

Das Idyll als Wiedergutmachung?

Kritik und Verklärung der Provinz im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus der 1960er bis 1970er Jahre und die rurbane Landlust aktueller Produktionen

*Abstract: Idyllic scenes as a kind of compensation? Critique and romanticization of rural landscapes in 1960s/1970s West-German television documentaries and a current representation strategy of rurban Landlust (lust for the countryside). Today's television documentaries often represent rural landscapes as 'the place to be': quaint villages – but modern rurban lifestyles. It seems as if they want to make lust for village life. Even picturesque hamlets are shown as traditional and modern at the same time. The picture of rural life drawn in the 1960s/1970s is much more skeptical. TV programs like *Schützenfest in Bahnhofsnähe. Beobachtungen auf dem Dorfe* (1961) by Dieter Ertel and Georg Friedel, *Ödenwaldstetten* by Peter Nestler or *Im Norden das Meer / Im Westen der Fluß / Im Süden das Moor / Im Osten Vorurteile – Annäherung an eine norddeutsche Provinz* (1977) by Klaus Wildenhahn portray the countryside of West-Germany more or less as provincial backwater. These films do not illustrate idyllic scenes but restorative tendencies, anti-modernism, conservatism, militarism and/or nationalism. Since the end of the 1970s such programs became less important due to political campaigns and the partial privatization of the West-German television market. So, today's television documentaries are much more affirmative. In my paper I examine a range of different factual modes of rural landscape representation from the 1960s to the 2010s.*

Key Words: representation of rural landscapes, television documentaries, West-Germany, rurban lifestyle, television

„Der NDR hält trotz dieser Vorwürfe daran fest, daß auch diese Sichtweise der Autoren, über die man sicher streiten kann, ihren legitimen Platz im Fernsehprogramm finden muß.“ Pressemitteilung von Friedrich Wilhelm Räucher, Programmdirektor Fernsehen des NDR, 1978²

1 Institut für deutsche Literatur, Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin, christian.hissnauer@hu-berlin.de. Beitrag eingereicht: 5.1.2018; Beitrag angenommen: 2.3.2018. – Der vorliegende Aufsatz basiert in Teilen auf gemeinsamen Recherchen mit Bernd Schmidt und den entsprechenden Kapiteln unseres Buches: *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus: Die Hamburger Schulen*, Konstanz 2013.

2 Zit. nach: Hißnauer/Schmidt, *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus*, 186.

Ein „liebenswertes Feuilleton“³ ist *Schützenfest in Bahnhofsnähe. Beobachtungen auf dem Dorfe* (1961) nicht geworden, obwohl Dieter Ertel und Georg Friedel nach eigenen Aussagen zunächst ausreichend Material dafür gesammelt hätten. Ironisch-bissig führt der Film vielmehr die niedersächsische Provinz mit ihrem Schützenwesen vor; als Keimzelle eines militaristischen Konservativismus. Auch in Klaus Wildenhahns *Im Norden das Meer / Im Westen der Fluß / Im Süden das Moor / Im Osten Vorurteile – Annäherung an eine norddeutsche Provinz* (1977) erscheint das ländliche Ostfriesland wenig einladend: karge Landschaft, harte Arbeit, einfache Verhältnisse und ein immerwährender Interessengegensatz. Ganz anders porträtiert Hans Walter Berg die *Gesichter Ostfrieslands* (1978). *Land und Menschen zwischen Ems und Jade* werden vor allem von ihren positiven Seiten gezeigt. Produktivität, Erfolg, touristische Wertigkeit und eine gelungene Verknüpfung von Tradition und Moderne zeichnen sein Bild dieses Landstrichs aus.

Die Darstellung von Dorf- und Landleben im Fernsehdokumentarismus und damit die Repräsentationspolitiken entsprechender Sendungen sind bisher nicht systematisch untersucht worden – ohnehin spielt das Thema bislang in der Forschung zu TV-Dokumentationen keine Rolle. So kann auch dieser Beitrag nur ein paar erste Schlaglichter werfen – auf das frühe Fernsehen der 1960er und 1970er Jahre und auf das aktuelle Programm. Zwischen Kritik und Verklärung der Provinz zeigen die genannten Produktionen zwei Pole der dokumentarischen Repräsentation ruraler Gegenden. *Im Norden das Meer* und *Schützenfest in Bahnhofsnähe* stehen dabei – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – für einen selbstbewussten, kritischen Fernsehdokumentarismus, der in den 1960er und 1970er Jahren in der Bundesrepublik noch prägend war.⁴ Die Kontroverse um Wildenhahns *Im Norden das Meer* (siehe unten) markiert allerdings auch einen fernsehgeschichtlich bedeutenden Wendepunkt: Zunehmender politischer Druck und die (damals bevorstehende) Teilprivatisierung des Rundfunks führten zu einer Umdeutung des Ausgewogenheitspostulats und in Folge dessen zu dem Verlust einer unbequemen Fernsehpublizistik; das Gefällige wurde zum Programm.⁵

Dies schlägt sich – so die Ausgangsthese dieses Beitrags – auch in den faktualen „Dorfgeschichten“ des Fernsehdokumentarismus nieder: Die Frage *Landleben: Lust oder Frust?* (2015, Regie: Tim Boehme) wird immer öfter zugunsten von *Landlust statt Landfrust* (2017, Regie: Birgit Tanner) beantwortet. Aktuelle Produktionen sollen mit ihrem impliziten Appellcharakter regelrecht *Lust aufs Land* (2017, Regie: Birgit Tanner/Cordula Stadter) und *Lust auf Dorf* (2017, Regie: Christian Pietscher) machen, denn: *Dorf macht glücklich* (2016, Regie: Christian Pietscher). Es sind, um mit Claudia Stockinger zu sprechen, Projektionen des „besseren

3 Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 23./24.9.1961, zit. nach: Kay Hoffmann, *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule*, München 1996, 192.

4 Gleichwohl gab es natürlich auch damals schon eine Vielzahl affirmativer Produktionen – wie nicht zuletzt *Gesichter Ostfrieslands* zeigt. Als ganz frühe Beispiele ließen sich nennen: ... *allerlei am Weg ich fand. Die Lüneburger Heide, wie sie nicht jeder kennt* (1954, Regie: Jürgen Roland) oder *Kleine Winterreise in den Harz. Ein Filmbericht über Norddeutschlands Skiparadies* (1955, Regie: Jürgen Roland).

5 Natürlich ist die Formulierung hier bewusst pointiert und zugespitzt – und sie fasst längerfristige, zum Teil auch widersprüchliche Entwicklungen und Tendenzen (beispielsweise Serialisierung, Boulevardisierung, Trivialisierung, Infotainisierung etc.) zusammen. Geradezu legendär ist in diesem Zusammenhang der Ausspruch des damaligen RTL-Programmchefs Ludwig Thoma zur ‚neuen‘ Programmmaxime im Dualen Rundfunk: „der Wurm muß dem Fisch schmecken und nicht dem Angler“; Peter Stolle/Hartmut Volz/Ludwig Thoma, *Der Wurm muß schmecken*. RTL-plus-Programmchef Helmut Thoma über Erfolge und Misere des Privatfernsehens, in: *Der Spiegel* 1990/42, 162–170, 165.

Dorfes“.⁶ Der „Imaginationsraum Dorf“ (Nell/Weiland)⁷ verändert sich – auch im Fernsehdokumentarismus; die Provinz wird als moderner Lebensraum (wieder-)entdeckt, (wieder) beliebt, (wieder-)belebt. Solche Dokumentationen sind weit davon entfernt, unbequem und streitbar zu sein. Ziel des Beitrages ist es vor allem, den – (wie hoffentlich deutlich wird) historisch wandelbaren – Möglichkeitsraum dokumentarischer Darstellungs- und Inszenierungsweisen von Dorf- und Landleben abzustecken. Er ist sicherlich in einigen Punkten zugespitzt, auch um (zum Teil längerfristige) Tendenzen aufzuzeigen und hervorzuheben. Gerade dafür bietet sich die – durchaus plakative – Gegenüberstellung von vergleichsweise frühen Fernsehdokumentationen und aktuellen Produktionen an.

Dokumentierende Fiktionen des ländlichen Raumes

Regional bezogene dokumentarische Sendungen über Dorf- und Landleben sind stets (nur) Imaginationen des ländlichen Raumes. Nell und Weiland sprechen mit Blick auf literarische und (spiel-)filmische Entwürfe von Ruralität von „[i]maginäre[n] Dörfern“ bzw. vom „Imaginationsraum Dorf“.⁸ Dies gilt in gleichem Maße für faktuale Repräsentationen des Ländlichen, denn auch ihnen wohnt die „grundlegende Fiktionalität dokumentarischer Darstellungen“⁹ inne. Auch sie sind daher Imaginationen. Gleichwohl sind es Vorstellungsbilder, denen ein besonderes Authentizitätsversprechen zugrunde liegt. Das unterscheidet faktuale Produktionen von fiktiven Verdichtungen. Sie sind aber genauso als mediale Konstrukte zu betrachten wie Spielfilme und fiktionale Serien.¹⁰ Wenn Dokumentationen aber in gleichem Maße ‚Fiktionen des ländlichen Raumes‘ sind – wie ich in diesem Abschnitt darzustellen versuche –, dann müssen sie analytisch auch so behandelt werden.¹¹

Nell und Weiland gehen – in Anlehnung an und Anverwandlung von Mahler¹² – davon aus, dass die „funktionalen Möglichkeiten“ bestimmter literarischer oder filmischer Dorf-bilder „typologisch zumindest in drei verschiedenen ausgerichteten, jedoch nicht notwendig voneinander geschiedenen Weisen diskursiv hergestellt werden: als Dörfer des Realen, des

6 Claudia Stockinger, Dorf in Serie? Von der *Gartenlaube* zum *Tatort*, in: Magdalena Marszalek/Werner Nell/Marc Weiland (Hg.), *Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit*, Bielefeld 2018, 37–61, 57 f.

7 Werner Nell/Marc Weiland, *Imaginationsraum Dorf*, in: Dies. (Hg.), *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*, Bielefeld 2014, 13–50.

8 Ebd., 13.

9 Christian Hißnauer, MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen, in: *MEDIENwissenschaft* 2010/1, 17–28, 20.

10 So prägte Jan Berg schon in den 1980er Jahren die Formulierung „Fiktion der Nichtfiktionalität“, vgl. Ders., *Die Fiktion der Nichtfiktionalität. Zur Abbildtheorie von Klaus Wildenhahn*, in: Stadt Duisburg/filmforum der Volkshochschule (Hg.), *Bilder aus der Wirklichkeit. Aufsätze zum dokumentarischen Film und Dokumentation 4. Duisburger Filmwoche '80*, Duisburg 1981, 47–52.

11 Siehe ausführlich dazu: Christian Hißnauer, *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*, Konstanz 2011.

12 Mahler fokussiert im Unterschied zu Nell/Weiland jedoch auf literarische Stadtbilder und differenziert zwischen „Städten des Allegorischen“, „Städten des Realen“ und „Städten des Imaginären“; Andreas Mahler, *Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*, in: Ders. (Hg.), *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg 1999, 11–36, 26–35.

