- Pollard, Jane S. (2004): »From Industrial District to »Urban Village«? Manufacturing, Money and Consumption in Birmingham's Jewellery Quarter«, in: *Urban Studies* 41/1, S. 173–193.
- Reeg, Ulrike (1988): *Schreiben in der Fremde. Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*. Essen: Klartext.
- Ricoeur, Paul (1988): *Zeit und Erzählung*. Bd. 1: *Zeit und historische Erzählung*. München: Fink.
- Rössel, Julia (2014): *Unterwegs zum guten Leben? Raumproduktion durch Zugezogene in der Uckermark*. Bielefeld: transcript.

- Schenk, Klaus (Hg.) (2004): Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Tübingen: Francke.
- Schmidt-Lauber, Brigitta/Wolfmayr, Georg (2020): »Rurbane Assemblagen. Vorschlag für eine übergreifende Untersuchung von alltäglichen Aushandlungen von Stadt und Land«, in: Manuel Trummer/Anja Decker (Hg.): Das Ländliche als kulturelle Kategorie. Aktuelle kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Stadt-Land-Beziehungen. Bielefeld: transcript, S. 23–43.
- Scholze-Irrlitz, Leonore (2019): Paradigma »ländliche Gesellschaft«. Ethnografische Skizzen zur Wissensgeschichte bis ins 21. Jahrhundert. Münster: Waxmann.
- Schönert, Jörg (2002): »Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten der 40er und 50er Jahre als Beispiel eines »literarischen Wandels«?«, in: Michael Titzmann (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen: Niemeyer, S. 331–347.
- Schramm, Moritz (2018): »Jenseits der binären Logik. Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft«, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik. Frankfurt a. M.: Campus, S. 83–96.
- Seel, Henri (2023): Der Gang aufs Land. Eine Poetologie des Wissens über rurale Räume in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript.
- Steger, Jožica Č. (2014): »Die zerstörte Dorf-Idylle an der österreichisch-slowenischen Grenze. Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript, S. 339–358.
- Stockinger, Claudia (2018): »Das Dorf in Serie? Von der Gartenlaube zum Tatort«, in: Magdalena Marszałek/Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript, S. 37–63.
- Stockinger, Claudia (2020): »Provinz erzählen. Zur Einleitung«, in: Zeitschrift für Germanistik NF XXX/2, S. 295–306.
- Strutz, Johann (1986): »Das Dorf an der Grenze« Ein historisch-ästhetischer Versuch über Interferenzen zwischen der neueren slowenischen und deutschsprachigen Literatur in Österreich«, in: Johann Holzner/Wolfgang Wiesmüller (Hg.): Jugoslawien – Österreich. Literarische Nachbarschaft. Innsbruck: innsbruck university press, S. 49–76.
- Tönnies, Ferdinand (2017 [1887]). Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie, hg. von Rolf Fechner. München: Profil.
- Trummer, Manuel (2018): »Das Land und die Ländlichkeit. Perspektiven einer Kulturanalyse des Ländlichen«, in: Zeitschrift für Volkskunde 114/2, S. 187–212.
- Twellmann, Marcus (2020): »Populismus und Landliteratur (Rousseau, Auerbach, Williams)«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 18/Beiheft, S. 133–152.
- Vogelpohl, Anne (2014): »Stadt der Quartiere? Das Place-Konzept und die Idee von urbanen Dörfern«, in: Olaf Schnur (Hg.): Quartiersforschung. Zwischen Theorie und Praxis. Wiesbaden: Springer VS, S. 59–76.
- Weiland, Marc: »Schöne neue Dörfer? Themen und Tendenzen neuer Dorfgeschichten«, in: Magdalena Marszałek/Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Über Land. Aktuelle li-

teratur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript, S. 81–121.

Whatmore, Sarah (Hg.) (1994): *Gender and Rurality*. London: Fulton.

Wiese, Leopold von (Hg.) (1928): *Das Dorf als soziales Gebilde*. Beiträge zur Beziehungslehre. München, Leipzig: Duncker & Humblot.

Wild, Bettina (2011): *Topologie des ländlichen Raumes*. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Willems, Gottfried (2008): »Sie kam von der Stadt, ich kam vom Land. – Sie wußte nichts von mir«. Zur Geschichte des soziotopographischen Schemas Stadt – Land (– Globus), zum Neuen Heimatroman und zu Arnold Stadlers Roman *Ein hinreißender Schrotthändler*, in: Dieter Burdorf/Stefan Matuschek (Hg.): *Provinz und Metropole*. Heidelberg: Winter, S. 383–402.

Film- und Serienverzeichnis

LAUCHHAMMER – TOD IN DER LAUSITZ (2022) (ARD)

STADT, LAND, FLUCHT – WIR ZIEHEN RAUS (2022) (VOX)

Koloniale Ermächtigungen

Die ›indigene Sicht‹ aufs Dorf? Franz Michael Felder

Claudia Stockinger

1. Grundlegung

Das Dorf des 19. Jahrhunderts ist eine koloniale Ermächtigungsphantasie – so lautet die grundlegende These meines Beitrags. Für die aktuell gängigen Erklärungsangebote hat dies weitreichende Konsequenzen: Wer nämlich davon ausgeht, dass die kulturell bis heute wirkmächtigen Parameter des Dorf-Skripts in der Literatur des 19. Jahrhunderts geformt und ausdifferenziert wurden,¹ muss diese dann zugleich als Ergebnis kolonialistisch fundierter Aushandlungsprozesse zu beschreiben versuchen. An der Erzeugung dieses Skripts sind in je eigener Intensität ganz unterschiedliche Akteur*innen beteiligt, materielle wie immaterielle, menschliche wie nichtmenschliche:² Schriftsteller*innen, Verleger*innen oder Leser*innen, Technologien, Vertriebswege, rechtliche Bestimmungen oder die Rezeption steuernde Institutionen (wie Leihbibliotheken) etc. Eine mediale Schlüsselrolle kommt der ab Ende der 1830er Jahre sich ausbildenden Erzählgattung ›Dorfgeschichte‹ zu, deren jeweilige Publikationsumgebungen die persuasive Kraft des entstehenden Skripts noch weiter profilieren und unterstützen. So trifft eine im »Familienblatt« *DIE GARTENLAUBE* in seriellen Stückelungen veröffentlichte und zugleich weltweit verbreitete Dorfgeschichte auf vielerlei weitere Ausgestaltungen des Ländlichen in fiktionaler wie faktualer Form. Sie ist damit Teil eines *Global-Village*-Konzepts, das die Nationenbildungsprozesse seit 1850 nachhaltig bestimmt.³

Die Autor*innen von Dorfgeschichten nehmen vor diesem Hintergrund mithin eine besondere Akteur*innen-Position ein. Zumeist ist ihnen ›das Dorf‹ aus eigener Anschauung (etwa qua früher Sozialisation) zum einen zwar sehr vertraut. Zum anderen haben sie es im weiteren Verlauf ihrer Lebens- (und Bildungs-)Geschichte dann aber bereits endgültig hinter sich gelassen. Der bedeutendste, bis heute meist rezipierte Dorfgeschichten-Erzähler des 19. Jahrhunderts, Berthold Auerbach, machte bekanntlich diese spezifische Mittler-Position, die Fähigkeit zur »double vision« (Donovan 2010: 2), zur

1 Vgl. Nell/Weiland 2014: 24ff.

2 Vgl. Latour 2010: 25.

3 Vgl. Stockinger 2018a.

unabdingbaren Voraussetzung angemessenen Dorferzählens. Programmatisch und mit Blick auf eine möglichst umfassende Zielgruppe heißt es dazu in »Vorreden spart Nachreden«, dem Vorwort zur Buchausgabe der SCHWARZWÄLDER DORFGESCHICHTEN:

»Fern von ihrem Schauplatze sind diese Darstellungen aufgenommen und ausgeführt worden [...]. Einer Seits nicht mitten aus dem Bauernleben heraus, anderer Seits nicht vom städtischen Gesichtspunkte befangen.« Schließlich sollen sich »sowohl Städter als Landbürger [...] ihnen mit Interesse zuwenden können« (Auerbach 2014: 255).

Auf welcher Seite des kolonialen Spektrums sich die Autor*innen von Dorfgeschichten aufhalten, wäre jeweils – sei es typologisch, sei es im Einzelfall – zu klären. Auch Auerbachs gerade angespielte Poetologie der distanzierten Nähe gibt darauf keine von vornherein einsinnige Antwort. Sind Autor*innen, denen eine vergleichbare Mittler*innen-Position zukommt, (post-)kolonial geprägt? Wie sieht es bei Autor*innen aus, die das Dorf kaum oder gar nicht aus eigener Anschauung kennen, und wie bei denjenigen, die das Dorf nie verlassen haben? Gerade auf die letztgenannte Gruppe richtet mein Beitrag sein Augenmerk, genauer auf das (seltene) Phänomen des dichtenden Landwirts. Treibt dieser die Kolonialisierung voran oder lässt er sie über sich ergehen? Ist er eher Produkt bzw. Objekt oder eher Subjekt der Kolonialisierung? Exemplarisch möchte ich diesen Fragen am ›Fall‹ des im Vorarlbergischen tätigen Bauern Franz Michael Felder nachgehen, dem es gelungen ist, sich mit seinen Dorferzählungen in die Literaturgeschichte der Gattung einzuschreiben.

Auerbach und Felder stehen für zwei unterschiedliche Positionen des Spektrums literarischer Dorfproduktion: Auerbach für die (erfahrungs- und anschauungsgesättigte) Außensicht, Felder für die Innensicht aufs Dorfgesehen. Gleichwohl ist beiden in biographischer Hinsicht ein Außenseiterstatus eigen: Auerbach aufgrund seiner jüdischen Herkunft in einer christlichen Mehrheitsgesellschaft, Felder aufgrund seiner literalen Existenz in einer überwiegend a-literalen Umgebung. Auch in das Figurenarsenal des Dorfgeschehens selbst ist der Außenseiter typischerweise eingetragen: DER TOLPATSCH (Auerbach 1981) oder SONDERLINGE (Felder 2020) gehören so zum Dorf wie der Lehrer, Schultheiß oder Pfarrer, der Dorfkrug, die Linde oder die Äcker und bestellten Gärten etc.

Auf Ebene der in den Geschichten verhandelten Gegenstände wird den Außenseiter*innen nicht nur – wie dem Dorf an sich – eine spezifische politische, wirtschaftliche, kulturelle Lebens- und Ausdrucksweise oktroyiert. Sie werden ausgebeutet, als Ware behandelt, von Bildung ferngehalten, können die eigene Wohnung nicht frei bestimmen (haben also nicht überall Heimatrecht), sind abhängig von Gutsherren und Arbeitgebern oder Ehemännern und Vätern. Auf Ebene der Produktion lässt sich beobachten, dass sie Literatur hervorbringen, in die das Kolonisiertwerden als Ergebnis einer territorialen Ermächtigungspolitik durch ein dominierendes Zentrum eingetragen ist.⁴ Darüber hinaus sind von dieser Ermächtigung aus meiner Sicht sämtliche Beziehungsgeflechte schon

4 Darauf macht Josephine Donovan (unter Berufung auf Bill Ashcrofts, Gareth Griffiths und Helen Tiffins Studie *THE EMPIRE WRITES BACK*, 1989) aufmerksam, vgl. Donovan 2010: 5.

innerhalb der dörflichen Sozialität bestimmt, die sowohl in geschlechtlicher oder generationeller als auch in politischer, wirtschaftlicher oder religiöser Hinsicht auf einer als überkommen behaupteten patriarchal-hierarchischen Ordnung beharrt.⁵

Dagegen fokussiert Donovans verdienstvoller Ansatz, der eine von der postkolonialen Theorie inspirierte Perspektive auf die Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts bietet, die Kolonialisierung der provinziellen Regionen im Zuge der Modernisierungsprozesse des 19. Jahrhunderts: Diese seien von dominanten, für ›hochwertiger‹ angesehenen Zentren ausgegangen, gesteuert und dadurch allererst als peripher ausgewiesen worden. Im Zuge dessen hätten sie sich in Abgrenzung zu den als Zumutung erfahrenen Ermächtigungen des ›imperialen Zentrums‹ definiert und behauptet. Rurale bzw. lokale Literatur wird in diesem Zusammenhang als ›Übersetzerin‹ zwischen hegemonialen und kolonisierten Räumen lesbar, die dadurch koloniale Machthierarchien und urbane Normsetzungen hinterfragt.⁶ Die Darstellung des Ländlichen als Teil einer ruralen, regionalen und marginalisierten Lebenswelt wird so nicht nur vor dem Hintergrund des Oppositionspaares ›städtisch vs. ländlich‹, sondern auch ›hegemonial vs. subaltern‹ erhellt.

Wie bereits angedeutet gilt es Donovans Vorschlag zu erweitern. Aus meiner Sicht lassen sich im Medium des Dorferzählens zwei koloniale Bewegungen beobachten, die ich versuchsweise als ›dorfinterne‹ und ›dorfexterne‹ Ermächtigungsprozesse bezeichnen möchte. Diese scheinen sich auszuschließen, sind aber weder mit ›vormodern‹ (als Insinuation für Dörflichkeit) noch ›modern‹ (als Insinuation für Urbanität) angemessen bezeichnet,⁷ sondern bilden sich aufeinander ab. Beide Seiten, die ich im vorliegenden Fall am Beispiel der Aushandlungen zwischen dem Leipziger Germanisten Rudolf Hildebrand und dem Vorarlberger Landwirt Franz Michael Felder ins Spiel bringen werde, arbeiten sich aneinander ab, akkommodieren sich zu Teilen und erzeugen so Neues. Auf lange Sicht zeitigen gerade solche Rückkopplungen Effekte, die unter den Rahmenbedingungen des Industrie-Kapitalismus als sich durchsetzender Wirtschaftsform und der Naturwissenschaften als dominant werdender Epistemologie typischerweise als ›modern‹ gelten: Rationalisierung und Homogenisierung, Zentralisierung und Bürokratisierung, Standardisierung und Uniformisierung etc.⁸ Gerade am dafür funktional-esenziellen Phänomen des Außenseiters lässt sich dies zeigen. Mir stellen sich dabei vor

5 Donovan weist zwar darauf hin, dass »the situation of women« (Donovan 2010: 11) zu den zentralen Themen der ›lokalen Literatur‹ gehört und führt dies am Beispiel der Autorin Sarah Orne Jewett vor (ebd.: 12–21); wie sich territoriale und soziale Fragen im postkolonialistisch inspirierten Ansatz zueinander verhalten, bleibt aber unterbelichtet.

6 »[I]n the construction of modern nation-states, regions within states were culturally colonized; that is, held up as inferior to externally imposed cultural standards of modernity, to which regional natives were urged instead to conform.« (Ebd.: 1) – Die Formulierung des Gedankens ist dem gemeinsam mit Willi W. Barthold verfassten Antrag auf Einwerbung einer DFG-Sachbeihilfe »Die Entgrenzung des Ruralen. Transformationen von Ländlichkeit und ruralen Räumen in der deutschsprachigen Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart« (DFG-Kennziffer STO 870/5-1) entnommen; eine erste Erprobung bietet Barthold 2021.

7 In modifizierender Abgrenzung zu Donovan: »At its best, however, regional or local-color literature (in Germany as well as in the U. S. and elsewhere) simply explored the clash between modern and pre- or antimodern without overly romanticizing or mystifying rural life [...].« (Donovan 2010: 11)

8 Vgl. ebd.: 5–9.

allem Fragen wie: Welche Beobachtungshaltung liegt der Dorferzeugung zugrunde? Verdoppelt die Produktion des Dorfskripts reale Ermächtigungen, indem sie diese in der Literatur fortsetzt? Entstehen die Geschichten im Zeichen von Subversion und Selbstbehauptung oder von Affirmation und Bestätigung der (dorffextern wie dorffintern zu bestimmenden) Machtverhältnisse?

Weder repräsentieren die bäuerlichen Bevölkerungsschichten stets die Gruppe der Kolonisierten, noch bilden die Bewohner*innen der urbanen Zentren ausschließlich die Gruppe der Kolonialisierenden ab.⁹ Wechselseitige kulturelle Übernahmen, aus denen Neues hervorgeht und die deshalb als Überformungen beschreibbar sind, behaupten sich (ländlich wie städtisch) zwischen den Generationen und Geschlechtern auf ebenso nachhaltige Weise wie zwischen peripheren und zentralen Räumen. Donovans an Edmund Burkes REFLECTIONS ON THE REVOLUTION IN FRANCE geschulte Beobachtung, dass im Zuge der Modernisierung das Regionale im Nationalen zum Verschwinden gebracht wurde,¹⁰ spiegelt nur die eine Seite der Medaille. Stattdessen – so die andere Seite – profilierte das deutschsprachige Dorferzählen auf allen Ebenen einen Regionalismus der Nation. Die Dorferzählungen des 19. Jahrhunderts sind geradezu erpicht darauf, die eigene regionale Herkunft u.a. aus dem Schwarzwald (Auerbach), dem Elsass (Alexander Weill) oder dem Westfälischen (Louise Otto, Annette von Droste-Hülshoff) auszustellen, weil Nation als emergentes Gebilde aufgefasst wird – es sei denn, sie setzten das Nationale als allgemein adressierbare Größe deshalb programmatisch voraus, um sich überregional gültigen Themen zuwenden zu können (ein Beispiel ist die sozialkritische Anlage der Dorfgeschichten Carl Arnold Schloenbachs). Dass nicht wenige Dorferzählungen zumeist auch oder gar bevorzugt in Zeitschriften publiziert wurden, unterstützte und beschleunigte diese Prozesse noch, für die gerade die zeitgenössischen Familienblätter ein höchst wirksames, populäres Instrument darstellten: Sie installierten ein Skript ›deutsche Nation‹, indem sie ›das Deutsche‹ mittels serieller Wiederholung und Variation der Formate über eine ganze Reihe von ›Vaterländern‹ veranschaulichten (so DIE GARTENLAUBE in der Langzeitserie LAND UND LEUTE).¹¹ Zwar sollte sich die bildende Nation im Prozess ihrer immer wieder stockenden, zugleich stets gewaltförmigen Durchsetzung so als ein Gebilde realisieren lassen, das mehr ist als die bloße Summe seiner Teile. Die Teile behaupteten aber zugleich stets ihr Recht – zumal in den massenmedial wirksamen Verhandlungen des Themas.

Für die hier grundgelegte These von der Dorfgeschichte als einer kolonialen Ermächtigungsphantasie ist – wie bereits erwähnt – die sowohl auf Produktions- als auch Gegenstandsebene angesiedelte Außenseiter-Konfiguration konstitutiv. Diese ist, so eine weitere These, selbst wieder Effekt jener Ungleichheitsverhältnisse, die sie zum Ausdruck bringt. Gerade Berthold Auerbach gehört zu jenen gebildeten Männern der Mittelschicht, die ›das Andere‹ aus der Distanz, aus der Position eines Gegenübers, als Anderes in den Blick nehmen, sei es kritisch, sei es affirmativ, sei es zum Zweck der Aufklärung und mit gesellschaftspolitischer Agenda, sei es aus Gründen der Unterhaltung

9 Vgl. dagegen ebd.: 2.

10 »[...] that the people should no longer be Gascons, Picards, Bretons, Normans, but Frenchmen« (zit.n. ebd.: 5).

11 Vgl. Stockinger 2018a: 39.

und/oder des Geldverdienens, sei es um abzuschrecken. Auch der ›Bauern-Dichter‹ Felder muss sich immer wieder von der Innensicht lösen, um eine Beschreibungssprache für die Verhältnisse zu finden, in denen er lebt – ich komme darauf zurück.

Geht es z. B. um Abschreckung, erhellen die Texte nicht selten den gesellschaftlichen Fehlschluss, die äußerlich ungepflegte Erscheinung der Armut als Ausdruck eines moralischen Defizits zu deuten und den Armen in der Folge als Bedrohung für die gesellschaftliche Ordnung anzusehen. Ungerechte Verhältnisse verschulden ein äußeres Erscheinungsbild, das dann den Armen selbst angelastet wird. Dies bringt etwa die Darstellung des Elends in Schloenbachs Dorfgeschichte *DIE ZWÖLF APOSTEL* auf den Punkt, die eine Gruppe halbverhungelter Arbeitssuchender ins erzählerische Bild setzt, und zwar anhand ihrer

»blutigen, mit Frostbeulen behafteten Füße ohne Strümpfe, in Holzschuhen mit Schnee ausgefüllt [...] und oft blieb die Haut daran kleben. Um den Hals hatten die Leute Stroh gewunden [...] und die Gesichter durfte man nicht waschen, der Schmutz darauf hielt ja warm. So mochte man sie wohl für Vagabunden oder wenigstens für liederliche Subjekte halten, und sie waren doch nur arm.« (Schloenbach 1981b [1848]: 244)

Wie sich die Kolonialisierung in die Körper, Weltanschauungen und Lebensweisen der Kolonisierten (also der Unterdrückten) eingeschrieben hat, wird hier veranschaulicht. Indem Schloenbachs Erzählung ohne jede Beschönigung den Opferstatus der Unterdrückten fokussiert, liefert sie einen Begründungszusammenhang für ihren Aufruf zur Revolte. Die verzweifelten Männer setzen sich gewaltsam zur Wehr. Wie die Jünger Jesu ziehen die Zwölf aus, um eine (wenngleich keine Frohe) Botschaft zu verkünden. Das »Feuer« des »Heiligen Geist[es]« (Apg 2, 3–4) wird dabei ins Wörtliche transferiert (»Wir wollen Apostel sein und *mit feurigen Zungen* reden«; Schloenbach 1981b [1848]: 249) und die Dorfgeschichte so zur Warnschrift an die Mächtigen der Zeit: »Schon nach einigen Tagen hörte man bald hier bald da von Feuersbrünsten, fast immer bei reichen Leuten, und daß das Volk dazu gekommen wär, um sich daran zu wärmen und zu holen, was es kriegen könnte.« (Ebd.: 249f.)

Darüber hinaus lässt sich bereits an den Dorfgeschichten des 19. Jahrhunderts beobachten, dass (und wie) Kolonialisierung zu einer spezifischen Kolonial-Existenz führen kann, zu einer Existenz, in der Ablehnung und Aufstand sowie Selbsthass und Überanpassung gleichzeitig, nebeneinander sowie gegeneinander vorhanden sind und enorme Spannungen hervorrufen. Während der Bauer noch unterdrückt wird, gibt er dazu seine Zustimmung – das verdeutlicht der Erzähler von Schloenbachs Dorfgeschichte *DIE HASENSCHLINGE* unmissverständlich in zynischer Drastik. Während einer Jagdgesellschaft, bei der »die vornehmen Herren in pelzverbrämten Röcken, mit weichen warmen Handschuhen, durch und durch wattiert« den »Kanaillen von Bauern in zerrissenen Schuhen« gegenüberstehen, die »oft ohne Strümpfe, in den dünnen, blauen Kitteln durch Schnee und Dreck, Gebüsch und Dorn, von den Förstern selbst wie Hasen gejagt, daherkeuchten, und die von den Früchten ihres Schweißes wohlgenährten Tiere zum Schuß jagten«, erlaubt sich »ein lustiger Graf« einen Spaß mit einem Bauernjungen, der dabei verletzt

wird: »Der Herr Graf hielt sich den Bauch vor Lachen [...] und warf dann dem vor Schmerz heulenden Jungen gnädigst eine andere Wurst zu.« (Schloenbach 1981a [1848]: 229f.)

Die Bauern sind Teil der Erzeugung ihres eigenen Elends, weil sie die Jagd (bzw. das Jagdverbot) nicht nur aushalten müssen, sondern sich daran beteiligen (bzw. sich nicht dagegen wehren). Sie spielen die Rolle mit, die ihnen aufgedrängt wird. Zur Tyrannei gehören zwei Parteien – die Tyrannen und diejenigen, die sich tyrannisieren lassen. Explizit fordert die Erzählung dabei zu Aufstand und Gegengewalt auf: »Niemand war da, der ihm seinen eigenen Hirschfänger durch den Leib gerannt hätte; die Vornehmen lachten, die Bauern lachten und nannten den Grafen einen sehr ›herabmütigen‹ Herrn.« (Ebd.: 230)

Der Soziologe Stuart Hall, der die Cultural Studies mitbegründet hat und für eine antikolonialistische Ausprägung dieser Forschungsrichtung verantwortlich zeichnet (er gilt als Vorläufer des Postkolonialismus), hat eben dieses Spannungsverhältnis aus eigener Anschauung in seiner Autobiographie *VERTRAUTER FREMDER* vor Augen geführt. Halls Autobiographie lässt sich entnehmen, welche Probleme sich ergeben, wenn man auf der »Schwelle zwischen der kolonialen und der postkolonialen Welt« (Hall 2020: 26) lebt, mithin zwischen zwei Welten, die »einander ständig verdrängen, sich wiederholen, [...] sich aneinander reiben, einander spiegeln« (ebd.: 28) – und was sich daraus für den »Prozess« der je eigenen Individuierung und »Positionierung« (ebd.: 31) ergibt. Eindrücklich wird dabei vor Augen geführt, dass man keine ›Person of Color‹ ist, sondern zu ihr *gemacht* wird; Hall spricht von ›becoming west indian‹ (ebd.: 59). In vergleichbarer, zumindest analoger Weise steht in Louise Ottos Dorfgeschichte *DIE LEHNSPFLICHTIGEN* die Figur der Helene zwischen den Ständen und wird in der Geschlechterhierarchie zu einer Frau (›becoming female‹), die für Angleichung der Lebensverhältnisse und gleiche Rechte kämpft. Mit Hall könnte man im Fall von Helene von einer ›Entwicklung‹ der eigenen Persönlichkeit und Identität »durch und gegen ›das Koloniale‹« (Hall 2020: 37) sprechen. Helene erkennt sich als Opfer der gesellschaftlichen (konkret der väterlichen) Ermächtigung und wehrt sich dagegen, »um 1850« noch ohne Erfolg. Die Erzählung stellt aber in einer ins *Futurum exactum* gesetzten proleptischen Coda eine Veränderung der Verhältnisse in Aussicht: »Der Graf hat nachher ›aus freier Entscheidung‹ den Bauern gegeben, was sie damals forderten.« (Otto 1981: 269)

An Halls Autobiographie wird außerdem deutlich, dass der benannte Außenseiterstatus selbst gewaltsam konstruiert ist, von außen zugeschrieben wird. Das ›Außen‹ behauptet die Definitionsgewalt über Normalität und zwingt diese denjenigen auf, die es okkupiert und dabei als »Gesellschaften wie Individuen unwiderruflich verformt«: »Der Kolonialismus hat sich alle Mühe gegeben, uns, die unterjochten Kolonisierten, umzuformeln [...]. Er machte uns zu ›Anderen‹.« (Hall 2020: 36) Dagegen kann man sich zur Wehr setzen, oder man kann die Ausgrenzungsmechanismen leugnen (ebd.: 37) – beides führt nicht zuletzt zu Überanpassungen in die jeweilige Richtung. Wenn sich etwa Stuart Halls Mutter zu einer ›Weißen‹ erklärt (ebd.: 65), zeigt sich daran, dass die Kolonialiserten (wie dies auch an Schloenbachs Bauern zu sehen ist) nicht selten dann, während sie gedemütigt werden, ihr explizites Einverständnis zu den Maßnahmen der Kolonialisierenden geben. Das andere Extrem stellt z.B. die ›Identifikation‹ »mit den Armen und Unzufriedenen« dar. Stuart Hall selbst, der Angehörige einer wohl situierten,

an den Standards der Kolonialmacht ausgerichteten Mittelschicht, erkennt sich darin wieder (ebd.: 66).

Das Analyseangebot des Postkolonialismus eignet sich, wie ich meine, auf ganz besondere Weise dazu, Felders Position auf dem literarischen Feld seiner Zeit genauer zu bestimmen. Felder wird so lesbar als liminale Figur auf dem Weg in die Postkolonialität, die sich die literarischen Darstellungsangebote dorfgeschichtlichen Erzählens anzueignen weiß und die (auch ökonomischen) Erfolg versprechenden schriftstellerischen Inszenierungsstrategien zu bedienen lernt. Vom bereits erwähnten Germanistikprofessor Hildebrand lässt er sich hierbei bereitwillig mentorieren; dessen Ermächtigungen steht er dennoch (auch darauf komme ich zurück) hyperkritisch gegenüber. Einerseits bedient Felder die Erwartungen an die Erzeugung des Dorfraums als ›das Andere‹ der dominanten, urbanen Moderne, indem er es zulässt, als indigene Stimme aus der Bauernschaft in Szene gesetzt zu werden: »Ein Bauer selbst, der aus dem Bauerleben Bilder schriebe! Das ist ja wohl noch nicht dagewesen. Der muß es ja am besten können!« (Hildebrand 1867: 235) Andererseits entwickeln seine Texte zu diesen Erwartungen eine kritische Gegenposition, wenn er sich gegen Hildebrands ideale Vorstellungen davon, wie die authentische »Volkssprache« (Felder/Hildebrand 1984: 32, 22.05.1866) zu klingen habe, verwahrt (»Sind die Redenden Bregenzerwälder? Ja, durch und durch, voll und ganz so weit sie es sein sollen«; ebd.: 36, 28.05.1866).

Auf diese beiden Seiten bezogen folgt Felders Werkbiographie demnach »dem komplementären Prinzip der ›abrogation and appropriation‹« (Neumann 2010: 276). Ob man in seinem Fall aber tatsächlich davon sprechen kann, dass die »subversive Verweigerung des imperialen Diskurses« »mit einer spannungsvollen Aneignung eines eigenständigen indigenen Diskurses« einhergehe,¹² wird zu untersuchen sein. Inwieweit macht sich Felder den kolonialen als einen imperialen Blick von außen aufs Dorf zu eigen und kann sich von dem, was ihm allererst eine Beschreibungssprache gibt und zum Vorbild wird, (nicht) lösen? Inwieweit schreibt er gegen das imperial Erwartete und Erwartbare an und bildet eine prä-post-koloniale ›hybride‹ Schriftstellerexistenz im Sinne Homi Bhabhas (ebd.: 278) aus? Vor dem Hintergrund dieser Fragen versteht sich mein Beitrag auch als postkolonialistisch perspektivierter Praxis-Test für Auerbachs oben wenigstens kurz skizzierte Poetologie der distanzierten Nähe – ausgeführt zunächst in einer Einheit *Der dichtende Bauer als Produkt kolonialistischer Ermächtigung*, dann in einer Einheit *Der dichten- de Bauer auf dem Weg zur postkolonialen Selbstermächtigung*.

2. Der dichtende Bauer als Produkt kolonialistischer Ermächtigung: Die Felder-Inszenierung in der GARTENLAUBE

Schreibende Bauern gibt es im 19. Jahrhundert wenige. Sicherlich ließ die schwere Arbeit in den Ställen und auf den Feldern dazu keine Zeit; und auch wenn die Alphabetisierung im Verlauf der Jahrzehnte immer weiter voranschritt,¹³ fehlten vielerorts doch

12 So Neumann ebenfalls mit Blick auf Bill Ashcrofts, Gareth Griffiths und Helen Tiffins Studie *THE EMPIRE WRITES BACK*, 1989 (Neumann 2010: 276).

13 Vgl. Schenda 1970: 444.

das Bewusstsein fürs Literarische, das Bedürfnis zur Selbstüberschreitung oder der Habitus zur Transzendierung der Systemgrenzen. Aber es hat sie gegeben, die bäuerlichen Dorfgeschichtenerzähler. Dass gerade das Massenblatt *DIE GARTENLAUBE* einen solchen Bauerndichter, Franz Michael Felder, prominent und breitenwirksam verhandelte, ist bezeichnend; das Phänomen ›der schreibende Bauer‹ erweist sich nicht zuletzt als ein publizistisches Produkt des 19. Jahrhunderts und ist konstitutiver Bestandteil des zeitgenössischen ›doing local-literature‹.

Auf den schreibenden Autodidakten aus einfachsten bergbäuerlichen Verhältnissen im österreichischen Vorarlberg – der sowohl die eigene Weiterbildung (Leipziger Familienblätter wie *DER DORFBARBIER* und *DIE GARTENLAUBE* spielten dabei selbst eine besondere Rolle)¹⁴ als auch die schriftstellerische Produktion dem täglichen Kampf um die nackte Existenz regelrecht abtrotzte und im Jahr 1869 mit knapp 30 Jahren bereits starb¹⁵ – wurde der Leipziger Germanist Rudolf Hildebrand relativ früh aufmerksam. Interessiert an der Konstellation ›schreibender Bauer‹ war Hildebrand sicherlich deshalb, weil es sich auch bei ihm um einen Bildungsaufsteiger handelte.¹⁶ Er entstammte dem Arbeitermilieu. Hildebrands Sozialisation ist ebenfalls autodidaktisch geprägt. Er wurde zunächst vom eigenen Vater unterrichtet, brachte es aber zuletzt bis zum ordentlichen Professor für neuere deutsche Literatur und Sprache in Leipzig. Als Redakteur und Herausgeber des *DEUTSCHEN WÖRTERBUCHS* von Jacob und Wilhelm Grimm gehörten die deutsche Sprache, Kultur und Literatur grundsätzlich zu seinen professionellen Interessen. Für die Konstellation ›der Bauer als Dichter‹ war er daher mit besonderer Sensibilität ausgestattet.

Was trieb ihn bei der ›Entdeckung‹ dieses unbekannten ›Kontinents‹ vor allem um? Hildebrand erkannte in Felder einen genuinen ›Volksdichter‹, dessen Texte er als überaus ›originelle‹ »Bereicherung unserer Literatur« ansah (Felder/Hildebrand 1984: 30, 22.05.1866), als etwas authentisch ›Echtes‹, als die »ewige Natur« (ebd.: 132, 07.04.1867). Was daran aus seiner Sicht dann doch noch fehlte, dem half er als Lektor nach (ebd.: 98, 211, 273 u.ö.), arbeitete also durchaus an Felders Texten mit. Volkstümliche Originalität ist, wie man an diesem Beispiel sehr gut nachvollziehen kann, eben nicht zuletzt so etwas wie eine gelehrte Konstruktion – aber nicht nur. Mit Felder war es ja nun tatsächlich ein Bauer, der Hildebrand die Vorlagen für seine Bearbeitungen lieferte.

Den Stellenwert dieser mit Blick auf Herkunft und Programm populären Literatur veranschlagte Hildebrand überaus hoch, genauer versuchte er mit dessen Kanonisierung die Aufnahme Felders in den Kreis der ›Klassiker der deutschsprachigen Literatur‹. Das lässt sich ziemlich präzise am lexikographischen Umgang mit Felder beobachten, dessen offensichtlich dafür ziemlich ergiebige Texte¹⁷ Hildebrand für das von ihm seit 1863 mit herausgegebene *DEUTSCHE WÖRTERBUCH* auswertete. Die zeitgenössische Dorfgeschichte nutzte er so als Archiv eines ebenso schutzbedürftigen wie aufschlussreichen

14 Vgl. Felder 2019: 157–176.

15 Vgl. Längle 2008: 401f.

16 Vgl. Eckhardt 2003: o.P.

17 »Und als der Fall das erste Mal vorkam, daß ich Stellen brauchen konnte, zufällig gleich fünf auf einer Seite [Band 5, Spalte 490]« (Hildebrand 1867: 235).

Traditionsraums, in dem Felder und Schiller in eine enge Verbindung zueinander traten. Beide Autoren waren für den Philologen mithin gleichermaßen interessant, und wenn er genau darauf eigens hinwies, dann sicherlich nicht, um den bauerlichen Außenseiter gleichsam durch die Hintertür doch wieder hinauszukomplimentieren. Vielmehr wollte er den Autodidakten als vollwertigen Player auf dem literarischen Feld seiner Zeit auszeichnen und die besondere Qualität seiner literarischen Produktionen hervorheben: »[D]ass Felder dabei dicht neben Schiller zu stehen kam,« dürfte Hildebrand, so »zufällig« sich diese Konstellation auch fügte (Hildebrand 1867: 235), durchaus befriedigt haben, waren zwei aus seiner Sicht zentrale Referenzautoren der deutschen Literaturgeschichte dadurch doch aufs Schönste vereint – wenngleich von dem einen noch niemand etwas gehört hatte, während der andere zu den großen Nationalheiligen des 19. Jahrhunderts zählt.

Von Beginn seiner Bekanntschaft mit Felder an entwarf Hildebrand einen »Feldzugsplan«, wie er es nannte (Felder/Hildebrand 1984: 12, 11.03.1866; 23f., 54f.), um Verleger und Leser*innen für Felder zu gewinnen. Mit dem Verleger Salomon Hirzel gelang dies in Hinsicht auf einen renommierten Verlag, ebenso mit dem Leipziger Lesepublikum und Gelehrtenzirkeln. Die räumliche Situation dafür war nahezu ideal:

»[...] sehen Sie, so ist in Leipzig alles hübsch nahe beisammen, wenn sichs darum handelt, für einen Vorarlberger Bauerdichter Propaganda zu machen. Auch Hirzels Geschäft und Wohnung ist nur etwa acht Minuten von mir entfernt und vier Minuten von Keil, es ist dieß unser Buchhändlerviertel, wo die Verleger zu Dutzenden beieinander sitzen.« (Ebd.: 124, 10.03.1867)

In einem ausführlichen Bericht über eine Felder-Vorlesung behauptete Hildebrand, es sei ihm auf fulminante Weise gelungen, die Zuhörenden zu »elektrisieren« (ebd.: 133, 07.04.1867). Hingegen konnte er einzelne Größen des Literaturbetriebs dieser Zeit wie Gustav Freytag nicht »erwärmen« (ebd.: 379). Dass Felders Programm, »unser Völklein [...] auch in seiner Alltäglichkeit« (ebd.: 10) zu zeigen, gerade dem GRENZBOTEN-Realismus u.a. Gustav Freytags bis ins Wörtliche des Programms hinein konform geht¹⁸ – bestätigt noch durch Hildebrands Sicht, Felders Texte seien »echt realistisch und echt idealistisch zugleich« (Felder/Hildebrand: 30) – scheint Freytag nicht gesehen zu haben. Auch der im Felder-Hildebrand-Briefwechsel als »Verlegerfürst« beschriebene und verspottete¹⁹ GARTENLAUBEN-Verleger Ernst Keil blieb eher kühl. Dem »Gartenlaubenstil«, der nach Auskunft von Ernst Keils »Faktotum« Schaubе »für denkfaule Leser berechnet sei und darum *prickelnd* sein müßte« (ebd.: 211, 12.10.1867), ließen sich Felders Texte offensichtlich nicht anpassen.

Hildebrands Interesse ist demnach sowohl lexikographisch als auch ethnographisch motiviert. Der Germanist und Volkskundler benötigte Felders Texte und Hinweise aus

18 Vgl. dazu das der Titelseite von Gustav Freytags – bereits im Erscheinungsjahr 1855 mehrfach aufgelegtem – Erfolgsroman SOLL UND HABEN (1855) beigefügte programmatische Motto, das Julian Schmidts GESCHICHTE DER DEUTSCHEN NATIONALLITERATUR IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT (1853) entstammt: »Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit.«

19 Zu »Keils Palast« vgl. Felder/Hildebrand 1984: 202.

der Vorarlberger Mundart für seine redaktionelle und lexikalische Tätigkeit (ebd.: 24), und er machte den Bauerndichter und dessen soziopolitisches wie kulturelles Umfeld zum Gegenstand von Vorträgen und Lesungen (ebd.: 149, 25.04.1867). Felders Kämpfe gegen die Vorherrschaft des ultramontanistisch orientierten Katholizismus in Österreich werden dabei zur Quelle, die man, so Hildebrand »nicht unausgebeutet lassen« darf, »um damit ein großes Loch zu bohren in die unselige Mauer die das deutsche Katholische von dem andern trennt« (ebd.: 165, 15.05.1867). Fundiert wurde dieses Interesse zum einen nationalpolitisch (»Deutsch-Österreich *gehört* zu uns«; ebd.: 66). Gefordert wurde demnach nichts weniger als die »großdeutsche Lösung« des Nationalstaatsproblems – auf die Förderung des Tiroler Bauerndichter durch die »norddeutsche« Gelehrtenwelt war man nicht zuletzt deshalb ganz besonders stolz (ebd.: 67, 02.09.1866 [Hildebrand]; 94, außerdem 115, 21.12.1866 [Felder]).

Zum anderen fußte Hildebrands Engagement auf einer politischen Theorie der Gleichheit, die mit Blick auf die zeitgenössischen Verhältnisse und auch das US-amerikanische Vorbild präziser als Gleichheit mittlerer Reichweite zu verstehen ist: »[...] der große Riß zwischen Studirt und Unstudirt, zwischen Gebildet und Ungebildet muß bis auf einen gewissen Grad aufgehoben werden (wie er es in gewissem Sinne in Amerika schon ist).« (Ebd.: 14) Bauern- und Gelehrtenleben erscheinen aus dieser Perspektive als die zwei Seiten der einen Medaille:

»Du glaubst nicht, welches Vergnügen es mir macht, in Gedanken in Eurem interessanten und doch so einfachen Thale zu leben und mit fortzuleben, mir ist das ein wolthuendes Gegengewicht gegen das abstumpfende Bücher- und Schreibtischleben, ich habe die Bücher manchmal recht, recht satt – obwol ich darum noch [!] nicht mit Kühen zu thun haben möchte, wie Du Armer.« (Ebd.: 209, 12.10.1867)

Das ist, wie unschwer zu erkennen ist, ziemlich »von oben herab« formuliert. Hier labt sich ein Sommerfrischler am vermeintlich ursprünglichen Idyll, der vom Landleben oder der Bauernhausexistenz kaum etwas weiß, weil er (mit einer Polemik Gottfried Kellers gesagt) dort nur solange verweilt hat, wie es braucht, »an einem heißen Sommertage eine frische Milch darin zu essen« (Keller 1978: 5f.). Sich die Hände schmutzig machen, also gar »mit Kühen« umgehen, möchte er keinesfalls. Usurpation und Ausbeutung profitieren von fremder Mühe, deren Erzeugnisse als »wohlthuend« erfahren werden; an den Arbeitsprozessen selbst aber haben sie nicht teil. Die Verbindung des bildungsbürgerlich situierten Städters mit dem autodidaktisch studierenden und schreibenden Landbewohner wird an solchen Stellen als ein Ungleichverhältnis erkennbar, das sich zugleich als exklusive schichten- und länderübergreifende Beziehung tarnt: »[...] und mit einem *Bauer* wie *Sie* befreundet zu werden, macht mir die Berührung mit Ihnen dreifach lieb.« (Felder/Hildebrand 1984: 14, 11.03.1866)

An dieser Stelle war man noch beim »Sie«. Schon bald erbat Hildebrand eine Fotografie Felders für sein »Germanisten-Album« (Felder/Hildebrand 1984: 34, 22.05.1866) und ernannte ihn dadurch gleichsam zu einem Kollegen. Die bäuerliche Existenz musste überschrieben und der eigenen Berufung angepasst werden, um satisfaktionsfähig sein zu können. Unterschiede im Äußeren und habituell wurden gesehen, aber für vernachlässigbar gehalten. Sorge bereitete Hildebrand die Angelegenheit aber doch. Er lud

Felder zu sich nach Leipzig ein, und Felder nahm die Reise tatsächlich auf sich, für ihn sowohl finanziell als auch zeitlich eine Herausforderung; der Landwirt konnte sich Auszeiten eigentlich nicht leisten. Dennoch ging er auf Reisen, und im Zusammenhang der Vorbereitungen darauf fügte Hildebrand seinem Brief ein bezeichnendes ›P.S.‹ zu: »NB. Wenn Sie etwa kommen, so machen Sie sich wegen Ihrer Toilette [i.e. Kleidung, C.S.] nicht etwa die geringste Sorge, Sie glauben nicht wie unnöthig das ist gerade in einer großen Stadt. Verzeihung für die kleine und kleinliche Sorge« (ebd.: 159, 12.05.1867) – für etwas also, das Hildebrand, der sich in der Stadt mit Felder zeigen wollte, offensichtlich dennoch beschäftigte.

Dass Hildebrand Felders politische Kämpfe unterstützte, weil er in ihm einen »Märtyrer für die heiligsten Angelegenheiten der Zeit« sah (ebd.: 156, 12.05.1867), beschleunigte die wechselseitige Verbundenheit noch. Nicht zu vernachlässigen in diesem Zusammenhang ist auch die existenzielle Dimension der Beschäftigung mit Literatur. Was Felder hier attestiert wird, ist vormalig nur Goethe noch gelungen. »Mich hat Göthe vor Verzweiflung gerettet«, sagte Hildebrand an anderer Stelle: »[...] die innere Geschichte Ihres Franz ist mir in ihrem Kern wie auf den Leib gepaßt, sie ist mir wie eine Auferbauung, wie ein Trost und eine Erfrischung wie sie Andere in der Kirche suchen« (ebd.: 31). Die Texte des Bauern Felder wurden zu einem Therapeutikum für den Leipziger Germanisten. Die Ausbeutung der Peripherie durch das Zentrum diente der Befriedigung ganz intimer, persönlicher Bedürfnisse – des bürgerlichen ›Okkupators‹ wohlgemerkt, nicht des ›Eroberten‹: »Der Verkehr mit Ihnen«, so Hildebrand, »ist mir eine so frische tiefe Freude, daß ich ihn gar nicht mehr missen möchte, im Gegentheil« (ebd.: 91, 12.12.1866). Die »Bekanntschaft« mit Felder erklärte Hildebrand zu seinem ganz »persönlichen [...] Hauptgewinn dieses Jahres« (ebd.: 100, 01.01.1867).

Die Selbstbeschreibungen beschwören dabei das wechselseitige Geben und Nehmen, die Beziehung auf Augenhöhe:

»Merkwürdig ist mir Ihre neuliche Äußerung, daß Sie in den Kämpfen dieses Jahres ohne meine haltende Hand untergegangen wären. [...] Ich habe seit meinen Jugendjahren nicht wieder so ein sicheres, fröhlich frisches Blicken in eine – große Zukunft gekannt, wie jetzt, seit ich Sie kenne und seit Bismarck das alte Elend des Vaterlandes auslegt.« (Ebd.: 134, 07.04.1867)

Kurz: Hildebrand interessierte an Felder entschieden mehr, als in ihm nur eine Quelle für Volkskundliches und Wörterbuchangelegenheiten zu sehen. Vielmehr sah er in ihm einen Geistesverwandten, einen Mitkämpfer gegen den Katholizismus in Form des Ultramontanismus und, wie er es nannte, gegen den »Gartenlaubentheil« (ebd.: 211, 12.10.1867), der nur auf Unterhaltung und Seichtigkeit aus sei. Er sah in ihm einen Geistesverwandten zum einen im Engagement für eine deutsche Nation, die auch das deutschsprachige Österreich einbezieht (»Ich habe Dir ja schon über so viel zu berichten als ob Du ein Landskind wärest. Und das bist Du auch denn wir sind Deutsche«; ebd.: 222, 18.11.1867), zum anderen mit Blick auf die parallele Sozialisation aus einfachen Verhältnissen: »Ich empfinde zwischen Ihnen und mir nahe Berührungspunkte. Mehr und tiefer, als sie bis jetzt wissen können.« (Ebd.: 30, 22.05.1866; vgl. auch 371) Wie einseitig diese Vereinnah-

mung war und wie sehr sie darauf beruhte, im Bauern den gleichgesinnten Dichter und eben nicht mehr den Bauern zu sehen und zu akzeptieren, blieb ausgeklammert.

1867 beauftragte der von Hildebrand – allerdings nicht öffentlich – ziemlich gebeutelte und beschimpfte Ernst Keil dann den Leipziger Germanisten, das Phänomen ›schreibender Bauer‹ in einer Reportage in der GARTENLAUBE zu würdigen und einem breiteren Leser*innenkreis zu vermitteln. Über Keils Auftrag erstattete Hildebrand Felder brieflich Bericht. Weil sich beide in ihrer Korrespondenz sowohl über Keil als auch DIE GARTENLAUBE recht despektierlich haben verlauten lassen und weil eben nicht Keil, sondern Hirzel sich bereit erklärt hatte, Felder zu verlegen, distanzierte sich Hildebrand von Keils Auftrag, den er doch ausführen und der Felder allererst populär machen sollte:

»[...] das ist die Sünde die ich zu beichten habe. Keil drängte mich förmlich darum, und so gieng ich denn dran, nachdem ich Hirzels Zustimmung eingeholt hatte. Am Charfreitag wird die Nummer erscheinen, in der 7 Spalten lang ein Aufsatz von mir über Sie steht. Er ist mir theilweis nicht nach Wunsch gelungen, weil er in der Klemme zwischen Keils und des Wörterbuchs Drängen gemacht werden mußte und ich nicht völlig über die rechte Stimmung gebot; zwischen dem wissenschaftlichen Stil und dem Gartenlaubenstil ist aber eine gar zu große Kluft, und ich bin ja in dem zweiten Sattel gar nicht zu Hause. Auch hat mir Keil zu meinem Ärger noch viel gestrichen, was vorbereitend von Ihrem Ländchen handelte und dem Leser die Stimmung geben sollte, in der ich damals an Sie kam. Ich bin ordentlich böse auf die Gartenlaube und bereue beinahe meine Arbeit: was ist den Herren dort *Stimmung!* *pikante Thatsachen* wollen sie haben, das ist das Futter für ihre abgestumpften Gaumen. Ich habe Kampf gehabt, um Titel abzuwehren wie: Ein Dichter im Bauernkittel! Die Überschrift, die *ich* gesetzt hatte, war durchaus nicht durchzubringen.« (Ebd.: 131, 07.04.1867)

Auf die Überschrift von Hildebrands Felder-Reportage, EIN BAUER ALS DICHTER, erschienen in Heft Nr. 15 der GARTENLAUBE von 1867, hatte offensichtlich Keil bestanden. Seinen eigenen Titel-Vorschlag konnte Hildebrand nicht durchsetzen. Welcher dies war, wissen wir nicht; das ist hier nicht überliefert. Jenseits der Frage nach einer geeigneten Überschrift aber ist festzuhalten: Gegenstand und Thematik entsprechen der Programmlogik des Familienblatts in jeder Hinsicht.

Für ein Organ, das selbst wie ein Dorf aufgestellt ist, agiert, fungiert und gebraucht wird (vgl. Stockinger 2018a: 41–53, 273–276), war der Bericht über einen Dorfgeschichten schreibenden Bauern gleich mehrfach interessant; nicht zuletzt versprach er einen Einblick in eine ganz andere Lebenswelt, der man doch gerade mit Blick auf die eigene GARTENLAUBEN-Leserschaft nahestand. Darüber hinaus erlaubte es der Beitrag, der GARTENLAUBEN-Programmatik selbst wie durch einen Spiegel zu begegnen, der zugleich auch das Profil der eigenen Leserschaft zurückwarf: Das ›Phänomen Felder‹, das die Dorfgeschichten der GARTENLAUBE über die Geschichte eines Bauern anreicherte, der Dorfgeschichten erzählte, vermittelte einen Eindruck davon, wie es ist, wenn das Dorf sich selbst erzählt. Und so wurde das Dorfskript gleichsam im Kopf des lesenden Publikums weiter vervielfältigt, verlebendigt, ausdifferenziert und gefestigt.

Zwar gehörte Felder nicht selbst zu den Dorfgeschichtenerzählern der deutschsprachigen GARTENLAUBE. Stattdessen veröffentlichte er einige seiner Texte in der 1866 begründeten Parallel- oder Konkurrenzunternehmung zu Keil, der »Gartenlaube für Ös-

terreich«. ²⁰ Das Leipziger Familienblatt aber rückte 1867 nicht nur den genannten Beitrag von Hildebrand ein; es bewarb den Artikel auch prominent in der Ankündigung des zweiten Quartals für 1867: »Schilderungen aus dem Vorarlberg von Felder, dem jüngst viel genannten neuen bauerlichen Dichter aus dem Vorarlberg'schen.« (Die Gartenlaube 1867/13: 208)

Für die Frage nach den Formen und Verfahren des Dorferzählens ist die biographische Skizze EIN BAUER ALS DICHTER in verschiedener Hinsicht aufschlussreich. Zum einen gibt sie Einblick in die Sozialisation eines Dorferzählers, der Autodidakt ist. Zum anderen stellt sie, so meine These, selbst eine Art Dorfgeschichte dar, indem Hildebrand zahlreiche Motive des Genres in den Artikel einbaute. Der Leipziger Germanist wurde dadurch zu einer Art Dorfgeschichtenerzähler der GARTENLAUBE, wenigstens in diesem einen Fall – und gegen sein eigenes Selbstverständnis als jemand, der in der Wissenschaft zu Hause ist und sich, wie gerade zitiert, publizistisch für unbegabt hielt. ²¹ Man gewinnt sogar den Eindruck, Hildebrand trete geradezu dazu an, dieses Weltdorf, das in der Zeitschrift DIE GARTENLAUBE auf spezifische Weise entstand, durch seinen Artikel weiter voranzutreiben: Die »andeutende Nachricht«, dass es so etwas wie einen Bauerndichter gebe, heißt es einleitend, »läuft« derzeit »[d]urch die öffentlichen Blätter« – nicht anders als ein Gerücht durchs Dorf, wenn man so will. Wenn dem aber so sei, dann dürfe auch DIE GARTENLAUBE als »das deutsche Weltblatt« diese Nachricht nicht ignorieren. Vielmehr müsse der »deutsche[n] Welt, die gerade jetzt auch über die Meere hinweg [hier wird auf die zeitgenössischen akuten Auswanderungsbewegungen angespielt, C.S.], wohl so etwas wie das Gefühl Einer großen Familie gewinnt«, an näherem Aufschluss gelegen sein. Die Nachricht »Felder – der dichtende Bauer« wurde dadurch zu einem »nationalen Familienereignis« (Hildebrand 1867: 234).

Mit anderen Worten: Das Phänomen »Der dichtende Bauer« ist anschlussfähig an das *Global-Village*-Konzept der GARTENLAUBE, die als »Zeitschrift für alle« nicht nur die deutschsprachigen Länder und Regionen adressierte, sondern auch die Auslandsdeutschen überall auf der Welt zu erreichen suchte, und auf diese Weise den ihr eigenen (dörflichen) Habitus internationalisierte. Dabei sollte weniger »die Welt zum Dorf« werden (vgl. dazu Nell 2014: z. B. 176). Vielmehr wurde »das Deutsche in der Welt« als Transposition vertrauter, dörflich-familiärer Gemeinschaften in die Welt behandelt, um das

20 Dazu 1866 in der OESTERREICHISCHEN BUCHHÄNDLER-CORRESPONDENZ: »Soeben kommt von Jos. Pocks Buchdruckerei in Graz ein Prospect über ein neues Journal »Die österreichische Gartenlaube«, worin gesagt wird: »Wir nennen unser Blatt *Die österreichische Gartenlaube*, weil es das für Oesterreich werden soll, was einst die Leipziger Gartenlaube für Deutschland war. Wir sagen einst, denn seitdem der Herausgeber Herr Keil aus *Ueberzeugung* in das Lager der Preußen überging [...], ist sein Blatt eben nur ein specifisch preußisches Organ geworden. [...]«. So weit der Prospect. Gewiß hat Niemand ohne Ekel die letzten Nummern der Gartenlaube aus der Hand gelegt; aus dem großen Demokraten E. Keil ist plötzlich seit der Invasion ein eifriger Bismarkianer geworden. Obwohl [sic!] Herr Keil nächstes Jahr noch 150,000 Exemplare drucken wird?« (Zit. nach Bruck 2000: 364f.) – Felders Texte erschienen 1867 und 1868 in diesem Organ (vgl. dazu www.felderverein.at/fmf.html, zuletzt 14.03.2022).

21 »[...] zwischen dem wissenschaftlichen Stil und dem Gartenlaubenstil ist aber eine gar zu große Kluft, und ich bin ja in dem zweiten Sattel gar nicht zu Hause [...]« (Felder/Hildebrand 1984: 131; 7.4.1867).

Unbekannte, Neue, ggf. Bedrohliche und Überfordernde für das GARTENLAUBEN-Publikum handhabbar zu machen. Auch Hildebrands Artikel ist Teil dieses umfassende(re)n Konzepts.²²

Er habe Felder (»eine schwächliche Gestalt«), so schrieb Hildebrand, in seinem Urlaub 1863 selbst kennengelernt, passenderweise an einem Sonntag, und zwar – wo auch sonst – »in der Bauernstube« des ortsansässigen Wirtshauses. Ist dieser dichtende Bauer selbst aus seinem »Winkel eigentlich noch nicht herausgekommen«, so hat ihn »die Welt« doch erreicht: nicht nur jetzt in der Person Hildebrands, der hier Urlaub macht und den Bauern im Dorfgasthof trifft, sondern auch früher schon, mit Hilfe von »Druckpresse«, »Buchhandel« und »Eisenbahnen«,²³ wie Hildebrand betonte. Der technische Fortschritt erlaubte es demnach dem Autodidakten, sich auf den neuesten Stand von Wissenschaft oder Poesie zu bringen, unter anderem eben über die Lektüre des ILLUSTRIERTEN DORFBARBIERS und der GARTENLAUBE.²⁴ Auch wenn sich Felder selbst vor allem gegen diese Unterstellung verwahrte (»[...] nicht ohne Staunen hab ich von mir gelesen, daß die Gartenlaube mein A und mein O gewesen was denn doch zu viel gesagt ist«; Felder/Hildebrand 1984: 135, 17.04.1867), musste er sich den Oktroi doch gefallen lassen, das global agierende Familienblatt DIE GARTENLAUBE habe ihn dazu befähigt, das eigene Erleben auf dem Lande – als authentisches – in Dorfgeschichten zu literarisieren. Auf den Punkt gebracht: Dieser Usurpationsgeschichte zufolge ging die Zeitschrift der Dorfgeschichte auch dann immer schon voraus, wenn sie sich anschickte, deren Ursprünge zu rekonstruieren und zu popularisieren.

Was den Philologen Hildebrand am Phänomen des dichtenden Bauern so faszinierte, war das Versprechen auf Authentizität, das gerade dessen Geschichten bereitzuhalten schienen – ich habe diese Zeilen einleitend bereits zitiert: »Ein Bauer selbst, der aus dem Bauerleben Bilder schriebe! Das ist ja wohl noch nicht dagewesen. Der muß es ja am besten können!« (Hildebrand 1867: 235) In der Tat entdeckte Hildebrand in Felders Dorfgeschichten dann »etwas ganz Eigenes, Neues«. Er entnahm ihnen jenen »Eindruck der vollsten Wahrheit oder Wirklichkeit« (»das kann ja nicht erfunden sein!«), die er ihnen schon zuvor zugemutet hatte, zeigte sich aber nicht zuletzt deshalb von der Originalität des Gebotenen so überzeugt wie beeindruckt, weil nicht er selbst oder andere professionelle Leser*innen adressiert zu sein schienen, sondern allein Felders »Landsleute, für die beiläufige Winke darin stehen, wie sie besser leben könnten als bisher.« (Ebd.) Hildebrand machte damit nicht nur explizit auf das volksaufklärerische Potenzial der Texte Felders aufmerksam, auch seine eigene (also die von Hildebrand in der GARTENLAUBE am Beispiel Felders erzählte) Dorfgeschichte erhält die Funktion, den zeitgenössischen

22 Zum *Global-Village*-Konzept des Familienblatts GARTENLAUBE vgl. Stockinger 2018a: 41–53 sowie 273–276.

23 Hildebrand 1867: 234. – Ein von Hildebrand überlieferter Brief Felders macht auf diesen Zeitenwechsel aufmerksam: »Die Wege in unser abgeschlossenes Thal werden von Jahr zu Jahr besser; immer näher heran braust das Dampfroß und immer lauter klopft der Zeitgeist an. [...] Was einmal in der Luft ligt[!], findet seinen Weg auch über die Berge.« (Ebd.: 236)

24 »Im Jahre 53 erhielt ich eine Nummer des Dorfbarbirs, um ein Stücklein Seife einzuwickeln. Ich las das Blatt, bestellte es und wurde dann auf die Gartenlaube verwiesen. Diese hat mir zuerst von unseren Dichtern und Denkern erzählt.« (Ebenfalls aus einem Brief Felders; ebd.: 238)

Modernisierungserzählungen etwas entgegenzusetzen, was man als ›besseres Anderes‹ bezeichnen könnte.

Bezogen auf Formen und Funktionen zeitgenössischen Dorferzählens insgesamt bedient Hildebrands Felder-Geschichte aus meiner Sicht vor allem den *einen* Pol eines Darstellungs- und Deutungsspektrums, das in ein und derselben Geschichte zugleich adressiert werden kann, aber nicht muss. Regelmäßig treten Dorfgeschichten als ›Zwei-Dorf-Erzählungen‹ an: Zum einen betonen sie die existenzielle, räumliche wie zeitliche Rückständigkeit eines längst überlebten Sozialraums (Dorf 1). Zum anderen zielen sie nicht selten darauf, ein positives Gegengewicht zu den Modernisierungsüberforderungen der eigenen Gegenwart zu schaffen, ohne einer bloßen Regression das Wort zu reden. Vielmehr geht es um die Revision des Überkommenen im, durch und für das Neue, und die Dorfgeschichte bietet dann so etwas wie eine ›bessere Moderne‹ an (Dorf 2).²⁵ An eben dieser Erzählung aber hat sich Hildebrand aktiv beteiligt – nicht zuletzt dadurch, dass er die Felder-Rezeption entsprechend vorbereitete und steuerte.

Ich komme damit zum zweiten Teil meines Beitrags und erinnere nochmals an meine Ausgangsfrage: Wie sahen nun aber die Bauern selbst auf das Dorf, in dem sie lebten? Nachdem ich diese zunächst mit Blick auf die publizistische Erzeugung des Phänomens ›schreibender Bauer‹ beantwortet habe, soll es im nächsten Abschnitt um Felders eigene Inszenierungen gehen.

3. Der dichtende Bauer auf dem Weg von der kolonialen Existenz zur postkolonialen Selbstermächtigung – Felders Erzeugung eines (Sonderlings-)Mittler-Status zwischen den Welten

Sieht man sich die überlieferten Zeugnisse an, fällt ein Urteil auf, das Franz Michael Felders Selbstverständnis von Grund auf in Frage stellte. Jedenfalls traf es ihn so tief, dass er es beinahe wörtlich erinnerte und sich gedrängt fühlte, es seinem Briefpartner und Vertrauten Hildebrand mitzuteilen: »Ein Dorfbewohner kann keine Dorfgeschichte schreiben«.²⁶ Felder bezog sich dabei auf eine Besprechung in der AUGSBURGER ALLGEMEINEN ZEITUNG von 1864, die allerdings den dichtenden Bauern Felder gar nicht explizit adressierte. Vielmehr sind (wie oft in diesen Jahrzehnten) Auerbachs SCHWARZWÄLDER DORFGESCHICHTEN Gegenstand der Besprechung, und die Aussage bekräftigte eine Position, die seit Auerbachs eigenen Setzungen in den 1840er Jahren als Gemeinplatz dorfgeschichtlichen Erzählens gelten kann: »Ein Dorfbewohner wird nie eine Dorfgeschichte schreiben, und ebenso wenig kann es der Angehörige einer blasirten sogenannten höheren Bildungsweise.« (Faber 1864, zit. n. Felder/Hildebrand 1984: 328)²⁷

25 Vgl. dazu Stockinger 2018b: vor allem 57f.

26 »[...] und der gute Mann hat mir nun, wie hundert andere sagen wollen: ›Ein Dorfbewohner kann keine Dorfgeschichte schreiben‹« (Felder/Hildebrand 1984: 27; 14.0.5.1866).

27 [Faber, J. F.:] »Berthold Auerbachs gesammelte Schriften. Zweite Gesamtausgabe«, in: Augsburger Allgemeine Zeitung vom 14.-15.04.1864, Nr. 105–106, Beilage (zit. n. Felder/Hildebrand 1984: 328).

Die beiderseitige Einschränkung, die der Rezensent vornahm, wenn er auch die Beschreibung aus bloß städtischer Perspektive verwarf, klammerte Felder völlig aus. Tatsächlich aber spielte der Rezensent damit implizit auf Auerbachs poetologisches Programm der ›distanzierten Nähe‹ an. Die Produktion von Dorfgeschichten erfordert demnach, wie oben bereits angedeutet, eine ›mittlere Position‹, die sich weder direkt »aus dem Bauernleben heraus« äußert noch »vom städtischen Gesichtspunkte befangen« ist (Auerbach 2014: 255). Der Beobachter muss genau kennen, was er beschreibt (bekanntlich beziehen sich die SCHWARZWÄLDER DORFGESCHICHTEN auf Auerbachs Geburtsort Nordstetten), ohne noch selbst Teil davon zu sein. Idealerweise benötigt wird ein Autor, der einmal auf dem Dorf gelebt hat, dort aber schon längst nicht mehr situiert ist. Auch wenn die Qualität von Felders eigenen Erzählungen nicht konkret avisiert ist, können sich seine Produkte durchaus diesem Valorisationskriterium stellen (wollen), etwa um es zu bestätigen oder zu subvertieren, um etwaige Grenzen zu erkennen oder in der weiteren Werkbiographie zu überwinden etc.

Im Fall Felders aber ist m.E. bereits die Einseitigkeit seines Erinnerns in ganz eigener Weise aufschlussreich, deckt sie doch den Stachel auf, der die Autorenexistenz des Vorarlberger Landwirts recht eigentlich antrieb. Ohne Rücksicht auf Verluste zeigte der gesundheitlich angeschlagene Mann, der den Lebensunterhalt für sich und seine wachsende Familie mit harter körperlicher Stall- und Feldarbeit verdiente und die Schriftstellerei im Wortsinn lediglich als eine Art ›Nebestunden‹-Beschäftigung betreiben konnte,²⁸ dass er nicht nur Dorfgeschichten zu schreiben vermochte, sondern vielmehr, dass er gar nicht anders konnte als Dorfgeschichten zu schreiben. Als Felder kurz vor seinem plötzlichen Tod mit nur 29 Jahren den ersten Teil seiner Autobiographie abschloss, dachte er in einem Brief an Hildebrand über die Titelgebung nach. Zur Debatte standen die Goethe-Allusion »Aus meinem Leben« und außerdem »Meine Dorfgeschichte«: »[...] setze ich mich wieder an den Schreibtisch und erzähle ›aus meinem Leben‹ oder ›meine Dorfgeschichte‹. Welcher Titel gefiele dir wohl besser?« (Felder/Hildebrand 1984: 318, 18.03.1869)

Hildebrand ist mit beiden Vorschlägen gleichermaßen einverstanden (ebd., 321, 11.04.1869), veröffentlicht wurde der Text dann aber erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts.²⁹ Die Frage nach dem sei es fiktionalen (›Dichtung‹), sei es faktualen (›Wahrheit‹) Status des Konvoluts wird mithin auf editionsphilologischer Ebene zugunsten der Goethe-Allusion entschieden; Felder selbst war darüber in gewisser Weise erhaben. Sein Leben vollzog sich nun einmal realiter auf dem Dorf; aufgeschrieben wurde daraus eine Dorfgeschichte als Autobiographie. Zugleich war Felder sehr daran gelegen, auch mit seinen Romanen (hier mit dem SONDERLING) »unser Völklein [...] in seiner Alltäglichkeit« zu zeigen und insgesamt einen »nicht ganz werthlosen Beitrag zur deutschen Völkerkunde« zu leisten (Felder/Hildebrand 1984: 10f., 03.03.1866). Er verband also mit seinen fiktionalen Texten durchaus auch ein faktuales Darstellungsinteresse. Hildebrand qualifizierte Felders Werk passend dazu als »Fundgrube zur besseren Erkenntniß unserer Vorzeit« (ebd.: 14, 11.03.1866). Mit Blick auf seinen Roman REICH UND ARM

28 Auch wenn dagegen Friedrich von Hagedorns Bezeichnung der »Dichtkunst« als »Gespielinn meiner Nebestunden« (Hagedorn 1771: 23) wie Koketterie klingt.

29 Zur überaus interessanten Veröffentlichungsgeschichte vgl. Thaler 2019: vor allem 382, 384–386.

(der eben »keine Tendenzschrift sein« will, ebd.: 271, 03.05.1868) betonte Felder: »Mein Roman spielt sich hier in der Wirklichkeit noch täglich ab, nur der versöhnende Schluß will noch nicht kommen« (ebd.: 276, 06.06.1868). Eine dramaturgische Wendung am Ende, die ins Positive weist, scheint im Vollzug des realen Lebens zu fehlen. Sie *literarisch* zu behaupten, bedeutete, die Wahrheit der Wirklichkeit an die Dichtung zu verraten. Der sich programmatisch diesem Maßstab verpflichtende Autor hat auch als »a second *Maker*; a just PROMETHEUS, under JOVE« (Shaftesbury 1732: 207) kaum Handlungsmacht oder Entscheidungsspielräume.

In der zeitgenössischen Rezeption wurde Felder mit dem Dorferzähler Hermann von Schmid verglichen, der zu den Erfolgsautoren des Dorferzählens in der *GARTENLAUBE* gehörte.³⁰ Felder selbst registrierte dies mit Genugtuung. Eine entsprechende Rezension in der zeitgenössischen Zeitschrift *EUROPA* lag ihm in »Abschrift« vor, die er wiederum an seinen Schwager Kaspar Moosbrugger abschreibt und im Juni 1864 per Brief zukommen lässt – das Kopieren per Hand gehörte zu den gängigen Vervielfältigungspraktiken der Zeit. Für Felders autorschaftliches Selbstverständnis ist das Ergebnis dieser »stillen Post« m.E. unbedingt aufschlussreich. Felder habe

»die Abschrift des schon erwähnten Artikels der *Europa* erhalten. Es ist kein Zeichen dabei, doch kommt er, glaube ich, von Professor Hildebrand in Leipzig. Er lautet: *Zwei neue Dorfgeschichten*.

Die *Europa* hatte öfters Gelegenheit, gegen die Richtung zu sprechen, welche der Volksroman eingeschlagen hat, gegen die Ausartung, die uns Bäuerinnen und Bauern, Holzschräger und Viehmägde in idealisiertem Sonntagsstaat und mit nobelsten Sentiments bis an die Kehle gefüllt, vorführt. Zwei neue Dorfgeschichten: »Nümmamüllers und das Schwarzkaspale« von Franz M. Felder, Lindau, Verlag von Stettner und »Almenrausch und Edelweiß« von Hermann Schmid, Berlin, Otto Janke, erquickten durch die kerngesunde Natürlichkeit, die beide erfüllt. *Da sehen wir Menschen, die Schwielen an der Hand bekommen, wenn sie arbeiten, und denen die Haut naß wird, wenn es regnet*. Felder erzählt von dem Leben und der Natur des Bregenzerwaldes und versetzt seine *Erzählung in eine Zeit, wo das moderne Leben in diesen abgelegenen Winkel hineinzugreifen begann*. Durch diesen Umschwung begünstigt, arbeiten sich zwei brave Familien aus der Armut empor und helfen zuletzt dem ganzen Dorf weiter. – Schmid hat das bairische Gebirg zum Schauplatz gewählt. Jäger und Wildschützen, arme und reiche Bauern bilden die Gegensätze, aus denen sich die Konflikte von selbst entwickeln. Als Erzähler steht Schmid vielleicht höher als Felder, in der Porträtierung des Gebirgslebens wie es ist, nehmen beide dieselbe Stelle ein, und diese Stelle ist eine sehr achtbare.

Europa 1864, Fo. 5.«³¹

Zwei Aspekte sind hier bemerkenswert: zum einen die attestierte Realitätsnähe. »Abgearbeitete, schwielige Hände« und »regennasse Haut« ließen sich, heißt es hier, beobachten. Die papierne Medialität der Darstellung wird in Felders Dorfgeschichte demnach soweit als möglich zurückgedrängt. Sie wird unsichtbar gemacht und von den Leser*innen ferngehalten. Zum anderen wird das österreichische Vorarlberg zum Schauplatz der

30 Vgl. Stockinger 2018a: 284–290 u.ö.

31 Felder an Moosbrugger, 26.6.1864; <https://www.felderbriefe.at/brief/franz-michael-felder-kaspar-moosbrugger-47>, Hervorhebung C.S. (zuletzt 16.03.2022).

beginnenden Moderne erklärt. Alte und neue Zeit stoßen darin aufeinander, und genau daraus ergeben sich Reibungen, die für die Modernisierungserfahrungen der Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts insgesamt aufschlussreich sind. Das letzte Dorf im hintersten Wald wird so zum Fenster in die eigene, jedenfalls nicht-dörfliche Gegenwart der Stadt, etwa von Hildebrands Leipzig.

Ein Beispiel: Die Dörfler in Felders NÜMMAMÜLLERS UND DAS SCHWARZOKASPALE hatten gewohnheitsmäßig den Wirt eines bestimmten Gasthauses gebeten, ihre Angelegenheiten außergerichtlich zu regeln, um »die Herren auf dem Gericht«, wie es ironisch heißt, zu entlasten, vor allem aber um zu zeigen, »wie man die eigentlich gar nicht brauche, indem ja im Wald noch Männer seien, welche die hiesigen Verhältnisse besser zu beurteilen wissen als der Allerg'studierteste, wenn er fremd hereingekommen« (Felder 2013: 148). Als aber »das Kaspaale«, einer der Titelhelden der Geschichte, eben diesen Wirt aufsucht, um steuerliche Fragen zu klären, muss er feststellen, dass die althergebrachte Position im Dorf inzwischen obsolet geworden ist. Das Gericht als zentrale Verwaltungseinheit hat deren Aufgaben endgültig übernommen. Die Vorgänge benötigen deshalb nicht nur mehr Zeit als vormals, sie führen zudem zu teils empfindlichen finanziellen Mehrbelastungen des einzelnen (ebd.: 149f.).

Modernisierung heißt Bürokratisierung und Zentralisierung; die Eigengerichtsbarkeit der Bauern wird eingeschränkt; kapitalistische Interessen und Abläufe bestimmen zunehmend den Alltag (»Geld regiert die Welt!«; ebd.: 153). Je näher am Zentrum man lebt, desto weniger kann man sich diesen Prozessen entziehen, aber, so die Gewissheit, »bei euch d'rin« (also im letzten Dorf des Tals) wird es »schon auch noch so werden, wenn's nicht halb und halb schon so ist« (ebd.: 154). Die Prozesse sind demnach nicht aufzuhalten. Allerdings setzt der Text den Herausforderungen und Zumutungen der Modernisierung etwas entgegen, was wie ein *Salto mortale* in eine zeitlose anthropologische Konstante anmutet – weder städtisch noch ländlich, weder okkupatorisch noch okkupiert, sondern menschlich. Als eine Art Antidot gegen die Bedrohlichkeiten des Neuen und gegen die Schwächen des Alten fungiert demnach eine bestimmte Wertorientierung, die den bäuerlichen zugleich als bürgerlichen Habitus ausweist: »Dem Braven, Fleißigen ist wohl und geht wohl, die Welt mag sein, wie sie will [...] – und einbilden darf sich einer schon auch a bitzle ›was, wenn er sich und die Seinen durch eigenen Fleiß redlich durch die Welt bringt!« (Ebd.: 155)

Dass Felder in der zitierten Rezension ausgerechnet mit dem Dorfgeschichten-Erfolgsautor Hermann Schmid in einem Atemzug genannt wird, mag ihm Genugtung beschert haben. Sein Dichten wird so gewissermaßen durch die Vergleichsgröße ›Schmid‹ satisfaktionsfähig. Das ist der eine Punkt. Der andere Punkt ergibt sich aus der in der Rezension attestierten Realität des Dargestellten: Von Beginn der Rezeptionsgeschichte an beharrt die Felder-Literaturgeschichtsschreibung auf der Singularität des Phänomens ›Felder – der Bauer als Dichter‹, eines Phänomens, das sie auf diesem Weg als Singularität allererst erzeugt, um es dann in ein besonderes Licht zu rücken. Von dieser Zuschreibung aus Leipzig ist alles andere abgeleitet, das gesamte Profil ›Felders‹, z.B. die einfache Herkunft oder die hauptberufliche Tätigkeit als Landwirt, die Ortsgebundenheit, die autodidaktische Selbstaufklärung oder, wie Felder in AUS MEINEM LEBEN sagt, »die Selbsterziehung« (Felder 2019: 279) als Grundlage der Volksaufklärung. Diese sei – darauf beharrt das koloniale Subjekt Felder auf dem Weg in eine postkolonial-kritische

Existenz – gerade nicht von oben programmiert. Vielmehr arbeite sie an einer »volksziehende[n] Mission« (ebd.: 291) »von innen heraus« und mache sich dafür z.B. das heimische Liedgut zunutze. Oberste Priorität hat dabei die Befähigung der Bauernschaft zur politischen wie ökonomischen Selbstorganisation:

»Der Schauplatz meiner Darstellung ist ein ungemein enger, der Grundgedanke des Werkchens aber ein deutscher. Wir Wäldler leben ganz abgeschlossen von der Welt und Staat und Kirche [!] suchen aus unseren gemeinsten Leidenschaften Vortheil zu ziehen. Ein Einzelner kann dagegen nichts ausrichten, vor allem muß im Bauer der Geist der Gemeinsamkeit, des deutschen Genossenschaftswesens geweckt werden.« (Felder/Hildebrand 1984: 16f., 22.03.1866)

Davon abgeleitet ist auch das anders gerichtete Zielpublikum von Felders Schriften und vor allem seiner Dorfgeschichten, die eben nicht mehr wie üblich an eine urbane Leser*innenschaft, sondern an die, und zwar genuinen, Bewohner*innen der ländlichen Regionen selbst gerichtet sind bzw. sein sollen.

Haben wir hier also doch etwas tatsächlich Authentisches vor uns? Endlich einmal keine Usurpation der Deutungsmacht über »das Dorf« von Seiten gebildeter städtischer Schichten, keine Kolonialisierung der Peripherie durch das Zentrum? Reizvoll wäre diese Deutungsperspektive sicherlich, und es ließen sich ertragreiche Ergebnisse daraus gewinnen. Dennoch ist Vorsicht geboten. Darauf verweist gerade die Frage nach dem Zielpublikum: Das Programm wird konturiert, indem sich die Autobiographie nicht allein auf die Autorität des Verfassers verlässt, sondern sich (ggf. um die hiesigen Bauern unter den Lesern zu überzeugen) auf eine Bitte des örtlichen Tierarztes beruft (vgl. Felder 2019: 148). Diesem zufolge sollten Bücher nicht mehr allein für diejenigen geschrieben werden, die »schon anstandshalber nur so von oben herab auf's Volk sehen, um es zu tadeln oder zu verspotten«. Wem es gelinge, »aus dem Volke heraus und mit gutem reinen Willen für's Volk, nicht für's Geld« (ebd.) zu schreiben, der könne »mehr ausrichten als ein Pfarrer« (ebd.), wäre also einflussreicher als eine der – neben dem (Tier-)Arzt, dem Lehrer und dem Bürgermeister – bedeutendsten dörflichen Institutionen.

Richtet man, so vorbereitet, die Aufmerksamkeit dann aber auf die zahlreichen Erzählerkommentare in Felders Texten, informieren diese oftmals in der Regel über Sachverhalte, die zu den Routinen ländlicher Lebensweise gehören. Der bäuerlichen Bevölkerung sind diese Dinge schlichtweg bekannt – die existenzielle Bindung des ländlichen Lebensvollzugs an die »Witterung« (Felder 2020: 11), die Konkurrenzen bei der Heuernte (ebd.: 76ff.), die »Schönheiten der Alpenwelt« (ebd.: 115). Dass die letztgenannten Beispiele aus dem Dorfroman SONDERLINGE zudem die Plot-Ebene verlassen und allgemeingültige Verhältnisse auf dem Land beschreiben, ist narratologisch auffällig. Einerseits dominieren mit Blick z.B. auf die Heuernte seitenlange ethnographische Beobachtungen, andererseits deuten metaisierende Passagen darauf hin, dass sich der Erzähler an ein gebildetes Publikum wendet: »Doch die Schönheiten der Alpenwelt sind schon oft und unübertrefflich geschildert worden, es wird daher hoffentlich genügen zu sagen, dass sogar Sepp alle seine Rechnungen vergaß und laut ausrief: »Aber das ist schön, großartig, herrlich!«« (Ebd.)

›Bäuerliche Aufklärung der bäuerlichen Schichten‹ erfolgt, so meine These, sowohl in den SONDERLINGEN als auch in NÜMMAMÜLLERS UND DAS SCHWARZOKASPALE stattdessen in oftmals sehr ausführlichen Dialogen, die den Realismus Theodor Fontanes vorwiegend meist als Streitgespräche angelegt sind und Sachverhalte innerhalb des bäuerlichen Zielpublikums verhandeln. Darüber hinaus versuchen (monologische) Reden Überzeugungsarbeit zur Verbesserung der Lebensverhältnisse auf dem Land zu leisten – nicht zuletzt aus ›Sonderlings‹-Perspektive.³² Wer so denkt, spricht und liest, gehört zu den Außenseiter*innen der agrarisch geprägten Gesellschaft, in denen er lebt und sich ausbildet, die er erleidet und kommentiert. Ähnlichkeiten der Figuren zu Felders eigener Soziobiographie sind sicherlich nicht zufällig.

Auch hier aber stellt sich die Frage: Wie authentisch ist eigentlich ›das Authentische‹? Der Eindruck entsteht, dass am Phänomen ›Felder‹ eine Art Exotismus reizte, mit dem weniger »das moderne Leben in diesen abgelegenen Winkel hineinzugreifen begann«, wie es in der EUROPA hieß,³³ sondern in dem umgekehrt die Vormoderne noch bis in die Gegenwart der 1860er Jahre hindurchschien – mithin eine Welt, in der Menschen existierten, die (wie Felder selbst) »noch nie ein Theater gesehen, noch nie einen Vortrag gehört« haben (Felder/Hildebrand 1984: 39, 28.05.1866) und in der eine »Reise« von Bregenz »nach Lindau [...] schon etwas [ist]! Viele, ja die Meisten Leute hier herum sind noch ihr Lebtag nie so weit gewesen« (ebd.: 126, 04.04.1867). Da muss sich der Bauer dann schon einmal sagen lassen, wie er zu sprechen hat – ich habe auf diese anmaßende Haltung des Germanisten Hildebrand bereits hingewiesen: »Endlich die *Sprache* Ihrer Bauern entfernt sich doch wol zu oft von der Wirklichkeit und tritt zu weit in die abstracte Büchersprache hinüber. [...] Es ist ein alter Lieblingssatz von mir, daß sich auch das Abstracteste in der Volkssprache sagen läßt« (ebd.: 32, 22.05.1866). Hildebrand wird dadurch *nolens volens* zur Karikatur jenes ›Gelehrten‹ aus Ernst Dronkes Dorfgeschichte DIE MAIKÖNIGIN, der das Volkslied zu kennen glaubt, ohne die Rechnung mit dem Volk selbst gemacht zu haben.³⁴ ›Volkslied‹ und ›Dorf‹ kommen, so Dronke, eben nicht naturgemäß zusammen,

32 Für beides vgl. z.B. das Kapitel »Ein Sonderling als Küher« (Felder 2020: 131–159).

33 Felder an Moosbrugger, 26.6.1864; <https://www.felderbriefe.at/brief/franz-michael-felder-kaspar-moosbrugger-47>, Hervorhebung C.S. (zuletzt 16.03.2022).

34 Ein Gelehrter mit dem sprechenden Namen »Professor Zitat« im Gespräch mit einem Studenten: »›Unter dem Volk, das ist's, was ich meine. Ich interessiere mich gerade fürs Volk. Sie glauben nicht, mit welchem Eifer, mit welcher Liebe ich schon mein ganzes Leben dem Volk zuwende!‹ ›So, da tun Sie wohl dran‹, sagte der andere trocken. ›Kennen Sie denn die Lage des Volkes wohl?‹ ›Die Lage, wieso? Ich kenne seine Mundarten auf Jahrhunderte zurück, ich habe mich dem Studium derselben fast ausschließlich gewidmet und habe manchen glücklichen Fund getan, manche bessere Variante in den bisher verbreiteten Volksliedern entdeckt. Meine Verdienste um diese Seite des Volks sind anerkannt, mein Freund.‹ ›Das Volk ist Ihrem edlen Streben zu Dank verpflichtet‹, erwiderte sein Nachbar mit unveränderter Miene. [...]« (Dronke 1981: 25) Vgl. auch ebd.: 28: »›Wenn Sie das Volk kennen, Herr Professor Zitat, so würden Sie wissen, daß dasselbe bei seinem Leben wahrlich keine Anregung finden kann, Lieder auszuhecken. Die sogenannten Volkslieder sind vielmehr von Müßiggängern verfaßt und bei Gelegenheit von Kirchweihen, Hochzeiten, Jahrmärkten aufs Volk übergegangen, das dann im Laufe der Zeit aus manchem schlechten Poeten ein schönes sogenanntes Volkslied gemacht hat.‹ [...] ›Das muß ich am besten wissen! Ich studiere schon so lange die Volkselemente, um zu wissen, was volkstümlich ist. [...]«

sondern sind selbst wieder urbane Konstruktionen, beruhen also auf Vorstellungen davon, wie das Volk zu sein oder wie ein Bauer zu reden habe. Felder weist Hildebrands Usurpations- bzw. Kolonisierungsversuch denn auch entschieden zurück: »Sind die Redenden Bregenzerwälder? Ja, durch und durch, voll und ganz so weit sie es sein sollen.« (Felder/Hildebrand 1984: 36, 28.05.1866)

Aus dieser Perspektive aufschlussreich ist, dass Felder sich nach eigenem Bekunden weniger von Auerbachs SCHWARZWÄLDER DORFGESCHICHTEN, die er gleichwohl sehr gut kannte,³⁵ als vielmehr von James Fenimore Coopers LEDERSTRUMPF-Reihe (1823–1841) zu seiner ersten Dorfgeschichte NÜMMAMÜLLERS UND DAS SCHWARZOKASPALE (1863) habe anregen lassen. Das exotisch »Andere« wird dadurch zugleich zum Reflexionsmedium und zur Darstellungsplattform für das Eigene, die Heimat, das Vertraute. Dass der ferne Kontinent »Amerika« im 19. Jahrhundert nicht nur via Auswanderung kolonisiert, sondern auch »von zu Hause aus« kolonialisiert wird, mag dies erklären. Einen Widerspruch müssen die Zeitgenossen selbst darin also nicht erkennen. An Cooper inspirierte Felder die Parallelen, die sich atmosphärisch aus dem Leben sowohl in den nordamerikanischen als auch Bregenzer Wäldern ergaben:

»Auf dem Heimwege von Au kaufte ich mir noch Papier, um wieder schreiben zu können. Denn ich bin immer noch mit meiner Dorfgeschichte beschäftigt und erlaube mir nur, ein wenig mit Dir über meine gegenwärtige Arbeit, mit der ich jetzt bis zum 7. Kapitel gekommen bin, mich zu unterhalten, denn ob es auch Dich unterhalten wird, ist noch sehr zweifelhaft. Als ich vor zwei Jahren Coopers »Lederstrumpf-Erzählungen« las, da schwärmte ich förmlich für den Wildtöter, diese schöne Dichtung, *aus der ein kräftiger Waldduft entgegenwehte*, begeisterte mich zu meinem Schwarzokaspale, und doch würde kein Mensch eine bedeutende Ähnlichkeit zwischen beiden finden. Aber das ist nicht nötig, ich wollte ja nicht nachschreiben.«³⁶

Wenn sie so schwer zu entdecken ist, worin könnte die zwischen dem »Wildtöter« Coopers und den eigenen Figuren attestierte »Ähnlichkeit« denn bestehen? Aus meiner Sicht findet sie sich im Gespür fürs Exotische – fürs Exotische nämlich des Eigenen. Dieses besondere Gespür zeichnet den sogenannten Bauerndichter Felder sicherlich schon deshalb auf ganz eigene Weise aus, weil der Autodidakt die dörfliche Heimat zugleich von Kind auf als etwas auch für ihn selbst Fremdes, mithin von den eigenen Interessen Abweichendes wahrgenommen hat. Als Lesender unterschied er sich von den anderen, von seiner Umgebung.

Vor diesem Hintergrund ist eine Parallele aufschlussreich, die gerade durch die Cooper-Referenz in den Blick rückt. Aus meiner Sicht kann Felder durchaus als eine Art Eugène Sue des Dorferzählens wahrgenommen werden, weil er wie Sue mit seinem Feuilleton-Erfolgsroman DIE GEHEIMNISSE VON PARIS (LES MYSTÈRES DE PARIS) das Unvertraute aufruft, um das Vertraute, die Heimat, zunächst zu irritieren, dann aber zu festigen. Sue kündigte im Vorwort zu seinem Roman eine Reise ins Unbekannte der eigenen

35 Zu den sich – mutmaßlich aus »Einflussangst« (Harold Bloom) – selbst widersprechenden Auskünften Felders über die Rolle Auerbachs für das eigene Dorferzählen vgl. Kinder 2013: 216.

36 Felder an Moosbrugger, 10.3.1863; <https://www.felderbriefe.at/brief/franz-michael-felder-kaspar-moosbrugger-33>, Hervorhebung C.S. (zuletzt 21.08.2023).

Nation an, eine Art Ethnographie der Unterschichten, die ihn wie die bei Cooper zwar fiktional entworfene, hier aber faktual gelesene indigene Bevölkerung Nordamerikas als Studienobjekt interessieren:

»Man hat die bewundernswürdigen Stellen gelesen, in denen Cooper der amerikani-
sche Wortgott die rohen Sitten der Wilden, ihre malerische poetische Sprache und die
tausendfache List schildert, mittels welcher sie ihren Feinden entfliehen und dieselben
verfolgen.« (Sue 1844: 4)³⁷

Ganz im Sinne Sues bietet Felders Dorferzählen gleichsam »Mystères« der Bregenzer
Wälder, und zwar als Abbild der ruralen Moderne des 19. Jahrhunderts, deren Idylle nur
noch als immer schon gebrochen inszeniert werden kann, weil das Leben stets positive
wie negative Seiten hat – oder, wie Felder sagt, »alle Zeiten Gutes und Böses bringen
können und [...] einer auch das Böse ertragen muß, wenn ihm das Gute Freude machen
soll.« (Felder 2013: 43)

Die »Bauern-Dichter-Existenz« ist dementsprechend ohne den Außenseiterstatus
nicht zu haben. Allerdings ist Felder mehr als nur ein »Mittler« wie Auerbachs Dorf-
geschichten-Erzähler, dem zwar beide Lebenswelten, Stadt wie Land, vertraut sind.
Felder lebte, arbeitete und ernährte sich ausschließlich als Landwirt. Zugleich schaute
er von einem (imaginären wie realen) »Seitenrand« auf das Leben im Dorf, auch das
eigene. Dabei wurde sein an vielen Stellen der Autobiographie dokumentiertes Leid zur
Voraussetzung fürs Erzählen. Felder war nicht nur stets mittendrin, sondern immer
auch gleichsam »außen vor« sowie »darüber hinweg« positioniert. Dass das literarisch
hervorgebrachte Dorf bei aller geforderten Realistik, die auch »die Schattenseiten des
Bauernlebens darzustellen«³⁸ hat, nicht authentisch sein *kann* – das hat bereits Felder
besser als seine (gebildeteren) Zeitgenossen verstanden. Diesem »Dorf« ist eine ganze
Tradition literarisierter Dörfer (Felder bezieht sich explizit auf Auerbach und Uhland)
und poetischer Programme (Schiller) eingeschrieben.³⁹ Darüber hinaus unterscheiden
sich »literarisches Dorf« und »dörfliche Realität« schon durch den Akt der Versprachli-
chung, der Auswahl, der Fiktionalisierung und der Narrativierung de facto voneinander.
Felder weiß auch das, wenn er die Sprache der bäuerlichen Bevölkerung so ändert, dass
sie selbst jenen Leser*innen einigermaßen verständlich wird, die dieses Dialekts nicht
mächtig sind.⁴⁰

Die poeto- wie poesiologischen Rahmenbedingungen von Felders Dorferzählen ins-
gesamt erhellt die auf 1862 datierte Vorrede zu NÜMMAMÜLLERS UND DAS SCHWARZO-
KASPALE. Als Zielgruppe visiert Felder darin eine schichten- wie klassenübergreifende
Gruppe an, wenn er seinen Text »den Freunden der Dorfgeschichte« widmet, also auf

37 Vgl. dazu auch Türschmann 2008.

38 Felder an Moosbrugger, 10.03.1863; <https://www.felderbriefe.at/brief/franz-michael-felder-kaspa-r-moosbrugger-33> (zuletzt 21.08.2023).

39 Auerbachs »Bauern sind so herausgebürstet und gewichst, sie haben Uhlandische und Auerbachische Gedanken und sind ganz gemacht für die noble Welt, aber – Schwaben sind es keine mehr, d.h. es sind erklärte Schwaben, wenn ich so sagen darf, wie die Schillerschen Gestalten« (ebd).

40 Zum Verhältnis von Dialekt und Hochsprache im Überarbeitungsprozess zur Drucklegung hin vgl. Felder 2013: 186–191.

wohlwollende Rezipient*innen des Genres setzt. Er hat ein ethnographisches Interesse an »Leben und Sitten der Bregenzerwälder« – den aktuellen Dorfgeschichten aus dem Schwarzwald oder dem Elsass, aus Oberbayern oder Westfalen fügt er mithin eine weitere Region zu, die es erlaubt, die deutsche Kulturnation als Sprachraum genauer zu kartographieren. Er stellt sich als ein Kenner der Materie aus, der »aus eigener Anschauung« zu schöpfen vermag, also genau weiß, wovon er spricht. Das begründet seine Autorität. Hoch veranschlagt wird das Vorliegende nicht, Felder nennt es mit einem geläufigen Bescheidenheitsgestus ein »Werkchen«. »Form und Sprache«, sagt er, seien wie »Land und Leute« »[e]infach und zwanglos«. Teils würde die Gegend dabei »nach einer beinahe tausendjährigen Abgeschlossenheit von der Welt in etwas lebhaftern Verkehr mit derselben« kommen, teils habe sie sich »in Sitten, Kleidung und Sprache noch völlig so erhalten, wie es von den Vorfahren seit Jahrhunderten überliefert wurde« (Felder 2013: 7). Diese zeitliche Einordnung verweist auf die aktuelle Umbruchsituation, in der sich das Ländliche in Felders Aktualität befindet –⁴¹ das Dorf wird so als Teil einer ruralen Moderne erkennbar, einer Moderne, die ins Ländliche ausgreift, ohne dieses schon zu dominieren.

In der Dorfgeschichte NÜMMAMÜLLERS UND DAS SCHWARZOKASPALE zeigt sich dieses Neue etwa in Form von Migrationsbewegungen, die vor allem als Binnen- und Arbeitswanderungen ausgewiesen sind. Zuerst machen sich die beiden Söhne Nümmamüllers, Michel und Josef, auf den Weg ins Elsässische, um dort als Gastarbeiter im Handwerk ihr Glück zu versuchen. Dann verdienen Josef und (der titelgebende) Kaspar in der Schweiz ihr Geld, wo Josef bei einem Arbeitsunfall ums Leben kommt. Letztendlich erwerben sich die Außenseiter aber gerade auf diesem Umweg über »die Außenwelt« durch Fleiß und Redlichkeit, durch Klugheit und Ideenreichtum Ansehen *im* Dorf; sie heiraten und steigen aus einer unteren Position in der Dorfhierarchie in eine höhere auf. Die Botschaft lautet hier: Vertikale Mobilität im Dorf ist durchaus möglich – in beide Richtungen. Der »Nümmamüller« wird im Dorf ja so genannt, weil er die angesehene Position als Müller verloren hatte und dadurch zum »nicht mehr Müller« (»Nümmamüller«; Felder 2013: 9) wurde. Sowohl sein Abstieg als auch der spätere Wiederaufstieg machen die hierarchische Ordnung als konstitutiven Bestandteil der Dorfgemeinschaft sichtbar. Diese bestimmt als gleichsam natürliche Einrichtung die Topographie des Dorfes und wird nicht in Frage gestellt (ebd.: 67f.). Es gilt als erstrebenswert, sich darauf auszurichten.

In proleptischer Funktion macht der an dieser Stelle extern fokalisierende Erzähler darauf aufmerksam: Das Gerede der Leute sehe die verarmten (Nümma-)Müllers bereits wieder auf dem Weg zum Aufstieg im Dorf, der topographisch ein Abstieg ist: »Der bringe sein Haus wieder in's Unterdorf hinab. Das sollte bedeuten: Er werde noch ein Bauer gleich den reichen Unterdörflern werden.« (Ebd.: 67) Eine der beiden Töchter Nümmamüllers, Bäbele, treiben künstlerische Ambitionen, die sie zugleich für die Arbeit als Bäuerin untauglich machen (ebd.: 70, 121), aus dem ländlichen Raum in die Stadt. Auch

41 Kinder spricht von einer »Situation des Übergangs«, von der »Zwitterstellung der modernen Gesellschaft und ihrer Poesie zwischen Vergangenem und möglichem Zukünftigen«; er erläutert diese mit Schillers ÜBER NAIVE UND SENTIMENTALISCHE DICHTUNG (1795) – in der das Zukünftige in Form der Satire, der Elegie oder der (utopischen) Idylle als denkbar und gestaltbar diskutiert wird (vgl. Kinder 2013: 208f.).

ihr Weg beschreibt eine Form der Migration. Bäbeles Metier ist das Sticken. Indem sie aber an einer Stelle als »Angelika Kauffmann von Schwarzenberg« (ebd.: 113) bezeichnet wird, unterstreicht der Text die künstlerische Ernsthaftigkeit ihres Handwerks und erklärt dieses zur Kunst. Bäbele siedelt dauerhaft um, und zwar gern (ebd.: 179), ohne allerdings die innere Anbindung an die Heimat und die Eigenen zu verlieren (ebd.: 175).

Dass der Erzähler mit der doch erzwungenen ›Landflucht‹ dennoch nicht einverstanden ist, zeigt er deutlich. Zwar gibt eine Verwandte aus Konstanz, die ein Auge für die Begabung des Mädchens hat, diesem eine Chance. Eigentlich aber ist es ihr älterer Bruder, der Bauer Michel, der Bäbele »in die Welt hinaus« ›stößt‹ (ebd.: 123), weil er (obwohl das Mädchen eigenes Geld damit verdient) für künstlerische Tätigkeiten kein Verständnis aufbringt. Solange sich die Machtverhältnisse im Dorf nicht ändern, lassen sich abweichende Lebensentwürfe auf dem Land nicht halten. Das Dorf ist für jemanden wie Bäbele noch nicht ›aufgeklärt‹ genug.

›Volksaufklärung‹ folgt machtkritischen Impulsen. Das bezeugen Felders der Dorfgeschichte NÜMMAMÜLLERS UND DAS SCHWARZOKASPALE vorgelagertes Programm sowie der Text selbst. Was der darin gestaltete Raum, der »spezifische Ort, das hinterste Dorf des Waldes«, letztmals zu vermitteln verspricht, sind »gute Einsichten in eine möglichst unverfälschte Kulturnation, weil sich dort in Sitten und Kleidung und Sprache alles noch so völlig erhalten habe, wie es von den Vorfahren seit Jahrhunderten überliefert wurde.« An der Darstellung einer Idylle aber ist der Erzählung, die sich anschickt, »aus dem *wirklichen* Leben« zu berichten, nicht gelegen (ebd.: 7). ›Unverfälscht‹, ›tradiert‹, ›jahrhundertealt‹ heißt nicht von vornherein ›besser‹ oder ›erstrebenswert‹. Vielmehr wird daran zunächst vor allem deutlich, dass in gut programmatisch protorealistischer Manier (vgl. dazu Schönert 2002) die Wäldlergemeinde als besonderer Teil der gesamten Bevölkerung dort aufgesucht wird, wo sie lebt, wo sie liebt, wo sie arbeitet und feiert, nämlich auf engstem ländlichem Raum. Konflikte sind in diesem Rahmen vorprogrammiert: Außenseiter, Fremde, Frauen, konfessionelle Minderheiten werden nach Maßgabe der herrschenden Vorstellungen von ›Normalität‹ auch dort notfalls mit kruder Gewalt zur Anpassung gezwungen. Wie nebenbei wird außerdem das überlieferte Liedgut des Landstrichs – als zentraler Bestandteil und Ermöglichungsbedingungen der Normalitätserwartung – verschriftlicht und archiviert, oder es werden alpwirtschaftliche Techniken wie das Heuziehen ausführlich dokumentiert (vgl. Felder 2013: 72–76) – Informationen, die das bauerliche Lesepublikum, wie gesagt, nicht benötigt. ›Aufgeklärt‹ im Sinne von ›gebildet‹ wird in diesem letztgenannten Fall allein das städtische.

Eine Art Gegenprogramm legt der Erzähler dem alten Müller, dem »Nümmamüller«, in den Mund. Wodurch sollte sich eine Dorfgeschichte gerade *nicht* auszeichnen? »Derlei Geschichten werden alle von Studenten und solchen Stutzköpfen erdenkt für die fürnehmen Leut', die sonst nichts zu tun hätten und nichts zu sorgen« (ebd.: 23). Das Leid der anderen dient zur Kompensation der eigenen Leere und als Unterhaltung aus sicherer Warte: »[U]nd da lesen dann die Fürnehmen solche Geschichten und Sachen, haben Angst und Sorgen um die Leut', von welchen sie lesen, als ob das ihre besten Freund, Brüder und Nachbauern wären, und wissen doch, daß alles rein erlogen ist.« (Ebd.) ›Nachbarn‹ mögen auch Städter haben, »Nachbauern« sicherlich nicht. Der Abstand zwischen den Lebenssphären wird dadurch vertieft, die Grenze zwischen einer angemessenen und unangemessenen Rezeptionshaltung auch kategorial markiert.

Eine sphärenübergreifend angemessene Haltung findet Felder in Heinrich Zschokkes Erzählung *DAS GOLDMACHERDORF* (Zschokke 1857), die mit Felders eigenen sozial-reformerischen Bemühungen den Gedanken des Genossenschaftswesens auf dem Land stark macht⁴² und im Roman *SONDERLINGE* explizit nicht nur als gängige Lektüre erwähnt wird (Felder 2020: 73). Vielmehr lehnt sich Felders Roman auch erzähldramaturgisch wie persuasiv-programmatisch an Zschokkes Vorlage an: Kann es denn bei ›Sonderling‹ Sepps Reichtum, so fragt man sich in der Gerüchteküche des Dorfs, mit rechten Dingen zugegangen sein? Wie der Wohlstand von Zschokkes Protagonist Oswald nicht auf der Kunst des Goldmachens beruht, sondern auf redlicher und fleißiger Arbeit, so wird dem Dorf auch in Felders Roman das ›richtige‹, ›vorbildhafte‹ Verhalten an der Entwicklungsgeschichte eines Außenseiters vorgeführt, der erst zwei Dinge lernen muss: Zum einen setzt Volksaufklärung (sympathetische) Menschenkenntnis voraus. Andernfalls blieben alle Bemühungen vergeblich: »Wie soll einer für die Mitmenschen etwas Gutes tun können, die er nicht kennt und nicht liebt?« (Ebd.: 134)⁴³ Zum anderen ist für ein vertieftes Verständnis teilhabende Sachkenntnis vonnöten (»Man muss selbst mit auf den Heuzug, wenn man die dabei vorkommenden Bräuche verstehen will«; ebd.: 149).⁴⁴ Die zentrale Botschaft des Romans *SONDERLINGE* in sozialpolitischer Hinsicht nimmt bereits Felders *NÜMMAMÜLLERS*-Geschichte vorweg, wenn dort der Überzeugung Ausdruck verliehen wird, »[...] daß es [...] für das ganze Dorf, ja ich glaube sogar für die ganze Welt, am besten wär, wenn Arme und Reiche, [...] kurz, wenn jeder dem andern mit dem helfen tät, was er am besten könnte oder hätte« (Felder 2013: 182). Propagiert wird mithin ein genossenschaftliches Prinzip, in dem Altruismus und ›Eigennutz‹ (ebd.: 183) Hand in Hand gehen.

Ein vertieftes Verständnis der dörflichen Normalitätserwartungen zu gewinnen kann z. B. auch bedeuten, produktiv mit dem (vermeintlichen) Aberglauben der Dörfler umzugehen. Diese Passagen sind ebenfalls eher an ein städtisches als ein ländliches Lesepublikum gerichtet, wie ich meine. Wer sich bei einem heftigen Gewitter aufs Beten verlegt, sitzt demnach nicht unbedingt einem unsinnigen magischen Ritual auf, das darauf ausgerichtet sei, einen zürnenden Gott gnädig zu stimmen. Vielmehr ziele ein solches Verhalten darauf ab, sich auf etwas Anderes, auf etwas Höheres als die aktuelle Gefahr auszurichten und eben daraus auf eine Weise Trost zu schöpfen, der zufolge es

42 »[V]or allem muß im Bauer der Geist der Gemeinsamkeit, des deutschen Genossenschaftswesens geweckt werden.« (Felder/Hildebrand 1984: 16f., 22.3.1866)

43 Diese Einsicht formuliert im Roman *Sepps Ehefrau Marie*, mit der Franz Felder seiner eigenen Frau Anna Katharina Moosbrugger ein Denkmal setzte. – Auch zwischen Sepps Sohn Franz und Franz Felders eigener Biographie besteht eine große Nähe; sie wird an jenem bislang mit der Aussage Mariens dokumentierten Punkt offensichtlich. Entsprechend erkennt Franz nämlich beim Bewirtschften der Alm: »Wenn er etwas für sie tun sollte, musste er sie doch erst kennen und lieben lernen.« (Ebd. 146) Vgl. dazu entsprechend die Darstellung der eigenen Bildungsgeschichte in Felder 2019: 131–136, sowie ebd.: 185–188 (Franz Felder wird in die Kunst des Käsemachens eingeführt).

44 Felder bildet auch dabei den eigenen Lernprozess ab: »Das Hineinleben in die Anschauungsweise derer, die ich unterhalten wollte, nahm nicht nur meiner Redeweise das Fremdartige, das mich früher oft etwas hochmütig erscheinen ließ, sondern brachte auch mir das Wesen meiner Landsleute näher« (Felder 2019: 131f.); »Ich dachte wenig mehr ans Lesen, seit ich auch da, wo ich lebte, so vieles mitzuempfinden und mitzulegen fand, seit fast jedes Haus für mich ein Geschichtenbuch geworden war« (ebd., 152).

gelingt, gestärkt und ermutigt »allenfalls auch das Ärgste zu ertragen« (Felder 2020: 144) und seien dies die ggf. verheerenden Folgen eines Blitzeinschlags. Das Gebet verändert demzufolge nicht den darin Angerufenen, sondern die Betenden.

Auf der einen Seite machten demnach die – wie bei Franz Felder selbst auch im fiktionalen Fall autodidaktisch angeeignete – Bildung und das Lesen die Grenzen zur kolonialisierenden Seite für ›Sonderlinge‹ wie Sepp oder Franz durchlässig. Auf der anderen Seite bildete beides zugleich die Voraussetzung für die kritische (postkolonialistisch anmutende) Reflexion des eigenen Lernprozesses und für dessen Revision. Für Franz gilt es, »[v]on den Menschen, mit denen er lebte«, zu »lernen«, nicht nur von den Büchern »in seines Vaters engem Hause« (ebd.: 150). Einzuüben ist ein unparteiischer Blick, denn nur diesem allein kann es gelingen, die ›Dummheiten‹ und Begrenztheiten beider Seiten zu erkennen: der Seite des (vermeintlichen) ländlichen »Aberglauben[s]« und der (ebenso vermeintlichen) religionskritisch aufgestellten städtischen »Gelehrsamkeit« nämlich.⁴⁵ Beides markiert so etwas wie Überlebenswissen in je unterschiedlichen Räumen. Zugemutet wird dieser Blick letztlich dem gesamten – sei es städtischen, sei es ländlichen – Publikum.

Welche konkreten neuen Einblicke ins Dörfliche vermittelt die autochthon bäuerliche Perspektive? Kann es so etwas überhaupt geben? Zu beachten ist dafür zunächst einmal mehr, dass Felder im Briefwechsel mit dem Germanisten Rudolf Hildebrand als jemand erscheint, der die eigene Weltwahrnehmung als immer schon über den Buchstaben vermittelt versteht. Insbesondere war es ›das Zeitschriftenmachen‹, das nicht nur fürs Studieren und geistige Arbeiten maßgeblich wurde, sondern bezeichnenderweise auch dem Erleben selbst in gewisser Weise vorausging. Lektüren (prä)formierten Felders Welterschließung ebenso wie das Schreiben, das die Aufmerksamkeit auf Symptomatisches lenkte und das Alltägliche überhaupt erst sichtbar machte. Er habe »erst recht zu lernen, zu arbeiten und zu erleben angefangen«, so Felder, als er sich schon in jungen Jahren dem Projekt einer eigenen Dorfzeitschrift gewidmet habe (Felder/Hildebrand 1984: 9).⁴⁶ Anders gesagt: Felder geht Umwege über die Literatur und übers Selbststudium ein, um der eigenen Kenntnis des ländlichen Raums überhaupt habhaft zu werden, diese auszuweiten, zu erläutern und Verbesserungen der Verhältnisse vorzuschlagen. Um als dichtender Bauer ›Authentisches‹ mitteilen zu können, muss er nicht nur ein solcher sein, sondern sich Zugänge zur *Res publica literaria* verschafft haben. Dass »das Dampfroß« und der »Zeitgeist« »von Jahr zu Jahr« näher an »unser abgeschlossenes Thal« heranrücken, wie er schreibt (Felder/Hildebrand 1984: 10, 03.03.1866), war dafür die Voraussetzung.

45 So der ›einfache‹ Senn zum ›gelehrten Sonderling‹ Franz: »Ja, Franz, ich kann's dir sagen, du kommst unsereinem oft wenigstens so dumm und lächerlich vor als wir dir und ich möchte wahrhaft gern hören, was ein Unparteiischer zu meinem Aberglauben und deiner Gelehrsamkeit sagen würde.« (Felder 2020: 141) – In Berthold Auerbachs Erzählung DER LAUTERBACHER ist dieses Programm vorgeprägt, die ›Heimatwerdung‹ als Prozess der (wechselseitigen) Aneignung in der Zeit erzählt. Sie funktioniert, wenn sich beide Seiten, der von außen kommende Lehrer und die Einheimischen, aufeinander zubewegen und wechselseitig voneinander lernen (vgl. dazu Auerbach 1848).

46 Zur Gründung der SCHOPPERNAUER SCHULZEITUNG vgl. auch Felder 2019: 111.

Mit Blick auf das gesellschaftliche Leben im vorarlbergischen Schoppernau aber kann man durchaus sagen: Erst indem Felder zum Sonderling im Dorf wird (und d.h. in seinem Fall ja nichts anderes als: Indem er sich der okkupatorischen Normalität anpasst; ebd.: 18, 22.03.1866), gelingt es ihm, Fenster in eine Realität zu eröffnen, deren Einblicke und Einsichten aus der unmittelbaren Anschauung des Alltagslebens gewonnen sind. Die gelebte ländliche Kultur und die praktizierten Bräuche können erst dadurch genauer profiliert und beschrieben werden. Ein Beispiel dafür ist der Umgang der bäuerlichen Welt mit dem Kuss. Dass auf dem Vorarlbergschen Dorf nicht geküsst wird (ebd.: 99, 01.01.1867) ist nur für denjenigen auffällig und bemerkenswert, der das Küssen kennengelernt hat und dann vermisst. Im ländlichen Raum Felders ist es »als eine fremde – Bettlermode sehr verrufen« (ebd.: 103, 09.01.1867) – »die strenge Sitte, öffentliche Meinung ist dagegen« (ebd.: 257, 01.03.1868) –, hat ihn dann aber, so Felder, erst recht zum Plan einer Novelle mit dem Titel *LIEBESZEICHEN* angeregt (ebd.: 127, 04.04.1867).

Auch das dörflich-bäuerliche Verhältnis zum Tod bietet interessante Aufschlüsse mit Blick auf die Frage nach ›autochthonen‹ Einsichten. Die Kulturgeschichte des Todes hat hier bereits klare, wiewohl zu revidierende Positionen bezogen. In der Vormoderne, die in den ländlichen Räumen des 19. Jahrhunderts bis in die Moderne hineinragt, gehöre der Tod nicht in die Privatsphäre, so lautet der Konsens. Vielmehr vollziehe sich das Sterben vor den Augen der Öffentlichkeit; dann halte die gesamte Dorfgemeinschaft die Totenwache. Man lässt die trauernde Familie demnach nicht allein, sondern teilt das Leid, trägt es mit und unterstützt die Hinterbliebenen in allen Belangen des täglichen Lebens.⁴⁷

Franz Michael Felders autobiographische ›Dorfgeschichte‹ erlaubt den Realitäts-Check: Felder berichtet darin vom plötzlichen Tod seines Vaters und vom Zug des Dorfs in und durchs ›Trauerhaus‹ aus diesem Anlass, also in und durch Felders eigenes Elternhaus. Von Mitleiden oder Mittragen kann dabei keine Rede sein. Vielmehr fungiert der Trauerbesuch als willkommene Gelegenheit, ›das Fell des Bären‹ zu zerteilen und zu verteilen. Ähnlichkeiten mit einer neutestamentarischen Vorlage, bei der es um das Gewand des toten Jesus nach der Kreuzabnahme geht (vgl. Mt 27, 35 – nach Ps 22, 18), stellen die Bigotterie im dörflichen Umgang mit dem Tod noch weiter aus.

»Vom Morgen bis zum späten Abend währte das Kommen und Gehen derjenigen, welche ein Seelenalmosen, gewöhnlich ein Kleidungsstück des Verstorbenen [...] in Empfang nehmen und dafür dann den trauernden Spendern eine endlos lange, in der Regel ungemein peinliche Trostrede zum Besten geben.« (Felder 2019: 89)

Die Epikedialerede, also die Beerdigungs- und Trauerrede, erscheint hier nicht als Auftragsarbeit, sondern als unerwünschter (Neben-)Effekt einer althergebrachten Einmischung oder noch präziser als brutale Eindringung des Dorfs ins Innere eines Hauses und der trauernden Familie. Die Totenwache selbst gilt in Felders Autobiographie ebenfalls als ebenso unabdingbar wie aus Sicht sowohl der Trauernden als auch der Medizin unerwünscht und sinnlos.

47 Vgl. Ariès 2005: 30, 774f.

»Nach dem Nachessen versammelt sich so ziemlich das ganze Dorf in allen Räumen des Hauses, um der armen Seele des Verstorbenen einen Psalter zu beten. Die Ärzte und auch einzelne gebildete Seelsorger haben bisher noch immer vergebens geredet gegen diese jeden fühlenden Menschen quälende Sitte, die, wenn der gestorbene einer ansteckenden Krankheit erlag, noch überdies recht gefährlich ist.« (Ebd.)

Als »tröstlich« wird das Ganze überdies nicht erfahren, im Gegenteil.

»Uns wenigstens tat es recht in der Seele weh, als wir die von des Vaters Hand noch an ihren Platz gestellten Werkzeuge, den Schraubstock, die Hobelbank und alles aus der Stube entfernen und im ganzen Hause das Unterste zuoberst räumen mussten, um Platz zu bekommen für die vielen Beter, die abends zu erwarten waren.« (Ebd.: 89f.)

Dem Brauch entziehen kann man sich also keinesfalls, im Gegenteil, man spielt mit und bereitet alles dafür vor, obwohl das erfahrene Leid in erster Linie dadurch nur noch gesteigert wird: »Weh tat uns dann auch das Lachen des fast teilnahmslos sich benehmenden Haufens vor und nach dem Psalter«. (Ebd.: 90)

Dorfsozietät ist pragmatisch, mitleidslos, auf Unterhaltung bedacht, und der Tod wird zu einem dankbaren Anlass, sich wieder einmal zu versammeln und sich gemeinsam zu vergnügen, sich auch auf eine gewisse Weise zu bereichern, ohne Rücksicht auf die Hinterbliebenen. Felters Autobiographie dokumentiert diese brutal-empathielose Wirklichkeit in Form einer auch in ihrer Detailliertheit und Ausführlichkeit quälenden (Seelen-)Berichterstattung:

»Die übrige Zeit vertreibt man sich mit Kaffeetrinken und Plaudern, so gut man kann. Uns kam es unter diesen Leuten vor, ob wir gar nicht mehr da zu Hause wären. Wieder und wieder flohen wir aus dem Lärm in der Stube weg zur Leiche des Vaters, bei der neben einem Kruzifix ein mattes Licht brannte. Die Nacht war endlos lang, aber schlafen konnten wir doch trotz aller Müdigkeit nicht. Wenn uns die Augen zufielen und wir uns allmählich an den Lärm in der Stube zu gewöhnen begannen, fiel uns plötzlich wieder ein, wozu die da draußen versammelt waren. Erschrocken fuhren wir dann auf. Ein unaussprechlicher Schmerz, der uns durchzuckte, schien furchtbar schnell die wenigen Minuten des Vergessens und der Erholung wieder einbringen zu wollen. So weckte dann das laute Weinen des einen immer auch die andern wieder, bis endlich der Morgen kam, an dem wir den Sarg zunageln, die erste Schaufel voll schwarzer, hartgefrorener Erde ins Grab fallen hören mussten. [...]« (Ebd.)

So gesehen hat die Privatisierung des Sterbens und Todes, von der in der Kulturgeschichte des Todes spätestens seit dem 20. Jahrhundert die Rede ist, mithin deren beginnende Tabuisierung gerade in der bürgerlichen Moderne des 19. Jahrhunderts,⁴⁸ eigentlich recht viel für sich. Der Ort des Todes ist demzufolge entweder strikt zu vermeiden, er verbirgt sich wie in Theodor Storms fulminantem Todesgedicht *GEH NICHT HINEIN* gleich doppelt hinter Türen und spanischen Wänden (Storm 1987),⁴⁹

48 Vgl. ebd.: 713–770.

49 Vgl. dazu Stockinger 2005: 121f.

oder er wird in den Raum der Freundschaft verlagert und auf diese Weise privatisiert wie intimisiert. Dies geschieht in Hildebrands – im Rahmen der vertrauten brieflichen Zwiesprache mit Felder offenem – Bericht über das Sterben seiner eigenen Mutter, das als von ›fürchterlichem‹ »Leiden« ebenso wie von ›ergebener‹ ›Tapferkeit‹, »unendlicher Milde und Güte« geprägt geschildert wird. Der dadurch erzeugte Erlebnisraum eigener Couleur ist auf Felder als »mein bestes Publicum für solche Reden« angewiesen, weil von dessen Seite mit ›ruhigem Verstehen‹ und ›warmer Teilnahme‹ zu rechnen sei. Die Öffentlichkeit bleibt nun ausgeschlossen (Felder/Hildebrand 1984: 223ff., 22.12.1867).

4. Schluss

Die Zeugnisse publizistischer Fremd- und (auto-)fiktionaler (Selbst-)Zuschreibung wie die aktuelle Forschung behandeln Felder als einen »indigene[n] Informant[en]« (Twellmann 2022: 502). Bis heute ist ›der dichtende Bauer‹ damit ein Produkt kolonialisierender Ermächtigungsakte. Für die Erprobung von Auerbachs Poetologie der distanzierten Nähe im Praxis-Test eignet sich sein Fall schon deshalb auf ganz besonders gute Weise, weil sich daran zeigen lässt, dass im 19. Jahrhundert jenseits der schon zeitgenössisch für die – man erlaube mir den Neologismus – Genrefizierung der ›Dorfgeschichte‹ valorisierten Kanonisierungsinstanz ›Auerbach‹ die Ausprägung einer tatsächlich ›indigenen‹ Stimme gar nicht möglich war. Bereits 1859 stellte Gustav Hauff kritisch fest, dass Auerbach »in literarischen Ankündigungen« als »Columbus« annonciert worden und auch so ›aufgetreten‹ sei, und spricht dabei explizit von Auerbachs »Colonisationsthätigkeit« (Hauff 1859: 537). Eine ›indigene‹ Stimme musste deshalb, anders gesagt, erst durch die kolonialistisch vorgegebenen Normalitätserwartungen an Literarizität und (Gattungs-)Bildung hindurchgegangen sein, um sich ›authentisch‹ äußern zu können.

Felders fiktionale wie faktuale Profilierung des Status eines »aufgeklärten Sonderling[s]« (Felder 2019: 60), der »im Dorfe« notwendig »noch immer so ziemlich allein« (ebd.: 199) ist, ergibt sich daraus als geradezu notwendige Konsequenz. Denn nur der Außenseiter im Dorf kann sich einbilden, so etwas wie einen für die Beobachtung, Beschreibung und Analyse des sozialen Raums nötigen Abstand zu haben. Zugleich stellte Felder, wie ich zu zeigen versucht habe, die Grenzen seiner kultur-kolonialistisch geprägten Sozialisation aus, reflektierte diese und leitete genau daraus Ermöglichungsbedingungen für deren Überwindung ab. Wie später beim (post-)kolonialen Autor und Theoretiker Stuart Hall gehen bei Felder Überanpassung und deren Überwindung ineinander über. Das geforderte Prinzip der distanzierten Nähe oder des informierten Abstands zwischen Stadt und Dorf lässt sich so nicht aufrechterhalten bzw. wird in ein neues Prinzip des Dorferzählens transformiert: das Prinzip der informierten Nähe.

Der ›schreibende Bauer‹ kann nur deshalb zum ›authentischen‹ Sprachrohr des dörflichen Lebens werden, für das er außerdem Archivfunktionen übernimmt, weil er die Ermächtigungsprozesse der Moderne durchlebt und im Sinne der Erzeugung eines Dritten überwunden hat. Dass er dabei die dörflichen, vormodernen Traditionen und die städtisch geprägten Ablösungs- und Erneuerungsprozesse miteinander versöhnt, macht ihn

zu einem zentralen, leider noch weitgehend unterbelichteten Akteur in der Formung und Stabilisierung von bis heute wirkmächtigen Dorf-Scripts.

Literaturverzeichnis

- Ariès, Philippe (¹2005 [1978]): Geschichte des Todes. München: dtv.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (1989): *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London, New York: Routledge.
- Auerbach, Berthold (*1848): »Der Lauterbacher«, in: ders.: *Auerbach's Dorfgeschichten*. Mannheim: Bassermann, S. 415–512.
- Auerbach, Berthold (1981 [1842]): »Der Tolpatsch«, in: Hartmut Kircher (Hg.): *Dorfgeschichten aus dem Vormärz*. Bd. I, Köln: Informationspresse Leske, S. 41–63.
- Auerbach, Berthold (2014): »An J. E. Braun vom Verfasser der Schwarzwälder Dorfgeschichten«, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Marcus Twellmann. Göttingen: Wallstein, S. 253–257.
- Barthold, Willi W. (2021): »Eine sorbisch-deutsche Dorfgeschichte. Die Kolonialisierung ländlicher Räume in der deutschsprachigen Literatur der Sorben am Beispiel von Jurij Brěžans ›Der Gymnasiast‹«, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF XXXI/3, S. 474–493.
- Bruck, Oliver (2000): »Die Gartenlaube für Österreich. Vom Scheitern des Projekts einer österreichischen Zeitschrift nach Königgrätz«, in: Klaus Amann/Hubert Lengauer/Karl Wagner (Hg.): *Literarisches Leben in Österreich. 1848–1890*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 359–394.
- Donovan, Josephine (2010): *European Local-Color Literature. National Tales, Dorfgeschichten, Romans Champêtres*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Dronke, Ernst (1981 [1846]): »Die Maikönigin«, in: Hartmut Kircher (Hg.): *Dorfgeschichten aus dem Vormärz*. Bd. II, Köln: Informationspresse Leske, S. 19–142.
- Earl of Shaftesbury, Anthony (1732): »*Soliloqui*, or Advice to an Author«, in: ders.: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. In Three Volumes. The Fifth Edition, corrected. Vol. I. [London], S. 151–364.
- Eckhardt, Juliane (2003): [Art.] »Hildebrand, Heinrich Rudolf«, in: *Internationales Germanistenlexikon 1800–1950*, unter Mitwirkung von Antje Leike und Jürgen Thaler, hg. und eingeleitet von Christoph König, bearbeitet von Birgit Wägenbaur. Berlin, New York: de Gruyter, o.P. [CD-ROM].
- [Faber, J. F.]: »Berthold Auerbachs gesammelte Schriften. Zweite Gesamtausgabe«, in: *Augsburger Allgemeine Zeitung* vom 14./15.04.1864, Nr. 105–106, Beilage.
- Felder, Franz Michael (2013): *Nümmamüllers und das Schwarzokaspale. Ein Lebensbild aus dem Bregenzerwalde*, hg. von Ulrike Längle und Jürgen Thaler, mit einem Nachwort von Hermann Kinder. Lengwil, Oberhofen: Libelle.
- Felder, Franz Michael (²2019): *Aus meinem Leben*, mit einem Vorwort von Arno Geiger, nach der Handschrift ediert, hg. und mit einem Nachwort von Jürgen Thaler. Salzburg, Wien: Jung und Jung.

- Felder, Franz Michael (2020): *Sonderlinge. Bregenzerwälder Lebens- und Charakterbilder aus neuester Zeit*, hg. von David Franzoi und Jürgen Thaler. Lengwil, Oberhofen: Libelle.
- Felder, Franz Michael an Moosbrugger, Kaspar, 10.3.1863. URL: <https://www.felderbriefe.at/brief/franz-michael-felder-kaspar-moosbrugger-33> (zuletzt 21.08.2023).
- Felder, Franz Michael an Moosbrugger, Kaspar, 26.6.1864. URL: <https://www.felderbriefe.at/brief/franz-michael-felder-kaspar-moosbrugger-47> (zuletzt 16.03.2022).
- Felder, Franz Michael/Hildebrand, Rudolf (1984): Briefwechsel 1866–1869, in: Franz Michael Felder: *Sämtliche Werke*. Bd. 9, hg. von Walter Methlagl. Bregenz: Lingenhöle.
- Freytag, Gustav (³1855): *Soll und Haben*. Roman in sechs Büchern. Zweiter Band. Leipzig: Hirzel.
- Hagedorn, Friedrich von (1771): »An die Dichtkunst«, in: ders.: *Des Herrn Friedrichs von Hagedorn sämtliche Poetische Werke*. Dritter Theil. Hamburg: Bohn.
- Hall, Stuart (2020): *Vertrauter Fremder. Ein Leben zwischen zwei Inseln*. Deutsch von Ronald Gutberlet. Berlin: Argument Verlag. (Original-Ausgabe: *Familiar Stranger. A life between two islands*, 2017)
- Hauff, Gustav (1859): »Ueber Dorfgeschichten, mit besonderer Rücksicht auf Vischer's »Aesthetik« sowie auf J. Stilling's »Jugend«, Immermann's »Münchhausen« und Auerbach's »Schwarzwälder Dorfgeschichten««, in: *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 9, Juli-December, S. 537–551.
- Hildebrand, Rud.[olf] (1867): »Ein Bauer als Dichter«, in: *Die Gartenlaube* 1867/15, S. 234–238. URL: <http://www.felderverein.at/fmf.html> (zuletzt 14.03.2022).
- Keller, Gottfried (1978): *Gottfried Keller über Jeremias Gotthelf*. Mit einem Nachwort von Heinz Weder. *Chronik und Bibliographie von Franz Cavigelli*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Kinder, Hermann (2013): »Nachwort«, in: Franz Michael Felder: *Nümmamüllers und das Schwarzokaspale. Ein Lebensbild aus dem Bregenzerwalde*, hg. von Ulrike Längle und Jürgen Thaler, mit einem Nachwort von Hermann Kinder. Lengwil, Oberhofen: Libelle, S. 199–225.
- Längle, Ulrike (²2008): [Art] »Franz Michael Felder«, in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., voll. Überarb. Aufl., Bd. 1, Berlin, New York: de Gruyter, S. 401f.
- Latour, Bruno (2010): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Berlin: Suhrkamp.
- Nell, Werner (2014): »Die Stadt als Dorf. Über die Generalisierung von Nahräumen und ihre Grenzen«, in: ders./Marc Weiland (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript, S. 175–194.
- 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.
- Neumann, Birgit (2010): »Methoden postkolonialer Literaturkritik«, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 271–292.

- Otto, Louise (1981): »Die Lehnspflichtigen. Westfälische Dorfgeschichte aus dem Jahre 1848«, in: Hartmut Kircher (Hg.): Dorfgeschichten aus dem Vormärz. Bd. II, Köln: Informationspresse Leske, S. 251–269.
- Redaction und Verlagshandlung (1867): »Zur Nachricht!«, in: Die Gartenlaube 1867/13, S. 208.
- Schenda, Rudolf (1970): Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lese-
stoffe 1770–1910, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Schloenbach, Carl Arnold (1981a [1848]): »Die Hasenschlinge«, in: Hartmut Kircher (Hg.): Dorfgeschichten aus dem Vormärz. Bd. II, Köln: Informationspresse Leske, S. 227–242.
- Schloenbach, Carl Arnold (1981b [1848]): »Die zwölf Apostel«, in: Hartmut Kircher (Hg.): Dorfgeschichten aus dem Vormärz. Bd. II, Köln: Informationspresse Leske, S. 243–250.
- Schönert, Jörg (2002): »Berthold Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* der 40er und der 50er Jahre als Beispiel eines ›literarischen Wandels‹«, in: Michael Titzmann (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen: Niemeyer, S. 331–345.
- Stockinger, Claudia (2005): »Paradigma Goethe? Die Lyrik des 19. Jahrhunderts und Goethe«, in: dies./Steffen Martus/Stefan Scherer (Hg.): Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Bern u.a.: Lang, S. 93–125.
- Stockinger, Claudia (2018a): An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein.
- Stockinger, Claudia (2018b): »Dorf in Serie? Von der Gartenlaube zum *Tatort*«, in: Magdalena Marszałek/Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit. Bielefeld: transcript, S. 37–61.
- Storm, Theodor (1987): »Geh nicht hinein«, in: ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd.1: Gedichte. Novellen 1848–1867, hg. von Dieter Lohmeier. Frankfurt a.M.: dtv, S. 93f.
- Sue, Eugène (1844): Die Geheimnisse von Paris. Übersetzt von A. Diezmann. Erster Band. Mit Illustrationen von Theodor Hosemann. Berlin: Meyer und Hofmann.
- Thaler, Jürgen (²2019): »Nachwort«, in: Franz Michael Felder: Aus meinem Leben, mit einem Vorwort von Arno Geiger, nach der Handschrift ediert, hg. und mit einem Nachwort von Jürgen Thaler. Salzburg, Wien: Jung und Jung, S. 355–387.
- Türschmann, Jörg (2008): »Spannung in Zeitungsliteratur. Romananfang und serielles Erzählen am Beispiel des frühen französischen Feuilletonromans«, in: Daniela Langer/Christoph Jürgensen/Ingo Irsigler (Hg.): Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung. München: edition text+kritik, S. 225–246.
- Twellmann, Marcus (2022): »Franz Michael Felder: Aus meinem Leben – Autofiktion, Auto-soziobiografie, Autoethnografie«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 47, S. 480–514.
- Zschokke, Heinrich (1857 [1817]): »Das Goldmacherdorf«, in: ders.: Novellen und Dichtungen. Zehnte vermehrte Ausgabe in siebenzehn Bändchen. Sechszehnter Theil. Aarau: Sauerländer, S. 1–148.

Stubenhockers Dorfgänge

Ludwig Anzengrubers Theaterpoetik des Ruralen

Daniel Milkovits

»Wer den Bauer bloß beim Lodenrock packt,
der hat ihn noch nicht, er muß ihm näher
an den Leib rücken, und ich glaube, Anzen-
gruber hat es daran zumeist nicht fehlen
lassen.«

Peter Rosegger: GUTE KAMERADEN. PERSÖNLICHE ERINNERUNGEN AN BERÜHMTE UND BELIEBTE ZEITGENOSSEN (1893: 8)

Als Hermann Bahr 1899 in seinem Aufsatz DIE ENTDECKUNG DER PROVINZ feststellte, die jungen österreichischen Literaten würden »sich seit ein paar Jahren jetzt in unseren Provinzen mit Ungestüm regen« (Bahr 2010: 143), war der zehn Jahre zuvor verstorbene Wiener Bühnenautor Ludwig Anzengruber bestimmt nicht mehr gemeint. Ob ihn Bahr dem Kreis dieser »Provinzpoeten« zugerechnet hätte, ist aber auch aus zwei weiteren Gründen fraglich: Einerseits wäre Anzengrubers kulturkämpferisches Werk mit den Vorstellungen des wechselhaften Jung-Wieners Bahr, der sich im Zuge seiner »konservative[n] Wende« (Bachleitner 2017a: 238) um das Fin de Siècle zum »Wortführer einer katholischen Renaissance« (Kriegleder 2019: 180) aufschwang, nur bedingt kompatibel gewesen; andererseits stellt sich beim Etikett der »Provinzliteratur« (siehe auch Wagner 1991) wie so oft die Frage, ob es sich dabei um Literatur *über* oder doch um eine *aus* der Provinz handle.¹

Anzengrubers Vater entstammte zwar einer oberösterreichischen Bauernfamilie, schlug jedoch bald eine Beamtenkarriere in Wien ein, wo auch sein Sohn den überwiegenden Teil seines Lebens verbrachte. Der spätere Stückeschreiber Anzengruber war in

1 Analog zur Frage, ob das Volksstück Theater »vom Volk, für das Volk« oder »über das Volk« sei (Schmitz 1990: 9). Einen instruktiven Abriss der Debatte gibt Christian Neuhuber (2023), dessen Postulat einer »dialektischen« Volksstückpoetik durch die »sukzessive[] Dekonstruktion tradierter bzw. zugeschriebener« Gattungsderivate (ebd.: 251) separat zu diskutieren wäre.

seiner Zeit als Wanderschauspieler, welche die Werkausgabe² als »prähistorische Zeit« (SW15/I) rubriziert, wohl durch zahlreiche Gegenden außerhalb der Großstadt vaziert, nach nur sechs Jahren aber wieder nach Wien zurückgekehrt, um dort zunächst als Polizeischreiber tätig und wenig später mit seinem ersten Theaterstück *DER PFARRER VON KIRCHFELD* (1870) schlagartig berühmt zu werden. Dennoch genügt ein schneller Blick auf seine Werkbiographie, um das Rurale als eine auffällige Rekurrenz in Anzengrubers schriftstellerischer Tätigkeit zu identifizieren, die meist schon am Titel und häufig auch an einschlägigen Peritexten zu erkennen ist.

So wenig, wie sie von einem Landbewohner geschrieben wurden, so wenig intendierten die hier im Zentrum stehenden Stücke – zumindest vorerst – die Adressierung eines dörflich-ruralen Publikums: Die zur Debatte stehenden Dramen, die Anzengruber teils als »Bauernkomödien«, teils als »Volksstücke« bezeichnet hat, wurden allesamt in Wien uraufgeführt, wo zu dieser Zeit bereits an die 900.000 Menschen lebten; sie handeln in den ersten Produktionsjahren jedoch so gut wie ausschließlich vom Leben auf dem Lande und setzen rurale bzw. in der Regel bäuerliche Figuren vor einer ebensolchen Kulisse in Szene. Während sich die mittlerweile ohnehin nur noch marginale Aufführungspraxis dahingehend gewandelt hat, dass Anzengrubers Stücke höchstens auf Laienbühnen in der Provinz gespielt werden, bekamen sie zur Zeit der Uraufführungen in der Regel gerade jene zu sehen, deren Lebensrealität mit dem auf der Bühne Dargestellten nicht das Geringste gemein hatte.

Die Literatur- und Theaterwissenschaft hat es hier also mit jemandem zu tun, der seinen Lebensunterhalt hinter dem Pult statt hinter dem Pflug verdienen konnte, in dessen literarischem Werk sich jedoch mehrheitlich Geschichten aus dem Bauernstand vorfinden, noch dazu für ein tendenziell urbanes Publikum. Ohne auszuschließen, dass für die Wiener Theaterbesucher*innen der Gründerzeit ein »ruraler Exotismus« eine gewisse Rolle gespielt haben könnte, sei hier der Vorwurf der »kulturellen Aneignung« von vornherein zurückgewiesen – schließlich würde er den Blick auf die produktive Expansion des Volksstückkonzepts verstellen, die Anzengruber durch seinen Hang zum Ruralen auf den Weg gebracht hat. Diese Neigung beschäftigte selbstredend auch berühmte Rezipient*innen. Dabei riefen Anzengrubers ländliche Figuren und Schauplätze bzw. ihre Darstellung mitunter durchaus kritische Stimmen auf den Plan, auch in Folgegenerationen. In seiner bekannten *GEBRAUCHSANWEISUNG* (1932) plädiert etwa Ödön von Horváth (2023: 80) dafür, man dürfe sein Volksstück *KASIMIR UND KAROLINE* »nicht also anzengruberisch« spielen (siehe auch Vejvar 2023: 303f.), und etwas überheblich moniert 1921 auch Joseph Roth (1989: 615) über die »Geschwätzigkeit zur Stummheit prädestinierter »Gebirgsnaturen«: Anzengrubers Bauern, Mägde und Knechte würden »reden wie Städter im Tal«. Auch Peter Rosegger, der Anzengruber 1874 für seinen *G*WISSENSWURM* das Kompliment gemacht hatte, er habe wohl »dreimal sieben Jahre bei einem oberbayerischen Bauer als Altknecht gedient« (Rosegger/Anzengruber 1995: 87), sah sich mit diesem Vorwurf konfrontiert: 1909 berichtet er in seiner Zeitschrift *HEIMGARTEN*, es habe ihm »ein rabiater Literaturästhet ins Gesicht geschrien«, »Anzengrubers Bauern« seien »in

2 Dieser von Otto Rommel und Rudolf Latzke verantworteten Ausgabe (Anzengruber 1920ff.) folgen sämtliche Zitate aus Anzengrubers Texten, abgekürzt mit der Sigle SW (SÄMTLICHE WERKE), Bandnummer und Seitenzahl.

Wirklichkeit unmöglich« und lediglich »Anzengruber seelen in Lederhose n« (Rosegger 1909: 780).

Die Einseitigkeit dieses Urteils wird im Folgenden zu zeigen sein, nämlich anhand dreier bekannter Stücke des Autors, auf die sich die vorliegende Untersuchung auch aus Platzgründen beschränken muss. Im so kurzen Zeitraum von nur vier Jahren, der zwischen dem ältesten (1870) und dem jüngsten Text (1874) des analysierten Korpus liegt, brachte Anzengruber ganze sechs Stücke auf die Wiener Bühnen, von denen neben den hier besprochenen ein weiteres, *DER MEINEIDBAUER* (1871), in einem dezidiert ruralen Kontext angesiedelt ist. Wie eklatant sich das bäuerliche Leben in Anzengrubers frühen Produktionsjahren als Dramenschauplatz häuft, ist auffällig; erst ab Mitte der 1870er Jahre changiert er regelmäßiger zwischen ländlichen und städtischen Stoffen. Eine Ausnahme unter den mehrheitlich vergessenen Texten Anzengrubers stellt sein Volksstück *DAS VIERTE GEBOT* dar, das 1877 unter massivem Zensureinspruch am Josefstädter Theater zur Aufführung kam; dieser Text, der nach vielen heutigen Einschätzungen auch sein bester ist, muss hier außen vor bleiben, spielt er doch in Wien.

Wenn es im Folgenden um Anzengrubers Hang zum Ruralen gehen soll, so ließe sich dieser auch pragmatisch begründen: Matthias Mansky (2020: 79) zufolge dürften die mehrheitlich äußerst rigorosen Zensurbehörden die Bauernstücke weniger beanstandet haben als die (sub-)urbanen. In diesem Fall wäre die vermehrte Produktion ländlicher Dramen als theaterbetriebliches Kalkül einzustufen und die Verlegung des Plots auf das Land als Teil jener »Kultur der subtilen Anspielung« (Bachleitner 2017b: 258), die für die Wiener Vorstadtdramatik des 19. Jahrhunderts als konstitutiv gilt. Hält man Anzengrubers Dramen gegen die eminent doppelcodierten Possen Johann Nestroys, so wird man sie kaum mehr wie im Vormärz als »Kryptogramme« (Sonnleitner 2003: 71) bezeichnen können: Liberale Kirchen- und Verfassungspolitiken hatten das gesellschaftliche Klima für Anzengrubers Botschaften zumindest anfangs gleichsam präpariert und auch die Zensur zu einer »nachsichtige[n] Phase« (Rossbacher 2009: 134) bewegt, wie Anzengrubers Allusionen auf die zeitgenössische Diskursmasse auch generell durchschaubarer ausfallen als noch jene Nestroys. Die Wahl der Figuren und Schauplätze bleibt aber – so die These des Beitrags – dennoch einer »Komödienpoetik des Indirekten« (Sonnleitner 2001) verschrieben, die sich bei Anzengruber eben nicht nur dem vorausseilenden Druck der staatlichen Zensur verdankt, sondern gerade auch dem Telos einer »moralisch-didaktischen« (Mansky 2020: 78) Nützlichkeit des Theaters. Welche Funktion das Rurale vor diesem Hintergrund einnimmt, soll daher an drei paradigmatischen Beispielen deutlich werden, die im Abstand von je zwei Jahren in Wien uraufgeführt wurden: *DER PFARRER VON KIRCHFELD* (1870), *DIE KREUZELSCHREIBER* (1872) und *DER G'WISSENSWURM* (1874).

Zwischen »Kirchlied« und »Schnadderhüpfel«: DER PFARRER VON KIRCHFELD (1870)

Ludwig Anzengrubers Bühnendebüt, das »Volksstück« *DER PFARRER VON KIRCHFELD*, wurde im November 1870 am Theater an der Wien unter dem rätselaufgebenden Pseudonym »L. Gruber« zur Uraufführung gebracht und weist seinen (fiktiven) rural-dörflichen

Schauplatz schon im Titel aus, der zugleich das klerikale Thema des Dramas andeutet. Der erste Akt beginnt jedoch nicht mit Kirchenglocken, sondern mit »Jagdfanfaren« in einem gebirgigen Wald unweit des titelgebenden Dorfes. Der hiesige Graf von Finsterberg ist mit seinem Revierjäger Lux auf Ausschau nach Jagdwild, bis er Kirchfeld erblickt: »In d e m Pfarrsprengel wirtschaftet ja der Hell«, bemerkt der Graf nun (SW2: 7) und meint damit jenen titelgebenden Geistlichen, um den sich das gesamte Volksstück drehen wird. Zwischen den beiden entspinnt sich eine Diskussion über das Verhältnis von Kirche und Religion, hält doch der Revierjäger herzlich wenig von einem Pfarrer, »der da in einem gemauerten Häuschen was reden will von dem, der die weite Welt erschaffen hat«. Die göttliche Schöpfung, so sein Eindruck, sei einem im »grünen Wald« doch weit näher; der Kirchfelder Pfarrer Hell sei daher »so ein Waldprediger nach meinem Herzen« (SW2: 8). Diese Einsicht ist für das Weltbild, das sich besonders in den hier diskutierten Texten immer wieder findet, eine paradigmatische: Die reaktionäre Gesinnung des Grafen, der nur innerhalb der Kirchenmauern denkt und eine religiöse Praxis herbeisehnt, die in erster Linie ein bedrohliches Jenseits vor Augen hat, wird mit Lux' Vision einer weltoffenen, diesseitsorientierten Kirche konfrontiert, der ihr Gott in der Natur näher ist als vor dem Altar. Eine solche Vision empfindet der Graf als Aufbegehren gegen ein gottgewolltes System, an dem nicht zu rütteln sei: »[W]ir nehmen die göttliche Weltordnung, wie sie da ist«, plädiert er; wer seine Mitmenschen zur Umwälzung derselben anstifte, den müsse man »wegrücken aus deren Gemeinschaft« (SW2: 9).

Damit ist das zentrale Problem des gesamten Stücks benannt, nämlich die Rivalität zwischen konservativ-reaktionärer und progressiv-liberaler Kirchenpolitik, die bereits zwischen diesen beiden Randfiguren als Bruchlinie sichtbar wird, auch wenn der Graf dem Jäger das Festhalten an seiner Einstellung mit allem Nachdruck begreiflich machen möchte. Sein Denken, das in gewissem Sinne noch dem mittelalterlichen Ordo-Gedanken gehorcht, exemplifiziert er bezeichnenderweise an Naturmetaphern bzw. an Bildnissen aus der Profession seines Gesprächspartners:

»FINSTERBERG (*jetzt erst mit Befriedigung schnupfend*). Sieht Er, Lux, so ist's, das ist die Weltordnung, das ist der Ständeunterschied; wie die großen Waldbäume das Unterholz vor dem Sturm, so schützen wir die Leute, wie Er ist, vor den bösen Gewitterstürmen der Neuzeit! (*Plötzlich launig*.) Sag Er mal, Lux, wenn so ein Unterholz über die andern hinausschießt, daß Er befürchten muß, es fährt Seinen alten Kernstämmen mit den Ästen in die Quere, was tut Er da?

Lux. Versetzen, Exzellenzherr, natürlich, versetzen den Waldverderber!« (SW2: 10)

Mit diesem Gleichnis kann Finsterberg Lux zwar ein Zeichen des Verständnisses abringen, das aber wohl eher den darin ja eigens explizierten und einmal mehr festgeschriebenen Hierarchien zwischen Graf und Jäger geschuldet ist als tatsächlich besserer Einsicht. Bezeichnend ist an Finsterbergs Parolen besonders die Formulierung, er wolle »vor den bösen Gewitterstürmen der Neuzeit« Schutz bieten – ein Euphemismus für eine konservative Fortschrittsblockade, die als Motiv auch in den KREUZELSCHREIBERN noch eine Rolle spielen wird (Abschnitt 2). Anzengruber stellt Assoziationshorizonte des Ruralen – wie die Metapher vom Ober- und Unterholz – hier als Medien einer reaktionären

Demagogie aus, die wiederum auch im G'WISSENSWURM ihre Entsprechung finden (Abschnitt 3).

Zur veritablen Konfrontation kann das Gespräch allerdings erst werden, als die Gesprächspartner wechseln: Lux macht sich aus dem Staub, und der erwähnte Pfarrer selbst schreitet durch den Wald. Finsterberg verwickelt ihn sogleich in einen theologischen Fachdiskurs, bei dem jedoch schnell klar wird, dass die Disputanten in ihrer Auslegung der christlichen Lehre kaum auf einen grünen Zweig kommen können. Der Dissens zwischen den beiden gipfelt darin, dass Hell seinem nach einer »streitenden«, »herrschenden Kirche« (SW2: 13) rufenden Gegenüber die wehmütige Erinnerung an jene Reformatoren entgegenstellt, deren Wirken bekanntermaßen zur Kirchenspaltung geführt hatte: »Wie oft schon lag wie hier das Morgengrau, eine nahende, neue Zeit, über der schweigenden Erde, da traten sie zur Kirche heran, die vorwärtsdrängenden Gestalten, da bot Calvin, da bot der Wittenberger Mönch die Hand, jedoch die Hand ward nicht erfaßt, der Schritt ward v o r w ä r t s nicht getan; in dem Entsetzen, das die Lenker faßte, geschah er stets z u r ü c k.« (SW2: 18) Die Parteien des dramatischen Konflikts sind also festgelegt, spätestens dann, als das Gespräch der beiden im Streit endet: Nicht »St. Peter«, sondern »St. Münchhausen« sei Hells Patron, beschimpft Finsterberg den Pfarrer, um diesem nicht nur die Drohung »Verblendeter, zittre vor den Folgen!« nachzurufen (SW2: 21), sondern im Abgang auch die eigene (zumindest metaphorische) Gewaltbereitschaft zu bekräftigen: »Lux – der Millionenhund läßt sich nicht sehen, dem will ich einstweilen seinen Waldprediger eintränken.« (SW2: 22)

Nach diesem aus heutiger Sicht paradoxen Disput zwischen einem progressiven geistlichen und einem rückschrittlichen weltlichen Würdenträger lässt Anzengruber das Publikum Zeuge einer weiteren Frontenverhärtung werden, die – ganz im Sinne der Gattungsbezeichnung – »aus dem Volk« gegriffen ist: Unweit einer Gaststätte werden im besagten Wald plötzlich sowohl Wallfahrts- als auch Hochzeitsklänge hörbar; es liegt, so der auftretende Wirt, »in der Luft wie a Kirchlied und a Schnadderhüpfel« (SW2: 22). Die Überlagerung gegensätzlicher musikalischer Einlagen ist ein gängiges Stilmittel bei Anzengruber; mit dem schwerfälligen Kirchenlied und dem leichtgängigen »Schnaderhüpfel«³ werden zwei Genres amalgamiert, die für das Landleben der Zeit gleichermaßen charakteristisch sind und konkurrierende Positionen einer strittigen Debatte im ruralen Kontext repräsentieren. Tatsächlich haben sich, wie wenig später offenbar wird, in den umliegenden Ortschaften zwei wandernde Züge auf den Weg gemacht: Aus Altötting ist eine Gruppe zu einer Volksversammlung nach Matrey aufgebrochen, während die fröhliche »Schnaderhüpfel«-Musik von einigen Bewohner*innen Kirchfelds stammt, die einer Trauung in der Bezirksstadt beiwohnen möchten. Diese Trauung ist der Grund für eine allgemeine Erregung, denn geschlossen werden soll ein interkonfessionelles Ehebündnis: »Der Talmüller-Loisl heirat die lutherische Bernbrunner-Franzl.« Diese »neue[n] Bräuch« (SW2: 23) scheinen auch der Anlass für die Volksversammlung der Altöttinger zu sein, die mit dem Festzug der Hochzeitsgesellschaft im doppelten Sinn »übers Kreuz« geraten: Von der rechten Bühnenseite treten sie mit einem Gesang

3 Beim »Schnaderhüpfel« handelt es sich um eine volkstümliche Form vierzeiliger Dichtung, die mit dem sogenannten »G'stanzl« verwandt ist (vgl. Schmidt 1982).

gegen »Satans höllisch Sündenreich« auf; von links nähert sich der Kirchfelder Hochzeitszug mit einem Jubelgesang, der die konfessionelle Egalität unterschwellig bereits transportiert:

»Heirassa, Hochzeit is,
Das ist recht schicklich,
Heirassa, brave Leut
Werdn all'mal glücklich!« (SW2: 24)

Mit dieser Konstellation einander überkreuzender Dörfer bzw. ihrer Abordnungen bringt Anzengruber die gesellschaftlich-konfessionellen Konfliktlinien seiner Zeit äußerst plakativ auf die Bühne. Die tatsächliche Darstellung auf dem Theater dürfte einer gewissen Komik durchaus nicht entbehrt haben, zumal durch ihre musikalische Untermalung. Laut Regieanweisung fallen die skandierenden Gruppen einander schließlich »d a c a p o, doch g l e i c h z e i t i g« (SW2: 24) ins Wort und verstärken so die komische »Gegenbildlichkeit im agonalen Konflikt« (Müller-Kampel 2009: 321; in Anschluss an Caillois 1958), die schon durch Kostüm und Requisiten eindeutig markiert wäre: Der mit »Bändern und Blumen« gekränzte Brautzug trägt »eine große Stange«, die »ebenfalls mit Bändern« sowie mit einem »riesige[n] Strauß« geschmückt ist (SW2: 24); der Wallfahrtszug hingegen dürfte auf der Bühne wohl schwarze Kleidung getragen haben.⁴

Es ist hier nicht der Ort, um sich vor diesem Hintergrund einlässlich mit dem Streit auseinanderzusetzen, den der angriffslustige Altöttinger Schulmeister – als *primus inter pares* seiner Gemeinde – mit dem vermeintlich sündigen Bräutigam austrägt: »Willst du der erste sein, der unserm Lande das verdammungswürdige Beispiel einer solchen Ehe gibt?«, fragt er ihn *coram publico* (SW2: 25f.), um gleich eine weitere Frage nachzusetzen: »Was [...] willst du deinen Kindern einst sagen, wenn sie so klug geworden sind und dich fragen: Wer glaubt denn recht von euch beiden, du oder die Mutter?« (SW2: 26) Die aufeinanderprallenden Standpunkte haben jedenfalls ihre konkreten Entsprechungen in der Kirchenpolitik der Entstehungszeit: Zwei Jahre vor der Uraufführung, 1868, hatten die sogenannten Maigesetze das 1855 geschlossene Konkordat der katholischen Kirche mit Franz Joseph I. zumindest partiell ausgehebelt, indem der Einfluss des Klerus auf weltliche Agenden und damit auf zahlreiche Bereiche des unmittelbaren Lebensalltags der Menschen massiv zurückgefahren worden war. Ab diesem Zeitpunkt waren unter gewissen Umständen etwa weltlich geschlossene »Notzivilehen« gestattet; vor allem aber wurden nun interkonfessionelle Eheschließungen möglich. Unter Kirchenvertretern hatten diese Reformen teils vehementen Protest ausgelöst (vgl. Rumpler 2005: 421). In Anzengrubers Stück wird dieser interessanterweise in der Dorfgemeinschaft selbst

4 Schwarze Kleidung gehörte um 1870 zwar nicht zur Wallfahrtsnetiquette, dürfte in diesem dramatischen Kontext aber wohl zum Einsatz gekommen sein. Schließlich gehört auch das von den Figuren deklamierte Liedgut nicht in das für Wallfahrten vorgesehene Repertoire, sondern soll offenbar als plakativ reaktionäre Kampfpapare markiert werden. Für Hinweise zu diesen Zusammenhängen danke ich Matthias J. Pernerstorfer (vgl. dazu auch Pernerstorfer 2024: insbes. 493–496).

manifest, die sich auch an einer weiteren Neuerung stößt, nämlich am »Religionsbekenntnis der Kinder gemischtkonfessioneller Ehen bis zur Religionswahl ab dem 14. Lebensjahr« und am möglichen »Religionswechsel« (Hoke 1996: 405).

