

Clemens Zimmermann/Gunter Mahlerwein/Aline Maldener (Hg.)

Landmedien

Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes/Rural History Yearbook (RHY)

Herausgeberinnen und Herausgeber:

Georg Fertig (Halle), Dietlind Hüchtker (Leipzig/Halle), Martin Knoll (Salzburg), Fridolin Krausmann (Wien), Erich Landsteiner (Wien), Ernst Langthaler (Linz/St. Pölten), Margareth Lanzinger (Wien), Peter Moser (Bern), Markus Schermer (Innsbruck), Verena Winiwarter (Wien)

Geschäftsführender Herausgeber:

Ernst Langthaler

Herausgeber dieses Bandes:

Clemens Zimmermann, Gunter Mahlerwein und Aline Maldener

Redaktion dieses Bandes:

Martin Bauer und Brigitte Semanek unter Mitarbeit von Rolf Bauer, Jessica Richter und Ulrich Schwarz-Gräber

Wissenschaftlicher Beirat:

Juri Auderset (Bern), Arnd Bauerkämper (Berlin), Markus Cerman † (Wien), Geoff Cunfer (Saskatoon), Andreas Dix (Bamberg), Werner Drobesh (Klagenfurt), Ulrich Ermann (Graz), Christine Fertig (Münster), Deborah Fitzgerald (Cambridge, MA), Gesine Gerhard (Des Moines, IA), Sandro Guzzi (Lausanne), Ernst Hanisch (Salzburg), Reinhard Johler (Tübingen), Karl Kaser (Graz), Michael Kopsidis (Halle), Markus Krzoska (Gießen), Markus Lampe (Wien), Michael Limberger (Gent), Jon Mathieu (Luzern), Wolfgang Meixner (Innsbruck), Michael Mitterauer (Wien), David Moon (York), Norbert Ortmayr (Salzburg), Marianne Penker (Wien), Ulrich Pfister (Münster), David Sabeau (Los Angeles), Roman Sandgruber (Linz), Gloria Sanz Lafuente (Pamplona), Brigitta Schmidt-Lauber (Wien), Leonore Scholtze-Irrlitz (Berlin), Anton Schuurman (Wageningen), Stefan Sonderegger (Zürich), Elisabeth Timm (Münster), Oswald Überegger (Bozen), Nadine Vivier (Le Mans), Paul Warde (Cambridge), Norbert Weigl (Wien), Clemens Zimmermann (Saarbrücken)

Clemens Zimmermann/Gunter Mahlerwein/Aline Maldener (Hg.)

Landmedien

Kulturhistorische Perspektiven auf das Verhältnis
von Medialität und Ruralität im 20. Jahrhundert

Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes/
Rural History Yearbook 2018

StudienVerlag

Innsbruck
Wien
Bozen



Redaktionsadresse:

Martin Bauer, Institut für Geschichte des ländlichen Raumes, Kulturbezirk 4, A-3109 St. Pölten
Tel.: +43-(0)2742-9005-12987, Fax: +43-(0)2742-9005-16275
E-Mail: office@ruralhistory.at, Internet: www.ruralhistory.at

Das *Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes/Rural History Yearbook* erscheint jährlich im Umfang von etwa 250 Seiten. Einzelpreis € 29,90/sfr 50,70; Abonnementpreis € 22,-/sfr 38,60; Einzelpreis für Studierende € 23,50/sfr 41,20; Abonnementpreis für Studierende € 17,60/sfr 31,10 (gegen Vorlage einer Inskriptionsbestätigung). Abonnementpreise inkl. 10 % MwSt. zuzüglich Versand. Alle Bezugspreise und Versandkosten unterliegen der Preisbindung. Abbestellungen müssen mindestens drei Monate vor Ende des Kalenderjahres schriftlich erfolgen.

© 2018 by Studienverlag Ges.m.b.H., Erlenstraße 10, A-6020 Innsbruck
E-Mail: order@studienverlag.at, Internet: www.studienverlag.at

Die Drucklegung dieser Arbeit wurde durch das Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Abteilung Wissenschaft und Forschung) und den Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte an der Universität des Saarlandes ermöglicht.

Buchgestaltung nach Entwürfen von himmel. Studio für Design und Kommunikation, Innsbruck / Scheffau – www.himmel.co.at

Satz: Marianne Oppel, Weitra

Umschlag: Studienverlag / Karin Berner

Umschlagabbildung: Radio im Kuhstall, 1951, dpa / dpa Picture Alliance / picturedesk.com

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-7065-5911-9

ISSN 2523-2185

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Einleitung

- Clemens Zimmermann/Gunter Mahlerwein/Aline Maldener*
Landmedien und mediale Bilder von Ländlichkeit im 20. Jahrhundert 7

Kino, Publika und dörfliche Kommunikation

- Judith Thissen*
Kinogeschäft und Filmbesuch auf dem Land.
Ein transnationaler Vergleich 20

- Lina Kaminskaitė-Jančorienė*
Moving Pictures for Peasants.
The *Kinofikatsia* of Rural Lithuania in the Stalinist Era (1944–1953) 49

- Clemens Zimmermann*
Landkino im Saarland 64

- Katharina Thielen*
Kommunikation im Dorf.
Transformationsprozesse vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart 74

Landmedien und ihre ‚agency‘: Demokratisierungs- und Politisierungspotentiale

- Manuel Trummer*
Making Bavaria.
Zur medialen Governance des Ländlichen am Beispiel des BR Fernsehens 86

- Ulrich Schwarz-Gräber*
Schriftverkehr zwischen „Landvolk“ und „Führung“.
Ansätze einer Medien- und Kommunikationsgeschichte des NS-Regimes
im Kontext ländlicher Gesellschaft 108

<i>Vitus Sproten</i> „Widerspruchsvolles Durch- und Gegeneinander“. Mediengeschichte in ländlichen Zwischenräumen – das Beispiel Eupen-Malmedy (1920–1940)	132
---	-----

Mediale Imaginationen und Konstruktionen ländlicher Räume und Milieus

<i>Selina Hangartner</i> „Tonfilmbegabt und von Bergen umsäumt“. Zur Darstellung und Rezeption von Ländlichem in <i>Der unsterbliche Lump</i> (1930)	158
--	-----

<i>Rolf Sachsse</i> Erkundungen auf dem Land. Marie Goslich als Bildjournalistin am Rande der Großstadt	179
---	-----

<i>Tristan Thielmann/Carmen Schulz/Michael Lommel</i> Das Fahrrad: Ein Medium der Landerschließung	205
---	-----

<i>Christian Hißnauer</i> Das Idyll als Wiedergutmachung? Kritik und Verklärung der Provinz im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus der 1960er bis 1970er Jahre und die rurbane Landlust aktueller Produktionen	231
--	-----

Résumé und Ausblick

<i>Aline Maldener</i> Perspektiven und Potentiale historischer Landmedienforschung	255
---	-----

Forum

<i>Gunter Mahlerwein</i> Wie Woodstock aufs Land kam. Medienpraktiken einer ländlichen Jugendkultur der siebziger Jahre	258
---	-----

<i>Jessica Richter</i> Das österreichische Inlandarbeiterschutzgesetz von 1925 und die LandarbeiterInnen. Zur Organisation des nationalisierten Arbeitsmarkts	281
---	-----

Einleitung: Landmedien und mediale Bilder von Ländlichkeit im 20. Jahrhundert

Allgemeines

In den ländlichen Räumen wirkten im 20. Jahrhundert großflächige Transformationsprozesse wie die Industrialisierung und Urbanisierung ein. Da hier trotzdem spezifische und diverse Selbstmobilisierungen stattfanden, verweist die Geschichte von Landmedien auf dynamische und durchaus eigenständige Prozesse. Sie ist nicht als Anhängsel von in Städten situierten Massenmedien zu verstehen. Ebenso schleppen sich durch die Geschichte medialisierter Bilder von Ländlichkeit zwar tradierte Dichotomien von Idylle einerseits und Großstadt-schungel andererseits, die aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammen. Sie sind aber für die Moderne erheblich zu differenzieren und in den Kontext von allgemeinen Entwicklungen im Mediensystem zu stellen. Dies soll in diesem Band in interdisziplinärer Vorgehensweise reflektiert werden.² Wiederum ist es offensichtlich, dass sich die ländliche Welt in den vergangenen Jahrzehnten rascher und tiefgreifender als in den Jahrhunderten zuvor veränderte; Begriffe wie Entagrarisierung, Suburbanisierung, Mobilität und Verflechtung, auch verflochtene Kollektivbiografien, werden als Kategorien historischer Landforschung relevant. Allerdings kann man auch nicht übersehen, dass „Land“ (und selbst das „Dorf“) immer noch eine mentale und soziale Kategorie eigener Ordnung darstellt und Stadt-Land-Differenzen keineswegs vollständig verschwunden sind. Im Zuge politisch relevanter Debatten um unterversorgte ländliche Räume scheint die Wahrnehmung dieser Stadt-Land-Differenz sogar wieder zuzunehmen. Insbesondere Bilder einer spezifischen Ländlichkeit weisen im Medium des Fernsehens und in Printmedien heute eine hohe Präsenz auf. Insofern möchte der Band diesen Dynamisierungen nachgehen, indes die sozialgeschichtlichen Komponenten bei einer solchen ländlichen Medien- und Kommunikationsgeschichte keineswegs ausklammern, auch wenn sie kein eigener Gegenstand sein können.

Beim zentraleuropäischen Dorf handelte es sich nie um eine völlig abgeschlossene Mikrowelt. *Relative* Abgeschlossenheit sprach für die Chance, in einem überschaubaren Mikrokosmos historische Forschung eigener Art zu etablieren. Für die Gegenwart ist es evident, dass Stadt-Land-Verflechtungen zugenommen haben, dass mit großflächiger Suburbanisierung, mit Dynamisierungen durch Zuwanderung, aufgrund neuer Mobilitätsregime die Frage, was man unter „Land“ und „Dorf“ versteht, neu gestellt werden muss. Weitere Stichworte für die Durchdringung von Stadt und Land im 20. Jahrhundert sind die Durchstaatlichung, die

1 Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte, Universität des Saarlandes, Postfach 151150, D-66041 Saarbrücken, cl.zimmermann@mx.uni-saarland.de, g.mahlerwein@mx.uni-saarland.de, aline.maldener@uni-saarland.de.

2 Karina Aveyard, Observation, mediation and intervention: An account of methodological fusion in the study of rural cinema audiences in Australia, in: *Participations* 9/2 (2012), 648–663.

Entstehung großer Produkt- und Arbeitsmärkte, die Standardisierung von Konsum sowie übergreifende, immer lückenlosere Medialisierung.³ Während manche Phänomene der Marktgesellschaft und des Konsums in ländlichen Räumen häufig spät oder gebremst ankamen, gilt dies nicht für die Durchsetzung ländlicher Mobilität (die in besonders engem Verhältnis mit der Medialisierung steht), sodass man heute davon ausgeht, dass Automobilität in ländlichen Räumen entwickelter ist als in Städten. So wie also das Raum-Zeit-Gefüge ländlicher Gesellschaften als dynamisch, wandelbar, von internen und externen Faktoren beeinflusst vorausgesetzt wird, so gerät das Konzept der „Translokalität“ immer stärker in den Vordergrund, nach dem man das Lokale immer nur in Relation zu anderen Orten verstehen sollte, ohne dass dadurch aber die Kategorie eines eigenen Sozialraums Land bzw. Dorf, der nach ebenso eigenen Maßstäben funktioniert, ausgeschlossen wird.⁴ Offensichtlich kann man heute in einer lokalen, durchaus abgrenzbaren Lebenswelt leben, ihren Regeln folgen und doch in hohem Grade medienorientiert und mobil sein.⁵ Solche lokalen Sozialräume sind selbst ein historisches Produkt, nicht einfach und ohne weiteres wandelbar, sondern weisen hinsichtlich Grenzziehungen, Interaktionsmustern und Institutionen eine gewisse Trägheit auf. Ländliche Räume unterliegen auch heute besonderen Bedingungen. Man denke an die sich häufig verschlechternde infrastrukturelle Versorgung, die Bedeutung als Erholungsraum für Städter, die besondere soziale Bewegungsgeschichte und das immer wieder aktuelle Verhältnis von ‚Einheimischen‘ und ‚Zugezogenen‘. Kurzum, unsere These ist, dass der Medialität auf dem Land (und ihren Repräsentationen und Selbstrepräsentationen) ein besonderer Soziabilitätstypus weiterhin zugrunde liegt. In dem Maße, in dem ländlicher Raum zum Ruhe- und Erholungsraum für nichtländliche Gruppen wird, kontrastiert dies mit den aktuellen Mobilitätsmustern, und es entsteht ein gewisser gesellschaftlicher Bedarf, neue, zumindest partiell modernisierte und mediale Bilder von Ländlichkeit zu entwerfen, die wiederum mit der Realität des Landlebens und dortigen Zwängen der Arbeitsgesellschaft stark kontrastieren.

Es wird hier ferner davon ausgegangen, dass es im Feld der Mediengeschichte nicht nur um die großen Transformationen, um Angebote und Akteure, um Programme und Intermedialität geht, um Imaginationen und Leitbilder, sondern immer auch um lokal situierte *Aneig-*

3 Die englischsprachige Forschung spricht meist nicht von *medialization*, sondern – ganz weitgehend synonym – von *mediatization*: Vgl. Stig Hjarvard, *The Mediatization of Culture and Society*, London/New York 2013. Zum Begründungszusammenhang und – sehr partiell – zur historischen Dimension zuletzt: Andreas Hepp/Stig Hjarvard/Knut Lundby, *Mediatization: theorizing the interplay between media, culture and society*, in: *Media, Culture and Society* 37/2 (2015), 314–324. Grundsätzlich ist festzuhalten: Jeglicher Medialisierungsschub trifft auf einen vorangegangenen. Medialisierung und wachsende Intermedialität gehen miteinander einher, nicht-medialisierte Kommunikationsformen werden in diese Prozesse zunehmend einbezogen. Dennoch, und trotz der Erosion traditioneller Gemeinschaftsformen wie Gemeinde, Klasse und Kirche, bleibt lebensweltliche Kommunikation die Basis jeglicher intersubjektiver Sinnerzeugung.

4 Clemens Greiner/Patrick Sakdapolrak, *Translocality: Concepts, applications and emerging research perspectives*, in: *Geography Compass* 7/5 (2013), 373–384. Zum Raumbegriff anregend: Margareth Lanzinger, *Das Lokale neu positionieren im actor-network-Raum – globalgeschichtliche Herausforderungen und illyrische Steuerpolitiken*, in: Ewald Hiebl/Ernst Langthaler (Hg.), *Im Kleinen das Große suchen. Mikrogeschichte in Theorie und Praxis* (Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes 2012), 48–56; Ernst Langthaler, *Vom Behälter zum Netzwerk? Raum in mikrohistorischer Perspektive*, in: Ebd., 57–68.

5 Das traditionelle Konzept ortsloser „Massenkultur“ wird in der heutigen Mediengeschichte kritisch hinterfragt. Etwa Corey Ross, *Mass Culture and Divided Audiences: Cinema and Social Change in Inter-War Germany*, in: *Past and Present* 193 (2006), 157–195 wies die strukturellen Differenzen und differenten Einstellungen städtischer und ländlicher (inkl. kleinstädtischer) Publika überzeugend nach.

nungen medialer Produkte und Angebote. Aneignung läuft auf Aktivität hinaus, darauf, dass das Mediale stets selektiv ausgewählt und wahrgenommen wird – so wie es in den Medieninstitutionen ebenfalls selektiv aufbereitet wird. Solche selektiven Produktions- und Aneignungsprozesse exemplarisch zu rekonstruieren, gehört zu den Intentionen dieses Bandes.

Ferner ist unübersehbar, dass mediale Bilder und Vorstellungen vom Ländlichen nicht nur (vermittelt) in die ländlichen Räume und Gesellschaften hineinwirkten, sondern in die gesamte, auch über Städte und Suburbanität verteilte Bevölkerung.⁶ Dies kann in diesem Band zwar nicht nachvollzogen werden, würde eine eigene aufsprengeende Rezeptionsanalyse erfordern, sei aber hier vorausgesetzt und wenigstens punktuell aufgegriffen.

Medialisierung und Ruralität

Mit der Kategorie der *Medialisierung* trifft man auf eine seltsam unterschätzte Kategorie ländlicher Moderne. Die explosionsartige Verbreitung der Print- und Bildmedien, des Kinos und des Fernsehens ist gerade in ihren Wirkungszusammenhängen mit anderen modernisierenden Kräften im Feld der Historisierung von ‚Land‘ unterbelichtet. Ebenso sind die Repräsentationen des Ländlichen und ländlicher Praktiken in hoch diversen und eher in urbanen Kontexten konzipierten Medien vom Bildband bis zur Zeitschrift nicht als zusammenhängendes Feld wahrgenommen worden, indes erlebt das Repräsentationsthema derzeit mehr Aufmerksamkeit als andere Aspekte von Landmedien. Wie stark vermehrte Mediennutzung historisch – oder die Nutzung des Internets in der Gegenwart – tatsächlich individualisierende Effekte hatte, wäre ein ganz eigener Gegenstand. Den Massenmedien werden indes auch starke synchronisierende Wirkungen zugeschrieben, etwa nach der Einführung des Radios in den 1920er Jahren mit seinen Nachrichten zu festgelegten Zeiten, den Landfunksendungen und durch die Ritualisierung von Radiounterhaltung im häuslichen Alltag. Während die Auswirkungen des Radiokonsums auf ländliche Gesellschaften durch die Arbeiten von Adelheid von Saldern, Inge Marßolek und Daniela Münkel⁷ gut untersucht sind, stellen die kommunikativen Aneignungsformen von Fernsehunterhaltung – ein Medium, das auf dem Land doch besondere Bedeutung erlangte – eine historiografische Terra incognita dar.

-
- 6 Vgl. Franz-Werner Kersting/Clemens Zimmermann (Hg.), *Stadt-Land-Beziehungen im 20. Jahrhundert. Geschichts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Paderborn 2015. Ländliche Räume haben ein signifikant geringeres Angebot an öffentlichem Personennahverkehr, dafür inzwischen einen sehr hohen Pkw-Besatz. Durch die Knappheit von Arbeitsplätzen in peripheren ländlichen Räumen ist die hohe Alltagsmobilität aber auch ein Zwang, das heißt der Weg zum Arbeitsplatz wurde länger. Dies gilt in Westdeutschland auch für Suburbaniten, denn in den letzten Jahrzehnten gab es starke suburbanisierungsbedingte Verluste an städtischen Einwohnern. Zur ländlichen Suburbanisierung und dadurch bedingte höhere Mobilität und sozialen und räumlichen Komplexität in Dorfgemeinden vgl. Gunter Mahlerwein, *Modernisierung der ländlichen Gesellschaft in Deutschland – der Beitrag der Suburbanisierung*, in: *Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie (ZAA) 57/2* (2009), 13–29; Andreas Knie, *Das Auto im Kopf. Die Auswirkungen moderner Verkehrsinfrastruktur auf die Mobilität der Bevölkerung im ländlichen Raum*, in: *ZAA 53/1* (2005), 59–69.
- 7 Inge Marßolek/Adelheid von Saldern, *Mediale Durchdringung des deutschen Alltags: Radio in drei politischen Systemen (1930er bis 1960er Jahre)*, in: Ute Daniel/Axel Schildt (Hg.), *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2010, 84–120; Inge Marßolek, *Radio im Nationalsozialismus: zwischen Lenkung und Ablenkung*, Tübingen 1998; Daniela Münkel, *Radio für das Land. Der Landfunk in der NS-Zeit*, in: *Westfälische Forschungen 47* (1997), 427–451.

So haben etwa Fernsehshows offensichtlich auf die ländliche Mediennutzung rasch und voll durchgeschlagen, was dann zum massiven Kinosterben gerade in kleinen Orten führte und somit das gerade etablierte Medium dort verdrängte.⁸

Lokal verweist in den Medien- und Sozialwissenschaften nicht nur auf nationale oder regionale Räume, sondern auch auf die Mikroräume der Kommunikation.⁹ Etwa die ‚langen‘ 1960er Jahre waren sowohl durch eine zunehmende, teils schubhafte Medialisierung – man denke an den steigenden TV-Gerätebesitz, Fernsehshows und -serien – als auch durch die Genese neuer populärkultureller Aneignungsorte wie Diskotheken, Jugendclubs oder Boutiquen gekennzeichnet. Stets barg das Aneignen von Populärkultur zu dieser Zeit die Chance, sich von örtlichen sozialen Zwängen und Traditionen zu distanzieren und andere Regeln und Ortsbezüge wie das „Swinging London“ zu entwickeln. Jugendliche auf dem Land suchten seitdem entweder städtische Diskotheken auf oder schufen sich eigene Unterhaltungsräume wie Jugendzentren, in denen Live-Musik, Musik von Platten und Filme geboten wurden. Solches Erschließen neuer Ortsbezüge war im Übrigen nicht nur eine Sache der Imagination, die durch Medienbilder angeheizt wurde, sondern es wurde von mehr und mehr Individuen und Sozialgruppen angesichts steigender Kaufkraft und Mobilität durch Reisen in die Realität umgesetzt – womit wir wieder bei der Frage steigender physischer Mobilität angelangt sind. Aber auch schon das Kino lieferte Bilder eines anderen Lebens, wie die Forschung für Schweden gezeigt hat, wo trotz niedriger Besiedlungsdichte in den 1940er und 1950er Jahren eine Vielzahl kleinstädtischer und ländlicher Kinos bestand.¹⁰ Medialisierung bezieht sich ferner auf ländliche Kulturpraktiken, wie sie Gunter Mahlerwein beispielhaft für Musikvereine herausgearbeitet hat, die durch die Konkurrenz attraktiver Popmusikangebote im Radio und auf Schallplatte ihre Musik- und Geselligkeitsformen veränderten.¹¹

Die *Bilder* von ländlichen Wunsch- und Projektionsräumen werden in verschiedenen Medien vom Reiseführer bis zum Film auf jeweils spezifische Weise narrativ organisiert. Für Frankreich ist auf die Studie von Ronald Hubscher zu verweisen, der die hohe Zahl von landbezogenen Spiel- und Dokumentarfilmen mit einem Höhepunkt in den 1940er, 1950er

8 Zur ländlichen Kinogeschichte am saarländischen Beispiel vgl. Aline Maldener, Französische Kulturpolitik und die saarländische Kinolandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg: Klein- und großstädtische Kinos im Vergleich, 1945–1955, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 24 (2016), 27–50; Susanne Haake, Die Narratologie des Kinobesuchs der 1930er bis 1950er Jahre: Formen des Erinnerens eines saarländischen Publikums, Göttingen 2016.

9 Lang tradierte Formen der Kommunikation und gemeindlicher Öffentlichkeit grenzen auch im 20. Jahrhundert das Dorf gegenüber Klein- und Großstadt ab, vgl. zu solchen Traditionen: Rudolf Schlögl, Bedingungen dörflicher Kommunikation. Gemeindliche Öffentlichkeit und Visitation im 16. Jahrhundert, in: Werner Rösener (Hg.), Kommunikation in der ländlichen Gesellschaft vom Mittelalter bis zur Moderne, Göttingen 2000, 241–262; Renate Blickle, Supplikationen und Demonstrationen. Mittel und Wege der Partizipation im bayerischen Territorialstaat, in: Ebd., 263–317; Gunter Mahlerwein, Wandlungen dörflicher Kommunikation im späten 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Ebd., 345–364.

10 Vgl. Carina Sjöholm, Gå på bio. Rum för drömmar i folkhemmets Sverige, Lund 2003; Åsa Jernudd/Mats Lundmark, Cinemagoing in Sweden in the 1940s: Civil Society Organisations and the Expansion of Rural Film Exhibition, in: Judith Thissen/Clemens Zimmermann (Hg.), Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe, London 2016, 67–86.

11 Gunter Mahlerwein, Zwischen ländlicher Tradition und städtischer Jugendkultur? Musikalische Praxis in Dörfern 1950–1980, in: Kersting/Zimmermann (Hg.), Stadt-Land-Beziehungen, 113–135; vgl. Ders., Alternative Cinemas in the Youth Centre Movement in the 1970s and 1980s, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), Cinema Beyond the City, 181–193.

und 1980er Jahren belegte und als typische Kategorien die Idyllisierung von Landschaft, die „Helden“ des Dorfes, Bauernkomik, Produktivierung, Landutopie und Historizität nachwies.¹² Für Deutschland liegen schon länger Studien zur literarischen und publizistischen Konzipierung von Ländlichkeit vor, solche zu modernen Publika sind dagegen völlig unterrepräsentiert.¹³ Heute wird immer wieder auf die weit verbreitete Zeitschrift *Landlust* hingewiesen, die sich völlig illusionierend in städtischen Publika verbreitet; Wirkungsanalysen stehen indes noch aus.¹⁴ Schon etabliert ist die Beschäftigung mit dem in den 1950er Jahren ungeheuer erfolgreichen Heimatfilm.¹⁵ Der deutsche Heimatfilm wurde von der offiziellen Kritik als Kitsch verdammt, im Vergleichsfall Schweden hingegen der *Landbyggsfilm* als Modell für ein natürliches und im Tempo gemäßigt Leben betrachtet.¹⁶ Anregend für künftige Forschungen dürfte das Diktum Adornos sein, dass „keine Heimat [...] ihre Aufbereitung in den Filmen, die sie feiern“, überlebe.¹⁷ Adorno kannte indes noch nicht Serien wie das österreichische *Braunschlag*, die an komischer Distanzherstellung, politisch durchaus aufklärerischem regionalem Bezug und reflexiver anthropologischer Kritik¹⁸ nichts zu wünschen übrig lassen, und eben gerade nicht das „Unverwechselbare, wovon sie zehren, zum Verwechseln gleichmachen“, wie Adorno an der Kulturindustrie kritisiert hatte.¹⁹ Auch der Heimatfilm wird neuerdings differenziert betrachtet und auf seine Funktion hin befragt, die Millionen von Heimatvertriebenen symbolisch in die westdeutsche Gesellschaft zu integrieren.²⁰

-
- 12 Ronald Hubscher, *Cinéastes en campagne*, Paris/Condé-sur-Noireau 2011. Vgl. Katharina Stütz, Die Kamera immer griffbereit. Stadt-Land-Visualisierungen im Amateurfilm. Deutschland und die Niederlande im Vergleich 1930–1980, in: Kersting/Zimmermann (Hg.), *Stadt-Land-Beziehungen im 20. Jahrhundert*, 179–196. Für den globalen britischen Sprachraum verwies ein Buch von Robert Fish auf die Relevanz von Natur-, Reise- und Kriegsdarstellung, also auf Genres, wo man das Rurale nicht an erster Stelle vermutet, sowie auf spannungsreiche Themen wie gebrochene rurale Kindheit: Robert Fish (Hg.), *Cinematic Countrysides*, Manchester 2007.
- 13 Awan Fatimah/David Gauntlett, *Remote living: Exploring online (and offline) experiences of young people living in rural areas*, in: *European Journal of Cultural Studies* 16 (2013) 3–23.
- 14 Rainer Brämer, Was es mit „Landlust“ auf sich hat. Ein Biedermeier-Magazin als Shootingstar, in: *natursoziologie.de* 3/2014, http://www.natursoziologie.de/files/landlust1_1403091530.pdf (8.5.2018); Thomas Brune/Maike Lange, Brauchen wir das? Stil- und Sammlungsfragen zu Historismus und Landhausstil, in: Markus Tauschek (Hg.), *Handlungsmacht, Widerständigkeit und kulturelle Ordnungen. Potentiale kulturwissenschaftlichen Denkens*, Münster/New York 2017, 49–60 (darin 53–56 Abschnitt: Das Phänomen Landlust).
- 15 In neuerer Zeit wird das Genre Heimatfilm viel differenzierter gesehen: Vgl. Sarah Kordecki, *Heile Welt ohne Vergangenheit? Westdeutsche Heimatfilme der 1950er Jahre*, in: Bastian Blachut/Imme Klages/Sebastian Kuhn (Hg.), *Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962*, München 2015, 161–186; Alina Laura Tiewes, *Fluchtpunkt Film. Integrationen von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990*, Berlin 2017.
- 16 Claudia Beindorf, *Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygd-film 1930–1960*, Baden-Baden 2001.
- 17 Theodor W. Adorno, *Résumé über Kulturindustrie* (1963), in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft* (Gesammelte Schriften, Bd. 10/1), Frankfurt a. M. 1997, 337–342, 342.
- 18 David Schalko (Regie, Drehbuch, Produktion), *Braunschlag*, achteilige Fernsehserie, Österreich 2012. Heutige TV-Serien von Menschen auf dem Land haben teils einen satirischen Einschlag, teils setzen sie die frühere Heimatidylle fort oder sie sind gerade, wie schon seit dem kritischen Heimatfilm der 1970er und 1980er Jahren, antiidyllisch konzipiert; Jörg Türschmann, *Dorfchroniken. Wie TV-Serien von Menschen auf dem Land erzählen*, in: Sabine Schrader/Daniel Winkler (Hg.), *TV global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate*, Marburg 2014, 140–160.
- 19 Adorno, *Kulturindustrie*, 342.
- 20 Wolfgang Kaschuba u. a., *Der Deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Bilder, Texte, Analysen zu 70 Jahren deutscher Filmgeschichte*, Tübingen 1989, 106–148. – Zur Vielfalt von derzeitigen medialen Entwürfen

Für die Land-Moderne nach 1900 stehen die Kategorien Mobilität, Mikrowelt und Medialisierung in Zusammenhang. Dieser Zusammenhang erklärt weitere spezifische Dynamiken ländlicher Räume, die man wiederum zunehmend im vernetzten Zusammenhang anderer Räume betrachten sollte, wie sich etwa in der Begriffsbildung von Metropolitanregionen ausdrückt. Das größte Forschungsdefizit besteht hinsichtlich individueller Aneignung von Medienprodukten und deren Konsequenzen.

Was sind demnach Landmedien?