Allegorischen und des Fiktiven“.¹³ Diese idealtypisch zu betrachtenden Diskursivierungsformen spielen auch im Dokumentarismus eine wichtige Rolle, auch wenn man in diesem Zusammenhang von ‚Dörfern des Realen‘, ‚Dörfern des Allegorischen‘ und ‚Dörfern des Fiktionalen‘ reden muss. Dass Dokumentarfilme oder Fernsehdokumentationen ‚Dörfer des Realen‘ zeigen, in denen „der mimetische Abbildcharakter der erzählten Lebenswelt im Mittelpunkt“¹⁴ steht, ist naheliegend und – vermeintlich – trivial. Aus dokumentarfilmtheoretischer Perspektive ist aber auch dies nur ein Effekt von Inszenierungsweisen. Nach Mecklenburg kann die „ländlich-provinzielle Bestimmtheit [...] niemals als unmittelbares Abbild einer Region oder von Provinz genommen werden, sie ist vielmehr als Spezifikation poetischer Räumlichkeit zunächst immer ein Strukturmoment des Textes“.¹⁵ Mecklenburg bezieht sich hier zwar auf literarische Texte, aber dies gilt ebenso für faktuale filmische oder televisuelle Texte. Dokumentarische Produktionen sind „kein Abbild der tatsächlichen Welt [...], sondern [erzeugen] eigene mediale bzw. filmische Realitäten“.¹⁶

Dokumentarische Dorfbilder können daher ebenso wie literarische Dorferzählungen als ‚Dörfer des Allegorischen‘ diskursiv funktionalisiert werden – auch wenn in der Regel Inszenierungsweisen dominieren, die den mimetischen Abbildcharakter des Dorflebens evozieren, um die „dokumentarisierende Lektüre“¹⁷ des filmischen Textes nicht zu unterlaufen.¹⁸ ‚Dörfer des Allegorischen‘ weisen über sich selbst hinaus, „d. h.: das Dorf bietet den Anlass und die Struktur, um etwas außerhalb seiner selbst liegendes zu symbolisieren“.¹⁹ Das Dörfliche wird dann zum Reflexionsmedium – auch im Dokumentarischen (wie die unten analysierten Beispiele zeigen).²⁰

‚Dörfer des Fiktionalen‘ hingegen stellen ihren medialen Konstruktcharakter – und damit ihre Zeichenhaftigkeit – offen aus. In leichter Abwandlung von Nell und Weiland²¹ kann man sagen, dass ‚Dörfer des Fiktionalen‘ als rein mediale Konstrukte mit ihren je spezifischen medialen Mitteln auf sich selbst und ihre mediale Gemachtheit verweisen. Ich verwende hier

13 Nell/Weiland, *Imaginationsraum*, 37.

14 Ebd.

15 Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, Königstein i. T. 1982, 31.

16 Anja Schmitt/Andreas Wagenknecht, *Trend zur Fiktionalisierung? Zum Status von Inszenierungen und Authentisierungen in nicht-fiktionalen Fernsehformaten*, in: Nicole Kallwies/Mariella Schütz (Hg.), *Mediale Ansichten. Dokumentation des 18. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Mannheim 2005, Marburg 2006*, 57–67, 57. – Margrit Tröhler verweist dabei explizit auf die Bedeutung der Narration: „Auch Dokumentarfilme erzählen und gestalten meist eine *Geschichte*, einen Erzählstoff, selbst wenn sie ihn nicht erfinden; sie organisieren diese inhaltlichen Elemente in einer *Erzählung*, in einem Textgebäude, in dem die narrativen Blöcke raum-zeitlich angeordnet sind.“ Margrit Tröhler, *Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilmen*, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11/2 (2002), 9–41, 27; Hervorhebungen im Original.

17 Roger Odin, *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, 3. Aufl., Berlin 2006, 259–275.

18 Ich beziehe mich hier *nicht* auf den vermeintlichen Abbildcharakter des dokumentarischen Bildes. Nach Odin wird im Rahmen einer dokumentarisierenden Lektüre eine als real vorausgesetzte bzw. angenommene Aussageinstanz konstruiert (vgl. Odin, *Dokumentarischer Film*). Erst dadurch wird dem Bild ein dokumentarischer Status zugesprochen (ausführlich dazu Hißnauer, *Fernsehdokumentarismus*).

19 Nell/Weiland, *Imaginationsraum*, 37.

20 Schon im Vormärz war die Dorfgeschichte ein „Medium der Selbstreflexion des sich emanzipierenden Bürgertums“ (Bettina Wild, *Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus. Mit Exkurs zur englischen Literatur*, Würzburg 2011, 36).

21 Nell/Weiland, *Imaginationsraum*, 38.

entgegen Nell und Weiland den Begriff des „Fiktionalen“, da dies meines Erachtens nicht notwendigerweise ein Aspekt des „Fiktiven“ ist. Ich beziehe mich dabei auf ein „graduelles Verständnis von Fiktionalität“,²² wie es in der film- und fernsehwissenschaftlichen Terminologie vor allem von Margrit Tröhler vertreten wird. Dieses graduelle Verständnis basiert auf einer Unterscheidung verschiedener Aspekte von „Fiktion“:²³ dem „Fiktiven“ (dem Erfundenen), dem „Fingierten“ (z. B. der expliziten Performance des Schauspielers und der Inszenierung im Spielfilm) und dem „Fiktionalen“ („den Modus der Fiktion, die textuelle und imaginäre Weltkonstruktion betreffend“²⁴). Den Begriff des „Fiktionalen“ bezieht Tröhler dabei auf „die Eigengesetzlichkeit der fiktiven Spielfilmwelt“²⁵ und die filmsprachlichen Mittel („textuelle Weltkonstruktion“).

Die von Tröhler erwähnte „imaginäre Weltkonstruktion“ umfasst fiktionalisierende mentale Prozesse bzw. Aktivitäten des Rezipienten. Dazu zählt sie die Erzeugung „möglicher Personen“ und die Schaffung einer Diegese als ein „imaginäres Universum, das in der Vorstellung der ZuschauerInnen entsteht, welche sich am Bild der natürlichen, aktuellen Welt orientiert“.²⁶ Für die Dokumentarfilm-Rezeption kann man dieses „imaginäre Universum“ mit der „putativen Realität“²⁷ gleichsetzen.²⁸ „Mögliche Personen“ stellen Konstruktionsprozesse dar, da in der Rezeption die zum Teil spärlichen Informationen über Figuren zu einem kohärenten Bild der jeweiligen Figur als Person ergänzt werden (Tröhler spricht auch im Rahmen von Dokumentarfilmen von Figuren). Dadurch entsteht quasi eine Imagination dieser Figur als ‚ganze‘ Person, die in sich konsistent und logisch handelt.²⁹

22 Tröhler, Weltenkonstellationen, 32; siehe auch: Margrit Tröhler, Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, in: *montage/av* 13/2 (2004), 149–169, 154.

23 Margrit Tröhler bezieht Fiktion zwar grundlegend auf das Erfinden von Geschichten. Insgesamt öffnet Tröhler mit ihrer Differenzierung zwischen dem Fiktiven, dem Fingierten und dem Fiktionalen aber den Blick für ein graduelles Verständnis von Fiktionalität: „Ein Film ist somit immer mehr oder weniger fiktional, enthält mehr oder weniger fiktive Elemente, ist mehr oder weniger narrativ oder ist all dies nur in bestimmten Momenten.“ (Tröhler, Weltenkonstellationen, 34). Ergänzen muss man hier, dass Filme immer auch mehr oder weniger fingiert sind. – Analog dazu geht Odin von einer „dokumentarische[n] Stufenleiter und Stufen von ‚Dokumentarität‘“ aus: „Es gibt Dokumentarfilme, die ‚dokumentarischer‘ sind als andere.“ (Odin, Dokumentarischer Film, 270).

24 Tröhler, Weltenkonstellationen, 32.

25 Tröhler, Filmische Authentizität, 156.

26 Tröhler, Weltenkonstellationen, 29 f.

27 Manfred Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, 2. Aufl., Konstanz 1999, 46.

28 Hattendorf versteht unter der „putativen Realität“ den vorfilmischen Wirklichkeitsausschnitt, wie er ohne die Anwesenheit der Kamera vermutlich als nichtfilmische Wirklichkeit stattgefunden hätte. Ausgehend von der filmischen Realität werde dabei seitens des Rezipienten eine Vermutung über die nichtfilmische Realität aufgestellt.

29 Keppler unterscheidet zwischen der Wahrnehmung *als* und der Rezeption *wie* Personen: „Menschen, mit denen wir im alltäglichen Leben zu tun haben, nehmen wir *als* Personen wahr; Menschen hingegen, denen wir beim Betrachten einer Fernsehserie begegnen, nehmen wir (zumeist) *wie* Personen wahr, wissend, daß sie keine realen Personen, sondern Figuren einer fiktiven Handlung sind. Die Helden einer Fernsehserie sind allgemeinverständliche *Zeichen* von Personen oder Personentypen, jedoch keine wirklichen Personen; wirkliche Personen hingegen sind je besondere *Individuen*, ohne jedoch Zeichen ihrer Fähigkeiten und Eigenheiten zu sein.“ Angela Keppler, Person und Figur. Identifikationsangebote in Fernsehserien, in: *montage/av* 4/2 (1995), 85–99, 85, Hervorhebungen im Original. Im Dokumentarischen wird in der Rezeption jedoch von den filmischen Zeichen auf die putative Wirklichkeit geschlossen. Daher lässt sich argumentieren, dass doku-

Da auch im Dokumentarismus eine „textuelle Weltkonstruktion“ stattfindet, können – das sollte hier deutlich geworden sein – die medialen Mittel entsprechend reflexiv genutzt werden, je essayistischer eine Produktion oder zumindest eine Sequenz ist, umso stärker. Da das Ausgangsmaterial aber nicht fiktiv – erfunden – ist, verweisen solche Produktionen bzw. Sequenzen auf die Fiktionalität faktualer Sendungen; folglich ist von ‚Dörfern des Fiktionalen‘ zu sprechen.

Ein „Höhepunkt spöttischer Entlarvung“: Beobachtungen bei einem *Schützenfest in Bahnhofsnähe*

„Schießsport ist nötig, schon um solchen Figuren wie Ertel und Friedel gelegentlich eine ordentliche Ladung Schrot in den Arsch zu schießen.“
Zuschauerzuschrift an den Süddeutschen Rundfunk (SDR), 1961³⁰

Marschierende Gänse statt Festumzug; die Schützenbruderschaft aus Kreiensen wird nicht besonders begeistert gewesen sein, als sie 1961 *Schützenfest in Bahnhofsnähe. Beobachtungen auf dem Dorfe* von Dieter Ertel und Georg Friedel gesehen hat. Hinter diesem unscheinbaren Titel verbirgt sich ein Film, den *Der Spiegel* 1990 rückblickend als einen „Höhepunkt spöttischer Entlarvung“³¹ der sogenannten „Stuttgarter Schule“ des Fernsehdokumentarismus³² bezeichnet.³³ „Der Film markiert einen ersten Wendepunkt. Die Montage aus Bild und Kommentar allein reicht nicht aus. Die Realsatire, die aus Originalstatements spricht, wird packender als die ironische Distanz eines Sprechers aus dem Off.“³⁴

mentarische Figuren dann auch *als* Personen – sozusagen als putative Personen – wahrgenommen (bzw. als solche konstruiert) werden.

- 30 Zit. nach: Hoffmann, *Zeichen der Zeit*, 197. Die Zuschauerpost zeigt, dass der Shitstorm keine Erfindung des Internetzeitalters ist: „Es ist eine Schande für Deutschland, daß es verantwortungslose Schnüffler und Vaterlandverräter im Deutschen Fernsehen gibt [...], denen es gestattet ist, die Schützenvereine und Schützengesellschaften und auch noch andere vaterländische Vereine in der schamlosesten und zweideutigsten Weise über ihr Tun auszufragen.“ (Zit. nach: Hoffmann, *Zeichen der Zeit*, 197 f.).
- 31 Guter Anfang. Das Fernsehen entdeckt seine Vergangenheit: Die Dritten berichten über die legendäre Stuttgarter Schule, in der der kritische Dokumentarfilm laufen lernte, in: *Der Spiegel* 1990/46, 312–319, 316.
- 32 Zur Geschichte der Stuttgarter Schule siehe Hoffmann, *Zeichen der Zeit*.
- 33 Auch mit Hinblick auf das Fernsehspiel wurde seit Mitte der 1950er Jahre von einer „Stuttgarter Schule“ oder einem „Stuttgarter Stil“ gesprochen (vgl. Knut Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951–1977*, Stuttgart 1980, 206–208). Diese/r hat jedoch – im Gegensatz zur zweiten Hamburger Schule – nichts mit der Stuttgarter Schule des Fernsehdokumentarismus gemein. Zu den sogenannten „Hamburger Schulen“ siehe Hißnauer/Schmidt, *Wegmarken*.
- 34 Guter Anfang, 316. Die früheren Filme der Reihe *Zeichen der Zeit* (1957–1973) waren noch deutlich stärker vom Voiceover-Kommentar bestimmt (siehe z. B. noch den ebenfalls von Dieter Ertel stammenden Beitrag *Tortur de France*, 1960). Auch *Schützenfest in Bahnhofsnähe* wird in der Literatur oftmals fälschlicherweise dieser als Aushängeschild des SDR wahrgenommenen Reihe zugeordnet. – In den 1960er Jahren nehmen Sequenzen zu, in denen der O-Ton der Protagonisten quasi ‚für sich selbst spricht‘; so wie sich die angetrunkenen Schützen in Ertels Film selbst ‚um Kopf und Kragen‘ reden. Das vielleicht bekannteste Beispiel für diesen realsatirischen Zugang ist Roman Brodmanns Beitrag *Die Misswahl. Beobachtungen bei einer Schönheitskonkurrenz* (1966). Die Protagonisten und Protagonistinnen werden regelrecht vorgeführt: „In den sechziger Jahren war es zum Kenn-