Dass der Hochzeitszug der Kirchfelder im Abtreten einen lockeren Vierzeiler skandiert, der die (protestantische) Frau auf ihre Gebärfunktion reduziert – »Es is a der Gottsegn/Bei ihr net verdurbn/A lutherisch Weiberl/Kriegt a klane Buhn!« (SW2: 28) –, ist aus heutiger Sicht freilich nicht unproblematisch; die Sympathie lenkung des Textes favorisiert aber dennoch diese Gruppe, die sich an der »angsteinflößende[n] Praxis des zeitgenössischen Katholizismus« (Rossbacher 1992: 192) nicht beteiligen will. Schon hier, im ersten Akt, lassen sich die Gründe für Anzengrubers Wahl dörflich-ruraler Schauplätze also nachvollziehen: Für die jeweils konkurrierenden Positionen im »Kulturkampf« lassen sich in diesem ländlichen Kontext paradigmatische Exempel statuieren, die in einem urbanen Kontext in so bühnenwirksamer und teils eben auch grotesk-komischer Form nicht denkbar wären. In der Sympathieverteilung zugunsten der liberalen Fraktion ist das Stück damit auf der Höhe seiner Zeit und – zugegeben – ganz auf »Regierungslinie« (Sonnleitner 2016: 130).

Das Rurale dient allerdings nicht nur einer Konfrontation rivalisierender Meinungen; als Bildspender lässt es auch eine Spielart materialistischer Naturphilosophie konkret werden, die an eine religiöse Diesseitsethik anknüpft und in Grundzügen an pantheistische Überlegungen heranreicht. Diese Aspekte einer neuen, liberalen Religionsausübung werden bei Anzengruber, wie Karlheinz Rossbacher (1992: 354) in seiner grundlegenden Studie bemerkt hat, meist an jungen, lebenslustigen Frauencharakteren personifiziert, die sich als positive »Wertträgerinnen« erweisen; Rossbacher spricht sogar von der »Frau als Gefäß für eine Ideologie« (ebd.: 342). Im PFARRER VON KIRCHFELD heißt diese Frauenfigur Anna Birkmeier: Vom Pfarrer der Nachbargemeinde St. Jakob in der Einöd nach Kirchfeld vermittelt, macht sie Bekanntschaft mit dem Wurzelsepp, einem urwüchsigen, einsamen Kräutersammler, den die restriktiven Eingriffe der Kirche in seinen Jugendlalltag zu einem frustrierten Außenseiter gemacht haben. Das »Annerl«, das beim hiesigen Hell als Bedienerin aushelfen soll, ist dazu ein krasser Widerpart; den zweiten Akt eröffnet sie mit jauchzenden Gesängen, von denen einer sogar als direkte Replik auf die Konfrontation zwischen Kirchfeld und Altötting aus dem ersten Akt zu verstehen ist:

»Von Ötting der Lehrer
Und männicher Mann,
Schimpft jeder auf d' Welt
Was 'r fürbringen kann,
Da hat der Gott Vater
'en Teufel sich bstellt:
'Geh, hol mir dö Lumpen,
Dö schimpfen mein Welt!« (SW2: 48)

Wiederum schwingt hier das Rurale als wesentliches Argument eines Diskurses mit, der die gesamte Komödie durchzieht: Das Religionsverständnis, das Annerl verkörpert, fokussiert gleichsam die Schönheit der Schöpfung und damit eine diesseitszugewandte

Lebensbejahung. Der Widerstand der Reaktionären gegen eine kirchenpolitische Öffnung bzw. ihr Insistieren auf einer klerikalen Autorität wird in diesem Zusammenhang als ketzerischer Affront gegen das göttliche Werk verstanden: »Geh, hol mir dö Lumpen,/Dö schimpfen mein Welt!« Mit dem beharrlichen Ideal, das Graf Finsterberg mit der Vorstellung einer gottgegebenen Gesellschaftsordnung vor Augen hat, in die man so wenig eingreifen dürfe wie der Förster in den Waldwuchs, haben diese Parolen nur wenig gemein, doch sie treffen einander in ihrer argumentativen Grundstruktur, die wie das Stück als Ganzes in der mikrokosmischen Verhandlung des Großen im Kleinen – in der Natur, im Dorf, im Landleben – besteht.

Das Volksstück nimmt Fahrt auf, als der verhärmte Wurzelsepp von der mehr als nur dienstlichen Zuneigung des Pfarrers Hell zu seiner nunmehrigen Bedienerin Wind bekommt, wenn sich diese auch nicht zu erotischen Andeutungen versteigt. Dass dem Wurzelsepp in jungen Jahren jenes interkonfessionelle Eheglück verwehrt geblieben war, das unter Hells Führung nun in den Bereich des Möglichen rückt, verleitet ihn zur Auslieferung des Geistlichen an die Dorfbevölkerung, unter der er das Gerücht streut, der Kirchfelder Pfarrer würde mit dem jungen Annerl den Zölibat brechen. Wiederum ist es deren Gesang, der am Beginn des dritten Akts auf beschwingt-volkstümliche Weise gegen den Missbrauch der Religion zur Verhinderung individuellen Glücks ansingt:

»A Derndl is verwichen
Hin zum Pfarrer gschlichen:
Därf ich 's Büaberl lieb'n? –
Untersteh di net, bei meiner Seel,
Wie du 's Büaberl liebst, so kimmst in d' Höll!
[...]
Wußt nix anzufangen,
Is zum Herrgott gangen:
Därf ich 's Büaberl lieb'n? –
Ei, ja freili, sagt er, und hat glacht,
Wegn en Büaberl hon ich 's Derndl gmacht!« (SW2: 62f.)

Obwohl oder weil sich Hell mit dem Wurzelsepp schließlich aussöhnt, gibt es in der Abwärtsspirale keinen Auftrieb mehr: Der Suizid seiner Mutter lässt Sepp reuig zu Kreuze kriechen und um ein kirchliches Begräbnis bitten, das Selbstmörder*innen verwehrt bleiben müsste. Der Geistliche kann und will ihm diesen Wunsch nicht verwehren, bringt sogar eine Reintegration des Störenfrieds ins Dorfkollektiv zustande und lässt diesen erkennen: »[D]u bist doch der Rechte.« (SW2: 83) Nach dieser Draufgabe auf die bereits erwähnte Eheschließung eines Katholiken und einer Protestantin gehen in Kirchfeld die Wogen hoch; der Altöttinger Schulmeister, der sich einmal mehr zum reaktionären Rädelsführer aufschwingt, wähnt gar das »Reich des Antichrist [...] nahe« und nimmt das ernüchternde Ende vorweg: »Der Wolf wird von der Herde hinweggejagt und der Hirte kehrt wieder.« (SW2: 90)

Tatsächlich wird Hell auf das boshafte Geheiß des Grafen Finsterberg vor ein kirchliches Konsistorialgericht bestellt, wo er seines Amtes enthoben werden soll; die erhoffte *deus ex machina*-Lösung bleibt aus. Immerhin kann Annerl, die Hell mittlerweile mit ih-

rer Jugendliebe Michel verhehlicht hat, von seinen Plänen abbringen, wie ein Amtskollege freiwillig aus dem Leben zu scheiden, doch am Verlassen seiner Gemeinde führt kein Weg mehr vorbei. Er »gehe hin, wie Luther einst nach Worms«, kündigt er an; es bleibe ihm nichts übrig als auf die kirchliche Einsicht zu hoffen, »daß denn doch die Ideen, die die Zeit auf ihre Fahne schreibt, mächtiger sind als e i n e s Menschen Wille«. Auch wenn er nun kein Priester mehr sei, so wolle er doch »mit einer priesterlichen Handlung« das Dorf verlassen (SW2: 99): Der Vorhang fällt mit Hells pathetischen Worten »Ich s e g n e euch!« (SW2: 100).

Abb. 1: Viktor Kutschera als Hell in einer Aufführung des PFARRERS VON KIRCHFELD am Deutschen Volkstheater, Fotografie von Rudolf Krziwanek, um 1890.



Quelle: © KHM-Museumsverband.

Abb. 2: Ludwig Martinelli als Wurzelsepp in der Uraufführung des PFARRERS VON KIRCHFELD, Fotografie von Samuel Volkmann, um 1870.

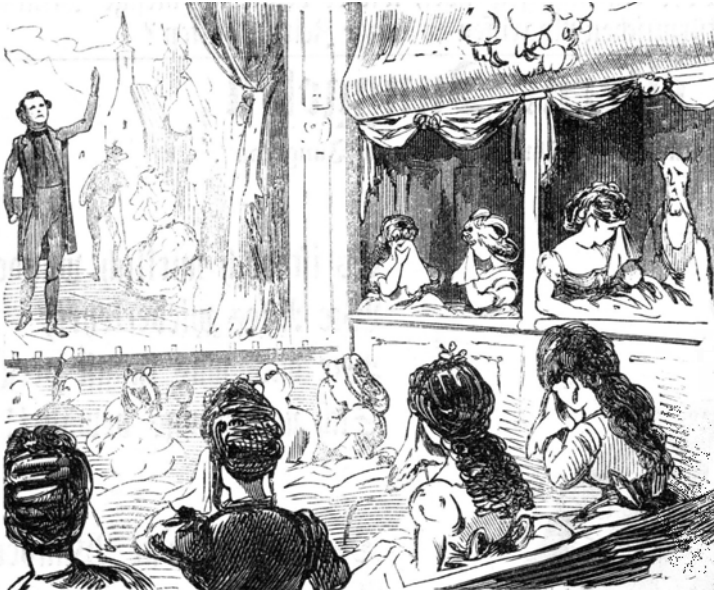


Quelle: © KHM-Museumsverband.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Anzengrubers Paradeakteur ruraler Geistlichkeit hier sentimental-larmoyante Töne anschlägt, die zumindest partiell mit jenen Qualitäten kongruieren, die Horst Albert Glaser (1969) in seiner immer noch grundlegenden Studie dem bürgerlichen Rührstück konzidiert hat. Dass die Figur des Hell am Versuch der Etablierung eines liberalen »grass-roots«-Katholizismus« (Rossbacher 1992: 199) und besonders an dessen konservativen Widersachern in der Provinz kläglich scheitert, ist freilich eine hochgradig didaktische und damit unausweichliche Pointe, wie die Darstellung der ländlichen Räume und Akteur*innen allgemein einer gewissen Konstru-

iertheit nicht entbehrt, derer sie aus Anzengrubers Sicht vielleicht auch gar nicht entbehren kann. Dazu gehört allein schon die augenfällige Antithetik der *dramatis personae*: Hell und Finsterberg sind sogar in ihren Namen explizit als positiver Held und dessen negativer Widersacher transparent gemacht; diese koinzidieren nicht von ungefähr mit der Metaphorik der Aufklärung, der sich Anzengruber verpflichtet fühlte (vgl. Jäger 2018). Dass diese plakative Ausgestaltung der Stückfabel in Anzengrubers Volksstück immer auch gewissen Klischees unterliegt, legen zudem die erhaltenen Photographien der Darsteller nahe: Zur Figur des Hell gehört der fromm leidende Blick (Abb. 1) wie zum Wurzelsepp das ausgestellt knorrig-urwüchsige Naturell (Abb. 2) und zum Stück generell ein durchaus etwas deklamatorisches Pathos, wie es aus einer Karikatur der zeitgenössischen Satirezeitschrift KIKERIKI – einer freilich auch selbst überzeichneten Darstellung – hervorgeht (Abb. 3).

Abb. 3: Karikatur zum PFARRER VON KIRCHFELD in der Satirezeitschrift KIKERIKI, 21.11.1870.



Quelle: ANNO.

Heinrich Laube (1871: 77) hat die Aufführung des PFARRERS VON KIRCHFELD in seiner Besprechung als u.a. auch politisch »merkwürdig[]« beschrieben, da in diesem Stück »die empfindlichsten, mit der Religion zusammenhängenden Fragen eines Parlamentes auf einmal schon in Fleisch und Blut vor dem großen Publikum schlankweg auftreten und von diesem Publikum mit einem Verständnisse begleitet werden, daß man sich erstaunt umschaut«. Wage man diesen Blick ins Publikum, so bemerke man ein Einverständnis und sehe, »daß die Bühne eine unmittelbare Macht ausübt, wie sie selbst der

Schrift kaum erreichbar sein mag« (ebd.: 78).⁵ Dieses zeitgenössische Urteil bedarf naturgemäß einer kritischen Distanz, und dennoch ist mit Matthias Mansky (2020: 78) zu betonen, wie frappant Laubes Beobachtungen jenem Paradigma entsprechen, das Volker Klotz (1976) als ›Dramaturgie des Publikums‹ bezeichnet. In seiner Vorbemerkung zum gedruckten Bühnenmanuskript spricht Anzengruber schließlich auch selbst eine solche Sprache, die sich wie ein theatraler Sendungsauftrag in Abwandlung der aristotelischen Poetik bzw. ihrer Übersetzung durch Lessing ausnimmt: »[W]enn dann für alle, alle um ihr Herz Betrogenen, mögen sie nun mit wahrer Entsagung den Gott der Liebe lehren oder auf steilen Höhen nach Wurzeln graben, das Mitleid erwacht, dann will ich mich gerne bescheiden, daß die Furcht weggeblieben und aus der halben Tragödie – ein Volksstück geworden« (SW2: 4). Diese Aussage ist gattungstheoretisch bemerkenswert, da sie die Reduktion der Tragödie um den *phobos* als Wesen des Volksstücks proklamiert; sie deutet aber auch darauf hin, dass der freisinnige Hell und der kauzische Wurzelsepp als Pole eines Spektrums gemeint sind, zwischen denen im Stück – an ruralen Beispielen – ein ›Modell‹ zeitgenössischer gesellschaftlicher Debatten und Dynamiken eröffnet wird.

»Auf 'n Heubodn oder nach Rom«: DIE KREUZELSCHREIBER (1872)

Wie in seinem ersten greift Anzengruber auch in seinem im Oktober 1872 uraufgeführten Stück DIE KREUZELSCHREIBER, das erstmals unter dem Peritext »Bauernkomödie« firmiert, ein tagesaktuelles Thema der Kirchenpolitik auf, nämlich jenes der päpstlichen Unfehlbarkeit. Diese Infallibilitätserklärung war im Zuge des Ersten Vatikanischen Konzils getroffen worden und sorgte für einigen Aufruhr. In Anzengrubers Stück werden die sich daran knüpfenden Kontrapositionen nun literarisch verarbeitet, wobei sich der Autor auf authentische oberbayrische Zeitungsberichte gestützt haben dürfte, die von Konflikten zwischen altkatholischen und ultramontanen Dorfbewohner*innen berichteten (vgl. Bettelheim 1894: 177; Mansky 2020: 82f.).

So konkret benannt wird der Stein des Anstoßes in dieser Komödie gleichwohl nicht. Die Eingangsszene nimmt jedenfalls einen gängigen Kunstgriff Anzengrubers auf, der bereits im Volksstück DER PFARRER VON KIRCHFELD dominant war: Mit dem Ausklingen der Ouvertüre übertönen einander »kirchenmusikartige Fugen« und eine »Schnaderhüpfelmelodie« (SW4: 3), womit in diesem Fall aber keine Rivalität markiert, sondern die

5 Laubes Charakterisierung von Anzengrubers Dramaturgie rekurriert auffällig auf den »Wirkungskreis« des Theaters, wie ihn Friedrich Schiller (1962: 94) in seiner Rede WAS KANN EINE GUTE STEHENDE SCHAUBÜHNE EIGENTLICH WIRKEN? (1784) bestimmt hat: »Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weißheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.« (Ebd.: 95) Obwohl Anzengruber mit Schillers Werken vertraut war, handelt es sich dabei in erster Linie um eine Zuschreibung der Zeitgenossen im Zeichen des Nationaltheaterdiskurses im 19. Jahrhundert (siehe im Fall Laubes kürzlich Mansky 2025). Ein Jahr nach seinem Tod heißt es in der Einleitung zur Werkausgabe: »Und nach Schillers Gebot schmiegte sich Anzengruber an den Kinderverstand des Volkes an, ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben.« (Bettelheim 1890: VIII)

Wirtshausszenarie betont wird, deren Gesänge der Lokalinhaber auf den treffenden Begriff einer »besoffene[n] Metten« bringt (SW4: 4). Der eigentliche dramatische Konflikt des Stücks kommt damit ins Rollen, dass der Großbauer des nahegelegenen Grundldorf im Zwentdorfer Gasthaus mit einem Plan aufkreuzt. Ähnlich wie Graf Finsterberg in Anzengrubers Debüt verkörpert er den prototypisch reaktionären Fortschrittsverweigerer und steht noch weit offener zu seiner Haltung: Man wisse, erklärt er, »wie ich gegen jede Neuerung war, woher auch kämma is« (SW4: 16). Seine antiliberalen verquickt sich noch dazu mit einer zumindest latent antijüdischen Gesinnung, sieht er doch »die neu Judenlehr« heraufdämmern (SW4: 17). Unter den hiesigen Bauern setzt er eine Art Petition auf, die dem Stück seinen Titel gibt: Wenn diese ebenfalls gegen die avisierten Reformen seien, mögen sie ein Kreuz unter einen Brief setzen, der anschließend an einen gleichgesinnten Städter gehe; diesem solle »für sein recht Wort zur rechten Zeit« gedankt werden (SW4: 18). Die meisten der Anwesenden kommen der Aufforderung nach und werden damit zu den »Zwentdorfer Kreuzelschreibern«.

Schon in den ersten Szenen taucht die wohl erfolgreichste Anzengruber-Figur, der sogenannte Steinklopferhanns auf, der nicht nur bis heute das Denkmal für den Dichter unweit des Volkstheaters in Wien zielt, sondern mit seinem Motto »Es kann dir nix g'schehn!« weit über philologische Marginalien hinaus bemerkenswerte Wirkungsgeschichte geschrieben hat (vgl. Unterkircher 2005; Somavilla 2013). Hanns ist, ähnlich wie der Wurzelsepp im PFARRER VON KIRCHFELD, als rurale Außenseiterfigur gezeichnet, allerdings als eine überaus positive. Mit dem Wurzelsepp eint ihn zwar die Losgerissenheit von der gesellschaftlichen Ordnung, doch trotz seines Alters von sechzig Jahren hat sich der Steinklopferhanns eine kindliche Naivität erhalten, die ihm sogar den Spitznamen »Monbua« eingebracht hat: Zwar sei er einerseits »kein Bub mehr«, werde andererseits aber auch »nimmer a Mon«; stattdessen liege er »so sauber in der Mitten« (SW4: 20). Auf den reaktionären Großbauern nicht gerade gut zu sprechen, vertritt der Steinklopferhanns eine radikale Diesseitsgewandtheit, die in abgeschwächter Form auch in der weiblichen Hauptfigur des G'WISSENSWURMS wiederkehren wird (Abschnitt 3). Diese Lebensfreude, die angesichts seiner belastenden Profession noch einmal verwunderlicher ist, äußert sich häufig über die Musik bzw. über »Steinklopfer-Gstanzeln« (SW4: 21) wie das folgende:

»Es Vögerl im Wald,
Das af d' Asteln drobn steht,
Dös fragt nit, wo's herkimmt,
Und nöt, wohin's geht.
[...]
Was mer weiß, dös is weng,
Was man nit weiß, is Meist,
Und a Narr war, der deßtwegn
'n Kopf sich zerreißt!« (SW4: 22f.)

Gerade im Kontrast zum PFARRER VON KIRCHFELD ist auffallend, dass es sich bei der eminent positiven Identifikationsfigur nun um das ländliche Urgestein handelt; gleichbleibend ist jedoch die Natur als ebenso positive Instanz, in der das Göttliche bzw. Got-

tesebenbürtige immer schon präsent scheint und die alle existenziellen Fragen obsolet macht. Wer sich über diese Fragen dennoch den Kopf zerbreche, der sei eben ein »Narr«; schließlich kümmerge sich ja auch ein Vöglein nicht darum, woher es komme und wohin es gehe. Auf leichtfüßige Art und Weise initiiert der Steinklopferhanns also durchaus einen ernstzunehmenden religiösen Diskurs, der in seinen Grundzügen bei Anzengruber häufig wiederkehrt.

Die Angelegenheit um die Kreuzelschreiber nimmt mit Beginn des zweiten Akts eine rasante Wendung, von welcher der Steinklopferhanns zu berichten weiß: Die Ehefrauen der Unterzeichner hätten vom Kaplan der Nachbargemeinde im Zuge ihrer Beichte »als Buß aufkriegt, daß ihnre Manner dazu rumkriegen, daß jeder sein Nam wieder rausstreicht« (SW4: 28); zudem müssten die Männer sich auf eine Wallfahrt nach Rom begeben. Tatsächlich stellen die Frauen ihren nicht zum Widerruf bzw. zur Wallfahrt bereitwilligen Männern die sprichwörtliche Rute ins Fenster, verweigern ihnen jede Zuneigung, bekochen sie nicht mehr wie gewohnt und verweigern ihnen sogar das gemeinsame Bett. Josepha, die Frau des Bauern vom Gelben Hof, der das Publikum dabei zusehen kann, hält sich eisern an ihren Auftrag und versichert ihrem Gatten, dass sich ein »christlich Weib [...] nicht mit so ein unchristlich Mon abgebn« dürfe (SW4: 42).

Die kirchenpolitische Debatte ist damit zu einer Kette von Eheproblemen geworden, fordert die Mission der Kreuzelschreiber gehörig heraus und nivelliert in diesem Zuge in gleichermaßen komischer wie subversiver Weise die Geschlechterhierarchien in der Zwentdorfer Bevölkerung. Der Bauer Mathies etwa weint sich bei seinen Kollegen darüber aus, dass ihm »eigentlich nit recht« sei, wie sich ihr Vorhaben entwickle: Es sei wenig dabei gewesen, »gegen so neuचे Gsetz und so lutherische Regierleut« aufzubegehren, »doch daß s' hitzten's Weib geg'n'm Mon aufhetzen, als wär er der Unnötig, selb is nit recht!« (SW4: 45) Der Meinungskampf ist ein Geschlechterkampf geworden, der in der komischen Phrase »Auf'n Heubodn oder nach Rom« (SW4: 46) seine Entsprechung findet. Während die Bauern zu Beginn des Stücks noch jodelnd skandiert hatten, sie seien »[b]issel christlich, bissel gottlos« – nämlich »[b]issel gottlos beim Dirndl« und »[b]issel frumm in der Kirch« (SW4: 3) –, haben die Frauen das Ruder nun vollständig in die Hand genommen, sodass einer von ihnen im Wirtshaus singt:

»Gimpel! Gimpel! Vogelleim!
Schau da bleibn s' dran pickn!
Wolln die Manner nit pariern,
Muß man d' Weiber schickn!« (SW4: 57)

Diese Invertierung der zeitgenössisch herrschenden Geschlechterordnung ist freilich hochgradig (kontrast-)komisch und nimmt gegenüber den durchaus kritischeren Tönen des Steinklopferhanns eine recht prominente Rolle ein, genauso wie die kirchenpolitische Causa selbst, über die letztlich kein Wort verraten wird, sodass teils selbst die Forschung nur einen »point of departure« (Howe 1985: 144) in ihr gesehen hat. Der längere Monolog des Steinklopferhanns im dritten Akt ist dennoch aufschlussreich, weniger im Kontext der KREUZELSCHREIBER selbst als vielmehr im Gegenlicht zu den Dogmen, die im G'WISSENSWURM zum dramatischen Konflikt werden (Abschnitt 3). So plädiert Hanns für eine exklusiv »lustige Welt« und gibt zu bedenken: »Mit'm Traurigsein richt

mer nix!« Damit stellt er sich gegen die Doktrin der Katechismen: »[E]ng is noch aus 'm großen Buch vorglesen wordn, da hab ich schon mein extraige Offenbarung ghabt.« (SW4: 70)

Es ist auch kein Zufall, dass der Konflikt letztlich durch den Steinklopferhanns gelöst werden kann: Um die Frauen, die mittlerweile zu den »Herrn im Ort« (SW4: 77) geworden sind, umzustimmen, setzt er ihnen den Floh ins Ohr, der männliche Wallfahrtszug solle von einem »Jungfernbund« nach Rom begleitet werden (SW4: 79). Auf diesem Weg gelingt es ihm, dass die Frauen ihre Männer geradezu anflehen, sie mögen doch zuhause bleiben. Der »Teuxel der Frummheit«, wie Hanns ihn nennt (SW4: 84), scheint kaum auszutreiben; er singt:

»Der Herr braucht kein Himmel,
Kein höllisch Verderbn,
Denn mitten durchs Herz führt
Die Straßen zu eahm!« (SW4: 82)

Erst als die Frauen sich dazu entschließen, ihren Männern gänzlich zu vergeben, kommt es zur Reinstallation der dörflichen Familien- und Geschlechterordnung, sodass sich »[ü]berall Umarmungsgruppen« bilden; in der Regieanweisung heißt es sogar: »Die Männer lieblosen die Weiber« (SW4: 90). Der Steinklopferhanns selbst »fällt angesichts dieser Gruppe in einem Lachkrampf auf die Steinbank«; das Stück endet mit seiner polemischen Anmerkung »Dös heißen s' in der Stadt ›G e w i s s e n s f r e i h e i t!« (SW4: 91) und dem leitmotivischen Chorgesang:

»Kreuzelschreibn, Kreuzelschreibn,
Tust's, so sollst a dabei bleibn!
Kreuzelschreibn, Kreuzelschreibn
Muß man ehrlich treibn!« (SW4: 91)

Verglichen mit dem PFARRER VON KIRCHFELD, aber auch mit dem im Anschluss zu diskutierenden G'WISSENSWURM dominiert in den KREUZELSCHREIBERN ganz offensichtlich das »possenhafte Komödienspiel« (Mansky 2020: 85), wobei »Fragen von Dorfgemeinschaft und Machtausübung« freilich ebenso in den Blick geraten wie das Problem »sozialer Schichtung« und die Macht von »Einheitsappellen« in kirchenpolitischen Fragen (Rossbacher 1980: 232). Hervorzuheben ist daneben besonders die einflussreiche rurale Figur des Steinklopferhanns, die Anzengruber über diese Komödie hinaus und unter Rückgriff auf ebenso rurale Topoi zum Sinnbild einer an Ludwig Feuerbach geschulten Religionsphilosophie (vgl. Rommel 1919) weiterentwickelt hat.

»A wahre Christenlehr«: DER G'WISSENSWURM (1874)

Die dreiaktige »Bauernkomödie« DER G'WISSENSWURM, uraufgeführt im September 1874 am Theater an der Wien, schließt in vielerlei Hinsicht an die beiden vorangegangenen Stücke an und hat nun auch tatsächlich einen Bauern zur Hauptfigur, nämlich den

reichen, verwitweten Hofbesitzer Grillhofer, der seines Lebens überdrüssig geworden ist. Seit ihn vor geraumer Zeit ›der Schlag getroffen‹ hat, lassen ihn sein Gesundheitszustand und eine tüchtige Portion schlechten Gewissens nur noch an die »Einfuhr in den himmlischen Heuschober« denken (SW4: 97). Diese körperliche wie seelische Not kommt seinem Schwager Nikodemi Dusterer – einem »Teuxelskerl [...] mit sein gottgfälligen Wesen« (SW4: 101) – gerade recht: Er taucht auf dem wohlhabenden Hof des Bauern auf und macht diesem weis, sein körperliches Gebrechen habe mit seiner sündhaften Vergangenheit zu tun, die ihm wie ein »G'wissenswurm« aufs Herz drücke.⁶

Bewaffnet mit grausamen Aussichten auf das Fegefeuer konfrontiert er seinen Schwager mit einer nur scheinbar verjährten Sünde: In jungen Jahren hatte Grillhofer seine damals im Sterben liegende Frau mit einer Magd betrogen, die kurz darauf vom Hof verschwand und seither nie mehr gesehen wurde. »[N]öt um a Million«, so Dusterer, wolle er mit dieser Schmach »unbußfertiger vor Gottes Thron stehn« (SW4: 110); schließlich sei ihm besagte Magd, die »Riesler-Magdalen« (SW4: 109), bereits im Traum erschienen, »wie s' da gessen is in ewign Feuer, rundum es höllische Glast« (SW4: 110). Die abzuleistende Buße verschreibt er so dreist wie eigennützig: Grillhofer möge Dusterer den Hof als Erbe überschreiben; so könne er sich als »bußfertige Seel« erweisen und »Herr werd'n über den sakrischen Gwissenswurm«, der ihm das Leben aussauge (SW4: 111). Diese Einbettung der Stückfabel in die ruralen Handlungsabläufe, vor deren Hintergrund das Prinzip der Vererbung in zweierlei Hinsicht zu verstehen ist – Stichwort »Erbhof und Erbgut« (Michler 1999: 198) –, führt religiösen Gewissensdruck am Beispiel eines privaten Ablasshandels vor, verkörpert durch einen heuchlerischen Vertreter einer fragwürdigen religiösen Praxis.

Herausgefordert werden die Pläne einerseits durch den grundehrlichen und gerade deshalb widerborstigen Knecht Wastl, der die unlauteren Absichten des Besuchers sogleich durchschaut: »[D]er Dusterer braucht net lang mehr ernste Gsichter z' schneiden, der konn bald lachen.« (SW4: 101) Andererseits betritt mit der »Horlacher-Lies« ein völlig konträres Naturell das Grillhofer'sche Anwesen: Schon in ihrem Auftrittslied zeigt sich eine Lebensfreude, die in ihrer Lobrede auf die »schön grüne, lichte Gotteswelt« (SW4: 113f.) noch deutlicher wird. Konsequenterweise stellt sich Liesel außerdem als ehemalige Liebschaft Wastls heraus, der es sich nicht verkneifen kann, sich nochmals an das Mädchen heranzumachen. Der Annäherungsversuch an das kecke Mädchen amal-gamiert sich auch bei ihm mit einem Lob der Schöpfung: »Wann ma di a so anschaut, da kriegt ma erst vorm Herrgott'n Respekt, der a so was af d' Füß stellt.« (SW4: 120) Besonders komisch musste es auf das Publikum gewirkt haben, wenn die sich im gemeinsamen Gesang der beiden Figuren artikulierende Lebensfreude im Finale des ersten Akts mit einem bedrückenden Bußlied Dusterers und dessen beklemmender Jenseitsfurcht konfrontiert wird:

»CHOR.

O schön grüne Welt,

Laß sagn, wie d' mer gfallt,

6 Empfohlen sei die Inszenierung des Stücks durch das Schlierseer Bauerntheater, die der Bayerische Rundfunk 1962 unter der Regie von Robert Michal aufgezeichnet hat.

Solang Zithern klingen
Und mei Dirndl mich halst!

Jodler.

Zugleich hört man hier der Szene Grillhofer und Dusterer das Bußlied singen.

Erlös uns von des Lebens Pein,
O Herr, in deinen Gnaden
Und führ uns in den Himmel ein,
Das kann uns gar nicht schaden!« (SW4: 124)

Anzengrubers Technik der kontrastiven musikalischen Überlagerung wird hier neuerlich schlagend, verlegt sich nun allerdings in den privaten Raum und macht die konträren Positionen in keiner Weise mehr institutionell fest.

*Abb. 4: Carl Mathias Koch als Nikodemi Dusterer in der Uraufführung des G*WISSENSWURMS, Photographie von Julius Gertinger, 19.09.1874.*



Quelle: © KHM-Museumsverband.

Der Autor selbst schrieb an Peter Rosegger, der G*WISSENSWURM sei aus seiner Sicht »lustiger Natur« (Rosegger/Anzengruber 1995: 80). Tatsächlich ist Dusterer in seiner

Scheinheiligkeit und Bigotterie nicht nur, aber durchaus auch eine komische Figur, wie eine Fotografie aus dem Kontext der Uraufführung (Abb. 4) ebenfalls andeutet. Selbst Grillhofers Leiden, das zudem hypochondrische Züge hat, ist alles andere als nur tragisch. Anzengrubers Komödie nimmt so zumindest oberflächlich Anleihe an gleich zwei Motiven, die auch in den Komödien Molières geläufig sind: am betrügerischen Heuchler (TARTUFFE) und am eingebildeten Kranken (LE MALADE IMAGINAIRE). Beide Motive verlegt er an einen Ort und in ein Milieu, das bei Molière völlig undenkbar wäre, wie auch Sigurd Paul Scheichl (2018: 194) betont hat. Komisch wird die Szenerie bei Anzengruber besonders ab dem intensiveren Eintritt der ›Horlacher-Lies‹ in die Dramenhandlung, sodass sie als sympathische Gegenspielerin zu Dusterer erscheinen kann, die sich um dessen Schauernmärchen nicht im Geringsten kümmert: »[E]inglernt [...] wie die Schulkinder ›n Katechismus« [sic!] hat sie nur ihre Verwandtschaftsverhältnisse (SW4: 129).

Diese Kontrastwirkung wird plakativ sichtbar, als Lies ein heiteres Lied anstimmt, worauf Dusterer seinem Schwager das Mitsingen verbietet; Fröhlichkeit sei der falsche Zugang zur Buße: »Wann d'n a jetzt mit Wein einschlaferst, moanst, er [= der G'wissenswurm] wird neamer munter?« (SW4: 134) Die konkurrierenden Zugänge zur Religion macht Grillhofer indirekt auch selbst an den beiden Personen fest, wenn er der ›Horlacher-Lies‹ zu denken gibt: »[D]u bist für Leut, was nôt schwer tragn unterm Brustfleck, für solchene aber (auf Dusterer) is er der rechte.« (SW4: 135)

Wie in den bereits besprochenen Stücken dienen Inbilder des Ruralen auch hier der religiösen Verständigung sowie zum Missbrauch der Religion für unlautere Zwecke. Als Dusterer seinem Schwager etwa erklären möchte, dass Frommheit nicht gleich Frommheit und »Reuhaftigkeit« nicht gleich »Reuhaftigkeit« sei, meint er zu wissen, es verhalte sich hier wie »zwischen ›m Rosolie und ›m Wacholder, der eine is zur Hochfahrt, der andere warmt ein'm's Einwendige« (SW4: 106). Der religiöse Heuchler versteht sich nicht nur, wie Grillhofer zuvor angemerkt hatte, »mehr aufs Himmelreich als auf d' Wirtschaft« (SW4: 104); in seiner Auslegung der christlichen Lehre spricht er *de facto* durchgehend in Gleichnissen, auf die sich der kränkelnde Hofbesitzer keine »Nutzanwendung« zu machen weiß; die Aussagen seines Schwagers sind, wie dieser selbst einräumt, allesamt »beispielmäßig zu verstehn« (SW4: 107). Umso bezeichnender, dass Dusterers Bibelallegorese schon an den simpelsten Doppeldeutigkeiten scheitert:

»DUSTERER. [...] Grillhofer. es steht geschrieben: ›Wer mir nachfolgen will –

GRILLHOFFER. Der nehme sein Kreuz auf sich!«

DUSTERER. Nein.

GRILLHOFFER. Was na? Nachher nôt.

DUSTERER. Das heißt, so steht wohl a gschriebl, aber so mein ich net, 's Kreuz hast schon auf dir. Aber es steht ferner geschrieben: ›Wenn du mir willst nachfolgen, so wirf dein Gut ins Meer!«

GRILLHOFFER. Tragst du mein Hof auf 'm Buckel hin bis zum Meer?

DUSTERER. ›Ins Meer und teile es mit den Armen.« (SW4: 106f.)⁷

7 Anzengruber setzt hier vermutlich einen subtilen Gag für Eingeweihte: Das Pronomen im biblischen Imperativ ›Teile es mit den Armen‹ steht freilich für das unmittelbar davorstehende Meer,

Dusterers Bibellektüren fallen mindestens genauso unbeholfen aus wie sein Versuch, sich an die eigenen moralischen Gebote auch selbst zu halten: Völlig ungeniert greift er der Bedienerin Rosl beim Tischdecken »um die Hüfte«, »tätschelt sie im Rücken«, er weist sich damit für eine »Sünde« als genauso gefährdet wie sein Schwager und kann sich höchstens mit der – unfreiwillig – komischen Ausrede aus der Verlegenheit winden, er sei »am Schürzenbandl [...] hängen blieb«. Überboten wird diese Entgleisung nur noch dadurch, dass Dusterer die resolute Rosl »a dalkets Ding« schimpft (SW4: 105). Dass er Grillhofer auf dem Weg zu dessen ehemaliger Magd unter einem Schafpelz nachfolgt, ist insofern eine konsequente Pointe.

Diese Magd, die mittlerweile in einer völlig heruntergekommenen Behausung auf der Kahlen Lehnten ihr Dasein fristen muss, ist ein geeigneter Beleg für Anzengrubers »scharfen Blick für Besitz- und Abhängigkeitsverhältnisse auf dem Land« (Sonnleitner 2016: 133), wobei er in diesem Zusammenhang die gewohnte Antithetik eher hinter sich lässt und eine durchaus ambivalente Darstellung der Opferfiguren vornimmt. So gesteht die »Riesler-Magdalen« ihre raffsüchtigen Beweggründe für die Affäre mit Grillhofer völlig offen: »weil ich vermeint hab, dein Bäurin segnt bald es Zeitliche und ich kimm an ihrer Stell z' sitzen« (SW4: 155). Wendelin Schmidt-Denglers Befund, wonach sich Anzengruber in einer »ostentative[n] Parteinahme für die Außenseiter« übe (Schmidt-Dengler 1979: 140), wäre vor diesem Hintergrund zumindest zu differenzieren: Grillhofers ehemalige Verflozene wird zwar erschreckend desolat gezeigt und als bemitleidenswertes Opfer einer patriarchalen Hof- und Gesellschaftsordnung vorgeführt, die mit dem unehelichen Kind auch noch dessen Mutter verstößt. Diese Opfer- und Außenseiterposition wird jedoch alles andere als idealisiert: Das Schicksal der »Riesler-Magdalen« ist nicht nur das Produkt sexueller Ausbeutung, sondern auch eine Folge ihrer – offenkundig zu hoch gepokerten – Spekulation mit der Nachfolge der siechenden Hofbäuerin.

Letztendlich kommt doch alles ins Lot: Als Grillhofer schon kurz davor ist, auch den letzten Funken Lebensfreude endgültig zu verlieren, stellt sich per Brief heraus, dass die ihm bereits ans Herz gewachsene »Horlacher-Lies« ihren Familiennamen lediglich einer Adoption verdankt. Tatsächlich ist sie die verschollen geglaubte Tochter seiner selbst, der damit schlagartig wieder ins Leben findet, zumal Liesel ihre rhetorische Frage »Also du [...] hast mer's Leben gebn« selbst beantwortet und ihr Wesen so noch einmal auf den Punkt bringt: »[N]o, vergelt dir's Gott, es gfallt mer recht gut af der Welt!« (SW4: 168f.) In der Schlussszene des Stücks werden die konkurrierenden Zugänge zu einem von der Religion geleiteten Leben schließlich auf besonders plakative Weise vorgeführt, indem Grillhofer seinen Knecht Wastl, der die Hoffnung auf eine Liaison mit der nunmehr »reich[en] Bauerstochter« (SW4: 170) insgeheim bereits aufgegeben hat, zum Schwiegersohn *in spe* ernennt und dem baldigen Ehepaar seinen Hof als Erbe zusichert. Der Schwager Dusterer, der all das misstrauisch mitansehen und sich den Zuruf »trauriger Wurmdoktor« (SW4: 171) gefallen lassen muss, geht hingegen leer aus und lässt sich von Grillhofer ins Stamm- (bzw. Gebets-)Buch schreiben: »Hast mer viel eingredt und viel vorglogn, damit ich mein, ich war der Schwärzeste, aber unser Herrgott kennt a ein gfarbten Schimmel, hat mich wieder fein sauber gstriegelt.« (SW4: 170) Das Stück endet mit

nicht für das dort hineingeworfene Gut, genauso wie die Armen, mit denen geteilt werden soll, nicht als Plural von *der* bzw. *die Arme* zu verstehen ist, sondern als jener von *der Arm*.

einem fröhlichen Gesang der ›Horlacher-Lies‹, in den ihr Vater und letztlich der gesamte Hof einstimmt:

»Der Herrgott hat 's Leben
 Zum Freudigsein gebn,
 Und was wir oft schlecht,
 Er macht's do no recht!
 Drum sorg für das Deine,
 Mach niemanden irr –
 GRILLHOFER.
 Und misch dich net eini,
 Du kriegst nix dafür!
 ALLE.
 Und misch dich net eini,
 Du kriegst nix dafür!« (SW4: 171)

Dieses Schlusslied ergibt nicht nur ein harmonisch-versöhnliches Bühnenfinale, sondern bietet ein klares religionsphilosophisches Statement mit komischer Wirkung, eignet die ›Horlacher-Lies‹ ihre Zeilen doch explizit Dusterer zu, dem sie zuruft: »Aber für dich weiß ich a Lehr, is a wahre Christenlehr [...], nimm dir's z' Herzen.« (SW4: 171) Dieser hatte den moralischen Zeigefinger mit beinahe identischem Wortlaut im zweiten Akt gegen Wastl erhoben, um allerdings ein völlig konträres Gleichnis anzubringen: »Is a rechte Lehr – is a wahre Christenlehr, Wastl; nimm dir's z' Herzen! Beispielmäßig möcht einem 's Leben anlachen wie a schöner Obstgarten, aber zulangen is net verlaubt, dös verwirht ein'm der liebe Gott.« (SW4: 137) Nicht nur, dass hier mit dem Bild des Obstgartens einmal mehr eine rurale Topographie zum an die biblische Genesis angelehnten trivialreligiösen Topos wird; mit diesem Ende bilanziert Anzengrubers Stück vom G'WISSENSWURM eine Antithese zwischen zwei ›Christenlehren‹: zwischen jener des erzbigotten *Tartuffe paysan* (Scheichl 2018), der unter allen »Kirschen [...] 'n Höllischen seine Fallstrick« fürchtet, »wo do nochmal der Höllische amal anknüpfen kunnt« (SW4: 138), und jener der lebenslustig-diesseitsgewandten Hoferbin, die Dusterer schon damals gemahnt hatte: »Geh zu, Schwarzer, mußst unsern Herrgott nöt zum Vogelschrecker machen!« (SW4: 137)

Diese rurale Metapher fasst zusammen, was Anzengrubers Komödie vor Augen stellt: Mit Dusterer wird ein Religionsverständnis ridikülisiert und erledigt, das »kaum vom Erlöser bestimmt ist, sondern vor allem von Teufel, Hölle und bestenfalls Fegefeuer« (Scheichl 2018: 194); die diesseitsfreudige und dennoch auf Gott bedachte Lebensführung der ›Horlacher-Lies‹ und ihres nunmehrigen Verlobten Wastl haben sich bezahlt gemacht. »Für Anzengruber liegt das Lob Gottes [...] in der Gelungenheit von Gottes Schöpfung, nicht in seiner Macht, ›von des Lebens Pein‹, wie das Bußlied es will, zu erlösen«, so die treffende Bilanz von Karlheinz Rossbacher (1992: 353).

Fazit

»Von den Händeln seiner Bauern führt der Weg geradeaus zu den Welthändeln«, heißt es über Ludwig Anzengruber bei seinem Biographen Anton Bettelheim (1894: 150). Das

Landleben sei in seinen Stücken keine Idylle, schreibt er weiter, sondern ein (Zerr-)Spiegel ihrer Zeit: »Anzengrubers ungebrochene Naturen [erscheinen] im Bruch der modernen religiösen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gegensätze.« (Ebd.: 156)

Die hier vorgenommene Untersuchung an drei exemplarischen Stücken Anzengrubers, die sich einerseits vertiefen und andererseits auf zahlreiche weitere Texte ausweiten ließe, gibt diesem Befund auch heute noch Recht: Der Bauernstand steht in Anzengrubers Dramaturgie weniger als solcher selbst im Zentrum, sondern vielmehr als Mittel »zur Verhandlung aktueller – auch die städtische Bevölkerung betreffender – Fragen« (Sprengel 1998: 460). In einem kommerziell organisierten Theaterbetrieb dürfte es außerdem nicht unerheblich gewesen sein, dass sich die ruralen Lebensumstände in ihrem »kuriose[n] Ineinander tragischer und komischer Züge« (Schmidt-Dengler 1986: 183) auch wunderbar für eine Unterhaltungsdramatik mobilisieren ließen, die darum noch lange nicht in urbanen Bauernspott kippen musste.

Auf den eingangs zitierten Vorwurf eines Unbekannten, der Anzengruber unterstellte, seine Bauern seien in Wahrheit gar keine, reagierte Peter Rosegger (1909: 780) mit einiger Vehemenz. Ein Dichter sei nun einmal kein »Photographenapparat«, und daher genüge es nicht, dass er »die Gestalten aus der Natur einfach abschreibt«. Daran, dass Anzengruber seinen Figuren »die Reformer-, die Philosophenseele in der Lederhose« eingehaucht habe, kann der steirische Dichter keinen Makel erkennen. Andernorts, in seinem Bändchen GUTE KAMERADEN, berichtet Rosegger schließlich sogar davon, Anzengruber unmittelbar mit diesem Verdikt des Unrealistischen konfrontiert zu haben:

»Etliche seiner Bauerngestalten, so gestand ich ihm einmal, wären mir zu wenig natürlich und zu sehr von Anzengruber'scher Weltanschauung durchdrungen.
 »Nun?« fragte er, »und was weiter? Ich bin nicht dafür vorhanden, daß ich naturwahre Bauerngestalten mache, sondern ich schaffe Gestalten, wie ich sie brauche, um das darzustellen, was ich darzustellen habe.« (Rosegger 1893: 7)

Unabhängig davon, ob sich diese Unterhaltung jemals so zugetragen hat, ist sie jedenfalls vielsagend. Anzengruber lag nicht an einer realistischen Darstellung der bäuerlichen Lebenswelt, sondern am »pädagogische[n] Wert« ebendieser Darstellung, der durch die »kritische[] Reflexion der gesellschaftlichen, sozialen und kirchlichen Faktoren« gestiftet wird, »die auf die Charaktere seiner Figuren einwirken und diese gewissermaßen erst zu dem machen, was sie sind« (Mansky 2020: 88).

Im Nachwort zu seinem narrativen Hauptwerk, dem Roman DER STERNSTEINHOF (1885), thematisiert Anzengruber diese Wahl wohl am explizitesten. Nicht aus marktstrategischen Gründen wähle er das Dorf als zentralen Schauplatz, sondern lediglich

»weil der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflusst, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äußernd oder in nur linkischer Verstellung, verständlicher bleiben und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einflusse des Geschickte werden oder verderben oder sich gegen diesen und sich und ändern das Fatum setzen – klarer zu erbringen ist an einem Mechanismus, der gleichsam am Tage liegt, als an einem, den ein doppeltes Gehäuse umschließt und Verschnörkelungen und ein krauses Zifferblatt umgeben; wie denn auch in den ältesten, einfachen, wirksamsten Geschichten die Helden

und Fürsten Herdenzüchter und Großgrundbesitzer waren und Sauhirten ihre Hausminister und Kanzler.« (SW10: 369f.)

Nimmt man diesen Absatz wörtlich, so werden rurale Topographien und ihre Akteur*innen im Sinne literarischer Schauplätze und Figuren als durchschaubar schlagendes ›Uhrwerk‹ betrachtet, das sich gegenüber der Großstadt durch schnörkellose Unverfälschtheit, also gleichsam durch aufschlussreiche ›Naturbelassenheit‹ auszeichne, die vom Dichter produktiv gemacht werden könne. Diese Selbsterklärung kann man ohne Weiteres als emphatisches Bekenntnis zur Gattung der Bauernkomödie lesen, für die eben nicht die »Abbildung des bäuerlichen Lebens« von Belang ist, sondern – wie Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein (1989: 211) so treffend formuliert haben – »die ›Bekleidung der Ideen‹ mit dem Stoff der dörflichen Welt«. So veraltet diese Ansicht aus heutiger Perspektive wirken mag, so ist sie doch nie gänzlich verblasst. Noch heute spricht die germanistische Forschung mit Recht vom »epistemische[n] Potential ländlicher sowie provinzieller Räume« (Stockinger 2020: 298), das bei Anzengruber über den Weg »einer didaktischen Reduktion komplexer Verhältnisse auf einfachere« (Michler 1999: 215) – oder zumindest besser darstellbare – erreicht wird. Solvejg Nitzke (2020: 350) hat davon gesprochen, dass sich der STERNSTEINHOF-Roman mit diesem Textende selbst zum »Experiment« erkläre. Es scheint daher angemessen, den Topos des Dorfes und damit auch jenen des Bauernhofs bei Ludwig Anzengruber als »anthropologische und soziale Versuchsanordnung« (Nell/Weiland 2014: 15) in den Blick zu nehmen. Seine ruralen Schauplätze sind, wie der Beitrag gezeigt haben dürfte, »gesellschaftliche[] Aushandlungsorte[]« aktueller Debatten (Marszałek/Nell/Weiland 2018: 12).

Für die literatur- und kulturwissenschaftlichen ›Rural Studies‹ mag diese Erkenntnis kein allzu großes Gewicht haben; im gattungs- und motivgeschichtlichen Kontext der ›Wiener Komödie‹ (vgl. Urbach 1973) hat sie es aber doch: Die hiesigen Bühnen kannten rurale Figuren zwar schon weitaus länger, etwa in der Figur des ›edlen Wilden‹, wie sie in Franz von Heufelds Lustspiel DER BAUER AUS DEM GEBIRG bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auftaucht. Während sich die dramaturgische Funktion zu diesem Zeitpunkt allerdings vor allem in der komischen Kontrastwirkung (vgl. Schmidt-Dengler 1973) erschöpft, die sich von einem urbanen Standpunkt durch die »Kollisionen zwischen salzburgischer Naturwüchsigkeit und städtischer Raffinesse« (Sonnleitner 2014: 521) ergibt, bedeutet Ruralität bei Anzengruber tatsächlich eine *Entgrenzung*. Ländliche Räume und ihre Akteur*innen konturieren in den Stücken des Wiener Bühnenauteurs ein ›Experimentierfeld Dorf‹ (Nell/Weiland 2015), das die mikrokosmische Ausverhandlung komplexer gesellschaftlicher Fragen, wie durch ein Brennglas, erlaubt.

Karlheinz Rossbacher (1980: 232) hat mit Blick auf die MÄRCHEN DES STEINKLOPFERHANN (1875/79) das Stichwort von der »Poesie der Dissonanz« geprägt, mit der Anzengruber »Erkennen, genaues Darstellen und implizite Kritik der zeitgenössischen Wirklichkeit an die Stelle der Harmonisierung und Verklärung« setze. Während die Konzepte von Erkennen und Darstellen einen mimetischen Realitätsanspruch implizieren, der Anzengrubers Texten hier nicht unterstellt werden soll, ist der Begriff der Dissonanz doch geeignet, ein wesentliches Element von deren Poetik auf den Punkt zu bringen. Wenn sich Anzengruber also einer wohlgefälligen Harmonie verweigert – denn nichts anderes meint der Terminus in der Musik –, so gilt es auf die Brüche in seinen Volksstücken und

Bauernkomödien zu achten, die weit über die Kirchfelder und Zwentndörfer hinaus Geltung für sich beanspruchen können. Theodor W. Adorno (1996: 693) kritisierte viele Jahrzehnte nach Anzengrubers Tod völlig zurecht, dass das alte Volksstück »als Blubo sich verdächtig gemacht« und einen ruralen Chauvinismus propagiert habe: »[K]leinstädtisches, ländliches Leben [...] taugten mehr als die Stadt; der Dialekt sei wärmer als die Hochsprache, die derben Fäuste die rechte Antwort auf die urbane Zivilisation«, so sein Verdikt. Obwohl Anzengruber von diesen Vorwürfen nicht gänzlich freigesprochen werden kann, die kitschige Nachkriegsverfilmungen noch verstärkt haben mögen, wäre es an der Zeit für einen Weg zurück zu den Texten und ihrer mehrheitlich hochraffinierten Konstruktion.

Dieser Beitrag soll dazu der erste Schritt und ein vorsichtiger Weckruf gewesen sein. Wenn Anzengruber Peter Rosegger im September 1871 erste Andeutungen zu den gerade entstehenden KREUZELSCHREIBERN macht und etwas pathetisch sinniert, er »kletterte in [s]einer Stube auf die Berge« und begegne dort den »Gestalten, die euch in den Bergen auf den Gehöften, bei einsamen Weilern u. s. w. begegnen« (Rosegger/Anzengruber 1995: 35), so sind seine Stücke – um den Titel seines Erzählbandes zu verballhornen – zwar die Dorfgänge eines Stubenhockers. Für die österreichische Literatur und für die Diskursgeschichte des einsetzenden Liberalismus sind sie jedoch ebenso zentral wie für die literaturwissenschaftliche Ländlichkeitsforschung, für die Anzengruber jedenfalls ein ergebiger Untersuchungsgegenstand darstellt.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1996 [1965]): »Reflexion über das Volksstück«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 693–694.
- Anzengruber, Ludwig (1920–1922): *Sämtliche Werke*. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden, hg. von Otto Rommel und Rudolf Latzke. Wien: Schroll.
- Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen (1989): *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, hg. von Jürgen Hein. München: Beck.
- Bachleitner, Norbert (2017a): »Der Naturalismus ist ein ›Zwischenakt‹. Hermann Bahr und die Tradition«, in: Wilhelm Hemecker/Cornelius Mitterer/David Österle (Hg.): *Tradition in der Literatur der Wiener Moderne (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 149)*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 238–247.
- Bachleitner, Norbert (2017b): *Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Band 28)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Bahr, Hermann (2010 [1899]): »Die Entdeckung der Provinz«, in: ders.: *Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Bd. 7, hg. von Gottfried Schnödl. Weimar: VDG, S. 141–147.
- Bettelheim, Anton (1890): »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Gesammelte Werke von Ludwig Anzengruber in zehn Bänden*, Bd. 1. Stuttgart: Cotta, S. VII–LII.
- Bettelheim, Anton (1894): *Ludwig Anzengruber. Der Mann. – Sein Werk. – Seine Weltanschauung (= Geisteshelden, Band 4)*. Berlin: Ernst Hofmann & Co.
- Caillois, Roger (1958): *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige (= Collection idées, Band 125)*. Paris: Gallimard.

- Glaser, Horst Albert (1969): Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des achtzehnten Jahrhunderts (= Dichtung und Erkenntnis, Band 9). Stuttgart: Metzler.
- Hoke, Rudolf (†1996): Österreichische und deutsche Rechtsgeschichte. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Horváth, Ödön von (2023 [1932]): »Gebrauchsanweisung«, in: ders.: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische Edition. Bd. 17, hg. von Nicole Streitler-Kastberger. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 79–81.
- Howe, Patricia (1985): »End of a Line: Anzengruber and the Viennese Stage«, in: W. E. Yates/John R. P. McKenzie (Hg.): Viennese Popular Theatre: A Symposium. Das Wiener Volkstheater: Ein Symposium. Exeter: University of Exeter, S. 139–152.
- Jäger, Hans-Wolf (2018): »Aufklärung im Volksstück Ludwig Anzengrubers«, in: Holger Böning (Hg.): Volksaufklärung ohne Ende? Vom Fortwirken der Aufklärung im 19. Jahrhundert (= Philanthropismus und populäre Aufklärung, Band 14). Bremen: Lumenière, S. 261–274.
- Klotz, Volker (1976): Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. München, Wien: Hanser.
- Kriegleder, Wynfrid (2019): »Franz Stelzhamer, oder: Ein Wiener Kaffeehausliterat erfindet das oberösterreichische Landesbewusstsein – und Hermann Bahr assistiert«, in: ders./Andrea Seidler/Jozef Tancer (Hg.): Kulturelle Zirkulation im Habsburgerreich. Der Kommunikationsraum Wien (= Verflechtungen und Interferenzen, Band 4). Wien: Praesens, S. 169–183.
- Laube, Heinrich (1871): »DER PFARRER VON KIRCHFELD«, in: Ludwig Anzengruber: Der Pfarrer von Kirchfeld. Volksstück mit Gesang in vier Acten von L. Gruber. Nebst einem dramaturgischen Berichte von Heinrich Laube. Wien: Rosner, S. 77–82.
- Mansky, Matthias (2020): »Ludwig Anzengruber und die Zensur. Anmerkungen zur Bauernkomödie DIE KREUZELSCHREIBER«, in: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 13/16, S. 75–95.
- Mansky, Matthias (2025): »Nationaltheaterdiskurs und Schiller-Rezeption im 19. Jahrhundert. Zu Heinrich Laube«, in: Schnittstelle Germanistik 5/1, S. 155–176.
- Marszałek, Magdalena/Nell, Werner/Weiland, Marc (2018): »Über Land – lesen, erzählen, verhandeln«, in: dies. (Hg.): Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit (= Rurale Topografien, Band 3). Bielefeld: transcript, S. 9–26.
- Michler, Werner (1999): Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich 1859–1914 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Band 2). Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Müller-Kampel, Beatrix (2009): »Das Komische und seine Theorien. Oder Was für eine Analyse der Komödie übrig bleibt«, in: Sprachkunst 40/2, S. 301–325.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (2014): »Imaginationsraum Dorf«, in: dies. (Hg.): Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt (= Rurale Topografien, Band 1). Bielefeld: transcript, S. 13–50.

- Nell, Werner/Weiland, Marc (2015): »Experimentierfeld Dorf. Die Wiederkehr des Dörflichen als Imaginations-, Projektions- und Handlungsraum«. URL: https://www.germanistik.uni-halle.de/komparatistik/forschungsschwerpunkte_-projekte/dorfatlas/ (zuletzt 22.07.2025).
- Neuhuber, Christian (2023): »Volksstück«, in: Nicole Streitler-Kastberger/Martin Vejvar (Hg.): *Ödön-von-Horváth-Handbuch*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 251–255.
- Nitzke, Solvejg (2020): »Genealogie und Arbeit. Ökologisches Erzählen bei Franz Michael Felder und Ludwig Anzengruber«, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF XXX/2, S. 345–362.
- Pernerstorfer, Matthias Johannes (2024): »Vielfalt, Verdrängung und Veränderung katholischer Frömmigkeit und religiös-kultureller Praxis im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts«, in: Lydia Rammerstorfer/Gernot Waldner/Norbert Christian Wolf (Hg.): *Wien um 1800. Eine Großstadtkultur im historischen Umbruch (= Das Achtzehnte Jahrhundert und Österreich, Band 39)*. Wien: Böhlau, S. 483–496.
- Rommel, Otto (1919): »Die Philosophie des Steinklopferhanns. Ludwig Anzengruber und seine Beziehungen zur Philosophie Ludwig Feuerbachs«, in: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 33, S. 19–25.
- Rosegger, Peter (1893): *Gute Kameraden. Persönliche Erinnerungen an berühmte und beliebte Zeitgenossen*. Wien, Pest, Leipzig: Hartleben.
- Rosegger, Peter (1909): »Heimgärtners Tagebuch«, in: *Heimgarten* 33, S. 773–786.
- Rosegger, Peter/Anzengruber, Ludwig (1995): *Briefwechsel 1871–1889 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Band 33)*, hg. von Konstanze Fliedl und Karl Wagner. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Rossbacher, Karlheinz (1980): »Ludwig Anzengruber: Die Märchen des Steinklopferhanns (1875/79). Poesie der Dissonanz als Weg zur Volksaufklärung«, in: Horst Denkler (Hg.): *Romane und Erzählungen des bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, S. 231–245.
- Rossbacher, Karlheinz (1992): *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*. Wien: Jugend & Volk.
- Rossbacher, Karlheinz (2009): »Ludwig Anzengruber (1839–1889)«, in: *Nestroyana* 29/3–4, S. 133–143.
- Roth, Joseph (1989 [1921]): »DER G'WISSENSWURM. Exl-Bühne im Theater in der Königgrätzer Straße«, in: ders.: *Werke*. Bd. 1, hg. von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 614f.
- Rumpler, Helmut (2005): *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*. Studienausgabe hg. von Herwig Wolfgram. Wien: Kremayr & Scheriau.
- Scheichl, Sigurd Paul (2018): »Tartuffe paysan. Zu Anzengrubers G'WISSENSWURM«, in: *Nestroyana* 38/3–4, S. 184–195.
- Schiller, Friedrich (1962 [1784]): »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, in: ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 20, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann. Weimar: Böhlau, S. 87–100.
- Schmidt, Leopold (1982): »Almer, Gstanzeln, Schnaderhüpfel – Aus der großen Zeit der Vierzeilersammlung in Österreich«, in: Herbert Zeman (Hg.): *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. Ihr Profil im*

19. Jahrhundert (1830–1880) (= Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Band 11/12). Graz: Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, S. 673–690.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1973): »Das Kontrastschema Stadt-Land in der Alt-Wiener Volkskomödie«, in: Jürgen Hein (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert (= Literatur in der Gesellschaft, Band 12). Düsseldorf: Bertelsmann, S. 57–68.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1979): »Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre«, in: Kurt Bartsch et al. (Hg.): Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Bern, München: Francke, S. 133–146.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1986): »Rustikalität. Zur Funktion des ländlichen Lebensraumes bei Carl Morre und Franz Schönherr«, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums Nancy, 12.-13. November 1982 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 15). Bern, Frankfurt a.M., New York: Lang, S. 173–185.
- Schmitz, Thomas (1990): Das Volksstück (= Sammlung Metzler, Band 257). Stuttgart: Metzler.
- Somavilla, Ilse (2013): »The Significance of Dostoevsky (and Ludwig Anzengruber) for Wittgenstein«, in: Sascha Bru/Wolfgang Huemer/Daniel Steuer (Hg.): Wittgenstein Reading (= On Wittgenstein, Band 2). Berlin, Boston: de Gruyter, S. 263–288.
- Sonnleitner, Johann (2001): »Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Komödienpoetik des Indirekten«, in: Ilja Dürhammer/Pia Janke (Hg.): Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst. Wien: Praesens, S. 81–96.
- Sonnleitner, Johann (2003): »Johann Nestroys Immunisierungsstrategien gegen die Zensur«, in: Johann Dvořák (Hg.): Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur (= Bremer Beiträge zur Literatur und Ideengeschichte, Band 43). Frankfurt a.M. u.a.: Lang, S. 71–86.
- Sonnleitner, Johann (2014): »Franz von Heufeld. Ein Wiener Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel«, in: Franz von Heufeld: Lustspiele (= Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Band 5), hg. von Johann Sonnleitner. Wien: Lehner, S. 498–532.
- Sonnleitner, Johann (2016): »Ludwig Anzengruber – Naturalist post mortem?«, in: Roland Innerhofer/Daniela Strigl (Hg.): Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur. Innsbruck: Studien-Verlag, S. 126–138.
- Sprengel, Peter (1998): Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Band 9). München: Beck.
- Stockinger, Claudia (2020): »Provinz erzählen. Zur Einleitung«, in: Zeitschrift für Germanistik NF XXX/2, S. 295–305.
- Unterkircher, Anton (2005): »Es kann dir nix gschehn«. Notizen zu einem Spruch aus Anzengrubers KREUZELSCHREIBERN«, in: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 24/25, S. 73–79.

- Urbach, Reinhard (1973): Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen. Wien, München: Jugend & Volk.
- Vejvar, Martin (2023): »Volksstücktradition«, in: Nicole Streitler-Kastberger/ders. (Hg): Ödön-von-Horváth-Handbuch. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 301–307.
- Wagner, Karl (1991): Die literarische Öffentlichkeit der Provinzliteratur. Der Volksschriftsteller Peter Rosegger (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 36). Tübingen: Niemeyer.

Film- und Serienverzeichnis

DER G'WISSENSWURM (1962) (BR, R: Robert Michal)

Glückliche Kühe auf grünen Weiden

Wie die Konsumphantasien der Moderne die Ruralität verzauberten (1890–1920)

Alix Ricau

Obwohl Bauernhoftiere einen zentralen Platz in der Vorstellungswelt des ländlichen Raums einnehmen, bleiben sie dennoch periphere kulturelle Figuren. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Wertschätzung von Tieren, die zur Erzeugung von Fleisch oder anderen Produkten wie Eiern, Milch, Wolle oder Leder gehalten werden, kaum von der Wertschätzung von Tieren, die als ungenießbar oder nicht verzehrbar gelten. Historisch betrachtet hat die westliche visuelle Kultur die Gesamtheit nichtmenschlicher Tiere vor allem durch die verschiedenen materiellen und symbolischen Rollen konstruiert, die ihnen von Menschen zugeschrieben wurden. Erst in jüngerer Zeit hat das Feld der Tierstudien mit dem *Animal Turn* eine Neubewertung des Tierbildes eingeleitet. Tiere werden nicht länger nur als passive Objekte des historischen Wandels, sondern als aktive Akteure anerkannt (Roscher/Krebber/Mizelle 2021: 1–20). In der Tat hat die beständige Interaktion menschlicher Gesellschaften mit der belebten Umwelt sowohl die menschlichen als auch die nicht-menschlichen Lebensweisen maßgeblich geprägt: Die Viehzucht bestimmter Tierarten, deren Domestizierung das sesshafte Agrarmodell begründete und somit die Grundlage unserer heutigen Subsistenzsysteme legte, ist ein treffendes Beispiel dafür. Die Darstellungen der Tierwelt spiegeln nicht nur diese mannigfaltigen Wandlungsprozesse wider, sondern fördern sie zugleich. Ihre Entwicklung nachzuzeichnen ermöglicht ein tieferes Verständnis der Denkweisen und der Hierarchisierungen in der Weltauffassung – Tiere sind in diesem Sinne, gemäß einer oft zitierten Formel von Lévi-Strauss, »gut zu denken« (Lévi-Strauss 1965: 116). Fokussiert man sich auf jene »Nutztiere«, die als essbar betrachtet werden und deren Lebens- sowie Sterberaum als selbstverständlich zur ländlichen Sphäre gehörig konzipiert wird, so ist es unvermeidlich, die gängigen Repräsentationen der Ruralität im Allgemeinen zu hinterfragen. Das Leben auf dem Bauernhof zu schildern heißt ja zugleich, etwas über die bäuerliche Lebensweise wie über die Gesellschaft insgesamt auszusagen, über deren Identität, moralische Werte und Verhältnis zum Land. Tiere sind folglich nahezu durchgängig Träger umfassenderer symbolischer Geflechte, die den Bezug der Gesellschaft

zur natürlichen Umwelt, zur zivilisatorischen Konstruktion sowie zum regionalen und nationalen Identitätsnarrativ berühren.

Dieser Artikel wird sich auf ein Schlüsselmoment in der Entstehung und Verbreitung von Narrativen innerhalb der westlichen Medienkultur konzentrieren, die das Einziehen der ländlichen Vorstellungswelt in die aufkommende Konsumkultur an der Schwelle vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert begleiten wie konstruieren. Dieser Prozess wurde maßgeblich durch Stereotype über das bauerliche und ländliche Leben ermöglicht, die sich zuvor im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet und verbreitet hatten – ein Prozess, den ich hier nur kurz skizzieren möchte. Auf den folgenden Seiten werde ich zeigen, wie die ländlichen Räume zunehmend durch verschiedene kulturelle Produkte – darunter Werbung, Kinder- und Jugendliteratur sowie neue Präsentations- und Immersionsformate – dargestellt und idealisiert wurden, während sie sich gleichzeitig zu einem zentralen Ort des sich ausweitenden Massentourismus entwickelten. So wurde das Ländliche allmählich zu einer Phantasiewelt mit eigener Ästhetik, vergleichbar mit anderen prägenden Imaginationsräumen des westlichen Denkens: mit der Großstadt, mit historischen Welten (wie dem ›alten Ägypten‹), mit Abenteuerwelten (wie exotischen Orten oder dem ›Wilden Westen‹). Für Nutztiere bedeutete diese Entwicklung einen weiteren entscheidenden Schritt zur Entfremdung ihrer tatsächlichen Lebens- und Todesbedingungen, da ihre Einbindung in dieses Universum dazu beitrug, die aufkommenden ethischen Bedenken angesichts der zunehmenden Intensivierung ihrer Ausbeutung zu entschärfen. Nach einer kurzen Erläuterung der Entstehungsmodalitäten des Mythos der ländlichen Idylle unter den Bedingungen der industriellen Moderne und der Rolle des Fleischparadoxes in diesem Kontext werde ich auf einige grundlegende Begriffe eingehen, die für die anschließende Analyse unerlässlich sind, insbesondere die der ›Verzauberung‹ im Zusammenhang mit den damals entstehenden Konsumlogiken. Anschließend werde ich aufzeigen, wie die Ruralität zwischen 1890 und 1920 in die Konsumkultur eingegliedert wurde, und dies anhand dreier verschiedener Medienformate: das Kinderbuch, das Werbeplakat und das immersive Dorf. Ich schließe den Artikel mit einigen Überlegungen zur Entwicklung ikonischer Ästhetiken unter dem Aspekt der zunehmenden Widersprüche in der Mensch-Tier-Beziehung, die den Eintritt der Ruralität in die konsumorientierten Vorstellungswelten kennzeichnen, insbesondere zum Cute und zum Kitsch. Diese Überlegungen stützen sich auf eine Auswahl von Beispielen aus der französischen Medien- und Bildkultur, da Frankreich – und insbesondere Paris – eine führende Rolle bei der Erfindung der modernen Konsumgesellschaft spielte (vgl. Schwartz 1998). Es wird jedoch zu sehen sein, wie maßgeblich der internationale Aspekt dieser Repräsentationen ist, insbesondere durch den Export des nationalen Imaginationsbildes der Schweiz. Die hier formulierten Schlussfolgerungen haben daher grenzüberschreitende Relevanz und sind in der Perspektive auf zunehmend globalisierte kulturelle Praktiken von Bedeutung, in einem vernetzten Europa, in dem sich Repräsentationen in beschleunigter Weise verbreiten. Die Analyse dieser Beispiele wird sich auf die folgende Fragestellung konzentrieren: Wie hat die moderne westliche Medien- und Bildkultur letztlich die Einordnung bestimmter Tierarten in die Kategorie der Nutztiere mit den damit verbundenen Werten und Symboliken begünstigt? Diese paradoxe Bewegung entzog den Tieren ihren Status als empfindungsfähige Wesen, während ihre Darstellungen zunehmend ihre Individualität und gesellschaftliche Rolle

feierten. Gerade diese idealisierten Darstellungen trugen dazu bei, ihre fortschreitende Entpersonalisierung und Ausbeutung im realen landwirtschaftlichen Kontext zu verschleiern.

Die Medialisierung von Nutztieren im 19. Jahrhundert

Um die kulturellen Entwicklungen, die ab dem späten 19. Jahrhundert stattfanden, richtig zu verstehen, ist es unerlässlich, sie in mehrere zugrunde liegende Dynamiken einzubetten. Die Darstellung von Nutztieren in alltäglichen Konsumgütern und Kulturprodukten reagierte auf verschiedene kulturelle und soziale Herausforderungen, die unterschiedliche Aspekte des mit der industriellen Moderne aufkommenden Mythos der ländlichen Idylle betrafen.

Zunächst einmal war dieser Mythos selbst in einer Gegensatzpaarung zwischen Stadt und Land verankert, die seit zwei Jahrtausenden das westliche Imaginarium strukturierte (vgl. Williams 1975; Gifford 1999). Mit der beschleunigten Urbanisierung und Industrialisierung des alten Kontinents einerseits und der Entwicklung des westlichen Imperialismus andererseits erneuerten sich die Symboliken, die diesen beiden Räumen zugeordnet wurden, und der ländliche Raum wurde im 19. Jahrhundert zum bevorzugten Ort der Projektion eines idealen Gleichgewichts zwischen zivilisatorischem Fortschritt und der natürlichen Welt. Kultiviert und ›zivilisiert‹, also von ihrem wilden und bedrohlichen Charakter befreit, aber dennoch lebendig und somit vor den neuen Lasten der modernen Stadt geschützt, wurde das Land zu einem Raum der möglichen Neuerfindung für Gesellschaften, die mit bisher unbekannten Herausforderungen konfrontiert waren. Der utopische Charakter der prämodernen pastoralen Darstellungen wurde somit weitgehend von der ländlichen Fiktion genutzt, insbesondere von sozialistischen Schriftsteller*innen wie George Sand. Auch in Deutschland, einem bevorzugten Land für ländliche Fiktion, spielte diese idealistische und progressive Dimension eine wichtige Rolle in den Werken realistischer Autor*innen wie Berthold Auerbach, der, obwohl er ein differenziertes Porträt der ländlichen Realitäten zeichnete, das Dorf als Raum der Verwirklichung seiner liberalen Visionen innerhalb eines literarischen Raums konzipierte, der das Heimatmotiv materialisierte (vgl. Twellmann 2019; Gauthier 2018). In diesem Sinne blieb das Land, selbst wenn sich die politischen Ausrichtungen der Dorfgeschichten nach 1848 änderten, ein Raum der Konzeptualisierung möglicher Formen der modernen Gesellschaft.

Im 19. Jahrhundert erlebte Europa auch die Integration der Bauernfigur in eine nationale Identitätsrhetorik, die in der damaligen Medienkultur im Aufschwung begriffen war. Diese nahm teilweise Gestalt in den Dorfgeschichten der 1840er Jahre an, entwickelte sich jedoch vollständig in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit dem Aufkommen der Presse. Diese Popularisierung des Bauernbildes als malerisches Gesicht des Volkes, als einer lebendigen Verkörperung der authentischen kollektiven Wurzeln der Nation, das von einigen Aufklärungsdenkern und der romantischen Sensibilität geerbt wurde, vollzog sich in erheblichem Maße durch die Verbreitung stereotypisierter Darstellungen des ländlichen Lebens in den Periodika des späten 19. Jahrhunderts. In Frankreich, wo die ländliche Fiktion eine weniger zentrale Rolle spielte als in den angelsächsischen Ländern

– oder als in Deutschland, wo insbesondere die GARTENLAUBE für die Verbreitung dieser Illusion sorgte (vgl. Stockinger 2018) –, erzeugten vor allem Familienzeitschriften und Illustrierte ein idealisiertes Bild des guten Bauern, des tugendhaften Bürgers und des disziplinierten Arbeiters, die als je unterschiedliche Garanten traditioneller Lebensweisen präsentiert wurden (vgl. Hubscher 1997; Ponton 1977). Zu diesen Presseorganen gehören z.B. das MUSÉE DES FAMILLES, das MAGASIN PITTORESQUE oder für das junge Publikum das MAGASIN D'ÉDUCATION ET DE RÉCRÉATION von Hetzel. Nach der Gründung der Dritten Republik 1870 – in der, nach der Pariser Kommune von 1871, der gute Bauer umso mehr zur Gegenfigur des revolutionären und störenden Arbeiters stilisiert wurde – wurde eine populäre Erzählung von einer sowohl traditionellen als auch modernen Landwirtschaft aktiv etabliert, in der die ›ursprünglichen‹ Merkmale (mit anderen Worten, die »erfundenen Traditionen« (Hobsbawm 1983) des kollektiven Lebens bewahrt werden sollten, während gleichzeitig die technischen Fortschritte, die das nationale Wachstum vorantrieben, integriert wurden. So wurden Mechanisierung und Industrialisierung der ländlichen Gebiete ebenfalls weitgehend gefeiert. Dieses Phänomen spiegelt ähnliche Entwicklungen in anderen europäischen Ländern wider: Nach 1870 wurde das Europa der Nationen durch eine Reihe von Bildungs- und Kulturpolitiken zur Realität.

Im Zusammenhang mit den utopischen und nationalistischen Dimensionen, die das ländliche Imaginäre dieser Epoche prägten, entstand eine weitere wichtige Dimension: die Exotisierung des Landes. Das Land wurde als unberührtes, authentisches Terrain dargestellt, im Gegensatz zum städtischen Raum, der durch die Künstlichkeit und Unechtheit der industriellen Produktion gekennzeichnet war. Die Entwicklung des Massentourismus, ein zentrales Phänomen des Aufstiegs der Konsumgesellschaft, stützte sich stark auf diese Vorstellung: Für den urbanen Touristen war das ländliche Leben und die dort lebende bäuerliche Bevölkerung fast wie ein indigenes Volk zu entdecken. Die ländliche Welt war nicht nur von großem ethnographischem Interesse, sondern wurde auch als Ort der Erholung dargestellt, an dem man der Erschöpfung des städtischen Lebens für eine Weile entfliehen konnte (vgl. Rosenbaum 2016; Zuelow 2016). Für das städtische Bürgertum Europas war die Landschaft der ideale Ort der ›Sommerfrische‹, wo sich die Freude am Lernerlebnis mit der Freude am Vergnügen verband. Dieses Vergnügen war eng mit den Genüssen der lokalen Gastronomie verbunden, die die Freuden des Landlebens pries.

Dieser letzte Punkt führt mich zu einem weiteren wichtigen Aspekt der folgenden Diskussion, der stärker die Frage der Tiere betrifft. Zusammenfassend verdeutlichen die zuvor skizzierten Transformationen vor allem eines: die tiefgreifende Erneuerung des pastoralen Modus – verstanden im Sinne Paul Alpers' (1996) als eine Darstellungsweise des ländlichen Lebens als einfach und rechtschaffen, die in sehr unterschiedlichen Formen im Laufe der Literaturgeschichte zum Ausdruck kam. Diese Erneuerung vollzog sich in der industriellen Ära und bildet das, was ich als ›moderne Pastorale‹ bezeichne. Die moderne Pastorale, die sich als »mediales Genre« (*»genre médiatique«*; Letourneux 2016) etabliert, basiert im Wesentlichen auf der Verzauberung der Nahrungsmittelproduktionsstätten – einer Dimension, die bereits in prämodernen pastoralen Darstellungen vorhanden war, aber im medialen Zeitalter zentral wurde und sich in ihrer Natur veränderte: Es war nicht mehr die Weidewirtschaft, die gefeiert wurde, sondern die sesshafte Viehzucht. Diese Wandlung muss nicht nur im Kontext der oben genannten Aspek-

te verstanden werden, sondern auch im Licht einer Veränderung des Blicks auf das Tier. Das 19. Jahrhundert war eine Zeit großer Umwälzungen der europäischen Ernährungsgewohnheiten: Die landwirtschaftlichen Transformationen des 17. und 18. Jahrhunderts wurden intensiver und förderten eine höhere Ertragsrate in der Landwirtschaft sowie den Ausbau der Viehzucht. Infolgedessen verbesserte sich die Nahrungsaufnahme für die gesamte Bevölkerung erheblich. Dies führte zu einem Anstieg des Fleischkonsums. In Frankreich stieg der durchschnittliche Fleischverbrauch von etwa 19 kg pro Kopf zwischen 1781 und 1790 auf 44 kg zwischen 1895 und 1904. Ähnliche Zahlen sind in benachbarten Ländern wie Deutschland zu finden: In Preußen lag der Wert 1802 bei 17 kg, 1855 bei etwa 22 kg, und 1900 wurden 47 kg erreicht (vgl. Teuteberg/Flandrin 1996; Warren 2018: 26). Überall in Europa – mit dem Vereinigten Königreich als klarem Vorreiter – war dieser Anstieg nach 1850 besonders signifikant. Diese Entwicklung entsprach vor allem einer Explosion der Nachfrage in den Städten, auch wenn zunehmend auf dem Land ebenfalls tierische Produkte konsumiert wurden. Sie fand genau zu der Zeit statt, als die Tierschutzfrage zunehmend in den öffentlichen Diskurs rückte. Nach den ersten utilitaristischen Impulsen des vorherigen Jahrhunderts – man denke an das viel zitierte Zitat von Bentham: »Die Frage ist nicht: ›Können sie denken?‹, noch ›Können sie sprechen?‹, sondern ›Können sie leiden?‹« (*›the question is not, ›Can they reason?‹, Nor, ›can they talk‹, But, ›can they suffer?‹*; Bentham 1970 [1789]: 283) – entwickelte sich allmählich eine erste Gesetzgebung zum Tierschutz. In den Debatten über die sich ausweitenden Schlachthöfe wurde auch die Frage nach einem ›guten Tod‹ für die Tiere aufgeworfen, und in der Erzählung vom Leben auf dem Bauernhof wurde die Frage nach einem guten Leben für sie thematisiert. Anders gesagt: Im 19. Jahrhundert erlebte Europa eine räumliche und konzeptuelle Neuordnung der Existenz der Tiere – weg von den Städten und den damit verbundenen gesundheitlichen und ethischen Herausforderungen (vgl. Borkfelt 2002). Diese Verlagerung, die historisch mit der Entfernung der Tiere aus dem Blickfeld der Konsument*innen und einem wachsenden Fokus auf ihr Wohlbefinden sowie Unbehagen hinsichtlich ihrer Schlachtung verbunden war, stellte eine Manifestation des Phänomens des »Fleischparadoxons« (*›meat paradox‹*) dar. Diese Form der kollektiven kognitiven Dissonanz lässt sich so pointieren: Wir lieben Tiere, aber wir essen sie (vgl. Loughnan/Haslam/Brock 2010). Daraus ergibt sich eine Reihe von Bewältigungsnarrativen, durch die sich die westliche Gesellschaft eine ethische, gesellschaftlich akzeptable Vorstellung vom Tod der Tiere erzählt, während sie in Wirklichkeit die Augen vor der tatsächlichen Behandlung der Tiere verschließt, die mit der Entstehung der Fleischindustrie zunehmend schlechter wird.¹ Ich schlage vor, den Eintritt des ländlichen Imaginären in die Konsumkultur als ein wichtiges Zeichen dieses kollektiven Unbehagens zu lesen: Die Geschichten, die durch Konsumprodukte über die Tiere und das Leben auf dem Bauernhof erzählt wurden, fungierten oft als Erwachsenenmärchen, das Pendant zu den Jugendproduktionen, die uns auch heute noch vertraut sind. In dieser Hinsicht hat die aufkommende Konsumkultur viele Funktionen des landwirtschaftlichen Mythos

1 Das Fleischparadox ist nicht auf westliche Gesellschaften beschränkt (vgl. Oleschuk/Johnston/Baumann 2019). Ich untersuche hier jedoch die Antworten des Westens in einem historischen Kontext, der für die heutigen globalisierten Formen des Fleischparadoxons, die mit der modernen industriellen Produktion verbunden sind, von entscheidender Bedeutung ist.

übernommen, wie er sich im Laufe des Jahrhunderts herausgebildet hat – insbesondere seine versöhnende Funktion, die es ermöglichte, das zunehmende Paradoxon im Umgang mit dem Lebewesen zu verbergen.²

Ländlichkeit und Konsumkultur. Die magische Welt des ländlichen Raums (1890–1920)

Bevor der Inhalt und die Formate dieser Fiktionen am Ende des 19. Jahrhunderts detailliert analysiert werden, ist es wichtig, kurz zu definieren, was unter dem Begriff der Konsumkultur verstanden wird. Obwohl viele Konsumpraktiken, die die industrielle Moderne kennzeichnen, bereits vor der hier betrachteten Periode existierten – auch außerhalb Europas –, markierte der Zeitraum von 1890 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs, eingebettet in einen bisher unerreichten wirtschaftlichen Dynamismus, einen Wendepunkt in der Ausdehnung, Verbreitung und Zugänglichkeit dieser Praktiken. Die Verringerung der Arbeitszeit in Kombination mit einem Anstieg der Löhne führte unter anderem dazu, dass ein größerer Teil des Haushaltseinkommens für Wohnraum, Haushaltsartikel, Bekleidung, Gesundheit und Transport ausgegeben wurde (vgl. Kleinschmidt 2021; Chessell 2012); was die Essgewohnheiten betrifft, so verbesserten eine Reihe von Fortschritten in der Produktion und Verteilung erheblich die Verfügbarkeit und Vielfalt von Produkten. Vor allem in den Städten, aber auch auf dem Land, konnten sich so neue Konsumgewohnheiten verbreiten; dies auch auf der Grundlage älterer Entwicklungen, wie eines besseren Zugangs zu standardisierten Kulturprodukten – insbesondere durch das einfache Umherschlendern in der großen Stadt, die sich in eine ständige Ausstellung verschiedener Reize (von Plakaten über Ladenfronten bis hin zu den Zeitungen, die an verschiedenen Verkaufsstellen angeboten wurden) verwandelte. Diese Phänomene ebneten den Weg für die Entwicklungen der Massenkultur im folgenden Jahrhundert und sind in engem Zusammenhang mit einem neuen Boom der Medienkultur zu sehen, die wesentlich zur Spektakularisierung und damit zur Kapitalisierung von Bildern der Wirklichkeit beitrugen (vgl. Delporte 1998; Schwartz 1998).

Die Konsumkultur stützte sich in der Tat auf ein Phänomen, das sich im späten 19. Jahrhundert rasant entwickelte und zu Beginn des 20. Jahrhunderts weiter verstärkte: die Verzauberung der Welt zu kommerziellen Zwecken. Dies geschieht durch ein immer breiteres Angebot kultureller Produkte, die sich auf verschiedene Räume des kollektiven Imaginären stützen. Indem die Kultur der Jahrhundertwende die Wirklichkeit verzauberte, stattete sie alltägliche Dinge mit symbolischen und phantasievollen Attributen aus, verband sie mit anderen Objekten und Sphären außerhalb des Vertrauten. Sie versprach den Konsument*innen eine Welt, die reicher an Bedeutungen und voller virtueller Möglichkeiten für Abenteuer und Erfahrungen war – mit anderen Worten, Konsum basierte auf dem unaufhörlichen Versprechen, ein intensiveres, unterhaltsameres Leben

2 In der vorliegenden Untersuchung wird auf die von Lévi-Strauss vorgeschlagene Definition von Mythos zurückgegriffen. Dieser wird darin als eine kollektive Fiktion beschrieben, die es ermöglicht, widersprüchliche Überzeugungen oder Praktiken in einer dialogischen Dynamik zusammenzuhalten (vgl. Lévi-Strauss 1955).

zu führen und unendlich viele Vergnügungen zu erleben. So machte sich die Konsumkultur eine emotionale Beziehung zur Welt zunutze, die in der Tradition romantischer Empfindsamkeit verankert war – einer Tradition, in der die Inszenierung von Vergnügen das unmittelbare Erleben überhöhte (vgl. Campbell 1987). In Wirklichkeit ist das Vergnügen des Konsums jedoch größtenteils virtuell, da es zuerst in der Projektion des*r Konsument*innen liegt. Das Konsumobjekt selbst bietet nur begrenzte, erschöpfbare Vergnügungen, behauptet jedoch, Teil einer endlosen Kurve des Genusses zu sein. In ihrer Studie zu Vergnügungsparks zeigt Deborah Philips, dass dieses Versprechen von »Magie, die nie endet« (*»magic never ends«*; Philips 2021: 1), das für Themenparks und ihre utopische Heterotopie typisch ist, tatsächlich auf einer Reihe begrenzter Narrative basiert, die in diesen Orten immer wiederholt werden. In dieser Hinsicht wird der Themenpark von vielen Kommentator*innen als eine Form des Höhepunkts der Mechanismen von Simulation und Immersion betrachtet, die von der Konsumkultur verwendet werden, um die Konsument*innen in eine magische Welt zu versetzen, die den Kauf fördert (vgl. Sohier/Gillet/Staszak 2019). Der Park, die großen Kaufhäuser, das Kino, die Weltausstellungen, nationale und regionale Ausstellungen, Plakate und Werbeanzeigen – aber zunehmend auch Literatur und Medien (vgl. Saler 2012): Alle diese Produkte müssen als unterschiedliche Medienausdrücke desselben Prozesses gelesen werden. Die Erfahrung einer phantastischen Delokalisierung wird dem Publikum durch Zeichen, Bilder und Worte dargeboten. Die »magischen Welten« (*»dream worlds«*) des Konsums, wie Rosalind Williams vorschlägt, laden zu einer ästhetischen Emotionalisierung ein, die nicht mehr auf einer künstlerischen Logik basiert, sondern auf einer Logik der Phantasie: Die künstlichen Materialien, die kitschigen Bilder, die ästhetischen Dekorationen, die bei diesen Objekten verwendet werden, zielen darauf ab, ein Gefühl des Fremden, des Ungewöhnlichen und des Außergewöhnlichen zu vermitteln (Williams 1982: 72).

Wie andere vermeintlich natürliche Räume – die trotz ihres hohen Anthropisierungsgrads damals als solche betrachtet wurden – wurden auch ländliche Räume in diese neuen Logiken der Kommerzialisierung und Spektakularisierung integriert. Das Universum des ländlichen Lebens nahm keinen zentralen Platz in den Vergnügungsparks des 19. Jahrhunderts ein, die eher exotische oder historische Welten bevorzugten. Vielmehr wurde das ländliche Leben in vielen anderen »Simulationseinrichtungen der Welt« (*»dispositifs de simulation du monde«*; Sohier/Gillet/Staszak 2019: 12) und medialen Objekten essentialisiert, typisiert und ausgestellt, beginnend bei den landwirtschaftlichen Messen und Weltausstellungen, aber auch in ethnographischen Museen, der Jugendkultur, der Mode, der Werbung usw. Die Nutzung des ländlichen Imaginären setzte selbstverständlich die vorherige Konstruktion und Verbreitung dieses Imaginären voraus, ein Prozess, der im Medienzeitalter beschleunigt wurde und verschiedene Zweige des kollektiven Erzählens ansprach, die ich oben erwähnt habe. Wenn man fragt, was diese ländlichen Welten in Bezug auf symbolische und imaginäre Ressourcen zu bieten hatten, muss man also auf diese schrittweise Konstruktion blicken: Die ländliche Idylle, ein utopischer Raum der Versöhnung von Natur und Kultur, Tradition und Moderne, sowie der Aufbau eines Kanons authentischer Kultur dienten sowohl als kollektive Identitätsreferenzen als auch als Grundlagen für Tourismus und Unterhaltung. Diese Welten boten zahlreiche sowohl lehrreiche als auch unterhaltsame Möglichkeiten und waren so für ein wachsendes, populäres Publikum geeignet, dem es wichtig war, ein Ge-

fühl der Zugehörigkeit zur Nation vermittelt zu bekommen. Um dieses Universum der Landschaft zu konstruieren, inszenierten kulturelle Produkte eine Reihe stereotypischer Merkmale, die diese verschiedenen Aspekte symbolisierten und es den Konsument*innen ermöglichten, durch den Kauf von Produkten, die mit dem ländlichen Imaginären in Verbindung standen, oder durch die Rezeption von Kulturprodukten, die dieses darstellten, einen Prozess der Selbstdefinition und der Positionierung im Verhältnis zur Gruppe zu durchlaufen. Dabei ging es um die Aneignung eines Wertekanons und das Erleben von Vergnügungen, die als typisch für das Leben in der ländlichen Welt wahrgenommen wurden.

Welche Rolle spielte das Tier in diesen verschiedenen Funktionen? Welche Erzählungen entwickelten sich über sein Leben und seinen Tod? Zu jener Zeit beschleunigte sich die Kommerzialisierung des Tierkörpers erheblich (vgl. Riley 2022). Immer mehr Tiere wurden ausschließlich für die Nahrungsmittelproduktion gezüchtet (insbesondere die Fleischproduktion), nicht mehr als Arbeitskraft. Sie wurden auch zur (industriellen) Produktion verschiedener Konsumgüter in den Bereichen Bekleidung, Möbel, Alltagsgegenstände etc. ausgenutzt. Auf der anderen Seite wurden Haustiere in den mittleren und höheren Klassen immer populärer. Diese Tiere wurden oft als Familienmitglieder betrachtet, aber sie wurden auch gekauft, als Spielzeug benutzt, weiterverkauft und entkamen so nicht den Kommerzialisierungslogiken, die auch sogenannte »Nutztiere« sowie exotische Tiere betrafen, die in Zoos ausgestellt, gejagt, gefangen und gehandelt wurden (Amato 2015: 23). Was erzählt die konsumistische Imagination der ländlichen Idylle über die Beziehung zwischen Mensch und Tier? Eine Untersuchung verschiedener Medienbereiche hilft, die Dynamiken zwischen einer guten und einer unethischen Todesdarstellung bzw. zwischen dem »Trauerbaren« und dem »Nicht-Trauerbaren« (*»grievable«* und *»non-grievable«*; Butler 2010: 1–32) zu verstehen, die in diesen kulturellen Objekten wirksam wurden. Darüber hinaus lässt sich an diesen Vorstellungsbildern die Verbindungen zwischen der Etablierung der dominanten Erzählung über das ländliche Leben und den zunehmend sichtbaren Widersprüchen in der westlichen Mensch-Tier-Beziehung herausarbeiten.

Betrachten wir nun einige Beispiele für die Inszenierung von »Nutztieren« in der Medienkultur des späten 19. Jahrhundert. Ich werde dabei auf drei zentrale Bereiche eingehen, die für die Verzauberung des ländlichen Lebens charakteristisch sind: zum einen die Kinderkultur und die Werbung, zum anderen die Zurschaustellung des ländlichen Lebens. Um mein Anliegen so anschaulich wie möglich zu machen, werde ich keine vollständige Analyse vornehmen, sondern mich auf drei prototypische Beispiele konzentrieren: ein Kinderbuch von Nestlé, ein Werbeplakat von Nestlé und das *VILLAGE SUISSE* auf der Pariser Weltausstellung von 1900. All diese Beispiele beruhen auf demselben Vorstellungsbild, nämlich der ländlichen Schweiz als eines Schlüsselorts der modernen französischen und europäischen Imagination.

Der gute Bauer und seine Kühe: Märchen für Jung und Alt

Der Bauernhof als Motiv wurde seit den 1860er Jahren zu einem wiederkehrenden Thema in der Konsumgüter- und Medienproduktion für Kinder. Mit der internationalen Ver-

breitung von Kinderbüchern für Kleinkinder und serialisierten Geschichten über Mädchen und Jungen aus der Stadt, die ihre Ferien auf dem Bauernhof verbringen, wurde der Bauernhof zu einem privilegierten Raum der modernen Kindheitskultur. Er bot pädagogische und moralische Ressourcen, die besonders gut auf ein sehr junges Publikum abgestimmt waren. Das Dorf, und insbesondere die landwirtschaftliche Nutzung, wurden als perfekt funktionierende Mikrokosmen dargestellt, in denen eine harmonische patriarchalische Familienstruktur, eine beruhigte Beziehung zur Natur sowie konservative Werte präsentiert wurden, die von den Kindern erlernt werden sollten – Arbeit, Frömmigkeit, Bescheidenheit, Disziplin, regionale und nationale Gefühle. Ein wesentliches Element dieser kleinen Welt war die Inszenierung der Beziehung zu Tieren: Die Kinderkultur stützte sich allgemein auf die Affinität der Kinder zur Tierwelt und die Identifikations- und Projektionsmöglichkeiten, die diese boten (vgl. Nières-Chevreil 2009: 149). Mit der Demokratisierung von Konsumgütern für Kinder Ende des Jahrhunderts verstärkte sich diese Vorliebe für das Thema. Um 1900 verbreiteten sich Miniaturspielzeuge von Bauernhöfen, und ab 1910, mit der Blütezeit des Bilderbuchs, etablierte sich der Topos des Bauernhofs als eines unverzichtbaren Bestsellers der Kinderkultur.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als neue intermediale Marketingtechniken aufkamen, die den Konsument*innen eine aktive Rolle bei der durch den Kauf eines Produktes angeregten Schaffung einer Phantasiewelt zuwiesen, wurde das Modell des Bauernhof-Kinderbuchs auch für kommerzielle Zwecke adaptiert. Nach dem Vorbild der Spielbücher, die als Beilage zur Kinderpresse verkauft wurden, brachte Nestlé 1923 eine kleine Serie von Sammelmalbüchern heraus, von denen eines einen Besuch auf dem Bauernhof thematisierte.

Abb. 1: Unbekannt, ZIZI À LA FERME N°2: ALBUM À COLORIER, Paris, Société Nestlé, 1923, Fonds patrimonial Heure Joyeuse, médiathèque Françoise Sagan, Paris.



Quelle: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97989544/f14.item>.

Die Serie ist um die fiktive Figur Zizi organisiert, die zu Beginn jedes Albums mit einem kurzen Text vorgestellt wird. Dieser Text erklärt, dass Zizi, ein Kind wie die kleinen Leser*innen, Freude daran hat, Tafeln auszumalen und die Idee verfolgt, diese für andere Kinder nachzubilden, damit sie genauso viel Vergnügen haben könnten wie er. Zizi, fährt der Text fort, hat außerdem die Idee, den Spielkameraden seine Lieblingssüßigkeiten, die Nestlé-Schokoladen, zu zeigen und dafür ein Spiel zu erfinden, bei dem sie ihre Ersparnisse sichern und dabei Spaß haben: Indem die Kinder die vier Malbücher kaufen, die Gutscheine darin ausfüllen und diese an den Sitz von Nestlé in Paris schicken, erhalten sie per Post eine kleine Schachtel Schokolade – ein »Geschenk« von Zizi, ihrem imaginären Freund. So wird der kommerzielle Deal als Kinderspiel präsentiert. Der Text fügt hinzu:

»En présentant ses albums, [Zizi] n'a d'autre but que celui de vous amuser par de jolis dessins et de gaies couleurs, il s'est tellement amusé en coloriant ses images qu'il désire vous faire partager ses joies; il vous propose de faire aussi bien que lui . préparez donc vite vos pinceaux et vos couleurs. Mais ZIZI persuadé que vous aimez comme lui les bonnes choses a songé, en gentil camarade, à vous être agréable en vous faisant goûter aux chocolats qu'il préfère, les délicieux chocolats de la Société Nestlé [...].«³ (Société Nestlé 1923)

Die zweite Ausgabe der Serie trägt den Titel ZIZI À LA FERME. Neben diesem Abenteuer verfolgt die Serie Zizi in China, auf dem Land und in der Stadt – und folgt dabei der westlichen Unterscheidung zwischen urbanem, ländlichem und exotischem Raum. In ZIZI À LA FERME sind die Kinder eingeladen, vier Bilder auszumalen, die mit kleinen humorvollen Sätzen versehen sind. Das erste zeigt ein Huhn, das eine Schnecke in seinem Futtereimer entdeckt; das nächste zeigt eine Gans, die zusammen mit einem Hund Pfeife raucht; das dritte einen Hasen, der einen Truthahn fotografiert (Abb. 1); das letzte zeigt die Gans, die den Hund in einem Flug über den Bauernhof trägt. Keine Spur von menschlicher Präsenz hier: Die Tiere werden im Stil einer amüsanten Fabel dargestellt, wie junge Kinder, die auf dem Bauernhof spielen, frei in ihren Bewegungen und mit den Gegenständen der Erwachsenen als Spielzeug. Dies spiegelt eine wichtige Entwicklung des Genres wider: Während im späten 19. Jahrhundert Kindergeschichten über den Bauernhof hauptsächlich die Pflegearbeit von Menschen für Tiere zeigten, ist der Bauernhof hier vor allem ein sicherer Spielplatz, eine Art Freizeitpark für Tiere und, durch Projektion, auch für junge Leser*innen. Eine weitere sehr wichtige Tendenz: Hier geht es überhaupt nicht um Zucht oder den bevorstehenden Tod der Tiere. Während andere Produktionen dieser Zeit noch (wenn auch euphemistisch oder humorvoll) die Umwandlung der

3 »Beim Vorstellen seiner Alben hat [Zizi] nichts anderes im Sinn, als euch mit hübschen Zeichnungen und fröhlichen Farben zu unterhalten. Er hatte so viel Spaß beim Ausmalen seiner Bilder, dass er euch an seiner Freude teilhaben lassen möchte; er lädt euch ein, es genauso gut zu machen wie er. Also holt schnell eure Pinsel und Farben hervor. Aber ZIZI, überzeugt davon, dass ihr – wie er – gute Dinge liebt, hat in kameradschaftlicher Absicht daran gedacht, euch eine Freude zu machen, indem er euch seine Lieblingsschokoladen kosten lässt: die köstlichen Schokoladen der Firma Nestlé [...].« (Übersetzung A.R.)

Protagonist*innen in Fleischstücke ansprechen, spricht das Nestlé-Album nur von Spiel, Spaß und Unbeschwertheit unter Freund*innen.

Nestlé nutzt hier zunächst einen kulturellen Trend aus: Das Unternehmen verwendet ein Topos der Kinderkultur, um junge Konsument*innen zum Kauf seiner Produkte zu bewegen. Aus dieser Perspektive nutzt Nestlé einfach bewährte Formeln. Man kann jedoch die Motivwahl auch anders interpretieren: Schließlich verwendet die Serie zweimal das Motiv der ländlichen Umgebung und widmet sich besonders dem Thema Bauernhof. Der Rest ihrer Marketingstrategie – auf die ich später noch eingehen werde – basiert weitgehend auf der Imagination eines traditionellen Produktionsmodells, das auf der Außenhaltung schöner, lokaler Kühe durch Schweizer Bauern/Bäuerinnen beruht. Dies ist nicht der Diskurs, der in diesem Album entwickelt wird, das übrigens keine Kühe zeigt; dennoch muss die Frage nach der Wechselwirkung dieser Motive und der Absicht von Nestlé aufgeworfen werden. Nestlé versucht, durch die Einbindung junger Konsument*innen in seine Verkaufsstrategie das Bild eines Partners und Unterstützers von bürgerlichen Hausfrauen zu festigen, indem es seine Milchprodukte als notwendige Instrumente für die gute Pflege von deren Kindern verkauft. Der Bauernhof der Tiere wird also im Einklang mit dieser Botschaft dargestellt: Er ist ein sicherer, überwachter Raum, ein harmonischer Ort, an dem die von Nestlé geförderten Werte zur Entfaltung kommen können. Was die hier gezeigten Tiere betrifft – hauptsächlich Hund und Geflügel –, so dienen sie in erster Linie als amüsante Spielobjekte, können aber auch als kindliche Entsprechungen der Kühe aus den Nestlé-Werbungen gelesen werden: Auf den Bauernhöfen, so sagt uns dieses Album, erledigen die Tiere ihre Tätigkeiten und genießen ihre Zeit. Bemerkenswert ist, dass *ZIZI À LA FERME* keinerlei pädagogische Absicht verfolgt. Dieses Objekt zielt hauptsächlich darauf ab, den Bauernhof als eine phantastische Freizeit-Heterotopie darzustellen, die auf einem Gemeinplatz beruht: Auf dem Bauernhof sind die Tiere in einem sicheren Raum untergebracht, sie sind von den Dynamiken des Wilden befreit und führen das beste Leben, das man sich vorstellen kann. Diese Idee wird nicht thematisiert, sondern funktioniert als narrative Grundlage, als Gegebenheit: Sie ist insofern umso kraftvoller, als sie als völlig selbstverständlich erscheint. Während die Kinderliteratur des späten 19. Jahrhunderts noch die Frage der tierischen Ausbeutung problematisierte und ihren Tod erklärte oder rechtfertigte, existieren hier Tod und Leid nicht mehr: Durch die Magie der konsumistischen Imaginationen werden sie vollständig unsichtbar gemacht.

Abb. 2: *Bastard*, Marc Auguste, FARINE LACTÉE NESTLÉ. CONTIENT LE MEILLEUR LAIT SUISSE, Vevey, Société Nestlé, 1901, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.



Quelle: <https://recherche.smb.museum/detail/2745430/farine-lact%C3%A9e-nestl%C3%A9--contient-le-meilleur-lait-suisse>.

Die Ausblendung der ethischen Fragestellungen zur tierischen Produktion in Kinderproduktionen ist nicht nur das Ergebnis des Aufstiegs der Konsumgesellschaft. Sie hängt auch mit neuen Vorstellungen von Kindheit zusammen, die als ein Zustand der Unschuld wahrgenommen wird, den Erwachsene zu bewahren haben (vgl. Cross 2004). Betrachtet man jedoch die Rolle und Funktion des Bauernhofthemas in einem Objekt wie dem Nestlé-Malbuch und anderen Mediensets, so zeigt sich ein kausaler Zusammenhang zwischen der Kommerzialisierung des Bauernhof-Imaginären und des allmähli-

chen Verschwindens der Darstellung von Gewalt gegen Tiere. Tatsächlich war das Thema Tierschutz zu Beginn des Jahrhunderts weit verbreitet. Angesichts der explosionsartigen Zunahme des Konsums von Tierprodukten und der Fleischindustrie war es daher wichtig, den Konsument*innen eine Erzählung zu bieten, die es ihnen ermöglichte, entsprechende Konsumpraktiken sowohl als vorteilhaft für ihr eigenes Leben als auch für das Leben der menschlichen und nicht-menschlichen Bewohner*innen der ländlichen Gebiete zu betrachten. Nestlé integrierte ebenso wie andere Lebensmittelmarken der damaligen Zeit (bspw. Milka oder Liebig) eine Reihe an stereotypen Bildern der Viehzucht, die aus den vorhergehenden Jahrzehnten stammten. Diese reflektierten sowohl die gesellschaftlichen Werte, auf denen ihre Verkaufserzählungen basierten, als auch die Notwendigkeit der immer drängender werdenden Problematik des Fleischparadoxons (oder vielmehr dem Problem der Tierausbeutung über die Fleischproduktion hinaus) zu begegnen. Diese Bilder zeigten typischerweise Bauern/Bäuerinnen in traditionellen Trachten, die schöne, gesunde Tiere streicheln oder neben ihnen posieren, während sie auf der Weide gehalten werden. Die Verwendung von Bildern aus der traditionellen ländlichen Welt hat auch andere Bildwelten inspiriert: Eine Nestlé-Werbung für Milchmehl aus dem Jahr 1901 (Abb. 2) verwendet eine Darstellung, die an eine Buchmalerei erinnert, in der vier Kühe, im naiven Stil gezeichnet, in eine dekorative Girlande integriert sind. An der Spitze der Girlande führt ein junger Hirte in traditioneller Tracht die Herde. Es fällt auf, dass jede menschliche und nicht-menschliche Figur einen Namen trägt: Die vier Kühe – Dragon, Marquise, Pompon und Rosette – weisen jeweils eine spezifische Körperhaltung und einen eigenen Ausdruck auf. Der fast kindliche Stil der Illustration und die Betonung der Individualität der Tiere spiegeln die Botschaft der Marke wider: Ihre Milch stammt von (den) traditionellen Schweizer Weiden, die sofort im Bewusstsein des Konsument*innen mit kleinen vorindustriellen Betrieben assoziiert werden können, in denen Bauer*innen und Tiere harmonisch in den Bergen zusammenleben. In Wirklichkeit war die Schweiz jedoch bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts *das* europäische Land mit einer innovativen und am stärksten industrialisierten Landwirtschaft (vgl. Berend 2012: 210), was natürlich den frühen und internationalen Erfolg ihrer zahlreichen Lebensmittelunternehmen erklärt. Die von Nestlé genutzten Milchkühe wurden keineswegs in kleinen Zäunen von Hirten in Tracht gehalten, aber genau dieses Bild vermittelte und erzählte die Marke – was auch an einer Werbung belegbar ist, die die KUHREIHEN (RANZ DES VACHES), ein traditionelles Schweizer Lied, zeigt, das im 19. Jahrhundert weit in den französischen und europäischen Medien verbreitet war. Der Slogan verstärkt diese Symbolik, da die Werbung behauptet, dass das von Nestlé verkaufte Pulver »die beste Schweizer Milch« enthält, also Milch von kleinen lokalen Produktionsstätten, die nach traditionellen Methoden gewonnen wird. Mit anderen Worten, das Konzept einer authentischen, traditionellen Produktion wirkt als ständig präsenter Subtext der Werbebotschaft, ohne jemals wirklich definiert zu werden.

Dieses Verfahren hat sich seither kaum verändert. Die malerische Darstellung der tatsächlichen Produktionsmethoden durch Nestlé basiert auf derselben Rhetorik wie die zeitgenössische Werbung, die eine Reihe von Zauberwörtern – lokal, authentisch, bäuerlich, familiär, biologisch etc. – und die damit verbundene populäre Bildsprache verwendet, um den Verbraucher von den tatsächlichen Produktionsbedingungen der Lebensmittel, die er kauft, abzulenken. Viktor Stanesco spricht mit Blick auf den zeitgenössi-

schen Diskurs über die Produktion »ethischer« Lebensmittel von einem »Post-Warenfetisch« (Stanescu 2019): Während der von Marx definierte Warenfetisch die Loslösung des Konsumobjekts von seinen Produktionsbedingungen voraussetzte, entspricht der Post-Warenfetisch der Neuerfindung dieser Produktionsbedingungen, um sie in einem fiktiven vorkapitalistischen Zustand anzusiedeln, in einer phantasierten Wiedereingliederung der menschlichen Aktivität in die Kreisläufe der natürlichen Welt. Es mag verfrüht erscheinen, bereits vom Ende des 19. Jahrhunderts als dem Beginn des Post-Warenfetischismus zu sprechen. Doch sicher ist, dass dieser in der Epoche mit den ersten Schöpfungen von Konsumwelten wurzelt, neben anderen damit verbundenen Phänomenen, deren Entstehung die Kulturgeschichte im Allgemeinen dem folgenden Jahrhundert zuschreibt, deren Grundlagen jedoch schon damals zum großen Teil gelegt worden waren – etwa dem Gastronomismus (vgl. Porciani 2020: 28). In dieser Zeit verbreiteten sich Narrative, die versuchten, den Widerspruch zu lösen, der sich aus der Koexistenz zwischen dem Aufkommen immer modernerer und intensiverer Zucht- und Anbaumethoden und dem kollektiven Wunsch ergab, die daraus resultierenden neuen Konsumgewohnheiten in einen Diskurs einzubinden, der mit der Identität und den moralischen Werten der Gruppe vereinbar war. Auf der einen Seite wurden die Schlachtungen rationalisiert, die landwirtschaftlichen Betriebe vergrößert und die Tierpflege proportional reduziert, die Innenhaltung demokratisiert und bald, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, fordistische Zucht- und Schlachtmethoden importiert (vgl. Franklin 1999) – Veränderungen, die im Mediendiskurs der Zeit als effizient und modern gepriesen wurden. Auf der anderen Seite entstand (und wurde verbreitet) die populäre Vorstellung der kleinbäuerlichen, regionalen und handwerklichen Produktion, in der die Tiere unter bestmöglichen Bedingungen zu leben und zu sterben schienen. So wirkten die malerischen Bilder, die in den Werbestrategien der Agrar- und Lebensmittelkonzerne, aber auch im öffentlichen Diskurs allgemein verwendet wurden, wie eine willkommene Nebelwand für ein Publikum, das sich ohnehin nicht mit der Tierfrage auseinandersetzen wollte, sondern lieber an einen Fortschritt der Lebens- und Sterbebedingungen glaubte, der proportional zum technischen und sozialen Fortschritt war, der im politisch-medialen Diskurs gefeiert wurde. Die Korrelation der in der Kinder- und Jugendkultur sowie in der Werbung verbreiteten Mythen über die Tierhaltung ist kein Zufall: Sie zeugt von einem wachsenden Bedarf an Fiktionen seitens einer Gesellschaft, die Erwachsenen und Kindern glauben machen will, dass der Bruch, den das Industriezeitalter in der Beziehung zwischen Mensch und Tier verursacht hat, zu einer Lösung jenes Fleischparadoxons geführt habe, das er doch allererst nicht nur erzeugt, sondern zugleich dramatisch verschärft hatte.

Das VILLAGE SUISSE (Schweizer Dorf) oder der verwirklichte Traum der ländlichen Idylle

Abb. 3: Ferrand, Henri, EXPOSITION PARIS 1900: LES SCULPTURES DU VILLAGE SUISSE, ville de Grenoble, bibliothèque municipale, Pv 9x18 Ferrand Oprime.176.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de Grenoble

Quelle: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b106656200.r=village%20suisse?rk=193134;0#>.

Die Integration von Bildern der ländlichen Idylle in die konsumistische Vorstellungskraft und die Idealisierung sowie Derealisierung der Wahrnehmungen landwirtschaftlicher Aktivitäten, die daraus resultierten, ist wohl am besten durch eine Installation veranschaulicht, die am Rande der nationalen Ausstellungsgebäude der Pariser Weltausstellung von 1900 entstand: das VILLAGE SUISSE (Abb. 3). Ursprünglich für die Schweizerische Landesausstellung in Genf 1896 von Charles Henneberg und Jules Lallemand entworfen, bestand das Dorf aus der Rekonstruktion einer Schweizer Landschaft und ihrer Behausungen. Auf mehr als zwanzigtausend Quadratmetern konnte man durch Straßen spazieren, die hauptsächlich aus Alpen-Chalets bestanden, bewohnt von ›Ureinwohnern‹, die sich verschiedenen handwerklichen Tätigkeiten widmeten, sowie auf einem dreißig Meter hohen Hügel, auf dem eine Kuh-Herde von Hirten in traditionellen Trachten geweidet wurden. So war das VILLAGE SUISSE – das sich etwas abseits der Ausstellung befand und als rein unterhaltsame Attraktion eine Art Anhang zum Schweizer Pavillon bildete, der die technischen und industriellen Wunder des Landes zusammen mit anderen Nationen zeigte –, der Ort, an dem die pastoralen Phantasien, die durch die oben

genannten kulturellen Objekte inszeniert wurden, konkretisiert wurden. Das VILLAGE SUISSE ermöglichte es den Besucher*innen, buchstäblich in einem Traum zu spazieren, in dem eine harmonische, traditionelle ländliche Lebensweise dargestellt wurde, ohne jedoch vollständig von der Moderne unberührt zu bleiben. Dies ist die ganze Ambiguität der Form der Installation, die angeblich »authentische« Lebensweisen und Landschaften präsentieren sollte, die jedoch in Wirklichkeit vollständig rekonstruiert und inszeniert waren. In dieser miniaturisierten, magisch belebten Schweiz war der Anblick der Tiere eine erhebliche Attraktion, ebenso wie das Verkosten von Käse in den umliegenden Chalets. Ein journalistischer Beobachter beschreibt die angebotenen Visionen des Dorfs wie folgt:

»L'heure du départ est arrivée. La reine du troupeau, cloche au cou, sort suivie de ses compagnes, qu'entourent les pâtres revêtus de leurs plus beaux habits. Le troupeau tout entier entre au pâturage, une vaste prairie qui déroule au pied des monts qui l'enserrent son tapis de verdure. Il pâit le vert tapis. Les pâtres jouent sur leur pipeaux et musettes le fameux ranz des vaches; d'autres pâtres perdus dans les rochers où brouettent les moutons et les chèvres leur répondent.«⁴ (Moulin 1900: 4)

Der weitere Kommentar des Journalisten ist aufschlussreich: Einerseits betrachtet er die sich »wie von Geisterhand« bewegende Herde und staunt über die Wunder, die die industrielle Moderne möglich macht, andererseits erinnert er immer wieder daran, dass sich hier ein Stück »echter« Schweiz »vor den Augen« der Besucher*innen materialisiere. Diese Ambivalenz zwischen Künstlichkeit und Authentizität findet sich auch in anderen, ähnlichen Kommentaren zur Apparatur: Die Zeitgenossen scheinen nicht in der Lage zu sein, zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen »Simulakrum« (Baudrillard 1981) und ethnographischer Exkursion zu unterscheiden. In Wirklichkeit spiegelt diese ambivalente Haltung eine für die Zeit sehr charakteristische Einstellung gegenüber fiktionalen Welten wider: die einer ironischen, also eine Metaebene ansteuernde bzw. aufrufende Imagination, in der sich Rationalität und Phantasie vermischen und durch die virtuelle Realitäten, ob erzählt oder in Simulationsgeräten erlebt, als Medium für kollektive Reflexionen über den Zustand und die Zukunft moderner Gesellschaften dienen können (vgl. Saler 2012). Die Allgegenwärtigkeit von Tieren, Lebensmittelproduktion und -verkostung in dieser virtuellen Mini-Schweiz ist jedoch alles andere als anekdotisch. Das Bedürfnis des städtischen Publikums, sich in einer zwar simulierten, aber doch alles in allem wahrscheinlichen Realität des augenscheinlichen guten Lebens der Tiere zu versichern und damit den medialen Diskurs mit der eigenen, gelebten Erfahrung in Beziehung zu setzen, zeugt letztlich von einer entscheidenden gesellschaftlichen Weichenstellung in dieser Zeit: Die Geschmacks- und Konsumfreuden über die

4 »Die Stunde des Aufbruchs ist gekommen. Die Königin der Herde, mit der Glocke um den Hals, tritt hinaus, gefolgt von ihren Gefährtinnen, die von den Hirten in ihren schönsten Trachten umringt sind. Die ganze Herde zieht auf die Weide, eine weite Wiese, die sich zu Füßen der sie umschließenden Berge wie ein grüner Teppich ausbreitet. Sie weidet auf diesem grünen Teppich. Die Hirten spielen auf ihren Pfeifen und Sackpfeifen den berühmten Kuhreigen; andere Hirten, die in den Felsen verstreut sind, wo Schafe und Ziegen grasen, antworten ihnen.« (Übersetzung A.R.)

ethischen Imperative der Nutzung von Tieren durch den Menschen zu stellen und eines der großen moralischen Probleme der Menschheit (d.h. den »Nahrungsmord«, Burkat 2017: 12) unter einer Schicht von Geschichten, Bildern und Erfahrungen zu verbergen, die es jedem ermöglichen, in einer vermeintlichen Kohärenz zwischen Praxis und Glauben zu leben. Das VILLAGE SUISSE wird dadurch zu einem besonders eindrucksvollen Beispiel für die Antworten der europäischen Gesellschaften auf die Spannungen, die sie zunehmend durchdringen: Es ist ein greifbares Volksmärchen, ein wahrgewordener Traum, dessen unterhaltende und beruhigende Funktion ganz selbstverständlich zum Konsum von Lebensmitteln führt, von denen man nicht nur glaubt, dass sie frei von Tierausbeutung sind, sondern auch, dass sie unter Berücksichtigung des Wohlergehens der Tiere hergestellt wurden; ein Traum, der auf der Vorstellung einer Symbiose zwischen Mensch und Tier beruht, die durch die traditionelle Tierhaltung erreicht wird. Es überrascht daher nicht, dass das VILLAGE SUISSE als Anhängsel für die Ausstellung der modernen technischen Errungenschaften des kleinen Landes konzipiert wurde.

Das Cute und der Kitsch: Strukturelle Ästhetiken des ländlichen Imaginären der Moderne

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Eintritt des ländlichen Imaginären in Konsumlogiken zu einer Überhöhung von Idealisierungsprozessen geführt hat und, was die tierische Bedingung betrifft, zu einer Leugnung, die bereits im Mediendiskurs des 19. Jahrhunderts vorhanden war, aber mit der verstärkten Kommerzialisierung der Realität systematisiert und intensiviert wurde. In den Konsumobjekten, die ich gerade untersucht habe, dominieren zwei ästhetische Regime: der Kitsch einerseits, insbesondere im VILLAGE SUISSE, und das Cute andererseits, dessen Gesicht sich in der Jugendkultur dieser Zeit zu formen begann und das rasch andere Medienformate, insbesondere Werbung, integrierte. Diese beiden ästhetischen Strömungen, die untrennbar mit dem Auftreten neuer Konsummuster verbunden sind, kristallisierten sich zwischen 1890 und 1920 heraus, um bis heute zu Klischees in der Darstellung der ländlichen Welt zu werden. Viel könnte man hier über die Auswirkungen auf die Wahrnehmung ländlicher Räume im Allgemeinen und von Bauern/Bäuerinnen sagen; ich werde mich hier auf das Fleischparadox konzentrieren, auch wenn dieses selbstverständlich immer mit anderen Fragen verbunden ist.

Der Kitsch, der lange aufgrund seiner künstlerischen Armut verachtet wurde, hat in den letzten zwei Jahrzehnten in vielen Studien eine Neubewertung seiner kulturellen Bedeutung erfahren: als melancholisches Tor zu einer phantasierten und erstarrten Vergangenheit, die es ermöglicht, die Widersprüche der Moderne zu überwinden (vgl. Olalquiaga 1998), als Ort des Komforts und der emotionalen Mobilisierung (vgl. Lugg 1999) oder als Transformation von Stereotypen in allgemeingültige Wahrheiten (vgl. Munier 2019). Kitsch wurde mit einer Reihe von Funktionen ausgestattet, die für das gute Funktionieren der Gesellschaft unerlässlich sind. Der Kitsch ist daher eine der natürlichen Sprachen des Mythos: Er stellt eine versöhnte, harmonisierte, vertraute Realität dar, die es ermöglicht, Widersprüche zu umgehen, indem ein affektiver, nostalgischer Bezug zur Wirklichkeit aufgebaut wird. Die gezeichneten Kühe in der Nestlé-Werbung und die in

VILLAGE SUISSE inszenierten Kühe sind kitschig: Sie stellen eine erstarrte, idealisierte Realität dar, eine sorgfältig ausgewählte Sammlung von Klischees, die immer die gleiche Geschichte erzählen, nämlich diejenige einer unveränderten, utopischen Pastoralgesellschaft. Die Darstellung der Landwirtschaft durch Kitsch bedeutet daher, sorgfältig die schockierenden Aspekte des Tierleids und der ethischen Wahrnehmung der städtischen Bevölkerung zu ignorieren: das vergossene Blut, das Leiden, die verschlechterten Lebensbedingungen, der gewaltsame Tod dieser Tiere. In diesem Sinne ist es nicht überraschend, dass der Kitsch bis heute eine der populärsten Ästhetiken der Darstellung landwirtschaftlicher Tätigkeiten bleibt. Als Träger von Emotionen und gemeinsamen Werten funktioniert der Kitsch auch als schwerer, unbeweglicher Vorhang, der die Realität der Praktiken effektiv verdeckt.

Abb. 4: Unbekannt, REKLAMESCHILD SPRATT'S, Spratt's, 1920er, Stiftung Domäne Dahlem – Landgut und Museum.



Quelle: <https://berlin.museum-digital.de/object/4644>.

Das Cute erscheint in diesem Sinne als eine Kehrseite des Kitschs. Das Cute wurde als die Ästhetik des Konsums schlechthin gedacht (vgl. Harris 2000; Ngai 2012); diese These wurde durch andere Ansätze ergänzt und nuanciert, die die semiotischen Ambivalenzen des Cute hervorheben, insbesondere seine Fähigkeit, einen Raum der moralischen Ambiguität zu schaffen (vgl. May 2019). In dem unten gezeigten Kinderbuch von Nestlé sind diese Ambivalenzen vorhanden: das Objekt spielt sowohl mit einer echten öffentlichen Zuneigung zu Tieren als auch mit der Ausblendung der realen Bedingungen, unter denen sie leben. Es ist bezeichnend, dass das Cute in der damaligen Werbung immer häufiger auftauchte (Abb. 4) und versuchte, die Fürsorge der Bauern/Bäuerinnen für infantilisierte und/oder feminisierte Tiere zu betonen und damit die Unmöglichkeit der Tiere, ohne die menschliche Güte zu überleben. Das Cute stellt die landwirtschaftliche Tätigkeit in den Mittelpunkt des Schutzes und der unentgeltlichen Hingabe und erklärt den Menschen zu einer Art »gutem Patriarchen«, der sich um den Rest der Schöpfung kümmert. Andererseits spricht das Cute sowohl ein kindliches als auch ein erwachsenes Publikum an und adressiert den tiefen nostalgischen Sinn, mit dem die Industrie-

gesellschaft das Ländliche wahrnimmt. Es ist daher ein Echo der zarten Melancholie des Kitschs und lässt, wie dieser, die Komplexität der ländlichen Realitäten und ihre tiefgreifenden Veränderungen hinter unveränderten und unveränderlichen Bildern verschwinden. Im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts und bis heute hat sich das Cute als ein wesentliches Instrument der ländlichen Erzählung etabliert, man denke etwa an zeitlose Abbildungen wie die *VACHE QUI RIT*, die 1921 von Benjamin Rabier gezeichnet wurde, oder an die Bilder der Maggi-Brühe oder an die Milka-Kuh. Auch wenn die Allgegenwart dieser Ästhetik in der zeitgenössischen visuellen Kultur über die Mechanismen der Verleugnung hinaus gedacht werden muss, die sie impliziert (insbesondere in ihrer ironischen Beziehung zur Welt), ist es sicher, dass die Anwendung dieser Ästhetik in den Kommunikationsstrategien der Agrar- und Lebensmittelmarken weitgehend auf ihrer starken Fähigkeit beruht, die Welt zu verzaubern und zu versüßen, was in hohem Maße mit den Funktionen vereinbar ist, die unsere kollektive Erzählung der Ländlichkeit und der bäuerlichen Lebensweise einnimmt.

Fazit

Abschließend ist zu sagen, dass die Frage der Verzauberung ländlicher Räume in der Medienkultur weit über die rein tierische Perspektive hinausgeht: Viele Aspekte, wie die gesellschaftliche und emotionale Investition in das Bild des Bauern, die Arbeitswertvorstellungen, das Familienkonzept, die Geschlechterkonstruktionen, der Diskurs über zivilisatorische Errungenschaften, die Wertschätzung regionaler und nationaler Identitäten sowie die Verbindungen zwischen dargestellter Bauernschaft und ökologischen sowie anti-ökologischen Diskursen in zeitgenössischen Kulturprodukten, müssten noch beleuchtet werden. Doch in diesem Artikel wurde auf die spezifische Funktion der Konsumverzauberung als Antwort auf das Fleischparadox fokussiert. Der Eintritt der Ruralität in Konsummuster erlaubt eine wichtige Schlussfolgerung: Es ist nicht nur der industrielle Tod der Tiere, von dem die westlichen Gesellschaften den Blick abgewendet haben, sondern der Tod an sich. Mit dem Aufstieg des Industriezeitalters konnte eine Rhetorik des kleinen, lokalen, traditionellen und authentischen Bauernhofs etabliert werden, die bis heute weiterwächst und sich nie wirklich aufgelöst hat. Die Verzauberung der landwirtschaftlichen Produktion hat es ermöglicht, das Leben der Tiere neu zu imaginieren; sie hat jedoch nie einen Erzählstrang von ihrem guten Tod vorgeschlagen, da angesichts der kollektiven Anerkennung der Tierwahrnehmung – die sich am besten in der Popularität von Haustieren ausdrückt – ein solcher Tod nicht existieren darf. Während zur Belle Époque der Mythos des tierischen Proteins triumphierte, trug der Mythos des idyllischen, traditionellen Bauernhofs zur Beruhigung der Dissonanzen bei. Heute, wo die Wissenschaft diesen Glauben längst dekonstruiert hat, bestehen dieselben Bilder weiterhin und verdecken die dringende Notwendigkeit, unsere Ernährungspraktiken zu überdenken. Das Zurückverfolgen der Genealogie dieser Bilder ermöglicht es, zunächst deren Aura der Heiligkeit und die vermeintliche Notwendigkeit oder Natürlichkeit zu zerstreuen (vgl. Joy 2010). Um sie zu dekonstruieren, scheint es nach wie vor notwendig zu sein, unseren Blick zu verschieben und alternative Diskurse sichtbar zu machen.

Literaturverzeichnis

- Alpers, Paul J. (1996): *What Is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press.
- Amato, Sarah (2015): *Beastly Possessions: Animals in Victorian Consumer Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée.
- Berend, Ivan (2012): *An Economic History of Nineteenth-Century Europe: Diversity and Industrialisation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Borkfelt, Sune (2022): *Reading Slaughter: Abattoir Fictions, Space, and Empathy in Late Modernity*. New York: Springer International Publishing.
- Burgat, Florence (2017): *L'Humanité carnivore*. Paris: Éditions du Seuil.
- Burns, James Henderson/Hart, Herbert Lionel Adolphus (1970): *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation: The Collected Works of Jeremy Bentham*. New York: Oxford University Press UK.
- Butler, Judith (2010): *Frames of War: When Is Life Grievable?* London, New York: Verso.
- Gifford, Terry (1999): *Pastoral*. London: Routledge.
- Campbell, Colin (1987): *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Blackwell.
- Chessel, Marie-Emmanuelle (2012): »Genèse de la société de consommation (XVIIIe-XIXe siècles)«, in: Marie-Emmanuelle Chessel (Hg.): *Histoire de la consommation*. Paris: La Découverte, S. 11–22.
- Cross, Gary (2004): *The Cute and the Cool: Wondrous Innocence and Modern American Children's Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Delporte, Christian (1998): »Presse et Culture de Masse en France (1880–1914)«, in: *Revue Historique* 299, S. 93–121.
- Franklin, Alex (1999): *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*. New York: SAGE.
- Gauthier, Cécile (2018): »Heimat en errance dans les Histoires villageoises de la Forêt-Noire de Berthold Auerbach«, in: *Romantisme* 181, S. 37–46.
- Harris, Daniel (2000): *Cute, Quaint, Hungry and Romantic. The Aesthetics of Consumerism*. Cambridge: Da Copo Press.
- Hobsbawm, Eric J. (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hubscher, Ronald (1997): »Réflexions sur l'identité paysanne au XIXe siècle: identité réelle ou supposée?«, in: *Ruralia* 1. URL: <https://journals.openedition.org/ruralia/4> (zuletzt 22.07.2025).
- Joy, Melanie (2010): *Why We Love Dogs, Eat Pigs, and Wear Cows: An Introduction to Carnism. The Belief System That Enables Us to Eat Some Animals and Not Others*. San Francisco: Conari Press.
- Kleinschmidt, Christian (2021): »Von der exklusiven zur inklusiven Konsumgesellschaft. ›Industrious Revolution‹ und Anfänge des Massenkonsums (1770–1918)«, in: ders./ Jan Logemann (Hg.): *Konsum im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin, Boston: de Gruyter Oldenbourg, S. 11–56.

- Letourneux, Matthieu (2016): »Le genre comme pratique historique«, in: Belphegor 14. URL: <https://journals.openedition.org/belphegor/732#tocfrom1n4> (zuletzt 22.07.2025).
- Lévi-Strauss, Claude (1965): Das Ende des Totemismus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude (1955): »The Structural Study of Myth«, in: The Journal of American Folklore 68, S. 428–444.
- Loughnan, Steve/Haslam, Nick/Bastian, Brock (2010): »The Role of Meat Consumption in the Denial of Moral Status and Mind to Meat Animals«, in: Appetite 55, S. 156–159.
- Lugg, Catherine A. (1999): Kitsch: From Education to Public Policy. New York: Falmer Press.
- May, Simon (2019): The Power of Cute. Princeton: Princeton University Press.
- Munier, Brigitte (2019): »Aux Bonheurs du Kitsch«, in: Hermès, La Revue 83, S. 138–144.
- Ngai, Sianne (2012): Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Nières-Chevrel, Isabelle (2009): Introduction à la Littérature de Jeunesse. Paris: Didier Jeunesse.
- Olalquiaga, Celeste (1998): The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience. New York: Pantheon Books.
- Oleschuk, Merin/Johnston, Josée/Baumann, Shyon (2019): »Maintaining Meat: Cultural Repertoires and the Meat Paradox in a Diverse Sociocultural Context«, in: Sociological forum 34/2, S. 337–360.
- Philips, Deborah (2012): Fairground Attractions: A Genealogy of the Pleasure Ground. London: Bloomsbury Academic.
- Ponton, Rémy (1977): »Les images de la paysannerie dans le roman rural à la fin du dix-neuvième siècle«, in: Actes de la recherche en sciences sociales 17–18, S. 62–71.
- Porciani, Ilaria (Hg.) (2020): Food Heritage and Nationalism in Europe. London: Routledge.
- Riley, Sophie (2022): The Commodification of Farm Animals. New York: Springer International Publishing.
- Roscher, Mieke/Krebbler, André/Mizelle, Brett (2021): Handbook of Historical Animal Studies. Berlin, Boston: de Gruyter Oldenbourg.
- Rosenbaum, Adam T. (2016): Bavarian Tourism and the Modern World, 1800–1950. New York: Cambridge University Press.
- Saler, Michael T. (2012): As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality. Oxford: Oxford University Press.
- Schwartz, Vanessa R. (1998): Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Stanescu, Viktor (2019): »Selling Eden: Environmentalism, Local Meat, and the Postcommodity Fetish«, in: American Behavioural Scientist 63, S. 1120–1136.
- Stockinger, Claudia (2018): An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt »Die Gartenlaube«. Göttingen: Wallstein.
- Teuteberg, Hans Jürgen/Flandrin, Jean-Louis (1996): »Transformations de la consommation alimentaire«, in: Jean-Louis Flandrin/Massimo Montanari (Hg.): Histoire de l'alimentation. Paris: Fayard, S. 726–746.

- Twellmann, Marcus (2019): *Dorfgeschichten: Wie die Welt zur Literatur kommt*. Göttingen: Wallstein.
- Unknown (1923): *Zizi à la Ferme n°2: Album à colorier*. Paris: Société Nestlé.
- Moulin, Jules (1900): »Le Village Suisse à l'Exposition«, in: *L'Illustré Parisien* vom 07.04.1900, S. 4f.
- Warren, Wilson J. (2018): *Meat Makes People Powerful: A Global History of the Modern Era*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Williams, Raymond (1975): *The Country and the City*. London: Paladin.
- Williams, Rosalind H. (1982): *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*. Berkeley: University of California Press.
- Zuelow, Eric G. E. (1996): *A History of Modern Tourism*. London: Palgrave Macmillan.

Zur Entgrenzung des Ruralen in kalendarischen Gemeinschaften

Von Johann Peter HeBELS RHEINLÄNDISCHEM HAUSFREUND (1803–19)
zum KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN (1933–40) von Günter Eich
und Martin Raschke

Bernhard Stricker

»Du zarter Städter, spotte nicht/der schwielenvollen Hand,/sie nähret, was dein Stolz auch spricht,/dich und das ganze Land.« Mit diesen Versen endet jede der insgesamt 90 Folgen der Radiosendung DEUTSCHER KALENDER. MONATSBILDER VOM KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN. Es handelt sich um die langlebigste Radiosendung der NS-Zeit. Sie wurde im Zeitraum von Oktober 1933 bis Mai 1940 allmonatlich zur besten Sendezeit, in der »Stunde der Nation«, im Deutschlandsender ausgestrahlt. Ihre Verfasser waren das Autorenduo Günter Eich und Martin Raschke, zwei Schriftsteller aus dem Umfeld der Dresdner Literaturzeitschrift KOLONNE, einem Kreis von neuromantischen und zivilisationskritischen, ihrem Selbstverständnis nach aber unpolitischen Autoren. Nach 1989 wurden 58 Radiotypskripte des KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN, die als verschollen gegolten hatten, in Dresden wiederaufgefunden,¹ wo sie sich heute im Martin-Raschke-Nachlass in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB) befinden (Wagner 1999: 122).²

Im DEUTSCHEN KALENDER als einer der populärsten Unterhaltungssendungen der NS-Zeit,³ deren erste Folge wenige Tage nach dem Erntedankfest des Jahres 1933 aus-

- 1 Der KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTE findet deshalb in Reinhard Döhls Standardwerk zum NS-Hörspiel (Döhl 1992) noch keine Berücksichtigung.
- 2 Die 58 Textzeugnisse im Martin-Raschke-Nachlass der SLUB tragen die Signaturen Mscr. Dresd. App. 2531 Nr. 2016–2073. Im Folgenden wird aus dem DEUTSCHEN KALENDER im Fließtext unter Angabe der jeweiligen Signatur zitiert.
- 3 Für den Erfolg der Sendung spricht neben ihrer langjährigen Sendedauer z.B. die Tatsache, dass zu den Jubiläen jeweils Sondersendungen, gewissermaßen »Best-Ofs« der letzten Jahre, ausgestrahlt wurden. 1936 wurde eine Auswahl von Texten aus der Sendung in dem Band DAS FESTLICHE JAHR. EIN LEBEBÜCHLEIN VOM KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN veröffentlicht (o. A. 1936). Ab 1937 schrieb Günter Eich zudem die Folgen für eine Art Sendungsableger mit dem Titel DER MÄRKISCHE KALENDERMANN SAGT DEN NEUEN MONAT AN. EIN MONATSBILD (Wagner 1999: 178f.).

gestrahlt wurde, findet das nationalsozialistische Programm einer Revalorisierung des Landlebens im Dienste der Idee einer übergreifenden Volksgemeinschaft eine geradezu paradigmatische Ausgestaltung. In jeder Episode folgen die Hörer und Hörerinnen der Titelfigur, dem Königswusterhäuser Landboten, der seinen Namen dem Standort des ersten deutschen Rundfunksenders verdankt, auf seinen Reisen durch ländliche Gegenden des Deutschen Reichs. Jede Folge ist durch eine mehr oder minder lose Handlung bestimmt, den zentralen Gegenstand aber bildet stets das dem jeweiligen Monat entsprechende lokale Brauchtum, über das der Königswusterhäuser Landbote Erkundigungen einholt oder das er selbst den Leuten in Erinnerung ruft: sei es das morgendliche Korntrinken zu Fastnacht (o. A. 1936: 10), das Begrüßen des Viehs mit einer Haselrute an Pfingsten durch den Pfingstvater (ebd.: 35–37), das Sonnenwendfeuer (ebd.: 41–44), oder das Tischdecken für die Ahnen zum Totensonntag (ebd.: 77f.).

Die eingangs zitierten, refrainhaft am Ende jeder Folge wiederholten Verse erzeugen nicht nur einen formalen Wiedererkennungseffekt im Dienste der seriellen Hörer*innenbindung. Insoweit sie dazu dienen, dem Publikum immer wieder die Verbundenheit mit der Scholle einzuschärfen, erlauben sie *e contrario* den Schluss auf die andauernde Unselbstverständlichkeit dieser Vorstellung. Sie lassen sich somit auch als ein Indiz dafür verstehen, inwieweit offenbar gerade die Differenzen zwischen urbanen und ruralen Lebensräumen innerhalb der Imagination einer einheitlichen ›Volksgemeinschaft‹ insitierten und nach einem permanenten Ausgleich verlangten. Das stimmt mit Corey Ross' Feststellung überein, dass bei allem Bemühen um ›Gleichschaltung‹ der Kultur im Dritten Reich das Publikum dennoch zu keinem Zeitpunkt als ein homogenes angenommen und adressiert werden konnte:

»[...] by and large the radio audience was still deeply divided, and was in all events a far cry from the unified listening public envisaged by broadcasting officials. Thus, the challenge was not merely to appeal to the German ›national public‹ but indeed to create it in the first place, at least for short periods of time.« (Ross 2010: 337)

Die Herausforderung bestand also darin, die ›vorgestellte Gemeinschaft‹ der Nation, deren kultur- und medienhistorische Entstehungsbedingungen Benedict Anderson in *IMAGINED COMMUNITIES* (1983) untersucht hat, mit den Mitteln des Radios hervorzu- bringen. Um diese nationale Hörergemeinschaft zu schaffen, greifen die Autoren des *DEUTSCHEN KALENDERS*, Eich und Raschke, nicht zufällig auf das Modell des Kalenders zurück. Denn auch der historische Volkskalender, der als das erste frühneuzeitliche Massenmedium nach der Erfindung des Buchdrucks gilt (vgl. Knopf 1982: 204–207), war vor allem an eine ländliche Leserschaft gerichtet und verschaffte dieser kommunikativen Anschluss an Weltgeschehen. Als preisgünstiges Massendruckzeugnis erreichte er auch die oftmals nicht oder nur begrenzt lesekundigen Volksschichten in ruralen Gegenden, die einem immer wieder angeführten Topos zufolge nur über drei Bücher – die Bibel, das Gesangbuch und eben den Kalender – verfügten (vgl. Rohner 1978: 76). Vor diesem Hintergrund widmet sich der vorliegende Aufsatz der Frage, inwieweit es sich beim *DEUTSCHEN KALENDER* nicht nur dem Namen, sondern auch der Sache nach um einen ›Kalender‹ handelt. Am Beispiel des *KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN* unternimmt er den Versuch zu zeigen, inwiefern das noch junge Medium des Rundfunks

Anleihen beim Kalender macht, die sich u.a. auf die Bearbeitung strukturell ähnlicher Probleme populärer Kommunikation im Umgang mit einem Stadt-Land-Gefälle zurückführen lassen. Neben den unverkennbaren Anlehnungen sollen dabei auch die entscheidenden Unterschiede nicht verschwiegen werden, aufgrund derer man beim historischen Landkalender und dem DEUTSCHEN KALENDER in einem jeweils anderen Sinne von einer ›Entgrenzung des Ruralen‹ sprechen kann.

Ein Rückbezug auf den historischen Volkskalender lässt sich am DEUTSCHEN KALENDER anhand konkreter Referenzen auf Johann Peter Hebel nachweisen. Diese sind in der Forschung als Indiz eines Rückgriffs auf das Genre der ›Kalendergeschichte‹ betrachtet worden (vgl. Pater 2009: 225).⁴ Mit den Texten, die Hebel zwischen 1808 und 1819 für den badischen Landkalender, den RHEINLÄNDISCHEN HAUSFREUND, verfasst und 1811 in einer Auswahlausgabe unter dem Titel SCHATZKÄSTLEIN DES RHEINISCHEN HAUSFREUNDS bei Cotta veröffentlicht hat, gilt er als bedeutendster genreprägender Verfasser von ›Kalendergeschichten‹ (vgl. Theiß 1977; Härtl 1978). Wie der vorliegende Artikel zeigen möchte, geht es bei den Hebel-Referenzen in Eichs und Raschkes Radiosendung allerdings nicht bloß um intertextuelle Bezüge; vielmehr lässt sich von einer ›Systemreferenz‹ auf den Kalender und damit von einem genuin intermedialen Phänomen (i.S.v. Rajewsky 2002: 60) sprechen. Gerade mit der Strategie, »das Publikum erst entstehen zu lassen, das angesprochen wird« (Lypp 1970: 389), avanciert Hebels Kalender zum Vorbild für die neuen Massenmedien der Moderne wie den Rundfunk, der sich seine Hörerschaft erst heranbilden muss. Ob man dem DEUTSCHEN KALENDER allerdings auch eine Treue zu Hebels ›volksaufklärerischen‹ Zielen attestieren kann, steht – ironischerweise gerade weil er unter der Ägide eines Ministeriums entstand, das die ›Volksaufklärung‹ im Namen trug – auf einem anderen Blatt und wird am Ende dieses Beitrags diskutiert.

Landfunk und Landkalender

Mit seiner programmatischen Aufwertung des Landlebens zu einem Modell urtümlichen Volkswesens leistet der DEUTSCHE KALENDER nicht nur inhaltlich der nationalsozialistischen ›Blut-und-Boden‹-Ideologie Vorschub, er partizipiert damit auch an einer infrastrukturellen Ausweitung des Rundfunks auf rurale Räume, die vom NS-Regime energisch vorangetrieben wurde. Dass das Radio dessen mit Abstand wichtigstes Propagandamedium war, ist hinlänglich bekannt (vgl. Koch/Glaser 2005: 69–143): Schon 1932, also noch vor der ›Machtergreifung‹, geriet der Rundfunk mit Erich Scholz unter die Kontrolle eines NSDAP-Funktionärs, ab März 1933 unterstand er dem Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter Leitung von Joseph Goebbels, der gerade dem Radio sein besonderes Augenmerk widmete: »Among all of the media at its disposal, the Nazi leadership pinned the greatest hopes on radio«, stellt Corey Ross fest (Ross 2010: 330), und Glenn Cuomo bezeichnet den Rundfunk als »the most tightly controlled medium of artistic expression under the Hitler regime« (Cuomo 1989: 47). Mit den

4 Ich setze ›Kalendergeschichten‹ in Anführungszeichen, weil es sich nach aktuellem Forschungsstand weder im eigentlichen Sinne um eine Gattung noch ausschließlich um narrative Texte handelt, weshalb es angemessener erscheint, von ›Kalendertexten‹ zu sprechen (vgl. Bee 1997: 31).

intensiven Bemühungen um den Ausbau des seit der Weimarer Republik bestehenden ›Landfunks‹ war neben dem allgemeinen Ziel der Ausdehnung der propagandistischen Reichweite auch eine konkrete agrarpolitische Agenda verbunden: Die wirtschaftlichen und expansionistischen Ziele des NS-Regimes sahen erhebliche Produktionssteigerungen in der Landwirtschaft vor. Der Landfunk wurde deshalb vom NS-Regime besonders gefördert, »einerseits um die agrarpolitischen Maßnahmen zu flankieren, andererseits um ›bäuerliche Kultur und Brauchtum‹, die ideologisch begründet und als ›ursprünglich‹ hochstilisiert wurden, unter dem Schlagwort ›Blut und Boden‹ auch den Städtern zu vermitteln« (Münkel 1997: 440). Zu den kulturpolitischen Maßnahmen, in denen diese ›Entgrenzung des Ruralen‹ Gestalt annahm, gehörte etwa die ideologische Vereinnahmung des am 1. Oktober 1933 begangenen Erntedankfests. In einer Festansprache von Alfred Rosenberg zu diesem Anlass wird als ›Volksgemeinschaft‹ ausdrücklich die Einheit von Stadt und Land beschworen:

»[...] denn es waren nicht die ›Bauern-Parteien‹, die dem Bauern die Freiheit erstritten, sondern für die Ehre des deutschen Bauern haben auch arbeitslose Arbeiter in allen Städten unter Hitlers Fahnen gekämpft – und geblutet. Dieses vergossene Blut ist die festeste Bindung, ist der festeste Kitt, der heute die Volksgemeinschaft zusammenhält, der erst Stadt und Land zur unlösbaren Einheit zusammenschmiedet.« (Rosenberg 1942: 186)

Eine besondere Förderung der landwirtschaftlichen Produktion gehörte auch zu den zentralen Anliegen der Volksaufklärung des ausgehenden 18. Jahrhunderts (vgl. Alzheimer-Haller 2004: XII). Hier waren es die ökonomischen Lehren der Physiokraten, die das Wohlergehen eines Staates an die Steigerung der agrarischen Erträge knüpften. Die Markgrafschaft Baden-Durlach, Hebels Wirkungsstätte, war ein Zentrum dieser Ideen, wie etwa durch Markgraf Karl Friedrichs *ANTWORT AUF DIE DANKSAGUNG DES LANDES NACH AUFHEBUNG DER LEIBEIGENSCHAFT* bezeugt wird, in der es heißt:

»Die erste Quelle des Reichtums besteht in der Gewinnung der ersten rohen Naturprodukte durch den Acker-, Wein-, Wiesen-, Bergbau, Viehzucht, Holzkultur usw. Ohne diese Produkte fehlt es an den ersten Bedürfnissen des Lebens [...]. Alle Stände sind dabei interessiert, daß der Naturprodukte viele erworben werden. Denn alsdann ist der Zustand des Landmannes blühend, der Handwerker, der Künstler, der Fabrikant findet Verdienst, der Kaufmann findet Beschäftigung [...]; der Staat ist reich und blühet, – und siehe da abermals alle Interessen vereinigt in einem, vom Landesfürsten bis zum Hirten; alle gewinnen durch die Vermehrung der Produktion. [...] Hier ist Vereinigung der Kräfte zum gemeinsamen Zweck; Harmonie! Einwohner der Städte! Begehret nicht, dem Landmann die im Schweis seines Angesichts hervorgebrachten Produkte um geringe Preise abzdringen. Er kann seinen Acker nicht ohne Aufwand anbauen, ein Teil dieses Aufwandes ist Verdienst für euch, aber der größte Teil eures Verdienstes wird mit dem reinen Ertrag des Landes bezahlt, nämlich mit der Summe, welche dem Landmanne übrig bleibt, wenn von dem ganzen Erwachs der Kulturaufwand abgezogen ist. Diese Summe ist der freicirculierende Reichtum im Staat [...].« (Zit. nach Schlaffer 1980: 263f.)

Auch hier geht der Appell an die gebührende Wertschätzung des Landmanns durch den Städter mit der wirtschaftlichen Vorstellung von der agrarischen Basis des allgemeinen Wohlstands eine Verbindung ein in der Vorstellung von einer ständeübergreifenden, harmonischen Einheit. Wie immer es um die historischen Beziehungen zwischen den agrarpolitischen Vorstellungen der Physiokraten und des NS-Regimes bestellt sein mag, so steht jedenfalls eine strukturell ähnliche, ökonomisch fundierte Aufwertung des Landlebens im Hintergrund sowohl von Günter Eichs und Martin Raschkes *DEUTSCHEM KALENDER* als auch von Hebels *RHEINLÄNDISCHEM HAUSFREUND*.