Mit dem wissenschaftlich erstmals etablierten Begriff Landmedien sollen in diesem Band verschiedene Aspekte des Verhältnisses von ländlicher Gesellschaft bzw. ländlichem Raum und Medien angesprochen werden. Landmedien sind zunächst solche, die für das „Land“ produziert werden.²¹ Aktuell wird mit genau diesem Begriff vorwiegend für die Landwirtschaft und landwirtschaftsnahe Berufszweige produzierte Fachpublizistik beworben; historisch können darunter, einsetzend mit der Volksaufklärung, Medien mit häufig beratender, erzieherisch-pädagogischer Zielrichtung verstanden werden. Beide Bedeutungen, die der Agrarfachmedien und die der insbesondere auf Verbesserung der ländlichen Lebensbedingungen abzielenden Medien, finden sich auch im englischen Begriff der *rural media*, während die französischen *médias ruraux* eher den zweiten Aspekt umschreiben, hier wie auch überwiegend im Fall der *rural media* mit einem deutlichen Schwerpunkt im Bereich der Entwicklungszusammenarbeit.²² Zweitens sind mit Landmedien solche gemeint, die im ländlichen Raum bzw. in der ländlichen Gesellschaft selbst entstehen. Das Spektrum reicht von der Kleinstadtzeitung über Mitteilungsblätter, Bildpostkarten und Vereinszeitschriften zu schriftlichen Eingaben an Behörden, den Fotoalben und Dokumentarfilmen oder heutigen Videoprojekten.²³ Drittens gehören dazu die Kommunikationsmedien, die in ländlichen Räumen ihre eigene Diffusions- und Nutzungsgeschichte aufweisen und mit stark örtlich orientierter, oraler Kommunikation²⁴ in Beziehung stehen. Als relevant für die Beziehung zwischen „Land“ und Medien, und von derzeit hohem Interesse in der transdisziplinären

von Landleben vgl. Werner Nell/Marc Weiland (Hg.), *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*, Bielefeld 2014.

- 21 Bezeichnend für den Überhang an pädagogischen und politisch indoktrinierenden Projekten und, damit einhergehend, den Überhang von auf das ländliche Publikum zielenden Dokumentarfilmen: Ernst Langthaler, *Massenmedien in der ländlichen Gesellschaft im Nationalsozialismus – am Beispiel der Agrarpresse*, in: ZAA 58/2 (2010), 50–64; Valerie Vignaux, *Cinéma, éducation de masse et propagande agricole dans l'entre-deux guerres. Les films de Jean Benoit-Lévy pour la cinémathèque du Ministère de agriculture (1924–1939)*, in: Archives 98 (Jän. 2006), 1–16; zu Werbung und visueller Adressierung von französischen Bauern: Claudine Chevrel/Béatrice Cornet, *Le paysan dans la publicité*, Paris 2008; Margaret Butler, *Paysan, paysage, patrie: French Films and Rural Life, 1940–1950*, in: *Rural History* 14 (2003), 219–237.
- 22 Marie-Soleil Frère, *Presse et démocratie en Afrique francophone*, Paris 2000; Gary Coldevon, *Communication strategies for rural development: a case study of the use of campaigns in Lesotho, 1990*, <http://www.fao.org/docrep/u1320e/u1320e01.htm> (10.6.2018).
- 23 Als erster Überblick: Clemens Zimmermann, *Mediennutzung in der ländlichen Gesellschaft. Medialisierung in historischer Perspektive*, in: ZAA 58/2 (2010), 10–22.
- 24 Katharina Thielen, in diesem Band; Clemens Zimmermann, *Kommunikationsmedien in der ländlichen Gesellschaft. Telegraf und Telefon 1850–1930*, in: Werner Rösener (Hg.), *Kommunikation in der ländlichen Gesellschaft vom Mittelalter bis zur Moderne*, Göttingen 2000, 365–386.

Forschung zu Ländlichkeit, erscheint schließlich auch die Imaginations- und Repräsentationsgeschichte des „Ländlichen“²⁵ in allgemeinen Publikumsmedien.

Selbstverständlich sind klare Abgrenzungen nicht immer möglich. So können für das Land produzierte Medien auch ganz oder teilweise von Angehörigen der ländlichen Gesellschaft gestaltet worden sein, etwa durch lokale Mitarbeiter in Zeitungs- oder Rundfunkredaktionen, oder indem ländliche Akteure durch Konsumentenfeedback oder als lokale Opinion-Leader direkt in redaktionelle Inhalte, gerade von Lokalzeitungen, eingreifen – oder, wie gerade im außereuropäischen Bereich, im Rahmen von *community media* neben der Verbreitung eigener Themen auch Funktionen in der agrarischen Beratung, Gesundheitserziehung oder in ähnlichen Bereichen übernehmen. Images von Ländlichkeit wiederum werden auch in auf dem Land produzierten Medien konstruiert (etwa in Vereinsfestschriften, Super-8-Filmen, jugendkulturell inspirierten Medienprodukten aus der Jugendzentrums-, Regionalismus- oder Ökologiebewegung).

Dann stellen sich bei der Definition von „Land“ immer wieder Fragen nach der Abgrenzung, etwa die, wie weit z. B. die Repräsentationen und Medienpraktiken der Suburbanität zur Landmediengeschichte gehören.²⁶ Auch ist evident, dass viele Inhalte für allgemeine Märkte produziert wurden und dann auf dem Land einschließlich der Kleinstädte eben auch und in besonderer Weise eingesetzt wurden. Insofern geht es dann um Nutzungsmuster, -häufigkeiten und die Soziabilität von Medienkonsum.

Zur Mediennutzung auf dem Land liegen Untersuchungen vor, die zeigen, dass man dieser Kategorie von Landmedien nicht schlechthin das Charakteristikum von Timelags zuschreiben kann: Bei der Kinogeschichte ist ‚Verspätung‘ in der Tat ein Kriterium²⁷, ebenso bei der Verbreitung von Rundfunkgeräten²⁸; die in der Kreisstadt produzierten Zeitungen hatten sich schon im 19. Jahrhundert auf dem Land durchgesetzt²⁹ und beim Fernsehen³⁰, das sich seit den 1950er Jahren auf dem Land rapide ausbreitete, lässt sich nur eine geringe Verspätung beobachten. Die Fotografie etwa stand um 1900 reichlich zur Verfügung, sei es als Angebot von Ateliers, sei es als Amateurpraxis³¹, sei es durch die sich langsam verbreitenden Publikumszeitschriften. Beim Internet sehen wir heute ebenfalls nicht so sehr das Kriterium der

25 Vgl. Nell/Weiland (Hg.), *Imaginäre Dörfer*; Fish (Hg.), *Cinematic Countrysides*.

26 Vgl. Roger Silverstone, *Visions of Suburbia*, London/New York 1997; zu einem Stuttgarter Vorort: Andreas Gestrich, *Ländliche Arbeiterbewegung und Schreibkultur. Das Beispiel Bottnang um 1900*, in: Rösener (Hg.), *Kommunikation*, 387–398.

27 Zu mobilen Kinoformen, die lange keineswegs ‚verspätet‘ waren, sondern den zeitgenössischen (politischen) Intentionen genau entsprachen vgl. Deborah Toschi, *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell’Italia fascista*, Milano 2009; Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*.

28 Vgl. Florian Cebulla, *„Der Bauer spricht – der Bauer hört“ – Rundfunk und ländliche Gesellschaft 1924–1945*, Göttingen 2004, 31–45.

29 Vgl. Josef Müller, *Wird das Dorf zur Stadt? Die neue gesellschaftliche und geistige Situation des Landvolkes, Darmstadt 1962*; diese Arbeit, obwohl agrarideologisch durchtränkt, enthält doch brauchbare Beobachtungen und Daten. Generell zu lokalen und ländlichen Kommunikationsbedingungen von Journalismus: Sonja Kretzschmar/Wiebke Möhring/Lutz Timmermann, *Lokaljournalismus*, Bonn 2009; vgl. ferner Gloria Sanz-Lafuente, *Buch- und Zeitungsektüre badischer Bäuerinnen und Bauern um 1900*, in: *ZAA* 58/2 (2010), 35–49.

30 Christina von Hodenberg, *Square-eyed Farmers and Gloomy Ethnographers: The Advent of Television in the West-German Village*, in: *Journal of Contemporary History* 51/4 (2016), 839–865; Michael Morgan, *Television and the Erosion of Regional Diversity*, in: *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 30/2 (1986), 123–139.

31 Peter Assion u. a., *Photographie auf dem Land um 1900*. Karl Weiß, *Photograph in Buchen*, Buchen 1982.

Verspätung, sondern das der Versorgungsdichte, denn weite ländliche Gebiete Europas sind nicht mit Breitband ausgestattet, was ländlicher Ökonomie erheblich schadet.³²

Die zunehmende Medialisierung ursprünglich mündlicher Kommunikation, wie sie generell für westeuropäische Räume des 20. Jahrhunderts beobachtet wurde, lässt sich gerade in ländlichen Gesellschaften mit einem hohen Anteil an Face-to-Face-Kontakten besonders eindrücklich nachvollziehen. Das gilt nicht nur für moderne Kommunikationsmedien wie Telefon oder Internet oder auch für Lokalzeitungen, in denen kommunale Politik, aber auch die Sterbeanzeigen der Dorfnachbarn kommuniziert werden, sondern auch für die Informationsweitergabe der staatlichen, kommunalen sowie kirchlichen Verwaltungen, die ihrerseits eine sehr lang zurückreichende Geschichte aufweist. So wurde in westdeutschen Dörfern der „Ausscheller“ als Bote amtlicher Nachrichten erst in den 1960er Jahren durch Aushänge, später durch gedruckte Amtsblätter ersetzt.³³

Zwar muss man von einer geringeren Mediendichte in ländlichen Räumen ausgehen, aber auch hier bestehen große Unterschiede, z. B. am Anfang des 20. Jahrhunderts zwischen ostdeutschen und stark urbanisierten Gebieten im Südwesten Deutschlands. Insofern sind landläufige Vorstellungen über die Medialisierung in ländlichen und kleinstädtischen Kontexten beträchtlich zu revidieren.

Besondere Aufmerksamkeit fanden bislang Medienangebote, die sich an die Agrarproduzenten oder an spezifische ländliche Publika wandten, z. B. die des „Landfunks“.³⁴ Die Produktion von Medien im ländlichen Raum wurde dagegen bislang wenig untersucht. Projekte zur Zusammenfassung und Erschließung von belehrenden und instruierenden Dokumentarfilmen, die treffend als Auftragsfilme bezeichnet werden, belegen bereits nicht nur die Vielzahl der erfassten Filmproduktionen und die verbreitetsten Subgenres dieser Gattung. Noch wichtiger erscheint die systematische Erfassung von privaten Filmen und Fotografien, die auf Forschungsprojekte hoffen lässt, die die Eigenarten ländlicher Medienproduktion samt ihrer charakteristischen Akteure in den Blick nehmen.³⁵

Community media sind ein globales Phänomen, dessen historische Aufarbeitung noch aussteht.³⁶ Im Zuge der „Pluralisierung der Lebensstile“ in der ländlichen Gesellschaft ist die Präsenz von Medienschaffenden in Dörfern, mit gewissen Konjunkturen, zu beobachten, die auch, aber nicht nur auf Stadtflucht zurückzuführen ist und etwa im Popmusikbereich zur Produktion von Tonträgern oder Videos auch für urbane Märkte führte.³⁷ Anders dagegen dürften die den *creative cities* vor allem in der US-amerikanischen und australischen Literatur gegenübergestellten *creative suburbia* und *creative communities* vor allem als Orte der

32 Martin Schreiber, Internetnutzung in der ländlichen Gesellschaft, in: ZAA 58/2 (2010), 65–76.

33 Gunter Mahlerwein, Aufbruch im Dorf. Strukturwandel im ländlichen Raum Baden-Württembergs nach 1950, Stuttgart 2007, 200; Gunter Mahlerwein, Rheinhessen zwischen Stadt und Land, in: Volker Gallé/Gunter Mahlerwein (Hg.), Aufbruch in Rheinhessen. Kultureller und gesellschaftlicher Wandel nach 1945, Worms 2017, 11–23, 18.

34 Vgl. Münkel, Radio; Cebulla, „Der Bauer spricht“.

35 Beispiele sind die geplante European Rural History Film Database und das LWL-Archiv in Münster: <http://www.lwl-medienzentrum.de/de/Bildarchiv/Sammlungen/> (8.5.2018).

36 Linda K. Fuller (Hg.), *Community Media: International Perspectives*, New York/Houndmills 2007.

37 Mickael Blanchet, Rap in der Vendée. Musik als Indikator der Urbanisierung des ländlichen Raums?, in: ZAA 64/1 (2016), 71–90.

Medienproduktion abseits der Zentren zu verstehen sein – inwieweit hier von Ländlichkeit gesprochen werden kann, ist angesichts der Größe solcher *communities* noch zu diskutieren.³⁸

Vor allem die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung interessiert sich neuerdings für Vorstellungen von Ruralität, wie sie in Medien aufzufinden sind, sei es in Büchern, Zeitschriften oder in Fernsehserien.³⁹ Bilder von „Stadt“ und „Land“ sind ein großes Forschungsthema. Man geht bei deren Untersuchung vielfach davon aus, dass diese Bilder auch verhaltensprägend sind, obwohl das eine viel zu simplifizierende Vorstellung ist.⁴⁰

Kontextuierungen

Zur Landmediengeschichte gehört essentiell die Frage relevanter Kontexte. Ist Kontext von Landmedien nur der jeweilige umgebende Ort, und heißt das, dass man eigentlich Mikrogeschichte kommunikativer Beziehungen und Bedeutungen betreiben sollte? Dies ist eine essentielle Frage, nicht nur, was das Design solcher Kontextuierungen betrifft, sondern auch, wenn man den dafür nötigen Arbeitsaufwand bedenkt. Zwischen rein quantifizierenden und seriellen Untersuchungsdesigns und einer auf innere Verflechtungen und sozialen Sinn hinzielenden Mikrostudie liegt indes ein weites Spektrum methodischer Verfahren, indem man etwa mit klar begründeten kleineren Samples arbeitet und qualitative und quantitative Ansätze miteinander verbindet, um so auch der Frage des repräsentativen Charakters von untersuchten Objekten und Fallstudien näher zu kommen.

Der Einbezug von *Kontexten und Sinnverständnissen* jeweiliger ländlicher Rezipienten und aneignender Publika erweist sich als künftige Hauptaufgabe von historischer und aktueller Landmedienforschung. Hierbei ist es nötig, sowohl kommunikative Mikroräume als auch die strukturellen und politischen Vorgaben zu berücksichtigen. Damit ist eine Wende zur Untersuchung räumlicher Settings verbunden, die wiederum an Forschungsansätze der Mediengeografie anknüpfen kann, auch wenn diese weniger historisch orientiert ist.⁴¹

Es bedarf der Einordnung der Interpretation von einzelnen Landmedien in jeweilige größere Diskurse (z. B. pädagogische) und die relevanten Genres, in Makrobedingungen von Medienmärkten; schließlich geht es auch darum, die Relation zwischen sozialen Bewegungsgeschichten und Landmedienpraxis aufzuzeigen.⁴²

Noch kaum erprobt ist, den „Geschmack“, subjektive Präferenzen⁴³ ländlicher aneignender Subjekte zu eruieren, als auch überhaupt den spezifischen Aneignungsformen systematisch

38 Janet McDonald/Robert Mason (Hg.), *Creative Communities. Regional Inclusion & the Arts*, Bristol/Chicago 2015; Terry Flew u. a., *Creative Suburbia: Rethinking Urban Cultural Policy – the Australian Case*, in: *International Journal of Cultural Studies* 15 (2012), 199–203.

39 Vgl. Nell/Weiland (Hg.), *Imaginäre Dörfer*.

40 Zur Kritik der Wirkungsforschung vgl. Wolfgang Joußen, *Massen und Kommunikation. Zur soziologischen Kritik der Wirkungsforschung*, Weinheim 1990. Ein differenzierender Forschungsüberblick zur Wirkungsforschung, zum Agenda-Setting-Konzept und zur Wissenskluftforschung, aus dem hervorgeht, dass man bei Wirkungsannahmen höchst vorsichtig sein sollte, ist: Michael Jäckel, *Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung*, Opladen/Wiesbaden 1999.

41 Vgl. Tristan Thielmann (Hg.), *Handbuch Mediengeographie*, Baden-Baden 2016.

42 Hubscher, *Cinéastes*.

43 Eine Pionierstudie, die allerdings methodisch fragwürdig ist: Harold Ellis Jones/Herbert S. Conrad, *Rural Preferences in Motion Pictures*, in: *Journal of Social Psychology* 1 (1930), 419–423.

nachzugehen, z. B. dem Faktor der Gemeinschaftlichkeit dieser Aneignungsakte. Idealerweise würden wir künftig die subjektiven Ansichten von Kleinstadt- und Dorfbewohnern (am besten generationell differenziert) zu Medien und jeweiligen Formen, Inhalten und Bedeutungen kennenlernen. Es scheint durchaus möglich, Primärquellen künftig in stärkerem Umfang zu erfassen. Besonders vorsichtig ist mit Berichten von beobachtenden Fremden umzugehen, denen eigene Wertvorstellungen zugrunde lagen und die sich oft nur kurz auf dem Land aufhielten. Auch Pfarr- und Inspektionsberichte, wie sie als serielle Quellen in einigen Landesarchiven vorliegen, könnten für die Ermittlung des „Geschmacks“ und soziokultureller Muster wichtig werden.

Letztlich geht es hier darum, zwischen Stadt-, Medien- und Landforschung zu vermitteln, ihre jeweiligen Beiträge und Potenziale zu verbinden. Über einzelne Fallstudien hinaus möchte der Band durch ansatzweise geleistete Vergleiche und durch die Berücksichtigung verschiedener Medien den Weg zu einer Gesamtgeschichte der Landmedien und ruraler Repräsentationen bereiten, von der wir allerdings noch weit entfernt sind. In verschiedenen Einzelmedien sowie in ihrem Verbund ließen sich künftig übergreifende Themen der Infrastruktur, der Pioniere und Akteure, der Aneignung, der Publika, der Lokalität und der Kontexte erarbeiten – und unterschiedliche Standortbedingungen, Mediendiskurse, Fragen nach Konstruktion und Repräsentation von Ruralität in Medien und deren Wahrnehmung durch das ländliche Publikum (z. B. anhand der Heimatfilme der 1950er Jahre) gerade auch in ihren Querverbindungen darstellen. Ebenso ist das Verhältnis von Generationalität, ländlichen Lebenswelten und Medienpraktiken ein vielversprechender Ansatzpunkt. Schließlich erscheint das Potenzial der Sekundäranalyse früherer sozialwissenschaftlicher, also empirischer Studien seit den 1950er Jahren, wo immer wieder mediale Aspekte auftauchen, noch längst nicht ausgeschöpft.

Die Beiträge dieses Bandes

Die Beiträge des Schwerpunktthemas dieses Zeitschriftenbandes sind in drei Kapitel unterteilt: *Kino, Publika und dörfliche Kommunikation*; *Landmedien und ihre ‚agency‘: Demokratisierungs- und Politisierungspotentiale* und *Mediale Imaginationen und Konstruktionen ländlicher Räume und Milieus*. Selbstverständlich ließen sich manche der Artikel mit guten Argumenten auch woanders einordnen, und prinzipiell sind für uns alle Themen gleichwertige Aspekte einer Mediengeschichte des Landes.

Kino, Publika und dörfliche Kommunikation

Dieses Kapitel knüpft an rezente Debatten über die aktive Rolle von Publika auch in ländlichen Räumen an und beschäftigt sich mit den Orten, wo mediale Inhalte angeeignet wurden. Auch hier wird versucht, längerfristige Entwicklungen zu verdeutlichen und nicht nur bei punktuellen Zugriffen stehen zu bleiben.

Judith Thissen behandelt in transnationaler Perspektive die Entwicklung des Landkinos in den Niederlanden, Westdeutschland und Frankreich zwischen um 1920 und 1960. Dabei wird deutlich, dass in allen untersuchten Ländern der Kinobetrieb in multifunktionellen Sälen von Bedeutung war, sich aber auch nationale Besonderheiten, in Frankreich etwa die

Nutzung von öffentlichen Versammlungshallen, nachweisen lassen. Ebenfalls nationale Sonderentwicklungen können in den 1930er Jahren gesehen werden, in dem Ausbau der Kinostruktur im NS-Staat, aber auch in der massiven Aktivität der katholischen Kirche als Anbieter von Kinoveranstaltungen in einigen französischen Regionen. Auf unterschiedliche Siedlungsstrukturen lassen sich regionale Differenzen im Kinoausbau der Nachkriegszeit zurückführen, einer Boomphase, in deren Anfang auch die Wanderkinobetreiber weiterhin ihren Platz behaupten konnten. Retardierungen im Filmangebot scheinen überall im ländlichen Bereich üblich gewesen zu sein, wobei Hinweise vorliegen, dass der Geschmack des ländlichen Publikums sich nicht grundsätzlich von dem der Städte unterschied.

Es folgt *Lina Kaminskaitė-Jančorienė*, die den Versuch beschreibt, die litauische Gesellschaft in den Jahren 1944 bis 1953 durch den Ausbau einer ländlichen Kinostruktur mit dem entsprechenden Programmangebot zu sowjetisieren. Dieser Prozess war vergleichbar mit der in den 1920er Jahren in der Sowjetunion neben anderen gesteuerten Entwicklungen wie der Elektrifizierung oder den Kollektivierungen durchgeführten *Kinofikatsia*. Er stieß nicht nur auf technische und sprachliche Probleme, sondern scheiterte zum einen wegen der Siedlungsstruktur in Streulage, die größere Zusammenkünfte von Angehörigen der ländlichen Gesellschaft erheblich erschwerte, zum andern an den offenen und verdeckten Widerständen des angesprochenen Publikums. Hierbei spielte auch die Verbreitung zwar politisch überholter, aber verfügbarer deutscher Filme eine Rolle.

Am Beispiel der Kinogeschichte der saarländischen, von Bergbau geprägten Gemeinde Wiesbach spielt *Clemens Zimmermann* die Fragestellungen der neueren kinohistorischen Forschung durch. Deutlich wird die Teilung in zwei Phasen der Kinogeschichte: eine erste von den späten 1920er Jahren bis in die Nachkriegszeit reichende, in der Kino in plurifunktionalen Räumen, meist in Verbindung mit Gastronomie, realisiert wurde, ein lokales Publikum Kino kollektiv erlebte und erstmals die „Großstadt ins Dorf“ kam; eine zweite Phase ab den späten 1950er Jahren, jetzt mit festen Lichtspielstätten, zunehmender Vorführfrequenz eines vorwiegend den „Durchschnittsgeschmack“ bedienenden Angebots und einem stetig wachsenden Publikum, das freilich schon bald angesichts der Konkurrenz von TV und aufgrund der erweiterten Freizeitmöglichkeiten durch Individualmobilisierung ausblieb. Kinogeschichte kann auch als Teil der – letztlich aber nicht ganz vollzogenen – Urbanisierung des Landes verstanden werden.

Sodann führt *Katharina Thielen* am Beispiel eines rheinhessischen Dorfes die Veränderungen von lokaler Kommunikation und pluraler Mediennutzung im engen Zusammenhang mit sozialem Wandel im Verlauf des 20. Jahrhunderts vor. Dabei wird deutlich, dass trotz der Zunahme außerlokaler Kontakte und massenmedialer Einflüsse die traditionellen Formen von Kommunikation zwar insgesamt an Bedeutung verloren, aber nicht obsolet wurden. Die Autorin zeigt ferner auf, an welchen Orten sich lokale Kommunikation verdichtete und wie sich das Dorf medial selbst darstellte.

Gunter Mahlerwein zeigt – der Beitrag wurde in das *Forum* dieses Jahrbuchs aufgenommen – am Beispiel eines dörflichen Open-Air-Festivals der 1970er Jahre, wie sich eine ländliche Jugendkultur unter dem Einfluss verschiedener Medien konstituierte und sie gleichzeitig durch die Eigenproduktion von Medien gekennzeichnet war. Dabei wird vor allem auf die Produktion eines Festivalfilms eingegangen, dessen Vorbilder eindeutig im Bereich der bekannten „Rockdocumentaries“ wie etwa dem Woodstock-Film zu suchen sind. Es wird deutlich, wie stark Veränderungen in der Medienrezeption mit Transformationsprozessen

in der ländlichen Gesellschaft verbunden waren und welches Eigengewicht das Rurale im Aneignungsprozess ausmachte.

Landmedien und ihre ‚agency‘: Demokratisierungs- und Politisierungspotentiale

In diesem Kapitel geht es um (potenzielle) Wirkungen von Medien, deren beabsichtigte Effekte, das heißt auch um die Wechselwirkungen zwischen medialisierter Kommunikation und sozialen Handlungsräumen. Ferner tritt hier *agency* in Form der (kommunikativen) Handlungen sozialer Subjekte auf.

Manuel Trummer zeichnet aus der Beobachtung einer parallel zu kulturellen Angleichungsprozessen zwischen Stadt und Land sich entwickelnden medialen Renaissance des positiv verstandenen Ländlichen eine wirkungsvolle Konstruktion von Ruralität nach. Deren über verschiedene Medien, hier vor allem Druckmedien und TV-Filme, verbreitete Bilder prägen nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch die reale Entwicklung ländlicher Räume. Am Beispiel von TV-Sendungen des Bayerischen Rundfunks zeigt er, wie die Bilder und Repräsentationen des Ländlichen durch von Sender und Produktionsfirmen vorbestimmte Rahmungen, Bildtraditionen und Auswahlkriterien vorgeprägt sind. Zudem werden diese Konstrukte im Ergebnis mit der positiven Darstellung eines die Herausforderungen der Modernisierung annehmenden ländlichen Raumes auch den Rezipienten in der ländlichen Gesellschaft als Orientierungs- und Integrationsangebote im beschleunigten Wandel bereitgestellt.

Am Schriftverkehr der Landbevölkerung mehrerer Orte mit der Kreisbauernschaft Neunkirchen im Reichsgau Niederdonau untersucht *Ulrich Schwarz-Gräber*, wie Angehörige der ländlichen Gesellschaft auch in der NS-Zeit mediale Informationen nicht nur passiv als Botschaften „von oben“ verstanden, sondern auch durch aktive Aneignung von Inhalten und Begriffen massenmedialer Produkte ihre Interessen gegenüber der „Führung“ kommunizierten, wodurch sich außer den eher seltenen direkten Hinweisen auf Mediennutzung Rückschlüsse auf Rezeptionsvorgänge ergeben. Der Beitrag verweist auch auf typische Quellenbestände, die in weiteren komparativen Projekten als Grundlage dienen könnten.

Am Beispiel der abwechselnd deutschen und belgischen Region Eupen-Malmedy überprüft *Vitus Sproten* die Anwendbarkeit des Zwischenraum-Begriffes in zweifacher Hinsicht, einmal eben eines Raumes am Rand zwischen Nationen und Staaten, andererseits eines ländlich-kleinstädtischen Raumes zwischen urbanen Zentren. Medienhistorisch lassen sich in einer solchen Region besonders viele Parallelangebote, Überschneidungen und Kreuzungen erkennen, die zeigen, dass gerade hier der ländliche Raum keinesfalls medial unterversorgt war, die andererseits aber auch die wichtige Bedeutung von Kleinstädten als mediale Mittler betonen.

Mediale Imaginationen und Konstruktionen ländlicher Räume und Milieus

Es ist offensichtlich, dass man beim heutigen Diskussionsstand kein substanzialistisches Konzept ländlicher Räume und Milieus annehmen kann. Diese ‚existieren‘ nicht einfach, sondern werden durch Medien in bestimmter Weise gegenüber den Publika und Öffentlichkeiten

repräsentiert, und solche Repräsentationen sind es, die vielfach den Vorstellungen solcher Publika über die ländlichen Gesellschaften zugrunde liegen – und nicht mehr nur ‚einfache‘ Erfahrungen.

Zu Beginn dieses Abschnitts stellt *Selina Hangartner* den 1930 uraufgeführten Tonfilm *Der unsterbliche Lump*, der als der erste Film mit synchroner Tonspur gilt und der das Thema ländliches Leben mithilfe von Außenaufnahmen in den österreichischen Alpen realisierte, in einen breiten filmhistorischen Zusammenhang. Zum einen betont die Autorin die Bedeutung des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm sowohl für die Filmproduktion als auch für die – nicht zuletzt aufgrund der Kinostrukturen – unterschiedliche Rezeption in Stadt und Land, andererseits zeigt sie Kontinuitäten im Umgang mit der Land-Thematik von den frühen Stummfilmen bis hin zu den Heimatfilmen der 1950er Jahre auf.

Rolf Sachsse beschäftigt sich mit dem Werk der Bildjournalistin und Fotografin Marie Goslich (1859–1938) und deren Blick auf die ländliche Gesellschaft. Auch hier geht es um „Imaginationen des Ländlichen“. Als eine zeitweise auf dem Land lebenden Fotografin bleibt Goslich der Perspektive der „städtischen Intellektuellen“ verhaftet und bedient gleichzeitig die Erwartung ihrer städtischen Rezipienten. So nehmen idyllisierende Landschaftsbilder ebenso Raum in ihrem Schaffen ein wie die sattem bekannten Abbildungen ruraler Arbeitswelten. Gleichzeitig nimmt sie aber auch die Verbindungen zwischen Stadt und Land in den Blick, seien es die Auswirkungen von Medien und Verkehr oder Personen, die zwischen beiden Sphären wechseln, etwa die Gruppe der Landfahrer.

In ihrem innovativen Beitrag zum Fahrrad als „Medium der Landerschließung“ definieren *Tristan Thielmann*, *Carmen Schulz* und *Michael Lommel* zunächst das Fahrrad als „disruptive Technologie“ und „Landmedium“, dem seit seiner frühen Geschichte eine wichtige Bedeutung in der Herstellung von Verbindungen – zwischen Stadt und Land, innerhalb des (kartografisch unerschlossenen) ländlichen Raums und mit anderen Verkehrssystemen – zukam. Darüber hinaus fand das Fahrrad seine Repräsentation in allgemeinen und fachspezifischen Zeitschriften und Zeitungen und entstanden neue Medien wie Fahrradkarten und Wegzeichen, die den ländlichen Raum neu definierten.

Aufgrund der Untersuchung von Fernsehdocumentarfilmen über den ländlichen Raum aus verschiedenen Jahrzehnten stellt *Christian Hißnauer* fest, dass der kritische Blick einer „unbequemen Fernsehpublizistik“ der 1960er und 1970er Jahre einer weitgehend affirmativen Berichterstattung gewichen ist. Als Ursachen dieser Entwicklung macht Hißnauer politischen Druck infolge als zu kritisch empfundener Sendungen aus, die Teilprivatisierung des Rundfunks und das Selbstverständnis regionaler Sender, zur Bildung regionaler Identität beizutragen. So werden in den neuen Landfilmen Probleme weitgehend ausgeblendet oder Beispiele geboten, wie die Gemeinden selbstverantwortlich die Anforderungen der Moderne bewältigen. Das Land wird so als „moderner Lebensraum“ wieder entdeckt und medial aufgewertet.

Im zweiten Beitrag des *Forums* stellt *Jessica Richter* neue Migrationsbeschränkungen im Österreich der Zwischenkriegszeit in einen Zusammenhang mit der landwirtschaftlichen Arbeitsmarktpolitik. Mit dem Inlandarbeiterschutzgesetz von 1925, das österreichische Arbeitnehmer gegenüber Nicht-Staatsbürgern privilegierte, wurden Migrations- und Beschäftigungspolitik erstmals rechtlich miteinander verknüpft – Landarbeiter und landwirtschaftliche Dienstboten blieben aber vielfach davon ausgenommen. Richter stellt in ihrem Aufsatz die Auseinandersetzungen und Widerstände gegen das Gesetz sowie andere Formen der Regulierung von Migration in die österreichische Landwirtschaft dar.