Die Stuttgarter Schule steht insbesondere für einen zeitkritischen Ansatz im frühen Fernsehdokumentarismus. Markenzeichen ist vor allem der ironisch-spöttische Ton ihrer Produktionen. Aber auch in Montage und Bildgestaltung ist immer wieder der Drang zum ironisch-satirischen Ausdruck erkennbar; so z. B. wenn die Kamera die im Bildhintergrund laufenden – redensartlich „dummen“ – Gänse fokussiert statt der im Vordergrund marschierenden Schützenbruderschaft. Die Stuttgarter Schule gilt daher als eine „Enklave des kritischen TV-Journalismus im restaurativen Mief der geschichtsvergessenen fünfziger und frühen sechziger Jahre“³⁵ wie auch Ertel rückblickend deutlich macht:

„Diese Filme, die wir gemacht haben, haben ja doch nichts deutlicher gezeigt, als die restaurativen und teilweise sogar reaktionären Tendenzen der 50er Jahre, die den damals Jungen eben zum Halse heraushingen, die sie provozierten und die mit dazu führten, daß es die Studentenrevolte überhaupt geben konnte.“³⁶

Für Ertel muss „eine eigenständige Fernseh-Zeitkritik [...] mit dem Rohstoff der Realität arbeiten“³⁷ wobei er „Kritik“ als „eine wertsetzende Interpretation“ versteht, „eine geistige Leistung, die zwar an den Phänomenen ansetzt, über die bare Erläuterung der Wirklichkeit aber weit hinausgeht“³⁸. Viele seiner Produktionen – und andere Filme der Stuttgarter Schule (beispielsweise von Roman Brodmann) – tragen daher den Untertitel *Beobachtungen* [...], „um den Anspruch auf Objektivität und Vollständigkeit von vornherein abzuweisen“³⁹.

Ertel und Friedel operieren in *Schützenfest in Bahnhofsnähe* mit der Opposition „[g]eschlossene und offene Provinz“⁴⁰, die als dramaturgische Klammer verwendet – also zu Beginn und am Ende aufgerufen – wird. Kreiensen erscheint so in einem Spannungsverhältnis aus Verkehrsknotenpunkt im internationalen Bahnfernverkehr und selbstbezogenem, provinziellem Traditionalismus. Die Öffnung der Provinz ist hier eine allgegenwärtige – aber

zeichen des Dokumentarfilms geworden, Menschen ‚eine Sprache zu geben‘, die sonst nicht im Rampenlicht von Film und Fernsehen standen. Die Art, wie Ertel und Friedel den Schützen eine Artikulationsmöglichkeit boten, zeigt den krassen Gegensatz zwischen ihnen und den Autoren, die sich mit den Protagonisten ihrer Filme solidarisch erklären. Die beiden Stuttgarter Dokumentaristen benutzen Interviewaussagen als dramaturgisches Mittel für ihre kritische Stellungnahme.“ Jürgen K. Müller, *Zeichen der Zeit – eine Retrospektive. Renaissance einer Fernseh-Dokumentationsreihe*, in: Peter Zimmermann (Hg.), *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*, München 1992, 107–136, 116.

35 Guter Anfang, 312. Anfang der 1960er Jahre veränderte sich das bundesdeutsche Fernsehen. Es gewann als Massenmedium Selbstbewusstsein, was sich zunehmend auch in einem politischen Journalismus niederschlug (siehe z. B. die Magazine *Anno/Report*, seit 1960, oder *Panorama*, seit 1961).

36 Dieter Ertel in: Rüdiger Steinmetz/Helfried Spitra (Hg.), *Dokumentarfilm als „Zeichen der Zeit“*. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen, München 1989, 26.

37 Dieter Ertel, *Zeitkritik im Fernsehen*, in: *Jahrbuch der christlichen Rundfunkarbeit* 2 (1959), 103–111, 104.

38 Ebd., 106.

39 Dieter Ertel, *Anfänge eines sozialkritischen Dokumentarfilms im Fernsehen der fünfziger und sechziger Jahre*, in: Heinz B. Heller/Peter Zimmermann (Hg.), *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*, Marburg 1990, 49–55, 49.

40 Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, 45. „Während im ersten Fall [...] Provinz *für* Welt [steht], steht sie im zweiten *in* ihr: nicht als Weltsymbol, sondern als Weltausschnitt. Diese Möglichkeit kommt einer realistischen Darstellung der äußeren Wirklichkeit näher als die erste, denn sie besagt, daß das Erzählen über Provinz hinausgreift und sie dadurch auf ihr gesellschaftliches Jenseits hin öffnet, in ihren realen Verflechtungen mit der übrigen Welt zeigt.“ Ebd., 48 f.; Hervorhebungen im Original.

nicht genutzte – Möglichkeit (zu Beginn fahren Züge durch fast jede der menschenleeren Dorfansichten).⁴¹ Die Fernzüge halten zwar in Kreiensen, aber weder steigt jemand aus noch steigt jemand ein.⁴² Der Ort bleibt „auf der transeuropäischen Strecke“ (Min. 2) – die Welt zieht vorbei;⁴³ Provinzialität als ‚selbstverschuldete Unmündigkeit‘. So wie Simmel den Fremden als den „potentiell Wandernde[n]“ beschreibt, „der heute kommt und morgen bleibt“,⁴⁴ so erscheint Provinz hier als das potenziell Vernetzte, das sich heute nicht öffnet und sich morgen selbst genügt. Hat der Fremde, „obgleich er nicht weitergezogen, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden“,⁴⁵ so hat die Provinz, obgleich sie sich öffnen könnte, das Verharren in Stillstand und Unbeweglichkeit nicht ganz überwunden. Kreiensen kreist um sich selbst und bleibt ein (ab)geschlossenes Dorf.

Was Ertel und Friedel so schon mit wenigen Bildern und ein paar Zeilen Kommentartext andeuten, führen sie dann am Beispiel des titelgebenden Schützenfests aus. Deutlich wird daran auch Ertels Verständnis von Zeitkritik, bei der es nicht um „auf einzelne Affären bezogene tagespolitische Auseinandersetzungen“ geht, sondern um Zustände, „die über längere Zeiträume wirksam sind“, und darum, anhand einzelner Themen „deren Symptomatik für gesellschaftliche Zustände sichtbar zu machen“. ⁴⁶ Und so erscheint auch hier das Schützenwesen vor allem als Symptom einer restaurativen Geisteshaltung. Nicht von ungefähr wird gleich zu Beginn auf die „erlesenen Scheußlichkeiten“ (Min. 2) repräsentativer Gründerzeitbauten verwiesen sowie auf Bismarck- und Wilhelm-Straße; das Kaiserreich als überkommener historischer Fluchtpunkt. Hier wird das „Heiligtum“ einer Tradition hochgehalten, die keiner der befragten – sehr bierseligen – Schützen ansatzweise erklären⁴⁷ oder auch nur überzeugend benennen könnte.⁴⁸ Beschworen werden dafür Kameradschaft, gesunder Geist, Disziplin – und das Vaterland. Politik fasse hingegen keinen Fuß in den Bruderschaften, aber „geben nicht die Ideale, zu denen man sich hier bekennt, auch einen gewissen Standort an?“ fragt dazu der Kommentar (Min. 28). Es sind militaristische Untertöne eines national-konservativen Gemeinschaftsgeistes, bei dem man sich entscheiden müsse, ob man dessen

41 Der Ort wirkt in der Inszenierung von den Bahnstrecken regelrecht eingekreist.

42 Hier ist von einer bewussten Inszenierung auszugehen, da ein solcher Verkehrsknotenpunkt nur Sinn macht, um Aus-, Um- und Zustiege zu ermöglichen. Dies wird aber nicht gezeigt.

43 Die Züge bewegen sich, während das Dorf still zu stehen scheint. Unterstützt wird dieser Eindruck von der starren, unbeweglichen Kameraführung, die auf Schwenks oder Zooms in dieser Sequenz weitestgehend verzichtet.

44 Georg Simmel, Exkurs über den Fremden, in: Friedrich Heckmann/Friedhelm Kröll (Hg.), Einführung in die Geschichte der Soziologie, Stuttgart 1984 [Original 1908], 128–133, 128.

45 Ebd.

46 Egon Netenjakob, Schöner Zwang zur Wirklichkeit. Die zeitkritische Sendereihe „Zeichen der Zeit“ und Dieter Ertel [1968], in: Steinmetz/Spitra (Hg.), Dokumentarfilm, 135–139, 137.

47 Es entsteht der Eindruck, dass es hier um ein Bewahren um des Bewahrens willen geht, auch wenn man gar nicht benennen kann, was man denn bewahren will. Zumindest implizit wird in diesem unreflektierten Traditionsbewusstsein eine antimoderne Haltung deutlich, die jeglicher Veränderung im besten Fall kritisch, wenn nicht gar ablehnend gegenübersteht.

48 Das auf einen realsatirischen Effekt abzielende Befragen ange- und betrunkenener Schützen wurde in der zeitgenössischen Kritik nicht unbedingt positiv aufgenommen: „Wer sich aber meuchlerisch auf die Lauer legt und wartet, bis genügend ‚Zielwasser‘ den Bodensatz des deutschen Wesens nach oben geschwemmt hat, der sollte, selbst als TV-Zeitkritiker, nicht bierernst werden und ‚Standorte‘ oder innenpolitische Gefahrenherde aufzeigen wollen. Beduselte Dorfschützen sind, teleobjektiv betrachtet, komisch. Weiter nichts.“ (Martin Morlock, Traddession, in: Der Spiegel 1961/41, 91).

„Begriffswelt beklemmend oder liebenswürdig-antiquiert finden will“ (Min. 30). In diesem Moment schneidet Ertel um (bisher sah man noch Aufnahmen des Schützenumzuges) und es werden wieder die Straßenschilder vom Anfang des Filmes gezeigt – mit einer vielsagenden Variation: In die Montagesequenz ist auch eine Einstellung eingefügt, in der der Schriftzug „Wiederkehr“ (in Fraktur) zu lesen ist (dabei handelt es sich offenbar ebenfalls um ein Straßenschild). Die Schnittsequenz – und insbesondere dieses Bild – kommentiert damit nicht nur die vorgefundene Geisteshaltung als restaurativ, sondern verweist zugleich auf die mediale Konstruktion der Darstellung; ein kurzer Moment, in dem Kreiensen als ein ‚Dorf des Fiktionalen‘ diskursiviert wird.⁴⁹

Kreiensen wird schon zu Beginn als „deutsche Provinz in jedem Sinne des Wortes“ vorgestellt; die Rede ist vom „biederem Bürgersinn“,⁵⁰ von der Tierliebe, den „malerischen Winkel[n]“ und der „Idyllik“ (Min. 2 f.). Diese Idyllik sei von „fremden Elemente[n]“ beeinträchtigt – den Zügen; heißt es ironisierend im Kommentar. Auch damit wird nochmal das Spannungsverhältnis offene versus geschlossene Provinz aufgerufen. Dass der Film auf eine Verallgemeinerung abzielt, wird deutlich, wenn im Kommentar die Frage aufgeworfen wird, „ob es in der deutschen Provinz etwas zu versäumen gibt“ (Min. 2). Kreiensen wird hier also als ein Beispiel funktionalisiert, das über sich selbst hinausweisen soll, diskursiviert als ein ‚Dorf des Allegorischen‘. Dies wird vor allem am Ende explizit betont:

„Die traditionsbewussten Schützen könnten uns gleichgültig sein, wenn sie nur in Kreiensen marschierten. Aber allein im Lande Niedersachsen gibt es 1800 Schützenvereine mit etwa hundertzehntausend Mitgliedern, und wer einen von ihnen kennt, kennt die meisten.“ (Min. 29)

Die Kreienser Schützen seien dabei entschuldigt, „wenn sie auf gewisse Fragen immer nur Bahnhof verstehen“ (Min. 30).