Auch der *RHEINLÄNDISCHE HAUSFREUND* ist »deutlich von der volksaufklärerischen Programmatik geprägt« (Bee 2012: 176). Wo die Volksaufklärer, die im Volkskalender das wichtigste, weil massenwirksamste Vermittlungsorgan ihrer pädagogischen Ideen erkannten, dem Kalender jedoch mehr und mehr den Charakter eines trockenen Erziehungsbuches verliehen und viele von dessen traditionellen Inhalten wie z.B. das Aderlassmännlein als abergläubisch verworfen hatten, zollte Hebel nicht nur den hergebrachten Inhalten seinen Respekt, sondern sprach sich auch für einen weniger bevormundend-belehrenden und dafür stärker populären, d.h. zugleich unterhaltenden und informativen Charakter des Kalenders aus. So plädiert er in seinem *UNABGEFORDERTE[N] GUTACHTEN ÜBER DIE VORTHEILHAFTERE EINRICHTUNG DES CALENDERS* (1806) nicht nur für die »Wiedereinführung des *Rothens*, der astrologischen Praktika, der Zeichenstellung, des Aderlassmännleins«, weil es »viel weiser [...] sey, den Geschmack seines Publikums zu benutzen, als zu verachten und beleidigen« (Hebel 2019/IV: 238). Er geht auch von dem eigenen Bildungsinteresse des Bauern aus, wenn er schreibt:

»Auch der Bauer mag gerne wissen, was ausser seiner Gemarkung vorgeht, und will, wenn er unterhalten und afficirt werden soll, etwas haben, von dem er glauben kann es sey *wahr*. Mit erdichteten Anekdoten und Spässen ist ihm so wenig gedient als mit ernstern Belehrungen [...].« (Ebd.: 239)

Nach Corey Ross stellt sich der Umgang des NS-Regimes mit dem Rundfunk als ein teilweise ähnlicher ›Lernprozess‹ in mehreren Etappen dar: Er verläuft von einer anfangs stark politisierten, aber schlecht an die Bedürfnisse der Hörer und Hörerinnen angepassten Programmgestaltung über eine bildungsbürgerlich-kulturpädagogische Phase der Konsolidierung des eigenen kulturellen Hoheitsanspruchs hin zu einer ab 1935 stärker konsumentenorientierten Priorisierung populärer Sendungen. Der weitaus größte Teil des NS-Radioprogramms verfolgte somit – und dies gilt auch für den *DEUTSCHEN KALENDER* – keine *explizit* propagandistischen Ziele, sondern präsentierte sich als seichte Unterhaltung ohne spezifische politische Tendenz: »Disconcerting though it may seem, it is extremely difficult to discern any specifically ›Nazi‹ characteristics among the bulk of entertainments in this period.« (Ross 2010: 339) Einem Informationsinteresse der Hörer*innen Rechnung zu tragen, stand dabei allerdings weniger im Vordergrund als die Aufgabe, das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft von Hörern und Hörerinnen zu erzeugen. Gerade mit Blick auf das Bestreben der Bildung einer ›Nationalgemeinschaft‹ im Medium des Radios erweisen sich nun die Anleihen des *DEUTSCHEN KALENDERS* beim Medium des historischen Volkskalenders als signifikant.

Gleichzeitigkeit: Gemeinschaftsbildung durch Synchronisierung

Benedict Anderson hat in *IMAGINED COMMUNITIES* der durch Printmedien vermittelten Entstehung eines neuartigen Sinns für Gleichzeitigkeit um 1800 einen zentralen Stellenwert für die Herausbildung des Nationalitätsgedankens zuerkannt: »the development of print-as-commodity is the key to the generation of wholly new ideas of simultaneity« (Anderson 2006: 37). Unter Bezug auf Erich Auerbach hebt er den neuen Sinn für die zeitliche Koinzidenz in einer geteilten Gegenwart von der älteren, in der biblischen Typologie fundierten Vorstellung von einer durch Erwartung und Erfüllung bestimmten Aufhebung der Zeit ab, von der er sagt:

»[...] such an idea of simultaneity is wholly alien to our own. It views time as something close to what Benjamin calls Messianic time, a simultaneity of past and future in an instantaneous present. In such a view of things, the word ›meanwhile‹ cannot be of real significance. Our own conception of simultaneity has been a long time in the making, and its emergence is certainly connected, in ways that have yet to be well studied, with the development of the secular sciences. But it is a conception of such fundamental importance that, without taking it fully into account, we will find it difficult to probe the obscure genesis of nationalism. What has come to take the place of the mediaeval conception of simultaneity-along-time is, to borrow again from Benjamin, an idea of ›homogeneous, empty time,‹ in which simultaneity is, as it were, transverse, cross-time, marked not by prefiguring and fulfilment, but by temporal coincidence, and measured by clock and calendar.« (Anderson 2006: 24)

Die Verbundenheit mit anderen Menschen in einer gemeinsamen Gegenwart stellt nach Anderson die Voraussetzung dar, unter der Menschen sich überhaupt erst als Teil einer ›nationalen Gemeinschaft‹ begreifen lernen. Den Sinn für Gleichzeitigkeit aber bringt Anderson in Übereinstimmung mit Teilen der jüngeren Forschung zur Entwicklung eines Gegenwarts- und Aktualitätssinns um 1800 (vgl. Geyer/Lehmann 2019) vor allem mit dem Aufschwung der Zeitungspresse und des Romans in Verbindung (vgl. Anderson 2006: 25). Der Kalender kommt für Anderson nur als Kulturtechnik in den Blick, mit der die ›homogene, leere Zeit‹ gemessen wird, so etwa in der Rede von der »idea of a sociological organism moving *calendrically* through homogeneous, empty time« (Anderson 2006: 25, Hervorhebung B.S.). Dem Kalender als einem gegenüber anderen Druckmedien spezifischen Medium, das einen Sinn für Zeit allererst konstituiert und auf diese Weise gemeinschaftsstiftend wirkt, schenkt Anderson hingegen keine gesonderte Beachtung.⁵ Dagegen lässt sich eine Veränderung des Zeitverständnisses, die

5 Obwohl gerade der von Anderson zitierte Walter Benjamin hierfür einen Gewährsmann darstellt. In *ÜBER EINIGE MOTIVE BEI BAUDELAIRE* schreibt er: »Die Zeitrechnung, die ihr Gleichmaß der Dauer überordnet, kann doch nicht darauf verzichten, ungleichartige, ausgezeichnete Fragmente in ihr bestehen zu lassen. Die Anerkennung einer Qualität mit der Messung der Quantität vereint zu haben, war das Werk der Kalender, die mit den Feiertagen die Stellen des Eingedenkens gleichsam aussparen. Der Mann, dem die Erfahrung abhanden kommt, fühlt sich aus dem Kalender herausgesetzt.« (Benjamin 2019/I: 642f.) Mit anderen Worten: Im Unterschied zur rein quantitativen Zeitrechnung der Uhr kombiniert der Kalender nach Benjamins Darstellung quantitative und qua-

Achim Landwehr als ›Geburt der Gegenwart‹ apostrophiert hat, auch schon im 17. Jahrhundert ansetzen, wenn man, wie Landwehr es tut, dem Druckmedium des Kalenders als »Ausdrucksform[] von Zeitvorstellungen und Zeitmodellen, mit denen Kulturen in bestimmten historischen Situationen operieren« Aufmerksamkeit schenkt (Landwehr 2014: 16).

Für Eichs und Raschkes Anlehnung ihrer Radiosendung an den historischen Volkskalender sind, so die These dieses Aufsatzes, gerade die kalenderspezifischen Formen der Konstitution einer ›vorgestellten‹, zeitlich synchronisierten Gemeinschaft relevant. Die Anfänge des Rundfunks als eines öffentlichen Unterhaltungsmediums sind von der Suche nach eigenen, medienspezifischen Formen und Formaten geprägt. Dabei bilden etablierte literarische Genres einen Fundus, aus dem sich das Radio bedient (vgl. Wittenbrink 1997). Die Ausstrahlung von Märchen, Legenden, Sagen und Fabeln im Rundfunk verbindet sich vor allem für eine konservative Hörschaft mit der Hoffnung auf eine »Wiederbelebung der Volkskultur« (Wittenbrink 1997: 996). Das ›Volkstümliche‹ gewinnt neben der »sekundären Oralität« (Ong 2002: 133) des Mediums auch in einer Vorliebe der regionalen Sendeanstalten für mundartliche Beiträge Gestalt, wie etwa die Sendung des westfälischen Heimatschriftstellers Karl Wagenfeld mit dem Titel WESTFALEN SINGT UND REIMT DURCHS JAHR (1932) belegt (Wittenbrink 1997: 1000). Vor diesem Hintergrund lassen sich als erstes der orale Erzählgestus und der Gebrauch mundartlicher Elemente in Hebels Kalendertexten als Elemente identifizieren, die eine Art Prädisposition für den Gebrauch im Rundfunk darstellen. Die ausgeprägte »Nähe zur mündlichen Sprache«, die Reinhard Siebert Hebel attestiert (Siebert 1996: 81), ist ein entscheidender Zug der Kalendertexte, mit dem sie sich ihrer mündlich geprägten Rezeptionssituation anpassen: Typischerweise nämlich wurden sie in der Hausgemeinschaft oder einem Wirtshaus *vorgelesen* – eine Gelegenheit auch für die nicht-alphabetisierte Bevölkerung, »lesen zu hören« (Knopf 1982: 219f.).

Der artifiziell-mündliche Charakter der Kalendertexte ist aufs Engste mit der fiktiven Erzählerfigur des ›Hausfreunds‹ verknüpft, der als Verkörperung des Kalenders fungiert und zu den Leser*innen eine Beziehung knüpft und aufrechterhält, indem er sie immer wieder direkt adressiert und in das Textgeschehen einbezieht, so als seien sie gegenwärtig. Es handelt sich bei diesem »spezifischen Beziehungssinn« (Stockinger 2018: 10) um ein kontinuierkeitsstiftendes Verfahren »populärer Serialität«, mit dem der Hausfreund den Lesern und Leserinnen einen aktiven Part des ›Kalenderhandelns‹ zuweist, wie man in Anlehnung an Claudia Stockingers Rede von einem »Zeitschriftenhandeln« sagen könnte (Stockinger 2018: 27). Man betrachte nur das Examen, dem er den Leser in einem fiktiven Dialog unterzieht, der sich in den FORTGESETZTEN BETRACHTUNGEN ÜBER DAS WELTGEBÄUDE im Kalender auf das Jahr 1809 findet:

»Der rheinländische Hausfreund stellt sich seinem Leser gegenüber und fragt: Weist du auch noch, geneigter Leser, wovon im vorigen Jahr ist geredt worden? – *Leser*. Ja! Von den Planeten ist geredt worden. – *Hausfreund*. Weist du auch noch, was man Planeten nennt? – *Leser*. Ja! Planeten nennt man eilf Sterne, so mit den andern nicht gleichen

litative Momente, oder anders gesagt: Aspekte der homogenen, leeren und der sakralen, erfüllten Zeit.

Schritt halten [...]. Der Hausfreund kann sich nicht genug darüber verwundern, daß der geneigte Leser alles so wohl begriffen, und ein ganzes Jahr lang im Kopf behalten hat [...].« (Hebel 2019/III: 134f.)

Diese kalenderspezifische Suggestion einer Gemeinschaft mit dem Publikum wird noch weiter ausgemalt, wenn der Hausfreund vorgibt, inkognito auf den Straßen des Kurfürstentums Baden umherzuziehen (Hebel 2019/III: 133). Einsendungen, die er von Lesern und Leserinnen erhalten hat, werden von ihm des Öfteren kommentiert und gelegentlich auch abgedruckt. Niels Penke erkennt darin eine Symmetrisierung der Kommunikation: Die Texte des RHEINLÄNDISCHEN HAUSFREUNDS sind nicht mehr vom traditionellen Autoritätsgefälle zwischen Lehrer und Schüler bestimmt, sondern von einer »Erzähler-Figur [...], die auf beiden Seiten der Differenz zu Hause ist« (Penke 2024: 450). Hebel schafft so, in Fabian Goppelsröders Worten, »[z]wischen fiktionaler und realer Welt [...] eine Kalenderwirklichkeit, in der der Hausfreund seinen Lesern zum unhierarchischen Gespräch begegnet« (Goppelsröder 2023: 47).

Die Kalenderwirklichkeit ist nun im Unterschied zu der von Anderson fokussierten leeren, rein quantitativ messbaren Zeit durch ein Nebeneinander unterschiedlicher – quantitativ und qualitativ bestimmter – Zeiten charakterisiert, die im Kalendarium miteinander koordiniert werden (was im typischen Mehrspaltendruck anschaulich wird). Auf diese Weise bildet der Kalender nicht eine gegebene zeitliche Ordnung bloß ab, sondern konstruiert aus mehreren inkongruenten zeitlichen Perioden natürlicher und kultureller Provenienz – dem Umlauf der Erde um die Sonne, den Mondphasen, der auf die biblische Schöpfungsgeschichte zurückgehenden Sieben-Tage-Woche, dem liturgischen Festkalender usw. – eine »Kunstform der Zeitordnung«, die dann als »Lebensform« eine sozial verbindliche Gestalt annimmt (Blumenberg 2016: 151). Der Konstruktcharakter kalendarischer Zeit bedarf besonderer Betonung, um nicht dem Missverständnis vom Kalender als einer bloßen Repräsentation einer »natürlichen«, »jahreszeitlichen« Ordnung und damit seiner Verklärung als Abbild einer vermeintlich urtümlichen, bäuerlichen Lebensweise Vorschub zu leisten. Davon unbenommen bleibt, dass der Kalender vor allem für die Landbevölkerung von eminenter Bedeutung war, weil er angab, wann bestimmte alltägliche oder alljährliche Tätigkeiten zu verrichten waren (wann z.B. die Aussaat oder ein Aderlass geboten war). Zugleich aber nahm er als ein Medium der kulturellen Erinnerung die periodischen Abläufe des Jahreszyklus auch für eine komplexe Memorialtopik in Dienst (vgl. Schmidt 2000), die der kulturellen und politischen Identitätsstiftung diene. Denn historisch fungierte der Kalender nicht zuletzt auch als ein wichtiges Instrument der territorialen und konfessionellen Einigung des Herrschaftsgebiets eines Fürsten.⁶

6 Der RHEINLÄNDISCHE HAUSFREUND trug vor seiner durch Hebel angeregten Umbenennung den Titel KURFÜRSTLICH-BADENSCHER GNÄDIGST PRIVILEGIRTER HISTORISCHER LANDKALENDER FÜR DIE BADISCHE MARKGRAFSCHAFT PROTESTANTISCHEN THEILS. Für die fürstlich »privilegierten« Kalender gab es einen geschützten Distributionsbereich, innerhalb dessen eine Abnahmepflicht, der sogenannte »Kalenderzwang«, bestand. Dieser war in Baden noch bis 1823 in Kraft. Ein badischer Bürger musste somit, bevor er einen beliebigen fremden Kalender kaufen durfte, zunächst ein Exemplar des landeseigenen, lutherischen Kalenders erwerben (vgl. Voit 1994). Welch zentrale Rolle dem

Dass ›Zeit‹ nicht nur im Kalendarium ihren Platz hat, sondern auch zu den vordringlichen Gegenständen von Hebels Kalendertexten gehört, ist immer wieder bemerkt worden (vgl. Goppelsröder 2023: 47–54). Jan Knopf hat angesichts der äußerst heterogenen Textsorten im Kalender bezweifelt, dass es sich bei der ›Kalendergeschichte‹ um eine Gattung handelt, und schlägt stattdessen vor, »[d]ie Frage [...] danach, ob eine Geschichte für den Kalender geschrieben sei, [...] umzukehren in die Frage, ob der Kalender sich in der Geschichte spiegelt« (Knopf 1983: 22). Er erhebt somit den medienreflexiven Charakter zum Genrekriterium (vgl. Knopf 2007) und bestimmt die Kalendergeschichte als »ein frühes Beispiel für Medienliteratur« (Knopf 1983: 21). Dabei sind dann auch die Kalendertexte durch ein Nebeneinander unterschiedlicher Zeiten charakterisiert, wie Monika Schmitz-Emans betont, wenn sie schreibt, »daß es Hebel um die erzählerische Darstellung und Bespiegelung eines Gefüges differenter (und miteinander rivalisierender) Zeitordnungen ging«, er also nicht eine zeitliche Ordnung gegenüber anderen privilegiert, sondern deren Spannungsverhältnis herausarbeitet (Schmitz-Emans 2011: 74).

Als Paradigma der Darstellung eines Nebeneinanders unterschiedlicher Zeitordnungen und der Reflexion des Kalendermediums in einem Kalendertext kann Hebels berühmteste Erzählung, UNVERHOFFTES WIEDERSEHEN, gelten (Hebel 2019/III: 269–272, Hebel 1999: 283–286). Es handelt sich um die Geschichte von dem verschütteten Bergmann von Falun, dessen durch Kupfervitriol konservierter Leichnam fünfzig Jahre nach seinem Verschwinden in einem Minenschacht geborgen und von seiner gealterten Verlobten wiedererkannt wird, die in ihm ein Zeichen ihrer beider nahen Auferstehung erblickt. Zu den zahllosen Autoren, die sich dieses auf einem realhistorischen Vorfall basierenden Stoffes im 19. Jahrhundert angenommen haben, gehören u. a. E.T.A. Hoffmann, Friedrich Hebbel, Richard Wagner und Hugo von Hofmannsthal (vgl. Eicher 1996; Frenzel 2005). Literaturwissenschaftliche Arbeiten zum ›Bergmann von Falun‹ haben deshalb Hebel bislang stets als ein Glied einer allgemeineren Stoff- oder Motivgeschichte betrachtet (vgl. Friedmann 1887; Selbmann 2000; Saße 2011). Hebels Version weist jedoch eine markante Besonderheit auf: Sie macht die zwischen dem Anfang und dem Ende der Geschichte vergehenden fünfzig Jahre anschaulich, indem die in dieser Zeit vorgefallenen welthistorischen Ereignisse aufgezählt werden – vom Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755 über die Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten im Jahr 1774 bis hin zum Bombardement von Kopenhagen durch die Briten im Jahr 1807. Eingeleitet wird diese von Benjamin mit besonderer Beachtung bedachte Chronik weltgeschichtlicher Ereignisse (vgl. Benjamin 2019/II: 279, 637) mit dem Wörtchen »Unterdessen...« (Hebel 2019/III: 270) – also just mit dem Wort, von dem Anderson in der oben zitierten Passage behauptet, es könne in der sakralen Zeit typologischer Beziehungen keine Rolle spielen (»the word ›meanwhile‹ cannot be of real significance«; Anderson 2006: 24). Hebel aber kombiniert in seiner Erzählung sakrale und säkulare Zeitformen, indem er die große, lineare Zeit der Weltgeschichte, die alltägliche, zyklische Zeit wiederkehrender, ländlicher Arbeitsabläufe und die eschatologische Zeit der Heilsgeschichte miteinander verschränkt und kontrastiert. Erst diese Reflexion über das Verhältnis unterschiedlicher zeitlicher Ordnungen, wie sie der Kalender typischerweise

Kalender für die kulturelle und politische Identitätsstiftung zukommt, wurde zu Hebels Lebzeiten aller Welt durch die französische Kalenderreform deutlich vor Augen geführt.

zueinander in Beziehung setzt, macht Hebels Erzählung zu einer Kalendergeschichte im Sinne Knopfs und Schmitz-Emans'.

Für Eichs und Raschkes Adaption des Kalenders für den Rundfunk sind, wie im Folgenden noch näher erläutert wird, alle die hier genannten Elemente des Kalenders von Bedeutung: die artifizielle Mündlichkeit und die Erzählerfigur, die seriellen Verfahren zur Schaffung einer Kalenderwirklichkeit und zur Synchronisierung des Publikums im Sinne einer kalendarischen Gemeinschaft ebenso wie das Nebeneinander unterschiedlicher – nicht zuletzt: sakraler und säkularer – Zeitordnungen. Mit einer ›Entgrenzung des Ruralen‹ haben wir es bei der von Hebel entworfenen Kalendergemeinschaft zu tun, insofern Hebel die mit der Darstellung ländlicher Räume typischerweise verbundene ›Allochronie‹ (Fabian 1983: 32) unterläuft. Wie Johannes Fabian in *TIME AND THE OTHER* deutlich gemacht hat, sind räumliche Ordnungen (im anthropologischen Diskurs, aber auch darüber hinaus) immer auch als Spatialisierung temporaler Distanzierungsverfahren zu begreifen. Die Unterscheidung von urbanen und ruralen Räumen ist dementsprechend eng an die Unterscheidung von Fortschrittlichkeit und Rückständigkeit gekoppelt. Indem Hebel in seinen kalendarischen Texten unterschiedliche Zeitordnungen in einem unhierarchisierten Nebeneinander präsentiert, relativiert er implizit den Beobachtungsmaßstab, dem zufolge das Leben der ›kleinen‹ Leute auf dem Land als historisch unbedeutend, ›hinterwäldlerisch‹ oder zeitenthoben erscheint. Diese ›Entgrenzung des Ruralen‹ bei Hebel hat Benjamin treffend bemerkt mit den Worten:

»Nichts liegt der provinziell beschränkten Heimatkunst ferner als der erklärte Kosmopolitismus seiner Schauplätze. Moskau und Amsterdam, Jerusalem und Mailand bilden den Horizont eines Erdkreises, in dessen Mitte – von Rechts wegen – Segringen, Brassenheim, Tuttlingen liegen. So steht es um alle echte, unreflektierte Volkskunst: sie spricht Exotisches, Monströses mit der gleichen Liebe, in gleicher Zunge aus wie die Angelegenheiten des eigenen Hauswesens. Das schauend aufgerissene Auge dieses Geistlichen und Philanthropen bezieht sogar das Weltgebäude selber der dörflichen Ökonomik noch ein [...].« (Benjamin 2019/II: 277)

Es zeigt sich hier bereits eine wichtige, noch näher zu erläuternde Differenz zwischen dem *RHEINLÄNDISCHEN HAUSFREUND* und dem *DEUTSCHEN KALENDER*, die viel über deren jeweilige politische Tendenz aussagt. Kurz gesagt: Wo sich für Hebel mit der ›Entgrenzung des Ruralen‹ eine Enthierarchisierung von Lebensformen verbindet, da remythisieren Eich und Raschke das Landleben zu einer ausgezeichneten, weil besonders ursprünglichen, authentischen Daseinsform.

Hebel im Hörfunk

Vor diesem Hintergrund erscheint es angebracht, daran zu erinnern, dass Günter Eich und Martin Raschke nicht die einzigen sind, die sich mit ihren Hörspielen an Hebel als Modell orientieren. Auch Walter Benjamin nimmt sich Hebel bei den Rundfunkarbeiten zum Vorbild, die er in den Jahren 1929 bis 1933 für die Berliner und die Frankfurter

Rundfunkgesellschaften verwirklicht: »Der in ein dialogisches Medium umfunktionierte Rundfunk wird für Benjamin zum Vorbild einer neuen ›Volkskunst‹«, wie Bernd Witte feststellt. »Die aufklärerische Tradition, in die er sich damit stellt, macht er in einer seiner frühesten Radiosendungen, einem Porträt Johann Peter Hebels aus dem Jahr 1929, deutlich. Als ›Vergegenwärtiger‹ charakterisiert er den rheinischen Hausfreund und beschreibt damit zugleich seine eigene Rolle als Journalist.« (Witte 1984: XIV; vgl. Meibauer 2023: 317f.) Ein Vergleich zwischen dem Gebrauch, den der marxistisch orientierte Benjamin und die rechtskonservativ ausgerichteten Autoren Eich und Raschke von Hebel machen, würde den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen. So viel aber sei immerhin bemerkt, dass die medienpolitischen Neuregelungen, die den Rundfunk ab 1932 mehr und mehr unter staatliche Kontrolle bringen, Benjamins Tätigkeit für die Berliner Funkstunde AG ein Ende setzten, während sie für Eich und Raschke zum Auftakt einer langjährigen Karriere als Rundfunkautoren wurden: »[...] the onset of Eich's long-term involvement with broadcasting«, heißt es bei Glenn Cuomo, coincided with the Nazi's purge of the radio system's full-time personnel.« (Cuomo 1989: 22)

Die Modellfunktion von Hebel für den DEUTSCHEN KALENDER wird schon daraus ersichtlich, dass Günter Eich und Martin Raschke neben ihrer Zusammenarbeit an dieser Sendung jeweils auch eigene Hebel-Adaptionen für den Rundfunk verfasst haben. Bei Günter Eich handelt es sich um das Hörspiel LUSTIGES LUMPENPACK. NACH JOHANN PETER HEBELS ›SCHATZKÄSTLEIN DES RHEINISCHEN HAUSFREUNDS‹, das in einer Inszenierung von Gerd Fricke am 14. Dezember 1933 vom Deutschlandsender ausgestrahlt wurde. Zwei Manuskriptfassungen dieser Sendung befinden sich heute im Nachlass Günter Eichs im Deutschen Literaturarchiv in Marbach (vgl. Wagner 1999: 125f.). Das Hörspiel wird in den Pressemitteilungen der Reichsrundfunkgesellschaft vom Dezember 1933 mit einem Text von Günter Eich beworben, in dem es heißt:

»Es ist merkwürdig, daß die beiden eigentlich volkstümlichsten Dichter der Deutschen, Matthias Claudius und Johann Peter Hebel, nie recht populär geworden sind. [...] Werbung für einen zu Unrecht wenig Beachteten ist um so mehr Aufgabe des Rundfunks, als in diesen Geschichten am innigsten und gemütvollsten das Herz unseres Volkes schlägt. [...] Und das war für mich das Schönste an dieser Hörspielarbeit: daß gleichsam nicht ich, sondern Hebel weiter zu dichten schien; daß seine Gestalten so voller Leben sind, daß sie neue Gestalten aus sich erzeugen können, auch wenn der Schöpfer längst vermodert ist; daß in den toten Seiten des Buches sein Unvergängliches wohnt, der Genius, der ewig weiterwirkt und weiterzeugt.« (Eich 1991: 462f.)

Indem Eich das »Herz« des »Volkes«, das er in Hebels Geschichten vernimmt, mit dem unvergänglichen »Genius« des Autors gleichsetzt, kann er selbst ganz hinter dem kontinuierlichen Fortwirken einer quasi-anonymen Schöpfermacht zurücktreten. Verbirgt sich in dieser Passage nicht aber auch eine Anspielung auf Hebels UNVERHOFFTES WIEDERSEHEN, eine Geschichte, in der die Konservierung eines eben nicht »vermoderten« Leichnams als Zeichen einer bevorstehenden Auferstehung gedeutet wird? Denn eben

diese ›Auferstehung‹ wird Hebel ja nun gewissermaßen durch die Rundfunk-Adaption seiner Texte zuteil – womit sie eine text- und medienhistorische Wendung erfährt.⁷

Die Rahmenhandlung von Eichs Hebel-Hörspiel ist in Amsterdam, dem Handlungs-ort von Hebels Geschichte KANNITVERSTAN, angesiedelt und entspricht damit noch nicht dem ländlichen *setting* des späteren DEUTSCHEN KALENDERS. Anders verhält es sich mit Martin Raschkes DIE LANGE SCHICHT VON EHRENFRIEDERSDORF, einer Adaption von Hebels UNVERHOFFTEM WIEDERSEHEN, die am 10. Oktober 1935 im Reichssender Leipzig und erneut am 27. Juni 1936 im Reichssender Berlin ausgestrahlt wurde (Wagner 2002a: 308f.; 2002b: 15). Sie ist im Erzgebirge angesiedelt, und Raschke geht so weit, seine ›Funkdichtung‹ über die Geschichte vom konservierten Bergmann mit einem handschriftlichen Vermerk auf dem Radiotyposkript als »sächsische Sage« auszugeben (Mscr. Dresd. App. 2531, 1990). Dabei lässt sie bis in den Wortlaut hinein Anlehnungen an Hebel erkennen, etwa wenn der Bergmann Reinhold, kurz bevor er im Schacht verschüttet wird, zu seiner Verlobten Klara sagt: »Wovor solltest du denn auch Angst haben? Sind wir nicht schon zum zweiten Male in der Kirche aufgebeten, von der Kanzel herunter, und hat denn auch nur einer dawider geredet!?!« (Ebd.) Wer die Hebel'sche Text-Vorlage kennt, muss unweigerlich daran denken, dass es dort heißt: »Als sie aber [...] der Pfarrer zum zweytenmal in der Kirche ausgerufen hatte [...] Da meldete sich der Tod.« (Hebel 2019/III: 269) Noch expliziter ist die Anspielung auf Hebel in den Worten, die Raschke Reinholds Freund Oskar in den Mund legt, als der konservierte Leichnam geborgen wird: »Reinhold? Welch unverhofftes Wiedersehn das wäre!« (Ebd.)

Anders als bei Hebel spielen zeitgeschichtliche Referenzen bei Raschke keine Rolle, die Handlung ist in seinen die ländliche als eine ursprüngliche Lebensweise propagierenden Texten in einer sagenhaften Vergangenheit lokalisiert. Raschke verändert auch die Dramaturgie des *plots*, indem er Reinhold einen Rivalen an die Seite stellt, den Bergmann Karl Kempe, der ebenfalls um Reinholds Verlobte Klara wirbt und der den Einsturz des Schachtes, in dem Reinhold verschüttet wird, aus Eifersucht herbeiführt. Einerseits hat der Konflikt so eine nur allzu menschliche Ursache. Andererseits lässt Raschke jedoch die chthonischen Gewalten des Gesteins und des Wassers, aber auch die personifizierten Mächte des Guten und des Bösen mit jeweils eigenen Stimmen zu Wort kommen. Die Kräfte der Natur erscheinen so als Schicksalsmächte, die über das Leben des Menschen bestimmen.

Diese mithilfe ländlicher Räume avisierte Remythisierung entspricht einem generellen Zug von Raschkes Hörspielen. Sie kennzeichnet auch seine in vielerlei Hinsicht typische ›Funkdichtung‹ ERBE DER VÄTER, ausgestrahlt von der Funkstunde Berlin am

7 Dass sich Hebels Text geradezu als Allegorie oder Präfiguration seiner eigenen Rezeptionsgeschichte lesen lässt, ließe sich an vielen Beispielen aus der Rezeptionsgeschichte dieses Textes demonstrieren (vgl. Stricker 2021). Als ein Beispiel sei hier auf Benjamins ersten Hebel-Essay verwiesen, dessen erster Satz ebenfalls eine Anspielung auf UNVERHOFFTES WIEDERSEHEN beinhaltet: »Wenn man heute, an seinem hundertsten Todestag, J. P. Hebel nicht als ›Verkannten‹ *ausgraben* und dem öffentlichen Interesse empfehlen kann, ist das weit mehr sein eigenes Verdienst als das der Nachwelt.« (Benjamin 2019/II: 278, Hervorhebung B.S.) Mit der Formulierung, man brauche ihn nicht ›auszugraben‹, gibt Benjamin zu verstehen, dass sich die im UNVERHOFFTEN WIEDERSEHEN enthaltene Reflexion über das, was die Zeit überdauert, auf die Frage nach der Dauerhaftigkeit von Hebels eigenem Werk übertragen lässt.

29. Mai 1933 (Mscr. Dresd. App. 2531, 1967). Darin blickt ein Mann aus Anlass seines dreißigsten Geburtstags auf sein Leben zurück und verleiht seinem Unbehagen an der Rast- und Bodenlosigkeit des modernen, städtischen Lebens Ausdruck. Während er überlegt, ob er auf dem Land, in seinem Herkunftsort, sesshaft werden soll, beschwört er seine Ahnen herauf, die ihn über das Glück der Bindung an die Scholle belehren. Aus den Worten, die der Enkel darauf erwidert, wird unverhohlen deutlich, dass die Volksgemeinschaft hier als Religionsersatz fungiert: »[...] ich will horchen am Fenster, ob mein Volk ruft, in dessen Leben mich mein Blut einfließt ohne Ende. Dann wird es mich weniger schmerzen, daß ich Gott nicht fühle, und ich werde weniger allein sein.« (Ebd.) Hier findet sich eindrücklich der von Benedict Anderson pointierte historische Zusammenhang zwischen dem Verlust religiöser Bindungen und dem Aufschwung des Nationalitätsgedankens, der eine neuartige Vorstellung von Kontinuität über die Schwelle des Todes hinaus impliziert (vgl. Anderson 2006: 9–12).

Die Wiederkehr der Toten bildet das gemeinsame Thema von *DIE LANGE SCHICHT* VON EHRENFRIEDERSDORF und *DAS ERBE DER VÄTER*. Raschke flicht dieses Thema nicht ohne Grund immer wieder in seine Hörspiele ein. Das Medium des Rundfunks eignet sich besonders gut als Bühne für die Toten, da sie hier nicht körperlich, sondern nur akustisch, als Stimmen, präsent sein müssen. In *DAS ERBE DER VÄTER* findet sich eine explizite Reflexion des Rundfunks als eines Tonmediums, wenn der Enkel seine Ahnen fragt: »Kann ich euch nicht sehen?« Und seine Mutter antwortet: »Nein. – Willst du uns sprechen hören?« (Ebd.) Der Rundfunk wird von Raschke als ein Medium der Kommunikation mit körperlich Abwesenden begriffen – und in dieser Rolle vermag er besonders gut eine Kontinuität über die Grenzen nicht bloß von Zeit und Raum, sondern auch über die Grenzen von Leben und Tod hinaus zu suggerieren.⁸ Das Radio wird zum Medium einer Entgrenzung, dank derer die überzeitliche Einheit des Volkes nicht mehr nur Stadt und Land, sondern auch Diesseits und Jenseits umspannt. Dass das hier imaginierte ›Volk‹ nur sehr wenig konkrete Gestalt gewinnt, liegt daran, dass es weniger in seinem positiven Gehalt als vielmehr *ex negativo*, durch die Abgrenzung von der Entfremdung durch Prozesse der Modernisierung und Verstädterung bestimmt wird.

Dem Großvater in *DAS ERBE DER VÄTER* legt Raschke die Worte in den Mund: »Manchmal las ich in der Zeitung, daß mein Vaterland wüchse, und das Glück, diesem Lande anzugehören, machte mein hartes Brot weicher und meine Kammer heller.« (Ebd.) Im Unterschied zu der visuell-distanzierten und zeitversetzten Rezeption der Zeitungsmeldung, von der hier die Rede ist, vermag das Radio die Erfahrung der Ausdehnung des Reiches im akustisch-involvierten Modus einer Erfahrung der Gleichzeitigkeit zu vermitteln. Das gilt besonders für die reichsweiten Ausstrahlungen im Rahmen der Sendereihe *STUNDE DER NATION*, zu denen auch *DAS ERBE DER VÄTER* gehörte. Diese reichsweiten Ausstrahlungen konnten noch die sogenannten ›Volksdeutschen‹ in den östlichen Gebieten wie dem Sudetenland oder der Ukraine erreichen und so eine nationale Einheit auch über Ländergrenzen hinweg herstellen. Eine aus ähnlichen Gründen

8 In Raschkes Essay *ÜBER DIE FUNKDICHTUNG* heißt es in diesem Sinne explizit: »Dinge und Elemente und Menschen, tote wie lebende, können wieder nebeneinandertreten wie zu den Zeiten der Mythen und so jene Gespräche für uns alle hörbar werden, die das Herz zur Nachtstunde mit sich und seiner Umwelt führt.« (Mscr. Dresd. App. 2531, 2014).

nach dem Beginn des Krieges besonders beliebte Radiosendung war das WUNSCHKONZERT FÜR DIE WEHRMACHT, bei dem Soldaten von der Front zugeschaltet wurden, die sich so nicht nur einen Musiktitel wünschen konnten, sondern auch Gelegenheit zu einer kurzen Mitteilung an ihre Angehörigen daheim erhielten. Die Entgrenzung durch den Rundfunk ermöglichte hier wenigstens für kurze Augenblicke das Gefühl der Teilhabe am entfernten Leben der Frontsoldaten oder der Daheimgebliebenen:

»Although broadcasting could hardly match the newsreels for conveying a ›total‹ audio-visual impression of the fighting, its unique ability to transcend space in real time generated an even stronger sense of listeners actually taking part in events. As a report during the western campaign put it, ›the topicality of the news coverage via the available technology creates an *inner unity* between front and home front *as never before*«. This sense of unity was, of course, precisely what Nazi programmers were striving for. [...] the [...] *Wunschkonzert für die Wehrmacht*, the most popular programme of the war era, represented the pinnacle of the envisioned ›national community on the airwaves‹.« (Ross 2010: 356)

Heinz Goedecke, der Erfinder des WUNSCHKONZERTS FÜR DIE WEHRMACHT, spricht deshalb vom Rundfunk als »the only medium which is currently able to bring together eighty million people for a single communal experience« (zit.n. Ross 2010: 358). Diese quasi-rituelle Gemeinschaftserfahrung ist ein zentrales Element auch des DEUTSCHEN KALENDERS, mit deren Hilfe nicht nur der Gegensatz von Stadt und Land überbrückt werden soll, sondern auch die Unterschiede zwischen den je spezifischen regionalen Sitten und Gebräuchen, denen die Titelfigur, der Königswusterhäuser Landbote, auf seinen Reisen begegnet, der Idee einer einheitlichen Volksgemeinschaft untergeordnet werden soll.

An der ersten Folge des DEUTSCHEN KALENDERS (vom 04.10.1933) lässt sich die langsame Entwicklung des Konzepts der Sendung gewissermaßen mitverfolgen. Die Figur des Königswusterhäuser Landboten meldet sich hier erst ganz am Ende mit volksmedizinischen Ratschlägen zur Heilkraft von Rettich, Knoblauch und Zwiebel zu Wort. Bis dahin hat sich die Folge noch als eine eher unzusammenhängende Textcollage präsentiert, deren Leitmotiv das Thema des Vogelzugs bildet, um das herum Texte unterschiedlicher Gattungen von diversen Autoren montiert werden. Besonders häufig vertreten sind Gedichte (z.B. von Peter Huchel, Rainer Maria Rilke, Johann Heinrich Voß oder Theodor Storm), aber es finden sich auch dialogische Textteile, Sprüche, sowie ein Auszug aus dem GRÜNEN HEINRICH von Gottfried Keller; alles Texte, die herbstliches Brauchtum zum Gegenstand haben.

Richtig eingeführt als Gestaltungsprinzip, das von da an alle weiteren Folgen des DEUTSCHEN KALENDERS bestimmt, wird die Figur des Landboten dann erst in der zweiten Folge der Sendereihe vom November 1933. Ein Ansager eröffnet die Folge mit den Worten: »Der Königswusterhäuser Landbote ist bereits auf das Dach des Funkhauses gestiegen, um uns einen Bericht über den Sternenhimmel des Novembers zu geben.« (Mscr. Dresd. App. 2531, 2069) Im Anschluss hält der Landbote eine Ansprache, die nichts anderes ist als ein (ungekennzeichnetes) Zitat aus Hebels SCHATZKÄSTLEIN:

»Wer kennt wohl den Aldebaran und wer weiss, was dieser Name bedeutet? Gute Freunde, das ist nicht löblich, dass man so etwas alle Tage sieht und fragt nie, was es bedeutet. Der Himmel ist ein grosses Buch über die göttliche Allmacht und Güte, und stehen viel bewährte Mittel darin gegen den Aberglauben und gegen die Sünde, und die Sterne sind die goldenen Buchstaben in dem Buch. Aber es ist arabisch, man kann es nicht verstehen, wenn man keinen Dolmetscher hat. Da ich aber, der Königswusterhäuser Landbote, Euch ein solcher Dolmetscher sein will, so sage ich Euch: Aldebaran heisst der Nachfolgende.« (Ebd.)

Diese Passage ist bis auf wenige geringfügige Änderungen textidentisch mit einem Abschnitt aus Hebels *ALLGEMEINER BETRACHTUNG ÜBER DAS WELTGEBÄUDE*.⁹ Solche ungekennzeichneten Textübernahmen finden sich im *KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN* zuhauf; auch Texte von Eichendorff und Mörike, von Hölderlin und Keller, von Trakl und Rilke finden ohne Nennung des jeweiligen Autors Verwendung. Hinsichtlich der Vorbildfunktion des Kalenders für den *KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN* sind daher einzelne wörtliche Zitate weniger aussagekräftig als strukturelle Gemeinsamkeiten und Funktionsanalogien. Allerdings stellt die Verwendung fremden Textmaterials ohne eigenen Anspruch auf Originalität ihrerseits schon eine derartige strukturelle Gemeinsamkeit dar, denn auch Hebel hat bekanntlich vielerorts Material aus Quellen wie Friedrich Nicolais *VADEMECUM FÜR LUSTIGE LEUTE* verwendet.

Vom RHEINLÄNDISCHEN HAUSFREUND zum KÖNIGSWUSTERHÄUSER LANDBOTEN

Der Landbote wird in seiner soeben zitierten Ansprache schon bald vom Ansager mit der Meldung unterbrochen, mehrere Hörer hätten sich beschwert, die Auslassungen über die Sterne dauerten zu lange. Sie wollten doch auch erfahren, was im November auf der Erde geschieht. Es handelt sich um eine fingierte Beschwerde, die aber wegen ihres medienreflexiven Aspekts von Bedeutung ist: Es wird damit ausdrücklich auf den Rundfunk als ein Medium der Gleichzeitigkeit, der Simultan-Übertragung hingewiesen. Die scheinbar unmittelbare Ansprechbarkeit des Landboten wird noch einmal unterstrichen, wenn dieser am Ende der Sendung die Zuhörer und Zuhörerinnen auffordert, ihm Briefe mit Auskünften zum regionalen Brauchtum zu schicken. »Meine Anschrift ist ja leicht zu merken«, so sagt er, »und ändert sich nie, denn auf meine Wanderungen wird mir die Post nachgeschickt.« (Ebd.)

Von hier aus lassen sich einige signifikante strukturelle Gemeinsamkeiten mit Hebels Kalender aufzeigen. Zunächst einmal stellt die Ausgestaltung der Figur des

9 Die *ALLGEMEINE BETRACHTUNG ÜBER DAS WELTGEBÄUDE* ist der erste, entsprechend prominente Text in Hebels *SCHATZKÄSTLEIN DES RHEINISCHEN HAUSFREUNDS*. Die Passage dort lautet: »Guter Freund, das ist nicht löblich, daß man so etwas alle Tage sieht, und fragt nie, was es bedeutet. Der Himmel ist ein großes Buch über die göttliche Allmacht und Güte, und stehen viel bewährte Mittel darin gegen den Aberglauben und gegen die Sünde, und die Sterne sind die goldenen Buchstaben in dem Buch. Aber es ist arabisch, man kann es nicht verstehen, wenn man keinen Dolmetscher hat. Wer aber einmal in diesem Buch lesen kann, in diesem Psalter, und liest darin, dem wird hernach die Zeit nimmer lang [...]«. (Hebel 1999: 14)

Landboten eine unverkennbare Anlehnung an Hebels Verwendung der Erzählfigur des Hausfreunds dar. Der DEUTSCHE KALENDER erhebt nicht nur in vergleichbarer Manier die Titelfigur zum wesentlichen Gestaltungsprinzip der Sendereihe, sondern macht sich konsequent die an Hebel geschulten Verfahren zu eigen, die Zuhörer und Zuhörerinnen in das Geschehen zu involvieren und eine eigene ›Kalendarwirklichkeit‹ zu schaffen. Zum Beispiel werden die Zuhörer aufgefordert, Namensvorschläge für den neuen Hund des Landboten einzusenden. Der Hund wird schließlich mit dem Gewinnervorschlag ›Troll‹ benannt. Die Rolle des Königswusterhäuser Landboten wurde vom Spielleiter der Sendung, Helmut Hansen, gesprochen. Hansen, ein altgedienter Parteifunktionär – seit 1929 NSDAP-Mitglied, seit 1931 in der SA – trat 1937 bei der Berliner Rundfunkausstellung in der Rolle des Königswusterhäuser Landboten auf – in Begleitung seines Hundes Troll (Pater 2009: 236). Er fungierte so öffentlich als Gesicht der Sendung, und zwar in weit stärkerem Maße als die Autoren Eich und Raschke.

Auch der DEUTSCHE KALENDER bearbeitet das im Jahreszyklus vorgebildete Prinzip der Periodizität in Richtung serieller Verfahren, die im Dienst der Publikumsbindung stehen. Der Tod von ›Texas‹, dem ersten Hund des Landboten, und das Aufgreifen eines Publikumsvorschlags für die Benennung seines neuen Hundes ›Troll‹ liefern ein prägnantes Beispiel. Die bereits erwähnte Einbeziehung der Hörer und Hörerinnen über direkte Ansprachen und mittels der Einladung zu Einsendungen wird ergänzt durch den Rückbezug auf vorhergehende Folgen und die Referenz auf die Lebenswirklichkeit des Publikums – wenn auch in einer entpolitisierten, durch die Jahreszeiten, das regionale Brauchtum und die kalendarisch festgelegten Festtage bestimmten Form. Das wichtigste strukturbildende Prinzip ist und bleibt dabei der titelgebende Landbote, der als wiederkehrende Figur eine Intimität ausstrahlt, die auf das Gemeinschaftsgefühl der Hörer und Hörerinnen abfärbt.

Eine weitere Gemeinsamkeit von DEUTSCHEM KALENDER und RHEINLÄNDISCHEM HAUSFREUND lässt sich darin erkennen, dass die Reflexion über das eigene Medium immer wieder mit einem Bezug zur Zeit und zu den Rezipienten und Rezipientinnen verbunden wird. Schon in dem oben angeführten Ausschnitt wird durch die fingierten Wortmeldungen der Hörer auf die Gleichzeitigkeit als spezifische Eigenschaft des Mediums hingewiesen: Die kalendarische Gemeinschaft der Hörer*innen konstituiert sich so als die Gemeinschaft derjenigen, die gleichzeitig an der Erfahrung des Hörspiels teilhaben. In Bezug auf die Reflexionen des RHEINLÄNDISCHEN HAUSFREUNDS darüber, inwieweit der Kalender zeitgeschichtliche Ereignisse spiegelt oder ihnen – dem gängigen Kalendertitel des ›Hinkenden Boten‹ entsprechend – hinterherhinkt, spricht Fabian Goppelsröder von einem »Zeitindex als Authentizitätsnachweis« (Goppelsröder 2023: 49), was sich ohne weiteres auf den DEUTSCHEN KALENDER übertragen lässt.

Allerdings behandelt Hebel – und dies hebt ihn von den Verfassern des DEUTSCHEN KALENDERS ab – die Frage der (manchmal auch mangelnden) Synchronisierung mit seiner Leserschaft auch spielerisch und mit Ironie. Weil der Kalender für ein ganzes Jahr Gültigkeit hatte und in der Regel schon im August des Vorjahres in Druck ging, um rechtzeitig zu den Herbstmessen vertrieben werden zu können, hielt er nicht mit der Tagesaktualität der Zeitungen Schritt. Aber Hebel verhält sich als Kalenderautor ganz offensiv zur Akzeleration der Medienlandschaft und deren Folgen für den Kalender, etwa wenn er in seiner Chronik der Napoleonischen Kriege ironisch einen Informationsrückstand

in eine prophetische Voraussicht umdeutet. In seiner Darstellung der Erfolge Napoleons legt Hebel den Akzent auf die unerhörte Geschwindigkeit der Napoleonischen Truppen, deren Auswirkungen er schließlich auch am eigenen Leib erfährt: Denn was er bis zum Redaktionsschluss am 5. Juli 1807 über den Krieg geschrieben hatte – bis zu dem Zeitpunkt also, an dem der Kalender für das Folgejahr bereits in Druck ging – ist schon wenige Tage später – nach dem Friedensschluss von Tilsit, der am 7. und 9. Juli 1807 den Vierten Koalitionskrieg beendete – durch die Ereignisse überholt und nicht mehr aktuell. »Napoleon hätte mir keinen schlimmern Possen spielen können, als den Frieden von Tilsit«, schreibt Hebel am 30. August 1807 an seinen Freund Hitzig, indem er ihm einen »erschrocklich albernem Artikel über den Krieg« für den Kalender des Jahres 1808 ankündigt. »Er war schon gedruckt eh' der Frieden erfolgte.« (Hebel 2019/V: 395) Seine Darstellung des Kriegs aber hatte Hebel eingeleitet mit den Worten: »Aber wir wollens kurz machen, und hoffen, die kriegführenden Mächte machen es auch so.« (Hebel 2019/III: 102) Eben diese Hoffnung sieht er nun durch das unerwartet rasche Ende des Krieges als bestätigt an. Dem bereits gedruckten, nicht mehr korrigierbaren Kalender auf das Jahr 1808 lässt er einen NACHTRAG ZUM PREUßISCHEN KRIEG anfügen, in dem es heißt:

»Jetzt wird jedermann gestehen müssen, daß der rheinländische Hausfreund mehr kann als nur Brod essen, und daß er nicht nur weiß, was geschehen ist, sondern auch was geschehen will. Denn was er am 5ten Juny 1807 vom preussischen Krieg geschrieben hat, ist jetzt alles schon wieder vorüber und noch viel dazu; und wie er gehofft hat, die großen Herren werden es kurz machen, also ists geschehen.« (Hebel 2019/III: 130)

Hebel beklagt also nicht etwa den Informationsrückstand des Kalenders als Zeichen seines Relevanzverlusts; er nimmt die veränderten Produktionsbedingungen zum Anlass einer Transformation, bei der Unterhaltung und Reflexion die Oberhand über den Informationswert gewinnen.

Im DEUTSCHEN KALENDER sind derlei Informationsrückstände aus zwei Gründen nicht zu befürchten: erstens aufgrund des tatsächlichen Echtzeitcharakters der Übertragung und zweitens, weil aktuelle politische Ereignisse von vornherein ausgeblendet bleiben. Die Gleichzeitigkeit bedeutet hier also gerade nicht, dass die Radiohörer und -hörerinnen auf dem Dorf etwas über das reale Zeitgeschehen erfahren. Eine »Entgrenzung« des Ruralen findet hier nicht im Sinne eines tatsächlichen kommunikativen Anschlusses an das Weltgeschehen statt; vielmehr wird gerade das dörfliche Leben als das Zentrum einer wahrhaftigeren, urtümlich deutschen Volksgemeinschaft imaginiert.

Dem DEUTSCHEN KALENDER ist entsprechend auch Hebels ironische Verwendung von Zeit- und Medienreflexion fremd. Stattdessen bedienen sich Eich und Raschke im Dienste einer Intensivierung des Gemeinschaftsgefühls sakraler Motive, womit die Radiosendung einen quasi-rituellen, gottesdienstähnlichen Charakter usurpiert. Sie folgen damit nicht nur dem nationalsozialistischen Trend zur Germanisierung christlicher Feste wie des eingangs erwähnten Erntedanks. Sie nutzen damit auch einmal mehr gezielt das Potenzial des Rundfunks zur Erzeugung von Simultanität über räumliche Distanzen hinweg. Die Folge vom Dezember 1933 liefert ein gutes Beispiel dafür, wie Gleichzeitigkeit als medialer Effekt im Medium selbst reflektiert wird (vgl. Dresd. Mscr. App.

2531, 2016): Der Landbote fährt darin von Berlin aus aufs Land, um seine Schwägerin und deren Tochter Bettina zu besuchen. Bettina ist in Sorge um ihren Verlobten, den Holzfäller Martin, der in Bayern seiner Arbeit nachgeht und seit zwei Monaten nicht geschrieben hat. Die Handlung entwickelt sich, wie für den DEUTSCHEN KALENDER typisch, entlang der Fest- und Namenstage des Dezembermonats: 1. Adventssonntag, St. Nikolaus, St. Barbara... Zentrales Thema ist immer wieder das mit diesen Kalenderdaten verbundene Brauchtum: das Binden eines Adventskranzes, das Backen von Weckmännern, die angeblichen prophetischen Träume, die man in der Thomasnacht haben soll etc. Etwa auf der Hälfte des Hörspiels verfolgt das Hörpublikum, wie Martin sich vor dem Einschlafen vorstellt, Bettina könne in der Ferne vernehmen, was er vor sich hinspricht. Gleich darauf ist Bettina zu hören, die sagt: »Es klingt mir in den Ohren, als dächte jemand an mich.« Dann sagt sie: »Gute Nacht, Martin.« Und Martin sagt, wie um ihren Gruß zu erwidern: »Gute Nacht, Bettina.« (Ebd.) Womit die innerhalb der Fiktion räumlich voneinander getrennten Figuren dem Publikum als im Medium des Rundfunks miteinander kommunizierend gezeigt werden – die »vorgestellte« Gemeinschaft der beiden findet ihre medientechnische Realisierung.

Den Höhepunkt der Folge bildet wenig überraschend die Rückkehr von Martin in seinen Heimatort am Weihnachtstag. Das Warten auf die Ankunft des »himmlischen Bräutigams« Jesus Christus an Weihnachten wird so in der Dramaturgie der Folge explizit an das Warten auf den irdischen Verlobten, den Holzfäller Martin, gekoppelt, dessen Rückkehr als die Erfüllung der anfangs durch den Choral WIE SOLL ICH DICH EMPFANGEN geweckten Erwartung erscheint. Und am Ende bezeichnet der Landbote auf die Aufforderung hin, zu erzählen, woher der Brauch des Weihnachtsbaums stamme, das deutsche Weihnachtsfest als das »innigste aller Völker« (ebd.).

Es mag verlockend erscheinen, in dem quasi-sakralen Zug, den der DEUTSCHE KALENDER hier annimmt, eine Entsprechung zu Hebels Umgang mit der eschatologischen Zeit in UNVERHOFFTES WIEDERSEHEN zu erkennen. Und schließlich spricht der Theologe Hebel in Bezug auf seine Kalendertexte ja auch von einer »Predigt« (Hebel 1999: 14; 2019/III: 278). Aber hier muss klar differenziert werden: Auch wenn Hebel tatsächlich immer wieder biblische Motive aufgreift und etwa in EINER EDELFRAU SCHLAFLOSE NACHT unmissverständlich das Walten göttlicher Gnade schon im irdischen und zwischenmenschlichen Leben aufzeigt (Hebel 2019/III: 566–569), so verfallen seine Texte doch nie in einen rituell-beschwörenden Gestus. Stattdessen setzen sie durch subtile Verfahren der Ambiguisierung auch bei den Lesern und Leserinnen immer eine kritisch-distanzierende Urteilskraft voraus. Um noch einmal auf das prominenteste Beispiel zurückzukommen: Am Ende von UNVERHOFFTES WIEDERSEHEN lässt Hebel nicht etwa die Erzählinstanz die Wiederkehr des konservierten Bergmanns in auktorialer Manier als Zeichen der zu erwartenden Auferstehung deuten, sondern legt diese Deutung der gealterten Verlobten in den Mund – womit es ihm auf einen Schlag gelingt, sie seinen Lesern und Leserinnen zugleich nahezulegen *und* zu relativieren (Hebel 2019/III: 272). Mit dieser Ambiguisierung seiner Geschichte zollt der Kalendermann der Unverfügbarkeit der Zeit ihren Tribut. Der DEUTSCHE KALENDER hingegen greift zwar erkennbar auf das Vorbild des historischen Volkskalenders zurück, indem er Medienreflexion mit der Darstellung einer sakral überformten Zeit verknüpft; dass er damit dem

Hebelschen ›Geist‹ entspräche, wie von Günter Eich behauptet, erweist sich hingegen als unzutreffend.

Auch das beständige Insistieren auf der Bewahrung von Sitte und Brauchtum im DEUTSCHEN KALENDER ist Hebel zutiefst fremd. Denn die Darstellung bäuerlichen Lebens nimmt, wie Maria Lypp festgestellt hat, in Hebels Kalender erstaunlich wenig Raum ein: »Die Welt wird dem Bauern so wenig aus der Natur erklärt, das dörfliche Leben ist so wenig auf Bodenständigkeit gegründet, daß nicht einmal die Rede von der bäuerlichen Arbeit ist. Das unterscheidet Hebels Kalender am entschiedensten von Heimatkunst.« (Lypp 1970: 391) Dass Hebel dem, was den Bauern ohnehin bekannt ist, wenig Aufmerksamkeit schenkt, liegt daran, dass er sich in volksaufklärerischer Absicht gegen »den Druck« wendet, »den ländliche Abgeschlossenheit auf die Vorstellungswelt ausübt. Ihm begegnet der Kalender durch die Vermittlung von Kenntnissen, die sich zu einer Kenntnis der Welt zusammenschließen sollen.« (Ebd.: 390) Entgrenzt wird das Rurale bei Hebel also, indem der Bauer Anschluss an den Verkehr der großen Welt findet.

Eben diesen Anschluss zu vermitteln, ist Aufgabe der Figur des Hausfreunds, der – anders als sein Name zunächst vermuten lassen mag – durch keine besondere Orts- oder Heimatgebundenheit charakterisiert ist, sondern durch sein beständiges Umherziehen. Der Königswusterhäuser Landbote mag dagegen ebenfalls ständig umherreisen; mit seinen Sprichwörtern, Redensarten und Kalendersprüchen tritt er gleichwohl, wo immer er sich befindet, als Anwalt eines durch Sitte und Brauchtum charakterisierten, bodenständigen und traditionsverbundenen Daseins auf – das nur umso mehr als in seiner Substanz bedroht erscheint, sodass es sich der Modernisierung regelrecht mit Gewalt entgegenstemmen muss. Dagegen findet Hebels Vorliebe für das nomadisierende Leben – eine Vorliebe, die sich auch als nostalgischer Gegenentwurf zu seiner eigenen, der Residenzstadt Karlsruhe verhafteten Existenz begreifen lässt – Ausdruck in der Sympathie, die seine Kalendertexte immer wieder für vagabundierende Gestalten erkennen lassen. Unter diesen kommt gerade den umherziehenden Juden eine besondere Bedeutung zu: Ihnen erkennt Hebel in seinem bemerkenswerten SENDSCHREIBEN AN DEN SEKRETÄR DER THEOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU LÖRRACH (DIE WENIG BEKANNT IST) ÜBER DAS STUDIUM DES JÜDISCHEN CHARAKTERGEPRÄGES UND DESSEN BENÜTZUNG AUF BIBELSTUDIUM eine geradezu vorbildhafte Wirkung zu, indem er sagt, sie würden zu Unrecht als »Tagdiebe« verachtet (Hebel 2019/IV: 269), sie seien vielmehr »zu dem Ausspruch: ›Sorget nicht für den andern Morgen‹, die lebendige Exegese« (ebd.: 272). Wohlgemerkt: Die Juden erscheinen Hebel als die lebendige Auslegung des *Neuen Testaments*! Dazu stimmt, dass er sich im Gegenzug fragt, wie man – auch als Christ – anders könne, als bei der Lektüre des Propheten Jesaja den darin bewahrten Glauben an das noch ausstehende Kommen des Messias nachzuempfinden:

»Was aber den Jesaias betrifft, so behaupte ich nur so viel, daß, wer ihn vom 40. Kapitel an lesen kann, und nie die Anwendung des Wunsches fühlt, ein Jude zu seyn, sey es auch mit der Einquartirung alles europäischen Ungeziefers, ein Betteljude, der versteht ihn nicht, und so lange der Mond noch an einen Jsraeliten scheint, der diese Kapitel liest, so lange stirbt auch der Glaube an den Messias nicht aus.« (Ebd.)

Die abschließende Erinnerung an diesen Text, in dem Adorno »eine[s] der schönsten Prosastücke zur Verteidigung der Juden, das deutsch geschrieben wurde« erkannt hat (Adorno 1964: 48), erschien geboten, um den Eindruck zu zerstreuen, dass die strukturellen Anlehnungen des DEUTSCHEN KALENDERS an den RHEINLÄNDISCHEN HAUSFREUND, die in diesem Aufsatz aufgezeigt wurden, geeignet wären, dessen politische und weltanschauliche Orientierung zu legitimieren. Der Vergleich erlaubt vielmehr, festzustellen, in welch unterschiedlichem Sinne sich bei den hier untersuchten Entwürfen kalendari-scher Gemeinschaft jeweils von einer Entgrenzung des Ruralen sprechen lässt: Wo Hebels Kalendergemeinschaft wesentlich mit der Vorstellung eines enthierarchisierten Nebeneinanders von Lebensformen, Zeiten und Räumen verknüpft ist, da begegnen Eich und Raschke der kulturpolitischen Dominanz des Urbanen mit einer Remythisierung des ländlichen Raums, die im ruralen Dasein das Volk in seiner ursprünglichen Reinheit repräsentiert findet – mit einer »Entgrenzung« also, die letztlich nur um den Preis massiver Ausgrenzung zu haben ist.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1964): Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Alzheimer-Haller, Heidrun (2004): Handbuch zur narrativen Volksaufklärung. Berlin: de Gruyter.
- Anderson, Benedict (2006): Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised Edition. London, New York: Verso.
- Bee, Guido (1997): Aufklärung und narrative Form Studien zu den Kalendertexten Johann Peter Hebels. Münster: Waxmann.
- Bee, Guido (2012): »Johann Peter Hebels Rheinländischer Hausfreund als Kalender der Aufklärung«, in: York-Gothart Mix (Hg.): Der Kalender als Fibel des Alltagswissens. Interkulturalität und populäre Aufklärung im 18. und 19. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer, S. 175–188.
- Benjamin, Walter (2019): Nachträge. Gesammelte Schriften. Bd. 7, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (⁵2016): Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Cuomo, Glenn R. (1989): Career at the Cost of Compromise: Günter Eich's Life and Work in the Years 1933–1945 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Band 82). Amsterdam: Rodopi.
- Döhl, Reinhard (1992): Das Hörspiel zur NS-Zeit (= Geschichte und Typologie des Hörspiels. Band 2). Darmstadt: WBG.
- Eich, Günter (1991): Gesammelte Werke. Band 4: Vermischte Schriften. Revidierte Ausgabe, hg. von Axel Vieregge. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eicher, Thomas (Hg.) (1996): Das Bergwerk von Falun: Varianten eines literarischen Stoffes (= Literatur im Kontext. Band 1). Münster: LIT Verlag.
- Fabian, Johannes (1983): Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object. New York: Columbia University Press.

- Frenzel, Elisabeth/Grammetbauer, Sybille (¹⁰2005): »Bergwerk zu Falun«, in: dies.: Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 96–99.
- Friedmann, Georg (1887): Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Fahlun. Berlin: Druckerei der Berliner Börsen-Zeitung.
- Geyer, Stefan/Lehmann, Johannes F. (2019): »Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge und zur Verzeitlichung der Gegenwart um 1800«, in: Michael Bies/Michael Gamper (Hg.): Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der ersten Projektphase. Hannover: Wehrhahn, S. 33–56.
- Goppelsröder, Fabian (2023): Kalendergeschichte, Fait Divers, Twitter: zur Medienästhetik kleiner Formen. Göttingen: Wallstein.
- Härtl, Heinz (1978): »Zur Tradition eines Genres. Die Kalendergeschichte von Grimmshausen über Hebel bis Brecht«, in: Weimarer Beiträge 24, S. 58–95.
- Hebel, Johann Peter (2019): Gesammelte Werke. Kommentierte Lese- und Studienausgabe in sechs Bänden, hg. von Jan Knopf, Franz Littmann und Hansgeorg Schmidt-Bergmann unter Mitarbeit von Esther Stern im Auftrag der Literarischen Gesellschaft Karlsruhe. Göttingen: Wallstein.
- Hebel, Johann Peter (1999): Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes. Kritische/Bibliographisch erw. Ausgabe, hg. von Winfried Theiß. Stuttgart: Reclam.
- Knopf, Jan (²2007): »Kalendergeschichte«, in: Georg Braungart/Harald Fricke/Klaus Grubmüller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Boston, Berlin: de Gruyter, S. 217–220.
- Knopf, Jan (1983): Die deutsche Kalendergeschichte: ein Arbeitsbuch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Knopf, Jan (Hg.) (1982): Alltages-Ordnung: Ein Querschnitt durch den alten Volkskalender. Aus württembergischen und badischen Kalendern des 17. und 18. Jahrhunderts. Tübingen: Wunderlich.
- Koch, Hans Jürgen/Glaser, Hermann (2005): Ganz Ohr: eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland. Köln: Böhlau.
- Landwehr, Achim (2014): Geburt der Gegenwart: eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Lypp, Maria (1970): »Der geneigte Leser verstehts.« Zu J.P. Hebels Kalendergeschichten«, in: Euphorion – Zeitschrift für Literaturgeschichte 64/3, S. 385–398.
- Meibauer, Erika (2023): »Lebendiges Wissen. Verhandlungen des Populären in Walter Benjamins Hörspiel ›Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben‹ (1932)«, in: Zeitschrift für Germanistik NF XXXIII/2, S. 312–327.
- Münkel, Daniela (1997): »Radio für das Land. Der Landfunk in der NS-Zeit«, in: Westfälische Forschungen 47, S. 427–451.
- o. A. (1936): Das festliche Jahr. Ein Lesebüchlein vom Königswusterhäuser Landboten. Oldenburg, Berlin: Gerhard Stalling Verlagsbuchhandlung.
- Ong, Walter J. (2002): Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. Nachdr. London, New York: Routledge.
- Pater, Monika (2009): »Männliche Tatkraft und weibliches Sein: eine Radioidylle 1934–1940«, in: Elke Frietsch/Christina Herkommer (Hg.): Nationalsozialismus und

- Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, »Rasse« und Sexualität im »Dritten Reich« und nach 1945. Bielefeld: transcript, S. 222–243.
- Penke, Niels (2024): Formationen des Populären: Semantik und Poetik des »Volkes« um 1800. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag.
- Rohner, Ludwig (1978): Kalendergeschichte und Kalender. Wiesbaden: Athenaion.
- Rosenberg, Alfred (²⁵1942): Blut und Ehre. Ein Kampf für deutsche Wiedergeburt. Reden und Aufsätze von 1919–1933, hg. von Thilo von Trotha. München: Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf.
- Ross, Corey (2010): Media and the Making of Modern Germany: Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich. Oxford: Oxford University Press.
- Saße, Günter (2011): »Der konservierte Bergmann: Repetition und Variation eines literarischen Motivs bei Schubert, Hebel, Hoffmann und Hofmannsthal«, in: Achim Aurnhammer/Hanna Klessinger (Hg.): Johann Peter Hebel und die Moderne. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach, S. 13–30.
- Schlaffer, Hannelore (1980): »Ein Werk in seiner Zeit«, in: Hannelore Schlaffer (Hg.): Johann Peter Hebel: Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds. Ein Werk in seiner Zeit. Mit Bilddokumenten, Quellen, historischem Kommentar und Interpretation. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, S. 243–360.
- Schmidt, Thomas (2000): Kalender und Gedächtnis. Erinnern im Rhythmus der Zeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schmitz-Emans, Monika (2011): »Geschichte, aus der sich nichts lernen lässt. Zeitmodelle bei Hebel, Bichsel und Sebald«, in: Achim Aurnhammer/Hanna Klessinger (Hg.): Johann Peter Hebel und die Moderne. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach, S. 73–100.
- Selbmann, Rolf (2000): »Unverhofft kommt oft. Eine Leiche und die Folgen für die Literaturgeschichte«, in: Euphorion 94/2, S. 173–204.
- Siebert, Reinhart (1996): »Johann Peter Hebel als Genie der Popularität«, in: Carl Pietzcker/Günter Schnitzler (Hg.): Johann Peter Hebel. Unvergängliches aus dem Wiesental. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 47–102.
- Stockinger, Claudia (2018): An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt »Die Gartenlaube«. Göttingen: Wallstein.
- Stricker, Bernhard. »Hebels Nachleben. Die Kalendergeschichte als kleine Form«, in: Archiv für Mediengeschichte 19: »Kleine Formen«, S. 135–145.
- Theiß, Winfried (1977): »Nachwort«, in: ders. (Hg.): Kalendergeschichten. Stuttgart: Reclam, S. 395–430.
- Voit, Friedrich (1994): Vom »Landkalender« zum »Rheinländischen Hausfreund« Johann Peter Hebels. Das südwestdeutsche Kalenderwesen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M.: Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Wagner, Hans-Ulrich (2002a): »Martin Raschke – Radiographie«, in: Wilhelm Haefs/Walter Schmitz (Hg.): Martin Raschke (1905–1943): Leben und Werk; mit einer Lebenschronik und einer Bibliographie von Wilhelm Haefs sowie einer Radiographie von Hans-Ulrich Wagner. Dresden: Thelem, S. 303–317.
- Wagner, Hans-Ulrich (2002b): »Eine Karriere ohne Kompromiss. Martin Raschke und der Rundfunk 1928 – 1940«, in: Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen des Studi-

enkreises Rundfunk und Geschichte Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv 28/1-2, S. 5–21.

Wagner, Hans-Ulrich (1999): Günter Eich und der Rundfunk: Essay und Dokumentation (= Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs. Band 27). Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg.

Witte, Bernd (1984): »Vorwort«, in: Sabine Schiller-Lerg: Walter Benjamin und der Rundfunk: Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis (= Rundfunkstudien. Band 1). München, New York: K.G. Saur, S. XIII–XIV.

Wittenbrink, Theresia (1997): »Rundfunk und literarische Tradition«, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 996–1097.

Heimatbilder

Der Diskurs zum Ländlichen am Beispiel des sorbischen Wandkalenders MOJA DOMOWNJA/MEINE HEIMAT

Robert Lorenz

1. Stereotype Wechselspiele zum »Sorbischen Dorf«

Die sorbische Kultur wurde in ihrer Geschichte bis heute immer wieder auf den Horizont des Dorfes fixiert und in ihrer Existenz und ihrem »Wesen« fest mit dem Sozial- und Wirtschaftsraum »Dorf« in seiner konservativ-vormodernen bzw. antimodernen Lesart verknüpft.¹ Sehr prägnant brachte das zuletzt ein am 05.01.2023 erstausgestrahlter Beitrag mit dem beziehungsreichen Titel *DIE UNBEZWINGBAREN SORBEN* des Arte-Magazins *STADT LAND KUNST* (seit 2017) auf den Punkt.² Die erste Einstellung des Beitrags zeigt die in der sorbisch-katholischen Mikroregion in der Oberlausitz gelegene Crostwitzer Kirche, deren Glockenklang die Filmkamera über Wiesen hinweg ins Dorf hineinzieht, wo gerade die Fronleichnamsprozession der sorbischen *družki* (Brautjungfern) unterwegs ist. Die letzten Szenen des Beitrags findet als Rahmung wieder zu dieser Prozession zurück, diesmal speziell zu einer Mutter und ihrer Tochter. Man lernt die beiden zuvor kennen, als die Mutter der Tochter die Brautjungfern-Tracht anlegt, wobei sie zum Drehteam gewandt die Sorben als konservatives, seine Bräuche pflegendes Volk charakterisiert. »Moderne haben wir genug um uns herum«, meint sie in Minute 00:13:25. Innerhalb dieser Rahmung durch das katholische Kirchdorf und sein religiöses Milieu heißt es in Minute 00:05:12 im Sprechertext apodiktisch: »Die sorbische Gesellschaft ist ausschließlich ländlich geprägt.«

Kultur-, sozial-, und wirtschaftsgeschichtlich ist dieses Diktum mehr als fragwürdig. Allein der Blick auf die Ausbildungs- und Lebensorte sowie die intellektuellen Netzwerke eines Großteils der sorbischen *prócowarjo* (herausragende Akteure der sorbischen

1 Dies findet sich bereits in einem der zentralen Ur-Texte der Sorabistik als wissenschaftlicher Disziplin, der *STATISTIKA ŁUŽICKICH SERBOW* von Arnošt Muka aus dem Jahr 1886; vgl. Lorenz 2019: 20–23.

2 Der Beitrag ist zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Beitrags im Frühjahr 2025 in der Arte-Mediathek nicht abrufbar.

Nationalbewegung) des 19. und frühen 20. Jahrhunderts macht deutlich, wie zentral hier städtische Milieus waren. Ein wichtiger Teil der gegenwärtigen sorbischen (sub)kulturellen Szene ist in Großstädten wie Leipzig, Dresden und Berlin beheimatet, von den städtischen Zentren Bautzen/Budyšin und Cottbus/Chóšebuz im sorbischen Siedlungsgebiet gar nicht zu sprechen. Die Aufzählung ließe sich sehr lange fortsetzen.³ Doch die trotz alldem bestehende Fixierung der sorbischen Kultur im Horizont des vormodernen Bauerndorfes und an der Figuration der Tracht tragenden Frau stellen wirkmächtige Stereotype dar, die aus deutscher Mehrheitsperspektive über eine sehr lange Tradition verfügen. Mit Blick auf den beschriebenen Arte-Beitrag muss man heute eine Pfadabhängigkeit konstatieren, eine sich immer weiter perpetuierende Erzählung, in der sich ein habituelles Machtgefälle zwischen Mehrheit und Minderheit ständig fortschreibt. Dies funktioniert prinzipiell auch in einer »wohlwollenden Perspektive«, wie sie dem aus mehrheitsgesellschaftlicher Position erzählten Arte-Beitrag innewohnt. Sorbisches muss hier für die Zuschauer*innen schnell als »das Andere« identifizierbar sein, das durch seinen vorgeblichen Exotismus überhaupt erst ein Interesse an ihm rechtfertigt. Es gilt also Motive zu finden, »die die sorbische Existenz von der gleichzeitigen deutschen abheben« (Mirtschin 2006: 147), wie das Maria Mirtschin in ihrer Untersuchung zur Darstellung des Sorbischen in den Arbeiten deutscher bildender Künstler des 19. Jahrhunderts herausgestellt hat. Diese Motive sind die einer autochthonen, inselhaft-anderen Kultur, die als sesshaft und tief verwurzelt in teils archaisch anmutenden traditionellen Welten ins Bild gesetzt wird.⁴

Damit ist allerdings nur eine Hälfte des Prozesses beschrieben. Denn Stereotype werden in der Perspektive der Minderheit immer wieder zu Eigen-Stereotypen. Sie werden zu Mitteln der Selbstbeschreibung und damit zusammenhängend der Selbstbehauptung und des Empowerments umgedeutet und durch die Minderheit positiv affirmiert. In der Folge ergibt sich ein Wechselspiel: Von außen wird erwartet, eine autochthone Welt vorzufinden, die dem einzigen entspricht, was man von ihr überhaupt kennt – dem Klischee. Von innen ist man sich dieser Erwartungshaltung bewusst und das Klischee wird bekräftigt und verstärkt, indem es für gültig erklärt und nicht relativiert oder gar offen problematisiert wird. Dadurch wird seitens der Minderheit Sichtbarkeit und Diskursteilhabe erzielt – allerdings immer im Rahmen des Etablierten. In der permanenten Wiederholung erlangen die Bilder identitätspolitische Wirkmächtigkeit nach außen wie nach innen. Elka Tschernokoshewa spricht diesbezüglich in der bis heute ausführlichsten sorabistischen Medienanalyse zur sorbischen (Eigen-)Stereotypie von der im Wechselspiel zwischen Mehrheit und Minderheit herausgebildeten »Folklorisierung von Andersheit« als »wesentlichem Mechanismus« (Tschernokoshewa 2000: 102). Denn es ist eben nicht lediglich die Fronleichnamsprozession. Sondern es ist die sorbische Mutter im Beisein ihrer Tochter, die die Prozession mit ihren Worten aktiv in einen programmatischen, gegenmodernen Kontext setzt. Der Kreis ist damit geschlossen und sowohl die Vertreter der Mehrheit wie der Minderheit nehmen aus dem Kontakt das mit, was sie zuvor bereits erwartet haben bzw. über die Interessenlage

3 Überlegungen zu einer »städtischen Lesart« sorbischer Geschichte offeriert Lorenz 2024.

4 Zum Motiv der sorbischen Insel und aktuellen Tendenzen, die auf ihre räumliche Diffusion hindeuten könnten vgl. Jacobs/Laschewski 2018.

des Gegenübers vermuteten. Es wurden sowohl Stereotyp wie Eigen-Stereotyp bestärkt und beide behalten im Ergebnis ihre weiterklärende Kraft.⁵ Die Fixierung auf »das Dörfliche« wird damit von beiden Seiten als gültige Weltbeschreibung »des Sorbischen« akzeptiert.

Wie passt nun der in diesem Aufsatz im Fokus stehende sorbische Heimatkalender *MOJA DOMOWNJA/MEINE HEIMAT* in dieses Bild, anders als die von Tschernokoshewa untersuchten Medien ja kein aus der Außenposition verfasstes Publikat der Mehrheitskultur? Finden sich hier womöglich Diskursstrategien, die über das in dieser Einleitung dargelegte Wechselspiel und seine stereotypischen Pfadabhängigkeiten hinausweisen? Dieser Frage soll im Weiteren in einer bildanalytischen Annäherung nachgegangen werden, die sich methodisch an kulturanthropologischen Überlegungen orientiert, die Rolf Lindner und Johannes Moser 2006 in ihrem Beitrag zur Stereotypie von Dresden als Residenzstadt ausführten (Lindner/Moser 2006: 24). Im Rahmen sorabistischer Forschung steht die Analyse in der Forschungstradition der bereits zitierten Arbeiten von Mirtschin und Tschernokoshewa, richtet den Blick aber jetzt auf eine originär sorbische Quelle, also auf das Eigene sorbischer Kultur.

2. Der Wandkalender *MOJA DOMOWNJA*

Volks- und Hauskalender bildeten seit dem 19. Jahrhundert im deutschsprachigen ländlichen Raum eine weitverbreitete und kulturell fest verankerte Publikationsform.⁶ Dies gilt auch für die innerhalb dieses Raumes liegende sorbischsprachige Lausitz, wo im Jahr 1855 ein erster Kalender herausgebracht wurde, der auf ein sorbisches bäuerliches Lesepublikum abzielte. Der Hauskalender (die *PROTYKA*) gilt damit als eine der ältesten weltlichen Literaturgattungen in sorbischer Sprache – und erscheint in einer obersorbischen und einer niedersorbischen Version noch heute.⁷ Im frühen 20. Jahrhundert wurde der ursprüngliche volkserzieherische Ratgebercharakter der *PROTYKA* mit der breiter werdenden Basis sorbischer Autor*innen zunehmend um feuilletonistische und literarische Beiträge erweitert. Später trat noch Fotografie hinzu. Diese wird nun ab dem Jahr 1952 im Wandkalender *MOJA DOMOWNJA* zum tragenden Informationsmedium, womit innerhalb des sorbischen Kalendergenres ein neues Segment entsteht. Der jährlich, mit einigen Umbenennungen nach 1990, bis in die Gegenwart erscheinende Wandkalender nimmt in der sorbischen Bild-Publizistik damit einen besonderen Stellenwert ein. Als eine über siebzig Jahre ununterbrochen fortgeführte Langzeitreihe stellt er eines der erfolgreichsten Periodika des Domowina-Verlags dar (1987: 15 000 verkaufte Exemplare bei

5 In der Volkskunde/Europäischen Ethnologie haben Jeggel und Korff 1974 mit ihrem Text zum »Zillertaler Regionalcharakter« dieses Wechselverhältnis erstmals prägnant beschrieben. Der Prozess beschäftigt aber auch andere Disziplinen, wie zum Beispiel die Sozialpsychologie (Sinclair et al. 2005). Theoretische Übergänge zu popkulturellen Praktiken der Appropriation verdeutlicht aktuell Jens Balzer (2022).

6 Vgl. Köstlin 1992.

7 Vgl. Völkel/Hose 2014: 172–174.

öffentlich angenommenen 67.000 Sprecher*innen mit qualitativ heterogenen Kenntnissen des Sorbischen⁸) und bildet eine sehr aussagekräftige Quelle für Analysen der Entwicklungswege sorbischer Bild- und mit ihr zusammenhängender Identitätspolitik. Der Publikationszeitraum umfasst dabei beinahe die gesamte DDR-Epoche und die komplette Zeit seit der deutschen Wiedervereinigung und damit zwei wichtige Zeiträume der modernen sorbischen Geschichte. *MOJA DOMOWNJA* erscheint über die längste Zeit seines Bestehens hinweg dreisprachig (Obersorbisch, Niedersorbisch, Deutsch) und richtet sich primär an ein sorbisch sprechendes, bzw. sich im zweisprachigen Raum der Lausitz zu diesem positiv in Bezug setzendes Publikum.⁹ Der Kalender bewegt sich damit innerhalb des zu Beginn des Artikels vorgestellten Stereotypen-Systems stärker im Feld der sorbischen Eigen-Stereotypie, also in der autochthonen Sphäre des stereotypisierenden Spannungsfeldes – auch wenn nicht alle seine Bildautoren sich der Minderheit zurechnen.

MOJA DOMOWNJA erschien 1952–1991 im Wochenmodus, d.h., mit jeder neuen Kalenderwoche wechselte das Bildmotiv. In nahezu vierzig Jahren ergibt das bereits für den Erscheinungszeitraum in der DDR einen enormen Bildfundus. Nimmt man noch den textredaktionellen Teil hinzu – über Jahrzehnte hinweg befanden sich auf der Rückseite der jeweiligen Wochenblätter redaktionelle Inhalte in einem weiten feuilletonistisch-belletristischen Feld – wird schnell deutlich, dass dieser Materialkorpus im Rahmen eines einzelnen Aufsatzes nicht analytisch zu fassen ist. Vielmehr birgt der Kalender die potenzielle Quelle einer umfangreichen sorabistischen Studie zur offiziellen sorbischen Bildpolitik in der DDR und im wiedervereinigten Deutschland, zur deutschen Minderheitenpolitik, zur sorbischen Ideologieggeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zur Geschichte der sorbischen Publizistik (einschließlich des Aspekts der Buchgestaltung), zur Entwicklung der sorbisch-deutschen Autorenfotographie – um nur einige zentrale Aspekte aufzuzählen und das Desiderat zu umreißen. Der vorliegende Beitrag kann in seiner bewussten Beschränkung auf eine werkimmanente Betrachtung der Genese der Titelmotive des Kalenders daher lediglich einen Einstiegspunkt für eine umfassende Analyse anbieten, zu der an dieser Stelle dezidiert aufgerufen werden soll.

Der Wandkalender stellt jede Kalenderwoche unter ein Bildmotiv. Dabei bilden der Wechsel der vier Jahreszeiten sowie die im Jahreslauf aus sorbischer Perspektive fest in der gemeinsamen kollektiven Praxis verankerten Feste und Bräuche (vor allem die Vogelhochzeit und die Bräuche der Oster- und Erntezeit) wiederkehrende Fixpunkte. Hinzu treten in der Zeit bis 1990 die sozialistischen Feiertage und symbolischen Schwellenrituale der DDR (u.a. Tag der NVA, Internationaler Frauentag, Schulbeginn, 1. Mai, Pionier- sowie Republikgeburtstag). Der Kalender ist dabei in seiner Bildauswahl immer ideologisch – er sucht das schnell zu entschlüsselnde Stereotyp, die unmissverständliche politische Botschaft, das sofort als »schön« im Sinne der Postkarte zu erfassende Landschaftsbild oder Architekturdetail. Hier soll kein doppelter erzählerischer Boden eingezogen oder mit Hilfe der Bildauswahl Widersprüchliches oder Mehrdeutiges dokumentiert werden. Alles soll schnell und unmissverständlich zu erfassen sein und in

8 Vgl. Walde 2014: 35.

9 Für die »deutsche Sphäre« der Oberlausitz existieren eigene Wandkalender-Formate.

kontrollierten gesellschaftlichen Bahnen dahingleiten, die das Bestehende nicht hinterfragen. Er ist damit seinem Wesen nach systemübergreifend konservativ und propagiert mit den Mitteln des Populären die Vorstellung von immerwährender Fortdauer des immer schon Bekannten. Ideologiekritisch kann man hier daher von einem propagandistischen Charakterzug des Mediums sprechen, wobei sich angesichts der oben aufgeführten Überlegungen zur Stereotypie allerdings die Frage nach dem Grad der diesbezüglichen situativen Bewusstheit bei den jeweils Beteiligten stellt. Für das Titelmotiv gilt all dies in besonderer Art und Weise. Es bildet den Blickfang im Geschäft. Und es gibt die Tonalität der Innenseiten des Kalenders vor bzw. stimmt auf sie ein. Für die auf Stereotype fokussierende Bildanalyse bietet sich daher dieses Element des Wandkalenders in besonderer Art und Weise an.

Für den seit 1952 durchgängig erscheinenden Kalender lassen sich editorisch sieben Phasen unterscheiden. Sie werden im Folgenden einzeln vorgestellt und mit Fokus auf der Darstellung des Ländlichen vs. Städtischen und traditioneller vs. modernistischer Bildthemen analysiert. Dabei wird auch kurz auf wichtige Redakteur*innen, buchgestalterische Entwicklungsschritte und den redaktionellen Inhalt eingegangen. Das Hauptaugenmerk gilt aber den Titelblättern, wobei je Phase ein oder mehrere prägnante Beispiele herausgehoben werden. Im Anschluss an diesen bildanalytischen, qualitativen Teil erfolgt eine auf ihn aufbauende quantitative Auswertung der Motive. Beide Analysestränge werden im Fazit zusammengeführt.

3. Bildkorpus und Analyse

Phase I: 1951 – 1959

Die erste Phase von MOJA DOMOWNJA/MOJA DOMIZNA liegt editorisch noch vor der Gründung des Domowina-Verlags als volkseigenen Betriebs im Jahr 1958 in Bautzen/Budyšin. Die Bildredaktion und das Lektorat lagen in den Händen von Erich Krawc und Jurij Wurješ. Der Kalender mit einwöchigem Blattrhythmus erschien in einer einsprachigen obersorbischen (MOJA DOMOWNJA) und einer einsprachigen niedersorbischen (MOJA DOMIZNA) Version mit jeweils identischem Inhalt. Der Kalendertitel war in dieser Phase einsprachig Sorbisch, wie auch sämtliche redaktionellen Inhalte. Lediglich die Bildunterschriften der einzelnen Wochenmotive boten auch eine deutsche Übersetzung an. Die redaktionellen Inhalte auf den Blattrückseiten bilden eine Mischung aus beliebten Klassikern der sorbischen Literatur des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (häufig Lyrik), sowie sich allmählich verstärkender sozialistischer Agitation. Diese Mischung setzt sich auch im Kalendarium fort, wo die Geburtstage der sorbischen Klassiker neben denen von Pieck, Liebknecht, Lenin und Stalin aufgeführt sind und unter anderem auch die Niederlage von Stalingrad oder das Bombardement von Dresden auftauchen. Der Blick auf die Titelbilder lässt den Anbruch der sozialistischen Zeit mit Ausnahme

des Übergangsjahres 1959 hingegen nicht errahnen.¹⁰ Vielmehr begegnet man hier überwiegend volkskundlich-folklorisierender Trachtenfotographie bzw. -malerei aus unterschiedlichen Trachtenregionen der sorbischen Lausitz, die noch ganz der Bildästhetik und Sujetsprache der Vorkriegszeit verbunden ist. Erst das Titelblatt des Jahrgangs 1959 am Ende der Phase bricht mit diesem System. Im Jahr der Gründung des Domowina-Verlags versammeln sich hier zwar wieder Mädchen in sorbischer Tracht. Nur werden sie diesmal symbolisch von den Insignien der DDR-Gesellschaft begleitet und in diese inkorporiert – in Form der gemeinsam mit ihnen abgebildeten Jungen in der Pionieruniform der »Jungpioniere«. Damit ist die Brücke zur zweiten Editionsphase geschlagen.

Abb. 1: Phase I – Titelbilder des Kalenders 1952–1959.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase II: 1960 – 1979

Diese Phase umfasst nahezu die kompletten beiden mittleren Jahrzehnte der Existenz der DDR. Der Kalender bildet innerhalb dieser Zeit einen festen Stil aus und erreicht bezüglich des gestalterischen Aufwands in den 1970er Jahren einen Höhepunkt (u.a. finden sich hier wertige Sonderblätter mit Grafikdrucken, die Titelblätter sind grundsätzlich farbig). Das Text- und Bildlektorat wechselt in der Zeit immer wieder, wobei unter anderem Ben Budar, Eberhard Kahle und Sieghard Kozel personelle Konstanten bilden. Bei der Bebilderung wird einerseits auf den DDR-Pressedienst ADN zurückgegriffen, sodass sich immer wieder Motive ohne eigentlichen Lausitzer Bezug finden, die sich aus der allgemeinen Bildpropaganda der DDR speisen (besonders deutlich wird das bei den sozialistischen Feiertagen). Andererseits wird die zunehmende Professionalisierung im

10 Als Vorlage der Fotos dienten die in der Sorbischen Zentralbibliothek Bautzen/Budyšin aufbewahrten Exemplare des Kalenders. Die Bildrechte für die Abbildungen 1–11 liegen beim Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

sorbischen Feld dadurch verdeutlicht, dass mit Fotografen wie Erich Schutt und Gerhard Große¹¹ nun auch eigene Lausitzer Bildautoren existieren, die sich als Beobachter der zweisprachigen Lausitz etabliert haben. Diese Professionalisierung betrifft auch die grafische Gestaltung, für die mit Ursula Lange eine anerkannte Buchkünstlerin tätig ist, die auch dem Kalender ihren Stempel aufdrückt. Im Gegensatz zur vorherigen Phase hat sich nun der deutsche Textanteil stark erhöht (u.a. ist das Herausgeber-Editorial von nun an immer zweisprachig). Eine These wäre, dass der Verlag so auf sich wandelnde Sprachpraktiken und -kenntnisse in der Lausitz reagiert.¹² Ab 1972 existiert keine eigene niedersorbische Ausgabe mehr, der Kalender ist von nun an dreisprachig und erscheint einheitlich für Ober- und Niederlausitz. Bei den redaktionellen Inhalten fällt eine stark forcierte sozialistische Agitation auf, vor allem die 1960er stehen nahezu vollständig im Zeichen von sozialistischem Aufbau, gesellschaftlicher Modernisierung, dem Aufbau der Lausitzer Energie- und Kohleindustrie, der Durchsetzung der LPG, der Propagierung des Pionierlebens usw. Erst ab Mitte der 1970er ebbt diese Tendenz wieder allmählich ab. Dies spiegelt sich auch in den Titelbildern wider:

Abb. 2: Phase II – Titelbilder des Kalenders 1960–1966.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

- 11 Für einen Überblick über das photographische Werk der beiden Autoren vgl. Matschie 2012, 2016.
 12 Etwa ab dem Jahr 1960 beschleunigte sich außerhalb der obersorbisch-katholischen Region der Übertritt von der Zweisprachigkeit zur deutschen Einsprachigkeit im sorbischen Siedlungsgebiet; vgl. Marti 2014: 548–550.

Abb. 3: Phase II – Titelbilder des Kalenders 1967–1973.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Abb. 4: Phase II – Titelbilder des Kalenders 1974–1979.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Die Erweiterung der Sujets gegenüber Phase I ist deutlich. So thematisieren die Jahrgänge 1966 und 1972 Urlaub und Freizeitsport. Auffällig ist auch eine lokale Ausdehnung auf die gesamte Lausitz mit dem »deutschen« Bergland (1962, 1968, 1977) und den mittelalterlichen Marktplätzen der Städte des einstigen Oberlausitzer Sechsstädtebundes Kamenz/Kamjenc und Löbau/Lubij (1969, 1975), die zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahrzehnten jenseits der sorbisch-deutschen Sprachgrenze liegen. Die nach wie vor als Sujet wichtige sorbische Trachtenfolklore wird mit einem nur noch halb-traditionell gekleideten Brautpaar (1970) und dem Tanzpaar in der Mittelalter und sozialistische Moderne verbindenden Innenstadt von Bautzen/Budyšin (1974) ebenfalls in einen gegenwärtigen Bildrahmen gerückt. Besonders augenfällig in Bezug auf die angeführte sozia-

listische Agitation sind die Titel der Jahre 1963 und 1967. Sie behandeln den Aufbau der Energiewirtschaft und den mit ihr einhergehenden technischen (Stromleitung) und sozialen (Komplexbauweise und Kindergarten-Gruppe) Wandel. Bis auf den sorbischen Titel gibt es hier in der Bildsprache keinerlei entzifferbaren Hinweis auf die Lausitz mehr, die abgebildete gesellschaftliche Modernisierung könnte in jedem Bezirk der DDR oder einem anderen Land des Warschauer Paktes spielen. Dieser starke sozialistische Internationalismus tritt erst in den letzten Jahren dieser Phase textlich wie bildredaktionell etwas zurück, wofür das Titelblatt des Jahres 1976 stehen kann: Es zeigt das neue sozialistische Stadtzentrum von Cottbus/Chóšebuz, dezent gerahmt von der alten Stadtmauer. Das Neue hat sich durchgesetzt und das Alte auf seinen Platz verwiesen. Hier kann man es, seiner ursprünglichen gesellschaftlichen Relevanz enthoben, als exotische Buntheit bestaunen, wie die sorbischen Frauentrachten des Jahrgangs 1979.

Phase III: 1980 – 1991

In der letzten Phase der DDR-Zeit setzt sich die bereits zum Ende von Phase II in Ansätzen feststellbare Fokussierung auf die als Idyll und Stilleben inszenierte Landschaft der Lausitz fort und verstärkt sich. Verantwortung hierfür tragen die beiden etablierten Lausitzer Pressefotografen Rolf Dvoracek und Erich Schutt, die für das gesamte Jahrzehnt die Bildredaktion des Kalenders übernehmen und zugleich seine einzigen Bildautoren darstellen. Sie teilen die Wochenblätter streng paritätisch untereinander auf. Dadurch erhält der Kalender bildseitig eine sehr stark autorengeprägte Note, der sich auch die redaktionellen Inhalte unterordnen. Den Interessen der beiden Fotografen geschuldet, rücken Beiträge zu Kunsthandwerk und Volksarchitektur ins Themenspektrum auf, und die zuvor lange dominierende sozialistische Agitation tritt etwas zurück und wirkt häufig ritualisiert und routiniert-pflichtschuldig. Dvoracek und Schutt nutzen das reiche Platzangebot, um immer wieder ihren jeweiligen Autoreninteressen nachzugehen. So finden sich auf den Wochenblättern nun auch bildjournalistisch an Alltagsszenen und Atmosphärischem interessierte Aufnahmen jenseits der bisher vorherrschenden Postkartenmotive und sozialistischen Bildklischees – bis hin zu Aktfotographie und Aufnahmen aus dem Lausitzer Kohlerevier, die die Beanspruchung der Landschaft oder den Arbeitsalltag der Kohlekumpel nicht vereinfachend glorifizieren. Beim Blick auf die Titelblätter fällt vor allem auf, dass sorbische Trachtenfolklore bis auf das Jahr 1980 (das redaktionell noch zur Phase II gehört) vollkommen verschwunden ist, wie generell Menschen auf diesen Titelbildern nun nahezu vollkommen fehlen. Die jahreszeitlich klar geordnete Natur rahmt hier die in stiller Idyllik liegende, hauptsächlich dörflich-agrarisch geprägte, oft in alter Bautradition wurzelnde (Kultur)Landschaft. Selbst das Kohlekraftwerk des Jahres 1983 bildet nur noch den schemenhaft-atmosphärischen Hintergrund des fokussierten bunten Herbstlaubs. Und 1981 schafft es mit dem Dorfpanorama von Hochkirch/Bukecy erstmals der Turm einer Dorfkirche als wichtiges Bildelement auf den Kalendertitel:

Abb. 5: Phase III – Titelbilder des Kalenders 1980–1984.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Abb. 6: Phase III – Titelbilder des Kalenders 1985–1991.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase IV: 1992 – 2000

Die erste redaktionelle Phase des Wandkalenders nach der deutschen Wiedervereinigung bildet für das Publikationsformat eine Zeit des Übergangs. Das Kalenderformat wird auf A4 geändert, alle Seiten sind farbig und erscheinen im Glanzdruck. Der Blatt-rhythmus wird auf einen zweiwöchigen Modus umgestellt, die Anzahl der Bilder sinkt damit also um die Hälfte. Im Kalendarium werden weder staatliche Feiertage noch die Geburtstage wichtiger Persönlichkeiten aufgeführt, einzig die religiösen Festtage tauchen noch auf. Auch die redaktionellen Inhalte auf den Kalenderblattrückseiten werden stark eingekürzt. Die Bildredaktion dieser Phase liegt mit Jürgen Matschie bei einem

etablierten Lausitzer Fotografen, der bis auf den Jahrgang 1992 auch der einzige Bildautor ist – womit sich die starke Dominanz eines Fotografen auch hier weiter fortsetzt.¹³ Matschie setzte die inhaltliche Tendenz der 1980er Phase fort – auch hier bleibt der Fokus auf kunst- und baugeschichtlich grundierten Stilleben und stimmungsvoller Landschaftsfotographie ohne sichtbare Menschen. Die Titelbilder zeigen eine aufgeräumt-pittoreske, zeitlich entrückte Lausitz jenseits modern wirkender Szenerien:

Abb. 7: Phase IV – Titelbilder des Kalenders 1992–2000.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase V: 2001 – 2014

Waren die Veränderungen in der Phase IV noch graduell, so muss man jetzt von einem publizistischen Neustart des Formats sprechen. Der Wandkalender heißt von nun an ŁUŽICA – LAUSITZ – ŁUŻYCA und legt damit nach fünfzig Jahren den Begriff »Heimat« im Titel ab.¹⁴ Das Kalenderformat liegt jetzt nahezu bei A3 und es gibt nur noch ein Kalenderblatt je Monat. Die redaktionellen Beiträge entfallen völlig. Damit liegt die inhaltliche Erzählung des Kalenders nun endgültig auf seiner photographischen Ebene und beim Bildredakteur und alleinigen Bildautor, mit Gerald Große wieder ein etablierter Fotograf mit jahrzehntelanger Erfahrung im deutsch-sorbischen Themenfeld. Unter Großes Federführung kehren wieder Menschen auf einzelne Kalenderblätter zurück, allerdings sind sie ausschließlich bei der Ausübung traditioneller Bräuche bzw. folklorisierter Brauch-Events abgebildet. Für die Titelbilder gilt das nicht, hier dominiert wiederum

13 Zum Werk von Jürgen Matschie vgl. Matschie 1994, 2020.

14 Die Frage nach einem spezifisch sorbischen/wendischen Diskurs um »Heimat« beim Blick auf die Lausitz ist in ihrer Komplexität im Rahmen dieses Beitrags nicht darstellbar, da sie in ihrer Spannweite von der minderheitenpolitischen Vorstellung eines (rechtlich nicht existenten) Staatsgebietes bis zur poetischen Phantasielandschaft reicht. Einen Einstiegspunkt liefern Norberg/Kosta 2010.

menschenlose, ländliche Idyllik, wobei die Häufung der Abbildung von Dorfkirchen auffällig ist:

Abb. 8: Phase V – Titelbilder des Kalenders 2001–2007.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Abb. 9: Phase V – Titelbilder des Kalenders 2008–2014.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase VI: 2015 – 2021

In der sich anschließenden Phase wechselt die Bildredaktion und alleinige Autorenschaft zum Lausitzer Pressefotograf Wolfgang Wittchen. Die Kalenderblattrückseiten bieten weiterhin keine redaktionellen Inhalte, allerdings wechselt das Format zum zweiwöchigen Rhythmus zurück. Im Titel tritt zum Landschaftsnamen in allen drei Sprachvarianten ein »mein« hinzu, womit der emotionale Bezug zur Region wieder stärker betont wird. Die Motivauswahl gewinnt im Vergleich zu Phase V etwas an Vielfalt und der folkloristische Fokus tritt etwas zurück. So gehören von nun an zu den Innenmotiven immer auch Bilder der rekultivierten Tagebaufolgelandschaft des Lausitzer Reviers und seiner induskulturellen Erinnerungsorte.¹⁵ Hinsichtlich der Titelbilder ist allerdings kein wesentlicher inhaltlicher Unterschied zu Phase V auszumachen:

Abb. 10: Phase VI – Titelbilder des Kalenders 2015–2021.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase VII: seit 2022

Diese letzte Feststellung gilt identisch auch für die aktuell andauernde Publikationsphase. Für sie zeichnet der sorbische Fotograf Maćij Bulank verantwortlich. Das Kalenderformat wird großformatiger, behält aber den zweiwöchigen Rhythmus bei. Das Personalpronomen verschwindet wieder aus dem Titel, dafür kehren nach langer Zeit kürzere redaktionelle Inhalte auf einige Kalenderblattrückseiten zurück. Äußerlich bleibt das Erscheinungsbild homogen – noch immer ist die abgebildete Lausitz rein dörflich und wirkt fixiert in einer diffus-vormodernen, gepflegt sanierten, als Stilleben inszenierten, menschenleeren Idyllik:

15 Eine Rezension des Kalenderjahrgangs 2015 findet sich bei Lorenz 2015.

Abb. 11: Phase VII – Titelbilder des Kalenders 2022–2024.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Wendet man sich nun einer quantitativen Analyse des Bildkorpus zu, so ist zunächst festzuhalten, dass er aus 71 Titelmotiven besteht (die Jahrgänge 1955 und 1993 fehlen im für die Recherche verwendeten Sorbischen Kulturarchiv Bautzen/Budyšin). 38 Bilder entfallen auf die Zeit der DDR, 33 Bilder auf die Zeit nach der deutschen Wiedervereinigung. In Bezug auf die hier für die Analyse herausgestellten zwei Gegensatz-Kategorien »Stadt« vs. »Land« und »modern« vs. »traditionell« ergibt sich für die Teilmenge der diesbezüglich verortbaren Motive folgende Verteilung:

Tabelle 1: Quantitative Analyse des Bildkorpus.

Zeitraum	Setting des Titelmotivs			
	Stadt	Land	modern	traditionell
1951–1959	0	4	1	5
1960–1979	5	9	7	5
1980–1991	2	9	2	2
1992–2000	0	7	0	1
2001–2014	1	12	2	3
2015–2021	0	7	0	3
ab 2022	0	3	0	0
Summe	8	51	12	19
Gesamt-korpus	11 %	72 %	17 %	27 %

Quelle: Selbstgestaltet.

Unter »Stadt« fällt neben klar städtisch markierten Räumen und Ansichten (z.B. historische Marktplätze, Neustädte in Plattenbauweise) auch städtische Infrastruktur wie Wassertürme, unter »Land« wird neben Dorfansichten, bäuerlicher Volksarchitektur und ländlich-agrarisch geprägter Kulturlandschaft (Wiesen, Wald, Felder etc.) unter anderem auch eine Windmühle verortet. »Modern« umfasst industrielle Arbeitswelten aber auch Freizeitorte wie Badeseen oder Wintersportzentren, unter »traditionell« werden zum Beispiel vormoderne ländliche Architektur und Trachtenfolklore außerhalb städtischer Settings gefasst. Es fällt auf, dass »Land« gegenüber »Stadt« in allen Publikationsphasen zum Teil deutlich überwiegt, was sich zu einem Gesamtanteil von 72 % von ländlich-dörflichen Settings aufwächst. »Stadt« tritt nennenswert als Sujet nur in der zweiten und dritten Phase auf, bildet aber auch hier nicht die Mehrheit. Bei »modern« vs. »traditionell« ist das Bild im Gesamtergebnis ausgeglichener und das Übergewicht von »traditionell« weniger deutlich. Dies ist aber klar den drei ersten Editionsphasen in der DDR-Zeit geschuldet. In der Phase II stehen wir hier dem einzigen Zeitraum gegenüber, der ein Übergewicht »moderner« Settings aufzuweisen hat und der gleichzeitig den am stärksten »städtisch« markierten Zeitraum bildet. Dies unterstreicht also auch quantitativ die Beobachtung der vorherigen inhaltlich-qualitative Analyse, in der die Jahre 1960–1979 als dominiert von Bildnarrativen sowie textredaktionellen Inhalten des Aufbaus der sozialistischen Moderne in der Ausprägung der DDR herausgestellt wurden. Bereits die nachfolgende Phase III stellt jedoch schon in der DDR die in allen anderen Editionszeiträumen herrschenden Verhältnisse wieder her. Interessant ist außerdem die tabellarische Übersicht, wenn man vier besonders häufig in der Bilderzählung transportierte Inhalte näher betrachtet, nämlich »Arbeit«, »Natur«, »Tracht« und »Kirche«:

Tabelle 2: Häufige Themenkomplexe.

Zeitraum	Inhaltsschwerpunkt des Titelmotivs			
	Arbeit	Natur	Tracht	Kirche
1951–1959	0	1	7	0
1960–1979	2	8	6	0
1980–1991	2	1	1	1
1992–2000	0	5	0	1
2001–2014	2	3	0	7
2015–2021	2	1	0	4
ab 2022	0	0	0	3
Summe	8	19	14	16
Gesamtkorpus	11 %	27 %	20 %	23 %
			(nur DDR: 37 %)	(ab 1992: 47 %)

Quelle: Selbstgestaltet.

Während die ersten beiden Themenkomplexe, über den gesamten Publikationszeitraum hinweg betrachtet, relativ gleichmäßig verteilt auftreten (wenn auch nicht immer in der gleichen Bildsprache behandelt), ergibt sich bei »Tracht« und »Kirche« eine komplette zeitliche Trennung. Alle 14 Titel zu »Tracht« (damit 20 % des Gesamtkorpus) stammen aus den DDR-Jahren, genauer aus der Zeit bis 1980. Damit macht dieser Erzählkomplex nur für den DDR-Zeitraum betrachtet in diesem 37 % der Kalendertitel aus. Nahezu spiegelbildlich dazu verhält sich das Bildthema »Kirche«. Erstmals taucht es wie geschildert im Jahr 1981 in der Gesamtansicht von Hockirch/Bukey auf, was eine absolute Ausnahme für den Publikationszeitraum der DDR bildet. Das ändert sich deutlich ab dem Jahr 2001 für die Phasen V, VI und VII. Hier konzentrieren sich insgesamt 14 Kalendertitel, auf denen Kirchtürme bzw. Kirchgebäude ein wesentlicher Teil bzw. das absolut dominierende Bildthema sind, gipfelnd in Phase VII, in der seit 2022 bisher gar kein anderes Sujet existiert. Auch hier ergibt sich auf den Gesamtkorpus betrachtet ein ähnlicher Anteil wie bei »Tracht« von 23 %. Mit Blick auf den Editionszeitraum seit 1992 schnellte dieser Wert auf 47 % hoch – damit bildet bei nahezu der Hälfte aller Titel im wiedervereinigten Deutschland »Kirche« das dominierende Motiv, mit dem absoluten Schwerpunkt auf den Jahren seit der Jahrtausendschwelle.

Im gesellschaftssystemischen Vergleich lässt sich damit zu MOJA DOMOWNJA ein Beziehungs- und Diskursfeld aufmachen, das sich folgendermaßen darstellt:

Tabelle 3: Beziehungs- und Diskursfeld MOJA DOMOWNJA.

	1951 – 1991	1992 – heute
Lausitz	ländlich-modern, intensive Nutzung, gezähmte Natur, Kulturlandschaft als Idyll	ländlich, gezähmte Natur, Kulturlandschaft als Idyll
Sorben	verbinden Tradition und Moderne im Rahmen des Sozialismus	traditionell, Festhalten am Konservativen im Angesicht der Moderne
Insignie	Tracht	Kirche
Setting	Dorf, (Stadt)	Dorf

Quelle: Selbstgestaltet.

4. Fazit

Im Ergebnis zeigt die Analyse, dass die sorbische Lausitz in den Titelbildern des Wandkalenders überwiegend im Agrarisch-Dörflichen einer vom Menschen geformten, idyllischen Kulturlandschaft fixiert wird. Dabei ist in der Zeit der DDR der Versuch augenfällig, diese Verortung mit einer Bildsprache zu verbinden, die immer wieder Elemente der (sozialistischen) Moderne enthält. Dies betrifft auch einzelne Motive, welche die sorbische Tracht zum Thema haben. Der in der DDR-Phase deutlich hervortretende Trachten-Folklorismus wird damit nicht als Gegenpol der Moderne inszeniert, sondern als auto-

chthone Facette in diese inkorporiert. Allerdings ist bereits im letzten Jahrzehnt der DDR eine Abkehr von dieser Diskursstrategie zu beobachten, ebenso wie auch die bereits hier vollzogene Einstellung der Versuche, Sorbisches in städtischen Sujets zu verorten. Insgesamt kann man konstatieren, dass mit dem Beginn der 1980er Jahre die zuvor (und in der Geschichte des Kalenders solitär) in den 1960er und 1970er Jahren aufgebaute modernistische Bildsprache zugunsten von Motiven der Ländlichkeit aufgegeben wird, die eine zeitlose, im Traditionellen und Pittoresk-Idyllischen wurzelnde Lausitz-Erzählung offerieren. In ihr sind Bildelemente der industriellen Moderne allenfalls als Spurenelement enthalten ist – nicht einmal das in der Lausitz des 21. Jahrhundert in Stadt und Land allgegenwärtige Automobil schafft es nach 1975 noch auf eines der Motive, dafür aber 2018 ein bäuerlicher Leiterwagen. Diese Tendenz verstärkt sich ab 1992 noch, wobei hier nun christlich-religiöse Bildelemente immer mehr dominieren.

Damit schließt sich der Bogen zur am Anfang beschriebenen Filmsequenz aus Crostwitz/Chróšćicy mit der auf die Kirche und ihr Geläut fokussierenden Kamerafahrt/Tonspur und der an ihrem Ende durch die autochthone Protagonistin getroffenen Aussage. *MOJA DOMOWNJA* erweist sich damit als ein weiterer, hier aus der autochthonen Perspektive beigesteuerter Baustein des oben beschriebenen Kreislaufes aus Eigen- und Fremdwahrnehmung, der ein stabiles stereotypisierendes Erzählgeflecht »sorbische Ländlichkeit« bildet, an dem autochthone wie mehrheitskulturelle Akteure gleichermaßen teilhaben.¹⁶ Der Charakter des Wandkalenders als publizistisches Gebrauchsprodukt und seine gattungsimmanente Tendenz zum Bildästhetisch-Banalen und Plakativ-Schönen verstärken dabei seine Relevanz als Quelle für Betrachtungen zu Bildstereotypen noch. Denn die Welt des Bildkalenders strebt danach, möglichst wenig Widerstand bei den Betrachter*innen zu erzeugen. Sie ist darum bemüht, *common sense* bzw. einen kleinsten gemeinsamen Nenner des als schön Empfundene abzubilden und Bildklischees anzubieten, in denen sich möglichst große Käufer*innengruppen wiederfinden können. Die Stadt mag in der sorbischen Kulturgeschichte einen wichtigen Platz keineswegs nur als Gegen-Ort einnehmen, der urbane Raum mag auch im sorbischen Siedlungsgebiet vor allem im Zuge der Modernisierungsschübe und des Rückgangs landwirtschaftlichen Gewerbes in den Dörfern seit 1990 wachsen – im sorbischen Wandkalender bleiben die Welten klar getrennt und die sorbischen Möglichkeitsräume fest im Zeitlos-Ländlichen abgesteckt.

Wie attraktiv und wirkmächtig dieses System ist, stellte 2020 auch die Sächsische Landeszentrale für politische Bildung in ihrer für den Schulunterricht im Freistaat bestimmten Publikation *DEIN SACHSEN. DAS LAND UND SEINE VERFASSUNG* heraus. Der sorbischen Minderheit ist hier eine Doppelseite gewidmet, deren Bildkomponente das in diesem Beitrag am Beispiel eines Wandkalenders Dargelegte zum tragenden Element der politischen Bildungsarbeit über das sorbische Volk an sächsischen Schulen im 21. Jahrhundert erklärt. Wir finden hier alle zuvor in der Analyse als Kernbestand des sorbischen/wendischen (auto)stereotypen Bildreservoirs herausgestellten Elemente wieder: Trachten-Folklore, christlich-religiös konnotiertes Brauchtum, reich verzierte

16 Ein weiteres sehr prägnantes aktuelles Beispiel für die gemeinsame Arbeit an diesem System wird in Lorenz 2024 anhand eines Imagefilms des Landkreises Bautzen/Budyšin aus dem Jahr 2019 beschrieben.

Volkskunst in Form des Ostereies, eine von einem Kirchturm dominierte Dorfsilhouette, eine als Idyll gezeigte agrarische Kulturlandschaft. Keine der abgebildeten, als sorbisch markierten Figuren tritt aus dieser Konfiguration heraus. Einzig ein Lieferwagen im Hintergrund gestattet die Verortung des Settings in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts. Ob bei der Erstellung dieser Grafik zu sorbischen Institutionen und Vertreter*innen Kontakt gesucht wurde, ist zweifelhaft. Wie die Analyse in diesem Text gezeigt hat, wäre aber auch dadurch eine andere Bildsprache nicht bereits von sich aus gewährleistet gewesen.

Abb. 12: Doppelseite zum Sorbischen Volk in Schulze/Martini 2020.



Copyright: Sächsische Landeszentrale für politische Bildung, Illustrationen: André Martini.

Literaturverzeichnis

- Balzer, Jens (2022): Ethik der Appropriation. Berlin: Verlag Matthes & Seitz.
- Jeggle, Utz/Korff, Gottfried (1974): »Zur Entwicklung des Zillertaler Regionalcharakters. Ein Beitrag zur Kulturökonomie«, in: Zeitschrift für Volkskunde 70, S. 39–57.
- Köstlin, Konrad (1992): Volkskalender im 19. und 20. Jahrhundert – Zeitweiser, Lesestoff und Notizheft. Cham: Christine Osswald Verlag.
- Lindner, Rolf/Moser, Johannes (2006): »Dresden. Ethnografische Erkundungen (in) einer Residenzstadt«, in: dies. (Hg.): Dresden. Ethnografische Erkundungen einer Residenzstadt. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 11–35.
- Lorenc, Robert (2015): »Moja Lužica. Recensije«, in: Rozhľad 65/1, S. 21–24.

- Lorenz, Robert (2019): »Sorben (er)zählen. Arnošt Mukas »Statistik der Lausitzer Sorben«, in: Arnošt Muka: Statistik der Lausitzer Sorben. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 14–26.
- Lorenz, Robert (2024): »Sorbisches entlang der Via Regia. Minderheitenerfahrung in der Verflechtungslandschaft Oberlausitz«, in: Lausitz – Łužica – Łužyca. Aspekte der Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte einer zentraleuropäischen Brückenlandschaft. URL: <https://doi.org/10.58079/vkgt> (zuletzt 22.07.2025).
- Marti, Roland (2014): »Zweisprachigkeit«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 548–550.
- Matschie, Jürgen (1994): Doma. Fotografien aus der Lausitz. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Matschie, Jürgen (Hg.) (2012): Erich Schutt. Fotografien der Niederlausitz 1948–1991. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Matschie, Jürgen (Hg.) (2016): Gerald Große. Lausitzer Fotografien – Wobrazy z Łužicy: 1957–1990. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Matschie, Jürgen (2020): Tief im Osten. Die Lausitz im Wandel 1976–2020. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.
- Mirtschin, Maria (2006): Der Blick von außen. Das Bild der Sorben/Wenden in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Norberg, Madlena/Kosta, Peter (Hg.) (2010): Domownja/Heimat. Sorbische/wendische Perspektiven auf die Lausitz. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- Laschewski, Lutz/Jacobs, Fabian (2018): »Diesseits und jenseits der Insel. Über die räumliche Konstitution sorbischer Kultur«, in: Lětopis 65/2, S. 122–151.
- Schulze, Sandy/Martini, André (2020): Dein Sachsen. Das Land und seine Verfassung. URL: <https://www.slpb.de/buch/dein-sachsen-das-land-und-seine-verfassung> (zuletzt 22.07.2025).
- Sinclair, Stacey et al. (2005): »Social Tuning of the Self: Consequences for the Self-Evaluations of Stereotype Targets«, in: Journal of Personality and Social Psychology 89/2, S. 160–175.
- Tschernokoshewa, Elka (2000): Das Reine und das Vermischte. Die deutschsprachige Presse über Andere und Anderssein am Beispiel der Sorben. Münster u.a.: Waxmann.
- Völkel, Martin/Hose, Susanne (2014): »Kalender«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 172–174.
- Walde, Martin (2014): »Bevölkerungsstatistik«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 35–37.

Film- und Serienverzeichnis

STADT LAND KUNST (2017-) (Arte)

- IN OSTDEUTSCHLAND: DIE UNBEZWINGBAREN SORBEN (2023) (05.01.2023, R: Fabrice Michelin)

Wenn jeder jeden kennt

Überlegungen zu autobiographischen Zeugnissen von Tätern des Genozids an den Tutsi in Ruanda

Anne D. Peiter

1. Zur Einführung

Das Jahr 2024 ist ein Erinnerungsjahr: Vor genau dreißig Jahren kam es in Ruanda zu einem Genozid, ohne dass die Weltöffentlichkeit oder internationale Organisationen wie die UNO zum Eingreifen bereit gewesen wären (vgl. Melvern 2024). Der Beginn der Katastrophe kann genau datiert werden: Das Attentat auf den ruandischen Präsidenten Juvénal Habyarimana, dessen Flugzeug am 6. April 1994 beim Landeanflug auf die ruandische Hauptstadt Kigali abgeschossen wurde, wirkte als Auftakt für eine Massengewalt, die sich in einem jahrzehntelangen Prozess der Radikalisierung vorbereitet hatte (vgl. dazu Prunier 1995). Schätzungsweise eine Million Menschen, von denen wohl mehr als die Hälfte Kinder waren, wurden in einem Zeitraum von nur drei Monaten umgebracht (vgl. Dumas 2014a: 75–86). In der Tat zeigten sich Kontinuitätslinien, die zurück in die lange Vorgeschichte der Massentötungen wiesen: Massaker an den Tutsi Ruandas waren schon seit der so genannten »Hutu-Revolution« des Jahres 1959 (vgl. Mugesera 2014) stets Aktionen gewesen, die sich in den Dörfern, auf den ruandischen Hügeln mit ihren Streusiedlungen und damit zwischen Personen abgespielt hatten, die sich durch gemeinsamen Schulbesuch, ökonomische Austauschbeziehungen, die Zugehörigkeit zur selben Kirchengemeinde, Schule, Sprache, Kultur und Geschichte von jeher kannten und im Alltag frequentierten.¹

Zwar traten 1994 mobile Tötungseinheiten hinzu, die von Kigali und anderen Städten aus in die Dörfer gesandt wurden, um dort als »Anführer« den »Wind« (so der verbreitete Euphemismus fürs Töten) zu legitimieren und zu steuern (zum Begriff des »Windes«: Mujawayo 2011: 125). Doch es galt, dass der Tutsizid wesentlich ein Genozid der Nähe darstellte, in dem im Falle von so genannten »Mischehen« zum Teil sogar Verwandte zu

1 Der Historiker Kimonyo (2008) spricht daher vom »volkstümlichen« bzw. »populären Genozid«. Im Französischen wird der Begriff »populaire« benutzt. Siehe dazu den Titel seiner Studie RWANDA. UN CÉNOCIDE POPULAIRE.

Mördern an Mitgliedern ihrer eigenen Familie wurden (ein Beispiel dafür liefert Nsen-gimana 2019. Er wurde von seiner Mutter, einer Hutu, verraten).

Erwähnt werden muss aber auch, dass der Versuch, die Verfolgten zu retten, häufig von Hutu-Familien ausging, die nicht bereit waren, die nachbarschaftlichen Bande aufzukündigen. Zu Opfern des Genozids sind daher nicht nur Tutsi-Familien geworden. Die Zahl der getöteten Hutu – vornehmlich Menschen, die Widerstand leisteten, Menschen zu verstecken versuchten oder als politische Oppositionelle frühzeitig auf die vorbereiteten Namenslisten gesetzt worden waren – wird auf ca. 200.000 geschätzt. Das entspricht einem hohen Prozentsatz der gesamten Opferzahl und muss bei der Untersuchung der These, der Tutsizid sei ein landwirtschaftlicher Genozid gewesen, berücksichtigt werden. Jean Hatzfeld, der als Enkel von Shoah-Überlebenden nach Ruanda aufbrach und seit fast drei Jahrzehnten regelmäßig mit wichtigen Publikationen zu Ruanda an die Öffentlichkeit tritt, hat diese These durch Interviews mit Tätern im Gefängnis von Rilima plausibel machen können (Hatzfeld 2003; vgl. dazu auch Peiter 2023d). Vom »Tutsizid« zu sprechen, hat wiederum nur Sinn, wenn man damit negationistischen Thesen begegnen will (dazu Genaueres in Peiter 2024b: 252–266). Im Übrigen ist das Konzept »Genozid an den Tutsi« (mit seinen Folgen für widerständige Hutu) klarer.

Die enge Vertrautheit zwischen Hutu und Tutsi bewirkte, dass eine Phase, die bis dahin für Genozide unhintergebar gewesen zu sein schien, in gewissem Maße übersprungen werden konnte. Zwar stellte die durch die belgische Kolonialmacht in den 1930er Jahren eingeführte Pflicht, die Zugehörigkeit zu den vermeintlich feststehenden »Ethnien« (»Tutsi«, »Hutu« bzw. »Twa«) durch entsprechende Einträge in den Pässen zu markieren, die Voraussetzung für die Identifizierung der prospektiven Opfer dar (vgl. dazu Chrétien/Kabanda 2016). Doch galt zugleich, dass in den Dörfern ohnehin jede*r wusste, wer zu welcher Gruppe gehörte, d.h. wer zu töten bzw. zu verschonen war.

Die Barrieren, die im ganzen Land errichtet wurden, um die Verfolgten an der Flucht zu hindern, hatten zum Ziel, die Morde »im Dorf«² bzw. auf dem eigenen »Hügel« zu halten, will heißen: eine Situation zu vermeiden, in der die Identifizierung schwieriger geworden wäre. Festzustellen ist also eine charakteristische Mischung aus bürokratischen Maßnahmen – d.h. Implementierung von vermeintlich feststehenden, ethnischen Identitäten – auf der einen Seite sowie dörflichem Alltag und seinem »Wissen« auf der anderen. Die ethnischen Markierungen in den Pässen entsprachen, wenn Identitäten von dorffremden Autoritäten kontrolliert wurden, stets einer Entscheidung über Leben und Tod. Zugleich konnten Kontrollen aber oft unterbleiben, weil die Mörder*innen, die vor Ort lebten, ihre Opfer genau kannten und sie »ethnisch« zuzuordnen verstanden.

Diese einleitende Skizze mag genügen, um zur eigentlichen Fragestellung überzuleiten. Es wird im Folgenden darum gehen, Kontinuitäten und Brüche im bäuerlichen Leben darzustellen, die sich im Frühjahr 1994 durch die Vernichtungspolitik ergaben. Am Beispiel von Aussagen ausgewählter Täter, die im Gefängnis von Rilima befragt worden sind, möchte ich zunächst zeigen, dass der Werkzeuggebrauch den Mördern den Eindruck vermittelte, sie setzten ihre gewohnte Arbeit fort. Zugleich schufen die mit dem Genozid einhergehenden Plünderungen jedoch eine »Ausnahmezeit«, die von den Beteiligten als festlicher Rausch erlebt wurde.

2 Siehe dazu Dumas' (2014b) Studie GÉNOCID AU VILLAGE. LE MASSACRE DES TUTSI AU RWANDA.

Die Gewalt, die man, sozusagen in Stellvertreterschaft, auch gegen die Rinder der Tutsi richtete, hatte das Ziel, die Verfolgten psychologisch zu schwächen. Symbolisch bezog sie sich auf die im rassistischen Diskurs vorgenommene Gleichsetzung von Mensch- und Tierkörper. Die Qual, die man den Tieren zudachte, sollte zugleich auch die Menschen treffen, die sich diesen verbunden fühlten.

Der Ursprung dieses tödlichen Ressentiments gegen Mensch wie Tiere, das sich im Laufe der Jahrzehnte verselbständigt und radikalisiert hat, liegt im kolonialen Zeitalter: Der sich im Kolonialismus verbreitende Hamitenmythos hatte die Tutsi zu Fremden im eigenen Land erklärt und so die Grundlage für das pseudowissenschaftliche Argument gelegt, es bestünden in Ruanda »ethnische Unterschiede«, die sich auch physisch an den drei Gruppen – den Hutu, den Tutsi und den Twa – ablesen ließen. Diese historischen Hintergründe sind wichtig, um zu verstehen, wie es möglich war, dass 1994 die Bereicherungsmöglichkeiten jede Verbundenheit mit den einstigen Nachbar*innen aushebelten.

Der Blick auf die Selbstwahrnehmung einiger Täter in autobiographischen Zeugnissen soll zeigen, dass die Phase der Plünderungen euphemistisch als eine glückliche »Jahreszeit« imaginiert wurde, die es für die »Ernte« zu nutzen galt. Einerseits war der bäuerliche Alltag völlig suspendiert, denn niemand ging mehr aufs Feld. Andererseits folgte der Mordapparat bestehenden landwirtschaftlichen Routinen. Entsprechend erschienen den Täter*innen die Möglichkeit, sich des Besitzes der Verfolgten zu bemächtigen, als »Lohn« für eine Mühe dar, die ganz wie das Bestellen von Feldern als »Arbeit« anzusehen sei. Auf Basis dieser Selbstzeugnisse soll dieser Beitrag deutlich machen, dass sich 1994 in Ruanda inmitten der ruralen Welt eine verstörende Mischung aus Routine und potlatchartigem Wohlbefinden ergab, in der die Tutsi als Menschen vollkommen aus dem Blick gerieten.

2. Landwirtschaftliches

Die autobiographischen Zeugnisse sowohl der Opfer- als auch der Täter*innen-Gruppe verdeutlichen die Plausibilität der schon erwähnten These, die der französische Journalist Jean Hatzfeld im Zuge seiner langjährigen Gespräche mit überlebenden Opfern, Täter*innen sowie deren Nachkommen aufgestellt hat: Dass nämlich dieser Genozid *auch* (wenngleich nicht nur) ein »génocide agricole«, d.h. ein »landwirtschaftlicher Genozid« gewesen sei (Hatzfeld 2003: 79).³

Damit war zuerst einmal gemeint, dass mit Gerätschaften getötet wurde, die bis dahin bei der täglichen Feldarbeit benutzt worden waren. Die Machete ist zum Symbol für den Tutsizid insgesamt geworden. Es ist kein Zufall, dass viele Publikationen bei der Gestaltung ihrer Cover auf dieses Werkzeug rekurren, d.h. dass die Machete zum *pars pro toto* für die genozidale Gewalt insgesamt wird. Brandstetter wendet ein, dass die Machete erst rückblickend zum »traditionellen Werkzeug« erklärt worden sei. Sie hält die Sichel für wichtiger. Dass die Autoritäten plötzlich so sehr die Machete hervorgehoben hätten, habe mit dem Ziel gedient, »den Anschein zu erwecken, der Genozid sei eine impulsiv-

3 Das Buch liegt auch in deutscher Übersetzung vor: Hatzfeld 2004.

ve Form der Selbstverteidigung des (bäuerlichen) Volks und spontaner Ausdruck seines Zorns [...].« (Brandstetter 2001: 163; dazu auch Des Forges 1999: 128f.)

Es seien nur zwei Beispiele angeführt, um klar zu machen, dass hier einerseits ein wichtiger Punkt benannt, andererseits aber auch eine gewisse visuelle Stereotypisierung in Gang gesetzt wurde, die andere Mordinstrumente und Tötungsformen in den Hintergrund treten ließ. Das erste Buch (siehe Abb. 1) betrifft eine kritische Auseinandersetzung mit der Rolle, die Frankreich im Genozid spielte. Der Titel lautet *LE SABRE ET LA MACHETTE* (»Der Säbel und die Machete«; Übersetzung A.P.).

Abb. 1: Covergestaltung von François Graner
LE SABRE ET LA MACHETTE.



Quelle: <https://www.ibuka-france.org/produit/le-sabre-et-la-machette-officiers-francais-et-genocide-tutsi/> (zuletzt 22.03.2024).

Abb. 2: Covergestaltung von *AUCUN TÉMOIN NE DOIT SURVIVRE* (Human Rights Watch 1999).



Quelle: https://www.amazon.fr/Aucun-t%C3%A9moin-ne-doit-survivre-g%C3%A9nocide/dp/286537937X/ref=sr_1_fkmro_1?__mk_fr_FR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=32RAFMEGGYNHI&dib=eyJ2IjoiMSJ9.CfPKZEI9A-HoiavRrVZ3hg.dY53zFNFrCUTk3lBwDGBmoZpFddhYv__6vAq9jTiGII&dib_tag=se&keywords=aucun+t%C3%A9moin+ne+doit+survivre&qid=1711092894&s=books&sprefix=aucun+t%C3%A9moin+ne+doit+surviv%2Cstrip+books%2C290&sr=1-1-fkmr (zuletzt 22.03.2024).

Das zweite Buch (siehe Abb. 2) trägt den Titel *AUCUN TÉMOIN NE DOIT SURVIVRE* (»Kein Zeuge darf überleben«; Übersetzung A.P.) und zeigt einen großen Berg von Macheten. Da dieses Buch sehr früh erschien (1999) und häufig zitiert wird, mag es bezüglich der visuellen Gestaltung anderen Publikationen als Vorbild gedient haben.

Mir scheint dieser visuelle Aspekt aus zwei Gründen interessant zu sein. Erstens zeigt das Bestehen oder Nicht-Bestehen von Tendenzen zur massiven »Ikonographisierung«, inwieweit überhaupt Interesse an einem bestimmten Thema existiert. Hinzu kommt zweitens, dass sich an der Buchcover-Gestaltung Entwicklungen in der Gedenkpolitik verschiedener Länder ablesen lassen. Während in Frankreich, Belgien und den USA das Macheten-Motiv durchgängig zu finden ist, kann für Deutschland eine solche Dominanz nicht nachgewiesen werden. Das scheint mit dem allgemein sehr schwach ausgeprägten Interesse an Ruanda und der Marginalität der Forschung zu diesem Land zu tun zu haben. In Belgien und nicht zuletzt in Frankreich flaut aufgrund der schuldhaften Rolle der beiden Länder die Debatte über die eigenen Fehler weiterhin nicht ab (vgl. Rapport Duclert 2021). Mehr noch: Es hat Jahrzehnte gebraucht, bis diese Debatten wirklich in Gang kamen.

Bezüglich der Frage nach dem Ländlichen ist von Bedeutung, dass die »Handarbeit des Tötens« stark hervorgehoben wird, während die Massaker, die von »Mord-Profis«, vor allen Dingen der Terror-Miliz der *Interahamwe*, begangen wurden, dahinter zurücktreten. Es ist erwiesen, dass die Regierung Habyarimana schon im Vorfeld des Genozids, vor allen Dingen aus China kommend, Granaten, Munition und andere Waffen eingekauft hatte (vgl. *Livraison de matériels militaires* 1991).⁴ Diese wurde später an die bäuerliche Bevölkerung verteilt. Macheten spielten neben Stichwaffen eine entscheidende Rolle. Dass das erstgenannte Werkzeug ikonographisch »Karriere« gemacht und die zahlenmäßig sehr bedeutsamen Tötungen durch die Miliz der *Interahamwe* mit ihren Fernwaffen und Granaten in den Hintergrund gedrängt hat, ist erinnerungspolitisch bedeutsam. Es war dann leichter möglich, die Behauptung aufzustellen, in Wirklichkeit habe es sich gar nicht um einen (geplanten) Genozid gehandelt. Vielmehr müsse vom »spontanen Ausbruch« einer Art von »Volkszorn« ausgegangen werden, der sich am Tod des Präsidenten entzündet habe (s.o.). In der Folge sei dies zwar auf Gewalt hinausgelaufen, doch es habe sich um »nichts weiter« als um ein »Pogrom« gehandelt (zum Negationismus, der in solchen Thesen enthalten ist vgl. Hochmann 2023: besonders 106).

Die These vom »landwirtschaftlichen Genozid« erklärt sich nicht allein durch die Wahl der Waffen, sondern auch durch die von den Täter*innen behauptete strukturelle Ähnlichkeit zwischen Feld- und »Tötungsarbeit«: Quer durch das Land folgten die Bäuerinnen und Bauern denselben Uhrzeiten wie zuvor, d.h. das Töten beschränkte sich auf die Stunden, in denen es genug Licht gab, um der Opfer habhaft zu werden.⁵ Routinen, die von jeher die Feldarbeit bestimmt hatten, seien – so zumindest die Behauptung der von Hatzfeld befragten Täter (hier ausschließlich Männer) – auf die neue Tätigkeit

4 Siehe auch weitere Archivmaterialien auf: <https://francegenocidetutsi.fr/fgtcherche.php?auteur=&dated=&datef=&titre1=Chine&titre2=&cit1=&cit2=&journal=&type=&fonds=> (zuletzt 06.02.2025).

5 Dies ist eine Beobachtung, die von ganz unterschiedlichen Täter*innen hervorgehoben worden ist (siehe Hatzfeld 2003: 77; 97–98).

übertragen, familiäre Rhythmen und Gewohnheiten nicht durchbrochen worden: Es sei ziemlich genau voraussagbar gewesen, zu welcher Uhrzeit die Männer von ihren täglichen »Aktionen« nach Hause zurückkehren würden. Frauen waren besonders an Plünderungen stark beteiligt. Sie nahmen zwar auch an den Morden teil. Aus den Interviews, die Hatzfeld in Nyamata führte, geht jedoch hervor, dass die Tötungsaktionen in den Sümpfen von Männern betrieben wurden. So erklärt sich, dass die Frauen hier vor allen Dingen von der Rückkehr ihrer Männer berichten.

3. Erntezeit

Es kam jedoch auch zur Erfahrung einer deutlichen Zäsur bezüglich des bisherigen Alltags. Diese Zäsur betraf den Moment der »Ernte« (vgl. das Zeugnis von Pio Muturinge in: Hatzfeld 2003: 71).⁶ Als die Täter*innen begannen, Felder, Tiere und Häuser der Opfer – nicht zuletzt Türen, Dächer und Fenster – zu plündern, gewannen viele den Eindruck, dass sie ihre Familien leichter denn je zuvor satt und reich machen konnten:

»Pour les plus simples cultivateurs, c'était revigorant de laisser la houe dans la cour. On se levait riches, on se couchait rassasiés, on menait une vie à satiété. Le pillage est plus valorisant que la récolte, puisqu'il profite à tout le monde équitablement.« (Ignace Rukiramacumu [= Täter] in Hatzfeld 2003: 72)⁷

Ein nie dagewesener Überfluss wurde erfahren, der von vielen als berauschend erlebt wurde. Der getakteten, oft unter der Anleitung der extremistischen *Interahamwe* durchgeführten Tötungs-»Arbeit« standen die allabendlichen Feste, Trinkgelage und Tanzvorführungen gegenüber. Hier konnte die Erleichterung darüber erlebt werden, dass die vermeintlichen Autoritäten einem die Verantwortung abgenommen hatten.

Auf der einen Seite wurden die Massaker von diesen als eine »Pflicht« dargestellt, der die gesamte Hutu-Bevölkerung widerspruchslos nachzukommen habe. Argumentiert wurde damit, dass die unbezahlte Dienstpflicht – z.B. zur Instandhaltung der Infrastruktur des Landes – auch zuvor zu den monatlichen Aufgaben eines*iner jeden Bürger*in gehört habe.

Auf der anderen Seite spricht aus den Zeugnissen das genaue Gegenteil von organisatorisch-staatlichen bzw. bäuerlichen Routinen: Zu den Motiven, sich am Genozid zu beteiligen, gehörte keineswegs nur die Tatsache, dass sich die Täter*innen in puncto Werkzeuggebrauch selbst als Profis erlebten. Vielmehr bedeutete der Genozid auch einen Ausbruch aus dem Alltag von Sorgen, die sich durch Landmangel, Trockenheit und andere, unvorhergesehene Probleme der bäuerlichen Arbeit erklärten. Der Widerspruch

6 Beschrieben wird hier, dass sich die Täter*innen nur hätten bücken müssen, um Wellblechdächer zu »ernten«. Es erfolgte also sprachlich eine Überlagerung von Bildern aus dem Bereich der bäuerlichen Arbeit und den Plünderungen in den Häusern der Opfer.

7 »Für die einfachsten Bauern war es aufmunternd, die Hacke im Hof stehen zu lassen. Wir standen reich aus unseren Betten auf, wir legten uns gesättigt nieder, wir führten ein Leben der Sätttheit. Das Plündern ist dem Ansehen förderlicher als die Ernte, denn es war für alle gleichermaßen nützlich.« (Übersetzung A.P.)

zwischen dem Konzept von ›Pflicht‹ und der Neuorganisation der Abende in den jeweiligen Ortschaften bestand also darin, dass man mit einer Häufigkeit Feste organisieren konnte, die so zuvor nie denkbar gewesen wäre. Die Männer berichteten durchgehend, sie seien erleichtert gewesen, weil sie ›ernten‹ konnten, ohne säen zu müssen – Fleisch, Nahrung, Gegenstände und nicht zuletzt neues Land schienen durch die Morde plötzlich ›einfach so‹ da zu sein. Den Überfluss konnte man dann für die ›festliche Ausnahmezeit‹ nutzen:

»On s'endormait le soir en sécurité, sans plus aucun souci de sécheresse. On avait oublié nos tourments de cultivateurs. On mangeait copieusement de la nourriture vitaminée. Il y a même des gens, parmi nous, qui ont goûté des pâtes et des sucreries comme les bonbons pour la première fois de leur vie. Puisqu'on s'approvisionnait sans payer, au centre de Nyamata, dans des magasins où les cultivateurs n'étaient jamais entrés.« (Léopold Twagiyezura [= Täter] in Hatzfeld 2003: 69)⁸

Zur Untersuchung der Frage, wie bäuerliche Täter*innen und ihre Familien den Tutsizid erlebt haben, gehörten also notwendig diese beiden Aspekte: Zum einen ist eine Ritualisierung des Tötens festzustellen, die sich von der zeitlichen Organisation und den Werkzeugen her an der Landwirtschaft ausrichtete. Dem steht jedoch ein potlatchartiger Ausbruch aus der bisherigen Armut gegenüber, der die Kollektive der Tötungseinheiten neu zusammenschweißte und den Genozid als dörfliches Fest erscheinen ließ, das sich allabendlich wiederholen ließ und dem bisherigen Alltag einen vollkommen neuen Anstrich gab.⁹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass zwei Arten der sozialen Rahmung eine Orientierungshilfe für die kollektive Gewalt boten: Die Zeugnisse dokumentieren zum einen die Idee, eigentlich sei alles ganz so geblieben wie zuvor: Ob man nun einen Bananenhain beschnitt oder amputierend ganzen Familien die Extremitäten vom Körper trennte, schien den immer gleichen Machetenschlag zu erfordern. Der Genozid wurde dargestellt als eine Fortsetzung der landwirtschaftlichen Tätigkeiten, indes die Aufrechterhaltung von Arbeitsrhythmen und -zeiten als Beweis dafür galt, dass man, ganz wie zuvor, schlicht ›zur Arbeit‹ gegangen sei.

Dagegen stehen dann aber andere Vergemeinschaftungsprozesse, die nicht durch die Ritualisierung und Normalisierung von ›Arbeits‹-Vorgängen zustande kamen, sondern Zugehörigkeit auf der Grundlage von Dorffesten einforderten. So wie der soziale

8 »Des Abends schliefen wir ohne jede Sorge bezüglich der Trockenheit in Sicherheit ein. Wir hatten unsere Probleme als Bauern vergessen. Wir aßen vitaminreiche Nahrung in großen Mengen. Es gab sogar Leute unter uns, die zum ersten Mal in ihrem Leben Nudeln und Süßigkeiten wie Bonbons ausprobierten. Denn wir versorgten uns, ohne zu bezahlen, im Zentrum von Nyamata, und zwar in Geschäften, in die die Bauern zuvor noch nie den Fuß gesetzt hatten.« (Übersetzung A.P.)

9 Die Mitglieder der Interahamwe waren z.T. hochmobil und nahmen daher nicht mit der Regelmäßigkeit an den Dorffesten teil, die sich bei den zivilen Akteur*innen zu einer Routine entwickelten. Dennoch gab es in Nyamata hochgestellte Persönlichkeiten, die eine Art Scharnierfunktion zwischen den Zivilist*innen und den Milizen darstellten. Diese Männer verfügten dann auch über Informationen, die über den eng umzirkelten Bereich des eigenen Ortes hinausreichten. Sie wurden nach dem Genozid als Hauptverantwortliche klassifiziert. Hatzfeld hat dies in seinem biographischen Abriss zu all seinen Interviewpartnern aufgeschlüsselt (vgl. Hatzfeld 2003: 275–282).

Druck bezüglich der Massaker sämtliche Männer sowie – zum Teil mit Verschiebungen bezüglich der jeweils zugewiesenen Aufgaben – auch die erwachsenen Frauen, ja sogar Jugendliche und Kinder betraf (vgl. Dumas 2014a; Dumas 2000), so wurden all diejenigen mit Misstrauen bedacht, die sich nicht an den Feiern beteiligen wollten. Die Gemeinschaftsbildung ging mit der Ausgrenzung derer, die bei den Tötungen nicht genug Eifer zeigten, Hand in Hand. Ein gewisser Alphonse Hitiyaremye erzählt, wie er selbst vorbehaltlos die Freude genossen habe:

»Le premier soir, en revenant du massacre de l'église, la réception était très bien organisée par les encadreurs. On s'est tous retrouvés sur le terrain de football du départ. Les fusils tiraient dans les airs, les sifflets et des instruments musicaux conjoints résonnaient. Les enfants ont poussé vers le milieu toutes les vaches rameutées dans la journée. Le bourgmestre Bernard a offert les quarante les plus grasses aux *Interahamwe*, pour les remercier; les autres vaches, à la population pour l'encourager. On a passé la soirée à les abattre, à chanter et à bavarder des nouveaux jours qui se promettaient. Ce fut la fête la plus emballante.« (Alphonse Hitiyaremye [= Täter] in Hatzfeld 2003: 105)¹⁰

Die Aufteilung der Beute, die Regelung der Frage, wer welches Stück Land, welches Feld, welchen Gegenstand bekommen sollte, erfolgte im Rahmen von Zusammenkünften, bei denen der Genuss von Alkohol eine große Rolle spielte. Die soziale Kontrolle, die den ganzen Tag über stattgefunden hatte, setzte sich fort, jetzt aber vermeintlich ins ›Unbeschwert-Freudige‹ gewendet.¹¹

4. Tierqual

Neben Arbeit und Feiern ist noch ein dritter Punkt zu nennen. Er macht gleichfalls die landwirtschaftliche Fundierung des genozidalen Apparates plausibel. Gemeint ist die Qual, die den Rindern der Tutsi-Familien von den Schergen zugefügt wurde. Hier spielte die rassistische Zuschreibung eine Rolle, der zufolge die Tutsi ›hamitische‹ Rinderzüchter seien, die mit ihren Herden einst als ›nicht-negroide‹ Fremde aus fernen Gegenden nach Ruanda eingewandert seien (vgl. dazu Rohrbacher 2002; Peiter 2024d). Die kolonialen Ordnungs- und Klassifizierungsbedürfnisse, die unter den Deutschen als den ersten

10 »Am ersten Abend, als wir vom Massaker in der Kirche zurückkamen, war der Empfang von den Lehrmeistern sehr gut organisiert worden. Wir fanden uns auf dem Fußballplatz zusammen. Man gab Gewehrscüsse in die Luft ab, Trillerpfeifen und verschiedene Musikinstrumente spielten. Die Kinder trieben die Kühe, die tagsüber zusammengetrieben worden waren, in die Mitte. Der Bürgermeister Bernard verschenkte die vierzig fettesten Tiere zum Dank an die *Interahamwe*. Die anderen Kühe bekam die Bevölkerung, um sie aufzumuntern. Wir haben den Abend damit zugebracht, sie zu schlachten, zu singen und über die neuen Tage zu plaudern, die sich verheißungsvoll ankündigten. Das war das gelungenste Fest.« (Übersetzung A.P.)

11 Die umgekehrte Perspektive, nämlich die der Opfer, die im Widerstand gegen die Plötzlichkeit der Massengewalt existierende Familien- und Solidaritätsstrukturen aufrechtzuerhalten versuchten, wird beschrieben in Peiter 2023a.

Kolonisator*innen des Landes erstmals Form angenommen hatten, standen Pate. Ausgegangen wurde in der Kolonialzeit von der These, sämtliche Hutu seien Ackerbauern, die zu den ›Bantu-Negern‹ zu zählen seien.¹² Sie seien von der ›Oberschicht‹ der Tutsi auch physisch klar zu unterscheiden (vgl. Chrétien 1999).

Es wird deutlich, dass die allmähliche Ethnogenese bzw. Rassifizierung der ruandischen Bevölkerung nicht nur entlang der immer selben physiognomischen und körperlichen Stereotypen verlief.¹³ Vielmehr griff man auch auf einen scheinbar feststehenden Kontrast zwischen zwei Berufskategorien zurück: Die Tutsi seien ›hochgewachsene‹ Hirten ›von aristokratischem Auftreten‹,¹⁴ die Hutu hingegen eine ›inferiore‹, ackerbaureisende Unterschicht von ›geringerer Intelligenz‹, die die große Mehrheit der ruandischen Bevölkerung stelle (zu diesen Stereotypen: Peiter 2024c).¹⁵

Dass in Wirklichkeit in vorkolonialen Zeiten eine soziale Mobilität existiert hatte, die aus einem Hutu einen Tutsi und – im Fall von sozialem Abstieg – aus einem Tutsi umgekehrt einen Hutu machen konnte, hatte sich dem Blick der Europäer*innen entzogen. Zu stark war die – übrigens antisemitisch inspirierte – Obsession gewesen, man müsse klare Separierungen vornehmen, um die Struktur der fremden Bevölkerung zu verstehen und ihre vermeintlich ethnische Fundierung mit Hilfe von anthropologischen und anthropometrischen Kategorien zu beschreiben (mehr dazu in Peiter 2024b: 41–66, 2024f).

Diese kurze Skizze zum Hamiten-Mythos ist nun wichtig, um das eingangs Gesagte richtig einzuordnen. Dass sich im Tutsizid die Bereicherung nicht nur auf die Felder und Höfe der Tutsi bezog, sondern ganz zentral auch auf ihre Herden, ist ein durchgehender roter Faden, der schon in den Pogromen und Massenvertreibungen der Jahrzehnte vor dem eigentlichen Genozid zu konstatieren ist (zur Darstellung der Gewalteskalation siehe Gourevitch 2002). Die Rinder wurden 1994 (dem Beispiel etwa der Jahre 1959, 1962 und 1973 folgend) auf ähnlich grausame und langsame Weise getötet wie nachfolgend ihre Besitzer*innen.¹⁶ So wie man Menschen am Weglaufen hinderte, indem man ihnen die Achillessehne durchtrennte oder die Füße abschlug, so ergab sich auch gegenüber

12 Dieser Begriff muss als zeittypisch für den herrschenden Rassismus gelten. Das Problem, das sich mit dem – politisch wichtigen – Ausweichen auf den ›Ersatz‹ [N-Wort] verbindet, besteht darin, dass das [E-Wort] für die ruandische Geschichte als noch gefährlicher zu gelten hat. Gemeint ist alles ›Ethnische‹, das heute in Ruanda einem strikten Verbot unterliegt. Da das, was man wohl am besten als ›Cluster-Bildung‹ von Wörtern bezeichnen müsste, in Deutschland kaum bekannt ist, scheint es mir wichtig zu sein, zunächst einmal mit gebotener Distanz die damaligen Texte zu analysieren. Eine Buchpublikation, in der gezeigt werden soll, dass man im Grunde das gesamte Alphabet durchbuchstabieren müsste – nämlich vom [A-Wort] bis zum [Z-Wort] –, ist in Vorbereitung. Das Argument lautet, dass die alleinige Konzentration auf ein Einzelwort viel zu kurz greift und man sich des Netzartigen bewusst werden müsste, das in bestimmten, rassistischen Theorien steckt. Mein Ziel ist so etwas wie eine ›Afrikanisierung‹ bzw. ›Ruandisierung‹ der Perspektiven und damit der Versuch, sehr viel stärker in spezifischen, historischen Kontexten zu denken. Dass das [E-Wort] die strengste Tabuisierung verdienen würde, gehört dazu.

13 Diese Stereotypen wurden begleitet von einer Terrorsprache, die die Dehumanisierung der Opfer zum Ziel hatte. Vgl. dazu Peiter 2023c.

14 Dies ist z.B. in dem Jugendroman des Kolonial-Autors Otto Felsing (1905) festzustellen.

15 Vgl. dazu Kandt 1904, den wichtigsten Text des ersten deutschen Residenten in Ruanda.

16 Eindrucksvoll hat das Scholastische Mukasonga in ihren Romanen beschrieben (Mukasonga 2008).

den Tieren eine Brutalität, die mit den Gelüsten nach Fleischkonsum nichts mehr zu tun hatte.¹⁷

Vielmehr wurde die Durchbrechung sämtlicher zivilisatorischer Regeln und Verbote zum integralen Bestandteil des Genozids. In gleich mehrfacher Hinsicht zeigte sich an der Brutalität gegenüber den Tieren die Radikalität der Transgressionen im Bereich des Menschlichen. So wie das nationalsozialistische Regime die jüdischen Familien in ihrem Selbstbild und ihrer psychologischen Stabilität zu treffen versuchte, indem man ihnen das Halten von Haustieren verbot¹⁸, so erwies sich die Qual, die die ruandischen Rinder erlitten, als Mittel zur Verunsicherung und psychologischen Schwächung derer, die in den Tieren ihren ganzen Stolz gesetzt hatten.¹⁹

Dass die Gewalt gegen die Tiere die Gewalt gegen die Menschen nicht nur vorwegnahm, sondern selbst schon Teil ihrer Dehumanisierung war, kann man jedoch nur verstehen, wenn man sich klar macht, dass den Rindern als Brautgabe, Geschenk zur Stiftung von Freundschaften und lebenslangen Allianzen sowie als Gegenstand von kulturellen Produktionen aller Art – zum Beispiel Lobgesängen – eine kaum zu überschätzende, identitätsstiftende Bedeutung zukam. Rinder gehörten wesentlich zum Selbstverständnis und Selbstbild der Tutsi-Familien. Die Schönheit der Augen der Tiere, die Länge ihrer Hörner und die Kraft spendende Qualität ihrer Milch standen im Zentrum eines durchaus nicht nur ökonomischen Wertesystems. Vielmehr ergibt sich bei der Lektüre der Autobiographien von Tutsi der Eindruck, dass den Kühen eine fast religiös zu nennende Verehrung entgegengebracht wurde. Mit der Tötung der Tiere begann also so etwas wie eine ›Teiltötung‹ derer, die die Tiere bei ihrer Geburt mit einem Namen ausgestattet und sie so zu einem vollwertigen Mitglied des Familienverbandes erklärt hatten.²⁰

Die Tiere sind im Frühjahr und Sommer 1994 nicht etwa geschlachtet, sondern regelrecht *ermordet* worden, denn in der Art, wie man ihre Extremitäten verkürzte und Amputationen zu einer massenhaft geübten Praxis machte, zeigte sich ein rassistisch begründeter Hass, der auf die Gleichsetzung von Mensch und Tier hinauslief.

17 Zur Durchtrennung der Achillesferse berichtet Esther Mujawayo von dem, was ihrem Mann widerfuhr (Mujawayo/Belhaadad 2011: 181). Zu Mujawayo, die wirklich als besonders helllichtige und sensible Zeugin zu gelten hat, Genauerer in Peiter 2025 [im Druck].