Kinogeschäft und Filmbesuch auf dem Land

Ein transnationaler Vergleich

Abstract: Film exhibition and film consumption in the countryside. A transnational comparison. This article examines the economics and socio-cultural dynamics of film exhibition and consumption in the European countryside from a transnational perspective with a particular focus on the Netherlands, (West-)Germany and France. After a brief discussion of cinema's widespread perception as an urban entertainment medium, the author addresses the question 'what exactly is a cinema?' in order to challenge the one-dimensional narrative of traditional film historiography, which has largely overlooked the continued importance of travelling cinema beyond the era of the fairground shows. For the three countries under consideration, the key developments in rural and small-town film exhibition are discussed with a strong focus on commercial screenings in multifunctional venues. The study shows that important factors in shaping film culture in the countryside were the close interrelationship between cinema and other leisure-time activities, limited choice and lack of access to recent films, the rhythms of agriculture and the influence of church, as well as growing mobility and economic prosperity.

Key Words: cinema history, travelling film exhibition, multifunctional halls

„Jedes Dorf hatte doch damals ein Wanderkino. Einmal in der Woche wurde Kino gemacht, egal wo, und wenn es ein halb vergammelter Saal war – Kino wurde gemacht!“²

Seit der Erfindung der „lebenden Photographien“ im späten 19. Jahrhundert brachten reisende Vorführer und Betreiber ortsfester Kinos den Film in Kleinstädte, Dörfer und Landgemeinden. Doch wir wissen wenig über diese Unternehmer und ihr Publikum. Sowohl in der Historiografie des Films als auch in der Öffentlichkeit gilt das Kino allgemein als typischer Bestandteil des städtischen Unterhaltungslebens: ein Produkt der Großstadt für die Großstadt. Wenn sie auch den Blick auf die Bedeutung des nicht-städtischen Publikums in der Vergangenheit und Gegenwart verstellt, so ist diese einseitige Perspektive auf die Filmkultur

1 Department Media- en Cultuurwetenschappen, Universiteit Utrecht, Muntstraat 2a, NL-3512 EV Utrecht, j.thissen@uu.nl. Beitrag eingereicht: 24.1.2018, Beitrag angenommen: 5.3.2018. – Dieser Aufsatz wurde von Mirko Wittwar ins Deutsche übersetzt.

2 Heinz Bruchmann, Filmvorführer Schipkes Wanderkino, 1956–1961 (Umgebung von Osnabrück), zit. nach: Anne Paech, Kino zwischen Stadt und Land, Marburg 1985, 101.

doch keine Überraschung, wenn man bedenkt, dass dieses neue Medium seine Ursprünge in Städten wie Paris, Berlin, Brüssel, London und New York hatte. Von Anfang an war das Kino ein integraler Bestandteil der visuellen Symbolik der großstädtischen Konsumkultur.³ Ansichtskarten aus der Belle Époque feierten den emsigen Betrieb auf den großen Boulevards und Einkaufsstraßen, wo die bewegten Bilder in Vaudeville-Theatern, *music-halls* und *ciné-café*s ihr erstes Zuhause fanden. Modernes Leben und Kino schienen per definitionem urban zu sein. Bezeichnenderweise fügt sich eine Serie von Reklamepostkarten für das neu eröffnete *Cinématophone Modern Theater* in Lyon – gerade in der Stadt, wo die Gebrüder Lumière ihren Kinematographen erfanden – an unterschiedlichen Stellen in die *cityscape* ein (Abbildung 1).

Abbildung 1: Reklamepostkarte für das *Cinématophone Modern Theater* in Lyon. Teil einer Serie von zwölf Ansichtskarten, die von diesem Kino in Umlauf gebracht wurden, ca. 1908.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

Es wird vielleicht paradox erscheinen, einen Beitrag über Filmkultur auf dem Land mit einem Bild von Lyon zu beginnen, doch wir sollten nicht unterschätzen, welche Wirkung derartig ikonische Darstellungen der städtischen Moderne auf die Geschichte des Kinos hatten: Sie unterstrichen die großstädtische Aura dieses Mediums sowohl bei den Zeitgenossen und Zeitgenossinnen als auch in der späteren Filmwissenschaft. Tatsächlich privilegierte der kulturelle Diskurs über das Kino die Großstadt und ihre zahlreichen Luxus-Filmtheater als bevorzugten Ort des Filmkonsums sowie ihre Bevölkerung als die wichtigste Klientel des Kinos. Dasselbe gilt für die Distributions-, Vorführungs- und Marketingpraktiken der

3 Vgl. Leo Charney/Vanessa Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley 1995.

Filmindustrie. Zwangsläufig bestimmte dies die Wahrnehmung des Kinos durch die ländliche Bevölkerung sowie die Art und Weise, wie im Landkino die Geschäfte geführt wurden. Dennoch gibt es noch eine ganz andere Geschichte, die erzählt zu werden verdient, und diese Geschichte beginnt mit der simplen Frage: Was genau ist ein Kino?⁴

Die vergessene Geschichte des Saalgeschäfts

Wenn wir an Filmtheater denken, dann denken wir üblicherweise an Kinos in eigens zu diesem Zweck erbauten Gebäuden mit einer Reihe typischer architektonischer Elemente sowie anderer Charakteristika wie großflächiger Filmplakate oder Filmtitel in Neonlicht. Mit anderen Worten, wir stellen uns ein Gebäude vor, das sofort als Filmtheater erkennbar ist – ob es sich nun um einen luxuriösen Filmpalast der 1920er Jahre handelt, um ein einfaches Haus in der Nachbarschaft oder um das neueste Multiplexkino. Ein entscheidendes Merkmal der Geschichte des Kinobesuchs auf dem Land ist allerdings die Tatsache, dass für die meisten Menschen dort ihr ‚Stammkino‘ keineswegs ein regelrechtes Filmtheater war, sondern ein multifunktionaler Saal, der mehr oder weniger regelmäßig auch der Vorführung von Filmen diente. Wenngleich es erhebliche regionale Unterschiede bezüglich der Anzahl ‚reiner‘ Kinosäle auf dem Land gab, so war doch das städtische Geschäftsmodell des permanenten Kinos in den Dörfern und Kleinstädten kaum lohnend. Es gab ganz einfach nicht genug Menschen, um ein Kino jeden Tag zu füllen – oft nicht einmal an mehreren Tagen pro Woche. Aus diesem Grund nutzten die reisenden Filmvorführer Säle, die ebenso für Bälle, Feste und Tanzveranstaltungen, für Auftritte von (Amateur-)Theatergruppen, Gesangsvereinen und örtlichen Kapellen, zum Turnen, für Vorträge und für politische Versammlungen verwendet wurden. Bei vielen dieser Zusammenkünfte handelte es sich um nicht-kommerzielle Veranstaltungen von Vereinen und Nachbarschaften, die im sozialen und kulturellen Leben der OrtsbewohnerInnen verwurzelt waren. Dementsprechend bestand ein strukturelles Charakteristikum des ländlichen Filmkonsums darin, dass die Kinokultur dauerhaft mit anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens, der geschäftlichen Aktivitäten sowie der kulturellen Praktiken verwoben war. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Erlebnis des neuen Mediums Film in der Stadt von einer ganz ähnlichen Durchlässigkeit geprägt.⁵ Allerdings wurden dort ab 1910 stärkere Grenzen zwischen dem Medium Film und anderen soziokulturellen Einrichtungen gezogen, als sich nämlich das Filmtheater als dauerhafte Einrichtung zu einem eigenständigen kulturellen Bereich zu entwickeln begann, der sich von anderen Freizeitpraktiken unterschied.⁶

4 Ich habe diese Frage bereits anderweitig aufgeworfen, vgl. *Multifunctional Halls and the Place of Cinema in the European Countryside, 1920–1970*, in: *CiNéMAS. Journal of Film Studies* 27/2–3 (2017), 91–111. Der vorliegende Beitrag bezieht sich zum großen Teil auf dieselbe Forschungsarbeit bzw. dieselben Quellen.

5 Vgl. Judith Thissen, *Early Cinema and the Public Sphere of the Neighborhood Meeting Hall. The Longue Durée of Working-Class Sociability*, in: Marta Braun u. a. (Hg.), *Beyond the Screen. Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, New Barnet 2012, 297–306; Dies., *Beyond the Nickelodeon. Cinemagoing, Everyday Life and Identity Politics*, in: Ian Christie (Hg.), *Audiences. Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, Amsterdam 2012, 45–65.

6 Paul Moore, *The grand opening of the movie theatre in the second birth of cinema*, in: *Early Popular Visual Culture* 11/2 (2013), 113–125, 114 f.

Da das Land über lange Zeit von der Filmwissenschaft ignoriert wurde, bieten die traditionellen Darstellungen der europäischen Kinogeschichte wenig Information zur Langzeit-Bedeutung der reisenden Filmanbieter sowie über die Multifunktions-Veranstaltungsorte. Wie Thunnis van Oort feststellt, „verschwindet im gängigen filmhistorischen Narrativ die reisende Kinovorführung allmählich im Laufe des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, als die dauerhaften Kinos zur dominierenden Form der Filmvorführung wurden.“⁷ In den letzten Jahren hat allerdings das größer werdende Feld der *New Cinema History* damit begonnen, dieses dominierende Narrativ in Frage zu stellen und eine umfassendere Darstellung der Geschichte des Kinobesuchs vorzulegen – eine Geschichte, die weder das ländliche Publikum noch das Wanderkino marginalisiert. Neben einigen älteren Studien sowie meiner eigenen Archivrecherche zu den Niederlanden werde ich mich auf diese jüngeren Forschungen beziehen. Der vorliegende Artikel zielt nicht auf eine umfassende Untersuchung der ländlichen Filmkultur in Europa ab, sondern darauf, einige seiner entscheidenden Dynamiken aus einer transnationalen Perspektive zu definieren. Aus praktischen Gründen wird der geografische Schwerpunkt des vorliegenden Artikels auf die Niederlande, (West-)Deutschland sowie Frankreich beschränkt sein. Trotz dieses beschränkten Umfangs ist ein derartiger komparativer Ansatz hilfreich, wenn es darum geht, Verbindungen zwischen bestimmten ortstypischen Bedingungen und nationalen Entwicklungen herzustellen, ohne lokale Phänomene als unbedeutend oder als Einzelfälle erscheinen zu lassen.⁸ Ich konzentriere mich dabei auf die Zeit zwischen 1910 und dem Ende der 1960er Jahre. Wenn der Einschnitt in den 1960er Jahren auch regional unterschiedlich ausfiel, so sprechen die verfügbaren Quellen doch sehr stark dafür, dass der Durchbruch des Fernsehens, das Aufkommen neuer Formen der Freizeitgestaltung und zunehmende Mobilität den kommerziellen Filmvorführungen in Multifunktionsräumen ein Ende setzten. Tatsächlich schlossen in dieser Periode auch viele reguläre Kinos auf dem Land ihre Pforten.

Bevor wir uns eingehender mit der Gesamtstruktur und Dynamik des ländlichen Kinogeschäftes beschäftigen, möchte ich einen Blick auf drei prototypische Beispiele für Multifunktionskinos werfen, um eine Vorstellung von dem Umfeld zu geben, innerhalb dessen sich das ländliche Publikum in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden Filme ansah.

In Frankreich wurden zumeist öffentliche Versammlungshallen für kommerzielle Filmvorführungen genutzt. In Saint-Laurent-du-Médoc im ländlichen Gebiet der Gironde zum Beispiel war die Gemeindehalle an der *Place de la Mairie* (Abbildung 2) der Ort, an dem die EinwohnerInnen *au ciné* gingen. Der Saal diente ursprünglich verschiedenen Zwecken – er fungierte nicht nur als Filmtheater, *salle des fêtes* und *foyer familial*, sondern das Gebäude beherbergte auch die öffentliche Badeanstalt sowie die Feuerwehr. Abgesehen von dem Werbeplakat vor dem Eingang gab es keinen weiteren Hinweis darauf, dass es auch als Kino diente. Allerdings verwiesen die auffallend modernistische Fassade sowie die Verwendung

7 Thunnis van Oort, ‚Coming Up This Weekend‘: Ambulant Film Exhibition in the Netherlands, in: Judith Thissen/Clemens Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, London 2016, 149–164, 149.

8 Zur Bedeutung komparativer Forschung siehe: Judith Thissen, *Understanding Dutch film culture: A comparative approach*, in: *Alphaville. Journal of Film and Screen Media* 6 (2013), o.S., <http://www.alphavillejournal.com/Issue6/HTML/ArticleThissen.html> (1.3.2018); sowie Daniel Biltereyst/Philippe Meers, *New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures*, in: *Alphaville. Journal of Film and Screen Media* 11 (2016), o.S., <http://www.alphavillejournal.com/Issue11.html> (1.3.2018).

Abbildung 2: *Salle des Fêtes*, Saint-Laurent-du-Médoc, etwa 1937



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

von Beton auf die Architektur der vielen permanenten Kinos, die im kleinstädtischen Frankreich der Zwischenkriegszeit eröffnet wurden (Abbildung 3). Der Art-déco-Saal stand in scharfem Kontrast zur unmittelbaren örtlichen Umgebung und vermittelte eine Botschaft von lokalem Stolz und Modernität. Es mag heutzutage etwas merkwürdig erscheinen, dass kommunale *salles des fêtes* für kommerzielle Filmvorführungen genutzt wurden. Doch war dies unter sämtlichen Gesichtspunkten eine Win-win-Situation für Dörfer und Kleinstädte ohne permanentes Kino. Die Bevölkerung konnte sich auf regelmäßige Unterhaltungsveranstaltungen verlassen, während die Mieteinnahmen eine zusätzliche Einkommensquelle für die Kommune darstellten, mit deren Hilfe sich Aktivitäten finanzieren ließen, die kein Geld einbrachten. Der Saal in Saint-Laurent-du-Médoc gehörte unzweifelhaft zum Wirkungskreis eines reisenden Vorführers, der jeweils an einem bestimmten Tag in der Woche mit einem neuen Filmprogramm erschien. Das Foto auf der Postkarte wurde nicht lange nach der Eröffnung des Gebäudes im Jahre 1937 gemacht, als das Städtchen eine Bevölkerung von etwas über 2.000 EinwohnerInnen hatte. Auf dem Programm dieser Woche stand der Film *L'Assaut* (Frankreich 1936), der seine landesweite Premiere am 31. Dezember 1936 in Paris gehabt hatte. Französische Produktionen kamen auf dem Land gewöhnlich innerhalb von ein oder zwei Jahren an.⁹

Überall in Europa stellten Mehrzwecksäle, die zu Cafés oder Restaurants sowie Wirtschaften, Hotels und Gasthöfen gehörten, wichtige Orte für die Vorführung von Filmen dar.

9 Corinne Marache, Cinema and Everyday Life in the Rural Gironde, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), Cinema Beyond the City, 105–116, 112.

Abbildung 3: *Cinéma Continental* in Guéret (7.890 EinwohnerInnen im Jahre 1931). Gezeigt wird *La Châtelaine du Liban* von Jean Epstein (Frankreich 1933).



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

Tatsächlich waren, abgesehen von Aufführungen in Schaubuden, derartige Einrichtungen bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Wanderkinogeschäften genutzt worden, und sie blieben bis weit in die 1960er Jahre Hochburgen der Filmvorführung auf dem Land. Innerhalb dieser zweiten Kategorie von Mehrzweck-Veranstaltungsorten finden wir eine starke Verschiedenheit von Einrichtungen und Größen. Sie reichen von sehr bescheidenen scheunenartigen Hinterzimmern mit hölzernen Bänken bis zu regelrechten Theatersälen mit Platz für 400 bis 600 Menschen, manchmal auch mehr. In Frankreich scheinen die Betreiber von Wanderkinos die kommunalen Säle bevorzugt zu haben, doch ihre Kollegen in Deutschland und den Niederlanden arbeiteten meist in Gasthaussälen.¹⁰ Tatsächlich war es nicht unüblich – besonders in Deutschland –, dass der Gastwirt die Organisation der Filmvorstellungen selbst in der Hand hatte, um so seinen Profit zu maximieren, anstatt seinen Saal an einen Wanderkinobetrieb zu vermieten.

Dies lässt sich am Beispiel des Gasthofes *Zum Hofgarten* (Abbildung 4) in Hückeswagen demonstrieren. Wilhelm Knautz, dem der Gasthof mit seinem großen Saal seit 1921 gehörte, hatte als Filmanbieter begonnen, bevor er zum Gastwirt wurde. In den 1950er Jahren übernahm dann sein Sohn die Lokalität. Die Werbepostkarte für *Zum Hofgarten*, die aus dem

10 Judith Thissen, *Film Consumers in the Country: The Business and Culture of Cinemagoing in the Netherlands*, in: Dies./Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 87–104, 98–100; Werner Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher im Dorf*, in: Walter Hagemann (Hg.), *Filmstudien*, Bd. III, Emsdetten (Westf.) 1957, 27–44, 34–36.

Abbildung 4: Gasthof *Zum Hofgarten*, Hückeswagen. Gezeigt wird der Film ... nur ein Komödiant (Österreich 1935).



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

Jahre 1936 datiert, zählt stolz das Angebot auf, das Knautz für seine Kundschaft bereithielt: Gästezimmer, kalte und warme Küche zu jeder Zeit des Tages, einen großen Saal, kleinere Versammlungsräume, einen schönen Garten sowie Filmunterhaltung. Wie auf der Postkarte von Saint-Laurent-du-Médoc sind es das Werbeplakat sowie die Vitrine außen am Gebäude, die dessen Funktion als Kino erkennen lassen. Doch im Gegensatz zu dem modernistischen Gemeindesaal fügt sich die traditionelle Architektur des Gasthofs nahtlos in die Umgebung ein. Die Verbindung des Kinos zur urbanen Modernität ist hier weniger auffallend. Diesbezüglich sollte man erwähnen, dass die Geschichte des Hotelsaales mit seinen 400 Plätzen bis in das Jahr 1874 zurückreichte. Über Jahrzehnte hinweg hatte es dort alle Arten von Freizeitaktivitäten gegeben, einschließlich „Tanzkränzchen“ und Theateraufführungen des örtlichen Schauspielvereins. Im Jahre 1919 kam – unter der Bezeichnung *Moderne Lichtspiele* – das Kino hinzu, das im Jahre 1936 seinen Namen in *Hofgarten Lichtspiele* änderte. Seit 1950 fand einmal wöchentlich eine Kulturveranstaltung statt – von Theateraufführungen und Liederabenden bis zu Operetten und Symphoniekonzerten. Alles in allem bestand dieses semi-permanente Filmtheater beinahe fünf Jahrzehnte lang.¹¹

Das dritte Beispiel stammt aus den ländlichen Niederlanden, wo Hotel-Kinos besonders in den protestantischen Regionen zahlreich verbreitet waren. In den drei nördlichen Provinzen sowie in Zeeland im Südwesten gab es weitaus mehr Hotel-Kinos als reguläre Filmtheater.¹² Viele von ihnen fungierten als Knotenpunkte des sozialen Lebens, denn sie beherbergten eine

11 Anita Belenguer/Jürgen Simon/Steffi Wolter (Hg.), *Hückeswagener Häuser*, Hückeswagen 2011, 28–31.

12 Vgl. Cinema Context Database (www.cinemacontext.nl), die sämtliche seit dem Jahr 1900 in den Niederlanden existierende Kinos dokumentiert.

überaus große Bandbreite von Aktivitäten, von Amateuraufführungen über Gesangs- und Theateraufführungen bis zu Hochzeiten, von politischen Veranstaltungen bis zu Boxkämpfen und Modeschauen. Ein gut dokumentiertes Beispiel ist das Café-Restaurant *Schot* (Abbildungen 5 und 6) in Ter Apel, einem großen Dorf (ca. 4.000 EinwohnerInnen) im Nordosten der Provinz Groningen. Zusätzlich zu Café und Bar sowie Restaurant umfasste der Komplex einen Saal mit ca. 500 Plätzen, mehrere kleinere Konferenzzimmer, eine Bowlingbahn, einen Schnapsladen sowie einen Automaten für warme Imbisse.¹³ Beinahe jeden Abend gab es Veranstaltungen innerhalb des Gebäudes, und von Freitagabend bis Sonntagabend diente der große Saal als ‚Wochenendkino‘ unter der Bezeichnung *Flora Bioscoop*. Wie die Ansichtskarte zeigt, entsprach die Architektur des *Schot* den umliegenden Gebäuden, die sämtlich kommerziellen Funktionen dienten, allerdings eher wie Wohngebäude aussahen, da die oberen Stockwerke für Wohnzwecke genutzt wurden. Nur der Name – *Flora Bioscoop* – auf der Markise verrät, dass es auf der Rückseite des *Schot* ein Kino gab. Dieses semi-permanente Kino wurde von einem reisenden Filmanbieter betrieben, der auch in nahegelegenen Dörfern Filme zeigte. Um potentielle Kunden und Kundinnen anzulocken, platzierte er Filmplakate,

Abbildung 5: Café-Restaurant *Schot* an der Hauptstraße von Ter Apel, 1955. Auf dem Programm steht der Film *The Student Prince* (USA 1954).



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

13 Eine illustrierte Geschichte des Café-Restaurants Schot findet sich auf www.oudterapel.nl. Diese Website wird von Amateurhistorikern betrieben und enthält Standbilder aus *Troapel*, einem jener vielen sogenannten „Dorf-filme“ von J. W. L. Adolphi. Adolphi filmte das Alltagsleben in Ter Apel im Jahre 1964, einschließlich mehrerer Eindrücke aus dem Inneren des Café-Restaurants Schot. Den Trailer von *Troapel* gibt es auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=jgkXcSu0yVo>.

Abbildung 6: Luftaufnahme des Café-Restaurants *Schot* mit dem großen Saal auf der Rückseite, der als Kino genutzt wurde. Man beachte die alte Kornmühle oben links.



Quelle: www.oudterapel.nl.

Aushangfotos und weiteres Werbematerial hinter den Fenstern des Cafés. Die Menschen kamen auf dem Fahrrad oder zu Fuß, um zu sehen, was auf dem Programm stand.

Unabhängig voneinander lenken die drei oben genannten Beispiele unsere Aufmerksamkeit darauf, in welcher Weise örtliche Faktoren das Erlebnis des Kinobesuchs für das ländliche Publikum beeinflussten. Es fragt sich demnach, wie sich diese einzelnen Fälle in eine Gesamtgeschichte des europäischen Landkinos einfügen. Aus der Perspektive der vergleichenden Geschichtsschreibung besteht die Herausforderung darin, über den Bereich des Dorfes hinauszugehen und nicht nur die strukturellen Unterschiede, sondern auch die Gemeinsamkeiten lokaler bzw. regionaler Praktiken und Muster bestimmen zu können.¹⁴ In den folgenden Abschnitten des vorliegenden Artikels werde ich versuchen, die Konturen eines transnationalen Narrativs zu entwerfen, indem ich eher auf einer Metaebene die ökonomischen und soziokulturellen Dynamiken der Kinokultur in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden untersuche. Entsprechend den Anforderungen einer makrohistorischen Perspektive ordne ich die einzelnen Abschnitte thematisch und chronologisch anstatt geografisch.

14 Judith Thissen, A New Approach to European Cinema History, in: Dies./Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 1–20, 3, 6.

Wanderkinos und ortsfeste Landkinos

Wie Anne Paech in ihrer Pionierarbeit über Filmvorführungen in und um Osnabrück darlegt, unterschied sich die Kinostruktur auf dem Land fundamental von derjenigen in der Stadt, denn ortsfeste und mobile Kinogeschäfte teilten sich den Markt.¹⁵ Obwohl unser Hauptaugenmerk auf Letzteren liegt, können wir das ambulante Geschäft nicht getrennt von den Entwicklungen auf dem Markt der ortsfesten Kinos betrachten, denn diese beeinflussten in direkter Weise die geschäftlichen Möglichkeiten ihrer reisenden Kollegen. Mehr noch, das Geschäftsmodell des urbanen Kinos diente seit den 1910er Jahren sowohl für die Kinobranche selbst als auch für den Staat als Norm, was sich auf die wirtschaftliche und soziale Stellung der reisenden Filmvorführer auswirkte. Das Wanderkinogeschäft galt als ein weitgehend unterentwickelter Teil des Marktes, und dieses Image mangelnder Professionalität wurde noch durch die Tatsache verstärkt, dass dort vielfach 16mm- oder 17,5mm-Projektoren und -Filme Verwendung fanden. In Frankreich legte bereits die Bezeichnung des 17,5mm-Formats als *Pathé Rural* (siehe Abbildung 7) die ambulante Vorführung als das ‚andere‘ fest, was eine eindeutige ländliche Unternehmeridentität sowie eine Abweichung von der städtischen Norm implizierte. Allerdings waren die Grenzen zwischen ambulanten und ortsfesten Kinobetrieben häufig fließender, als es die Praktiken und Regeln der nationalen Berufsorganisati-

Abbildung 7: Werbehandzettel für *Pathé Rural*-Filme, ca. 1930

C'est un Programme  **Dies ist ein Programm**

PATHE RURAL,

— DIE GARANTIE DES ERFOLGES —

QUALITÄT, QUANTITÄT, SICHERHEIT UND SPARSAMKEIT,

UEBERALL — PATHE RURAL

Renseignements et démonstration gratuite par  Auskunft und Gratis-Probeforstellung durch

CINÉMA RURAL D'ALSACE ET DE LORRAINE

1, rue de la DemiLune **STRASBOURG** Téléphone N° 3.98

SICHERN SIE SICH: PATHE RURAL

Quelle: Bildersammlung Judith Thissen.

15 Paech, Kino zwischen Stadt und Land, 94.

onen nahelegen. Kleinstädtische und ländliche Unternehmer passten sich an die veränderte Nachfrage an, verwendeten eine Reihe unterschiedlicher Formate und verbanden ambulante und (semi-)stationäre Vorführungen. Nichtsdestotrotz entstanden oft Spannungen zwischen den Anbietern, besonders in Zeiten, in denen die Besucherzahlen rückläufig waren.

Vor dem Ersten Weltkrieg gab es nur wenige permanente Kinos außerhalb der größeren Städte, wobei Großbritannien eine Ausnahme darstellt.¹⁶ In den Kleinstädten und Dörfern auf dem Kontinent begann die Errichtung von festen Kinos in größerem Ausmaß erst zu Beginn der 1920er Jahre. Besonders in Frankreich war dieser Boom Teil eines umfassenderen Prozesses der ländlichen Modernisierung, wozu auch die Elektrifizierung, das Pflastern der Straßen und die Errichtung neuer Schulen, Gemeindesäle und weiterer Gebäude und Plätze gehörte. In der Zwischenkriegszeit ließen sich viele Kleinstädte in Frankreich architektonisch runderneuern, um ihr ländliches Image abzuschütteln.¹⁷ Geografie und Demografie waren die entscheidenden Einflüsse für das Aufkommen ortsfester Kinos. Deren Zahl und regionale Verteilung waren sowohl zwischen als auch innerhalb einzelner Länder sehr unterschiedlich, was von Faktoren wie der Religionszugehörigkeit sowie dem Ausmaß der Industrialisierung und Urbanisierung der ländlichen Regionen abhing. In den Niederlanden, wo ProtestantInnen und KatholikInnen meist in unterschiedlichen Wohngebieten lebten und ein je eigenes Milieu ausbildeten, unterschieden sich die kommerziellen Möglichkeiten für Filmanbieter je nach Provinz beträchtlich. In den überwiegend protestantischen Landesteilen wurde die Entwicklung der Filmkultur sowohl bezüglich der Nachfrage als auch des Angebotes gehemmt. Örtliche Behörden neigten dazu, den Kinobesitzern Restriktionen aufzuerlegen, da die offizielle Politik der protestantischen Parteien auf eine Beschränkung des Filmbesuchs abzielte. Viele Protestanten und Protestantinnen mieden das Kino schon aus persönlichen Glaubensgründen, besonders wenn sie streng calvinistischen Gemeinden angehörten.¹⁸ Es ist daher keine Überraschung, dass im protestantischen Norden die Schwelle für den Betrieb eines permanenten Kinos bei etwa 10.000 EinwohnerInnen lag.¹⁹ Im katholischen Süden waren die wirtschaftlichen Bedingungen für die Eröffnung eines ortsfesten Kinos dagegen günstiger, da es dort keinen grundsätzlichen Widerstand gegen das Medium Film gab. Die katholische Kirche bemühte sich lediglich, den Einfluss der bewegten Bilder durch Zensur, Besteuerung und Altersbeschränkungen einzuzugrenzen. In der Provinz Limburg im Süden (98 Prozent römisch-katholisch) war die Kinodichte die höchste im Land. In etlichen Kleinstädten im Bergbaugebiet gab es mehr als nur ein Kino, was auf ein Niveau des Kinobesuchs verweist, das dem in der Großstadt nahekam.²⁰

16 Stuart Hanson, *From Silent Screen to multi-screen. A history of cinema exhibition in Britain since 1986*, Manchester 2007, 17.

17 Corinne Marache, *Les petites villes, pôle de dynamisme en milieu rural? L'exemple aquitain, milieu XIX^e - début XX^e siècle*, in: *Histoire Urbaine* 15 (2006), 93–114, 108–114.

18 Thissen, *Film Consumers*, 91–93. Zu einer detaillierten Diskussion siehe: Jaap Boter/Clara Pafort-Overduin, *Compartmentalisation and its influences on film distribution and exhibition in The Netherlands, 1934–1936*, in: Michael Ross/Manfred Grauer/Bernd Freisleben (Hg.), *Digital tools in media studies. Analysis and research. An overview*, Bielefeld 2009, 55–68; John Sedgwick/Clara Pafort-Overduin/Jaap Boter, *Explanations for the Restrained Development of the Dutch Cinema Market in the 1930s*, in: *Enterprise and Society* 13/3 (2012), 634–671, 657 f.