Es wird kein Zufall sein, dass Peter Nestler in seinem ebenfalls für den SDR produzierten Film *Ödenwaldstetten* (1964) auch Schützen zeigt – als einziges Beispiel für die Aktivitäten des örtlichen Sportvereins (im Fokus der Produktion steht der Strukturwandel des Dorfes). Leider könne man die Jugend nicht mehr so zum Schießen heranbringen, berichtet ein Vereinsmitglied, aber durch eine Führung der Älteren sei die Jugend wieder „bereit mitzumachen“ (Min. 29). Explizit stellt Nestler durch die folgende Sequenz einen Bezug zum Holocaust und zur verdrängten Schuld der Einwohner und Einwohnerinnen des kleinen Dorfes auf der Schwäbischen Alb sowie der angrenzenden Orte Münzingen und Buttenhausen her: Die Christen von Buttenhausen hätten sich gut vertragen mit „den Juden“ wird in einem O-Ton hervorgehoben, nachdem man erfahren hat, dass alle Juden des Dorfes in der NS-Zeit ermordet wurden (Min. 30). Dass die Jugend bei entsprechender Führung bereit sei mitzumachen, klingt noch nach, wenn es dann heißt, man habe im Dritten Reich

49 Vergleichbare – und zum Teil deutlich ironischere – Kommentierungen durch den Schnitt finden sich beispielsweise auch in Roman Brodmanns *Der Polizeistaatsbesuch. Beobachtungen unter deutschen Gastgebern* (1967). Brodmann zeigt dabei auch, wie der Tonschnitt kommentierend eingesetzt werden kann. So wird der Knall von Salutschüssen dem Händeschütteln bei der Begrüßung des Schahs von Persien unterlegt (jeder Handschlag ein Schuss).

50 An der Fassade der Sparkasse – in einem pittoresken Fachwerkhaus untergebracht – steht der „kernige Spruch“ zu lesen: „Arbeit, Fleiß und Sparsamkeit schaffen Werte allezeit!“ (Min. 3).

„nichts sagen dürfen“ (Min. 30).⁵¹ Nestler stellt damit das Schützenwesen in einen direkten Bezug zu den Mitläufern des Nazi-Regimes. Ödenwaldstetten wird dabei als ein regelrecht erinnerungsloser Ort dargestellt, der sich seiner Geschichte nicht stellen will: „Die ganzen Sachen von früher und den Krieg, das hat man fast alles vergessen [...], was hinter einem ist, ist gemäht.“ (Min. 36 f.) – *Ödenwaldstetten* und *Schützenfest in Bahnhofsnähe* sind so auch Beispiele für die zunehmende Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, ihren Folgen, ihrer mangelnden Aufarbeitung und ihrer Verdrängung im bundesdeutschen Fernsehen – nicht nur in Geschichtsdokumentationen, historischen Fernsehfilmen oder Dokumentarspielen.⁵² Geschichtsvergessen war die Stuttgarter Schule beileibe nicht.

Grenzziehungen auf der Höhe der „Rotfunkkampagne“: Von Miesmachern, Wiedergutmachungsfilmen und Ausgewogenheitsdiktaten

„Wie aber in diesem Film alles gesagt, gezeichnet und gezeigt wurde, das ist schon diabolisch und zeugt von einem sonderbaren Haß des Filme- und Miesmachers Wildenhahn gegen unser bescheidenes Stückchen Heimat. Wir wollen hoffen, dass er sich niemals wieder in Ostfriesland sehen läßt.“

Jakobus Bronsema, Baas des Ostfriesenvereins Köln⁵³

Was haben Panflöten-Klänge mit Ostfriesland zu tun? Diese Frage drängt sich geradezu auf, wenn man den sogenannten „Wiedergutmachungsfilm“ *Gesichter Ostfrieslands. Land und Menschen zwischen Ems und Jade* (1978, Regie: Hans Walter Berg) sieht. Der weitgereiste Hans Walter Berg, der eigentlich für seine Auslandsberichterstattung (*Gesichter Asiens*, 1953–1986) bekannt war, singt hier ein Loblied auf seine Heimat.

Berg ist eine der prägenden Stimmen des frühen Fernsehens – ein früher Fernsehstar. Der NDR wollte, so kann man annehmen, mit der Verpflichtung Bergs für diese Auftragsproduktion signalisieren, dass hier ein weltmännischer Blick auf die deutsche Provinz geworfen wird – kein engstirniger, verurteilender. Aber warum scheint dies dem NDR so wichtig gewesen zu sein? Dahinter verbirgt sich ein vermutlich einmaliger Fall in der bundesdeutschen Fernsehgeschichte: *Gesichter Ostfrieslands* wurde als ‚Entschädigung‘ für Klaus Wildenhahns ein Jahr zuvor gesendeten poetischen Dokumentarfilm *Im Norden das Meer / Im Westen der Fluß / Im Süden das Moor / Im Osten Vorurteile – Annäherung an eine norddeutsche Provinz* gezeigt. Die Produktion war von vielen – allerdings erst nach ihrer Ausstrahlung im

51 Neben dem ‚klassischen‘ „Wir haben doch von Nichts gewusst“ das zweite typische Entschuldungs- bzw. Entlastungsargument.

52 Als eine der ersten Produktionen muss hier Peter Schier-Gribowskys immer noch beeindruckende Dokumentation ... *als wär's ein Stück von Dir* (1959) gelten (vgl. dazu Hißnauer/Schmidt, Wegmarken, 86–92). Für das Fernsehspiel sind z. B. Egon Monks *Anfrage* (1962) oder Rolf Hädrichs *Mord in Frankfurt* (1968) zu nennen.

53 In einem Leserbrief an den Ostfriesischen Kurier vom 2.1.1978.

ARD-Programm – als Affront wahrgenommen worden, als „übelste Verhöhnepipelung der Ostfriesen“.⁵⁴ Ein Beispiel von vielen:

„Die CDU des Kreises Aurich hat mit Empörung diesen miesen Fernsehfilm über Ostfriesland zur Kenntnis nehmen müssen. Die Verantwortlichen beim NDR werden eine plausible Antwort finden müssen, weshalb den Bürgern unseres Landes eine derart unwahre und vergiftende Darstellung über ein über Jahrhunderte geprägtes Kulturgebiet vorgesetzt wurde.“⁵⁵

Was aber brachte die Ostfriesen derart gegen diesen – zunächst ohne Proteste in den regionalen Dritten Programmen gezeigten – Film auf? Und welche (Vorstellungs-)Bilder setzte Berg dem entgegen?

Wildenhahn begreift seine Produktion *Im Norden das Meer / Im Westen der Fluß / Im Süden das Moor / Im Osten Vorurteile – Annäherung an eine norddeutsche Provinz* als „poetischen Film“:

„Je mehr der Bearbeiter, der Filmmacher des Materials sich bemächtigt, um es umzuformen, auszulegen, mit Zusätzen zu versehen (Kommentar, Musik, grafische Titel), umso stärker wird dies seiner dokumentarischen Herkunft entfremdet. [...] Das Material ist im poetischen Film noch nahe seinem dokumentarischen Ursprung, aber bereits in bewußt subjektiver Form aufgegriffen, um den Beginn einer Legende auszuformulieren.“⁵⁶

Für Wildenhahn, der vor allem als Hauptvertreter des – extrem puristischen – Direct Cinema in der Bundesrepublik Deutschland bekannt ist, ist *Im Norden das Meer* ein ungewöhnlicher Film.⁵⁷

Die CDU-Landtagsabgeordnete Luise Schapp verortete *Im Norden das Meer* in einer „Reihe radikal-linker Indoktrinationsfilme“.⁵⁸ Die Kritik an *Im Norden das Meer* machte sich vor allem daran fest, dass Ostfriesland dort als „elendes Arbeits- und Armenhaus“⁵⁹ dargestellt werde. Die Industrie- und Handelskammer zu Osnabrück fürchtete gar aufgrund der „extrem negativen Schilderung der Lebensverhältnisse und der wirtschaftlichen Situation regional- und strukturpolitisch schädliche Wirkungen“.⁶⁰ Auch den Tourismus sah man bedroht. So schrieb der Vorsitzende des Fremdenverkehrsverbands Nordsee-Niedersachsen-Bremen-Oldenburg, Christian Sibbersen, in einem Brief an den NDR von einem unübersehbaren, wahrscheinlich irreparablen Schaden für den Tourismus und einem „zweifellos

54 Ostfriesischer Kurier vom 2.1.1978.

55 Offizielle Stellungnahme, abgedruckt im Ostfriesischen Kurier vom 4.1.1978.

56 Klaus Wildenhahn, *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*, erw. Neuaufl., Frankfurt a. M. 1975, 120. – Der poetische Film ist für Wildenhahn ein „essayistisches Produkt“, der einer „verfremdenden handwerklichen Bearbeitung“ unterworfen sei (ebd., 121 f.). – Wildenhahns dokumentarfilmtheoretische Positionen wurden immer weitaus dogmatischer wahrgenommen als sie – und seine Filme – waren (siehe dazu insbesondere Hißnauer/Schmidt, *Wegmarken*, 172–178 und 196–209).

57 Ausführlich zu Wildenhahn siehe Hißnauer/Schmidt, *Wegmarken*.

58 Ostfriesischer Kurier vom 4.1.1978.

59 Brief der Ostfriesischen Landschaft an den Vorsitzenden der ARD, abgedruckt im Ostfriesischen Kurier vom 6.1.1978.

60 Ostfriesischer Kurier vom 6.1.1978.

schweren Rückschlag“ für „jahrzehntelange Bemühungen, Ostfriesland als Kur- und Erholungslandschaft bekanntzumachen“.⁶¹ Als Skandal wurde auch angesehen, dass Wildenhahn eine Vielzahl ehemaliger Moorlager, also Konzentrations- und Arbeitslager, im Voiceover erwähnt, die aber, so die Kritik, nicht in Ostfriesland lägen:

- „Annäherung von Süden:
– Straflager und KZ Börgermoor
– KZ Aschendorfermoor
– KZ Brual-Rhede
– KZ Walchum
– KZ Neusustrum
– KZ Oberlangen
– KZ Esterwegen.“ (Min. 6 f.)⁶²

Wildenhahn rechtfertigte dies wie folgt:

„Sicher lagen die ehemaligen Straflager und KZ nicht in Ostfriesland, sondern nur wenige Kilometer entfernt, auf dem Wege der ‚Annäherung‘ vom Süden her, im Emsland. Es war auch nicht die Absicht der Autoren, die Schuld an den Moorlagern vor die Tür der Ostfriesen zu legen. Es sollte auf historische Narben verwiesen werden. Es sollten Erinnerungen miteinbezogen werden, die zum Moor und zu unserer Vergangenheit gehören; und es sollte für wenige Minuten der Opfer gedacht werden, die zur Zeit des Nationalsozialismus auch in Ostfriesland und auch von Ostfriesen gebracht wurden.“⁶³

Eine immerhin fünfminütige Sequenz, die etwas außerhalb des eigentlichen argumentativen Aufbaus (siehe unten) verortet ist; ein Exkurs zwar, aber ein sehr präsender.⁶⁴ Über ein Erinnern geht die Sequenz aber kaum hinaus. Hier wird weder – wie in *Schützenfest in Bahnhofsnähe* – auf eine provinzielle Geisteshaltung abgehoben noch – wie in *Ödenwaldstetten* – auf die Mitläufer im sogenannten „Dritten Reich“. Allerdings thematisiert Wildenhahn, indem er auf *Die Moorsoldaten* (so der Titel eines im Konzentrationslager Börgermoor 1933 geschriebenen Liedes von KZ-Häftlingen) eingeht, vor allem die Arbeitsbedingungen in der Lagerhaft (und erinnert damit auch daran, dass viele Linke, Gewerkschaftler – und somit auch Arbeiter – zu den ersten Opfern des NS-Regimes zählten). Damit findet er über die Zwangsarbeit und die Ausbeutung der Insassen und Insassinnen einen Bezugspunkt zum Hauptthema des Films.⁶⁵

61 Ostfriesischer Kurier vom 26.1.1978.

62 Die genannten KZs zählen zu den 15 sogenannten „Emslandlagern“.

63 Ostfriesischer Kurier vom 19.1.1978.

64 Zugleich erinnert Wildenhahn damit daran, wie allgegenwärtig, wie präsent das Lagersystem der Nazis war; und das bereits ab 1933.

65 Zudem sieht man eine Veranstaltung der Gewerkschaftsjugend in der Gedenkstätte Esterwegen (eine der Teilnehmerinnen wird später ausführlicher vorgestellt). Wildenhahn zeigt damit linke Erinnerungsarbeit gegen das Vergessen und Verdrängen – und gegen eine Geschichtspolitik, die vor allem den aristokratischen, konservativen und klerikalen Widerstand fokussierte (wie es z. B. oft dem ZDF-Dokumentarspiel vorgeworfen wurde; vgl. Hickethier, Fernsehspiel, 285).