18 Victor Klemperer hat die psychologischen Folgen in seinen Tagebüchern dokumentiert (Klemperer 1996: Bd. 4: 27 [Eintrag vom 30. Mai 1940]; 76 [Eintrag vom 25. Februar 1941]; 160 [Eintrag vom 15. September 1941]; 164 [Eintrag vom 17. September 1941; Bd. 5, 85–86 [Eintrag vom 15. Mai 1942]; 89 [Eintrag vom 18. Mai 1942]; 89–90 [Eintrag vom 19. Mai 1942]; 90–91 [Eintrag vom 22. Mai 1942]; 91 [Eintrag vom 22. Mai 1942]; 94 [Eintrag vom 22. Mai 1942]). Jedes Mal geht es um den drohenden Verlust der Katze bzw. die Folgen ihres Todes.

19 Zum respekt-, ja mehr noch: regelrecht liebevollen Umgang mit den Kühen vgl. Mukasonga 2008.

20 Hinzu kommt als weiteres Element der ›Animalisierung‹ von Menschen, die der perversen ›Dehumanisierung‹ von Tieren antwortete, dass schon lange vor dem Genozid eine Terrorsprache üblich wurde, in der die Tutsi systematisch als »Schlangen«, »Käfer« und »Kakerlaken« verunglimpft wurden (vgl. Peiter 2023c).

5. Konsequenzen des Hamitenmythos

Was nun in Bezug auf den Genozid begriffen werden muss, ist, mit welcher – man möchte fast sagen bildlichen – Genauigkeit die verschiedenen Bestandteile des rassistischen Denkens in die Gewaltpraxis umgesetzt wurden. Nicht nur wurden viele Opfer in Flüssen ertränkt bzw. nach ihrer Ermordung in diese geworfen, »auf dass diese sie zurück in ihre ägyptische Heimat schwemmen mögen«.²¹ Vielmehr ist der Versuch, die furchtbarssten, oft Stunden, ja ganze Tage andauernden Agonien herzustellen und den Opfern einen schnellen Tod (z.B. durch eine Pistolenkugel) nur gegen die Bezahlung hoher Summen als regelrechtes »Privileg« zuzugestehen, an den Tieren »erprobt« worden.²² D.h., dass sich der ökonomische Neid, der im Herdenbesitz ein Zeichen von sozialer Höherrangigkeit sah, zum Paroxysmus steigerte. Und dieser Paroxysmus blieb dann keineswegs abstrakt, sondern fand zu einer Umsetzung, die die Einheit des Hasses auf Tier und Mensch regelrecht »handgreiflich« bzw. »augenfällig« zur Anschauung brachte.

Die kurze historische Skizze sei hier abgebrochen, um zum Schluss anhand von einigen, letzten, autobiographischen Zeugnissen von Tätern das Verhältnis zu untersuchen, das zwischen Freizeit und Arbeit, Überfluss und Motivation bestand, beim Töten mitzumachen. Es soll die historisch beispiellose »Effizienz« veranschaulicht werden, die die drei Monate des Genozids kennzeichnete. Es stellt sich nämlich die Frage, wie die Täter*innen mit so großer Selbstverständlichkeit mittun konnten. Dafür ist ein Blick in ihre Selbstwahrnehmung vonnöten.²³

In seinen Interviews mit einer Gruppe von Tätern zieht Hatzfeld die Leser*innen immer stärker in deren Welt hinein und ermöglicht so Einblicke in ihre Sorgen und »Werte«. Er umgeht dabei jedoch die Gefahr der ethnographischen Verführung, indem er die extreme Gewalt, die von diesen Männern ausging, in gesonderten Kapiteln kommentiert (zur Täterpsychologie, wie sie sich bei Hatzfeld spiegelt, siehe Peiter 2024a).

Hören wir zunächst Alphonse Hitiyaremye, der vor seiner Verurteilung als Bauer tätig gewesen war. Er berichtet vom Töten das Folgende:

»C'était un boulot salissant, mais un boulot sans préoccupation de sécheresse ou de récoltes gâtées, on peut bien dire. Sur sa parcelle, le cultivateur n'est jamais certain de ce que la récolte va lui proposer. Une saison il verra ses sacs gonflés pour les faire porter par son épouse au marché, une saison, il les verra maigrelets. Il va penser à se faufiler aux yeux des taxateurs. Il s'en montre inquiet et parfois indisposé. Mais dans les maisons abandonnées des Tutsi, on savait qu'on allait trouver des quantités d'une nouvelle contenance. On commençait par les tôles et le reste suivait. Le temps nous bonifiait la vie puisqu'on bénéficiait de tout ce qu'on manquait auparavant. La Primus quotidienne, la viande de vache, les vélos, les radios, les tôles, les fenêtres, tout. Il se disait que c'était

21 Zahlreiche Beispiele dafür finden sich in der Autobiographie von Mwicira-Mitalis (2024).

22 Einen ausgezeichneten, regional aufgefächerten Überblick über den Genozid bietet das sehr früh erschienene, umfangliche Buch von Human Rights Watch (1999).

23 Noch mehr Material findet sich in Peiter 2023d.

une saison chanceuse et qu'il n'y en aurait pas deux.« (Alphonse Hitiyaremye [= Täter] in Hatzfeld 2003: 72f.)²⁴

Dass es sich um eine Ausnahmezeit handle, die kein zweites Mal wiederkehren werde, spricht dafür, dass Alphonse Hitiyaremye ein klares Bewusstsein bezüglich des anvisierten Ziels hatte. Er sah sich eingebunden in eine Arbeit, die auf eine endgültige Vernichtung der Tutsi zustrebte. Da sämtliche Tutsi, bis hin zum Baby, ja sogar zu den Ungeborenen, von der Erdoberfläche verschwinden sollten, musste *jetzt* geplündert werden – eine zweite Gelegenheit werde sich nicht ergeben, schlicht weil dann niemand mehr da sein werde, dem man seinen vermeintlichen Reichtum zum Vorwurf machen könne. Das wird aber nur zwischen den Zeilen gesagt. Insgesamt spricht aus dem obigen Zitat die nostalgische Erinnerung an all das, was den bäuerlichen Alltag entgrenzt, ihn aufgehoben und angenehm gemacht hatte. Kein Bauer mehr sein zu müssen, sondern »einfach so« sein Primus-Bier trinken zu können, stand im Vordergrund.

Pancrace Hakizamungili, ein weiterer Gefängnisinsasse, sieht die Zeit des Genozids hingegen weniger idealistisch. Er hebt die unangenehmen Seiten der »Arbeit« hervor. Die Schuld für alle Unannehmlichkeiten weist er den Opfern zu:

»[A] la fin, il ne restait que les rusés et les vaillants, et ça devenait trop pénible. Ils formaient des petits assemblées très bien dissimulées. Ils attrapaient toutes les feintes des gibiers de marais. Nous, quand on arrivait, on s'enfonçait trop souvent pour rien. Même le chasseur se décourageait. En supplément, les marais pourrissaient de cadavres qui s'amollissaient dans la vase. Ils s'accumulaient de plus en plus puants, il fallait prendre soin de ne pas poser les pieds dedans. Raison pour laquelle, des collègues commençaient à paresser. Ils tournaient leurs pas vers une autre direction et attendaient le signal du retour. Ils murmuraient qu'ils regrettaient les travaux de culture, mais ils étaient un petit nombre. D'ailleurs, aucun n'a tapé une petite heure de débroussaillage, sur le devant de sa parcelle. Ces collègues grimaçaient parce qu'ils s'impatientsaient simplement de percer une Primus. Ils avaient plus que la soif du boulot. Ils se lassaient des marais parce qu'ils se sentaient aisés. La paresse les faisait grogner, pas la nostalgie du boulot.« (Pancrace Hakizamungili [= Täter] in Hatzfeld 2003: 68f.)²⁵

24 »Es war eine Schmutzarbeit, doch eine Arbeit ohne Sorgen wegen Trockenheit oder schlechter Ernten, das muss man echt sagen. Auf seinem Acker kann sich der Bauer niemals sicher sein, wie die Ernte ausfallen wird. In der einen Jahreszeit wird er übervolle Säcke vor sich sehen, um sie von seiner Frau zum Markt tragen zu lassen. In einer anderen Jahreszeit sehen sie dann aber ganz mager aus. Er wird darüber nachdenken, wie er sich am besten den Augen des Steuereintreibers entziehen kann. Er ist erfüllt von Sorgen und fühlt sich mitunter sogar unpasslich. Doch wir wussten, dass wir in den verlassenem Häusern der Tutsi Mengen von neuen Dingen finden würden. Wir fingen mit den Wellblechdächern an, und der Rest folgte nach. Die Zeit machte unser Leben besser, denn wir profitierten von all dem, was uns vorher gefehlt hatte. Das tägliche Primus-Bier, das Rinderfleisch, die Fahrräder, die Radios, die Wellblechdächer, die Fenster, alles. Er sagte sich, dass es sich um eine glückliche Jahreszeit handelte und dass es so eine kein zweites Mal geben werde.« (Übersetzung A.P.)

25 »Zum Schluss blieben nur noch die Cleversten und Stärksten übrig, und da wurde es zu mühsam. Sie schlossen sich in kleinen, sehr gut verborgenen Gruppen zusammen. Sie nahmen alle Finten des Wilds in den Sümpfen an. Wenn wir eintrafen, unternahmen wir zu häufig für nichts und wie-

Pancrace Hakizamungilis Aussage verdeutlicht eine These, die auf den ersten Blick schockierend anmuten mag. Sie lautet, dass die Täter*innen aus einem subjektiven Gefühl der Unschuld heraus handelten. Weil die Ermordeten die »Arbeit« zu einer »schmutzigen« Angelegenheit machten, war es, als sei es ihre (d.h. der Opfer) Schuld, dass die Täter*innen so viele Mühen und Unannehmlichkeiten auf sich nehmen mussten. Dass das Risiko bestand, den Fuß hinein in eine verfaulende Leiche zu setzen, erschien gleichsam als Zumutung, mit der das entsprechende Opfer den Hutu das Leben schwer zu machen versuchte. Weil das »Tötungsgeschäft« immer aufreibender und die Auffindung der letzten »Übriggebliebenen« immer schweißtreibender wurde, schien hinreichend Grund zu sein, um Hass auf die Tutsi zu empfinden. Warum versteckten sie sich denn auch mit so großer Geschicklichkeit!

Aus Pancrace Hakizamungilis Bericht folgt, dass bei Genoziden die erzählerischen Chronologien eine entscheidende Rolle spielen. All das, was die Täter*innen aktiv tun, wird von ihnen in Wirklichkeit als ein bloßes »Reagieren« auf eine äußere Bedrohung interpretiert. Nicht sie also sind es, die entschieden haben, ihr bäuerliches Dasein aufzugeben, um zu »Jägern« zu werden (zum Aspekt des Jagdmotivs vgl. Peiter 2024e). Vielmehr schreibt man die Notwendigkeit eines solchen »Berufswechsels« der Provokation zu, die darin bestehe, dass sich die stärksten Tutsi so schwer ermorden ließen.

Daraus resultiert, dass letztlich die Mühen des Tötens das Motiv, zu töten, verstärken, ja an sich schon zum hinreichenden Grund für die Massaker werden. Weil mit voranschreitender Zeit das abendliche Primus-Bier mit immer größeren Strapazen »erarbeitet« werden musste, weil sich der Kontrast zwischen den Sorgen der Feldarbeit und der Sorglosigkeit des Genozids immer weiter verringerte, wuchs die Überzeugung, auch die restlichen Tutsi müssten noch gefunden werden.

Gleichzeitig ergibt sich jedoch, dass die Täter*innen nur darum bereit gewesen waren, mitzutun, weil es so erleichternd war, sich nicht mehr dem Ackerbau widmen zu müssen. Wenn der Mordapparat das Versprechen der Mühelosigkeit nicht hielt, schwand sozusagen der Grund, warum man überhaupt töten sollte.

Ein dialektisches Wechselspiel zeichnet sich ab. Auf der einen Seite heizte die Tatsache, dass noch immer nicht alle Tutsi tot waren, die Wut darüber an, weiterarbeiten zu müssen. Auf der anderen Seite ergab sich, dass der materielle Überfluss – man möch-

der nichts unsere Vorstöße. Sogar die Jäger fühlten sich entmutigt. Außerdem lagen die Sümpfe voller verfaulender Leichen, die sich im Schlamm auflösten. Mit ihrem Gestank wurden sie immer zahlreicher, man musste aufpassen, um nicht mit dem Fuß hinein zu treten. Das war der Grund, warum die Kollegen anfangen, faul zu werden. Sie richteten ihren Schritt in eine andere Richtung und warteten dabei auf das Signal zur Rückkehr. Sie murmelten, dass sie die bäuerliche Arbeit vermissten, doch die, die so sprachen, waren in der Minderzahl. Übrigens hat sich niemand an den Rändern seines Feldes auch nur für ein knappes Stündchen um die Beseitigung des Gestrüpps gekümmert. Diese Kollegen schnitten Grimassen, weil sie ungeduldig darauf warteten, eine Flasche Primus-Bier zu öffnen. Sie hatten mehr als nur den Durst der Arbeit. Sie hatten keine Lust mehr auf die Sümpfe, weil sie sich als wohlhabend wahrnahmen. Die Faulheit ließ sie schimpfen, nicht die Sehnsucht nach der Arbeit.« (Übersetzung A.P.)

te fast sagen – die ›Arbeitsmoral‹ senkte.²⁶ Reich war man ja schon. Warum man sich noch weiter in den Sümpfen mit Verwesungsgestank und ekelhaften Toten herumschlagen sollte, war nicht mehr recht einzusehen. Es deutet sich an, dass man gern weiter ›Ferien‹ gemacht hätte, nämlich sowohl vom bäuerlichen Leben als auch vom Töten.

Abschließend lässt sich festhalten, dass in diesem Wunsch nach totaler Verantwortungslosigkeit so etwas wie eine ›Entgrenzung des Ruralen‹ steckt. Gemeint ist damit, dass sich die Bäuer*innen von ihrem einstigen Alltag verabschieden wollten, und dies schien gelingen zu können, indem man die Nachbar*innen zu Tode brachte. Etwas praktisch nicht Begreifliches steckt in der Selbstverständlichkeit, mit der die zitierten Täter ihren Zorn auf die zunehmenden Mühen der neuen ›Arbeit‹ zum Ausdruck bringen. Es ist, als würden sie doch wieder den einstigen Zwängen unterliegen, als deren Symbol sie die Machete betrachten. Betrachtet man die Vernichtungspolitik aus der Perspektive der Forschung, so lässt sich beschreiben, wie der Mordapparat funktionierte. Doch dass Menschen andere Menschen töten konnten, nur weil sie letztlich in aller Ruhe ihr Primus-Bier trinken wollten, das entzieht sich trotz (oder vielleicht wegen?) alles forschenden Bemühens jedem Verstehen (Peiter 2023b).

Literaturverzeichnis

- Brandstetter, Anna Maria (2001): »Die Rhetorik von Reinheit, Gewalt und Gemeinschaft. Bürgerkrieg und Genozid in Ruanda«, in: Sociologos 51/1-2, S. 148–184.
- Chrétien, Jean-Pierre (1999): »Hutu et Tutsi au Rwanda et au Burundi«, in: Jean-Loup Amselle/Elikia M'Bokolo (Hg.): Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et Etat en Afrique. Paris: La découverte, S. 129–166.
- Chrétien, Jean-Pierre/Kabanda, Marcel (2016): Rwanda. Racisme et génocide. L'idéologie hamitique. Paris: Éditions Belin.
- Des Forges, Alison (1999): »Leave None to Tell the Story.« Genocide in Rwanda, New York u. a.: Human Rights Watch.
- Dumas, Hélène (2000): Sans ciel ni terre. Paroles orphelines du génocide des Tutsi (1994–2006). Paris: La découverte à la source.
- Dumas, Hélène (2014a): »Enfants victimes, enfants tueurs. Expériences enfantines (Rwanda, 1994)«, in: Vingtième siècle 122/2, S. 75–86.
- Dumas, Hélène (2014b): Génocide au village. Le massacre des Tutsi au Rwanda. Paris: Éditions Seuil.
- Felsing, Otto (1905): Rote Männer in Ruanda. Abenteuer im Riesen- und Zwergenlande Deutsch-Ostafrikas. Elberfeld: Samuel Lucas.
- Gourevitch, Philip (2002): Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles. Chroniques rwandaises. Paris: folio documents.
- Hatzfeld, Jean (2003): Une saison de machettes. Récits. Paris: Éditions du Seuil.

26 Eine solche Aussage wirkt fast wie eine groteske »Komik«, von der großes Entsetzen ausgeht. Welche Rolle das Lachen beim Umgang und bei der literarischen Auseinandersetzung mit Genoziden spielen kann, wird behandelt in Peiter 2007.

- Hatzfeld, Jean (2004): *Zeit der Macheten. Gespräche mit den Tätern des Völkermordes in Ruanda*. Übersetzt von Karl-Ugo Bigott. Gießen: Psychosozial.
- Hochmann, Thomas (2023): »Combattre le négationnisme. L'incrimination en France de la négation du génocide des Tutsis«, in: Vincent Duclert (Hg.): *Le génocide des tutsi au Rwanda*. Paris: Éditions du Seuil, S. 105–111.
- Human Rights Watch (Hg.) (1999): *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide au Rwanda*. Paris: Karthala.
- Kandt, Richard (1904): *Caput Nili. Eine empfindsame Reise zu den Quellen des Nils*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Kimonyo, Jean-Paul (2008): *Rwanda. Un génocide populaire*. Paris: Karthala.
- Klemperer, Victor (1996): *Leben sammeln, nicht fragen, wozu und warum. Tagebuch 1918–1932*. Berlin: Aufbau.
- Livraison de matériels militaires [de la Chine], 16.04.1991, Nr. 661453 du 127AR021. URL: <https://francegenocidetutsi.fr/fgtshowdoc.php?num=31846> (zuletzt 06.02.2025).
- Melvorn, Linda (2024): *A people betrayed. The role of the west in Rwanda's genocide*. New York: Zed books.
- Mugesera, Antoine (2014): *Les conditions de vie des Tutsi au Rwanda de 1959 à 1990. Persécution et massacres antérieurs au génocide de 1990 à 1994*. Kigali: Édition Dialogue.
- Mujawayo, Esther/Belhaadad, Saoûd (2011): *Survivantes*. Paris: Métiss.
- Mukasonga, Scholastique (2008): *La femme aux pieds nus*. Paris: Gallimard.
- Mwicira-Mitalis, Dady de Maximo (2021): *Rwanda, un deuil impossible*. Paris: Classique Garnier.
- Nsengimana, Albert [in Zusammenarbeit mit Hélène Cyr] (2019): *Ma mère m'a tué*. Paris: Hugo Document.
- Peiter, Anne D. (2007): *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*. Köln: Böhlau.
- Peiter, Anne D. (2023a): »Beispiellos Beispielhaftes. Zu Vorbildern in autobiographischen Erinnerungstexten von Überlebenden der Shoah und des Tutsizids in Ruanda«, in: André Schütte/Jürgen Nielsen-Sikora (Hg.): *Wem folgen? Über Sinn, Wandel und Aktualität von Vorbildern*. Berlin: Metzler, S. 169–184.
- Peiter, Anne D. (2023b): »Genozide und die Frage nach dem Warum? Komparatistische Überlegungen zum Konzept der »extremen Grundlosigkeit« in autobiographischen Zeugnissen von Überlebenden der Shoah und des Tutsizids«, in: *dive-in* 3/1, o.P.
- Peiter, Anne D. (2023c): »Invektiven im Genozid. Zu Zeugnissen von überlebenden Tutsi«, in: Heidrun D. Kämper/Simon Meier-Vieracker/Ingo H. Warnke (Hg.): *Investive Discourse*. Berlin: de Gruyter, S. 149–175.
- Peiter, Anne D. (2023d): »Tausche abgebüßte Haft gegen komplette Entschuldung.« Zur Wahrnehmung von Gefängnis in Interviews von Mördern des Tutsizids in Ruanda am Beispiel von Jean Hatzfelds »Une saison de machettes«, in: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 13/4, S. 89–98.
- Peiter, Anne D. (2024a): »Der Alltag des Tötens. Der Tutsizid in Ruanda als »landwirtschaftlicher Genozid« im Spiegel von Jean Hatzfelds Täter-Interviews«, in: *Wiener digitale Revue* 5, S. 1–23. URL: <https://doi.org/10.25365/wdr-05-02-07> (zuletzt 22.05.2025).

- Peiter, Anne D. (2024b): Der Genozid an den Tutsi Ruandas. Von den kolonialen Ursprüngen bis in die Gegenwart. Marburg: Büchner Verlag.
- Peiter, Anne D. (2024c): »Die Watussi auf dem Wasser. Überlegungen zu kultur-, fotografie- und literaturgeschichtlichen Quellen eines Schiffsnamens und seiner ethnifizierenden Ausdeutung«, in: Nordelbingen. Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kultur, Literatur und Musik in Schleswig-Holstein 90, S. 215–237.
- Peiter, Anne D. (2024d): »Migration – Krieg – Genozid. Zur Migrationserfahrung in autobiografischen Texten von Überlebenden des Genozids an den Tutsi Ruandas«, in: Archiv für Sozialgeschichte 64, S. 317–338.
- Peiter, Anne D. (2024e): »Verschwörungsmythen, ethnische Ursprungslegenden und der Tutsizid. Überlegungen zur deutschen Kolonialliteratur und ihren Konsequenzen für die Geschichte Ruandas«, in: Andreas Dorrer et al. (Hg.): Verschwörung | Conspiracy. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, S. 119–140.
- Peiter, Anne D. (2024f): »Zwischen Kolonialgeschichte und Genozid. Zu Kontinuitätslinien der Darstellung von Tier-Mensch-Beziehungen in deutschen Publikationen und Fotografien zu Ruanda«, in: Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment 15/2, S. 87–105.
- Peiter, Anne D. (2025): Kritik an medizinisch-psychologischen Konzepten im post-genozidalen Ruanda. Zu Gender-Aspekten, kolonialen Perspektiven und der Vergessenheit des Materiellen in autobiografischen Zeugnissen von Esther Mujawayo und Révérien Rurangwa«, in: Curare – Zeitschrift für Medizinethnologie 47/1-2 [im Druck].
- Prunier, Gérard (1995): The Rwanda Crisis. History of a Genocide 1959–1994. London: Hurst & Co.
- Rapport Duclert (2021): La France, le Rwanda et le génocide des Tutsi (1990–1994). Rapport remis au Président de la République, 26.03.2021. URL: <https://www.vie-publique.fr/raFrance279186-rapport-duclert-la-france-le-rwanda-et-le-genocide-des-tutsi-1990-1994> (zuletzt 17.11.2023).
- Rohrbacher, Peter (2002): Die Geschichte des Hamiten-Mythos. Wien: AFRO-PUB.
- Weiss, Max (2010): Die Völkerstämme im Norden Deutsch-Ostafrikas. Berlin: Marschner.

Trans-Land

Grenzen und Entgrenzung im ländlichen Erfahrungsraum

Werner Nell

»Lasse sich doch kein Dichter in einer Hauptstadt gebären und erziehen, sondern wo möglich in einem Dorfe, höchstens in einem Städtchen.«

Jean Paul: SELBERLEBENS BESCHREIBUNG (1975 [1826]: 1051)

1. Zur Einführung

In einer kleinen Studie zur deutsch-polnischen Nachbarschaft hat der Phänomenologe Richard Grathoff auf die lebensweltliche, zugleich systematische Unterscheidung von Grenzen und Schranken aufmerksam gemacht und diese im Blick auf die Gestaltung von Nachbarschaften in ländlichen Räumen als Mittel verhandel- bzw. unverhandelbarer räumlicher Strukturierung fokussiert: »Territoriale Ordnungen, deren Grenzen zu respektieren sind, sind von ganz anderer Art als sequentielle Ordnungen, die mit Hilfe von Schranken sich ordnen, also etwa in Abfolgen vom Ersten bis zum Letzten ihre Rechte zu markieren suchen.« (Grathoff 1992: 490) Schranken, so Grathoffs Unterscheidung, die in diesem Sinn und so auch in den Beispielen vor allem ländliche Räume in den Blick nimmt, dienen hier der Strukturierung und lebensweltlichen Nutzung von Innen- bzw. Nahräumen aus Sicht der dort Lebenden. Grenzen dagegen werden nach außen und von außen gesetzt, vielfach nach Vorgaben einer Macht oder in Folge von Entscheidungen, die über die Köpfe der Menschen vor Ort hinweggesetzt und so auch entsprechend von ihnen wahrgenommen werden: »Während Grenzen durch Fremde bestimmt werden, die aus Territorien jenseits der Grenzen kommen, [...] werden Schranken durch Nachbarn definiert.« (Ebd.: 491)

Im Blick auf die durch geographische und andere naturbezogene Gegebenheiten, durch historische Entwicklungen und soziale Figurationen bestimmten raumzeitlichen

Bedingungen¹ zur Strukturierung der Verhältnisse, der Formen und Erfahrungen von Menschen in ihren Umwelten, wie wir sie in historisch gestalteten Landschaften² und in den Entwicklungs- und Sozialgeschichten ländlicher Räume wiederfinden,³ lassen sich Schranken damit als Gestaltungsmittel und Ergebnisse, auch als Medien der Aushandlung verstehen. Sie werden von Menschen gesetzt, die vor Ort im Rahmen ihrer historischen und sozialen Lagerungen versuchen, ihr Neben-, Gegen- und Miteinander zu regeln. Schranken dienen in diesem Sinne der Gestaltung des Lebens in einer Landschaft. Grenzen gehen dagegen vielfach über lebensweltlich konstituierte Zusammenhänge hinweg, zerschneiden sie nach abstrakteren Vorgaben oder arrangieren sie in anderen, ggf. fremdbestimmten Formen und unter übergreifenden Zielvorstellungen. Werden anhand von Grenzen historische und soziale Erfahrungen erkennbar, so lassen sich Schranken zugleich als Objekte und Resultate, auch als Anstöße sozialer Sinnsetzungen der in diesen Räumen lebenden Subjekte sehen. Formen eines Umgangs mit Grenzen und Impulse, auch Prozesse zu ihrer Gestaltung durch Grenzüberschreitung, Entgrenzung und Neu-Aushandlung, lassen sich hier erkennen, in denen sich Ansatzpunkte subjektiver Begehren ebenso finden wie subjektiv intendierter Steuerung, Mäßigung, Erweiterung und erneuter Befestigung.

In der Engführung von subjektiven Möglichkeiten eines Umgangs mit Be- und Entgrenzung, wie sie sich in einem kleinen Beitrag Jean Pauls (1763–1825) finden, und der von Grathoff ins Spiel gebrachten, aus ihrer Erscheinung gewonnenen Unterscheidung von Schranken und Grenzen, soll es im folgenden Beitrag darum gehen, die in ländlichen Räumen vorhandenen Handlungsmöglichkeiten und Erfahrungen im Umgang mit Entgrenzungs-, entsprechend auch Transformationsprozessen zu erkunden und die damit verbundenen deskriptiven und analytischen Möglichkeiten anhand einiger literarischer Texte zu erproben. »Entgrenzung« als Vorstellung und Erfahrung bzw. den damit verbundenen, darauf bezogenen Prozessen der Wahrnehmung, der Interpretation und Reaktion kommt dabei zum einen die Funktion zu, die Sinnperspektive der Subjekte (eben auch in ihren »Grenzen«) anzusprechen bzw. sie – u.a. auch als literarisches Mittel in literarischen Texten – vor Augen zu stellen. Zum anderen lässt sie sich, lassen

-
- 1 Im Blick auf die Historizität und die Gestaltung bzw. Veränderungen von Landschaften wäre hier mit Braudel von Prozessen langer und/oder mittlerer Dauer (»longue durée«, »durée moyenne«) bzw. auch kurzer Zeit (»courte durée«) zu sprechen, so dass sich »in der Zeit der Geschichte eine geographische, eine soziale und eine individuelle Zeit« unterscheiden und u.a. sich in ihren jeweiligen Schranken (und deren Veränderungen) wiederfinden lassen; vgl. Braudel 2001 [1949]: 21; siehe auch Braudel 1997: 50f. Notabene, dass in allen drei Zeitdimensionen Grenzen und Schranken in unterschiedlichen Verwicklungen und als Instrumente, Medien sozialer Aushandlung und politisch-administrativer Eingriffe (und auch in gegenläufiger Richtung) in Erscheinung treten bzw. sich nutzen (und ggf. verändern) lassen.
 - 2 Neben dem ästhetischen Konzept der Landschaft (vgl. Ritter 1974) dürften gerade für die Beschäftigung mit Veränderungen in ländlichen Räumen auch der raumplanerische und nicht zuletzt ein sozialhistorisch-rechtlicher und politischer Begriff von »Landschaft« zu berücksichtigen sein. Zum letzteren vgl. Gotthard 2007.
 - 3 Als instruktives Beispiel des Zusammenhangs von Siedlungs-, Herrschafts- und Sozialgeschichte in ländlichen Räumen sei noch immer auf die Studie Peter Lasletts zur vorindustriellen Gesellschaft in England hingewiesen; vgl. Laslett 1998: bes. Kap. 3.

sich »Schranken« und »Grenzen« in ihren Erscheinungsformen und in den Formen ihrer Überschreitung auch als Medien verstehen, in deren Gestaltung sich historische (und soziale) Erfahrungen im Umgang mit und in Reaktion auf Subjekte und soziale Gruppen übergreifende, diese ggf. auch überwältigende Machtverhältnisse wiederfinden lassen, bzw. in deren Ausgestaltung dann auch die subjektiven Sinnsetzungen und Handlungsimpulse sozialer Akteure sowohl in ihrer Reichweite als auch in ihrer Beschränkung erkennbar und (aus Sicht der Literatur) gestalt-, reflektier- und vermittelbar werden.

Dazu werden hier zunächst die Möglichkeiten einer Nutzung (und Analyse) von »Grenzen« und »Schranken« in ihren Ausformungen und in ihrem Wechselspiel für die Erfassung und Gestaltung von Raumerfahrungen in den historischen und sozialen Zusammenhängen ländlicher Räume vorgestellt (Abschnitt II). Die beiden folgenden Abschnitte stehen dann in einem Korrespondenzverhältnis zueinander. Abschnitt III spricht die Seite der Subjekte im Umgang mit Grenzen und Entgrenzung an, während Abschnitt IV sich Grenzüberschreitungen, Entgrenzungserfahrungen und deren ggf. möglichen oder auch unmöglichen Steuerung bzw. Gestaltung in sozialen Prozessen zuwendet, wie sie sich historisch und aktuell in Erfahrungen des Sozialen Wandels bzw. gesellschaftlicher Transformation insbesondere auch in ländlichen Räumen zeigen bzw. erkennen und gestalten lassen. In welcher Weise schließlich Erfahrungen und Umgang mit Entgrenzung und deren Gestaltung, auch deren Mäßigung oder kritische Reflexion durch die Bezugnahme auf »Grenzen« und »Schranken« im Medium literarischer Texte, die sich auf das Leben in ländlichen Räumen beziehen, wiederfinden, wird schließlich im letzten Abschnitt (V) anhand einer Lektüre zweier aus unterschiedlichen Zeiten stammender, damit auch unterschiedliche Phasen und Akteure innerhalb Sozialen Wandels bzw. gesellschaftlichen Transformation »auf dem Lande« ansprechender Texte noch einmal konkreter und versuchsweise exemplarisch ausgeführt.

2. ›Land‹ zwischen Grenzen und Schranken

Hinsichtlich des Wechselspiels von Be- und Entgrenzungen lassen sich Schranken und Grenzen als zwei Instrumente bzw. auch Modi der Gestaltung und Aushandlung von territorialer Zugehörigkeit und darauf bezogener Handlungsmacht bestimmen: Mit ihnen wird eine Dimension der Raumerfahrung und Raumgestaltung angesprochen, die sich natürlich im Besonderen auch im Blick auf ländliche Erfahrungs- und Handlungsräume wiederfinden und zu deren Untersuchung auch nutzen lässt. Zugleich treten Grenzen und Schranken aber als Haltepunkte oder Orientierungslinien gerade auch dann in Erscheinung, wenn Prozesse und Erfahrungen der Entgrenzung, der Grenzüberschreitung bzw. Transformation von Grenzen auftreten, indem sie gleichsam als Anhaltspunkte oder Aushandlungsplätze fungieren, an denen Impulse und Auswirkungen, aber auch Akteure und Hemmnisse der Veränderungen erkannt werden und ggf. bearbeitet werden können. Dies gilt im Übrigen natürlich auch für räumliche und sozialräumliche Veränderungen in historischen und aktuellen Modernisierungs- oder auch Transformationsprozessen, wenn bspw. im Zuge von Industrialisierung und/oder Urbanisierung, ob intendiert oder nicht, Einzugsbereiche von Städten, Pendlerströme und Kommunikationsnetze, nicht zuletzt Warenverkehr und personeller, auch kultureller

Austausch zwischen Regionen sich ändern (vgl. Wiesenthal 2011).⁴ Und ebenso spielen die mit Grenzen und Schranken geschaffenen räumlichen Muster (und ihre historischen, sozialen, ökonomischen und kulturellen Ausprägungen) im Zuge der Änderung von Grenzen und Zugehörigkeiten eine Rolle, wie sie bspw. mit Eingemeindungen, der Neuausrichtung von Zuständigkeiten, etwa im Blick auf Kirchengemeinden, oder mit Änderungen von Gebietskörperschaften oder auch Wahlkreisen verbunden sind. Mit der Einrichtung bzw. Umgestaltung von Grenzen und Schranken werden Zentren und Peripherien sowohl geschaffen als auch aufgelöst und neu zusammengeführt. Mit ihrer Veränderung durch Grenzüberschreitungen, durch die Modifizierung von Schranken und deren Neujustierung verändern sich dementsprechend auch die mit ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ beschreibbaren Relationen, ggf. unter Beteiligung der Betroffenen, aber auch über sie hinweg (vgl. van Lessen 2022; Neu 2022).

Fragen territorialer Ordnung oder machtgetragener Aneignung spielen dabei jeweils für die Setzung, den Bestand und die Veränderungen von Schranken und Grenzen ebenso eine Rolle wie politische, sozioökonomische oder infrastrukturelle Planungen und Ansprüche, die freilich zugleich immer auch wieder Veränderungen und Veränderungsbegehren, auch Wünsche nach der Rückkehr zu vorgängigen Strukturen und für herkömmlich gehaltenen Ordnungen, ggf. in Form von Schranken bzw. deren Umsetzung und/oder Neujustierung nach sich ziehen können. Indem Transformationsprozesse zugleich auf Entgrenzung und Aufhebung oder Überschreitungen jeweiliger Grenzen und auf sie bezogener Schranken drängen, ja diese – real oder imaginativ – provozieren,⁵ erfordern und bewirken solche Prozesse des Umbruchs und der Entgrenzung dann aber zugleich auch wieder Formen und Bedarfe der Legitimation, der Einhegung und der Begrenzung jeweiliger Veränderungen. Auch geht es für die davon betroffenen bzw. an ihnen beteiligten Einwohner immer wieder auch um Erfahrungen und Formen erneuter Allokation, wie sie sich mit Schranken verbinden (zumindest imaginieren), aber auch gestalten lassen. Angesichts erfahrener, erwünschter oder erlittener Entgrenzung zeigen sich Restitution und Innovation, Umbruch und Reaktion, immer wieder im Wechselbezug zueinander und zu den sie hervorrufenden Prozessen und führen dazu, dass ›konservative‹, also auf Bewahrung ausgehende Strebungen und Programme neben auf Veränderungen zielenden ›progressiven‹ in Erscheinung treten, ja Reaktionäres und Revolutionäres sich auch mischen kann,⁶ sodass – etwa im Blick auf die Bewegung der »Gelbwesten« (Gilletts jaunes), auf Bauernproteste und Windanlagegegner – eindeutige Zuordnungsmöglichkeiten sich nicht immer einstellen wollen.⁷

4 Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Jodok Trösch zur Schweizer ›Agglo‹ in diesem Band.

5 Albrecht Koschorke geht von einem »Spiel von Grenze und Transgression« aus: »Es kann gezeigt werden, wie zu Beginn der Neuzeit die Aporetik des Denkens fester Grenzen die Generalanschauung einer progressiven und unendlichen Horizontbewegung aus sich hervortreibt.« (Koschorke 1990: 9)

6 Für eine historische Erkundung dieser Erscheinungen, aber auch des damit erkennbaren Dilemmas in der Zuordnung vgl. Hobsbawm 1971.

7 Für aktuelle Reaktionen auf mit Transformation assoziierte Veränderungs- und Entgrenzungserfahrungen bspw. in Ostdeutschland vgl. Mau 2014: 89–110. »Im Osten liegen viel größere Welten zwischen jungen Menschen in der Stadt und ihren Altersgenossen auf dem Land.« (Ebd.: 101)

In ihrer konstitutiven Funktion nach beiden Seiten: als Setzung und Entgegensetzung, Herstellungs- und Gestaltungsmöglichkeiten sozialräumlicher Ordnung, auch als Formen einer mit der Territorialstaatsbildung seit der Frühen Neuzeit verbundenen »großen Einschließung« (vgl. Foucault 1971: 68), sind Grenzen und Schranken in ihren Funktionen dabei ebenso unbestritten wie bestreitbar und damit zugleich stetiger Infragestellung und Veränderung, aber auch Strebungen nach Befestigung und Erhaltung unterworfen (vgl. Demandt 2020). Dies gilt für die Moderne ebenso wie für Zeiten davor, umfasst Stadt und Land und tritt gleichermaßen in den bereits angesprochenen Dimensionen langer, mittlerer und kurzer historischer Zeiten in Erscheinung:

»Von der Unterscheidung, die ein Subjekt von seiner Außenwelt abtrennt, bis zu den Einschnitten, die die Gegenstände lokalisieren, vom Wohnraum (der durch Mauern gebildet wird) bis zur Reise (die durch die Bildung eines geographischen »Anderswo« oder durch ein kosmologisches »Jenseits« zustandekommt) und bis zum Funktionieren des Stadtnetzes und der Dorfstruktur gibt es keine Räumlichkeit, die nicht durch die Festlegung von Grenzen gebildet wurde.« (de Certeau 1988: 227f.)

Grenzen stellen allerdings keineswegs eine letzte Bezugsgröße dar, wenn es um die Raumnutzung und Allokation von Menschen und Praktiken in Geschichte und Gesellschaft geht. Vielmehr lassen sie sich auch als Aushandlungsorte bzw. Räume der Grenzüberschreitung, der Entgrenzung und Neujustierung von Grenzbeziehungen – durchaus auch in kulturellen und literarischen Gestaltungs- und Repräsentationsformen⁸ – verstehen. Für deren Funktion als solche Begegnungs-, Erfahrungs- und Aushandlungsorte hat der amerikanische Historiker James Clifford (*1945) den Begriff der »contact zone« genutzt,⁹ um auf deren ebenso imaginäre wie real wirksame, wenn auch im Fall von Wahrnehmungen und Fiktionen auch auf »Unwirklichkeit« gegründete Wirkung hinzuweisen:

»Indeed, the currency of culture and identity as performative acts can be traced to the articulation of homelands, safe spaces where the traffic across borders can be controlled. Such acts of control, maintaining coherent insides and outsides are always tactical Cultural action, the making and remaking of identities, takes place in the contact zones, along the political and transgressive intercultural frontiers of nations, peoples, locales. Stasis and purity are asserted – creatively and violently – against historical

8 Für deren Bestimmung als Handlungs-, Gestaltungs- und somit auch Zeichenfeld, also auch als Arena kultureller Kommunikation und Repräsentation hat die Arbeitsgruppe um den norwegischen Literaturwissenschaftler Johan Schimanski den Begriff der »borderscapes« eingeführt; vgl. Schimanski o.J.; Schimanski/Wolfe 2017.

9 Mary Louise Pratt hatte diesen Begriff zunächst 1991 anlässlich einer Tagung eingeführt, die sich vor allem an Lehrer*innen und andere Vermittler literarischer und interkultureller Kompetenzen richtete, um deren Aufmerksamkeit und Engagement im Blick auf Mehrsprachigkeit und kulturelle Überlagerungen, Mischungen und Vielfalt zu wecken bzw. zu stärken. Als »contact zones« bestimmt sie dabei »social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power [...]« (Pratt 1991: 34). Schranken und Grenzen lassen sich im hier entwickelten Sinn ebenso zur Strukturierung und Eingrenzung wie auch als Halte- und Orientierungspunkte in Entgrenzungsprozessen nutzen.

forces of movement and contamination. When borders gain a paradoxical centrality, margins, edges, and lines of communication merge as complex maps and histories.« (Clifford 1997: 7)

Schranken, deren sozialräumliche und zugleich raumsoziologische Bedeutung im oben angeführten Zusammenhang von Grathoff ebenfalls bereits angesprochen wird,¹⁰ ermöglichen dagegen gerade innerhalb dieser durch Grenzen bestimmten Zonen die Mit- und Ausgestaltung des gesellschaftlichen Raums. Sie reflektieren und repräsentieren historische und gruppenbezogene Erfahrungen, auch Kenntnisse und Kompetenzen, die von erneut auftretenden Entgrenzungsprozessen und -erfahrungen sowohl herausgefordert werden als auch gerade zu deren Gestaltung, ggf. Abfederung oder Bewältigung auch wiederum benötigt werden. Gerade im nachbarschaftlichen Zusammenleben, wie es zumal in ländlichen Räumen anzutreffen ist und vielfach ländliche Gesellschaften konstituiert, stellen der Umgang mit Schranken, ihre Einrichtung, Nutzung und Aushandlung, ein Repertoire an Gestaltungsmöglichkeiten des räumlich-sozialen Handelns dar, das unterhalb und innerhalb jener Ebenen, wie sie durch politische Grenzen umrissen sind, das Leben in den Gemengelagen zwischen Nachbarschaften, Landschaften, Regionen und Staaten als »contact zones« ordnen und ggf. ermöglichen kann.

Schranken sind Ergebnisse ausgehandelter, ggf. konsensueller, ebenso aber auch widerwilliger, unter Umständen genötigter oder auch nicht-intendierter Kooperation und Interaktion »konkreter, nächster Anderer« unterhalb jeweiliger politisch, sozial oder historisch gezogener Grenzen und auch über sie hinweg. In ihrer Ausführung, im Umgang mit ihnen und nicht zuletzt in ihren Veränderungen und Umgestaltungen zeugen Schranken damit gerade in ihrer Vielfalt und Veränderbarkeit zugleich von einer (begrenzten) Handlungsmacht und von Interaktionsmöglichkeiten, die Akteuren vor Ort zukommen, sich in der Ausweitung des Erfahrungsraums aber auch anderswo (z. B. jenseits der »Grenzen«) finden lassen. Grathoff schildert dies in einer Kindheitserinnerung an jene »Russen«, »die auf unserem westfälischen Bauernhof in den Kriegsjahren 1941–1944 arbeiteten, in unserer Scheune unter gemeinsamen [sic!] Dach mit unserer Familie lebten und zeigten, wie aus Strohballen auf der Wiese zum Schutz vor Bombenangriffen hausartige Mieten zu bauen sind« (Grathoff 1992: 493). Es ist gerade diese Erinnerung, die freilich dann aus den lokalen Gegebenheiten (und Beschränkungen) auch wieder hinausführt, wenn »der Reisende nach Polen Jahrzehnte später«, nachdem die »Nachbarschaften sich inzwischen geöffnet haben« (ebd.), diese Praktiken der Vorsorge, des Einrichtens von Medien zur Gefahrenabwehr auch dort wieder erkennt, von wo die kriegsgefangenen Zwangsarbeiter sie mitbrachten. Fertigkeiten, die, aus ländlicher Arbeit und Erfahrung gewonnen, zugleich der Abwehr von Gefahren und der Sicherung des Zusammenlebens dienen, sind offensichtlich dies- und jenseits der Grenzen vorhanden und haben ihren Nutzen in diesen übergreifenden, Grenzen aber

10 *Die Soziologie [...] hat das Thema der Grenzen fast monopolisiert. [...] Studien über Grenzen und Grenzbewußtsein [...], die allesamt von einer Angleichung mit dem Ziel einer Identifikation von Grenzen und Schranken motiviert sind. [...] Die Vielfalt gesellschaftlicher Ordnungen wird mit der Einfalt traditioneller Militanz konfrontiert.« (Grathoff 1992: 490)

auch ggf. unterlaufenden Funktionen: »Grenzen und Übergänge finden ihre lebensweltliche Fundierung.« (Ebd.)¹¹ Schranken ermöglichen und gestalten Transit, Grenzen beschränken, behindern und erfordern diesen.

3. Drei Wege des Umgangs mit Entgrenzungserfahrungen in ländlichen Räumen: Möglichkeiten der Subjekte und ihre Grenzen

Ausgehend von Grathoffs Versuch, mit der Unterscheidung von Grenzen und Schranken einen Zusammenhang in den Erfahrungsräumen von Menschen und Landschaften unterhalb der jeweils politisch und historisch gesetzten Grenzen, hier zwischen Deutschen und Polen, anzusprechen, lässt sich diese Gegenüberstellung im Folgenden auch dazu heranziehen, um unterschiedliche Wahrnehmungen und Reaktionsweisen auf Prozesse raschen und umfassenden sozialen Wandels und/oder räumlicher Entgrenzung, aktuell als Transformation angesprochen (vgl. Thomas 2011; Heyen et al. 2018), aus Sicht der davon Betroffenen vielfach als Erfahrungen der Unruhe, der Entgrenzung und auch als Übergriffe in die eigene Lebenswelt und als zusätzliche Belastungen aufgefasst,¹² zu beschreiben. Dass sich Erfahrungen von Unruhe, Umbruch und sozialer Mobilität gerade auch am Umgang mit Schranken erkennen und ggf. im Blick auf sie auch bearbeiten lassen, legt ein Hinweis nahe, den Grathoff im Rahmen seiner Überlegungen auf einen Klassiker migrations- und mobilitätsbezogener Sozialforschung aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts gibt. Er bezieht sich dabei auf Florian Znanieckis (1882–1958) zwischen 1914 und 1918 entstandene Sammlung von Auswandererbriefen aus dem ländlichen Raum, *THE POLISH PEASANT IN EUROPE AND AMERICA*, die »in serienlangen Brieffolgen über den rasanten Wandel nachbarschaftlicher Ordnungen« berichtet, »der die Schranken persönlich-moralischer Orientierung und die Grenzen lebenswichtiger Existenz zur Sprache bringt« (Grathoff 1992: 491). Schranken lassen sich also gerade auch im Blick auf die räumlichen Verhältnisse und die damit verbundenen historischen Erfahrungen von Menschen in ländlichen Gesellschaften immer wieder auch als Ausdrucks- und Gestaltungsmittel von Erfahrungen und Wertordnungen zur Sicherung, aber eben auch zur Ermöglichung (gemeinsamer) Nutzbarkeit von geographisch, landschaftlich und eben damit auch sozial bestimmbar Räumen verstehen, während Grenzen als deren – von oben oder außen – gesetzte Rahmungen, im Einzelnen dann wohl auch als Begrenzungen von Handlungs- und Erfahrungsräumen mit den Möglichkeiten ihrer Entgrenzung oder auch Befestigung, Auflösung oder Zementierung wirken. Schranken zeugen von den Handlungsmöglichkeiten (»agency«) der Subjekte, Grenzen verweisen auf deren ggf. historische, politische und/oder soziale Beschränkungen und Rahmen.

11 Entsprechend konstant, aber eben nach örtlichen Gegebenheiten organisiert, stellen sich Vorsorge und gemeinsames Handeln etwa auch in jenen nordfriesischen Dörfern dar, die sich mit Witterungsschäden und Sturmfluten auseinandersetzen müssen und von denen Geert Mak berichtet; vgl. Mak 1999.

12 Im Blick auf aktuelle Erfahrungen im Umgang mit den Erscheinungen und Folgen von Transformationsprozessen konstatieren soziologische Untersuchungen nicht nur »Veränderungsmüdigkeit«, sondern auch eine Transformationserschöpfung; vgl. Mau 2024: 103f.

Im Rückbezug auf diese Unterscheidung lassen sich Phänomene und Erfahrungen der ›Entgrenzung‹ auf drei Ebenen erkunden, wenn es um die Beschreibungs- und Gestaltungsmöglichkeiten ländlicher Räume aus der Perspektive der dort in Erscheinung tretenden Subjekte gehen soll. Damit kommen zugleich drei Handlungsarenen in den Blick, die sich entlang der Differenzierung von Grenzen und Schranken bestimmen lassen, damit aber auch unterschiedliche Formen, Ansprüche und Kräfte auf Seiten der Subjekte erkennbar machen, die zeigen können, wie auf die Formen der Entgrenzung bzw. Transformation nicht nur zu reagieren ist, sondern wie diese zu bewältigen, ja zu nutzen, dann auch künstlerisch zu bearbeiten und zu gestalten sind.¹³

Zum ersten lassen sich unter dieser Perspektive räumliche, soziale, politische und historische Bedingungen und Rahmungen ansprechen, wie sie durch politische und historische Grenzen bestimmt und gewährleistet werden, innerhalb deren sich einzelnen Menschen und soziale Gruppen wiederfinden und sich darauf einrichten (müssen), in ihnen eine Existenz zu führen, Teile und Teilhabende der durch Grenzen zustande gekommenen, geschaffenen oder auch selbst konstituierten Gesellschaft zu sein.¹⁴ Gerade angesichts der mit historischen und politischen Grenzen verbundenen Kontingenz der Verhältnisse, ihrer Willkür und Wandelbarkeit, kommt Erfahrungen und Prozessen der ›Entgrenzung‹ und ihrer Bewältigung zugleich eine Subjekte und soziale Gruppen ansprechende, ggf. motivierende oder sie auch stachelnde, verletzende, ja diese auch konstituierende Funktion zu, wie dies etwa auch mit anderen Prozessen widerwillig bis gewaltsam erfahrener Dislokation, Deportation und/oder Vertreibung verbunden ist (vgl. Reemtsma 2008: 108–112).

Zum zweiten geht es um die als ›Lebenswelt‹ anzusprechenden Räume, in denen Menschen in unterschiedlichen Konstellationen, von Konflikt bis Kooperation, miteinander Raum, Zeit und Gesellschaft teilen, aufeinander mehr oder weniger angewiesen sind und deren Gestaltung durch Aushandlungen und Ordnungsmechanismen vorzunehmen suchen. Insbesondere geschieht dies auch mit Hilfe von Schranken, deren Aushandlung, aber auch Gestaltung und Veränderung dann jeweils situativ und zugleich auf Nachhaltigkeit und Anerkennung angelegt, ansteht bzw. zu gewährleisten und zu vermitteln ist. Prozesse und Impulse der Veränderung: Entgrenzung bzw. Transformation gehören hier nicht nur zu den Herausforderungen des Zusammenlebens in nachbarschaftlicher Nähe, sondern stellen zugleich den Stoff, den Anstoß und die Medien dar, in denen sich sozialer Zusammenhang entwickeln, stabilisieren und aufs Neue verändern kann: »Das ›Drama‹ des modernen Menschen entfaltet sich in diesem Rahmen von Grenzen und Schranken des Alltäglichen, die als notwendige, aber differente Ordnungen zusammen und ›aufrecht‹ zu erhalten sind.« (Grathoff 1992: 492)¹⁵

Schließlich beziehen sich Erfahrungen der Entgrenzung, aber eben auch das Wissen um Grenzen und die Orientierung an Schranken ebenso wie Prozesse der Transfor-

13 Hierauf wird im Weiteren anhand einiger Dorfgeschichten Berthold Auerbachs (1812–1892) und eines zeitgenössischen Romans (Scheffel 2013) genauer eingegangen.

14 Hedwig Hinze (1937) hat in diesem Zusammenhang auf das Wechselspiel von Landschaften, Regionen und Zentralisierungsstrebungen am Beispiel Frankreichs aufmerksam gemacht.

15 Grathoff nimmt hier Bezug auf Formulierungen des polnischen Philosophen Józef Tischner (1931–2000), die entsprechend im Text hervorgehoben werden.

mation zum dritten auf jeweilige Subjekte, einzelne Menschen, deren Wahrnehmungs-, Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten sowie deren imaginative Vermögen angesichts raschen sozialen Wandels durch Grenzen und Schranken sowohl herausgefordert als auch stabilisiert werden können, weswegen diese entsprechend in Erscheinung treten, angesprochen und benötigt, situativ und grundsätzlich auch überwunden werden können. Entgrenzungen, soweit sie mit dem Erleben von Menschen verbunden sind,¹⁶ können freilich dann auch auf verschiedenen Ebenen erfahren werden und sich in unterschiedlichen Handlungen und Prozessen wiederfinden lassen. Von Erfahrungen der Befreiung (vgl. Menke 2022: 13) durch Grenzüberschreitungen, der durch Entgrenzungserfahrungen hervorgerufenen Unruhe, Verunsicherung und Verletzung bis hin zu Abwehr, Ressentimentbildung (vgl. Mau 2024: 90) und Resignation angesichts Individuen in ihren bisherigen Bezugslinien überfordernder Prozesse reicht hier die Bandbreite der Reaktionen.¹⁷

Für deren Ausdruck bzw. auch deren Bearbeitung lässt sich eine Fülle von unterschiedlichen Möglichkeiten ansprechen, von unterschiedlichen sozialen und politischen Aktivitäten bis hin zu literarisch-künstlerischen Arbeiten, deren soziale Folgen selbst wieder unterschiedlich ausfallen und ggf. weiterbearbeitet werden müssen/können. In diesem Rahmen können »Entgrenzungen« sich auf räumliche und soziale Erfahrungen, auf politische Intentionen und Handlungen, aber auch auf psychische Prozesse, auf Gefühle und Wahrnehmungen beziehen, die nicht zuletzt in ästhetischen Formen und ethischen Orientierungen ihren Widerhall, auch ihren Resonanzraum finden können. Offensichtlich ist es hier die Überschreitung der Grenzen zwischen Realität und Fiktionalität, die nicht nur einen Raum für Imaginationen in künstlerischer Hinsicht schafft, sondern auch eine Sphäre freilegt, die utopische Dimensionen ins Spiel bringt, wie sie in literarischen Texten und anderen künstlerischen Formen zu finden sind. Insoweit als es dabei auch um die Wiedereinbeziehung vorher verdrängter, gewaltsam unterdrückter oder tabuisierter Erfahrungen geht, ist dies schließlich auch ein Raum für Gespenster, die als Wiedergänger sozialer und historischer Erfahrungen an vorgängige Grenzüberschreitungen nicht nur erinnern, sondern diesen eine Gestalt und somit erneut auch wieder eine Bedeutung geben können.¹⁸

Um diese Entgrenzungserfahrungen und darauf bezogene Reaktions- und Handlungsmöglichkeiten innerhalb des hier skizzierten Rahmens einer Strukturierung von

16 Im Anschluss an eine in der moralistischen Tradition vorhandene Vorstellung von ›Lebenslehre‹ ließe sich hier von einer Diätetik im Umgang mit Grenzen und Entgrenzungserfahrungen sprechen, wie sie sich im hier angeführten Text Jean Pauls wiederfindet (vgl. Balmer 1981: 127–129) und mit der begrifflichen Unterscheidung von Grathoff fassen lässt.

17 Mau weist in diesem Zusammenhang auf Prozesse der Verfestigung erfahrener Erschütterungen hin, wie sie die französische Psychoanalytikerin Cynthia Fleury in ihren Studien zur Genealogie von Ressentiments untersucht hat. Vgl. Fleury 2023; Mau 2024: 90.

18 Auf die hier angesprochene sowohl sozialwissenschaftlich und psychologisch als auch historisch und erkenntnistheoretisch, nicht zuletzt künstlerische Bedeutung des »Social Haunting« als Reaktion und Bearbeitungsform von Entgrenzungsprozessen kann hier nicht weiter eingegangen werden; von alters her ist es aber auch bspw. der Teufel, der die Grenzsteine nicht nur besetzt, sondern auch als Verhandlungsmasse in die sozialen Auseinandersetzungen einbringt; vgl. Gordon 2008.

ländlichen Räumen durch Schranken und Grenzen aus der Perspektive subjektiver Sinnsetzung anzusprechen, soll im Folgenden auf einen kleinen Aufsatz des Dichters Jean Paul (1763–1825) zurückgegriffen werden. In ihm geht es um die Konstitution des Subjekts, dessen Handlungsmacht sich aus einer Erkundung eines mehr oder weniger bewussten Wechsels zwischen Erfahrungen der Be- und Entgrenzung und den damit verbundenen Möglichkeiten einer ›klugen‹ Lebensführung ergibt. Grathoffs phänomenologischer Skizze der Erscheinungsformen objektiver Strukturierung sozialer Raumerfahrungen durch Schranken und Grenzen lässt sich so der Versuch beistellen, im Sinne einer diätetisch ausgerichteten Lebenslehre, rationale Steuerung mit Glücksbegehren und historischer Erfahrung zu verbinden.

»Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden, auskundschaften. Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über die Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. – Der zweite ist: – gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich [...] so einzunisten, daß [...] man [...] nur Ähren erblickt [...]. Der dritte endlich – den ich für den schwierigsten und klügsten halte – ist der, mit den beiden anderen zu wechseln.« (Jean Paul 1985 [1795]: 10)

Jean Pauls Rat und der von ihm genutzte Komparativ weisen bereits darauf hin, dass es sich um einen realitätshaltigen und realitätsbezogenen Vorschlag handeln soll, stellt er doch der Bewegtheit der Welt und der Unfähigkeit, diese festhalten zu können bzw. diese still zu stellen oder einmal und für alle Male zu »haben«, eine wohldosierte (»kluge«) Dynamik der Selbstbewegung gegenüber, die darauf zielt, durch Entgrenzungserfahrungen nach beiden Seiten – in die Welt des Mikrokosmos zum einen und zum anderen in die Unendlichkeit des Alls – jeweils Distanzen zu schaffen, die es ermöglichen, den mit raschem sozialen Wandel ebenso wie mit Transformationsprogrammen verbundenen Erfahrungen der Ohnmacht, der Überforderung und Entmündigung etwas entgegenzusetzen, das es den Subjekten ermöglicht, diese durch Distanznahme und situative Entgrenzung zu kompensieren bzw. zu bewältigen, das Subjekt durch die Schaffung und Erfahrung von subjektivem Sinn zu stabilisieren, ggf. zu stärken.¹⁹

Literarische Texte, so auch Jean Pauls Rat an seine Leser, entwerfen in dieser Hinsicht Vorstellungswelten und simulieren Erfahrungsräume, die es ermöglichen sollen, der Begrenztheit und Bedrücktheit eines Alltags in den Grenzen der Welt ebenso eine Form subjektiver, damit aber auch sozial anzuerkennender Selbstbestimmung entgegenzusetzen wie den durch sozialen Wandel bzw. Transformation aufgeworfenen Erfahrungen einer eigenen Begrenztheit, Unzugänglichkeit bzw. Unhandhabbarkeit im Blick auf

19 Dazu gehört auch bspw. Auerbachs Leser- und Figuren-Ansprache, wie sie den Beginn der Erzählungen vom »Tolpatsch« ausmachen: »Ich sehe dich vor mir, guter Tolpatsch, in deiner leibhaftigen Gestalt [...]« (Auerbach 2011: 150) oder auch am Ende von BEFEHLERLES im Blick auf die Gestalt des dortigen Helden und Sprechers der Bauern Buchmaier: »Ich erzähle wohl ein andermal noch Weiteres vom Buchmaier.« (Ebd.: 96)

jeweils subjektive Vorhaben, Bedürfnisse und Ansprüche.²⁰ Es ist im Übrigen charakteristisch für Jean Paul und seine Welt um 1800 und führt zugleich zu dem hier in Rede stehenden Thema ländlicher Raumerfahrungen, -grenzen und Entgrenzungen zurück, dass es sich sowohl bei den gewählten Bildern und Metaphern als auch bei den damit angesprochen Realitätsbezügen um Verweise auf ländliche Lebensverhältnisse und entsprechende Raumerfahrungen handelt.

4. ›Entgrenzung‹, Sozialer Wandel und Transformation: Konjunkturen, Geschichte und Grenzen

So sehr sich die Vorstellungen und die Begrifflichkeit Sozialen Wandels und systematisch ausgerichteter Transformation auf die Geschichte, die Erfahrungen und die Bewegungsprozesse der Entwicklungen zur modernen Industriegesellschaft beziehen, so wichtig ist es doch zugleich, zum einen deren Ausgang in der Umbruchsgeschichte der diesen Entwicklungen vorausgehenden ›ländlichen Gesellschaften‹ nicht zu vernachlässigen, so wie dies bereits aus der Geschichte und Konjunktur des Begriffs selbst ersichtlich wird (vgl. Polanyi 1976 [1944]; Vobruba 1991), der sich ja explizit auf die Veränderungen, damit aber eben auch auf die fortbestehenden Erfahrungen und Bedingungen des Lebens in ländlichen Räumen bezieht. Deren Bedeutung für aktuelle Erfahrungen im Umgang mit Transformation wird zum anderen aber auch noch einmal dadurch verstärkt, dass sich noch immer erhebliche Anteile der deutschen, der europäischen, aber auch der Weltbevölkerung entweder in ländlichen Erfahrungsräumen bewegen oder aber in ihren Lebenserfahrungen, Familiengeschichten und Vorstellungen noch durch diese bestimmt werden, wenn sie sich diesen nicht sogar aufs Neue zuzuwenden suchen (vgl. Neu 2016; Vanhaute 2021: 1–11). So unspezifisch sich in diesem Rahmen ›Entgrenzung‹ bestimmen und nutzen lässt,²¹ persönlichen Eskapismus ebenso anspricht wie Grenzüberschreitungen unterschiedlichster Art und in unterschiedlichen Bereichen, ja sich diese Bestimmung bis zu einer kulturkritisch gefärbten Anthropologie menschlicher Entgrenzung unter den Bedingungen der Moderne erweitern lässt (Hanzig-Bätzing/Bätzing 2005), so erkennbar sind aktuelle Ausformungen zum einen mit weitergehenden Prozessen der Individualisierung, auch einer damit ggf. verbundenen Reichweitensteigerung menschlicher Handlungsansprüche und Vorstellungsmöglichkeiten verbunden. Zum anderen lassen sich Erfahrungen, Ansprüche und Prozesse der Entgrenzung auf die in der europäischen Neuzeit aufkommende, mit der Industriemoderne dann inhärent verbundene Vorstellung eines ebenso einlinig ausgerichteten wie unabschließbaren Fortschreitens beziehen, in dessen Folge immer wieder aufs Neue bestehende Grenzen, Einrichtungen und Ordnungen erschüttert und entsprechend überschritten bzw. überwunden werden.

20 Dass dies neben diversen literarischen Eskapismen und romantischer Entgrenzung auch Tendenzliteratur und Kitsch zur Folge haben kann, ist vielfach bspw. an den Dorfgeschichten Berthold Auerbachs diskutiert worden. Vgl. Bausinger 2011: 8, 17–19.

21 »Es gibt keine Definition, auf die sich die verschiedenen, mit dem Begriff der *Entgrenzung* befassten Disziplinen geeinigt hätten. Kaum ein Gegenstandsbereich wissenschaftlicher Betrachtung lässt den Begriff außen vor, wie eine Recherche auf Google Scholar mit über 30.000 Treffern zu erkennen gibt.« (<https://de.wikipedia.org/wiki/Entgrenzung>, zuletzt 27.01.2025)

In Aufnahme einer Wendung von Marx hat der US-amerikanische Stadtforscher Marshall Berman diesen Grundzug historischer und aktueller Moderne auf die Formel »Everything melts into air« (Berman 1988) gebracht. Unter Ansprüchen, die mit diesen Prozessen der Modernisierung verbundenen Erschütterungen und Entgrenzungen, die in einem weiten Sinn dann auch Prozesse der Individualisierung einschließen (vgl. Beck 1986: 205–218), theoretisch zu fassen, dann handhab- und ggf. planbar zu machen, haben im Verlauf des 20. Jahrhunderts vor allem die beiden Begriffe des »Sozialen Wandels« und der »Transformation« Konjunktur gehabt, wobei es charakteristisch ist, dass »ländliche Räume« unter allen drei Rahmungen: Modernisierung, Sozialer Wandel und Transformation vor allem in Perspektiven auf ihr Nachhinken, ihre Zurückgebliebenheit und einen darauf bezogenen Modernisierungsbedarf,²² vor allem also als Objekte und Schauplätze dieser Prozesse in Erscheinung getreten sind. Allerdings kommt auch den aktuell soziologisch und verwaltungstechnisch verwendeten Begriffen »Sozialer Wandel« und »Transformation« immer noch eine eher unspezifische und historisch bzw. situativ bestimmbare Breite der Verwendung zu, die zum einen ihre Ubiquität begründet und zum anderen ihre Anschlussfähigkeit an unterschiedliche Diskurse und auch Programme immer wieder ermöglicht.

»Sozialer Wandel« (vgl. Dreitzel 1967) ist dabei sicherlich der ältere, über lange Zeit hinweg durchaus weit verbreitet gebrauchte Begriff, der die umfassenden Veränderungen in den unterschiedlich mit der Modernisierung der modernen Gesellschaften verbundenen und ausdifferenzierten Feldern nicht nur in den Blick bringt, sondern eben diese Veränderungen in den Zusammenhang einer für moderne Gesellschaften grundlegenden und immer wieder durchgehend stattfindenden Mobilität und Grenzüberschreitung im Ganzen stellt (vgl. Zapf 1990). Stellen sich die mit »sozialer Wandel« angesprochenen Prozesse dabei als gleichsam überindividuelle, auch im gesellschaftlichen Ganzen kaum oder nur ansatzweise bestimm- und gestaltbare Folgen gesellschaftlicher Prozesse, ja historischer Entwicklungen und ökonomischer Kräfte dar (vgl. Müller/Schmid 1995), so hebt der Begriff der Transformation in seiner neueren Verwendungsweise stärker auf die Übersichtlichkeit, Plan- und Umsetzbarkeit grundlegender Veränderungen gesellschaftlicher, ökonomischer, politischer, rechtlicher und lebensweltlicher Rahmenbedingungen und entsprechender Handlungsfelder ab (vgl. Merkel 2013).²³

Eine solche, mit den Entwicklungen fortgeschritten moderner Gesellschaften ebenso verbundene wie durch die in der Moderne erforderte gesellschaftliche Rationalität und Reflexivität angeleitete Vorstellung von der Induktion, den Steuerungs- und Gestaltungsmöglichkeiten gesellschaftlicher Veränderungen, nicht zuletzt auch von notwendigen Möglichkeiten zur Evaluation und ggf. auch Umstellung und Korrektur entsprechender Ergebnisse, rückt natürlich erst recht auch solche Prozesse in den Blick, die mit der

22 Vgl. Ogburn 1969 [1957]: 139f.; zu aktuellen Verhältnissen vgl. Miggelbrink 2021.

23 Vgl. auch Kollmorgen/Merkel/Wagener 2015. Neben einer in der Wortgeschichte vorhandenen Bezugnahme auf mystische und ggf. esoterische Ausrichtungen fand er zunächst über Karl Polanyi epochale Studie zum Übergang von agrarisch-ländlichen zu modernen marktgesteuerten Gesellschaften (vgl. Polanyi 1976 [1944]) Eingang in die politische und sozialwissenschaftliche Diskussion. Insbesondere in den Systemumbruchprozessen der Jahre um und nach 1990 wurde er dann zu einem zentralen Begriff, auch Arbeitsfeld gesellschaftswissenschaftlicher Forschung, Planung und Politikberatung (vgl. Ther 2014).

Überschreitung von Grenzen, mit Erfahrungen von Entgrenzung und ggf. mit den Notwendigkeiten und Belastungen gesellschaftlicher Transformation in Erscheinung treten. Gerade angesichts nachhaltiger und auch verstörender Erfahrungen von Grenzaufösungen und Entgrenzungsprozessen im Zuge fortschreitender Modernisierung und Globalisierung, die in verschiedenen Perspektiven auch als Belastungen und Überforderungen erscheinen (vgl. Streeck 2021: 237–242), liegt es freilich auch nahe, noch einmal innerhalb bestehender Grenzen und auch diese übergreifend nach Gestaltungsmöglichkeiten zu fragen, wie sie mit der oben angeführten Unterscheidung von Grenzen und Schranken angesprochen wurden.²⁴

Im Blick auf ländliche Räume kommen dabei zunächst zwei Prozesse der Grenzüberschreitung bzw. Entgrenzung in den Blick: Dörflichkeiten in der Stadt sowie städtische Lebensformen, Sozialverhältnisse und Orientierungen auf dem Land. Wenn es auch phänotypisch immer noch genug Unterschiede in der Wahrnehmung und in den Erfahrungen und Einstellungen zu Stadt und Land gibt, so ist doch – zumindest im Blick auf die fortgeschritten modernen Gesellschaften Europas und Nordamerikas – davon auszugehen, dass es einen ländlichen Erfahrungsraum und ländliche Gesellschaften außerhalb der mit den Modernisierungsprozessen seit dem 19. Jahrhundert auf den Weg gebrachten Lebens-, Verkehrs- und Arbeitsformen der Moderne nicht mehr gibt. Technik, Kommunikationsmedien, Infrastruktur, Versorgungsmöglichkeiten, Arbeitsverhältnisse und Partizipationsmöglichkeiten mögen zwischen ländlichen und städtisch geprägten Räumen unterschiedlich sein, sie sind allerdings nicht so grundverschieden, dass sie als zwei Welten in Erscheinung treten können. Im Besonderen sind es dann die Erfahrungen und Prozesse der Grenzüberschreitung und der Aufhebung von Grenzen, wie sie mit ›Sozialem Wandel‹ zum einen, mit intentional ausgerichteter Transformation (vgl. Baecker 1998: 39–55) zum anderen verbunden sind, die als Erscheinungen, auch Zumutungen und Chancen der Entgrenzung nicht nur zur Auflösung der jeweiligen Eigenheiten in den Räumen von Stadt und Land, sondern auch zur Herstellung eines beide Räume verbindenden Kontinuums in seinen jeweiligen Besonderheiten beitragen.

In diesem Sinn handelt es sich dann eher um Verschlingungen von Stadt und Land, zu deren Einschätzung und Orientierung eine Unterscheidung zwischen ihnen im Sinne eines Stadt-Land-Differentials (vgl. Nell 2024b)²⁵ sicherlich nützlich sein kann. Allerdings bewegen sich diese Unterschiede eben zwischen den mit den beiden Konzepten aufgerufenen Grenzen, weisen die Grenzen selbst im Sinne des oben bei James Clifford und Johan Schimanski Angesprochenen als Grenzzonen, also als Handlungsräume und Lebenswelten aus, sodass die in diesen Bereichen erfahrenen und vorhandenen Entgrenzungen eher im Wechselbezug zueinander und im Blick auf die Gegebenheiten

24 In einer systemtheoretisch angeleiteten Perspektive erscheinen dabei Stadt und Land nicht lediglich als Ergebnisse unterschiedlicher historischer Vorgänge und Entwicklungsschritte, sondern auch als gleichsam äquivalente Gestaltungsorte und Schauplätze funktionaler Differenzierung: »Beide, Stadt wie Land, weisen ihre je spezifischen lokalen Besonderheiten auf. Sie variieren in ihren räumlichen Strukturen, gesellschaftlichen Problemen und Herausforderungen wie in der jeweiligen Sichtbarkeit in den Systemen einer Gesellschaft. Dabei sind Stadt und Land eher als Idealtypen anzusehen, die ein Feld aufspannen, in denen konkrete Orte im hybriden ›Dazwischen‹ von städtischen und ländlichen Attribuierungen existieren.« (Redepenning 2022: 67)

25 Vgl. auch die drei Beobachtungsmodi dieser Differenz bei Redepenning 2022.

und Gestaltungsmöglichkeiten der in diesen Räumen vorhandenen bzw. einzuziehenden Schranken zu verorten sind und eher von innen aus interpretiert werden können als durch die mit einer Gegenüberstellung gesetzten Unterschiede.²⁶

5. Zwei Beispiele: Berthold Auerbach und Annika Scheffel

In welchem Maße und mit welchen Befunden eine Untersuchung von ›Schranken‹ und ›Grenzen‹ in literarischen Texten aufschlussreich sein kann, lässt sich schließlich an zwei Textbeispielen erkunden, die aus unterschiedlichen Zeiten, damit auch unterschiedlichen Phasen gesellschaftlicher Modernisierung, stammen und damit zugleich auch unterschiedliche Muster von Grenzen/Schranken und darauf bezogene Reaktionen bzw. Handlungsmöglichkeiten (Grenzüberschreitungen bzw. Entgrenzungserfahrungen) der Subjekte vorstellen können. Während es in den hier vorgestellten Erzählungen Auerbachs aus dem Vormärz darum geht, Konflikte anzusprechen, die durch das Aufeinandertreffen historisch-politischer Beschränkungen des dörflichen Zusammenlebens (›Grenzen‹) und seiner sich in bestimmten Regelungen (›Schranken‹) zeigenden Selbstgestaltungsmöglichkeiten zustande kommen, lässt sich in Scheffels Roman aus der Gegenwart lesen, wie eine in sich durchaus gegliederte dörfliche Kommunalität (›Schranken‹) durch über die Köpfe und Beteiligungsmöglichkeiten der Menschen geplante und durchgesetzte Transformation nicht nur in ihren Lebens- und Handlungsmöglichkeiten beschränkt, sondern letzten Endes vernichtet (unter Wasser gesetzt) wird. Darüber hinaus erscheint die Macht der offensichtlich unabänderlichen Transformation des ländlichen Raums so groß (›grenzenlos?‹), dass sie auch die Subjekte in Ohnmacht, ja Resignation und Trauer zurücklässt.

Bieten Auerbachs Erzählungen und die in ihnen entworfene Welt die Überwindung der historischen und sozialen Beschränkung durch eine realitätsbezogene Entgrenzung des sozialen und geographischen Raums an, vom Militärdienst in der Stadt über die Auswanderung nach Nordamerika bis zur Gründung einer eigenen auf Selbstbestimmung gegründeten Gemeinde dort, so bleiben für die Protagonisten in Scheffels Roman lediglich Entgrenzungsbestreben in die Phantasie, in Träume und Erinnerungen übrig, eine Art Eskapismus, der sich im Roman auch dadurch gestaltet findet, dass Elemente des Magisch-Phantastischen, auch des Märchenhaften und Dystopischen in die erzählerische Gestaltung der geschilderten Welt und Vorgänge einbezogen werden.

Zunächst können das Wechselspiel, aber auch das Konfliktpotenzial und nicht zuletzt die Gestaltungs- bzw. Selbstbestimmungsmöglichkeiten, wie sie sich in der Verschränkung von Grenzen und Schranken zum einen, zum anderen in Streben und Prozessen der Entgrenzung sowie in Einrichtungen bzw. Maßnahmen zu ihrer Begrenzung zeigen lassen, in einigen der SCHWARZWÄLDER DORFGESCHICHTEN Berthold Auerbachs erkundet werden. Auerbachs erstmals 1843 erschienene Sammlung von Dorfge-

26 Siehe dazu etwa die Typologien der »Landnutzer« und deren Rückbezüge auf städtische Erfahrungen in ländlichen Räumen und deren Auswirkungen dann wieder in umgekehrter Richtung bei Neu 2016, 2018.

schichten hat dabei nicht nur die Gattungsbezeichnung in die deutschsprachige Literatur eingeführt, sondern damit auch programmatische Ansprüche verbunden:

»Auerbach reklamiert für die Dorfgeschichte ›realen Boden‹, entwickelt aber zugleich eine Wirkungsintention, die sich nicht mit dem Ist-Zustand zufrieden gibt: Er will der entstehenden deutschen Nation das getreue Bild einer Region vorhalten, damit der Beitrag zum Ganzen, der in der provinziellen Partikularität der Möglichkeit nach stecke, sichtbar werde.« (Spies 2009: 138)

Wie in Auerbachs literaturtheoretischen Schriften angelegt,²⁷ geht es auch in der Doppelerzählung *BEFEHLERLES* (1842) zum einen um die Selbstbehauptung einer dörflichen Bevölkerung im Widerstand gegen von oben/außen gesetzte Beschränkungen und um die Verteidigung der den dörflichen Zusammenhang herkömmlich organisierenden Regeln bzw. Schranken. Zum anderen, und dies macht den ersten Teil der Erzählung aus,²⁸ geht es um die Erfahrungen und die Selbstbehauptung eines einzelnen Menschen, »Matthes«, der die bestehenden Traditionen, die sich im hier entfalteten Sinn auch als Leitschranken für die Modellierung und Rechtfertigung des eigenen Verhaltens verstehen lassen, gegen die Grenzssetzungen einer nunmehr von außen auferlegten Ordnungsmacht aufrecht zu erhalten und insoweit zu verteidigen sucht. Er setzt »dem Aivele«, seiner verehrten Braut, trotz des durch die Obrigkeit erlassenen Verbots einen Maienbaum: »Es war fast wunderbar, wie das so [...] geschehen konnte; denn das Maisetzen war streng verboten und wurde als großer Waldfrevel mit drei Monate Ludwigsburg, das heißt Arbeitshaus, bestraft.« (Auerbach 2011: 71) Während Matthes, aber auch Aivele verhöhrt und gehörig unter Druck gesetzt werden und er für seine Übertretung der gesetzten Grenzen schließlich auch bestraft wird (vgl. ebd.: 84), gewinnt er zugleich allerdings nicht nur das Herz seiner Geliebten, sondern erfährt auch die Anerkennung der dörflichen Gesellschaft für sein Tun: »am Hochzeitstage der beiden Liebenden ward er [der Maienbaum – W.N.] mit roten Bändern geschmückt« (ebd.: 85). »Der Himmel«, so wird am Ende dieser Episode der Maienbaum als Geschichtszeichen für das von Auerbach verfolgte liberale Programm einer bürgerlichen Emanzipation auch der ländlichen Bevölkerung vorgestellt, »schien mehr Wohlgefallen an dem Baum zu haben als die löbliche Polizei, denn auf fast wunderbare Weise grünte der Baum und schlug neue Wurzeln [...]« (ebd.).

27 So hebt er in seiner 1846 erschienenen Programmschrift *SCHRIFT UND VOLK* gerade die (soziale) Grenzen überschreitende Kraft poetischer Praxis hervor: »Ein dichterisches Werk ist ein Bettelbrief, gerichtet an die mit Macht und Besitz begabten; es muß vom Boden der gegebenen Verhältnisse aus, von eigener Schöpferkraft getragen, sich über das Vorhandene hinausschwingen und in sich selbst seinen Abschluß finden.« (Auerbach 2014: 77)

28 Im Sinne der von Schimanski und seiner Arbeitsgruppe zu den »borderpoetics« aufgestellten Analyseschritte bzw. des damit verbundenen Mehr-Ebenen-Schemas, können auch textuelle, graphische und erzählerische Mittel, wie bspw. die Grenze zwischen Abschnitten oder Episoden der Erzählung oder die Zusammenstellung einzelner Abschnitte bzw. Kapitel als Formen der Gestaltung und Reflexion von Grenzerfahrungen und Formen des Umgangs und der Reaktion auf ›Entgrenzung‹ gesehen werden; vgl. Sturm 2020: 52–62, hier bes. 53f.

Es geht bei dieser Geschichte einer Grenzüberschreitung aber nicht nur um die Verletzung eines von außen/oben gesetzten Verbots, dessen soziale Auswirkungen zumindest in den dörflich genutzten Schranken, Traditionsbeständen und Verhaltensmustern noch ausgeglichen werden können. Vielmehr findet sich Jean Pauls durch Klugheit und eigenen Willen moderiertes Oszillieren zwischen Zuständen der Begrenzung und der Entgrenzung als Erfahrungs-, Erlebnis- und Ausdrucksräumen ebenfalls in Auerbachs Erzählung, der im Übrigen zu seinen Verehrern gehörte (vgl. Kinder 2011: 145f.), und dient hier der Selbstbehauptung bzw. Stabilisierung des Subjekts. Während Auerbach zunächst die Ohnmacht des gefangen gesetzten Matthes als generalisierbare Erfahrung schildert – »Wer nie in den Händen des Gerichts war, weiß nicht, welch ein schreckliches Los es ist, so auf einmal nicht mehr Herr über sich zu sein; es ist, als ob einem der eigene Körper genommen wäre.« (Auerbach 2011: 76) –, gelingt es Matthes gerade durch den bei Jean Paul beschriebenen Wechsel der Perspektiven zwischen Begrenzung im Kleinen und Entgrenzung ins Große sein Selbstbewusstsein und seine Handlungsfähigkeit wieder zu gewinnen:

»Er lugte eine Weile durch das doppelt vergitterte Fenster [...], aber er sah nichts als ein Stückchen blauen Himmel. Auf der Pritsche liegend, spielte er lange mit dem Tannenreis, das er in seiner Tasche fand, das war noch ein Überrest aus der grünenden Welt draußen. Er steckte es zwischen eine Brettspalte und dachte es sich als den großen Maibaum, der an des Aiveles Haus stand. [...] er sah jetzt zum ersten Mal, wie schön so ein Reis ist [...].« (Ebd.)

So kommt er durch die Nacht und findet auch zu sich selbst zurück – nicht als Objekt der Verwaltung und Bestrafung, sondern als Subjekt mit eigenen Perspektiven und Handlungsmöglichkeiten. Zwar müssen sich die beiden Liebenden im Folgenden der Macht der obrigkeitlich gesetzten Grenzen unterwerfen, allerdings verlieren sie dadurch weder sich selbst noch die Anerkennung der dörflichen Gesellschaft: »Hand in Hand ging er dann mit seinem Aivele das Dorf hinein und wurde von allen freundlich bewillkommt.« (Ebd.: 85)

Während es im ersten Teil der Geschichte den Protagonisten lediglich gelingt, sich selbst innerhalb der gesetzten Grenzen und gegen deren Zumutungen zu bewahren, freilich in der Lesersprache darüber hinaus Sympathie und ggf. Empowerment vermitteln zu können, geht es im zweiten Teil darum, die das Dorf seit alters her ebenfalls ausmachenden Freiheitsrechte gegenüber neuerlichen Einschränkungen der Obrigkeit zu verteidigen. Es soll ihnen verboten werden, »bei einem Gange über Feld, das heißt von einem Orte zum anderen, eine kleine Handaxt am linken Arm zu tragen [...]« (ebd.: 86). Es geht dabei um Schranken, die die Gesellschaft tragen, um soziale Anerkennung, Geschlechterrollen, Altersprivilegien und Besitzverhältnisse (Zugang zu Gemeindebesitz), und die deren soziale Interaktion regeln und eben auch repräsentieren.²⁹ Gegen deren Aufhebung erhebt sich der Widerstand der Bauern, der zunächst als Rebellion zu scheitern droht, dann aber aufgrund der Intervention eines mutigen, selbstbewussten, frei-

29 »nur die ›Mannen‹, das heißt die verheirateten Männer, tragen dieses Wahrzeichen, die ›Buben‹, die ledigen Burschen, aber nicht« (Auerbach 2011: 86).

lich auch seines Besitzes und Rangs sehr bewussten Bauern und der dadurch ermutigten³⁰ solidarischen Aktion der anderen sich durchzusetzen vermag. Zwar werden auch hier die Rebellen bestraft, die Verordnung aber wird auch nicht weiter verfolgt und der sie einfordernde »Oberamtmann« versetzt (vgl. ebd.: 96). Auerbachs Programm einer sich selbst steuernden Bürgergesellschaft – »zuerst müssen die Bürger selbst ihr Sach' in Ordnung bringen« (ebd.: 92) – begründet hier das Zusammenspiel von Schranken und Grenzen, das einen Ort der Aushandlung (»contact zone«)³¹ und zugleich der Selbstbestimmung für Individuen und Community sowohl umreißt als auch ermöglicht.

Geht es in dieser Erzählung um das Handeln innerhalb bestehender Schranken und ggf. neuer willkürlich aufgestellter Grenzen bzw. um Möglichkeiten (und Grenzen) ihrer Überschreitung bzw. »Entgrenzung«, auch im Sinne subjektiver Steuerung dieser Prozesse, wie sie bei Jean Paul angesprochen wird, so führen die beiden ebenfalls personell³² miteinander verbundenen Erzählungen TOLPATSCH (1842) und EIN BRIEF AUS AMERIKA (1876) über die räumlich gesetzten Grenzen des Schwarzwalds hinaus. Zunächst berichtet die erste Erzählung neben der erst einmal unglücklich verlaufenden Liebesgeschichte des Titelhelden Aloys, Tolpatsch genannt, vor allem von dessen Leiden und Ausschlusserfahrungen innerhalb der das Dorf bestimmenden Schranken der Sozialstruktur, auch der Verhaltensmuster: »So unerfahren auch unser Aloys war, so waren ihm doch die Unterschiede der drei Stände wohlbekannt.« (Auerbach 2011: 155) Diese werden durch von außen gesetzte Bestimmungen, zumal den abzuleistenden Wehrdienst, noch überlagert. Sie bieten aber – über die Grenzen des Dorfes hinaus – dem schüchternen, etwas zurückgebliebenen und dadurch leicht zum Spott der anderen werdenden Jungen doch die Hoffnung und die Chance, sich auch außerhalb zu bewähren, ja einen eigenen Platz in der Welt zu finden: »Wer weiß«, sagte Aloys keck, »ich kann noch gut Unteroffizier werden wie einer; ich kann so gut lesen und schreiben und rechnen wie einer, und die alten Unteroffiziere haben auch nicht allen Verstand gefressen.« (Ebd.: 165) Tatsächlich gelingt es ihm – wider Erwarten – im Militärdienst einen Platz (und Anerkennung) zu finden (vgl. ebd.: 171–174). Er muss dann aber zuhause erfahren, dass seine Liebschaft an einen Konkurrenten verloren ging. Die daran anschließende Schlägerei (vgl. ebd.: 180f.) entfremdet ihn aber nicht nur vom Dorf, sondern führt ihn ins Militärgefängnis und kostet ihn seine Stelle (vgl. ebd.: 182), weswegen er zunächst »gedachte nach Frankreich zu desertieren« (ebd.: 181). Stattdessen führt das mehr oder weniger zufällige Zusammenreffen mit einer anderen Tanzpartnerin aber dazu, dass beide nach Amerika auswandern, von deren weiterem Leben, auch vom Erfolg, dort eine eigene Farm und eine im Wesentlichen »deutsche« Gemeinde aufzubauen, dann im BRIEF AUS AMERIKA BERICH- TET wird.

30 »Kommet ›rein, ihr Mannen, wir haben gemeinschaftliche Sach', ich red' nicht für mich allein.« (Ebd.: 91)

31 Überdies können sowohl die zugewandten Formen der Leser-Ansprache als auch die von Auerbach aufgewendeten Dialektformen und Bezüge auf lokale Bräuche und Erfahrungen im Sinne von Pratt sowohl als Inszenierung des Dörflichen als »contact zone« als auch als dessen Beschreibung im Sinne eines »safe houses« (Pratt 1991: 35, 40) gesehen werden.

32 In BEFEHLERLES ist es die Figur des Matthes, die in beiden Episoden auftritt (vgl. Auerbach 2011: 87f., 95); später dann gehört er auch zu den Amerika-Auswanderern (vgl. ebd.: 189, 194).

Im Zusammenhang beider Geschichten sind es zunächst die Schranken der dörflichen Gemeinschaft, die das soziale Zusammenleben gestalten und damit sowohl den Raum als auch die sozialen (und persönlich erfahrenen) Grenzen, auch Ausschlusserfahrungen des Protagonisten bestimmen. Im Blick auf diese Schranken stellen die mit der badischen Raumordnung und dem Militärdienst von außen in Erscheinung tretenden Grenzen sowohl eine zusätzliche Rahmung als auch einen weiteren Handlungs- und Optionsraum dar. Dieser entwickelt sich zunächst zum Vorteil, dann zum Nachteil des »Tolpatsch« und führt schließlich zu weiterer Entgrenzung der räumlichen und sozialen Bezüge. Ein weiterer Grenzübertritt, diesmal in das Land »unbegrenzter« Möglichkeiten, wird nicht nur erwogen, sondern dann auch vollzogen. Angesichts der mit den berichteten Weiten des Landes verbundenen Grenzenlosigkeit handelt die anschließende Erzählung im »Brief« vor allem von den Maßnahmen zur Einhegung und Nutzbarmachung des Landes. Erneut geht es dabei auch um die Einrichtung von Schranken, die teils in der Wiederaufnahme von Mustern aus dem Schwarzwald bestehen,³³ teils aber auch Neuland schaffen, ja wie die Freundschaft mit dem vorher verachteten jüdischen Landsmann Kobbel Herzel zeigt,³⁴ auch ältere Grenzziehungen aufheben und überwinden können: »Kobbel hat mit mir gegessen, wie ein anderer Mensch auch. Die Gesetz' von denen Essensspeisen, die sind für die alt Welt und nicht mehr für die neu.« (Ebd.: 198)

Nicht zuletzt zeigt sich in dieser Beschreibung: »Hier fragt man keinen nach seinem Glauben; wenn der Mensch nur brav und gesund ist.« (Ebd.: 199) Auerbachs »republikanische« Orientierung,³⁵ die sich dann auch in Aloys' Beschreibung und Lob der in den USA möglichen »Volksversammlung« im Brief nach Hause wiederfindet: »Mutter! Das ist was Schön's, so ein Volksversammlung, das ist grad, wie wenn man in der Kirche wär; aber nein, es ist doch nicht so, denn da red't ein jeder, wer nur kann und mag, da gilt alles gleich.« (Ebd.: 194) Zur Sozialität, so lautet hier der Befund, gehören sicherlich auch Regeln und Schranken, aber eben auch Modi, Wege und Möglichkeiten ihrer Überschreitung. »Entgrenzung«, Entwicklungen und Entscheidungen über Grenzen hinweg und ggf. Wiedereinhegung heißen hier die Orientierungspunkte, die zugleich Stimuli³⁶ der Gestaltung sozialer und personaler Verhältnisse sein können. Als Schritte und Erfahrungen, als Verfahrensmuster und Handlungsräume sind Schranken und Grenzen aus

33 So werden Hofwirtschaft und auch der Name der alten Dorfgemeinde auch in den USA wieder aufgenommen (vgl. Auerbach 2011: 190).

34 Wie sehr dies auch Auerbachs eigene Erfahrung berührt, wird erst durch jene AUFZEICHNUNG EINES KINDHEITSERLEBNISSES deutlich, die erstmals 2014 in der Edition Marcus Twellmanns veröffentlicht wurde (vgl. Auerbach 2014: 259–264). Während Auerbach öffentlich und eben auch publizistisch für seine Zugehörigkeit zum deutschen Volk eintrat und sich für einen Nationalstaat der Deutschen einsetzte, berichtet er in dieser Aufzeichnung von einem ihn traumatisierenden antisemitischen Überfall in seiner Kindheit, der ihn Zeit seines Lebens offensichtlich nicht mehr los ließ und die oben angesprochene positive Überschreitung gesetzter Grenzen als Wunschzerzählung erscheinen lässt: »Ich bin gekreuzigt worden, das ist das bitterste, was ich zu sagen habe. Mir zittern die Lippen und meine Eingeweide brennen.« (Auerbach 2014: 259)

35 Vgl. das Nachwort des Herausgebers in: Auerbach 2014: 272–277.

36 Waldenfels spricht hier von einem »orientierenden Raum«: »[...] Nullpunkt der Raumkonstitution [...] ist der Ort, wo jemand verweilt und von wo aus er sich in verschiedene Richtungen bewegt. [...] Schließlich bestimmen sich vom Hier aus Nähe und Ferne, die in der doppelten Bewegung der Entfernung und Annäherung variieren.« (Waldenfels 1985: 196)

der Sicht der jeweils einzelnen zugleich aber auch auf das Mitwirken aller auf der Basis von Freiheit und Gleichheit angewiesen und nur so auch zu legitimieren. »[I]ch bin ein freier Bürger«, schreibt Aloys im Brief an seine Mutter, »und das ist mehr als Offizier und General, ich tausch' mit keinem König. Mutter, es ist ein prächtig Land, das Amerika.« (Ebd.: 195) Jean Pauls moderiertem Oszillieren in der Selbstbestimmung zwischen Begrenzung und Entgrenzung wird hier in der Offenheit und Mischung der Verfahren und in den Erwartungen an die selbstgesteuerte Entscheidungs- und Verhandlungskraft der einzelnen an der Gemeinde (Volksversammlung) Beteiligten Rechnung getragen.

Dagegen sind die Schranken, die die Gestalt des Dorfes ausmachen, auch seine Lagerung in der Landschaft umreißen, schon zu Beginn von Annika Scheffels 2013 erschiene-nem Erfolgsroman *BEVOR ALLES VERSCHWINDET* dem Untergang geweiht. Das Dorf, seine Bewohner, sie wissen es bereits: »Baubeginn sofort!« (Scheffel 2013: 76), tun sich aber schwer damit, sich darauf einzustellen, zumal in der Zerfahrenheit ihrer Sozialbeziehungen und vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen persönlichen, familiären und individuellen Belastungen, Prägungen und Orientierungen. Zwar versucht eine kleine Gruppe von Zurückgebliebenen, ansatzweise Widerstand zu organisieren (vgl. ebd.: 106–125), im Rahmen einer durch Behörden und wirtschaftliche Interessen auf den Weg gebrachten Transformation der Landschaft zugunsten der Energiegewinnung wird das Dorf allerdings dann doch einem Stauseeprojekt zum Opfer fallen. Es sind, aus der Perspektive der Erzählerin ebenso wie aus der Sicht der Dorfbewohner, Fremde, namenlose Techniker,³⁷ Ingenieure und Projektleiter, die von jenseits der Grenzen des Dorfes in Erscheinung treten und mit dem Dorf, seiner Geschichte und sozialen Gestalt auch die diese konstituierenden Schranken unter Wasser setzen, diese so zum Verschwinden bringen. In den Grenzen der neu geschaffenen Seen- und Freizeitlandschaft wird lediglich das immer noch aus dem Wasser ragende Turmkreuz der untergegangenen Kirche³⁸ einen Orientierungspunkt bieten, der an die herkömmliche räumliche und soziale Ordnung sowie an die damit verbundenen Geschichten, Halte- und Wendepunkte der Individuen und der Dorfgeschichte erinnert.

Offensichtlich sind die durch Gebäude und Anlagen, durch Gewohnheiten und Erlebnisse über lange Zeiten den Sozialraum des Dorfes ausmachenden Raumlinien, soweit sie für die Dorfbewohner als Orientierungspunkte eine Rolle spielen, sowohl in die Erfahrungen und Routinen als auch in die Erinnerungen und Träume, auch Alpträume, der Bewohner so eingelagert, dass diese nicht nur ihren Horizont ausmachen, sondern auch ihre Raumnutzung, ihre Lebensführung und ihre Selbstverortung strukturieren: »Mona erreicht den Hauptplatz, der ist kreisrund, kopfsteingepflastert und von Fachwerkhäusern gesäumt, links die Linde, rechts der Brunnen, daneben die Tore und schräg hinter

37 »die beiden fahlen Herren« (Scheffel 2013: 15); »Mann Nummer 1 [...] Nummer 2 sitzt am Steuer« (ebd.: 16). Damit steht die Gesichtslosigkeit derjenigen, die als Akteure der Transformation den Untergangsprozess des Dorfes betreiben, der Vielfalt, auch den Idiosynkrasien und den Sinnansprüchen der verbliebenen Dorfbewohner gegenüber. Ob diese erzählerische Entscheidung einer kritischen Reflexion dieser Entwicklung zuträglich ist oder aber einem diffusen Populismus gegen »die da oben«, die »anderen« und »fremden« zuarbeitet, kann hier nicht weiter diskutiert werden; siehe aber auch Fußnote 40.

38 »Da vorn« [...] »Jula zeigt auf die Spitze des Turms, auf das goldene Kreuz.« (Ebd.: 9); vgl. auch ebd.: 78, 410: »Es ist dunkel geworden. Jula sieht das Kreuz nicht mehr.« (Ebd.: 410)

dem Baum das Rathaus, der Löwe, die Treppe, die Tür. Da will sie hin.« (Ebd.: 25) Was sich hier als feste Ordnung im Raum zeigt, wird allerdings durch die folgenden Ereignisse der erzwungenen Umsiedlung der Bewohner, den Abriss der Häuser und schließlich die Flutung (vgl. ebd.: 21) des Tals nicht nur in seiner Faktizität, sondern auch in seiner Geltung aufgehoben. Es bleiben Erinnerungen und Erfahrungen von Verlust und Verwundung, die schon damit beginnt, dass Mona auf ihrem Weg vom Einkaufen nach Hause von den Agenten der Transformation angefahren und verletzt wird (vgl. ebd.: 18f.). Zugleich bilden die vorhandenen, vertrauten Orientierungslinien allerdings auch die Stationen, an denen Entgrenzungsbegehren und auch ein gegenläufiger Zwang zum Bleiben bzw. Bleibenmüssen sich zeigen lassen. Mona hatte zehn Jahre zuvor einen dann gescheiterten Fluchtversuch unternommen und auch David, Sohn des Bürgermeisters, der in einer Mischung aus Macht, Liebe und Wahn seinen Sohn festzuhalten sucht, träumt zumindest von einer Entgrenzung, die sich an den Bezugslinien und Schranken ebenso orientiert wie sie sich deren Überwindung vorstellt: »Er sieht sich und Milo schon aus dem Ort laufen, über die unsichtbare Grenze hinweg, an der Bushaltestelle vorbei, am Ortschild den Berg hinauf, aus dem Tal heraus, durch die fremden Wälder, [...] und dann immer weiter.« (Ebd.: 68)

Angeichts der durch die verordnete Flutung gesetzten zeitlichen, räumlichen und sozialen Grenzen, sind es drei (vier) Dimensionen, in denen im Roman die Möglichkeiten der Entgrenzung bzw. Grenzüberschreitung aus dem Erfahrungszusammenhang der hier vorgestellten ländlichen Gesellschaft angesprochen bzw. gestaltet werden. Zum einen sind es Vorstellungen, Träume, aber auch reale Entscheidungen und Handlungen, die darauf ausgehen, die räumlichen Grenzen des Dorfes, des Tales, zu überwinden. Während die meisten Einwohner bereits in die neugeschaffene Ersatzsiedlung umgezogen sind (vgl. ebd.: 381) und im Verlauf des Romans andere (Robert, Jeremias) ihnen folgen, bleiben räumliche Entgrenzungen für Greta, Mona oder auch David auf ihre Imagination beschränkt – »Dabei hatte David sicher nicht vor wegzugehen, er stellt sich nur gern andere Welten vor und fremde Leben und Menschen« (ebd.: 26) – und finden nicht zuletzt in der letztgültigen Aufgabe des Dorfes ihre Grenze. »Etwas, das nach Sehnsucht klingt, eine Ahnung vom Verlust geistert über die Dächer, über den Hauptplatz hinweg, einmal rundherum um die kahle Linde, am Brunnen vorbei, ohne aus dem Takt zu kommen [...].« (Ebd.: 45)

Eine zweite Dimension der Entgrenzung stellt die zeitliche Orientierung dar. Hier sind es vor allem die beiden älteren Frauen Mona und Greta, aber auch die Familiengeschichte der Ärztin Clara, die die gegenwärtige Situation vor allem in Richtung Vergangenheit öffnen – »Greta und die anderen glauben nicht an den lieben Gott, sie glauben an den Ort« (ebd.: 78) – während es die Zwillinge Jula und Jules, aber auch David sind, die die »Linien, die für die Gegenwart stehen, die wohlbekannte Hängemattenstruktur ihres Alltags« (ebd.: 71) in Richtung Zukunft überschreiten, zumindest sich daran versuchen; Jules sogar mit einer politisch intendierten Aktion, bei der er zu Tode kommt (vgl. ebd.: 372). Allerdings versandet dieses Entgrenzungsbestreben nach Flutung und Umsiedlung bzw. Wegzug dann nahezu ganz für Jule in den Routinen eines anderswo stattfindenden Alltags:

»Es ist alles anders, als sie es sich bis heute vorgestellt hat. Wenn sie an den See gedacht hat, war da immer die bunte Welt im Modell, Sonnenschein und Menschenmengen. Hier ist nur sie, ist Anton, türmen sich vage Erinnerungen, die die Leere nicht bevölkern können. [...] Sie müssen zurück in die Stadt, arbeiten, leben, es geht weiter [...].« (Ebd.: 410)

Das den Dorfbewohnern zunächst als Modell gezeigte Zukunftsversprechen einer blühenden Landschaft stellt sich als Stillstellung der Zeit und des Lebens heraus:

»Das alles hat nichts mit ihnen und ihrem Verhalten zu tun, [...] sie sind nur ein kleiner Teil der Welt, die verschwinden soll. Da steht unscheinbar und in Grau auf der einen Seite der Istzustand, nur ohne Menschen, [...] und auf der anderen Seite [...]: der See und eine weitere Verantwortliche, die Mauer.« (Ebd.: 128)

Allerdings bietet der Roman zum dritten im Sinne der von Jean Paul angesprochenen Moderation von Entgrenzungsbestrebungen, mit dem Verweis auf Erinnerung die kindliche Phantasie an: der von der kleinen Marie gezeichnete blaue Fuchs geistert ebenso lebendig durch die Wahrnehmung der Dorfbewohner (bspw. vgl. ebd.: 120f.) wie der steinerne Löwe am Brunnen zeitweise zum Leben erweckt wird (vgl. ebd.: 403). So zeigt der Text eine phantastische Dimension auf, die der durch Planung und deren Umsetzung auf den Weg gebrachten Schließung von Vorstellungen und Lebensmöglichkeiten mit Hilfe mystischer Elemente einen Raum der Entgrenzung entgegensetzt. »Im auferstandenen Wald kann David durch die Menschen hindurchgehen und die wiederum gehen durch ihn hindurch.« (Ebd.: 391)

Schließlich kann als vierte Form der Gestaltung von Entgrenzungserfahrungen im Roman, in Aufnahme der »borderpoetics«, auch die Anlage der Kapitel und die »Bauform« des Romans selbst angesprochen werden. Obwohl die einzelnen Kapitel jeweils die Namen einiger der handelnden Personen tragen und somit jeweils eine Perspektive auf das Geschehen, die Aufhebung und Transformation von Schranken und die Setzung von Grenzen in den Vordergrund rücken, bestehen die Kapitel doch immer aus weiteren Textbausteinen, die die Erfahrungen, Beobachtungen und Handlungen jeweils auch anderer schildern und so die mit der Personalität der Figuren verbundenen Grenzziehungen überschreiten, die Partikel der Erfahrungen miteinander verweben bzw. zu einem Mosaik zusammensetzen. Entgrenzung als Motor und Zerstörungskraft tritt dadurch ebenso vor Augen wie sie als Bewegungsimpuls und Vernetzungsmuster in Erscheinung tritt: aus der Sicht und Anlage des Romans aus der Dämmerung der dörflichen Lebenswelt angesichts der durch Transformation erzeugten Umbrüche und Zerstörung. Wie Jules Partner Anton, der vom Mitarbeiter des für die Flutung verantwortlichen Bauunternehmens zu ihrem Begleiter wird, »nimmt« auch der Roman »Geschichten, Wünsche, Ängste und Träume so ernst wie die Wirklichkeit« (ebd.: 411), deren Grenzen damit allerdings zumindest imaginär und imaginativ überschritten werden, freilich unter den Bedingungen einer in Bewegung befindlichen Moderne zwischen Freiheit und Disziplin (vgl. Wagner 1995: 30) immer wieder – zwischen Aufschwung und Abschwung im Sinne Jean Pauls – auch subjektiv und sozial zu moderieren sind.

Führen Auerbachs Erzählungen in eine Phase bzw. Zeit gesellschaftlicher Moderne/Modernisierung zurück, in der die ›Grenzen‹ übergreifender Ordnungen oder administrativer Willkür gegenüber den kommunal, traditional oder auch selbstbestimmten ›Schranken‹ als unzeitgemäße Hindernisse erscheinen, deren Überwindung (›Entgrenzung‹) sich zeitgenössisch durch kommunale Selbstorganisation, individuelle Handlungsmacht und nicht zuletzt die Auswanderung sowie die Gründung eines selbst-gestalteten Gemeinwesens in einem Land der ›Freiheit‹³⁹ vorstellen lässt, so inszeniert sich Scheffels Roman an einer Stelle aktueller Moderne, an der offensichtlich übermächtige Akteure und Prozesse⁴⁰ die Handlungsmacht der lokalen Akteure ins Leere laufen lassen können; ihnen bleiben nur ein selbstzerstörerischer Aktivismus oder ein resignativer Eskapismus in Erinnerungen und Phantasie. Sowohl bei Auerbach als auch in Scheffels Roman werden alle drei im 3. Abschnitt dieses Beitrags angesprochenen Erfahrungs- und Gestaltungsebenen, soweit sie sich aus den Verschränkungen, dem Wechselspiel von ›Grenzen‹ und ›Schranken‹ erschließen lassen: historische Rahmung, lebensweltliche Gestaltung, subjektive Handlungsmacht, genutzt und ausgeführt, um die Lebenszusammenhänge von Menschen und Dörfern unter den Bedingungen jener ›Great Transformation‹, in deren Verlauf agrarisch-ländliche zu modernen, markt-gesteuerten Gesellschaften werden, zu schildern.

Während aber Auerbach auf dem Weg zu einer liberalen Form gesellschaftlicher Modernisierung sowohl subjektiver Handlungsmacht als auch sozialer Selbstorganisation einen Raum, ja eine Zukunft zu entwerfen versucht, endet der in Scheffels Roman gezeichnete Weltentwurf mit der Durchsetzung eines Transformationsprojekts, das den Individuen lediglich noch die Rolle von Beobachtern und Objekten über sie hinausgehender Grenzsetzungen und Entgrenzungen zuschreibt. Bietet Auerbachs Welt ihren Akteuren einen Handlungsraum in einer auch durch sie selbst gestaltbaren Gesellschaft – Entgrenzung hat hier eine räumliche Dimension, die sie nutzen und in je eigener Sinnorientierung ausfüllen können –, so bieten sich in Scheffels Roman nur noch Phantastik, Märchenfiguren und ggf. die Schemata anonymer Typologien als Vorstellungs-, ggf. imaginäre Gestaltungsräume an, die unter Umständen für nicht mehr vorhandene ›Agency‹ eine Art Kompensation (im Text) anbieten können. In Peter Wagners Phasenbeschreibung gesellschaftlicher Moderne/Modernisierung zeugen Auerbachs Erzählungen von Hoffnungen und Ansprüchen, wie sie mit den Vorstellungen einer ›liberalen‹ Moderne

39 »hier ist alles frei« (Auerbach 2011: 195).

40 Dabei wird die Ohnmacht der namentlich und auch in ihren Biographien vorgestellten Individuen vor Ort einer anonym bzw. im Wesentlichen in Typisierungen ihrer Vertreter in Erscheinung tretenden Macht ›von außen/von oben‹ gegenübergestellt (vgl. »Mann Nr. 1, Mann Nr. 2« in Scheffel 2013: 36); siehe hierzu auch Fußnote 37. Die Reduktion der Bauarbeiter auf »Gelbhelme« (Scheffel 2013: 143 u.p.), die Rede von den »fahlen Herren« (ebd.: 29) oder der Hinweis, »weil der große Plan es so vorsieht« (ebd.: 128) dürften zwar einer zuspitzenden, tragischen Ausgestaltung der Konfliktlage nützlich sein, rücken deren Gesellschaftsdiagnose und -kritik aber leider auch in die Nähe kulturkritischer, wenn nicht gar verschwörungserzählerischer Reflexion (vgl. Butter 2018: 93–101) – eine ebenso schematische wie wertbesetzte Reduktion, die allerdings auch die ästhetische Qualität des Buches in Zweifel zu ziehen vermag (vgl. dazu Böttiger 2013; Schmidt 2013).

(Wagner 1995: 71f.) verbunden waren (sind?). Scheffels Schilderung von der Macht einer übergreifenden, den Individuen und sozialen Gruppen gegenüber übermächtigen Transformation entwirft dagegen ein ebenso aktuell vielfach gängiges wie zugespitztes, wohl auch überzeichnetes, zumindest auf Alarmierung ausgerichtete Bild neuer Grenzssetzungen in einer die jeweiligen Lebenswelten zwar auch entgrenzenden, unter den Bedingungen einer erneut zwischen ›Schließung‹ und Fragmentierung oszillierenden weitergehenden, ggf. auch die Moderne überfordernden Modernisierung (vgl. Wagner 1995: 253–264) vor allem aber zerstörenden Dimension.

Literaturverzeichnis

- Auerbach, Berthold (2011): Dorfgeschichten, hg. von Hermann Bausinger. Tübingen: Klöpfer & Meyer.
- Auerbach, Berthold (2014): Schriften zur Literatur, hg. von Marcus Twellmann. Göttingen: Wallstein.
- Baecker, Dirk (1998): Poker im Osten. Probleme der Transformationsgesellschaft. Berlin: Merve.
- Balmer, Hans Peter (1981): Philosophie der menschlichen Dinge. Die europäische Moralistik. Bern, München: Francke.
- Bausinger, Hermann (2011): »Ein schwäbisches Dorf wird weltberühmt. Eine Einleitung«, in: Dorfgeschichten, hg. von Hermann Bausinger. Tübingen: Klöpfer & Meyer, S. 7–24.
- Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beez, Stephan (2004): Dörfer in Bewegung. Ein Jahrhundert sozialer Wandel und räumliche Mobilität in einer ostdeutschen ländlichen Region. Hamburg: Krämer.
- Berman, Marshall (1988): All that is Solid Melts into Air. The experience of modernity. London, Toronto: Penguin.
- Böttiger, Helmut (2013): »Zeitlos im Ziergarten. Wunderliche Dorfwelt: Annika Scheffel versucht sich an einem mythischen Gegenwartsroman«, in: Die Zeit Nr. 15 vom 4.04.2013. URL: <https://www.zeit.de/2013/15/annika-scheffel-bevor-alles-verschwindet> (zuletzt 16.04.2025).
- Braudel, Fernand (2001 [1949]): Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipp II. Bd. 1. Darmstadt: WBG.
- Braudel, Fernand (1977): »Geschichte und Sozialwissenschaften. Die longue durée«, in: Claudia Honegger (Hg.): Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 47–85.
- Butter, Michael (2018): »Nichts ist, wie es scheint«. Über Verschwörungstheorien. Berlin: Suhrkamp.
- Demandt, Alexander (2020): Grenzen. Geschichte und Gegenwart. Berlin: Propyläen.
- Dreitzel, Hans Peter (Hg.) (1967): Sozialer Wandel, Zivilisation und Fortschritt als Kategorien der soziologischen Theorie. Neuwied, Berlin: Luchterhand.
- Certeau, Michel de (1988): Kunst des Handelns. Berlin: Merve.

- Clifford, James (1997): *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge Mass., London: Harvard University Press.
- Fleury, Cynthia (2023): *Hier liegt Bitterkeit begraben. Über Ressentiments und ihre Heilung*. Berlin: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1971): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gordon, Avery F. (2008): *Ghostly Matters. Haunting and the Social Imagination*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Gotthard, Axel (2007): *In der Ferne. Die Wahrnehmung des Raums in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Grathoff, Richard (1992): »Nachbarschaft: Grenzen und Schranken«, in: Ewa Kobylińska/Andreas Lawaty/Rüdiger Stephan (Hg.): *Deutsche und Polen. 100 Schlüsselbegriffe*. München, Zürich: Piper, S. 489–493.
- Hanzig-Bätzing, Evelyn/Bätzing, Werner (2005): *Entgrenzte Welten. Die Verdrängung des Menschen durch Globalisierung von Fortschritt und Freiheit*. Zürich: Rotpunktverlag.
- Hinze, Hedwig (1937): »Regionalism«, in: Edwin R. A. Seligman/Alvin Johnson (Hg.): *Encyclopedia of the Social Sciences*. Vol. XIII. New York: MacMillan, S. 208–218.
- Heyden, Dirk Arne et al. (2018): »Stand der Transformationsforschung unter besonderer Berücksichtigung der kommunalen Ebene«, hg. Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBSR). URL: https://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/forschung/programme/exwost/Forschungsfelder/2017/stadtumbau-transformationsstrategie/synthesepapier-transformationsforschung.pdf?__blob=publicationFile&v=8 (zuletzt 10.04.2025).
- Hobsbawm, Eric (1971): *Sozialrebelln. Archaische Sozialbewegungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand.
- Jean Paul (1975 [1826]): »Selberlebensbeschreibung«, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. I, Bd. 12, München: Hanser, S. 1037–1103.
- Jean Paul (1975 [1795]): »Billet an meine Freunde anstatt der Vorrede«, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. I, Bd. 7, München: Hanser, S. 9–13.
- Kinder, Hermann (2011): *Berthold Auerbach »Einst fast eine Weltberühmtheit«*. Eine Collage. Tübingen: Klöpfer & Meyer.
- Kollmorgen, Raj/Merkel, Wolfgang/Wagener, Hans-Jürgen (Hg.) (2015): *Handbuch Transformationsforschung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Koschorke, Albrecht (1990): *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Laslett, Peter (1988): *Verlorene Lebenswelten. Geschichte der vorindustriellen Gesellschaft*. Wien, Köln, Graz: Böhlau.
- Mak, Geert (1999): *Wie Gott verschwand aus Jorwerd. Der Untergang des Dorfes in Europa*. Berlin: Siedler.
- Mau, Steffen (2024): *Ungleich vereint. Warum der Osten anders bleibt*. Berlin: Suhrkamp.
- Menke, Christoph (2022): *Theorie der Befreiung*. Berlin: Suhrkamp.
- Merkel, Wolfgang (2013): *Systemtransformation. Eine Einführung in die Theorie und Empirie der Transformationsforschung*. Wiesbaden: Springer VS.

- Miggelbrink, Judith (2021): »Ländliche Räume – strukturschwach, peripher, abgehängt«, in: Christian Krajewski/Claus-Christian Wiegandt (Hg.): Land in Sicht. Ländliche Räume in Deutschland zwischen Prosperität und Peripherisierung. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 64–79.
- Müller, Hans-Peter/Schmid, Michael (Hg.) (1995): Sozialer Wandel. Modellbildung und theoretische Ansätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Nell, Werner (2024a): »Land-Gespenster. Social Haunting auf dem Land in Kafkas Erzählungen«, in: Marc Weiland/Manfred Weinberg (Hg.): Landvermessungen. Franz Kafka und das Landleben. Bielefeld: transcript, S. 105–134.
- Nell, Werner (2024b): »Zwischen Wunschmaschine und Nebelgenerator. Stadt-Land-Differenzen als Operatoren in aktuellen gesellschaftlichen und literarischen Diskursen«, in: Katharina Mohring/Natalie Moser/Ulrike Schneider (Hg.): Stadt – Land. Aushandlungen einer markanten Differenz in Literatur und Gesellschaft der Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 261–280.
- Neu, Claudia (2016): »Neue Ländlichkeit. Eine kritische Betrachtung«, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 66/46–47, S. 3–9.
- Neu, Claudia (2018): »Akteure der neuen Dörflichkeit«, in: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 66/2, S. 11–22.
- Neu, Claudia (2022): »Ungleiches Land. Eine ungleichheitssoziologische Betrachtung«, in: Bernd Belina et al. (Hg.): Ungleiche ländliche Räume. Widersprüche, Konzepte und Perspektiven. Bielefeld: transcript, S. 237–252.
- Ogburn, William F. (1969 [1957]): »Die Theorie der kulturellen Phasenverschiebung«, in: ders.: Kultur und sozialer Wandel. Ausgewählte Schriften, hg. und eingeleitet von Otis Dudley Duncan. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 134–145.
- Pratt, Mary Louise (1991): »Arts of the Contact Zone«, in: Profession. Published by The Modern Language Association, S. 33–40.
- Polanyi, Karl (1976 [1944]): The Great Transformation. Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Redepenning, Marc (2022): »Ländliche Räume beobachtet. Wie Wissenschaft und Planung Ländlichkeit erzeugen«, in: Bernd Belina et al. (Hg.): Ungleiche ländliche Räume. Widersprüche, Konzepte und Perspektiven. Bielefeld: transcript, S. 67–82.
- Reemtsma, Jan Philipp (2008): Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne. Hamburg: Hamburger Edition.
- Reißig, Rolf (2011): »Wandel und Transformation als Thema kritischer Sozialforschung. Ein Rück- und Ausblick«, in: Michael Thomas (Hg.): Transformation moderner Gesellschaften und Überleben in alten Regionen. Debatten und Deutungen. Münster: Lit Verlag, S. 31–61.
- Ritter, Joachim (1974): »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 141–163.
- Scheffel, Annika (2013): Bevor alles verschwindet. Roman. Berlin: Suhrkamp.
- Schimanski, Johan (o.J.): »Border Culture. What is a border figure?«, in: Border Culture. The blog of the EUBORDERSCAPES project research group for border crossing and cultural production. URL: <https://bordercult.hypotheses.org/92> (zuletzt 27.01.2025).

- Schimanski, Johan/Wolfe, Stephen (Hg.) (2017): *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*. New York, London: Berghahn.
- Schmidt, Christopher (2013): Rezensionennotiz zu Annika Scheffel: Bevor alles verschwindet, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12.3.2013; hier zit.n.: [www.Perlentaucher.de](http://www.perlentaucher.de). URL: <https://www.perlentaucher.de/buch/annika-scheffel/bevor-alles-verschwindet.html> (zuletzt 16.04.2025).
- Spies, Bernhard (2009): »Dorfgeschichte«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner, S. 137–142.
- Streeck, Wolfgang (2021): *Zwischen Globalismus und Demokratie. Politische Ökonomie im ausgehenden Neoliberalismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Sturm, Anne-Marie (2020): *Grenzen und Grenzüberschreitungen*. Ilija Trojanow – Dimitré Dinev – Sibylle Lewitscharoff – Evelina Jecker Lambrea. Leipzig: Frank & Timme.
- Ther, Philipp (2014): *Die neue Ordnung auf dem alten Kontinent. Eine Geschichte des neoliberalen Europa*. Berlin: Suhrkamp.
- Thomas, Michael (2011): »Neustart Transformation, oder Hip Hop an der Elbe. Große Theorien und kleine Gemeinschaften«, in: Michael Thomas (Hg.): *Transformation moderner Gesellschaften und Überleben in alten Regionen. Debatten und Deutungen*. Münster: Lit Verlag, S. 9–28.
- Van Haute, Eric (2021): *Peasants in World History*. New York, London: Routledge.
- Van Lessen, Julia (2022): »Machtasymmetrien im Verhältnis von Stadt und Land. Eine Analyse von Land-Diskursen anhand von Halls Strategien der Kolonialisierung«, in: Bernd Belina et al. (Hg.): *Ungleiche ländliche Räume. Widersprüche, Konzepte und Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 165–182.
- Vobruba, Georg (1991): *Jenseits der sozialen Fragen. Modernisierung und Transformation von Gesellschaftssystemen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wagner, Peter (1995): *Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Waldenfels, Bernhard (1985): »Heimat in der Fremde«, in: ders.: *In den Netzen der Lebenswelt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 194–211.
- Wiesenthal, Helmut (2011): »Ambivalente Ergebnisse – Impressionen aus zwei Jahrzehnten Transformationsforschung«, in: Michael Thomas (Hg.): *Transformation moderner Gesellschaften und Überleben in alten Regionen. Debatten und Deutungen*. Münster: Lit Verlag, S. 85–98.
- Zapf, Wolfgang (1990): »Modernisierung und Modernisierungstheorien«, in: ders. (Hg.): *Die Modernisierung moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 25. Deutschen Soziologentages in Frankfurt a.M.*. Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 23–39.

Agglo-Literatur

Die suburbane Schweiz als literarischer Handlungs- und Imaginationsraum

Jodok Trösch

1. LAND GANZ NAH: Die Schweiz im imaginierten Bürgerkriegszustand

In seinem 2016 erschienenen Erstlingsroman *LAND GANZ NAH* schildert Benjamin von Wyl, wie sich in der Schweiz politische Konflikte angesichts eines Camps von Asylbewerbern im Untergrund des Zürcher Hauptbahnhofs und von gewaltsamen Provokationen rechter Politiker immer weiter zuspitzen. Von Wyls »Dystopie der Schweiz in naher Zukunft« (Süess 2017: 23) entwirft die Vision einer gesellschaftlichen Spaltung, in der die durch Aktivistinnen und rechte Demagogen aufgeheizten Bewohnerinnen unterschiedlicher Lebenswelten gewaltsam aufeinandertreffen, sodass das Land in ein Bürgerkriegsszenario abdriftet.

Martin Lhotzky meint in seiner Rezension in der *FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG*, in *LAND GANZ NAH* werde die Entstehung eines gewaltsamen Konflikts von »Stadt gegen Land« geschildert, in dem, »echte Schweizer« gegen »Flüchtlingshelfer« (Lhotzky 2018: 10) ins Feld ziehen. Doch diese naheliegende Deutung ist falsch, denn anders, als dies der Titel zu suggerieren scheint, schildert von Wyls parodistischer Heimatroman keinen Konflikt zwischen Stadt und Land. Stattdessen entwickelt der Autor, indem er in diversen Listen Orte und Regionen aufzählt, die entweder der einen oder der anderen Seite zuzuordnen sind, eine komplexe Topographie des Konflikts. Dabei besteht in der Fiktion von *LAND GANZ NAH* ein politisches Einverständnis zwischen den größeren Städten und den rural geprägten, zumeist in den Alpen und im Jura gelegenen Kantonen. Dieses beruht weniger auf ähnlichen politischen Überzeugungen, sondern begründet sich aus dem Umstand, dass die ländlichen Orte, die sich durch eine starke regionale Identität auszeichnen, das Prinzip der regionalen Selbstbestimmung hochhalten und dieses auch für die Städter einfordern.¹

1 »Die beiden Appenzell, Unterwalden und der Jura erklären sich mit Zürich und den anderen Städten solidarisch. ›Die urbanen Zentren der Schweiz gestalten ihr Zusammenleben anders als wir. Sie sollen das Recht dazu haben. Denn der föderalistische Gedanke funktioniert nicht einseitig.‹ Die-

Die Gegner des urbanen Lebensstils, die zugleich in einem Konflikt mit den ruralen Lebensverhältnissen stehen, finden sich bei von Wyl daher nicht in bäuerlich-dörflichen Strukturen auf dem Land, sondern im unübersichtlichen Bereich dazwischen. Für diesen diffusen Raum, der weder städtisch noch ländlich geprägt ist, verwendet der Roman den Begriff der Agglo.

»Orte, Schlafstätten! Orte ohne Zentrum, die aus einem Aperto beim Bahnhof und einem Aldi am Ortsrand bestehen!« (von Wyl 2017: 88) – so beschreibt eine politische Akteurin aus der Stadt den trostlosen Lebensraum der »Aargauer Agglo-Seelen« (ebd.: 90) und erklärt die Entwurzelung der Menschen in der Agglo zur primären Ursache für ihr rückwärtsgewandtes Bedürfnis, »sich eine Postkarten-Schweiz, die es nie gegeben hat, erhalten [zu] wollen« (ebd.: 88). Nach blutigen Gefechten zwischen »Urbanisten-Milizen und Agglo-Bürgerwehren« (ebd.: 137) endet der Konflikt mit einer Niederlage der städtischen Seite. Dem titelgebenden LAND GANZ NAH, der Agglo, gelingt es in dieser alpträumerhaften Vision, urbane und weltoffene Lebensentwürfe in der Schweiz zu unterdrücken.

Trotz der grotesken Überzeichnung der Situation und der bisweilen unübersichtlichen Montagetechnik² sind die gesellschaftlichen und politischen Beobachtungen, die Benjamin von Wyl seinem Roman zugrunde legt, präzise und hellseherisch, insofern es ihm gelingt, diverse Diskurse und Konflikte der Zeit in überraschender Weise aufzugreifen.³

Dies gilt insbesondere auch für den skizzierten Verlauf der Konfliktlinien und das Konzept der Agglo. Das Wort »Agglo«, eine Verkürzung des raumplanerischen Begriffs der »Agglomeration«, ist im deutschschweizerischen Diskurs zur Bezeichnung des diffusen Zwischenraums zwischen Stadt und Land fest etabliert und spielt, wie in der Folge ausführlich gezeigt, nicht nur in kulturwissenschaftlichen Spezialdiskursen, sondern auch in gesellschaftlichen und politischen Debatten eine wichtige Rolle: Die Agglo ist jener Raum, der zwar längst nicht mehr ländlich geprägt ist, der aber doch auch noch nicht zum städtischen Raum gehört. Sie ist der Ort einer gegenseitigen Entgrenzung des städtischen und des ländlichen Raums, die für große Teile des schweizerischen Siedlungsgebiets prägend ist. Damit unterläuft das Konzept die herkömmliche Dichotomie von Stadt und Land, indem dazwischen ein diffuser dritter Raum postuliert wird, der Attribute von beiden in sich vereint. Parallel zur Stadt-Land-Dichotomie (die auch in der Schweiz nicht vollständig verschwunden ist), ist eine begriffliche Dreiteilung Stadt–Land–Agglo hinzugetreten.

se Kantonsregierungen laden am 10. April zur Pressekonferenz auf dem Militärflugplatz Alpnach ein.« (von Wyl 2017: 121–22).

- 2 Die literarische Form, die aus einem »Sammelsurium seltsamer Szenen aus der prekären Welt der um 1990 Geborenen und wirrer, teils selbsterfundener, teils aufgefundener als Zitate wiedergegebener Sprüche und Pamphlete« (Lhotzky 2018: 10) in Kombination mit ausgedehnten Dialogen in verschiedenen Schweizer Dialekten und obskuren Anspielungen sowie der ostentativen »erzählerische[n] Schlampigkeit« (Jogwich 2018) besteht, führten dazu, dass insbesondere die Rezensionen aus Deutschland äußerst negativ ausfielen.
- 3 Die Präzision der Beobachtungen und Anspielungen und die interessanten diskursiven Angebote des Romans betont auch die Rezension von Silvia Süess (2017: 23), die in der linken Schweizer Wochenzeitung WOZ erschienen ist.

Mit dem Konzept der Agglo verbinden sich im Schweizer Diskurs unzählige Assoziationen und Zuschreibungen, die für die Konstruktion des Begriffs und für die gesellschaftliche Wahrnehmung dieses Lebensraums prägend sind: Die Agglo gilt als unfertig und hässlich, wird zugleich auch als Ort wahrgenommen, der sich in ständigem Wandel befindet, weshalb sich gerade dort viele gesellschaftliche Entwicklungen am deutlichsten zeigen. Der Begriff der ›Agglo‹ steht in der Schweiz nicht nur im Zentrum vielfältiger gesellschaftlicher und politischer Debatten, sondern hat längst auch Eingang in literarische Zusammenhänge gefunden. Seit den 1980er Jahren hat sich in der Deutschschweiz, so die These dieses Aufsatzes, eine eigentliche »Agglo-Literatur« (Ebel 2019) herausgebildet, in der die Agglomeration als literarischer Handlungs- und Imaginationsraum dient. Dieser entgrenzte Raum zwischen Stadt und Land scheint sich gerade wegen des Verlusts des Ländlichen und der rasanten Veränderung besonders gut dazu zu eignen, gesellschaftliche Entwicklungen in der Schweiz seit dem 2. Weltkrieg literarisch darzustellen. Der akademische Diskurs über die Rolle der Agglo in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur ist noch nicht stark entwickelt, weshalb es außerhalb von Beiträgen im Feuilleton großer Schweizer Tageszeitungen (Ebel 2019) und in literarischen Zeitschriften (vgl. Buzek 2015; Wiederstein/Szyndler/Piatti 2015) keine Beiträge zum Thema gibt. Ziel dieses Aufsatzes ist es, unterschiedliche literarische Perspektiven auf die Agglo in der Deutschschweizer Literatur der letzten 40 Jahre zu erfassen, und dabei das spezifische ästhetische und diskursive Potenzial dieses Raums im Dazwischen zu beschreiben. Einleitend wird der Begriff der Agglo entfaltet, wie er sich im Deutschschweizer Diskurs darstellt. Im Anschluss werden schlaglichtartig Texte untersucht, die exemplarisch für unterschiedliche Formen der literarischen Auseinandersetzung mit der Agglo stehen.

2. Stadt – Land – Agglo: Siedlungsstrukturen und Diskurse

Einleitend möchte ich knapp die humangeographische Situation erläutern, die dem Begriff der Agglo zugrunde liegt. Die durchschnittliche Bevölkerungsdichte der Schweiz liegt bei 220 Ew. pro km² und damit leicht unter jener Deutschlands.⁴ Allerdings gibt es mit den Alpen und dem Jurabogen zwei Gebirgsregionen, die einen großen Teil der Landesfläche einnehmen und die nur dünn oder gar nicht besiedelt sind, sodass der größte Teil der Bevölkerung im sogenannten Mittelland, also dem meist hügeligen Becken zwischen diesen beiden Gebirgen, lebt: Zwischen Bodensee und Genfersee liegen – mit der Ausnahme von Basel – nicht nur alle größeren Städte der Schweiz. Dort hat sich seit dem Zweiten Weltkrieg entlang der wichtigsten Verkehrswege ein nahezu geschlossenes Siedlungsband entwickelt, das nur noch von wenigen, primär landwirtschaftlich geprägten ländlichen Räumen durchbrochen wird. Die föderalistische Schweiz weist eine ausgesprochen kleinteilige Besiedlungsstruktur auf (vgl. Diener et al. 2005: 175). Dies hat, zusammen mit anderen Faktoren, dazu geführt, dass die städtischen Zentren im Ver-

4 Deutschlands Bevölkerungsdichte liegt bei 237 Ew. pro km², jene von Österreich hingegen nur bei 110 Ew. pro km² (vgl. Eurostat 2024; alle Daten für das Jahr 2022).

gleich zu anderen Ländern nicht dieselbe Sogwirkung entwickeln konnten.⁵ Aufgrund der Topographie und der raumplanerischen Vorgaben breiten sich die bebauten Zonen nicht gleichmäßig in der Fläche aus, sondern gliedern sich organisch um alte, ursprünglich ländlich geprägte Siedlungskerne herum. Diese ehemaligen Dörfer sind durch ihr schnelles Wachstum entlang der Verkehrsachsen vielfach längst mit ihren Nachbarorten zusammengewachsen, während dazwischen weiterhin Wälder, landwirtschaftlich genutzte Flächen und Naturschutzgebiete liegen, die durch das Siedlungswachstum immer stärker unter Druck kommen.

Diese Entwicklung begann nach dem Zweiten Weltkrieg, verstärkte sich in den 1960er Jahren und setzte sich seither in mehreren Phasen fort. Insgesamt zeigt sich durchwegs eine rasante Siedlungsentwicklung, die seit vielen Jahrzehnten von verschiedenen Fachdisziplinen wissenschaftlich beschrieben und begleitet wird. So stellt Martin Boesch schon in den 1990er Jahren fest, dass das Mittelland zu einem metropolitenen Raum mit fünf Millionen Einwohnern zusammenwachsen und die »herkömmliche Auffassung von autonomen, sauber voneinander getrennten Städten und Agglomerationen mit Kernstadt und Vorortsgemeinden [...] überholt« (Boesch 1996: 42) sei. Der Agglomerationsgürtel ist so sehr angewachsen, dass eine dezidierte Zuordnung eines Orts zu einem Kern unmöglich geworden sei und »allmählich einem unübersichtlichen Geflecht von Beziehungen weicht« (ebd.). Exemplarisch für die konzeptuelle Auseinandersetzung mit diesem Siedlungsraum aus raumplanerischer Perspektive steht die dreibändige Publikation *DIE SCHWEIZ. EIN STÄDTEBAULICHES PORTRAIT* der ETH Zürich aus dem Jahr 2006, in dem die Autoren – allesamt bekannte Schweizer Architekten – die gesamte Schweiz als einen städtischen Raum mit unterschiedlichen urbanen Potenzialen konzeptualisiert haben (vgl. Diener et al. 2006: 17).

Ungefähr seit dem Jahr 2000 gibt es verstärkte politische Bemühungen, die Entwicklung der Agglomerationen mit raumplanerischen Instrumenten auf nationaler Ebene zu steuern.⁶ Dabei soll eine nachhaltige Entwicklung der Agglomerationen durch eine Verdichtung der primären und sekundären Agglomerationskerne und eine Förderung von öffentlichem Verkehr und Langsamverkehr geschehen. So werden z.B. im *RAUMKONZEPT SCHWEIZ* (vgl. Abb. 1) aus dem Jahr 2012 bestimmte Gebiete als »Landschaften unter Siedlungsdruck« verzeichnet, wo der Bodenverbrauch stark einzudämmen ist, während der eng begrenzte »suburbane Raum« aufgewertet, eingegrenzt und verdichtet werden soll (vgl. Schweizerischer Bundesrat 2012: 46, 100f.).

5 So gibt es in der Schweiz insgesamt nur sechs statistische Großstädte mit mehr als 100 000 Einwohnern, aber über hundert Gemeinden zwischen 10 000 und 20 000 Einwohnern (vgl. Bundesamt für Statistik BFS 2024: 14f.).

6 Laut der Gemeindetypologie des Bundesamts für Statistik für das Jahr 2020 gibt es in der Schweiz insgesamt 52 Agglomerationen, in denen 74 % der Schweizer Wohnbevölkerung leben, wozu allerdings auch die Agglomerationskerne zählen (vgl. Bundesamt für Statistik BFS 2024: 7). Diese hängen entlang der Verkehrsachsen weitgehend zusammen und gehen an mehreren Stellen weit über die Landesgrenzen hinaus (vgl. die Karte in: Bundesamt für Statistik BFS 2024: 11). Für diese Gebiete gibt es mit den sogenannten »Agglomerationsprogrammen« spezifische Planungsinstrumente – für die aktuell in Umsetzung befindliche 4. Generation stehen 1,58 Mia. CHF zur Verfügung –, um die Siedlungsentwicklung und den Verkehr zu gestalten (vgl. Schweizerischer Bundesrat/Bundesamt für Raumentwicklung ARE 2023: 2).

In der Umgangssprache der Deutschschweiz wird das Wort Agglo sowohl im Gegensatz zum Land als auch zur Stadt verwendet. Dies wird anhand prototypischer Überschriften von Zeitungsartikeln der letzten Jahre evident: »Zu Fuss unterwegs zwischen Agglo, Stadt und Land« (Düpre 2023: 34), »8603: Vom Bauerndorf zur Agglo-Adresse« (Girschweiler 1996: 19), »Stadt und Agglo trifft am härtesten« (Dähler 2014: 10) oder »Mehr Stadt – weniger Agglo« (Lampugnani 2023). Mit »Agglo« wird umgangssprachlich also anders als in der Raumplanung nicht das abgeschlossene Ballungsgebiet als Ganzes, sondern nur die typische Besiedlungsstruktur der Agglomerationsgürtel bezeichnet,⁹ wobei sich eine Agglo nicht zwingend um einen einzigen Agglomerationskern gliedert, sondern zunehmend polyzentrisch ausgerichtet ist (vgl. Schmid 2016: 16).

Die klassische Stadt-Land-Dichotomie wird in der Schweiz durch eine begriffliche Dreiteilung ergänzt, die die Agglo als einen dritten Raum umfasst.¹⁰ Im gesellschaftlichen Mainstream, d.h. außerhalb von raumplanerischen oder städtebaulichen Diskursen, hat dieser Begriff im öffentlichen Diskurs im restlichen deutschen Sprachraum keine Entsprechung.¹¹ Wie wird dieser Begriff der Agglo nun aber inhaltlich gefüllt? Der Begriff der Agglo ist zunächst tendenziell eher negativ konnotiert. Sie gilt als ein heterogenes Durcheinander¹² von Bausünden, Verkehrswegen, Einkaufszentren, Industriegebieten, landwirtschaftlichen Flächen, historischen Ortskernen und Einfamilienhaus-Siedlungen, das sich in ständigem Wandel befindet. Zugleich wird die Agglo in der Regel als hässlich beschrieben.¹³ Dadurch werden sowohl die Stadt als auch das Land von

laufskurve zeigt, dass die beiden Wörter im medialen Diskurs der Deutschschweiz vor allem seit den 1990er Jahren Verbreitung gefunden haben (vgl. DWDS 2025).

- 9 »Der Begriff Agglomeration wird hier, wie im öffentlichen Diskurs in der Schweiz üblich, als Kurzform für Agglomerationsgürtel verwendet« (Hermann/John/Wenger 2023: 13; vgl. ebenso Daum/Schneeberger 2013: 206).
- 10 Explizit wird diese Dreiteilung in der *BERNER ZEITUNG* von einer befragten Anwohnerin der Agglomerationsgemeinde Niederwangen westlich von Bern formuliert: »Ist Niederwangen nun Dorf oder Stadt? Ich spreche eine Frau mit kurzem Haar und freundlichem Gesicht an. Sie ist Bewohnerin eines der schönen Bauernhäuser. »Weder noch«, sagt sie, »wir sind wirklich in der Agglo hier.« (Knecht 2017: 5)
- 11 Innerhalb von Fachdiskursen haben Begriffe wie jene des suburbanen, periurbanen oder exurbanen Raums ähnliche Extensionen wie der umgangssprachliche Begriff der »Agglo«. Schmid hält allerdings fest, in der Schweiz seien »ganz neue sozialräumliche Konstellationen entstanden, die mit Begriffen wie »suburban« oder »periurban« nicht mehr sinnvoll erfasst werden können.« (Schmid 2016: 16) Eine recht genaue Entsprechung findet sich in Thomas Sieverts Begriff der Zwischenstadt, der aber nur in der Architektur, der Stadtplanung oder der Raumplanung etabliert ist (Definition: Sieverts 2000: 14). Alle diese Begriffe bringen zudem gänzlich andere Konnotationen mit sich.
- 12 »Die Agglo sei gesichtslos, besagt das Klischee [...]. Agglo [...] ist ein Synonym für ein grau-grünes Flickwerk aus städtischem und ländlichem Zusammenleben.« (Knecht 2017: 5)
- 13 »Aber eigentlich sind die (Vor-)Urteile in Bezug auf Vororte längst gefällt: »Agglo ist ugly«. Das Lim-mattal als Versorgungs- und Transitraum für Zürich teilt mit seiner schnellen Bahnverbindung und der Autobahn nach Basel und Bern diesen Ruf – folglich: »Augen zu und durch.« (Koch et al. 2005: 262)

ihren negativen Konnotationen entlastet und können zu idealisierten Sehnsuchtsorten werden.¹⁴

Matthias Daum und Paul Schneeberger beschreiben hingegen die Agglomeration als einen Schauplatz des permanenten Wandels und der Veränderung:

»Wir dachten, dass der Fortschritt, das von der Norm Abweichende, in der Stadt zu Hause ist und das Bewahrende, Konventionelle, in der Agglomeration. Wir irrten uns. Die Agglomeration war in den letzten Jahrzehnten nicht nur das grössere Labor als die Stadt. Nein, ihre Experimente waren auch radikaler. [...] Ja, in der Agglomeration ist nicht nur erlaubt, was nicht stört. Die Norm ist nicht das Uniforme, sondern das Sowohl-als-auch. Denn das Bewusstsein bestimmt das Sein. Wer in der Agglomeration wohnt, ist weg und doch nicht draussen.« (Daum/Schneeberger 2013: 203)

Die beiden Journalisten entdecken gerade in der Agglomeration die Schweiz der Zukunft, wo größere individuelle Freiheit herrsche, sich aber noch keine gemeinsame Identität ausgeprägt habe.¹⁵ Die Bewohner*innen der Agglomeration zeichneten sich in der Wahl ihres Wohnsitzes durch Pragmatismus aus; sie erklärt sich stärker durch gute Verkehrsanbindung, geringere Mieten und Nähe zur Natur als durch eine Verbundenheit mit einem bestimmten Ort (vgl. ebd.: 204). Schließlich sei die Agglomeration auch der Ort, an dem gesellschaftliche Diversität eine alltägliche Selbstverständlichkeit darstelle (vgl. Schneeberger 2019: 7; mit Bezug auf Daum/Schneeberger 2013: 65–71).

Aus politgeographischer Sicht gelten die Agglomerationen in der Deutschschweiz als Ort, an dem die rechtskonservative SVP in den 1990er Jahren stark an Popularität gewonnen hat, wobei sich diese in den vergangenen Jahren in politischer Hinsicht sehr vielfältig entwickelt haben (vgl. Hermann 2003: 36f.; vgl. auch Gentinetta/Kreis 2015).¹⁶ Die Agglo

14 Ähnlich die Beschreibung der Agglo durch Benedikt Loderer, der zwischen der »Gebrauchsschweiz« und der »Schönschweiz« unterscheidet: »Da die Schweiz schön ist, ist sie dort, wo sie hässlich ist, keine Schweiz. Das Leopardenfell der Agglomeration, von Autobahnen, Bahnlinien und Starkstromleitungen durchfurcht, das verzahnte Durcheinander von Siedlung und offenem Gelände, die Tankstellen, Shoppingcenter, Imbissbuden, kurz die reale Schweiz, durch die sich der Agglomerit täglich bewegt, dieses ungeheure Gemenge bildet die Gebrauchsschweiz.« (Loderer 2005: 127)

15 Eine ähnliche These zur Agglomeration formulieren auch Kwiatkowski, Breit und Thalmann: »Agglomerationen werden dynamischer als die Kernstädte, da sie mehr Raum für Experimente und Innovationen bieten. Der öffentliche Raum der Kernstädte wird immer mehr zum Repräsentationsraum.« (Kwiatkowski/Breit/Thalmann 2018: 28)

16 »Die Partei, welche die Probleme der Agglo-Bewohner am besten anspricht, ist die SVP. Sie ist in den Regionen Limmattal und Glatttal in den letzten 20 Jahren stark gewachsen. Ihren Wähleranteil hat sie fast verdoppelt, auf 37 Prozent bei den letzten Kantonsratswahlen.« (Fritzsche 2017: o.P.) In den letzten Jahren hat sich der mediale Diskurs hingegen stark auf die innere Agglo fokussiert, die im Zuge ihrer verstärkten Urbanisierung deutlich nach links gewandert ist und sich damit den Kernstädten angleicht: »Auffällig ist, dass sich die Zentren Zürich und Winterthur seit Mitte der 90er-Jahre stark in die linksliberale Richtung bewegen. Im Restkanton – in der Agglo wie auf dem Land – gab es erst einen Rechtsrutsch, anschliessend eine Bewegung in die konservative Richtung und schliesslich eine nach links. Den Hauptgrund für die Linkstendenz der letzten Jahre sieht Hermann in der Verstädterung, die insbesondere die Agglo erfasst hat. Mit der Folge, dass das urbane Lebensmodell dort immer grössere Verbreitung finden würde.« (Nussbaumer 2019:

scheint mit einem unbestimmten Gefühl des Verlusts konnotiert, einer ländlichen Geschichte der alten Bauerndörfer und Kleinstädte, die durch die intensive Bautätigkeit verdrängt und überschrieben wurde.¹⁷ Von linker wie von rechter Seite wurde das generelle Unbehagen breiter Teile der Bevölkerung gegenüber der rasanten Ausbreitung der Agglo als motivierender Faktor für die eigenen politischen Forderungen eingesetzt. Während linke und grüne Parteien der »Zersiedlung der Landschaft«¹⁸ und dem in der Agglo wuchernden »Hüslkrebs«¹⁹ durch eine Begrenzung der Bauzonen, einer stärkeren Verdichtung der Zentren und einer anderen Verkehrspolitik entgegenzutreten wollen, führt die politische Rechte die fortschreitende Verdrängung des ländlichen Raums durch eine wachsende Bevölkerung primär auf Zuwanderung aus dem Ausland zurück²⁰ und zielt darauf ab, diese zu begrenzen.

3. Ästhetische und literarische Perspektiven auf die Agglo

Die künstlerische Beschäftigung mit der Agglo ist eng mit den politischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen verknüpft. Während das Interesse an der Agglomeration in der Architektur und Raumplanung bereits einige Jahrzehnte zurückreicht

-
- 1, 16) Diese Ausführungen werden auch im Stadt-Land-Monitor des Forschungsinstituts SOTOMO bestätigt (vgl. Hermann/John/Wenger 2023: 10–14).
- 17) Prototypisch formuliert wird dieses Gefühl etwa von Peter W. Frey: »Aber wo soll ich zum Beispiel in der Zürcher Agglo noch Heimat finden? Wo in den Dörfern im Aargau, wo Wälder von Profilstangen von neuen Siedlungsmetastasen künden? Klar, wir brauchen mehr Wohnraum. Aber wir zahlen dafür einen sehr hohen Preis: den schleichenden Verlust von Heimat.« (Frey 2024: 9)
- 18) Ausdruck dieser Politik sind etwa die beiden auf nationaler Ebene lancierten Initiativen gegen den »uferlosen Bau von Zweitwohnungen« (Zweitwohnungsinitiative) verschiedener Umweltschutzinitiativen, die am 11.03.2012 mit 50,6 % Ja-Stimmen angenommen wurde (<http://fedlex.data.admin.ch/eli/fga/2012/969>), sowie die Volksinitiative »Zersiedelung stoppen – für eine nachhaltige Siedlungsentwicklung« (Zersiedelungsinitiative) der jungen Grünen Partei, die die Fläche der Bauzonen landesweit einfrieren wollte und die am 10.02.2019 mit 63,7 % Nein-Stimmen abgelehnt wurde (<http://fedlex.admin.ch/eli/fga/2019/797/de>). Beide Kampagnen bedienten sich gezielt an Bildern von Häusern, die immer stärker in die Landschaft wuchern.
- 19) Der Begriff Hüslischweiz (Häuschen-Schweiz) wurde geprägt durch den Architekten Benedikt Loderer, der feststellt: »Das Hüsl ist die Krankheit des Landes.« (Loderer 2003: 17) Daum/Schneeberger (2013: 10) beschreiben diese Perspektive auf die Agglo als urbane Überheblichkeit: »Sie [die Städter] spotten über die Agglomeration, diese wortwörtliche Anhäufung, die sie abschätzig nur »Agglo« nennen. Das »Hüsl« ist für sie ein »Krebsgeschwür«, das die Schweiz zerfrisst, der Traum vom Eigenheim eine »Geisteskrankheit«.
- 20) Neben der Sorge um die drohende »10-Millionen-Schweiz« (vgl. die am 08.05.2023 zustande gekommene Volksinitiative »Keine 10-Millionen-Schweiz! (Nachhaltigkeitsinitiative)« der SVP) dient insbesondere der Begriff »Dichtestress« der Verknüpfung von Zuwanderung und Zersiedelung. Der erste Beleg für diesen Begriff in der Schweizer Medienlandschaft stammt aus einem Leserbrief von Jean-Jacques Hegg, einem Mitglied der rechts der SVP stehenden »Schweizer Demokraten«, in der NZZ vom 15.01.2009 (vgl. Hegg 2009: 9). Die problematische Verknüpfung zwischen der Zuwanderung und der Raumplanung in der Agglo, die in diesem Begriff zum Ausdruck kommt, wurde in den Jahren darauf mehrfach explizit benannt: »Der gegenwärtig viel zitierte »Dichtestress« hat weniger mit der Einwanderung als mit mangelhafter Verkehrs- und Raumplanung zu tun.« (Hermann 2010: 10; ähnlich argumentieren Wehrli 2011: 7 und Venutti 2011: 10).

und ihre Entwicklung vielfach photographisch dokumentiert wurde – z.B. in der FOTOGRAFISCHEN LANGZEITBEOBACHTUNG SCHLIEREN 2005–2020 der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK (vgl. Wandeler/Görlich/Schärer 2023) –, hat sich auch bei Fotografen ein ästhetisches Interesse an der Agglo entwickelt, das über die reine Dokumentation der Veränderungen hinausreicht. Gerade weil die Agglomeration gemeinhin nicht als schön gilt, erscheint sie zugleich in ihrem »unfertigen« Zustand als dynamisch und überraschend. In der künstlerischen Darstellung hat sich geradezu eine »Ästhetik der Agglomeration« (Hauser/Kamleithner 2006) entwickelt, die sich durch den Bruch von urbanen und ländlichen Aspekten innerhalb eines einzelnen Motivs auszeichnet und gerade das Unfertige in den Blick nimmt. Prägend für diese Ästhetik war die Fotoserie SIEDLUNGEN, AGGLOMERATIONEN des bekannten Schweizer Künstlerduos Fischli/Weiss, die 1993 anlässlich einer Ausstellung in der Kunsthalle Zürich als Künstlerbuch publiziert wurde (vgl. Fischli/Weiss 1993) und an der sich spätere Arbeiten orientieren (vgl. Salinas 2012: 36–41).

Viele feuilletonistische Auseinandersetzungen mit der Agglomeration sind nach dem Muster einer Expedition oder Entdeckungsreise gestaltet. Die Agglo wird dabei mit den Augen eines Fremden betrachtet, dem die Räume und ihre Bewohner*innen als Gegenstand der Untersuchung entgegentreten. Prototypisch gilt dies für den bereits erwähnten Reportagenband der beiden Journalisten Matthias Daum und Paul Schneeberger (2013), der den Untertitel EINE REISE DURCH DIE AGGLOMERATION trägt und nach dem Muster eines Roadtrips den Weg der beiden Reporter durch das dicht bevölkerte Limmattal von der deutschen Grenze bei Waldshut-Tiengen und dem Stadtrand von Zürich beschreibt.²¹

Auch in der journalistischen Auseinandersetzung mit der Gegenwartsliteratur der Deutschschweiz ist das Motiv der Agglo in den letzten Jahren verschiedentlich aufgegriffen und beschrieben worden. Einschlägig für diese literarisch-reflexive Beschäftigung mit der Agglomeration ist ein Schwerpunktheft der Literaturzeitschrift LITERARISCHER MONAT (Oktober 2015). Dieses vereint unter dem Titel AGGLOGRAPHIE. DAS ERSCHRIEBENE MITTELLAND einerseits literarische Texte und Reportagen zur Agglo von Deutschschweizer Schriftsteller*innen unterschiedlicher Generationen (vgl. Lappert 2015: 11; Merz 2015: 11; Zukker 2015: 20–23; Blatter 2015: 7; Fischer Schulthess 2015: 27; Friedli 2015: 8–10) und andererseits kurze Betrachtungen zur literarischen Darstellung der Agglomeration von Literaturwissenschaftler*innen. Buzek untersucht in knappen Skizzen vier Publikationen, die die »subjektive Topologie« des »Erfahrungsraum Mittelland« (Buzek 2015: 17) lesbar machen.²² Das Magazin enthält ebenfalls ein

21 »Also suchten wir nach einem Landstrich, wo wir die Schweiz von morgen studieren konnten – und wurden vor unseren Haustüren fündig. Wir fuhren von Koblenz, wo die Aare in den Rhein mündet, über Baden nach Zürich: auf der Suche nach der wahren Grenze der grössten Schweizer Stadt. [...] Ein Jahr lang dauerte unsere Reise durch die Agglomeration. Immer waren wir im Auto unterwegs. Denn trotz S-Bahn-Ausbau und Ortsbussen bis in die letzten Weiler: Die Agglomeration ist Autoland. Unsere Kutsche war ein dunkelblauer Volvo 940 Polar, Baujahr 1994. Ein Auto, das die Funktion vor die Form stellt, dafür maximalen Komfort bietet – und das deshalb so gut in die Agglomeration passt. Der Volvo ist pragmatisch aus Prinzip.« (Daum/Schneeberger 2013: 11f.)