19 Thissen, *Film Consumers*, 94–98.

20 Thissen, *Understanding Dutch film culture*, o.S. Mit der Filmkultur im katholischen Milieu der Niederlande beschäftigen sich mehrere Studien. Die wichtigste Forschungsarbeit ist: Thunnis van Oort, *Film en het moderne*

Mit der rapiden Zunahme ortsfester Kinos verloren die reisenden Filmvorführer ihre lukrativen städtischen Märkte, und ihr Geschäft wurde mehr und mehr prekär. Mobile Schau-
buden – manche davon veritable ‚Paläste auf Rädern‘ mit 600 bis 700 Plätzen – wurden unpro-
fitabel, da die Einnahmen an der Kasse die hohen Transportkosten nicht länger deckten.²¹
Die meisten Filmanbieter der ersten Generation, von denen viele aus Schaustellerfamilien
stammten, suchten nach einer anderen Einkommensquelle. Manche von ihnen eröffneten
ortsfeste Kinos.²² Andere bereisten weiterhin die ländlichen Gebiete und zogen mit leicht
transportablen Vorführungseinrichtungen von Saal zu Saal. Als die Konkurrenz durch die
ortsfesten Kinos größer wurde, wurden sie an den Rand des Marktes gedrängt, in die Dörfer
und ländlichen Kleinstädte, wo die Nachfrage zu gering war, um ein permanentes Kino zu
öffnen.²³ In dünn besiedelten Gebieten mit verstreuten Kleinstädten, Dörfern und Weilern
blieb das Wanderkino das lohnendste Format. Tatsächlich erwies sich das Ende der Kinobu-
den für die ländliche Bevölkerung als ein verkappter Segen: Es bedeutete, dass die reisenden
Filmanbieter nicht länger einfach vorbeizogen, sondern sich um ihre Gunst bemühten.

Wie wir aus den drei Fallbeispielen ersehen können, nutzten die Wanderkinos, je nach
der örtlichen Situation, unterschiedliche Arten von Multifunktionssälen. Sie arbeiteten mit
Gasthöfen und Gemeinden sowie mit weltlichen und kirchlichen Vereinen zusammen. Unab-
hängig von den jeweils Beteiligten waren diese Allianzen als wechselseitig vorteilhaft gedacht.
Für Gastwirte und Kneipenbesitzer bedeuteten die Vorführungen zusätzliche Kundschaft
sowie Einnahmen aus der Vermietung ihrer Säle, entweder als Festbeträge oder in Form
von Prozenten der Kasseneinnahmen (oder als eine Kombination aus beidem). Reisende
Filmvorführer nutzten die bestehende Infrastruktur, die ihnen Kosten ersparte und Vor-
feldwerbung ermöglichte. Plakate wurden an entscheidenden Stellen des Dorfes oder der
Stadt sowie an Schaufenstern angeschlagen. Wenn die Vorführer mit örtlichen Vereinen oder
Kirchen zusammenarbeiteten, erhöhte dies das Vertrauen des Publikums in die moralische
Qualität des Filmprogramms und schwächte gegen das Kino gerichtete Vorbehalte unter den
konservativen Kräften der lokalen Bevölkerung. Kirchen, Gemeinden und Vereine nutzten
die Vorführungen typischerweise zum Sammeln von Spenden, um damit weniger lukrative
Freizeitaktivitäten finanzieren zu können. Wenn es auch den geografischen Rahmen des
vorliegenden Beitrags überschreitet, so soll dennoch auf die gut dokumentierte Geschichte
der Filmvorführungen in den Hunderten von Mehrzwecksälen hingewiesen werden, die

leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek (1909–1929), Hilversum
2007.

- 21 Zur Geschichte der Kirmesvorführungen siehe: Joseph Garncarz, *The Fairground Cinema – A European Institution*, in: Martin Loiperdinger (Hg.), *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*, Frankfurt a. M./
Basel 2008, 79–90; zu einer genauen Analyse der reisenden Zeltvorführungen: Han Baudet u. a., *Consumenten
en innovaties (II): Een nieuwe benadering van historisch consumentengedrag*, in: *Maandschrift Economie*
August/September 1974, 612–626.
- 22 Siehe zum Beispiel die gut dokumentierte Karriere von Jean Desmet, der als reisender Filmanbieter im Kirmes-
geschäft begann, dann Besitzer mehrerer regulärer Kinos wurde und schließlich zum Filmverleih wechselte;
vgl. Ivo Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam 2003.
- 23 Siehe z. B. die ebenfalls gut dokumentierte Geschichte von Weltes Wanderkino: Frank van der Maden, *Welte
komt! De geschiedenis van C. Welte's cinematograph, theater van de levende fotografieën*, Arnhem 1989,
besonders 25–33.

sich im Besitz der Ortsverbände der Abstinenzler- und Arbeiterbewegungen in Schweden befanden – eine Tradition, die heute noch besteht.²⁴

Die 1930er Jahre und die Zeit des Krieges

In den 1930er Jahren wurde die Filmkultur auf dem Land durch die Umstellung auf den Tonfilm enorm stimuliert. Trotz der wirtschaftlichen Depression investierten kleinstädtische Kinobetriebe nicht nur in diese neue Technologie, sondern viele nutzten auch die Gelegenheit, ihre Gebäude zu renovieren und sowohl das innere als auch das äußere Erscheinungsbild den neuesten Trends der Architektur und Gestaltung anzupassen. Modebewusstsein scheint auf dem Land noch mehr als in der Stadt eine Rolle gespielt zu haben, wo solche Komplettrenovierungen eher die Ausnahme waren. Im reisenden Geschäft begegnen uns etliche Neueinsteiger – vermutlich, weil der ersten Generation die Arbeitsbedingungen zu beschwerlich geworden waren. Die Vorhut dieser zweiten Generation verband häufig ortsfeste Kinos mit reisenden Vorführungen, was ihr erlaubte, ein weitaus größeres Publikum zu erreichen. Allmählich wurde Filmbesuch damit für viele BewohnerInnen ländlicher Gebiete zu einer festen Gewohnheit.

Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges befand sich etwa ein Drittel der regulären Kinos in den Niederlanden in Gemeinden mit weniger als 20.000 EinwohnerInnen. In anderen Kleinstädten und Dörfern renovierten Hotelbesitzer ihre Säle und installierten feste Projektoren. An den Wochenenden betrieben sie diese improvisierten Kinos entweder selbst oder vermieteten die Einrichtung an einen reisenden Filmanbieter. Diese neue Generation reisender Kinounternehmer begann von der reinen Reisetätigkeit abzurücken und organisierte ihre Touren zunehmend als feste Runden, indem sie regelmäßig in denselben Einrichtungen auftrat.²⁵ In den 1930er Jahren treffen wir auf kleine Ankündigungen in lokalen Zeitungen, die das Publikum darüber informierten, wann bestimmte Filme gezeigt wurden – eine Praxis, die nach dem Krieg noch üblicher wurde. Auch in Frankreich wuchs in den 1930er Jahren die Zahl der für Filmvorführungen genutzten Säle rapide an. Im ganzen Land wurden neue Gemeindesäle eröffnet, wie die *salle des fêtes* in Saint-Laurent-du-Médoc. In dieses Jahrzehnt fiel auch ein geradezu explosionsartiges Anwachsen der Zahl katholischer Gemeindesäle. Viele dieser neuen Multifunktionsräume dienten vornehmlich der Vorführung von Filmen. Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges gab es ca. 1.500 katholische Kinosäle in Frankreich, die vor allem in der Bretagne und in der Mitte des Landes konzentriert waren.²⁶ In Deutsch-

24 Vgl. Åsa Jernudd/Mats Lundmark, Cinemagoing in Sweden in the 1940s: Civil Society Organizations and the Expansion of Rural Film Exhibition, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 67–86; Åsa Jernudd, Reform and Entertainment. Film Exhibition and Leisure in a Small Town in Sweden at the End of the Nineteenth Century, in: *Film History* 17/1 (2005), 88–105.

25 Thissen, *Film Consumers*, 89 f.; Van Oort, *Coming Up This Weekend*, 151–153.

26 Mélisande Leventopoulos, Catholic Cinephilia in the Countryside: The *Jeunesse Agricole Chrétienne* and the Formation of Rural Audiences in 1950s France, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 165–180, 167; Claude Forest, *Les dernières séances: Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris 1995, 50. Zur dauerhaften Bedeutung der Gemeindesäle für die Filmkultur in der Bretagne siehe: Mireille Le Ruyet, *Petites exploitations en Bretagne – Focus sur les salles de cinéma associatives et leurs bénévoles*, in: Claude Forest/Hélène Valmary (Hg.), *La vie des salles de cinéma* (Théorème, Bd. 22), Paris 2014, 55–66.

land war in den 1930er Jahren die Situation aufgrund der politischen Umstände eine besondere. Im Jahr 1935 befanden sich 32,1 Prozent der Filmtheater in Orten mit weniger als 5.000 EinwohnerInnen – eine augenscheinlich hohe Zahl. Allerdings bedeutete dies, dass nur 2,8 Prozent dieser kleinen Kommunen über ein ortsfestes Kino verfügten.²⁷ Für das NS-Regime stellte diese beschränkte Film-Infrastruktur ein Problem dar, da es den Film (zusammen mit dem Radio) als ein Schlüsselement der Propaganda und der symbolischen Integration in die sogenannte „Volksgemeinschaft“ identifiziert hatte, besonders in ländlichen Gegenden. Hunderte von Filmprojektoren wurden auf LKWs installiert und bedachten das Publikum in den abgelegenen Dörfern. Darüber hinaus wurde ein weites Netzwerk eingerichtet, für das über 22.000 meist private Säle oder bestehende ortsfeste Kinos herangezogen wurden. Diese alle konnten für Filmvorführungen unter Aufsicht der NSDAP genutzt werden – zumeist am Sonntagmorgen, das heißt im Wettbewerb mit dem Gottesdienst. Nach 1945 boten viele dieser Veranstaltungsorte weiterhin Filmvorstellungen an.²⁸

Aus naheliegenden Gründen alarmierten die Expansion des Reisegeschäfts und die zunehmende Zahl der Filmvorführungen in Mehrzwecksälen die Betreiber der festen Kinos. In Frankreich kam es immer wieder zu Protesten gegen den vorgeblich unfairen Wettbewerb besonders durch die wachsende Zahl der nicht-kommerziellen Filmvorführungen durch die katholische Kirche und weltliche Vereine sowie gegen die Beteiligung von Kommunen an Filmvorführungen.²⁹ Als sich in den Niederlanden im Verlauf der 1930er Jahre unter dem kombinierten Druck der wirtschaftlichen Rezession und der zunehmenden Konkurrenz durch Neueinsteiger die Bedingungen für das Geschäft verschlechterten, forderten die Kinobesitzer den *Nederlandse Bioscoopbond* (NBB, den Niederländischen Kinoverband) auf, die Aktivitäten der reisenden Filmanbieter zu beschränken. Die im NBB vertretenen Filmverleiher protestierten dagegen. Im Jahre 1935, im Zusammenhang mit umfassenderen Maßnahmen zur Regulierung des Marktes und zur Beschränkung des Wettbewerbs, fiel die Entscheidung, dass Wanderkinos nur noch an zwei Tagen pro Monat (oder an 24 Tagen pro Jahr) in ein und derselben Kommune Vorführungen organisieren durften. In ein und demselben Gebäude durften nicht mehr als achtzehn Filmvorstellungen stattfinden, was eine ernsthafte Beschränkung der Entwicklung der Wochenendkinos in Hotelsälen darstellte.³⁰

Aufgrund der ideologischen und ökonomischen Komplexität des Themas Filmvorführung während des Zweiten Weltkrieges verdient die Kinokultur im ländlichen Raum während dieser Zeit eine eigene Vergleichsstudie. Doch alles in allem lässt sich sagen, dass in den meisten Ländern, abgesehen von den ersten Monaten des Krieges und dann wieder dem letzten Jahr, die Kontinuität gegenüber der Diskontinuität überwog. Tatsächlich förderten die deutschen Besatzungsbehörden sowohl in Frankreich als auch den Niederlanden die Ausweitung und Professionalisierung von Filmvorführungen auf dem Land. In Frankreich verboten die deutschen Behörden im Jahre 1941 das 17,5mm-Format und schrieben den ca. 3.500 mit der *Pathé Rural* ausgestatteten Einrichtungen die Umstellung auf das 16mm-Format vor. Diese erzwungene Standardisierung förderte die Zirkulation von Kopien sowie die Expansion von

27 Faber, Filmbesuch und Filmbesucher, 29 f.

28 Vgl. Clemens Zimmermann, Landkino im Nationalsozialismus, in: Archiv für Sozialgeschichte 41/1 (2001), 231–243; Paech, Kino zwischen Stadt und Land, 71–97.

29 Forest, Les dernières séances, 53, 73 f.

30 Van Oort, Coming Up This Weekend, 153 f.

Filmvorführungen in kleinen Gemeinden.³¹ In den Niederlanden, wo der NBB zeitweilig seine kartellartige Kontrolle des Marktes verlor, stieg die Zahl der Orte für Filmvorführungen auf dem Land von 1942 bis 1944 stark an. Unter den wachsamen Augen der Filmabteilung der (niederländischen) Kulturkammer erweiterten tatkräftige Kinobetreiber in der Provinz ihre Wirkungskreise und richteten neue Spielstätten ein. Die meisten von diesen neuen Kinosälen gehörten zu Hotel-Restaurants und blieben auch nach der Befreiung in Betrieb.³²

Der Kinoboom in der Nachkriegszeit

Die fünfzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges waren das Goldene Zeitalter des Kinogeschäfts in Kleinstädten und auf dem Land. Das Publikum im Hinterland, besonders die Jugendlichen, hatten einen größeren Anteil an der Filmkultur als je zuvor. Um die wachsende Nachfrage zu befriedigen, wurden neue Filmtheater gebaut, sobald der kriegsbedingte Mangel an Baumaterialien überwunden war. „In kleinen Gemeinden unter 5.000 Einwohnern war die Neubautätigkeit nach dem Krieg so stark, daß jetzt [...] die Zahl der Orte mit Filmtheatern größer ist als vor dem Kriege“, stellte das Filmstatistische Jahrbuch für die Bundesrepublik Deutschland im Jahre 1954 fest.³³ Für die meisten Besitzer bestehender Kinos auf dem Land, soweit diese nicht zerstört oder schwer beschädigt worden waren, ging das Geschäft ab 1945/46 völlig normal weiter – abgesehen von denen, die eng mit dem NS-Regime zusammengearbeitet hatten. Wanderkinos und Kinobetreiber, die reguläre und reisende Vorführungen kombinierten, nahmen ebenfalls wieder ihre Tätigkeit auf. Ohne auf Baugenehmigungen zu warten, richteten die unternehmungslustigeren unter ihnen semi-permanente Kinos in Wirtshaussälen ein, die zuvor nur einmal pro Woche oder völlig unregelmäßig geöffnet gewesen waren. Die meisten dieser in den 1940er und 1950er Jahren auf dem Land eröffneten neuen Spielstätten (einschließlich der regulären Kinos) waren so genannte Halbwochenspieler. Dort gab es durchschnittlich etwa fünf Vorführungen pro Woche, hauptsächlich an den Wochenenden.³⁴

Wenn auch in ganz Europa über boomende Zuschauerzahlen berichtet wurde, so war die geografische Ausweitung der Spielstätten dennoch regional und national sehr unterschiedlich. Zum Beispiel gab es in Westdeutschland in den nördlichen Bundesländern weit weniger Dörfer mit ortsfesten Kinos als im Süden, wobei besonders Bayern alle anderen Bundesländer übertraf.

Wie die unten angegebenen Zahlen zeigen, war die große Mehrheit der auf dem westdeutschen Land während des Nachkriegsbooms eröffneten regulären Kinos in Dörfern und ländlichen Kleinstädten mit 2.000 bis 5.000 EinwohnerInnen beheimatet. Ein Dorf mit weniger als 2.000 EinwohnerInnen hatte kaum ein ausreichendes Publikum, um ein reguläres Kino zu

31 Forest, *Les dernières séances*, 63 f., 79.

32 Karel Dibbets, *Bioscoopketens in Nederland: Economische concentratie en geografische spreiding van een bedrijfstak, 1928–1977*, Magisterarbeit, Universiteit van Amsterdam 1980, 47–49, 53, 84 f. (Tabelle 6.3).

33 Zit. nach: Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 30.

34 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56, deel 9*, Zeist 1959, 25 (Tabellen 3 und 5); Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 32 f.

Tabelle 1: Ortsfeste Filmtheater in Gemeinden bis 5.000 EinwohnerInnen in einzelnen Bundesländern am 31. Dezember 1953

	Gemeinden unter 2.000 EinwohnerInnen			Gemeinden mit 2.000-5.000 EinwohnerInnen			Gesamtzahl in Gemeinden bis 5.000 EinwohnerInnen
	Anzahl	Sitzpl.	Durchschn. Größe	Anzahl	Sitzpl.	Durchschn. Größe	
Schleswig-Holstein	9	2.502	278	40	12.409	310	49
Niedersachsen	41	11.245	274	149	44.992	301	190
Nordrhein-Westfalen	12	3.655	304	182	55.552	305	194
Rheinland-Pfalz	67	17.606	262	119	34.700	292	186
Hessen	71	17.898	252	194	54.904	283	265
Baden-Württemberg	51	12.702	249	204	57.471	282	255
Bayern	131	31.987	244	335	97.588	291	466
Bundesgebiet	382			1.223			1.605

Quelle: Werner Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher im Dorf*, in: Walter Hagemann (Hg.), *Filmstudien*, Bd. III, Emsdetten (Westf.) 1957, 27–44, 31.

betreiben. In den Niederlanden findet sich ein ähnliches Muster.³⁵ Im Gegensatz dazu war es in Frankreich nicht ungewöhnlich, selbst in Kleinstädten mit 1.000 bis 2.000 EinwohnerInnen ein ortsfestes Kino zu finden. Allerdings waren auch diese Filmtheater nicht an sieben Tagen pro Woche geöffnet, sondern nur an drei bis vier Tagen.³⁶

Abhängig von der Entfernung zum nächstgelegenen Dorf oder zur nächsten Kleinstadt mit einem festen Kino waren die kleineren Dörfer auf dem Land Bestandteil des Wirkungskreises eines reisenden Filmanbieters. Ziehen wir noch einmal die Kinostatistik heran, damit wir eine Vorstellung des Umfangs des Wanderkinobetriebes nach dem Zweiten Weltkrieg bekommen: Im Jahre 1953 gab es 335 reisende Filmanbieter in der BRD, die 3.569 Vorführstellen bedienten. Die Hälfte davon agierte im 35mm-Segment des Marktes, die anderen zeigten 16mm-Filme. Darüber hinaus wurden 1.370 Mehrzwecksäle von Betreibern permanenter

35 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56, deel 9*, Zeist 1959, 25 (Tabellen 3 und 5).

36 Siehe zum Beispiel die Auflistungen der Zahl von Kinos in jedem Département in: *Annuaire du Cinema 1950*, Paris 1950, 359–506.

Tabelle 2: Wanderkinos in einzelnen Bundesländern am 31. Dezember 1953

	Anzahl der Wanderkinos	Anzahl der Spielorte	Durchschn. Anzahl Spielorte pro Wanderkino (gerundete Zahlen)
Schleswig-Holstein	23	314	14
Hamburg	9	226	25
Bremen	2	18	9
Niedersachsen	81	1.024	13
Nordrhein-Westfalen	38	542	14
Rheinland-Pfalz	33	316	10
Hessen	11	95	9
Baden-Württemberg	46	380	8
Bayern	92	654	7
Bundesgebiet	335	3.569	11

Quelle: Faber, Filmbesuch und Filmbesucher, 32.

Kinos mit einem wöchentlich wechselnden Programm versorgt. Dies geschah im Rahmen von Vertragskonstruktionen, in denen diese Säle als Zweigstellen des Hauptkinos firmierten, als sogenannte „Mitspielstellen“. Insgesamt zählte man in Westdeutschland fast 5.000 Spielstellen in Mehrzwecksälen, die zum kommerziellen Sektor gehörten und hauptsächlich die ländliche Bevölkerung versorgten.³⁷ Auch hier gab es substantielle Unterschiede zwischen den Bundesländern, wie aus Tabelle 2 hervorgeht.

Ein Vergleich mit den Zahlen in Tabelle 1 legt nahe, dass sich die regionalen Unterschiede bei der Aktivität der Wanderkinos teilweise durch die Tatsache erklären lassen, dass diese in Regionen mit einer geringen Zahl an ortsfesten Filmtheatern aktiver waren. In den fünf nördlichen Bundesländern bedienten die reisenden Filmanbieter mehr als 2.000 Dörfer. Weitere Forschung wäre notwendig, um die hohe Durchschnittszahl von Vorführstellen pro Reisekino in den nördlichen Bundesländern zu erklären. Es könnte sein, dass man die meisten Orte nur einmal alle 14 Tage aufsuchte (statt jede Woche) oder dass dort (z. B. in der Umgebung Hamburgs) große Wanderkinobetriebe aktiv waren, die mit mehreren Trupps agierten, wie dies in den Niederlanden der Fall war (siehe unten). In Baden-Württemberg und Bayern sprechen die Zahlen für ein wöchentliches Muster. Zusammen mit der hohen Zahl der ortsfesten Kinos (Tabelle 1) legt dies nahe, dass das Kino in den katholischen Landgebieten strukturell eher verwurzelt war als in solchen mit überwiegend protestantischer Bevölkerung (wieder ähnlich den Niederlanden). In Frankreich spielten Wanderkinos weiterhin eine entscheidende Rolle bei der Versorgung des ländlichen Publikums mit Filmunterhaltung, trotz der wachsenden

³⁷ Statistik nach: Faber, Filmbesuch und Filmbesucher, 30–33.

Zahl ortsfester Kinos in ländlichen Gegenden. Im Jahr 1947 verzeichnete das *Centre National de la Cinématographie* (CNC) 5.300 Lizenzen für 16mm-Vorführungen – das Standardformat für das Land. Die große Mehrzahl dieser Lizenzen wurde an kommerzielle Anbieter vergeben, einschließlich 2.748 reisender Filmvorführer.³⁸ Da die meisten dieser Anbieter mindestens sechs Spielstätten pro Woche besuchten, ergibt eine vorsichtige Schätzung, dass Wanderkinogeschäfte allein etwa 16.000 Kommunen erreichten (etwa die Hälfte der Gesamtzahl).

Obwohl die Niederlande dichter besiedelt und stärker urbanisiert waren als Frankreich und Deutschland, bildete das Reisegeschäft auch dort einen signifikanten Bestandteil des Marktes und dehnte sich in den späten 1940er Jahren sogar noch erheblich aus. Die anhaltende Zurückhaltung der streng calvinistischen Protestantinnen und Protestanten beim Kinobesuch sowie die strikte Reglementierung von Baumaterial während des ersten Jahrzehnts des Wiederaufbaus hemmten immer noch die Expansion des ortsfesten Kinobetriebs. In den 1950er Jahren waren 16 Wanderkinos auf dem 35mm-Markt aktiv. Zusammen bedienten sie etwa 300 Gemeinden auf wöchentlicher oder gelegentlicher Basis. Eine weitergehende Analyse, welche die NBB-Daten und die nationalen Statistiken über das Ausmaß der Urbanisierung für jede Gemeinde kombiniert, ergibt, dass diese Art der reisenden Filmvorführung ein genuin ländliches Phänomen war. Nach der Definition des *Zentralen Statistiebüros* (CBS) fielen beinahe 90 Prozent der besuchten Spielstätten unter die Kategorie der Landgemeinde.³⁹

Filmanbieter und Säle: Von der Blütezeit zur Krise

Zu Beginn der 1950er Jahre wurde der holländische Markt für ambulante und semi-permanente Filmvorführungen von einer kleinen Zahl großer regionaler Ketten in Familienbesitz dominiert, die innerhalb scharf abgegrenzter Territorien agierten, um Konkurrenz zu vermeiden. Ihr Wochenend-Geschäft fand in voll ausgerüsteten Wirtshausssälen statt, die über eigene Projektionsräume verfügten (Abbildung 8). Nur für Vorstellungen in kleinen Sälen, die nur einmal die Woche oder zweimal pro Monat stattfanden, war es noch notwendig, den Projektor mitzubringen. Allerdings verfügten in den Niederlanden selbst diese kleineren Spielstätten über feste Leinwände, Klappstühle und Verdunkelungsvorhänge. In den späten 1950er Jahren eröffneten einige ländliche Gemeinden brandneue „Schauburg-Kinos“ (wo Kino und Theater kombiniert wurden) oder Mehrzweck-Dorfsäle und vermieteten diese für den größten Teil der Woche an kommerzielle Filmanbieter. Der Gedanke hinter diesen *public-private partnerships* war, dass ein Kino das Leben im Dorf attraktiver gestalten würde, besonders für die Jugend. Allerdings war dies nicht das einzige Motiv. Es ging auch darum, Einnahmen zu erwirtschaften. Die Vergünstigungssteuer fiel örtlich unterschiedlich aus, doch der übliche Satz für Filmvorführungen betrug 35 Prozent der Bruttoeinnahmen. Dieser Prozentsatz wurde Ende der 1950er Jahre beträchtlich gesenkt, als Reaktion auf Klagen seitens der ländlichen Filmanbieter, denen es aufgrund sinkender Zuschauerzahlen sehr schwerfiel,

38 Statistik nach Forest, *Les dernières séances*, 79 f.

39 Van Oort, *Coming Up This Weekend*, 154–156, 163, Fußnote 35. Die zugrunde gelegten Daten finden sich in: Centraal Bureau voor de Statistiek, *Typologie van de Nederlandse gemeenten naar urbanisatiegraad* 31 mei 1960, Zeist 1964. Ländliche Gemeinden (Kategorie A) definierten sich nach dem Anteil der männlichen Arbeitskräfte, die in der Landwirtschaft tätig waren, von 50% in Kategorie A1 bis 20–30% in Kategorie A4.

Abbildung 8: Saal des Hotel-Cafés *De Engel* in Baarle-Nassau, Werbepostkarte aus den 1950er Jahren. Dieses Multifunktionskino war mit flexiblem Mobiliar im Erdgeschoss ausgestattet, so dass es für unterschiedliche Zwecke genutzt werden konnte. Auf dem Bild sind die Tische für ein festliches Essen hergerichtet. Man beachte die Balustrade, die Verdunkelungsvorhänge sowie die Theke im Hintergrund.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

Abbildung 9: *Le Sully, Salle des Fêtes* und Gemeindokino, Coutras (Gironde). Das Gebäude wurde im Jahre 1957 eröffnet.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

ihre Geschäfte weiterhin profitabel zu gestalten. Aus demselben Grund wurden auch die meisten Planungen für kommunale „Schauburg-Kinos“ nie realisiert.⁴⁰

Im Frankreich der Nachkriegszeit beschleunigte sich die Modernisierung der ländlichen Regionen aufgrund der vereinten Bemühungen von öffentlicher sowie privater Seite. Ein neuer Bauboom für feste Kinos und Gemeindesäle war eines der Ergebnisse.⁴¹ Wie in den 1930er Jahren übernahmen Gemeinden sowie private Investoren die neuesten Trends der Architektur (Abbildung 9). Anders als in den Niederlanden dominierten unabhängige ‚Ein-Mann-Betriebe‘ weiterhin sämtliche Bereiche der Filmvorführung, einschließlich des Reisegeschäftes. Gelegentlich gehörte allerdings ein örtlicher Wirkungskreis zu einer Kette, die auch reguläre Kinos betrieb. Zum Beispiel baute Jean Usureau, der unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg als reisender Filmanbieter begonnen hatte, in der Gironde und der Dordogne gegen Ende der 1940er Jahre eine kleine Kette regulärer Kleinstadtkinos auf. 1942 hatte er das Reisegeschäft an seinen Sohn und seinen Neffen übergeben. Er hatte vermutlich das Gefühl, für die harte Arbeit unterwegs zu alt zu sein. Das Geschäft der reisenden Filmanbieter in Frankreich stellte in der Tat eine Herausforderung dar. Die meisten von ihnen arbeiteten an sieben Tagen in der Woche, unabhängig von Jahreszeit und Wetter. Ein Reiseweg von über 150 bis 250 Kilometern pro Woche war nicht ungewöhnlich.⁴²

Das Interview, das die Sozialhistorikerin Corinne Marache mit dem pensionierten Filmunternehmer Guy Modon (geb. 1928) führte, gibt einen guten Einblick in die prekären Arbeitsbedingungen dieser ländlichen Veranstalter.⁴³ Modon bereiste in den 1940er und 1950er Jahren die Gironde. Jeden Montag versorgte er sich in Bordeaux mit einer Anzahl neuer Filme, und den Rest der Woche war er unterwegs, anfangs mit dem Fahrrad und später mit dem Motorrad. Er verfügte über einen kleinen Karren, in dem er seine Ausrüstung transportierte, die aus einem Projektor, einer Leinwand, einem Verstärker und Lautsprechern bestand. Modons Tour summierte sich auf bis zu 230 Kilometer in jeder Woche. Sie brachte ihn nach Chamadelle (in ein Café), Saint-Christophe-de-Double (in das Hinterzimmer eines Cafés), nach Saint-Antoine-sur-l'Isle (ein Café), Les Églisottes (anfangs in den Dorfsaal und später ins Café Métreau am Bahnhof), nach Puisseguin (Dorfsaal) und schließlich sonntags in den Dorfsaal von Les Artigues-de-Lussac. Die Größe der Veranstaltungsorte unterschied sich beträchtlich. Das kleinste Dorf seiner Tour war Saint-Antoine-sur-l'Isle mit nur 430 EinwohnerInnen, das größte war Les Églisottes mit beinahe 1.900 EinwohnerInnen. Keines der Dörfer und Kleinstädte, die er besuchte, verfügte über ein permanentes Kino.⁴⁴ Sonntagsvorführungen fanden nachmittags statt, doch jene an den anderen Tagen im Allgemeinen abends, üblicherweise um 21 Uhr, wenn es dunkel war und die Bauern ihre Arbeit beendet hatten. Modons Einsatz dauerte nicht nur lange, er forderte auch viel Improvisation. Bei den meisten Spielstätten handelte es sich um schlichte Säle, denen es an einfachster Einrichtung wie Heizung, Leinwand oder Vorhängen zur Verdunkelung des Raumes fehlte. Jedes Mal musste alles an seinen Platz gebracht werden. Manchmal gab es keine Kammer für den Projektor, so dass er diesen aus Sicherheitsgründen außerhalb aufstellen und durch das

40 Thissen, *Film Consumers*, 90 f., 100.

41 Hélène Tierchant, *Aquitaine. 100 ans de cinema*, Bordeaux 1991, 148 f.

42 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 107–109.

43 Ebd., 106 f. Siehe auch die bemerkenswerte Autobiografie von François Morenas, *Le Cinéma ambulante en Provence*, Lyon 1981.