Wildenhahn fokussiert in seinem Film die Situation der Arbeiterinnen und Arbeiter und stellt sie als Ausdruck eines systemimmanenten gesellschaftlichen Konflikts, eines grundlegenden Interessengegensatzes, dar. Für *Im Norden das Meer* verwendet er dabei einen klaren argumentativen Aufbau:⁶⁶ Problemaufriss – Erkenntnis – Maßnahmen/Lösungen.⁶⁷ Damit zielt der Film auf die Veränderung bestehender Verhältnisse. ‚Schöne‘ Bilder oder idyllische Landschaftsaufnahmen interessieren ihn dabei nicht; Wildenhahn zeigt vor allem Tristesse: „Durch geschickte Kameraführung wurde selbst das Weiße grau, Aufnahmen im Nebel, in der Dämmerung und bei Nacht.“⁶⁸ – Dazu Wildenhahn:

„Es war durchaus beabsichtigt, einen anderen Aspekt als den touristischen herauszustellen. Die Autoren gingen davon aus, daß das Reiseland Ostfriesland bekannt und beliebt ist und fortlaufend Material zu diesem Thema veröffentlicht wird. Es erschien uns im Gegenteil notwendig, einmal eine andere Seite an Beispielen aufzuzeigen. Eine Seite ostfriesischen Lebens, die den großen Teil der Bevölkerung betrifft, nämlich Hintergrund, Geschichte und Lebensbedingungen der ostfriesischen Arbeiterschaft.“⁶⁹

Die heftigen Reaktionen auf die Ausstrahlung des Films zeigen, dass eine Thematisierung kritischer Aspekte – insbesondere natürlich der NS-Vergangenheit – von vielen als unangemessen für die mediale Repräsentation einer Region erachtet wurde. Vermisst wurde das Positive – das Idyll. Erwartet wurden vom Fernsehen offenbar vor allem affirmative Berichte, die die Schönheit, Liebenswürdigkeit und Leistungsfähigkeit eines Landstriches präsentieren.

Gesichter Ostfriesland bot der ‚geschundenen‘ ostfriesischen Seele genau das: das Idyll als Wiedergutmachung. Und so berichtete der *Ostfriesische Kurier*⁷⁰ unter der vielsagenden Überschrift „Ostfriesland, wie es ist [...]“ von einem „Weihnachtsgeschenk“ Hans Walter Bergs und einer „fast uneingeschränkten Liebeserklärung“ an die Region. Man sah „treffend den ostfriesischen Volkssport, das Klootschießen und das Boßeln“ dargestellt, war glücklich über die Anmerkung, dass „in Wiesmoor eine [sic!] der größten Topfblumenfabrikanten Europas [...] ansässig sind [sic!]“ – und hob voller Wertschätzung hervor, dass das „Geschichtsbewußtsein der Ostfriesen“ erwähnt wurde. Das Emden VW-Werk schließlich währte man „sozialkritisch betrachtet [...], aber ‚andersrum“: „Angehoben, wird im Film positiv vermerkt, habe VW jedenfalls das Lohnniveau in diesem nordwestdeutschen Randgebiet.“ Was daran „sozialkritisch“ sein soll, bleibt allerdings der Phantasie des Rezensenten überlassen... Zumal der Film ebenfalls die neuen Berufsperspektiven preist, die mit dem VW-Werk in die Provinz gekommen seien:

66 Arbeit ist das zentrale Thema von Wildenhahn (siehe z. B. *In der Fremde*, 1968; *Die Liebe zum Land*, 1975; *Emden geht nach USA*, 1976/77; *Rheinhausen. Herbst '88*, 1988; *Der König geht. Schloss Dresden, Sommer '90*, 1990). Selbst in seinen Künstlerporträts steht der Aspekt „Kunst (er-)arbeiten“ im Mittelpunkt (z. B. *Bayreuther Proben*, 1966; *Eine Woche Avantgarde für Sizilien*, 1966; *Smith, James O. – Organist, USA*, 1966; *John Cage*, 1966; 498, *Third Avenue*, 1968; *Was tun Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal?*, 1983).

67 Wildenhahn sieht den Dokumentarfilmer als politischen Autor: „Dem dokumentarischen Film ist eine propagandistische Wirkung zu eigen: sie ergibt sich aus der Veröffentlichung von gegenwärtigen Zuständen, die in sich die Tendenz auf eine besser zu machende Zukunft bergen.“ (Wildenhahn, *Lesestunden*, 197).

68 Ostfriesischer Kurier vom 2.1.1978.

69 Ostfriesischer Kurier vom 19.1.1978.

70 Ostfriesischer Kurier vom 27.12.1978.

„Zudem hat das VW-Werk hier bislang weitgehend unbekannte, neue Arbeitsmöglichkeiten geschaffen [im Bild zu sehen sind Wachmänner am Werkstor; Anmerkung C.H.] und damit eine Freiheit der Berufswahl, die die früher einseitige, ohnmächtige Abhängigkeit der Arbeiter von der Landwirtschaft lockert und ihnen Alternativen eröffnet. Das stärkt auch denen, die Landarbeiter bleiben, den Rücken gegenüber unsozialen Grundbesitzern und bringt einen fortschrittlichen Umschichtungsprozess der konservativen ostfriesischen Gesellschaft in Gang.“ (Min 12 f.)

Berg zeigt das Idyll, lässt einen Heimatdichter zu Worte kommen und betont immer wieder die produktiven (Wirtschafts-)Kräfte sowie die historischen Leistungen Ostfrieslands. Es ist eine Liebeserklärung an diese norddeutsche Provinz:

„Für mich war die Rückkehr in meine friesisch-ostfriesische Heimat nach vielen Jahren im Ausland – das für die Ostfriesen bereits in Oldenburg beginnt, für mich aber im Fernen Osten lag – ein bewegendes Erlebnis. Ich habe meine alte Heimat nicht nur wieder entdeckt, sondern auch wieder lieben gelernt.“ (Min. 43)

Gesichter Ostfrieslands ist ein Kaleidoskop an Episoden, dramaturgisch lose geklammert durch den Lauf eines Jahres. Immer wieder wird in farbigen Bildern – Wildenhahns Film ist in Schwarz-Weiß⁷¹ – die Schönheit der Region herausgestellt, oft mit vermeintlich kitschigen Panflötenklängen unterlegt: ein Werbefilm ohne kritische Untertöne (auch wenn die wirtschaftlichen Probleme Ostfrieslands erwähnt werden).⁷² Auffällig ist, dass – anders als bei Wildenhahn – die Menschen Ostfrieslands kaum zu Wort kommen, obwohl dies Ende der 1970er Jahre (anders als noch Anfang/Mitte der 1960er Jahre) technisch kein Problem mehr darstellte.⁷³ Dominant ist Bergs Voiceover-Kommentar, in dem er Informationen und Eindrücke vermittelt; ein Feature alter Prägung.⁷⁴ Beide Filme thematisieren – mit unterschiedlichem Blickwinkel – die Modernisierung der Provinz; alte und neue Industrien und deren Einfluss auf Land und Leben. Das traditionell bäuerliche Leben spielt demgegenüber nur noch eine geringe Rolle; bei Wildenhahn noch eher als Rückblick auf die harten Arbeits-

71 Obwohl in der Bundesrepublik das Farbfernsehen bereits 1967 eingeführt wurde, war es bis weit in die 1970er Jahre hinein nicht unüblich, dass Sendungen noch in Schwarz-Weiß produziert wurden. Das bekannteste Beispiel dafür ist vermutlich die erste große Krimiserie im Abendprogramm des ZDF: *Der Kommissar* (1969–1976). Welche technischen, ästhetischen und/oder finanziellen Gründe dafür im Einzelfall ausschlaggebend waren, ist bisher nicht untersucht worden.

72 Die Panflötenklänge sind dabei nicht in ironisierender Funktion zu sehen, die den Kitsch aus- und bloßstellen sollen (was bei heutiger Betrachtung so erscheinen mag). Vielmehr war Panflötenmusik in den 1970er Jahren in der Bundesrepublik relativ beliebt; so z. B. als Soundtrack der ersten ZDF-Weihnachtsserie *Timm Thaler* (1979–1980). Auch in vielen Unterhaltungsshows im Abendprogramm traten Panflötenspieler auf.

73 Ursächlich dafür ist vor allem die Entwicklung synchroner Tonaufnahmeverfahren sowie geräuscharmer Kameras (vgl. ausführlich dazu Hißnauer/Schmidt, Wegmarken, 123–135). Dass sich die neuen technischen Möglichkeiten erst langsam durchsetzten, sieht man an den Beispielen *Schützenfest in Bahnhofsnähe* und *Ödenwaldstetten*: Während Ertel und Friedel O-Ton-Aufnahmen im On benutzen, um die Interviewten bloßzustellen, verwendet Nestler lediglich Audioaufnahmen als Voiceover (und offenkundig werden Aussagen der Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner teilweise auch von einem Sprecher wiedergegeben).

74 Berg kann man noch zur ersten Generation bundesdeutscher Fernsehmacher zählen, während Wildenhahn bereits einer zweiten Generation angehört, die sich ästhetisch und inhaltlich von ihren Vorgängern zum Teil sehr deutlich unterscheidet.

bedingungen der abhängigen Knechte, Mägde und Kleinstbauern; nicht der freien Bauern.⁷⁵ Es sind also die Landarbeiterinnen und Landarbeiter sowie die Arbeiterinnen und Arbeiter, die Wildenhahn interessieren. Berg hingegen zeigt vor allem Beispiele erfolgreichen Unternehmertums und preist – wenn man so will – die Segnungen des kapitalistischen Systems (hohes Lohnniveau, Arbeitsplätze vor Ort, neue Berufsfelder). Latente, systemimmanente Konflikte werden nivelliert. Das überrascht wenig, da Wildenhahn – im Unterschied zu Berg – stets anwaltlich und parteiisch an seine Filme heranging, und diejenigen zu Wort kommen ließ, die sich sonst im Fernsehen kaum repräsentiert sahen. So stehen bei ihm die Konfliktlinien – Arbeitsbedingungen oder drohende Arbeitslosigkeit durch Werkverlegung – im Mittelpunkt (Modernisierung erscheint so *nicht* als Fortschritt, sondern als Verfestigung der bestehenden Verhältnisse und Interessengegensätze).

Wie erwähnt spricht Berg zwar das Geschichtsbewusstsein der Ostfriesen an, aber das Thema „Drittes Reich“ spielt keine Rolle. Dafür wird er nicht müde, die Heimatverbundenheit und Ortsgebundenheit der Ostfriesen zu rühmen (die Wildenhahn bei den Landarbeitern, die immer schon ‚in der Fremde‘ arbeiten mussten, hingegen nicht sieht). Das traditionell Ostfriesische wird immer wieder betont und ausgestellt – Aspekte, die Wildenhahn nicht interessieren. Für ihn sind die Verhältnisse in der Provinz nur ein Beispiel für gesellschaftlich ungelöste Konfliktlinien. „Tradition“ sieht er lediglich in der historischen Kontinuität der Ausbeutung abhängig Beschäftigter; seien es die Landarbeiterinnen,⁷⁶ seien es die Industriearbeiter.⁷⁷ Das Dörfliche bzw. die Provinz ist hier also Reflexionsmedium für Entwicklungen und Zustände der Gesellschaft. Mit anderen Worten: Während Wildenhahn eine ‚Provinz des Allegorischen‘ diskursiviert, zeigt Berg in erster Linie eine ‚Dörflichkeit des Realen‘. Beiden Filmen gemein ist, dass sie die Region porträtieren, nicht ein einzelnes Dorf. Das Dorfleben oder eine Dorfgemeinschaft hat daher – insbesondere bei Wildenhahn – keine hervorgehobene Bedeutung.⁷⁸ So stehen diese beiden Fernsehsendungen für jeweils zwei Pole in der dokumentarischen Darstellung vom Landleben: die Verallgemeinerung und die Konkretisierung, die Kritik und die Affirmation sowie die Außenperspektive und die Innensicht.⁷⁹

Gemein ist beiden Produktionen auch, dass sie Ostfriesland als eine vernetzte Region darstellen. Diese Vernetzung sieht man insbesondere (in beiden Filmen) am Beispiel VW (das Emdener Werk produziert für die USA). Auch die norddeutsche Provinz ist Teil des Weltmarktes – und nicht unabhängig von den dortigen Verwerfungen, was Berg in *Gesichter Ostfrieslands* immer wieder betont. Wildenhahn zeigt aber auch die Vernetzung durch das gewerkschaftliche Engagement der Arbeiterinnen und Arbeiter. Da Berg hingegen durch die Konkretisierung des regionalen Bezuges die spezifischen Eigenheiten Ostfrieslands hervorhebt, erscheint Ostfriesland hier aber als eine deutlich mehr auf sich selbst bezogene Region als bei Wildenhahn, wie auch im Kommentar erkennbar wird: „Viele Menschen in

75 Anders ist dies in Wildenhahns Zweiteiler *Die Liebe zum Land* (1975); insbesondere im ersten Teil, in dem er einen Milchbauern in den Vordergrund rückt und dessen Probleme ausführlich dokumentiert.