22 Zu den besprochenen Büchern gehören Guy Krnetas Erzählband MITTELLAND (2009), Alex Capus Roman GLAUBST DU, DASS ES LIEBE WAR? (2001), Matto Kämpfs Schelmenroman KANTON AFRIKA

Interview mit der Literaturgeographin Barbara Piatti, die sich mit der literarischen Darstellung verschiedener geographischer Räume der Schweiz beschäftigte und die Gottfried Kellers Novellenzyklus *DIE LEUTE VON SELDWYLA* (1856) – eine »kleine Stadt [...] gelegen irgendwo in der Schweiz« (Keller 2000: 7), wie es in der Einleitung heißt – als historischen Vorläufer der literarischen Beschäftigung mit der Mentalität der Agglomeration erwägt (vgl. Wiederstein/Szyndler/Piatti 2015: 15).

Abgesehen von diesem Schwerpunktheft beschränkt sich die Beschäftigung mit der Agglo in der Schweizer Literatur auf einzelne Beiträge im Feuilleton der großen Deutschschweizer Tageszeitungen. Martin Ebel, Literaturredaktor beim Zürcher *TAGES-ANZEIGER*, erwägt in einem Rückblick auf die Schweizer Literatur der 2010er Jahre ausdrücklich den Begriff der »Agglo-Literatur«, um die von ihm besprochenen Werke zu charakterisieren. Mit Verweis auf die große Vielfalt der Texte verzichtet er jedoch darauf, der gesamten Deutschschweizer Literatur des Jahrzehnts diesen Stempel aufzudrücken.²³ Innerhalb der akademischen Literaturwissenschaft im engeren Sinne – also außerhalb der erwähnten Beiträge im Feuilleton und in Literaturzeitschriften – ist bislang keine Auseinandersetzung mit dem Motiv der Agglo in der Schweizer Literatur zu erkennen. Sowohl ein Kanon an zentralen Texten der »Agglo-Literatur« als auch eine ausführliche Übersicht über die historische Entwicklung der Texte während des letzten halben Jahrhunderts stellen daher wichtige Desiderate dar.

Die kurze Betrachtung von Wyls Roman *LAND GANZ NAH* (2016) zu Beginn dieses Aufsatzes wird durch zwei Texte komplementiert, die chronologische Extrempunkte der literarischen Beschäftigung mit der Agglo markieren, um an exemplarischen Texten grobe Entwicklungsschritte des literarischen Agglo-Diskurses abzubilden: Franz Hohlers Roman *DER NEUE BERG* (1989) ist das Zeugnis einer frühen und kritischen Auseinandersetzung mit der Agglo, der bereits Ende der 1980er Jahre publiziert wurde und durch die Anti-Atomkraft- und Umweltbewegung der Zeit geprägt ist. Hohler schildert die Lebensverhältnisse in der schnell anwachsenden Agglomeration im Norden Zürichs, die durch den Ausbruch eines vorher unbekannten Vulkans von der Natur wieder zurückerobert wird. Kim de l'Horizons preisgekrönter Prosatext *BLUTBUCH* (2022) steht im Zeichen der Suche nach der eigenen, nonbinären Identität der Hauptfigur, die in ihrer Biographie gleich mehrfach durch die Agglo geprägt wurde. Die Agglo erscheint darin als Hort traditioneller und repressiver Geschlechterverhältnisse und wird zugleich auch zu einem Raum des gesellschaftlichen Freiraums, an dem in der Nacht die eigene fluide Identität ausgelebt werden kann.

(2014) und Pedro Lenz' in berndeutschem Dialekt verfasster Roman *DER GOALIE BIN IC* (2010), der 2014 erfolgreich verfilmt wurde; eine recht eng beschränkte Auswahl, deren Erzählungen aber alle zeigten, »wie das Mittelland als zusammenhängender und vernetzter – als urbanisierter – Raum funktionieren kann« (Buzek 2015: 19).

23 »Die genannten Namen und Titel zeigen, dass man die Schweizer Literatur nicht über einen Kamm scheren kann. Zu verschieden sind die Temperamente, Stile, Schreibweisen. [...] Es gibt keine typische »Mittelland-« oder »Agglo-Literatur.« (Ebel 2019)

4. DER NEUE BERG: Die Agglo und die Zerstörung der Natur

Bei Franz Hohlers Roman *DER NEUE BERG* aus dem Jahr 1989 handelt es sich um ein frühes Zeugnis einer literarischen Auseinandersetzung mit der Agglomeration. Franz Hohler ist in der Schweiz nicht nur als Autor von Kurzgeschichten und Kinderbüchern bekannt, sondern ebenso sehr als Kabarettist und als politischer Aktivist, der sich insbesondere in den 1980er Jahren in der Umweltbewegung und in der Anti-Atomkraft-Bewegung engagierte (vgl. Barkhoff 2007: 325; Roßbach 2002: 294).

Hohler vermischt in *DER NEUE BERG* die Gattungen des Gesellschaftsromans und des Katastrophenromans (vgl. Barkhoff 2007: 326): Mit dem Genre des Katastrophenromans greift Hohler aus ökokritischer Perspektive²⁴ eine alte schweizerische Erzähltradition auf (vgl. Utz 2013), verlegt die Handlung jedoch aus den Alpen ins dicht bevölkerte Mittelland und ersetzt die typischen Lawinen, Erdbeben und Bergstürze²⁵ durch den gewaltigen Ausbruch eines bislang unbekannten Vulkans. Das ist – mit Blick auf naturwissenschaftliche Wahrscheinlichkeitsüberlegungen – ein absolut unplausibles Szenario,²⁶ was den symbolischen Gehalt der Erzählung betont; insofern gerade dieser phantastische Kunstgriff es erlaubt, die Handlungsfähigkeit der Natur hervorzuheben, die sich aktiv gegen die Ausbreitung der menschlichen Besiedelung wehrt (vgl. Barkhoff 2007: 340).²⁷

Doch bevor die menschliche Besiedelung durch den Vulkanausbruch weitgehend ausgelöscht wird, liefert Franz Hohlers Roman eine ausgiebige Darstellung der ins Umland wuchernden Agglomeration und schildert in Form eines lebendigen Kaleidoskops ausführlich das Alltagsleben verschiedener Charaktere und bedient sich damit der Form des (sozialkritischen) Gesellschaftsromans.²⁸ Zu den porträtierten Figuren gehört etwa

-
- 24 »Hohlers literarische Untergangsvision drückt die Endzeitstimmung aus, die für die deutschsprachige Literatur der 1970er und 1980er Jahre prägend war. [...] Infolge des Reaktorunglücks von Tschernobyl im April 1986 und des Sandoz-Chemieunfalls in Basel am darauffolgenden 1. November sah sich die Schweizer Bevölkerung unmittelbar mit [sic!] Gefahren des technischen Fortschritts ausgesetzt. Nach beiden Großkatastrophen trat Franz Hohler bei verschiedenen Umweltaktionen in der Schweiz auf.« (Weber 2018a: 183f.)
- 25 Franz Hohlers historische Novelle *DIE STEINFLUT* (1998), die den durch übermäßigen Schieferabbau maßgeblich verursachten Bergsturz von Elm vom 11.09.1881 schildert, hält sich enger ans klassische Gattungsmuster (vgl. Haque 2020: 274–278; Utz 2013: 18; Liston 2011: 87–89; Pender 2002: 297).
- 26 Auch an dieser vermeintlichen Implausibilität wurde nach dem Erscheinen des Romans Kritik geäußert: »Die Geschichte vom »neuen Berg«, von einem Vulkan bei Zürich, sei völlig realitätsfremd, schimpften Kritiker und meinten, so etwas könne in der geologischen Situation der Schweiz nie passieren.« (Hauzenberger 2015: 223) Dabei bedient sich Franz Hohler auch in seinen Kurzgeschichten vielfach an Verfahren, die jenen des magischen Realismus ähneln (vgl. Barkhoff 2007: 327) oder die groteske Verkehrungen auskosten (vgl. Roßbach 2002: 294).
- 27 Barkhoff charakterisiert die Personifikation der Natur als einen ästhetischen Gegendiskurs gegen wissenschaftliche und instrumentelle Rationalität (vgl. Barkhoff 2007: 340). Weber greift diesen Gedanken auf und spricht von einer »archaischen Vorstellung der Erde als Gaia«, insofern »der Natur die Fähigkeit zugesprochen [werde], als moralische Instanz zu agieren« und »angesichts der Umweltkrise [...] gewaltsam in die Lebenswelt« (Weber 2018b: 252) der Menschen einzugreifen.
- 28 »In the build up to its final catastrophe, a volcano eruption near Zurich, the novel offers a rich and vivid kaleidoscope of (middle-class and mid-life) Swiss life in the eighties with its mainstream

der »Gemeindepräsident eines zürcherischen Agglomerationsortes«, der sich darüber ärgert, dass er weiterhin als Gemeindepräsident bezeichnet wird, denn er ist eigentlich »Stadtpräsident, und zwar hauptamtlich, denn der Ort hatte etwa 18 000 Einwohner, trotzdem wollte sich der Sprachgebrauch einfach nicht ändern.« (Hohler 1989: 19)

Auch der wichtigste männliche Protagonist der Erzählung, Roland Steinmann, der als Aufzeichnungstechniker beim Fernsehen arbeitet und im Verlauf der Erzählung vergeblich versuchen wird, auf die drohende Katastrophe aufmerksam zu machen, wird auf den ersten Seiten des Romans mit Bezug auf seinen Wohnort in der »Agglomeration« vorgestellt, wohin er nach der Trennung von seiner Frau gezogen ist.

»Sie trennten sich dann im Frieden, und seither – das war vor fünf Jahren – lebte er allein in einer Zweizimmerwohnung in einem der Vororte von Zürich, die zahlenmäßig schon längst Stadtgröße erreicht hatten, ohne jedoch den geringsten städtischen Geist zu atmen, und obgleich sie alle auf -kon oder -wil oder -dorf endeten, waren sie auch keine Dörfer mehr, sondern gehörten zu diesen Kunstklumpen aus Stadt und Land, für die nur noch ein Fremdwort übrigbleibt: Agglomeration.« (Ebd.: 9)

In beiden Passagen, die unmittelbar nacheinander folgen, erscheint der Wohnort in der Agglo als wesentlicher Bestandteil der Persönlichkeitsschilderung dieser Figuren; dabei wird die Agglomeration als Begriff auf den ersten Seiten des Romans explizit eingeführt und erläutert. Im Zentrum dieser Charakterisierung steht dabei das rasante Bevölkerungswachstum in den Gemeinden, dem die mentale (Selbst-)Wahrnehmung deutlich hinterherhinkt. Die dörflichen Strukturen und Denkmuster bleiben noch erhalten, ohne dass die materiale Grundlage für ein dörfliches Leben noch bestünde: Das Produkt ist ein Mischgebilde zwischen Stadt und Land, das als »Kunstklumpen« charakterisiert wird.

In der Folge wird in einer weiteren Szene ausführlich geschildert, wie Roland Steinmann mit dem Fahrrad von der Arbeit nach Hause fährt. Dies bietet Gelegenheit zu einer dichten Beschreibung der Agglomeration, die zahlreiche charakteristische Erscheinungen präzise aufgreift.

»Wenn Roland Steinmann mit dem Velo vom Fernsehen zu sich nach Hause fuhr, streifte er mit den Augen einen begradigten Bach, eine Kläranlage, eine Barackensiedlung für Jugoslawen und Türken, ein Baufirmengelände mit Zementsilo und Förderband, eine Holzbrücke, einen begradigten Fluß (so verschmutzt, daß man ein Fotonegativ darin entwickeln konnte, wie kürzlich in einer Aktualitätensendung gezeigt),

lifestyles and its counter-cultures. One of its main functions is to demonstrate how in our busy lives and daily preoccupations we lose sight of the all-important, but invisible, long-term and abstract consequences of our careless exploitation of natural resources.« (Barkhoff 2007: 334) Dieser ausgiebige Fokus auf die Schilderung des Alltagslebens wurde von der Literaturkritik, die vor allem am phantastischen Untergangsszenario interessiert war, kritisiert: »Dass beim Lesen des Romans trotzdem keine echte Spannung aufkommen will, mag daran liegen, dass die Beschreibungen des Alltags der Menschen, ihrer kleinen Sorgen und heimlichen Liebschaften, die den Hauptteil des Buches bilden, in einigem zu lang geraten sind.« (Beat Gyger im BADENER TAGBLATT vom 09.12.1989, zit.n. Hauzenberger 2015: 221)

das Trümmerdorf des Zivilschutzentrums, das blasse Räuchlein des Kehrlichtverbrennungskamins, die Wendeschleife einer Buslinie, eine eiserne Eisenbahnbrücke, ordentliche Schrebergärten, Volièren von Kleintierhaltern mit Fasanen und Mandarinenten, eine Bretterwand mit dem dauerhaften Menetekel ›5 x Tschernobyl in der Schweiz‹, das Fernheizwerk, überlebensgroß, Autobahnlärmschutzwände, die in der Landschaft standen, als hätte jemand gefährliches Gelände schraffiert, im Unterbau der Autobahn ein Restaurant mit Kaffeetrinkenden hinter den großen Scheiben, in der Autobahnunterführung eine Drechslerei und eine Fahrzeugwerkstatt, aus der manchmal ein vorwurfsvoller Blick fiel, weil Radfahren in der Passage verboten war, eine Einbahnrampe, die er ebenfalls widerrechtlich hinunterfuhr, Industriegebäude für Beschläge und Autos sowie Firmen, die irgendwelche Abkürzungen verwalteten, eine heruntergekommene Schokoladenfabrik, meist von einem verheißungsvollen Duft umgeben, direkt an der Durchgangsstraße ein älteres Haus mit dem Namen ›Zum stillen Heim‹, den Neontitel ›Boutique Manuela‹ über einer verblaßten Aufschrift ›Landwirtschaftl. Genossenschaft‹, Wohnblöcke, leere Klettergerüste und knappe Sandhaufen; Abfallcontainer, durch Holzpalisaden kaschiert, gekreuzte Gartenzäune, Grillungetüme und Holzbacköfen auf sauberen Rasenflächen, und endlich, groß und gelb vor dem Abendhimmel, das Hochhaus, in dem er wohnte.« (Ebd.: 27f.)

Die lange Liste verstärkt den Eindruck eines Durcheinanders von heterogenen Elementen als zentrales Charakteristikum der Agglomeration, wobei der alte ländliche Bestand – die Holzbrücke oder die landwirtschaftliche Genossenschaft – ebenso wie die verbleibende Natur und die Überreste einer früheren Phase der Industrialisierung wie die heruntergekommene Schokoladenfabrik von neu erbauten Strukturen verdrängt werden. Bei den Neubauten handelt es sich jedoch nicht um hochwertige Bebauung, sondern um all jenes, was in der Stadt entweder keinen Platz hat oder nicht erwünscht ist und deshalb an den Rand gedrängt wird: die Kläranlage und die Autobahnen, die Barackensiedlung und das Trümmerdorf ebenso wie die Kleingartengebiete und die verlassenen Spielplätze.

Bei der Aufzählung von heterogenen Elementen, die in ihrem Kontrast nebeneinandergestellt werden, handelt es sich um ein topisches Stilmittel zur Schilderung der Agglo, das sich nicht nur in Franz Hohlers Roman, sondern in der Folge auch in vielen Zeitungsartikeln und gar in wissenschaftlichen Beschreibungen wiederfindet (vgl. Blatter 2015: 7; Schmid 2016: 20). Dieses Nebeneinander von Unzusammengehörigem, das – wie bereits ausgeführt – auch in der photographischen Darstellung zum Kern der Ästhetik der Agglomeration gehört, wird in einer späteren Szene des Romans als halluzinatorische Erfahrung geschildert:

»[...] und als er jetzt neben zwei Industriegebäuden die Tenne eines Bauernhauses sah, vor dem zwei Männer in blauen Übergewändern eine Kuh in ein Gestell eingespannt hatten und ihr mit einer Schleifmaschine die Klauen abschliffen, hatte er einen Moment lang das Gefühl, er erliege einer Halluzination« (Hohler 1989: 154).

Indem der Erzähler »im Gegensatz zum stereotypen Muster apokalyptischer Narrative« keine malerische Idylle schildert, sondern eine Landschaft, die »ästhetisch wenig anziehend« erscheint (Weber 2018a: 185), bricht die Wahl der Agglo als Schauplatz und ihre

sprachliche Darstellung ganz bewusst mit dem kitschigen Klischeebild der Schweiz mit ihrer scheinbar unberührten Natur.

Stattdessen stellt die »wuchernde, potentiell unberechenbare Natur ein[en] Störfaktor in der geordneten, wirtschafts- und konsumorientierten Lebenswelt der Agglomeration« (ebd.: 186) dar. Der biedere und etwas trostlose Alltag der Romanfiguren, die allesamt recht einsam zu sein scheinen – was im Falle des »Neuzuzügers« Steinmann auf sein mangelndes Interesse zurückgeführt wird, in der Agglo Kontakte zu knüpfen²⁹ –, wird in der Folge von unerklärlichen Erdstößen erschüttert und am Keltengrab im angrenzenden Loowald öffnen sich Risse im Boden. Da man aber, wie von Geologiestudent Thomas erläutert, »in einer durchindustrialisierten Gegend mit Dauererschütterungen lebe, man brauche nur an den S-Bahn-Bau zu denken«, sei es kein Wunder, dass der Großteil der »Beben nicht wahrgenommen worden« sei (Hohler 1989: 132) und das drohende Unheil von den Behörden ebenso wie von den meisten Menschen ignoriert wird. Das Leben in der Agglo macht die Menschen stumpf für die Zeichen der Natur.

Der Roman endet in der Katastrophe: Der Vulkan bricht aus, der Gemeindepräsident, der alle Warnungen in den Wind schlug, landet im »roten Kraterloch« (ebd.: 430). Roland Steinmann, der vergeblich versuchte, die Bevölkerung zu warnen, beobachtet die Verheerung der Agglomeration Zürich-Nord aus sicherer Distanz von einem Höhenzug zwanzig Kilometer entfernt:

»Indessen sprangen in der Umgebung der Gemeinde die ersten Morgenzüge aus den Schienen, Autobahnüberführungen stürzten auf die Fahrbahnen nieder und machten sie unpassierbar, die Hauptpiste des Flughafens wurde mit einem Mal von einem Riß gespalten, als versuchte sie der Riese von unten aufzuschlitzen, während der Militärflugplatz ein paar Buckel bekam, die wohl nicht so bald wieder geradezukriegen waren. [...] [D]as Einkaufszentrum der Agglomeration blieb zwar stehen, aber es wurde ihm ein Stück Untergrund weggezogen, so daß es nun schwarz und schräg wie ein dicker Turm von Pisa neben der leeren Autobahn in den verdunkelten Himmel ragte. Vom Bachtel aus, unter dessen Aussichtsturm Roland und Monika, Rücken an Rücken sitzend, die Nacht verbracht hatten, sah man nur eine Feuersäule in die Höhe steigen.« (Ebd.: 431f.)

Franz Hohlers Roman verwendet die Form des ironisch gewendeten Katastrophenromans, der die imaginierte Zerstörung mit sichtlicher Freude beschreibt, für eine bitterböse Schilderung des Lebens der Menschen in der Agglomeration nördlich von Zürich, die sich der Illusion hingeben, auf dem Land zu leben, die aber zur Natur, die gegen den Menschen aufbegehrt, keinen Bezug mehr haben.

29 »Im Hinaufgehen dachte Steinmann, daß sie eigentlich einer der wenigen Menschen in diesem Haus und im Quartier war, die er wirklich mochte. Er war nach seiner Scheidung hierher gezogen und hatte nicht viele Kontakte, erwartete auch gar nicht, Kontakte zu haben, betrachtete alles als vorläufig und war einfach froh, daß er günstig untergekommen war, der Gedanke aber, hier zum Beispiel verwurzelt zu sein, wovon in der Begrüßungsbroschüre der Gemeinde die Rede war, erschien ihm absurd und unvorstellbar, er war genau jener Neuzuzüger, an den sich die Broschüre richtete, und er wollte ein Neuzuzüger bleiben.« (Hohler 1989: 32)

5. BLUTBUCH: Freiheit und Norm in der Agglo

Kim de l'Horizons Prosatext *BLUTBUCH* (2022) schildert in vielfältigen Textformaten, wie sich die nonbinäre Hauptfigur von den strikten geschlechtlichen Zuschreibungen in der eigenen Kindheit löst und dabei die eigene queere Identität entdeckt und entwickelt. Es handelt sich dabei um einen autofiktionalen Text, insofern die Autor*in und Hauptfigur nicht nur den Namen und die nonbinäre Identität teilen, sondern auch die geographischen Orte, an denen sie sich bewegen (vgl. Sambruno-Spannhoff 2024: 151). Der Text hat 2022 sowohl den Deutschen als auch den Schweizer Buchpreis gewonnen, wobei Kim de l'Horizons in der Öffentlichkeit geschickt inszenierte Persona im Zuge der Preisverleihungen großes mediales Aufsehen erhalten hat. Sowohl die Rezeption in den Medien als auch die seit dem Erscheinen zahlreich publizierten literaturwissenschaftlichen Aufsätze konzentrieren sich auf die nonbinäre Identität der Hauptperson und die damit verbundenen Diskurse (vgl. etwa Wimmer 2023; Vendrell 2024; Salvo 2024; Sabransky 2024). Dieser Fokus ist angesichts der vielen expliziten Bezüge auf feministische und queere Theoriebestände in *BLUTBUCH* nachvollziehbar, verdeckt aber den Blick auf andere zentrale Themen des Buches, die mit der Queerness der Hauptfigur mehr oder weniger eng verknüpft sind. So lässt sich das innige Verhältnis zur titelgebenden Blutbuche im Garten der Großmutter der Hauptfigur innerhalb des posthumanistischen Diskurses dahingehend lesen, dass die Ablehnung binärer Geschlechterzuschreibungen einem queeren Menschen zugleich auch den Raum für Beziehungen zu nichtmenschlichen Entitäten ermöglicht (vgl. Sambruno-Spannhoff 2024: 152). Der vielfältige Einsatz einer hybriden Mehrsprachigkeit – der Text experimentiert mit den Verfremdungseffekten und Ambiguitäten, die sich aus der Kombination aus dialektalem Berndeutsch, Standardhochdeutsch und Englisch ergeben – kann als literarischer Ausdruck einer geschlechtlichen Fluidität verstanden werden (vgl. Pahl 2024: 2).³⁰ Die Auseinandersetzung mit der Herkunft zeigt sich als »literarische Verarbeitung transgenerationaler Traumata« (Thümler 2023: 71), die von der »Grossmeer« (also der Großmutter) bis zur Hauptfigur über mindestens drei Generationen weitergegeben werden. In diese Erzählung sind zugleich auch viele weitere historische Biographien von Frauen eingewoben worden. Schließlich beschäftigt sich der Roman auch mit der »sprachliche[n] Konstruktion eines nationalen Gedächtnisses der Schweiz« (Lüthi 2022: 71), das dabei einer queeren Transformation unterzogen wird.

30 Der fluide Umgang mit den Sprachen in *Blutbuch* ist einerseits als literarische Umsetzung der Queerness interessant, die Pahl überzeugend herausarbeitet: »To put it differently, the narrative mimics and counters the violent effects of the normative gender dichotomy on its nonbinary narrator by disrupting each idiom with several others.« (Pahl 2024: 2) Zugleich aber schwingen darin kulturelle Charakterisierungen mit, insofern die Hinwendung der Ich-Erzählinstanz zum Standardhochdeutschen und schließlich Englischen zugleich auch ein Verlassen der eigenen sprachlichen Sozialisierung in einem kleinbürgerlichen Umfeld markiert, das mit Schuldgefühlen besetzt ist. Dies geht insbesondere auch mit einer Abwendung von der eigenen »Meer« (Mutter) einher, von der es heißt, sie habe sich »schon immer schwergetan mit der Standardsprache. [...] Wie für viele Schweizer*innen ist für sie das Hochdeutsche das Vornehme, Gehobene, die Schul- und Bildungssprache, keine Fremd-, aber eine fremde Sprache.« (l'Horizon 2022: 198; vgl. dazu Lüthi 2022: 52)

Die Verhandlung der eigenen Identität in *BLUTBUCH* vollzieht sich vor dem Hintergrund der konkreten Schauplätze der Erzählung im Schweizer Mittelland. Die prägende Rolle, die gerade die Agglo für das Leben der Hauptfigur spielt, kommt dabei in verschiedenen Zusammenhängen explizit zur Sprache. So spielen sich die wichtigsten Ereignisse der Kindheit in der Agglo in der Nähe von Bern ab:

»Das Kind wohnt nicht an einem Ort. Es wohnt vor einem Ort. Am Bahnhof halten keine Züge. Sie rasen ungebremst in die Stadt hinein oder in die Welt hinaus. Es stellt sich vor, wie es sich an einem Zug festhält und mitgerissen wird. Und an einem ganz anderen Ort landet. Es dreht sich um. Die Ortstafel ruft ihm nach: OSTERMUNDIGEN.« (l'Horizon 2022: 71)

Der Ortsname Ostermundigen galt in der Schweiz schon vor der Publikation von *BLUTBUCH* als Chiffre für eine prototypische Agglomerationsgemeinde. Ostermundigen hat sich in den letzten Jahren von einem Dorf rasant zu einem Ort mit 18 000 Einwohnern entwickelt und ist inzwischen fast zu einem Teil der Stadt Bern geworden. Die Geschichte des Orts verwebt sich in *BLUTBUCH* über das Haus der Grossmeer mit der Familiengeschichte der Erzählfigur:

»Sie war ein armes Bauernmädchen gewesen, [...] ihr Peer war arbeitslos gewesen und hatte in Ostermundigen – damals noch ein Dorf ausserhalb von Bern – eigenhändig das Haus gebaut, in dem Grossmeer, Meer und auch ich aufgewachsen sind.« (Ebd.: 36)

Der beiläufige Einschub, mit dem Ostermundigen als ehemaliges Dorf beschrieben wird, benennt in der Zeitlichkeit des »damals noch« die für die Agglo typische Verlusterfahrung. Der Ort hat seine ursprüngliche dörfliche Identität verloren, ohne dass es möglich wäre, zu benennen, was aus ihm geworden ist. Dabei wird zugleich deutlich, dass das »eigenhändig« erbaute Haus bereits bestand, als sich die Agglomeration den Ort allmählich einverleibte. Damit wird das Haus – trotz der »exotischen« Masken an den Wänden, d[er] Perserteppiche, d[er] schweren Möbel aus dunklem Holz, d[er] Truckli von überall auf der Welt« (ebd.: 32), die das Kind als hässlich wahrnimmt, das erwachsene Ich jedoch als Zeugnis des Klassenaufstiegs der Grossmeer zu deuten weiß – zu einem idyllischen Refugium innerhalb der Agglomeration, das dem Kind den engen Naturbezug und das vertraute Zwiesgespräch mit der titelgebenden Blutbuche im Garten ermöglicht.

Die Agglo hingegen scheint das Kind in seiner Freiheit einzuschränken. Gleich mehrfach wird die heteronormative Ordnung geschildert, nach der sich das Leben in den Einfamilienhaussiedlungen »im Aggloquartier« richtet, in die abends die »Familienväter aus

der Stadt« mit ihren »angeschleppten Arbeitsgesichtern« heimkehren (ebd.: 68).³¹ Diese Häuser verkörpern das klassische Familienmodell:

»Das Kind spürt die Häuser rundherum. All die Einfamilienhäuser. Es spürt ihren viel-fensternen Blick. Den Einfamilienhäuserblick, diesen rechtwinkligen, von Geranien umrankten Blick. Die Einfamilienhäuser quellen über vor lauter Familie. All diese Lieblichkeit. Diese grauenvolle Lieblichkeit. Meer Peer Kind fertig?« (Ebd.: 102)

In ihrer scheinbar klaren Ordnung verlangt die Gesellschaft in der Agglo danach, so macht der Roman von Kim de l'Horizon deutlich, dass sich das Kind selbst einem Geschlecht zuordnet und sich entscheidet, ob es »Bub oder Meitschi« (ebd.: 87) sein will. Das Leben in der Agglo ist in *BLUTBUCH* mit der binären Geschlechtszuschreibung eng verknüpft (vgl. Wimmer 2023: 105).

Zugleich aber – auch dies wird aus der Kindheitsbeschreibung der Hauptfigur deutlich – bietet die Agglo die Möglichkeit für kleine Fluchten. Unter der Oberfläche ist nicht alles sauber und glatt, sodass sich in der Agglo durchaus Schlupflöcher für das Kind finden:

»Das Kind geht von der Schule nach Hause. Es nimmt Umwege. Damit es länger unterwegs ist. Die Umwege kennen das Kind. Die Stelle, wo der Beton ein Mund ist. Die Stelle, wo im Zaun 'ne Latte fehlt. [...] Es geht zwischen Burgen aus Beton. Der serbische Metzger mit den Messern. Der Thailänder mit den Orchideen. Der Käseladen mit den Schweizerkreuzen. Das Nagelstudio mit dem Geruch. Die Masseurinnen mit dem Lächeln. Der Elektroladen mit dem Einteilermann. Der Coiffeur ohne Haare.« (l'Horizon 2022: 70)

Gerade das ungeordnete Durcheinander von heterogenen Elementen, das im üblichen Diskurs über die Agglo als Zeichen für deren Unfertigkeit gilt, erhält in *BLUTBUCH* ein – wenn auch schwaches – utopisches Moment, eine Möglichkeit der Freiheit von den gesellschaftlichen Zwängen. Die Agglo ist damit auch ein Ort, an dem Umwege und alternative Lebensentwürfe zumindest prinzipiell möglich sind.

Trotz dieser hoffnungsvollen Potenziale erscheint die Agglo in *BLUTBUCH* insgesamt aber als Ort, den die Erzählfigur im Zuge ihrer Ausgestaltung der eigenen Persönlichkeit zwingend verlassen muss, um die queere Identität, die sie für sich entwirft, in der Stadt auszuleben. Auf dieses Erzählschema, in dem mit dem Überschreiten der Grenze von der Agglo in die Stadt zugleich auch eine persönliche Entwicklung einhergeht, hat Dominik Fischer in einer Rezension zu Darja Kellers Erzählband *SIHL CITY* (2022) verwiesen:

31 Vgl. auch die Charakterisierung des *BLUTBUCH*-Ostermundigen durch Céline Graf, die neben Benedikt Loderer (2022) als eine von wenigen Rezensentinnen auf die zentrale Rolle der Agglomeration im *BLUTBUCH* zu sprechen kommt: »Überhaupt ist der Vorort ein gefundenes Fressen für die sarkastisch-poetische Ader der Autor*in. Biederkeit auf Horizonisch klingt dann so: »Laternen fressen gelbe Stücke aus der Nacht. Aus den Einfamilienhäusern fällt das Familienleben. Es fällt gelb in die Einfamilienhausvorgärten [...]. Die Familienmenschen ertrinken im Schein der Ikea-Küchenlampen. Ihre Träume ertrinken in den Kürbissuppentellern. Die Mütter ertrinken in ihrem Kinder-glück. Die Väter ertrinken in ihren hellblauen Hemden.« (Graf 2022: 31)

»In ihrer topologischen Bedeutungsstruktur – die heterosexuelle Agglomeration als Vergangenheit, das queere Zürich als Gegenwart und Zukunft – reiht sich Kellers Sihl City gleich mit zwei queeren Schweizer Texten ein, die unlängst grosse Erfolge feiern konnten: [...] [I]n Kim de L'Horizons *Blutbuch* [...] flieht die nonbinäre Erzählfigur aus der schäbigen Agglo nach Zürich, um sich von dort aus mit der eigenen Familiengeschichte auseinanderzusetzen.« (Fischer 2023: o.P.)

Zürich als Stadt aber – und daher ist diese Einschätzung von Stadt und Agglo ein Stück weit zu revidieren – ist in *BLUTBUCH* nicht der einzige Ort einer queeren sexuellen Befreiung. Um ihre Sexualität zu leben, fährt die Erzählperson aus der Stadt hinaus in die ›Nacht der Agglomeration‹. Und so sind es nicht die städtischen Räume, sondern die typischen Agglo-Orte, die den nötigen Freiraum für die sexuelle Entfaltung der Hauptperson bieten:

»Ich versuche zu schreiben, und wenn ich nicht schreiben kann [...], dann rasiere ich mich, dusche und fahre mit dem Fahrrad in die Aussenbereiche der Stadt, [...] ich suche die Tankstellen und Fussballplätze ab, ich tigere vor den Gyms auf und ab, die Grindr-App ist meine bleiche Fackel in der Nacht der Agglomeration, sie weist mir den Weg zu den Männern, die ich suche, die ich brauche [...]. Ich verschwestere mich mit dem rostigen Gitter des Vorort-Gym, an dem ich mich festkralle, beim nächsten Mal verschwestere ich mich mit dem Geländer des ausgestorbenen Tribünenaufgangs, das mir Halt gibt, und last, but not least pralle ich mit der Wange so lange an die Pausenraurtür des Securitas, bis ich von meinen Gefühlen zurück in mein Fleisch gestossen bin, dann gehe ich nach Hause.« (l'Horizon 2022: 12)

6. Fazit

Die moderne Literatur der Deutschschweiz beschäftigt sich intensiv mit der Agglo – sie ist durch die Auseinandersetzung mit der Agglo entscheidend geprägt. Die literarische Auseinandersetzung mit der Agglomeration in der Deutschschweiz offenbart ein vielschichtiges Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Realität, politischer Debatte und ästhetischer Reflexion. Es wurde gezeigt, dass die Agglo dabei nicht nur als gelebter Raum, sondern als symbolisch aufgeladener Ort erscheint, an dem sich zentrale Konflikte und Transformationen der Schweizer Gegenwartsgesellschaft verdichten – insbesondere in Bezug auf Fragen nach Zugehörigkeit, Identität, sozialem Wandel und ökologischer Verantwortung.

Am Beispiel von Franz Hohlers *DER NEUE BERG* (1989) wurde deutlich, wie die Agglo als Sinnbild einer entfremdeten, naturfernen Lebensweise literarisch inszeniert wird. Der Roman entwirft ein ökokritisches Katastrophenszenario, in dem die Natur in Form eines Vulkanausbruchs gewaltsam in die Agglomeration zurückkehrt. Die detaillierte Beschreibung des überformten, heterogenen Raums macht die Agglo zum Schauplatz einer apokalyptischen Rückeroberung des menschlichen Raums durch die Natur – ein literarischer Ausdruck ökologischer Warnung und gesellschaftlicher Selbstkritik.

In Benjamin von Wyls *LAND GANZ NAH* (2016) wurde hingegen gezeigt, wie die Agglo als politisch aufgeladener Raum erscheint, in dem sich gesellschaftliche Spannungen zu-

spitzen. Der Roman dekonstruiert die einfache Stadt-Land-Dichotomie und verortet die Eskalation eines dystopischen Bürgerkriegsszenarios in der Agglomeration. Diese wird als Ort der Entwurzelung und Identitätskrise dargestellt, in dem sich politische Radikalisierung und soziale Fragmentierung manifestieren.

Kim de l'Horizons BLUTBUCH (2022) schließlich verhandelt die Agglo als ambivalenten Raum zwischen Repression und Befreiung. Es wurde gezeigt, dass die Agglo einerseits für normierende Geschlechterbilder und familiäre Enge steht, andererseits aber auch Räume für queere Selbstentfaltung und subversive Aneignung eröffnet. Die literarische Darstellung der Agglo als biographisch prägender wie auch existenziell zu überwindender Ort verweist auf ihre doppelte Funktion als Herkunftsraum und Möglichkeitsraum.

Diese literarischen Perspektiven machen deutlich, dass die Agglo nicht bloß als Kulisse dient, sondern als produktiver Resonanzraum fungiert, in dem sich urbane und ländliche Lebensformen überlagern, auflösen oder neu konfigurieren. Gerade in ihrer Unbestimmtheit und Wandelbarkeit bietet sie ein hohes diskursives Potenzial: Sie wird zur Projektionsfläche für Ängste, Hoffnungen und utopische Entwürfe – sei es als Ort der sozialen Kälte oder als Möglichkeitsraum für alternative Lebensentwürfe. Zugleich entfaltet die Agglo als literarischer Raum eine besondere ästhetische Qualität. Ihre Widersprüchlichkeit, ihre visuelle und soziale Heterogenität sowie ihre ständige Veränderung fordern literarische Formen heraus, die sich zwischen Dokumentation, Groteske, Montage und poetischer Verdichtung bewegen. Damit wird die Agglo zu einem Ort, an dem sich nicht nur gesellschaftliche Entwicklungen abbilden, sondern auch neue literarische Ausdrucksformen erprobt werden.

Literaturverzeichnis

- Barkhoff, Jürgen (2007): »Franz Hohler. A Magical Realist from Switzerland«, in: Patrick Studer/Sabine Egger (Hg.): *From the Margins to the Centre: Irish Perspectives on Swiss Culture and Literature*. Oxford: Lang, S. 325–343.
- Blatter, Silvio (2015): »Kein schöner Land«, in: *Literarischer Monat* 22, S. 7.
- Boesch, Martin (1996): »Gartenstadt Schweiz: Grossdorf oder Metropole?«, in: *Geographica Helvetica* 51, S. 73–76.
- Bundesamt für Statistik BFS (2024): Aktualisierung 2020 der nichtinstitutionellen Raumgliederungen. Raum mit städtischem Charakter, Agglomerationen und Typologien – Erläuterungsbericht. URL: <https://dam-api.bfs.admin.ch/hub/api/dam/assets/30665778/master> (zuletzt 22.07.2025).
- Buzek, Boris (2015): »Lehrä vo Oute«, in: *Literarischer Monat* 22, S. 16–19.
- Dähler, Stefan (2014): »Stadt und Agglo trifft am härtesten«, in: *Blick am Abend*. Lokalausgabe Luzern/Zug vom 30.10.2014, S. 10.
- Daum, Matthias (2012): »Es gärt in Mostindien«, in: *NZZ Folio* 1/2012, S. 32–35.
- Daum, Matthias/Schneeberger, Paul (2013): *Daheim: Eine Reise durch die Agglomeration*. Zürich: NZZ Libro.
- Diener, Roger et al. (2006): *Die Schweiz – ein städtebauliches Portrait*. Bd. 1: Einführung. Basel: Birkhäuser. URL: <http://doi.org/10.1515/9783764376611> (zuletzt 22.07.2025).

- Duden (2025): »Agglo, die«, in: [www.duden.de](https://www.duden.de/rechtschreibung/Agglo). URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Agglo> (zuletzt 22.07.2025).
- Düpre, Nicole (2023): »Zu Fuss unterwegs zwischen Agglo, Stadt und Land«, in: Schweizer Gemeinde o.Jg./7-8, S. 31–38.
- DWDS (2025): »Agglo«, in: Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, hg. von Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. URL: <https://www.dwds.de/wb/Agglo#1> (zuletzt 22.07.2025).
- Ebel, Martin (2019): »Ein goldenes Jahrzehnt. Die besten Schweizer Bücher 2009–2019«, in: Tages-Anzeiger vom 14.11.2019, S. 33.
- Eurostat (2024): »Bevölkerungsdichte«, in: Eurostat – Data Browser. URL: <http://doi.org/10.2908/TPS00003> (zuletzt 22.07.2025).
- Fischer, Dominik (2023): »Queere Nachtstücke aus der Zürcher Innenstadt«, in: Schweizer Buchjahr vom 03.01.2023. URL: <https://www.buchjahr.uzh.ch/queere-nachtstuecke-aus-der-zuercher-innenstadt> (zuletzt 22.07.2025).
- Fischer Schulthess, Andrea (2015): »Motel Terminal«, in: Literarischer Monat 22, S. 27.
- Fischli, Peter/Weiss, David (1993): Siedlungen, Agglomeration. Zürich: Edition Patrick Frey.
- Frey, Peter W (2024): »Verlust von Heimat«, in: Rundschau Süd vom 05.09.2024, S. 9.
- Friedli, Bänz (2015): »Bitte angemessen beflaggen!«, in: Literarischer Monat 22, S. 8–10.
- Fritzsche, Daniel (2017): »Die Agglo – Kampfzone der Parteien«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 10.03.2017, S. 21.
- Gentinetta, Katja/Kreis, Georg (2015): Städtische versus ländliche Schweiz? Siedlungsstrukturen und ihre politischen Determinanten. Zürich: NZZ Libro.
- Girschweiler, Heinz (1996): »8603: Vom Bauerndorf zur Agglo-Adresse«, in: Tages-Anzeiger vom 03.01.1996, S. 19.
- Graf, Céline (2022): »Wie die Vergangenheit in die Gegenwart reinfuckt«, in: Tages-Anzeiger vom 23.09.2022, S. 31.
- Haque, Kamaal Nisarul (2020): »Franz Hohler's »Die Steinflut«. The Lessons of Man-Made Ecological Catastrophe«, in: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 19, S. 271–292.
- Hauser, Susanne/Kamleithner, Christa (2006): Ästhetik der Agglomeration. Zur Bedeutungsgestalt der Zwischenstadt. Wuppertal: Müller + Busmann.
- Hauzenberger, Martin (2015): Franz Hohler. Der realistische Fantast. Zürich: Römerhof.
- Hegg, Jean-Jacques (2009): »Briefe an die NZZ. Facetten der Personenfreizügigkeit«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 15.01.2009.
- Hermann, Michael (2003): Atlas der politischen Landschaften. Ein weltanschauliches Porträt der Schweiz. Zürich: vdf Hochschulverlag an der ETH Zürich.
- Hermann, Michael (2010): »Der Mut der Gründerjahre«, in: Der Bund vom 12.01.2010, S. 10.
- Hermann, Michael/Anna John/Wenger, Virginia (2023): Stadt-Land-Monitor 2023. Studienbericht. Zürich: Sotomo. URL: https://sotomo.ch/site/wp-content/uploads/2023/03/Stadt_Land_Monitor_2023_DE.pdf (zuletzt 22.07.2025).
- Hohler, Franz (1973): Der Rand von Ostermundigen. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand.
- Hohler, Franz (1989): Der neue Berg. Frankfurt a.M.: Luchterhand.
- Horizon, Kim de l' (2022): Blutbuch. Köln: DuMont.

- Jogwich, Philipp (2018): »Viele Worte – keine Taten. Benjamin von Wyls Erstling ›Land ganz nah. Ein Heimatroman‹ überanstrengt den gewillten Leser«, in: literaturkritik.de 5/2018. URL: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=24466 (zuletzt 22.07.2025).
- Keller, Darja (2022): Sihl City: Erzählungen. Hannover: re:sonar.
- Keller, Gottfried (2000): »Die Leute von Seldwyla (Erster Band)«, in: ders.: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe (HKKA), hg. von Walter Morgenthaler. Bd. 4. Basel, Frankfurt a.M., Zürich: Stroemfeld/Neue Zürcher Zeitung.
- Knecht, Andrea (2017): »Würde sie nur leben, diese Agglo! Irgendwo hört die Stadt auf, und das Land beginnt. Dazwischen liegt Niederwangen«, in: Berner Zeitung vom 15.07.2017, S. 5.
- Koch, Michael et al. (2005): »Zürich/Limmattal. Schattenstadt. Urbanistische Erkundungen im Limmattal«, in: Angelus Eisinger/Schneider, Michel (Hg.): Stadtland Schweiz. Basel: Birkhäuser, S. 261–295.
- Kwiatkowski, Marta/Breit, Stefan/Thalmann, Leonie (2018): Future Public Space. Die Zukunft des öffentlichen Raums. Zürich: GDI Gottlieb Duttweiler Institute. URL: https://zora-cep.ch/cmsfiles/future_public_space.pdf (zuletzt 22.07.2025).
- Lampugnani, Vittorio Magnago (2023): »Mehr Stadt, weniger Agglo! Essay zur Stadtentwicklung«, in: Tages-Anzeiger vom 13.10.2023. URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/essay-zur-stadtentwicklung-mehr-stadt-weniger-agglo-503108345489> (zuletzt 22.07.2025).
- Lappert, Rolf (2015): »Beschaulich verstörend«, in: Literarischer Monat 22, S. 11.
- Lhotzky, Martin (2018): »Bürgerkrieg in den Alpen. Benjamin von Wyls Roman ›Land ganz nah‹«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.08.2018, S. 10.
- Liston, Andrew (2011): The Ecological Voice in Recent German-Swiss Prose (= Cultural Identity Studies 24). Oxford: Peter Lang.
- Loderer, Benedikt (2003): »Der Untergang des Landes«, in: Hochparterre 16/9, S. 14–20.
- Loderer, Benedikt (2005): »Gebrauchsschweiz frisst Schönschweiz. Die Naturschwärmer zerstört auf dem Land genau das, was sie verehrt. Ein Krankenbericht«, in: SonntagsZeitung vom 04.09.2005, S. 127.
- Loderer, Benedikt (2022): »Alle Wirklichkeit ist körperlich«, in: Hochparterre vom 27.12.2022. URL: <https://www.hochparterre.ch/nachrichten/themenfokus/alle-wirklichkeit-ist-koerperlich> (zuletzt 22.07.2025).
- Lüthi, Alexandra (2022): »Ich baue mir meine Träume auf rund um dich und male sie scharlachrot an«. Poetik der Demenz in Kim de l'Horizons ›Blutbuch‹, in: Germanistik in der Schweiz 19, S. 49–71.
- Merz, Klaus (2015): »Im Vorüberfahren – Drei Ausrisse«, in: Literarischer Monat 22, S. 11.
- Nussbaumer, Hannes (2019): »Der Kanton Zürich wird urbaner – und damit linker«, in: Tages-Anzeiger vom 24.09.2019, S. 1.
- Pahl, Katrin (2024): »Blood Run Beech Read: Human–Plant Grafting in Kim de l'Horizon's Blutbuch«, in: Open Cultural Studies 8/1, S. 1–14. URL: <http://doi.org/10.1515/culture-2024-0030> (zuletzt 22.07.2025).
- Pender, Malcolm (2002): »Franz Hohler und die Zerstörung der Idylle«, in: Peter Schnyder/Philippe Wellnitz (Hg.): La Suisse – une idylle? Die Schweiz – eine Idylle? Strasbourg: Presses Univ. de Strasbourg, S. 289–300.

- Roßbach, Nikola (2002): »Franz Hohlers verkehrte Welten – beim Wort genommen«, in: Günter Helmes et al. (Hg.): *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne*. Tübingen: Narr, S. 293–303.
- Sabransky, Alina (2024): »Écriture Fluide. Von verflüssigten Körpern und queeren Befreiungsakten«, in: *feministische studien* 42/2, S. 209–226. URL: <http://doi.org/10.1515/fs-2024-0030> (zuletzt 22.07.2025).
- Salinas, Julian (2012): »Wo wir wohnen. Fotografische Impressionen aus der Schweizer Agglo«, in *NZZ Folio* vom 03.01.2012, S. 36–41.
- Salvo, Sophie (2024): »Knowing Gender in Kim de l'Horizon's Blutbuch«, in: *The German Quarterly* 97/3, S. 354–369. URL: <http://doi.org/10.1111/gequ.12451> (zuletzt 22.07.2025).
- Sambruno-Spannhoff, Theresa (2024): »Skin Sediments: Narrating Memory in Kim de l'Horizon's Blutbuch (2022)«, in: *The German Quarterly* 97/2, S. 150–168. URL: doi.org/10.1111/gequ.12421 (zuletzt 22.07.2025).
- Sánchez, Yvette (2007): »Vom Wallis bis Wallisellen. Schweizerdeutscher Mundart-Pop am Beispiel Stiller Has«, in: Ottmar Ette/Joseph Jur/Yvette Sánchez (Hg.): *Die Schweiz ist Klang*. Basel: Schwabe, S. 73–87.
- Schmid, Christian (2016): »Urbanisierung und Urbanität«, in: Simon Kretz/Lucas Kueng (Hg.): *Urbane Qualitäten. Ein Handbuch am Beispiel der Metropolitanregion Zürich*. Zürich: Edition Hochparterre.
- Schneeberger, Paul (2019): *Die Agglomerationen als Schnittmengen zwischen Stadt und Land und als Taktgeber der Schweiz*. Manuskript des Vortrags bei der Neuen Helvetischen Gesellschaft Winterthur vom 09.04.2019. URL: https://nhg-winterthur.ch/userfiles/downloads/20190409_VortragPSchneebergerAgglomerationen_def.pdf (zuletzt 22.07.2025).
- Schweizerischer Bundesrat/Bundesamt für Raumentwicklung ARE (2023): »Botschaft zum Bundesbeschluss über die Verpflichtungskredite ab 2024 für Beiträge an Massnahmen im Rahmen des Programms Agglomerationsverkehr«, in: *Bundesblatt* 51/2024 vom 15.03.2024 (BB1 2023 656). URL: <https://www.fedlex.admin.ch/eli/fga/2023/656> (zuletzt 22.07.2025).
- Schweizerischer Bundesrat/Konferenz der Kantonsregierungen/Schweizerische Bau-, Planungs- und Umweltdirektorenkonferenz/Schweizerischer Städteverband/Schweizerischer Gemeindeverband (2012): *Raumkonzept Schweiz. Überarbeitete Fassung*. Bern. URL: are.admin.ch/dam/are/de/dokumente/raumplanung/publikationen/raumkonzept_schweiz.pdf.download.pdf/raumkonzept_schweiz.pdf (zuletzt 22.07.2025).
- Sieverts, Thomas (³2000): *Zwischenstadt: Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Gütersloh, Berlin: Birkhäuser.
- Stiller Has (2000): »Walliselle«, in: *Walliselle* (CD-Album). Basel: Sound Service, 5:17 min.
- Süess, Silvia (2017): »»Land ganz nah«. Kein Fladenbrot in Wallisellen«, in: *WOZ. Die Wochenzeitung* vom 24.08.2017, S. 23.
- Michael Wiederstein/Szyndler, Gregor/Piatti, Barbara (2015): »Seldwyla mit Zubringer«, in: *Literarischer Monat* 22, S. 12–15.
- Utz, Peter (2013): *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*. München: Fink.

- Vendrell, Javier Samper (2024): »I Am Rooted, but I Flow«. *Écriture Fluide, Becoming, and Healing in Kim de l'Horizon's Blutbuch*, in: Monatshefte 116/4, S. 596–616. URL: doi.org/10.3368/m.116.4.596 (zuletzt 22.07.2025).
- Venutti, Dario (2011): »Schweizer Natur den Schweizern. Die Ecopop-Initiative zur Begrenzung der Einwanderung erinnert an die Schwarzenbach-Abstimmung von 1970. Vorreiter ist der frühere Rechtsaussen-Nationalrat Valentin Oehen«, in: Tages-Anzeiger vom 06.09.2011, S. 10.
- von Wyl, Benjamin (2017): *Land ganz nah: Ein Heimatroman*. Zürich: lectorbooks.
- Wandeler, Meret/Görlisch, Ulrich/Schärer, Caspar (2023): *Stadtwerdung im Zeitraffer*. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Weber, Christoph Daniel (2018a): »Der bebende Planet: agentielle Natur und Risikowahrnehmung in Franz Hohlers Roman ›Der neue Berg‹«, in: Gabriele Dürbeck/Christine Kanz/Ralf Zschachlitz (Hg.): *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin: Peter Lang, S. 183–202.
- Weber, Christoph Daniel (2018b): »Wenn das Unvorstellbare zurückschlägt: die Fortdauer frühneuzeitlicher Katastrophenmotive in Franz Hohlers Roman ›Der neue Berg‹«, in: *Tradition und Transformation (= Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015, Band 10)*. Berlin: Peter Lang, S. 251–255.
- Wehrli, Christoph (2011): »Von der Ausländer- zur Wachstumsdebatte. Die Bevölkerungsentwicklung als Faktor der Veränderung und Thema politischer Steuerung«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 26.04.2011, S. 7.
- Wimmer, Marta (2023): »Die Angst, ausgelöscht zu werden. Von dem Unsichtbarmachen non-binärer Geschlechtsidentitäten in Kim de l'Horizons Blutbuch«, in: *Transfer. Reception studies* 8/1, S. 97–110.
- Zukker, Nora (2015): »8902 Urdorf. Skizze eines Agglomerationstagebuchs«, in: *Literarischer Monat* 22, S. 20–23.

Transkulturelle Rurbanität bei Hans Bergel

László V. Szabó

Einleitung

Aus dem komplexen Verhältnis zwischen ›Phänomen‹ und ›Begriff‹, bzw. Phänomenalität und Begrifflichkeit ergibt sich auch die diachrone Möglichkeit, bestimmte (etwa soziokulturelle) Phänomene im Nachhinein mit Begriffen späterer Herkunft zu bezeichnen. ›Rurbanität‹ als Phänomen gab es in Deutschland (etwa in Dresden oder München), wie Voithenberg (2024) unlängst herausgestellt hat, zumindest seit der Gründerzeit, während der Begriff selbst in den 1920er-1940er Jahren in amerikanischen Diskursen über Landsoziologie erschienen sei – wobei man hier einwenden kann, dass die Verfasserin keinen englischsprachigen Kontext, keine englische oder bzw. amerikanische Quelle anführt, in dem bzw. in der der englische Begriff ›rurban‹, ›rurbanity‹ oder ›rurbanization‹ vorkommen würde. Es sieht vielmehr so aus, dass der Begriff ›rurbanity‹ oder ›Rurbanität‹ sich erst in den letzten Jahrzehnten verbreitet hat (vgl. Lauinger 2005; Hoffmann et al. 2023). Er beschreibt Phänomene wie etwa technisch-zivilisatorische Entwicklungen im dörflichen, oder gesteigerte räumliche Mobilität, Verbreitung von Grünflächen oder Gärten usw. im städtischen Raum, kurzum Übergangsformen und -räume zwischen Stadt und Dorf, die ihren herkömmlichen Antagonismus relativieren – und gleichzeitig die Idealisierung oder eben Schmähung des städtischen oder dörflichen Lebens konterkarieren. Rurbanität bezeichnet somit eine Entgrenzung des Urbanen und Ruralen, einen, wenn man will, hybriden Raum, ebenso wie das Wort selbst eine Hybridbildung (allerdings aus zwei Lexemen lateinischer Herkunft) ist. Dieser hybride ›Raum‹ lässt sich seinerseits sowohl in geographischem oder topographischem, in architektonischem oder soziokulturellem bzw. auch – wie er seit dem *spatial turn* auch in der Literaturwissenschaft nicht selten betrachtet und behandelt wird – in literarischem Sinne als mehr oder weniger imaginierter oder ›reeller‹ Raum begreifen. Geht man von (›hybridisierten‹) Kulturräumen aus, so impliziert Rurbanität nicht zuletzt eine Entgrenzung zwischen bzw. Überlappung von (mindestens zwei) Kulturen bzw. eine Transgression von Kulturgrenzen in einem gleichzeitig veränderten Verhältnis zwischen Stadt und Dorf. In diesem Fall kann Rurbanität einen transkulturellen Aspekt gewinnen.

Transkulturalität lässt sich, etwa mit Dagmar Domenig, ihrerseits verstehen als »das über das Kulturelle Hinausgehende, Grenzüberschreitende und somit wieder Verbindende und Gemeinsame« (Domenig 2007: 172). Wie bereits von Wolfgang Welsch (2000: 329) erklärt, vermögen die der Kultur zugeschriebenen Merkmale wie »soziale Homogenisierung«, »ethnische Konsolidierung« und »interkulturelle Abgrenzung« den Zustand der modernen Welt nicht mehr angemessen zu charakterisieren. Zum einen seien die heutigen Kulturen sowohl vertikal¹ als auch horizontal (etwa Gender-Unterschiede) weitgehend heterogen. Zum anderen gebe es zu viele Vernetzungen, Überlappungen, Durchdringungen, Vermischungen zwischen den verschiedenen Kulturen, als dass die Vorstellung von abgegrenzten Kulturinseln noch zeitgemäß wäre. Allerdings hat man es bei der Transkulturalität wiederum mit einem relativ neuen Begriff zu tun, der sich aber auf frühere kulturelle Phänomene oder auch literarische Texte beziehen kann.

Bergels Erzählräume

Für jenen Teil der germanistischen Forschung, insbesondere der rumänischen Germanistik, der überhaupt ein Interesse für die rumäniendeutsche Literatur zeigt, ist der Name Hans Bergel unumgänglich. Er ist wohl die herausragendste Gestalt der siebenbürgisch-deutschen Literaturlandschaft der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bzw. der Jahrtausendwende, auch wenn er bereits 1968 nach Deutschland auswanderte. Raluca Rădulescu hatte bereits 2009 eine Monographie über Hans Bergel veröffentlicht, der 2015 eine weitere folgte. Sie gilt als die verlässlichste Kennerin von Bergels Werk, ihre Studien umfassen Analysen von Bergels Romanen, Erzählungen, Essays und sogar Lyrik, behandeln transnationale, interkulturelle, aber auch rurale Aspekte von Bergels Texten, wobei letztere insbesondere als Formen des Hirten- oder Bauernlebens bzw. als »Hirtenbild« (vgl. Rădulescu 2015: 140–143) Konturen gewinnen. Fragen nach Identitätskonstrukten oder Stereotypen bei Bergel wurden von Rădulescu ebenfalls thematisiert, während das Biographische samt Bergels politischem Engagement in diktatorischen Verhältnissen u.a. auch von Windisch-Middendorf (2010) umfassend behandelt wurde. Koranyi, für den Bergel zudem zu den »transnational Germans« gehört (Koranyi 2021: 63), entgingen auch urbane und rurale Aspekte seines Schaffens nicht; er spricht u.a. von »urban dwellers«, »urban life«, »urban culture« und »rural world«, von einem Wechsel »from the urban to the rural« (Koranyi 2021: 39–44) in Bezug auf die Siebenbürger Deutschen und ihre Lebenswelt, allerdings ohne den Schwerpunkt auf die (interkulturellen) Raumkonstrukte in ihren Texten zu legen.

Dabei scheint gerade ein Blick auf urbane und rurale Aspekte von Bergels Texten, und zwar ihre gleichzeitige Betrachtung vielversprechend, die überdies kulturelle Wechselwirkungen mitberücksichtigt. Dies im Sinne einer (inter-)kulturellen Raumanalyse, die kulturwissenschaftliche wie narratologische Überlegungen gleichermaßen einbezieht. Davon lässt sich wohl ein lohnenswerter Beitrag zur Bergel-Forschung erhoffen.

1 »Die Kultur eines Arbeitermilieus, eines Villenviertels und der Alternativszene weisen kaum noch einen gemeinsamen Nenner auf.« (Domenig 2007: 330)

Die im Folgenden unter Berücksichtigung einer transkulturellen Rurbanität zu behandelnden Texte des unlängst verstorbenen deutschen Autors siebenbürgisch-sächsischer Herkunft Hans Bergel sind in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten entstanden, als er sich immer dezidiert seiner Heimat bzw. seinem Herkunftsland zuwandte. Manche seiner Texte ließen sich der Geschichte einer Literatur über Ländlichkeit etwa im Sinne von Seel (2023: 61–93) subsumieren, allerdings ohne, dass sie allein mit diesem Begriff erschöpft werden könnten. Eine transkulturelle Poetik des Wissens über ›Land und Leute‹ mit ausgeprägtem regionalem Charakter lassen etwa die folgenden Werke Bergels erkennen: *DER TANZ IN KETTEN* (1977), *WENN DIE ADLER KOMMEN* (1996), *DIE WIEDERKEHR DER WÖLFE* (2006) oder *DIE WILDGANS. GESCHICHTEN AUS SIEBENBÜRGEN* (2011). Sie allesamt haben einen ausgeprägten autobiographischen bzw. autofiktionalen Charakter: Sie enthalten zahlreiche Kindheits- und Jugenderinnerungen an eine Heimatregion, die in den meisten Fällen den Handlungsraum dieser Erzähltexte bildet. Zudem hat Bergel in seinem Buch *GLANZ UND ELENDE DER SIEBENBÜRGER SACHSEN. RÜCKBLICKE UND AUSBLICKE EINES BETEILIGTEN* (2017) ein Kulturdenkmal der Siebenbürger Sachsen hinterlassen, in dem er ihre höchsten literarisch-kulturellen Leistungen Revue passieren ließ. Seine Prosaschriften sind nicht zuletzt Zeugnisse einer Entgrenzung und Verschmelzung der Kulturen und Kulturräume im historischen Siebenbürgen, zugleich eines Ineinandergehens vom Ruralen und Urbanen im erzählten Raum Süd-Ost-Siebenbürgen. Die Handlungsräume seiner Erzähltexte decken zumeist die Region des Burzenlandes, mit Kronstadt (rumänisch *Braşov*) als wichtigstem städtischem Raum, der Umgebung als offenem ruralem Raum in den Süd- bzw. Ost-Karpaten, und nicht zuletzt mit Rosenau (rumänisch *Râşnov*, ungarisch *Barcarozsnyó*), dem Geburtsort des Autors im Mittelpunkt ab.

Rosenau ist noch heute eine Kleinstadt mit etwa fünfzehntausend Einwohnern. Gegründet, wie von Bergel selbst erörtert (Bergel 2017: 143f.), vom Deutschen Orden im 13. Jahrhundert, galt es bis 1950 als Marktgemeinde. Da sich die Handlung dieser Texte zumeist in der Kindheit und Jugend Bergels abspielt, lässt sich Rosenau als ein ruraler Raum ›unterwegs‹ zu einer Kleinstadt, als ein topographisch-kultureller Zwischenraum betrachten. Unterhalb des Bergs mit einer für Süd-Siebenbürgen typischen Wehrburg an der Spitze liegend (Bergel 2017: 145), bewahrte es noch Jahrzehnte lang, selbst nach der Erhebung zur Stadt, einen ruralen Charakter, wie historische Bilder z.B. von der Brückgasse vermuten lassen.² Nur einige größere, elegantere Gebäude zeugen von einem Anflug städtischer Architektur, die neben der Burg und vielleicht der evangelischen Kirche auch heute zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt gehören. Es geht hier um ein Land, Rumänien, das seinen ruralen Charakter lange Zeit bewahrt hat: Noch bis 1984 war die rurale Bevölkerung Rumäniens in der Mehrheit. Heute, in einer ›unterentwickelten kapitalistischen Gesellschaft‹³, wohnen etwa 45 % der Bevölkerung Rumäniens in 2862 Dörfern und Gemeinden (vgl. Stănescu 2022: 226). Allerdings hat die kommunistische Regierung nach dem Zweiten Weltkrieg die Urbanisierung der Gemeinden in Rumänien forciert vorangetrieben, ein Prozess, der, wie praktisch in allen Städten

2 Vgl. etwa die Abbildungen verfügbar auf <https://www.siebenbuerger.de/ortschaften/rosenau/galerien/52904/52913.html> (zuletzt 09.07.2025).

3 Im Original: »societate capitalistă subdezvoltată« (Zamfir 2015: 11).

Rumäniens, von der massenweisen Errichtung von Plattenbauten mit Billig- oder gar kostenlosen Wohnungen begleitet wurde. Eine solche Plattenbau-Urbanisierung diente aber auch dem verdeckten Zweck der Assimilierung der Minderheiten in die Mehrheitsgesellschaft (dazu etwa Olărescu 2008: 80).

Kulturräume des Ruralen

Die von Bergel beschriebene Zeit umfasst hauptsächlich die 1930–1940er Jahre, eine Übergangsperiode zwischen ruraler Tradition und Aufbruch zur Moderne, aber auch des historischen Umbruchs, der gesellschaftlichen Umwälzungen. Gerade Siebenbürgen war eine »gärende« Region, die im Traktat von Trianon in den Besitz Rumäniens gelangte, dessen nördlicher und östlicher Teil aber infolge des Zweiten Wiener Schiedsspruchs 1940 vorläufig (bis 1944) Ungarn (wieder)angeschlossen wurde (vgl. Böhm 2008: 91) – allerdings blieb die sächsische Region einschließlich Rosenau und Kronstadts außerhalb der ungarischen »Landzunge«.

Bergel beschreibt Rosenau als einen idyllischen Luftkurort auf der siebenbürgischen Hochebene, wohlhabend dank der Wald- und Feldwirtschaft, im Sommer besucht von gut betuchten und – wie man heute sagen würde – prominenten Gästen aus allen Ecken des Landes, von Bukarest im Süden bis Jassy (rumänisch *Iasi*) im Osten:

»Während der Sommermonate wurde der Ort von Bukarester, Jassyer und Kronstädter Hautevolee aus Künstler-, Gelehrten-, Politiker- und Großunternehmerkreisen ebenso aufgesucht und belebt wie von den uniformierten Pfadfindern aus aller Herren Länder, die alljährlich zu ihrem Zeltlagertreffen, der »Jamboree«, im Burggrund⁴ zusammenkamen.« (Bergel 2015b: 13)

Als vordergründig ruraler Raum mit blühender Agrar- und Forstwirtschaft in einem pittoresken Milieu, eingebettet in eine fast unberührte Naturlandschaft, die Wanderschaften, Jagd und Schafzucht gleichermaßen gestattet, fungiert Rosenau als einer der zentralen Handlungsorte mehrerer Erzähltexte Bergels. Der erzählte Raum wird aber immer wieder ausgedehnt bzw. entgrenzt in verschiedene topographische und Kulturräume, vor allem in den urbanen Raum Kronstadt, wo Bergel selbst in die Schule (das Honterus-Gymnasium) ging, aber auch in andere Gegenden und Ortschaften in Siebenbürgen oder auch südlich der Karpaten. Zugleich erscheint Rosenau als ein Begegnungsort nicht nur mit (prominenten) Touristen, sondern auch mit Akteuren aus Nachbardörfern wie Alt-Tohan oder Obermühlendorf, so etwa anlässlich von sonntäglichen Tanzfesten, die nicht selten in Schlägereien unter den jungen Rivalen einzelner Dörfer mündeten. Solche Schlägereien – geradezu ein Topos der Ruralität, man denke nur an Gottfried Kellers *ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE* – bilde(te)n einen nicht nur in Burzenland, sondern im ganzen Karpatenbecken oder darüber hinaus verbreiteten, kuriosen Aspekt der ruralen Kultur, vergleichbar wohl mit den verbalen Manifestationen jener Kultur des

4 Die bis heute bestehende Burg von Rosenau wurde im 14. Jahrhundert gebaut.

Fluchens, die von Bergel selbst in einem Essay als eine auffällige ethnographische Eigenschaft der Völker Süd-Ost-Europas herausgestellt und expliziert wurde.⁵ Ob Schlägerei oder Fluchen, Volkstanz oder »Jamboree«: Rosenau bleibt stets im Fokus von Bergels Interesse, der, ohne seinen Geburtsort durch das Prisma einer verklärten Erinnerung zu idealisieren, einen ruralen Kulturraum nachzeichnet, der aber nicht gleichsam am Rande des Dorfes innehält, sondern, in Wechselwirkung mit den umliegenden Räumen, einschließlich jenem von Kronstadt und anderer (vor allem siebenbürgischer) Städte, in einen rurbanen Raum mit gemischt ruralem und urbanem Charakter übergeht. Die transkulturelle Reise mit dem Großvater in einem Pferdekarren in einem verhältnismäßig engen topographischen Raum unterwegs zu einem Gletschertal entspricht einem allmählichen Übergang vom Urbanen zum Ruralen, schließlich dem Naturhaften schlechthin. Während die Ortsmitte von Rosenau mit den größeren, imposanteren Häusern der Siebenbürger Sachsen einen mehr oder weniger urbanen Flair vermittelt, erweckt der Ortsrand mit den kleineren Häusern der Rumänen den Eindruck des Ruralen, der noch gestärkt wird durch die verstreuten »Zigeunerhütten« in unmittelbarer Naturnähe:

»Der Weg bis zum Anstieg ins Malaeschter Gletschertal⁶ führte aus der Ortsmitte, wo die Deutschen in ihren gewichtigen Höfen lebten, durch das bergwärts gelegene rumänische Randviertel mit den kleineren Häusern, danach an einigen Zigeunerhütten aus Lehm vorbei über eine Holzbrücke auf die von Schweden gebaute Steinstraße ins Große Weidenbachtal⁷ hinein.« (Bergel 2015b: 13f.)

Der rurale Kulturraum Rosenau weist indessen mehrere Komponenten auf. Dazu gehören die Einwohner selbst, in Mehrheit (Berg)Bauern, Hirten oder Jäger als »südosteuropäische Archetypen« (Rădulescu 2015: 111), während die Handwerker und Kaufleute der Gemeinde einen städtischen Zug verleihen. Der Raum wird geschildert als eines jener siebenbürgisch-sächsischen »deutschen Dörfer mit den grauen, massigen Kirchenburgen, mit Storchennestern auf Dachfirsten und Telegraphenmasten, mit Ochsenge-spannen, die sich im Wiegeschritt der Tiere gemächlich fortbewegten.« (Bergel 2015c: 167) Manche dieser Dörfer und Gemeinden, wie auch Rosenau oder Weidenbach⁸, haben seitdem den Rang einer Stadt erlangt oder sie wurden in die Städte integriert, zeigen aber bis heute manche ruralen Züge, wie besonders in ihren Randgebieten (vgl. Mal-lows/Brummell 2024: 199–201). So kommt es nicht selten im heutigen Rumänien vor,

5 »Vollends Ausdruck der ohnmächtigen Verzweiflung als Daseinssituation ist in Südosteuropa der Fluch. [...] Es gibt Flüche bei den südosteuropäischen Völkern, die ein solches Ausmaß an Verzweiflungsraserie erreichen, daß ihr Sprachatem und ihre Sprachbilder an die Dichte der Tragödiensprache erinnern. Sie sind in keine westeuropäische Sprache übertragbar, es sei denn, man genügt sich in der Wiedergabe der Vokabel. [...] Ohne die Kenntnis seines Fluchs bleibt der Südosten unverständlich. Flüche werden dort mit der Inbrunst von Gebeten gesprochen.« (Bergel 1995: 31f.)

6 Der Gletscher Malaesch (rumänisch *Mălăești*) im Butschetsch-Gebirge (rumänisch *Bucegi*) existiert heute nicht mehr, lediglich eine Caldera erinnert noch an ihn.

7 Der Fluss Weidenbach (rumänisch *Ghimrav*) fließt durch den gleichnamigen Ort westlich von Kronstadt.

8 Enciclopedia României (o.J.).

dass nach dem Namensschild einer Stadt noch kilometerlang Straßen und Häuser mit ruralem Charakter folgen.

Als idealtypisch für den ruralen Raum bzw. die rurale Region (Süd-)Siebenbürgens fungiert etwa in WENN DIE ADLER KOMMEN der Hirt Bade Licu, der als »Obersenn« im Dienst des Großvaters »Schafe und Pferde züchtete, mit Holz handelte, Wälder kaufte und verkaufte, Sägemühlen betrieb und vor allem viel lieber unterwegs war, als einem ruhigen Einkommen nachzugehen.« (Bergel 2015b: 12) Dadurch, dass sich der Ich-Erzähler bzw. Bergels Alter Ego Peter Hennerth mit dem Sohn von Licu namens Gordan befreundet, die Ferien bei ihm in den Bergen, unter Schafen, Ziegen und Bären in einem *locus amoenus* der glücklichen Kindheit und Jugend verbringt, wird eine Naturnähe erstellt, die das RURALE ins IDYLLISCHE entgrenzt, ja, alles ZIVILISATORISCHE zugunsten eines idyllischen Naturlebens überwindet. Pflanzen und Tiere, Berge und Täler, die hochfliegenden Adler und die Klippen besteigenden Gämsen verdichten sich zu einem Idealbild der Natur, zu Ikonen der Naturliebe, deren psychische Folge »eine niemals überwundene Abneigung gegen das Hybride der Städte« wird (Bergel 2015b: 82). Selbst die Bären, deren heutige Verbreitung in Rumänien, einschließlich ihres häufigen Auftauchens in den Bergsiedlungen, aber auch in den Städten, mittlerweile im ganzen Europa nicht nur unter den Touristen bekannt sein dürfte, schmiegen sich einem harmonischen Naturbild an: Gordan, der Hirt, zeigt sich als ihr Schützer, insbesondere einer Bärin, die er Cora nennt, und deren Präsenz selbst in der Nacht vielmehr Ehrfurcht als Furcht einflößt. Die Harmonie der Natur, der Hort der glücklichen Kindheit in der siebenbürgisch-paradiesischen Provinz, lässt sogar das Wilde als das Zahme und Bekannte erscheinen.

Dabei entpuppt sich der Erzähler als ein minutiöser Kenner der Region, einschließlich ihrer Topographie und deutschsprachigen Toponomastik, von dem Butschetsch-Gebirge in den Südkarpaten mit ihrem Gipfel Omu (dem höchsten in Rumänien), durch das Malaescher Tal bis hin zum Predeal-Pass oder dem Eisenkreuz von Caraiman⁹. Es geht um eine dünn besiedelte Gebirgslandschaft mit Dörfern, die ihrerseits aus auf weiten Strecken verstreuten Häusern und Hütten bestehen, ein rurales Milieu alten Schlags, das zwar nicht ganz isoliert, sondern vom Verkehr aus der Stadt erreichbar ist, dennoch von jedweder Urbanisierung und Modernisierung zumindest in der Zeit der erzählten Kindheitserinnerungen schier verschont bleibt. Gebirgslandschaft, Flüsse und Tierwelt stellen bei Bergel einen Naturraum dar, der zum (Schul)Leben in der Stadt im Kontrast steht. Wenn man annimmt, dass Naturwahrnehmung zugleich auch Kulturwahrnehmung ist, d.h. Natur und Kultur keine unauflösbaren Oppositionen bilden, sondern eher eine komplementäre Bedeutung haben, dann lassen sich Naturräume gleichzeitig auch als Kulturräume, ggf. als transkulturelle Räume begreifen, in denen mehrere Ethnien (Sachsen, Rumänen, Ungarn, Zigeuner,¹⁰ Juden) neben- bzw. miteinander leben. Die Na-

9 Rumänisch: *Crucea Eroilor de pe Muntele Caraiman*, ein Denkmal errichtet auf dem gleichnamigen Berg 1924–1928 zum Andenken an die rumänischen Opfer des Ersten Weltkrieges.

10 Aus heutiger Sicht ist allerdings die Bezeichnung »Zigeuner« umstritten (vgl. Horváth/Nastasă 2012), doch geht es hier um ein traditionelles Ethnonym, das in der Literatur seit Jahrhunderten (siehe etwa Lenas Gedicht DIE DREI ZIGEUNER), und auch von Bergel selbst verwendet wird. Im heutigen Sprachgebrauch wäre die Bezeichnung »Roma« angemessener, auf deren Verwendung hier allerdings verzichtet wird, damit der Bezug zu Bergels Text im unveränderten Wortlaut erhalten bleibt.

turharmonie wird von Bergel gleichsam auf die interethnischen Beziehungen übertragen: Das Burzenland bleibt ein idealisierter Natur- und Kulturraum, in dem verschiedene Ethnien friedlich kohabitieren und interagieren, und zwar auch dann, wenn der politische Druck zunimmt, etwa mit der Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie, von der sich bekanntlich – Bergel selbst macht keinen Hehl daraus – auch viele Siebenbürger Sachsen anstecken ließen. Der Erzähler erinnert sich wiederholt an die Ausflüge mit dem Großvater in der Umgebung und darüber hinaus, an die Begegnungen mit Repräsentant*innen unterschiedlicher Ethnien Siebenbürgens, wobei der Großvater zu einer Art Bindeglied der Kulturen und zum Symbol eines friedlichen Zusammenlebens und gegenseitigen Respekts stilisiert wird:

»Jeder hier kannte Großvater – die paar deutschen und rumänischen Mechaniker und die Zigeunerinnen, die mit Schwarzbeeren und scharlachroten Erdbeeren in Behältern aus Fichtenrinde zwischen den Tannen hervor auf die Wiese traten. Es war eigenartig, daß jedesmal, wenn wir hier eintrafen, binnen kurzem Gestalten auftauchten, die vorher nicht zu sehen gewesen waren. Doch ganz natürlich erschien mir, daß Großvater all die Leute kannte. Nicht nur mit den jüdischen Waldmaklern, die ihm nach Ritualen stundenlangen Feilschens die Wolle seiner Schafe abkauften, auch mit dem versoffenen Wildheger Ilarie sah ich ihn ins Gespräch kommen, mit den stillen rumänischen Hirten, die plötzlich am Waldrand standen, und den drei Szeklern aus den Hargitabergen¹¹ in den Ostkarpaten, die, wie er mir sagte, als Erbauer von Blockhütten den reichen Deutschen im Burzenland ihr Können anboten.« (Bergel 2015b: 21)

Die Begegnung mit Rumänen, Ungarn und »Zigeunern« wird in DIE WIEDERKEHR DER WÖLFE zu einem häufigen Erlebnis, das zur Identitätsentwicklung des Bergel-Alter-Egos Peter Hennerth maßgeblich beiträgt. Die Figuren und Erinnerungsorte¹² eines multiethnischen Kulturraumes teils ruralen, teils urbanen Charakters werden zu Bestandteilen einer Erinnerungspoetik transsilvanischer Prägung, die man als Bergels *ars poetica transilvanica* bezeichnen kann.

Die Stadt als zivilisatorischer Kulturraum

In einem überwiegend ruralen Land wie Rumänien der 1930–1940er Jahre ging die Urbanisierung nur langsam voran, wobei selbst die Städte Aspekte der Ruralität bzw. der Rurbanität behielten und stellenweise bis heute aufweisen. Wenn in einer multikulturellen Großregion wie Südosteuropa selbst die (Klein)Städte anders aussehen als in anderen Gebieten des Kontinents, und sozusagen *ab ovo* einen rurbanen Charakter besitzen, so ist dort auch Rurbanität wohl anders zu verstehen: Nicht etwa als »Eindringen« oder Neuanlegen von Grünflächen mitten im urbanen Raum, so wie das bereits Ende des 19. Jahrhunderts etwa in Dresden geschah (vgl. Voithenberg 2024: 61), sondern als etwas Urwüchsiges, noch nicht Modernisiertes, das das rurale Format gleichsam in den Prozess

11 Geographische Region (und Komitatsbezeichnung) in Ost-Siebenbürgen mit ungarischer Mehrheitsbevölkerung, die hier Szekler (ung. *székelyek*, rum. *secui*) genannt werden (vgl. Roth 2012: 32).

12 Zu den siebenbürgischen Erinnerungsorten und der Toponomastik Bergels siehe auch Szabó 2024.

der Urbanisierung »einschleppt«. Das verleiht den Kleinstädten der Region eine Eigenart, die der Urbanisierung wohl zum Opfer fällt, aber auch gewisse architektonische oder gar ökologische Schätze in sich birgt, die einen eigenen kulturellen Wert darstellen können. Wohl können diese südosteuropäischen rurbanen Räume zu Horten einer ökologischen Zukunft werden¹³, noch bevor die globale Urbanisierung auch dort ihren Siegeszug antritt.

Die traditionellen, geschichtsträchtigen Städte der Siebenbürger Sachsen waren (oder sind noch, in viel geringerem Maße) u. a. Kronstadt, Hermannstadt, Schässburg und Mediasch. Unter ihnen spielt Kronstadt in den Werken Bergels, aus biographischen Gründen, eine herausragende Rolle. Es ist *die* siebenbürgische Stadt par excellence, nach der sich das Auge des Erzählers richtet, eine Art Hauptstadt des Burzenlandes, »eingeeengt« zwischen den Ost- und Südkarpaten in einer Gebirgslandschaft, die zudem in der Österreich-Ungarischen Monarchie ein Grenzgebiet war.¹⁴ Ihre nationale, wirtschaftliche wie touristische Bedeutung wird heute auch durch die Eröffnung eines neuen internationalen Flughafens¹⁵ unterstrichen.

Der urbane Raum in Bergels erinnelter Erzählwelt wird eminent durch Kronstadt »abgedeckt«, wiewohl stellenweise, etwa bei der Beschreibung einer Radtour durch Siebenbürgen mit den Freunden im Jahre 1940, auch andere, nicht nur von Sachsen bewohnte Städte als vorläufige Handlungs- und Erfahrungsräume in Erscheinung treten. Als Räume zivilisatorischer Entwicklungen lassen sich zudem die elektrischen Werke bei Kronstadt, jenes »E-Werk«, dessen Gründung in WENN DIE ADLER KOMMEN dem Großvater Peter Hennerths zugesprochen wird, die von den Nazis besetzten Ölfelder bei Ploiești (südlich der Südkarpaten) oder das Eiserne Tor (ein gigantisches Wasserkraftwerk) an der Donau bei Orșova (auch ein Grenzgebiet der ehemaligen Monarchie) bezeichnen.

Urbane Räume ganz anderer Art werden jedoch in Kronstadt geschildert. Sie lassen sich weniger als Räume urban-technischer Entwicklungen, sondern vielmehr als Kulturräume in engerem (also nicht geographischem) Sinn betrachten. Als ein urbaner Mikroraum der Erziehung und Kultur fungiert in erster Linie das Honterus-Gymnasium, benannt nach dem Kronstädter Kirchenreformer und Verleger Johannes Honter(us) (1498–1549). Bergel, der selbst Schüler dieses Gymnasiums war, widmet ihm längere Passagen etwa in DIE WIEDERKEHR DER WÖLFE. Das Gymnasium wird hier zum Handlungsraum des pubertären Wachstums und der Freundschaften, einerseits zum Ort traditionell-humanistischer Bildung, »wo schon vor der Zeit des Erasmus von Rotterdam und des Doktor Martinus Luther die Septem Artes liberales gelehrt worden waren« (Bergel 2015c: 257), andererseits auch zum Ort einer Jugenderziehung von

13 Rurbanität wäre in diesem Sinn ein »spatially, ecologically, socially, and economically structured continuum«, wie von Carlow (2016: 9) formuliert, wobei die Reihe der Adverbien noch mit »culturally« ergänzt werden könnte; vgl. auch Hoffmann et al. 2023: 1743.

14 Der Kulturgeschichte der Siebenbürger Sachsen, darunter auch ihren Zentren in Hermannstadt oder Kronstadt, hat Bergel mehrere Essays gewidmet (vgl. Bergel 2017: 109–128).

15 Vgl. James 2022.

zunehmend ideologischer Prägung,¹⁶ aber gleichzeitig des kulturellen und identitätsbasierten Widerstands. Letztere zeigt sich sowohl in Relation zu der aus Deutschland importierten Naziideologie als auch zur ›befreienden‹ Sowjetarmee nach dem Rückzug der deutschen Truppen aus Rumänien. Bedrückend ist diesbezüglich jene Szene, als nach der Ankunft der Sowjetarmee die Soldaten die alten, unschätzbaren Bücher und Schriften deutscher Sprache ins in der Mitte des Schulhofes angelegte Feuer werfen, während einer der Gymnasiasten die barbarische Tat verzweifelt zu verhindern bzw. zumindest einige Bücher zu retten sucht.¹⁷

Als eine Bibliothek anderer Art zeigt sich jene von Albert Göller im selben Roman: Die »Göller-Bibliothek«¹⁸ mit einer privaten Sammlung von zahlreichen Büchern in mehreren Sprachen entpuppt sich als ein transkultureller Mikroraum, in dem sich fünf Intellektuelle unterschiedlicher Nationalität über den Gang der Welt, über Vergangenheit und Gegenwart, Geschichte und Politik zwar vehement, dennoch mit Respekt für den Standpunkt des anderen austauschen. Ihre Diskurse mit divergierenden Perspektiven bilden die narrativen Muster der drei größten Nationalitäten Siebenbürgens bezüglich der Geschichte und Gegenwart der Region *en miniature* ab, in einer Zeit, als solche Diskurse noch möglich waren, also vor der Machtübernahme der rumänischen Kommunisten, die der Vielfalt politischer Diskurse, insbesondere jener über die Geschichte des rumänischen Volkes, mit einer repressiven Ideologie ein jähes Ende setzten.¹⁹ Dass zudem der Sohn Göllners zu einem Geheimagenten der Berliner Nazi-Regierung in Siebenbürgen

-
- 16 Um nur eine Passage aus DIE WIEDERKEHR DER WÖLFE zur Illustration der sich verstärkenden naziideologischen (Um-)Erziehung in der Jugendzeit Bergels zu zitieren: »Nicht allein Kronstadts Jugend-Einheiten, auch die aller dreizehn deutschen Landgemeinden der Terra Borza [sprich: Burzenland, L.V.Sz.] waren für den Tag aufgeboten worden: schwarzgestiefelte, medaillengeschmückte brustgeschwellte ›Führer‹, dazu weißwadenstrümpfige Braunhemdkolonnen Halbwüchsiger und Scharen weißblusiger, blauberockter Mädchen unter zuckenden und zappelnden Dreieckswimpeln an allen Ecken und Enden. Den geschichtsumwitterten Platz – einst Stätte dramatischer Vorgänge von Hexenverbrennungen bis zu Massenthauptungen – füllten jetzt Hakenkreuzfahnen und -standarten, -banner und -flaggen über unseren brünetten, schwarzen und blonden langmähnigen oder kurzgeschorenen Köpfen.« (Bergel 2015c: 273f.)
- 17 »Die Bälle fliegen aus den Fenstern des Dachgeschosses, aus denen sich von Zeit zu Zeit die Köpfe Uniformierter recken. Die Uniformierten lachen ihren Kameraden zu, die unten das Feuer umstehen und mit aufgepflanzten Bajonetten jedes vom berghohen Flammenstoß heruntergleitende Feuerbündel lachend wieder hinauf schubsen. ›Es sind noch viele‹, schreit einer oben, ›noch sehr viele.‹ – ›Harascho!‹ antwortet einer von unten, ›harascho‹ schreit er. Ich denke: Mein Gott, das sind Bücher... Sie verbrennen die Bücher der jahrhundertealten Schulbibliothek.« (Bergel 2015c: 772)
- 18 »Sie [die Göller-Bibliothek, L.V.Sz.] war im Lauf der Jahre bei historisch Interessierten der Stadt sprichwörtlich geworden. Es ging um geschichtswissenschaftliche und philosophische Titel, die auszuleihen einige voneinander sehr verschiedene Leute das Göller-Haus durch die dunkle, schwere Eichentür unter den hohen Fenstern betraten. Das hatte eines Tages dazu geführt, daß sich aus den wißbegierigsten unter ihnen ein Kreis von fünf dilettierenden Historikern zusammenfand.« (Bergel 2015c: 47f.)
- 19 Die bedrückende Lage im kommunistischen Rumänien, die Repressalien gegen jede freie Meinungsäußerung, einschließlich seiner Erfahrungen im Gefängnis Jilava, schildert Hans Bergel vor allem im Roman DER TANZ IN KETTEN, besonders im Kapitel IX, betitelt »Das Schattenkabinett«: »Was ich als letzter zu berichten habe, Freunde, beginnt mit dem berüchtigten Empfang im Fort Nr. 13 Jilava.« (Bergel 2015a: 255)

bzw. Rumänien wird, überschattet den mehr oder weniger humanistischen Charakter der väterlichen Bibliothek.

Rurbanität als Entgrenzung

Das Rurale und das Urbane werden in Bergels Texten häufig entgrenzt bzw. das eine geht immer wieder in das andere ein, wodurch die binäre Opposition Dorf vs. Stadt relativiert, entschärft wird. Zwar gibt es Orte und Räume der Erzählung, die mehr rurale und andere, die mehr urbane Konturen gewinnen, dennoch gibt es immer wieder Übergänge, dynamische Bewegungen zwischen den zwei Raumstrukturen, sei es in geographischem, kulturellem oder zivilisatorischem Verständnis. Die Strecke von etwa 17 km zwischen der Gemeinde Rosenau, seinem Geburtsort, und Kronstadt, wo er in die Schule ging und später arbeitete, hat Bergel offenbar häufig zurückgelegt, und seine autofiktionalen Charaktere tun es ihm in seinen Werken nach. Die Vehikel der Verbindung zwischen diesen zwei Orten von eminenter Bedeutung in Bergels Leben und Schaffen sind, in konkretem wie in narratologischem Sinn, vor allem die Pferde bzw. der Pferdekarren, teilweise das Fahrrad. Der Zug tritt erst in Erscheinung, wo die engere Heimat etwa in Richtung Ost-Siebenbürgen (das Szeklerland) oder nach Süden (Bukarest) verlassen wird. Pferdekarren und Fahrräder werden somit zu rurbanen Vehikeln der Verbindung, aber auch der Entgrenzung von Stadt und Dorf.²⁰

Die Fahrradtour durch Siebenbürgen als markante Jugenderinnerung ist, über ihren geschichtlichen Bezug hinaus, im Roman *DIE WIEDERKEHR DER WÖLFE* ein aufschlussreiches Beispiel für eine transkulturelle Entgrenzung bzw. die Verflüssigung der Grenzen zwischen Ruralem und Urbanem. Da die jugendliche Radlergruppe unterwegs den einmarschierenden ungarischen Truppen begegnet, lässt sich das erzählte Abenteuer, das bei weitem nicht nur idyllische Elemente zeigt, auf das Jahr 1940 festlegen. Während der Reise werden die von Sachsen damals mehrheitlich bewohnten Gebiete überschritten, Begegnungen mit Ungarn (Szeklern), Rumänen und Zigeunern erfolgen, während die Schönheit der siebenbürgischen Natur nach wie vor im Fokus bleibt, ebenso wie die traditionell deutschen Städte, denen das Hauptinteresse des Erzählers gilt. Die Fahrradtour mit den Freunden führt den Fluss Mieresch (rumänisch *Mureș*, ungarisch *Maros*) entlang durch »malerisch gelegene Städtchen« mit einem »deutschen Stadtzentrum« (Bergel 2015c: 187), aber auch durch rumänische und ungarische Wohnviertel: Die siebenbürgischen Kleinstädte (wie etwa Sächsisch-Regen) zeigen sich als multi- und transkulturelle rurbane Räume, in denen deutsche Kaufleute mit ihren Läden beschäftigt sind. Rumänische Frauen schwatzen, während ein Ungar ein wehmütiges Lied singt. In die kurzen ethnischen Skizzen mischen sich auch Stereotype: »Es war hier nicht anders als im übrigen Siebenbürgen – die Deutschen kümmerten sich um die Arbeit, die Rumänen setzten Kinder in die Welt, die Ungarn weinten verblichener Größe nach, und die Zigeuner tauchten wie Erdgeister auf, wo keiner sie vermutete [...]« (Bergel 2015c: 187) Der transkulturelle Blick des Erzählers umfasst ganze Regionen, die sich dem Toponym »Siebenbürgen« (rumänisch *Ardeal* oder *Transsilvania*, ungarisch *Erdély*) subsumieren lassen

20 Vgl. oben; Bergel 2015b: 13f.

und die sich als seit vielen Jahrhunderten bestehender transkultureller Raum multiethnischen Zusammenlebens präsentieren. Bergel verschweigt zwar die ethnischen Konflikte nicht – er schildert etwa Gewalttaten von Rumänen und Ungarn nach der Annexion Nord-Siebenbürgens durch Ungarn –, dennoch sucht sein Blick fast immer nach dem Verbindenden und Urwüchsigen²¹, nach dem Gemeinsamen und Einigenden.

Auch geo- und topographische Entitäten scheinen die Ethnien und Kulturen Siebenbürgens mehr zu verbinden als zu trennen. Die Flüsse in Bergels Werken, ganz im Unterschied zu den Grenzflüssen, die etwa nach Trianon »entstanden« sind²², verbinden seit Jahrhunderten die Regionen und Bewohner Siebenbürgens, aber auch Städte mit Dörfern, urbane mit ruralen Räumen. Sie sind auch Träger kindlichen und jugendlichen Glücks, dynamische Erinnerungsprojektionen, die, ohne an einen festen Punkt gebunden zu sein, vom Vergehen der Zeit gleichsam unangetastet, wechselnde Räume und Orte der Erinnerung durchziehen und verkoppeln. Wenn unter den Städten Kronstadt die »auserwählte« ist, so unter den Flüssen der Alt (rumänisch und ungarisch *Olt*), der in den Ostkarpaten (unweit von der Quelle des Mieresch) entspringt und in die Donau mündet, ohne das Gebiet Rumäniens zu verlassen. Er tangiert zwar Kronstadt nicht, überquert aber auch Südsiebenbürgen und damit auch von Sachsen bewohnte Gebiete. Vor der Fahrradtour bekommen die Teilnehmer den folgenden Routenplan vom Onkel: »Zunächst aber fahrt ihr zwischen Südkarpaten und Altfluß westwärts durch die »Terra Blachorum«, das »Walachenland«. Es lohnt sich, die schönen rumänischen Bauern Dörfer in der »Țara Oltului«²³ am Fuß der Gebirge zu besuchen, ehe ihr nach Norden abbiegt.« (Bergel 2015c: 108f.) Flüsse wie der Alt oder der Mieresch sind häufig erwähnte Naturelemente in Bergels Texten, sie verbinden Ethnien und Kulturen, rurale und urbane Räume gleichermaßen. Sie bilden weniger kulturelle oder regionale Grenzen, sondern stellen vielmehr Entgrenzungen dar; sie sind auch keine naturhaften Gegenbilder einer teils ruralen, teils urbanen Zivilisation, sondern lösen geradezu die binäre Opposition zwischen Natur und Kultur auf.

Schluss

Hans Bergel erweist sich in mehreren Werken als ein verlässlicher Kenner Siebenbürgens und weiterer Regionen Rumäniens darüber hinaus, als ein Erzähler, der, wie Göller in *DIE WIEDERKEHR DER WÖLFE*, ganze Landschaften überblickt, um darin nach Erinnerungen an die Kindheit und Jugend zu suchen. Die Ortschaften des südöstlichen Karpaten-Bekens in der Region Burzenland mit Kronstadt, Rosenau und anderen Siedlungen mit

-
- 21 Das Urwüchsige als das unverfälscht Natürliche der (un- oder kaum bewohnten) Gegenden Siebenbürgens, wo das Zivilisatorische noch keine Oberhand gewann, hat Bergel immer fasziniert. Gerne erinnert er sich z.B. an seine Ausflüge durch die Karpaten, zu Fuß, mit Fahrrad oder Boot, die er in seiner Jugend mehrfach unternommen hatte (vgl. etwa Bergel 2017: 86).
 - 22 Nach dem Vertrag von Trianon 1920 erhielt das verkleinerte Ungarn neue Grenzen; so wurde bspw. die Donau an einer Strecke von 142km zum Grenzfluss zwischen Ungarn und der Tschechoslowakei (heute zwischen Ungarn und der Slowakei).
 - 23 Auch *Țara Făgărașului*, rumänische Bezeichnung für eine Ebene südlich des Altflusses.

unscharfen Grenzen bilden in seinen Texten einen rurbanen Raum mit feinen Übergängen und Verbindungslinien ab, die den Gegensatz Dorf vs. Stadt relativieren. Gleichzeitig lassen Erzähltexte wie *WENN DIE ADLER KOMMEN* oder *DIE WIEDERKEHR DER WÖLFE* transkulturelle Räume als gemeinsame (z.T. durch historische Konflikte geprägte) Habitate von mehreren Ethnien und Kulturen erkennen. Scheint Rosenau eher einen ruralen Charakter zu haben, eingebettet in ein dörflich-natürliches Milieu, in dem sich etwa die glücklichen Ferien der Kindheit in der Gesellschaft von Hirten (besonders von ihrem »Stellvertreter« Gordan Licu) aber auch von Schafen, Gämsen, Adlern, Wölfen oder Bären abspielen, so zeigt Kronstadt einen prädominant urbanen Charakter. Doch schuf Bergel wiederholt (erinnerte) Erzählräume, in denen Übergänge zwischen Dorf und Stadt permanent möglich sind und ein narratives Abbild des Rurbanen erkennbar wird.

Rurbanität, *Rurbanisation*, »neuer Rurbanismus«, »rurbane Landschaften« (vgl. Langner/Frölich-Kulik 2018: 15) sind Begriffe der Kultur-, Sozial-, Wirtschafts- oder Politikwissenschaften, der Städte- und soziokultureller Forschung usw., die seit einigen Jahrzehnten immer intensiver diskutiert werden. Zu diesen Diskursen kann die Literaturwissenschaft mit Einbeziehung von literarischen Werken beitragen, die die genannten Phänomene in ihrer bildlich-narrativen Form darstellen und nuancieren. Der Beitrag wollte sich an der Schnittstelle rurbaner Raumforschung und transkultureller Literaturwissenschaft positionieren. Als Gegenstand der Analyse wurden mehrere Texte des deutschsprachigen Autors siebenbürgisch-sächsischer Herkunft Hans Bergel gewählt, der in der rumänischen Germanistik zwar häufiger, aber sonst eher selten behandelt wird. Der interdisziplinäre Zugang zu seinen Werken, deren Hintergrund, *sit venia verbo*, die Peripherie des deutschsprachigen Kulturraumes²⁴ bildet, kann zugleich neue Perspektiven der Bergel-Forschung eröffnen.

Literaturverzeichnis

- Bergel, Hans (1995): »Über die Zerrissenheit und Einheit Südosteuropas«, in: ders.: *Erkundungen und Erkennungen. Notizen eines Neugierigen*. München: Süddeutsches Kulturwerk, S. 15–47.
- Bergel, Hans (2011): *Die Wildgans. Geschichten aus Siebenbürgen*. München: Langen Müller.
- Bergel, Hans (2015a [1977]): *Der Tanz in Ketten*. Berlin: Frank & Timme.
- Bergel, Hans (2015b [1996]): *Wenn die Adler kommen*. Berlin: Frank & Timme.
- Bergel, Hans (2015c [2006]): *Die Wiederkehr der Wölfe*. Berlin: Frank & Timme.
- Bergel, Hans (2017): *Glanz und Elend der Siebenbürger Sachsen. Rückblicke und Ausblicke eines Beteiligten*. Berlin: Frank & Timme.
- Böhm, Johann (2008): *Nationalsozialistische Indoktrination der Deutschen in Rumänien 1932–1944*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

24 Zur Problematik Zentrum und/oder Peripherie in Bezug auf Kronstadt vgl. Dăcz/Jakabházi 2020: 18f.

- Carlow, Vanessa Miriam (2016): »The Relevance of Thinking Rural!«, in: Vanessa Miriam Carlow/Institute for Sustainable Urbanism ISU (Hg.): *Ruralism. The Future of Villages and Small Towns in an Urbanizing World*. Berlin: Jovis, S. 6–9.
- Dác, Enikő/Jakabházi, Réka (Hg.) (2020): *Literarische Rauminszenierung in Zentraleuropa*. Kronstadt/Braşov/Brassó in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Regensburg: Friedrich Pustet.
- Enciclopedia României (o.J.): »Oraş în judeţul Braşov«, in https://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Index:Ora%C5%9Fe_%C3%AEn_jude%C5%A3ul_Bra%C5%9Fov (zuletzt 22.07.2025).
- Guţu, George (2007): »Das Ethnospezifische und das Menschliche. Gedanken zur Gestalt des »Zigeuners« im Werk von Hans Bergel«, in: Iulia-Karin Patrut/George Guţu/Herbert Uerlings (Hg.): *Fremde Arme – arme Fremde. »Zigeuner« in Literaturen Mittel- und Osteuropas*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang, S. 95–103.
- Hoffmann, Ellen M. et al. (2023): »*Rurbanity*: a concept for the interdisciplinary study of rural-urban transformation«, in: *Sustainability Science* 18, S. 1739–1753.
- Horváth, István/Nastaş, Lucian (Hg.) (2012): *Rom sau țigan. Dilemele unui etnonim în spaţiul românesc* [Roma oder Zigeuner. Dilemmata eines Ethnonyms im rumänischen Raum]. Cluj-Napoca: Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităţilor Naţionale.
- James (2022): »The first new airport in Romania in the last 50 years is ready in Brasov. What they look like and what companies want to fly«, in: *News Bulletin* 24/7 vom 09.04.2022. URL: <https://web.archive.org/web/2022111141228/https://247newsbulletin.com/politics/199446.html> (zuletzt 23.07.2025).
- Langner, Sigrun/Frölich-Kulik, Maria (Hg.) (2018): *Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt*. Bielefeld: transcript.
- Lauinger, Holger (2005): »Urbane Landwirtschaft«, in: Philipp Oswalt (Hg.): *Schrumpfende Städte*. Bd. 2: Handlungskonzepte. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 156–164.
- Mallows, Lucy/Brummell, Paul (2024): *Romania: Transylvania*. Chesham: Bradt Travel Guides.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.) (2014): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript.
- Olărescu, Daniela (2008): *Die Rezeption der rumänischen Literatur in Deutschland zwischen 1945 und 1989*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Rădulescu, Raluca (2009): *Europäertum eines Inseldaseins. Identitäts- und Alteritätsbewusstsein im Werk Hans Bergels*. Bukarest: Editura Universităţii.
- Rădulescu, Raluca (2015): *Das literarische Werk Hans Bergels*. Berlin: Frank & Timme.
- Roth, Harald (2012): *Kleine Geschichte Siebenbürgens*. Wien u.a.: Böhlau.
- Seel, Henri J. (2023): *Der Gang aufs Land: Eine Poetologie des Wissens über rurale Räume in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript.
- Stănescu, Iulian (2022): »Condiţiile de viaţă: utilităţile publice de interes local [Lebensbedingungen: Öffentliche Mittel von lokalem Interesse]«, in: Iulian Stănescu/Cătălin Zamfir (Hg.): *România rurală în noul capitalism: 1990–2020*. Bucureşti: Pro Universitaria, S. 226–245.
- Szabó, László V. (2024): »Erinnerungsorte und Kulturreminiszenzen in Hans Bergels Schriften«, in: Laura Cheie/Beate Kory/Grazziella Predoiu (Hg.): *Deutsche Literatur*

- und Kultur im östlichen Europa: Aktuelle Paradigmen und Tendenzen. Timișoara: Editura Universității de Vest, S. 61–75.
- Voithenberg, Britta von (2024): Rurbanität in der Großstadt. Dresden und München von 1870 bis 1914. Göttingen: Wallstein.
- Welsch, Wolfgang (2000): »Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung«, in: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 26, S. 327–351.
- Windisch-Middendorf, Renate (2010): Der Mann ohne Vaterland: Hans Bergel – Leben und Werk. Berlin: Frank & Timme.
- Zamfir, Cătălin (2015): »Introducere [Einführung]«, in: Cristian Angel et al. (Hg.): România la răscruce: opțiuni pentru viitor. București: Pro Universitaria, S. 11–14.

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/Frölich-Kulik 2018; Koegst 2024; Kaußen 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 sehnsüchtigen 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 fixierbares Außen, sondern als transitorischen Erfahrungsraum, 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/Frölich-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 Frölich-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 »rurbanen« 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/Frölich-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/Frölich-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 romantisierendes 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; Parrill 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 wandele.

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 gefühlsmäßige, 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*, *retro-vision* 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 erweitere, 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 sehnsüchtig-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 sehnsüchtige 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 (idealisierte) 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 Rhythmik 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: Filmstills 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, davor erstreckt sich eine Wiese. Die Sonne steigt langsam über die Baumkronen und taucht die blau-grüne Morgenlandschaft in ein goldenes Licht. Zeitgleich setzt das Hauptthema der Filmmusik von Dario Marianelli ein – eine sanfte Klaviermelodie⁹ – und der Titel des Films erscheint im gleißenden Gegenlicht der aufgehenden Sonne (Abb. 1). Elizabeth Bennet (Keira Knightley), in ein Buch vertieft, spaziert alleine über die Wiese.¹⁰ Zunächst 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 einer statischen Totale von links kommend über einen Flussteg das Anwesen ihrer Eltern – 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 wehende Wäsche, während die Kamera ihr in einem seitlichen *tracking shot* folgt. Im Hintergrund 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« (Fraiman 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 Überwindung 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 wurden, 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 Porträtmälden, 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 schimmernenden Balustrade streut ein Bauer Gänsefutter aus, während der zuvor im Zimmer aufgeschreckte 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 andauert.

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 pastoralen 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, aufgebrochen, 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 langsamen 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 bäuerlichen 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 »gentle 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 Handlungsraum 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 sentimentalen 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 bauerlichen 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 zeige 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, schwebt 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.

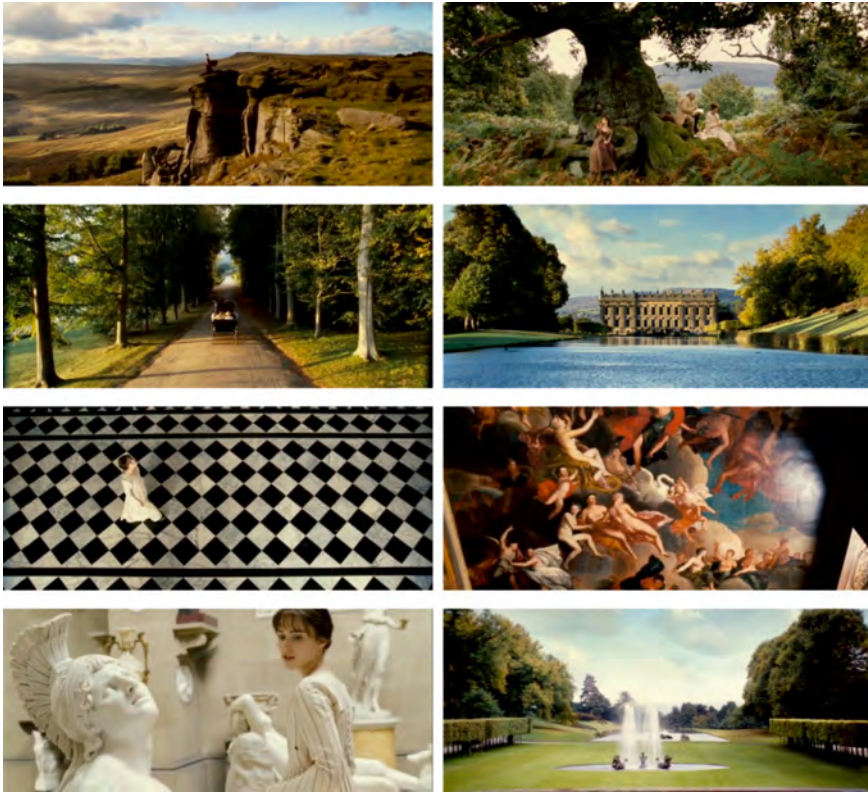
Nach einem Schnitt ist fast das gesamte Bild von üppigem, grünem Farn bedeckt; aus dem im Hintergrund verwinkelte Baumstämme ragen. Die Pferde einer Kutsche sind bis zur Hüfte im Grün versunken und von Elizabeth und den Gardiners sind nur die Köpfe und Schultern zu sehen. Mr. Gardiner schwenkt seinen 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 schweigsam. 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 Deckenfresko 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-rhythmisch 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 eingeeht 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 *picturesque* 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 wehrte, gehen beide Formen in einem harmonischen Zusammenspiel auf: Alles Erhabene der Natur ist transformiert, eingeeht und gerahmt – in behauenen Stein und leuchtender Deckenfarbe, gestutzter Hecke und sorgsam arrangierter 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 Handlungsraum 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 Imaginationen 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 romantisiertes 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 die 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 schafft 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 imaginiertes, rurales England, wie es sich das späte 19. Jahrhundert vorgestellte 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 durchschritten, 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.

Angeichts 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 Sehnsuchtscharakter – 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-rhythmischen 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 Gigantischem 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 online* 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 Erzählfkunst*. 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).
- Durgan, 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/durgan.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 Hagener/Ingrid Vendrell Ferran (Hg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästheti-*

- 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/Frölich-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- Writing 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, Anđelka (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)

»There is no Border«

Dissolving boundaries between precarious bodies and rural landscapes in FROZEN RIVER (2008)

Tim Lindemann

This article examines Courtney Hunt's Oscar-nominated debut feature FROZEN RIVER (USA 2008, D: Courtney Hunt) and argues that the film displays an interactive, unbounded understanding of rural landscape. The film is discussed as a case study belonging to a recent, loosely connected cycle of US indie films which concern themselves with rural poverty and marginality. The cycle's emergence is inherently connected to the dramatic exacerbation of multi-factored real-life experiences of poverty and precarity in rural America since the 2008 financial crisis and, more recently, the Covid-19 pandemic, yet also hark back to much older experiences of oppression and dispossession. I have elsewhere termed this cycle New Rural Cinema (Lindemann 2024). This term reflects not only the cycle's recent emergence around the 2010s, yet also its novel, substantive approach to landscape which stands in contrast with much of Hollywood's historical treatment of rural America. Apart from FROZEN RIVER, this cycle includes films like WINTER'S BONE (USA 2010, D: Debra Granik), BEASTS OF THE SOUTHERN WILD (USA 2012, D: Benh Zeitlin), MEEK'S CUTOFF (USA 2010, D: Kelly Reichardt), JOE (USA 2013, D: David Gordon Green), DAYVEON (USA 2017, D: Amman Abbasi), LEAVE NO TRACE (USA 2018, D: Debra Granik), NOMADLAND (USA 2020, D: Chloé Zhao), WAR PONY (USA 2022, D: Gina Gammell/Riley Keough), and more.

I will focus here on the motif of the dissolution of boundaries of landscape in two distinguishable, yet interconnected aspects. Firstly, FROZEN RIVER approaches the rural American landscape not as a mere representation or scenery but, as Don Mitchell puts it, »a concrete materialisation of social relations« (Mitchell 2005: 50) and conditions of possibility. It is these spatial, material conditions the film highlights in its engagement with rural poverty and thereby illustrates how »the idea of landscape [...] is crucial to the development and functioning of capitalism« (ibid.). At the same time, however, it takes on its marginalised protagonists' perspective on their surroundings through a close, tactile focus on the rural landscape as a lived-in environment. This phenomenological focus on interactivity is connected to the film's communal, social approach to landscapes. By narratively foregrounding solidarity and mutual aid as well as including scenes in which

characters visually merge with their environment, the film aims to counter capitalism's ideological work to alienate communities from the land they inhabit. Secondly, the article takes into focus the relation between rural landscape and the nation in the US context and demonstrates how *FROZEN RIVER* actively subverts the role scenic landscape images have historically played in the naturalisation of nationalist concepts and tropes. This becomes apparent in the film's blurring of national borders which is achieved by bringing the materiality of the border space into focus and by highlighting internal boundaries to the Mohawk Nation at Ahkwesáhsne.

The article follows an interdisciplinary theoretical approach to rural cinematic landscape which draws on writings by cultural geographers like Kenneth Olwig, John Wylie, and Tim Ingold which foreground the interaction between a community with their respective environment through custom, labour, and everyday activity as crucial to the emergence of landscape. The shape of the landscape is, as Ingold (2000: 198) describes it, »generated in movement« and as such, film is an ideal medium to picture its perpetual becoming. In the context of the impoverished, deindustrialised rural landscapes represented in the films of the New Rural Cinema, this understanding of landscape is an inherently political choice as the films posit communal solidarity as a form of intersectional resistance against the atomising forces of neoliberal capitalism and white supremacy.

While overt political messaging may seem to be absent from *FROZEN RIVER* and other films of the New Rural Cinema at first glance, their treatment of poverty and landscape make visible historical and ongoing processes of dispossession and marginalisation. *FROZEN RIVER* was produced independently from major Hollywood studios and premiered at the 2008 Sundance Film Festival where it won the festival's Grand Jury Prize. Sherry B. Ortner has pointed out how indie cinema has been one of the key artistic forms in which the »seismic shifts« within the US class structure induced by neoliberal policies »have been – [...] often violently – exposed for critique and challenge« (Ortner 2013: 264). Hunt's film achieves this by presenting the landscape its characters inhabit as shaped by, as Don Mitchell puts it, »all manner of exclusionary, expropriating, and often racist, and patriarchal social practices« (Mitchell 2005: 53). Thereby, the film subverts pastoral, romanticised visions of US rurality and draws attention to inequalities existing within the United States today. At the same time, its understanding of landscape as inherently tied to community and solidarity challenges the rugged individualism at the heart of neoliberal policies and reactionary US politics at large.

FROZEN RIVER focusses on the struggles of Ray Eddy (Melissa Leo), a mother of two who lives with her sons T.J. and Ricky in Upstate New York near the border of Quebec. When her gambling-addicted husband Troy leaves with the money meant for a new double-wide trailer shortly before Christmas, Ray desperately needs a new source of income to feed her family and secure the down-payment for the new home. An opportunity arises when she meets the Native American single mother Lila Littlewolf (Misty Upham) while searching for her husband on the nearby Mohawk reservation. Lila suggests the possibility of smuggling illegal immigrants across a little-known border crossing nearby. This crossing leads across the frozen St. Lawrence River from US to Canadian soil yet remains on Native land as the reservation straddles the international border. This is an actual, real-world condition of the reservation community of Ahkwesáhsne which goes back to the so-called Jay Treaty of 1794 between the United States and Great Britain. The treaty

both clarified the US-Canadian border and »acknowledged and [...] codified [...] the rights of Indian nations occupying areas« (Simpson 2014: 133) near the border. Crucially, it also gave these tribal nations »the right to traverse the boundaries of the US-British divide freely and without levy« (ibid.). However, despite this explicit right to pass, the treaty »implicitly leaves the legal regimes of Canada and the United States with the power to define who those Indian nations are and how that right to pass shall be rendered and respected« (ibid.: 133f.) This ambiguous local history has informed centuries of colonial anxiety about Native sovereignty and trade.

This becomes relevant in the film when the two precarious women reluctantly team up for the smuggling operation. After several successful runs, the final attempt goes awry when a local police officer notices them and pursues them up to the gates of the Mohawk reservation where he has no jurisdiction. The Mohawk tribal leader decides to expel Lila from the reservation for her actions and intends to hand her over to the police. However, Ray decides to accept the sole responsibility for the crime. She asks Lila to look after her sons and see through the purchase of the new mobile home while she serves her prison sentence. Lila and her infant son join T.J. and Ricky in their RV home. The final scene shows a truck arriving with the newly purchased double-wide trailer.

Both *FROZEN RIVER* and the New Rural Cinema cycle at large are indicative of the need for a critical re-evaluation of rural spaces in twenty-first-century US cinema. As Catherine Fowler and Gillian Helfield point out in the introduction to their edited collection on rural cinema, urban spaces are often implicitly understood to be cinema's favoured geographical focus while representations of the rural seem »retrogressive and thus not worthy of the same critical and historical focus« (2006: 1). This limited perspective on US cinema is especially apparent in studies which use spatial and geographical analysis to comment on developments in US society connected to the implementation of neoliberal policies and the depictions of their victims. While »films about poverty set in New York and other big cities exist radically out of proportion to the actual poverty we find there«, as Stephen Pimpare correctly points out (2017: 155), there was until very recently a notable dearth of academic focus on depictions of the rural. Some studies go as far as denying »any corresponding interest in small-town America beyond caricatures of rednecks and hillbillies« (Andersson/Webb 2019: 25) in US cinema.

The aim of this article is to challenge these assumptions on several levels. Firstly, the New Rural Cinema's recent depictions of rural America, whilst maintaining a close, hermetic focus on their isolated locales, nevertheless make palpable the dramatic shift in the class structure caused by deliberate economic processes like deindustrialisation. These depictions of hardship also illustrate that neoliberal policies such as austerity and deregulation as well as the resulting precarity do not solely affect urban areas and are, in fact, indicative of the entanglement of remote rural areas with the global economy. As Tickameyer and Wornell argue in their overview of the causes of rural poverty in the US, »many remote and persistently poor places are not left behind by the modern world. Rather, they are poor precisely because they are part of the world capitalist system.« (2017: 93) Importantly, the films illustrate these developments and their devastating results on America's working class through a close focus on landscape and space. *FROZEN RIVER* and other films of the New Rural Cinema cycle are thus valuable tools in understanding

the changing attitudes, environments, and experiential realities of rural people, not just in the US context.

Secondly, this article aims to counter the understanding of US rurality and its popular depictions as homogenous in terms of race and gender. In fact, the New Rural Cinema's cast of protagonists is far removed from the supposed »caricatures of rednecks and hillbillies« identified by Andersson and Webb. Both of these derogatory terms are mainly associated with the white, male »*Lumpenproletariat*«. While the cycle certainly engages with these stereotypes in various ways, its films employ mainly female protagonists and/or constitute nuanced explorations of non-white rural communities. This diversity is not an end in itself but accurately reflects the empirical data concerning who suffers the most from, for example, the withdrawal of social security structures as part of neoliberal austerity policies. For example, the Economic Research Service for the US Department of Agriculture points out in a recent report that persistently poor rural counties »are not evenly distributed, but rather are geographically concentrated and disproportionately located in regions with above-average populations of racial minorities« (Farrigan 2021), particularly Black and Native American communities. This points to the fundamental impact race has on one's class position in the United States and, thus, to an enduring legacy of systemic racism. As I will show, *FROZEN RIVER* is a particularly striking example of this focus on heterogeneity within the rural landscape as it concerns itself with the national and legal boundaries separating white and Native Americans suffering from poverty.

Finally, while at the time of writing, the cycle of rural indie films seems to have subsided, it is worth pointing out that the dramatic spending cuts and erasure of inclusionary programs implemented by the second Trump administration in early 2025 signal a coming deterioration of the already dire living conditions depicted in these rural spaces.¹ As such, *FROZEN RIVER* and the other films are not only indicative of the spatial outcomes of a particular moment in the history of capitalism – the run-up to and aftermath of the 2008 financial crisis – they also point towards a potentially even bleaker future for rural Americans.

1. »Eye, Body, and Land« – Embodied Vision in *FROZEN RIVER*

Linda Badley acknowledges *FROZEN RIVER* as part of a stylistic revival of social realism in works by US female filmmakers which she terms neo-neorealism. She identifies a corpus of films which »feature middle and lower-class female protagonists who find a limited agency within a meticulously rendered web of intersectional circumstances in which they are embedded« (Badley 2016: 121). While Badley's article is not primarily focused on cinematic landscape, this notion of embeddedness within a »web« chimes with Mitchell's above quoted definition of landscape as a »concrete materialisation of social relations«

1 One out of many examples concerns Trump's shutdown of United States Agency for International Development (USAID). While ostensibly affecting foreign aid, *THE ECONOMIST* reported in February of 2025 that »USAID has a domestic rural constituency. The food it gives away is grown by American farmers who, in a troubled farm economy, depend on the government to be a consistent customer.« (*The Economist* 2025)

which, he clarifies, »are defined by a capitalist, commodity economy« (Mitchell 2005: 50). The claim of a »realist« depiction of landscape, however, has traditionally been suspicious to Marxist cultural geographers like Mitchell and Denis Cosgrove.

In his influential essay »Prospect, Perspective, and the Evolution of the Landscape Idea« (1985), Cosgrove argues that the development of a perspectival and, thus, scientifically realist technique of landscape depiction in Renaissance Italy was inherently tied up with landownership and expropriation. According to Cosgrove, this »claim of realism is in fact ideological [...]. Subjectivity is rendered the property of the artist and the viewer – those who control the landscape, not those who belong to it.« (Cosgrove 1985: 24) Badley's definition of her term neo-neorealism does grapple with this problem. According to her, the neo-neorealism of *FROZEN RIVER* and her other case studies »consists of finely tuned negotiations between two modalities – neorealism and melodrama, one »objective« and analytically distanced, the other expressionistically heightened and affective« (Badley 2016: 128). Following her conclusion that these feminist, genre-bending films constitute »a form of resistance« (ibid.: 133) to mainstream US cinema, I identify a similar negotiation in the treatment of landscape in *FROZEN RIVER*. As I will show, *FROZEN RIVER* establishes an affective, entangled perspective on its environment which foregrounds the gaze of its marginalised female protagonists – of those »who belong to it«, to use Cosgrove's words. At the same time, the film constructs a realist focus on its landscape which aims to unmask, as Mitchell puts it, »the relations that go into its making« (Mitchell 2005: 51).

This focus is achieved by casting local, non-professional actors in supporting roles and by shooting on location along the Canadian border in Upstate New York. Both directorial choices emphasise the authenticity and specificity of the film's setting and picture its protagonists as deeply embedded within an environment marked by its structural decline. While *FROZEN RIVER* was filmed in the year before the onset of the 2008 financial crisis, its setting had been in severe decline before. A 2010 report on the post-crisis economic recovery by the Office of the State Comptroller stated that »from 2000 to 2004, manufacturing declined by nearly 20 percent in Upstate New York, and by another 8 percent from 2004 to 2008 – representing a loss of nearly 105,000 jobs in eight years« (»The Changing Manufacturing Sector in Upstate New York«: 1). The report then details how the crisis »has produced unprecedented job losses and increasing unemployment in all regions of the State. Prior to these recent downward trends, New York State's employment base had already been undergoing a steady structural shift.« (Ibid.: 3) How does the film visually convey these dire economic prospects through its landscape?

FROZEN RIVER opens with a series of brief shots which visualise the inhospitableness of its environment, focussing initially on the immediate proximity of the border. They depict the frozen St. Lawrence River, a rusty bridge behind barbed wire, lines of cars waiting to cross the border at a checkpoint, and a gloomy stretch of road leading towards an icy grey sky. A weather-worn town sign welcomes the viewer to Massena, describing the town as the »gateway to the fourth coast«, an informal term used to describe the Great Lakes region. This shot not only anchors the film's landscape in a very specific, real-life geographic location, the sign's reference to the town as a »gateway« also registers as an early allusion to the setting's liminal position. From the very beginning, then, the film

introduces its viewers to the »web of circumstances« its characters inhabit instead of presenting an idealised, pastoral version of the US countryside.

Furthermore, the film pictures its rural environment without resorting to the sweeping long shots and establishing shots common in Hollywood cinema's construction of US rurality. Instead, *FROZEN RIVER* favours what the geographer John Wylie has described as »embodied vision« (Wylie 2007: 177). This denotes a phenomenological approach, Wylie continues, in which »landscape ceases to be understood as a static, framed gaze and instead becomes the very interconnectivity of eye, body and land, a constantly emergent perceptual and material milieu« (ibid.). This aesthetic strategy can be observed, for example, in the shots directly following the credit sequence in which Ray's yard in front of her trailer is shown in a cold blueish twilight under an overcast sky. Snowdrifts have gathered on the dead grass; brownish trees and crooked electricity pylons are visible in the background. On the right, a white rectangular shed is visible; clutter and unidentifiable old metal parts are strewn in front of it. The image instantly conveys coldness, isolation, and poverty.

Fig. 1: Ray's yard in front of her trailer.



Quelle: Screenshot (Harwood Hunt Productions/Frozen River Pictures 2008).

However, a surprising object can be seen on the left side of the frame, namely an old carousel with a bright red pole and painted wooden horses. While not a luxury item, the elaborate, colourful toy still stands in clear contrast to the family's austere living conditions. Therefore, the item suggests a nuanced understanding of poverty since its presence speaks of a complex backstory that defies expectations of mere squalor. While its presence is never fully explained, the film subtly implies that it may have been a purchase made by the absent Troy after a lucky streak at gambling. It seems strangely out of place in the otherwise grey, inhospitable environment of the scene which is further emphasised by the mournful guitar score. Nevertheless, the film certainly does not shy away from the Eddy family's hardship: a later scene illustrates the dramatic nature of

their condition when Ray resorts to serving her sons popcorn and lemonade for dinner as there is simply no money to buy groceries before the arrival of the next paycheck.

The final image of this opening sequence is a slow introductory pan of the film's protagonist: Ray can be seen sitting in her parked car in front of the trailer, silently crying and smoking a cigarette as she gazes across the yard. This devastating opening scene carefully establishes Ray's gaze on her impoverished surroundings and thereby introduces the film's phenomenological approach to landscape. Wylie points out that »to speak of [...] gazing upon landscape, is [...] to speak about an intertwining through which observer and observed are assembled as such« (2007: 178). This brief opening scene therefore establishes the film's environment as a visibly lived-in rural landscape, not a removed scenery, as well as Ray's intertwined relation to it.

Wylie's concept of embodied vision is also visible in the film's introduction of Lila. She is first shown walking through snow and mud on the narrow sidewalk of a large road. The blocking of the shot places her at the very margins of the frame while cars noisily rush past in both directions at the centre of the image. The shot evokes her marginalised position within both her own community – we later learn that she is forbidden to own a car because of prior instances of smuggling – and in US society at large as a poor, Native woman. Furthermore, the Foley sounds of speeding trucks subtly underline the bodily vulnerability inherent in experiences of extreme poverty. This is reaffirmed later when Lila mentions an incident in which she was almost hit by a snowplough on her way to work.

Fig. 2: *The film's introduction of Lila.*



Quelle: Screenshot (Harwood Hunt Productions/Frozen River Pictures 2008).

However, here we can also observe a second key visual strategy the film employs to illustrate the centrality of landscape. After the opening shot of Lila on the side of the road, the next image is jarring in the way it sidesteps any establishment shot of its environment: suddenly, Lila is shown in a tight tracking shot at her job in the reservation's bingo hall. This is a visual strategy commonly used in the New Rural Cinema which I have elsewhere termed »disrupted geography«: »the film denies its viewers mastery over the ge-

ography by eschewing totalising views of the landscape and instead emphasising and emulating the embodied vision of its characters.« (Lindemann 2024: 109) *FROZEN RIVER* explicitly does not try to *map* its environment – in the sense of organising geographic space in a visually coherent way – but instead stresses the dispersed structure of its terrain and the isolating effect it has on its characters.

Generally, the New Rural Cinema uses disrupted geography to visualise what the geographers Neil Brenner and Nik Theodore have described as »actually existing neoliberalism« (Brenner/Theodore 2002: 355). According to the authors, »each round of capitalist development is associated with a distinctive, historically specific geographical landscape in which some places [...] are systematically privileged over and against others as sites for capital accumulation« (ibid.). In the case of rural America, this »core-periphery polarisation and socio-spatial inequality« (ibid.) is expressed in a systematic deindustrialisation as discussed above as well as a dramatic reduction of social safety nets and critical infrastructure. In an article for *JACOBIN*, the anthropologist Marc Edelman has pointed out that »since the turn to [...] free-market policies in the 1980s, American capitalism has systematically underdeveloped rural and small-town regions of the United States« (Edelman 2020). He specifies that one of the key causes of this underdevelopment are neoliberal austerity politics: »in recent decades, federal and state governments have slashed funding for social services [in rural areas]« (ibid.). Ann Tickameyer similarly notes that some of the main aggravating circumstances in rural poverty today result from »the limited or even total lack of availability of public and social services« (2020: 10).

FROZEN RIVER illustrates these conditions of possibility by displaying a notable absence of communal or public spaces and services such as schools, community centres, libraries etc. As a result of the film's disrupted geography, Massena appears mostly as various stretches of roads along which the film's main settings – Ray's trailer, Lila's trailer, the casino, the reservation, the shop Ray works in – are dispersed without a comprehensible structure. This disrupted editing style, which is employed to similar effect in *BALLAST* (USA 2008, D: Lance Hammer) and *WINTER'S BONE*, thus aims to illustrate the isolated experience of poverty in the rural landscapes created by »actually existing neoliberalism«. In addition, *FROZEN RIVER* draws attention to the inherently gendered nature of neoliberal marginalisation. Wendy Brown argues that »the shrinking, privatisation, and/or dismantling of infrastructure supporting families, children, and retirees« (Brown 2015: 105) lays the responsibility of care squarely in the hands of women. Therefore, Brown continues, »privatising goods uniquely penalises women to the extent that they remain disproportionately responsible for those who cannot be responsible for themselves« (ibid.). Both Ray and Lila are single mothers whose extremely precarious positions in an environment deprived of social care institutions eventually forces them into crime to avert homelessness. Furthermore, their environment's disrupted geography seems to make community or council impossible and thus fosters secrecy and criminality. Paradoxically, it is in Ray and Lila's union born of necessity that the film identifies a kernel of female solidarity that will help them overcome, at least momentarily, the immediate threat of homelessness at the end of the narrative.

2. Sovereignty, Solidarity, and Community in FROZEN RIVER

Disrupted geography as a visual strategy takes on an additional meaning in *FROZEN RIVER* compared to other films of the New Rural Cinema cycle due to the film's central interest in border crossings. For example, the transition from Ray's trailer in the opening scene (outside of the reservation) to Lila on the roadside (inside of the reservation's territory) crosses the internal border invisibly, ›in between shots‹. This first, unseen crossing of the reservation's border, therefore, demonstrates how the film integrates its »embodied vision« of the rural landscape into its blurring of border space. This becomes increasingly tangible with every crossing of both the internal and national border the film envisions. Ray's first entry on the reservation, for example, is marked by a close-up shot of a green signpost reading »Land of the Mohawk«; this is preceded by a less visually emphasised, yet still clearly readable sign pointing to the »Bridge to Canada«. Throughout the film, however, these crossings are less clearly marked and, therefore, the lines between the two sides begin to blur. I want to focus on the close-up shot of the »Land of the Mohawk« sign and its significance for the film's treatment of the border landscape in a bit more detail here.

The shot of the road sign underlines, as Klaus Dodds points out, »the Mohawk reservation's extraordinary legal status« (2013: 573) which is further stressed later by glimpses of »waiting police officers stationed close to the entrance/exit on the US side. There is a zoning of sovereignty and [...] the state is shown to have relinquished some of that sovereign power to tribal police authorities.« (Ibid.) Dodds is referring here to the legal status of Native American tribes which are, as Angela A. Gonzales summarises, »unlike other ethnic or racial groups in the United States [because they] occupy a unique position in the US polity vis-à-vis their political status and relationship to the federal government as sovereign nations« (Gonzales 2004: 44). While the legal history and specific details of Native sovereignty go beyond the scope of this article, it is worth pointing out here, as Gonzales continues, that although »Congress has plenary [...] power to limit tribal sovereignty, two principal attributes of tribal sovereignty remain: the inherent power over internal affairs and the preclusion of state intervention in tribal affairs« (ibid.: 45). Both of these attributes are explicitly referenced in the film. Firstly, while gambling is illegal in New York State, the Mohawk nation is one of »several tribes [which] introduced gaming enterprises in an effort to alleviate persistent poverty and dependence on federal resources« (ibid.: 49). This is why Ray first looks for her gambling-addicted husband Troy on the reservation before she later learns that he has left for Atlantic City. Secondly, the characters' final confrontation with law enforcement heavily foregrounds the lack of jurisdiction of state and local police officers on tribal land as a plot point.

Moreover, the landscape shots filmed through Ray's car window which immediately precede and follow the explicit insertion of the »Land of the Mohawk« sign are notable because of their similarity. While the legal sovereignty has changed, the wintry landscape made up of conifers, snow drifts, trailers, small huts, and shops has not. We can observe a similar refusal to depict spatial difference in the later scenes which involve border crossings between the US and Canada. What may seem like an obvious observation – why would the landscape change drastically just because a man-made border is crossed – represents a noticeable distinction from many mainstream depictions of the US bor-

der, specifically to Mexico. For example, in Steven Soderbergh's influential border drama *TRAFFIC* (USA 2000, D: Steven Soderbergh) and the popular TV series *BREAKING BAD* (AMC 2008–2013), the crossing of the national border is visually accentuated by employing a stark yellow filter in the scenes taking place on the Mexican side. This refusal to ›colour-code‹ the non-US side in *FROZEN RIVER* speaks for a critical perspective on borders as such which is already reflected in the film's promotional tagline: ›Desperation knows no borders‹. The line chiefly draws attention to the fact that economic conditions on the Native side of the internal border are just as dire, if not worse than the conditions outside of the reservation. Gonzales summarises the general situation of Native Americans as follows:

»American Indians have been one of the most economically deprived segments of American society. According to nearly every social indicator – such as income, employment, educational attainment, quality of health care, and life expectancy – American Indians are well below the national averages. On most rural Indian reservations, persistent poverty, unemployment, and overcrowded and inadequate housing are similar to conditions found in many underdeveloped nations.« (Gonzales 2005: 43)

These economic factors are exacerbated by the persistent racism Native Americans face. Especially since the introduction of tribal gambling in the 1980s, these racist sentiments have led to ›the organisation and mobilisation of anti-Indian opposition in a number of states, including New York‹ (ibid.: 49). These violent sentiments are in fact so deeply ingrained in the environment *FROZEN RIVER* depicts that even Ray's teenage son T.J. suggests to ›kick some Mohawk ass‹ after he hears of his father's relapse in the reservation's casino.

How does *FROZEN RIVER* negotiate these complex economic, racial, and legal factors in its depiction of rural landscape and, specifically, the border landscape? The film taps into US cinema's long fascination with, as Dodds points out, ›the border as a geographical and social marker of difference‹ (Dodds 2013: 566). However, it also significantly deviates from this tradition by focussing on the border to Canada as well as internal borders to tribal nations, not on the much more frequently portrayed desert landscapes of the border between Mexico and the United States in the South.² Jack M. Beckham has summarised the normative tendencies of US cinema's historical depictions of the Southern border:

»Because the border region is an amorphous and culturally malleable space [...], American-made cinema of the US-Mexico border has repeatedly attempted to *reduce the vagueness* of the border region by inscribing the inhabitants and ideologies of both the

2 US films centred around the US-Mexican border form a diverse corpus in terms of genre, industrial position, and political leaning. Just the last fifteen years have produced titles such as *SICARIO* (USA 2015, D: Denis Villeneuve) and its sequel *SICARIO: DAY OF THE SOLDADO* (USA 2018, D: Stefano Sollima), *SIN NOMBRE* (USA/MEX 2009, D: Cary Joji Fukunaga), *2 GUNS* (USA 2013, D: Baltasar Kormákur), *RAMBO: LAST BLOOD* (USA 2019, D: Adrian Grünberg), *CRY MACHO* (USA 2021, D: Clint Eastwood), *THE MULE* (USA 2018, D: Clint Eastwood), and more.

United States and Mexico into a binary opposition that places Anglo and American values in a hierarchical position to (stereotypical) Latino [...] values.« (Beckham 2005: 131, emphasis T.L.)

FROZEN RIVER, on the other hand, subverts these often reductionist tendencies in US mainstream cinema. Instead of reducing the vagueness of the border zone, I will show how the film works to complicate seemingly stable boundaries and borders through its use of landscape and draws attention to the pivotal role landscape plays in the self-definition of nations. While the US-Canadian border informs the film's smuggling plot, »the presence of the St. Regis Reservation [...] complicates this border space – as the film suggests there are multiple nationalities and multiple border control/immigration regimes operating along the US-Canadian border« (Dodds 2013: 562). Through close readings of pivotal scenes and by considering Kenneth Olwig's writings on landscape, nationalism, and indigeneity, I will demonstrate how the film engages with notions of Native American sovereignty and comments on the role of landscape in the definition of national borders.

Despite its interest in Native American sovereignty, the film is not considered part of US Native cinema and its central tenet of »visual sovereignty«. I base this assessment on both Joanna Hearne's (2012) and Lee Schweninger's (2013) accounts of US Native cinema. This is not to diminish the film's nuanced portrayal of contemporary Native life: FROZEN RIVER, like the examples of Native cinema analysed by Schweninger, clearly »refute[s] Hollywood depictions, other simulations or [ethnographic] ›images of Indians«« (Schweninger 2013: 11) and instead offers a modern, realist image of American indigeneity – due in no small part to Misty Upham's measured performance. However, Schweninger also notes that Native cinema necessarily »constitute instances of self-representation and a form of visual sovereignty« (ibid.) which FROZEN RIVER – made by largely white filmmakers and primarily following a white main protagonist – cannot claim for itself. Other films of the New Rural Cinema cycle such as SONGS MY BROTHERS TAUGHT ME (USA 2015, D: Chloé Zhao), THE RIDER (USA 2017, D: Chloé Zhao), and WAR PONY are closer to the ideal of self-representation since they focus exclusively on Native experiences of poverty and employ a partially Native crew behind the camera. Nevertheless, FROZEN RIVER's engagement with landscape images in the formation of US national identity and its exclusionary effects has obvious implications for Native sovereignty.

Kenneth Olwig has written extensively on the role of landscapes in the formation of national identity. He argues that:

»Their power lies in the idea that nature, commonly understood as the opposite of culture, can nevertheless provide a source of human identity. National identity can thereby be seen to be a heritage of nature, rather than culture, and this, in turn, lends legitimacy to national identity by suggesting that it is natural, rather than artificial.« (Olwig 2008: 73)

He bases this understanding of the nation on Benedict Anderson's concept of the »imagined community« (Anderson 2003) and comments directly on the importance of the border in this process of identity formation. He continues:

»If people can be convinced that the fact of having lived one's life *within the borders* of a given nation-state means that one's identity has been shaped by the nature within those bounds, it is possible to create a unified national identity as part of an imagined national community that, simultaneously, can be opposed to the identities of other nations.« (Olwig 2008: 73, emphasis T.L.)

However, Olwig posits that this imagined connection between nature and national identity »is problematic in situations where the present territory of the nation state has been appropriated at some point in time through the colonisation of areas belonging to a previous Native population« (ibid.). The term »problematic« is used here to describe the Native presence from the point of view of the coloniser. When landscape images are used to create a unified, naturalised national identity, the presence of a Native culture, which recalls the initial »unnatural« process of colonisation, will have to be »minimised if [...] [it is] not deemed to express the natural (that is, normal) nature of the predominant nation« (ibid.: 86). This »minimisation« process takes the form of marginalisation, displacement, and, at its most extreme, genocide. The described process also necessarily results in a very different understanding of the relation between landscape and nation from a Native and non-Native perspective.

This process is not accidental or arbitrary but, according to Olwig, systematically promoted through the proliferation of *scenic* landscape images. This term refers to unifying, perspectival representations of the environment which demonstrates a connection between Olwig's writings and Cosgrove's above cited concerns. Olwig traces the origin of this practice back to Renaissance Northern Europe where scenic landscape images, mostly in the form of maps, were used in tandem with physical conquest to squash the rebellious presence of independent polities (so-called *Landschaften*) which defied the top-down power of the monarch. This, in short, is Olwig's central thesis of how the concept of landscape was »eventually emptied of its place-bound meaning and came to refer to the make-believe space of scenery« (Olwig 2002: 216): the idea of the state as one coherent whole was both naturalised and mystified, and the idea of an independent, communal *Landschaft* eradicated. He explicitly stresses that this practice has been used ever since to promote the idea of a top-down, homogenous nation state. Furthermore, he argues that the »linking of national identity and nature is accomplished using illusions like that of perspective, which is literally constructed using mathematical principles« and which can not only be found in the map but also »in the scenic stages of a play, or in the frames of film« (Olwig 2008: 86).

In the context of US history, there is a similar progression from maps to landscape art which cannot be considered in isolation from its European origins. In his study of US Native history, J.C.H. King points out that it was »colonial maps«, created by means of the »gradually regularised measurement systems [...] [that] ensured proper disposal of land alienated from aboriginal peoples« (King 2017: 134). This use of landscape can be traced (see: Lindemann 2024: 50ff.) from maps to paintings, early landscape photography and,

finally, the cinema, specifically the classic Western film. However, this does not mean that for Olwig, landscape art is inevitably doomed to reproduce imperialistic tropes like »Manifest Destiny« in the US context. Olwig points out that works of art »can take on a life of their own [...] and become things of beauty leading people to care about their natural environment and the people within their national community [and beyond]« (2008: 86). This chimes with an observation by Tim Ingold on the potential of art to present alternative, interactive perspectives on landscape:

»Far from dressing up a plain reality with layers of metaphor, or representing it, map-like, [...] stories [...] serve to conduct the attention of the performers *into* the world. [...] At its most intense, the boundaries between person and place, or between self and the landscape, dissolve altogether.« (Ingold 2000: 56)

FROZEN RIVER represents exactly such an interactive attempt to counter the removed, scenic landscape images associated with imperial conquest and violence.

This initially becomes clear in the film's depiction of the first crossing of the frozen St. Lawrence River. Lila and Ray undertake together despite their obvious mutual contempt for each other. Lila convinces Ray under false pretences to take the dangerous trip with her. She claims to have a »friend«, a smuggler, who lives »through the woods, not far« and who would buy Troy's abandoned car for much more than it is worth because of its button-release trunk. She does not mention yet that they will have to engage in the smuggling themselves. The approach to the river is depicted as a narrow path branching off a small forest road which suggests both Lila's intimate knowledge of the environment as well as the secrecy surrounding the existence of the unofficial border crossing point. When they reach the frozen river, Ray exclaims: »I'm not crossing that!« Dodds points out how, to Ray, »the frozen river cannot in her conventional territory imaginary, be thought of as a crossing point« (2013: 572). Dodds' notion of the »territory imaginary« is shown here to be directly connected to an understanding of national identity shaped by scenic landscape images, as suggested by Olwig.

In more ways than one, then, the frozen river is a dangerous terrain. It is shown throughout the film to hold the risk of entrapment and death as well as, less tangibly, inspiring exclusionary sentiments. For example, the desperate migrants that Ray and Lila transport across the border risk their lives and well-being by choosing this treacherous route. This is dramatically shown in a later scene in which Ray tosses out the bag belonging to a Pakistani couple she is transporting across the frozen river and suspects of being terrorists – only to discover on arrival that the bag contained their baby which is luckily retrieved alive later. Indeed, as Laura Sachiko Fugikawa points out, »the people that Ray and Lila transport are all Asian« (2018: 118), not, for example, Eastern European, another large immigrant group to the United States at the time of filming. This directorial choice, Fugikawa continues, »signals a politics of representation, specifically the Asian immigrant as economic and biological threat that echoes historical racialised policies of exclusion in the white settler nation« (ibid.). The scene in which Ray tosses out the bag demonstrates her inherent complicity in this settler colonial project and links it directly to a scenic, map-like understanding of landscape which is focalised in the image of the frozen river.

Her suspicion of the couple due to their nationality in the context of post-9/11 Islamophobia illustrates that »Ray is ensnared within and an agent of the biopolitical« (ibid.: 131) as she enacts her own racially motivated border policies. More than just removing a suspected dangerous item, Ray figuratively »acts in the interest of the biopolitical [...] [by disposing of] the corporeal and reproductive threat embodied by the South Asian baby, an action that resonates with nativist fears of brown immigrant bodies and their offspring« (ibid.). The film's decision to stage this prohibitive action in the middle of the frozen river establishes a direct connection between »white settler nativism« (ibid.) and scenic rural landscape images which suggest a natural connection between nation and land. Olwig (2008: 80) calls this connection »the monster in the map«, namely the violent logic of conquest and exclusion born out of an imagined »manifest destiny for a given naturally defined geographical area to be settled by a single given nation«. It is this monster that inhabits Ray as a beneficiary of the United States' historical project of a white settler nation, and which is triggered by the crossing of the rural border space.

Fig. 3: The camera swoops up in a crane shot to capture the expanse of the frozen river.



Quelle: Screenshot (Harwood Hunt Productions/Frozen River Pictures 2008).

Returning to the scene of their first crossing together, Lila's assurance that »there is no black ice« does not reassure Ray: »That's Canada«, she insists. »That's Mohawk land«, Lila replies and explains that »the res« stretches across both sides of the river. When Ray brings up the border patrol, Lila simply states that »there's no border«. She again insists on the physical stability of the ice (»They plough it and everything!«) and they cross the river. Dodds argues that in this central dialogue, the film lays out its »geopolitical legal ›groundwork‹. [...] The border, far from being clear-cut is, in the case of this portion of the US-Canada borderland, fuzzy.« (2013: 574) The significant role of landscapes in the naturalisation of national identity is being actively challenged in this scene – Ray's palpable disbelief is partially caused by the attack on her unquestioned trust in these supposedly solid political and cultural boundaries. Furthermore, Dodds continues, »indigenous sovereignty is juxtaposed against the national sovereignty of the United States

and Canada for the purpose of highlighting [...] a cross-border territory that is without borders« (ibid.). Visually, the film supports this notion by bringing the materiality of the landscape to the foreground. When Ray first moves the car off the snowy riverbank and onto the ice, the camera swoops up in a long and slow crane shot that captures the vast expanse of the river.

This visually stunning shot comes closest to a traditionally pastoral, scenic landscape image in the film which otherwise favours the »embodied vision« of hand-held footage. It thereby draws attention to, as Olwig puts it, the »sleight of hand« necessary to make people imagine and feel that [...] physical landscapes [...] are the source of a unique and unified heritage and national identity« instead of an inherently violent concept »for which countless numbers of people have died in countless national wars« (Olwig 2008: 74). Fugikawa similarly argues that »settler colonialism is intentionally invisible« (2018: 126). As the car moves smoothly across the ice, the crane shot also emphasises what Badley (2016: 124) calls the film's »visual irony«: there is no border here since the »uniformly white landscape makes natural borders invisible«. Crucially, this visual choice thereby assumes an explicitly Native perspective: there is no crime being committed here since »for most Mohawks, smuggling [...] is regarded as free trade between nations within Mohawk borders« (ibid.: 129). This points to the broader historical context of colonialism and its reliance on a map-like understanding of landscape, which impacts Native peoples' lives until today. Tone Bleie, Sheryl Lightfoot, and Elsa Stamatopoulou (2024: 2) argue that »Indigenous Peoples' sovereignty, cultural integrity, connection to the land, and overall well-being continue to be threatened, defined, and constrained by borders«. Therefore, the unifying tendency of the scenic landscape image of the river is, in this scene, subversively appropriated to present a unified *tribal* nation, not the colonial nations of Canada and the USA respectively.

This chimes with observations made by Audra Simpson who has written extensively on the Ahkwesáhsne reservation community which *FROZEN RIVER* depicts, and especially about its inhabitants' often difficult border crossings between the United States and Canada. The difficulty, as the film stresses repeatedly, lies in the fact that »although [Indigenous] crossers may perceive of themselves as members of a sovereign nation, the state may not« (Simpson 2014: 117). Especially because of these hostilities experienced by Native people on this particular state border, Simpson argues that »it is through their actions and, in particular, their mobility that Indigenous border crossers enact their understandings of history and law« (ibid.: 115). Their act of crossing the border represents an example of what the geographer Hayden Lorimer has termed »embodied acts of land-scaping« (2005: 85), or bodily experiences of engagement with the material world. In this case, this embodied act is explicitly political since Indigenous border crossers like Lila in *FROZEN RIVER* »interpret and deploy their own sovereignty in ways that refuse the absolute sovereignty of at least two settler states, and in doing so they reveal the fragility and moral turpitude of those states« (Simpson 2014: 115).

This bodily engagement with the border space is highlighted in the scene directly following the master shot of the frozen river. The film cuts to a shot of the car from the side which hides the car's bottom half between the snowdrifts left behind by a snow plough. A further long shot, this time from behind, holds the gaze of the camera until the dark grey car increasingly shrinks within the frame and finally seems to disappear and merge

with the grey trees in the distance on the other side of the river. Lila and Ray have visually merged with the landscape and, thus, their act of crossing the river transforms the ideologically charged space of the border. The social interaction with the border landscape is presented in opposition to its scenic, geopolitical conception as a line on a map. As we shall see, the characters' collaboration born out of desperation and the threat of homelessness eventually evolves into solidarity and mutual aid.

Moreover, the frozen St. Lawrence River is depicted as a »haunted space« (Dodds 2013: 578) in the context of US-Native American relations. This first becomes clear on Ray and Lila's return passage from their first trip to the Canadian side of the national border. Lila asks Ray about her husband, Troy, and then describes her own situation: »My husband is dead. He went down in the river on a [smuggling] run. They never found him. Probably tangled up in the river weeds somewhere.« Lila's husband's body is »tangled up« somewhere below the ice, his remains have become a permanent part of this stretch of land. His invisible, ghostly presence in this scene reminds us that, as Michelle Raheja (2011: 146) argues, »Native American ghosts haunt the North American [...] visual cultural imagination to remind settler nations of the unspeakable, horrific past«. Right after talking about her husband, Lila instructs Ray, who is driving: »You better slow down. There's ruts out here. You'll get us stuck in one.« The last line of dialogue is accompanied again by a long shot of the car on the river, partially obscured by snowbanks. Both in its dialogue and *mise-en-scène*, then, the film blurs the distinction between the frozen river's materiality and its role in a »long history of settler colonialism, contested border crossings, and customs disputes« (Fugikawa 2018: 124). Both Lila's husband's fate and her warning of »getting stuck« are indicative of how the attempt to resist the state's biopolitical sovereignty is fraught with mortal danger.

This permeability of the landscape is further emphasised in the film's climax which is rife with scenes in which »the boundaries between person and place, or between self and the landscape, dissolve altogether« (Ingold 2000: 56). After a tense stand-off with the head of the smuggling operation on the Canadian side, the two women are followed by police to the edge of the river. In a panic, they attempt to cross it at a different point than usual, and the car promptly breaks through the ice. Together with the frightened Chinese immigrants, they make their escape on foot across the river and take refuge on the reservation. This is an ambiguous scene that can be read in two distinct ways and thus highlights how the film mediates scenic and substantive understandings of rural landscape. Firstly, following Olwig's notion of the »monster in the map«, the dramatic breaking of the ice can be understood as the rural landscape taking on a life of its own and threatening to swallow up its transgressors in defence of the US body politic. In this reading, the inherent violence of claiming the river to be a »natural« border between two settler states – Canada and the United States – when it can just as well be understood as belonging to »Indigenous land currently occupied by a settler colonial government« (Fugikawa 2018: 124) is revealed.

Secondly, however, the scene also enables a substantive perspective on rural landscape that counters the regressive forces inherent in scenic landscape images which naturalise borders. The seemingly stable border is, after all, melting and breaking at the moment that Ray's and Lila's relation moves from mere pragmatism towards mutual aid and solidarity. This is further illustrated in a following scene in which Ray makes her escape

through the dark woods and seems to visually merge with the trees and snow behind her. Directly after this visual blurring, she comes to a halt on a clearing opening towards the frozen river and stares at the frozen surface leading into the darkness. This is when she decides to return to the reservation to take the blame for the smuggling operation, hand over her part of the money to Lila and ask her to purchase the double-wide trailer. The scene thus establishes a direct connection between an interactive understanding of rural landscape, made visible through Ray's blurring with the landscape, and an act of female solidarity. Fugikawa points out how it is »only by creating an alternative familial structure, working together and *entangling* their fates, that Lila and Ray can provide their children a home« (2018: 133, emphasis T.L.). This entanglement is, crucially, not only a personal, but a spatial one: the dissolving of Ray's body into the landscape highlights the white protagonist's shifting awareness in her relation towards both her Native neighbour and the environment they both inhabit.

This forming of a new, temporary family unit calls to mind Francesco Sticchi's discussion of the family under neoliberalism as a »minimal space of solidarity and mutual care where precarious subjectivities try to negotiate and respond to their marginality« (Sticchi 2021: 140). The fact that this unorthodox family unit explicitly subverts heteropatriarchal as well as white supremacist racial values underlines Badley's assessment of *FROZEN RIVER* (and other films) as a »form of resistance« (2016: 133) against both mainstream US cinema and a scenic understanding of landscape.