44 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 106.

offene Fenster projizieren musste. Im Winter musste Modon häufig Holz kaufen, um den Saal beheizen zu können.⁴⁵

Aufgrund der Zerstörungen des Krieges und der Mangelwirtschaft in den ersten Nachkriegsjahren mussten auch die reisenden Filmanbieter in Deutschland unter erschwerten Bedingungen arbeiten.⁴⁶ Gleichzeitig war dies eine Zeit, die viele Möglichkeiten bot, denn viele der festen Kinos waren zerstört, und aufgrund beschädigter Straßen, Brücken und Eisenbahnstrecken hatte das Publikum Schwierigkeiten, die nächstgelegenen Städte zu erreichen. Die technische Qualität der Vorführungen und der Komfort der Säle – knarrende Klappstühle, stickige Luft im Sommer, Eiseskälte im Winter – ließen häufig viel zu wünschen übrig, doch das Publikum hatte dennoch seinen Spaß und erschien üblicherweise in großer Zahl, bis das Fernsehgerät seinen Weg in immer mehr Wohnzimmer fand.⁴⁷ In ihrer Studie über das Kino rund um Osnabrück stellte Paech fest, dass in den 1940er und 1950er Jahren nicht weniger als drei Wanderkinogeschäfte in der Gegend aktiv waren. Eines davon war jenes der schlesischen Bauernfamilie Schipke, die über keinerlei Erfahrung mit Filmvorführungen verfügte, als sie im Jahre 1956 ihr Wanderkinogeschäft begann. Wie ihre Konkurrenten fuhren auch die Schipkes mit ihrer Ausrüstung durch die Gegend. Nur die größten Säle verfügten über fest installierte Leinwände. Also mussten sie beinahe überall jeden Abend alles erst einmal aufbauen – Leinwand, Projektor, Verstärkeranlage –, und dann nach der letzten Vorführung alles wieder einpacken. Zwei Vorführungen waren die Norm: eine um 18 Uhr (für die Jugend) und ein zweiter Film um 20 Uhr. Normalerweise umfassten die Touren maximal sieben Dörfer. Schipkes Wanderkino fuhr jede Woche die folgende Route:

„Freitag und Samstag war Kino bei Wiemeyer in Hellern, Sonntag und Montag spielte man im Wulfskotten in Hasbergen, Dienstag ging es weiter nach Belm, Mittwoch in Natrup-Hagen bei Witte und Donnerstag im Wulfter Turm in Sutthausen. Dann ging die Tour mit neuem Programm wieder von vorne los.“⁴⁸

Man brauchte drei Personen für die Vorführung. Frau Schipke saß an der Kasse, ihr Ehemann riss die Karten ab und wies die Plätze an. Heinz Bruchmann, Autoschlosser von Beruf, verdiente sich etwas Geld hinzu, indem er für die Schipkes als Vorführer arbeitete. Jeden Tag nach der Arbeit fuhr er mit dem Moped zu dem Saal, in welchem das Wanderkino an diesem Tag spielte. Am Wochenende half auch der Rest der Familie Schipke mit.⁴⁹

Über etliche Jahre gelang es solchen kleinen Familiengeschäften, profitabel zu wirtschaften. Sobald es finanziell möglich war, in einen festen Standort zu investieren, eröffneten sie häufig ein ortsfestes Kino, das manchmal mit einer oder mehreren Mitspielstellen in der Umgebung kombiniert wurde. In Adelsheim (Baden-Württemberg) zum Beispiel ließ sich im Jahre 1950 Kurt Bechold mit seiner *Filmbühne* an einem seiner früheren Wanderspielorte nieder. Von dort aus betrieb er Mitspielstellen in Mudau (26 km), Seckach (8 km), Altheim

45 Ebd., 107.

46 Paech, Kino zwischen Stadt und Land, 98–101; Dörthe Gruttmann, Film Culture and the Catholic Milieu in the Münsterland: Billerbeck and Telgte in the 1950s, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), Cinema Beyond the City, 38–51, 40.

47 Faber, Filmbesuch und Filmbesucher, 34 f.; Paech, Kino zwischen Stadt und Land, 101.

48 Paech, Kino zwischen Stadt und Land, 101.

49 Ebd.

Abbildung 10: Gasthof *Zur Rose* in Seckach mit seinem Kino, ca. 1955. Man beachte den Fernseher sowie die Jukebox im Gastraum.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

(18 km), Rosenberg (12 km), und später auch in Sennfeld (4 km) sowie Hohenstadt (Bad Wimpfen, 46 km). In Seckach fanden die Vorführungen am Wochenende in Max Gottschlichts Gasthof *Zur Rose* statt, der über einen Saal mit 200 Sitzplätzen verfügte. Auf der Rückseite der Werbepostkarte (Abbildung 10) wurde das Haus mit den Begriffen „Metzgerei, Fremdenzimmer, Rosenlichtspiele“ bezeichnet – eine Kombination von Funktionen, die in ländlichen Dörfern nicht ungewöhnlich war.⁵⁰

In den 1950er Jahren schossen überall in den ländlichen Gebieten der Bundesrepublik die ortsfesten Kinos wie Pilze aus dem Boden. Dieser Boom signalisierte nicht nur das verbreitete Vertrauen auf das Wirtschaftswunder, sondern auch auf die Zukunft des Kinos. Allerdings fielen die Besucherzahlen gegen Ende des Jahrzehnts, wobei das Jahr 1958 den Beginn einer langen Zeit des steilen Niedergangs markierte. Bis Ende der 1960er Jahre hatten sich viele der beinahe brandneuen Kinos auf dem Land in Supermärkte oder Diskotheken verwandelt, und die meisten Reisegeschäfte waren völlig verschwunden, einschließlich Schipkes Wanderkino. Mangels Rentabilität schlossen die „Rosenlichtspiele“ in Seckach bereits im Jahre 1961, wie auch viele andere Mitspielstellen. In den späten 1950er und frühen 1960er Jahren stellen wir einen ähnlichen Abwärtstrend in den Niederlanden und in Frankreich fest, tatsächlich überall

50 Daten aus dem Kinowiki: http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Adelsheim_Ali-Filmtheater sowie http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Seckach_Lichtspiele (28.12.2017).

in Europa, während in Großbritannien der Niedergang bereits einige Jahre früher einsetzte.⁵¹ Viele Kinos in Kleinstädten und Dörfern waren nicht länger profitabel. Der Siegeszug des Fernsehens, wenn auch in ländlichen Haushalten langsamer als in urbanen Milieus, war nur ein Grund für den Rückgang des Kinobesuchs.⁵² Weitere Gründe waren das veränderte Freizeitverhalten (besonders die wachsende Popularität von Diskotheken und Tagesausflügen) sowie die immer höhere Mobilität aufgrund zunehmenden Autobesitzes und verbesserten öffentlichen Nahverkehrs. Besonders die zunehmende Motorisierung stellte für die Betreiber von Dorfkinos einen negativen Nebeneffekt dar, denn die älteren Jugendlichen – die einen bedeutenden Teil des Kernpublikums ausgemacht hatten – zogen es zunehmend vor, in die Stadt zu fahren, wenn sie einen Film sehen wollten, da dort die Kinos die neuesten Filme mit mehr Komfort anboten. Gleichzeitig bedeutete dies, dass in den 1960er und 1970er Jahren Filmtheater in Klein- und Provinzstädten eine größere Chance hatten, trotz des verbreiteten Rückgangs der Zuschauerzahlen zu überleben, da sie Publikum aus nahegelegenen Kommunen anzogen, in denen die Wochenendkinos geschlossen hatten bzw. in denen es so etwas nie gegeben hatte.⁵³

Öffnungszeiten und Besucherfrequenzen

Im Verlaufe des Nachkriegsbooms hatte das ländliche Publikum einen besseren Zugang zum Massenmarkt des Kinos als zuvor, doch Auswahl und Zugang zur Kinounterhaltung blieben begrenzt. Aufgrund der Statistiken des Filmjahrbuchs schätzte Werner Faber, dass in der BRD in den frühen 1950er Jahren etwa ein Viertel der Menschen, die in Dörfern mit weniger als 2.000 EinwohnerInnen lebten, „die Möglichkeit zum Filmbesuch im eigenen Ort“ hatte.⁵⁴ In den Niederlanden stellten die ortsfesten Landkinos (einschließlich der Wochenendkinos) nicht mehr als 15 Prozent der Gesamtsitzplätze, während 45 Prozent der Gesamtbevölkerung in Dörfern und Kleinstädten auf dem Land lebten.⁵⁵ Ein beträchtlicher Teil dieses ländlichen Publikums wurde mehr oder weniger regelmäßig von reisenden Filmanbietern versorgt, doch viele DorfbewohnerInnen in Holland mussten nach wie vor in die nächstgelegene Stadt fahren, wenn sie einen Film sehen wollten – genau wie die Menschen, die in Deutschland oder Frankreich in ländlichen Dörfern oder Weilern lebten. Oral History-Interviews sowie Zeitungsberichte zeigen, dass besonders die Jugendlichen auf dem Land bereit waren, zum Zwecke der Unterhaltung recht lange Strecken (10 bis 15 Kilometer) zu Fuß oder per Fahrrad

51 Zu einem europaweiten Überblick über das Muster dieses Niedergangs siehe: Forest, *Les dernières séances*, 191–218.

52 Centraal Bureau voor de statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland 1962–63, deel 1*, Zeist 1964, 22–24. Eine Analyse der Auswirkungen des Fernsehens auf ländliche Haushalte in Deutschland: Christina von Hodenberg, *Square-eyed Farmers and Gloomy Ethnographers: The Advent of Television in the West-German Village*, in: *Journal of Contemporary History* 51/4 (2016), 839–865.

53 Forest, *Les dernières séances*, 210–213; Dibbets, *Bioscoopketens in Nederland*, 86; siehe auch: Matthew Jones, *Far from Swinging London: Memories of Non-Urban Cinemagoing in 1960s Britain*, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 117–129, 122.

54 Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 33.

55 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56, deel 9*, Zeist 1959, 24 (Tabelle 1).

zurückzulegen.⁵⁶ Ab den 1950er Jahren erweiterte sich ihr Aktionsradius durch Mopeds, verbesserten öffentlichen Nahverkehr und schließlich das Auto ganz erheblich.

In allen drei Ländern, sofern es sich um Städte mit 10.000 EinwohnerInnen oder mehr handelte, konnte man im Allgemeinen an jedem Tag der Woche einen Film sehen, und in den Großstädten beinahe zu jeder Tageszeit. Wie wir allerdings gesehen haben, hatten die meisten Landkinos bestenfalls die Hälfte der Woche geöffnet. Aufgrund der Verkürzung der Arbeitswoche gewannen Samstagabendvorführungen im Laufe der 1950er Jahre an Beliebtheit, doch übertrafen sie zu keiner Zeit den Sonntag, welcher der Tag mit dem größten Andrang blieb. Dementsprechend wurde häufig noch eine zusätzliche Matinee am Sonntagnachmittag angeboten. In den katholischen Gebieten Frankreichs und Deutschlands wurden die Sonntagsvorführungen an die Zeiten des Kirchganges angepasst: Die erste Vorstellung vor der Vesper, die zweite danach.⁵⁷ In den größeren Dörfern weiteten viele semi-permanente Kinos ihre Programme auf Montagabend aus oder boten eine Zusatzvorführung an jeweils dem Nachmittag der Woche, an dem in Frankreich die Grundschule geschlossen hatte. Alles in allem hatte das Publikum zumindest eine gewisse Auswahl, wenn es um die Zeit des Kinobesuchs ging. Im Falle der Reisekinos aber fanden die Vorführungen immer nur an einem bestimmten Abend der Woche statt. Wie Faber feststellt:

„Die Dorfbewohner müssen also diesen einen Wochentag zum Filmbesuch benutzen, wenn sie einen gewissen Film nicht gern versäumen möchten. Sind sie an diesen Abend verhindert, was ja vor allem bei Bauernfamilien mit dem ausgedehnten Arbeitstag leicht vorkommt, so besteht erst nach einer Woche wieder die Möglichkeit, einen Film zu sehen.“⁵⁸

Die Jahreszeit war ein weiterer entscheidender Faktor für die Kinokultur auf dem Land. Filmvorführungen zogen zwischen März und Ende September weniger Publikum an, wobei die Besucherzahlen in der Erntezeit anscheinend deutlich niedriger waren.⁵⁹ Allerdings lassen sich derartige Schwankungen nicht allein durch das Verhalten der sozialen Gruppe der Bauern und ihrer Hilfskräfte erklären. In den Niederlanden gingen (1955/56) 74 Prozent der Bauern und ihrer Hilfskräfte niemals ins Kino, wie aus einer landesweiten Befragung zum Freizeitverhalten durch das Zentrale Statistikbüro hervorging.⁶⁰ Dies war offensichtlich nicht nur eine Frage der Zeit und des Angebotes, sondern auch eine Frage der Mentalität und Vorlieben. Die sehr detaillierte Umfrage zeigt, dass die Bauern keineswegs allen modernen Medien gegenüber negativ eingestellt waren. Tatsächlich hörten sie regelmäßiger Radio als andere Holländer. Das mangelnde Interesse am Film beschränkte sich nicht auf die Bauern und ihre Hilfskräfte in Holland, wenn es auch dort besonders gering war.⁶¹ Auch

56 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 114; Jones, *Far from Swinging London*, 120 f.; Judith Thissen/André Van der Velden, *Op zoek naar de tweede helix: Over het milieubegrip en de ontrafeling van het DNA van de Nederlandse filmcultuur*, in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 21/1 (2018), 19–38.

57 Leventopoulos, *Catholic Cinephilia*, 167; Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 35.

58 Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 33.

59 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 114 f.; Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 34.

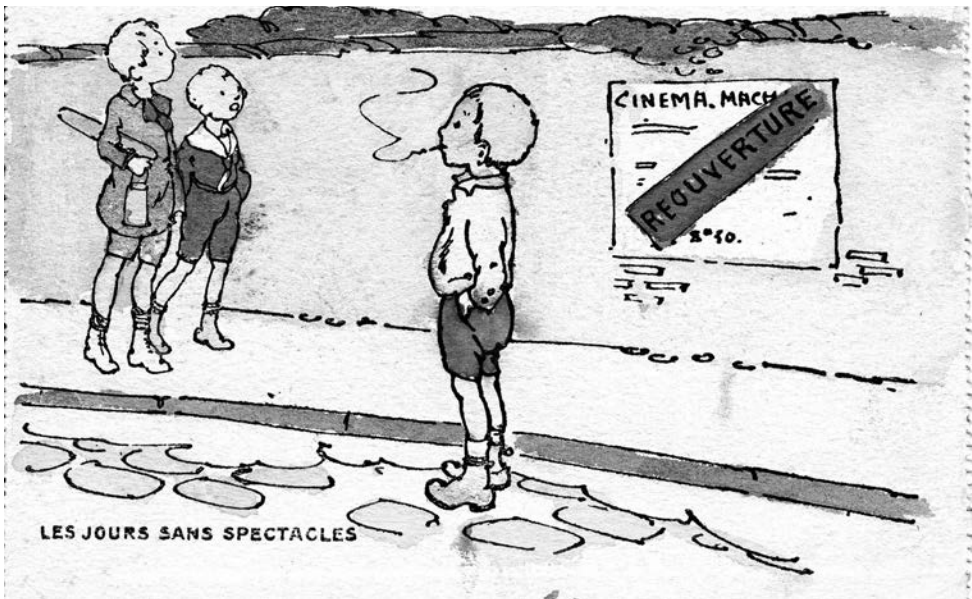
60 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56, deel 9, Zeist 1959*, 32.

61 Hier könnte die Tatsache eine Rolle spielen, dass Protestanten unter Bauern und ihren Hilfskräften überrepräsentiert waren, doch würde dies weitere Nachforschungen erfordern.

Faber stellt fest, dass „ein großer Teil der Bauern und Landwirte dem Film uninteressiert gegenübersteht.“⁶² Und manche der von Marache Befragten gaben zu, dass ihnen in ihrer Jugend *foires* und Bälle eher zugesagt hätten als das Kino. Sie waren durchaus von Filmen fasziniert, doch sie wollten lieber tanzen und lachen als stillsitzen und den Mund halten. Wie Marache erklärt, bevorzugte die ländliche Jugend eindeutig „eher kinetische“ Arten der Freizeitgestaltung sowie die spielerische soziale Interaktion mit anderen Jugendlichen. Dies galt besonders für diejenigen, die auf Bauernhöfen lebten und arbeiteten und häufig recht isoliert vom dörflichen bzw. kleinstädtischen Leben waren.⁶³

Anstatt die jahreszeitliche Fluktuation in erster Linie dem Rhythmus der Landwirtschaft zuzuschreiben, ist es wahrscheinlicher, dass das Absinken der Besucherzahlen in den Sommermonaten hauptsächlich an der Konkurrenz durch andere, im Freien stattfindende Attraktionen lag, von der Kirmes und Volkfesten bis zu Sportveranstaltungen und kurzen Urlauben. Im Winter, wenn es weniger Veranstaltungen im Freien gab und die Landarbeit langsamer von statten ging, hatten die Menschen eher Zeit, ins Kino zu gehen. Die Filmanbieter passten sich an diese Fluktuation der Nachfrage an, indem sie mehr Vorführungen im Spätherbst und Winter anboten.⁶⁴ Besonders vor dem Zweiten Weltkrieg war es nicht ungewöhnlich, dass ortsfeste Kinos in den Sommermonaten geschlossen hatten. Während der Winter die Hauptsaison darstellte, hatte er auch seine eigenen Probleme, denn schlechte Wetterbedingungen

Abbildung 11: *Les jours sans spectacles*, handkolorierte französische Postkarte, o.D.



Quelle: Postkartensammlung Judith Thissen.

62 Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 38.

63 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 115.

64 Faber, *Filmbesuch und Filmbesucher*, 34; Gruttmann, *Film Culture*, 45; Marache, *Cinema and Everyday Life*, 114.

zwangen die reisenden Filmvorführer manchmal, die Vorstellung komplett abzusagen, weil die Straßen zu schlecht waren, um sie mit ihrer schweren Ausrüstung zu befahren, oder weil es einfach in dem Saal zu kalt war.

Filmangebot und Publikumsgeschmack

Das Publikum, das in der Großstadt und den größeren Provinzstädten lebte, verfügte über ein breites Angebot an Filmen. In den ländlichen Kleinstädten und Dörfern standen bestenfalls zwei Spielfilme pro Woche auf dem Programm. Leider gibt es nur sehr wenige Informationen über das Filmangebot auf dem Land. Die Digitalisierung von Lokal- und Regionalzeitungen könnte neue Möglichkeiten für die Mikroforchung zur Kinokultur auf dem Land bieten. Das Problem liegt allerdings darin, dass die meisten Wander- und Wochenendkinos nur selten auf Zeitungen zurückgriffen, um ihre Programme bekanntzugeben. Die wenigen vorhandenen Studien sowie die Branchenquellen weisen darauf hin, dass bis zu den 1970er Jahren neue Filme das Land nur langsam erreichten. Dafür gibt es einen einfachen Grund: Die Mietgebühren für die neuesten Filme – sowohl national als auch international – waren für die meisten Kinobetreiber auf dem Land zu hoch. Der relativ geringe Umfang ihres potentiellen Publikums sowie die bescheidenen Budgets beschränkten ihre Verhandlungsmacht gegenüber den Verleihern erheblich – außer bei den großen regionalen Ketten.⁶⁵ Selbst Wochenschauen waren häufig nicht aktuell. Heinz Bruchmann, der Filmvorführer von Schipkes Wanderkino, erklärte: „Allerdings spielten wir die Wochenschau in der 4. oder 5. Woche, die aktuelle 1. Woche kostete nämlich über 100 Mark, das war zu teuer. Aber auch für die 4. oder 5. Woche mußten wir noch 35 Mark bezahlen.“⁶⁶

Corinne Marache beschäftigte sich mit dem Filmangebot in Coutras (ca. 5.500 EinwohnerInnen) in der ländlichen Gironde im Jahre 1948. Ihre Analyse des Programms gibt einen gewissen Einblick in die Auswahl, die dem Kleinstadtpublikum in Frankreich zur Verfügung stand, wenn es in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg ins Kino gehen wollte. Bei der überwiegenden Mehrheit der gezeigten Filme handelte es sich um französische Produktionen (65,5 Prozent), dann kamen amerikanische Filme (25 Prozent), gefolgt von britischen (6 Prozent) und italienischen Produktionen (3,5 Prozent). Nur drei Filme (von 86) waren weniger als ein Jahr alt. Weitere zehn Titel waren zwischen einem und zwei Jahren alt. Mit Ausnahme eines italienischen Films waren sämtliche aktuellen Filme französische Produktionen. Insgesamt stammte mehr als die Hälfte entweder aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs (22 Prozent) oder den 1930er Jahren (30 Prozent). Nach Marache sahen ihre Zeitzeugen die Tatsache, dass sie meistens alte Filme zu sehen bekamen, nicht als ein großes Problem an. Sie akzeptierten es als eine Selbstverständlichkeit, dass die neuen Filme zuerst in den großen Städten gezeigt wurden und erst viel später auf dem Land.⁶⁷ Aufgrund ihrer Forschung zu Filmprogrammen im ländlichen Schweden argumentieren allerdings Åsa Jernudd und Mats Lundmark überzeugend, dass es dem ländlichen Publikum wichtig war, dass die nationa-

65 In den Niederlanden verfügte z. B. die *Miedema*-Kette über ausreichend Kapital, um ihrem ländlichen Publikum auch neue Filme zeigen zu können; vgl. Van Oort, *Coming Up This Weekend*, 159.

66 Paech, *Kino zwischen Stadt und Land*, 101.

67 Marache, *Cinema and Everyday Life*, 111 f.

len Filme aktuell waren, damit sie der Berichterstattung der Zeitungen, Filmmagazine und anderer Massenmedien entsprachen.⁶⁸ Es gibt wenig Grund anzunehmen, dass das ländliche Publikum in anderen Ländern nicht ebenfalls auf dem Laufenden sein wollte.⁶⁹

Es ist schwierig festzustellen, in welchem Ausmaß die Programme der Landkinos dem Geschmack ihres Publikums entsprachen, das keine andere Wahl hatte, als sich den Film anzusehen, der auf dem Programm stand, oder wegzubleiben. Meines Wissens gibt es nur wenige historische Kinodaten, die einen Einblick in regionale Unterschiede bei der Bevorzugung von Genres bieten.⁷⁰ Zum Beispiel unterscheiden sich in Frankreich in den 1950er Jahren die Kassenzahlen nur zwischen Paris und dem Rest des Landes. Auch wenn die entsprechenden Zahlen als Hinweis auf größere Geschmacksunterschiede zwischen dem städtischen Publikum und dem in den ländlichen Regionen gelesen werden können,⁷¹ sind sie doch zu ungenau, um tatsächlichen Einblick in die bevorzugten Filme ländlicher KinogängerInnen zu gewähren. Die landesweite Umfrage des niederländischen *Zentralen Statistiekbüros* (CBS) aus dem Jahre 1955 stellt insoweit eine Ausnahme dar, als sie die Befragten systematisch nach ihrem Wohnumfeld klassifiziert und zwischen Großstädten, mittelgroßen Städten, Kleinstädten und dem Land (*platteland*) differenziert. Das CBS kam zu dem Schluss, dass sich der Filmgeschmack des städtischen bzw. ländlichen Publikums nur unwesentlich unterschied. In Dörfern und ländlichen Kleinstädten lag bei den Frauen die Vorliebe für sentimentale Filme und Musicals geringfügig über dem landesweiten Durchschnitt, und im Ganzen gesehen waren Kriminal- und Horrorfilme beim ländlichen Publikum nicht ganz so beliebt wie in den Städten. Eine Filmkategorie ragte heraus: religiöse Filme. In den Großstädten wurden derartige Filme nicht sehr geschätzt, während sie bei dem Publikum auf dem Land weit überdurchschnittlich beliebt waren.⁷² Diese ländliche Vorliebe für religiöse Filme ist nicht überraschend, wenn man sich bewusst macht, dass die ländlichsten Regionen in den Niederlanden überwiegend protestantisch waren. Was die herausragende Stellung religiöser Filme in der Statistik sehr gut erklären könnte, ist die Tatsache, dass in den Monaten der Umfrage der große Blockbuster *Martin Luther* (1953), eine deutsch-amerikanische Koproduktion, gerade erst in den Niederlanden angelaufen war und in der konservativen protestantischen Presse sehr gute Kritiken bekommen hatte.

Das Beispiel dieses Luther-Films zeigt, wie schwierig es ist, Schlussfolgerungen bezüglich geschmacklicher Unterschiede aufgrund relativ kleiner Umfragen zu ziehen, egal wie solide sie sind. Serielle Analysen lokaler Programme über längere Zeiträume könnten sich da als hilfreicher erweisen. Andererseits verpflichteten über weite Strecken des 20. Jahrhunderts Blockbuchungen die Kinobetreiber dazu, mehrere Filme eines Studios im Paket abzunehmen, was die Möglichkeit, die Programme an lokale Präferenzen anzupassen, ernsthaft beein-

68 Jernudd/Lundmark, *Cinemagoing in Sweden in the 1940s*, 80.

69 Siehe auch: Leventopoulos, *Catholic Cinephilia*, 172; Jones, *Far from Swinging London*, 125.

70 Es besteht auch ein inhärentes Klassifizierungsproblem, denn ein Film lässt sich nur selten ausschließlich einem Genre zuordnen. Darüber hinaus kann es sein, dass ein Film, der für den einen zu einem bestimmten Genre gehört, für andere Forscher oder Zuschauerinnen eindeutig zu einem anderen gehört.

71 Vgl. z. B. Laurent Creton/Kira Kitsopanidou, *Le genre 'opérette' et la production française en Cinémascope des années 1950: Le cas du film Le Chanteur de Mexico* (Richard Pottier, 1956), in: Sébastien Layerle/Raphaëlle Moine (Hg.), *Voyez comme on chante! Film musicaux et cinéphilies populaires en France (1945–1958)* (Théorème, Bd. 20), Paris 2014, 43–56.

72 Centraal Bureau voor de Statistiek, *Vrije-tijdsbesteding in Nederland: winter 1955/56, deel 9, Zeist 1959*, 33, 37 (Tabelle 17).

trächtigte. Für Filmvorführer, die mit dem 16mm-Format arbeiteten, war die Auswahl noch weiter beschränkt, denn nur ein kleiner Teil der 35mm-Veröffentlichungen erschien auch im kleinen Format. Die Landkinos bemühten sich üblicherweise, religiöse Gebräuche und Glaubensinhalte ins Kalkül zu ziehen. Auch in der Nachkriegszeit bestimmte die religiöse Orientierung weiterhin die ländliche Filmkultur beträchtlich. Die Kinobetreiber konnten es sich häufig schlichtweg nicht leisten, sich von einem Teil ihres potentiellen Publikums zu entfremden. Besonders in katholischen Gebieten mag der starke Zugriff des Klerus auf das soziale Leben manche Kinobesitzer frustriert haben. Doch die meisten passten ihre Vorführ- und Programmpraktiken an, um offenen Konflikte mit örtlichen Würdenträgern und Gemeindebehörden zu vermeiden.⁷³

Gleichzeitig bestand ein Teil der Attraktivität des Kinos darin, dass der Film dem Land Eindrücke von der Großstadt und von weit entfernten Orten vermittelte. Ländliche Behörden unterstützten häufig kommerzielle Filmvorführungen, um die Lebensqualität zu erhöhen, wobei sie darauf hofften, dass das Kino dabei helfen würde, den Exodus in die Städte zu stoppen. Allerdings brachten paradoxerweise gerade diese Filme den Reiz der Großstadt dem Land in nie dagewesener Weise nahe. Zum Beispiel zeigten viele französische Filme Paris als einen höchst attraktiven Wohnort. Es ist daher keine Überraschung, dass traditionelle Kräfte – Eltern, Geistliche und ländliche Jugendorganisationen – die Popularität des Films als eine potentielle Bedrohung der bäuerlichen Lebensweise und des Weiterbestehens der ländlichen Gesellschaft ansahen. Bereits Mitte der 1940er Jahre verurteilte die *Jeunesse Agricole Chrétienne* (Katholische Landjugendbewegung) wiederholt das *cinéma citadin* (das städtische Kino), weil dessen Filme das Stadtleben idealisierten und die bäuerliche Welt fälschlicherweise als rückständig und traditionell darstellten.⁷⁴ Sie sah einen Zusammenhang zwischen dem französischen Mainstreamkino und dem Verlangen der ländlichen Jugend, ihre Heimat zu verlassen, um eine ‚bessere‘ Zukunft zu suchen. Ganz ähnlich wurden auch in den Niederlanden Hollywoodfilme häufig dafür verurteilt, unrealistische Vorstellungen von sozialer Aufwärtsmobilität und der Massenkongsumgesellschaft zu vermitteln. Insgesamt mag es sehr wohl sein, dass manch einer aus dem ländlichen Publikum die Filme mit sehr gemischten Gefühlen genoss, zwar seine Freude an der Unterhaltung durch den Film hatte, aber dessen Unterstützung der urbanen Lebensweise und des modernen Luxus verabscheute.

Schluss

Wie Karina Aveyard bemerkte, bestimmte die Vorstellung einer starken Stadt-Land-Dichotomie den akademischen, brancheninternen und öffentlichen Diskurs über die ländliche Filmkultur, wobei letztere üblicherweise als rückständig und von aktuellen Trends abgekoppelt dargestellt wird.⁷⁵ Ich habe den vorliegenden Beitrag mit einer kurzen Diskussion der städtischen Wurzeln des Kinos eröffnet, weil diese Genealogie bis heute das Image des Mediums

73 Dörthe Gruttmanns Forschungsarbeit zu Telgte und Billerbeck ist dafür ein gutes Beispiel, vgl. Dies., *Film Culture*. Siehe auch: Van Oort, *Film en het moderne leven*; sowie Mélisande Leventopoulos, *Les Catholiques et le cinéma: La construction d'un regard critique (France, 1895–1958)*, Rennes 2014.

74 Leventopoulos, *Catholic Cinephilia*, 169.

75 Karina Aveyard, *Lure of the Big Screen: Cinema in Rural Australia and the United Kingdom*, Bristol 2015, 3.

bestimmt. Wir können diese starke Verbindung zwischen Stadt und Kino nicht ignorieren. Die Geschichte des ländlichen Publikums verdient allerdings ihre eigene Art der Darstellung. Nicht lange nach den ersten Filmvorführungen vor städtischem Publikum brachten reisende Anbieter das Kino auch auf das Land. In späteren Jahrzehnten wurde der Film zu einem dauerhaften Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens in Kleinstädten und Dörfern, wenn auch nur selten zur Alltagsroutine, und üblicherweise wurde er in ältere Praktiken des sozialen Zusammenlebens integriert. Anstatt die lokalen Unterschiede in den Vordergrund zu stellen, was John Caughie die „Besonderheit des Ortes“ (*particularity of place*) nennt,⁷⁶ konzentrierte ich mich auf die transnationalen Ähnlichkeiten zwischen Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, um die Meta-Strukturen und entscheidenden Dynamiken der ländlichen Kinokultur in Westeuropa zu definieren. Innerhalb dieser Konturen können wir damit anfangen, die lokale Praktiken und Präferenzen genauer zu betrachten.

76 John Caughie, Small-Town Cinema in Scotland: The Particularity of Place, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 23–37, 34–36.