76 Siehe auch *Die Liebe zum Land 2: Drei Treckerfahrer, ein Melker und ihre Frauen, Kreis Herzogtum Lauenburg 1973* (1975, Regie: Klaus Wildenhahn).

77 Siehe auch *Emden geht nach USA* (1976/77, Regie: Klaus Wildenhahn).

78 Dies sieht man auch in den beiden Teilen von *Die Liebe zum Land*, in denen Wildenhahn lediglich zwei Höfe porträtiert.

79 Auch wenn Berg hier für die Innensicht steht, so ist doch anzumerken, dass er als Rückkehrer, der nach Jahrzehnten seine alte Heimat besucht, beide Perspektiven in sich vereint.

der Küstenprovinz, von denen manche nicht einmal die nächste Kreisstadt kennen, leben ständig, selbstgenügsam und bescheiden in ihrer kleinen Welt.“ (Min. 36 f.)⁸⁰ Im Prinzip zeigt Berg ein Ostfriesland, das sich für den Handel geöffnet hat – sich ansonsten aber in seiner Provinzialität gefällt. Dieser Verflechtung der Güter stellt Wildenhahn zumindest die Vernetzung der Arbeiter und Arbeiterinnen entgegen.

Fernsehhistorisch betrachtet spielt bei der Auseinandersetzung um *Im Norden das Meer* und den „Wiedergutmachungsfilm“ *Gesichter Ostfriesland* eine wichtige Rolle, dass Wildenhahns Film auf der Höhe der sogenannten „Rotfunkkampagne“ lief – das erklärt ein Stück weit auch die Wellen, die *Im Norden das Meer* geschlagen hat. Das Fernsehen – namentlich vor allem NDR und WDR – erschien vielen Konservativen von linken Kräften unterwandert. Die Kampagne mündete schließlich in der Kündigung des NDR-Staatsvertrages und in der Stärkung eines falsch verstandenen Ausgewogenheitspostulats, das sich als Ausgewogenheitsdiktat plötzlich auf einzelne Sendungen statt auf das Gesamtprogramm bezieht – die Politik hat dem Fernsehen seine Grenzen aufgezeigt. Hickethier spricht mit Blick auf die 1970er Jahre daher auch von dem „politischen Druck auf die Anstalten im Zuge eines konservativen ‚roll backs‘“,⁸¹ Nachwirkung auch der Hysterie um die RAF und ihre Sympathisanten und Vorgriff auf die „geistig-moralische Wende“ der 1980er Jahre.⁸² Eine kritische Berichterstattung hatte danach – auch aufgrund der zunehmenden Marktförmigkeit und (politisch gewollten) Kommerzialisierung des Fernsehens mit der Etablierung des sogenannten „Dualen Rundfunks“ 1984⁸³ – einen immer schwereren Stand:⁸⁴

„Die enge – schon fast knebelnde – Sicht auf die Möglichkeit und Notwendigkeit eines meinungsorientierten Journalismus (siehe Artikel 5 GG) nahm der Gesellschaftskritik im öffentlich-rechtlichen Fernsehen (und auch im Hörfunk) gewaltig Raum. Die Kritik an gesellschaftlichen Zuständen [...] fiel in so manchen Redaktionen einer voraussehlenden Zensur zum Opfer.“⁸⁵

80 Dies sieht man auch auf der Bildebene: Wildenhahn zeigt keinerlei Landmarken oder identifizierbare Landschafts- und Dorfaufnahmen. Bei Berg ist der regionale Bezug hingegen auch in den einzelnen Aufnahmen deutlicher gegeben.

81 Hickethier, Fernsehspiel, 292.

82 Auch der Kinofilm verlor sukzessive seine Bedeutung als Form der Gegenöffentlichkeit. Das deutsche Kino der 1990er Jahre gilt als Konsensokino; vgl. Eric Rentschler, *From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus*, in: Mette Hjort/Scott MacKenzie (Hg.), *Cinema and Nation*, London/New York 2000, 260–277. Dies mag auch mit daran liegen, dass nach dem Zusammenbruch des Ostblocks und damit dem Ende des Kalten Krieges die „Systemalternative“ für eine (linke) Kritik fehlte.

83 Ermöglicht wurde die Einführung vor allem durch den (Aus-)Bau flächendeckender Kabelnetze sowie durch den Satellitenempfang. Nachfolgend haben die Digitalisierung der Sende- und Übertragungstechnik sowie das Web 2.0 noch einmal zu einer deutlichen Zunahme des Programmangebots geführt.

84 Vgl. dazu auch: Christian Hißnauer, „Fechner ist großartig, aber Wildenhahn, mit Verlaub, ein pompöser Langeweiler.“ Die dokumentarischen Ansätze der Zweiten Hamburger Schule, in: Hans-Michael Bock/Jan Distelmeyer/Jörg Schöning (Hg.), *Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*, München 2015, 68–79; Christian Hißnauer, *Zwischen Zeitkritik und Ausgewogenheitsdiktat: Fernsehdokumentarismus und politischer Diskurs von der Stuttgarter Schule bis heute als Geschichte eines hörbaren Verlustes*, in: Carsten Heinze/Arthur Schlegelmilch (Hg.), *Der dokumentarische Film und die Wissenschaft: Interdisziplinäre Betrachtungen und Ansätze*, Wiesbaden 2018 (im Druck).

85 Hißnauer/Schmidt, Wegmarken, 167.

„Stoppuhrjournalismus“ und Talkshow-Welle sind unter anderem Folgen davon.⁸⁶ Dies wird in der Fernsehwissenschaft mit Casetti und Odin oft als Übergang vom Paläo- zum Neo-Fernsehen beschrieben.⁸⁷ Das Paläo-Fernsehen beschreiben die beiden als ein „kulturelle[s], die Allgemeinheit anvisierende[s] Erziehungsprojekt“.⁸⁸ Demgegenüber sei das Neo-Fernsehen „kein Bildungsraum mehr, sondern ein Raum des *sozialen Zusammenseins*“,⁸⁹ eine „Weiterführung des alltäglichen Geplauders“,⁹⁰ bei der nur wichtig sei, *dass* man rede – selbst wenn man von einem Thema keine Ahnung habe. Allerdings – was zugegebenermaßen paradox klingt – sei die Zuschauerrelation bzw. -positionierung nicht mehr sozial, sondern „grundlegend individualistisch“.⁹¹

Casetti und Odin beziehen sich in ihrer Modellierung jedoch zum einen nur auf das französische und das italienische Fernsehen (die Übertragung auf den bundesdeutschen Kontext und das Duale Rundfunksystem wäre daher zu überprüfen). Zum anderen – und das wurde in der Adaption oftmals übersehen – betonen sie eindeutig den idealtypischen Charakter ihrer Beschreibung bzw. theoretischen Modellierung. Die Entwicklung im Bereich des sogenannten „Quality TV“ – um nur ein Beispiel zu nennen – steht der Vorstellung eines Neo-Fernsehens geradezu entgegen (zumal sich Casetti und Odin sehr stark auf Entwicklungen im Bereich Unterhaltungs- und Talkshow berufen). Es ist daher davon auszugehen, dass Neo-Fernsehen nur „*ein Funktionsmodus unter anderen*“ ist (und eher für das „Trash TV“ steht).⁹² Zumindest ist dies ein Hinweis darauf, dass man die Idee eines Neo-Fernsehens selbst historisieren muss,⁹³ da sie sich offenkundig auf (erste) Kommerzialisierungsprozesse und -exzesse auf dem europäischen Fernsehmarkt der 1980er Jahre und 1990er Jahre bezieht (u. a. auch auf das Aufkommen des „Reality TV“).

86 Noch 1990 versuchte der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl mit einer fragwürdigen Studie Einfluss auf die Berichterstattung von RTL plus zu nehmen, „ließ den TV-Sender [...] als Linksfunk anschwärzen und politisch unter Druck setzen“ (Ungewöhnlich einseitig, in: Der Spiegel 1990/43, 128–134, 128).

87 Vgl. Francesco Casetti/Roger Odin, Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz, in: Ralf Adelman u. a. (Hg.), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz 2001, 311–334.

88 Ebd., 312, wobei z. B. die Stuttgarter und die Zweite Hamburger Schule unter Aufklärung sicherlich etwas anderes verstanden als diejenigen, die dem Fernsehen eher einen konservativen ‚Erziehungsauftrag‘ unterstellten. Auch das Paläo-Fernsehen ist von daher nicht monolithisch zu verstehen.

89 Ebd., 315; Hervorhebung im Original.

90 Ebd., 316.

91 Ebd., 328.

92 Ebd., 331; Hervorhebungen im Original.

93 Ebenso ließe sich argumentieren, dass durch den Second Screen – also die Nutzung sozialer Medien parallel zum Fernsehkonsum – die grundlegende Zuschaueransprache nicht mehr individualistisch ist, sondern sich gerade virtuell wieder das (para-)gemeinschaftliche Fernsehen, auch als zeitgleicher Medienkonsum innerhalb einer (imaginierten oder tatsächlichen) sozialen Gruppe, rekonstituiert.

Werbung für das Land statt kritische Reflexion? Ein (Aus-)Blick auf das aktuelle Fernsehprogramm zwischen ,televisuellem Reiseprospekt‘ und ‚Landlust‘-Doku

Insbesondere die sogenannten „Dritten“ betreiben seit einigen Jahren eine verstärkte Regionalisierung ihrer Fernsehprogramme. Aber auch auf ARD und ZDF laufen immer wieder Produktionen, die das ländliche Leben in den Mittelpunkt stellen. Kritische Produktionen wie Ertels *Schützenfest in Bahnhofsnähe* oder Wildenhahns *Im Norden das Meer* haben im aktuellen Programm aber kaum noch eine Chance.⁹⁴

Produktionen wie *Deutschland, Deine Dörfer* (2010–2012), *Die Büffelranch* (2012–2016)⁹⁵ oder *Unser Dorf hat Wochenende* (seit 2016) sind tourismusfreundlich, wirken zuweilen wie ‚televisuelle Reiseprospekte‘.⁹⁶ Auch hier wird vor allem das Idyll ausgestellt (gerade auch durch erhabene Flugaufnahmen über Dörfer und die angrenzende Landschaft, die heutzutage mit kleinen, hochauflösenden Digicams und Kameradrohnen einfach und kostengünstig herzustellen sind). Dörfer und Regionen werden in ihrer oftmals pittoresken Liebenswertigkeit gezeigt, das Landleben wird positiv skizziert; die Provinz als lebenswerter Raum, der nicht nur durch solche Luftaufnahmen stets als überschaubar und übersichtlich inszeniert wird. Neben traditionellen Bezügen wird immer wieder die Modernität der – vermeintlich – ruralen Landesteile herausgestellt, als ob die Produktionen gegen den Trend der Landflucht anarbeiten wollten (siehe unten). Insbesondere die Dritten Programme verfolgen damit auch eine Strategie der Identitätsstiftung als jeweils eigenes Bundesland bzw. Sendegebiet, auch wenn das heutzutage durch Kabelfernsehen, Satellitenempfang und Internet-TV räumlich entgrenzt ist; aber vielleicht erscheint ihnen das gerade deswegen heute so wichtig.⁹⁷ Die Zielgruppe soll eine „imagined community“⁹⁸ werden (darauf verweisen insbesondere auch Reihen- und Magazintitel wie *Unser Dorf hat Wochenende*, *Unser Land*, *Unsere Geschichte* oder *Wir in Bayern*): die Dritten als Landmedien, die die ländliche(n) Gemeinschaft(en) formieren.⁹⁹

Zudem soll damit auch die Zuschauerbindung erhöht werden: Selbst die kleinsten Dörfer innerhalb des nunmehr imaginierten ‚Sendegebiets‘ haben plötzlich eine Chance, im Fern-

94 Natürlich wurden solche Produktionen auch aufgrund der geringeren Programmkonkurrenz deutlich breiter wahrgenommen.

95 Als sogenannte „Doku-Soaps“ sind diese beiden Produktionen durchaus bereits dem Reality TV zuzuordnen, auch wenn sie für eine eher seriöse Ausformung dieser Programmsparte stehen (siehe dazu auch: Hißnauer, *Fernsehdocumentarismus*, 354–363).