However, the ending's ethical ambivalence also reaffirms the film's position within the larger cycle of the New Rural Cinema and its central feature of an entangled understanding of landscape. While the immediate threat of homelessness for both women and their children seems to be averted, they still exist within the spatial conditions determined by structural poverty and biopolitical border regimes which remain unchanged. In spite of their successful act of solidarity, Ray and Lila's relation remains determined by »uneven distributions of vulnerability« (Fugikawa 2018: 125) and the persistence of the systemic oppression of Native Americans. Furthermore, their small success is based on taking advantage of the desperation of migrants caught up in these regimes – just as the Mohawk council is taking advantage of impoverished gambling addicts like Troy to marginally better the reservation's financial situation. The film never judges its marginalised characters for their actions, yet it highlights their inevitable entanglement with the landscape as the site of the reproduction of neoliberal capitalism. While its ending points towards solidarity and community as a form of resistance, the film does not offer a utopian exit.

Nevertheless, *FROZEN RIVER* as well as the New Rural Cinema at large demonstrate the resistant potential of subverting scenic landscape images and their exclusionary legacy by foregrounding a substantive, unbounded perspective on rural landscape. Silvia Federici has described this process as a rediscovery of »the commons« underneath the capitalist, property-based understanding of landscape dominant in most of the contemporary United States. Federici's (2019: 77) aim is »to demonstrate the potential of communal relations [...] as a path to transform our subjectivity and gain the capacity to recognise the world around us [...] as a source of wealth and knowledge and not as a danger«. She explicitly connects this political-philosophical project to a recognition of »the first commoners on this continent: the Native American populations, the First Nations, who held the land

in common for centuries« (ibid.: 79). This change of perspective through an appreciation of Indigenous history and legacy, she continues, refuses to »romanticise an artificially constructed Indian subject«, but insists on recognising »the peoples that historically have most suffered and fought against the enclosures of the American continent« (ibid.: 81). A historically informed awareness of previous, communal conceptions of landscape can thus prevent progressive spatial politics from reproducing a reactionary, pastoral view.

I have argued in this article that *FROZEN RIVER* aims to shift its viewers understanding of rural landscape in a similar way. The film complicates an understanding of rural landscape as scenery by making visible the historical processes of colonisation and exploitation ingrained within the landscape and its borders as well as by drawing attention to the Indigenous commons underneath. Its positive, if ambiguous ending acknowledges the »capacity for resistance« (ibid.: 77) of communality, yet its underlying stasis also points to one of Federici's key arguments in her vision of the United States as a potential »site of future commons« (ibid.: 81). She writes:

»No major political change will [...] be possible in the United States unless the two grand injustices on which this country is based – the dispossession and genocide of the Native Americans and the enslavement of millions of Africans [...] – are confronted.« (Federici 2019: 81)

The film's ending implicitly reaches a similar conclusion as it does not suggest that its protagonists' mutual aid has ignited any sort of lasting political change. Both the film itself and the New Rural Cinema at large, however, point to a persisting thread of thought within US filmmaking which seeks out the commons underneath the rural scenery.

Works Cited

- Anderson, Benedict (2003): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.
- Andersson, Johan/Webb, Lawrence (2019): »American Cinema and Urban Change: Industry, Genre, and Politics from Nixon to Trump«, in: Johan Andersson/Lawrence Webb (Hg.): *The City in American Cinema: Film and Postindustrial Culture*. London: Bloomsbury, S. 1–42.
- Badley, Linda (2016): »Down to the Bone: Neo-Neorealism and Genre in Contemporary Women's Indies«, in: Linda Badley/Claire Perkins/Michele Schreiber (Hg.): *Indie Re-framed: Women's Filmmaking and Contemporary American Independent Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 121–137.
- Beckham, Jack M. (2005): »Border Policy/Border Cinema: Placing Touch of Evil, The Border, and Traffic in the American Imagination«, in: *Journal of Popular Film and Television* 33/3, S. 130–141.
- Bleie, Tone/Lightfoot, Sheryl/Stamatopoulou, Elsa (2024): »Introduction«, in: Sheryl Lightfoot/Elsa Stamatopoulou (Hg.): *Indigenous Peoples and Borders*. Durham: Duke University Press, S. 1–41.

- Brenner, Neil/Theodore, Nik (2002): »Cities and the Geographies of ›Actually Existing Neoliberalism‹«, in: *Antipode* 34/3, S. 349–379.
- Brown, Wendy (2015): *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books.
- Cosgrove, Denis (1985): »Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea«, in: *Transactions of the Institute of British Geographers* 10/1, S. 45–62.
- DiNapoli, Thomas P. (2010): *The Changing Manufacturing Sector in Upstate New York: Opportunities for Growth*. Albany: Office of the State Comptroller, Division of Local Government and School Accountability.
- Dodds, Klaus (2013): »I'm Still Not Crossing That: Borders, Dispossession, and Sovereignty in *Frozen River* (2008)«, in: *Geopolitics* 18/3, S. 560–583.
- Edelman, Marc (2020): »How Capitalism Underdeveloped Rural America«, in: *Jacobin*, 26.01.2020. URL: <https://jacobinmag.com/2020/01/capitalism-underdeveloped-rural-america-trump-white-working-class> (zuletzt 23.07.2025).
- Farrigan, Tracey (2021): »Rural Poverty and Well-Being«, in: ERS. URL: <https://www.ers.usda.gov/topics/rural-economy-population/rural-poverty-well-being/#howis> (zuletzt 23.07.2025).
- Federici, Silvia (2019): *Re-Enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press.
- Fowler, Catherine/Helfield, Gillian (2006): »Introduction«, in: Catherine Fowler/Gillian Helfield (Hg.): *Representing the Rural: Space, Place and Identity in Films about the Land*. Detroit: Wayne State UP, S. 1–16.
- Fugikawa, Laura Sachiko (2018): »›To Get Here?‹ The Onscreen/Offscreen Relations, Biopower, and Vulnerability in *Frozen River* (2008)«, in: *Critical Ethnic Studies Journal* 4/2, S. 118–140.
- Gonzales, Angela A. (2003): »American Indians: Their Contemporary Reality and Future Trajectory«, in: Louis E. Swanson/David L. Brown (Hg.): *Challenges for Rural America in the Twenty-First Century*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, S. 43–56.
- Hearne, Joanna (2012): *Smoke Signals: Native Cinema Rising (Indigenous Films)*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ingold, Tim (2000): *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and the Skill*. London: Routledge.
- King, J. C. H. (2017): *Blood and Land: The Story of Native North America*. London: Penguin.
- Lindemann, Tim (2024): *New Rural Cinema: Landscape, Community and Poverty in Recent US Indie Films*. Berlin: de Gruyter.
- Lorimer, Hayden (2005): »Cultural Geography: The Busyness of Being ›More-Than-Representational‹«, in: *Progress in Human Geography* 29/1, S. 83–94.
- Mitchell, Don (2005): »Landscape«, in: David Atkinson (Hg.): *Cultural Geography*. London: I.B. Tauris, S. 49–57.
- Olwig, Kenneth (2002): *Landscape, Nature, and the Body Politic: From Britain's Renaissance to America's New World*. Madison: University of Wisconsin Press.

- Olwig, Kenneth (2008): »Natural« Landscapes in the Representation of National Identity«, in: B. Graham/P. Howard (Hg.): *The Routledge Research Companion to Heritage and Identity*. London: Routledge, S. 73–88.
- Ortner, Sherry B. (2013): *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham, London: Duke University Press.
- Pimpare, Stephen (2017): *Ghettos, Tramps, and Welfare Queens: Down and Out on the Silver Screen*. New York: Oxford UP.
- Raheja, Michelle H. (2011): *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Schweninger, Lee (2013): *Imagic Moments: Indigenous North American Film*. Athens: University of Georgia Press.
- Simpson, Audra (2014): *Mohawk Interruptus: Political Life Across the Borders of the Settler State*. Durham: Duke University Press.
- The Economist (2025): »Donald Trump's foreign aid cuts threaten his rural voters«, in: *The Economist* vom 20.02.2025. URL: <https://www.economist.com/united-states/2025/02/20/donald-trumps-foreign-aid-cuts-threaten-his-rural-voters> (zuletzt 23.07.2025).
- Tickamyer, Ann R. (2020): »Rural Poverty: Research and Policy for U.S. Families«, in: Jennifer E. Glick/Susan M. McHale/Valarie King (Hg.): *Rural Families and Communities in the United States: Facing Challenges and Leveraging Opportunities* (National Symposium on Family Issues, 10). Cham: Springer Nature, S. 3–27.
- Tickamyer, Ann R./Wornell, Emily (2017): »How to Explain Poverty?«, in: Ann R. Tickamyer/Jennifer Sherman/Jennifer Warlick (Hg.): *Rural Poverty in the United States*. New York, Chichester: Columbia University Press, S. 84–115.
- Wylie, John (2007): *Landscape*. London: Routledge.

Films and Series Cited

- 2 GUNS (2013) (USA, R: Baltasar Kormákur)
- BALLAST (2008) (USA, R: Lance Hammer)
- BREAKING BAD (2008–2013) (AMC)
- BEASTS OF THE SOUTHERN WILD (2012) (USA, R: Benh Zeitlin)
- CRY MACHO (2021) (USA, R: Clint Eastwood)
- DAYVEON (2017) (USA, R: Amman Abbasi)
- FROZEN RIVER (2008) (USA, R: Courtney Hunt)
- JOE (2013) (USA, R: David Gordon Green)
- LEAVE NO TRACE (2018) (USA, R: Debra Granik)
- MEEK'S CUTOFF (2010) (USA, R: Kelly Reichardt)
- NOMADLAND (2020) (USA, R: Chloé Zhao)
- RAMBO: LAST BLOOD (2019) (USA, R: Adrian Grünberg)
- SICARIO (2015) (USA, R: Denis Villeneuve)
- SICARIO: DAY OF THE SOLDADO (2018) (USA, R: Stefano Sollima)
- SIN NOMBRE (2009) (USA/MEX, R: Cary Joji Fukunaga)
- SONGS MY BROTHERS TAUGHT ME (2015) (USA, R: Chloé Zhao)

THE MULE (2018) (USA, R: Clint Eastwood)

THE RIDER (2017) (USA, R: Chloé Zhao)

TRAFFIC (2000) (USA, R: Steven Soderbergh)

WAR PONY (2022) (USA, R: Gina Gammell/Riley Keough)

WINTER'S BONE (2010) (USA, R: Debra Granik)

Transformationsprozesse des Ruralen in ›Dorfgeschichten‹ der ungarndeutschen Literatur

Erika Hammer

Rurale Topographien und Imaginationen des Ruralen. Einleitung

Ruralität wird mit Cloke als ein »significant imaginative space« verstanden, womit sich divergente, heterogene Vorstellungen verknüpfen (Cloke 2006: 18).¹ Ländlichkeit kann geographisch konnotiert und mit sozialen Praktiken in Verbindung gebracht werden. Löw zufolge ist Raumwissen vornehmlich nicht mit physischen Eigenschaften, mit materiellen Komponenten, sondern vielmehr mit der Konstitution von Raumvorstellungen im subjektiven Erleben verbunden (vgl. Löw 2022: 15). Räumliche Strukturen sind Ergebnisse komplexer sozialer Prozesse, in denen die Symbolik des Raumes eine zentrale Rolle spielt (ebd.: 13). Auch im Zusammenhang mit Ländlichkeit, ganz besonders wenn es um literarische Texte geht, ist einhellig, dass keine objektiven Faktoren im Zentrum stehen. Der Blick richtet sich eher auf Vorstellungswelten und kulturelle Bedeutungen, die, wie mit Ricoeurs Mimesis-Modell der Prä-, Kon- und Refiguration (vgl. Ricoeur 1988) argumentiert werden kann, in einem zirkulär-spiralförmigen Verhältnis von Erleben des Raumes und seiner literarischen Darstellung stehen. In diesem Prozess findet zwar ein Umgang mit Wirklichkeitselementen statt, doch zugleich handelt es sich um einen selektiven, konstruktiven und schöpferischen Prozess. So stehen auch in den hier diskutierten Texten der ›reale‹ rurale Raum und seine kulturelle Vorgeformtheit im Fokus. Das Dorf ist kultureller Bedeutungsträger, der zwar eine territorial-physisch-materielle Form aufweist, vor allem aber kulturelle Wertehierarchien, Beziehungsmodelle und Identifizierungsformen zum Ausdruck bringt. Hier interessiert der von Cloke und Löw beschriebene Vorstellungsraum, der mit diversen kulturellen Bedeutungen verbunden ist.

Die Betrachtung des Raumes ist nach Löw mit der Analyse der Dynamik von sozialen Ordnungen verbunden, er ist als Ergebnis sozialer Beziehungen und Handlungen zu deuten (vgl. Löw 2022: 13). Diese sozialen Gebilde und ihre Änderungen wer-

1 In diesem Sinne beschreibt Nell (2018) das Dorf als eine Leerstelle, die im paradoxen Doppel von Verschwinden und Erscheinen präsent ist, und gerade deswegen mit Imaginationen gefüllt werden kann. So könnte man auch für das ›ungarndeutsche Dorf‹, das hier zur Diskussion steht, die Sachlage darstellen.

den im Folgenden im Zusammenhang mit dem Ruralen und dem Dorf exemplifiziert. Im Fokus meiner Ausführungen stehen zwei Familiengeschichten, die auch als Dorfgeschichten oder Dorfromane zu betrachten sind: Die sog. Schwaben-Trilogie von Robert Balogh SCHVAB EVANGILIOM (2001 sic!), SCHVAB LEGENDARIOM (2004 sic!), SCHVAB DIARIOM (2007 sic!) und der Roman [ALTE BANDE] (ÖREG BANDA) von László Kollár-Klemencz (2021).² Die Bücher fokussieren rurale Milieus und die damit verbundenen Imaginationen. Beide Autoren reflektieren den Wandel der dörflichen Strukturen und nehmen dafür die ungarndeutsche Minderheit³ in den Blick, deren Geschichte seit der Ankunft deutscher Siedler vornehmlich im 18. Jahrhundert an ländliche Milieus und das Dorf gebunden ist, bis zum Ende des 2. Weltkrieges vermeintlich von Stabilität und statischer Unveränderlichkeit bestimmt war und in der unmittelbaren Nachkriegszeit einen zwanghaften, abrupten, irreversiblen Wandel erlebt hat. Diese Unbeständigkeit erscheint jedoch oft nur *ex negativo* in den Texten der ungarndeutschen Literatur, da sie im ersten Jahrzehnt⁴ das Phantasma von Beständigkeit literarisch inszenieren und später die Änderungen in einer rückwärtsgewandten Utopie hauptsächlich als Verlusterfahrung darstellen. Die hier untersuchten Texte bieten zwei divergente Zugänge und Inszenierungsweisen des ungarndeutschen Dorfes, indem sie zum einen das mit dem Ruralen im Allgemeinen und mit der ungarndeutschen Literatur ganz besonders verbundene Narrativ der ländlichen Idylle stärken oder das Dorf als identitätsstiftenden Ort profilieren. Zum anderen inszenieren sie die Entgrenzung dieser Imaginationen durch eine Reflexion und Hinterfragung der vorhandenen Wahrnehmungsmuster und narrativen Schemata. Die je unterschiedliche Einstellung der untersuchten Texte zum ländlichen Raum einerseits als heimisch, andererseits als eher unheimlich zeigt sich auch in der narrativen Gestaltung. Die tradierten und im Gros der ungarndeutschen Literatur etablierten kulturellen Wahrnehmungsweisen werden bei Balogh durch ein stark dialogisches, mehrstimmiges Textganzes rekapituliert und zugleich unterminiert, während der Erzähler im Text von Kollár-Klemencz keine kritische, reflektierende Position einnimmt. Die literarische Form, die dem Inhalt Gestalt verleiht, ist bei beiden durch die Gattung des Familien- oder Generationenromans strukturiert. Die Texte sind demnach auch als Erinnerungstexte zu lesen, in denen nicht nur der Wandel und diverse Grenzauflösungen, sondern auch verschiedene Einstellungen zum ruralen Raum und dessen Deutungen erscheinen. Infolge von Transformationsprozessen gibt es diesen ›realen‹ Raum, das ›schwäbische Dorf‹, nicht mehr; nichtsdestotrotz wird es in Erinnerungsdiskursen präsent gehalten und zugleich aufgewertet. Gerade wegen der Tatsache, dass das Dorf zum

-
- 2 Die Zitate aus diesen Büchern sind meine Übersetzungen. Die Bücher werden im Folgenden im laufenden Text mit Siglen und Seitenzahl in Klammern zitiert. SCHVAB EVANGILIOM als (Sche), SCHVAB LEGENDARIOM als (SchL) und SCHVAB DIARIOM als (SchD), bzw. [ALTE BANDE] als (AB).
 - 3 Mecklenburg verweist darauf, dass auch »jede Minderheit in weitere Minderheiten zerfällt« (2008: 474) und demnach nicht als Einheit konzipiert werden kann. Um den Gegenstand überhaupt fassen zu können, wird hier dennoch von *einer* ungarndeutschen Minderheit gesprochen, obwohl dadurch womöglich Grenzen gesetzt und festgeschrieben sowie Entdifferenzierungen vorgenommen werden.
 - 4 Die ungarndeutsche Literatur im heutigen Sinne entsteht in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die erste Anthologie TIEFE WURZELN erscheint 1974.

Erinnerungsort wird, wird es mit Imaginationen aufgeladen und steht für einen Komplex von Vorstellungswelten, die Kernpunkte verschiedener Diskurse der ungarndeutschen Literatur und auch der Minderheit an sich ausmachen.

Das ungarndeutsche Dorf und das Dorf in der ungarndeutschen Literatur

Das Dorf spielt aus historischen Gründen eine zentrale Rolle bei der Konstitution der ›ungarndeutschen Identität‹ und beim Selbstbild der Gruppe. Drei wichtige Aspekte sind im Zusammenhang damit hervorzuheben: Die größte Gruppe der heute in Ungarn lebenden und sich als Ungarndeutsche oder umgangssprachlich mit dem Kollektivum Schwaben definierenden Deutschen kam im 18. Jahrhundert in diversen Siedlungsströmen nach Ungarn und hat dort bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in mehr oder weniger geschlossenen Dorfgemeinschaften gelebt.⁵ Ihre Identität ist eine Siedleridentität (vgl. Seewann 2006: 398–402, 2000: 100), die eng mit der Siedlungsform Dorf und der agrarischen Lebensweise verbunden ist. Wenn man im Laufe der Zeit in die Stadt zog, war das aus verschiedenen Gründen zum Großteil mit Assimilation verbunden. Die Bewahrung der Identität und der ›ungarndeutschen Lebensweise‹ und der damit verbundenen Tradition, war an das Dorf gekoppelt (vgl. Aschauer 1992: 157–175). Ein weiterer Aspekt der markanten Orientierung an der Dorfgemeinschaft ist die Tatsache, dass bei den Ungarndeutschen historisch, siedlungsgeschichtlich sowie mediengeschichtlich begründet eine verspätete Identitätsbildung zu verzeichnen ist. Das bedeutet, dass bis in das 20. Jahrhundert hinein keine überregionale, abstrakte Wir-Identität entsteht, sondern nach wie vor eine an die schwäbische Lebensweise gebundene lokale Form des Deutsch-Seins maßgeblich blieb. Mit Swanson kann dies als »greifbare Zugehörigkeit« [*tangible identity*] bezeichnet werden (Swanson 2020: 31).⁶ Auch die Sprachkompetenz (Dorfmundart) ist an das Dorf gebunden (vgl. Gerner 2003: 19). Anstatt einer ›vorgestellten Gemeinschaft‹ im Sinne Andersons (vgl. Anderson 1996: 16), also einer Zugehörigkeit zu einem anonymen Gebilde, dominieren nach Swanson (2020) auch im 20. Jahrhundert physische, fassbare Beziehungen, die eigentlich einer vormodernen Welt angehören und die am Ende des Zweiten Weltkriegs durch Vertreibung, Enteignung, Zwangsarbeit, Stigmatisierung, Sprachverbot u.Ä. zerstört werden. Dazu kommen die schlagartige, staatlicherseits erzwungene Transformation des Dorfes

- 5 Diese Siedler, auch Donauschwaben genannt, bilden eine gesonderte Gruppe, denn sie haben mit den in Budapest, damals Pest-Buda, oder evtl. in anderen Städten lebenden ›Deutschen‹ nur die Sprache als Gemeinsamkeit. Die Mehrheit der Bevölkerung von Pest-Buda war 1850 deutschsprachig. Diese städtische Bevölkerung hatte aber kaum Verbindungen mit den Dorfbewohnern und war laut Statistik am Anfang des 20. Jahrhunderts bereits assimiliert, als sich die Idee der Nationenbildung bei der ruralen Bevölkerung erst allmählich verbreitete; vgl.: https://www.kshknyvtar.hu/bea_1850_1950/ (zuletzt 23.07.2025).
- 6 Die Imagination des Dorfes beruht auf der Auffassung territorialer Vergemeinschaftung, was mit einem raumbezogenen Zuschreibungsprinzip, mit einer als »geographisch begrenzte[n], durch eine verbindliche Kultur geeinte[n] soziale[n] Gemeinschaft«²³⁴ zusammenhängt. Solche Konzepte nennt Gutjahr »traditionelle geo-soziale Identitätsvorstellungen«, was mit Swansons Theorie korrespondiert (Gutjahr 2006: 104, Hervorhebung E.H.).

und der agrarischen Lebensweise durch die sozialistische Wirtschaftspolitik. All dies hat nach Seewann zu einer Krise im Sinne von Akkulturation, Assimilation sowie Auflösung der Gemeinschaft geführt (vgl. Seewann 2000a: insbes. 102f.). Verbunden ist dieser Prozess insgesamt mit einer regressiven Tendenz, was auch bedeutet, dass vormoderne Identitätsmodelle (wie zum Beispiel die ›fassbare Zugehörigkeit‹ oder die Idee vom Dorf und der agrarischen Lebensweise als Garanten der Tradition) bei der Identitätsbildung der Gruppe wichtige Marker bleiben. Die traditionelle ländliche Lebensweise wird affektiv aufgeladen, und es findet eine Rückbesinnung auf die Vergangenheit statt.⁷ Das Fortleben dieser überkommenen Vorstellungen des Dorfes und des Ruralen wird auch durch die sozialistische Nationalitätenpolitik begünstigt, die, wie Aschauer zeigt, die Pflege einer abstrakten ungarndeutschen Identität nicht zugelassen hat, weil man an der Entstehung einer eigenständigen sozialen Gruppe nicht interessiert war (vgl. Aschauer 1992a bzw. 1992b). Geduldet wurde nur die Pflege bestimmter Identitätselemente etwa im Brauchtum einer Minderheit (Gesang, Tanz) oder in der Traditionspflege des Dörflichen, Agrarischen. Neue Identitätskonzepte konnten dadurch aber nicht entstehen (vgl. Seewann 2006: 389ff.). Wegen des dargestellten Traditionsbruchs nach dem Krieg kann mit Hobsbawm (1992: 102) in diesem Kontext eher von ›erfundenen Traditionen‹ gesprochen werden. Diese Tatsache ist aber nicht Teil des Meta-Diskurses der Minderheit, da in diesem das Dorf und die damit verbundene Lebensweise als echt und authentisch wahrgenommen wird. Aus den oben genannten Gründen erhält das Rurale bei dieser ethnolinguale Minderheit eine besondere Bedeutung und bildet zugleich den zentralen Reflexionsgegenstand ihrer Literatur.

Lenkt man den wissenschaftlich interessierten Blick auf die ›ungarndeutsche Literatur‹⁸, ist leicht erkennbar, dass Aspekte des Ruralen eine zusätzliche Konnotation haben. Diese Literatur findet in großer Distanz zum Zentrum, zum »Kerngebiet der deutschen Literatur« (Ritter 2001: 75f.), statt. Die Korrespondenzen zum Ruralen ergeben sich bei dieser Literatur aber nicht allein durch die periphere Stellung, sondern auch aufgrund ihrer geringen Beweglichkeit in thematischer und stilistischer Hinsicht. Ritter behauptet im Nachdenken über minoritäre Literaturen, dass sie von ihrer »sozialgeschichtlichen Funktion« her bestimmt werden. Dadurch kommt ein »naives, begrenztes Literaturverständnis« in einer »literarischen Reservatsituation« zustande (ebd.). Der minori-

7 Weil die Gruppenbildung und Emanzipation des ethnischen Bewusstseins nach 1945 besonders erschwert war, weicht die Gruppe auf eine eigentlich längst überholte Dorfromantik aus. Seewann interpretiert dies als ein kontraproduktives Festhalten an einer rückgewandten Fiktion (vgl. Seewann 2000b: 134).

8 Die Begriffe ›ungarndeutsche Literatur‹, ›Minderheitenliteratur‹, ›interkulturelle Literatur‹, die für die Literatur der Minderheit verwendet werden, sind selbst diskursive Begriffe, Konstruktionen. Die Forschung reflektiert diese Modelle und vertritt dabei unterschiedliche Positionen. Es gibt divergierende Bestimmungsversuche des Gegenstandes sowohl was die zeitliche Eingrenzung als auch was die Sprache, die Autoren etc. anbelangt. Hutmacher geht so weit, dass er die Existenz einer solchen Literatur schlichtweg bezweifelt (vgl. Hutmacher 2019: insbes. 181ff.). Für die verschiedenen Positionen vgl. Balogh 2004; Propsz 2009; Bechtel 2018. Die Basis meiner Untersuchung bietet ein offenes Konzept der ungarndeutschen Literatur (wie es in etwa von Propsz vertreten wird), in dem nicht die Sprache der Texte das ausschlaggebende Kriterium der Auswahl ist, sondern die ungarndeutsche Thematik und das Bekenntnis der Autoren zu dieser Minderheit.

täre Status dieser Literaturen weist auch nach Schnell allgemeine Charakteristika auf. Ein wichtiger Punkt ist dabei der »Anspruch auf Identitätserhalt« (Schnell 2000: 340). Im Fokus der Literatur steht demnach die Anwesenheit eines Erbes, das bewahrt werden soll, um die kulturelle Identität der Gruppe aufrechtzuerhalten. So wird die Literatur zum eminenten Medium der »Erbesicherung« und »Heimatbindung« (ebd.). Auch damit ist zu erklären, dass sich zwischen dem Dorf der Realität und seiner Darstellung in der Literatur eine Kluft auftut. Die Einstellung zum Dorf scheint von der Vorstellung und in den Diskursen der Minderheit von der Forderung motiviert zu sein, dass »trotz divergierender lebensweltlicher Erfahrungen des alles umfassenden unaufhaltsamen Wandels scheinbar alles unverändert bleibt« (Seifert 2011/12: 200).

In diesem Sinn bestätigte die Literatur über einen langen Zeitraum hinweg die Imaginationen des idyllischen Dorfes und lieferte bzw. liefert bis heute regressive Identitätsmodelle⁹. Damit stärkt die Literatur in ihrem zirkulären Verhältnis die Vorstellungen in der außerfiktionalen Wirklichkeit und in verschiedenen Diskursen der Minderheit.¹⁰ Das Dorf wird zur Projektionsfläche für Gemeinschaft und Tradition. Das ländliche Milieu wird zur Heimat der Ungarndeutschen stilisiert, wird als Bürge für (scheinbare) Kontinuität und Kohärenz wahrgenommen und so zum »Ort tiefsten Vertrauens«; es erscheint als eine »Welt intakten Bewusstseins« und als »Basis für Identität« (Bausinger 1980: 9). Diese Imaginationen des Dorfes sind als Folgen des eigentlichen Verlustes des Ländlichen zu deuten. Man nimmt die Bedeutung dieses behaglichen Raumes erst wahr, wenn »in der Heimat kein Verweilen« (Sebald 1991: 11) mehr möglich ist, wenn also die Intaktheit bereits verloren gegangen ist. Auch hier gilt demnach die Annahme, je mehr etwas aus der konkreten Lebenswelt verschwinde, umso mehr werde dieser Gegenstand mit Imaginationen symbolisch besetzt (vgl. Marszalek 2018: 348). Gerade diese symbolische Besetzung findet in den Erinnerungswelten und auch in der ungarndeutschen Literatur statt.

In den hier untersuchten Büchern, die als Familien- oder Generationenromane¹¹ und zugleich als Erinnerungsliteratur zu betrachten sind, fungiert das Dorf als Erinnerungs-ort. Die Arbeit am kulturellen Gedächtnis ist für eine Minderheit, deren Gedächtnisversionen im offiziellen Gedächtnis überhaupt nicht oder nur sporadisch repräsentiert sind, von existentieller Bedeutung. Die Texte fokussieren auf Dörflichkeit, reflektieren im Kontext von gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozessen aber auf das Leben der Minderheit im Ganzen: »Ich fühle, ich muss noch etwas sagen in ihrem Namen [im Namen der schwäbischen Ahnen, E.H.] [...], nur um eine Spur zu hinterlassen« (Sche 9). Inszeniert wird in diesen Dorfgeschichten eine Art Gespräch mit den Toten. Da beide hier betrachteten Texte stark autobiographisch geprägt sind, stehen sie auch für einen Medienwechsel, für den Übergang aus dem kommunikativen in das kulturelle Gedäch-

9 Zu den Identitätsmodellen in der ungarndeutschen Literatur vgl. Propsz 2015.

10 Vgl. Ricoeurs Mimesis-Modell (1988).

11 Baloghs Trilogie kann wegen der fragmentierten Form, der Mischung von Gattungen und Genres und wegen der allgemeinen Grenzauflösung im engeren Sinne nicht als Familienroman betrachtet werden. Auch hier werden jedoch Positionen verschiedener Generationen innerhalb der Familie verhandelt, und auch weitere Charakteristika zeigen eine Nähe zu dieser literarischen Form.

nis, also für den Transfer der mündlich horizontalen in die verschriftlichte vertikale Erinnerungskultur.

Destruktion von Vorstellungsbildern des Dorfes

Im ersten Schritt wird der Blick auf die Trilogie von Robert Balogh gerichtet. Hier findet im ersten Band *SCHVAB EVANGELIOM* (2001) ein Zwiegespräch zwischen früher und heute, zwischen einem Ich-Erzähler der zeitgenössischen Gegenwart und früheren Generationen statt, ganz zurück bis zur Ansiedlung der Vorfahren, der Schwaben in Ungarn. Die verschiedenen Zeitebenen aus der Zeit der Ahnen sind nicht auseinander zu halten, sie erscheinen vielmehr als eine Zeitlosigkeit, als die Ewigkeit, was das Denken bis in die Gegenwart maßgeblich bestimmt. Schon durch diese Konstruktion der Konfrontation einander relativierender Welten entsteht eine gewisse Distanz, vermittels derer zugleich ein ständiges Oszillieren zwischen verschiedenen Positionen gelingt.

»Zweihundertfünfzig Jahre lang hat sich eigentlich nichts grundsätzlich geändert um den Ort des Geschehens. Es schien, das ist der Ort, der in der Ewigkeit zu dem Unwandelbaren gehört, und für sie [die ungarndeutschen Dorfbewohner, E.H.] wurde dieser Ort als Heimat bestimmt. [...] Niemand hätte sich vorstellen können, dass sich plötzlich alles ändern kann. Als dann geschah, was unumkehrbar ist, holpterten zweihunderttausend Menschen in Viehwagons auf dem Weg von vor 250 Jahren zurück.« (SchE 7)

Verzahnt sind Zeiten, in denen alles noch seinen vermeintlich hergebrachten Lauf hatte, mit solchen, in denen diese für »normal« gehaltene Welt plötzlich nicht mehr existiert:

»als die Frauen, wenn sie geheiratet haben, ihre Kopftücher schwarz gefärbt, die roten Knöpfe abgeschnitten und mit schwarzen ersetzt haben, gehört genauso der Vergangenheit an, wie die Zeit der Einwagonierungen¹², als nichts mehr normal war«. (SchD 17)

Das Thema der Trilogie ist das Leben der Ungarndeutschen von der Ansiedlung bis in die Gegenwart hinein. Im Fokus stehen Sitten und Bräuche, Mentalitäten, das Leben im Dorf und die sog. Schicksalsschläge¹³ der unmittelbaren Nachkriegszeit, die Anlass geben, auf Statik und Transformation zu reflektieren. Ein Ich-Erzähler sucht nach den Ahnen und deren Welt (SchD 143). Er will Kontakt mit ihnen aufnehmen, um sich zu verorten. Mit der Krebserkrankung der Mutter wird der Prozess von einem Grenzerlebnis ausgelöst, das die Frage nach der genealogischen Linie, der »Reihe der Nachkommen« (SchD 152) bzw. der eigenen Position innerhalb dieser Reihe, aufwirft. Auf diese Weise findet mit der Vergangenheit ein tatsächliches bzw. ein imaginäres Gespräch statt, was jedoch nicht eindeutig voneinander zu trennen ist. Die Oma, eine wichtige Gesprächspartnerin, ist

12 Mit Einwagonieren ist der Abtransport der aus Ungarn vertriebenen Deutschen nach dem II. Weltkrieg gemeint.

13 Verstanden werden darunter im ungarndeutschen Diskurs die oben bereits erwähnten Folgen des Zweiten Weltkrieges wie Vertreibung, Zwangsarbeit, Enteignung, Sprachverbot etc.

als Repräsentantin der alten Welt die letzte, die noch etwas davon weiß, und der Enkel der erste, der fragt und zuhört (SchE 10).¹⁴ Die Positionen Wissen vs. Zuhören zeigen, dass die Oma Teil der Welt des Dorfes ist, während der Enkel außerhalb dieser Welt steht.

»Langsam bin ich der letzte Schwabe! Ich werde bald im Tierpark oder im Menschenpark gezeigt – das gibt es auch schon [...] The last Swabien! Oder: Der letzte Schwowe! Homo hungaro-germanicus! Svabicus hungaricus ludens! Bin ich noch überhaupt ein Schwabe, Oma?« (SchD 11)

Die Bücher inszenieren auch den Medienwechsel, den Übergang aus der oralen Tradition in die Literarität, und sind somit mit der ethischen Frage der Zeugenschaft verbunden. Die Aufzeichnungen des Enkels, die mediale Leistung der Schrift, die Toten zu überdauern, bedeuten für den »letzte[n] Schwabe[n]« eine unverzichtbare Aufgabe, und sie sind zugleich Garanten seiner Identität.¹⁵ Die Oma berichtet als Zeugin von einer Welt, die bereits verschwunden und für den Enkel nicht mehr erlebbar, erfahrbar ist. Gleich auf den ersten Seiten wird der irreversible Traditionsbruch und die damit verbundene erzwungene Transformation angesprochen. Den Wandel des vermeintlich Unwandelbaren stellt die Großmutter mit der lakonischen Geste »Vorbei, alles vorbei« (SchD 9, 55) dar. Der Enkel ist nicht mehr Teil dieser Welt, er lebt in der Stadt, hat damit eine Außenposition; eine räumliche und zeitliche Distanz markieren seinen Ort. Keiner weiß heute mehr, »wann die Zeit gewesen sein konnte, als alles noch in Ordnung war«, denn diese Welt ist »spurlos« vor unseren Augen verschwunden (SchE 7). Die Welt des ungarndeutschen Dorfes mit ihrer spezifischen Sprache und gelebten Tradition ist unwiederbringlich vernichtet, »[v]orbei, alles vorbei« (SchD 9, 55), ist das eine Fazit. Die ganze Struktur und der Inhalt, die Unschärfe und Ungewissheit akzentuieren, reflektieren und inszenieren aber nicht nur den Niedergang der alten Welt, sondern betonen auch die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen, dass eigentlich niemand weiß, wann und wie es war.

Eine grenzenlose Unbestimmtheit entsteht im Textganzen durch die Zwiegespräche, aber auch durch den nebulösen Anfang, der es im Unklaren lässt, wann und wo die Geschichte eigentlich beginnt (vgl. SchE 7) und ob überhaupt eine Geschichte entsteht (vgl. SchE 8f.). Auch der Ort ist unbestimmt: Die Geschichte spielt »hier« und »überall«, in Ungarn und in Deutschland. »Am meisten nirgendwo, am meisten in einem Dorf.« (SchE 8) Ein Dorf, selbst eine Familie, sind schwer fassbar und so kann keine Geschichte, keine narrative Kohärenz entstehen. Listen von Familiengeschichten, Erinnerungen, Träume, Gebete, Märchen bilden ein Kompendium (SchE 9) und sind berufen, die Vergangenheit zu repräsentieren. Sie können in ihrer Beschaffenheit jedoch nur Lücken von Un-

14 Die Elterngeneration war aus historischen Gründen, weil die Ereignisse der Nachkriegszeit tabuisiert worden sind, ausgeschlossen aus dem Erinnerungsprozess. Diese Generation wird auch die »stumme Generation« genannt.

15 Zeugenschaft ist eine wichtige soziale Institution des Wissens, die Prozesse der Traditionsbildung steuert, aber im Spannungsfeld von Wahrheit und Unwahrheit zu verorten ist. Die Problematik von Zeugenschaft spielt in zweifacher Perspektive eine Rolle: Zum einen geht es hier um die Verbindung mit der außerfiktionalen Welt und der ethischen Frage im Zusammenhang mit ›Überlebenszeugen‹, wie die Oma. Zum anderen wird fiktionintern auch die Skepsis, die mit Zeugenaussagen verbunden ist, reflektiert (vgl. Assmann 2007).

gewissheiten füllen. Mit dem Blick auf diese Problemkomplexe reflektieren die Bücher sich selbst und die eigenen Konstruktionsprinzipien, die Unmöglichkeit von Erinnerung und Erzählen, von Kontinuität und bleibender Identifizierung.

»Zwischen der Welt der Erinnernden und der Erinnerungen gibt es weder Grenzen noch Schranken, was man übersteigen müsste, und dazu kommt, dass auch noch die vorstellbare Welt existiert, es braucht keine Anstrengung, um aus der einen in die andere hinüberzugehen oder zurück zu wechseln, die Welt der Erinnerungen ist keine gesonderte Welt, die Bilder fließen ineinander, Schrecken, Wonne, und alles löst sich in der Gegenwart auf, das ist die Erinnerung, oder nur Phantasie?« (SchD 152)

Damit verwischen die Texte aber auch die Grenze nicht allein zwischen Schlaf, Traum oder Wachen. Verschiedene Bewusstseinszustände fließen genauso in eins wie Zeiten und Räume. Es gibt einen Übergang zwischen der fiktionalen Welt und metafiktionalen Einschüben. Der Konstruktcharakter der Erinnerung und des Erzählens wird mehrfach zur Schau gestellt, das Problem der Verschriftlichung (SchD 152) ist ein wiederkehrendes Thema. Entgrenzungstechniken in Narration und Medialität bringen das im Thematischen Reflektierte im Formalen zur Geltung. Der Gattungsbestimmung nach sind die Bücher ein Potpourri aus Mythen, Legenden, Träumen, tagebuchartigen Einträgen, Kurzgeschichten, Gebeten, Sprüchen, Dramen etc. Architextuell beziehen sie sich auf die Gattungstraditionen des Traum-, Arznei- und Tagebuches. Sie verstehen sich somit als eine Art »frohe Botschaft«, als die unverrückbare Botschaft der heiligen Bücher, beziehen sich aber auch auf die Gebrauchsliteratur früher Zeiten. Sie sind als Kompendien und Rezepte zu verstehen, die jedoch ihre Gültigkeit und Relevanz im Heute verlieren. Inszeniert wird damit eine Auflehnung gegen die unhinterfragte Tradition und ihre Beharrlichkeit auch dadurch, dass die Wirkung der alten »Rezepte« angezweifelt wird. Der Zugang zum Thema und auch die Gestaltung sind experimentell. Zur Schau gestellt wird die Fragmenthaftigkeit von Erinnerung, Identität und Narration. Grenzauflösungen finden durch Inter- und Architextualität sowie Intermedialität statt. So entsteht ein hybrides Gebilde zwischen Dokumentation und Fiktion; aus ungarischer, deutscher und mundartlicher Sprachverwendung. Bemüht werden verschiedene Sprachregister, die alle zum einen auf die sprachliche Verfasstheit verweisen und zum anderen im Blick haben, dass hier verschiedene Sprachen und Varietäten miteinander um ihre Position ringen. Erkennbar ist schon im Titel oft eine Sprachverfremdung (z.B. in der Schreibweise von Schvab), die sich in verschiedener Ausprägung durch die Textur zieht.

SCHVAB EVANGILIO beginnt mit dem »Buch der Fragen«. Der Enkel konfrontiert die Großmutter oder einen Großpapa stellvertretend für alle Vorfahren mit seinen Fragen. Die Geste des Fragens hat mehrere Funktionen. Sie ist berufen, Kontakt mit der Vergangenheit aufzunehmen und den Erinnerungsprozess in Gang zu setzen. Die Distanz zwischen dem Fragenden und den Befragten bzw. Vergangenheit und Gegenwart ermöglicht es dem Ich-Erzähler aber auch zugleich, die Erkundungen mit der Hinterfragung der bis dahin für selbstverständlich gehaltenen Traditionen zu verbinden. Die Zweifel, die hier gegen die unverrückbare Tradition laut werden, re-zitieren außerdem die Überlieferung. Diese tritt in ein dialogisches Verhältnis mit dem Heute, und die so entstehende Polyphonie verwässert das Erbe, macht es fraglich. Da die Fragen nicht be-

antwortet werden, bleibt alles offen. Das Fragen bringt eine Auflehnung gegen die Tradition mit sich, die grundlegende Frage nämlich, ob es überhaupt nötig oder nützlich ist, dieses Erbe zu bewahren.

»Schwäbisch ist eine rückständige Sprache, Großpapa, ungarisch soll man sprechen. [...] Schön, dass Sie hier im Dorf herumschwäbeln [...] ich aber hätte Deutsch lernen müssen. [...] Ja, erinnern kann man sich auf schwäbisch [...] bis an die Flöße zurück, als wir das große Wasser runtergefahren sind. Dafür ist schwäbisch gut. Und für die Märchen.« (SchE 98f.)

Die Auflistung und gleichzeitige Herabwürdigung der Sprache als des wichtigsten Identitätsmarkers und damit Garanten der ganzen Tradition geht noch weiter: Im Schwäbischen lässt sich nicht alles ausdrücken; die Sprache hat als Dialekt keine schriftliche Form; sie ist im Nachbardorf schon unverständlich; vom muttersprachlichen Hochdeutsch unterscheidet sie sich deutlich (Deutsche lächeln, wenn sie das hören); es handelt sich um eine Bauernsprache, die in dem Heute der Welt des Ich-Erzählers nicht mehr als Pfeiler oder auch nur als Teil der Identität zur (Selbst)Verortung (vgl. SchE 98f.) erhalten kann. Nicht allein die Sprache ist indes unattraktiv, sondern auch die Art und Weise, wie die Dorfgemeinschaft seinerzeit zu funktionieren schien. Das Leben im Dorf kann keineswegs als eine Idylle gelten. Das Leben von Familien, Ehen, Eltern-Kind-Beziehungen erscheint im Buch oft in brutaler Grausamkeit. Die Familienhierarchie verursachte eine Verhaltensdiktatur, in der es gerade junge Frauen und Kinder schwer hatten, die der Willkür des Umfeldes schonungslos ausgeliefert waren.¹⁶ Das Diktatorische¹⁷ (vgl. Zierden 2002: 30–38) erschien aber auch in der Tatsache, dass das geschlossene System von Weltbildern und Verhaltensweisen, die als Normalität definiert und von Generation zu Generation tradiert wurden, keine individuellen Lebenswege und Vorstellungen erlaubten.

»Alle wissen, wie sie zu fühlen, zu handeln haben, was zugelassen ist, und was nicht. Unüberlegt glänzen keine Augen, nur so, zögernd tut keiner einen Schritt. Auf den Straßen wird nicht geweint. Vor anderen weint keiner. Sie streiten leise. Lebenslange Einsamkeit und Disziplin zog tiefe Furchen in die Gesichter der Erwachsenen. [...] Unsorgfältig, nachlässig ist man nur außerhalb der Grenzen des Dorfes. Hier haben alle Haltung. Wenn man unruhig ist, nimmt man ein Gebetbuch in die Hand, konzentriert sich auf die Wörter, vielleicht gehen so alle Sorgen vorbei.« (SchE 15)

Die Grenzen der Normalität, des Anerkannten und Geduldeten sind festgezogen und bestimmen die Zugehörigkeit zum Dorf im Rahmen diktatorischer Prozesse, die den idyllischen Vorstellungen konträr sind und diese vehement diskreditieren. Vor diesem Hintergrund kommt es in der Trilogie zu mehrfachen Grenzauflösungen: Die Trennung zwischen früher und heute wird durch den fragenden Ich-Erzähler gesprengt. In den Gesprächen stellt sich (vor allem aus seiner Perspektive gesehen) heraus, dass sich die

16 Vgl. dazu vor allem die Erzählungen LICHTUNG (SchD 78–82) und BEICHTE (SchD 83–86).

17 Von der Diktatur des Dorfes spricht Zierden im Zusammenhang mit NIEDERUNGEN von Herta Müller.

Grenzen der geschlossenen Welt aus historischen Gründen aufgelöst haben, und durch die Hinterfragungen der Nachwelt zerfransen sich auch die unverrückbar gehaltenen Weltdeutungen und Traditionen. Die Transformation dominiert den Inhalt der Texte und damit die Kluft zwischen hier und dort, einst und jetzt. Das Bild des Dorfes als eines idyllischen Orts erfährt eine Relativierung und wird in eine Anti-Idylle verwandelt. Entgrenzt werden dadurch Vorstellungswelten des Dorfes und des Ruralen und deren Erscheinungen in Diskursen der Ungarndeutschen und ihrer Literatur. Die Darstellung des Dorfes als Diktatur und die Hinterfragung des ruralen Milieus schlagen in dieser Minderheitenliteratur einen neuen Ton an.

Bilder des Dorfes, die Vorstellungen von Idylle, Geschlossenheit und Ordnung bzw. die Selbstverständlichkeit der Tradierung transportieren, werden diskreditiert, bezweifelt wird aber im Textganzen auch die Möglichkeit von Verwurzelung und statischer Unveränderlichkeit. Es geht thematisch um ein unaufhörliches Unterwegssein während der An- und Aussiedlung, um Bewegungen des Ich-Erzählers und seiner Recherchearbeit. Die Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart sowie die Auflösung von Zeitebenen erzeugen den Eindruck einer unaufhörlichen Bewegung. Der dadurch erzeugte ständige Übergang zwischen Wirklichkeitsebenen bringt, wie oben bereits erläutert wurde, auch den Text selbst in Bewegung. In Fluss gerät durch die Re-Zitation im Heute, die Ineinander-Blendung von Zeiten und Räumen und das Oszillieren des Textes eigentlich die ganze Überlieferung. Imaginationen des Dorfes werden so inhaltlich wie formal von Sesshaftigkeit auf das Nomadische umgepolt, womit gleichzeitig auch die Geschlossenheit der Wertvorstellungen auf Entgrenzung und Offenheit hinausläuft. Die Familien-Saga wird zum Bruchstück, diskreditiert sich selbst; so etwas wie eine natürliche Kohärenz gibt es nicht. Trotz dieser Erkenntnisse liegt der Akzent auf den Fragen, dem Gespräch mit den Toten, auf dem Erinnerungsprozess als einem performativen Akt, der in Form literarischer Texte zum Zeugnis wird. Der Prozess des Gesprächs ist eingebunden in kulturelle Rahmenbedingungen, zu denen auch diverse Imaginationen des Dorfes und des Ruralen gehören.

Bewahrung versus Zerstörung der Tradition durch politische Systeme und Generationenwechsel

Wie gezeigt wurde, tragen bei Balogh Verfremdungstechniken dazu bei, dass eine geschlossene Welt mit festen Identitätsmustern und Vorstellungsbildern von Dorf und Heimat hinterfragt und einer allgemeinen Kritik unterworfen werden. Während bei Balogh durch metafiktionale Einschübe, verschiedene Arten von Intertextualität und Intermedialität der Text in Bewegung gerät und die Tradition des ruralen Milieus, des ungarndeutschen Dorfes und seiner Lebensweise zerfranst wird, wird bei Kollár-Klemecz das Milieu des Dorfes als gut funktionierende geschlossene Gemeinschaft und als Bürge für Identifizierung des Einzelnen und des dort lebenden Kollektivs imaginiert. Die Erzählerstimme bekräftigt diese Welt. Der Familienroman [ALTE BANDE] stellt das schwäbische Dorf von den 20er bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts dar; es geht um ein reales Dorf, das beim Namen genannt wird, und um das Leben der Familie Kaldenecker. Diese ist eine Musikerfamilie, deren Aufstieg und Niedergang durch drei

Generationen nachverfolgt wird. Während bei Balogh die Figuren namenlos und vage bleiben, da alle nur als Ahnen präsent sind und ineinander geblendet werden, sind hier die Familienmitglieder benannt und identifizierbar¹⁸, wodurch eine Mischung aus Fiktion und Realität entsteht. Der Text ist als eine Art autofiktionale Dorfchronik zu lesen, die Anekdoten sowie Legenden involviert und Dokumentation mit Fiktion vermischt. Dargestellt wird der Aufstieg der Familie in einer durch Raffungen, Sprünge und Rückblenden hin und wieder unterbrochenen Chronologie. Der Erzähler vertritt die Normalität der Verhaltensdirektiven des schwäbischen Dorfes und rekapituliert unhinterfragt die verbindlichen Denk-, Deutungs- sowie Verhaltensnormen. Es geht um ein kleines schwäbisches Dorf (AB 284) mit 400 Häusern; die Mehrheit des Dorfes spricht Deutsch (AB 189); und andere Dorfeinwohner übernehmen das Wertsystem der Schwaben, wodurch der Eindruck von Einheitlichkeit erzeugt wird. Trachten, Speisen, der Ablauf von Festen sowie die Organisation alltäglicher Arbeit werden so detailliert erzählt, als hätte man eine ethnographische Bestandsaufnahme in der Hand. Auch dieses Buch ist ein Kompendium von Sitten und Bräuchen, vom Alltag der ländlichen, agrarischen Lebensweise der Schwaben. Armut, Schicksalsschläge, Todesfälle und Feste werden beschrieben, wobei immer wieder die Affinität zur Musik und deren herausragende Rolle betont wird.

Die Familie Kaldenecker zieht am Anfang des Romans in das in der Nähe Budapests liegende Dorf Újhartyán, in dem die »schwäbischen Verwandten« (AB 24) leben, denen sie sich zugehörig fühlt, was bedeutet, dass man denselben Dialekt spricht, die Kirchenlieder genauso singt und dieselbe Tracht trägt (AB 19). Dieses Dorf soll nun die neue Heimat werden. Bestätigt wird die Siedleridentität, indem sich die Familie aus dem Nichts eine Existenz schafft und dann durch die Musik zu einer der reichsten und angesehensten Familien im Dorf wird. »Újhartyán ist eine Insel, hier leben Schwaben, die deutsch faseln, was ihre Umgebung nicht versteht.« (AB 44) »Die schwäbischen Häuser stehen in Reihen da, und das Dorf ist die reichste Siedlung in der ganzen Umgebung.« (AB 49) Die schwäbische Mundartinsel ist mit der Umwelt oder anderen deutschen Ortschaften nicht verbunden; ihr Identifikationsmuster ist die »greifbare Zugehörigkeit« (Swanson 2020: 31), und die Figuren agieren aus einem Zentrum, dem Dorf, heraus.

Das Dorf ist wie ein Garten, eine paradiesische, heile Welt. Durch diesen Blick kommt es zu einer Verharmlosung der Probleme, es gibt keine detaillierten Charakter schilderungen, keine inneren Konflikte erscheinen, obwohl klar ist, dass individuelle Lebenswege und Weltansichten auch hier nicht erlaubt sind. Die Familie und die Musik sind immer an erster Stelle, die Menschen leben danach, »was die Familie und das Dorf von ihnen erwartet« (AB 94). Die Einwohner haben »keine Vorstellungskraft«, keine »Vision von einem anderen Leben« (AB 64), denn Lebensweise und Wertsystem werden von Generation zu Generation weitergegeben, was als Stabilität wahrgenommen wird. Die Beständigkeit ist demnach durch die verbindliche Weitergabe der Tradition und durch Solidarbeziehungen garantiert. Allein bei Musik und beim Tanz besteht die Möglichkeit, die Strenge zu durchbrechen, die starren Grenzen und Ordnungen aufzuheben.

18 Es gibt einen Stammbaum des Autors – und so der dargestellten Familie – am Ende des Buches auf unnummerierten Seiten.

»Die Musik und der Tanz sind wie eine Bombe, alle brechen aus, Lachen, Weinen fließt in Eins, die Hölle ist los von der Feuerpolka, und alle werden von diesem Feuer ergriffen, die es nur hören. Das Dorf scheint aus allen Nähten zu platzen, wenn die Alte Bande spielt.« (AB 143)

Die schwäbischen Einwohner sind keine Menschen des Wortes. Während dies aber bei Balogh zum Misslingen von Kommunikation, zur Vereinsamung und Verrohung führt, scheint hier die Musik dafür zu sorgen, dass man trotz der Sprachlosigkeit doch in eine Gemeinschaft involviert ist und eine Verbindung zum anderen hat.

Die Alte Bande ist auch eine wichtige Instanz der Tradition, die im Fokus der Handlung steht. Von der Geburt bis zum Tod begleitet die Bande die Einwohner und sie spielt bei jedem Ereignis des Dorflebens eine zentrale Rolle. Die Bande vertritt eine Art Ethos der Zusammengehörigkeit, der geschlossenen Gemeinschaft. Sie ist nämlich bestrebt, keine Fremden wie z.B. nicht zu der Verwandtschaft gehörende Musiker (AB 251) in die eigenen Reihen aufzunehmen. Die Musik ist wegen der Verbindung mit Festen und Bräuchen, wegen des täglichen Probens allseitig präsent und Teil des Alltags. Sie übernimmt verschiedene Funktionen; sie garantiert nicht nur die Existenz der Familie, sondern gibt Halt und schafft Gemeinschaft.

Der Roman ist wegen der zentralen Rolle der Musik und der Musiker auch als Künstlerroman zu lesen, der das Leben eines Musikers und die Beschäftigung mit Musik reflektiert.¹⁹ Die Großfamilie Kaldenecker bildet ein Blasorchester. Im Fokus des Romans steht deswegen ein Flügelhorn, das die Bande und damit den ganzen Text dominiert. Dieses Instrument erscheint schon in den ersten Szenen mit seinem Glanz, und es begleitet die Familie durch drei Generationen. Wie die Traditionen im Allgemeinen, so wird auch dieses Blechinstrument immer weitergegeben, und der Untergang der schwäbischen Welt wird am Ende des Textes mit dem Verschwinden dieses Instruments symbolisiert.

Die Blasmusik ist ein wichtiger Identitätsmarker der Dorfbewohner, denn, wie im Roman immer wieder erwähnt wird, ist die Lautung dieser Art von Musik in der Umgebung des Dorfes vollkommen fremd, sie wird eindeutig mit den Schwaben und konkret mit der Alten Bande in Verbindung gebracht. Obwohl die Musik mit der Minderheit korreliert, bricht der Roman mit der essentiellen Vorstellung, wonach die Blasmusik deutsche Musik sei und *ab ovo* zu den Schwaben gehöre. Durch zahlreiche musikgeschichtliche Einschübe der Erzählerstimme wird klar, dass die Musik sich durch Kulturtransfer und aus der Militärmusik kommend erst gegen Ende des 19. und vor allem im 20. Jahrhundert verbreitete. So wird die Auffassung von Musik als ein markantes Beispiel für die »erfundene Tradition« herausgestellt. Die Dorfbewohner identifizieren sich jedoch, im Bewusstsein, sie gehöre ihnen, mit der Blasmusik, und auch in der Außenwahrnehmung werden die Schwaben in Újhartyán mit dieser Musik verbunden. Weil die Musik

19 Die Musiker sind zum Großteil Autodidakten, die Leiter der Alten Bande, die aus der Kaldenecker Familie kommen, sind zum Teil gebildet, und sie haben auf jeden Fall ein Gespür für Musik, kennen sich aus mit Orchestrierung, besorgen Noten, kopieren diese etc. und tragen damit zum Weiterleben dieser Art von Musik bei. Die Leiter sind richtige Künstler-Typen, für die nur die Musik zählt. Sie verkörpern das Bild des Künstlers, der abgeschieden ist von der Welt und sich ganz seiner Kunst hingibt.

in der Selbstwahrnehmung der Figuren aufs engste mit dem Brauchtum der Gruppe gekoppelt ist, ist sie in den Augen der Dorfeinwohner ein unverrückbarer Bestandteil ihrer Identität, von Bewahrung und Kontinuität.

Die »Dinge der Welt« (AB 133) interessieren kaum; die große Politik wird nur relevant, wenn sie die Gemeinschaft unmittelbar betrifft. Das Dorf funktioniert als eine geschlossene Einheit jenseits der restlichen Welt. Dies ändert sich erst während des Zweiten Weltkrieges und in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Nach dem Krieg wechselt die Stimmung im Dorf; die Schwaben werden als Faschisten beschuldigt, als Feinde gesehen und für den Krieg verantwortlich gemacht. Politische Erklärungsmuster und die damit einhergehende Ethnisierung der Grenzen, die eindeutige Trennung der Schwaben von den anderen Dorfeinwohnern, haben bei den Schwaben eine regressive Tendenz zur Folge: »Noch mehr die Bräuche und Feste bewahren als davor, und alles zurückgewinnen, was sie in den schweren Jahren verloren haben, das arbeitete in Allen. Die größte Stütze dabei ist neben der Arbeit ihr Glaube.« (AB 267) Weil im Transformationsprozess Ungewissheit und Orientierungslosigkeit das Dorf heimsuchen, ist es genauso wie bei Balogh vornehmlich die Religion, die den Menschen Halt und Hoffnung gibt. So entsteht eine Sehnsucht nach dem

»umsorgenden Blick von Maria, nachdem der Krieg vorbei ist, und die vielen hübschen Männer umgekommen sind, nachdem viele tausende Kinder Weisen wurden, Mütter ohne Stützen dastehen, bei der Aussiedlung ganze Reichtümer sich im Nichts aufgelöst haben oder durch Deportierungen zu Nichts geworden sind. [...] Familien suchen nach Beruhigung und danach, dass jedes Jahr passiert, was auch im Vorjahr passierte.« (AB 286)

Auch kirchliche Feste garantieren eine Ordnung, ihre Wiederkehr im Jahreskreislauf sorgt für Beständigkeit, was den alles umfassenden Wandel im Bewusstsein mildern kann. Die Besinnung auf das Erbe ist ein Charakteristikum traditioneller Gesellschaften. Indem die Welt in das Dorf eindringt und die Geschlossenheit und die in der Selbstwahrnehmung der Einwohner Jahrhunderte haltende Statik auf einen Schlag verschwunden sind, scheint für sie eine Betonung tradiertter Praktiken einen Ausweg zu bieten. Doch kann sich diese Einstellung nicht lange halten, denn mit dem Generationenwechsel wird mit den Möbeln, den Symbolen für das materielle Erbe, die ganze Tradition hinausgeworfen (AB 321).

Indem die Kinder im Dorf seit Ende des Krieges mit der Angst der Eltern und mit den Wörtern »wegnehmen«, »vertreiben«, »wir werden vertrieben« aufgewachsen sind, stellte sich die Frage, was es bedeutet, ein Schwabe in Ungarn zu sein (AB 302). Die Traumata und der beschleunigte Wandel führen dazu, dass die tradierte Identität nicht mehr selbstverständlich ist. Die Änderung ist auch vom sozialistischen Regime erwünscht: Weil das Dorf von Schwaben bewohnt ist, soll es systematisch vernichtet werden. Nicht allein diese Tatsache trägt aber zur Auflösung der alten Welt bei, sondern auch ein allgemeiner Mentalitätswandel der Jugend, eine Art der Modernisierung, die bedeutet, dass man nicht mehr in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft blicken will (AB 30).

»[N]iemand kann sich leisten, alles hinzuwerfen und die Zeit bis in die Ewigkeit [...] zu erstarren, zu versteifen« (AB 320). »Alle wollen die Änderung, das Alte aus den Wohnungen wird hinausgeworfen, Neues, nur Neues wollte man an Stelle des Alten, seien es Kleider, die Tracht, Musik, Möbel, Haus [...]« (AB 321)

Gegenstände der Schwaben landen im Keller oder auf dem Dachboden und Hand in Hand mit der materiellen verschwindet auch die geistige Kultur. Gott spielt für die Menschen keine Rolle mehr, die Umstellung bezieht sich nicht einfach auf die Loslösung von der schwäbischen Tradition, sondern ist als allgemeine Verabschiedung der Welt der Vorkriegszeit und ihrer Werte zu deuten. Junge Menschen wollen nicht mehr nach dem Willen ihrer Ahnen leben (vgl. AB 326), sie wollen sich davon befreien (vgl. AB 325). Die Leute ziehen in die Städte, sie eignen sich Bildung an, bringen die gesellschaftliche Mobilität in Gang und der Zusammenhalt ist dahin (vgl. AB 32). Die jahrhundertealten tradierten Grenzen der Norm lösen sich allmählich, aber endgültig auf. Die Harmonien der Alten Bande sind nicht mehr gefragt, der Jazz wird attraktiv, und das Musizieren wird zum Abenteuer, man verdient damit Geld, hat aber nicht mehr das Sendungsbewusstsein, das die Alte Bande hatte. In dieser Flut der allgemeinen Auflösung verschwindet die Bande und schließlich auch das Flügelhorn.

Rückwendung auf die Überlieferung und Entgrenzungspraxen. Abschließende Bemerkungen

Während bei Balogh jede Aussage von Anfang an instabil ist, womit das vermeintlich Ewige unterminiert und die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen reflektiert wird, kommt es bei Kollár-Klemencz zu einer sukzessiven Auflösung und einem ›Ausschau-feln‹ des Erbes (AB 325). Eine allgemeine Offenheit von Zeiten, Räumen, formaler Strukturen, des Erinnerungsprozesses und seiner Verschriftlichung, bzw. von Identitätskonzepten sorgen bei Balogh für die Eliminierung von Grenzen, und dem steht in der [ALTEN BANDE] die Geschlossenheit des Dorfes und des Familienorchesters gegenüber. Das Wertsystem des Dorfes wird hier als die ›richtige‹ Ordnung inszeniert, selbst wenn klar ist, dass dadurch individuelle Freiheiten eingeschränkt werden. Das Dorf dient durch die sinnlich erfahrbaren physischen Beziehungen und das performative Erleben der Zugehörigkeit unter anderem durch Musik und Tanz als Basis der Identität. Es wird durch eine »alltägliche Ethnizität« (Swanson 2020: 471) charakterisiert, denn die Identität ergibt sich aus dieser schwäbischen Lebensweise im Dorf. Die Stabilität entsteht durch Solidarbeziehungen und Traditionsbewahrung, wobei die Alte Bande eine zentrale Rolle einnimmt.

Die Trilogie Baloghs steht unter dem Signum der Bewegung. Statik und Verwurzelung inszenieren die Bücher als eine Unmöglichkeit und setzen sich stattdessen für ein ewiges Unterwegssein und das Nomadische ein, womit sie beharrliche Vorstellungswelten des Dorfes in der ungarndeutschen Literatur hinterfragen. Thematisch bringt die Trilogie Menschen ebenso wie Traditionen in (Wanderungs-)Bewegungen. Auch der Text gerät in Bewegung, wenn er unterwegs ist zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen, Narration und Metanarration. All dies dient der Auflösung der Geschlossenheit von

Wertvorstellungen und betont Offenheit. Es findet in beiden Texten eine Dezentrierung des Eigenen statt, und infolgedessen kommen Hybridisierungsprozesse in den Fokus, die gleichzeitig zur Auflösung der schwäbischen Identität und des vermeintlich originären Ortes der Minderheit, des Dorfes, führen. Das rurale Milieu und die agrarische Lebensweise fallen einem Modernisierungsdrang der Jugend zum Opfer, die das Alte und Hergebrachte nicht mehr akzeptieren will, sich vielmehr gegen diese Vorstellungswelt auflehnt. Im Fokus der Imaginationen ist das Dorf als Ort der Identität, der Zu- und Zusammengehörigkeit. Mit dem Verschwinden des Dorfes und seiner Einheit und Geschlossenheit stellt sich sowohl der Trilogie von Balogh als auch dem Roman von Kollár-Klemencz vehement die Frage nach der ungarndeutschen Identität und ihrer Konstruierbarkeit.

Vorgeführt wird in den Texten zum einen die ethnozentrische Haltung der Traditionsbewahrung, in der die Gemeinschaft mit ihrer Überlieferung in Einheit lebt. Zum anderen thematisieren die Texte, dass die kulturelle Strategie der Zeitresistenz den schleichenden Wandel, die Auflösung der Welt des Dorfes, nicht aufhalten kann. Die unterschiedliche Struktur der Texte entsteht dadurch, dass die Polarisierung bei Balogh von Anfang an da ist und die zirkulierende Überlieferung nicht mehr als verbindlich betrachtet wird. Im Rahmen der Darstellung von verschiedenen Positionen von Generationen machen beide Autoren das dominante Deutungsangebot offenkundig, zeigen aber auch die Möglichkeit eines Widerspruchs auf. Während die ältere Generation, die für die Tradition und die Verfestigung des Überkommenen steht, an Ausschließung und Eingrenzung interessiert ist, vertritt die junge Generation Konzepte der Entgrenzung, die bei Balogh auch auf der Ebene der Sprache und der narrativen Gestalt präsent sind. Hier ist das Bild differenzierter, die Trilogie ist eine komplexere Bearbeitung von Möglichkeiten der Identitätskonstruktion, in der die Problematik nicht nur auf thematischer Ebene, sondern auch in der formalen Gestaltung zum Tragen kommt. Elemente der Überlieferung werden geprüft und neutralisiert, werden ohne Pathos mögliche Bestandteile einer jeweils fragmentierten und performativ entstehenden Konstruktion der Identität.

Divergierende Bildwelten ruraler Topographien beteiligen sich, wie gezeigt wurde, bei der Konstituierung und Unterminierung von Selbst- und Fremdbildern. Literarische Verdichtungsformen ländlicher Räume werden zum Experimentierfeld der Verhandlung von Erinnerung und Identität. Es geht dabei nicht allein um historische und zeitgenössische Raumbilder, sondern auch um Überlappungen erfahrener und imaginierter Ländlichkeit. Ein resümierender Blick auf vorhandene und tradierte Bildreservoir und Vorstellungswelten des Dorfes und des Ruralen zeigt, dass es dann zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem ›imaginative space‹ kommen kann, wenn Themen und narrative Praxen in Anbetracht der veränderten Bedingungen sich wandeln, wenn sie nicht immer nur erzählt, sondern »umerzählt« (Kimminich 2003: XVI. Hervorhebung im Original) werden. Dies führt zu einer Unterminierung von Sets imaginierter Bilder und diskursiver Vorgaben, die hauptsächlich in der Trilogie von Balogh erprobt und neu in Szene gesetzt werden.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict (1996): Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Aschauer, Wolfgang (1992a): Zur Produktion und Reproduktion einer Nationalität: Die Ungarndeutschen. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Aschauer, Wolfgang (1992b): »Ethnische Identität bei den Ungarndeutschen – Formen und Faktoren«, in: Gerhard Sewann (Hg.): Minderheitenfragen in Südosteuropa. München: Oldenbourg, S. 157–173.
- Assmann, Aleida (2007): »Vier Typen von Zeugenschaft«, in: Michael Elm/Gottfried Kössler (Hg. im Auftrag des Fritz Bauer Instituts): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Vermittlung, Jahrbuch zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a.M.: Campus, S. 33–51.
- Balogh, F. András (2004): »Deutschsprachige Literatur in Ungarn – deutsche oder ungarische Literatur?«, in: Frank Almai/Ulrich Fröschle (Hg.): Deutsche in Ungarn, Ungarn und Deutsche: Interdisziplinäre Zugänge. Dresden: Thelem, S. 157–179.
- Balogh, Robert (2001): Schvab evangeliom. Nagymamák orvosságos könyve [Großmutter's Arzneibuch]. Budapest: Kortárs Kiadó.
- Balogh, Robert (2004): Schvab legendariom. Álmoskönyv [Traumbuch]. Budapest: Kortárs Kiadó.
- Balogh, Robert (2007): Schvab diariom. Utolsó Schvab [Der letzte Schwabe]. Budapest: Kortárs Kiadó.
- Bausinger, Hermann (1980): »Heimat und Identität«, in: Konrad Köstlin/Hermann Bausinger (Hg.): Heimat und Identität – Probleme regionaler Kultur. Neumünster: Wachholtz, S. 9–24.
- Bechtel, Helmut Hermann (2018): Eine interkulturelle literarische Landschaft. Die Repräsentation des Fremden in der ungarndeutschen Gegenwartsliteratur. Hamburg: disserta Verlag.
- Cloke, Paul (2006): »Conceptualizing Rurality«, in: ders./Terry Madsen/Patrik Mooney (Hg.): Handbook of Rural Studies. London: Sage, S. 18–28.
- Gerner, Zsuzsanna (2003): Zur Sprache und Identität in Nadasch/Mecseknádasd. Budapest: ELTE.
- Gutjahr, Ortud (2006): »Von der Nationalkultur zur Interkulturalität. Zur literarischen Semantisierung und Differenzbestimmung kollektiver Identitätskonstrukte«, in: Maja Razbojnjkova-Frateva/Hans-Gerd Winter (Hg.): Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur. Dresden: Universitätsverlag, S. 91–122.
- Hobsbawm, Eric (1992): Die Erfindung der Tradition. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hutmacher, Fabian (2019): »Was bedeutet es *ungarndeutsch* zu sein? Identitätskonstruktionen der deutschen Minderheit in Ungarn im Wandel der Zeit und in der zeitgenössischen Literatur«, in: Ungarn-Jahrbuch: Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie 35, S. 171–190.
- Kimminich, Eva (2003): »Macht und Entmachtung der Zeichen. Einführende Betrachtungen über Individuum, Gesellschaft und Kultur«, in: dies. (Hg.): Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. X–XLI.
- Kollár-Klemencz, László (2021): Öreg Banda [Alte Bande]. Budapest: Magvető.

- Löw, Martina (2022): *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Marszalek, Magdalena (2019): »Dorf als Erinnerungsraum«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 348–356.
- Mecklenburg, Norbert (2008): *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Iudicium.
- Nell, Werner (2018): »Verschwinden und Erscheinen. Zwei Weisen der imaginären Rekonstruktion des Dörflichen«, in: Martin Ehrler/Marc Weiland (Hg.): *Topographische Leerstellen. Ästhetisierung verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften*. Bielefeld: transcript, S. 161–183.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (2019): »Literaturwissenschaft«, in: dies. (Hg.): *Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 55–61.
- Propst, Eszter (2009): »Der Fall ›ungarndeutsche Literatur‹«, in: Peter Motzan/Stefan Sienehr (Hg.): *Wahrnehmung der deutsch(sprachigen) Literatur aus Ostmittel- und Südosteuropa – ein Paradigmenwechsel? Neue Lesarten und Fallbeispiele*. München: IKGS Verlag, S. 300–315.
- Propst, Eszter (2007): »Gondolatok a magyarországi német szociális csoport reprodukciójáról«, in: *Pro Minoritate* o.Jg./Heft: Herbst-Winter, S. 179–188.
- Propst, Eszter (2015): »Heimatkonzeppte in der ungarndeutschen Literatur«, in: *Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas* 1/20, S. 47–58.
- Ritter, Alexander (2001): *Literarische Grenzüberschreitungen und philologische Grenzbeziehungen. Deutsche Minderheitenliteraturen*. München: Südostdeutsches Kulturwerk.
- Ricoeur, Paul (1988): *Zeit und Erzählung*. Bd.1. München: Fink.
- Schnell, Ralf (2000): »Minderheitenliteratur«, in: ders. (Hg.): *Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 339f.
- Sebald, Winfried Georg (1991): *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Seewann, Gerhard (2000a): »Siebenbürger Sache, Ungarndeutscher, Donauschwabe. Überlegungen zur Identitätsproblematik des Deutschtums in Südosteuropa«, in: ders. (Hg.): *Ungarndeutsche und Ethnopolitik. Ausgewählte Aufsätze*. Budapest: Osiris, S. 95–128.
- Seewann, Gerhard (2000b): »A magyarországi németek fejlődése, a nyelv és tradíciók megőrzésének lehetősége«, in: ders. (Hg.): *Ungarndeutsche und Ethnopolitik. Ausgewählte Aufsätze*. Budapest: Osiris, S. 129–135.
- Seewann, Gerhardt (2006): *Geschichte der Deutschen in Ungarn: Band 2: Von 1860–2006*. Marburg: Verlag Herder-Institut.
- Seifert, Manfred (2011/2012): »Heimat und Spätmoderne. Über Suchbewegungen nach Sicherheit angesichts von Mobilität, Migration und Globalisierung«, in: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 39, S. 199–221.
- Swanson, John C. (2020): *Fassbare Zugehörigkeit. Deutschsein im Ungarn des 20. Jahrhunderts*. Regensburg: Pustet.
- Zierden, Josef (2002): »Deutsche Frösche. Zur ›Diktatur des Dorfes‹ bei Herta Müller«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Herta Müller*. München: Text und Kritik, S. 30–38.

»Sie handeln jetzt mit Seifenblasen, wie die meisten auf der Insel«

Rollenspiel und Raumeroberung in Dörte Hansens ZUR SEE

Maren Eckart

Die meisten Menschen verbinden Inseln mit bestimmten Bildern, ungeachtet dessen, ob es sich um entlegene, exotische Archipele oder um Inseln im Nahbereich handelt. Der Spruch, »reif für die Insel« zu sein,¹ drückt die Funktion als Sehnsuchtsort und Heterotopie aus; dabei geht es weniger um den geographischen Ort als um die damit verbundene Imagination. Wer auf einer Insel aufgewachsen ist, wird ein anderes Inselbild haben als diejenigen, die dorthin reisen, um Urlaub zu machen oder die dorthin ziehen. Hansen schildert in ihrem Roman *ZUR SEE* (2022)² einen durch den Tourismus hervorgerufenen Strukturwandel, dem sich die Einheimischen einer fiktiven Nordseeinsel stellen müssen. Der literarische Handlungsraum »Insel« wird hierbei zur Konstruktion und zum Produkt performativer Präsentationen und Wahrnehmungen. Der geographisch durch das Meer begrenzte Inselraum ist in diesem Sinne als entgrenzt zu betrachten, denn er ist offen für verschiedene Zuschreibungen, und er entsteht prozessual im sozialen Zusammenspiel. Der Roman beschreibt als Krisen-Narrativ, wie tradierte soziokulturelle Inselgefüge und -identitäten durch die »Kolonisation« des Tourismus in Frage gestellt werden. Das Eiland wird zu einer Bühne, zu einem »Als-ob-Szenarium«. Im dramaturgischen sozialen Spiel zwischen Insulaner*innen und Tourist*innen³ gibt es wenig Echtheit, vielmehr wird auf verschiedenen Ebenen performativ »Insel gespielt«. Ziel des Bei-

1 Der Sänger Peter Cornelius erlangte mit diesem sprichwörtlich gewordenen Titel 1982 einen Schlagerhit (siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_gefl%C3%BCgelter_Worte/R#Reif_f%C3%BCr_die_Insel).

2 Der Titel wird fortan mit ZS abgekürzt.

3 Im Beitrag wird keine Unterscheidung zwischen Tourist*innen und Urlauber*innen gemacht. Der Begriff Urlauber*in wird in der Tourismusforschung verwendet, um Personen zu beschreiben, die aus Erholungs- oder Freizeitgründen reisen. In der Praxis werden die Begriffe Urlauber*in und Tourist*in häufig synonym benutzt, »obwohl während des Urlaubs [der rechtlich festgelegten arbeitsfreien Zeit] nicht zwangsläufig gereist werden muss und der Tourismus mehr als Urlaubsreisen umfasst« (Freyer 2018: 2670). Zur Vielfalt des Tourismus gehören Freyer zufolge konstitutive Elemente wie Zeit/Dauer, Ort/Raum sowie Motiv/Anlass der Reise (vgl. Freyer 2018: 2670).

trags ist es, die Wahrnehmungen und Funktionen des Inselraums, die sich durch den Tourismus ändern, in Interdependenz mit mehr oder weniger internalisierten Rollen und (sich selbst zugeschriebenen) Inselidentitäten zu beleuchten. In vielerlei Hinsicht handelt es sich in ZS um eine insulare »Anti-Idylle« (vgl. Amend-Söchting 2022), die abgesehen von Inselnarrativen und -imaginationen nie eine Idylle⁴ gewesen ist. Die literarische Schilderung der touristischen Aneignung einer Insel deckt sich mit Erkenntnissen der Tourismuswissenschaft, welche sich u.a. mit Konstruktionen von Identitäten des Selbst mit Wahrnehmungsmustern von Andersartigkeiten und topographischen Transformationen auseinandersetzt. Den Ausführungen zum Roman werden literaturwissenschaftliche Perspektiven zur Inselforschung unter Bezugnahme auf den interdisziplinären Forschungsbereich der Nissologie, resp. der »Island Studies«, vorangestellt.⁵ Die theoretischen Impulse stammen aus Goffmans dramaturgischer Soziologie und der Tourismuswissenschaft (u.a. MacCannell, Cohen und Hennig), insbesondere mit Ausführungen zur »inszenierten Authentizität«⁶.

Die Insel als literarisches Sujet

Die Insel ist in der Literatur seit jeher ein Topos, der sich zwischen Utopie und Dystopie bewegt; sie kann sowohl Zufluchtsort als auch Ort der Verdammnis und der Isolation sein. Der begrenzte, metaphorisch aufgeladene geographische Raum dient nicht nur als Denk- und Experimentierraum für unterschiedliche Ideen, sondern er repräsentiert diese auch;⁷ in diesem Sinne hebt Ronström hervor: »[...] ›the island‹ is constituted by the constant and wayward sliding between the physical places we call islands, and all the figures of thought that we attach to such places.« (Ronström 2021: 271)⁸ Als vom Meer umschlossene und bisweilen bedrohte oder entlegene Räume zeichnen sich Inseln durch ihre Begrenzung aus, zum Teil von geschlossenen oder semipermeablen Mikrogesellschaften bevölkert.⁹ Inseln sind Projektionsflächen, die sich als Vorstellungsbilder in Kunst und Literatur, in Werbung und ins kollektive Bewusstsein einschreiben. Ein literarisches Eiland ist daher nicht einfach ein Mikrokosmos zwischen Land und Meer oder ein Teil von Archipelen, sondern vielmehr ein Schauplatz, der als Ermöglichungsbedingung des

-
- 4 Der Idyllenbegriff ist per se eine imaginäre Konstruktion. Zum Begriff im Kontext der Landlust siehe Baumann 2018.
 - 5 Hier gibt es Überschneidungen mit topographischen Studien zum ruralen Wandel. Zu Theorien von Raumkonstruktionen siehe bspw. Wille/Hesse 2014.
 - 6 Wang (1999) unterscheidet im Kontext der Tourismusforschung zwischen objektiver, subjektiver und existentieller (aktivitätsbezogener) Authentizität.
 - 7 Siehe dazu z.B. Billig 2010.
 - 8 Vgl. Hay 2006 zur Phänomenologie von Inseln sowie Graziadei et al. 2017.
 - 9 Gutzeit (2010) betont: »Im weiten Meer der literarischen Schöpfungen bieten Inseln sich an als Ort der Rettung, als Zuflucht, als magischer Schauplatz für verborgene Schätze, Geheimnisse und Verbrechen, als Inbegriff der Einsamkeit, als Archipel der Sehnsucht, als ein Labor für Experimente, als abgeschirmter Ort der Prüfung, der Erkenntnis, der Wandlung und der Bewährung.« Entsprechend hebt auch Schneider hervor, dass Inseln seit je Katalysatoren der menschlichen Phantasie sind, »abgezielte Orte der Utopie, der Bestrafung, des Geheimnisses, Schauplätze für Schatzsuchen und Robinsonaden« (Schneider 2013: 30).

Erzählten fungiert. »The island, as a narrative scene, should not be analysed as a passive container of the action of a story, but as an element that actively shapes what happens and what we think.« (Vandermeersche/Soetaert 2012: 5) Die geographische und demographische Beschränktheit lädt – vergleichbar mit dem Topos des Dorfes – dazu ein, gesellschaftliche Themen unter die Lupe zu nehmen und experimentell zu verhandeln, denn Inseln sind keine hermetisch abgeschlossenen Orte, an denen die Zeit langsamer geht oder stillsteht.

Unter dem Terminus der »Nissopoiesis« (siehe Graziadei 2015) wird innerhalb der »Island Studies« auf die literarische Konstruktion von Inseln durch narrative Strukturen und deren ästhetische Dimensionen fokussiert, wobei es um die Frage nach der literarischen Inselerschaffung und ihrer Vereinnahmung geht (Graziadei 2015: 422). Der literarische Inselraum ist aus literaturwissenschaftlicher Perspektive interessant, da er sowohl das Setting als auch das Sujet von Erzählungen sein kann. Graziadei (2015: 425) spricht in Bezug auf Defoes ROBINSON CRUSOE von einer nissopoietischen Erschreibung, die auf die mehrfach codierte Überlappung verschiedener Raumkonstitutionen und -praktiken abzielt. Diese Perspektive lässt sich auf die Analyse anderer literarischer Inseln übertragen. Dautel und Schödel (2017) geben bspw. unter Bezugnahme auf den literarischen Diskurs innerhalb der Island Studies anschauliche Beispiele dafür; ferner diskutieren Pichler et al. (2023) und Zubarik (2015) die literarische Funktion von Inseln.¹⁰ Der literarische Inselraum dient in erster Linie nicht dazu, eine Kulisse zu sein oder ein atmosphärisches Lokalkolorit herzustellen, sondern er wird im Sinne des *spatial turn*¹¹ als ein handlungsorientierter, belebter Raum verstanden, der von den Figuren konstituiert wird und der sich prozessual wandeln kann, der also refiguriert wird. Man muss daher bei der Analyse von Inselromanen sowohl das Meer als auch die Insel als Räume verstehen, die durch Wahrnehmungen, Zuschreibungen und Konstruktionen entstehen und bei denen auch die Räume zu Aktanten werden können.

(Insel-)Tourismus als Fiktion

Da der tourismusbedingte Strukturwandel einer Nordseeinsel in ZUR SEE eine zentrale Rolle spielt, werden im Folgenden Begriffe und Perspektiven der Tourismuswissenschaft aufgegriffen, die zum Verständnis einiger der Kernkonflikte¹² im Roman beitragen. In der Tourismusforschung wird hervorgehoben, dass Orte oder Gegenden zu touristischen Räumen werden, indem Menschen sich in ihrer spezifischen Rolle als Reisende und Tourist*innen diesen Ort aneignen. Man kann hier von einer Raumeroberung sprechen. Ähnlich wie bei literarischen Fiktionen geht es im Tourismus darum, Imaginationen zu erzeugen:

10 Siehe auch Brittnacher 2017 und Wilkens et al. 2011.

11 Löw (2015) betont zum *spatial turn*: »Kurz gefasst steht der Spatial Turn für die – nun alle Disziplinen durchziehende [...] – Einsicht, dass Räume [...] soziale Produkte sind. Nicht nur in dem Sinne, dass es Professionen gibt, die diese Räume planen und gestalten, sondern auch in der herausfordernden Einsicht, dass Räume für Menschen nur dadurch zu Räumen werden, als sie als soziale Gebilde hergestellt werden müssen.«

12 Im Rahmen des Beitrages können nicht alle Themen des Romans aufgegriffen werden.

»Wie in der Literatur, im Film, in der bildenden Kunst geht es im Tourismus nicht primär um Erkenntnis, sondern wesentlich um das Erleben fiktiver Räume. [...] Die touristische Wahrnehmung ist [...] mit den Formen menschlicher Symbolproduktion verwandt: mit Kunst und Literatur, Ritual und Spiel, Film und Theater. Allerdings haben solche Parallelen ihre Grenzen. Tourismus spielt sich in der materiellen Materialität ab; als Reisende träumen wir nicht folgenlos, sondern formen immer auch die Umgebung.« (Hennig 1999: 11)

Tourismus schafft demnach fiktive Welten.¹³ Tourist*innen verlassen freiwillig ihre Alltagswelten und -zwänge, um spielerisch und mittels der Phantasie neue Erfahrungen zu machen; so ist das Bild, das sie sich von einer Insel erstellen und das, was sie selektiv sehen wollen, wichtiger als der (reale) geographische Ort an sich. In ihrer Rolle als Inseltourist*innen verhalten sich die Reisenden wiederum entsprechend gewisser Handlungsmuster. Allerdings ist ihr Agieren mehr als nur ein Spiel, denn viele empfinden Urlaub als das maskenlose, gesteigerte »wahre Leben« (vgl. Hennig 1999: 88).¹⁴ Der Inselaufenthalt stellt für die Urlauber*innen eine Alternative zum Alltag dar, die mit Erwartungen und Glücksvorstellungen verbunden ist. Durch den Tourismus findet zudem eine spezifische Raumgestaltung von Inseln statt,¹⁵ die als Raumaneignung oder Raumeroberung verstanden werden kann. Touristisches Agieren ist diesbezüglich als ein komplexer, sich stets wandelnder Akt von Performanz zu verstehen.¹⁶

»Der soziale Kosmos der Strandferien hat einen anderen Wirkungsstatus als der Alltag. Zwar besteht er aus »realen« Elementen, doch werden diese nach einer Logik der Phantasie und der Wünsche neu zusammengesetzt. So entsteht eine Welt, die in mancher Hinsicht den Charakter der Fiktion trägt. Die Kombination der Bestandteile außerhalb der gewohnten Zusammenhänge gibt ihnen einen Zug von Traum und Phantasie. Die

-
- 13 Im Unterschied zur Literatur und zum Film, die fiktive Welten schildern, wird dem Tourismus ein mangelnder Realitätssinn vorgeworfen (vgl. Hennig 1999: 56), doch auch diese Bilder sind überindividuell: »Wenn touristische Welten nach Gesetzen der Imagination und der Projektion aufgebaut werden, so drücken sich darin nicht individuelle Unzulänglichkeiten aus, sondern tief verwurzelte kollektive Bedürfnisse und Phantasien.« (Hennig 1999: 56)
- 14 »[So] hat die Insel als Hort des Ursprünglichen und Authentischen, des Paradiesähnlichen und Perfekten einen hohen Stellenwert im europäischen Imaginationsreservoir von Alteritätskonstruktionen. Um ein Erkennen der anderen geht es nicht, sondern um ein Wiederfinden der eigenen Projektionslüste. [...] Das Paradies auf Zeit ist machbar. Die Projektion ist stärker als ihr Schatten.« (Krasny 2011: 189) Larsen (2008) weist wiederum darauf hin, dass der Tourismus mit seinen Handlungspraktiken viele Alltagselemente enthält.
- 15 »Das Insuläre beginnt, sich als Erfahrungsgarant und Sinnstiftungsmuster zu etablieren. [...] Es verdichtet die Figuren von Einzigartigkeit, In-Sich-Geschlossenheit, Überschaubarkeit und Begrenztheit als Wunschreservat der Hypermoderne. Indem die Insel zum idyllischen Gegenbild zu Problemen des festen Landes aufsteigt, zeigt sie sich als bewältigbarer Raum. Die Dimensionen des Insulären sind zugleich leicht fasslich und beeindruckend. Inseln betonen ihre verdichtete Vielfalt auf engem Raum, die sich als Erlebnisressource in ihrer Ausschöpfbarkeit bestätigt. Das Insuläre ist bewältigbar. [...] Eskapismus ist insular.« (Krasny 2011: 187)
- 16 »Tourism is a process which involves the ongoing (re)construction of praxis and space in shared contexts.« (Edensor 2001: 61)

Orte und ihre Wahrnehmung sind durch die Bedürfnisse der Reisenden überformt.«
(Hennig 1999: 32)

Hostniker (2023: 132)¹⁷ weist darauf hin, dass sowohl Raum als auch Identität nicht gegeben sind, sondern sozial hergestellt werden und daher als performative Prozesse anzusehen sind. Zum Konstruktionscharakter führt Hennig weiter aus:

»Die touristische Wahrnehmung liefert kein ›realistisches‹ Bild der besuchten Gebiete. Sie konstruiert eigene Erfahrungsräume, die wesentlich durch Phantasie und Projektion geformt werden. Natur und Kultur, Ökonomie und Lebensgewohnheiten des Reiselandes gehen in die Wahrnehmung nur als *Elemente unter anderen* ein. [...] Die Eindrücke des touristischen Erlebens *oszillieren* in eigentümlicher Weise zwischen den Bereichen, die wir als real bzw. *fiktiv* bezeichnen.« (Hennig 1999: 54)

Tourist*innen befinden sich somit in zwei Welten, nämlich in der konkret verorteten, materiellen, körperlich erfahrbaren Welt und in der imaginierten, selektiv wahrgenommenen Urlaubswelt.¹⁸ Beim touristischen Erleben geht es nur in geringem Maß um die Beschäftigung mit anderen Wirklichkeiten; man sucht vielmehr die sinnliche Erfahrung imaginärer Welten (vgl. Hennig 1999: 55). Diese Seiten des Tourismus kommen auch in Hansens Roman zum Tragen.

Das touristische Spiel mit Authentizität

Soziologische Vorstellungen von der Alltagsinteraktion als Schauspiel gehen auf Goffman (1959) zurück, der zwischen »Frontstage« und »Backstage« unterscheidet, d.h. im sozialen Miteinander »auf der Bühne« spielen Menschen Rollen, während sie unbeobachtet hinter der Bühne ihre Masken fallen lassen. Bei Goffmans Konzept setzt dieses Verhalten ein mehr oder weniger bewusstes Agieren voraus. Es ist in erster Linie MacCannells Werk *THE TOURIST* (1989, zuerst 1976) zu verdanken, dass Goffmans Theorie in der Tourismusforschung Fuß gefasst und seitdem rege diskutiert worden ist.¹⁹ MacCannell hebt vor allem die Suche der Tourist*innen nach Authentizität hervor, spricht aber davon, dass diese häufig eine »Staged Authenticity« (inszenierte Authentizität) erleben und nur selten hinter die Kulissen (Backstage) blicken können (MacCannell 1989: 91–107).²⁰ Unter Bezug auf Goffman erstellt MacCannell (1989: 101f.) sechs verschiedene

17 Siehe auch Wille (2014). Tourist*innen stellen laut Hennig Erfahrungsräume eigener Art her: » – halb-imaginäre Welten, in denen das Altertümliche, Pittoreske, Idyllische, Kunst und Kultur und ›unberührte Natur‹ besonders hervortreten. Sie bleiben außerhalb der Sphäre des gewöhnlichen Lebens – auch dann, wenn die Urlauber sich an den Bewohnern des Reiselandes und deren Lebensumständen interessiert zeigen.« (Hennig 1999: 41f.)

18 »Wir reisen in der wirklichen und der imaginären Welt zugleich, wenn wir als Touristen unterwegs sind.« (Hennig 1999: 96)

19 Zu Performanz und zu gespielten Regionen siehe Hostniker (2023).

20 »For MacCannell, the reason why tourists seek authenticity is a structured one; it is the inauthenticity and alienation of modernity that motivate tourists to search for authentic experiences elsewhere.« (Wang 2002: 44)

»stage«-Konzepte des touristischen Erlebens, die von Frontstage bis Backstage reichen. Auch in Hansens Roman gibt es verschiedene Grade an »Staging«. Allerdings richtet sich der Fokus mit wechselnder Erzählperspektive mehr auf die Einheimischen als auf die Tourist*innen. Außer dem bewussten Handeln beeinflussen laut Edensor weitere Faktoren wie »unreflexive, habitual, unintentional enaction« (Edensor 2001: 60) das Verhalten und Auftreten der Tourist*innen. Im Gegensatz zu MacConnell betont Cohen, dass Authentizität als ein sozial konstruiertes Konzept dynamisch bzw. verhandelbar sei (Cohen 1988: 374).²¹ Betrachtet man Reisen und Tourismus als Konstruktionen, so sind diese prozessual mit sozialen Zuschreibungen und Positionierungen verbunden. Kolland spricht diesbezüglich von einer unverändert bleibenden »natürlichen Kapazität«, die bspw. ein Inkapfad haben kann, während dieser Pfad seine »perzeptuelle Kapazität« ändert, wenn sich viele Menschen auf ihm bewegen (Kolland 2006: 248). Ähnliches lässt sich über die fiktive Nordseeinsel in ZS sagen; die Insel wird durch die verschiedenen Akteure zum sozial konstruierten Handlungsraum. Der Alltagsraum der Inselbewohner*innen und der Illusionsraum der Tourist*innen ist jedoch nicht deckungsgleich, wodurch Interessenkonflikte vorprogrammiert sind.²² Das Interagieren zwischen Einheimischen und Tourist*innen ist, wie bereits betont, als Rollenspiel mit unterschiedlichen Graden von Authentizität bzw. Internalisierung zu betrachten. Edensor (2001: 699) spricht von »performing cultures, performing ›otherness«.²³ Die den Reisenden vorgeführte »authentische« Kultur der Einheimischen ist manchmal nur noch ein Kommerzprodukt (Hennig 1999: 143), und »[d]ie Suche nach dem Unverfälschten endet häufig im Paradox der ›inszenierten Authentizität« (Hennig 1999: 170). Aber auch Urlauber*innen sind Teil dieses Spiels, in dem sie in einer unspezifischen touristischen Masse entindividualisierte Rollen einnehmen,²⁴ die sie in einem unvoreilhaftem Licht erscheinen lassen, was auch im Roman deutlich zu Tage tritt. Ob gewollt oder nicht, besteht ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis zwischen Sesshaften und Tourist*innen. Der touristische Blick (siehe Urry/Larsen 2011) ist daher ebenso von Bedeutung wie die gegenseitige Wahrnehmung und der Blick aufeinander.²⁵ In der Analyse des Romans wird auf die Funktion des gegenseitig abwertenden Betrachtens eingegangen.

-
- 21 Allerdings räumt MacCannell ein, dass nicht alle Tourist*innen nach Authentizität suchen würden (MacCannell 2011, Abschnitt: Authenticity Today, E-Book ohne Seitenangabe). Wang fasst Cohens Sichtweise wie folgt zusammen: »Authenticity is seen as a product of social or cultural construction rather than an objective attribute of reality out there, waiting to be unearthed and cognized.« (Wang 2002: 44)
- 22 »Fremd bleiben TouristInnen schon deshalb, weil sie sich in ihren Motiven, Interessen und Erwartungen von den Einheimischen unterscheiden. Während erstere das Außeralltägliche suchen, leben letztere im Alltäglichen.« (Kolland 2006: 247)
- 23 Einheimische inszenieren bspw. Authentizität bei der Vorführung folkloristischer Tänze.
- 24 »[...] [T]ourist space is also (re)produced by tourists, who perform diverse meanings about symbolic places, dramatizing their allegiance to places and kinds of action. For tourist performance maps out individual and group identities, and alludes to imagined geographies of which the stage may be part.« (Edensor 2001: 71)
- 25 »[T]he local gaze is based on a [...] complex, two-sided picture, where both the tourist and local gazes exist, affecting and feeding each other, resulting in what is termed ›the mutual gaze«.« (Maoz 2006: 222)

Auch die Perspektive des postmodernen Tourismus spielt zum Verständnis des Romans eine Rolle. Postmoderne Urlauber*innen sind sich des fingierten Spiels mit der Authentizität bewusst und amüsieren sich darüber (vgl. Feifer 1985). Die Sehnsucht nach Authentizität ist hier kein zwangsläufiges Kriterium mehr für Tourismus; es kann eine nebenrangige Teilkomponente oder irrelevant sein, wenn Tourist*innen sich in erster Linie nach Erholung, Spiel und Amüsement sehnen. Der simulierte »Wirklichkeitsfake« gilt hier als unproblematisch. In diesem Sinne schreibt Cohen: »post-tourists« [...] tend to engage more readily in the playful enjoyment of explicitly contrived attractions rather than a serious quest or authenticity« (Cohen 2002: 545). Das dramaturgische Spiel zwischen Einheimischen und Urlauber*innen mit unterschiedlichen Graden an Inszeniertheit auf der Bühne des Inselraums ist eines der zentralen Themen in ZS, wie im Folgenden gezeigt wird.²⁶

Das Setting in ZUR SEE

Hansens Roman spielt im zeitlichen Rahmen eines Jahres auf einer namenlosen und ungenau lokalisierten deutschen Nordseeinsel. Das unspezifische Setting an einem im deutschsprachigen Kontext nicht allzu weit entfernten Ort, der mit einer Fähre einfach zu erreichen ist und dem kein exotisches Flair wie das einer isolierten Südseeinsel anhaftet, spielt insofern eine Rolle, als sich Themen wie Strukturwandel und insulare Gentrifizierung durch Tourismus auf nahezu alle Nordseeinseln beziehen können. Zudem besteht für viele Leser*innen ein gewisser Wiedererkennungswert.²⁷ Amend-Söchting (2022) weist darauf hin, dass es sich bei der No-Name-Nordsee-Insel um eine Synthese aus vielen Nordsee-Inseln handelt, »in der Merkmale verschiedener Vorbilder, abhängig vom Kenntnisstand der Lesenden, auszumachen sind«. Die Verortung im Nordseeraum ist auch deshalb interessant, da sie den Roman in den Kontext der (Anti-)Heimattromane der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur stellt.²⁸ Im Mittelpunkt des Romans steht die Familie Sander, ein traditioneller »Inseladel«, in dem die Männer seit Generationen zur See²⁹ fahren. Die Vorzeigefassade ihres prächtigen Friesenhauses und der imponierende Zaun aus Walknochen demonstriert Traditionsbewusstsein und raum-zeitliche Stabilität, aber hinter der Fassade bröckelt die scheinbar heile Welt. Zur Familie gehören die Eltern Hanne und Jens sowie die erwachsenen Kinder Ryckmer, Eske und Henrik; darüber hinaus geht es auch um andere Inselbewohner*innen. So gut wie alle – mit Ausnahme von Henrik, dem naturverbundenen, barfußigen Treibguckkünstler,

26 In Anlehnung an Goffmans Theatermetaphorik wird fortan bei der Analyse ohne Problematisierung des Authentizitätsbegriffes von mehr oder weniger internalisierten Rollen gesprochen.

27 Dieser Wiedererkennungswert bei Nordseurlaub*innen hat vermutlich zum Verkaufserfolg des Romans beigetragen.

28 Zur Dekonstruktion von Landidylle in Hansens Romanen ALTES LAND und MITTAGSSTUNDE siehe Eckart 2023.

29 Der Titel des Romans markiert diese alte Inselidentität.

dessen Gedanken man nicht kennen lernt,³⁰ – kämpfen mit ihrer Identität, unter anderem mit transgenerational vererbten Rollen und Selbstinszenierungen, bei denen sie sich irgendwann selbst verloren haben. Im Roman brechen die Identitätskonstruktionen in sich zusammen (bspw. als Kapitän oder als wartende Ehefrau eines Seemanns): »Nichts hat je gepasst bei ihnen: die Kinder und die Seefahrt nicht zu Jens, das Warten nicht zu ihr [Hanne]. Sie haben es nur viel zu spät gemerkt.« (ZS 186) Es fehlt den Figuren größtenteils die Verinnerlichung ihrer Rollen³¹ und damit auch das Sinngefühl. Nahezu schablonenhaft verkörpern die Insulaner*innen im Roman Typen bzw. Grade der Anpassung an den Strukturwandel. Das Inselleben besteht aus der Urlaubswelt der Tourist*innen und aus der Alltagswelt der Einheimischen, darüber hinaus prägen Hinzugezogene den Raum auf ihre Art und Weise. In diesem Sinne wird die Insel als sozialer Raum relational und performativ konstruiert. Hier stellt sich zugleich die Frage nach der »Agency«, nach der Handlungs- und Wirkmacht der Figuren über den Raum und der Agency des Nordsee- und Inselraums für das Erzählte und in Bezug auf die Figuren.³² Im Roman sind die Interaktionen zwischen Einheimischen und Urlauber*innen eine Gradwanderung zwischen Front- und Backstage, zwischen internalisierter Rolle und Rollendistanz. Die Insel wird zur Bühne, auf der dieses Spiel gespielt wird. Die Einheimischen leben dabei bis zum Wendepunkt der Handlung, dem Stranden des toten Wals, häufig als »eigene Inseln« nebeneinanderher. Die mangelnden Dialoge im Roman unterstreichen die Vereinzelung.

Die Insel als Perzeptions- und Handlungsraum

Sowohl die Insel als auch das Meer sind in ZS keine homogenen Gebilde, sondern bestehen aus einer Vielzahl von Raumtypen, je nach Funktionalisierung und Wahrnehmung. Zum Inseltableau gehören gewisse Konstanten, die gleichbleiben, wie die mitunter bedrohlichen Naturgewalten; Stürme kommen und gehen (vgl. ebd.: 199), und die

30 Henrik Sander bleibt ein »naives Inselkind«. Er hat als einziger im Konfirmationsalter die Insel noch nie verlassen und ruht als Erwachsener künstlerisch kreativ und zufrieden in seiner Identität mit dem Strand als Lebensraum. »Er brauchte nichts und niemanden, er hatte alles.« (ZS 211)

31 Es geht im Roman über die Thematik des Tourismus hinaus um Inselidentitäten, die durch Erzählungen tradiert und befestigt werden und bei denen der Nordsee- und der Inselraum eine zentrale Rolle spielen: »Auf allen Inseln gibt es einen, der die Sagen kennt, die alten und neuen Mythen [...] Auf dieser Insel ist es Ryckmer Sander [...].« (ZS 16f.)

32 Die Insel übt eine eigene Wirkkraft auf ihre Bewohner*innen aus. »Es gibt auf einer Insel eigene Naturgesetze, eine andere Art der Schwerkraft und der Anziehung vielleicht. Gezeitenströme, die noch nicht verstanden werden« (ZS 18), und so formt die Natur die Menschen: »Für einen Mann, der nicht getröstet werden will, ist eine Nordseemole der ideale Ort. Der Ostwind meißelt ihn, als wolle er an seinen Kern.« (Ebd.: 115f.) Im Roman wird die Nordsee mit ihren brausenden, todbringenden Stürmen in der Wahrnehmung einiger der Figuren anthropomorphisiert bzw. als ein Lebewesen empfunden: »Die Nordsee hat in einer Nacht schon Tausende geschluckt, wenn sie in Form war. Oder außer sich, wer weiß das? Ob sie Komplizen oder Feinde sind, der Sturm, die See. Vielleicht schlägt sie auch um sich, außer sich vor Wut, ihr Fell von scharfen Böen aufgerissen ein Tier, das man gequält hat, bis es böse wurde. Der Sturm lässt morden, und die See macht seine Drecksarbeit, vielleicht ist es auch so.« (Ebd.: 101)

durch sie entstehenden Schäden lassen sich meistens bewältigen (vgl. ebd.: 102). Der Inselraum ist symbolisch und wirkmächtig (im Sinne von Agency) aufgeladen, wie das Beispiel des Kirchengebäudes veranschaulicht: »Es ist auch dieser Ort, der etwas mit den Leuten macht. Kein Mensch kann ungerührt in einer Inselkirche sitzen, die siebenhundert Jahre lang den Stürmen standgehalten hat, den schwersten Fluten« (ebd.: 25). Im Roman wird explizit auf unterschiedliche Inselbilder hingewiesen, die zu Parallelwelten führen. Dies hängt auch mit der Erzählperspektive zusammen, denn durch die stets wechselnde, kaleidoskopartige Fokalisierung folgt man als Leser*in den Wahrnehmungen der unterschiedlichen Figuren, statt eine einzige »Wahrheit« vermittelt zu bekommen. Der Raum fungiert dabei im Sinne eines performativen »Doing Island«. Während die Insel für die Einheimischen ein alltagspraktischer Herkunfts- und Erfahrungsraum ist, stellt sie für Tourist*innen den Sehnsuchts- und Illusionsort dar, an dem »Urlaub gespielt« wird. Die Urlaubsaktivitäten schaffen wiederum als soziales Handeln eigene Räume und stellen somit eine Raumanneignung dar. Im Roman wird auf verschiedene Urlaubertypen hingewiesen, zu denen Wolkenmaler, Nacktbader, Muschelsucher, Wellenreiter und Ausgebrannte (vgl. ebd.: 21) zählen; ihnen gemeinsam ist, dass die Insel als Zufluchtsort ihre Leiden heilen soll. Die Heilkraft der Insel ist hier eine Art von Agency, die dem Naturraum zugeschrieben wird:

»Alle Inseln ziehen Menschen an, die Wunden haben, Ausschläge auf Haut und Seele. Die nicht mehr richtig atmen können oder nicht mehr glauben, die verlassen wurden oder jemanden verlassen haben. Und die See soll es dann richten, und der Wind soll pusten, bis es nicht mehr wehtut.« (Ebd.: 21)

Die Urlauber*innen entdecken raumerobernd sogar Teile der Insel, die Einheimische nicht wahrgenommen oder erlebt haben:

»Und trotzdem fragte sich Ryckmer, ob sie wirklich auf derselben Insel waren. Für Helena [eine Urlauberin] ist sie ein *Kraftort* und ein *Sehnsuchtsort*, wo sie frei atmen kann, wo alle Wunden heilen. Und sie kennt Orte auf der Insel, an denen er noch nie gewesen ist.« (Ebd.: 217)

In ZS wird vor allem die dunkle Seite des Strukturwandels durch den Tourismus verdeutlicht. Bei der touristischen Bemächtigung der Insel wird von Personen, die in dieser Branche tätig sind, sogar die Perspektive ausgeklammert, dass der Illusionsraum auch ein Wirklichkeitsraum der Einheimischen ist. »Es kommt ihm [dem jungen Beach-Barista, der allen guten Urlaub wünscht] gar nicht in den Sinn, dass auf der Insel auch noch Menschen leben, die einen Alltag haben.« (Ebd.: 53)

Mehrfach wird im Roman auf die Härte des traditionellen Insellebens verwiesen, ehe diese zum touristischen Illusionsraum wurde. Aber auch die Einheimischen erschaffen Narrative, mit denen sie ihre eigene Inselidentität konstruieren (wie das ikonische Bild der geduldig am Meer wartenden Seemannsfrau, vgl. ebd.: 171f.) und die sie, wie Hanne Sander, mit prächtigen Trachten und Traditionen manifestieren. »Als wäre das, was sie die Blütezeit der Insel nennt, nicht seit Jahrzehnten vorbei. Als hätte es auf dieser Insel je geblüht.« (ZS 103) Die Bindung der Insulaner an ihrem Heimatort gleicht einer toxischen

Beziehung oder einer Hassliebe, von der man sich nicht befreien kann. »Man sollte meinen, dass ein Mensch das Weite sucht, wenn er auf einer Insel aufgewachsen ist. Dass er, sobald er flüchten kann, den kleinen Brocken Land verlässt, der da halb abgesoffen in der Nordsee liegt. Was hat er da verloren?« (Ebd.: 18) Ungeachtet der schweren Lebensbedingungen (vgl. ebd.: 18) können sich die Eiländer*innen nicht von ihrem Herkunftsort befreien. »Der Mensch, der hier geboren ist, kehrt irgendwann zurück. Lebendig oder tot, egal, wie weit er segelt und wie lange er verschwunden bleibt, so lautet ein Gesetz der Insel.« (Ebd.: 19) Die Insel übt mit anderen Worten eine spezielle Wirkmacht auf die Einheimischen aus, die anders ist als die Wahrnehmung der Insel aus Perspektive der Zugereisten. Die perzeptuelle Konzeption der Insel wandelt sich jedoch auch für die Insulaner*innen sich im Zuge des Tourismus: »[...] Hanne hängt an diesem Brocken Land, sie weiß nur manchmal nicht mehr, ob dies noch ihre Insel ist.« (Ebd.: 21) Sogar der anscheinend statische geographische Raum unterliegt Veränderungen. Auf dem Driftland, auf dem Jens Sander lange Zeit eremitisch als Vogelwart lebt und das von ihm heterotopisch funktionalisiert wird, häufen sich die Zeichen der Umweltverschmutzung (ebd.: 70). Der auf der Insel angeschwemmte tote Wal, ein unübersehbares Monstrum des Meeres, symbolisiert im Roman das Ende der alten Welt: So wie Specklager für Specklager mühsam vom Tierskelett abgetragen und entsorgt wird, so befreien sich einige der Romanfiguren von ihren alten Rollen. Es kommt zur Neuorientierung und zu einer gewandelten Selbstverortung; bei aller Wortkargheit nähert sich das Ehepaar Jens und Hanne Sander wieder einander an oder sie definieren sich neu, wie Ryckmer Sander, der vom alkoholisierten Seemann (ernüchtert) zum Seebestatter³³ wird.

Das Meer als Perzeptions- und Handlungsraum

Zunächst wird im Roman der Eindruck erweckt, die Nordsee sei ein über die Zeit statischer und identitätsstiftender Raum, denn das Meer steht ungeachtet des stetigen Wechselspiels der Naturgewalten in einer vom Fischfang abhängigen Gesellschaft für Kontinuität und garantiert den Lebensunterhalt,³⁴ aber auch das Meer ist in ZS ein Raum mit unterschiedlichen Funktionen.³⁵ Hansen weist explizit auf den Konstruktionscharakter des Nordseeraums hin: »Es scheint, als hätten diese Zugezogenen zur See ein anderes Verhältnis als die Inselleute.« (ZS 214)

33 Die Berufswahl symbolisiert, dass viele alte Traditionen (wie Begräbnisse) und womöglich die Insulaner*innen selbst dem Tod geweiht sind und zu Grabe getragen werden, auch wenn es sich vornehmlich um Seebestattungen von »Möchtegern-Insulaner*innen« handelt.

34 »Die See versorgt und hat genug für alle.« (ZS 231)

35 Die Affinität zum Meer besteht bei Eske darin, dass sie zu allen Jahreszeiten unbekleidet im Meer schwimmt, was als eine Art Raumeroberung betrachtet werden kann; Henrik hat als »Naturmensch« einen engen Bezug zum Meer. »Sobald er schwimmen konnte, fing er an zu tauchen, suchte Algen oder Muscheln, war in seinem Element« (ZS 95); Eske erkennt irgendwann, dass Henrik sozusagen sein eigenes Kunstwerk mit dem Titel: »Junge, der zum Strand geht« (ebd.: 90) ist. Ihr Bruder findet in nahezu symbiotischer Verbundenheit seinen Tod in der Nordsee, die ihn mit sich zieht.

Die alteingesessenen Inselbewohner*innen leben im Bewusstsein der Gefahren des Meeres. Die Nordsee wird anthropomorphisierend mit einer Mutter verglichen: »Und alle wissen, dass die See nicht gut ist oder böse, sondern beides, eine unberechenbare Mutter, die man liebt und fürchtet« (ebd.: 157), und die Angst vor der »weißen Wand« (ebd.: 97) ist bei den Insulaner*innen ebenso gegenwärtig wie die Erinnerung an todbringende historische Sturmfluten (ebd.: 101).³⁶ Der Naturraum des Meeres mit der Agency, unkontrollierbar und zerstörerisch wirken zu können, ist für die Einheimischen eine Art fluides Mnemotop.³⁷ Man fürchtet den Meeresraum in Erinnerung an historische Sturmfluten und Orkane, und man konstruiert und tradiert den Raum durch Narrative:

»Weil sich die Völker an der See wahrscheinlich alle vor den gleichen Dingen fürchten und an die gleichen Dinge glauben. Überall erzählen sie sich von versunkenen Städten und von Meeresungeheuern, von den Wiedergängern der Ertrunkenen, von Geisterschiffen und von Kindern, die man aus der Tiefe holt.« (Ebd.: 157)

Für die Inselgäste werden selbst die gefahrbringenden Naturgewalten zu einem Urlaubserlebnis: »Die Nordsee ist für sie ein Freizeitpark mit Fahrgeschäften. Sie glauben, alles sei gebucht: Gezeiten, Nebel, Strömungen und Sturm, sogar die Seenotrettung, all inclusive. Das Einzige, was sie kuriert, ist eine kleine Dosis Todesangst.« (Ebd.: 94) Personen von außerhalb bzw. neu Hinzugezogene (»Hobbykapitäne, Seglerinnen und Kreuzfahrtfreunde«, ebd.: 214) wählen Seebestattungen, während Insulaner*innen ein festes Grab bevorzugen: »Die letzte Hoffnung war ein Grab mit einem Stein auf ihrem Inselfriedhof.«³⁸ Das Beispiel der Seebestattungen signalisiert eine Affinität der Urlauber*innen und der Zugezogenen zum Meer, die derart bei den Einheimischen nicht besteht. Die Seebestattungen sind keine Umkehrung einer kulturellen Praxis, sondern vielmehr eine neue Art der Raumeroberung. Gegen Ende des Romans wird darauf hingewiesen, dass allmählich auch Insulaner*innen diese neue Tradition annehmen: »Klara war die erste Inselfrau seit langer Zeit, die sich auf See bestatten ließ.« (Ebd.: 214) Zu den neuen raumerobernden Ritualen der Zugereisten, die eine Verbundenheit mit der Nordsee ausdrücken, gehören auch Taufen mit Meerwasser am Strand bzw. im Meer (vgl. ebd.: 219f.).

Einheimische unter sich (Backstage)

Auf der vom Tourismus kolonialisierten Nordseeinsel ist der (Zeit-)Raum begrenzt, in dem Einheimische unter sich bleiben können. Schon zu Beginn des Romans wird hervorgehoben, dass es für die Insulaner*innen wenige Rückzugsorte vor den Tourist*in-

36 »Die Nordsee hat in einer Nacht schon Tausende geschluckt, wenn sie in Form war. Oder außer sich, wer weiß das?« (Ebd.: 101)

37 Pethes definiert Mnemotope als »Landschaften oder Stadträume, die entweder als ganze oder hinsichtlich einzelner Bestandteile den identitätsstiftenden Vergangenheitsbezug einer Gruppe oder Kultur sichtbar machen bzw. zu etablieren und aufrechtzuerhalten helfen« (Pethes 2015: 196).

38 Entsprechend heißt es an anderer Stelle, dass die meisten Leute aus den alten Kapitänsfamilien eine Seebestattung wie der Teufel das Weihwasser fürchteten (ZS 214).

nen gibt. Es lässt sich kaum noch zwischen Front- und Backstage unterscheiden. »Es gibt auf einer Insel kein Geheimnis.« (Ebd.: 13) Die Insel ist mit seinen dem Tourismus angepassten Läden und ihren den Urlauber*innen preisgegeben Stränden längst zu einer Ferienkulisse geworden (vgl. ebd.: 15). Matthias Lehmann joggt raumerobernd frühmorgens als Privatperson, »ehe die Fremden kommen« (ZS 24) und ehe er in seine Rolle als Inselpastor schlüpft. Die Frei- oder Zwischenräume, die den Einheimischen als Backstage verbleiben, werden als »Leben in den Rändern« (ebd.: 23) bezeichnet.³⁹ Es bezieht sich auf die Tageszeiten und die Orte, an denen man die Insel für sich haben kann:

»Man muss, wenn man auf einer Insel leben will, die Tagesränder suchen. Die Dämmerzeiten zwischen Tag und Nacht, die frühen Nebelmorgen und die späten Regennachmittage. Man muss am Strand, beim Bäcker und im Supermarkt gewesen sein, bevor die erste Fähre mit den Bustouristen und den Fahrradfahrern kommt. Und man muss warten, bis die Abendfähre weg ist, wenn man allein auf einem Inseldorf stehen will.« (Ebd.: 23)

Allerdings schrumpft das Leben in den Rändern zunehmend. Der (Selbstbewahrungs-)Raum, der den Einheimischen vorbehalten war, fällt dem Tourismus zum Opfer. Der Blick von außen durchdringt alles; geheime Orte und privates Kulturgut werden in sozialen Medien verbreitet, und diese Raumeroberung scheint grenzenlos zu sein:

»Balancieren an den Rändern, aber dort sind sie [die Einheimischen] jetzt auch nicht mehr für sich, seit es die Inselblogger gibt. Sie heißen *Sandmann*, *Dünenfräulein* oder *Nordseestern*, machen Werbung für Hotels, Cafés und Läden und graben für ihre Follower Geheimtipps aus und verraten die letzten stillen Dünen und versteckten Inselpfade, die alte Punsch- und Sirupbrotrezepte und die besten Brombeerplätze.« (Ebd.: 239f.)

Die verbleibenden »Ränder« der Einheimischen sind nicht nur an Orte gebunden, sondern auch temporär. Der Inselraum ist zu bestimmten Jahreszeiten ein anderer. Die Zeit zwischen den Neujahrsfeiertagen und der Biike im Februar ist eine Zeit des Atemschöpfens im Backstage, ehe es mit dem Tourismus weiter geht, und in der man meint, Handlungsmacht zu haben: »Sie leben so, als wäre dies jetzt wieder ihre Insel.« (Ebd.: 135) Auch dies ist eine Art der Zurechtlegung, der Wahrnehmung oder der Raumeroberung, wie so gut wie alles im Roman. Dass die Insulaner*innen je nach Saison unterschiedliche Rollen einnehmen, zeigt sich mit aller Deutlichkeit bei Hanne Sander. Diese empfindet allerdings die touristenfreie Zeit, in der sie keine Pensionswirtin sein kann, eher negativ (siehe unten). Die vielen Rückblicke im Roman bestätigen ebenfalls, dass das harte Insel- und Seefahrerleben, bei dem man nicht im Dienstleistungssektor tätig war (vgl. ebd.: 18), keineswegs für alle Einheimischen besser als die Gegenwart war, auch wenn sich viele einfacher mit ihren tradierten Rollen identifizieren konnten. Vielmehr geht aus

39 »Er [Pastor Lehmann] ist um diese Zeit [bei Sonnenaufgang] ein freier Mensch in Brandungszone.« (ZS 38)

den unterschiedlichen Wahrnehmungen der Romanfiguren hervor, dass die Insel niemals so gewesen war, wie sie in den Geschichten zurechtgelegt wird, ob mit oder ohne Tourist*innen.

Einheimische: Grade des inszenierten Rollenspiels (Frontstage)

Im Roman werden unterschiedliche Perspektiven der Insulaner*innen demonstriert, auf den Tourismus zu reagieren; diese reichen von Abwehr und dem Denken in Binäritäten über die resignierte Akzeptanz bis zur Anpassung und Selbstverleugnung.⁴⁰ Die verschiedenen Grade der Anpassung bzw. die Strategien, mit dem Tourismus umzugehen, werden anhand von einigen Beispielen gezeigt.⁴¹

Henri Brix, der statt wie seine Vorfahren zur See zu fahren Kutschentourismus betreibt, hat sich pragmatisch den neuen Bedingungen angepasst. Er bereut es nicht, dem anstrengenden Fischfang nicht länger nachgehen zu müssen (vgl. ebd.: 190), dennoch empfindet er seine Tätigkeit als eine Art von Seelenverkauf. Das ehemalige harte, aber freie Seefahrerleben wird einer abhängigen Unterwerfung gegenübergestellt auf Kosten der herkömmlichen internalisierten Rolle bzw. der Identität als Insulaner.

»[...] [A]bends trinkt man auf der Mole noch ein Bier und spült mit dem letzten Schluck die Tageskränkungen hinunter. Schickt der Fähre, die am Horizont verschwindet, ein paar leise Flüche hinterher. Die Gesetze der Gekränkten gelten wohl auf allen Inseln: nie zu freundlich zu sein. Nicht lächeln. Nicht mit ihnen plaudern. Ihre Fragen höchstens einsilbig beantworten. Weil man die Hand, die einen füttert, nicht noch küssen muss.« (Ebd.: 191)

Brix hat mit anderen Worten einen hohen Preis, nämlich seine Selbstachtung und Würde, für ein weniger anstrengendes Leben bezahlt.

Im Unterschied zu anderen Inselbewohner*innen wehrt sich Eske Sander konsequent gegen den Strukturwandel. »Eske spielt so ein Spiel ihr Leben lang: auf dieser Insel leben, ohne mit Touristen in Kontakt zu kommen. Aber sie wütet nicht mehr gegen sie.« (Ebd.: 191f.) Sie denkt in Binärkategorien (Insulaner*innen versus Tourist*innen), lebt auf dem Festland, aber kehrt aus Heimweh immer wieder zur Insel zurück. Hier kann man von einer multilokalen Lebensführung sprechen.⁴² Bezeichnend für ihren Lokal-

40 Eine weitere Folge des Tourismus ist die Gentrifizierung der Insel. Einheimische mit Niedrigeinkommen, bspw. im Pflegebereich, sind gezwungen, auf dem Festland zu leben. »Und trotzdem wollen alle weg von hier, weil sie von dem, was sie im Heim verdienen, kaum noch leben können auf der Insel. Sie finden keine Wohnungen, weil jedes Zimmer, jedes Haus und jeder Schuppen für viel Geld vermietet wird. Ein paar Pflegekräfte pendeln, wohnen auf dem Festland, aber lange hält man es nicht aus mit Schichtdiensten und einer Fähre, die bei Sturm nicht fahren kann.« (ZS 233)

41 Es wird im Rahmen des Beitrages darauf verzichtet, alle Typen der Anpassung eingehend zu beschreiben.

42 Auch Katrin Lehmann wählt zum Verdruss ihres Mannes, zwischen der Insel und dem Festland hin- und herzu pendeln.

patriotismus engagiert Eske sich an einer Fakultät für die Erhaltung der Sprache.⁴³ Ihr Kampf, sich ein Stückchen Inselidentität⁴⁴ zu erhalten, zeigt sich auch darin, dass sie ihre Sprache den Tourist*innen nicht preisgegeben möchte, während alles andere der touristischen Kolonisation anheimgefallen ist:

»Sie hält den Mund, wenn sie mit Inselleuten spricht und sich ein Unbekannter nähert, weil sie zumindest ihre Sprache noch für sich behalten will, nicht sich noch ihren Wortschatz mit Fremden teilen. Alles andere haben sie ja schon, die Badestrände und die Promenade und die vielen alten Giebelhäuser, selbst die Feste.« (Ebd.: 240)

In ZS wird im Unterschied zu Hansens vorhergehenden Romanen kein Dialekt verwendet – er bleibt im Sinne von Eskes Denken eine Leerstelle. Die Sprachverweigerung macht den Dialekt zu einem Raum der Selbstbewahrung, der der Raumeroberung der Tourist*innen gegenübergestellt wird. Auch das postmoderne Spiel des Inseltourismus ohne Anspruch auf Authentizität ist in Eskes Augen ein Verrat oder »Fake« (siehe unten zum Hafenfest). Sie empfindet die Anpassung ihrer Mutter Hanne an den Tourismus als »Prostitution«, wenn diese eine Ferienvermietung betreibt, und macht ihr den Vorwurf eines unaufrichtigen Rollenspiels im Umgang mit Urlauber*innen:

»Sie gab ihr lange das Gefühl, ein schmutziges Gewerbe zu betreiben, als wäre eine Ferienpension nur eine Art Bordell, wo man Verkehr mit Fremden hat, wie sie es einmal nannte, als Hanne Sommergäste hatte und sie in den Semesterferien nach Hause kam. Sie unterstellte ihrer Mutter Katzenfreundlichkeit und nahm ihr das Fraternisieren mit den ›Feinden‹ übel. Bis heute glaubt sie nicht, dass Hanne, wenn sie Gäste hatte, echt war.« (Ebd.: 192)

Das in Eskes Augen als inszeniert empfundene Rollenverhalten ihrer Mutter als freundlich-zuvorkommende Pensionswirtin (ebd.: 160) führt bei Eske zu einem misanthropischen Misstrauen gegenüber jeglicher menschlichen Interaktion (vgl. ebd.: 160). Hanne Sander hingegen empfindet zumindest am alten Inseltourismus Freude und fühlt sich in ihrer Rolle wohl, mit der sie sich identifizieren kann. Es handelt sich mit anderen Worten aus ihrer Perspektive um ein internalisiert-inszeniertes Frontstage-Verhalten. Ihr performatives »Doing-Island«, ihre Insel-Identität, teilt sich beim alten Badetourismus saisonbedingt in zwei Teile:

»Und dann begann die Zeit, die ihr am liebsten war. In diesen Sommerwochen, wenn sie die Zimmer voller Gäste hatte und die Arbeit kaum zu schaffen war, fühlte sie sich ganz in ihrem Element: Hanne Sander, Kapitänsfrau, die im schönsten Haus der Insel lebte. Die man für ihre Krabbenfrühstücke und ihr Gelee aus Quitten und Johannesbeeren rühmte, für ihre selbst gemachten Brötchen und die frischen Blumensträuße in den Gästezimmern [...] Sie war, wenn sie die fremden Menschen um sich hatte, glücklicher und leichter als in stillen Zeiten. Es gab sie in zwei Ausführungen: die Sommerhanne und die andere.« (Ebd.: 183f.)

43 Zum Heimwehmotiv der Insulaner*innen siehe auch ZS 18f.

44 Vgl. ebd.: 164f.

Als deutlichstes Typenbeispiel für ein inszeniertes, aber nicht länger verinnerlichtes Rollenverhalten erweist sich Inselpastor Matthias Lehmann. In anonymen Schreiben im Gästebuch der Kirche wird ihm Heuchelei vorgeworfen (vgl. ebd.: 223). Der Vorwurf ist gerechtfertigt, denn Lehmann hat nicht nur seinen Gottesglauben, sondern auch seine Selbstachtung verloren. Äußerlich ist er einerseits darum bemüht, den Erwartungen der Tourist*innen als Inselpastor entgegenzukommen; er spielt seine Rolle mit Bravour, andererseits hat er auch seine einheimische Inselgemeinde seelsorgerisch zu betreuen. Beiden Seiten kann er inszeniert, aber nicht länger internalisiert nachkommen. Seine Frau bringt es auf den Punkt, wenn sie sagt, es käme nicht auf seinen Glauben an, sondern dass er sein Handwerk professionell ausübe (vgl. ebd.: 226). Pastor Lehmann feiert nach seinem Glaubensverlust die christlichen Festtage pro forma und zelebriert fortan sein »Ostern ohne Christus« (ebd.: 226). Seine Pastorentätigkeit wird zu einer (Frontstage-)Inszenierung für »Feiertagsurlauber und Teilzeitsulaner«: »Weihnachtszeit ist Showtime, wenn es gut läuft, schlägt man Funken und entzündet sich selbst.« (Ebd.: 120) Pastor Lehmann ist mit anderen Worten die Romanfigur, die auf der Skala des inszenierten Rollenspiels sich selbst am meistens verloren hat.

Einheimische: der Blick auf Tourist*innen

Urlauber*innen sind im Roman aus Sichtweise der Einheimischen in erster Linie eine entindividualisierte Masse. Bereits zu Beginn der Handlung werden Tourist*innen als »Gästerherden« (ebd.: 9) bezeichnet. Der zeitgenössische Tourismusbetrieb wird mit landwirtschaftlicher Tierhaltung verglichen, mit der man Geld macht:

»Die Leute kleiden und benehmen sich nicht mehr wie Gäste, und sie werden auch nicht mehr behandelt wie die Gäste früher, wie Verwandte oder gar wie Freunde. Eher so, als wären sie nur Nutzvieh. Von Ostern bis Oktober hängt Henri Brix am Takt der Inselfähre wie ein Bauer an den Jahreszeiten und den Rhythmus seiner Melkmaschine. Jeden Morgen holt er seine Herde zu den immer gleichen Weideplätzen, bis er sie abends leer gemolken auf das Schiff zurücktreibt.« (Ebd.: 189)

Es gleicht einer zynischen Agency, wenn man der Selbstbewahrung halber von Landwirtschaft spricht. Die Sichtweise drückt das Denken einiger der Romanfiguren in Binäritäten aus. Die zumindest gedanklich noch bestehende Handlungsmacht der Insulaner*innen zeigt sich in ihrer Sichtweise auf die Urlauber*innen. Nicht nur sie werden von den Tourist*innen kolonialisierend betrachtet, sondern der Blick ist reziprok. Moaz weist hinsichtlich des gegenseitigen Blickes darauf hin, dass dieser nicht nur physisch, sondern auch in der inneren Vorstellung (»mental«) erfolgt:

»The gaze is not necessarily ocular and is not concerned only with spectacle as some claim but relies on mental perception. The discussion here includes the way guests and hosts view, grasp, conceptualize, understand, imagine, and construct each other.« (Moaz 2006: 222)

Das Bild, das die Tourist*innen in den Augen der Sesshaften abgeben, ist dabei im Roman ebenso entwürdigend wie das unterwürfige Spiel der Einheimischen:

»Die Umhänge der Touristen [bei regnerischen Pferdekutschenfahrten] sind wie die Kutten eines nassen Bettelordens, Ornate ihrer Selbstkasteiung. Man ist froh, kein Badegast zu sein, wenn man die tropfenden Gestalten in den Plastikponchos durch den Regen stolpern sieht.« (ZS 51)

Die Beschreibung stimmt mit Hennigs Kommentar aus Perspektive der Tourismusforschung überein, dass Tourist*in zu sein ein soziales Stigma darstellt (vgl. Hennig 1999: 13). Entsprechend äußert Hansen in einem Interview:

»Die Existenzform ›Tourist‹ hat ja immer etwas Würdeloses. Man schaut den Einheimischen beim Leben zu und ist die meiste Zeit damit beschäftigt, irgendetwas zu fotografieren, etwas Essbares aufzutreiben oder eine Toilette zu finden. Und besonders kränkend ist es dann, wenn man entdeckt, dass man exakt die gleichen Bedürfnisse hat wie all die anderen.« (Andre 2022: 25)

Auch der Roman zeichnet sich durch einen ironisch-sarkastischen Blick auf den Tourismus aus.

Alter und neuer Tourismus

Es gibt in ZS unterschiedliche Formen des Tourismus, den alten und den neuen, bei denen sich das Zusammenspiel bzw. die Machtbalance der Akteur*innen unterscheidet. Was zunächst für die Inselbewohner*innen überschaubar und handhabbar war, wandelt sich zu einem Ausverkauf der Insel. Im Roman wird durch Rückwendungen von einem strukturell veränderten Tourismus berichtet. Früher kamen Sommerbadegäste auf einen längeren Inselaufenthalt; zwischen ihnen und ihren Vermieter*innen – wie Hanne Sander – bestand vielfach ein persönlicher Kontakt. Doch auch die Zeit des alten Badetourismus war je nach Perspektive der unterschiedlichen Figuren keine Idylle, und der Inselraum änderte sich bereits damals saisonbedingt durch die touristische Raumeinnahme. Berichtet wird vom Kindesmissbrauch an Ryckmer durch einen angesehenen Stammgast sowie davon, dass die Sander-Kinder keinen Rückzugsort, keinen Backstage-Handlungsraum hatten. Die Badegäste erhielten ihre Zimmer, und sie mussten vor den Urlauber*innen entweder unsichtbar werden oder Frontstage-Rollen einnehmen (vgl. ZS 47ff.). »Jeden Sommer spielte sie [Hanne Sander] ihr Inselstück und die Kinder spielten mit.« (Ebd.: 49) Aus Eskes Perspektive ist sowohl der alte als auch der neue Tourismus ein Handel mit dem Preis der Selbstverleugnung:

»Es war ein Tauschgeschäft, das funktionierte, wenn man die Kränkung und die Scham nicht spürte oder beiseiteschieben konnte. Man durfte nicht so zimperlich wie Eske Sander sein, die sich verraten fühlte und verkauft. Vorgeführt wie ein dressiertes Inseltier, das für die Gäste Männchen machen musste.« (Ebd.: 50)

Das Frontstage-Spiel mit nicht internalisierten Rollen führt zur Selbsterniedrigung der Einheimischen und geschieht letztendlich auch auf Kosten der Inselkinder. Sie sind ohne Einfluss auf die Situation dem raumerobernden (»kolonialen«) Blick der Urlauber*innen besonders ausgesetzt.

Der Tourismus der Gegenwart unterscheidet sich in ZS vom alten Badetourismus. Statt regelmäßig zurückkehrender Stamm- und Badegäste, zu denen man in Pensionen ein freundschaftliches und persönliches, langjähriges Verhältnis pflegen konnte,⁴⁵ und von denen man Weihnachtskarten bekam (vgl. ebd.: 19), werden die Urlauber*innen immer unpersönlicher, respektloser und fordernder (vgl. ebd.: 189). »Die Leute kamen irgendwann nicht mehr wie Gäste in ihr Haus.« (Ebd.: 188) Zudem wandelt sich der Sommer- in einen Ganzjahrestourismus. Ab Mitte März kommen Kurzurlauber*innen, während die unsichtbare Inselbevölkerung im Hintergrund der Urlaubskulisse Dienstleistungen erbringt, wodurch Parallelwelten bzw. parallele Räume entstehen.⁴⁶ Im Roman ist hinsichtlich der Wochenendurlauber*innen von »Runterkommen« die Rede; aus Perspektive der Lehrerin und Pastorenfrau Katrin Lehmann sind es Atemlose, die die Insel wie ein Sauerstoffgerät nutzen (ebd.: 38). Die Insel dient ihnen als Aufladestation verbrauchter Lebensenergie und als Kompensations- und Rückzugsraum. Auch dies ist eine Raumeroberung, indem der Insel neue Bedeutungen zugeschrieben werden. Die Menschen auf dieser Bühne sind vom Gefühl existentieller Sinnentleerung getrieben; ob das, was ihnen fehlt, auf der Insel gefunden werden kann, bleibt im Roman fraglich bzw. eine Leerstelle.

Zugezogene

Die Schimärhaftigkeit des Illusionsraums Insel wird im Roman u.a. anhand der Zugezogenen demonstriert. Auch wenn die neuen Inselbewohner*innen und Urlauber*innen per se nicht gleichgesetzt werden können, machen die Einheimischen keine großen Unterschiede; es ist eine ineinandergleitende Skala von Eindringlingen, denen allen gemeinsam ist, dass sie nicht zur alteingesessenen Inselbevölkerung⁴⁷ gehören und dass sie alle auf ihre Art und Weise den Inselraum neu und anders wahrnehmen und gestalten als die »richtigen« Insulaner. Die Zugezogenen, die mit vollbepackten Autos mit der Freitagsfähre ankommen (ebd.: 29), sind ein »neues Inselvolk, das sich hier angesiedelt hatte, fast unbemerkt und unsichtbar für die Alteingesessenen« (ebd.: 77). Die Urlauber*innen kommen nicht nur zu allen Jahreszeiten, sie kaufen auch teure Immobilien und wer-

45 »Die meisten [früheren Badegäste] waren wie Verwandte, Onkel oder Schwägerinnen. Man suchte sie sich zwar nicht aus, kam aber gut zurecht mit ihnen, fand sich mit ihren Macken ab und seufzte heimlich über ihre Extrawünsche, pflegte die Wehwehchen.« (ZS 184f.)

46 »Der Frühling ist die Jahreszeit der Stippvisiten. Ein Kommen und ein Gehen, das vor Ostern anfängt und bis Pfingsten dauert. All die Feiertage, langen Wochenenden, Brückentage locken Kurzurlauber auf die Insel, die nur zwei, drei Nächte bleiben, schnell entschleunigen und schnell wieder verschwinden. Dann warten schon die Nächsten vor den Unterkünften, und die Putzkolonnen kommen kaum noch mit dem Saugen, Wischen, Bettenmachen hinterher.« (ZS 181)

47 Es wird im Roman nicht thematisiert, wie viele Generationen vergehen müssen, um in den Augen deringesessenen als Inselkind gelten zu können.

den zu konsumistischen neuen Inselbewohner*innen, die ein Parallelleben zu den Alt-ingesessenen führen und die sich für Henrik Sanders als genuin empfundene Treibguckkunst interessieren. Man kann hier von kulturellen Wandlungsprozessen sprechen, die darin bestehen, dass die Zugezogenen andere (als traditionelle) Raumtypen generieren, indem sie eine neue Insularität leben und für sich selbst neue Lebensformen erproben. Die Menschen vom Festland nutzen den Raum auf ihre Weise, dabei versuchen sie an das, was sie als traditionell und identitätsstiftend betrachten, anzubinden:

»[...] [D]ie Leute bleiben jetzt. Sie werfen sich in die Winterstürme wie in Achterbahnen, feiern die brutale See für ihre Wildheit, sie möchten Sturmfluten erleben und zahlen ein Vermögen für ein Haus mit Delfter Fliesen und den Initialen eines Grönlandfahrers und der Giebelmauer.« (Ebd.: 22)

Im Roman wird der »Sehnsuchtsort Insel« – also das performative Inselleben der neuen Immobilienbesitzer*innen – vorgeführt. Es ist jedoch eine Raumeroberung, die nicht haltbar ist. Nach nur wenigen Jahren verliert der Reiz des Insellebens seinen Charme; die Illusion landet auf dem Boden der Wirklichkeit, und die Glückserfüllung, nach der man sich sehnte, kann auch auf der Insel langfristig nicht befriedigt werden. Was bleibt, sind leerstehende Häuser und geplatzte Lebensträume.

»Ein Jahr, zwei Jahre geht es so, dann kommen sie ein bisschen seltener, nur jedes zweite Wochenende oder jedes dritte, jedes vierte, und dann schlafen sie nachts hinter ihren Giebelfenstern, das Gesicht zur See, und träumen Dinge, die sie sich nicht erklären können. [...] Ein Haus am Meer gekauft. Das Luftschloss festgemacht mit Backstein, Rosenhecke und Alarmanlage. Und dann ernüchtert festgestellt, dass es nicht schwebt. Sie halten es nie lange aus in ihren Inselhäusern. [...] Man sieht die Träume noch, wenn man vorübergeht, an diesen kalten, leeren Häusern, wie man in einem Bernstein manchmal noch ein Tier erkennen kann, sehr schön und still in der Versteinierung.« (Ebd.: 30f.)

Die mit dem Inselraum verbundenen identitätsstiftenden Erwartungen der Zugezogenen werden im Roman nicht erfüllt.

Postmodernes Spiel mit Authentizität

Tourismus ist in ZS ein Spiel, das von fast allen gespielt wird. Urlauber*innen geben sich hedonistisch der Insel als Illusion und als Sehnsuchtsort hin und sehen vor allem selektiv das, was sie in ihrer Rolle als Tourist*innen sehen wollen. Auch dies ist eine Raumeroberung. Insulaner*innen spielen wiederum mit, weil es ihr Broterwerb ist; dazu gehört Schaufischen, Krabbenfang und Seehundschau-Bootsfahren für Tourist*innen ebenso wie das Vorspielen von Insel-Identitäten im Wissen darum, dass es sich um fingierte Wirklichkeiten handelt. So heißt es über Ryckmer Sanders:

»Vom Kapitän auf großer Fahrt zum Decksmann, der auf einer Inselfähre durch das Küstenwasser schippert und noch ein bisschen Seebär spielt für die Touristen, die sich

von ihm scheuchen lassen. Sie kaufen ihm die Schweigenummer ab, den wilden Bart, das grimmige Gesicht und diese alte Seemannsjacke. Die Fremden lassen sich ganz gerne blenden von den Messingknöpfen mit dem Ankermuster und dem Ring in seinem Ohr. Ein Ryckmer Sander passt in ihren Nordseeurlaub wie der Austernfischer und der Seehund und die Kutterscholle. Sie merken nicht, dass ihr Original nur eine gut gemachte Fälschung ist.« (Ebd.: 13f.)

Die Urlauber*innen begnügen sich mit dem inszenierten »Fake«-Rollenspiel und hinterfragen es nicht. Man will sozusagen betrogen sein bzw. sich der Illusion hingeben. Sie nehmen, sofern sie sich dieses Spiels bewusst sind (»die Fremden lassen sich ganz gerne blenden«, ebd.), eine Haltung an, die sich mit Kollands Kommentar zum postmodernen Tourismus deckt:

»Die postmodernen TouristInnen wissen, dass Tourismus ein Spiel ist, in dem es keine Authentizität gibt – Inauthentizität wird deshalb auch nicht als Enttäuschung erlebt. Sie gehen nicht in ihrer touristischen Rolle auf, sondern spielerisch mit dieser um und distanzieren sich auch von den Rollenerwartungen.« (Kolland 2006: 258f.)

Das touristische Spiel mit der Illusion wird bei der Schilderung des Hafenfestes auf die Spitze getrieben. Während die Tätowiererin Freya, Eskes Beziehung vom Festland, postmoderne Freude daran empfindet und sich dem offenbaren Spiel der Inselinszenierung hingibt, empfindet Eske dies als Entwürdigung:

»Auf dem Weg zur Fähre stritt sie mit Freya, weil ihr von diesem Fest so elend war. Fischer, die sich für Touristen Fischerhemden kaufen, Trachtenfrauen, die für die Fremden tanzen, Shanty-Männer, die wie Matrosen singen und noch nie in einem Sturm gesegelt sind. Hier stimmte nichts, und Freya wusste nicht, wo das Problem lag.« (ZS 244f.)⁴⁸

Letztendlich verkörpern Freya, die von ihrem Verhalten her als Inselbesucherin touristisch den Raum erobert,⁴⁹ und Henrik Sander die Gegenpole der Rollenspiele: die eine im Kontext einer von ihr als unproblematisch empfundenen postmodernen Identität, der andere als symbolischer Naturmensch, der bis zu seinem Tod im Meer in einer genuinen Welt für sich lebt.

Resümee

Bei allem Facettenreichtum demonstriert der Roman durchgehend die Konstruktion der Insel als sozialer und prozessual refigurierter Raum mit unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Handlungsmustern. Tourist*innen nehmen die Insel vorrangig als temporären Illusionsraum wahr und gestalten ihn entsprechend. Für viele der Zugezoge-

48 Siehe auch ZS 241.

49 Es spielt dabei bei ihrer Wahrnehmung des Inselraums kaum eine Rolle, dass sie Eskes Freundin ist.

nen bricht langfristig gesehen die imaginierte heile Inselwelt als Sehnsuchtsort wie ein Kartenhaus in sich zusammen, wenn sie mit der Wirklichkeit konfrontiert werden. Einheimische wiederum leben auf der Insel in einem Dasein, das sich in Frontstage, Backstage und verschiedenen Zwischenräumen von Rolleninszenierungen bewegt. Das touristische Spiel wird zur Dauerperformanz. Amend-Söchting fasst die Refiguration des Inselraums als ein (gescheitertes) soziales Produkt wie folgt zusammen:

»Früher zählten im Kontinuum der Generationen Authentizität, Originalität und Faktisches, mit dem man sich arrangieren musste, alles auf einem unhinterfragten und unerschütterlichen Glauben gründend. Mit dem Tourismus hielt eine Welt des Uneigentlichen, des ›Fake‹, Einzug auf die Insel.« (Amend-Söchting 2022)

Am Ende bringt Hansen die Thematik der preisgegebenen Rolleninternalisierung, sofern es diese je gegeben hat, durch Anpassung an den Tourismus, durch den Handel mit »Illusionen« auf den Punkt, und sie bezieht sich generell auf Nordseeinseln:

»Sie handeln jetzt mit Seifenblasen, wie die meisten auf der Insel. Es ist ein sauberes Geschäft, verglichen mit dem Fischen oder sogar mit dem Töten, Häuten, Kochen eines Wals. Und trotzdem halten manche es nicht aus. Auf allen Inseln gibt es eine, die sich schämt für Fischerhemden und die Kissen mit den Walen und den Ankern in den Hafenläden. Die die Wahrhaftigkeit vermisst [. ...] Und die sich fragen muss, wem diese Inseln denn gehören und wo denn das Wahrhaftige zu finden ist.« (ZS 253)

Der literarische Inselraum bzw. alle Nordseeinseln, sind laut Aussage des Textes mit all ihren Zeugnissen menschlicher Aktivität dem Untergang geweiht, teils durch den Klimawandel, teils durch den Tourismus. Insofern ist der Roman dystopisch-desillusionierend; Hansen schildert eine insulare Welt ohne Zukunftsfähigkeit. Statt von einer Entgrenzung des Insularen zu sprechen, kulminiert der Text in einer apokalyptischen Prophezeiung. Diese besteht in der gänzlichen Auflösung des Inselraums, indem sowohl die Naturgewalten als auch die Menschen den unvermeidlichen Untergang des herkömmlichen insularen Daseins bewirken:

»Ein paar Jahrzehnte noch, dann wird all das verschwunden sein. Die Meeresspiegel steigen, und die Stürme werden härter. [...] Kein Wellenbrecher wird die Nordseeinseln retten und kein Klimadeich, weil sie nicht für die Ewigkeit gemacht sind. Nichts Vertikales hat Bestand in dieser Landschaft [...] Es gibt hier nichts Beständiges [...]. Alles will hier Horizont sein. Und falls die See doch länger brauchen sollte, werden Bustouristen, Kurzurlauber, Kapitänshauskäufer dafür sorgen, dass die Leute von den Inseln untergehen. Ihre Sprache nicht mehr sprechen, ihre Lieder nicht mehr singen. Ihre Trachten nur noch für die Gäste tragen und zu Kleindarstellern ihres Lebens werden.« (ZS 168)

Die Romanhandlung lässt sich von dieser kulturpessimistischen Botschaft her als desillusionierter Schwanengesang auf alle Orte übertragen, die zu Sehnsuchtsorten funktionalisiert ihre Daseinsberechtigung auf Fake bzw. auf inszenierte, aber nicht internalisierte Rollen bauen. In ZS gibt es keine Alternativen eines auf Nachhaltigkeit hin aus-

gerichteten Tourismus. In der fiktiven Welt des Romans werden derartige Modelle ausgeblendet; dies bleibt eine Herausforderung für die außerliterarische Wirklichkeit.

Literaturverzeichnis

- Amend-Söchting, Anne (2022): »Wellen wahrer Worte rund um Wal und Menschen. In ›Zur See‹ brilliert Dörte Hansen mit der Darstellung eiländischer Anti-Idylle«, in: Literaturkritik.de 11. URL: <https://literaturkritik.de/hansen-zur-see,29230.html> (zuletzt 24.07.2025).
- Andre, Thomas (2022): Dörte Hansen: »Der Tourist hat immer etwas Würdeloses«, in: Hamburger Abendblatt vom 24.09.2022, S. 25.
- Bärenholdt, Jørgen Ole et al. (2004): *Performing Tourist Places*. Alderholt: Ashgate.
- Baumann, Christoph (2018): *Idyllische Ländlichkeit. Eine Kulturgeographie der Lust*. (= Rurale Topografien 6). Bielefeld: transcript.
- Billig, Volkmar (2010): *Inseln: Geschichte einer Faszination*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Brittnacher, Hans Richard (2017): »Die Insel. Idylle und Desaster«, in: Literaturkritik.de 6. URL: <https://literaturkritik.de/die-insel-idylle-und-desaster,23343.html> (zuletzt 14.10.2024).
- Cohen, Erik (1988): »Authenticity and Commoditization in Tourism«, in: *Annals of Tourism Research* 15, S. 371–386.
- Cohen, Erik (2002): »Sociology«, in: Jafar Jafari (Hg.): *Encyclopedia of Tourism*. London: Routledge, S. 544–547.
- Dautel, Katrin/Schödel, Kathrin (2017): »Island fictions and metaphors in contemporary literature«, in: *Island Studies Journal* 12/2, S. 229–238.
- Eckart, Maren (2023): »Land leben. Vom literarischen Scheitern und Gelingen performativer Landidylle«, in: Branka Schaller-Fornoff/Roger Fornoff (Hg.): *Hedonistische Askese. Neuverhandlungen von Sinn und Konsum im 21. Jahrhundert*. Hannover: Wehrhahn, S. 257–273.
- Edensor, Tim (2001): »Performing tourism, staging tourism. (Re-)producing tourist space and practice«, in: *Tourist Studies* 1/1, S. 59–81.
- Feifer, Maxine (1985): *Going places: the ways of the tourist from Imperial Rome to the present day*. London: Macmillan.
- Fryer, Walter (2018): »Tourismus«, in: ARL – Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.): *Handwörterbuch der Stadt- und Raumentwicklung*. Hannover: Verlag der ARL, S. 2669–2681.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor.
- Graziadei, Daniel (2015): »Nissopoiesis: Wie Robinsone ihre Inseln erzählen«, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur und Raum*. (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 3). Berlin, Boston: de Gruyter, S. 421–430.
- Graziadei, Daniel et al. (2017): »On sensing island spaces and the spatial practice of island making: introducing island poetics, Part I«, in: *Island Studies Journal* 12/2, S. 239–252.

- Graziadei, Daniel et al. (2017): »Island metapoetics and beyond: introducing island poetics, Part II«, in: *Island Studies Journal* 12/2, S. 253–266.
- Gutzeit, Angela: »Der Topos der Insel«, in: Deutschlandfunk vom 17.7.2010. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/der-topos-der-insel-100.html> (zuletzt 14.10.2024).
- Hansen, Dörte (2022): *Zur See*. München: Pinguin.
- Hay, Peter (2006): »A Phenomenology of Islands«, in: *Island Studies Journal* 1/1, S. 19–42.
- Hennig, Christoph (1999): *Reiselust*. Frankfurt a.M., Leipzig: Suhrkamp Taschenbuch.
- Hostniker, Sabine (2023): »Die gespielte Region«, in: Ulrich Erman et al. (Hg.): *Die Region – eine Begriffserklärung*. Bielefeld: transcript, S. 129–140.
- Ingold, Tim (2002): *The Perception of the Environment – Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- Krasny, Elke (2011): »Das Insuläre. Von den Strategien hypermoderner Raumproduktion«, in: Anna E. Wilkens/Patrick Ramponi/Helge Wendt (Hg.): *Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*. Bielefeld: transcript, S. 187–208.
- Kolland, Franz (2006): »Tourismus im gesellschaftlichen Wandel: Entwicklungslinien und Erklärungsversuche«, in: *SWS-Rundschau (Sozialwissenschaftliche Rundschau)* 3, S. 245–270.
- Larsen, Jonas (2008): »De-exoticizing Tourist Travel: Everyday Life and Sociality on the Move«, in: *Leisure Studies* 27/1, S. 21–34.
- Löw, Martina (2015): »Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn«, in: *sozialraum.de* 7/1. URL: <https://www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php> (zuletzt 28.03.2025).
- MacCannell, Dean (1989 [1976]): *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books.
- MacCannell (2011): *The Ethics of Sightseeing*. University of California Press. (ProQuest E-book).
- Maoz, Darya (2006): »The Mutual Gaze«, in: *Annals of Tourism Research* 33/1, S. 221–239.
- Pethes, Nicolas (2015): »Mnemotop«, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur und Raum. (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 3)*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 196–204.
- Pichler, Georg et al. (Hg.) (2023): *Inseln als literarischer und kultureller Raum. Utopien, Dystopien, Narrative der Reise*. Berlin: Peter Lang.
- Ronström, Owe (2021): »Remoteness, islands and islandness«, in: *Island Studies Journal* 16/2, S. 270–242.
- Schneider, Wolfgang (2013): »Niemand ist eine Insel – aber jeder kann eine werden. Die Phantastik des Eigensinns und der Realismus der Verkauzung in den Romanen Annette Pehns«, in: Friedhelm Marx (Hg.): *Inseln des Eigensinns. Beiträge zum Werk Annette Pehnts*. Göttingen: Wallstein, S. 29–40.
- Urry, John/Larsen, Jonas (2011): *The Tourist Gaze 3.0. (= Theory, Culture Society)*. Los Angeles, London: Sage.
- Vandermeersche, Geert/Soetaert, Ronald (2012): »Landscape, Culture, and Education in Defoe's Robinson Crusoe«, in: *Comparative Literature and Culture* 14/3. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2043> (zuletzt 23.07.2025).