Moving Pictures for Peasants

The *Kinofikatsia* of Rural Lithuania in the Stalinist Era (1944–1953)

Abstract: This article explores the role of the cinema in the society of rural Lithuania during the Stalinist era. The core of this article is an empirical analysis of cinema practices such as exhibition places and distribution. During the Soviet period these practices were referred to as the process of Cinefication (*kinofikatsia*). Cinefication not only was an integral element of the Soviet industrialisation but was part of a propaganda strategy. It demonstrated the technological power of the Soviet Union and used cinematic tools for an ideological indoctrination. Key research questions of this article are: What were the most essential features of the Cinefication? Did the process acquire distinctive aspects? Were the advantages of cinema utilised in the invaded area? The situation in Lithuania testifies to cultural politics and cinema politics in the rural periphery of the Soviet Union where inhabitants experienced film for the first time.

Key Words: new cinema history, Cinefication, Baltic States, Stalinism, forced modernisation

This article presents the changes and development of Lithuanian cinema culture during the Stalinist era (1944–1953), which together with the other Baltic countries (Latvia and Estonia) became an integral part of the Soviet Union after World War II. The institutions of Sovietisation (from the newly established main governing body of the Communist Party, the Central Committee and the General Office, to subordinated institutions like Ministries and Committees), fully developed within the core of Stalin's USSR, were to be integrated into the newly-annexed territories along the Western borderlands of the Soviet Union and even further into Eastern Central Europe, the satellite states of the Soviet bloc. Given the relatively more advanced state of development of these satellite areas as compared to the Soviet core, and their still quite varied political, social and cultural environments, Sovietisation techniques and institutions had to be adapted to the local conditions of these satellite states.² In this context specifically, cinema was meant to play an important role.

1 Associate professor of film studies at Lithuanian Academy of Music and Theatre, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, lina.jancoriene@lmta.lt. Submission date: 13 December 2017; date of acceptance: 8 March 2018. – This text has been prepared on the basis of the same article previously published in Lithuanian. It has been revised and supplemented. Lina Kaminskaitė-Jančorienė, Kino procesai sovietų Lietuvoje stalininiu laikotarpiu: ar tikrai kinas buvo svarbiausias iš menų? In: Darbai ir dienos 61 (2014), 51–66.

2 Violeta Davoliūtė/Lina Kaminskaitė-Jančorienė, Sovietization and the Cinema in the Western Borderlands: Insurgency, Narrative, and Identity in the Lithuanian film *Marytė*, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 64 (2016), 391–408, 292.

The Soviet regime valued cinema as “the most important of all arts” due to several reasons. In the beginning, Soviet leaders understood cinema as a profitable form of entertainment and a convenient means of educating society (Vladimir Lenin), and later, as a tool of ideological and political indoctrination (Joseph Stalin).³ These advantages were reinforced by the qualities of cinema itself: as a mass medium it could attract large sections of the population to screenings; the audio-visual nature of cinema enabled it to convey its messages to the illiterate part of society; and, finally, as the most attractive and popular form of mass entertainment at the time, it was, as a result, also the most lucrative type of art.

The main goal of post-war Soviet cinema politics in the new territories was to establish a networked system of film screening locations. This process, known as *kinofikatsia* (Cinefication) – a term of Soviet origins – was underpinned by the objective of making cinema available to the masses and to render it a part of daily life in order to effectively spread Soviet ideology. Like *radiofikatsia*, *elektrifikatsia*, the collectivisation of agriculture, and forced industrialisation, *kinofikatsia* was part of the revolutionary toolkit of Sovietisation in the 1920s⁴ and was implemented in the new satellite areas in the 1940s.⁵ As I will show, the campaign for spreading cinema became part of the Soviet modernisation process in rural areas especially and, as a technological achievement, turned into a symbol of the new Soviet system that sought to identify itself with modern, industrial society. However, unlike in the societies that remained beyond the Iron Curtain, where cinema was usually related to the development of mass consumer capitalism,⁶ in the Soviet Union, at least during the Stalinist era and under the conditions of a planned economy, cinema was, at its core, about ideological indoctrination. In addition to the above-mentioned functions, cinema in the newly annexed territories was also used for constructing the identity of ‘the Soviet individual’.

The Lithuanian case is quite unique in this context because it was still an agricultural, archaic society in which individual property and the land were of utmost value. Although the Baltic states were better industrialised and urbanised than other parts of the USSR, Lithuania as compared to Latvia and Estonia was much more rural. Eighty percent of Lithuanian society lived in rural areas and most of the inhabitants were native Lithuanians.⁷ Consequently, Soviet modernisation proceeded much more slowly there than in the other Baltic countries: collectivisation was finished in the second part of 1950s, and the end of urbanisation and increased social mobility from countryside to city could be observed only by the early 1970s.

3 Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London 2008, 27; Леонид Максименков, *Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы*, Москва 2005 [Leonid Maksimenkov, *Kremlin Cinema. 1928–1953, Moscow 2005*], 15–17; Richard Taylor, Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s, in: Richard Taylor/Ian Christie (eds), *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, London/New York 2005, 208 and 249.

4 For more on Cinefication in the Soviet Union in the 1920s, see, e.g., Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?*, London/New York 2003, 66 f.; Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 73–78; Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, New York 2008, 87–89.

5 Pavel Skopal, *The Cinematic Shapes of the Socialist Modernity Programme*, in: Daniel Biltreyest/Richard Maltby/Philippe Meers (eds), *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, New York 2012, 83.

6 Judith Thissen, *A New Approach to European Cinema History*, in: Judith Thissen/Clemens Zimmermann (eds), *Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, London 2016, 1–20, 3.

7 Kevin C. O’Connor, *The History of the Baltic States*, London 2003, 125–129.

As a result, *kinofikatsia* in Lithuania was targeted towards rural population (peasants) rather than city residents.

This article questions how and if the purported benefits of cinema were “effectively” used by the State for the purposes of the Sovietisation of Lithuanian society, and if cinema indeed became the most convenient and attractive tool of ideological and political indoctrination there. As I will show, the development of cinema was initiated from above (new government system) to below (mass society). Its institutionalisation was not an easy process; on the contrary, it was hindered by a lack of infrastructure, technological difficulties and, most importantly, by sociocultural, ideological and economic factors. I will thus argue that the advantages of indoctrination that are possible via cinematic forms were never effectively exploited in Lithuania, which resulted in the delay of Sovietization there. In the Lithuanian context then, Soviet state measures were not easily or effectively applied to the local context.

By looking deeper into the historical and social development of cinema in Soviet Lithuania, I reveal a more complex understanding of the actual role of cinema in the Sovietisation of the country, and provide much needed nuance to the well-entrenched opinion that cinema was the most successful audiovisual medium of the time. This has resulted in a long-term societal suspicion of cinema which, to this day, is regarded as a “gift” passed on by the conqueror.⁸

In regard to the complex historical context presented here, I analyse cinema as a social, political, cultural and economic institution. In other words, this article is in line with the aims of New Cinema History, which has moved “away from the content of films to consider their circulation and consumption, and to examine the cinema as a site of social and cultural exchange.”⁹ This kind of approach allows us to see the processes of how cinema is used and experienced in wider socio-cultural (e.g. post-war daily life, leisure time) and regional contexts. The latter aspect is particularly relevant here since the bulk of research on the Soviet period which has aimed to discuss the above-mentioned points has either been limited to the analysis of the early Soviet period (before World War II) or, specifically in the case of Russia, has not taken the regional peripheral features of the Soviet Union into account. The Soviet Union was a diverse empire, which developed in stages and came to include 15 republics from the Baltic countries in the west to the Siberian regions in the east, each with different identities and sociocultural experiences. This article, about the Soviet manipulations of cinema in Lithuania, is the first attempt to analyse the regional cinema politics of the Soviet Union with a focus on its peripheral states.

8 The approach towards cinema as a phenomenon imported by occupiers also supports another common conception which refers to film production in Lithuania at the national level. During the period of the first independent Republic of Lithuania (1918–1940), local feature film production did not receive much attention, as, like in most small film industry countries, feature film production was low (only two fiction feature films were made). Professional Lithuanian filmmaking was born during the Soviet period. As some research has shown, it became quite authentic only in the late 1950s, when it was inspired by local, national topics and unique film language – despite censorship and industrial dependence on Moscow. In the 1990s, when regaining independence, all local films made during the Soviet period were treated as “non-national” and “non-Lithuanian”. This approach is still viable in contemporary Lithuania.

9 Thissen, *A New Approach*, 3.

“Providing Film Services in Rural Areas”: Challenges and advantages in the development of the network of film screening locations

Among the first tasks in the countries annexed by the Soviet Union was to build a peripheral administrative unit that could ensure the efficient performance of the various functions of cinema. In Lithuania, this task was entrusted to the Board of Cinefication (*kinofikatsia*) at the Council of People's Commissars (hereafter, CPC) of the Lithuanian Soviet Socialist Republic (hereafter, LSSR), founded in August 1944,¹⁰ and to the Chief Film Distribution Agency (*glavkinoprokat*) established in the same year. The Board of Cinefication had to perform the general function of building and developing the cinema network, as well as maintaining film equipment, while the Film Distribution Agency was responsible for providing films for screening. Soon after its establishment in 1946, however, the Board of Cinefication was dismissed and replaced by another unit of a higher administrative status – the Ministry of Cinematography of the LSSR (operated until 1953), which had under its jurisdiction all cinema-related questions and worked in coordination with the Department of Agitation and Propaganda of the Central Committee of the Lithuanian Communist Party (b). From this point onward, the local institutional governance body mirrored the central one and was under its supervision. At the top of the institutional hierarchy was the Central Committee of the Communist party of the USSR, while its Department of Agitation and Propaganda (*agitprop*) was in charge of cinema affairs.

As the cinema network expanded, by 1949 the structure of its executive agencies crystallised into something more concrete. It came to consist of 40 subordinate regional administrative units: 14 Departments of Cinefication and 26 Directorates of the Cinema Network. Departments of Cinefication were established in larger counties, and Directorates of the Cinema Network under the charge of the heads of cinema theatres were reserved to smaller districts. All the administrative units of the film industry were managed according to the principle of dual power: they were under the direction of the Ministry of Cinematography and under the supervision of the regional and local committees of the Lithuanian Communist Party (b).

In the post-war period the main task of the institutions of cinema administration was to build and develop the cinema network and to ensure film distribution and film screenings. This was implemented in accordance with the simple logic that the cinema network had to function. So that the film production could serve the purpose of ideological-political indoctrination, the first objective was to ensure the means of its propagation, which required technological screening facilities. Said otherwise, in order for a film to make any kind of impact, it was necessary to ensure that its target audience had a location in which to view the film.

However, it was not so easy to achieve this goal. As World War II subsided, it turned out that there were hardly any means to help ensure the continuous functioning of the cinema

10 Объяснительная записка к годовому отчету управления кинофикации при Совете Министров Литовской ССР за 1945 год [Explanatory note to the annual report of the Board of Cinefication at the CPC of the Lithuanian SSR for 1945], Lithuanian Archive of Literature and Arts (hereafter referred to as LLMA), f. 472, ap. 1, b. 1, 15–27.

network. For example, in a report describing the situation in 1944, the head of the Board of Cinefication of the LSSR Aleksandras Avdenis, while comparing the achievements of the first Soviet occupation of 1941 with the situation of the given time, expressed his regrets that out of 60 mobile film equipment locations (i.e. travelling cinemas) not a single one remained, while the stationary screening locations guaranteed “film services in the cities, whereas it is impossible to provide film services in the rural areas without our own transport in the Republic of Lithuania at the present time”.¹¹ Providing film services in the rural areas, where the largest number of residents was concentrated, became the greatest challenge of the post-war Stalinist years for several reasons. In the periphery, the hostility to Soviet authorities was the strongest, and a guerrilla war was going on.¹² Despite these difficulties, the sociocultural advantages of the cinema became distinct in rural areas. It was still regarded as a privileged form of entertainment for urban residents, and thus it was not so easy to impress them with screenings – hence, what was shown, that is, the film itself rather than the fact of screening, was more important for this audience.

In the meantime, in more remote locations of Lithuania, where a film was a rare event, cinema – like other forms of leisure entertainment (performances of music bands, amateur theatre) – had to surprise and attract the curious. As noted by an *agitprop* employee, “there are some villages and solitary homesteads where people have not seen any films in their lifetime”¹³. The Soviets were able to exploit this circumstance to their advantage in that they were easily able to use cinema to instil the impression of technological progress and to create a field of positive associations for the benefit of the Communist regime. This advantage becomes especially distinct when taking into account that, as a result of the general spread of Cinefication, the intrusion of cinema into daily life was a totally new phenomenon for Lithuanians. The rate at which film screening locations spread throughout Lithuania in the pre-war period or under the rule of Nazi Germany did not equal that of the post-war years.¹⁴

Like other forms of leisure entertainment, cinema acted as a kind of recreational bait, a way of attracting large numbers of people to the film venue. For audiences it was not only important to see what was screened, but also to witness the very effect of screening. The idea then was to entice people to attend out of curiosity (what is going on?) and furthermore, due to the lack of trustworthy information, gatherings before screenings served as an opportunity to get to know from other people what was really happening or might happen in the

11 This early report reveals not only the limited technological possibilities, but also the structure of the cinema network of that time: The screening locations were divided into stationary ones (meant for cities and larger settlements) and mobile ones (meant for rural areas). Letter by the head of the Board of Cinefication of the CPC of the LSSR to the deputy head of the CPC of the LSSR, comrade Grigarauskas, 10 October 1944, Lithuanian Central State Archive (hereafter referred to as LCVA), f. R-754, ap. 4, b. 113, 9. All translations of Russian and Lithuanian source material into English are my own.

12 Arvydas Anušauskas/Juozas Banionis/Česlovas Bauža (eds), *Lietuva 1940–1990. Okupuotos Lietuvos istorija*, Vilnius 2007, 288 and 317.

13 Секретарю центрального комитета ВКП (б) товарищу Жданову А. А. Докладная записка, 1946 мая [Secretary of the Central Committee of the CPSU (b) to Comrade Zhdanov A. A. Memorandum, May 1946], Russian State Archive of Social and Political History (hereafter referred to as RGASPI), f. 1771, ap. 9, b. 439, 67.

14 On the eve of World War II, there were 55 cinema projectors in larger and smaller cities, and several intermittently operating mobile projectors throughout Lithuania. During the years of the Nazi occupation, 56 cinema projectors were in operation. Vytautas Mikalauskas, *Kinas Lietuvoje*, Vilnius 1999, 169 f. and 349.

future. Having gone through war after war, and all of the attendant confusion and uncertainty, cinema thus offered an important means of socialisation for the Lithuanian society of that time. Moreover, gathering people together for the screenings meant that the floor was open for verbal agitators who accompanied them: to explain the content of the screened films; to present the ready-made presentations elucidating the present situation, (obviously in a light favourable to the occupying regime); and to agitate for various actions (to encourage people to voluntarily give away their material possessions, to prevent resistance to the nationalisation of property, etc.).

Despite the above-mentioned advantages of cinema, one major obstacle in ensuring the permanent functioning of the network of film screening locations was the system of solitary homesteads in the countryside whose influence the regime had underestimated. The social structure of the rural areas was based on individual farming or the system of solitary homesteads which was formed in Lithuania in the 1910s after the Stolypin agrarian reform. The advantage of film screenings – assembling large groups of the population – was hardly achievable in this context: how could one organise film screenings in a location whose structure was not adapted for that purpose, and where the majority of the residents was difficult to reach? Although travelling cinemas were supposed to solve these problems,¹⁵ the slow transportation of film equipment (due to a lack of motorized vehicles, film equipment was transported with horse-drawn carriages and was called “horse cinema”) and its complicated maintenance (it often broke down, spare parts were hard to find) got in the way.

Simultaneously, the expectations that cinemas in the cities would compensate for the minimal amount of rural film screenings were only partially fulfilled; the establishment of regular screening in the cities was also difficult, due to electricity shortages¹⁶ and the lack of film production.¹⁷ To deal with the challenges of Cinefication in the LSSR, units of the Red Army and *agitprop* groups (brigades of the Agitation and Propaganda Departments, specially created for that purpose), agitation trains and cars were temporarily brought in. This circumstance is highlighted in a curious document from 1945, which contains the minutes of the congress of the employees of the Department of Propaganda and Agitation of the Lithuanian Communist Party (b):

15 The priorities and scale of the development of the cinema network in the Stalinist era can be described with the following numbers: in 1945, there were 47 cinema projectors in Lithuania, out of which 43 were stationary, and four were mobile; in 1947, there were 146 projectors: 67 stationary and 79 mobile, 67 in the cities, 79 in rural areas; in 1950, there were 248 projectors: 86 stationary, 162 mobile, 81 in the cities, 167 in rural areas; in 1953, there were 404 projectors: 104 stationary, 300 mobile, 85 in the cities, 319 in rural areas.

16 However petty this reason may seem, electricity shortages became a serious obstacle in organising film screenings, e.g., in 1946, one fifth of the screenings in Lithuania could not take place as a result of these electricity shortages. Справка о состоянии кинообслуживания Литовской ССР [Information on the state of cinematographic service of the Lithuanian SSR], 2 January 1947, Lietuvos Ypatingasis Archyvas (Lithuanian Special Archive, hereafter referred to as LYA), f. 1771, ap. 10, b. 55, 40 f.

17 Справка о состоянии киносети Управления Кинофикаций при СНК Лит ССР за деянии I–XI–45 [Information about the status of cinemas of the Directorate of the Cinema Network under the CPC of the Lithuanian SSR for the deed I–XI–45], 1945 lapkričio 11, LYA, f. 1711, ap. 8, b. 329, 55, Отчет о работе сектора культполитпросвет работы Отдела агитации и пропаганды ЦК КП (б) Литвы за I-е полугодие 1945 года [On the work in the sector of cultural politics of the Agitation and Propaganda Department of the Central Committee of the Communist Party (b) of Lithuania for the first half of 1945], LYA, f. 1771, ap. 8, b. 324, 9.

“The comrades here have said that cinema will be a great help. That’s correct. The village needs cinema. But so far we haven’t had a possibility to use cinema. We don’t have screening equipment. Only the residents of the city of Šiauliai go to the movies, and in the settlements, villages and solitary homesteads there is no cinema, we only use the mobile cinema of the Red Army garrisons in those locations where they are stationed.”¹⁸

In addition to film screenings, *agitprop* brigades often held performances of music bands and amateur theatre, which were preceded by propaganda speeches given by agitators and question and answer sessions.¹⁹ This is how the head of the Agitation and Propaganda Department of the Ukmergė district described his initiative:

“We organised an agitation wagon from whatever means available. It was a simple vehicle, a truck furnished with posters and slogans. It contained a mobile cinema. There are 15 people from the House of Socialist Culture. A band of the House of Socialist Culture, and two lectors [...]. Before the meeting, propagandists and lectors give speeches, which are followed by performances of amateurs.”²⁰

This kind of agitation-propaganda programme was nothing new in the USSR. Identical means (combination of entertainment and political/ideological indoctrination) had already been worked out in the early period of the Bolshevik state, during the civil war of 1917–1921.²¹

As mentioned above, the use of such means was meant but as a temporary solution. Ensuring the long-term functioning of cinema, sustainable expansion of the film screening network and the use of the existing film screening locations were hindered not only by technological difficulties, but also by the attitude of officials supervising film activity. For example, in 1947, the minister of cinematography of the LSSR Stasys Brašiškis stated that the local party committees in the districts and cities exercised poor control over the work of the heads of the Departments of Cinefication; they “[...] take too much liberty and independently organise film screenings in the villages.”²² On the other hand, the heads of the Departments of Cinefication felt a certain lack of attention and efforts in ensuring film activity not only from the local committees, but also from the Ministry of Cinematography of the LSSR. The deadlock situation in distributing the administrative responsibilities that had been formed due to organisational chaos was soon noticed by the highest institutions of power of the LSSR,

18 Стенограмма совещания пропагандистских работников ЦК КП /б/ Литвы, 1945 декабря 13–14 [Minutes of the meeting of propagandists of the Central Committee of the Communist Party (b) of Lithuania, 13–14 December 1945], LYA, f. 1771, ap. 8, b. 147, 29.

19 More on the work of the *agitprop* brigade of the Red Army: The 95th border guard detachment [ru. Погранотряд] organised an *agitprop* brigade, which consisted of a detachment agitator, a Red Army ensemble and a mobile cinema. The brigade went to the settlements of Бароки, Eržvilkas and Šilalė. In each village, 120 to 250 local residents assembled to listen to the agitator’s speech and watch the ensemble’s performance and a film; RGASPI, f. 597, ap. 1, b. 3, 81.

20 LYA, f. 1771, ap. 7, b. 146, l. 52.

21 Cf. Richard Taylor, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London/New York 2009, 209 f.

22 Справка о работе киносети Литовской ССР на 1946 год и первый квартал 1947 года, 1946 XII 30 [Information on the functioning of the Lithuanian SSR cinema network for 1946 and the first quarter of 1947, 30 December 1946], LYA, f. 1771, ap. 9, b. 439, 35 f.; notification from the Minister of Cinematography of the LSSR Brašiškis to the Council of Ministers of the LSSR, 27 June 1947, LCVa R-754, ap. 4, b. 1047, 1–4.

which began to show greater concern for cinema in 1948. At that time, the Bureau of the Central Committee of the Lithuanian Communist Party set out to discuss the cinema affairs and issued a decree acknowledging that “the Ministry of Cinematography did not take any practical measures to implement Decree No. 2925 of the Council of Ministers of the USSR of 17 August 1947 ‘On the Measures to Promote the Film Exhibition Network in the Villages’ and failed to realise the importance of providing films to rural settlements and presenting the most important works of Soviet cinema to the wide masses”²³ Internal inspection revealed that despite the implementation of the pre-planned policy of developing the cinema network, the LSSR ranked 50th in the entire Soviet Union in terms of audience attendance in the cities, and last in terms of audience attendance in rural areas.²⁴ Because of this situation, the Minister of Cinematography of the LSSR Brašiškis and his deputy were dismissed.

The new minister of cinematography Michalina Meškauskienė was faced with significant challenges: not only did the cinema have to be pulled out from the bottom of planned performance indicators, but a tight rein also had to be put on the officials of executive institutions whose attitude toward cinema was rather offhand. This can be well illustrated by the apprehensions expressed by the head of the Varėna film network when she tried to make contact with the secretaries of the local party committees: “[...] I constantly hear the same answer: why should we care about cinema, we have enough work as it is!”²⁵ There were complaints not only about their negligent approach to cinema affairs, but also about deliberate appropriation of fuel, refusal to provide transportation, locations, etc. The most frequent manifestations of the self-willed behaviour of these officials were apparent in their attempts to combine film screenings with other kinds of entertainment. Officials of executive institutions were more willing to organise dance parties and concerts of music bands than film screenings. For example, the officials of the Jonava district were much more interested in dances: “[...] party organiser, comrade Bogdanovas at gunpoint made the film mechanic Zvižinskas broadcast dance music on the radio gramophone using the amplifier of the film theatre. By the orders of comrade Bagdonas, dances are held on Wednesdays, Saturdays and Sundays.”²⁶ Expressing her indignation at the abnormal activity of Saulė Cinema in Rokiškis, Meškauskienė noted that one of the main reasons the figures of the local party committee were fond of concerts was because:

“By the order of the Ukom, film screenings are often disrupted because of unplanned performances of concert brigades in the town of Rokiškis. The sites of the cinema the-

23 Постановление бюро центрального комитета КП (б) Литвы от апреля 23 1948 г. О работе Министерства кинематографии Литовской ССР [Decision of the Bureau of the Central Committee of the Lithuanian Communist Party (b) of 23 April 1948 on the work of the Ministry of Cinematography of the Lithuanian SSR], LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, 37–42.

24 Notification from the Deputy Minister of Cinematography of the LSSR Michalina Meškauskienė to the secretary of the Central Committee of the Lithuanian Communist Party (b), comrade Sniečkus. LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, 56; Secret notification of Pivariūnas to the Central Committee of the Lithuanian Communist Party (b), LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, 51.

25 Letter from the head of the Varėna cinema network Martynenko to the Chief Board of Cinefication of the Ministry of Cinematography of the LSSR, 27 August 1948, LYA, ap. 11, b. 481, 25.

26 Letter from the head of the Kaunas Department of Cinefication Nešukaitis to the Minister of Cinematography of the LSSR, 23 December 1947, LYA, f. 1771, ap. 10, b. 553, 31.

atre are often given to concert performances despite the fact that the cinema theatre announces the schedule of film screenings in advance and thus experiences losses.”²⁷

Employees of the lowest rank, mechanics who were “the life and soul of the cinema”, were a cause of no lesser concern. Hardly supervised by the heads of peripheral party committees and Departments of Cinefication, film mechanics had a lot of freedom to do things in their own way. One of the most painful problems was appropriating the money from ticket sales. For example, Meškauskienė, generalising about film activity in the villages in 1949, admitted that in those countryside settlements where inspections were held during the film screenings, two or three times more money was collected from ticket sales than in the same settlements when there was no inspection.²⁸ Film mechanics lacked not only discipline, but also professional skills. Due to their ignorance and nonchalance, equipment kept breaking down and film copies were damaged:

“Due to the low professional skills of projectionists, film screenings are sometimes held without sound and last six or eight hours instead of the standard two. Such screenings are sheer torture for the audience and totally discourage people from going to see a film. The film copies are often damaged, and sometimes film reels are mixed.”²⁹

On 1 January 1949, the Republican School for Film Mechanics was established with the aim of solving the problems of training and the shortage of film mechanics but this simply revealed that the roots of the problem lay elsewhere. Because of the undervalued nature of the work of film mechanics – work conditions were poor and salaries were low – these jobs were often taken on by young and mobile people who saw it as a temporary job. The prevalence of young people in this occupation resulted in yet another problem. Freshly trained film mechanics who had just started to work were soon conscripted into the Red Army.³⁰ Thus, the shortage of electric power gradually gave way to a shortage of film mechanics in a domain where some expertise was required because of the difficulties associated with the repair of film equipment.

In an attempt to improve the situation, directive orders were repeatedly issued, and inspections were held. In the spring of 1951, the inspection of the Chief Board of Cinefication of the

27 Letter from the Minister of Cinematography of the LSSR Michalina Meškauskienė to the secretary of the Lithuanian Communist Party (b) Preikšas, 17 July 1948, LYA, ap. 1771, ap. 11, b. 481, 21.

28 Приказ министра кинематографии Литовской ССР № 31, Об усилении борьбы с растратами и хищениями в кинесети Литовской ССР [Order from the Minister of Cinematography of the Lithuanian SSR № 31 on fighting embezzlement in cinemas of the Lithuanian SSR], 28 February 1950, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 77, 48.

29 Speech by the prime minister of the LSSR, Kazys Preikšas, in: Minutes of the 7th plenum of the Lithuanian Communist Party, 5–7 July 1950, LYA, f. 1771, ap. 90, b. 15, 476.

30 E.g. in 1950, out of 326 film mechanics, 90 were conscripted into the Red Army, and 30 were dismissed for other reasons. Объяснительная записка к годовому отчету за 1950 год по кинофикации Министерства кинематографии Литовской ССР [Explanatory note to the annual activity report for 1950 of the Ministry of Cinematography of the Lithuanian SSR], LLMA, f. 472, ap. 1, b 53, l. 114. In the activity report for 1951, without a detailed account of the reasons, it was mentioned that 213 film mechanics were newly employed, and 173 were dismissed. Заключение по сводным отчетом министерства кинематографии Литовской ССР за 1951 год [Conclusion of the annual report of the Ministry of Cinematography of the Lithuanian SSR for 1951], 28 April 1952, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 160, 5.

Ministry of Cinematography of the USSR took place in Lithuania. In its aftermath, the problems pestering the film industry of the LSSR were discussed in the Bureau of the Central Committee of the Lithuanian Communist Party (b). The representative of the Ministry of Cinematography of the USSR in charge of the inspection, Krapotin, had to acknowledge that the unsatisfactory situation of cinema in Soviet Lithuania had acquired the nature of a “chronic” disease – the state plan of maximising audience attendance was yet again unfulfilled.³¹

In an attempt to find out who was to blame for this situation, responsibility was shifted to local institutions in charge of film distribution – the Republican Agency for Film Rentals and its employees. They were accused of poor distribution of the best Soviet films and, as a result, the majority of these films never reached the theatres and were ultimately seen only by a small part of the population.³² It is difficult to determine the extent to which this was due to employee negligence. Without doubt, however, this problem could partly be explained by the cumbersome development of the film screening network and the shortages previously mentioned. Oftentimes films were not screened as there was no physical space in which to screen them or because there were no employees who could operate the equipment. There is another interesting circumstance that came up during the inspection: even in instances when a location was available for screening films, screenings often did not take place because the audience failed to attend. In light of all these difficulties, the situation can be described as a contradictory one. When trying to understand the logic of planned calculation in cinema attendance, it becomes clear that the planning logic never materialised. In reality, as the number of film screening locations increased in Lithuania, revenues dropped.³³ In other words, the film industry was unprofitable: there was a lack of spectators and a lack of income. This was a multifaceted problem which I elaborate on in the following section.

Film programming and distribution: film shortages, smuggling and film “hooliganism”

As already mentioned, film distribution was the responsibility of the Republican Agency for Film Rentals, which operated under the supervision of the Ministry of Cinematography of

31 Протокол заседания бюро Центрального Комитета КП (б) Литвы [Minutes of the meeting of the Bureau of the Central Committee of the Communist Party (b) of Lithuania], 27 July 1951, LYA, f. 1771, ap. 112, b. 81, l. 9–11; Постановление бюро Центрального Комитета КП (б) Литвы О состоянии и мерах улучшения кинообслуживания населения республики [Resolution from the Bureau of the Central Committee of the Communist Party (b) of Lithuania on the state and measures of improving of the number of film service attendants of the Republic], 27 July 1951, LYA, f. 1771, ap. 112, b. 81, 68–75.

32 Приказ министра Кинематографии Литовской ССР, № 52, О результатах проверки работы киносети республики бригадой Главного Управления Кинофикации Министерства Кинематографии СССР [Order from the Minister of Cinematography of the Lithuanian SSR, № 52, On the results of inspecting the work of the country's cinema network by the brigade of the Main Directorate of Cinematography of the USSR Ministry of Cinematography], 3 May 1951, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 130, 98–102.

33 For example, according to the data of the Lithuanian Republican Office of the State Bank of the USSR, in 1949, 22.7 mil roubles were collected from 220 film screening locations, in 1950, 21.1 mil from 248 locations, and in 1951, 21.2 mil from 302 locations. Letter from the Lithuanian Republican Office of the State Bank of the USSR to the Council of Ministers of the USSR, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 2876, l. 9.

the LSSR and was under direct control of the Chief Board for Film Distribution of the USSR. The latter compiled the lists of repertoire films, and in accordance with these lists, films were sent out to its subordinate departments.