96 Im privatwirtschaftlich organisierten Programmangebot – mit Ausnahme vielleicht der Nachrichtenkanäle wie n-tv oder N24 – spielen Dokumentationen kaum eine Rolle. Ländlichkeit wird dort eher vom Reality TV repräsentiert, wenn es wieder heißt: *Bauer sucht Frau* (RTL, seit 2005).

97 Ihre regionale Ausrichtung legitimiert die Dritten Programme und sie ist – zumindest in gewisser Weise – auch in deren Programmauftrag festgeschrieben. So heißt es in § 11 des Staatsvertrags für Rundfunk und Telemedien (Rundfunkstaatsvertrag): „Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten haben in ihren Angeboten einen umfassenden Überblick über das internationale, europäische, nationale und regionale Geschehen in allen wesentlichen Lebensbereichen zu geben.“

98 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

99 Dabei sind diese Reihen ironischerweise selbst stark formatiert.

sehen als etwas ganz Besonderes dargestellt zu werden. Die Dritten – aber oftmals nicht nur sie – bieten dabei eine Art Wohlfühlfernsehen. Ähnlich wie bei Hans Walter Berg spielen mögliche Konfliktlinien kaum eine Rolle (sie werden bestenfalls erwähnt, aber nicht ausführlich problematisiert). Landschaftsaufnahmen und pittoreske Dorfansichten zeigen die Schönheit „unserer“ Region – wobei nach Möglichkeit sämtliche Landesteile paritätisch repräsentiert werden.¹⁰⁰ Hier wird ein „Wir-Gefühl“ adressiert, das sich auch in einer als intakt dargestellten Dorfgemeinschaft widerspiegelt.¹⁰¹ Die Stadt als Ort der Vergesellschaftung ist der implizite Fluchtpunkt dieser Inszenierungsweise. Altbekannte Dichotomien feiern fröhliche Urstände – könnte man meinen. Doch sie werden spezifisch unterlaufen, so dass neue Stadt-Land-Verhältnisse etabliert werden; statt Landflucht wird die Stadtfucht gepriesen, der Auszug in das gelobte Land (siehe unten).¹⁰²

„Sterbende“ Dörfer haben hier natürlich keinen Platz, der Niedergang findet an dieser Stelle nicht statt¹⁰³ (oder wird lediglich als Hintergrundthema erwähnt, als Folie, vor der das porträtierte Dorf umso strahlender erscheint).¹⁰⁴ „Dorfleben“ heißt hier Leben der Dörfer; lebende Dörfer. Diese Lebendigkeit zeigt sich immer wieder daran, dass Dorffeste, das reichhaltige Vereinsleben und/oder andere gesellige Gemeinschaftsaktionen ausführlich gezeigt werden. Das Dorf erscheint als funktionierende Gemeinschaft, die die Herausforderungen fortschreitender Modernisierung und Globalisierung annimmt und – vielleicht mit kleineren Problemen – bewältigt; symptomatisch dafür ist beispielsweise die Reihe *Landleben4.0* (seit 2016) bzw. bereits der Titel dieser Reihe. Präsentiert werden positive Beispiele mit Vorbildcharakter, die Lust aufs Land(leben) machen sollen. Lebensfähige Dörfer sind stets anpas-

100 Dies gilt zuvorderst für dokumentarische Reihen, aber auch für Einzelstücke im Kontext ihrer Abfolge im Gesamtprogramm – so zumindest ein erster Eindruck. Hier müssten umfassende Studien gegebenenfalls aufzeigen, ob einzelne Sender davon zu bestimmten Zeitpunkten abweichen und welche sozio-historischen Gründe es dafür dann geben könnte. – Abgesehen davon ist es natürlich wenig überraschend, dass die einzelnen Landesrundfunkanstalten der ARD für das Gesamtprogramm vor allem (aber historisch betrachtet nicht nur) Produktionen beisteuern, die die ‚eigene‘ Region repräsentieren.

101 Vor diesem Hintergrund wäre es interessant zu untersuchen, ob – und (wenn ja) wie – in den 1990er Jahren auf ARD und ZDF ein gesamtdeutsches „Wir“ im Fernsehdokumentarismus konstruiert wurde. Spätestens seit den 2000er Jahren scheint mir dies zumindest in zeithistorischen Sendungen wie *Unsere 50er Jahre* (2005) oder *Unsere 60er Jahre* (2007) der Fall zu sein. Auch in fiktionalen Fernsehserien wird seit den 2010er Jahren zunehmend ein gesamtdeutsches Geschichtsbild tradiert; vgl. dazu auch Christian Hißnauer, *Eine neue Heimat? Von den Familienchroniken der 1970er und 1980er Jahre zum Serienevent-Fernsehen: Weissensee, Tannbach, Deutschland '83* und die Suche nach einer gesamtdeutschen Identität, in: Edgar Lersch/Reinhold Viehoff (Hg.), *Geschichte als TV-Serie/History as TV-series*. SPIEL – Neue Folge. Eine Zeitschrift zur Medienkultur 2/2 (2016), 39–52.

102 Das ist natürlich als implizite Botschaft vieler Produktionen zu verstehen. Nur selten wird dies in aller Deutlichkeit verbalisiert.

103 An anderen Stellen jedoch schon, beispielsweise in fiktionalen Produktionen wie *Tatort: Tod im Häcksler* (1991, Regie: Nico Hofmann) oder *Polizeiruf 110: Muttertag* (2017, Regie: Eoin Moore).

104 Das heißt natürlich nicht, dass es nicht auch gelegentlich Produktionen gibt, die sich diesem Thema widmen – und als ‚Sterbebegleitung‘ bestimmter Dörfer und/oder Regionen fungieren (also deren Niedergang dokumentieren). Ein Beispiel dafür wäre *Landleben: Lust oder Frust?* (2015, Regie: Tim Boehme). Doch das Gros der Sendungen, insbesondere die Reihen, fokussiert das ‚neue Leben‘ der Dörfer. – Interessant ist dabei auch, dass es meines Wissens keine Dokumentation gibt, die das Sterben der Dörfer begrüßt und als sinnvoll – oder gar notwendig – für die Entwicklung ‚moderner‘ Sozialformen beschreibt (was ja als Haltung zumindest denkbar wäre): Der hegemoniale Diskurs beklagt den Untergang des Ruralen.

sungsfähige Dörfer (bzw. werden als solche inszeniert).¹⁰⁵ Auf der Website des SWR finden sich die bisherig ausgestrahlten Folgen von *Landleben4.0* dann auch unter der Dachzeile „Wie Dörfer attraktiv bleiben“. Und weiter heißt es zu der Sendung:

„Wie sieht das Landleben der Zukunft aus? Was machen Dörfer, um für junge Menschen attraktiv zu bleiben? Wie engagieren sich Jung und Alt? Welche zukunftsweisenden Projekte gibt es, die als Vorbild dienen können? Die Reihe ‚Landleben4.0‘ stellt Gemeinden in Baden-Württemberg vor, die einen Weg zwischen Tradition und Urbanität suchen.“¹⁰⁶

Damit sind solche Produktionen weitaus mehr als ‚televisuelle Reiseprospekte‘. Sie betreiben eine spezifische Repräsentationspolitik, denn sie wollen nicht in erster Linie den Tourismus fördern; eher das ‚Auswandern‘ – von der Stadt in die Provinz. Symptomatisch dafür sind Produktionen wie *Landlust statt Landfrust – Wie sich Dörfer neu erfinden* (2017, Regie: Birgit Tanner). Landflucht und Bevölkerungsrückgang in der deutschen Provinz und in ländlichen französischen Regionen¹⁰⁷ werden zwar erwähnt, aber „manche Dörfer arbeiten seit vielen Jahren gegen diesen Trend“ (Min. 7): „Mit guten Ideen und findigen Machern“, so heißt es im Voiceover-Kommentar, können einige Dörfer „dem Tod auf Raten von der Schippe“ springen (Min. 1).

Die gezeigten Best-Practice-Beispiele haben damit einen zweifachen Appellcharakter: Zum einen sollen sie Städterinnen und Städtern das Landleben ‚schmackhaft‘ machen, indem die Chancen, die in der Provinz ‚schlummern‘, herausgestellt werden; zum anderen wollen sie – positiv formuliert – die Selbstverantwortung der Dörfer stärken. Negativ formuliert kann man auch sagen, dass implizit eine neoliberale Ideologie vermittelt wird, nach der jedes Dorf für sich selbst und seine Zukunft verantwortlich ist. Gesamtgesellschaftliche Hintergründe und Ursachen bzw. staatliche Entscheidungen und Regulierungen, die Landflucht gegebenenfalls bedingen, werden negiert (selbst Berg erwähnt in *Gesichter Ostfrieslands* zumindest die Auswirkungen des Weltmarktes auf die wirtschaftliche Situation in der Region). Die Situation der kleinen Gemeinden erscheint somit nicht als politische Frage. Die Schuld am Sterben der Dörfer haben die Dörfer selbst – und nur sie können dagegen ankämpfen.

Dokumentationen dieser Art kann man in Anlehnung an Stockinger als Erzählungen des ‚besseren Dorfes‘ verstehen, auch wenn sie dies in spezifischer Weise sind.¹⁰⁸

105 ‚Sterbende‘ Dörfer sind stets die anderen Dörfer.

106 SWR Fernsehen, Wie Dörfer attraktiv bleiben. *Landleben 4.0*, <https://www.swrfernsehen.de/landleben/-/id=2798/did=17158180/nid=2798/1vbii9n/index.html> (23.3.2018).

107 Unter dem Titel *Lust aufs Land* (2017, Regie: Birgit Tanner/Cordula Stadter) lief eine leicht veränderte Version zuvor auf dem deutsch-französischen Kanal arte. Das erklärt, warum die Dokumentation keine rein deutsche Perspektive aufzeigt. Gleichzeitig werden das grundlegende Thema, die Diagnose, das Problem und die Lösungswege so – zumindest in einem westeuropäischen Rahmen – verallgemeinert.

108 Auch „Landfrauen-Formate“ wie *Landfrauenküche* (BR, seit 2009) oder *Land und lecker* (WDR, seit 2009) arbeiten beispielsweise gegen das Klischee altbackener Landfrauen an und präsentieren vergleichsweise junge, moderne, mithin aufgeschlossene Landfrauen – und damit einen ‚zeitgemäßen‘ Konservativismus, der gleichwohl überkommen geglaubte Rollenbilder normalisiert.

„Dorfgeschichten [...] treten [...] regelmäßig als ‚Zwei-Dorf-Erzählungen‘ an. Soziale Konflikte, räumliche Enge, zwischenmenschliche Abgründe oder existenzielle Notlagen werden nicht um ihrer selbst willen gestaltet oder um ‚das Dorf‘ als längst überlebten Sozialraum auf den sprichwörtlichen Misthaufen der Geschichte zu werfen (Dorf 1). Vielmehr haben Dorfgeschichten nicht selten den Zweck, ein positives Gegengewicht zu den Modernisierungsüberforderungen zu schaffen. Das ‚gute‘ Dorf erzählt dann ‚die bessere Moderne‘ (Dorf 2 – das ‚bessere Dorf‘) und installiert genau dafür regelmäßig Vorbildfiguren in Vermittlerfunktion. [...] Sie vereinen damit die positiven Eigenschaften beider Welten und stehen für einen Fortschritt mit menschlichem Angesicht, der die Errungenschaften des Neuen nicht *gegen*, sondern *in* Aushandlung mit den tradierten Wertordnungen zu befördern sucht.“¹⁰⁹

Die neueren Dokumentationen erzählen das ‚bessere Dorf‘, doch sie sind dabei (anders als es die von Stockinger beschriebenen literarischen und filmischen – mithin fiktiven – ‚Dorfgeschichten‘¹¹⁰ oftmals sind) in der Regel nicht kontrastiv bzw. konfrontativ aufgebaut (es gibt keine Antagonistenstruktur und keine Konflikte). Zudem fehlt ihnen eine ‚Vorbildfigur mit Vermittlerfunktion‘, da das Dorf in diesen Produktionen selbst als Vorbild(figur) gilt – für andere Dörfer.¹¹¹ Damit vereint ‚das Dorf‘ in sich selbst ‚die positiven Eigenschaften beider Welten‘ und vermittelt zwischen Tradition und Modernität.¹¹² Obwohl die Darstellung des Dorfes so weniger symbolisch verdichtet erscheint, als dies in der Fiktion möglich ist, wird doch deutlich, dass es ‚Dörfer des Allegorischen‘ sind, die hier diskursiv aufgerufen werden. Sie weisen über sich selbst hinaus und appellieren in der filmischen Logik an andere Dörfer, es ihnen gleich zu tun.