- Wang, Ning (1999): »Rethinking Authenticity in Tourism Experience«, in: *Annals of Tourism Research* 26/2, S. 349–370.
- Wang, Ning (2002): »Authenticity«, in: Jafar Jafari (Hg.): *Encyclopedia of Tourism*. London: Routledge, S. 43–45.
- Wikipedia: Liste geflügelter Worte/Reif für die Insel. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_gefl%C3%BCgelter_Worte/R#Reif_f%C3%BCr_die_Insel (zuletzt 20.03.2025).
- Wille, Christian/Hesse, Markus (2014): »Räume: Zugänge und Untersuchungsperspektiven«, in: Christian Wille (Hg.): *Räume und Identitäten in Grenzregionen*. Stuttgart: F. Steiner, S. 24f.
- Wilkens, Anna E./Ramponi, Patrick/Wendt, Helge (Hg.) (2011): *Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*. Bielefeld: transcript.
- Zubarik, Sabine (2015): »Die deutschen Möglichkeiten einer Insel: Gegenwartsromane zwischen utopischen und dystopischen Entwürfen«, in: *Alman Dili ve Edebiyatı Der-gisi* 34, S. 21–40.

A 21st Century Yiddish Pastoral

Negotiating the Rural/Urban Divide in Max Gross' *THE LOST SHTETL*

Gabriella R. Higgins

The Rural Dybuk

The 19th century shtetl has become a cornerstone of Jewish-American nostalgia, the fascia of cultural memory. The spatial, linguistic, and political organization of the rural Eastern European Jewish village provide a core to the diasporic nostalgia of the Ashkenazim (Jewish people whose ancestors lived in central and Eastern Europe)¹ in the United States. This shtetl as it is written in the works of, among others, Shalom Aleichem and Isaac Bashevis Singer is a fiction, what sociologist Ruth Gay describes as a »dybuk, a lost spirit changing its form as it changes the body in which it lives« (Gay 1984: 331). Its importance as Jewish cultural heritage is without question but it is just this importance that has left it an idealization of its historical existence, an »invention« (ibid.: 329) of American Jews.

The destruction of the shtetl as a spatial and cultural arrangement and the murder or displacement of all its inhabitants throughout the latter part of the 19th century through the first half of the 20th century – the pogroms that swept through the Pale of Settlement (the region in the Russian Empire where Jews were allowed to reside) were a major factor in the immigration of Jews out of Eastern Europe² and the Holocaust all but completely wiped out the Jewish population which had remained in Europe thereafter – allowed for this idealization to crystallize into a central tenet of Jewish-American cultural memory because no comparisons could be made to any contemporary reality. An added dimension to this physical displacement is the landscape which the Jewish-American diaspora comes to inhabit; urbanity is central to Jewish-American life for »more so than

1 According to Pew Research 66 % of Jews in America identify as being Ashkenazi or having Ashkenazi ancestry where only a combined 7 % consider themselves to be Sephardic, having Iberian ancestry, or Mizrahi, having Middle Eastern ancestry (Mitchell 2021).

2 The United States saw the mass migration of over two million Eastern European Jews between 1880 and 1924, »having been pushed out of Europe by intense nationalism, overpopulation, oppressive legislation, and poverty, they were pulled toward America by the prospect of financial and social advancement« (Williams 2018: 88).

many American religious groups, Jews cast their lot with American cities« (Dash Moore 2014: 1). In this understanding there are two spatiotemporal centers at play: contemporary urban America and the 19th century shtetl. These centers, separated by time and space, relate to one another through a diasporic nostalgia, that is, through the cultural memory of the Jewish-American diaspora, but are vastly different in their temporal and spatial organization.

The term diaspora, though its definition has been expanded to include other cultural and ethnic groups who have been displaced from their spatial origins, has always been deeply tied to the Jewish people, as »diaspora referred to a very specific case – that of the exile of the Jews from the Holy Land and their dispersal throughout several parts of the globe« (Safran 2005: 36). The definition of diaspora has broadened since³ and thus requires clearer definition in order to properly pinpoint its critical utility. Sociologist William Safran sketches several criteria for defining a group as diaspora, the first two being:

- »1. They, or their ancestors, have been dispersed from a specific original ›center‹ to two or more peripheral, or foreign, regions. 2. They retain a collective memory, vision or myth about their original homeland – its physical location, history, achievements and, often enough, sufferings.« (Safran 2005: 37)

For the Jewish people, particularly observant Jews, the original center of the collective imagination was ancient Israel. גלות (Galut) describes the diasporic condition of the Jewish people whose twofold exile from ancient Israel led to their dispersion throughout the globe and the eventual settling of the Ashkenazim in Eastern Europe following the expulsion from England in 1290, from France in 1306, and from Spain in 1492.⁴ What occurred following these expulsions, the movement of the Jews to Eastern Europe where Jewish life rooted and flourished, and the destruction of this life and culture at the hands of the Third Reich, created the conditions for a new center of Ashkenazi life to emerge within the collective memory and myth of the diaspora: the shtetl.⁵

Max Gross' debut novel *THE LOST SHTETL* (2020) imagines a contemporaneity between the 21st century urban landscape of Jewish-America (substituted with Polish urban environments which are nearly indistinguishable from any other Western metropolis in the novel) and the 19th century rural landscape of the shtetl. Kreskol, a shtetl which lost contact with the outside world around the outbreak of the first World War and thus was spared the destruction that the 20th and 21st century wrought, is – after a messy divorce in the village leads two young Kreskolites to venture beyond the forest surrounding it

-
- 3 See Aviv/Shneer 2005 for a detailed look at the development of the term diaspora and its shifting meanings throughout the 20th and 21st centuries.
 - 4 For an in-depth look into the history of these expulsions and the scholarly discourses surrounding them see Kedar 1996. For more on the settlement of the Jewish people in Eastern Europe see Stampfer 2012.
 - 5 See Pinchuk 2001; Klier 2000; and Roskies 2000 for a survey of the shtetl's history and its development from lived spatiality to »a ›state of mind‹, an idyll, an exercise in nostalgia, [and] an artistic construct« (Klier 2000: 23).

– rediscovered by the modern, 21st century world. The only outsider to find Kreskol before this moment was a Holocaust survivor, Leonid Spektor, who catalyzes the village's complete separation from the outside world. What ensues is an exploration of the idealization of the shtetl which Gay describes and an attempt to test the capability of the imagined shtetl to withstand the onslaught of modernity. As the city encroaches further and further into the village, each side of this posited rural-urban binary takes up arms to defend itself against the other. This is the core of the novel, the tension between this rural, Jewish existence within Eastern Europe and the surrounding, secular world which, for its own historical and political continuity, seeks to discredit it.

Discussing rurality in this way is decidedly old fashioned and Gross' novel stands out as decidedly old fashioned in its treatment of rural/urban spatial constellations, resulting in »normative rural/urban binaries such as »rural = peace/urban = noise, rural = slow/urban = fast, rural = clean/urban = dirty« which perpetuate the clear division and separation of these two spatial arrangements (Wilson/Noble/Currie 2025: 1). Despite this it is clear that even in these differences, these spaces are »in Wechselbeziehung zueinander und auch historisch wie strukturell aufeinander verwiesen«⁶ (Baum 2014: 113). This differentiated perspective on modern spatiality has also made its way into literary representation of rural space, with both literature and its study moving away from a »neatly teleological progression from a rural ›before‹ to an urban ›after‹ of late nineteenth-century history« (Storey 2010: 195). Against this backdrop of differentiation in contemporary rural and literary studies,⁷ Gross' novel stands out as decidedly unreflected. It is exactly this outdated approach that makes *THE LOST SHTETL* such a fruitful object of study. It is an instance of contemporary Jewish-American fiction which maintains an outdated perspective on the rural/urban divide even as it seeks to articulate a contemporary perspective on the shtetl as an object of Jewish-American cultural fascination.

Given that Gross' text deals in these somewhat outmoded spatial binaries, the following study will explore the dispersion and disruption present in the novel utilizing the concepts of Walter Benjamin's writings on the industrial and historical shifts that occurred at the turn of the 20th century. Benjamin's writing on industrialization and its effects on consciousness are observations on exactly those changes which Kreskol never takes part in – he is writing at the moment of transition from one form of spatiality, the rural, to another, the urban. It is important to note that Benjamin's Berlin, even prior to full industrialization, was not rural in the same way that Kreskol is. However, it is historical rurality overtaken by contemporary urbanity which Gross explores, and which is most important for a differentiated understanding of his novel which has, heretofore, received no academic attention. It is not just the spatial constellation of Kreskol but also the historical constellation it is embedded in, its temporality and the ways in which history introduces an entropic force into the village, pushing it toward dispersion, disorder, and destruction that is in question in the novel. This question engages with an understanding of rural space that is exactly *not* nuanced in the ways that contemporary rural studies have come to understand it, but this lack of nuance creates the foundation for fruitful study of

6 »are dependent upon one another and both historically and structurally intertwined«.

7 For several examples of this differentiated understanding of space and its representation in literature see Weiland/Nell 2014.

this cultural artifact. The cultural imagination of the shtetl, as it is represented in Gross' novel, is very much so stuck in an early 20th century imaginary (thus the reliance on Benjamin's theories regarding this divide) even as the contemporary perspective on rurality has become more nuanced and shifted to a differentiated understanding of these spatial arrangements. Therefore, what is won from the study of this particular novel is a more nuanced understanding of the ways in which old fashioned perspectives on rurality still permeate the imaginary of the shtetl even as much other literature has moved beyond such accounts.⁸

In order to elucidate the presence of rurality and urbanity in *THE LOST SHTETL*, the mutual antagonism of both urban encroachment on rural spaces and rural encroachment on urban spaces will be explored as it is represented in the novel. After a brief discussion of exactly these concerns within the work of Benjamin this study will explore the shocks for both Kreskol and the world it comes into contact with, the discontinuity which this display of the destructive character triggers, and the responses of both the rural and urban communities to this discontinuity. This study ultimately looks to explore the ways in which the diasporic cultural imagination imagines rural space and the ways this imagination does not comport with the realities of said space.

Walter Benjamin on Destruction

The two urban centers of primary interest to Walter Benjamin are Berlin and Paris, and the sociopolitical implications of their shifts further and further toward industrialization and automation his primary concern. He writes of the evolution of experience as instances of modernity which provoke physical and perceptual discontinuity within a subject, presented as »unrelated occurrences constantly interven[ing] in one's life without warning, threatening its unity and tranquility and making it impossible to lower one's guard without inviting pain« (Cassegard 1999: 237). These provocations catalyze a destructive force, at the same time material and metaphysical, which through sheer will of dispersion seeks to destroy all that which stands in its way. For Benjamin, modernity is akin to destruction, for as perceptual discontinuity becomes the norm so does the possibility for this entropic dispersion to take hold.⁹ The following will explore these ideas in works of Benjamin within a framework of the rural-urban binary at play in Gross' text. Though not explicit in his writing, this binary is present in his thinking on the shift toward full industrialization and therefore a fruitful entrance into a discussion of space and its impact on consciousness under exactly these altering circumstances.

In his philosophical writings he explores the cultural implications of this movement toward industrialization, arguing that it is characterized primarily by a shift from what he terms »Erfahrung«¹⁰, the continuous experience of life, toward »Erlebnis«¹¹, an experi-

8 See, again, Weiland/Nell 2014.

9 See Wohlfahrt 1978.

10 »long experience« (Benjamin 2003: 319).

11 »isolated experience« (Benjamin 2003: 319).

ence pregnant with discontinuity and a resulting »Erfahrungsarmut«¹² (Benjamin 1991c: 615). *Erfahrung* here is experience »based in habit and repetition of actions, without conscious intention. These experiences are bound to traditions, the socially constructed and legitimated ways of acting, which gain their authority by their uniqueness and specificity« where *Erlebnis* is »instrumental reaction«, a response to the stimuli of industrialized environments (Savage 2000: 37). Thus, *Erfahrung* is inherently tied to a pre-industrialized world and *Erlebnis* to an industrialized world. Benjamin contextualizes this difference further by way of World War I, describing veterans who return »verstummt aus dem Felde[.] Nicht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung«¹³ (Benjamin 1991b: 214). What has robbed them of this *Erfahrung* are the »Chocks«¹⁴ of modern, industrialized warfare (ibid.: 396). The first World War, considered the first modern war, utilized technology and tactics which obliterated the perceptual and physical continuity of the men fighting in it. Shocks are »antithetical to ›experience‹ [*Erfahrung*]« (Cassegard 1999: 237), products of industrialization and catalysts of *Erlebnis* which »[ist] zur Norm geworden«¹⁵ (Benjamin 1991c: 614). The fits and starts of the industrial machinery of factories which employ the urban worker, and the technology which permeates the cities themselves – the railroad, automobiles, telephones etc. –, interrupt the experience of continuity through their repetitive and abrupt actions. That which incites this interruption is the »shock«. The effects of these »shocks« are traumatic as one »surrenders to the immediacy of it, become[s] a passive victim of it« (Avishai 2014: 112). Worth noting, however, is that the »shock« loses its traumatic capability the more its presence can be anticipated, »je geläufiger ihre Registrierung dem Bewußtsein wird, desto weniger muß mit einer traumatisierenden Wirkung dieser Chocks gerechnet werden«¹⁶ (Benjamin 1991c: 613). This anticipation does not suggest that the discontinuity of a shock is not felt but rather that the disruption this discontinuity causes is no longer of primary importance. As continual experience, *Erfahrung*, is no longer anticipated, isolated experience, *Erlebnis*, becomes more tolerable. The anticipation of discontinuity is thus vital to staving off the traumatic aftereffects of it. In this line of thinking two things become clear. The first is that the city-dweller lives in a constant state of dissociation incited by shocks which saturate their lives, temporal detachment is central to the urban experience; second, the less prepared one is for the shock, the less urbanity one has experienced, the more traumatic potential the shock has.

Read as a critique of the early 20th century, this is an observation of the evolution of the shock from an exception in everyday life, as would continue to be the case in rural communities, to the basis of everyday life, as is the case in urban communities. This shift

12 »Poverty of experience« (Benjamin 1999a: 734).

13 »Wasn't it noticed at the time how many people returned from the front in silence? Not richer but poorer in communicable experience?« (Benjamin 1999a: 731)

14 Because he is writing about the instances of this modernization in the poetry of Charles Baudelaire, Benjamin uses the French spelling of shock, *Chock*, instead of the German, *Schock*. For the sake of clarity in the following text the English word shock will be used when discussing this phenomenon.

15 »which has become the norm« (Benjamin 2003: 318).

16 »The more readily consciousness registers these shocks, the less likely they are to have a traumatic effect.« (Benjamin 2003: 317)

is not without consequences. The shock is deeply tied to the idea of the destructive character, an a-subjective force which Benjamin sketches as an embodiment of entropic dispersion. It is a force which can manifest itself in human action but exists wholly outside of its bounds. It drives to destroy for the purpose of space: »Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Haß.«¹⁷ (Benjamin 1991a: 396) Benjamin understands this destruction as a core force working within the world, a tornado of destruction whose motives are neutral – apathy is central to this figuration, the destructive character avoids all that would create order, »er vermeidet nur das Schöpferische«¹⁸ (ibid.: 397) – but whose effects are total. It is also tightly aligned with the shock: »je härter der Chock ist, der ihm so versetzt wird, desto größer sind damit seine Chancen für eine Darstellung des destruktiven Charakters«¹⁹ (ibid.: 396). What is clear then is that although the destructive character itself is apathetic as to whom or what it targets, it is not without direction; shocks are able to catalyze the destructive character, to manifest it within a subject in which, without the introduction of discontinuity, it would not so readily be manifested. Thus, it is important to understand the shock as an active force and one which can be utilized to manipulate the otherwise directionally passive destructive character. That is to say, the destructive character can be directed, generated, and altered even as the act of destruction itself remains directionally apathetic. It is also important to note that Benjamin does not posit this destruction as wholly negative: »Die Destruktion kann eine positive Konstruktion ›voraus-setzen‹ und ihr ›zu-sagen‹«²⁰ (Costa 2011: 183) insofar as it creates space for emergent entities otherwise foreclosed upon by that which was destroyed in this manner.

The confrontation of rurality and urbanity in *THE LOST SHETEL* catalyzes moments of shock providing the ideal environment for the destructive character to take effect. The novel offers a number of ways in which this destructive character manifests itself, the traumatic experience of shock for both the Kreskolites, whose continuity has been interrupted by the introduction of both modern technology and modern history, and the contemporary world, whose understanding of history and spatiality has been shattered by their confrontation with the customs of the 19th century. Each side attempts their own form of defense against the destructive character brought on by these shocks, their own »Chockabwehr«²¹ (Benjamin 1991a: 615), but given the urban understanding of the shock, the contemporary world fares much better under these conditions than does Kreskol.

17 »The destructive character knows only one watchword: make room. And only one activity: clearing away. His need for fresh air and open space is stronger than any hatred.« (Benjamin 1999b: 541)

18 »the only work he avoids is creative« (Benjamin 1999b: 542).

19 »the heavier the shock dealt to him, the better his chances of representing the destructive character« (Benjamin 1999b: 541).

20 »Destruction can ›presuppose‹ construction and ›ensure‹ it« (author's translation).

21 »Shock defense« (Benjamin 2003: 319).

Kreskol – The Found Shtetl

Kreskol, the lost shtetl in question, escaped notice from the outside world through a series of incidents which both intentionally and unintentionally kept it hidden away. Its complete disappearance was precipitated by Leonid Spektor, a villager who found Kreskol after having survived the Holocaust. Back in a world he thought destroyed, he himself destroys all roadways in and out of the village, completely cutting it off from contact with the outside world. Despite their intentional and unintentional isolationist efforts, Kreskol is returned to the map by Yankel Lewinkopf, a young Kreskolite sent in search of the recently disappeared Pesha Lindauer, who, after wandering through Smol-skie, the nearest city to the village, ends up institutionalized as he is, according to the doctors, living under a delusion. His delusion is described as follows: »he thinks he's an 18th century Orthodox Jew from an imaginary shtetl in the forest« (Gross 2020: 94) though of course for all intents and purposes Yankel is an 18th century Orthodox Jew from the very real shtetl of Kreskol. This fact reads to the modern world as fiction because the idea that a village of traditional, religious Jews in the Polish hinterland survived into the 21st century is understood to be impossible. After many other happenstances Yankel is at least momentarily believed and sent on a helicopter with journalists and bureaucrats in search of the shtetl. Thus, Kreskol is found. The two central shocks that the Kreskolites experience following this rediscovery are the shock of technology and the rapid industrialization which follows their introduction to modernity, and the shock of contemporary history – the 19th century shtetl did not change, as other rural spaces, with the turn of the 20th and 21st centuries, it disappeared.

The clearest shock to the shtetl's system is the introduction of technology through a form of expedited industrialization which mirrors the industrialization Benjamin explores. The first of these technologies to be introduced is the helicopter: the

»iron chariot appeared in the sky, thrashing its metal wings in the air like the sound of a thousand scythes at work. It came with a great gust of wind which blew a cloud of dust up in the air that sent some of those who had gathered in the town square doubling over in fits of coughing and wheezing.« (Gross 2020: 24)

There are two important aspects of this moment that should be discussed: the first is the use of antiquated terminology to describe the machine, a »chariot« which sounds as a »thousand scythes«, indicating a translation of the unknown into a language legible to the rural population (ibid.). This practice of translation may soften the blow of the shock but does not impede its manifestation; the villagers are quite literally choked by technological advancement entering their rural landscape (asphalt, concrete or other ground finishings do not give off the same dust as unworked, unaltered land does when in contact with this technology). This choking, the visual disturbance of dust and the physical disturbance of coughing, creates a moment of disruption, a break in perceptual and physical continuity, a shock.

This disruption also has religious consequences, many believed that »the Messiah was flying into Kreskol!« (Gross 2020: 24). The messianic quality of this future is furthered by Yankel's proclamation that »The end of days has come and gone already. We missed it.

[...] The Messiah came many years ago, [...] his name was David Ben-Gurion« (ibid.: 25f.). This presents a further break integral to understanding the effects of the modern world on this religious rurality: a core belief of Judaism is that the Messiah has yet to arrive, and so the believed arrival of the Messiah, as errant as that belief may be, has a profound impact on the experience of the Jews of Kreskol. This is another of Benjamin's shocks at play, religious continuity has been broken, a new era has, after millennia, been reached. Of course the proclamation of David Ben-Gurion as Messiah brings to the fore the third center of the Jewish diasporic imagination, ancient Israel, here translated into the modern State of Israel. The news that the end of days, the Holocaust, had arrived, that Kreskol was passed over, and that their supposed Messiah had left them in the lurch, not allowing them to take part in this supposed miraculous rebirth of a Jewish state in Israel, is met with decided displeasure: after a long silence the villagers give a collective and anticlimactic »Oh« (ibid.: 26). For the Kreskolites, the double displacement characteristic of the Jewish-American diaspora has not occurred and therefore the center of their diasporic cultural imagination remains ancient Israel. Inherently tied to their new understanding of the Israeli state is thus a disappointment that they have been left behind by exactly that which was meant to deliver them to salvation.²²

In a single moment, Kreskolites experience the physicality of modernity meeting with their rural landscape, experience religious revelation, and learn of the history of destruction which they escaped. Each of these are moments of shock, interruptions of perceptions of reality – whether they be physical, religious, or historical – that arouse the destructive character. In these moments, that which is being interrupted, bodily integrity, religious dogma, historical continuity, is still reversible: the villagers recover from their coughing fits, the idea that the Messiah has come and gone is never taken up as essential to the further religious life of Kreskol, and the Holocaust is little understood and if it is, promptly ignored by the villagers:

»Most of the Jews of Europe perished. But [Rabbi Meir Katznelson] didn't say much more and nobody seemed very interested in it. Rather, there was a much more overwhelming spirit of wonder among the Kreskolites. Flight was what the populace wanted to talk about. Photography was what the people wanted to talk about. The State of Israel was what the people wanted to talk about.« (Gross 2020: 269)

22 This mirrors the phasing out of Yiddishkeit within modern day Israel. Although the upper echelons of Israeli society were and remain largely Ashkenazi, Yiddish and its linguistic center, the *shtetl*, never took hold as national-cultural touchpoints within the state. Yiddish was ultimately rejected as a national language in favor of a modern(ized) Hebrew, a language seen as better suited to represent the *nation* of Israel and unassociated with »Eastern European Jewish immigrants who were coerced, ridiculed, and repressed« (Halperin 2015: 14). Thus, the language of the *shtetl* was suppressed within Israel whereas it flourished in diasporic centers, most notably New York and Montreal (see Bar-Am 2017). The *shtetl* was also rejected as a manner of conducting rural Jewish life and was instead replaced by the Kibbutz, i.e. agricultural, communal settlements in Israel. Sociologist Stanley Diamond argues that the Kibbutz is the antithesis to the *shtetl*, »the profoundly felt rejection of certain basic features of *shtetl* life, [...] served as the primary source of Kibbutz institutions and values« (Diamond 1957: 71).

However, as Benjamin argues, »je härter der Chock ist, der ihm so versetzt wird, desto größer sind damit seine Chancen für eine Darstellung des destruktiven Charakters« (Benjamin 1991a: 396), and therefore with each introduction of modernity, the possibility of returning to pre-discovery normalcy in Kreskol diminishes exponentially and the likelihood of a destructive force sweeping through the village increases exponentially.

Deeply tied to the perceptual destruction brought about by the shocks of technological advancement is not only a destruction of the historical understanding of the villagers who have newly received news of the Holocaust but also of their physical safety as the antisemitism which they had been sheltered from in their insular community begins to encroach on the town. As buses of Jewish-American tourists pile into the town »with the animation of Norman invaders« (Gross 2020: 250) business begins to boom. With this comes the incentive to expand access to Kreskol, to urbanize it. A post office is set up and a census taken, names written down »in the Latin alphabet as well as Yiddish« (ibid.: 249) – as just one sign that the language of the shtetl is being encroached upon as well as the Latin alphabet becoming prioritized as a form of communication in Kreskol – and roads in and out of Kreskol are built and maintained. There is even talk of a railroad being constructed to run directly through town to better facilitate movement of tourists, but as the landscape shifts so does the opinion of Kreskol. Accused of faking their quite remarkable story of rurality by Dr. Zbigniew Berlinsky, a »professor of modern history and Judaic studies at the University of Krakow with degrees from Cambridge and Hebrew Universities, [...] one of the foremost experts on contemporary Jewish history« (ibid.: 299), and with access broadened through modern infrastructure, antisemitism begins stomping into Kreskol. The first instance involves an older man who travels to Kreskol in order to admonish the »dishonest and treacherous« Jews of Kreskol, spitting on a villager and decrying that »Jews never change« (ibid.: 304). Following this incident, a swastika is found painted on a home in town.

The logic of this is clear, urbanity brings with it a host of ideas and materialities which are dangerous for the physical wellbeing of the rural, Jewish population. With discovery come the shocks of antisemitism. This particular form of antisemitism is altogether new to Kreskol for even though the shtetl's inception was deeply tied to a desire of the gentile population to keep the Jewish population separated from their own,²³ its isolation since the early 20th century meant that the kind of antisemitism represented by the

23 The shtetl was largely a phenomenon within the Pale of Settlement, an administrative region encompassing modern day Belarus and Moldova, and large sections of Ukraine, Lithuania, and Poland in which Jews were permitted to maintain permanent residence in the Russian Empire. Its origins were in the rule of Catherine the Great whose predecessors had barred Jews from economic activity (and therefore any meaningful chance at residence) within Russian borders. The Pale is in many ways, therefore, a symbol of the loosening of restrictions on the movement of Jews within Russia, however its existence is still deeply rooted in the idea that Jews were somehow other and backwards. In fact, the Pale's confinement allowed for further restrictions to be placed on the Jewish population, it »institutionalized ways of thinking and speaking about Jews that motivated the state to enact myriad additional limitations – on property ownership, occupations, educational opportunities, even on places of residence within the Pale« (Geraci 2019: 778). For an in-depth discussion of the inception of the Pale and its effects on Jewish life in Eastern Europe see Geraci 2019; Deutsch 2011.

swastika painted in town was wholly unknown to the village and therefore the possibility of defense from its effects are wholly foreclosed for Kreskolites. Here, the antagonism between rurality and urbanity, Jewish cultural purity and the antisemitism of the contemporary world, is clearest. This is in keeping with the literary history of writing on the shtetl which, in order to be »portrayed nostalgically and romantically as the quintessence of spirituality and communal intimacy« had to be homogenized, »presented as purely Jewish« despite its heterogeneity in both religious and social structures (Miron 1995: 4). Thus, the shtetl's spatial insularity (i.e. its rurality – in this line of logic) is mirrored in its religious insularity.

Despite this insularity, Kreskol is not entirely defenseless against the destruction which each of these shocks brings about, however, because the village is unpracticed in its defense, the mechanisms by which it is able to stave off the onslaught of the destructive character are unrefined and therefore not successful. In fact, the greatest defender of Kreskol, Leonid Spektor, is also the only villager to have experienced the shocks of the 20th century – the Holocaust was the complete destruction that the industrialization of death brought to the Jewish people²⁴ – and therefore the only person with knowledge enough to set up protections against further urban encroachment. Over the course of several weeks, Spektor, after arriving at Kreskol in the late 1940s, sneaks out in the middle of the night to destroy »the modest dirt passage connecting the paths out of Kreskol with the asphalt-and-concrete highway« – it had been »deliberately sabotaged« (Gross 2020: 209). Trees were felled and »pits and trenches had been dug in the once smooth ground that hardened with the spring rains [...]. Only a very determined visitor would bother to traverse this path. Someone had formed a moat around Kreskol.« (Ibid.: 210) Spektor's moat, itself an act of destruction, kept the asphalt and concrete world at bay, in its wake protecting Kreskol, at least for a period of time, from further destruction. In fact, the same process of destruction happens once again in the 2010s, after Kreskol has been »debunked« and the visitors are no longer pouring into the village to marvel at the oddity of it all; the newly laid roads that led to Kreskol are destroyed and with that Kreskol is cast »back into oblivion« (ibid.: 394). The defense of Kreskol is therefore not to fend off the destructive character but to redirect it. This work of redirection, the turning of this entropic force toward a new target is only possible after a process of familiarization with the shocks which caused it in the first place. The villagers move from passive receptors of perceptual destruction as the helicopter lands in the center of Kreskol to active participants in their future interactions with the shocks as they carve a moat into the landscape surrounding the town. Thus, the village is fundamentally changed.

24 It is important to note, and not without mention within the novel, that Jews were not the only population to suffer extermination at the hands of the Third Reich. This is touched on briefly with the introduction of Roma travelers into Kreskol with whom Spektor discusses the war – »They know what it was like. The Germans treated them as roughly as the Jews« (Gross 2020: 205) – but this fact is never picked up as a central feature of the novel's positioning in reference to the Holocaust.

Urban Armament

The intermingling of the rural and urban also has implications for the shock-worn populations of the modern world, though their desensitization to the shocks (through extended exposure) helps to fend off any »Darstellung des destruktiven Charakters« (Benjamin 1991a: 396) which would otherwise result from them. The urban world experiences a kind of shock that directly counters that of Kreskol. Whereby Kreskol is shocked by the continuation of history outside of its walls, the urban world is shocked by its complete standstill within the village. The following explores the reaction of the urban population to Kreskol, the shock that is historical *discontinuity* and the ways in which it, more successfully than Kreskol, fends off the destruction that is prophesized to follow in its wake. These shocks function both in the colloquial sense and also in the way Benjamin elucidates, »threatening [life's] unity and tranquility and making it impossible to lower one's guard without inviting pain« (Cassegard 1999: 237). The defensive tactic which the modern world makes use of is one which does not foreclose on all possibility of destruction but rather redirects this destruction back onto that which catalyzes the shock. Historical discontinuity is a shock, for Gross, that leads to a rejection of the *shtetl* as a viable way of life in modernity.

The historical discontinuity which Kreskol represents is profound; Yankel is assumed insane when he arrives at the hospital because

»the doctors all told themselves that it was impossible for a Jewish village to have survived the onslaught of World War II in one piece. It was a preposterous story. The Germans were simply too efficient; too attentive to detail; too committed to whatever otherworldly voices induced them to conquer and exterminate to allow an entire town to escape their notice and remain untouched through the ensuing decades.« (Gross 2020: 77)

The impossibility of Kreskol's survival – not only of the Holocaust but of the Cold War, the fall of the Iron Curtain, and the globalization of the 21st century – and its survival in spite of this march of history, in spite of the destruction which the destructive character had inaugurated, is completely unimaginable. Thus, its existence, exactly because of its inconceivability, is a shock not just to the doctors who finally understand that Yankel is not, in fact, delusional, but to the rest of society who are confronted with the physical embodiment of the people and culture which was exterminated in that exact spot. One doctor describes the experience of telling Yankel about the Holocaust as »telling him that overnight his species had gone extinct« (ibid.: 84). Even in this otherwise benign moment of education lies an othering of the Jews of Eastern Europe who are reduced to the animalistic, to a species, thus stripped of their humanity. Having to review the gruesome history of European Jews and having to do so to a person embodying this anachronism is a shock, a forced confrontation with the historical discontinuity of Kreskol, a forced confrontation with an object which threatens the continuity of consciousness or knowledge of the modern world.

The impact of this shock manifests itself most clearly as antisemitism – as is seen in the implications of this didactic moment – a destructive force which the urban pop-

ulation uses to redirect burgeoning entropy back onto Kreskol. The first instance of antisemitism occurs well before Kreskol is ever discovered, while Yankel is still wandering Smolskie, further showing that it is the people of Kreskol, Eastern European Jews living in rural Eastern Europe, which triggers this shock rather than the discovery of the town itself. While looking for assistance in the town, Yankel is confronted by an older man, after all »the greatest sense of menace came not from the young, but the old«, who yells that he »thought the krauts took care of all of you«, finishing off his invective asserting that this extermination was »the only thing the Germans ever did right« (Gross 2020: 67). That, in fact, it is the old who are to be feared is central to the logic of antisemitism within the novel: the destructive character which the Holocaust represents has not finished its work, it is waiting for the right moment to destroy Kreskol just the same, and the old are the custodians of this force. Thus, this blatant, rampant antisemitism, the praising of the Holocaust, is a response to the shock of Yankel's existence within his urban, gentile landscape. In a way this antisemitism is a shield, the shock of the historical responsibility which Yankel represents for this older generation of modern Europeans must be countered by a rejection of the humanity of the Jewish person in their midst. This moment in no way looks to justify this antisemitism, in fact much of the novel works to dismantle the antisemitic notions tied to the diaspora and its connections to Eastern Europe. However, the logic of the text understands this antisemitism as the result of miseducation²⁵ and unfamiliarity, two factors which make Yankel's appearance intensely shocking and thus unnerving to the modern gentile population.

Blatant antisemitism is, however, not the only form of *Chockabwehr* which the urban world engages in although it is that which informs all other defensive tactics it undertakes. The intradiegetic Berlinsky paper is another instance of defense of the modern urban world against the encroachment of a rural past. Berlinsky claims that »Kreskol is a sham. [...] Kreskol is the greatest lie ever perpetuated on academia in the forty years since I handed in my dissertation.« (Gross 2020: 300) This disbelief, a product of the shock already observed in the medical staff treating Yankel, is turned against the town. The financial assistance that the state had been providing for the building of streets, railroads, and the post office is slowly rescinded while more and more people begin to question the verity of the shtetl's fantastical story. As the story spreads that Kreskol is a sham, more antisemitic incidents begin pouring into town. A group of people from Smolskie traveled into Kreskol on the newly built roadways in order to accuse the Kreskolites of treachery: »You Jews never change do you? [...] always figuring out some new way to pick a pocket. It's pure horseshit.« (Ibid.: 304) It is within this context of disbelief, distrust, and antisemitism that graffiti is found on the side of Kreskol's synagogue: another

25 The novel, in fact, takes a didactic approach to the intricacies of Judaism which the author, or publisher, believe not to be common knowledge. It is littered with footnotes translating the few Yiddish words that make their way into the text, defining certain terms for the various religious and administrative sections of the shtetl, and providing basic information on any Jewish historical figures who appear in the text. There is even a glossary tacked onto the back end of the text (Gross 2020: 397–401). This didactic approach provides a helpful reference for those otherwise unfamiliar with the ins and outs of Judaism and the ins and outs of shtetl life, however it also others Jewish life, presenting it as something which is opaque, incomprehensible, and needing of detailed explanation.

swastika accompanied by »Go back to Israel« (ibid.). This call for the displacement of the Kreskolites is the core of the urban defensive strategy against rural encroachment: this territory must be returned to the gentiles and this allegedly forged history forgotten. The Polish government goes so far as to strike the existence of Kreskol from the public record: »a few nationalist members of the Sejm introduced a bill rescinding official recognition of Kreskol« (ibid.: 389) which is passed narrowly but firmly. This, again, shifts the destructive forces of discovery back onto the town itself. It also illustrates the importance of diaspora in this novel; Kreskolites are not from Israel, they are from Kreskol – their lives, histories, and families are all rooted both socially and geographically in the shtetl.

The urban response to Kreskol illustrates the ways in which Jewish life in Eastern Europe has been so thoroughly erased from its originary topography and the implications this has on any meaningful return to this way of life. The shtetl is framed as an unimaginable form of contemporary existence, certainly within Eastern Europe, and yet, Gross argues, it exists and persists in the imaginary of the urban diaspora (though its relation to any historical reality remains nebulous).

Conclusion. Rural Imaginings of the Urban Diaspora

In the *THE LOST SHTETL* rurality and urbanity do not act as two dialectic poles of utopia and dystopia, but rather exist within a spectrum of possibilities, both productive and destructive, which must be negotiated with each step Kreskol takes into the urban world. Despite this spectrum, Gross concludes with an understanding of spatial organization that foregrounds the division between these spaces and perpetuates the binaries which contemporary rural studies has sought to dismantle. Gross relies on »the symbolic and fantastical« rather than the historical and in doing so is part of a pattern central to the Jewish-American imagination of the shtetl already pointed out and criticized by Gay in the 1980s (Aarons/Patt/Shechner 2015: 7). It is without question that Gay's analysis of the use and misuse of the shtetl remains valid: Kreskol is wholly idealized, altered to fit the needs of this particular argument. On the one hand, the outlandishness of the novel's conceit shows that this is done quite consciously, that the idealized Kreskol is a complete fiction. On the other hand, its handling of this concern is muddled at best and thus the village remains relatively unchanged in its final form in the novel. The process of de-idealization which would have to occur for a fiction which is true to history does not take place. Kreskol is just another »Dybuk« (Gay 1984: 331).

Leonid Spektor, stumbling upon Kreskol, was not looking for »the chance to start anew. [...] Rather, he was aiming to pick up in the middle.« (Gross 2020: 201) The impossibility of this is clear to Spektor and clear to Gross. Despite this, patterns of understanding which foreground separation and binarism are reproduced instead of dismantled. In this instance, the cultural imagination of the rural diaspora draws borders instead of blurring them. Thus, the shtetl remains fruitful ground for further study and literary treatment as a space of plurality, integrated into wider socio-historical happenings and not segregated from them.

Works Cited

- Aarons, Victoria/Patt, Avinoam J./Shechner, Mark (Hg.) (2015): *The New Diaspora. The Changing Landscape of American Jewish Fiction*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Avishai, Tamar (2014): »Shock and Aura: Benjamin on Dada«, in: Sigrid Weigel/Daniel Weidner (Hg.): *Benjamin-Studien 3*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 105–132.
- Aviv, Caryn/Shneer, David (2005): *New Jews. The End of the Jewish Diaspora*. New York City: New York University Press.
- Bar-Am, Gali Drucker (2017): »Our Shtetl, Tel Aviv, Must and Will Become the Metropolis of Yiddish«: Tel Aviv-a Center of Yiddish Culture?, in: *AJS Review* 41/1, S. 111–132.
- Baum, Detlef (2014): »Dorf und Stadt als idealtypische Konturen und Lebensräume in Ost und West«, in: Marc Weiland/Werner Nell (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript, S. 111–136.
- Benjamin, Walter (1991a): »Der Destruktive Charakter«, in: Tillman Rexroth (Hg.): *Walter Benjamin Gesammelte Schriften IV.I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 396–398.
- Benjamin, Walter (1991b): »Erfahrung und Armut«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schwepphäuser (Hg.): *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II.I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 213–219.
- Benjamin, Walter (1991c): »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schwepphäuser (Hg.): *Walter Benjamin Gesammelte Schriften I.I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, S. 605–653.
- Benjamin, Walter (1999a): »Experience and Poverty«, in: *Walter Benjamin Selected Writings Volume 2, Part 2, 1931–1934*, übersetzt von Rodney Livingstone. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, S. 731–736.
- Benjamin, Walter (1999b): »The Destructive Character«, in: *Walter Benjamin Selected Writings Volume 2, Part 2, 1931–1934*, übersetzt von Edmund Jephcott. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, S. 541f.
- Benjamin, Walter (2003): »On Some Motifs in Baudelaire«, in: *Walter Benjamin Selected Writings Volume 4, 1938–1940*, übersetzt von Harry Zohn. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, S. 313–355.
- Cassegard, Carl (1999): »Shock and Modernity in Walter Benjamin and Kawabata Yasunari«, in: *Japanese Studies* 19/3, S. 237–251.
- Costa, Maria Teresa (2011): »Für ein Ethos des »destruktiven Charakters« im Ausgang von Walter Benjamin«, in: Sigrid Weigel/Daniel Weidner (Hg.): *Benjamin-Studien 2*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 179–194.
- Dash Moore, Deborah (2014): *Urban Origins of American Judaism*. Athens, London: University of Georgia Press.
- Deutsch, Nathaniel (2011): *The Jewish Dark Continent: Life and Death in the Russian Pale of Settlement*. Cambridge: Harvard University Press.
- Diamond, Stanley (1957): »Kibbutz and Shtetl: The History of an Idea«, in: *Social Problems* 5/2, S. 71–99.
- Gay, Ruth (1984): »Inventing the Shtetl«, in: *The American Scholar* 53/3, S. 329–349.

- Geraci, Robert (2019): »Pragmatism and Prejudice: Revisiting the Origin of the Pale of Jewish Settlement and Its Historiography«, in: *The Journal of Modern History* 91, S. 776–814.
- Gross, Max (2020): *The Lost Shtetl*. New York: HarperVia.
- Halperin, Liora (2015): *Babel in Zion. Jews, Nationalism, and Language Diversity in Palestine, 1920–1948*. New Haven: Yale University Press.
- Kedar, Benjamin Z. (1996): »Expulsion as an Issue of World History«, in: *Journal of World History* 7/2, S. 165–180.
- Klier, John (2000): »What Exactly Was a Shtetl?«, in: Gennady Estraiikh/Mikhail Krutikov (Hg.): *The Shtetl: Image and Reality*. Oxford: Routledge, S. 23–35.
- Miron, Dan (1995): »The Literary Image of the Shtetl«, in: *Jewish Social Studies* 1/3, S. 1–43.
- Mitchell, Travis (2021): »9. Race, Ethnicity, Heritage and Immigration among U.S. Jews«, in: Pew Research Center (blog). URL: [https://www.pewresearch.org/religion/2021/05/11/race-ethnicity-heritage-and-immigration-among-u-s-jews/\(zulezt23.07.2025\)](https://www.pewresearch.org/religion/2021/05/11/race-ethnicity-heritage-and-immigration-among-u-s-jews/(zulezt23.07.2025)).
- Pinchuk, Ben Cion (2001): »Jewish Discourse and the Shtetl«, in: *Jewish History* 15, S. 169–179.
- Roskies, David G (2000): »The Shtetl as Imagined Community«, in: Gennady Estraiikh/Mikhail Krutikov (Hg.): *The Shtetl: Image and Reality*. Oxford: Routledge, S. 4–22.
- Safran, William (2005): »The Jewish Diaspora in a Comparative and Theoretical Perspective«, in: *Israel Studies* 10/1, S. 36–60.
- Savage, Mike (2000): »Walter Benjamin's Urban Thought: A Critical Analysis«, in: Mike Crang/Nigel Thrift (Hg.): *Thinking Space*. London, New York: Routledge, S. 33–53.
- Stampfer, Shaul (2012): »Violence and Migration of Ashkenazi Jews to Eastern Europe«, in: Eugene M. Avrutin/Harriet Murav (Hg.): *Jews in the East European Borderlands: Essays in Honor of John Doyle Klier*. Boston: Academic Studies Press, S. 127–146.
- Storey, Mark (2010): »Country Matters: Rural Fiction, Urban Modernity, and the Problem of American Regionalism«, in: *Nineteenth-Century Literature* 65/2, S. 192–213.
- Weiland, Marc/Nell, Werner (Hg.) (2014): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript.
- Williams, John P. (2017): »Exodus from Europe. Jewish Diaspora Immigration from Central and Eastern Europe to the United States (1820–1914)«, in: *Perspectives on Global Development and Technology* 16, S. 85–102.
- Wilson, Ruth/Noble, Christina/Currie, Margaret (2025): »The changing rural idyll and the ideal migrant. The case of Scotland during COVID-19«, in: *Journal of Rural Studies* 114, S. 1–10. URL: <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2024.103497> (zulezt 23.07.2025).
- Wohlfarth, Irving (1978): »No-Man's-Land: On Walter Benjamin's »Destructive Character«, in: *Diacritics* 8/2, S. 47–65.

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«¹

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, ² R: Christoph Eichhorn). In diesem Großstadtsetting, das nur teilweise formatbedingt ist, überrascht das Milieu,³ denn gemeinhin würde man ›die Szene‹ eher nicht in den Betonwüsten urbaner Räume, sondern im Ländlichen verorten.⁴ 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.⁵

- 2 Serienfolgen werden hier in der medienwissenschaftlich üblichen Form **S**(taffel)XX**E**(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 imaginiert⁶ (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.⁷ 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«.⁸ Oft werden sie ihnen auch mehr oder weniger bereitwillig überlassen; der Widerstand vor Ort scheint jedenfalls eher gering, auch weil Rechte⁹ 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«¹⁰ 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*^{4,0} (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;¹¹ 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)¹² 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).¹³

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),¹⁴ 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, Reichsbürger¹⁵ 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 ›weggebaggerte‹ Dörfer in den beiden TATORT-EpisodenSCHÜRFWUNDEN, 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. »Einigkeit 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^{4,0}: 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,¹⁶ 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:¹⁷

- 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).¹⁸
- 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*^{4,0}, 2016–2021).¹⁹

- 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.²⁰ 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.²¹

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.²² 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.²³ 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.²⁴

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:²⁵ Rechte tauchen hier nicht (explizit) auf.²⁶ 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.²⁷

In der Wende-/Nachwende-Zeit Mitte der 1990er Jahre (den sog. Baseballschlägerjahren)²⁸ 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.²⁹ 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);³⁰ 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.³¹

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 Rauminszenierung, die sich in diesen Beispielen wesentlich unterscheidet.

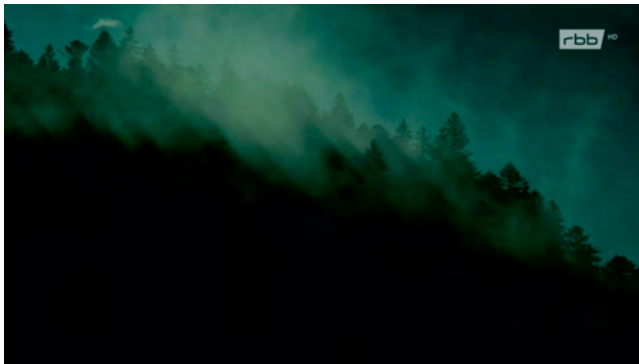
Als Inbegriff des »Deutschen Waldes« erscheint der nebelverhangene Schwarzwald im TATORT: SONNENWENDE (00:07:35–00:07:46; siehe Abb. 2 und 3)³² romantisch-mythisch überhöht. Stefan Schere und Claudia Stockinger (2010: Abschnitt 74) beschreiben einen solchen Inszenierungsmodus als »Realismus des Romantischen 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 Rauminszenierung 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.³³

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 Erzählgelände 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 Raum³⁴ 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.³⁵ 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.³⁶ Deutlich wird dabei, dass es um eine strategische *Beherrschung des Raums* durch Verführung, Vereinnahmung, Verängstigung³⁷ und Vernetzung geht.³⁸ 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).³⁹ 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:⁴⁰

»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:⁴¹ heimatverbunden, im Schwarzwald fest verwurzelt, aber nicht antimodern.⁴² 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?⁴³

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.⁴⁴ 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.⁴⁵ 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).⁴⁶

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.⁴⁷

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.⁴⁸ 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.«⁴⁹ 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‹ Staat⁵⁰ zu erschaffen (der wiederum auf Aus- und Abgrenzung basiert).⁵¹ »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.

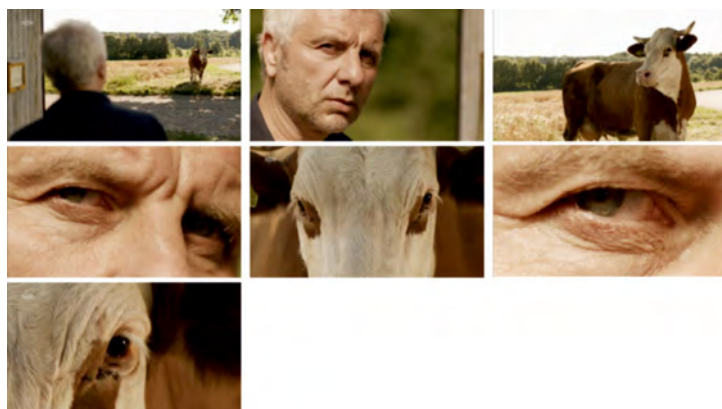
mente des Western-Genres aufgegriffen werden⁵² (vgl. Hißnauer 2022a: 67ff.; siehe Abb. 5),⁵³ womit implizit auch der *Frontier*-Mythos aufgerufen wird (von daher ist es sinnbildlich, dass Traitach irgendwo an der tschechischen Grenze verortet wird, auch wenn das Dorf nicht genau lokalisierbar ist).⁵⁴ 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 Genrehybridisierung⁵⁵ funktioniert.⁵⁶

Die Rauminszenierung verweist so auf den *Grenzraum* der Zivilisation.⁵⁷ Die Reichsbürger erscheinen als *Outlaws*, die nur ihrem eigenen Rechtsempfinden verpflichtet sind (sie sind also nicht nur räumlich ›am Rande der Gesellschaft‹ verortet).⁵⁸ 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).⁵⁹

Das Gefahren- und Gewaltpotenzial der Reichsbürger bleibt aber vergleichsweise ›abstrakt‹.⁶⁰ 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-Bewegung⁶¹ um Heinrich XIII. Prinz Reuß im Jahr 2022 produziert und ausgestrahlt. In der breiten Öffentlichkeit verändert sich aber erst damit die Wahrnehmung.⁶² 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 Winkelmann/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 Prozessauftritt 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«,⁶³ 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.⁶⁴ 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.⁶⁵

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.⁶⁶ Die Bewegung scheint vor allem geeint in der Ablehnung des bestehenden Staates, in der Delegitimation aller staatlicher Gewalt; ein Sammelbecken ohne einheitliche Ideologie.⁶⁷ 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)⁶⁸ – 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«.⁶⁹

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).⁷⁰ 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).⁷¹

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«.⁷²

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.⁷³ 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.⁷⁴ 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.«⁷⁵

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.⁷⁶ 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).⁷⁷ 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.⁷⁸ 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,⁷⁹ sondern Fragen nach der Bedeutung des Zeit-Raums/der Raum-Zeit für die eigene (nationale) Identität.⁸⁰ 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).⁸¹ 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. GROSSSTÄDTREVIER (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 WELLMANNS* (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 erahnen lässt:⁸² 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 herbeizuführen⁸³ – 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.⁸⁴ 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 Graffiti »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.⁸⁵ 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).⁸⁶

DEMOKRATIE STIRBT IN FINSTERNIS zeigt eine Welt, in der man nicht mehr weiß, ob Konsumkritik und Staatsverachtung hier von links oder von rechts kommen.⁸⁷ 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.⁸⁸ 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)⁸⁹ 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 nischte.« (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.⁹⁰ 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.⁹¹ 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.⁹²

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.⁹³ Entsprechend wird im Grenzraum⁹⁴ der Zivilisation deren Ende vorbereitet.⁹⁵

Die linke Utopie ist hier längst gescheitert. Die Hacker, die Jugendgang und Kohlmorgen suchen auf ihre je eigene Art nach einer unbestimmten Freiheit.⁹⁶ 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 Autarkie⁹⁷ 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.⁹⁸ 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 Hacker⁹⁹ – seinerseits beschleunigen).¹⁰⁰ 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.¹⁰¹

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*⁴⁻⁶ entwirft *UNSER DORF HAT WOCHENENDE* in mittlerweile (je nach Zählweise) fast 300 Folgen (Stand: Juni 2025)¹⁰² 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 werden¹⁰³ – wird so aber auch unfreiwillig (?) in seiner Provinzialität bloßgestellt, als Freiraum für die Angepassten.¹⁰⁴ Alles ›andere‹ bleibt hier ausgegrenzt, ist unsichtbar bzw. schlicht inexistent: Raumaneignung durch Diskursmacht statt Landnahme.¹⁰⁵

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)¹⁰⁶ erzählt von den Versuchen, der Übernahme der Dörfer, der völkischen Landnahme etwas entgegenzusetzen.¹⁰⁷ 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‹).¹⁰⁸ 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.¹⁰⁹

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 2015/2016,¹¹⁰ 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.¹¹¹ 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,¹¹² 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.¹¹³ 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,¹¹⁴ 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).¹¹⁵

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 Umrrieben 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,¹¹⁶ so rücken die Schattenseiten zunehmend (wieder) in den Fokus.¹¹⁷ Vor allem werden ländliche Regionen immer mehr als *Kampfarenen* ideologischer Auseinandersetzungen diskursiviert.¹¹⁸ 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.¹¹⁹ 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.¹²⁰ 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.¹²¹ 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. Provinz erkundungen 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-Modell. 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): »Stadttex-te – 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 (zuletzt 23.07.2025).
- Schmid, Christian (²2010): *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raums*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Simmel, Georg (⁸2016 [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^{4.0} (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)

Arbeit und Abhängigkeit

Aspekte der (Un-)Sichtbarkeit von Frauen auf dem Land in medialen, literarischen und alltagsweltlichen Erzählungen der Gegenwart: von der Tradwife zur Landwirtin und zurück?¹

Leonie Geef, Alica Jarošová, Marc Weiland

»Ich weiß, dass die ländliche Welt und ihre Frauen keine Literatur brauchen, die sie rettet, aber sehr wohl eine, die ihre wahre Geschichte erzählt. Eine, die aufrichtig und ehrlich ist und ihren Protagonistinnen tatsächlich Raum gibt.«

María Sánchez: LAND DER FRAUEN (2021: 64)

(Un-)Sichtbare Frauen?

Die spanische Autorin María Sánchez hat mit ihrem 2019 erschienenen Buch *TIERRA DE MUJERES* (dt. *LAND DER FRAUEN*, 2021) die Aufmerksamkeit auf eine Gruppe von Menschen gelenkt, die häufig abseits der öffentlichen Wahrnehmung steht: Frauen in bäuerlich-ländlichen Alltagswelten. Diese sind, so Ansatz- und Ausgangspunkt des Textes, gleich in mehrerlei Hinsicht unsichtbar. Laut offizieller Statistik, die Sánchez in *LAND DER FRAUEN* anführt, arbeiten im ländlichen Raum Spaniens lediglich 2,2 % der Frauen im Bereich der Viehzucht, Forstwirtschaft und Fischerei. Allerdings steht diese geringe Zahl im deutlichen Widerspruch zur alltäglichen Wahrnehmung der 1989 geborenen Autorin. In einem Interview mit der *SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG* sagt sie:

»Die Angaben in der Statistik entsprechen nicht dem, was ich Tag für Tag auf dem Land sehe. Wenn es darum geht, die Ziegen zu melken, während der Lämmersaison auf dem

1 Wir danken Janna Luisa Pieper ganz herzlich für ihre hilfreichen Hinweise zum vorliegenden Beitrag sowie für die Erhebung der empirischen Datenbasis im Rahmen ihrer Studie (Pieper et al. 2023).

Bauernhof mitzuhelfen und die Lämmer aufzuziehen, sauberzumachen oder zur Hand zu gehen, wenn jemand fehlt, sind es die Frauen. Sie werden aber gleichzeitig nicht als Landwirtinnen bezeichnet. Wir reden hier also nicht von Frauen, die einmal im Jahr aushelfen, sondern das mehrere Tage die Woche tun. Aber diese Arbeit ist unsichtbar, weil sie nicht in den Daten der Verwaltung auftauchen.« (Sánchez/Caldart 2021)

Ebenso wie in anderen Ländern wird in Deutschland die Lebens- und Arbeitssituation von Frauen in ruralen Räumen nicht passgenau erfasst. Die Agrarstatistik beziffert die mitarbeitenden Ehepartnerinnen in der Landwirtschaft (25 % aller weiblichen Arbeitskräfte), ohne jedoch deren monetäre Entlohnung zu erfassen; auch in den medialen Erzählungen und gesellschaftlichen Debatten kommen sie üblicherweise nicht vor. Gleiches gilt für weitere weibliche Familienarbeitskräfte: (Ehe-)Partnerinnen, Töchter und Mütter der mehrheitlich männlichen Betriebsleitungen (89 %) (vgl. Davier et al. 2023; Destatis 2021a).² Die Unverzichtbarkeit der weiblichen Arbeitskraft steht in einem offensichtlichen Missverhältnis zu ihrer monetären und gesellschaftlichen Wertschätzung.

Diese amtlich-statistische Unsichtbarkeit verweist dabei auch auf die mediale Dimension des Problems, die u.a. in einer fehlenden Repräsentanz zu sehen ist und aus der alltäglichen Lebenswelt, die sie zugleich wieder mitprägt, hervorgeht. Dabei findet die »alltägliche« Unsichtbarkeit ihre Ursache gleichermaßen in einer männlichen »Raumnahme« wie auch einer damit korrespondierenden weiblichen »Sprachlosigkeit«. Sánchez führt dazu in einem Interview aus:

»Bei der Großmutter denke ich an den Waschplatz, die Küche, eine Frau, die andere bedient, wenig redet. Die Männer im Wohnzimmer, sie sitzen zusammen, reden, nehmen alles ein. Wir mieden den Raum der Großmütter. Wir kamen nie auf die Idee, Hilfe anzubieten oder etwa selbst zu kochen.« (Sánchez/Wandler 2021)

Daran zeigt sich nicht zuletzt, wie es aus der Sicht des zu diesem Zeitpunkt noch jungen Mädchens, aus dessen Perspektive Sánchez hier berichtet, als vollkommen normal erscheint, dass die Großmütter abseits des gesellschaftlichen Lebens verortet waren und dabei weitestgehend unbemerkt – eben nahezu unsichtbar – agierten. Entsprechend rückt Sánchez, die nunmehr selbst als Landtierärztin und Autorin arbeitet, in ihrem Essay, der zwischen literarisch-alltagweltlicher Erzählung der eigenen ruralen Herkunftsgeschichte sowie ökologischem und feministischem Plädoyer changiert, die Lebensrealitäten ihrer Vorfahrinnen in den Vordergrund. Sie folgt dabei dem Ansatz, dass erst dasjenige, was zur Sprache gebracht wird, für andere existiert und womöglich gar überdauert. Entsprechend gehe es ihr, so schreibt sie, um eine »Geschichte, die den Fußstapfen folgt« (Sánchez 2021: 43): »Den Fußstapfen all der Frauen, die sich beim Gehen und Arbeiten die Leinenschuhe zerrissen haben, im Schatten, geräuschlos, und die weiterhin in der Einsamkeit darauf warten, dass jemand sie wiederfindet und ihnen einen Namen gibt, damit sie anfangen zu existieren.« (Ebd.)

2 Anders als die deutsche Agrarstatistik fragt das Schweizer Bundesamt für Statistik den Anteil der mitarbeitenden Partnerinnen ohne monetäre Entlohnung ab. Demzufolge erhielten im Jahr 2013 56 % der Frauen keinen »Barlohn« (15 % erhielten Barlohn, 16 % waren innerhalb des Betriebes selbstständig, für 13 % der Frauen gibt es keine Angaben) (Contzen 2021: 20).

Von diesen ungesehenen und unerzählten Geschichten weiblicher Lebens- und Arbeitsformen im Ländlichen berichtet auch der Historiker Ewald Frie in *EIN HOF UND ELF GESCHWISTER* (2023), einem Bestseller in der Sachbuchsparte. In dieser persönlich gehaltenen Erzählung der eigenen Familiengeschichte, die zugleich die Geschichte der Transformationen des ruralen Raumes spiegelt, widmet sich Frie u.a. dem Leben seiner 1922 geborenen Mutter, muss jedoch zugleich feststellen, dass diese Geschichte aufgrund fehlender schriftlicher Quellen deutlich schwieriger zu rekonstruieren ist als diejenige des Vaters.³ Das gilt selbst noch für die eine Generation später geborene Mutter von María Sánchez: »Meine Mutter wurde 1960 geboren. Hätte sie nicht mit zwölf Jahren schon Oliven ernten müssen, wäre sie vielleicht die erste Frau in meiner Familie gewesen, die schreibt.« (Sánchez/Wandler 2021) Dabei geht es in der essayistischen Rekonstruktion nicht nur darum, »zu erzählen, wie diese Leute auf dem Land früher lebten und bis heute leben« (ebd.), sondern auch »was sie an Wissen hatten, das von der Sozialforschung häufig übersehen wird.« (Ebd.)

Im Folgenden wollen wir den Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten von Frauen im Ländlichen aus literatur-, medien- und sozialwissenschaftlichen Perspektiven nachgehen und dafür kulturelle Diskurse in Sozialen Medien, Fernsehserien sowie literarischen und alltagsweltlichen Erzählungen in den Blick nehmen. Es stellt sich hierbei die Frage, aus welcher Perspektive Weiblichkeit in ländlich-bäuerlichen Strukturen erzählerisch verortet und wie sie dabei dargestellt wird. Insbesondere der Aspekt der Arbeit spielt hier eine gleichermaßen zentrale wie auch prekäre Rolle im Spannungsfeld von Identitätsstiftung und Existenzsicherung.

Tradwives

Die Frauen tragen meist traditionelle Kleider. Sie kochen, backen, braten für ihren Mann und ihre Kinder in Landhausküchen. Das Essen wird von ihnen schön hergerichtet. Im Hintergrund zu sehen sind Farmen, Tiere, Beete, Ackerflächen, Landschaften. Manchmal melken sie Kühe per Hand und trinken die Rohmilch. Sie sind gut gelaunt und wirken glücklich. Für Hausarbeit und Kindererziehung – und gegen eine Erwerbstätigkeit – haben sie sich aus freien Stücken entschieden; und sie werben mit Wort und Bild auf ihren Kanälen in den Sozialen Medien dafür, dass andere es ihnen gleichtun.

Dabei handelt es sich um eine Entscheidung, die im Kontext einer offensiv vorgebrachten Wiederaufnahme traditioneller Geschlechterrollen steht. Auf der einen Seite ist der Mann für die Erwerbsarbeit und Einkünfte verantwortlich, auf der anderen Seite

3 »Vaters Zeit ist in unserer Familienüberlieferung besser dokumentiert. Seine Feld- und Stallarbeit spiegelt sich in Melkbüchern, Bauplänen und den Erinnerungen meiner älteren Brüder. Seine berühmtesten Kühe tauchen im Landwirtschaftlichen Wochenblatt auf. Von meiner Mutter gibt es Zeugnisse und Beurteilungen aus ihrer Schul- und Lehrzeit. Die nächsten schriftlichen Aufzeichnungen sind Zeitungsausschnitte aus der Mitte der 1970er Jahre. Aus den späten 1980er und frühen 1990er Jahren gibt es autobiographische Notizen. Für die dazwischen liegende Zeit bin ich auf die Erinnerungen meiner Geschwister angewiesen und auf Literatur zur Geschichte der Landfrauenbewegung, der Bäuerinnen, der Kindheit und Jugend. Viel ist das nicht.« (Frie 2023: 85f.)

die Frau für die anfallenden Tätigkeiten im Haushalt, für Kindererziehung und Care-Arbeit. Inszeniert und propagiert werden hier nicht nur eine wohlgeordnete Häuslichkeit mit möglichst vielen Kindern und binär voneinander getrennten Rollenmustern, sondern mitunter auch die umfassende Unterordnung der Frau unter den Willen des Mannes.

Gerade in den letzten Jahren hat das Phänomen der sog. Tradwives große Aufmerksamkeit in den Sozialen wie auch sekundär in den klassischen Medien erhalten.⁴ Hervorgehoben werden dabei zumeist die ästhetische Selbstinszenierung der Hausfrauen sowie die dadurch angezeigten Parallelen mit vermeintlich überholten Frauenbildern und Geschlechterverhältnissen. So etwa in einem Bericht in der *TAGESSCHAU*:

»Viele Influencerinnen der Tradwife-Szene wirken [...] wie Figuren aus alten Schwarz-Weiß-Filmen. Brave Kittelkleider aus naturbelassenem Leinen, Blümchenblusen und schwingende Röcke. Umgeben von der glücklichen Kinderschar rühren sie in hölzernen Schalen ihren Sauerteig, drapieren liebevoll Blumensträuße und werden nicht müde, in Wort und Schrift die Segnungen des Tradwife-Lebens zu preisen.« (Jordan 2024)

Auch in literarischen Texten wird das Phänomen mittlerweile reflektiert. Kristine Bilkau's Roman *NEBENAN* (2022) schildert die mitunter deprimierenden und von Einsamkeits- wie auch Marginalisierungserfahrungen geprägten Arbeits- und Lebenswelten zweier Protagonistinnen, einer Zugezogenen und einer Dagebliebenen, im Ländlichen. Ihre aneinander vorbeigehenden und sich nur gelegentlich überkreuzenden Lebenswege sind u.a. von einer Aufweichung sozialer Bindungen sowie einer mit dem Alter zunehmenden Unsichtbarkeit gekennzeichnet. Die vermeintliche Überschaubarkeit der ruralen Topographie korrespondiert dabei aus der Figurenperspektive mit einer Unüberschaubarkeit der Soziographie: »So, von oben betrachtet, sieht alles miteinander verbunden aus, als würde es tatsächlich zusammengehören.« (Bilkau 2022: 155) Dennoch gibt es keinen direkten Kontakt zur eigenen Nachbarschaft (vgl. ebd.: 37) und auch nur ein spärliches Wissen über sie (vgl. ebd.: 73f.). Gerade diese Leerstelle im (bröckelnden bzw. nicht mehr vorhandenen) sozialen Zusammenhang wird von den medial gegenwärtigen Tradwives bespielt, deren Bilderwelten zumindest für eine der Protagonistinnen des Romans als durchaus verheißungsvolle – und zugleich den eigenen Mangel markierende – Gegenbilder erscheinen. Die medial produzierten Bilder einer Welt, in der sich, wie es aus Sicht der Protagonistin heißt, »ein verlockendes Leben abspielt, in dem gebacken und geboren wird« (ebd.: 192), vermitteln Gefühle einer häuslichen Nähe und kompensieren damit oberflächlich die sowohl historischen wie auch gegenwärtigen Verlusterfahrungen, die mit dem Einzug der Moderne verbunden sind. Dass es sich bei diesen Bildern natürlich nur um »Fantasien über Landfrauen von vor hundert Jahren« (ebd.: 216) handelt, erkennt auch die Protagonistin in *NEBENAN*. Dennoch machen sie, die Tradwives, zunächst einmal einen Bereich sichtbar, der lange

4 Um nur einige (zumeist kritische) Beiträge auf den Online-Portalen von ZEIT, FAZ und TAGESSCHAU zu erwähnen: siehe u.a. Newmark 2020; Beermann 2024; Jebens 2024; Jordan 2024. Dabei ist anzumerken, dass ein Großteil der Tradwives vor allem über je eigene Kanäle mit der eigenen Community kommuniziert und Interviews mit bzw. Aussagen in »klassischen« Medien weitgehend meidet.

Zeit ungesehen geblieben ist: den der alltäglichen Hausarbeit, der durch seine mediale Präsenz aufmerksamkeitsökonomisch aufgewertet wird. Auch dies spricht der Roman an:

»Die Frau macht ihre Häuslichkeit sichtbar und profitiert davon. Hunderttausende Follower schenken ihr Aufmerksamkeit. Wäsche zu waschen bekommt einen messbaren Wert. Arbeit, die früher unbezahlt war, wird inszeniert. Wäsche wird aufgewertet.« (Ebd.: 194)

Folgt man Silvia Bovenschens Argumentation in *DIE IMAGINIERTE WEIBLICHKEIT* (1979), dann ist es als eine Erklärung für die Abwesenheit von Frauen in der ›großen‹ Geschichte anzusehen, dass ihnen vor allem der (unsichtbare) häusliche Bereich zugewiesen war (vgl. Bovenschens 1979: 11);⁵ eine Entwicklung, die aus sozial- und kulturgeschichtlicher Perspektive von Evke Rulfes in *DIE ERFINDUNG DER HAUSFRAU* (2021) detailliert beschrieben wird. Offensichtlich sind es gerade die Technologien spätmoderner Gesellschaften sowie die damit einhergehenden Vernetzungen, die gegenwärtig eine imaginative (und reale?) Wiederkehr traditioneller Frauenbilder begünstigen, indem sie diese in mediale Aufmerksamkeitsökonomien und globale Wertschöpfungsketten einspinnen. Je nach medialer Reichweite partizipieren über zehn Millionen (@ballerinafarm), mehrere hunderttausend (@mrsarialewis, @wife.onthe.prairie, @simhalily) oder ›nur‹ einige tausend Follower*innen (@tradwifefactory) am Lebensstil der ›traditional wives‹.⁶ Ob mit ihnen allerdings auch eine (soziale oder gar geschichtliche) Handlungsmacht verbunden ist, ist zu bezweifeln, sind die medial präsentierten Frauen doch vor allem auf den idyllisierten Privatbereich beschränkt. Wird in den überaus erfolgreichen

5 Schon Virginia Woolf verweist in ihrem Essay *A ROOM OF ONE'S OWN* (1929) auf die allgemeine Absenz der privaten bzw. eigenständigen Räume für Frauen, die zugleich nicht funktional für den gesamten Haushalt – wie z.B. Küche oder »common sitting room« – sind (Woolf 1935: 99f.). Sie richtet ihren Fokus auf die Bedingungen, unter denen es Frauen überhaupt erst möglich ist, zu schreiben. In einem der oft zitierten Anfangssätze des Essays steht: »A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction.« (Ebd.: 6) Diese beiden Grundbedingungen für die Tätigkeit des Schreibens, sei es nun fiktional oder nicht, sind für viele Frauen auf dem Land und in der Landwirtschaft unerfüllt geblieben; und zwar mitunter, aber das müsste umfassender untersucht werden, bis heute. Woolf spannt dabei in kritischer Absicht einen weiten historischen Bogen. Mit dem Schreiben, vor allem von Poesie, verbindet sie zudem die beiden Aspekte des historischen Mangels an intellektueller Freiheit einerseits sowie Armut der Frauen andererseits: »Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time. Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves. Women, then, have not had a dog's chance of writing poetry. That is why I have laid so much stress on money and a room of one's own.« (Ebd.: 163)

6 Es handelt sich hierbei um ein mediales Phänomen, das seinen Ausgang im US-amerikanischen Raum findet, mittlerweile aber weltweit beobachtbar und zumeist auch eingepasst ist in seinen jeweiligen soziokulturellen Herkunftsraum; einige der erfolgreichsten Tradwives bspw. stammen aus der Glaubensgemeinschaft der Mormonen und propagieren deren Weltanschauung. Abzugrenzen von diesem Phänomen sind Influencerinnen aus der Landwirtschaft wie z.B. Marie Hoffmann (@marie_hfmn97) und Annemarie Paulsen (@biohof_paulsen), die – mit emanzipatorischem Ansatz und durchaus reichweitenstark – sich vor allem bei ›männlichen‹ Tätigkeiten inszenieren (z.B. beim Treckerfahren) und demgegenüber Häusliches eher ausblenden.

LANDLUST-Magazinen noch in Heftform eine idyllisch-ländliche Lebenswelt vor Augen geführt, die mindestens implizit auf den Entwurf eines guten Lebens in ländlichen Kulissen abzielte, so findet sich in den Sozialen Medien, auf Instagram, X, TikTok und YouTube etc., ein ebenfalls durch und durch ästhetisierter Neuentwurf eines Lebensmodells, das ganz explizit seine ›guten‹ Seiten ausstellt – das der traditionellen Hausfrau, die, sicherlich auch nicht ganz zufällig, in den meisten Fällen eher ländliche Schauplätze bespielt und dort eine vermeintlich naturnahe und authentische Lebensform in Szene setzt.⁷ Dabei gerät nicht nur der Haushalt, sondern mitunter auch die Landwirtschaft in den Fokus der ästhetisierenden Aneignung durch die Kamera.⁸

Abb. 1: Tradwives im Ländlichen.



Quelle: Reels von @ballerinafarm vom 15.10.2024 (oben) und @wife.onthe.prairie vom 11.11.2024 (unten).

- 7 Auf diese enge Verbindung zwischen dem Konzept Tradwife einerseits und Ländlichkeit bzw. Provinzialität andererseits verweist auch Viktoria Rösch, indem sie deren gemeinsame Einbettung in idyllischen Vorstellungen der Vormoderne beschreibt: »Eine Welt in Harmonie und ohne Ambivalenz – das ideologische Phantasma der Provinzialität – wird in den Bildern der TradWife-Accounts kommuniziert und die Figur der TradWife so zum Versprechen eines glücklicheren Lebens.« (Rösch 2025: 205) Der Eindruck der Vormodernität wird dabei häufig durch Dingsymbole hergestellt, etwa durch Küche, Kochutensilien und Kleidung.
- 8 Von der Influencerin Hannah Neeleman, der Betreiberin der überaus reichweitenstarken Ballerina Farm, wird deren Funktion explizit hervorgehoben bzw. in die eigene übergeordnete Erzählung eingebaut: »Als wir mit der Landwirtschaft begannen, war ich begeistert von der Schönheit des Lernens, Lebensmittel von Grund auf selbst herzustellen.« (Zit. nach Theilen 2024)

Die Ästhetik der Neuen Medien, mitsamt ihrer vermeintlichen Direktheit der Vermittlung und Authentizität des Dargestellten, die im ›user generated content‹ inszeniert wird, verschmilzt mit ›klassischen‹ Topoi der ruralen Idylle. Konkrete Imperative wie z.B. gesunde Ernährung und nachhaltiges Wirtschaften lassen sich hier ebenso bildhaft zur Sprache bringen wie abstraktere Werte, die etwa Achtsamkeit und Liebe im Umgang mit dem und der Nächsten betonen, wobei diese wiederum beiderseits mit Bildern des Do-it-yourself verbunden und hervorgebracht werden. Die Zubereitung des Essens, das die Tradwives üblicherweise im privaten Bereich der eigenen Küche zeigt, deren Vintage-Look zugleich auch der eigenen Kleidung entspricht, wird dabei zuweilen gar allumfänglich und von Grund auf dargestellt. Um bspw. einen Kuchen zu backen, müssen in diesem Fall zuerst Mehl, Kokosöl und Zucker selbst hergestellt werden. Die alltägliche weibliche Hausarbeit, die kultur- und mediengeschichtlich weitgehend unsichtbar geblieben ist,⁹ wird hierbei medial vor Augen geführt und sichtbar gemacht – und zwar gerade zu einem Zeitpunkt, an dem sie aus den Perspektiven spätmoderner Gesellschaften als nicht mehr ganz zeitgemäß erscheint.

Freilich wird in dieser medialen Inszenierung weiblicher Hausarbeit ein entscheidender und vermutlich ebenso großer Teil der Arbeit ausgespart. Denn ungezeigt – und daher auch von den Rezipierenden zumeist ungesehen – bleiben all diejenigen Arbeiten, die die Grundlage der medialen Inszenierung bilden und diese zuallererst hervorbringen: also etwa das (wiederholte) Aufnehmen und Schneiden der Szenen oder das Verhandeln mit Vertrags- bzw. Werbepartner*innen sowie die diversen Büro- und Verwaltungstätigkeiten.¹⁰ Sprich: die Arbeitsformen hinter und jenseits der Kamera, die nicht ins Bild der traditionellen Hausfrau passen und diese mitunter unabhängig von den Einkünften ihrer Männer machen. Es ergibt sich daraus die doppelte Paradoxie, dass die

- 9 In ihrer Kulturgeschichte führt Rulfes aus, dass die Isolierung der Frau im privaten Arbeitsbereich des Hauses gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt und im Ländlichen u.a. durch veränderte Arbeitsbedingungen sowie Agrarreformen bedingt wird (vgl. Rulfes 2021: 245f.). Dabei fungiert die ›Landfrau‹ zugleich als Vorbild für die bürgerliche Hausfrau, die nunmehr als ›unbezahlte Arbeitskraft‹ immer mehr Dienstleistungen wie etwa Kochen, Einkaufen, Putzen und Kindererziehung übernimmt, für die zuvor bezahltes Personal verantwortlich war (ebd.: 12). »Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Bild der ländlichen Hausmutter mit der bürgerlichen Ehefrau verknüpft und als Rollenmodell für alle Frauen propagiert, indem es zur ›natürlichen Bestimmung der Frau‹ deklariert wurde.« (Ebd.: 15) Siehe zur medialen Aushandlung und Vermittlung weiblichen Selbstverständnisses im Bürgertum des 19. Jahrhunderts auch Krautwald (2021). Aus der Perspektive historischer Geschlechterforschung wird konstatiert, dass die polare Gegenüberstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit ein Produkt der bürgerlichen Kultur jener Zeit ist. Waren Frauen zuvor zwar ebenfalls von Männern unterschieden, indem sie bspw. als weniger vernunftbegabt angesehen wurden und dementsprechend die gleichen Eigenschaften wie Männer aufwiesen → »nur« eben unvollkommen und mangelhaft ausgebildet –, so sind nunmehr Männer und Frauen als »Träger und Trägerinnen qualitativ anderer Charaktere« (Connell 2015: 120) konzipiert.
- 10 Davon berichtet Carolina Tolstik, die als eine der wenigen Influencerinnen, die einen traditionellen Lebensstil in Szene setzen, explizit Auskunft gibt über ihre Tätigkeiten. In einem Beitrag in der TAGESSCHAU hebt sie hervor, dass ihre Follower*innen nur einen Ausschnitt ihrer eigentlichen Arbeit zu sehen bekommen: »Aber alles, was dahinter steckt – Kooperationen und Verträge und alles Drum und Dran, das wird ja gar nicht gezeigt. Und ich meine, wozu auch? Ich glaube, keinen meiner Zuschauer würde es interessieren, wie ich sechs Stunden vor dem Laptop sitze.« (Zit. in Jordan 2024)

Arbeit der (Haus-)Frau zum einen sowohl gesehen wird als auch ungesehen bleibt. Zum anderen lässt sich die (echte oder vermeintliche) Unterordnung unter eine traditionell-männliche ›Vorherrschaft‹ als emanzipativer Akt weiblicher Selbstermächtigung lesen¹¹ – ob diese Lesart nun intendiert ist oder (eher) nicht.

Abb. 2: Inszenierungen weiblicher Hausarbeit in den Sozialen Medien.



Quelle: @simhalily vom 03.12.2024 (oben) und @mrsarialewis vom 28.12.2024 (unten).

In den visuellen Inszenierungen der Tradwives verschmelzen die (kompensatorischen) Trends spätkapitalistischer Gesellschaften mit traditionellen Bilderwelten und Lebensentwürfen.¹² Gezeigt wird ein Lebensmodell für Frauen, das im Einklang mit der

- 11 Rösch (2025) hebt mit Blick auf die Tradwife-Ideologie den scheinbaren Einschluss der »Maxime neoliberaler Subjektwerdung« (ebd.: 202) in das »traditionelle« Ideal hervor: »Ihre Subjektwerdung«, so konstatiert sie am Beispiel des Accounts @freyarosi, »verläuft hin zur selbstgewählten Hingabe als freigewählte Aufgabe, die als rebellischer Akt gegen die aktuellen gesellschaftlichen Wertvorstellungen aufgefasst wird.« (Ebd.)
- 12 Traditionalismus wird dabei gegen die Belastungen der Moderne ins Feld geführt. So äußert sich ebenfalls Tolstik in einem Bericht im Focus: »Die Entscheidung, ein ›Stay-at-Home-Girlfriend‹ zu werden, resultierte aus meiner Rebellion gegen den 9-to-5-Wahnsinn und dem Wunsch nach einem Leben voller Überraschungen. Nach Jahren im Bildungssektor mit strikten Arbeitsplänen

(weiblichen) Natur stehen soll und – je nach individueller und/oder medienstrategischer Ausrichtung – in ein christlich-religiöses oder auch ökologisch-nachhaltiges Weltbild eingebettet ist. Das Geschlechterverhältnis, das dem inszenierten traditionellen Lebensmodell zugrunde liegt, erscheint als natürliche und/oder gottgegebene Ordnung. Dies wird vor allem von den nordamerikanischen Tradwives explizit gemacht und – sowohl jenseits als auch diesseits des Atlantiks – mindestens implizit auch in ein konservatives bis rechtsgerichtetes politisches Programm integriert.¹³ Dass es sich hierbei um eine auch individuell lohnenswerte Anpassung handelt, wird nicht nur durch die glücklichen Menschen und ihre liebevoll zubereiteten Mahlzeiten vor Augen geführt, sondern ebenso durch ihre großen Anwesen und schönen Häuser.¹⁴ Dementsprechend erscheinen die Männer der Tradwives, so sie denn ins Bild gerückt werden, zumeist als dankbare Heimkehrer, die sich über das gute Essen, die behagliche Stube und die gestylte Hausfrau freuen.

fühlte ich den Drang, einen alternativen Lebensstil zu wählen« (zit. in Naethbohm 2024). Angesichts »der heutigen schnelllebigen Zeit« seien es eben traditionelle Werte, die »ein Gefühl von Stabilität, Gemeinschaft und Identität sowie eine Art moralischen Kompass« (ebd.) vermittelten: »An der klassischen Idee des Stay-at-Home-Girlfriends gefallen mir die klare Rollenverteilung und die definierten Aufgabenbereiche, die zu einem harmonischen Zusammenleben führen« (ebd.). Dies ist zugleich im weiteren Kontext eines sich verbreitenden Antifeminismus auch unter Frauen zu sehen, der nicht zuletzt in strukturschwachen Gegenden zu beobachten ist und dabei als Bewältigungsstrategie gedeutet werden kann: »Für Frauen bietet die Verteidigung traditioneller Geschlechterrollen einen scheinbaren Ausweg aus der Unvereinbarkeit der Doppelbelastung durch Lohnarbeit und unbezahlter Sorgearbeit und eine Abwehr der Enttäuschung doch noch nicht gleichberechtigt zu sein«, schreibt Johanna Niendorf (2025: o.P.) in ihrem Beitrag über Antifeminismus im ländlichen Raum.

- 13 Siehe für die politische Nähe und Programmatik der Tradwives Sykes/Hopner (2024) sowie, spezifisch für den deutschsprachigen Raum, den Beitrag HEIMATROMANTIK UND RECHTER LIFESTYLE VON Rösch, die am Beispiel einer rechten Influencerin, die als Tradwife auftritt, herausarbeitet, wie anhand der Praktiken und Ästhetiken der Sozialen Medien ideologische Elemente »in vermeintlich unpolitische Inhalte« (Rösch 2023: 26, Hervorhebung im Original) integriert werden. Diese Praktiken, die vor allem im »Self-Branding«, in der »Beziehungsarbeit zur ›Community‹« sowie in der »ästhetische[n] Arbeit« bestehen, stellen Rösch zufolge »die Verbindungslinie zwischen traditioneller Weiblichkeit auf der einen Seite und dem Phänomen des Influencing auf der anderen Seite her« (ebd.: 37).
- 14 Dieser Charakter des Werbens für die (neue) alte Lebensweise einer traditionellen Hausfrau wird besonders deutlich im Blog von Alena Kate Pettitt (TheDarlingAcademy), der diese Lebensweise einerseits biographisch kontextualisiert und in ein religiöses Weltbild einbettet (so lauten etwa Beitragsüberschriften: »My Testimony: How I became a Christian«, »Wives should always be lovers too«, »Traditional values and good manners that need to see a revival!«) sowie andererseits als Ratgeber fungiert (»How to live a simpler, more traditional lifestyle«, »Five steps to becoming a better housewife«, »How to start meal planning: a housewife's guide«, »How we afford to live on one income«) und dementsprechend den Rezipierenden Anleitungen zur Nachahmung bzw. Übernahme der Lebensweise einer Tradwife vermittelt.

Landmen

Die Bilder- und Erzählwelten der Tradwives korrespondieren nur allzu gut mit einer neu inszenierten traditionellen Männlichkeit. Auch diese findet ihre Schauplätze und Handlungsfelder in ruralen Räumen. Dabei führt sie zugleich vor Augen, dass ländliche Räume kultur- und sozialgeschichtlich gesehen über einen langen Zeitraum hinweg als hauptsächlich männliche Räume konzipiert wurden¹⁵ und mitunter noch immer werden, wie sich u.a. an Besitzverhältnissen und Einkommensvergleichen sowie noch vorhandenen patriarchalen Machtstrukturen und Rollenmustern zeigt.¹⁶ Dies gilt nicht nur für europäische Räume. Zwei aktuelle amerikanische Beispiele – die Streaming- bzw. Fernsehserien *LANDMAN* (Paramount+ 2024) und *FARGO* (FX 2014–2024) – veranschaulichen die Erscheinungsformen (und Problematiken) des Topos ruraler Raum = männlicher Raum, der in seinen medialen Darstellungen wenig Platz lässt für die Sichtbarmachung und Entfaltung von komplexen weiblichen (und ebenso: männlichen) Figuren und Ansprüchen. Die beiden Serien reflektieren patriarchale Geschlechterordnungen in ruralen Räumen. Dabei führen sie einerseits in sozialkritischer (*FARGO*) und andererseits in affirmativer (*LANDMAN*) Weise vor, zu welchem Ende eine naturalisierte Hierarchisierung zwischen Mann und Frau im Ländlichen führt. Diese Naturalisierung von Geschlechterordnungen ist wiederum auch als ein raumbezogenes Narrativ zu verstehen,¹⁷ das eine starke intermediale Wirkmächtigkeit entwickelt hat und bis in gegenwärtige Alltagserzählungen und Lebenswelten hineinreicht.

Das prototypische Gegenstück zur Tradwife ist die Figur des Landmanns, der aktuell – bspw. im Genre des wieder überaus populären Neo-Westerns – medial vielfach ins Bild gesetzt und von dem nach einer Phase, die in zugespitzter Weise als ›Krise der Männlichkeit‹ (vgl. Opitz-Belakhal 2008; Connell 2015; Tholen 2015) bezeichnet wurde,¹⁸ erneut in positiver bis affirmativer Weise erzählt wird. Dabei handelt es sich bei der medialen Konstruktion eines ›Krisenmanns‹, so führen Horlacher/Schwanebeck (2019: 139) aus, »um einen tragischen Helden der Moderne«: einen Mann, »der sich beruflich permanent auf dem absteigenden Ast befindet, seine Triebe bis zur Selbstverleugnung sublimiert, als

-
- 15 Eindrucksvoll vor Augen führt dies etwa die Studie *LEBEN AUF DEM DORF* der Volkskundler Albert Ilien und Ulf Jeggle aus dem Jahr 1978. Ihnen zufolge ist die Sphäre der Öffentlichkeit im untersuchten Dorf »bis auf den heutigen Tag exklusiv männlich« (Ilien/Jeggle 1978: 175), wobei sich die Männer »als von Natur aus höherstehend und wichtiger empfanden als die Frauen« (ebd.: 68).
 - 16 Vgl. dazu die Erkenntnisse ruraler Geschlechterforschung von u.a. Schmitt 1997; Goldberg 2003; Oedl-Wieser/Schmitt 2016; Oltmanns 2019; Tuitjer 2022; Pieper et al. 2023.
 - 17 Vgl. zum Konnex von Raum und Geschlecht Weigel 1990 und Gottschalk/Kersten/Krämer 2018.
 - 18 Dass es sich hierbei um eine zugespitzte Bezeichnung handelt, liegt am Ausgangs- bzw. Vergleichspunkt, der für die Einordnung und Bewertung herangezogen wird: das Bild des starken und standhaften Mannes, wie es lange Zeit in den populären medialen Diskursen – bspw. in Groschenheften, Vorabendserien und Hollywoodfilmen – gezeigt und vermittelt wurde. Demgegenüber machen die rezenten kulturwissenschaftlichen Männlichkeitsforschungen deutlich, dass Männlichkeit »kein kohärenter Gegenstand« (Connell 2015: 119) ist und die unterschiedlichen kulturell produzierten Männlichkeitsbilder von Anbeginn an heterogen und instabil waren – so »dass die sogenannte ›Krise der Männlichkeit‹ mit dem Männlichkeitsdiskurs an sich untrennbar verwachsen ist« (Horlacher/Schwanebeck 2019: 140).

ewiger Höhlenmensch mit den modernen Kommunikations- und Selbstreflexionsgeboten nicht mehr mithalten kann, und um seine vermeintlich verlorengegangene stabile Identität trauert. « (Ebd.) All dies trifft auf den von Billy Bob Thornton gespielten Protagonisten in der Serie *LANDMAN* nicht zu. Während dieser als charakterfester Problemlöser erscheint, der sowohl durch physische als auch psychische Standhaftigkeit den diversen Widerständen (u.a.: mexikanisches Drogenkartell, »woke« Gesellschaft, eigene Eheprobleme) zu trotzen vermag, erscheinen die Frauenfiguren der Serie vor allem als sexuell besetzte und in die Häuslichkeit versetzte *love interests*. Sie können ohne männliche Hilfe keine Verträge lesen und müssen beständig aus kleinen wie großen Nöten, seien es nun Schlangen im Gebüsch oder Auseinandersetzungen mit skrupellosen Konzernen, gerettet werden. Geprägt ist die Darstellung von einem allumfassenden *male gaze* (Mulvey 1994), der Anlage, Aussehen und Tätigkeiten der Charaktere ebenso bestimmt wie die von ihnen aufgesuchten Räume und Landschaften.

Die von Taylor Sheridan¹⁹ entwickelte und produzierte Serie fokussiert die von Ölfeldern durchzogene (Energie-)Landschaft im westlichen Texas. Die karge rurale Landschaft erscheint primär als Raum der (maskulinen) Arbeit, die vor allem in der Gewinnung von Erdöl besteht und durch die Nutzung schwerer Maschinen geprägt ist. Sie führt sowohl die Gefahren der Tätigkeiten (es werden mehrere und mitunter auch tödliche Arbeitsunfälle gezeigt) als auch die technisch-intellektuellen Errungenschaften sowie das Durchsetzungsvermögen der positiv in Szene gesetzten männlichen Arbeiter vor Augen. Der rurale Raum ist dabei gleichermaßen eine gefahrenbesetzte Bewährungsprobe für Maskulinität als auch nahezu durchgehend – etwa durch Farbfilter, Kameraeinstellungen und musikalische Unterlegung mit Country- und Folkmusik – romantisiert.

Sind die männlichen Figuren durchgängig mobil und mit ihrem Pickup in den Weiten der Landschaft unterwegs, so sind die Bereiche und Betätigungsfelder der weiblichen Figuren vor allem im Inneren verortet: im Haushalt, im Altenpflegeheim und im Fitnessstudio. Entsprechend obliegt ihnen Haushaltsführung (die sie, und zwar nach den Regeln des Mannes, im Laufe der Serie erst erlernen müssen), Care-Arbeit (für die sie ihren Sinn entdecken) und schließlich sexuelle Attraktivität und Verfügbarkeit (die ihnen naturgemäß zugeschrieben ist). Dabei könnten die selbstgetätigten Aussagen dieser Figuren nahezu eins-zu-eins aus Posts von Tradwives stammen. So sagt etwa in Episode 7 die Frau des Protagonisten in einer Szene zu ihrer Tochter:

»I'm never working a day in my life no matter what. My only job is to make my man happy. Then he will buy me the things that make me happy and take me to the places that make me happy. And I will reward him with sex. That's the way the world works, honey.« (S01E07: 00:06:30-00:07:00)

19 Sheridan ist u.a. auch für das überaus erfolgreiche und ebenfalls im ländlichen Amerika der sog. *flyover states* verortete »Serienuniversum« um *YELLOWSTONE* (Paramount Network seit 2018) verantwortlich, das sich neben dem in der Gegenwart angesiedelten Hauptstrang aus Prequels zusammensetzt. Der Serie *LANDMAN* lag der Podcast *BOOMTOWN* zugrunde.

Die Ablehnung von Erwerbsarbeit (sowie die damit verbundene finanzielle Unselbstständigkeit bzw. Abhängigkeit vom Ehemann) bildet ein zentrales Motiv in den medialen Äußerungen der Tradwives und findet ihre Begründungsfiguren in einer Kritik spätkapitalistischer Gesellschaften, die der ›Natur der Frau‹ entgegenstünden. Gesucht und gefunden wird stattdessen ein heimeliger Schutzraum, in dem der gesellschaftliche Konkurrenzkampf, der eben ›draußen‹ stattfindet, außer Kraft gesetzt sei. Dabei geht es zugleich auch darum, die eigenen Ansprüche an denjenigen des Mannes auszurichten und mit ihnen in Übereinstimmung zu bringen.²⁰

Abb. 3: Rurale Öl-Landschaften mitsamt romantisierter männlicher Arbeit in *LANDMAN* (oben und mittig) sowie Western-Landschaften mitsamt Cowboys in *FARGO* (unten).



Quelle: Filmstills aus *LANDMAN* und *FARGO*.

20 Dies betrifft nicht zuletzt die gemeinsamen Mahlzeiten, für deren Zubereitung – das hat die Ehefrau in der Serie ebenfalls zu lernen – keine Dankbarkeit zu erwarten ist. Auch die hier in verschiedenen Varianten vorgeführten Szenen könnten direkt aus den Posts der Tradwives stammen. Am 03.10.2024 schreibt die Influencerin Tradwifefactory: »Mein Mann kommt von einem langen Arbeitstag nach Hause. Ich verstehe, dass seine Rolle darin besteht für unsere Familie zu sorgen und nicht darin, mich zu jedem Zeitpunkt glücklich zu stimmen. Nach einem solchen Tag ein Übermaß an Aufmerksamkeit einzufordern ist ungerecht.« Demgegenüber reinszeniert die Tradwife das Bild der beständig tätigen und nimmermüden Hausfrau, deren Arbeit zugleich auch weniger belastend ist – ist sie doch der ›Natur der Frau‹ entsprechend und kann daher gar nicht problembehaftet sein.

LANDMAN ist, so ließe sich zugespitzt sagen, die Serie des Trumpismus. In ihr finden sich – unter anderem – affirmativ vorgetragene Plädoyers für Grenzsicherungen (S01E08: 00:07:00), zustimmende Wiedergaben von Verschwörungserzählungen²¹ sowie in wiederholter Weise ausführliches ›Mansplaining‹, etwa umfangreiche belehrende Ausführungen gegen alternative Energien;²² wobei die jeweiligen Monologe, die von der konstitutiven Abhängigkeit der Gesellschaft von Öl über die negativen Seiten der Windkraftturbinen bis zum ›Whataboutismus‹ (Lithiumminen, China etc.) reichen, von allen positiv besetzten Männerfiguren gesprochen werden – und zwar immer in Richtung der zuhörenden, als bisher ahnungslos gezeichneten und deshalb umso dankbareren Frauenfigur. Wobei mit dieser ›Aufklärung‹ zumeist noch eine weitere ›männliche‹ Tat einhergeht, die die Frau aus einer Notsituation (bspw.: vor einer mehr oder minder gefährlichen Schlange) errettet oder ihr eine angenehmere Lage (bspw.: eine romantische Liebesituation) bereitet. Selbst diejenigen Frauenfiguren, denen von der Serie potenziell Agency zugeschrieben wird, erscheinen dadurch – so sie sich nicht auf die ihnen zugewiesenen ›weiblichen‹ Aufgaben und Bereiche beschränken – als grundlegend abhängige und inhärent defekte Figuren.

In der von Ethan und Joel Coen produzierten Serie FARGO findet sich in der zweiten Episode der fünften Staffel (Ausstrahlung: 2023/2024) eine ganz bemerkenswerte Eröffnungsszene. Hier schildert einer der Protagonisten, der sich recht bald als rechtsmilitanter Antagonist entpuppen wird, in einem längeren Monolog seine Lebensgeschichte und Lebensansichten, die in der Verschmelzung von Tradition, Religion und Natur gleichermaßen ihre Grundlage wie auch ihre Rechtfertigung finden:

»I was sheriff of this county when I was 25. Hard to believe. Grandfather was a sheriff. Father, too. Ranchers all. Working the land through times flush and fallow. There's a natural order to things. We know it in our bones. Jesus was a man, not some bearded lady. And just as water flows downhill, a husband is head of his household. Under him, the woman abides. She holds her virtue close until that matrimonial threshold is crossed, and then she opens to him, as the flower opens to the sun. And in exchange, the man shelters and protects his female, as the sword has its sheath.« (S05E02: 00:00:38-00:01:27)

Diese Ausführungen sind als Voiceover über die romantisierte und von Cowboys auf Pferden durchstreifte Western-Landschaft gelegt und münden am Tisch eines Ameri-

21 Etwa: von der geheim gehaltenen Erzeugung von Pandemien, um die Bevölkerung zugunsten des Umweltschutzes zu reduzieren (vgl. S01E08: 00:45:00).

22 Aufbauen kann die Serie dabei auch auf einem »Stück Öl-Poesie« (Uhlig 2023: 99), das sich in den so erfolgreichen Prime-Time-Serien der 1980er Jahre DALLAS (CBS 1978–1991) und DYNASTY/DER DENVER CLAN (ABC 1981–1989) findet. Ingo Uhlig weist in seiner Monographie auf kulturelle Narrative hin, die mit den Energiesektoren verbunden sind: »Indem das Massenmedium Fernsehen die Dynastien der Ewings und Carringtons zum Leben erweckte, wurde auch ein Energiesektor mit Bildern versehen, adrett designet und im kulturellen Kernbestand installiert, wobei zudem der grenzüberschreitende globale Charakter und die Epochengeltung dieses Narrativs erstaunen.« (Ebd.) Diese Öl-Erzählung nun, die mittlerweile mit einigen Widerständen und alternativen Narrativen konfrontiert wurde, wird in LANDMAN wiedereingesetzt und an die aktuelle politische Landschaft angepasst.

can Diner, in dem der Sheriff einem Paar gegenüber sitzt. Dieses ist Empfänger seiner Lebensweisheit, die hier offensichtlich als erzieherische Geschichte erzählt wird. Denn der Mann weist keinerlei Impulskontrolle auf, und die Frau ist u.a. durch ein blaues Auge von körperlicher Gewalt gezeichnet. Der Sheriff, dessen »natürliche« Geschlechterordnung in seinem Privatleben aufgrund der Flucht seiner Frau längst in Unordnung gebracht worden ist und ihn traumatisiert zurückgelassen hat, erklärt, dass die Aufgabe »des Mannes« folgendem »moralischem« Anspruch zu genügen habe: »He only raises his hand to her when she forgets her place and acts the man. And then only for instruction, never taking any pleasure or satisfaction from the task.« (So5E02: 00:01:34) Rhetorisch fragt er die Frau nach ihrem eigenen Verschulden: »Now, be honest. Do you ever question your man's supremacy when he speaks?« (So5E02: 00:02:15) Ob er ihre Relativierung, dass sie dies nur tue, wenn er trinke oder Drogen nehme, gelten lässt, bleibt in der Sequenz mehr oder minder offen. Dass der darin zum Ausdruck gebrachte Anspruch auf eine Übergeordnetheit des Mannes über die Frau, der von der Serie kritisch zur Schau gestellt wird, durchaus dem Weltbild der Tradwives entspricht, zeigt sich an einer Aussage von @tradwifefactory. In einem Post, der im Beitrag von Jordan (2024) zitiert wird, äußert sie sich folgendermaßen:

»Wenn mein Mann Nein sagt, dann ist es ein Nein. Ich diskutiere nicht darüber, ich quengele nicht und ich nörgele nicht. Wenn mein Mann Nein sagt, hat das immer einen Grund. Nämlich, dass er meine Sicht der Dinge bereits gehört, sich zu der Thematik ein Urteil gemacht und entschieden hat. Weitere Diskussionen und Quengeleien meinerseits wären nicht nur respektlos, sondern würden auch zu Vertrauensdefiziten in unserer Ehe führen. Mein Mann hat die Autorität mit dem letzten Wort.« (Zit. nach Jordan 2024)

In beiden Serien ebenso wie in den mit ihnen korrespondierenden Tradwife-Diskursen zeigt sich, wie narrativ und bildlich inszenierte Geschlechterverhältnisse gleichermaßen verräumlicht werden und von einem politischen Programm durchzogen sind.

Land/Frauen/Erzählen

In EIN HOF UND ELF GESCHWISTER beschreibt Ewald Frie die Situation sowie die Ansprüche von Frauen in bäuerlichen Lebenswelten der 1960er und 1970er Jahre. Dabei zitiert er aus einem 1963 erschienenen Artikel im LANDWIRTSCHAFTLICHEN WOCHENBLATT FÜR WESTFALEN UND LIPPE, in dem die Beschränkung der Arbeit der Frau auf den Haushalt als Schritt in die richtige Richtung beschrieben wird: »Die überlastete Bäuerin, deren Gesundheitszustand schlecht ist und immer wieder besorgniserregend heraufbeschworen wird, soll nun endlich entlastet werden.« (Zit. nach Frie 2023: 84) Während dies für die Mutter Fries noch als emanzipatorisch-befreiender Schritt – als »Ende des Schleppens, Hackens und Fütterns« (ebd.: 85) – erscheint, ist ein solches Leben für seine Schwestern nicht mehr erstrebenswert: »Frauen wie Mechthild wollten nicht mehr aufs Haus festgelegt sein. Sie wollten sich eine Arbeits- und Lebenswelt jenseits des Hauses erschließen«

(ebd.: 84);²³ jenseits des Hauses, das die Tradwives nun wieder ästhetisch aufgewertet und sowohl in die medialen Diskurse ein- als auch den Rezipierenden nahegebracht haben.

Wie aber sieht gegenwärtig die Situation aus Perspektive der Frauen aus, die im ruralen Raum arbeiten und leben – und wie wird sie von ihnen erzählt? Zeigt sich in den populären medialen Darstellungen von Tradwives und Landmen eine gleichermaßen selbst- wie fremd zugeschriebene strikte gesellschaftliche und familiäre Retraditionalisierung der Frauenrolle, so soll diese nun anhand von literarischen und alltagsweltlichen Erzählungen reflektiert werden. Dabei ist als Ausgangssituation festzuhalten, dass die vom und im Ländlichen erzählenden Frauen von Strukturen und Dynamiken einer dreifachen Marginalisierung betroffen sind: als *Frauen*, als Frauen *im Ländlichen* und als Frauen, die *über das Ländliche erzählen* (siehe dazu Geef/Pieper/Weiland 2025). Diese Marginalisierung, die u.a. mit der Erfahrung der eigenen Unsichtbarkeit verbunden ist, hat auch einen kulturgeschichtlichen Vorlauf. Silvia Bovenschen konstatiert in ihrer 1979 erschienenen »Untersuchung der kulturgeschichtlichen Präsenzen und Präsentationen des Weiblichen« (Bovenschen 1979: 9), dass im literarischen Diskurs – als historisch gesehen »eine[m] der wenigen« (ebd.: 11) – zwar »das Weibliche stets eine auffällige und offensichtliche Rolle gespielt« (ebd.) habe und entsprechend »üppig und vielfältig präsentiert worden« (ebd.) sei, das weibliche Geschlecht zum anderen jedoch »an der Produktion dieser Bilder [...] in nur sehr geringem Maße beteiligt [war]« (ebd.: 12). Die Folge davon war ein nahezu »groteske[s] Verhältnis« (ebd.: 13) zwischen »dem reichen Bilderrepertoire und der Schattenexistenz der schreibenden Frauen« (ebd.).

Diese Situation hat sich in den Jahrzehnten seit dem Erscheinen von Bovenschen *DIE IMAGINIERTE WEIBLICHKEIT* deutlich geändert, wie etwa Anne Fleig jüngst in einem Beitrag im *INTERNATIONALEN ARCHIV FÜR SOZIALGESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR* gezeigt hat. Sie verweist u.a. darauf, dass »[s]pätstens seit der #metoo-Debatte [...] auch im deutschsprachigen Literaturbetrieb die Machtverhältnisse und Ausschlussmechanismen stärker hinterfragt« (Fleig 2023: 277), in literarischen Texten die »Bedingungen der Literaturproduktion von Frauen [...] thematisiert« (ebd.) und »die eigene Autorschaft reflektiert« (ebd.) würden. Allerdings sind durchaus noch einige Leerstellen zu konstatieren. Sie betreffen unter anderem gerade das Erzählen über ländliche Räume.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive gibt es z.B. noch immer keine Monographie, die sich den Dorfgeschichten und Landromanen von Autorinnen widmet²⁴ – also etwa, um nur ein paar herausgehobene Namen zu nennen, von Annette von Droste-Hülshoff über Elfriede Jelinek, Marlen Haushofer und Herta Müller bis zu Dörte Hansen, Juli Zeh oder Jarka Kubsova. Das ist auch deswegen bemerkenswert, weil gerade die jüngste Konjunktur des Erzählens von und über Land von *Autorinnen* angetrieben ist, die

23 »Die Freiheitsgewinne durch Konzentration aufs Haus, die meiner Mutter wichtig gewesen sein müssen, waren für meine Schwestern nicht mehr wahrnehmbar.« (Frie 2023: 84)

24 Zu nennen wäre etwa die Arbeit *ANDERE HEIMATEN. TRANSFORMATIONEN KLASSISCHER ›HEIMAT‹-KONZEPTE BEI AUTORINNEN DER GEGENWARTSLITERATUR* von Miriam Kanne (2011), die sich jedoch mit eben ihrem Heimatkonzept nicht ausschließlich auf ländliche Räume bezieht, sondern eine weiter gefasste Begriffsverwendung und entsprechende Analyse verfolgt.

ihre Protagonistinnen in Dörfer versetzen und dort zu wichtigen (d.h.: handlungs- und geschehenskonstitutiven) Akteurinnen werden lassen.²⁵

Diese literaturwissenschaftliche Forschungslücke korrespondiert mit einer soziologischen. Hier fehlt es etwa an einer Erfassung alltagsweltlicher Erzählungen von Frauen über ihren Bezug zum Ländlichen, ihr Verortet-Sein in ruralen Räumen sowie ihre Rolle in Gemeinschaften bzw. sozialen Netzwerken.²⁶ Dabei sind Frauen in der Landwirtschaft aus soziologischer Perspektive von besonderem Interesse: geschlechterspezifische Ausgrenzungserfahrungen treffen sie in besonderer Weise als diejenigen, die den Großteil der Haus-, Sorge- und Pflegearbeit übernehmen und dabei in ländlichen Regionen mit langen Pendelwegen, einer schwachen Infrastruktur an (Ganztages-)Kinderbetreuung und tradierten Rollenvorstellungen konfrontiert sind (Dehoff et al. 2020; Wiesinger 2022; Pieper et al. 2023; Davier et al. 2023). Nicht zuletzt auf bäuerlichen Betrieben steht ein landwirtschaftseigener Habitus mit starren generationenübergreifenden Wertesystemen emanzipatorischen Weiblichkeitsvorstellungen jenseits von Geschlechterdichotomien entgegen (Vogel/Wiesinger 2003). Davon berichtet auch die Literatur, indem sie in vielfacher Weise die jeweils zeitgenössischen Transformationserfahrungen und -wahrnehmungen auf dem Land aus weiblicher Perspektive darstellt. Wie gestaltet sich ihre Lebens- und Arbeitssituation und welche eigenen Deutungen dieser nehmen sie vor?

Im Folgenden soll die literarische Perspektivierung ländlicher Lebenswelten von Frauen ins Gespräch gebracht werden mit alltagsweltlichen Erzählungen von Frauen auf landwirtschaftlichen Betrieben. Die Basis der Untersuchung bilden 58 narrativ-biographische Interviews, die mit den Techniken der Grounded Theory ausgewertet wurden

25 Um nur ein paar einschlägige – und häufig auch sehr erfolgreiche – Texte der letzten Jahre zu nennen: Helena Adler: *DIE INFANTIN TRÄGT DEN SCHEITEL LINKS* (2020); Kristine Bilkau: *NEBENAN* (2022); Birgit Birnbacher: *WOVON WIR LEBEN* (2023); Raphaela Edelbauer: *DAS FLÜSSIGE LAND* (2019); Julia Jost: *WO DER SPITZESTE ZAHN DER KARAWANKEN IN DEN HIMMEL HINAUF FLETSCHT* (2024); Kathrin Gerlof: *NENN MICH NOVEMBER* (2018); Maja Haderlap: *NACHTFRAUEN* (2023); Dörte Hansen: *ALTES LAND* (2015); Alina Herbing: *NIEMAND IST BEI DEN KÄLBERN* (2017) und *TIERE, VOR DENEN MAN ANGST HABEN MUSS* (2024); Judith Hermann: *DAHEIM* (2021); Jarka Kubsova: *BERGLAND* (2021) und *MARSCHLANDE* (2023); Mariana Leky: *WAS MAN VON HIER AUS SEHEN KANN* (2017); Gianna Molinari: *HIER IST NOCH ALLES MÖGLICH* (2018) und *HINTER DER HECKE DIE WELT* (2023); Maxi Obexer: *UNTER TIEREN* (2024); Petra Piuk: *TONI UND MONI. ODER: ANLEITUNG ZUM HEIMATROMAN* (2017); Lola Randl: *DER GROSSE GARTEN* (2019), *DIE KRONE DER SCHÖPFUNG* (2020) und *ANGSTTIER* (2022); Johanna Sebauer: *NINCESHOF* (2023); Juli Zeh: *UNTERLEUTEN* (2016) und *ÜBER MENSCHEN* (2021); Juli Zeh/Simon Urban: *ZWISCHEN WELTEN* (2023). Dabei ist bemerkenswert, dass vor allem eine junge Autorinnen-Generation ihre Debütromane auf dem Land spielen lässt (u.a. Edelbauer, Herbing, Jost, Molinari, Sebauer).

26 Genderwissenschaftliche Fragestellungen wurden erstmals in den 1970er Jahren an die landsoziologische Forschung herangetragen. Sie richteten ihren Blick auf strukturelle Geschlechterverhältnisse sowie Mehrfachbelastungen von Frauen in landwirtschaftlichen Betrieben. Dabei stellten sie u.a. fest, dass weibliche Arbeit »häufig nicht genügend anerkannt oder nicht als gleichwertig zu den Tätigkeiten von Männern angesehen« (Maschke et al. 2020: 29) wurde – obwohl die Frauen sowohl Reproduktionsarbeiten wie Kindererziehung und Haushaltsführung ausübten als auch entscheidend zum Bestehen und Funktionieren des Hofes beitrugen.

(vgl. Strauss/Corbin 1996: 7f.; Pieper et al. 2023).²⁷ Geführt wurden diese Interviews im Rahmen des Projekts DIE LEBENSSITUATION VON FRAUEN AUF LANDWIRTSCHAFTLICHEN BETRIEBEN IN LÄNDLICHEN REGIONEN DEUTSCHLANDS – EINE SOZIO-ÖKONOMISCHE ANALYSE (2019–2023),²⁸ das sich der gegenwärtigen Lebens- und Arbeitssituation von Frauen widmete und dabei u.a. die Auswirkungen landwirtschaftlicher und gesellschaftlicher Transformationsprozesse auf ihr Leben berücksichtigte. Eine besondere Unterrepräsentanz im öffentlichen Auftreten sowie in Hinblick auf rechtliche Beteiligung am landwirtschaftlichen Betrieb trifft mitarbeitende Ehefrauen, die als »helfende Hand« auf dem Betrieb mitarbeiten und durch den zwangsläufigen Fokus auf das Häusliche durch Unsichtbarkeit, fehlende Wertschätzung und unbezahlte Arbeit ins Abseits geraten (Contzen et al. 2017: 29).²⁹ In den Blick genommen werden daher Erzählungen jener Frauen, die eine landwirtschaftliche Herkunftsfamilie haben, weichende Erbinnen sind (weil ein Bruder den elterlichen Betrieb übernommen hat) und die nunmehr als mitarbeitende Ehefrauen auf dem Betrieb des Ehemannes helfen. Dies trifft aus der Untersuchungsgruppe auf sieben Interviewte zu. Als Frauen, die das bäuerliche Milieu nur zu Ausbildungszwecken oder mitunter nie verlassen haben, repräsentieren sie eine Gruppe, die zum einem dem Bild einer traditionellen Bäuerin entspricht und zum anderen für die Öffentlichkeit eher unsichtbar ist.³⁰

Es geht dabei also insgesamt gesehen um literarische und alltagsweltliche Erzählungen von Autorinnen und Interviewten, die über ihre Protagonistinnen (die sie, wie im Falle der interviewten Frauen, auch selbst sein können) schreiben bzw. sprechen und damit zugleich auch als Akteurinnen etwas tun bzw. ein spezifisches Tun initiieren und/oder fortschreiben. Dieses Tun ist wiederum eingepasst in spezifisch soziale wie auch mediale Situationen und Strukturen, mit denen sich die *Autorinnen*, *Protagonistinnen* und *Akteurinnen* reflexiv auseinandersetzen – was sowohl für die alltagsweltlichen

27 Mittels eines offenen Erzählstimulus wurde hierbei die Erzählung der Lebensgeschichte in unbestimmter Länge evoziert, daraus abgeleitet wurden dann anschließend Nachfragen gestellt (vgl. dazu Rosenthal 2015: 170ff.). Die Auswertung der Interviewtranskriptionen erfolgte in Anlehnung an die inhaltlich-strukturierende qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring/Fenzl (2019). Hinsichtlich der Erhebung biographischer Interviewdaten weist Pierre Bourdieu in DIE BIOGRAPHISCHE ILLUSION darauf hin, dass die erzählende Person (und auch die befragende) danach strebt, eine bestimmte Sinnhaftigkeit und Bedeutung der erzählten Lebensgeschichte auszumachen. Der Versuch, Kohärenz herzustellen, zeigt sich in der Artikulation logisch aufeinander aufbauender Etappen der eigenen Biographie – also etwa auch darin, dass die*der Biograph*in »gewisse signifikante Ereignisse auswählt und zwischen ihnen eigene Beziehungen stiftet, um ihnen Kohärenz zu geben« (Bourdieu 1990: 76f.).

28 Die vom Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft (BMEL) geförderte Studie wurde vom Lehrstuhl für Soziologie Ländlicher Räume gemeinsam mit dem Thünen-Institut für Betriebswirtschaft in Kooperation mit dem Deutschen LandFrauenverband (dlv) durchgeführt.

29 Siehe für die Ergebnisse die Studie Pieper et al. 2023.

30 In der jüngsten Literatur korrespondiert diese Gruppe wohl am ehesten mit den Figuren aus den Romanen BERGLAND (2021) von Jarka Kubsova und ZWISCHEN WELTEN (2023) von Juli Zeh und Simon Urban, in denen die spezifische Rolle von Landwirtinnen dargestellt und eingenommen wird. Darüber hinaus weist diese Gruppe unter den weiblichen Arbeitskräften auf landwirtschaftlichen Betrieben qua ihrer traditionellen Rollenausübung die engsten Parallelen mit dem Social-Media-Trend der Tradwives auf.

als auch für die literarisch-künstlerischen Erzählungen gelten kann. Denn Autor*innen »schreiben sich«, so hat etwa Carolin Amlinger jüngst in ihrer Studie *SCHREIBEN* dargelegt, »bei ihrem Tun immer schon in eine vorstrukturierte soziale Realität ein.« (Amlinger 2021: 8) Entsprechend ist das literarische Erzählen als »eine soziale Tätigkeit« (ebd.) aufzufassen, »die sich nicht losgelöst von den gesellschaftlichen Beziehungen und Strukturen, in die sie eingebettet ist, erschließen lässt.« (Ebd.) Wobei auch umgekehrt gilt, dass eben jenes Erzählen selbst als ein »Produktionsprozess von sozialer Realität und Subjektivität zu verstehen« (ebd.) ist. In diesem Sinne dokumentieren und deuten die literarischen und alltagsweltlichen Erzählungen von Frauen im Ländlichen ihre jeweils aktuelle bzw. vergangene Realität und sind zugleich an ihrer sozialen (Re-)Produktion beteiligt.

Literarische und alltagsweltliche Erzählungen von Frauen in der Landwirtschaft

Demographische Trends zeigen, dass es (in besonderem Ausmaß in Ostdeutschland) vor allem junge und mitunter gut qualifizierte Frauen sind, die aus ländlichen Regionen in urbane Zentren abwandern (Stedtfeld/Kühntopf 2012). Im Gegensatz dazu stehen eine ganze Reihe an Texten, die aus weiblicher Perspektive vom Zuzug in den ländlichen Raum berichten – und den damit verbundenen Problematiken, sich zunächst einmal gegenüber den vorhandenen (maskulin geprägten) Raum- und Sozialstrukturen behaupten und/oder Einsamkeiten verarbeiten zu müssen.³¹ Nahezu durchgängig erscheinen rurale Räume in der Erzählliteratur als Räume, die widerständig sind und weibliche Figuren nicht aufnehmen wollen. Dass dies dann in einigen Texten doch gelingt, bspw. etwa in Dörte Hansens *ALTES LAND* (2015) oder Juli Zehs *ÜBER MENSCHEN* (2021), kann gewissermaßen als »Empowerment«-Narrativ verstanden werden, das weibliche Agency und Durchsetzungskraft (mitunter auch Erleidendskraft) in Szene setzt und mit der gelingenden Integration in die Gemeinschaft und/oder eigenen Selbstfindung belohnt.

Demgegenüber führt Alina Herbings *NIEMAND IST BEI DEN KÄLBERN* (2017) die Umstände, die zum Wegzug führen, in zugleich drastisch-zugespitzter und doch realistischer Weise vor Augen. Der Roman, dessen gleichnamige Verfilmung im Jahr 2022 erschienen ist, erzählt aus der Perspektive der ca. zwanzigjährigen Protagonistin vom Alltagsleben auf dem väterlichen Hof ihres Freundes, der als landwirtschaftlicher Betrieb fungiert und auf dem sie als Fremdkörper erscheint. Der Text kann dabei in den Traditionslinien einer Anti-Heimatliteratur gesehen werden, wie sie etwa von Herta Müller und Elfriede Jelinek geschrieben wird. Ist der Konflikt zwischen einem Ich und dem Dorf als Grundkonflikt der modernen Dorfliteratur zu verstehen (Köhn 2013), so wird er bei Herbing in den Nahraum von Haus und Hof hinein verlagert. Eingepasst in eine häuslich-betriebliche Arbeitsmoral, bei der die Grenzen zwischen Arbeit/Freizeit so

31 Siehe zu einer jüngst vermehrt erscheinenden Literatur, die vom Umzug ins Ländliche sowie der damit verbundenen und mitunter exotisierenden Entdeckung eines unbekannten Raumes erzählt: Seel 2023. Siehe ausführlicher zur Differenzierung zwischen Narrativen von »Zugezogenen« und »Dagebliebenen«: Geef/Pieper/Weiland 2025.

wie Beruf/Privatleben kaum auszumachen sind und die weder Abweichung noch Widerspruch duldet, soll die Erzählerin und Protagonistin als unbezahlte Arbeitskraft auf dem Hof mithelfen.³² Monetärer Druck, der auf dem landwirtschaftlichen Betrieb liegt, vermischt sich hier mit gewachsenen und verfestigten Strukturen patriarchaler Ordnung. Die Situation der Protagonistin ist geprägt von einer grundsätzlichen Sprach- und Perspektivlosigkeit angesichts alltäglicher Entfremdungsgefühle und Marginalisierungserfahrungen, die sich bis hin zur psychischen und physischen Gewalt steigern. Entsprechend bleibt nur noch der hart erkämpfte Ausbruch aus dem Zwangssystem übrig. Herbing's Protagonistin entflieht dem Schicksal, als mitarbeitende Partnerin ohne Entlohnung und ohne Recht im Betriebsalltag unterzugehen. Bemerkenswerterweise ist es gerade dieses Spannungsverhältnis von problematischer (Haus- und Hof-)Gemeinschaft auf der einen und Selbstfindung auf der anderen Seite, das in den alltagsweltlichen Erzählungen von Frauen in der Landwirtschaft zutage tritt. Diese wollen wir im Folgenden vor dem Hintergrund des literarischen Diskurses der Gegenwart in den Blick nehmen.

Arbeit

Die Thematisierung und Ästhetisierung von Arbeit finden sich in nahezu allen literarischen Texten, die vom Leben auf dem Land handeln. Auch aus weiblicher Perspektive wird sie immer wieder in Szene gesetzt und kündigt dabei von einem besonders fürsorglichen Umgang mit der Natur und den Jahreszeiten.³³ Dies trifft selbst dann noch zu, wenn die Arbeitswelt eine durch und durch modernisierte und rationalisierte ist, die keinen Raum mehr für Idyllen bietet und stattdessen die Härten von Arbeit zum Ausdruck bringt. Im Modus des Briefromans berichtet etwa in *ZWISCHEN WELTEN* eine Landwirtin von ihrer alltäglichen Lebens- und Arbeitswelt:

»Unser Melkstand hat nur zwanzig Plätze, das macht bei zweihundert Kühen zehn Melkdurchgänge. Bei achtzehn Minuten pro Melkdurchgang kommst du auf über drei Stunden Arbeit. Und achtzehn Minuten ist schon verdammt ehrgeizig. Jedes Mal zwanzig Kühe absondern, in den Stand treiben, Schläuche am Euter anschließen, melken, abkoppeln, Euter reinigen, Kühe raustreiben, Melkstand reinigen. Nächste Runde.« (Zeh/Urban 2023: 51)

Als Eigentümerin und Leiterin des landwirtschaftlichen Betriebs beklagt sie dabei – unter anderem – sowohl fehlende öffentliche Anerkennung und mediale Klischees als auch Bürokratismus, Landgrabbing und Förderpolitiken. Zeh und Urban zeigen hier nicht nur eine Frau als Fürsprecherin des Bauernstandes, sondern bringen gewissermaßen auch einen Sonderfall zur Sprache.³⁴ Dass Frauen die Betriebsleitung innehaben oder

32 Es handelt sich um eine Situation, wie sie etwa auch von Jarka Kubsova in *BERGLAND* (2021) geschildert wird; wobei auch hier ganz explizit – und zwar im Unterschied zu den alltagsweltlichen Erzählungen – psychische Belastungen und soziale Verwerfungen hervorgehoben werden.

33 So etwa in *BERGLAND* und *MARSCHLANDE* von Jarka Kubsova.

34 Als eine frühe literarische Vorläuferin einer Frau in der Betriebsleitung auf dem Lande lässt sich die Protagonistin der Erzählung *FARMER FINCH* (1887) von Sarah Orne Jewett erwähnen. Polly ent-

an ihr beteiligt sind, ist die Ausnahme: Als designierte Hofnachfolgerinnen wurden im Jahr 2020 18 %, als Betriebsleiterinnen 11 % von der Landwirtschaftszählung geführt (Destatis 2021a, 2021b).³⁵ Die Zukunftskommission Landwirtschaft (ZKL) hält in ihrem Abschlussbericht fest, dass der geringe Anteil an Betriebsleiterinnen nicht der Bedeutung von Frauen für die Höfe gerecht wird:

»Etliche Frauen leiten Betriebszweige, die zusätzliche Einkommen für den Betrieb erbringen, oder tragen mit ihrer außerbetrieblichen Erwerbstätigkeit zum Haushaltseinkommen bei. Frauen sind vielfach die Innovationstreiberinnen in den landwirtschaftlichen Betrieben und spielen häufig eine bedeutende Rolle bei Neuorientierung, Modernisierung oder Diversifizierung. Sie sind Dreh- und Angelpunkt mit hoher Verantwortung sowohl in der Familie als auch im Betrieb. [...] Gleichzeitig dominieren in der Landwirtschaft und im Agribusiness nach wie vor männlich geprägte Strukturen.« (ZKL 2021: 33)

Die interviewten mitarbeitenden Ehefrauen berichteten im Kontext ihrer Erwerbsbiographien immer wieder von Stigmatisierungs- und Marginalisierungserfahrungen. Dabei zeigen die Ergebnissen der Interviewauswertungen auf, dass (1.) die Arbeitsteilung in der Landwirtschaft nach wie vor geschlechterstereotypen Vorstellungen entspricht (im Sinne der Trennung von produktiven und reproduktiven Arbeiten); (2.) die Arbeit, die durch Frauen verrichtet wird, gegenüber männlichen Tätigkeiten geringer geschätzt wird; (3.) Frauen, die entgegen internalisierter Wertvorstellungen männlich-konnotierte Arbeiten ausführen, abgewertet werden und härter arbeiten müssen als Männer, um gleichermaßen Wertschätzung zu erfahren.

Als Belege für diese drei Aspekte seien einige Zitate aus den Interviews angeführt. Aus der Perspektive von Birgit (54)³⁶ ist die Landwirtschaft im negativen wie im positiven Sinn an Traditionen gekoppelt.³⁷ Als Frau besetzt sie eine bestimmte Rolle, in der sie sich auch wohlfühlen kann:

scheidet sich, keine Karriere einer Lehrerin anzustreben, wie es für eine zeitgenössische Frau ihres sozialen Milieus zu erwarten wäre, sondern die Farm ihres Vaters (der kein allzu fähiger Farmer ist) und damit auch seine männliche Rolle zu übernehmen. Sie drückt diesen Wunsch in einem Gespräch aus, in dem auf ein weiteres weibliches Vorbild, das diesen Rollenwechsel gemeistert hat, verwiesen wird: »She'd plow a piece of ground as well as a man. They used to call her Farmer Allen«, heißt es da über eine Bekannte, von der Polly erzählt wird; woraufhin diese sich vornimmt: »I am going to be renowned as Farmer Finch.« (Jewett 1887: 75f.) Dabei zeigt das Beispiel auch, dass mit dem Rollenwechsel, der durch das gelingende »Eindringen« von Frauen in männliche Domänen vorgenommen wird, in den Augen der ländlichen Gesellschaft zugleich ein Gender-Wechsel verbunden ist: die Frau wird zum Mann bzw., wie es unten in einem Interview angesprochen wird, zum »Mannsweib«.

35 Insgesamt sind laut Agrarstrukturhebung 2023 rund 35 % aller Arbeitskräfte in der Landwirtschaft weiblich. Bemerkenswert ist der vergleichsweise hohe Anteil von Frauen (ca. 48 %), die aktuell Agrarwissenschaften studieren. Siehe dazu die Übersicht des Bundesinformationszentrums Landwirtschaft (2024).

36 Die Namen der interviewten Frauen sind pseudonymisiert.

37 Ein negativer Aspekt ist dabei nicht zuletzt die bereits angesprochene Schwierigkeit, als Frau einen Hof bzw. Betrieb zu übernehmen, was auch Birgit verwehrt wurde: »Das ist ja wirklich auch in der Landwirtschaft heute auch noch so, dass Frauen auch heute/dass die Töchter glaube ich weniger

»Ich weiß, dass die Landwirtschaft total traditionsbehaftet ist, und nicht immer ist es gut, wie wir sehen, ne? Wenn man daran denkt, dass Mädchen benachteiligt werden bei der Hofübergabe und so. Aber trotzdem finde ich es natürlich spannend, diesen Jahreszyklus zu haben mit Aussaat im Frühling und Ernte im Herbst. Oder Erntefeste im Herbst und Ernte über den Sommer. Also diesen Jahresrhythmus, den liebe ich sehr, den die Landwirtschaft vorgibt, wenn man das so als Tradition sehen kann.« (Birgit, 54)

Während ihr Ehemann einer außerlandwirtschaftlichen Erwerbstätigkeit nachgeht, arbeitet sie im Haushalt und im landwirtschaftlichen Betrieb. Generell geht es ihr darum, den Hof »in Ordnung zu halten« (ebd.). Dabei zeigt sich in ihren Äußerungen bereits die üblicherweise bei Erfahrungen von Marginalisierung eingesetzte (Ausweich-)Erzählung. Die ästhetisch wahrgenommene Landschaft bzw. die Nähe zu Natur und Jahreszeiten fungieren hier kompensatorisch und sollen über Benachteiligungsstrukturen hinwegtrösten.³⁸ Ebenso hervorgehoben werden die Härte und Intensität der Arbeit, die in ihrer Dauer mitunter als grenzüberschreitend erfahren wird – zugleich aber angesichts wirtschaftlicher Drucksituationen immer als Notwendigkeit erscheint. Dabei fungiert, wie es im Roman von Zeh und Urban aus Perspektive der Landwirtin heißt, der »Ausnahmезustand als Normalfall« (Zeh/Urban 2023: 22). Somit berichtet Birgit von Situationen, wie sie sich ebenso in den gegenwärtigen Romanen – bspw. in *ZWISCHEN WELTEN* (vgl. ebd.: 22f., 75) und *NIEMAND IST BEI DEN KÄLBERN* (vgl. Herbing 2017: 89) – gespiegelt finden:

»Es ist Stillstand gewesen, den wir dann irgendwann uns hart erkämpfen, wieder aufholen mussten. Wenn man zehn Jahre auf dem Betrieb nichts investiert und den Betrieb nicht weiterentwickelt – Stillstand ist Rückgang. Das ist schon eine Nummer gewesen, da wieder anzupacken. Also zehn Jahre, die wir dann anfangs hatten hier auf dem Betrieb, die ersten zehn Jahre, die waren unglaublich hart. Da haben wir so viel gearbeitet, das möchte ich also nicht noch mal erleben.« (Birgit, 54)

Daran schließt sich zugleich immer wieder die positive Selbstbestätigung an, es trotzdem geschafft zu haben: Die alltagsweltliche Erzählung hebt die eigene Leistungsfähigkeit, die eigene körperliche Stärke und Ausdauer hervor.³⁹ Birgit hält während der Auf-

die Chance haben, den elterlichen Betrieb zu kriegen als die Söhne. Ich glaube, das hat sich auch überhaupt nicht geändert. Dieses Rollenbild ist tief verwurzelt in der Landwirtschaft.« (Birgit, 54)

38 Aufgenommen wird dabei der Topos eines »guten Lebens auf dem Land«, der sich auch in der Gegenwartsliteratur immer wieder angesprochen findet. *ZWISCHEN WELTEN* etwa setzt ihn im Rahmen eines strikten Stadt-Land-Gegensatzes gegen die »moderne Wurzellosigkeit« (Zeh/Urban 2023: 297) und Einsamkeit (vgl. ebd.: 120f.) des Großstadtlebens. »Eine stärkere Verbindung mit dem Eigentlichen«, so äußert die hier zur Sprache kommende Landwirtin mit Blick auf eben jenes Landleben, »gibt es nicht« (ebd.: 250).

39 Demgegenüber spielen bspw. Freizeitaktivitäten und Freundschaft so gut wie keine – und wenn, dann nur eine untergeordnete – Rolle in den alltagsweltlichen Erzählungen. Es zeigt sich hier gewissermaßen eine Entgrenzung von Arbeit, die mitunter als typisch für bäuerliche Gesellschaften angesehen wird (vgl. Beetz 2019: 187f.): »Die Omnipräsenz der Arbeit ist ein Wesensmerkmal bäuerlicher Arbeit. Es gibt keine Grenze zwischen Arbeitskraft und Person, keine zwischen Arbeit und Leben, Familie/Haushalt und Betrieb.« (Fink-Keßler/Hahne 2004: 14, zit.n. ebd.: 188)

bauphase nach der Hofübernahme die »Fäden in der Hand« (ebd.), ist »Dreh- und Angelpunkt« (ebd.) und hat einen Überblick über die »sozialen Komponenten« (ebd.). Sie ist sich ihres Wertes bewusst, der ihr monetär jedoch nicht zugestanden wird. »Also ich wäre überhaupt unbezahlbar für diesen Betrieb. [lacht] Wenn man das einkaufen müsste, ja.« (Ebd.)

Umso bemerkenswerter ist die grundsätzliche Abwertung ihrer Arbeit, mit der die interviewten Frauen wiederholt konfrontiert sind. Sie sind sowohl in den »großen« Fragen (z.B. Hofnachfolge) als auch in alltäglichen Arbeiten zu beobachten und folgen allesamt dem Muster, das Birgit explizit anspricht: »Du als Mädchen kannst das nicht.« (Ebd.) Im überschaubaren Kreis stehen die Frauen bei Tätigkeiten, die üblicherweise von Männern ausgeführt werden, unter ständiger kritischer Beobachtung. Katharina (27) schildert bspw. eine Situation, in der sie ihr Partner vor dem Treckerfahren – das sie gelernt hat – bewahren möchte. Sie führt an, dass »er mich nicht dieser Situation ausliefern möchte, dass, wenn mir irgendein Fehler passiert, man mir das dann mein Leben lang ankreidet.« (Katharina, 27) Es überwiegt die Sorge, sie könne sich vor den anderen Mitarbeitern blamieren:

»Und dass vor allem die jungen Männer, die dort auch fahren, mich mit Absicht bloßstellen. Das wollte er nicht, weil das machen die auch untereinander, wenn der/irgendeiner dabei ist. Aber als Frau, das ist auch das, was ich gelernt habe, da musst du Leistung zeigen wie ein Mann. Aber richtig. Da musst du wirklich zeigen. Und das Problem ist, wenn du dir dann mal ein Fauxpas erlaubst und irgendwas nicht funktioniert, dann kann es auch mal schnell sein, dass die natürlich dich dann damit aufziehen, runterziehen. Und dann hast du irgendwann mal auch keinen Bock mehr darauf. Und er wollte mich einfach dieser Situation auch nicht, ja, aussetzen. Und ich hatte damals auch mit 18 damals noch einen Freund. Und der hat aber auch mir das auch immer madig geredet. Der will nicht, dass ich Landwirtin werde. Und es sei alles so unnötig. Und ich kann das doch eh nicht. Und ja. Und dann hat er mich mal fahren lassen auf dem Feld. Und dann hat er gesehen, ich kann das doch. Und ich habe das dann halt alles gemacht. Und ich habe auch gedacht, warum tut der immer so als wäre das eine Wissenschaft hier?« (Ebd.)⁴⁰

Abhängigkeit

Es ist festzuhalten, dass Marginalisierungserfahrungen Frauen trotz ihres unverzichtbaren Beitrags für das Haushalts- und Betriebseinkommen auf unterschiedlichen Ebenen treffen. Davon berichten sowohl die literarischen als auch alltagsweltlichen Erzählungen. Dabei haben diese Erfahrungen weitreichende Konsequenzen. Da die Frauen

40 Dabei lässt sich eine weitere Ebene der Entgrenzung aufzeigen; nämlich im Falle, dass die von Frauen ausgeübte Arbeit Anerkennung findet und die Arbeitende infolgedessen nicht als weiblich wahrgenommen wird: »Der Grat zwischen Puppe und, sage ich jetzt mal, Mannsweib, der ist ein ganz schmaler.« (Katharina, 27) Erscheint dies im 19. Jh. aus weiblicher Perspektive in der Erzählung FARMER FINCH noch als emanzipierende Geschichte, in der Frauen auch (und besser) Männerarbeit übernehmen können, so wird dies heutzutage aufgrund der Starrheit der damit verbundenen Rollenmuster als problematisch markiert.

zusätzlich den Großteil der unbezahlten Haus- und Sorgearbeit übernehmen (Davies et al. 2023: 65), sind die Möglichkeiten zu einer sicheren, eigenständigen Gestaltung der sozialen Absicherung begrenzt. Die etablierte patrilineare Vererbungspraxis sowie die Weitergabe traditioneller Rollenvorstellungen über die Arbeitsteilung auf dem landwirtschaftlichen Familienbetrieb bedingen, dass Höfe von Vätern an Söhne übergeben werden, während deren (Ehe-)Partnerinnen nur selten rechtlich beteiligt werden (Contzen 2004: 124; Oedl-Wieser et al. 2011: 85).⁴¹ Hat die Ehefrau nun bspw. eine feste Position als unbezahlte Arbeitskraft im Familienbetrieb eingenommen, ist der Prozess kaum umkehrbar, da der Betrieb auf ihre Arbeitskraft angewiesen ist. Ihre soziale Absicherung wiederum ist vom Erfolg des Betriebs und der Ehe abhängig. Dass persönliche Anstrengungen im Arbeitskontext – seien sie entlohnt, unentgeltlich oder ehrenamtlich – in den biographischen Interviews freigiebig in den Vordergrund gestellt werden, steht der Ausblendung bis Tabuisierung der eigenen und familiären finanziellen Absicherung entgegen. Dabei zeigen die Interviews auf, dass nicht nur (1.) strukturelle Voraussetzungen für einseitige Abhängigkeitsverhältnisse zu Lasten der Frauen bestehen, sondern sich auch (2.) ein »diskursives Schweigen« (Contzen 2015: 64) in den Erzählungen wiederfindet.

So etwa auch im Fall von Birgit (54), die davon ausgeht, dass die betrieblichen Schulden mit der Übergabe an die nachfolgende Generation abbezahlt sein werden. Wie andere »eingehatete« Frauen lebt sie mit ihrem Ehemann in einer Zugewinnsgemeinschaft und ist sich über die Besitzverhältnisse im Scheidungsfall unklar:

»Wir haben eine Zugewinnsgemeinschaft. Und ganz ehrlich, das habe ich mir auch nie ausrechnen lassen, wie es dann aussehen würde. Wahrscheinlich würde ich dann nicht gut dastehen. Vermute ich. Andererseits hatten wir das Haus zusammen gebaut, was ja dann auch hier in den Betrieb eingeflossen ist, in einer Zeit, wo wir noch nicht hier zusammen in der Landwirtschaft tätig waren. Also das sind ja schon so Sachen, wo es dann spannend würde. Ja, keine Ahnung, als Witwe käme ich klar, als Geschiedene weiß ich es nicht. [*lacht*] Nur, ich kann viele Dinge tun und ich müsste nicht am Hungertuch nagen, irgendwas würde mir einfallen, um tätig zu werden. [...] Genau. Da habe ich also keine Angst vor, mache ich mir mal keinen Kopf. Zumal ich auch/Ja gut, das sagen immer alle, ne?« Kann man sich nicht vorstellen.« [*lacht*] Ja, dann bin ich wahrscheinlich wirklich ein bisschen blauäugig. Keine Ahnung.« (Birgit, 54)

Mögliche Prekarität durch Scheidung oder Tod des Ehemannes wird verdrängt. Birgit rechnet mit einem Erbe ihrer Eltern. Als sie mit ihrem Ehemann über ihre Absicherung im Scheidungsfall sprechen wollte, reagierte dieser entsetzt und ging davon aus, sie wolle ihn verlassen. Wie auch weitere Frauen des Samples hebt sie ihre Fähigkeit zur eigenständigen Lebensführung und den Gefallen am »Tätigsein« hervor. Dabei werden Abhän-

41 Bei ungenügenden Verträgen profitiert die Frau im Scheidungs- oder Todesfall schließlich nicht von betrieblichen Zugewinnen und verliert gegebenenfalls Ansprüche aus der Gesetzlichen Rentenversicherung im Versorgungsausgleich. Eine ebenso strukturell bedingte Problematik betrifft die mitarbeitenden Familienangehörige: Da es für den landwirtschaftlichen Betrieb des Ehemannes steuerlich nachteilig wäre, sind die Frauen in der Regel an den Betrieben nicht angestellt und lassen sich womöglich durch Ausübung eines geringfügigen Beschäftigungsverhältnisses von Einzahlungen in die Landwirtschaftliche Alterskasse befreien.

gigkeiten nicht zur Sprache gebracht bzw. aus dem Bild herausgerückt. Durch dieses ›Herausrücken‹ treten gewissermaßen strukturelle Ähnlichkeiten mit den medialen Bilderwelten der Tradwives zutage: Bleibt bei diesen, den Tradwives, die eigene Unabhängigkeit ausgeblendet (oder wird sie gar affirmativ als Abhängigkeit inszeniert), so wird hier, bei den Interviewten, die eigene Abhängigkeit verdrängt. Insbesondere Altersarmut bildet in diesem Kontext ein gleichermaßen relevantes wie diffuses Problemfeld. In der Studie FRAUEN.LEBEN.LANDWIRTSCHAFT gaben 31 % der befragten Frauen aus der Landwirtschaft an, sich nicht ausreichend für das Alter abgesichert zu fühlen, weitere 26 % antworteten mit »weiß ich nicht« (Davier et al. 2023: 65). Dabei sind kritische Fragen nach der eigenen finanziellen Absicherung im Alter berechtigt, denn »familienorientierte Frauen«, die ihre Erwerbsbiographie danach ausrichten, dass der Ehemann als Alleinverdiener für das Haushaltseinkommen zuständig ist, gelten als armutsgefährdete Gruppe.⁴² So wurde die Akzeptanz der »finanziellen Abhängigkeit« vom Ehemann als »Vorstufe der Grundsicherungsbedürftigkeit im Alter« ermittelt (Brettschneider/Klammer 2020: 435f.). Im landwirtschaftlichen Kontext findet sich die geschlechterstereotype Rollenaufteilung in zugespitzter Weise wieder. Hier werden kaum »egalitäre Partnerschaften« geführt, obwohl die zu gleichen Teilen ausgeübte Haushaltsführung und Erwerbstätigkeit auch auf landwirtschaftlichen Betrieben möglich sein können. Allerdings existieren kaum Vorbilder; und die patrilineare Vererbungspraxis sowie das Ausbildungssystem von Land- und Hauswirtschaft bewirken unmittelbar eine strikte traditionelle Rollenzuweisung (Pieper et al. 2023; Contzen 2004: 124; Oedl-Wieser et al. 2011: 85).

Gemäß der bisherigen Forschung ist davon auszugehen, dass die nach wie vor ausbleibende Eigeninitiative der Frauen, über Einkommen, Wohlstand oder Armut zu sprechen bzw. Sorgen bezüglich der eigenen Alterssicherung zu thematisieren, nicht mit Charakteristika der Erhebungsmethoden in Zusammenhang steht. Vielmehr erweist sich »versteckte« oder »verschämte« Armut (Wiesinger 2022: 79) sowie ein »diskursives Schweigen« (Contzen 2015: 64) als typischer (Nicht-)Umgang bäuerlicher Familien mit ihrer sozialen Lage.

Stattdessen werden mitunter eher generalisierende Sorgen um die Zukunft der Landwirtschaft in Deutschland in den Vordergrund gerückt und eben mit dem eigenen

42 Zudem täuscht das sichtbare Kapital landwirtschaftlicher Betriebe (Gebäude, Böden und Maschinen) darüber hinweg, dass die Familienbetriebe mitunter nicht liquide oder mit Tilgungszahlungen belastet sind, die am Monatsende kaum Reserven zur Deckung der Lebenshaltungskosten lassen (vgl. Sigel 2008). Eine ähnliche Situation charakterisiert auch die Ballerina Farm mit über 10 Mio. Followern: Das zur Schau gestellte umfassende Anwesen sowie die große mediale Reichweite vermitteln den Eindruck, dass sich der landwirtschaftliche Betrieb inkl. medialer Vermarktung seiner Produkte von allein tragen sollte.

Betrieb verbunden.⁴³ Ein prägnantes Beispiel für die damit verbundenen Erzählstrategien bietet Sandra (38), die zunächst ganz explizit Ängste anspricht:

»An manchen Tagen habe ich vor allem Angst, wenn Sie mich so jetzt fragen. Verdienen wir in fünf Jahren noch Geld genug, sind wir in fünf Jahren noch alle gesund? Nein, eigentlich... Klar hat man Sorgen in dem Sinne, wie geht es weiter mit den Eltern. Aber sind das jetzt wirklich Sorgen? Bleiben wir alle gesund, aber das sind eher so Gedanken, nicht wirklich Sorgen. Finanziell haben wir toi toi toi keine Sorgen, gesundheitlich auch nicht.« (Sandra, 38)

Sandra scheint sich selbst unsicher, ob im Zusammenhang mit finanzieller Sicherheit (und Gesundheit) von Ängsten, Sorgen oder Gedanken zu sprechen ist und versucht, die ›Wucht‹ ihrer Worte peu à peu zu relativieren. Die schrittweise Bagatellisierung ihrer »Ängste« über »Sorgen« zu »Gedanken« zeigt in ihrem Fall beispielhaft und stellvertretend, dass mit dem Gebrauch von Euphemismen in Erzählungen die eigene Wahrnehmung manipuliert werden soll.⁴⁴ Damit bleibt die systematische Einheit von Familie, Haushalt und Betrieb, die den ländlichen Familienbetrieb bedingt, unangetastet und unhinterfragt; denn Veränderungen der Position der Frau würden zwangsläufig mit Veränderungen im System einhergehen. Während »Ängste« Handlungsbedarf signalisieren und Änderungen erfordern, wird bei »Gedanken« zumeist nicht einmal weitergehende Hilfe, zum Beispiel in Form von Beratungsangeboten, wahrgenommen. Die eigenen Problemlagen werden dadurch unsichtbar gemacht und bleiben unbearbeitet.

Kerstin Bilkaus NEBENAN fasst die Lage aus Perspektive einer Landärztin prägnant zusammen: »Wie viele Frauen wohl in ihrer Praxis gesessen, aber keine medizinische Hilfe gebraucht hatten. Frauen, die über Schlaflosigkeit, Rückenschmerzen oder Herzerasen geklagt hatten, über Ängste und Nervosität. Aber eigentlich etwas anderes erzählen wollten. Ihr Problem nicht in Worte fassen konnten.« (Bilka 2022: 204)

Fazit: Fürsprache?

Ein solches unsichtbar machendes ›diskursives (Ver-)Schweigen‹ von Frauen im Ländlichen wird in den literarischen Texten in vielfacher Weise vorgeführt und thematisiert –

43 Dementsprechend verdienen, das sei noch einmal explizit angesprochen, mitarbeitende Frauen mehr Aufmerksamkeit. Die Dimensionen Geschlecht, Raum und Sektor spielen hier aus Perspektive der Ungleichheitsforschung eine Rolle: Strukturelle Bedingungen weisen Frauen üblicherweise auf eine Position im landwirtschaftlichen Betrieb, die von eingeschränktem Zugang zu »Macht und Ressourcen (Eigentum, Grund und Boden, Repräsentation)« (Oedl-Wieser 2024: 144) geprägt ist. Zugleich sind sie aufgrund ihrer geschlechtstypischen Rollenausübung als Buchhalterin und Hauswirtschafterin noch vor dem Landwirt und Ehepartner mit finanziellen Schwierigkeiten konfrontiert (Contzen 2015; Sigel 2008).

44 Eine weitere Strategie zur Überdeckung des eigenen prekären Arbeitsverhältnisses ist in den Erzählungen der Verweis auf antagonistische Figuren in der (Schwieger-)Familie oder in der Gesellschaft. Die dabei ausagierten Konflikte lenken von der strukturellen Marginalisierung ab – das ›Mobile‹, von dessen Gleichgewicht der Familienbetrieb abhängig ist, dreht sich gewissermaßen im Kreis, bis ein Glied die eigene Position anzweifelt.

sei es nun u.a. angesichts ökonomischer, familiärer und/oder geschlechterspezifischer Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse. Es ist Ausdruck von Marginalisierungserfahrungen und verstärkt diese zugleich auch. »In unserer Branche ist es nicht üblich, darüber zu sprechen, wie es einem wirklich geht«, heißt es aus Perspektive der Landwirtin in *ZWISCHEN WELTEN* (Zeh/Urban 2023: 81); was hier mit den strukturellen Problemlagen der Landwirtschaft erklärt wird: »Alle arbeiten Hundert-Stunden-Wochen, alle haben einen Betrieb zu retten, alle sind am Limit.« (Ebd.) Insbesondere die Rolle von Frauen im Ländlichen und in der Landwirtschaft steht dabei in starkem Kontrast zu ihrer medialen wie auch realen Sichtbarkeit.

»Man nennt sie Allrounderinnen, lobend, nicht etwa missbilligend, wo es doch als Unding gelten müsste, dass eine Frau rund um die Uhr für alles und jeden verfügbar ist. Sie machen die Kinder fertig für die Schule, sie kochen, sie erledigen den Haushalt, gehen hinunter in den Garten und versorgen die Hühner, kümmern sich um ihre Angehörigen (die lebenden wie die toten), sind stets eingebunden in die endlose Reihe häuslicher Pflichten und haben doch immer Zeit. Zeit für die anderen natürlich. Denn wenn sie alles erledigt haben, gehen sie noch aufs Feld, um dem Ehemann, dem Vater oder dem Bruder bei der täglichen Arbeit zu helfen. Doch wenn Entscheidungen anstehen, zählt ihre Stimme nicht, sie erhalten keinerlei Lohn, von einem Recht auf gemeinsames Eigentum oder auf einen Arbeitsvertrag ganz zu schweigen.« (Sánchez 2021: 62f.)

Diese subjektive Wahrnehmung, die María Sánchez in ihrem Essay schildert, korrespondiert mit den alltagsweltlichen Erfahrungen von Frauen in der Landwirtschaft. Daraus ergibt sich ein tiefgreifendes Problem. Es zeigt sich, »dass das Geschlecht«, wie Ewald Frie (2023: 166) aus historischer Perspektive hervorhebt, »einen großen Unterschied macht« – d.h. der ›männliche‹ Blick auf ›männlich‹ geprägte rurale Räume bleibt noch immer maßgeblich. Die medialen Erscheinungen der Tradwives und Landmen führen dies massenhaft und massentauglich vor Augen. Sie folgen einem allgemein auf ›weibliche‹ Arbeit applizierten Muster, das Evke Rulffes in *DIE ERFINDUNG DER HAUSFRAU* beschreibt. Dieses Muster sorgt dafür, dass eine spezifische Art der Arbeit (nämlich insbesondere Haus- und Care-Arbeit) mit Geschlecht und Familienstand (weiblich und in Partnerschaft) verknüpft und, ins Innere des Hauses zurückgedrängt, zugleich auch entwertet⁴⁵ sowie unsichtbar gemacht wird.

»Die Unsichtbarkeit der Arbeit trägt in der Folge zu ihrer Entwertung bei: Hausarbeit wird nicht mehr als echte Arbeit angesehen, da sie nicht mehr bezahlt wird, sodass die drei K von ›Kuhstall, Küche, Keller‹ im 18. Jahrhundert über ›Kinder, Küche, Kirche‹ im 19. Jahrhundert schließlich zu ›Kinder, Küche, Konsum‹ im 20. Jahrhundert werden.« (Rulffes 2021: 236)

Die Tradwives lassen diese Arbeit wiederaufleben, indem sie sie nicht nur sichtbar, sondern auch ästhetisch ansehnlich machen; und bieten aus dem Zentrum ihrer Landhaus-

45 Schließlich geht es hierbei, das zeigen die Beispiele, um Arbeit, die »dann auch noch gar nicht als Arbeit angesehen wird, weil sie nicht bezahlt wird« (Rulffes 2021: 9).

küche heraus gewissermaßen einen Querschnitt durch die Jahrhunderte der Hausfrau: Kuhstall, Kinder, Konsum. Es handelt sich dabei um ein wirkmächtiges Deutungsmuster, das sowohl die Wahrnehmung und Erwartungshaltung als auch die konkrete Praxis prägt. Denn trotz der Tatsache, dass nicht nur die interviewten Frauen eine Vielzahl an Tätigkeiten ausüben und damit auch umfassend zum Bestehen und Überleben der Betriebe beitragen, scheinen sie auf lediglich reproduktive Arbeit festgelegt und müssen sich zunächst einmal gegen diese Festlegung behaupten. Ihre Leistungen und ihre Lebenswelten bleiben ungesehen und unausgesprochen. Das bedingt nicht zuletzt auch die eigene Sprachlosigkeit sowie das eigene ›diskursive Schweigen‹.