In Soviet Lithuania, film distribution took place in the context of the centralised repertoire policy of the Soviet Union. If in the 1920s the residents of Soviet Russia could still choose alternatives offered by the diverse “market” of film production, by the 1930s this became impossible. The year 1937 marks the successful end to the consistent ideological “cleansing” of the film repertoire and the absolute reduction of international film production in cinemas.³⁴ The second factor that made an impact on the condition of film repertoires was the considerably decreased film production in the USSR in the post-war years, a period that was dubbed “film shortage” (ru. *малокартинье*)³⁵ and lasted from 1947 to 1953.

In the beginning, the film production of the late Stalinist period was supposed to fulfil the needs of World War II by using propaganda plots directed against other countries (e.g., anti-Polish, anti-British), but which naturally changed depending on particular political actions (allies or enemies of the USSR). Films that were supposed to inspire the viewers with victorious marches of the Red Army were in circulation on the screens of the Soviet Union. In Soviet war-themed films, spies were exposed, and later, the fates of soldiers in the trenches of the front lines were represented. These heroic films were accompanied by others which commemorated the feats of the red partisans.³⁶ Despite the tendentious filmography, due to strict regulation and control, film production became an insurmountable challenge even for well-seasoned filmmakers. Certainly, the shortage of funds caused by World War II, and the disrupted system of film production played a decisive role. The shortage of films resulted in large gaps in the repertoire. Thus, with the decrease of Soviet film production, there soon remained no new films to screen.

In an attempt to avoid total financial chaos in the film industry (if there was nothing to be screened, there was no way to collect money), and the devaluation of people’s cinema-going habits (no film, no audience), the situation was temporarily (1947–1951) fixed by allowing theatres to screen trophy films captured from the countries occupied by the USSR during World War II. Thus, during this period, films produced in the Third Reich and the USA had a considerable edge over Soviet ones in the repertoire.³⁷ Having analysed the filmography of trophy film production, Russian researcher Maya Turovskaya has observed that it mainly consisted of entertainment films,³⁸ while ideologically charged films were most often directed

34 Until 1936, 500 films were banned from the repertoire, and in a short period from 1936 to 1937, 250 films were banned. Максименков, Кремлевский кинотеатр [Maksimenkov, Kremlin Cinema], 41.

35 In 1927, 119 feature films were released in the USSR, in 1933 – 29, in 1945 – 18, in 1951 – 9, and in 1953 – as many as 44. Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 188; Maya Turovskaya, *The 1930s and 1940s: Cinema in Context*, in: Richard Taylor/Derek Spring (eds), *Stalinism and Soviet Cinema*, London/New York 1993, 34–53, 44.

36 For detailed descriptions of films released in the years of World War II in the USSR, cf. Peter Kenez, *Films of Second World War*, in: Anna Lawton (ed.), *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London/New York 1992, 147–169.

37 E.g. in 1947, films made in the Third Reich constituted 17 percent of all screened films in the USSR, in 1948 – 82 percent, in 1949 – 94 percent, and the rest were Soviet films. Turovskaya, *The 1930s and 1940s*, 51.

38 Some examples: *The Indian Tomb* [*Das indische Grabmal*] (Germany 1938), *The Adventures of Marco Polo* (USA 1938), *Ali Baba and Forty Thieves* (USA 1944). In Lithuania most remembered was a film about Tarzan (might be *Tarzan's Revenge*, USA 1938). For a detailed list see Taylor, *Film Propaganda*, 212–214.

against British imperialism. It is important to note here that even these ostensibly innocent entertainment films (most often musicals) reached the screens with changed titles and were “scrupulously edited”, e.g. unwanted footage was “edited out” and a unique Soviet version was presented in its place.³⁹

Despite these features of the Soviet Union programming policy, in Lithuania the situation is to be understood from a number of different angles. The appeal for the screening of trophy films, which was justified by the need to collect more income, reached Lithuania in 1948.⁴⁰ There is an interesting document that sheds more light on the screening of foreign films in Lithuania, and alludes to attempts by the administrators of *kinofikatsia* in Kaunas county to evade the centralised distribution of films. In 1951, the already mentioned state-level inspection revealed that banned films were screened in Kaunas cinemas:

“The Board of Cinefication of the Kaunas county (head V. Garolis) and the director of the city department of the Chief Board for Film Distribution (V. Astrauskas), violating the rules of film rental in the territory of the USSR, were allowed to screen films of foreign production that had been taken off the repertoire in the cinemas of the city of Kaunas.”⁴¹

How should we assess the fact that these banned films were ultimately screened? Was it simply the result of an accidental oversight? Not at all. It turns out that the heads of the cinemas were perfectly aware of what they were doing. In official reports they used to indicate the titles of other films – the so-called “best Soviet films”. Their motivation to screen banned films was most likely the simple reason of wanting to make a profit. This also reveals to us that audiences preferred Western productions over Soviet films. Turovskaya also comes to a similar conclusion – the most popular films were not the “best Soviet” ones, but little known films – often from the West – that fulfilled the audience’s entertainment expectations.⁴² Even in the post-war period, the audiences of Soviet Russia were fond of films that had nothing to do with World War II, but adventure films or theatrical melodramas instead. In other words, the most popular films were those that satisfied needs separate from the imagined ideological or aesthetic ones: films that offered the opportunity to escape from the drudgery of daily life.

39 Report from the deputy head of the Propaganda and Agitation Department of the Central Committee of the Communist Party VSKP (b) L. Ilyichev to the secretary of the Central Committee of the Communist Party (b) of the USSR comrade G. Malenkov, 28 March 1949, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 250, 35; report from the Minister of Cinematography of the USSR I. Bolshakov to the secretary of the Central Committee of the Communist Party (b) of the USSR comrade G. Malenkov, 25 April 1949, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 250, 36.

40 Letter from the deputy head of the Republican Film Rental Agency Davidson, 6 November 1948, LCVA, f. R-82, ap. 1, b. 11, 81.

41 Kanklės Cinema screened the German film *Don't Forget Me* [ru. *Не забывай меня*, German *Vergiss mein nicht*, dir. Augusto Genina, 1935] and the American comedy *Charley's Aunt* [ru. *Тётка Чарлея*, dir. Archie Mayo, 1941]; this film was also screened in Baltija and Daina Cinemas. Two more banned films were screened in Kanklės: the Austrian musical *Bohemian Miracle* [ru. *Божема*, German *Zauber der Bohème*, dir. Géza von Bolváry, 1937] and American film of the same genre *Sun Valley Serenade* [ru. *Серенада солнечной долины*, dir. H. Bruce Humberstone, 1941]. Notification and annex to the notification of the Minister of State Control of the LSSR A. Efremov to the Secretary of the Central Committee of the Communist Party (b) of the LSSR A. Sniečkus, 6 December 1951, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 2529, 165.

42 Turovskaya, *The 1930s and 1940s*, 50.

As the case of “film smuggling” in the city of Kaunas confirms, these insights allow us to understand that the post-war expectations of city audiences were geared toward entertainment and recreation. Several additional hints found in the sources also testify to audience predilection for entertainment films in the Lithuanian provinces. For example, in the Kėdainiai county, the employees of the local party committee noticed that musical films enjoyed high popularity, and there were similar comments from the town of Zarasai: “Feature films of popular genre were a greater success.”⁴³

In addition, one more circumstance needs to be addressed – the difference between the repertoire policy in the cities and in the countryside. In Soviet Lithuania, the circulation of foreign-produced films was limited to the cities, while in the countryside, it was explicitly forbidden.⁴⁴ This kind of repertoire planning resulted in yet another problem. If in the cities repertoire gaps could partly be filled with foreign films, in the rural areas, because of the ban and the lack of Soviet production, films often had two or more screenings.⁴⁵ This shows a direct relation between attendance and the financial plan of anticipated income. Attendance was obviously better when new films were screened, and it dropped in the case of repeat screenings. This gave rise to quite an absurd situation: directives required a wide repertoire of Soviet works and collection of planned income, but there was not much to be screened, however diligently the orders may have been executed.

Although the short-term use of trophy films delayed in part the absolute financial chaos in the cinema industry, it also produced a distortion in the repertoire policy. The screening of foreign films acquired an almost uncontrollable scale while Soviet films were pushed into the periphery of cinema screens.

Beside the repertoire gaps, there were additional circumstances that hindered the screening and “assimilation” of Soviet film production. Just like in the development of the film screening network, there were frequent problems in film distribution as well. Departments of Cinefication and the heads of the cinema network in the countryside loosely followed the screening schedules that had been prepared in advance and thus, film copies often arrived late or were sent to other locations. Due to the negligence of film mechanics, copies were often damaged or irretrievably lost. The employees of the Agency for Film Rentals were slack in fulfilling the repertoire demands and sometimes would send a film that had already been recently shown in the given location or would replace the requested film with another one.⁴⁶

Regarding the spread of Soviet film production (and its attendant difficulties), another quite simple but important circumstance has to be taken into account. In the cases of Lithuania and other occupied countries, it was not enough to release films; scripts had also to be translated into Lithuanian or other national languages. All Soviet-produced films were in

43 Explanatory letter of the *Thirty Years to the Komsomol* Cinema in Zarasai, attached to the balance sheet of 1949, 1 January 1949, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 35, 231 f.

44 Letter from the head of the Republican Film Rental Agency Davidson to the Deputy Prime Minister of the LSSR K. Preikšas, 5 June 1949, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1812, 67 f.

45 Заключение Министерства финансов Литовской ССР по отчету за 1-ое полугодие 1948 года Управления кинофикации Министерства кинематографии Литовской ССР [Conclusion of the Ministry of Finance of the Lithuanian SSR on the report for the first half of 1948 of the Cinematography Directorate of the Ministry of Cinematography of the Lithuanian SSR], 10 November 1948, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1412, 8–11.

46 Letter from the Rokiškis county to the Department of Agitation and Propaganda of the Central Committee of the Lithuanian Communist Party (b), 1948, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 479, 92.

Russian, and the part of the Lithuanian population that was the main target of the Soviets, i.e. rural residents, did not understand the Russian language. Initially, there were attempts to solve this problem by providing explanations of the contents of the films before the screenings, but bearing in mind that local party committees and their *agitprop* departments had little concern for cinema, the content of the films were hardly ever explained, and the audience's ability to understand the film was therefore severely hindered. Over time, some Soviet films were dubbed into Lithuanian or subtitled, but not sufficiently: "Films dubbed in Lithuanian are seldom screened, and there are very few films with Lithuanian or, where needed, Polish subtitles, and thus these films are inaccessible and incomprehensible to spectators who do not speak Russian".⁴⁷ Such was the indignation voiced at the 7th plenum of the Lithuanian Communist Party in 1953.

However, even when the difficulties of distribution of Soviet films were overcome, a less than favourable attitude of the people to Soviet film production got in the way of the industry. For example, in the early post-war period, film "hooliganism" was quite widespread: Soviet films were distorted and ridiculed by certain people who did so by inserting fragments of films produced in the Third Reich. "There were occurrences in Klaipėda, Mažeikiai, and Šiauliai, when some footage from German films was inserted into the films (*Professor Mamlok* [*Профессор Мамлок*, dir. A. Minkin, G. Rapoport, 1938], *Arinka* [*Аринка*, dir. N. Kosheverova, J. Muzykant, 1939], *Baltic Deputy* [*Депутат Балтики*, dir. A. Zarkhi, J. Kheifits, 1937])."⁴⁸ Sometimes the audience expressed considerable indignation at these films, particularly in those cases when the twists of plot clashed with their values. For example, in the Kentra district of the Pagėgiai county "unknown individuals made the projectionist stop the screening of the film *Life in a Citadel* [...] at the moment when a group of people's traitors was exposed in the plot."⁴⁹ In some cases people did not go to watch films because they were afraid of partisans who warned against participating in any kind of events organised by the Soviet state.⁵⁰ In other cases non-attendance was a symbolic act of disagreement with the new order.⁵¹ The greatest hostility towards Soviet film production was among teachers who were supposed to organise screenings for their pupils. They managed to find various excuses for avoiding screening films for their school classes. There are mentions that in the Prienai county the "headmaster is clearly not inclined to show Soviet films, among them the films *V. I. Lenin*, *Court of Honour* [*Суд чести*, dir. Abram Room, 1948]."⁵² While the teacher of the Raguviškiai school Juškevičius refused to screen the second part of the film *Battle of*

47 Minutes of the 7th plenum of the Lithuanian Communist Party, 5–7 July 1950, LYA, f. 1771, ap. 131, b. 203, 271.

48 Секретарю центрального комитета ВКП (б) товарищу Жданову А. А. Докладная записка, 1946 мая [Secretary of the Central Committee of the CPSU (b) to Comrade Zhdanov A. A. Memorandum, May 1946], RGASPI, f. 1771, ap. 9, b. 439, 67.

49 Справка о состоянии кинообслуживания населения в Клайпедской области [Information on the state of cinematographic services in Klaipėda region], 24 December 1950, LCVA, R-754, ap. 4, b. 2195, 2.

50 In some areas of Lithuania, partisans attacked public gatherings such as dances, festivals, and also film screenings. Minadaugas Pocius, *Kita mėnulio pusė*, Vilnius 2009, 245 f. and 333.

51 Davoliūtė/Kaminskaitė-Jančorienė, *Sovietization and the Cinema*, 404.

52 Report of the inspection of the activity of the cinema network of the Prienai county, 23 May 1949, LYA, f. 1771, ap. 61, b. 19, 38.

Stalingrad [Сталинградская битва, dir. Vladimir Popov, 1949] “on the grounds that after the screening of this film the children became disturbed”⁵³

Conclusion

After World War II, one of the main tasks of Communist authorities was the integration of the newly occupied territory into the common system by means of an administrative control mechanism. This integration, also known as the Sovietisation process, was accompanied by the indoctrination of society through various forms of propagating information. Although the cinema had limited possibilities, it was meant to play an important role: by increasing the number of film screening locations, or through the Cinefication of society, the authorities hoped to create a successful informational and recreational environment for the ideological indoctrination of society. However, the expectations of the new authorities were not destined to materialise.

The Cinefication of Lithuanian rural society got stuck because of an unforeseen challenge – the structure of Lithuanian rural settlements, which was based on the system of solitary homesteads. That is why the presumed advantage of the cinema as a sociocultural phenomenon – the possibility to amass people for the purpose of political and ideological indoctrination – faded away and became potentially achievable only after the implementation of the collectivisation process. These circumstances reveal an unexpected paradox: although systematic processes analogous to those that took place in Soviet Russia in the 1920s and 1930s could be observed in post-war Lithuania (and probably in other Baltic countries too), they were arbitrarily implemented without taking into account the regional features, rendering their implementation inefficient. General cinefication in Lithuania annexed by the USSR in the Stalinist era was thus an impractical aspiration. Cinema as the main symbol for brutal agrarian cultural modernisation, and *kinofikatsia* as part of the utopian Soviet modernisation project, which was implemented alongside electrification, industrialisation and collectivisation, failed in the periphery regions.

This overview of the Stalinist period brings us to an understanding that, when considering the advantages of cinema in general, Soviet ideological politics often overestimated the potential. Said otherwise, the status of cinema as “the most important of all arts” was a construct of official politics, a phenomenon that did not function in reality. This case reconstruction also opens up the possibilities for a broader discussion, and demonstrates the multifaceted character of Soviet politics, while also raising additional questions: what course did the Cinefication processes take in other republics? What place does the cinema have in the general politics of entertainment? How did television change the evaluation of cinema? These questions are especially relevant when we bear in mind not only the subsequent changes in cultural politics that were to occur during Khrushchev’s Thaw and Brezhnev’s Stagnation, but also the social and economic transformations that took place both in cities and rural areas as the collectivisation and industrialisation processes continued to gain momentum throughout the late fifties and sixties.

53 Notification from the Deputy Minister of Cinematography of the LSSR J. Mikalauskas on the results of the committee’s inspection in the Kretinga district, 17 November 1950, f. R-754, ap. 4, b. 2195, 5.

Landkino im Saarland

Abstract: Rural cinema in the Saarland region. The article explores the characteristics of rural cinema culture taking the dense cinematic landscape of the Saarland and the village of Wiesbach as an example. As far as primary sources allow, spatial contexts and audiences of cinema screenings will be investigated. It is discussed how the programs were adapted to the specific audience and their taste. The development of distribution networks that were adapted to the lower settlement density of the country, and the proximity of the large city of Saarbrücken, from where the films could quickly be transported to the rural communities, also helped the rural business. In general, attendances declined sharply since the 1960s, but the proportion of young people increased. For several years the rural cinema successfully adjusted to this, until the competition of metropolitan cinema and of television as well as increasing automobility largely forced it to give up. Altogether, from the 1920s to the 1960s, rural cinema contributed to the integration of villages and small towns into the national media landscape. It had a special programme structure, which was influenced by the respective cultural climate and local social control. The cinema building as a place of consumption and as a symbol for an advanced media world contributed to the development of urbanity in the country towns.

Key Words: cinema culture, cinema audience, media landscape, cultural adaptation, distribution networks, urbanity

Einleitendes

Die soziale und kulturelle Bedeutung des Landkinos geht sowohl aus der wachsenden Anzahl von Fallstudien alleine schon zum Saarland² wie auch aus zeitgenössischen Quellen hervor. Eine davon ist eine Enquete des Völkerbundes, die auf einer europäischen Konferenz über die ländliche Lebenswelt 1939 beruhte. Hier werden bereits etliche Themen genannt, die gegenwärtig noch die kinohistorische Forschung beschäftigen und die auch hier interessieren: zunächst die Frage der Differenz städtischer und ländlicher Publiken. Zeitgenössisch

1 Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte, Universität des Saarlandes, Postfach 151150, D-66041 Saarbrücken, cl.zimmermann@mx.uni-saarland.de. Beitrag eingereicht: 19.12.2017; Beitrag angenommen: 5.3.2018. – Ein parallel publizierter, stärker auf lokale Kontexte abhebender Text zum Wiesbacher Kino findet sich in: Gemeinde Eppelborn (Hg.), Wiesbach. Geschichte eines saarländischen Dorfes, St. Ingbert 2018.

2 Vgl. z. B. Susanne Haake, Die Narratologie des Kinobesuchs der 1930er bis 1950er Jahre: Formen des Erinnerns eines saarländischen Publikums, Göttingen 2016; Werner Arend, Die Lichtspieltheater von Dudweiler, Herrensohr und Scheidt – und ein kleines Kapitel Filmgeschichte, in: Historische Beiträge aus der Arbeit der Dudweiler Geschichtswerkstatt 7 (2002), 65–78; Gerhild Krebs, Kino und Film im Raum Neunkirchen (1897–2004). Eine Zeitreise von den „Lebenden Photographien“ zum Cine-Tower, in: Rainer Knauf/Christoph Trebesch (Hg.), Neunkircher Stadtbuch, Neunkirchen 2005, 683–705; Nils Minkmar, Vom Totschlagen kostbarer Zeit. Der Gebrauch des Kinos in einer Industrieregion, in: Historische Anthropologie 1 (1993), 431–450; Günther Theis, 100 Jahre Völklinger Filmtheater 1910–2010, Völklingen 2011.

stellte sich die Frage, ob Film auf dem Land nicht eine zu starke kulturelle Intervention darstelle, schien doch für etliche Betrachter die Moral von Landbevölkerungen durch die Kinos und das dort Gezeigte gefährdet. Die Enquete wollte indes verdeutlichen, dass es gar keine Alternative zum Vordringen des Landkinos gebe. Unterhaltung sei ein legitimes Anliegen ländlicher Bevölkerung, ebenso eröffne die Verbreitung dokumentarischer, belehrender und instruierender Filme (etwa auf den Gebieten der Gesundheitspflege und der Landwirtschaft) Bildungschancen.³ In der Tat gibt es eine besondere europäische Geschichte des Dokumentarfilms auf dem Land, die an dieser Stelle aber nicht weiter verfolgt werden wird.

Es geht hier um die Praxis des kommerziellen Kinos auf dem Land, insbesondere in dem Industrieort Wiesbach, der etwa 40 km nördlich von Saarbrücken im Saarland liegt. Das Saarland stellte eine urbanisierte Wachstumsregion dar, wo sich schon nach der Jahrhundertwende eine hohe Kinodichte auch auf dem Land ergab, die sich in den 1950er Jahren noch einmal steigerte. Trotz fortgeschrittener Industrialisierung und Urbanisierung ist zur Siedlungsstruktur des (südlichen) Saarlandes indes festzustellen, dass die einzelnen Orte noch kaum zusammengewachsen waren; eine Metropolregion existiert außerhalb Saarbrückens bis heute nicht. Das heißt, man hat es mit dem Phänomen des Kinobetriebs in Landorten und Kleinstädten zu tun, der voneinander abgegrenzt verlief. Der lokale, allenfalls regionale Rahmen dieses Kinobetriebs war evident – bis in die jüngste Vergangenheit hinein.

Der derzeitige kinogeschichtliche Forschungsstand lässt sich dem Einleitungstext von Judith Thissen zum Sammelband *Cinema Beyond the City* entnehmen: Die Autorin betont die Dynamik und Diversität der europäischen ländlichen Kinokultur, arbeitet heraus, dass das Kino dort mit (groß-)städtischer Modernität assoziiert war, dennoch als eigene Kulturform zu betrachten ist, und entwickelt ein umfangreiches Forschungsprogramm. Es geht um lokale Kontexte des Kinobetriebs, die Erfahrungen der Zuschauerinnen und Zuschauer mit Kino und Film, um diverse, teilweise alternative Praktiken sowie die tatsächliche Verfügung über Programme und deren Kontrolle durch soziale Akteure wie Gewerkschaften und die Kirche. Überhaupt ist die Eingebettetheit von Kinoaktivitäten und -angeboten im ländlichen Raum ebenso zu betrachten wie sozialmoralische Diskurse, die gerade im ländlichen Milieu besondere Bedeutung hatten. Ferner ergeben sich in der ländlichen Kinogeschichte, so Thissen, starke Bezüge zur Geschichte von Konsum und Selbstorganisation, das heißt besondere Akteurskonstellationen.⁴ An diese Fragestellungen soll hier angeknüpft werden.

Schließlich ist darauf zu verweisen, dass die Geschichte des Landkinos eng mit spezifischen und allgemeinen Medialisierungsprozessen in Zusammenhang steht, die sich über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg zogen. Diese Einbettung des Themas in die übergreifende Medialisierung wird auch sichtbar in den Momenten, wo das Kino seinen Betrieb aufgeben musste – offensichtlich durch die Konkurrenz anderer medialer Technologien und veränderter Freizeitgewohnheiten. Es zeigt sich an dem Beispiel ferner, dass spezifische Medien nicht ‚ortslos‘, sondern in öffentlichen Räumen stark präsent waren (z. B. in Jugendclubs,

3 League of Nations: European Conference on Rural Life. Intellectual Aspects of Rural Life. Prepared by the International Institute of Intellectual Co-operation, Genf 1939, 27–31. Zeitgenössisch sehr erhellend ist auch: Werner Gabler, Lichtspielhäuser in Klein- und Mittelstädten, in: *Filmtechnik*, 23.XII.1933, 299–303.

4 Judith Thissen, Introduction: A New Approach to European Cinema History, in: Dies./Clemens Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, London 2017, 1–20. Vgl. den transnational angelegten Beitrag von Judith Thissen in diesem Band.

Gaststätten, Cafés und eben Multifunktionsräumen und spezialisierten Landkinos) und ihre Nutzung und Wahrnehmung auch von dieser Lokalisierung abhängen.⁵

Der Fall Wiesbach

Die industriell und vom Bergbau geprägte Gemeinde Wiesbach (heute ein Ortsteil von Eppelborn mit 3.700 Einwohnern) steht für eine in vielerlei Hinsicht typische saarländische Landgemeinde. Sie war durch eine starke und in hohem Grade aus- und einpendelnde Arbeiterbevölkerung geprägt. Dieses strukturelle Merkmal setzte voraus, dass die Gemeinde verkehrstechnisch relativ gut angebunden war.⁶ Das Beispiel Wiesbach steht zugleich für die Kinolandschaft des südlichen Saarlandes insofern, als sich hier etliche weitere Kinos im Umkreis von etwa fünf bis zehn Kilometern befanden. Die hohe Kinodichte und die damit in Zusammenhang stehende hohe Mobilität des Publikums sind zwei wichtige Faktoren, die bei der Interpretation der Geschichte dieses Mediums Berücksichtigung finden müssen.

Über die Frühgeschichte des Wiesbacher Kinos ist wenig bekannt. Der Betrieb eröffnete im Jahre 1930 in der Gaststätte von Josef Müller an der Einmündung der Kirchenstraße in die Augustinusstraße.⁷ Dieser Zusammenhang von Gaststätten- und Kinobetrieb ist ein ganz bezeichnendes Merkmal ländlicher Kinogeschichte: In Gaststätten, wo (kommerzialisierte) Freizeit stattfand, wo man seine – eher rare – freie Zeit genoss, wo in größeren Sälen Aufführungen von Laientheatergruppen stattfanden, brachte der Film neue Zuschauer in die Räumlichkeiten. Der Kinobetrieb erfolgte von der Kirchenstraße aus, Besucher der ebenerdig angeordneten Reihen mussten den ganzen Saal durchqueren.⁸

Da das Kino im Saarland schon zu Beginn des Jahrhunderts florierte, besonders in Arbeitergemeinden, weil der Kinopark in den 1930er Jahren weiter ausgebaut wurde, nahm auch die Zahl der Dorfgemeinden mit einem örtlichen Kinobetrieb zu.⁹ Der Höhepunkt dieser

5 Zum hier verwendeten (verräumlichten) Medialisierungsbegriff vgl. die Einleitung zu diesem Band sowie Clemens Zimmermann, Mediennutzung in der ländlichen Gesellschaft. Medialisierung in historischer Perspektive, in: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 58/2 (2010), 10–22; allgemein vgl. Johan Fornäs, Mediatization of Popular culture, in: Knut Lundby (Hg.), Mediatization of communication, Berlin/Boston 2014, 483–504; Andreas Hepp/Stig Hjarvard/Knut Lundby, Mediatization: Theorizing the interplay between media, culture and society, in: Media, Culture and Society 37/2 (2015), 314–325. Vgl. auch Joseph Garncarz, Medienwandel, Konstanz 2016.

6 Wiesbach hatte 1935 2.707, 1970 3.755 Einwohner. Die Ortsbevölkerung war 1970 noch relativ jung mit 1.092 Personen unter 20 Jahren und 1.124 Personen zwischen 20 und 45 Jahren. In diesem Jahr wurden nur noch 2,3 Prozent der Berufsbevölkerung zur Land- und Forstwirtschaft gerechnet, das produzierende Gewerbe hatte einen hohen Anteil von 60,8 Prozent. Die Erwerbsstruktur erhellt sich auch durch Angaben zum Jahre 1951, als nur 81 von 1.319 Erwerbspersonen Angestellte und Beamte waren. In diesem Jahr zählte man 807 Auspendler; vgl. Erich Tinnes, Ortsgeschichte von Wiesbach, Bd. 2, Mandelbachtal 1988, 72 f.

7 Vgl. Maria Sieger, „Kesslersch“ oder „Sefa“ – ältestes Wiesbacher Gasthaus?, in: Wiesbacher Heimatblatt 2009, 104–106, wo der bauliche Wandel des Anwesens vor und nach der Kinoeinrichtung deutlich wird.

8 Auskünfte von Erich Tinnes am 21. August 2017. In Heusweiler existierten (zeitweise) drei Kinos: die „Lichtspiele“ bis 1962, das „Filmtheater“ nach 1949 und das „Centralkino“ 1928–1949; <http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Saarland> (15.12.2017).

9 Vgl. Nils Minkmar, Filmrausch an der Saar. Das Leben mit dem Kino zwischen Kriegsende und Fernsehen, in: Saarbrücker Hefte 71/72 (1994), 103–110; Gabriele Scherer, Bilder zwischen Kultur, Propaganda und Kommerz. Kino- und Filmpolitik im Saarland der Nachkriegszeit, in: Rainer Hudemann/Burkhard Jellonek/Bernd

Entwicklung war Anfang und Mitte der 1960er Jahre erreicht, als im Saarland über 200 Lichtspieltheater existierten – eine ganz enorme Zahl angesichts einer Bevölkerung von deutlich unter einer Million Einwohner.

Die Landkinos sprachen zunächst nur die Einwohnerinnen und Einwohner des jeweiligen Ortes an – diejenigen, die in der Nähe wohnten, die den Schaukasten mit den Filmankündigungen vor Augen hatten, und wo sich in den Familien herumsprach, welcher Film angesagt war. Manchmal kamen noch einige Interessenten aus Nachbarorten oder umliegenden Weilern dazu, die zu Fuß, per Fahrrad oder womöglich auch per Motorrad das Kino in zumutbarer Zeit erreichten. Da der Einzugsbereich von vornherein begrenzt war, mussten Kinobetreiber darauf setzen, den Geschmack des örtlichen Publikums insgesamt und nicht nur einzelner Gruppen zu treffen. Dieses Publikum akzeptierte, dass auch weniger aktuelle und attraktive Filme angeboten wurden, weil eben Film, gemeinschaftlich erlebt, ein Vergnügen per se darstellte.¹⁰ Es ging nicht nur um die gezeigten Filme selbst, sondern ebenso um die Atmosphäre und die Ungewissheit, was man zu erwarten hatte, schließlich um das Wiedererkennen von Schauspielenden und Stars (seit der Zeit von Asta Nielsen).¹¹ Film stellte Neues und Vertrautes zugleich dar, er war – zumal dann im Tonfilmzeitalter – ein Erlebnis, das die Besucher aus dem eigenen Kreis, der Enge des Ortes für eine Weile hinaustrug, Phantasien nährte, größere soziale und räumliche Zusammenhänge erschloss und ebenso Klang erlebbar machte. Filme brachten die Großstadt ins Dorf, vor allem Mode und Konsumwelten und vermittelten geschichtliche Ereignisse.

Das (jüngere) Kinopublikum lernte rasch, die Gattungen von Film einzuschätzen: Es erkannte bei einem Liebesfilm schnell, wie die Story ablaufen würde, und bei einem Western, wer gut oder böse war. Das Landkino bildete den Ort, wo Nahes und Fernes aufeinandertrafen, wo Internationales und nationale Symbole in die Dorfkultur eindrangten, wo man Information (im Vorprogramm) und Unterhaltung erwartete, wo man sich mit Freunden traf. Zwar wurden hier ganz individuelle Assoziationen zum jeweiligen Film erweckt, zugleich stellte Kino eine Sphäre des Gemeinschaftlichen dar, denn meist besprach man filmische Informationen oder die eigenen Gefühle beim Sehen des Films im Freundeskreis, oder teilte emotionales Erleben mit der Familie.¹²

Rauls (Hg.), Grenz-Fall. Das Saarland zwischen Frankreich und Deutschland 1945–1960, St. Ingbert 1997, 257–278; Aline Maldener, Der Einfluss der französischen Kulturpolitik auf die saarländische Kinolandschaft der Nachkriegszeit. Kleinstädtische und großstädtische Kinos im Vergleich, 1945–1955, in: Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 64 (2016), 59–82.