Das ‚bessere Dorf‘ ist vor allem eine Lebensgemeinschaft, denn gearbeitet wird zumeist in den Städten. Gezeigt wird daher eine Urbanisierung von Wohndörfern (auch wenn dies kaum reflektiert wird).¹¹³ Dabei kann man mit Peter Dirksmeier Urbanisierung als einen „Diffusionsprozess von habitueller Urbanität“ verstehen.¹¹⁴ Die neuen ‚Landlust‘-Dokus geben somit – anders als viele der einschlägigen Printtitel – keine Einrichtungs- oder Gestaltungstipps, sondern (zumindest implizit) Tipps für einen modernen, rurbanen Lebensstil auf dem Land, der die Vorzüge von Stadt- und Dorfleben in sich vereint.¹¹⁵ Entsprechend wird eine

109 Stockinger, Dorf in Serie, 57 f., Hervorhebungen im Original.

110 Claudia Stockinger bezieht sich dabei auf Dorfgeschichten in der *Gartenlaube* und auf Repräsentationen von Dorf im *Tatort* (seit 1970). Zur *Gartenlaube* siehe auch: Dies., An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*, Göttingen 2018; zum *Tatort* Christian Hißnauer/Stefan Scherer/Claudia Stockinger (unter Mitarbeit von Björn Lorenz), *Föderalismus in Serie. Die Einheit der ARD-Reihe Tatort im historischen Verlauf*, Paderborn 2014.

111 Schon Berg diskursivierte Ostfriesland als die ‚bessere Provinz‘; hier natürlich implizit als Gegenerzählung zu Wildenhahns *Im Norden das Meer*.

112 Die gelebte Tradition ist dabei keine dumpf-nationalistische, wie sie in *Schützenfest in Bahnhofsnähe* erscheint.

113 Insbesondere werden Strukturveränderungen innerhalb des Dorfes (Neubaugebiete in den Randlagen, Leerstände in den alten Dorfkernen) kaum thematisiert.

114 Peter Dirksmeier, *Urbanität als Habitus. Zur Sozialgeographie städtischen Lebens auf dem Land*, Bielefeld 2009, 265. „Der urbane Habitus umfasst die kulturelle Kompetenz zu einer Bewältigung des Lebens in einem Klima von subjektiv bewusster Individualisierung, bestimmter struktureller Fremdheit und Kontingenz.“ (Ebd., 142).

115 Eher selten finden sich differenziert argumentierende Dokumentationen wie *Stadt – Land – Frust* (2017, Regie: Vanessa Schlesier/Torben Schmidt), die sowohl das Positive wie auch negative Seiten des Stadt- und des Dorflebens aufzeigen.

vernetzte Provinz präsentiert, die offen für Neues (und nur im Wandel überlebensfähig) ist. Dabei sind es vor allem „arkadische“ Regionen höchster landschaftlicher Attraktivität“, die sich durch ihre „Attraktivität als Wohnstandort“¹¹⁶ auszeichnen: „Die Urbanität ist [...] in diesen landschaftlich attraktiven Regionen präsent und bedingt deren Urbanisierung. Von diesem Ergebnis unberührt bleiben all jene ländlichen Räume, die nicht diese ‚arkadische‘ Qualität aufweisen.“¹¹⁷

Inwiefern Rurbanität – und damit die Überlebensfähigkeit der Dörfer und Regionen – von ihrer geografischen Lage als Provinz abhängt (z. B. von der Nähe zu Mittelmetropolen oder Großstädten), wird von den Dokumentationen aber nicht verhandelt. Suggestiert wird vielmehr, dass sich *jedes* Dorf aus eigener Kraft als attraktiven Lebensraum neu erschaffen kann.¹¹⁸ Überlebensfähig erscheinen die Dörfer dabei aber oftmals nur durch Zuzug, durch die Integration neuer, städtisch geprägter Bevölkerungsteile¹¹⁹ – mit einem gewissen Bildungshintergrund, einem durchaus konsumorientierten Lebensstil und einem entsprechenden Einkommen. Das ‚schöne‘ Leben auf dem Land muss man sich offensichtlich leisten können: Hartz IV-Empfänger oder Migrantinnen sieht man eher selten in solchen Produktionen.¹²⁰ Kritisch hinterfragt wird das natürlich nicht. In gewisser Weise wird so ein sehr spezifisches Bild eines ‚idealen Neubürgers‘ rurbaner Dörfer normalisiert – als eine „Figur des Fremden“ im Simmelschen Sinne (siehe oben). Dabei ist der Fremde nach Simmel

„innerhalb eines bestimmten räumlichen Umkreises [...] fixiert, aber seine Position in diesem ist dadurch wesentlich bestimmt, dass er nicht von vornherein in ihn gehört, dass er Qualitäten, die aus ihm nicht stammen und stammen können, in ihn hineinträgt.“¹²¹

Es ist vor allem die Urbanität als Lebensstil, die hier als ‚neue Qualität‘ in das Dorf hineingetragen wird.¹²² Bäuerlich wirken diese Dörfer kaum noch; selbst die Landwirtschaft wird als eine moderne Unternehmung dargestellt, die zwar zum Dorf gehört, das Dorf und Dörf-

116 Dirksmeier, Urbanität als Habitus, 265.

117 Ebd., 266.

118 Anders dagegen *Landleben: Lust oder Frust?* (2015, Regie: Tim Boehme). In dieser Produktion wird explizit davon gesprochen, dass nur Dörfer einer gewissen Nähe zur Stadt überlebensfähig sind – und dass man über kurz oder lang Dörfer wird ‚schließen‘ müssen, da sich deren Erhalt in Zukunft nicht lohne. Solche überdeutlichen Aussagen sind im Bereich des Fernsehdokumentarismus eine Ausnahme, selbst wenn Probleme manchmal angesprochen werden. Über ein bloßes Erwähnen geht dies selten hinaus.

119 „Zurück aufs Land“ heißt hier also in der Regel nicht zurück in die eigene Heimat. Hingegen spielt ein gewisses Rückkehrer-Narrativ im Krimi(naldrama) oftmals eine große Rolle: Nur jemand, der einmal Teil der Dorfgemeinschaft war, sich von den dörflichen Strukturen aber frei gemacht hat, kann die verborgenen Abgründe und Geheimnisse der Gemeinschaft offenlegen und aufbrechen.

120 In der Regel wird auf den sozialen Status nicht weiter eingegangen – oder Migranten und Migrantinnen erscheinen als Beispiel gelungener Integration in und durch die Dorfgemeinschaft. Im Zuge der „Flüchtlingsdebatte“ ist das Thema allerdings präsenter geworden (beispielsweise *Das Golddorf – Asyl im Heimatidyll*, 2015, Regie: Carolin Genreith).

121 Simmel, Exkurs, 129.

122 Zugleich wird aber auch immer wieder – wie bereits angeklungen ist – Tradition beschworen und herausgestellt; jedoch nicht als Gegensatz oder Widerspruch zur Modernität der Dörfer.

lichkeit jedoch längst nicht mehr ausmacht.¹²³ Gelegentlich dient die traditionelle bäuerliche Vergangenheit jedoch noch zu romantischen Verklärungen (*Unsere Geschichte: Als die Kühe noch durchs Dorf liefen*, 2018, Regie: Kati Grüning).

Angesichts dieser ‚neuen Qualität‘ des dörflichen Lebens wäre es interessant zu wissen, inwiefern sich die Inszenierung von Dorf- und Landleben und die Thematisierung von Problemlagen im Fernsehdokumentarismus der 1990er Jahre aufgrund des Systemwechsels 1989/90 und des weitgehenden Abzugs der alliierten Streitmächte (Stichwort: Konversion) davon grundlegend unterscheiden – und wann (und unter welchen Rahmenbedingungen) diese ‚neue Qualität‘ der Provinz vom Fernsehen entdeckt wurde. Die Frage kann hier aber nicht beantwortet werden, da entsprechende Forschungsergebnisse dazu bislang nicht vorliegen.

Zum Schluss: die rurbane Zukunft des Dorfes

Panflötenklänge hört man in den aktuellen ‚Landlust‘-Produktionen zwar nicht mehr, aber auch sie neigen dazu, dass Dorfleben tendenziell zu verklären. Dabei sieht man das Dorf zunehmend als Lebensgemeinschaft, denn Arbeit finden dort die wenigsten (obwohl der obligatorische Landwirt in der Regel nicht fehlen darf). Ein beschwerliches Leben – wie es in *Ödenwaldstetten* oder *Im Norden das Meer* erscheint – ist das Landleben, so wie es hier entworfen wird, nicht mehr. Entbehrungen gibt es nicht.

An einer Kritik – geschweige denn grundlegenden Veränderung – bestehender Verhältnisse sind insbesondere die aktuellen Reihen nicht interessiert (vor allem nicht als Sichtweise starker Autorenpersönlichkeiten). Das ein oder andere Einzelstück mag kritische Punkte aufgreifen, aber sie sind im aktuellen Programm die Ausnahme – und zeigen schon lange nicht mehr die Wirkung, wie sie z. B. *Im Norden das Meer* hatte (wobei ich unter Kritik hier nicht – nur – das Problematisieren negativer Aspekte verstehe, sondern vor allem auch eine Haltung, ein Hinterfragen der gängigen, herrschenden Meinung). Streitbare Produktionen haben längst keinen legitimen Platz mehr im Fernsehprogramm.¹²⁴ Im Mittelpunkt steht vielmehr ein ländliches Selbstverständnis – Leben auf dem Land als selbstverständlicher Lebensentwurf –, welches durch die aktuellen Produktionen normalisiert wird bzw. werden soll. Die moderne Ländlichkeit zeichnet sich dabei durch eine Urbanisierung der Lebensstile aus. Der Stadt-Land-Gegensatz wird so – zumindest ein Stück weit – nivelliert. Das ‚bessere Dorf‘ ist in dieser Inszenierung gleichsam auch die ‚bessere Stadt‘.

Man kann hier von einer medialen Aufwertung des Dorfes sprechen, die von unzähligen Zeitschriften (z. B. *Landlust*, *Mein schönes Land* oder *Landidee*), Romanen (wie Saša Stanišićs *Vor dem Fest*, 2014, oder Juli Zehs *Unterleuten*, 2016) und ‚Selbsterfahrungsbüchern‘ (z. B. Dieter/Max Moors *Was wir nicht haben, brauchen Sie nicht. Geschichten aus der arschlochfreien Zone*, 2009) flankiert wird (bzw. stützen diese sich gegen- und wechselseitig). Diese

123 Interessanterweise tauchen aber vor allem Biobauernhöfe immer wieder in solchen Produktionen auf (z. B. *Die Büffelranch*, 2012–2016; *Deutschland, Deine Dörfer*, 2010–2012). Offenkundig entsprechen sie noch eher den traditionellen Vorstellungen von Landwirtschaft – und lassen idyllische Aufnahmen zu. Bilder industrieller Massentierhaltung sehen die Zuschauenden eher nicht.

124 Vgl. dazu Hißnauer, Zeitkritik und Ausgewogenheitsdiktat.

Aufwertung geschieht im Fernsehdokumentarismus erstens durch positive Bilder (schöne Landschaften, idyllische Dörfer, lebenslustige Gemeinschaft) und zweitens durch die Repräsentationspolitik der entsprechenden Dokumentationen (‚idealer Neubürger‘, rurbaner Lebensstil, Modernität des Dorfes). So wird eine rurbane Zukunft(sfähigkeit) des Dorfes inszeniert und als normalisierte – und normalisierende – Imagination im hegemonialen Diskurs popularisiert.