Genau daran setzen die literarischen Texte an. Denn es ist doch gerade das, was sie selbst betreiben: Sprachlosigkeit in Sprache zu überführen und Unsichtbarkeiten sichtbar machen. Damit leisten sie gewissermaßen auch etwas, das das Erzählen von ruralen Räumen seit dem 19. Jahrhundert angesichts asymmetrischer Verhältnisse zwischen Stadt und Land prägt: Sie halten Fürsprache (vgl. Neumann/Twellmann 2014),⁴⁶ und zwar in diesem Falle nicht nur für marginalisierte (rurale) Räume, sondern auch für diejenigen Figuren, die in diesen Räumen marginalisiert werden. Sie tun dies, indem sie Frauen im Ländlichen eine Stimme geben und zugleich jene Agency zuschreiben, die ihnen sowohl von den Tradwives und Landmen vorenthalten wird als auch in den alltagsweltlichen Erzählungen verdeckt bzw. unerzählt bleibt. »Ich bin die erste Frau in meiner Familie, die ihre Geschichte erzählt«, hält María Sánchez (Sánchez/Caldart 2021) fest und weist auf eben jene Problemlage hin, die die Lebenswelten von Frauen im Ländlichen für lange Zeiten begleitete und die nunmehr angesichts der Fülle neuer Landerzählungen von Frauen an ein Ende gekommen sein könnte: »Meine Mutter und Großmutter glaubten wie so viele Frauen, ihre Geschichten wären nicht interessant. Mit dieser Dynamik habe ich gebrochen.« (Ebd.)⁴⁷

46 Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass es gerade eine Landwirtin ist, die in *ZWISCHEN WELTEN* ihre Stimme erhebt und auf einen Hamburger Journalisten einer großen Zeitung trifft. In der nahezu maximal polaren Gegenüberstellung urbaner und ruraler Lebenswelten sowie der mitunter polemischen Aushandlung der damit verbundenen Ansprüche erscheinen die Nachrichten der beiden füreinander jeweils wie »Nachrichten aus einer fremden Welt« (Zeh/Urban 2023: 30). Dabei wird der Aspekt der Fürsprache bzw. die Suche nach ihr direkt angesprochen; etwa, wenn die Landwirtin ihrem Briefpartner vorschlägt, »ein Agrar-Heft« (ebd.: 358) zu machen. Allerdings kann der Roman selbst auch als performativ ausgerichtetes Medium und Mittel von Fürsprache verstanden werden. Mittels scharfer Grenzziehungen führt er ein beständiges Aufeinanderprallen von vermeintlich unvereinbaren Positionen vor und versucht sich in einer performativen Synthese, zeigt er doch – und zwar vor dem gesellschaftspolitischen Hintergrund einer zunehmenden sozialen Spaltung und Polarisierung – den Akt des Aushandelns divergenter Positionen. Werden die Figuren ganz direkt als Stellvertreter-Figuren charakterisiert, deren Problemlagen (miteinander) für die gesamte Nation eintreten können (vgl. ebd.: 298), so wird dann im Laufe der (Aus-)Handlung der Leserschaft quasi-didaktisch vorgeführt, wie (1.) Positionen kritisiert, korrigiert und synthetisiert werden können und (2.) in welche Katastrophen schließlich eine weitere Zuspitzung zu führen vermag. »Gerade in diesen schlimmen Zeiten«, so formuliert der Roman seine Lehre und führt sie zugleich auch vor, »sollten wir versuchen, einander zu verstehen.« (Ebd.: 89)

47 Ob mit der Konjunktur des neuen ›weiblichen Schreibens‹ über Land auch ein umfassender Wandel in der Raumproduktion verbunden ist, müsste weiter untersucht werden. Ein dafür geeignetes Analysekonzept stellt das *Raum-Zwischenraum-Modell* bereit (Hißnauer/Stockinger 2021; Hißnauer 2023).

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin (2021): Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beermann, Claire (2024): »Hypnose am Herd«, in: Zeit Online vom 03.07.2025. URL: <http://www.zeit.de/zeit-magazin/2024/29/nara-smith-kochen-tiktok-hausfrau-lifestyle> (zuletzt 15.01.2025).
- Beetz, Stephan (2019): »Arbeitsformen und Erwerbstätigkeit«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: Metzler, S. 185–192.
- Bilkau, Kristine (2022): Nebenan. München: Luchterhand.
- Bovenschen, Silvia (1979): Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1990): »Die biographische Illusion«, in: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 32/1, S. 75–81.
- Brettschneider, Antonio/Klammer, Ute (²2020): »Armut im Alter«, in: Kirsten Aner/Ute Karl (Hg.): Handbuch Soziale Arbeit und Alter. Wiesbaden: Springer VS, S. 431–440.
- Bundesinformationszentrums Landwirtschaft (2024): »Die Rolle der Frauen in der Landwirtschaft«, in: Praxis Agrar. URL: <http://www.praxis-agrar.de/betrieb/betriebsfuehrung/frauen-in-der-landwirtschaft> (zuletzt 27.02.2025).
- Connell, Raewyn (⁴2015): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. 4. durchges.u. erw. Aufl., Wiesbaden: Springer VS.
- Contzen, Sandra (2004): »Frauen in der Männerdomäne Landwirtschaft. Aufgezeigt am Beispiel von zehn landwirtschaftlichen Betriebsleiterinnen in der Schweiz«, in: Agrarwirtschaft und Agrarsoziologie 1, S. 117–144.
- Contzen, Sandra (2015): »Wir sind nicht arm! Diskursive Konstruktionen von Armut von Schweizer Bauernfamilien«, in: Journal of Socio-Economics in Agriculture 8/1, S. 60–69.
- Davies, Zazie von (2023): Frauen auf landwirtschaftlichen Betrieben in Deutschland – Leben und Arbeit, Herausforderungen und Wünsche. Befragungsergebnisse von über 7000 Frauen. Thünen Working Paper 207. Braunschweig.
- Dehoff, Andrea/Roosen, Jutta (2020): Bäuerinnenstudie Bayern 2019 – Ein Stimmungsbild zur Arbeits- und Lebenssituation sowie der sozialen Absicherung der bayerischen Bäuerinnen. München: TUM School of Management.
- Destatis (2021a): Arbeitskräfte und Berufsbildung der Betriebsleiter/Geschäftsführer. URL: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Branchen-Unternehmen/Landwirtschaft-Forstwirtschaft-Fischerei/Landwirtschaftliche-Betriebe/Publikationen/Downloads-Landwirtschaftliche-Betriebe/arbeitskraefte-2030218209005.html> (zuletzt 15.01.2025).
- Destatis (2021b): Hofnachfolge in landwirtschaftlichen Betrieben der Rechtsform Einzelunternehmen – 2020. URL: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Branchen-Unternehmen/Landwirtschaft-Forstwirtschaft-Fischerei/Landwirtschaftliche-Betriebe/Publikationen/Downloads-Landwirtschaftliche-Betriebe/hofnachfolge-lw-betriebe-5411403209004.html> (zuletzt 15.01.2025).

- Fahlbusch, Iris/Kuhlmann, Hildegard (2012): »Familie plus Unternehmen«, in: HuW 3, S. 129–131.
- Fleig, Anne (2023): »Schreibende Frauen zwischen Ausschluss, Teilhabe und Sichtbarkeit. Entwicklung und Perspektiven der Literaturgeschichte weiblicher Autorschaft«, in: IASL 48/2: 276–290.
- Frie, Ewald (2023): Ein Hof und elf Geschwister. Der stille Abschied vom bauerlichen Leben. München: C.H. Beck.
- Geef, Leonie/Pieper, Janna Luisa/Weiland, Marc (2025): »Rurale Räume = Weibliche Räume? Literarische und alltagsweltliche Erzählungen von Frauen im Ländlichen«, in: Katharina Mohring/Natalie Moser/Ulrike Schneider (Hg.): Stadt – Land. Aushandlungen einer markanten Differenz in Literatur und Gesellschaft der Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 193–219.
- Goldberg, Christine (2003): Postmoderne Frauen in traditionellen Welten. Zur Weiblichkeitskonstruktion von Bäuerinnen. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Gottschalk, Aenne/Kersten, Susanne/Krämer Felix (Hg.) (2018): Doing Space while Doing Gender – Vernetzungen von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik. Bielefeld: transcript.
- Herbing, Alina (2017): Niemand ist bei den Kälbern. Zürich: Arche.
- Hißnauer, Christian (2023): Das Raum-Zwischenraum-Modell. Zu einer integrativen Rahmentheorie medialer Raumproduktion. Hamburg: Avinus.
- 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.
- Horlacher, Stefan/Schwanebeck, Wieland (2018): »Die Krise der Männlichkeit, oder: Die ewige Wiederkunft des Gleichen«, in: Boris von Heesen (Hg.): Männeraufbruch 2019. Jahrbuch für Männer in der Gegenwart, Darmstadt: MensLit, S. 138–145.
- Ilien, Albert/Jeggle, Utz (1978): Leben auf dem Dorf. Zur Sozialgeschichte des Dorfes und Sozialpsychologie seiner Bewohner. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jebens, Caroline O. (2024): »Kinderkriegen als Karriere«, in Frankfurter Allgemeine Zeitung Online vom 14.09.2024. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tradwives-trend-bewirbt-kinderkriegen-als-karriere-19981647.html> (zuletzt 15.01.2025).
- Jewett, Sarah Orne (1887): »Farmer Finch«, in: dies.: The White Heron and Other Stories. Boston: Houghton, Mifflin & Co, S. 36–85.
- Jordan, Christin (2024) »Zurück in die 1950er«, in Tagesschau Online vom 11.03.2024. URL: <http://www.tagesschau.de/inland/gesellschaft/tradwives-social-media-100.html> (zuletzt 15.01.2025).
- Kanne, Miriam (2011): Andere Heimaten. Transformationen klassischer »Heimat«-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur. Sulzbach: Helmer.
- Köhn, Lothar (2013): »»Ich und das Dorf«. Die Anderen im Dorf, von F. Schiller zu A. Mayer«, in: ders.: Ein weites Feld. Zur deutschen Literatur vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Münster: Lit, S. 25–33.

- Krautwald, Barbara (2021): Bürgerliche Frauenbilder im 19. Jahrhundert. Die Zeitschrift »Der Bazar« als Verhandlungsforum weiblichen Selbstverständnisses. Bielefeld: transcript.
- Maschke, Lisa/Miessner, Michael/Naumann, Matthias (2020): Kritische Landforschung. Konzeptionelle Zugänge, empirische Problemlagen und politische Perspektiven. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung. URL: <http://www.rosalux.de/publikation/id/41516/kritische-landforschung> (zuletzt 15.01.2025).
- Mayring, Philipp/Fenzl, Thomas (2019): »Qualitative Inhaltsanalyse«, in: Nina Baur/Jörg Blasius (Hg.), Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden: Springer VS, S. 633–648.
- Mulvey, Laura (1994 [1975]): »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 48–65.
- Naethbohm, Pauline (2024): »Erst mache ich mich hübsch für ihn, dann räume ich die Wohnung auf«, in: Focus Online vom 06.03.2024. URL: http://www.focus.de/familie/beziehung/stay-at-home-girlfriend-carolina-erst-mache-ich-mich-huebsch-fuer-ihn-dann-raeume-ich-die-wohnung-auf_id_259714014.html (zuletzt 15.01.2025).
- Neumann, Michael/Twellmann, Marcus (2014): »Marginalität und Fürsprache. Dorfgeschichten zwischen Realismus, Microstoria und historischer Anthropologie«, in: IASL 39, S. 476–492.
- Newmark, Catherine (2020): »Unsere lieben Hausfrauen«, in: Zeit Online vom 28.02.2020. URL: <http://www.zeit.de/kultur/2020-02/tradwives-feminismus-1950er-social-media-10nach8> (zuletzt 15.01.2025).
- Niendorf, Johanna (2025): »Abgehängte Männer, bevorteilte Frauen? Über Antifeminismus im ländlichen Raum«, in: Bundeszentrale für politische Bildung: InfoPool Rechtsextremismus vom 07.04.2025. URL: <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/infopool-rechtsextremismus/561105/abgehaengte-maenner-bevorteilte-frauen-ueber-antifeminismus-im-laendlichen-raum/> (zuletzt 07.05.2025).
- Oedl-Wieser, Theresia/Wiesinger, Georg. (2011): »Landwirtschaftliche Betriebsleiterinnen in Österreich – empirische Befunde zur Identitätsbildung«, in: Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft für Agrarökonomie 20/1, S. 85–94.
- Oedl-Wieser, Theresia (2024): »Utopie einer geschlechtergerechten ländlichen Gesellschaft. Konturen und Herausforderungen einer alternativen Zukunft«, in: Michael Mießner et al. (Hg.): Ländliche Utopien. Bielefeld: transcript, S. 141–150.
- Oedl-Wieser, Theresia/Schmitt, Mathilde (2016): »Rurale Frauen- und Geschlechterforschung – Verortung und Entgrenzung eines Forschungsfeldes«, in: Helmut Staubmann (Hg.): Soziologie in Österreich – Internationale Verflechtungen. Innsbruck: Innsbruck University Press, S. 199–212.
- Oltmanns, Claudia (2019): »Geschlechterverhältnisse in ländlichen Räumen«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: Metzler, S. 152–157.
- Opitz-Belakhal, Claudia (2008): »Krise der Männlichkeit – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte?«, in: L'HOMME. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 19/2, S. 31–49.
- Pieper, Janna Luisa et al. (2023): Die Lebens- und Arbeitssituation von Frauen auf landwirtschaftlichen Betrieben in Deutschland: soziologische Befunde. Abschlussbe-

- richt. Göttingen: Georg-August-Universität Göttingen. URL: <https://doi.org/10.47952/gro-publ-125> (zuletzt 15.01.2025).
- Rösch, Viktoria (2023): »Heimatromantik und rechter Lifestyle. Die rechte Influencerin zwischen Self-Branding und ideologischem Traditionalismus«, in: GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft 2, S. 25–40.
- Rösch, Viktoria (2025): »TradWives. Antifeminismus und die Ikonisierung von Provinzialität in den sozialen Medien«, in: Johanna Niendorf et al. (Hg.): Antifeminismus und Provinzialität. Zur autoritären Abwehr von Emanzipation. Bielefeld: transcript, S. 193–211.
- Rosenthal, Gabriele (⁵2015): Interpretative Sozialforschung. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Rulffes, Evke (2021): Die Erfindung der Hausfrau. Geschichte einer Entwertung. Hamburg: HarperCollins.
- Sánchez, María (2021): Land der Frauen. Übersetzt von Petra Strien-Bourmer. München: Blessing.
- Sánchez, María/Caldart, Isabella (2021): »Meine Mutter und Oma haben die Strukturen einfach hingenommen«, in: Süddeutsche Zeitung Online vom 21.11.2021. URL: <http://www.jetzt.de/politik/feminismus-stadt-land-unterschiede-spanien-maria-sanchez> (zuletzt 15.01.2025).
- Sánchez, María/Wandler, Reiner (2021) »Es hilft, zurückzuschauen«, in: taz Online vom 07.11.2021. URL: <http://www.taz.de/Maria-Sanchez-ueber-Land-der-Frauen/!5808908/>(zuletzt 15.01.2025).
- Schmitt, Mathilde (1997): Landwirtinnen. Chancen und Risiken von Frauen in einem traditionellen Männerberuf. Opladen: Leske und Budrich.
- Seel, Henri (2023): Der Gang aufs Land. Eine Poetologie des Wissens über rurale Räume in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript.
- Sigel, Angelika (2008): »Arm trotz Haus und Hof: Über Armutslagen in der Landwirtschaft«, in AgrarBündnis e.V. (Hg.): Der kritische Agrarbericht 2008. Hamm: AbL Bauernblatt Verlag, S. 58–60.
- Stedtfeld, Susanne/Kühntopf, Stephan (2012): »Jung, weiblich, geht: Abwanderung und Geschlechterungleichgewichte in ostdeutschen Landkreisen«, in: Bevölkerungsforschung Aktuell 05, S. 12–19.
- Strauss, Anselm/Corbin, Juliet (1996): Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung. Weinheim: Psychologie Verlags Union.
- Sykes, Sophia/Hopner, Veronica (2024): »Tradwives: Right-Wing Social Media Influencers«, in: Journal of Contemporary Ethnography 53/4, S. 453–487.
- Theilen, Julian (2024): »Sie backt und gebärt – und macht das zum Millionenbusiness«, in: Welt Online vom 18.09.2024. URL: <http://www.welt.de/iconist/trends/article252769050/Ballerinafarm-Sie-backt-gebaert-und-macht-das-zum-Millionenbusiness.html> (zuletzt 15.01.2025).
- Tholen, Toni (2015): Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung. Bielefeld: transcript.
- Tuitjer, Gesine (2022): »Rurale Geschlechterforschung. Räumliche und soziale Praktiken der Differenzierung und gesellschaftliche Gerechtigkeitsvorstellungen«, in: Bernd

- Belina et al. (Hg.): Ungleiche ländliche Räume. Widersprüche, Konzepte und Perspektiven. Bielefeld: transcript, S. 83–97.
- Uhlig, Ingo (2023): Energien erzählen. Literatur, Kunst, Ressourcen. Leipzig: Spector.
- Vogel, Stefan/Wiesinger, Georg (2003): »Der Familienbetrieb in der Agrarsoziologie – ein Blick in die Debatte«, in: Ländlicher Raum 5, S. 1–18.
- Weigel, Sigrid (1990): Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek: Rowohlt.
- Weiland, Marc (2020): »Böse Bücher aus der Provinz. Der Anti-Heimatroman und das aktuelle Erzählen über Land«, in: Zeitschrift für Germanistik NF XXX/2, S. 326–344.
- Wiesinger, Georg (2022): »Armut, Armutsgefährdung, soziale Ausgrenzung: Ursachen und Konsequenzen im ländlichen Raum«, in: Manuela Larcher/Erwin Schmid (Hg.): Alpine Landgesellschaften zwischen Urbanisierung und Globalisierung. Wiesbaden: Springer VS, S. 71–84.
- Woolf, Virginia (1935 [1929]): A Room of One's Own. London: Hogarth Press.
- Zeh, Juli/Urban, Simon (2023): Zwischen Welten. München: Luchterhand.
- ZKL – Zukunftskommission Landwirtschaft (2021): Zukunft Landwirtschaft. Eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe. Empfehlungen der Zukunftskommission Landwirtschaft. Rangsdorf. URL: http://www.bmuv.de/fileadmin/Daten_BMU/Download_PDF/Bodenschutz/zkl_abschlussbericht_bf.pdf (zuletzt 15.01.2025).

Film- und Serienverzeichnis

- DALLAS (1978–1991) (CBS)
- DYNASTY/DER DENVER CLAN (1981–1989) (ABC)
- FARGO (2014–2024) (FX)
- LANDMAN (2024) (Paramount+)
- TAGESSCHAU (1952–) (ARD)
- YELLOWSTONE (2018–) (Paramount Network)

Serbska utopija?

Entgrenzte Ruralität und die Frage der ›sorbischen Zukunft‹

Willi W. Barthold

Die ›Entgrenzung des Ruralen‹, verstanden einerseits als Beobachtungs- und Beschreibungsmodell für gegenwärtige und historische Entwicklungen in Bezug auf den ländlichen Raum und andererseits als Forschungsparadigma der Erweiterung und Dekanonisierung (teils auch ›Dekolonisierung‹) aktueller Untersuchungsperspektiven auf das Ländliche (vgl. die Einleitung in diesem Band), ist nur in enger Verknüpfung mit Zukunftsfragen denkbar.¹ In der Einleitung zu seinem zusammen mit Sigrun Langner herausgegebenen Sammelband zur ZUKUNFT AUF DEM LAND (2022) weist bereits Marc Weiland auf die signifikante Bedeutung des Ruralen in aktuellen Diskursen um gesamtgesellschaftliche Zukunftsperspektiven hin (vgl. Weiland 2022: 13–15). Die klassischen Erzählkonventionen und Bildbereiche des Ländlichen erfahren in der Gegenwart ebenso eine Entgrenzung wie die herkömmlicherweise mit dem Urbanen verbundenen Zukunftsnarrative, sodass das Land zum »Raum der Zukunft« (ebd.: 30) werden kann. Eine analytische Annäherung an die ›Entgrenzung des Ruralen‹ muss daher neben einer methodischen und gegenstandsbezogenen Horizonterweiterung auch das Ausgreifen des Ländlichen und der mit ihm assoziierten Erzählungen ins Zukünftige, d.h. Fragen um die Zukunftsfähigkeit des Ruralen, Zukünfte ›im‹ Ruralen oder gar ›rurale Zukünfte‹, mit im Blick behalten.

Um beiden genannten Aspekten Rechnung zu tragen und in diesem Sinne die ausgetretenen Pfade kulturwissenschaftlicher Ruralitätsdiskurse zu verlassen, genügt bereits ein Blick auf die kulturellen Produktionen oft ›unter dem Radar‹ bleibender nationaler Minderheiten. Denn in diesen verbindet sich häufig eine historisch bedingte Fixierung auf die eigene ländliche Lebenswelt mit drängenden Fragen nach der Zukunft, in vielen Fällen zugleich des Fortbestands der Minderheit vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Transformationsprozesse.² Besonders deutlich trifft dies auch auf die Sorben zu, die bereits seit der Völkerwanderung in der Lausitz ansässig sind und heute als rechtlich anerkannte und geschützte Minderheit ein vornehmlich rural geprägtes Gebiet in Sachsen und Brandenburg bewohnen, aus dem Bautzen und Cottbus als urbane

1 Vgl. dazu auch die Einleitung von Willi W. Barthold und Claudia Stockinger in diesem Band.

2 Vgl. dazu auch den Beitrag von Erika Hammer in diesem Band.

Zentren herausragen.³ Ländlichkeit steht daher traditionell im Mittelpunkt der sorbischen Selbstbeschreibung und kollektiven Identitätskonstruktion: Sämtliche kulturelle Ausdrucksformen (Bräuche, Sagen, Musik, Literatur, Film etc.) zeugen von einer tiefen Verwobenheit mit ›dem Dorf, ländlichen Lebensmodellen und der Landwirtschaft (vgl. Jacobs/Laschewski 2018: 123–131).⁴ Die für die Sorben in ihrer von permanentem Assimilationsdruck und kulturellen Verlusterfahrungen geprägten Geschichte stets zentrale Problemstellung der eigenen Zukunft kann damit nicht getrennt von der Frage nach der ›Zukunft des/im Ländlichen‹ und gegenwärtigen ›Entgrenzungen‹ des Ruralen betrachtet werden.

Der folgende Beitrag möchte dieser Verschränkung von Ruralitäts- und Zukunftsdiskursen am Beispiel der sorbischen Kultur nachgehen und damit das Erkenntnispotenzial einer ›entgrenzten‹ Perspektive auf aktuelle Imaginationen des Ländlichen erproben. Er knüpft dabei an den bereits erwähnten Forschungszusammenhang zu medialen Entwürfen einer Zukunft oder eines ›Guten Lebens‹ auf dem Land an und erweitert diesen – ganz im Sinne der ›Entgrenzung‹ – um die bisher kaum beachtete Perspektive der nationalen Minderheit und den Blick auf einen interkulturellen Raum, in dem sich vielfältige Machtasymmetrien (urban vs. rural, Mehrheit vs. Minderheit etc.) auf spezifische Weise überlagern.⁵ Zugleich stellt sich auch für den sorabistischen Forschungsdiskurs die bis dato noch kaum in Angriff genommene Aufgabe einer systematischen Erforschung historisch wechselnder sorbischer Zukunftsentwürfe und der ästhetischen Formen, in denen sie sich manifestieren.⁶ Auch dazu sollen hier erste Ansätze geliefert werden.

Als Fallstudie dient dabei ein aktueller und ambitionierter Versuch der medialen Imagination einer sorbischen Zukunft: die bis dato zweiteilige Episodenfilmreihe *SERBSKA UTOPIJA* (seit 2023, R: Erik Schiesko), die vom Łužyca-Filmnetzwerk zusammen mit dem rbb-Studio Cottbus und dem Filmkollektiv LUSATIA Film unter der Leitung des Cottbuser Filmemachers Erik Schiesko produziert wird.⁷ Die beiden jeweils ca. 30-

- 3 Für einen Überblick zur sorbischen Geschichte bis zur Gegenwart vgl. u.a. Kunze 1995; Pech 2011.
- 4 Dass es sich bei dieser Selbstbeschreibung allerdings auch um eine Selbststereotypisierung handeln kann, die auf die Erfüllung von Erwartungen der Mehrheitsgesellschaft ausgerichtet ist, zeigt der Beitrag von Robert Lorenz in diesem Band.
- 5 Vgl. u.a. Nell/Weiland 2021; Langner/Weiland 2022; Mießner et al. 2024.
- 6 Vgl. hierzu auch Barthold 2024.
- 7 Die Episodenfilmreihe wird hier als sorbische Filmproduktion verstanden und interpretiert, d.h. als filmische Selbstbeschreibung und nicht etwa als Produktion *über* die Sorben aus der Außen-sicht. Es handelt sich um Filme in niedersorbischer Sprache, die in einem niedersorbischen TV-Format gezeigt wurden. Die Mehrzahl der an der Produktion Beteiligten stammt aus der Lausitz und ist aktuell in der Region beruflich aktiv. Ein Großteil der Akteurinnen und Akteure verstehen sich als Sorben oder Teil der sorbischen Community (obgleich sich dies nicht eindeutig nachweisen oder erfassen lässt). Erik Schiesko wird in seinem Wikipedia-Artikel zwar als »deutscher Filmemacher und Regisseur« bezeichnet (https://de.wikipedia.org/wiki/Erik_Schiesko, zuletzt 17.06.2025), definiert sich öffentlich aber zunehmend auch als Sorbe. Das vom Filmverband Sachsen herausgegebene Magazin *AUSLÖSER* bezeichnete das Łužyca-Filmnetzwerk etwa als »einen Zusammenschluss sorbischstämmiger oder sich als Sorben identifizierender Filmschaffender, dem auch Schiesko angehört« (Schröter 2024: 17). Die Begriffe Łužyca (niedersorbisch) und Lusatia (Latein) beziehen sich beide auf die Lausitz. Näheres zum Łužyca-Filmnetzwerk, LUSATIA Film und SERBSKA UTOPIJA findet sich auch auf den folgenden Websites: <https://luzyca-film.de/>; <https://lusatia-film.de/>; <https://www.rbb-online.de/luzyca/reportagen/serbska-utopija-sorbische-utopien.html>

minütigen Episodenfilme wurden 2023 und 2024 jeweils im Rahmen des Cottbuser Filmfestivals uraufgeführt, anschließend im rbb als Ausgabe des monatlichen niedersorbischen TV-Formats ŁUŽYCA (ORB/RBB seit 1992) gezeigt und sind aktuell noch in den öffentlich-rechtlichen Mediatheken abrufbar.⁸ Beide Teile sind in niedersorbischer Sprache mit deutschen Untertiteln und bestehen aus einer eigenen Rahmenhandlung sowie jeweils drei in diese integrierten, separat produzierten Kurzfilmen bzw. Episoden. Wie es auf den Webseiten des rbb heißt, beschäftigt sich SERBSKA UTOPIJA mit »fiktiven und philosophischen Überlegungen rund um die große Frage der sorbisch/wendischen Zukunft«.⁹ Mit einem auch durch die Herkunft und Ansässigkeit der beteiligten Akteurinnen und Akteure bedingten Fokus auf den niedersorbischen Kulturraum um Cottbus behandeln die Filme sowohl die sorbische Gegenwartskultur als auch den sorbischen Traditions- und Sagenfundus unter der übergeordneten Zielstellung der Erkundung von Zukunftsperspektiven und -szenarien.¹⁰

Mit ihrem die Fiktion und das Spekulative fokussierenden Ansatz stellt die SERBSKA UTOPIJA-Reihe innerhalb der sonst stark auf das Dokumentarische fixierten sorbischen Filmgeschichte eine Besonderheit dar.¹¹ Auch nicht zuletzt aufgrund ihrer hohen Aktualität und Präsenz innerhalb Lausitzer und sorbischer medialer Zukunftsdiskurse ist sie im Rahmen der hier betrachteten Frage nach ländlichen Zukunftsimaginationen im interkulturellen Kontext vor dem Hintergrund als »Entgrenzung des Ruralen« beschreibener gesellschaftlicher Transformationsprozesse von besonderer Relevanz. Die folgende Analyse beider bis dato erschienenen Episodenfilme der Reihe möchte aufzeigen, auf welche Art und Weise diese Produktionen Zukünfte des Sorbischen entwerfen und in welchem Verhältnis diese zum Ruralen und seinen Entgrenzungen stehen. Für eine historische und diskursgeschichtliche Kontextualisierung des Untersuchungszusammenhangs ist einleitend zunächst ein kurzer Blick auf bisherige Paradigmen (bislang vornehmlich literarischer) sorbischer Zukunftsimaginationen in ihren Verflechtungen mit dem Ländlichen vonnöten.

(zuletzt 22.01.2025). Eine kurze Analyse und Diskussion des ersten Teils von SERBSKA UTOPIJA findet sich auch in Barthold 2024.

- 8 Zum Cottbuser Filmfestival vgl. <https://www.filmfestivalcottbus.de/de/>. Zur Sendung ŁUŽYCA vgl. <https://www.rbb-online.de/luzyca/>. Links zu den beiden Filmen finden sich ebenfalls auf letzterer Website (zuletzt 22.01.2025).
- 9 <https://www.rbb-online.de/luzyca/reportagen/serbska-utopija-sorbische-utopien.html> (zuletzt 22.01.2025).
- 10 Es wird zwischen den in der brandenburgischen Niederlausitz um Cottbus beheimateten Niedersorben und den in der sächsischen Oberlausitz um Bautzen ansässigen Obersorben unterschieden. Beide verfügen über eine eigene Sprache (Niedersorbisch vs. Obersorbisch) sowie teils historisch bedingt voneinander abweichende Kulturtraditionen (vgl. hierzu u.a. Pech 2011; Kunze 1995). Die spezifisch niedersorbische Prägung der Episodenfilmreihe kann innerhalb dieses an ein breiteres kulturwissenschaftliches Publikum gerichteten Beitrags nur am Rande mit behandelt werden, wäre aber insbesondere innerhalb der Sorabistik nochmals gesondert zu adressieren.
- 11 Zur Geschichte des sorbischen Films vgl. Bruk 2014 sowie den aktuellen Band Lemke/Räder 2024. Eine nähere wissenschaftliche Einordnung des Projekts innerhalb der sorbischen Filmgeschichte steht noch aus. Die hier vorliegende Untersuchung ist primär an einer Interpretation und Deutung der Filme interessiert und leistet daher keine umfassende Aufarbeitung ihrer Produktionsbedingungen, Entstehungskontexte etc.

1. Die Zukunft des Sorbischen – Abgrenzung oder Entgrenzung?

Die permanente Auseinandersetzung mit der eigenen Zukunft begleitet die sorbische Kultur bereits von Beginn an und ist spätestens seit der Intensivierung der sorbischen Schriftkommunikation und damit auch kulturellen Selbstbeschreibung der Minderheit im 18. und 19. Jahrhundert ein zentraler Bezugspunkt kollektiver Identitätskonstruktion.¹² Assimilationsdruck seitens der deutschen Mehrheitsbevölkerung, politische Repressionen, ökonomisch-soziale Transformationsprozesse wie konkret etwa die Ausbeutung der Lausitzer Natur durch die Braunkohleförderung und ihre Folgen sind nur einige der Faktoren,¹³ die aus der Geschichte der Sorben auch eine Geschichte der ›Zukunftsangst‹ werden lassen. Die Künste, vornehmlich die Literatur, dienten daher seit jeher auch als Medien der Aushandlung und Erprobung von tragfähigen Zukunftsmodellen angesichts eines permanenten kollektiven Bewusstseins der eigenen Gefährdung.

Die beiden einflussreichsten und dominantesten Paradigmen, die sich in diesem innersorbischen medialen Zukunftsdiskurs bis dato herauskristallisierten, lassen sich vereinfacht als Opposition von ›Abgrenzung vs. Entgrenzung‹ benennen. Mit Blick auf die Entwicklung der modernen sorbischen Lyrik erprobte bereits Christian Prunitsch diese Beschreibungsperspektive, die sich beispielhaft an den sorbischen Autoren Jakub Bart-Ćišinski (1856–1909) und Kito Lorenc (1938–2017) festmachen lässt (vgl. Prunitsch 2007). Ersterer war maßgeblich für die Etablierung der bis heute wirkmächtigen Metapher der ›sorbischen Insel‹ (oft mit dem Zusatz ›im deutschen Meer‹) im 19. Jahrhundert mitverantwortlich, als »wortwörtliche[r] Slogan des Sorbentums, das einen verzweiferten Überlebenskampf gegen einen schier übermächtigen Gegner zu führen hat« (ebd.: 20). In seinem 1891 erschienenen Gedicht *MOJE SERBSKE WUZNAĆE/MEIN SORBISCHES BEKENNTNIS* heißt es: »Unser Land ist wirklich klein, mein Freund,/klein auch unser Volk, das sorbische, wie/ein winzig Inselchen, vom Meer umspült./Und doch, ich glaub es fest, niemals/werden seine Wogen überfluten/unsern Erdstrich, Dörfer nicht und Höfe.«¹⁴ (Bart-Ćišinski 1981: 345) Die Abgrenzung der ›Insel‹ von ihrem ›Außen‹ bzw. dem Fremden erscheint in dieser Konzeption eines sorbischen Selbstbilds als die maßgebliche Strategie für den sorbischen Selbsterhalt und damit eine realisierbare und erstrebenswerte Zukunft (vgl. Prunitsch 2007: 21). Die sich daraus ergebenden Restriktionen sorbischer Kulturentwicklung, die in den Künsten und medialen Diskursen teils bis in die Gegenwart unter anderem zum Aufrechterhalten binärer ›Wir vs. die Anderen‹-Unterscheidungen sowie einem Hang zur Selbstexotisierung und Selbstisolation geführt haben, beschrieb Walter Koschmal auch als »zentripetale Geschlossenheit des Weltmodells« (Koschmal

12 Zur Herausbildung sorbischer nationaler Identitätsmodelle im Zuge der ›nationalen Wiedergeburt‹ der Sorben im 18. und 19. Jahrhundert vgl. u.a. Kunze 1982; Pech 2011: 157–159. Eine wissenschaftliche Historisierung sorbischer Zukunftsentwürfe in diesem Zusammenhang wurde bisher nicht unternommen. Erste Gedanken dazu finden sich in Barthold 2024.

13 Vgl. Pech 2011: 160–185; Scholze 2015; Lorenz 2014.

14 Zitiert hier in der deutschen Übersetzung von Kito Lorenc in der Textsammlung *SERBSKA ČITANKA/SORBISCHES LESEBUCH* (1981).

1995: 40), in dem die praktischen Funktionen der Kultur zur Bewahrung des ›Eigenen‹ dominieren (vgl. ebd.: 24–48).

Die in Bart-Čišinskis Gedicht aufgerufenen »Dörfer und Höfe« erinnern daran, dass es sich bei der ›sorbischen Insel‹ nicht zuletzt im konkreten Sinne um ein als ländlich verstandenes sorbisches Kerngebiet und eine damit verbundene dörfliche Lebensweise handelt. Die Idee der ›Begrenzung‹ des Sorbischen als Zukunftsmodell ist so gut wie immer auch mit einem Bestreben nach dem ›Konservieren‹ und Erhalten überkommener ruraler Strukturen, Traditionen und Kulturelemente verbunden. Der sorbische Ethnologe Paul Nedo, der ganz im Sinne der genannten Metapher »sorbische Volkskunde als Inselforschung« (Nedo 1965: 98) konzipierte, spricht so etwa affirmativ vom »Archaismus der Inselkultur« (ebd.: 110) als konservierender Kraft. In Nedos Ausführungen tritt beispielhaft die »Zuschreibung des Sorbischen als dörflich-bäuerlich im Gegensatz zum städtisch-bürgerlichen Deutschen« (Jacobs/Laschewski 2018: 128) zutage, die sich in Verbindung mit dem Abgrenzungs-Topos der Insel weiterhin als äußerst wirkmächtig erweist. Tatsächlich sind die Präsenz sorbischer Bevölkerung in Städten, etwa im akademisch-intellektuellen Milieu, ein auch im Urbanen organisiertes sorbisches Kulturleben sowie weitere Formen der Stadt-Land-Beziehungen ebenso ein beachtenswerter, wenn auch häufig übersehener Teil der sorbischen Geschichte und Kulturentwicklung.¹⁵ Dessen ungeachtet ist das Bild des Sorbischen als ›rurale Insel‹, die sich hartnäckig gegen die Moderne abschirmt und nur dadurch ihre besondere Langlebigkeit erhalten kann, bis heute ein wesentliches Element deutscher Fremd- und sorbischer Selbstbeschreibung sowie ein zentraler Bezugspunkt für sorbische Zukunftserzählungen (vgl. Lorenz 2024).

Zu diesem Paradigma der ›Begrenzung‹ im Bild der Insel treten einige jüngere sorbische Autorinnen und Autoren ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Konzepten der ›Entgrenzung‹ in Opposition, wobei vor allem das Werk des oben bereits erwähnten Kito Lorenc hervorzuheben ist. Der Vorstellung einer sorbischen Insel im deutschen Meer setzt letzterer das Bild des Schiffs entgegen, das dynamische Austauschbeziehungen zwischen Sorbischem und Deutschem – oder auch ›rural‹ geprägter und urbaner Kultur – ermöglicht.¹⁶ »Unsere Zukunft liegt im Wasser!« (Lorenc 2004: 124) lässt Lorenc den Protagonisten seines avantgardistischen Dramas *DIE WENDISCHE SCHIFFFAHRT* ausrufen und markiert damit die veränderte Positionsbestimmung des Sorbischen als Kultur, die sich nun durch ein ›Dazwischen‹ auszeichnet und aus den Mehrdeutigkeiten und Widersprüchen ihrer interkulturellen Geschichte und Gegenwart poetische Produktivität und Zukunftspotenzial schöpfen kann.¹⁷ Lorenc propagiert die Überwindung des »Insel-Narzißmus« (Lorenc 1999: 418) durch ein Anerkennen und gezieltes Aufgreifen der zu dieser Zeit bereits kulturell tief verankerten sorbisch-deutschen Zweisprachigkeit und

15 Vgl. Jacobs/Laschewski 2018: 133–135; Lorenz 2024; vgl. auch den Beitrag von Lorenz in diesem Band.

16 Vgl. Prunitsch 2007: 22–24; Koschmal 1993: 39–44. Explizit setzte sich Lorenc auch in einem 1991 gehaltenen Vortrag mit dem Titel »Die Insel schluckt das Meer« mit der Insel-Metapher auseinander (vgl. Lorenc 1999).

17 Das ›Dazwischen‹ erscheint aus diesem Grund auch als Untertitel von Walter Koschmals 2018 erschienener Monographie zu Kito Lorenc (vgl. Koschmal 2018).

eine literarische Dialogizität, die etablierte ›Eigen-Fremd-Unterscheidungen‹ unterlaufen kann.¹⁸ In der Mitte der 1990er Jahre gewinnt Walter Koschmal zufolge daher ein »pluralistisches Kulturmodell« bei den Sorben an Raum, das sich durch ein neues Verhältnis zur zuvor streng um das ›Eigene‹ gezogenen Grenze auszeichnet:

»Die Grenze hat in der sorbischen Kultur ihren statischen und undurchlässigen Charakter eingebüßt. Sie trennt nicht mehr, sondern sie hat sich zum verbindenden Raum gewandelt. Sie definiert sich auch aus dem Widerspruch: nicht das Abgrenzende, sondern das Verbindende charakterisiert sie.« (Koschmal 1995: 126)

Diese ›Entgrenzung‹ des Sorbischen betrifft auch dessen rurales Selbstverständnis. In Lorenc' Gedicht *DIE UNERHEBLICHKEIT BERLINS* (2002) wird etwa der zuvor für die sorbische Literatur konstitutive Stadt-Land-Gegensatz, wie Prunitsch aufzeigt, in Ironie und Selbstreflexion der eigenen Perspektive aufgelöst (2007: 23f.). Und die sorbische Romanliteratur Jurij Bržans problematisierte bereits seit den 1950er Jahren die Gegenüberstellung der Gegensatzpaare ›sorbisch/rural vs. deutsch/urban‹, indem sie interkulturelle und rurbane Verflechtungen sichtbar machte.¹⁹ Ebenso ist in der ethnologischen Selbst- und Fremdbeschreibung der Sorben das bei Paul Nedo noch dominante essentialistische Kulturverständnis weitgehend von hybridologischen und vom Postkolonialismus inspirierten Ansätzen abgelöst worden, die weniger ›rurale Inseln‹ als vielmehr komplexe Beziehungsgeflechte und Differenzverhältnisse im Spannungsfeld gesellschaftlich konstruierter Kultur- und Raumkategorien zu erfassen versuchen.²⁰

Den sorbischen Zukunftsdiskurs, der auf vielfältige Weise mit Fragen um die Zukunft des/im Ländlichen verschränkt ist, prägt also vereinfacht gesprochen die Gleichzeitigkeit der auch bis heute noch präsenten Leitidee der ›Abgrenzung‹ – als Garant für den Erhalt des essentialistisch definierten Eigenen – und des Paradigmas der ›Entgrenzung‹ – als Suche nach Erneuerungspotenzialen im Austausch mit dem ›Anderen‹ und dem Anerkennen der eigenen Heterogenität und Hybridität. Die nachfolgende Analyse der beiden *SERBSKA UTOPIJA*-Episodenfilme und ihrer Aushandlungen von Zukunftsfragen muss diese daher ebenso nach ihrer Positionierung in diesem diskursiven Spannungsfeld um sorbische wie rurale Ab- oder Entgrenzungen befragen. Dabei wird deutlich werden, dass die Filme ›entgrenzte‹ Ruralität als Zukunftsperspektive einer (inter-)kulturellen Öffnung und Weiterentwicklung des Sorbischen und seiner ruralen Kernidentität zwar thematisieren und aufgreifen, sich dann aber für die gegenläufige Bewegung entscheiden: Aus entgrenzter Ruralität wird eine unumschränkte Ruralität, die das Urbane und Moderne rigoros ausklammert, in diesem Sinne also eine ›Ruralität ohne Grenzen‹ als Wiederkehr des archaisch-mythisierten, vormodern-ländlichen

18 Zur Dialogizität als Merkmal einer progressiven, wenn auch historisch ›sekundären‹ Evolutionslinie sorbischer Literatur vgl. Koschmal 1993.

19 Am Beispiel von Jurij Bržans *DER GYMNASIAST* (1958) vgl. Barthold 2021: 477–483. Zum Begriff des ›Rurbanen‹ als Mischform bzw. Gleichzeitigkeit von Ruralität und Urbanität vgl. u.a. Langner/Frölich-Kulik 2018.

20 Vgl. Jacobs/Laschewski 2018: 129; Keller 2002; Mischek/Tschernokoshewa 2009.

Selbstbildes und damit der Abgrenzung der ›sorbischen Insel‹ unter dem Deckmantel der progressiven Utopie.²¹

2. SERBSKA UTOPIJA: Entgrenzte Ruralität?²²

Der erste Teil der SERBSKA UTOPIJA-Reihe wurde als ein innovatives Filmprojekt vermarktet, das sich dem Imaginieren möglicher Zukünfte des Sorbischen verschrieben hat. Auf der Webseite des rbb zum Film heißt es: »Durch die unterschiedlichen Formsprachen entsteht ein vielfältiger und moderner Blick auf die sorbisch/wendische Kultur. Erstmals als fiktionale Collage öffnet ›Serbska utopija‹ das Sichtfeld auf vergangene, gegenwärtige und zukünftige Entwicklungen im sorbisch/wendischen Kontext.«²³ Die weiterhin abrufbare Beschreibung des Films auf den Webseiten des Film Festivals Cottbus, in dessen Rahmen der Film im November 2023 seine Premiere feierte, betont überdies den ›Utopie-Charakter‹ des Werks: »Zukunft auf Sorbisch. Wie sehen sorbische Utopien aus? Gedankenspiele über das Morgen im Jetzt [...].«²⁴ Auch in den (wenn auch nicht zahlreichen) Kommentaren zum Film, die nach seiner Veröffentlichung entstanden und über seine Rezeption Aufschluss geben, scheint dieser gemäß seinem Titel als sorbische Utopie wahrgenommen worden zu sein,²⁵ mithin sogar als fiktionale Erzählung über den »weltweiten Siegeszug der sorbischen Kultur« (Schröter 2024: 17).

Betrachtet man den Film allerdings genauer, erscheint diese Selbstbeschreibung und Rezeption zunehmend verwunderlich. Denn wie schon von Filmbeginn an erkennbar ist – und auch in der folgenden Untersuchung deutlich werden wird –, handelt es sich beim ersten Kapitel der SERBSKA UTOPIJA-Reihevielmehr um eine dystopische Erzählung über den Untergang der sorbischen Kultur, die allenfalls vage Perspektiven eines Neuanfangs andeutet. Sein am Beginn eingeblendeter Untertitel »Nowy swět/Eine neue Welt« (00:00:45)²⁶ mag bereits einen Hinweis darauf geben, ließe sich doch eine Anspielung auf Aldous Huxleys 1932 erschienenen dystopischen Roman BRAVE NEW WORLD/

21 Die Filme sind damit nicht zuletzt Ausdruck einer für die sorbische Populärkultur der Gegenwart charakteristischen Diskontinuität zu den progressiven Ansätzen, die in der Literatur des 20. Jahrhunderts bereits vorhanden waren, aktuell aber zunehmend schlicht nicht mehr rezipiert werden, was mitunter zu einem Aufleben essentialistischen bis ethnonationalistischen Denkens führt. Eine breitere Auseinandersetzung mit diesen Tendenzen innerhalb der Sorabistik steht noch aus.

22 Vereinzelte Auszüge aus diesem Kapitel sind leicht verändert bereits erschienen in Barthold 2024.

23 <https://www.rbb-online.de/luzycareportagen/serbska-utopija-sorbische-utopien.html> (zuletzt 17.06.2025).

24 <https://www.filmfestivalcottbus.de/de/programm/movie/2405.html> (zuletzt 17.06.2025).

25 So etwa in einer Besprechung in der niedersorbischen Zeitung NOWY CASNIK vom 23.11.2023 (Porackojc 2023).

26 Die Zeitangaben in Klammern beziehen sich in diesem Kapitel auf den Film SERBSKA UTOPIJA (D 2023, R: Erik Schiesko), voraussichtlich bis November 2025 abrufbar in der ARD-Mediathek: <https://www.ardmediathek.de/video/luzycareportagen/serbska-utopija/rbb-fernsehen/Y3jpZDovL3jiYl9iNDdhNzlkNiiMTdjLTRiMWwMtyjMoZSoyMzY2MzU3YTEyZGFfcHVibGljYXRpb24>. Die niedersorbischen Dialoge werden hier wie auch im folgenden Kapitel aus Gründen der Zugänglichkeit entsprechend der in beiden Filmen standardmäßig vorhandenen Untertitel in deutscher Sprache wiedergegeben.

SCHÖNE NEUE WELT darin vermuten. Angesichts der durchgängig auf das utopische Moment fixierten Vermarktung des Films (sowie der nicht publiziert vorliegenden Aussagen seiner Macher im Zuge seiner öffentlichen Präsentation) scheint es sich dabei allerdings um keine intendierte Bezugnahme zu handeln. Dass der Film sich selbst (und die in ihm gezeigten Kulturinitiativen) zwar als Utopie verkauft, bei werkimmanenter Betrachtung aber sofort als das Gegenteil erkennbar wird, ist einer der zentralen, nicht auflösbaren Widersprüche und Inkohärenzen, von denen dieses Projekt geprägt ist. Was für eine Zukunft des Sorbischen im und mit dem Ruralen wird hier nun vorgestellt?

SERBSKA UTOPIJA KAPITEL 1 zeichnet sich in seiner Rahmenhandlung durch ein ambitioniertes Spiel mit Science-Fiction-Motiven und Zeitebenen aus. Auffällig an das Bild der ›sorbischen Insel‹ erinnernd, wird zu Beginn die Ruine eines von Wasser umgebenen sorbischen Themenparks in Szene gesetzt (vgl. Abb. 1). Begleitet werden die Bilder Science-Fiction-artiger Architektur inmitten von Gewässern und Vegetation von einem Voiceover – wie sämtliche Dialoge im Film in niedersorbischer Sprache –, in dem eine weibliche Erzählstimme einer als »Liebe Hanka« angesprochenen Person ankündigt, ihr nun »unsere Geschichte zu erzählen«, da »die neue Welt da draußen« sich verändern werde und sie bald gehen müsse (00:00:12). Gezeigt werden sodann die Erzählerin und das im Bett liegende Mädchen Hanka in einem Raum mit traditionell-bäuerlichem Mobiliar und einem Webstuhl. Durch die Einrichtung ist die Szene vage in einer vormodernen Vergangenheit verortet.²⁷ Die Erzählerin erwähnt nun den Tod der Mutter der stumm bleibenden Hanka und artikuliert eine pessimistische Haltung zur ›neuen Welt‹, die in der Aussage »denn wir sind dem Untergang geweiht« kulminiert, verbunden mit der Hoffnung, dass die Mutter Recht behalte und am Ende »alles einen Sinn« ergebe (00:00:50). Im Folgenden verlagert sich das Geschehen wieder in den anfangs gezeigten Themenpark – mutmaßlich eine weit in der Zukunft der Sorben liegende Zeitebene, d.h. in der erwähnten ›neuen Welt‹ –, wo drei Frauen in sorbisch-modern-anmutender Kleidung das Areal untersuchen. Schnell stellt sich heraus, dass es sich mutmaßlich um Androiden handelt, die via Telepathie kommunizieren, frei zwischen Niedersorbisch und Obersorbisch wechseln, aber – wie eine von ihnen bedauert – keine »echte Angst« (00:02:11), d.h. keine Emotionen spüren können. Eine von ihnen adressierte KI erklärt die Umgebung: »Ein sorbischer Vergnügungspark. Erbaut 2043. Geschlossen 2092. Versucht. Zeitlebens Wohnraum für die ›Lutki‹. Hier war ein eigenes Museum untergebracht.«²⁸ (00:01:46)

27 Zudem markiert die visuelle Einführung der Szene als alter Filmstreifen in schwarz-weiß diese als in der Vergangenheit stattfindend (00:00:48).

28 Bei den ›Lutki‹ handelt es sich um Zwerge aus der sorbischen Sagenwelt (vgl. Hose 2014c). Die sorbischen Mythen, denen die Filmreihe, wie zu zeigen ist, eine starke Bedeutung zukommt, sind demnach bereits zu Beginn mit präsent.

Abb. 1: Die primäre Zeitebene der Rahmenhandlung: ein verfallener sorbischer Themenpark.



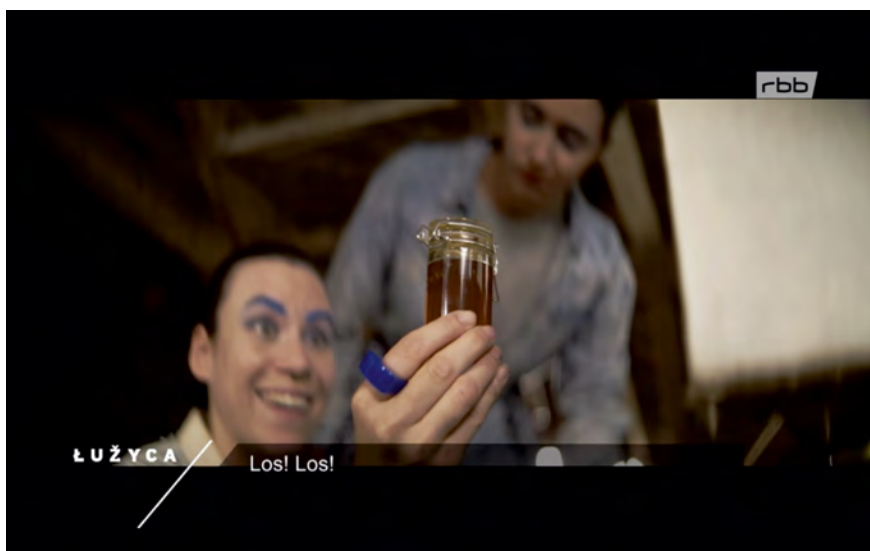
Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA.

Unter Zeitdruck, da ihnen eine nicht näher definierte Entität auf den Fersen ist, untersuchen die drei nun das ehemalige Museum. Dort erkunden sie die durch die KI wiederbelebte, holographisch wahrnehmbare Ausstellung mit dem selbstreferenziellen Titel »SERBSKA UTOPIJA« und erfahren, »wie aus dem Sorbischen die Weltkultur wurde, wie wir sie heute kennen«, mit Blick auf die Themenfelder »Sprache, Feminismus, Kunst, Kultur, Vermarktung oder auch Mode« (00:03:42). Erzählt wird also die Geschichte eines in die Zukunft projizierten, aber auch bereits wieder vergangenen Aufstiegs des Sorbischen zur Weltkultur. In der allem Anschein nach postapokalyptischen Zeit, in der die Androiden agieren, ist die sorbische Kultur, wie anhand des verfallenen Themenparks sichtbar, nach kurzer Hochphase zugrunde gegangen oder – wie auch in der anfänglichen Erzählszene – »dem Untergang geweiht«. Die Ausstellung stellt nun in verschiedenen Abschnitten die kulturelle Ausdifferenzierung und Weiterentwicklung des Sorbischen ab dem Jahr 2023 dar. Die Gegenwart der Entstehungszeit des Films wird als Schlüsselzeit begriffen, in dem entscheidende Weichen für den (vor dem Untergang vertorten) kulturellen Aufschwung gestellt wurden, wie eine Hinwendung zur Populärkultur und das Zulassen einer größeren Vielfalt kultureller Einflüsse. In diese Erzählung eingebettet sind ebenso die drei separat produzierten Episoden bzw. Kurzfilme als in sich abgeschlossene Binnenhandlungen.

Am Ende finden die drei auf einem Dachboden ein Schränkchen, das ein Papierdokument, ein sorbisches Osterei sowie Gläschen mit verschiedenen Substanzen enthält. Eine der Androiden betrachtet eindringlich ein mit gelblicher Flüssigkeit gefülltes Gefäß – die naheliegendste Assoziation ist zweifelsohne das Lausitzer Leinöl – und zeigt dabei erstmals Veränderungen ihrer Mimik, wird also zu menschlicheren Gesichtsausdrücken befähigt (vgl. Abb. 2). Die drei eilen sodann mit den gefundenen Utensilien aus

dem Gebäude und der Film kehrt zur Erzählsituation im Schlafzimmer der jungen Hanka zurück. Dort kündigt die Erzählerin das baldige Erzählen weiterer Geschichten an. Der Film endet mit einem weiteren Blick auf den Themenpark sowie Zeichnungen von den Sagengestalten, von denen Hanka in Zukunft erzählt werden soll, u.a. der Mittagsfrau, dem Wassermann, den Lutki, dem Plon und – besonders hervorgehoben – »Kiki-mora«²⁹ (00:28:48-00:29:12). Das zuvor in der anderen Zeitebene gefundene Papierdokument wird nun als eines jener Zeichnungen identifizierbar. In postapokalyptischer ferner Zukunft haben die drei Androiden also u.a. die Spuren und Artefakte der sorbischen Kultur aus dem Museum geborgen, die sich in der Vergangenheit noch im Schlafzimmer Hankas befanden und Teil einer aktiven Erzählpraxis waren.

Abb. 2: Das Leinöl als geborgener Schatz und Emotionsauslöser.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA.

Gezeigt wird in SERBSKA UTOPIJA also die Vision einer sorbischen kulturellen Blütezeit, die aber nur auf der Ebene der bereits »vergangenen Zukunft« existiert, deren Niedergang also ebenfalls bereits geschehen ist (und auch nicht explizit begründet wird). Spätestens nach der Schließung des Themenparks im Jahr 2092 schlägt die »Zukunft des Sorbischen« wieder in ein fürs sorbische Imaginäre typisches Untergangs- und Bedrohungsszenario um:³⁰ Verseuchung, Überflutung und eine ominöse Gefahr ermöglichen es nur Androiden, die Überreste des Sorbischen als »Weltkultur« in einer weitgehend entleerten Welt wieder zu entdecken. Die Öffnung und Globalisierung des Sorbischen ab dem Jahr 2023 – so suggeriert der Film – war nur eine kurze historische Etappe. Warum

29 Einen Überblick zu den erwähnten sorbischen Sagenfiguren bietet Hose 2014c.

30 Zur Signifikanz von Untergangsszenarien in der neueren sorbischen Literatur vgl. u.a. Koschmal 1993: 44–46.

diese ›Hochphase‹ der sorbischen Kultur keinen längeren Bestand hatte, ist nicht eindeutig feststellbar. Eine Kausalität, der zufolge die Hybridisierung und Entgrenzung des Sorbischen für den Untergang verantwortlich sind, lässt sich aus dem im Film Gezeigten jedenfalls nicht unmittelbar ableiten. Offenkundig ist aber, dass sowohl in der Zeitebene der postapokalyptischen Zukunft als auch in der Vergangenheit erneut allein die Besinnung auf traditionelle Kulturelemente eine Hoffnung auf Erneuerung und Fortbestand verspricht: die sorbische ›Dreifaltigkeit‹ des Leinöls, des verzierten Ostereis und der Sagenfiguren führt beim Androiden zu einem Zugewinn an Lebendigkeit und Humanität,³¹ das Mädchen Hanka soll durch das Entdecken der sorbischen Sagen und slawischen Mythen für die ›neue Welt‹ gewappnet werden.³² Besonders zentral ist dabei das Motiv des Erzählens, d.h. der tradierten Praxis der mündlichen Weitergabe der sorbischen Kultur – oftmals, wie auch hier, durch die Figur der erzählenden Frau bzw. Mutter.³³ Auf diese Hinwendung zur mündlichen und damit als besonders ›ursprungsnah‹ inszenierten sorbischen Kulturvermittlung verweist zudem nicht nur das Bild des Webstuhls, das eine kulturgeschichtliche Nähe zum Erzählen, dem ›Weben‹ von Erzählstoff und dialogischer Geselligkeit aufweist,³⁴ sondern auch die prominente Erwähnung der Kikimora, eines Poltergeistes aus der slawischen Mythologie, in dem sich ebenso das Motiv des Spinnens und Webens mit dem Weiblichen verbindet (vgl. Váňa 1992: 129).

Welche Rolle spielt nun das Rurale in dieser sorbischen Zukunftsfiktion? Wie im Bild des von Wasser umgebenen Themenparks als zentralem Handlungsort angedeutet (vgl. Abb. 1), fokussiert der Film vor dem Hintergrund der Zukunftsfrage letztlich erneut die ›sorbische Insel‹ und ihre mögliche ›Entgrenzung‹, die nur als eine Entgrenzung des/im Ruralen denkbar ist. Die Entwicklung des Sorbischen zur Weltkultur vollzieht sich in SERBSKA UTOPIJA maßgeblich mittels eines Diffundierens von Elementen traditionell-ruraler sorbischer Kultur, Folklore und Mythologie in die globale Populär- und Unterhaltungskultur, die rückwirkend wiederum die sorbische Kulturproduktion transformiert. So tragen die Androiden etwa Kleidungsstücke, die Elemente sorbischer Trachten sowie

31 Neben den Sagenfiguren gehören bunt verzierte Ostereier und das Leinöl als wichtiger Bestandteil der sorbischen Küche zu den landläufig am häufigsten mit den Sorben in Verbindung gebrachten Aspekten. Sie spielen daher wiederum auch in der sorbischen Selbstdarstellung und -vermarktung eine besondere Rolle. Vgl. etwa die Broschüre »Lausitz-łužyca-łůžica. Die Sorben/Wenden – verbinden die Lausitz« (2020): https://www.bautzen.de/fileadmin/media/info_tourismus/prospektdownload/broschuere-die-sorben.pdf (zuletzt 23.07.2025).

32 Bereits am Beginn sagt die Erzählerin zu Hanka, dass »Perun« die Sorben in der aktuellen Lage nicht schützen konnte (00:00:53). Bei Perun handelt es sich um den höchstrangigsten Gott in der slawischen Mythologie, etwa mit dem griechischen Zeus vergleichbar (vgl. Váňa 1992: 71–75). Der Bezug auf slawische Gottheiten wie Perun und Kikimora ist in der neueren sorbischen Kultur eher selten, da sonst vornehmlich die spezifisch sorbischen Sagenfiguren im Mittelpunkt stehen (vgl. Derlatka 2007). Mit dem bewussten Rückgriff auf slawische Mythen untermauert der Film seine Inszenierung der Sorben als ›mythengläubiges‹, mit der Natur und übernatürlichen Kräften verbundenes Volk. Dies ist als Teil der Selbstmythisierung und -exotisierung des Sorbischen zu verstehen, auf die beide Teile der Episodenfilmreihe letztlich zulaufen.

33 Vgl. hierzu u.a. Hose 2004.

34 Zu den antiken Ursprüngen dieser Verbindung von Weben und Erzählen vgl. Scheidegger Lämmle 2016: 165–208.

Blaudruckmuster mit modernen, eher urban wirkenden und ansatzweise die Bildsprache der Science-Fiction andeutenden Designaspekten verbinden (vgl. Abb. 3).³⁵ Die sorbische Tracht wird im Obersorbischen etwa auch als »burska drasta«³⁶ – wörtlich »bäuerliche Kleidung« – bezeichnet, und im Niedersorbischen sagt man »wóna burska chójzi«³⁷ – wörtlich »sie geht bäuerlich« –, wenn eine Frau die Tracht trägt. Das Rurale, genauer das als »bäuerlich« codierte Sorbische, wird damit zum Kern einer Science-Fiction-Bildwelt, die die Zukunftsfähigkeit des Ruralen und des Sorbischen behauptet, allerdings unter der Bedingung seiner populär- und massenkulturellen Hybridisierung und stets vor dem Hintergrund des scheinbar unvermeidlichen Untergangs.

Abb. 3: Die Androiden in sorbisch-moderner Kleidung.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA.

Die fiktionale Geschichte der Entstehung einer neuen sorbischen Modeindustrie, die der Film erzählt, kann als Beispiel für seine Inszenierung des Ruralen als Grundlage einer sich im Hybriden manifestierenden, zumindest temporären sorbischen Zukunftsgrundlage dienen (00:24:55–00:26:34). So wird berichtet, wie neue Technologien, etwa 3D-Modellierung und -Druck, die Möglichkeit boten, sorbische Mode auf neuartige Weise zu kreieren. Begleitet wird dies etwa von Bildern eines 3D-Modells, dessen Kleidung den sorbischen Blaudruck synkretistisch mit Elementen anderer, etwa mit dem asiatischen Raum assoziierter Kleidungsmuster verbindet und so eine eigenständige Zukunftsmode

35 Zur sorbischen Tracht vgl. auch Keller 2014.

36 Vgl. den Eintrag zu »Tracht« im Obersorbisch-Deutschen-Wörterbuch (Soblexx): https://soblexx.de/?p_w=tracht&cmd=search_soblex (zuletzt 07.02.2025).

37 Vgl. den Eintrag zu »burski« im Niedersorbisch-Deutschen-Wörterbuch: <https://dolnoserbski.de/nw/pokaz/Starosta/burski/burski/burski> (zuletzt 07.02.2025).

darstellt. Einher ging dies nach dieser Erzählung mit einer Wiederbelebung des traditionellen Blaudruckhandwerks,³⁸ die sich gerade nicht durch eine Abwanderung in die urbanen Ballungszentren vollzog, sondern an den traditionellen, ländlichen Standorten wie dem Dorf Jänschwalde oder der, wenn nicht als ländlich, zweifellos aber als ›provinziell‹ geltenden Mittelstadt Hoyerswerda. Verbunden mit der Welt waren diese ›provinziellen‹ Blaudruckwerkstätten allerdings durch einen florierenden internationalen Exporthandel (00:26:00).

Dabei inszeniert der Film gezielt kulturelle und wirtschaftliche Initiativen seiner Entstehungsgegenwart im Jahr 2023 als Ausgangspunkt für den imaginierten Aufschwung des Sorbischen und bedient sich dafür bei bereits existierenden Projekten oder Projektideen. So kreiert das von der Modedesignerin Sarah Gwiszcz in Lübbenau ins Leben gerufene Modelabel »Wurlawy« bereits seit 2014 moderne Damenmode aus vor allem niedersorbischen Trachten- und Blaudruckelementen, die im Film an einigen Stellen gezeigt wird.³⁹ Und die 3D-Modelle stammen vom Bautzner Designer Jan Lorenz, der u.a. im Rahmen des Projekts »Drasta Digital« sorbische Trachtenteile digitalisiert und für neue Verwendungszusammenhänge verfügbar macht.⁴⁰ Die Kombination von konkretem Gegenwartsbezug und einer Erweiterung des aktuell Vorhandenen in Richtung einer durch Technikeuphorie gestützten Science-Fiction ermöglichen dem Film also die Imagination einer wirtschaftlichen und kulturellen Zukunft des Ruralen und damit ebenso einer Zukunft des Sorbischen bzw. einer Zukunft des Sorbischen im Ruralen, die auf Entgrenzung sowie das Auflösen kultureller Exklusivität setzt, im Beispiel etwa zwecks eines Behauptens in der modernen Modeindustrie. Die narrative Rahmung weist dieses Zukunftsversprechen dabei allerdings weiterhin stets als ein nur kurzfristig einlösbares aus. Die gezeigten Projekte und Initiativen enden letztlich dennoch im Niedergang des Sorbischen, obgleich sie nicht als Ursache für diesen markiert werden. In dieser Gleichzeitigkeit des euphorischen Anpreisens progressiver Kulturprojekte und des dystopischen Gesamtbilds zeigt sich nicht zuletzt die Widersprüchlichkeit, zumindest aber Uneindeutigkeit der Aussage und Positionierung des Films gegenüber der kulturellen Entgrenzung.

Ein genauerer Blick auf dessen Vermarktung lässt weitere Ambivalenzen und Unklarheiten dieser Art erkennbar werden. So wurde das Projekt auch als Gedankenspiel in einem »ethnofuturistischen Gewand«⁴¹ angekündigt, und seine Macher, prominent etwa Erik Schiesko, verwendeten wiederholt auch während Marketingveranstaltungen den Begriff des Ethnofuturismus. Letzterer bezieht sich zunächst auf eine maßgeblich von Estland ausgehende postkoloniale sowie postsowjetische Strömung in den finno-ugrischen Literaturen und Kunstszenen, die das Bemühen um den Erhalt ethnischer Identitäten mit dem Bestreben verbindet, diese für ein Bestehen in der hochtechnisierten

38 Zum Blaudruck als Teil sorbischer Trachten vgl. etwa Keller 2014 sowie die kürzlich erschienene Broschüre Häfner/Jentsch 2025.

39 Vgl. [https://wurlawy.de/\(zuletzt 19.02.2025\)](https://wurlawy.de/(zuletzt%2019.02.2025)).

40 Vgl. [https://www.ectoplastic.com/drastadigital/\(zuletzt 19.02.2025\)](https://www.ectoplastic.com/drastadigital/(zuletzt%2019.02.2025)).

41 <https://www.filmfestivalcottbus.de/de/programm/sektionen/movie/2405.html> (zuletzt 19.02.2025).

und globalisierten Gegenwart anschlussfähig zu machen.⁴² Zugleich weist der Begriff aber auch eine Nähe zu essentialistischem und ethnozentrischem Denken im Sinne eines Ethnonationalismus auf, weshalb er ebenfalls in Diskursen der Neuen Rechten international Anwendung findet.⁴³ Der Einfluss des Ethnofuturismus in *SERBSKA UTOPIJA* lässt sich einerseits in seiner Verbindung des Ruralen und Vormodernen mit der technologisierten und urbanisierten Gegenwart erkennen. Denn in seiner ursprünglichen Ausprägung als Literatur- und Kunstprogrammatik versucht der Ethnofuturismus »to re-interpret rural traditions for alternative futures« (Kreuger 2017: 125) und wurde über die Zusammenführung eben dieser beiden Elemente definiert: »the ›Ethno‹ pole is indigenous, archaic, pre-historical, while the ›Futurism‹ pole is cosmopolitan, urban, contemporary, involving computers and Internet [sic!] as new technologies of the era.« (Hennoste 2012: 253) Die ›Technikgläubigkeit‹, die im Film durchaus als zentrale Ermöglichungsbedingung der sorbischen Zukunft inszeniert wird, mag ein Hinweis dafür sein, dass der Ethnofuturismus im kunstprogrammatischen Sinne den sorbischen Filmschaffenden hinter dem Projekt einen gewissen Anknüpfungspunkt zur Aushandlung der Frage bot, wie die Öffnung der ›sorbischen Insel‹ mit dem Bewahren der ethnischen Identität vereinbart werden könnte. Zugleich lässt eine Betrachtung des Films, die seine Selbstbezeichnung als »ethnofuturistisch« im Hinterkopf behält, allerdings auch die ethnozentrischen und essentialistischen Tendenzen sichtbar werden, die sich eben genau dann zeigen, wenn die technologisch entgrenzte sorbische Zukunft letztlich scheitert und wieder in ihr Gegenteil umschlägt.⁴⁴

Denn *SERBSKA UTOPIJA* ruft in seiner postapokalyptischen Rahmenerzählung zentrale Fragen zum Verhältnis von Technik, Mensch und Natur auf, die aus der Science-Fiction (wie zudem auch der Climate-Fiction und der Neuen Dorfgeschichte)⁴⁵ bekannt

42 Vgl. zum Ethnofuturismus als literarisch-künstlerische Avantgardebewegung u.a. Kolcheva 2015; Kreuger 2017; Avanesian/Moalemi 2018.

43 Vgl. hierzu Sarapik 2025; Wierenga 2017: 9–13. Das Verhältnis des Begriffs zum Futurismus der 1910er und 1920er Jahre wird diskutiert in Hennoste 2012.

44 Eine Anschlussfähigkeit der Filmreihe an neurechte Diskurse besteht durchaus, wie dann vor allem in der Betrachtung des zweiten Teils sichtbar werden wird. Dabei ist anzumerken, dass der verantwortliche Regisseur und Drehbuchautor Erik Schiesko am Beginn seiner Laufbahn Musikvideos für Rapper produziert hat, die der rechtsextremistischen Identitären Bewegung nahestehen. So etwa das eindeutig rechte und deutschnationalistische Video *PATRIOT* (D 2005, R: Erik Schiesko, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=leaA3Ud15ck>, zuletzt 22.07.2025) des unter dem Künstlernamen »Disziplin« bekannten Cottbuser Rappers Ben Arnold (als »Ostmob« zusammen mit »Ossi Ostler«) (vgl. Walter 2017 sowie <https://de.wikipedia.org/wiki/Disziplin>, zuletzt 18.06.2025). Nach Kenntnisstand des Verfassers hat sich Schiesko nie öffentlich von diesen Arbeiten distanziert (seine Wikipedia-Seite nennt das Video vielmehr als ersten größeren Filmerfolg des damals 19-jährigen: https://de.wikipedia.org/wiki/Erik_Schiesko, zuletzt 18.06.2025). Darüber hinaus gibt es nach Recherchen des Verfassers allerdings keine Hinweise darauf, dass Schiesko rechtsextremen Kreisen angehören oder entsprechende Inhalte in seinen Werken gezielt verbreiten würde. Angesichts seiner jüngeren Produktionen und öffentlichen Auftritte ist ihm weniger das bewusste Verfolgen einer politischen Agenda zu unterstellen als vielmehr ein Mangel an Sensibilisierung und kritischer Reflexion im Umgang mit (neu-)rechten Ideen und Narrativen, die deshalb auch in seine sorbischen Filmprojekte Einzug halten.

45 Zur Climate-Fiction vgl. u.a. Leikam/Leyda 2017; Cornils 2024; zur Neuen Dorfgeschichte vgl. Weiland 2018.

sind. Den Science-Fiction-Forschern Georg Seeßlen und Fernand Jung zufolge ist die moderne Science-Fiction als Produkt des späten 19. Jahrhunderts nicht nur häufig von Eroberungs- und Entdeckungsphantasien im Sinne des Kolonialismus durchzogen, sondern damit verbunden auch mit einer Auseinandersetzung mit dem menschlichen Anspruch der Naturbeherrschung (vgl. Seeßlen/Jung 2003: 72–75). Die Idee der Beherrschung oder sogar Überwindung der Natur geht dabei, wie auch *SERBSKA UTOPIJA* zeigt, nicht selten mit einer Entgrenzung des Menschen und der Menschlichkeit hin zur Verschmelzung mit der Maschine oder Ersetzen durch die Maschine einher (vgl. ebd.: 37–42, 464–484). So haben wir es bei den drei Protagonistinnen mit Androiden zu tun, deren Emotionslosigkeit, d.h. ihre Unfähigkeit, Angst zu empfinden, zu Beginn beklagt wird und die sich zudem durch die Ruinen einer technisch im Verhältnis zu unserer Gegenwart fortgeschritteneren Zivilisation bewegen.

Der Verlust des Menschlichen und eines harmonischen Verhältnisses zur Natur, so deutet der Film zumindest an, ist aber als mögliche Ursache für den Untergang der sorbischen Weltkultur zu betrachten. Denn die Mission der Androiden, ihre Bildungserfahrung in der Ausstellung,⁴⁶ kulminiert schließlich in der Betrachtung des Leinöls und Gewinnung bzw. Wiedergewinnung einer ansatzweise menschlichen Mimik durch eines der drei Maschinenwesen. Das Leinöl als Produkt aus traditioneller sorbischer Landwirtschaft steht dabei im Kontrast zur zuvor gezeigten künstlichen Nahrungsquelle »Aurisa« (00:26:40), die ebenfalls als »naturnah« codierte Lebensmittel wie den Quark – die dem Leinöl traditionell zugehörige Essenzutat – vor langer Zeit ablöste. Die Androiden bergen also etwas mit »Natur« und zudem weiteren als »essentiell« verstandenen Kulturmerkmalen (Osterei, Sagen) Verbundenes aus den Trümmern der hochtechnisierten sorbischen Zivilisation, worauf jene bereits erwähnte Schlusszene folgt, die einen erneuerten Mythenbezug und damit ein noch nicht im modernen Sinne »entfremdetes« Verhältnis zur Natur und »ursprünglichen« Kultur inszeniert und als Anknüpfungspunkt der weiteren kulturellen Entwicklung auf beiden Zeitebenen ausweist. Angedeutet wird hier also eine (auch für neurechte Diskurse typische) »Naturalisierung« bzw. Essentialisierung der sorbischen Kultur, die in der Betrachtung des zweiten Teils der Filmreihe noch deutlicher zutage treten wird.

Dass im Zusammenhang mit dem Natur-Diskurs auch ökologische Fragen entscheidend für jede sorbische Zukunftsimagination sind, demonstriert der Film gleich zu Beginn durch die Markierung des Endes der Braunkohleförderung in der Lausitz, hier auf das Jahr 2038 datiert, als Bedingung und Startpunkt für den vorübergehenden kulturellen Aufschwung (00:04:17). Der Braunkohletagebau nimmt im sorbischen Imaginären eine zentrale Stellung ein,⁴⁷ und zwar als Eingriff in eine als »noch intakt« und ökologisch ausgeglichen imaginierte Lausitzer Natur- und Kulturlandschaft, die unerreichbar und unwiederbringlich verloren in vorindustrieller Zeit verortet wird. Die damit einhergehende und hier nur angedeutete Mythisierung der »sorbischen Natur«, ihre Inszenierung

46 Ein gängiges Erzählschema der Science-Fiction ist laut Seeßlen und Jung auch die »Zeitreise« als Bildungserfahrung, die gerade bei künstlichen Menschen oder Mensch-Maschine-Hybriden auch eine Erfahrung der »Menschwerdung« umfassen kann (vgl. Seeßlen/Jung 2003: 661–667).

47 Vgl. dazu Lorenz 2014; Jacobs/Laschewski 2018: 135–138.

als dem sorbischen Volk schicksalshaft zugehörig, wird im zweiten Teil der Episodenfilmreihe dann zum bestimmenden Motiv. Der am Ende des ersten Teils von *SERBSKA UTOPIJA* vorgeführte Rückfall in die Sagenwelt, wo nur das Erzählen am Webstuhl übrigbleibt (vgl. Abb. 4, 5), deutet bereits auf diese Entwicklung voraus, die mit Blick auf den Filmtitel vielleicht das eigentliche utopische Moment darstellt: die ›ländliche Utopie‹⁴⁸ in Form einer Rückkehr in eine archaische Welt der unmittelbaren Beziehung zu Natur und Mythos.

Abb. 4: Das Erzählen am Webstuhl als Anfangs- und Endpunkt.



Quelle: Filmstill aus *SERBSKA UTOPIJA*.

Abb. 5: Zeichnungen sorbischer Sagenfiguren als Wegweiser in die Zukunft.



Quelle: Filmstill aus *SERBSKA UTOPIJA*.

48 Vgl. hierzu u.a. Nell 2024.

Diese regressive, wieder das monologische Abgrenzungsparadigma favorisierende Version der sorbischen Zukunft ist im neueren sorbischen Erzählen durchaus häufig anzutreffen.⁴⁹ In Angela Stachowas bedeutender Erzählung *DÓTKNJENJE/DIE BERÜHRUNG* von 1980 wurde sie daher bereits kritisch porträtiert: Hier endet die Zukunft des Sorbischen ebenfalls im Mythos, im Teich der Wassermänner,⁵⁰ und damit, wie Prunitsch darlegt, in der Sphäre des Ahistorischen, der essentialistischen Eindeutigkeit und der größtmöglichen Naturharmonie (2003: 227–230). Wird diese fehlende Distanz zum Mythos bei Stachowa literarisch parodiert, erscheint der Mythos in *SERBSKA UTOPIJA* wieder als affirmativ begrüßter Anknüpfungspunkt für ein Weitermachen nach dem Kollaps der übertechnisierten Zivilisation, die den Bezug zur Natur, zur Menschlichkeit und zu den »ursprünglichen« Kulturelementen verloren hat. Die »Rückkehr des Menschen zur Natur« ist hier eine Korrektur von Modernisierungsschäden und eine Entstörungsphantasie,⁵¹ mit der der Film durchaus bekannte Erzählmuster aus dem Umfeld ökologischer Science-Fiction oder des fortschrittskritischen utopischen Erzählens bedient. Denn auch hier wird häufig »[d]as Narrativ »Fortschritt« [...] zu einem zentralen Organisationsprinzip [...] – ob man den Fortschritt sozialistisch oder evolutionistisch konzipiert, als Weg zu einer besseren Gesellschaft oder als Irrweg, der durch eine Rückkehr zur Natur korrigiert werden muss« (Bühler 2016: 299). In dieser sorbischen Zukunftsimagination ist damit die Entgrenzung des Sorbischen sowie die Entgrenzung des Ruralen letztlich wieder zurückgenommen und mündet in eine unbedingte Besinnung auf die ländlichen und archaischen Ursprünge, eine antimoderne und allumfassende »Ruralität ohne Grenzen«, die als das essenziell Sorbische verstanden wird und den einzigen Anknüpfungspunkt nach dem »Sündenfall« der Urbanisierung und Technologisierung darstellt. Diese am Ende des ersten Teils der Episodenfilmreihe nur angedeutete Positionierung (die hier noch im Widerspruch zum gleichzeitigen Anpreisen aktueller und »entgrenzender«

49 Anhand der prominenten Novelle *DER KIRSCHBAUM* (1984) von Jurij Koch dargelegt etwa in Barthold 2025.

50 Beim Wassermann handelt es sich um eine populäre sorbische Sagengestalt, die meist in Form eines anthropomorph dargestellten Naturwesens erscheint und gemeinhin das Wasser und seine Gefahren personifiziert (vgl. Hose 2014a).

51 Zum Konzept der (Ent-)Störung in den Künsten vgl. Koch/Nanz 2014; am Beispiel von »Heimat« als Entstörungsstrategie vgl. Koch/Nitzke 2020.

sorbischer Kulturinitiativen geschieht) kommt dann ein Jahr später im zweiten Teil zur vollen Blüte.⁵²

3. SERBSKA UTOPIJA 2: Ruralität ohne Grenzen

Der im November 2024 veröffentlichte zweite Teil der SERBSKA UTOPIJA-Reihe treibt nun die am Ende des ersten Episodenfilms sichtbar werdende Re-Mythisierung und Re-Archaisierung der sorbischen Kultur noch deutlicher voran. Auch formal deutet er einen Rückzug ins konventionellere Erzählen an und schafft damit einen bewussten Kontrast zum im ersten Teil stattfindenden avantgardistischen Spiel mit Zeit- und Handlungsebenen. Zu sehen ist eine filmästhetische Rückkehr zum Einfachen und Eindeutigen, zur »praktischen Funktion« der Kultur (vgl. Koschmal 1995: 24–37), die eine Komplexitätsreduzierung des künstlerischen Sinnangebots mit sich bringt. Diese Entwicklung auf der Formebene korrespondiert auf der Inhaltsebene mit dem nun endgültigen Verwerfen der im ersten Teil als Durchgangsstadium auf dem Weg zum Untergang zu beobachtenden (technikgestützten) Diversifizierung und Öffnung des Sorbischen zugunsten der Wiederkehr eines durch Mythos, Natur und Stammesdenken gestützten archaisch-ruralen sorbischen Selbstbildes.

SERBSKA UTOPIJA KAPITEL 2 greift an seinem Beginn die aus der Rahmenhandlung des ersten Teils bekannte Erzählkonstellation zwischen der Großmutter und der Enkelin Hanka wieder auf. Die Handlung wird nun allerdings durch die Einblendung »1610 Łužyca« (00:01:31)⁵³ zeitlich klar am Beginn des 17. Jahrhunderts verortet. Die Großmutter – weiterhin nur auf der Bildebene sichtbar, aber nicht direkt sprechend, sondern als Erzählstimme hörbar – macht ihre Mission unmissverständlich klar: Hanka gilt es einzuweihen »in unsere Kultur und Gegebenheiten, welche so lange schon im Verborgenen

52 Die drei lose als in sich abgeschlossene Binnenhandlungen in die Rahmenhandlung des ersten Teils von SERBSKA UTOPIJA integrierten Kurzfilme bzw. Episoden positionieren sich ebenfalls vage im Rahmen identitäts- und kulturpolitischer Fragen zwischen Ab- und Entgrenzungsparadigmen. Sie verändern das in der Rahmenhandlung entwickelte dominante Narrativ allerdings kaum und sind für die hier fokussierte Fragestellung von geringerer Relevanz. SERBSKE BRATŠY/SORBISCHE BRÜDER (R: Erik Schiesko) stellt etwa die Frage: »Darf jemand ohne sorbische Wurzeln sorbischen Rap produzieren?« und verweist damit auf aktuelle Debatten um kulturelle Aneignung. Favorisert wird hier am Ende die Entgrenzung und Öffnung. Auch SERBSKI TELEWIZOR/SORBISCHES FERNSEHEN (R: Hella Stoletzki/Karoline Schneider/Achim Kolba) fokussiert das sorbische kulturelle Selbstverständnis, warnt – recht unspezifisch – vor Spaltungen und einer Hemmung des Neuen durch das Alte und fasst dabei die Erweiterung des sorbischen Unterhaltungsangebots mit einem Ineinanderblenden sorbischer Aerobic-, Musik- und Esoteriksendungen ins Auge. Einzig der erste Kurzfilm DNJOWNIK/DAS TAGEBUCH (R: Dirk Lienig) ist nicht auf Fragen der populärkulturellen Entwicklung des Sorbischen ausgerichtet, sondern diskutiert Möglichkeiten einer neuen generationenübergreifenden kulturellen Kontinuität durch ein Anknüpfen an die DDR-Zeit. Er mag damit eine leichte Tendenz zu traditionellen Kontinuitätserwartungen gemäß des Abgrenzungsparadigmas aufweisen.

53 Die Zeitangaben in Klammern beziehen sich in diesem Kapitel auf den Film SERBSKA UTOPIJA KAPITEL 2 (D 2024, R: Erik Schiesko), voraussichtlich bis November 2027 abrufbar in der ARD-Mediathek: <https://www.ardmediathek.de/video/luzyca/serbska-utopiya-kapitel-2/rbb/Y3jpZDovL3JiYl9iOGU4MzgyOSo4NmU5LTQ1YTtyYTNkYy02NWE3MmZiZWJiYjFfcHVibGljYXRpb24.>

bleiben mussten. Und es auch weiterhin tun werden. Unsere Kultur, Art zu leben, mein Kind, ist seit Jahrhunderten in Gefahr.« (00:01:37-00:02:01) Das für das sorbische Imaginäre prägende Gefährdungsbewusstsein wird prominent am Beginn der Filmhandlung aufgerufen. Das Bewahren und Weitergeben der Kultur erscheint somit als zentrale Mission der Großmutter. »Es ist Zeit, deine Bestimmung kennenzulernen« (00:02:27), heißt es in ihrer permanent an Hanka adressierten Rede weiter. Über den mit dem ›Schicksal‹ verwandten Begriff der ›Bestimmung‹ deutet sich die zunehmende Mythisierung des Sorbischen an. Der kurz zuvor durch eine Einblendung offenbarte Untertitel des Films »Wěšćenje«/»Die Prophezeiung« (00:02:25) unterstreicht diese zentrale Prämisse: die Figur der sorbischen Heranwachsenden ist durch Vorherbestimmung unweigerlich darauf festgelegt, Trägerin und Bewahrerin der ruralen Lebensweise, der Mythen und Bräuche der Sorben zu sein. »Die Prophezeiung mein Kind, liegt nur in dir verborgen« (00:28:58), heißt es am Ende des Films erneut, womit der Untertitel expliziert wird und eine rahmende Funktion erhält.

Nachdem Hanka ihre Bestimmung mitgeteilt wurde, zeigt der Film in der Rahmenhandlung sodann hauptsächlich ihre Initiations- und Bildungsreise mit der Großmutter durch die Lausitzer Natur als *rite de passage*, durch den sie zur kultur- und selbstbewussten Sorbin werden soll. Zusammen durchstreifen die beiden den Spreewald, kommen an Feldern und Gewässern vorbei und begegnen dabei vielen der am Ende des ersten Teils erwähnten Sagenfiguren wie der Mittagsfrau, dem Wassermann oder dem Plon. Während die Großmutter permanent erklärt und belehrt, bleibt das Mädchen dabei stets stumm und erhält im gesamten Film keine eigene ›Stimme‹, was nicht nur ihr Ausgeliefertsein gegenüber der Allmacht des Schicksals hervorhebt, sondern sie auch zur passiven Projektionsfläche für die Sicherheits- und Eindeutigkeitssehnsüchte werden lässt, die mit der vormodern-ruralen Inszenierung des Sorbischen in diesem Film einhergehen. Dargestellt wird ein sorbischer Prozess der Beheimatung, in der die mit der Moderne verbundene Errungenschaft der »spielerische[n] Offenheit von ›Heimat‹ im Plural – von vielfältiger Herkunft als Ausgangspunkt, nicht als Markierung und Telos unhinterfragbarer Zugehörigkeit; von Gemeinschaft als Option, nicht als Schicksal«, wie Lars Koch und Solvejg Nitzke in ihrer Auseinandersetzung mit dem Heimatbegriff ausführen, »zugunsten einer prekären Pseudo-Stabilität« (Koch/Nitzke 2020: 11) zerstört, d.h. durch die vormodern-mythische Idee einer Bindung des Einzelnen an Volk, Raum und Kultur durch mythische Vorherbestimmung ersetzt wird.

SERBSKA UTOPIJA 2 zeigt die sorbische Lausitz als Idylle im Sinne von Michail M. Bachtins Konzeption derselben als prägenden Chronotopos des europäischen Erzählens:

»Das Leben und seine Ereignisse sind organisch an einen Ort – das Heimatland [...] gebunden, mit ihm verwachsen. [...] Die Einheit des Lebens der Generationen (wie des Lebens der Menschen überhaupt) wird in der Idylle zumeist wesentlich durch die *Einheit des Ortes* bestimmt, durch die jahrhundertelange Bindung des Lebens der Generationen an einen einzigen Ort, von dem dieses Leben mit all seinen Ereignissen nicht zu trennen ist. Diese aus der Einheit des Ortes resultierende Abschwächung aller Zeitgrenzen trägt auch wesentlich zur Entstehung des für die Idylle charakteristischen zyklischen Zeitrhythmus bei.« (Bachtin 2008: 160f.)

Vom 17. Jahrhundert bis hin zur postapokalyptischen Wiederentdeckung des ›Eigenen‹, die der erste Teil andeutet, befindet sich die sorbische Kultur hier in einer (nur kurz durch die fehlschlagende Modernisierung im ersten Teil unterbrochenen) zyklischen Zeitschleife, in der Mythen, Bräuche und Traditionen intergenerationell weitergegeben und konserviert werden. Das ›Außen‹ stellt dabei vornehmlich eine Gefahr für diese raumzeitliche Kontinuität dar – am Beginn werden etwa Kriege und sorbenfeindliche Gesetzgebungen thematisiert (00:02:05–00:02:37) – und dient damit erzählerisch als antagonistischer Gegenpol, über den das Narrativ der bedrohten Idylle mittels Abgrenzung ein sorbisches Selbstbild konstituieren kann. Auch im ersten Teil der Reihe wurde die sorbische Kultur durch die Großmutter bereits als eine markiert, die »dem Untergang geweiht«, also scheinbar stets nur im Zustand der permanenten Gefährdung denkbar ist. Selbstviktimisierung und ein daraus abgeleitetes Beharren auf als ›essentiell‹ verstandene kulturelle Konstanten sind zentrale Bestandteile des oben beschriebenen, aus dem 19. Jahrhundert stammenden ›Abgrenzungsparadigmas‹ in Bezug auf sorbische Zukunfts- und Identitätsentwürfe und auch in der sorbischen Gegenwartskultur nach wie vor durchaus präsent.⁵⁴

Charakteristisch für die Idylle ist nicht nur ihre Bindung an das Rurale, sondern auch die »Verquickung des menschlichen Lebens mit dem Leben der Natur« (Bachtin 2008: 161). Der zentrale Aspekt von Hankas Bildungsreise ist dementsprechend ihre Einweihung in das besondere Verhältnis der Sorben zur Lausitzer Umwelt. Während auf der Bildebene Spreewaldkanäle durch das Balancieren über Baumstämme überquert und Laubblätter begutachtet werden (vgl. Abb. 6), erklärt die Großmutter: »In unserer Kultur finden wir die Antworten nicht im Jenseits, sondern in der Welt, die uns umgibt. Uns beschützen die Seelen des Waldes, die Seelen der Sonne, die Seelen des Wassers.« (00:04:44–00:05:07) Wie von mir an anderer Stelle ausgeführt, ist die mythisierte Überhöhung des eigenen Naturverhältnisses eine gängige Strategie des sorbischen Erzählens zur Bewältigung von Kontingenz- und Disruptionserfahrungen (vgl. Barthold 2025: 4f.). Über die Behauptung einer naturgegebenen, schicksalshaften, geradezu übernatürlichen Verbindung des sorbischen Volkes mit ›seiner‹ Natur stabilisiert das sorbische Imaginäre nicht nur territoriale Besitzansprüche, sondern beansprucht auch die moralische Überlegenheit eines besonderen ökologischen Bewusstseins für sich, die allerdings durch eine Selbstexotisierung im Stile des kolonialistischen Topos des naturhaften (und daher nur beschränkt kulturfähigen) ›edlen Wilden‹ erkaufte wird.⁵⁵ Die filmische »Semantisierung[] des Raumes als naturalisierter Ausdrucksträger kultureller Ordnungen« (Neumann 2009: 123) etabliert in *SERBSKA UTOPIJA 2* die Natur der Lausitz als den Sorben unhinterfragbar zugehörig und macht damit zugleich im Umkehrschluss eine Trennung

54 Mit Blick auf den inner-sorbischen bzw. inner-sorabistischen Diskurs wäre hier u.a. auf die 2024 und 2025 in den sorbischen Medien *SERBSKE NOWINY* (vgl. Wałda 2024 und Weitere in Reaktion auf Jacobsowa et al. 2024) und *ROZHLAD* (vgl. u.a. Wałda 2025) ausgetragene Debatte über das Verhältnis der Sorben zum Kolonialismus und die Frage ihrer ›Indigenität‹ zu verweisen, in der trotz signifikanter Einwände ein großes Beharren zahlreicher sorbischer Akteure auf die identitätskonstituierende Opferrolle zu beobachten war.

55 Vgl. hierzu auch Piňosová/Hose/Langer 2022: 11; Koschmal 1993: 18; Neumann 2009: 121.

von sorbischer Identität und ruraler Umgebung unmöglich, verknüpft das Sorbische unauflösbar mit dem Ländlichen.

Abb. 6: Hanka und die Großmutter entdecken die Natur.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA 2.

Als eine der grundlegenden Koordinaten sorbischer narrativer Welterzeugung ist der Faktor Natur auch hier in signifikanter Weise mit dem Mythos und dem Geschlecht verbunden (vgl. Barthold 2025). Bereits erwähnt wurde die herausgehobene Bedeutung der schon im ersten Teil der Filmreihe eingeführten sorbischen Sagenfiguren. Auf die Begegnung mit ihnen steuert die Rahmenhandlung von SERBSKA UTOPIJA 2 auch deshalb zu, weil sich die drei separat produzierten und in den Film integrierten Kurzfilme bzw. Episoden jeweils einem dieser mythischen Wesen widmen. So leitet Hankas Begegnung mit der Mittagsfrau etwa in den Kurzfilm PLAPOTAŔKA/PLAPPERMAUL (R: Ugur Yildirim) (00:06:12) über, der eine moderne Variante der mit dieser Gestalt verbundenen Sage erzählt.⁵⁶ Ebenso wie die Aushandlung des eigenen Naturverhältnisses dient die Inszenierung einer besonderen Nähe zum Mythos dem sorbischen Imaginären zur Stabilisierung eines vormodern-ruralen Identitätsverständnisses, das sich gegen die Verunsicherungen der Moderne durch einen Rückzug in die Einheit und Einheitlichkeit eines in Idylle und Mythos gegebenen zyklischen Zeitrhythmus abzuschirmen versteht.⁵⁷ Die Sorben werden als das auserwählte Volk gezeigt, das im Gegensatz zu allen anderen noch mit den mythischen Naturwesen der Lausitz kommunizieren kann und das deshalb ebenso aus der historischen Progression der Zeit herausgelöst und konserviert erscheint wie die Sagenfiguren selbst.

Gleiches gilt auch dann, wenn Hanka der Gestalt des Wassermanns begegnet und die Rahmenhandlung folgerichtig in den zweiten Kurzfilm WÓTLEW A PŚILEW/EBBE UND FLUT (R: Sophia Ziesch) überleitet (00:14:06), der sich diesem Mythos annimmt. Erzählt

⁵⁶ Zur Mittagsfrau-Sage vgl. Hose 2014b.

⁵⁷ Vgl. Barthold 2025: 2–5; Prunitsch 2003: 219–225.

wird hier die Geschichte der jungen Sorbin Jelena, die eine besondere Verbindung zum Wasser in sich spürt und der offenbart wird, dass sie die »Erbin des Wasserreiches« und auserwählt ist, »das Matriarchat wiederherzustellen« (00:16:22-00:16:27). Durch ihre Familiengeschichte mit dem bis dato regierenden Wassermann verknüpft, dessen Ära aber nun zu Ende geht, wird ihr die Aufgabe übertragen, »über die Wasserwelt zu herrschen und das natürliche Gleichgewicht zu erhalten« (00:17:11). Zunächst widerwillig, ergibt sie sich letztendlich ihrem Schicksal, nimmt den Platz des Wassermanns ein und beschließt den Kurzfilm mit den Worten: »Manchmal muss man einfach seiner Natur folgen und seine wahre Stärke erkennen.« (00:18:46)

Dieser Kurzfilm verdeutlicht in nuce nicht nur die erwähnte Verbindungslinie zwischen der Natur und dem Mythos, sondern auch die Rolle des Faktors Geschlecht, genauer gesagt des Weiblichen, im filmischen Weltentwurf von SERBSKA UTOPIJA 2. Die kulturgeschichtlich tradierte Vorstellung vom »Naturwesen Frau« (Stephan 1983:19), d.h. die diskursive Verortung der Frau im Bereich der Natur (im Gegensatz zur Kultur), des Irrationalen und Zivilisationsfernen,⁵⁸ verbindet sich hier mit der Idee einer Einheit des Sorbischen mit der Natur und dem Mythos. Die sorbische Frau lebt nicht nur in der (Lau-sitzer) Natur, sie »ist« und verkörpert diese Natur und nimmt dabei den Platz eines Fabelwesens ein. Ähnlich wie Hanka in der Rahmenhandlung ist Jelenas Lebensweg durch das Schicksal – hier als »ihre Natur« – und ihre Verbundenheit mit den Generationen vor ihr unweigerlich vorherbestimmt. Was vordergründig als emanzipatorischer Gestus der Selbstermächtigung der »Wasserfrau« gegenüber dem Wassermann, als Ersetzen des Patriarchats durch das Matriarchat erscheint, entpuppt sich folglich als antiemanzipatorisch und Teil eines etablierten narrativen Musters sorbischer Selbstexotisierung und -determinierung: Natur, Mythos und Geschlecht werden zu den zentralen Koordinaten, mit Hilfe derer das sorbische Erzählen die Komplexität der Identitätsfindung und Selbstverortung in der Moderne in Einfachheit und Eindeutigkeit zu übersetzen versucht.

Wie schon im ersten Teil von SERBSKA UTOPIJA gesehen, wird Frauen (häufig auch in der Funktion der Mutter) in der sorbischen Selbstbeschreibung traditionell eine besondere Rolle als Bewahrerinnen der Kultur und Sprache auferlegt.⁵⁹ Die Minderheiten und Indigenen in kolonialistisch geprägten Diskursen häufig zugeschriebene – oder wie in diesem Fall von ihnen selbst eingenommene – Position des mit Natur und Mythos verwobenen »edlen Wilden« geht ebenso mit einer (Selbst-)Feminisierung einher.⁶⁰ Die narrative Selbstmythisierung des Sorbischen, die der Film vornimmt, stellt folgerichtig das Weibliche ins Zentrum. Zu beobachten ist dies ebenso in der gesamten Rahmenhandlung, in der (wie auch im ersten Kurzfilm PLAPOTAŔKA/PLAPPERMAUL) abgesehen von den Sagengestalten ausschließlich weibliche Figuren auftreten. Hankas gezeigter *rite de passage* markiert nicht nur ihre Transformation in eine »echte« Sorbin, sondern auch den Übergang vom Mädchen zur Frau, beginnt der Film doch mit dem tradierten Bildmotiv des blutigen Nachthemds (00:02:57) und der Ansprache der Großmutter: »Du bist auf dem Weg, eine Frau zu werden.« (00:03:11)

58 Vgl. hierzu auch Ortner 1974.

59 Hierzu und zum sorbischen Frauenbild vgl. Piniekowa 1993; Hose 2004; Barthold 2025.

60 Vgl. etwa Weigel 1990: 118–128.

Dass der Film im Ganzen auf eine Zukunft im Ruralen abzielt, die keine progressive Entgrenzung desselben bedeutet, wie sie im ersten Teil zumindest als (letztlich doch nicht zukunftsfähige) Möglichkeit vorgeführt wird, sondern eine Rückkehr in voneinander abgegrenzte Stammesgemeinschaften, verdeutlicht auch der dritte Kurzfilm: KRABAT 3000 (R: Michał Barylski). Zeitlich verortet »nach der großen Klimakatastrophe« (00:21:56) erzählt der in schwarz-weiß gehaltene Animationsfilm eine lose auf der Krabat-Sage basierende Geschichte über eine postapokalyptische Lausitz, deren Bevölkerung in verfeindeten Clans organisiert ist.⁶¹ Als Heldin der Geschichte fungiert ein nur als »Kantorka«⁶² bekanntes junges Mädchen, das ihren Geliebten Krabat aus den Fängen der schwarzen Mühle befreit, die hier als eine ausbeuterische Fabrik dargestellt ist, die lukrative Arbeit verspricht, in Wirklichkeit aber Menschen in »gleichförmige, willenlose Wesen« (00:25:07) verwandelt. Nach Kantorkas Sieg über den schwarzen Müller bricht in der Lausitz ein neues goldenes Zeitalter an: die Clans vereinigen sich, an der Stelle der schwarzen Mühle entsteht eine Stadt, die in einem Lindenbaum entspringt und »wie ein Bienenstock aufgebaut war« (00:27:35), die Störche kehren zurück und das Land »wurde zu einem Vorbild für andere Völker und Stämme« (00:27:46). Auf der »Weisheit vieler Generationen« aufbauend lebt die Lausitz sodann »in Harmonie mit der Welt und sich selbst« (00:27:49).

Abb. 7: Die Stadt im Baum als postapokalyptische rurbane Zukunft in KRABAT 3000.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA 2.

- 61 Zur Krabat-Sage und ihrer Rolle in der sorbischen Erzähltradition vgl. Hose 2013.
- 62 Die Figur der Kantorka existiert in der sorbischen Krabat-Sage ursprünglich nicht und wird erst von Otfried Preußler in seinem 1971 erschienenen Roman KRABAT eingeführt (vgl. Richter 2015). Der Kurzfilm bezieht sich daher also vornehmlich auf die (west-)deutsche und populärkulturell prominenteste Bearbeitung des Krabat-Stoffes, was zum demonstrativen Bemühen des Episodenfilms um »sorbische Authentizität« in einem gewissen Kontrast steht.

Mit seiner postapokalyptischen, rurbanen Zukunftsvision, in der die Sorben wieder im Einklang mit der Natur und in einer durch die Generationenfolge stabilisierten Idylle leben,⁶³ lässt KRABAT 3000 zentrale ideologische Tendenzen von SERBSKA UTOPIJA 2 sichtbar werden (vgl. Abb. 7). Imaginiert wird eine in »Völker und Stämme« eingeteilte Welt, in der das sorbische Volk einen festen Platz einnimmt, was eine »Einheit« von Raum, Volk und Kultur suggeriert, die keine ethnische und kulturelle Pluralität innerhalb eines Territoriums zulässt. Im Lindenbaum, der als gängiges Symbol für das Sorbische fungiert (vgl. Šatava o.J.), und »wie ein Bienenstock« organisiert ist, in dem eine klare Hierarchie und Rollenverteilung herrscht, leben die Sorben als eines von vielen voneinander abgegrenzten Völkern (die voneinander lernen, sich aber offenbar nicht vermischen) und haben ihre ökologischen und sozialen Probleme durch die Errichtung rurbaner Strukturen und den intergenerationellen Wissenstransfer gelöst. Der Film wird damit Ausdruck der Sehnsucht nach einer vormodernen Idee des Aufgehobenseins des Individuums in den unverrückbaren Strukturen einer ethnisch, kulturell und territorial homogenen Gesellschaftsorganisation, die in dieser Erzählung über eine Rückkehr in die (allerdings mit Science-Fiction-Elementen angereicherte) Ruralität realisiert wird. Die dabei mitschwingende Idee der hierarchisch organisierten und funktionierenden »Volksgemeinschaft«, wie sie u.a. auch in völkisch-nationalistischer Literatur des 20. Jahrhunderts mit der Metapher des Bienenstocks versinnbildlicht wurde – der Klassiker DIE BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER (1912) von Waldemar Bonsels lässt sich hier als Beispiel anführen (vgl. Wrobel 2010: 17–32) –, zeigt die Anschlussfähigkeit der im Film präsentierten Narrative an neurechte Ideologien wie den Ethnopluralismus (vgl. Eckert 2010: 27) oder den oben erwähnten Ethnofuturismus in seiner neurechten Auslegung.

Das Ende der Rahmenhandlung, und damit von SERBSKA UTOPIJA 2, setzt sodann genau dort an, wo KRABAT 3000 aufhört, und verdichtet die Gesamtaussage des Films vor allem auf der Bildebene. Erfolgreich in das »geheime Wissen« der Sorben eingeweiht und als Trägerin der titelgebenden Prophezeiung identifiziert, schreitet Hanka nun mit der Großmutter durch ein von letzterer auf magische Weise geöffnetes Portal. Dort erblicken sie Visionen der sorbischen Zukunft: Eine Reihe mit Hilfe künstlicher Intelligenz generierter und animierter Bilder zieht begleitet von den Credits und dem Popsong »Across the Universe« des Cottbuser Kindermusicals am Betrachtenden vorbei, womit der Film endet (00:29:12–00:30:06).⁶⁴ Gezeigt werden in dieser Schlusssequenz vor allem

63 Die Rückkehr der Störche ist auch in anderen sorbischen Erzählwerken ein gängiges Bild für das »Heilen« der Lausitzer Natur, so etwa in Jurij Kochs bekannter Novelle DER KIRSCHBAUM (1984) (vgl. Barthold 2025: 22).

64 Auch über diese Schlusssequenz hinaus spielte künstliche Intelligenz (KI) eine große Rolle bei der Produktion der Filme (insbesondere in der Rahmenhandlung des zweiten Teils). Das Thema KI steht häufig auch im Zentrum von Erik Schieskos öffentlichen Auftritten und Interviews (vgl. etwa Schröter 2024 oder Podcast KLEINSTADT VIBES, Folge 20 vom 06.04.2025, URL: <https://open.spotify.com/episode/1MkiVbJn5NpNwHfSzEcJkM>, zuletzt 13.06.2025), worin eine ähnliche Technik euphorie erkennbar wird, wie sie etwa den ersten Teil von SERBSKA UTOPIJA prägt. Zur Beantwortung der Fragestellung dieser Untersuchung sind die Produktionsumstände der Filme von geringer Relevanz, weshalb auf diesen Aspekt an anderer Stelle genauer eingegangen werden sollte. Angesichts der in der Analyse der Filme gewonnenen Befunde kann aber bereits hier angemerkt wer-

märchenhaft-mittelalterlich anmutende architektonische Gebilde (meist kleinere Häuser), die mit der sie umgebenden Umwelt verwachsen scheinen, etwa in Form einer Siedlung im Wald oder sogar unter Wasser, wo die Häuser organischen Strukturen ähneln. Prominent taucht ebenso die in KRABAT 3000 erprobte Idee des Baumes als Wohnarchitektur und Zentrum einer vormodernen Siedlungsstruktur wieder auf, bevor im letzten Bild ein blattförmiges Raumschiff im Weltall zu sehen ist (vgl. Abb. 8, 9). Von der mythisierten sorbischen Vergangenheit im 17. Jahrhundert schlägt also auch der zweite Teil der SERBSKA UTOPIJA-Reihe wieder einen Bogen in die Science-Fiction. Die aufgerufene Bildsprache erinnert diesmal allerdings umso dezidierter an Motive aus der Climate-Fiction, die sich u.a. mit Fragen um zukunftsfähige Lebensmodelle angesichts vom Menschen verursachter ökologischer Krisen befasst (vgl. Cornils 2024). Die dabei zu beobachtende Gleichzeitigkeit der märchenhaft-idealisierten Vormoderne und einer technologiegestützten Zukunft, die sogar ein Leben im Weltall unter den Vorzeichen ökologischer Nachhaltigkeit ermöglichen könnte, offenbart die spezifische Dialektik, die SERBSKA UTOPIJA als sorbischen Zukunftsentwurf durchzieht: ökologische und soziale Probleme erscheinen als lösbar aufgrund des technischen Fortschritts, auf gesellschaftlicher Ebene erträumt man sich zugleich eine Rückkehr in eine rurale Welt mit vormodernen Eindeutigkeiten und Sicherheiten, in der die Sorben im Einklang mit ›ihrer‹ Natur und mythischen Sagenwelt leben und der Fortbestand ihrer kulturellen Identität durch eben diese Letztbegründungsinstanzen (Natur, Mythos) ein für alle Mal gesichert ist.

Die für aktuelle Imaginationen ruraler Zukünfte typischen »Verschränkungen von ursprünglich getrennten Bildelementen und Darstellungsformen« (Weiland 2022: 36) suggerieren eine Auflösung tradierter Oppositionen wie Natur vs. Technik oder Ländlichkeit vs. Zukunft (vgl. ebd.). Während der Film das Rurale in diesem Sinne entgrenzt, aus seinen angestammten Darstellungs- und Erzählkontexten befreit und es damit zukunftstauglich macht, besteht er zugleich auf der Aufrechterhaltung ethnischer und kultureller Grenzen, indem er die Unterscheidung zwischen den Sorben und den »Anderen«, die nur als Bedrohung auftreten und niemals Zugang zur sorbischen Kultur erhalten können, streng aufrechterhält. »Sie da draußen glauben nicht an unsere Welt. Sie glauben nicht an unser Geheimnis« (00:28:48), heißt es so etwa vor der finalen Zukunftsvision. Die unumschränkte (und unhinterfragte) »Ruralität ohne Grenzen«, die eine ökologische Zukunft verspricht, ist hier nur in Verbindung mit der (Wieder-)Begrenzung des Sorbischen durch seine Essentialisierung und Mythisierung zu haben. Die im ersten Teil der Filmreihe noch als zumindest temporäre Möglichkeit diskutierte kulturelle Diversifizierung und damit auch eine sorbische Selbstbeschreibung in Richtung eines »pluralistischen Kulturmodells« (vgl. Koschmal 1995: 114–136) werden verworfen zugunsten einer ruralen Zukunft der Sorben als vormoderner Stammesgemeinschaft mit undurchlässiger Außengrenze, in der das Leben – um nicht zu sagen, das »Schicksal« – des Einzelnen durch die Generationenfolge, intergenerationelle Wissensweitergabe und eine angeborene Verbundenheit mit Natur und Mythos reguliert und determiniert

den, dass der Versuch der KI-gestützten Weiterentwicklung des sorbischen Films trotz technologischer Innovativität nicht zu einem progressiven und zukunfts zugewandten Ergebnis geführt hat. Die neueste Bildgenerierungstechnik diente hier vielmehr dem Rückschritt in eine bereits überwunden geglaubte, antimoderne und mythisierte Selbstbeschreibung.

ist. Ähnlich wie einige andere sorbische kulturelle Produktionen der Gegenwart revidiert (oder schlichtweg ignoriert) die SERBSKA UTOPIJA-Reihe damit auch den von Autoren wie u.a. Kito Lorenc einst eingeschlagenen Weg einer interkulturellen, hybriden und damit wesentlich flexibleren und gegenwartsorientierteren Neukonzeption eines sorbischen Selbstverständnisses.

Abb. 8: Zukunftsvision organischer Architektur.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA 2.

Abb. 9: Blattförmiges Raumschiff als Schlussbild.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA 2.

4. Fazit

Als Episodenfilmreihe, die nicht dokumentarisch ausgerichtet ist, sondern einen explizit fiktionalen Imaginations- und Gestaltungsanspruch in Bezug auf das Erzählen sorbischer Zukünfte formuliert, ragen die SERBSKA UTOPIJA-Filme als eine Besonderheit aus der sorbischen Filmgeschichte heraus. Ihr Nachdenken über die Zukunft der Minderheit vollzieht sich dabei scheinbar losgelöst von der bisherigen Diskursgeschichte, die von Jakub Bart-Ćišinski bis Kito Lorenc ein breites Spektrum an Zukunftsentwürfen hervorgebracht hat. In den dabei dominanten Paradigmen der ›Abgrenzung vs. Entgrenzung‹ bleiben die Filme auch ohne explizite Auseinandersetzung mit intellektuellen Vorgängern dennoch verhaftet und imaginieren eine Zukunftsvision, in der die maximale (populär-)kulturelle ›Öffnung‹ und Entgrenzung des Sorbischen zwar vollzogen wird, aber im Sande verläuft. Sie bleibt eine kurze Etappe, die zwischen einer mythisierten vormodernen Vergangenheit und einer postapokalyptischen Zukunft liegt, in der sich ebenso eine Rückbesinnung auf die tradierten Kulturartefakte andeutet. Dieser ›Rückzug‹ auf die ›sorbische Insel‹, das fehlende Anknüpfen an die (oder auch das fehlende Rezipieren der) progressiven Ansätze der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zugunsten einer Suche nach Selbstvergewisserung in ›essentiell‹ geglaubten Konstanten wie dem Mythos, der Natur und der ›Heimat‹, scheint sich als ein gewisser Trend in medialen sorbischen Selbstbeschreibungsversuchen der unmittelbaren Gegenwart herauszukristallisieren und bedarf einer gründlichen Beobachtung und kritischen Aufarbeitung durch die sorabistische Forschung.⁶⁵ Weitere Teile der SERBSKA UTOPIJA-Reihe sind in den nächsten Jahren zu erwarten,⁶⁶ sodass sowohl im öffentlichen Diskurs als auch in der Wissenschaft kein Abflauen der Debatten um sorbische Zukünfte bevorsteht.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung zeigen, dass diese filmischen Zukunftsmodellierungen nicht nur für einen inner-sorabistischen Spezialdiskurs, sondern darüber hinaus für die interdisziplinäre Erforschung des Ruralen als Erzählmedium für Zukunfts-imaginationen von Interesse sind. Erscheint der entgrenzte, gegenwärtig vielfältigen Transformationen unterliegende ländliche Raum in mehrheitsgesellschaftlichen Narrativen zunehmend als »Raum der Zukunft« (Weiland 2022: 30) und ›entgrenzt‹ sich sozusagen wiederum in neue Erzählschemata, so geschieht dies in den kulturellen Produktionen der sorbischen Minderheit unter veränderten Vorzeichen. Da Ländlichkeit einen konstitutiven Faktor des identitätsstiftenden Fremd- und Selbstbilds der Sorben darstellt, verstehen sich sorbische Zukünfte seit jeher als Zukünfte des und im Ruralen. Eine ›Entgrenzung des Ruralen‹ durch signifikante Veränderungen auf ökonomischer, ökologischer und siedlungsstruktureller Ebene kann so in den Künsten mit einer Idee der zukunftsfähigen ›Entgrenzung des Sorbischen‹ parallel laufen. Sie kann aber auch,

65 Als Beispiel für diesen Trend vgl. etwa den kürzlich erschienenen Film BEI UNS HEISST SIE HANKA/PLA NAS GRONJE JEJ HANKA/POLA NAS RĚKA WONA HANKA (D 2024, R: Grit Lemke) und die ihn flankierenden Diskursbeiträge, etwa das Editorial der Protagonistin des Films Anna-Rosina Wjeselina in der sorbischen Kulturzeitschrift ROZHLAD, in dem die Idee der ›Verwurzelung‹ als schicksalshafte, unhinterfragbare Zugehörigkeit sehr präsent ist (vgl. Wjeselina 2024).

66 Laut Aussagen Erik Schieskos, so etwa im Podcast KLEINSTADT VIBES (Folge 20 vom 06.04.2025, URL: <https://open.spotify.com/episode/1MkiVbJn5NpNwHfSzEcJkM>, zuletzt 13.06.2025), ist der dritte Teil der Reihe bereits in Arbeit.

wie in den untersuchten Filmen zu sehen, in eine Abwehrreaktion des Insistierens auf eine ›ursprüngliche‹, Homogenität und Eindeutigkeit versprechende Ruralität umschlagen, eine Zukunft als Abschottung im idealisierten Ländlichen mit antimodernem und neurechtem Einschlag. Das Narrativ der Rückkehr ins Archaische und des ›Heilens‹ der Natur nach dem Kollaps aufgrund menschengemachten Unheils, das in den untersuchten Episodenfilmen aufscheint, ist zwar bereits in verschiedensten Formen aus der Science-Fiction bekannt.⁶⁷ Seine spezifische Ausprägung innerhalb von Minderheitendiskursen, in denen diese Version einer ruralen Zukunft, wie am diskutierten Beispiel gesehen, durchaus ethnozentrische Züge tragen kann, ist allerdings noch nicht ausreichend untersucht worden.

Ein ›entgrenzter‹ Blick, der sonst leicht ausgeblendete interkulturelle Konstellationen und marginalisierte Akteure wie nationale Minderheiten mit ins Bild rückt, kann die etablierten wissenschaftlichen Beschreibungsmodelle um Narrative der Zukunft oder des ›guten Lebens‹ auf dem Land signifikant erweitern, mitunter sogar infrage stellen. Die Bedeutungsaufladung und narrative Funktionalisierung des ruralen Raumes aus nicht-hegemonialer Perspektive wird bei der interdisziplinären Auseinandersetzung mit Transformationen von Ländlichkeit und ländlichen Räumen künftig unbedingt zu beachten sein, möchte man sich der interkulturellen und intermedialen Komplexität historischer und gegenwärtiger Ruralitätsdiskurse annähern. Die ›Entgrenzung des Ruralen‹ wird so auch zum Forschungsparadigma des ›dekanonisierten‹ Vorgehens und Vergleichens sowie ein Weg in eine mögliche Zukunft des wissenschaftlichen Nachdenkens über ›das Dorf‹ oder ›das Land‹.

Literaturverzeichnis

- Avanessian, Armen/Moalemi, Mahan (Hg.) (2018): Ethnofuturismen. Leipzig: Merve.
- Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bart-Čišinski, Jakub (1981): »Moje serbske wuznaće/Mein sorbisches Bekenntnis«, in: Kito Lorenc (Hg.): Serbska čitanka. Sorbisches Lesebuch. Leipzig: Reclam, S. 344f.
- Barthold, Willi W. (2021): »Eine sorbisch-deutsche Dorfgeschichte. Die Kolonialisierung ländlicher Räume in der deutschsprachigen Literatur der Sorben am Beispiel von Jurij Brězans *Der Gymnasiast*«, in: Zeitschrift für Germanistik NF XXXI/3, S. 474–493.
- Barthold, Willi W. (2024): »Vergangene Utopien, sorbische Science-Fiction. Überlegungen zur Historisierung ›sorbischer Zukünfte‹«, in: Lausitz – Łužica – Łužyca. Aspekte der Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte einer zentraleuropäischen Brückenlandschaft. URL: <https://lausitz.hypotheses.org/2355> (zuletzt 23.07.2025).
- Barthold, Willi W. (2025): »Mythos, Natur und Geschlecht in Jurij Kochs *Wišnina/Der Kirschbaum* (1984). Ansätze zur Analyse von Grundzügen der narrativen Welterzeugung in der neueren sorbischen Erzählliteratur«, in: Lětopis. Zeitschrift für Sorabistik und vergleichende Minderheitenforschung 72 (2025). URL: <https://doi.org/10.59195/lp.2025.72-26> (zuletzt 23.07.2025).

67 Vgl. etwa Peiter 2022.

- Bruck, Toni (2014): »Film«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 122–125.
- Bühler, Benjamin (2016): »Utopie«, in: ders./Stefan Willer (Hg.): *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 297–306.
- Cornils, Ingo (2024): »Hoping against Hope? German Climate Fiction between Dystopia and Utopia«, in: Friederike Eigler (Hg.): *Utopie – Dystopie – Klimaromane/Utopia – Dystopia – Climate Fiction. Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook 23*. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 21–46.
- Derlatka, Tomasz (2007): »Zur Problematik der Konstruktion und Dekonstruktion des ›slawischen Mythos‹ bei den Sorben. Paradigmawechsel (Thesen)«, in: *Nordost-Archiv NF XVI*, S. 364–380.
- Eckert, Roland (2010): »Kulturelle Homogenität und aggressive Intoleranz. Eine Kritik der Neuen Rechten«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte o.Jg./44*, S. 26–33.
- Hennoste, Tiit (2012): »Ethno-Futurism in Estonia«, in: *International Yearbook of Futurism Studies 2/1*, S. 253–285.
- Hose, Susanne (2004): »Frauenräume. Das Mutterbild bei den Sorben«, in: dies. (Hg.): *Zeitmaschine Lausitz. Raum-Erfahrungen – Leben in der Lausitz*. Dresden, Husum: Verlag der Kunst Dresden, S. 71–78.
- Hose, Susanne (2013): *Erzählen über Krabat. Märchen, Mythos und Magie*. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Hose, Susanne (2014a): »Wassermann«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 479f.
- Hose, Susanne (2014b): »Mittagsfrau«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 254f.
- Hose, Susanne (2014c): »Sage«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 332–336.
- Häfner, Daniel/Jentsch, Wolfgang (2025): *Blaudruck in der Lausitz. Vergangenheit und Zukunft*. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Jacobs, Fabian/Laschewski, Lutz (2018): »Diesseits und Jenseits der Insel. Über die räumliche Konstitution sorbischer Kultur«, in: *Lětopis 65/2*, S. 122–151.
- Jacobsowa, Theresa et al. (2024): »Su Serbja wopor kolonializma?«, in: *Serbske Nowiny 34/222*, 15.11.2024, Předženak, S. 2f.
- Keller, Ines (2002): »Sorbische Volkskunde als Inselforschung? Überlegungen zu einem ›alten‹ Thema«, in: Michael Simon (Hg.): *Zur Geschichte der Volkskunde. Personen – Programme – Positionen*. Dresden: Thelem, S. 291–300.
- Keller, Ines (2014): »Tracht«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 432–439.
- Koch, Lars/Nanz, Tobias (2014): »Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 173*, S. 94–115.
- Koch, Lars/Nitzke, Solvejg (2020): »Prekäre Heimat. Programmatik und Scheitern eines Entstörungsversuchs«, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 5/1*, S. 1–14.
- Kolcheva, Elvira M. (2015): »Formation of Ethno-Futurism at the Turn of the XX-XXI Centuries«, in: *Mediterranean Journal of Social Sciences 6/3*, S. 231–236.

- Koschmal, Walter (1993): »Perspektiven sorbischer Literatur. Eine Einführung«, in: ders. (Hg.): Perspektiven sorbischer Literatur. Köln: Böhlau, S. 9–50.
- Koschmal, Walter (1995): Grundzüge sorbischer Kultur. Eine typologische Betrachtung. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Koschmal, Walter (2018): Der Dichter Kito Lorenc. dazwischen. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Kreuger, Anders (2017): »Ethno-Futurism. Leaning on the Past, Working for the Future«, in: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry 43, S. 116–133.
- Kunze, Peter (1982): »Formen der Kulturentwicklung im Rahmen der nationalen Wiedergeburt der Lausitzer Sorben«, in: Lětopis (Reihe B) 29/2, S. 140–154.
- Kunze, Peter (1995): Kurze Geschichte der Sorben. Ein kulturhistorischer Überblick. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Langner, Sigrun/Maria Frölich-Kulik (Hg.) (2018): Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. Bielefeld: transcript.
- Langner, Sigrun/Weiland, Marc (Hg.) (2024): Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung. Bielefeld: transcript.
- Leikam, Susanne/Leyda, Julia (2017): »Cli-Fi and American Studies. An Introduction«, in: Amerikastudien/American Studies 62/1, S. 109–114.
- Lemke, Grit/Räder, Andy (Hg.) (2024): Sorbische Filmlandschaften. Serbske filmowe krajinjy. Berlin: DEFA-Stiftung.
- Lorenc, Kito (1999): »Die Insel schluckt das Meer«, in: Zeitschrift für slavische Philologie 58/2, S. 409–422.
- Lorenc, Kito (2004): Die wendische Schifffahrt. Zwei Dramen. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Lorenz, Robert (2014): »Brusnica und Brunica. Gedanken zu einer Mentalitätsgeschichte des Lausitzer Reviere«, in: Lětopis 61/2, S. 58–71.
- Lorenz, Robert (2024): »Sorbisches entlang der Via Regia. Minderheitenerfahrung in der Verflechtungslandschaft Oberlausitz«, in: Lausitz – Łužica – Łužyca. Aspekte der Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte einer zentraleuropäischen Brückenlandschaft. URL: <https://doi.org/10.58079/vkgt> (zuletzt 23.07.2025).
- Mießner, Michael et al. (Hg.) (2024): Ländliche Utopien. Herausforderungen und Alternativen regionaler Entwicklungen. Bielefeld: transcript.
- Mischek, Udo/Tschernokoshewa, Elka (Hg.) (2009): Beziehungsgeflecht Minderheit. Zum Paradigmenwechsel in der Kulturforschung/Ethnologie Europas. Münster u.a.: Waxmann.
- Nedo, Paul (1965): »Sorbische Volkskunde als Inselforschung«, in: Lětopis (Reihe C) 8, S. 98–115.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.) (2021): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript.
- Nell, Werner (2024): »Ländliche Utopien und die utopische Tradition«, in: Michael Mießner et al. (Hg.): Ländliche Utopien. Herausforderungen und Alternativen regionaler Entwicklungen. Bielefeld: transcript, S. 25–38.
- Neumann, Birgit (2009): »Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung«, in: Wolfgang Hallett/

- Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, S. 115–138.
- Ortner, Sherry B. (1974): »Is Female to Male as Nature is to Culture?«, in: Michelle Zimbalist Rosaldo/Louise Lamphere (Hg.): *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press, S. 67–87.
- Pech, Edmund (2011): »Zur Geschichte der Sorben in der Oberlausitz«, in: Winfried Müller et al. (Hg.): *Kulturlandschaften Sachsens. Band 4: Oberlausitz*. Leipzig: Edition Leipzig, S. 141–185.
- Peiter, Anne D. (2022): »Das Ende der Städte. Szenarien eines neuen Landlebens nach der atomaren Apokalypse in Science-Fiction-Romanen des Kalten Krieges. Komparatistische Perspektiven«, in: Sigrun Langner/Marc Weiland (Hg.): *Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung*. Bielefeld: transcript, S. 253–274.
- Piniekowa, Christiana (1993): »Das Frauenbild in der sorbischen Literatur. Versuch einer Bestandsaufnahme«, in: Walter Koschmal (Hg.): *Perspektiven sorbischer Literatur*. Köln: Böhlau, S. 201–210.
- Piňosová, Jana/Hose, Susanne/Langer, Marcel (2022): »Minderheit – Macht – Natur. Eine erste Bilanz interdisziplinär geführter Gespräche zum Verhältnis von Umweltgeschichte, Politischer Ökologie und Minderheitenforschung«, in: dies. (Hg.): *Minderheit – Macht – Natur. Verhandlungen im Zeitalter des Nationalstaats*. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 7–26.
- Porackojc, Katalin (2023): »Stwóri fikcija napšawdu realitu? ›Serbska utopija‹ se póra do dalokego psíchoda«, in: *Nowy Casnik* 74/47, 23.11.2023, S. 4.
- Prunitsch, Christian (2003): »Der Wassermann als Kulturfunktionär. Angela Stachowas Erzählung ›Dótknjeje‹ (›Die Berührung‹)«, in: Dietrich Scholze (Hg.): *Im Wettstreit der Werte. Sorbische Sprache, Kultur und Identität auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 215–232.
- Prunitsch, Christian (2007): »Abgrenzen oder Entgrenzen? Moderne sorbische Lyrik im deutschen kulturellen Kontext«, in: Franz Görner (Hg.): *Kleine Flüsse im großen Strom. Bibliotheken und Informationsstellen bei der Förderung des Studiums und der Erforschung von ›kleinen‹ Sprachen und Literaturen*. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, S. 17–25.
- Richter, Karin (2015): »Jugendroman – Sage – Mythos. Otfried Preußlers *Krabat* im Kontext der sorbischen Krabat-Dichtungen von Jurij Brězan und Měrcin Nowak-Njechorński«, in: Kurt Franz/Günter Lange (Hg.): *Der Stoff, aus dem Geschichten sind. Intertextualität im Werk Otfried Preußlers*. Hohengehren: Schneider, S. 179–195.
- Sarapik, Virve (2025): »Ethno-futurism. Burden and freedom«, in: *Journal of Baltic Studies* 56/2, S. 269–287.
- Šatava, Leoš (o.J.): »Nationale Symbole«, in: *Sorabicon. Sorbisches Kulturlexikon Digital*. URL: [https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_bkq_q3m_bmb/\(zuletzt 23.07.2025\)](https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_bkq_q3m_bmb/(zuletzt%2023.07.2025)).
- Scheidegger Lämmle, Cédric (2016): »Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur«, in: Henriette Harich-Schwarzbauer (Hg.): *Weben und Gewebe in der An-*

- tike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik. Oxford: Oxbow Books, S. 165–208.
- Scholze, Dietrich (2015): »Die Assimilation als Bedrohung der sorbischen ethnischen Identität – Ein historischer Überblick«, in: *Lětopis* 62/2, S. 61–66.
- Schröter, Oliver (2024): »Erik Schiesko erschafft mit Unterstützung von künstlicher Intelligenz sorbische Bildwelten. Sorbische Utopie powered by KI«, in: *Auslöser* (2024/3). KI im Film. Möglichkeiten und Verantwortung, S. 16–18.
- Seeßlen, Georg/Fernand Jung (2003): *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. 2 Bände. Marburg: Schüren.
- Stephan, Inge (1983): »Bilder und immer wieder Bilder. . . . Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur«, in: dies./Sigrid Weigel (Hg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin: Argument-Verlag, S. 15–34.
- Váňa, Zdeněk (1992): *Mythologie und Götterwelt der slawischen Völker. Die geistigen Impulse Ost-Europas*. Stuttgart: Urachhaus.
- Walter, Klaus (2017): »Der rechte Soundtrack. Musik der ›Identitären Bewegung‹«, in: *Deutschlandfunkkultur vom 14.06.2017*. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/musik-der-identitaeren-bewegung-der-rechte-soundtrack-100.html> (zuletzt 18.06.2025).
- Wałda, Měrćin (2024): »Serbski lud – jeničce konstrukt a mytos?«, in: *Serbske Nowiny* 34/229, 27.11.2024, S. 3.
- Wałda, Měrćin (2025): »Serbski katolski bur a domoródnosć«, in: *Rozhlad* 74/2, S. 14–21.
- Weigel, Sigrid (1990): *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek: Rowohlt.
- Weiland, Marc (2022): »Die Zukunft auf dem Land? Intermediale Bilder, Narrative, Diskurse«, in: Sigrun Langner/ders. (Hg.): *Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung*. Bielefeld: transcript, S. 11–61.
- Wierenga, Louis (2017): *Russians, Refugees and Europeans. What Shapes the Discourse of the Conservative People's Party of Estonia?* UPTAKE Working Paper No. 6. Tartu: University of Tartu Press.
- Wjeselina, Anna-Rosina (2024): »Maćersćina (za jasnu-róžu)«, in: *Rozhlad* 74/1, S. 5.
- Wrobel, Dieter (2010): *Vergessene Texte der Moderne. Wiederentdeckungen für den Literaturunterricht*. Trier: WVT.

Film- und Serienverzeichnis

- BEI UNS HEISST SIE HANKA/PLA NAS GRONJE JEJ HANKA/POLA NAS RĚKA WONA HANKA (2024) (D, R: Grit Lemke)
- ŁUŻYCA (1992-) (ORB/RBB)
- PATRIOT (2005) (D, R: Erik Schiesko)
- SERBSKA UTOPIJA KAPITEL 1 (2023) (D, R: Erik Schiesko)
- SERBSKA UTOPIJA KAPITEL 2 (2024) (D, R: Erik Schiesko)

Autorinnen und Autoren

Barthold, Willi W., PhD, seit 2022 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Slavistik der Technischen Universität Dresden. 2020–2022 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Studium der Germanistik und Geschichte in Dresden und Washington D.C. Promotion (PhD) 2020 an der Georgetown University (DER LITERARISCHE REALISMUS UND DIE ILLUSTRIRTE PRINTMEDIEN, transcript 2021). Forschungsschwerpunkte u.a.: Sorbische Literatur und Kultur, Erzählte Ruralität, Raum und Bewegung in der Literatur (insb. imaginative Geographien, Mensch-Natur-Verhältnisse etc.). Publikationen u.a.: »Eine sorbisch-deutsche Dorfgeschichte. Die Kolonialisierung ländlicher Räume in der deutschsprachigen Literatur der Sorben am Beispiel von Jurij Brězans *Der Gymnasiast*«, in: Zeitschrift für Germanistik NF XXXI/3 (2021), S. 474–493; »Mythos, Natur und Geschlecht in Jurij Kochs *Wišnina/Der Kirschbaum* (1984). Ansätze zur Analyse von Grundzügen der narrativen Welterzeugung in der neueren sorbischen Erzählliteratur«, in: Lětopis. Zeitschrift für Sorabistik und vergleichende Minderheitenforschung 72 (2025). URL: <https://doi.org/10.59195/lp.2025.72-26>.

Eckart, Maren, PhD, assoziierte Professorin für Germanistik an der Dalarna University (Falun) mit dortiger Anstellung seit 2008. 2001 Promotion an der Uppsala Universität (»OB ICH EIN RITTER WÄRE«. GENDERENTWÜRFE UND GENDERRELATIERTE ERZÄHLSTRATEGIEN IM NIBELUNGENLIED). Danach »Forskarassistent« an der Uppsala Universität und Lehrtätigkeit an Stockholms Universität. Forschungsschwerpunkte: Narratologie, literarische Identitätskonstruktionen und Hochschul-Literaturdidaktik; siehe: »Das digitale literarische Unterrichtsgespräch (DLUG) in Breakoutrooms und dessen Bewertung durch Perspektiven von Studierenden« (gem. mit A. Fjordevik), in: Maren Eckart et al. (Hg.): Literaturvermittlung im virtuellen Raum. Beiträge zur digitalen germanistischen Hochschullehre (2024), S. 81–101. Publikationen zum Thema Heimat, Coronalliteratur, Postmigration und Konstruktion von Landidyllen; u.a.: »Land leben. Vom literarischen Scheitern und Gelingen performativer Landidylle«, in: Branka Schaller-Fornoff/Roger Fornoff (Hg.): Hedonistische Askese. Neuverhandlungen von Sinn und Konsum im 21. Jahrhundert (2023), S. 257–273; »Heimweh ist etwas sehr Einsames«. Heimat und

Identitätskonstruktion in Susan Krellers *Elektrische Fische*«, in: J. Alexander Bareis et al. (Hg.): *Bewegungen. Beiträge zur 14. Arbeitstagung schwedischer Germanistinnen und Germanisten Text im Kontext* in Lund am 21.-23. April 2022 (2024), S. 7–20.

Geef, Leonie, M.Sc. Agrarwissenschaften (Georg-August-Universität Göttingen) und B.A. Integrierte Sozialwissenschaften (TU Braunschweig), Schwerpunkte ländliche Lebensverhältnisse, kleinbäuerliche Lebens- und Arbeitsrealitäten und ländliche Geschlechterverhältnisse; studienbegleitende Mitarbeit am Lehrstuhl für Soziologie Ländlicher Räume von Prof. Dr. Claudia Neu (2022–2023 im Projekt *Die Lebenssituation von Frauen auf landwirtschaftlichen Betrieben in ländlichen Regionen Deutschlands – eine sozioökonomische Analyse*, 2023–2024 im Projekt *Zukunft mit Kultur – kulturelle Bilder, Erzählungen und Praktiken ländlicher Räume zwischen Akteuren und Diskursen*). Derzeit als Entwicklerin regionaler Wertschöpfungsketten im Ernährungsrat Dortmund und Region e.V. beschäftigt. Publikationen u.a.: »Rurale Räume = Weibliche Räume? Literarische und alltagsweltliche Erzählungen von Frauen im Ländlichen« (gem. mit J. Pieper und M. Weiland), in: K. Mohring/N. Moser/U. Schneider (Hg.): *Stadt – Land: Aushandlungen einer markanten Differenz in Literatur und Gesellschaft der Gegenwart* (2025), S. 193–220; »9. Februar 1971: Landmaschinen blockieren die deutsch-dänische Grenze« (gem. mit C. Neu u.a.), in: M. Langebach (Hg.): *Protest. Deutschland 1949–2020* (2021).

Hammer, Erika, Dr. phil., Studium der Geschichte und Germanistik an der Universität Pécs. Diverse Stipendien und Studienaufenthalte in Deutschland und der Schweiz (Freiburg i.Br. und Heidelberg, bzw. Universität Zürich und Neuchâtel). Seit 2000 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik, nach der Promotion als Oberassistentin und nach der Habilitation als Dozentin, seit 2023 Lehrstuhlleiterin am Germanistischen Institut der Universität Pécs. Publikationen u.a.: »DAS SCHWEIGEN ZUM KLINGEN BRINGEN«. *SPRACHKRISE UND POETOLOGISCHE REFLEXIONEN BEI HERMANN BURGER* (2007); *MONSTRÖSE ORDNUNGEN UND DIE POETIK DER LIMINALITÄT. TERÉZIA MORAS ROMANTRILOGIE »DER EINZIGE MANN AUF DEM KONTINENT«, »DAS UNGEHEUER« UND »AUF DEM SEIL«* (2020). Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur, ungarndeutsche Literatur, postmigrantische Literatur, Erinnerungsdiskurse, Medien der Erinnerung, Mehrsprachigkeit, Literatur und Liminalität, Literatur und Behinderung, Literaturbetrieb.

Higgins, Gabriella R., M.A., seit 2025 Doktorandin in German Studies an der Johns Hopkins University. Studium in Musik (B.M.) und Komparatistik (B.A./M.A.) in Rochester, NY und Köln. Forschungsschwerpunkte u.a.: die deutsch-jüdische und jüdisch-amerikanische Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts, Übersetzungstheorien und Praktiken, die Darstellung von Musik in der Literatur und der Literatur in Musik.

Hißnauer, Christian, Dr., seit 2021 Projektleiter der Forschungsgruppe Medizin und die Zeitstruktur guten Lebens (Humboldt-Universität zu Berlin). Studium der Soziologie, Theater- und Filmwissenschaft (Johannes Gutenberg-Universität Mainz). Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für interdisziplinäre Medienwissenschaft, Post-Doc und

Projektleiter der Forschergruppe Ästhetik und Praxis populärer Serialität und Projektbetreuer am Graduiertenkolleg Literatur und Literaturvermittlung im Zeitalter der Digitalisierung (jeweils an der Georg-August-Universität Göttingen). Seit 2017 Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte u.a.: bundesdeutsche Fernsehgeschichte, mediale Raumproduktion, *medical humanities*. Veröffentlichung (u.a.): »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 (2025), S. 147–169; DAS RAUM-ZWISCHENRAUM-MODELL. ZU EINER INTEGRATIVEN RAHMENTHEORIE MEDIALER RAUMPRODUKTION (2023); »Der Häcksler, das Dorf und der Tod. Provinz erkundungen in der Krimireihe Tatort«, in: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 70/2 (2022), S. 63–80.

Jarošová, Alica, Masterstudium Literatur, Kultur, Medien (Julius-Maximilian-Universität Würzburg), Stipendiatin der Studienbörse Germanistik seit 2024 (Postgraduiertenförderung, Hermann-Niermann-Stiftung/JMU Würzburg), B.A. Germanistik und Anglistik/Amerikanistik mit Didaktik (Karls-Universität-Prag), Forschungsinteressen: Ökofeminismus, literarische und mediale Frauenbilder, Affizierungstechniken in Sozialen Medien.

Lindemann, Tim, PhD, seit 2023 Lecturer in Film and Media Studies an der School of Film, Media and Creative Technology, University of Portsmouth (UK). Bachelorstudium der Anglistik und Geschichte an der FU Berlin, dann Masterstudium an der Queen Mary University of London. Promotion ebenda. Diss.: NEW RURAL CINEMA – LANDSCAPE, POVERTY AND COMMUNITY IN RECENT US INDIE FILMS (2024). Wiss. Mitarbeiter im Ausstellungsbüro der Deutschen Kinemathek (2014–16), Kurator beim Interfilm Kurzfilmfestival, Berlin (2014–17) sowie freier Filmjournalist für Der Freitag, epd Film und konkret (seit 2008). Forschungsschwerpunkte u.a.: US Independent Kino, Geographie und Landschaft im Film, Film und Rechtsextremismus. Publikationen u.a.: »Travelling the scenic landscape: Community, Nationalism and Precarity in *Nomadland*« in: *Empedocles* 13/1 (2022), S. 25–40; »Men Among Ruins – *Fight Club*, Evola, and the Visual Imagination of the Manosphere« (2026) [zur Publ. angenommen].

Lorenz, Robert, Dr. phil., 1977 in Bautzen/Budyšin geboren, absolvierte von 1998 bis 2004 ein Studium der Europäischen Ethnologie, Bohemistik und Psychologie in Berlin und Brno (Tschechische Republik). 2016 Promotion in Europäischer Ethnologie zur Identitätsgeschichte von Görlitz nach 1990. Seit 2018 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sorbischen Institut Bautzen/Serbisk Institut Budyšin mit zahlreichen Publikationen zu verschiedenen Aspekten der deutsch-sorbischen Beziehungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Seit 2020 liegt ein Arbeitsschwerpunkt in Fragen der Konzeptionalisierung digitaler Angebote und der Digitalisierung sorbischer Kultur. Zudem arbeitet er seit 2012 als Freier Europäischer Ethnologe und Kurator mit zeitgeschichtlichen Ausstellungsprojekten u.a. für die Energiefabrik Knappenrode/Hórniky und das Minderheitensekretariat Berlin. Er lebt mit seiner Familie in Görlitz.

Milkovits, Daniel, MA MA BEd, seit 2024 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle Thomas Bernhard der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Studium der Germanistik, Romanistik und Austrian Studies in Graz und Wien. Laufendes Promotionsprojekt an der Universität Wien zur Polemik im literarischen Feld Österreichs. Forschungsschwerpunkte u.a.: Österreichische Literatur seit dem 19. Jahrhundert, Polemik und Satire, Wiener Vorstadttheater (insbes. Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber). Publikationen u.a.: »SO SCHREIBEN SIE DOCH EINE TRAURIGE POSSE«. POSSE UND LEBENSBIOD IM WIEN UM 1850: THEOREME UND FALLSTUDIE (2024); »Zwischen Realismus und österreichischem Protonaturalismus. Zu Ludwig Anzengrubers Roman *Der Sternsteinhof*«, in: *Journal of Austrian Studies* 57/2 (2024), S. 37–63; »Raten Sie! Keine Preise zu gewinnen!« Satire, Polemik und Medialität im Theater Elfriede Jelineks«, in: Daniel Wendt/Peter von Möllendorff (Hg.): *Aggressive Ästhetik – ästhetische Aggression. Probleme des Satirischen* (2025; im Druck).

Nell, Werner, Prof. Dr. phil., Studium der Komparatistik, Philosophie, Geschichte und Sozialwissenschaften in Mainz, Frankfurt a.M. und Dijon. Nach Prom. (1985) und Habil. (1995) 1998–2019 Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle. Seit 2008 Adjunct Associate Prof. an der Queen's University in Kingston Ontario, Kanada. Seit 1994 geschäftsführender Vorstand eines Sozialforschungsinstituts in Mainz (ism e.V.). Forschungsfelder: Literatur und Gesellschaft, Ländlichkeit und Moderne, Cultural Memory und Migration. Letzte Publikation: *LÄNDLICHE UTOPIEN* 2024; hg. mit anderen); »Land-Gespenster. Social Haunting auf dem Land in Kafkas Erzählungen«, in: Marc Weiland/Manfred Weinberg (Hg.): *Landvermessungen. Franz Kafka und das Landleben* (2024), S. 105–134.

Peiter, Anne D., Dr. habil., seit 2007 Germanistikprofessorin an der Universität von La Réunion (Frankreich, Indischer Ozean). Studium der Fächer Germanistik, Geschichte und Philosophie in Münster, Rom, Paris und Berlin. 2001–2007 DAAD-Lektorin an der Sorbonne IV in Paris. 2006 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über KOMIK UND GEWALT. ZUR LITERARISCHEN VERARBEITUNG DER BEIDEN WELTKRIEGE UND DER SHOAH (2007). 2018 Habilitation an der Sorbonne Nouvelle mit einer Arbeit zu TRÄUME DER GEWALT. STUDIEN DER UNVERHÄLTNISSMÄßIGKEIT ZU TEXTEN, FILMEN UND FOTOGRAFIEN. NATIONALSOZIALISMUS – KOLONIALISMUS – KALTER KRIEG (2019). Zahlreiche Publikationen und Bücher zur Geschichte der modernen Gewalt vom Kolonialismus bis in die Gegenwart. Letzte Buchveröffentlichungen: *DER TRÄGER. ZU EINER TRAGENDEN FIGUR DER DEUTSCHEN KOLONIALGESCHICHTE* (2018, gem. mit S. Malzner); *DER AUSNAHMEZUSTAND IST DER NORMALZUSTAND, NUR WAHRER. TEXTE ZU CORONA* (2022, gem. mit W. Ette); *DER GENOZID AN DEN TUTSI RUANDAS. VON DEN KOLONIALEN URSPRÜNGEN BIS IN DIE GEGENWART* (2024).

Ricau, Alix, PhD, ist Doktorin der vergleichenden Literaturwissenschaft und akademische Leiterin des Medienprojekts *l'Esprit critique*. Ihre Dissertation *THE DREAMT LIFE OF ANIMALS. THE LOCAL FARM MYTH IN NINETEENTH-CENTURY FRENCH AND GERMAN MEDIA FICTION*, die sie 2025 an der Freien Universität Berlin verteidigt und 2026 bei Edi-

tions Amsterdam (Paris) veröffentlicht, untersucht das Fleischparadoxon in der Literatur und Medienkultur des 19. Jahrhunderts.

Rüdiger, Christian, Dr. phil., Film- und Medienwissenschaftler. 2024–2025 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musik-, Medien- und Sprechwissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. 2023–2024 Fellow an der Kolleg-Forschungsgruppe Cinemopoetics, Freie Universität Berlin. Studium der Filmwissenschaft und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Promotion 2022 an der Freien Universität Berlin (Dissertation: ERINNERN, ANEIGNEN, HERVORBRINGEN. POETOLOGIEN DER SCHULE IM DEUTSCHEN SPIELFILM). Forschungsschwerpunkte: Geschichte, Theorie und Ästhetik digitaler und analoger Bildmedien; poetologische Perspektiven auf audiovisuelle Bilder; historische Phänomenologie. Publikationen u.a.: SCHULE IM DEUTSCHEN FILM. FILMISCHE DIMENSIONEN VON BILDUNG, ERZIEHUNG UND SOZIALER SELEKTION (2023); PETER NICKS' OAKLAND TRILOGY: FRAMING INSTITUTIONS IN TIMES OF BLACK LIVES MATTER (erscheint 2025; gem. mit B. Hochschild).

Stricker, Bernhard, Dr., Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Germanistik und Medienkulturen der Technischen Universität Dresden. 2008–2014 Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum und der Université François Rabelais in Tours (Frankreich). 2019 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin bei Prof. Dr. Ethel Matala de Mazza mit der Arbeit DIE LITERATUR, DER SKEPTIZISMUS UND DAS GUTE LEBEN. STANLEY CAVELL ALS LESER (2021). Forschungsschwerpunkte u.a.: Beziehungen von Literatur und Philosophie (vor allem ordinary language philosophy, Phänomenologie), Literatur und Wissen (Insbes. Skeptizismus), philosophische und literarische Reflexionen und Repräsentationen von Zeitlichkeit (u.a. bei Lévinas, Proust, Kafka oder Hebel), Kleine Formen; Publikationen u.a.: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 1 (2025): Schwerpunkttheft »Geistesgegenwart und Nachdenklichkeit. Kleine Formen der Intervention« (als Hg.); Jean Paulhan: Die Erfahrung des Sprichworts. Ethnographische Texte. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Bernhard Stricker (2025); »Prousts unsichtbare Ansicht von Delft – Überlegungen mit Merleau-Ponty zu einer Phänomenologie der originären Erinnerung«, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 69/2 (2024).

Stockinger, Claudia, Prof. Dr. phil., geb. 1970, seit 2002 Professorin für Deutsche Philologie (Neuere deutsche Literatur), zunächst an der Georg-August Universität Göttingen, seit 2017 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Literatur- und Mediengeschichte vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart u.a. zur ruralen Moderne, zum Verhältnis von Literatur und Religion, zur Ästhetik und Praxis populärer Serialität (TV-Serien, Hefroman-Reihen, Literatur- und Kulturzeitschriften) sowie zur »Medienmedizin« (H. J. Wulff). Ausgewählte Veröffentlichungen: DAS DRAMATISCHE WERK FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉS. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES ROMANTISCHEN DRAMAS (2000); DAS 19. JAHRHUNDERT. ZEITALTER DES REALISMUS (2010); SCHULD, SÜHNE, HUMOR. DER TATORT ALS SPIEGEL DES RELIGIÖSEN (2013); AN DEN URSPRÜNGEN POPULÄRER SERIALITÄT. DAS FAMILIEN-

BLATT *DIE GARTENLAUBE* (2018); als (Mit-)Herausgeberin: *LYRIK IM 19. JAHRHUNDERT. GATTUNGSPÖETIK ALS REFLEXIONSMEDIUM DER KULTUR* (2005); *LUDWIG TIECK. LEBEN – WERK – WIRKUNG* (2011); *KANON, WERTUNG UND VERMITTLUNG. LITERATUR IN DER WISSENSGESELLSCHAFT* (2012); *ZWISCHEN SERIE UND WERK. FERNSEH- UND GESELLSCHAFTSGESCHICHTE IM TATORT* (2014); *PROVINZ ERZÄHLEN* (2020); *RURALE ROMANTIK* (2024).

Szabó, László V., PhD, Dr. habil., ist Universitätsdozent für Neuere deutschsprachige Literatur an der Pannonischen Universität Veszprém, Ungarn, und (seit 2018) an der Universität J. Selye in Komárno, Slowakei. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen: Wirkungsgeschichte Nietzsches in der deutschsprachigen und ungarischen Literatur, deutsche Literatur des bürgerlichen Realismus, Literatur der Wiener Moderne, interkulturelle Literaturwissenschaft und Komparatistik. Er ist Autor von Monographien u.a. über Hermann Hesse, Rudolf Pannwitz und den George-Kreis, und Mitherausgeber von mehreren Bänden u.a. im Bereich interkulturelle Literaturwissenschaft. Daneben ist er Übersetzer und Autor von Essays und Aphorismen.

Trösch, Jodok, Dr., seit 2022 Post-Doc-Assistent am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Basel. 2017–2021 wissenschaftlicher Assistent im vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekt Theorie der Prosa. Studium der Deutschen Philologie und Philosophie in Basel. Promotion 2022 mit einer Arbeit zu Johann Fischart und Arno Schmidt (*WILDES ÜBERSETZEN. ZU THEORIE UND GESCHICHTE EINES LITERARISCHEN VERFAHRENS BEI JOHANN FISCHART UND ARNO SCHMIDT*, 2023). Forschungsinteressen u.a.: Semiotik, historische und gegenwärtige Übersetzungstheorie, Schweizer Literatur, mehrsprachige Literatur, Poetik des Glitch und fiktionale Welten. Mitherausgeber mehrerer Sammelbände, zuletzt: *JEAN PAULS THEORIE DER PROSA* (2024). Ausgewählte Publikationen: »Prekäre Schriftlichkeit. Zur Repräsentation unlesbarer und entstellter fiktiver Schriftstücke in literarischen Texten«, in: Martin Bartelmeus/Alexander Nebrig (Hg.): *Schriftlichkeit. Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift* (2022), S. 165–193; »Multilingual Anthologies of Modern Swiss poetry. Different Approaches to Literary Multilingualism«, in: *Journal of Literary Multilingualism* 4 (2026; im Erscheinen).

Weiland, Marc, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Georg-August-Universität Göttingen. Zuvor Lektor an der Karls-Universität Prag sowie wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Bauhaus-Universität Weimar und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Forschungsschwerpunkte in den Bereichen der philosophischen und literarischen Anthropologie, der Literatur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart sowie literarischer und medialer Ländlichkeit. Publikationen u.a.: *DORF. EIN INTERDISZIPLINÄRES HANDBUCH* (2019, gem. mit W. Nell), *KLEINSTADTLITERATUR* (2020, gem. mit W. Nell), *DIE ZUKUNFT AUF DEM LAND* (2022, gem. mit S. Langner), *LANDVERMESSUNGEN – FRANZ KAFKA UND DAS LANDLEBEN* (2024, gem. mit M. Weinberg).