10 Pierre Sorlin, People's Choice – sie haben die Wahl. Warum gingen britische, französische und italienische Zuschauer in den 50er Jahren ins Kino?, in: Irmbert Schenk (Hg.), Erlebnisort Kino, Marburg 2000, 95–111 betonte, dass in den 1950er Jahren in ganz Westeuropa ein Kinoboom stattfand. In Kleinstädten habe es häufig kein anderes Unterhaltungsangebot gegeben, man habe kaum individuell Filme ausgesucht, sondern sich am Angebot orientiert, an dem, was öffentlich diskutiert wurde. Kinobesuch sei ein Ritual gewesen. Örtliche Programme unterschieden sich demnach deutlich voneinander, das heißt ‚Geschmack‘ des Publikums lässt sich nicht einfach generalisieren, sondern hat stets eine lokale Färbung. Sorlin unterstreicht zugleich, dass sich Zuschauerinnen und Zuschauer aktiv verhielten, nicht einfach konsumierten, sie diskutierten über das Gesehene.

11 Vgl. Martin Loiperdinger/Uli Jung (Hg.), Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making 1910–1914 (KINtop Studies in Early Cinema, Bd. 2), New Barnet 2013.

12 Vgl. Haake, Narratologie, bes. 83–91.

Von der Vor- zur Nachkriegszeit

Bereits in den 1920er Jahren intensivierte sich im Bildungssektor, aber auch im kirchlichen Bereich das Interesse für die Versorgung der Landbevölkerungen mit als geeignet erachteten Filmen. Zumindest in einem kleinen Teil der Kirchengemeinden gab es medial aufgeschlossene Pfarrer, die ihrerseits die Vorführung von Filmen für Schülerinnen und Schüler und Erwachsene im Dorf als taugliches Belehrungs-, Erziehungs- und Unterhaltungsmittel betrachteten, obwohl sich die Kirchen insgesamt dem neuen Medium gegenüber eher abwartend bis skeptisch verhielten. Dies führte zum Aufbau von staatlichen Kreis- und Landesbildstellen, was hier nicht weiter verfolgt werden kann.¹³

Auf lokaler Ebene ist ebenfalls nachweisbar, dass das Interesse am Medium im schulischen Bereich zunahm: So fanden im März und im Juli 1924 für die Grundschule Wiesbach im Nachbarort Humes zwei Filmvorführungen für die Schülerinnen und Schüler der vier oberen Klassen statt. Die Akten berichten über technische Schwierigkeiten sowie über die Themen „Herstellung des Zuckers“, „Dörrobst“, „Durch das Wunderland der Pyramiden“, „Die sieben Geißlein“ und „Rotkäppchen“. Das „tapfere Schneiderlein“ durfte nicht fehlen, dazu kam wieder ein Dokumentarfilm: „Die Besteigung des Mount Everest“. Dies stellte also die typische Mischung von Unterhaltung, Instruktion und episodischem Kurzfilm dar, der man auch im ‚richtigen‘ Kino begegnete, denn außer den Features wurden hier ebenso häufig Kurzfilme gezeigt. Bezeichnend für die ländliche Situation ist, dass die Schülerinnen und Schüler zum Schulfilm ‚wandern‘ mussten, so wie noch etliche Jahre später jugendliche und erwachsene Kinobesucher einige Wege zum Kino auf sich nahmen.¹⁴

Ein ländliches Gasthauskino – neben mobilen Landkinoangeboten wurde die Kombination von Film und Wirtshaus seit den 1920er Jahren durchaus häufiger – war zunächst alles andere als perfekt. Da mochte der Film reißen, war die Projektion unvollkommen, gab es mancherlei Störungen. Aber seit der Mitte der 1930er Jahre stieg der technische Standard. Die Publiken erwarteten nun Tonfilme, überhaupt beanspruchten die Zuschauerinnen und Zuschauer eine erhöhte Aktualität und mehr Abwechslung im Programm. Mit den 1930er Jahren wurde ein dreigeteiltes Programm üblich: Einem Vor- oder „Kulturfilm“ folgten eine Wochenschau (mit politisch stark eingefärbten Inhalten) und dann der eigentliche Hauptfilm. Der Radius des Kinobesuchs erweiterte sich bei einigen Gruppen, etwa bei gut verdienenden jungen Männern durch den zunehmenden Besitz von Krafrädern. Dennoch: Nur zu beson-

13 Über das Programm an der Saarbrücker Cecilienschule berichtete schon 1917 Margarete Schröder in: Die Mittelschule 32 (1918), 273–276: Neben Dokumentarfilmen wie über die „Verwendung des Kalkes“ gab es „Humor“ und „Die beiden Waisenkinder“, überhaupt „Lehrhaftes aus Nah und Fern“, Erzählungen und Märchen sowie Ereignisse aus dem Krieg. Die Autorin sah ein solches Programm als unerlässliches Mittel an, verderbliche Einflüsse des kommerziellen Kinos auszugleichen. Insofern verband sich von Anfang an mit dem Schulkino ein reformpädagogischer und reformerischer Impuls. Vgl. ferner: Friedrich Lembke, Das Kino im Dorfe. Ratschläge und Winke für die Nutzbarmachung des Lichtbildes zur Belehrung und Unterhaltung der ländlichen Bevölkerung, Berlin 1920; Ders., Jedem Dorf sein Kino!, Berlin 1930; Adolf Reichwein, Film in der Landschule, Stuttgart 1938; Bernd Kölling, Preußisches Landkino in den zwanziger Jahren. Grenzen der kulturellen Modernisierung im ostelbischen Deutschland unter besonderer Berücksichtigung der Provinz Brandenburg, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte 47 (1996), 131–145.

14 Landesarchiv Saarbrücken, Kreisschulamt Illingen, Specialia Wiesbach. Ich danke Bärbel Kuhn für den Hinweis auf diesen Bestand.

deren Anlässen ging man in das Kino eines Nachbarortes, etwa um einen speziellen Film kennenzulernen – oder weil man sich dort sowieso aufhielt.¹⁵

Zu den Jahren 1932 (also zwei Jahre nach der Gründung) bis 1971 finden sich kontinuierlich statistische Angaben über den Filmbetrieb im Gasthaus von Josef Müller. Nach seinem Tod 1953 trat der Neffe Rolf Müller in den Betrieb ein. Das Kino firmierte nun nicht mehr unter dem Namen „Lichtspiele Wiesbach“, sondern als „Central-Theater Wiesbach“, was gegenüber der Konkurrenz z. B. in Eppelborn („Union-Theater“ bzw. „Central-Theater“) einen deutlichen Anspruch auf Eigenständigkeit und kulturelle Geltung ausdrückte. Weiterhin handelte es sich um die klassische Doppelung von Gastronomie- und Kinobetrieb.¹⁶ Die Zahl der Sitzplätze im auch für andere Veranstaltungen genutzten Saal betrug 150 im Jahr 1932 und wurde später sogar auf 307 erweitert. Auf 100 Quadratmetern Raumfläche war die Sitzordnung äußerst gedrängt. Indes muss in den 1930er Jahren (womöglich aber erst in der Mitte der 1950er Jahre) eine regelrechte Kinobestuhlung eingerichtet worden sein, die von einer Straßburger Firma geliefert wurde. 1960 deutet der Hinweis „teilweise Polster“ steigenden Sitzkomfort an. 1958 ist ein verbessertes Tonfilmsystem nachweisbar. Insgesamt zeigt sich ein über Jahrzehnte laufender Prozess allmählicher Innovationen.

Gespielt wurde, wie auf dem Land ebenfalls üblich, zunächst an ein bis zwei Tagen, wohl am Wochenende, denn unter der Woche waren Bauern und Arbeiter stark eingespannt. 1949, mit dem einsetzenden Kinoboom und nach Beruhigung der politischen Lage im Land, wurden in der Statistik vier Spieltage und 270 Sitzplätze angegeben, in den nachfolgenden Jahren zwei bis drei Betriebstage mit jeweils ein bis zwei Vorstellungen, seit 1956 wiederum wöchentlich drei bis sieben Vorstellungen an drei bis vier Tagen, das heißt der Kinobetrieb wurde sichtlich kontinuierlicher und stärker frequentiert.¹⁷ Dies zeigt, dass dem Neubau von 1958 eine erfolgreiche Phase zugrunde lag.

Von der Hochphase zum Niedergang 1958–1984¹⁸

Mit dem Anbau eines eigenen Kinosaals 1958 beim Gasthaus in der Augustinusstraße mit 277 Plätzen durch Rolf und Josepha Müller erhielt Wiesbach ein modernes, technisch gut ausge-

15 Inwieweit nach 1935 neben das ortsfeste Kino auch Angebote des mobilen, von der NSDAP veranstalteten Landkinos traten, ist für das Saarland völlig unerforscht. Man kann schätzen, dass diese Angebote die Zahl der durchschnittlichen Kinobesuche je Jahr aber kaum erhöhten und mit dem Krieg schon wieder reduziert wurden; vgl. Clemens Zimmermann, Landkino im Nationalsozialismus, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 41 (2001), 231–243.

16 Judith Thissen wies auf niederländische Café-Restaurant-Kinos und Wochenendkinos im ländlichen Raum hin: Dies., *Film Consumers in the Country: The Culture and Business of Cinemagoing in the Netherlands*, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City*, 87–104, 98–100. Vgl. auch die Kombination von Hotels und ambulanten Kinobetrieb in: Thunnis van Oort, *„Coming Up This Weekend“: Ambulant Film Exhibition in the Netherlands*, in: Ebd., 149–164, 156–160.

17 <http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Saarland> (15.12.2017); Auskünfte von Erich Tinnes, wie Anm. 8.

18 Die Ausführungen des ganzen folgenden Abschnitts stützen sich insbesondere auf ein leitfadengestütztes Interview mit dem Sohn der letzten Kinobetreiber, Klaus Müller, und seiner Ehefrau Mathilde Müller am 21. September 2017. Hintergrundinformationen erhielt ich ferner von Leo Schönhofen, dem Besitzer des profilierten „Filmtheaters Heusweiler“ (das er seit 1952 betreibt!), der in den 1960er Jahren als Film-Vertriebsorganisator in der Region tätig war (Gespräch am 22. August 2017); vgl. Roman Länger, *Ein Mann für alle (Kino)Fälle*: Leo

stattetes Kinotheater, das eine nahtlose Projektion von Filmen durch die Koppelung zweier Projektoren auf einer großen Leinwand von 5 x 8 Metern ermöglichte.¹⁹ Dieser Gründungszeitpunkt drückte Optimismus aus, dass sich die hohen Besucherzahlen weiterentwickeln würden. Zugleich weiß man heute, dass exakt in diesem Jahr der Höhepunkt des Ausbaus des Kinoparks erreicht war. Man ahnte wohl nicht, dass das Medium durch wachsende Mobilität, die Konkurrenz des Fernsehens und andere Angebote fortan auf ein jugendliches und deutlich reduziertes Publikum angewiesen sein würde. Es mag nun sein, dass im kinoreichen Saarland der Höhepunkt des Kinobesuchs erst etwas später erreicht wurde, weil das Fernsehen bis zur Einführung des ARD-Programms an der Saar nach 1957 kein Faktor war. In den folgenden Jahren avancierte jedoch das Fernsehen vor allem beim erwachsenen Publikum schnell zum Hauptkonkurrenten. Ferner muss man die allgemein steigende Mobilität per Auto als Faktor des allgemeinen Niedergangs der Kinos berücksichtigen, da sich nun Aktivitäten vervielfachten und auch die Pendelarbeit erleichtert wurde. 1958 ging man in Wiesbach noch mit Optimismus an die Aufgabe eines professionalisierten Kinobetriebs heran – und etliche Zeit funktionierte dieser ja auch sehr gut.

Für 1962 wird in der Kinostatistik ein sechstägiger Betrieb mit sechs Vorstellungen sowie einer Spätvorstellung angegeben, was einem (klein-)städtischen Standard entsprach.²⁰ Durch diese Initiative und das Engagement von Josepha Müller und ihrer Familie erhielt der Ort eine kontinuierliche kulturelle Attraktion, die den Vergleich mit anderen ländlichen Kinos nicht zu scheuen brauchte: Man betrat den Vorführraum durch ein Foyer, wo Süßigkeiten und Erfrischungen verkauft wurden. Die Tickets und damit die Sitzordnung im Kinoraum waren nach drei Preisgruppen gestaffelt. Der Vorraum und die Aushänge vor dem Gebäude waren mit den neuesten (bunten) Filmplakaten dekoriert. Bei diesem eigens gebauten Kinogebäude – das eine erhebliche Investition darstellte – gab es kaum noch einen direkten Bezug zur parallel laufenden Gaststätte. Neben den Erwachsenenprogrammen wurden öfters zwischen 14 und 16 Uhr spezielle Kinderfilme angeboten.

Seit der Einrichtung des neugebauten Kinos bis in die 1970er Jahre hinein erreichte man im Zuge eines kontinuierlichen Betriebs ansehnliche Besucherzahlen. 200 Besucher sollen, den Erinnerungen meiner Interviewpartner nach, keine Seltenheit dargestellt haben. Seit dem Ende der 1950er Jahre, als viele Erwachsene wegblieben, verjüngten sich allgemein in der Bundesrepublik die Kinopublika. Solch junge Besucher äußerten sich schon einmal durch Pfiffe, wenn ein Fehler bei der Projektion den Ablauf unterbrach. In den 1970er Jahren ging der Besuch allerdings auch in den jüngeren Altersklassen erheblich zurück. Mit dem Aufkommen der Videotheken in den 1980er Jahren begann sich das Heimvideo und damit der private Filmkonsum im geselligen Familien- oder Freundeskreis auszubreiten. Die Zahl der Kinovorstellungen sank in den 1970er Jahren deshalb auf wöchentlich drei.

Schönhofen betreibt seit 55 Jahren das Filmtheater Heusweiler, in: Saarbrücker Zeitung vom 17./18.5.2008, A 3. – Andere Quellen standen nicht zur Verfügung, auch Umfragen bei älteren Ortsbewohnern brachten keine weiteren Aufschlüsse; im Ortsarchiv ergaben sich ebenfalls keine Hinweise.

19 Der Höhepunkt des Kinobesuchs lag in der Bundesrepublik Deutschland 1955/56 bei 817 Millionen Besuchern, das waren 15,5 je Einwohner. Die Kinodichte in Großstädten führte zu einem dort deutlich häufigeren Besuch, aber auch Kleinstädte waren mit 42,2 Millionen Eintrittskarten durchaus wichtig; vgl. Carolin Beer, Die Kinogeher. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland, Berlin 2000, 35.

20 <http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Saarland> (15.12.2017).

Wenn sich zu einer Vorstellung nur noch ein Dutzend Besucher einfand, war eine Vorführung völlig unrentabel. Es mussten den Verleihern auf jeden Fall Lizenzgebühren bezahlt, auch die (nebenamtlich tätigen) Filmvorführer honoriert werden. Der organisatorische Aufwand für den Betrieb war ebenfalls nicht unerheblich: Die Filme wurden meist beim Verleih im Gebäude der „Gloria“, einem großen Kino in Saarbrücken, gebucht, teils dort auch abgeholt. Ferner ist es wahrscheinlich, dass sie auch über die Saarfilm-Union disponiert werden konnten, die wiederum die Firmen Constantin, die Bavaria und MGM vertrat. Die Filme selbst mussten in Form von fünf bis sieben großen Rollen rechtzeitig an Ort und Stelle sein. In den 1960er Jahren kamen sie jedoch nicht direkt vom Verleih in Saarbrücken, auch weil der Familie Müller zu dieser Zeit ein Auto fehlte. Und auch noch in den 1970er Jahren wurden sie von anderen ländlichen Kinos per Bahn zugeliefert und mussten dann am Bahnhof Illingen abgeholt werden. Die räumliche Verteilung der Filme auf die Kinos in der Region wurde vom Verleih festgelegt; danach musste sich die Besitzerin richten. Der Betrieb erforderte demnach einen enormen logistischen Aufwand. Dazu kam, dass das Verhältnis zu den beiden Verleihfirmen, von denen die Filme bezogen wurden, nicht ohne Spannungen war: Zum einen kontrollierten diese die abgerechneten Einnahmen, und deren Höhe entschied (neben Pauschalvereinbarungen) über die abzuführenden Gebühren. Zum anderen war die entscheidende Frage, welches Kino in der Region begehrte und aktuelle Filme zuerst zeigen konnte – und wer noch Wochen lang warten musste. Da die Zahl der im ländlichen Saarland zirkulierenden Filmkopien gering war (ein traditioneller Nachteil des Landkinos), konkurrierten die Kinos – jedenfalls im dicht besiedelten, industrialisierten Saarland, wo Kinos nur wenige Kilometer auseinanderlagen – um die Aktualität und Attraktivität der Programme. Als seit den 1970er Jahren das Angebot deutlich zu steigen begann, war allerdings die Zahl der Landkinos bereits stark zurückgegangen. Freilich gab es die Möglichkeit, neben einzelnen besonders attraktiven Filmen auch ältere Filme, so genannte Reprisen, zu schalten; die Leihgebühren für solche Wiederholungen, die manchmal für das Publikum durchaus lohnend sein konnten, waren gering. So konnten erhöhte Betriebsausgaben für die aktuellen Attraktionen wieder kompensiert werden. Als Werbung setzte man weiterhin auf den Aushang – Anzeigen im Gemeindeblatt wurden nur ganz vereinzelt geschaltet.²¹

Eine exakte Rekonstruktion der gezeigten Filme ist wegen fehlender Überlieferung zwar nicht möglich, aber die Konturen des Programms während dieser ‚modernen‘ Phase bis zu ihrem Ende 1984 sind dennoch klar: Der Betrieb orientierte sich am Durchschnittsgeschmack des dörflichen Publikums, eine besondere Zielgruppe waren wie erwähnt Jugendliche. Avantgardistische Produktionen wie die der jungen Regisseure des Neuen Deutschen Films zu zeigen, war in diesem Kontext nicht möglich, nur in größeren Städten mit besonderen Programmkinos konnte man Filmemacher wie Werner Herzog oder Rainer Werner Fassbinder anbieten. So handelte es sich (wie bei der Mehrheit des städtischen Angebots) um Genre-Kino, das Zuschauerinnen und Zuschauer immer wieder anzog und begeisterte, auch überraschte, wo man aber zugleich sicher sein konnte, dass man nicht allzu sehr mit

21 Vgl. Wiesbacher Nachrichten vom 26. Juli 1963; angekündigt wurden durch eine Kleinanzeige *Im Namen des Teufels* mit Peter van Eyck und Marianne Koch für den 27. und 28. Juli, um 20.15 Uhr, für eine Spätvorstellung um 22.15 Uhr ein Zorro-Film; im Jahrgang 1964 kamen im Gemeindeblatt einige Anzeigen für Hausbälle in der Gastwirtschaft, nicht aber für das Kino vor. Weitere Jahrgänge der Gemeindenachrichten waren dem Verfasser nicht zugänglich.

Unerwartetem oder Fragwürdigem konfrontiert wurde. Es dominierten zunächst deutsche Filme, die später häufiger angebotenen ausländischen Produktionen waren durchweg synchronisiert und dadurch an den einheimischen Geschmack angepasst. Beispiele für das in Wiesbach gezeigte Programm sind die 1963 bis 1968 erschienene Serie der neun Winnetou-Filme und heitere Produktionen mit dem Schauspieler Ilja Richter.²² Auch viele der von 1959 bis 1972 entstandenen Edgar-Wallace-Krimis, die auch in Großstädten eine starke Nachfrage erfuhren, wurden in Wiesbach präsentiert. In Filmen wie *Die toten Augen von London* oder *Das Rätsel der roten Orchidee* verband sich Exotik mit Unheimlichem. Sie waren verlässlich spannend und vermittelten zugleich ein eingängiges Bild britischer Szenerien.²³ Auch die Welle der italienischen Django-Westernfilme (40 in den 1960er, zehn in den 1970er Jahren, sämtlich synchronisiert) erreichte den Ort. Dass der Medienverbund von Zeitung, Zeitschrift und Kino im ländlichen Raum durchaus funktionierte, zeigen etwa in der Presse stark diskutierte epische Dramen wie die Literaturverfilmung *Doktor Schiwago* (1965), die auch in Wiesbach präsentiert wurde. Solche herausragenden Produktionen waren innerhalb der Verleihkette umkämpft.²⁴

Die aus anderen Orten bekannte Einflussnahme insbesondere katholischer Geistlicher auf das Programm war jedenfalls seit den 1960er Jahren kein Thema mehr. Ob im Zuge einer katholischen Pressekampagne skandalisierte Filme wie *Die Sünderin* 1951 (mit der Hauptdarstellerin Hildegard Knef) im Ort jemals gezeigt wurden, weiß man nicht. Zu diesem so genannten Skandalfilm gab es eine breite Mobilisierungskampagne seitens katholischer

22 Unter den zahlreichen Rollenproduktionen von Ilja Richter etwa der Film *Hilfe, Die Verwandten kommen* (1971), der mit Stars wie Theo Linggen und Uschi Glas besetzt war.

23 Der Verfasser konnte nicht in Erfahrung bringen, ob alle Filme dieser Edgar-Wallace-Reihe gezeigt wurden, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass es die Mehrzahl war.

24 In Saarbrücken hatten 1945 bis 1955 Komödien einen Anteil von 24,5 Prozent, Dramen kamen auf 22,9 Prozent, Kriminalfilme auf 4,8 Prozent, Heimatfilme (erstaunlicher Weise) nur auf 2,4 Prozent, Abenteuerfilme und Western auf 10,9 Prozent. Bei diesen Ziffern ist die besondere Verleihsituation des Saarlandes zu berücksichtigen. Aufschlussreich als Vergleich zu den in dieser Hinsicht gleichgelagerten Kleinstadt- und Landkinos ist die Angabe, dass von den erfolgreichsten zehn Filmen der Saison 1953/54 in Saarbrücken sieben deutsche Produktionen waren, zwei kamen aus Österreich und nur eine aus den USA, nämlich *Verdammt in alle Ewigkeit*; vgl. Lisa Betzholz, *Das Saarbrücker Kinoprogramm in der Nachkriegszeit*, Bachelorarbeit im Fach Kultur- und Mediengeschichte, Universität des Saarlandes 2013, 25, 34 f. Im Saarland insgesamt waren die Hits der Saison 1953 bis 1956 im Wesentlichen die gleichen wie in der Bundesrepublik, hierbei überwogen österreichische Melodramen wie *Sissi* (Ernst Marischka, 1955), Rekorde erzielten in Saarbrücken ferner *Der dritte Mann* (Carol Reed, 1950), *Die Försterchristel* von Arthur Maria Rabenalt (1952) und die Reihe der italienischen (und keinesfalls unpolitischen) *Don Camillo und Peppone*-Filme. Bis zur Film- und Kinokrise nach 1958 war es ganz ‚normal‘, dass deutsche Filme in den hiesigen Kinoprogrammen quantitativ überwogen, was signifikante ausländische Erfolge wie *Niagara* (Henry Hathaway, 1953) mit Marilyn Monroe oder *Die Brücke am Kwai* (David Lean, 1958) keineswegs ausschloss. Ob der recht freizügige Streifen – mit Happy-End im großbürgerlichen Milieu – *Liane – das Mädchen aus dem Urwald* (1957), ein Erfolgstitel in der Landeshauptstadt, auch in Landkinos gezeigt wurde, darf man bezweifeln – dies wäre aber noch, wie die ganze Frage der tatsächlich angebotenen Programme, eigens zu untersuchen. Vgl. Inge Plettenberg, ‚Schicksalhaftes Geschehen in Dur und Moll‘. Informationen und Impressionen aus der Saarländischen Kino-Landschaft der Fünfziger Jahre, in: Stadtverband Saarbrücken (Hg.), *Von der ‚Stunde 0‘ zum ‚Tag X‘. Das Saarland 1945–1959*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Regionalgeschichtlichen Museums, Merzig 1990, 381–396. Das Bild des Films der 1950er Jahre beginnt sich derzeit in der Kinoforschung zu wandeln, vgl. z. B. Irmbert Schenk, *BRD-Kino der 1950er Jahre als (Über-)Lebensmittel*, in: Ders. (Hg.), *Medien der 1950er Jahre (BRD und DDR)* (Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 54/55), 34–46; Sarah Kordecki, *Rundfunkmedien im Heimatfilm der 1950er Jahre*, in: Ebd., 89–105.

Institutionen und Medien, was bezeichnende Einblicke auf den damaligen Zustand der öffentlichen Meinung und der gesellschaftlichen Werthaltungen erlaubt.²⁵ Im Arbeiterdorf Wiesbach scheint das explizit kirchlich orientierte Milieu schon lange begrenzt gewesen zu sein. Die kirchliche und säkulare Sphäre des Ortes waren offensichtlich deutlich getrennt. Freilich musste sich der Kinobetreiber Rolf Müller gelegentlich Kommentare über ausgehängte Filmbilder anhören.²⁶

Schluss

Das Kino stellte eine akzeptierte Institution der dörflichen Kultur- und Freizeitsphäre dar, wurde in der lokalen Öffentlichkeit kritisch beobachtet, bis es dann veränderten Freizeitmöglichkeiten und wachsender Medienkonkurrenz, auch dem Rückzug ins Eigenheim und in die Familiarität, sowie, etwas paradox, steigender zwischen- und innerörtlicher Mobilität zum Opfer fiel. Die Wiesbacher Kinogeschichte verdeutlicht, wie wichtig für Jahrzehnte die kulturelle Versorgung und Unterhaltung der Bevölkerung mit einem Kino war und wie das Land allmählich ein Stück weiter urbanisiert wurde, ohne dass es doch bis heute seine Eigenarten verloren hat. Diese lokale Geschichte im Kontext einer stark industrialisierten Region zeigt schließlich, wie die Aktualität der Programme durch eine effiziente Vertriebsorganisation stieg und man sich vor Ort in einer ständigen Konkurrenzsituation mit anderen Kinos befand, letztlich auch mit den Angeboten in größeren Städten. Insofern lassen sich an diesen Programmen durchaus der Geschmack größerer Publiken und dessen Wandlungen ablesen, wenngleich hier Außenseiterfilme, *cinéma noir* oder Neuer Deutscher Film so gut wie keine Chancen hatten.²⁷

25 Vgl. Ralf Beckmann, Kino in Fellbach. Streiflichter zu einer lokalen Mediengeschichte, Fellbach 1997.

26 Zu den Polemiken im Paulinusblatt des Bistums Trier vgl. Rebecca Geimer, Die Position der katholischen Kirche zu ausgewählten Skandalfilmen der 1950er Jahre, Bachelorarbeit, Lehrstuhl Kultur und Mediengeschichte an der Universität des Saarlandes 2017, v. a. 18, 28, 32. – Zur starken Einflussnahme katholischer Kirchenvertreter auf die Programme und die Finanzierung von Land- und Kleinstadtkinos in Frankreich und im Münsterland vgl. Mélisande Leventopoulos, Catholic Cinophilia in the Countryside: The *Jeunesse Agricole Chrétienne* and the Formation of Rural Audiences in 1950s France, in: Thissen/Zimmermann (Hg.), Cinema Beyond the City, 165–180; Dörthe Gruttmann, Film Culture and the Catholic Milieu in the Münsterland: Billerbeck and Telgte in the 1950s, in: Ebd., 38–51. Im „Saarstaat“ gab es bis 1955 eine eigene Filmzensurbehörde, deren Tätigkeit noch genauer untersucht werden müsste und die wohl eigene Zensurbemühungen der katholischen Kirche „unnötig“ machte. Unklar bleibt auch, inwieweit medial aufgeschlossene Pfarrer an der Saar eine eigene Filmarbeit aufbauen wollten und konnten; ein sehr bedeutendes Phänomen stellte dies aber nicht dar.

27 Auch diesbezüglich bleibt hier manches aufgrund eklatanten Quellenmangels offen. Mit dem Verschwinden der historischen Akteure wird sich diese Situation noch eher verschlechtern.

Kommunikation im Dorf

Transformationsprozesse vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Abstract: Communication in rural areas. Transformation processes from the late 19th century to the present. Based on an empirical study on Westhofen, a village in Rhineland-Palatinate, the article begins with one of the village's oldest inhabitants, who notices a decline in solidarity and interpersonal relationships in his hometown. This leads to the question of how communication in rural areas has changed from the late 19th century to the present. The focus of this study is the interdependencies between social structures and rural characteristics of communication. In order to reconstruct the terms and conditions of communication the author analyses structural features as well as the role of conversational partners and communication devices. Generally, personal face-to-face interaction played a significant role and was gradually complemented with new ways of written communication like postcards or letters. With the beginning of the so-called consumer society the use of media increasingly gained importance in everyday life. Simultaneously demographic changes, infrastructural improvements and technological innovations opened other, more extensive spaces, which gave the rural population the possibility to socialize in new areas. These changes effectuated an enormous expansion of communication structures whereas traditional communicative spaces like the neighbourhood and collective media-use gradually lost their importance – although they did not vanish completely.

Key Words: communication tools, Rhinehessen, microhistory, communicative spaces

Wie hat sich das Leben auf dem Land im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert? – Auf diese Frage gab ein 85-jähriger Landwirt aus einer rheinhessischen Weinbaugemeinde im Jahre 2016 folgende Antwort:

„Wie hat es sich verändert? Wir hatten ja früher gar nichts. Arbeit und ins Bett fallen und morgens raus und Arbeit bis spät in die Nacht. [...] Das Ganze hat sich geändert, egal was Sie anpacken, das hat sich total alles verändert! Es war früher ein ganz anderer Zusammenhalt innerhalb der Gemeinde – gibt's heute nicht mehr, keine Zeit mehr da! Trotz der vielen Landarbeit hatten die Leute abends Zeit. Fernsehen – das aller-schlimmste! Heim und Glotzkasten an, wenn ich das schon sehe, bin ich schon satt. Wenn Sie abends durch den Ort fahren, ist doch tot, ist doch niemand mehr auf der Straße! Früher im Sommer weiter unten [...] da hat man ein Stuhl hingestellt, vier, fünf,

¹ Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte, Universität des Saarlandes, Postfach 151150, D-66041 Saarbrücken, katharina.thielen@uni-saarland.de. Beitrag eingereicht: 14.1.2018; Beitrag angenommen: 1.3.2018.

sechs darauf gesetzt, die Nachbarschaft dazu und dann hat man miteinander erzählt, das gibt's doch schon ewig nicht mehr! Nachbarschaft – da kennen sich die meisten doch heute ja gar nicht mehr!“²

Die hier wiedergegebene Wahrnehmung fundamentaler Veränderungen der Kommunikationsstrukturen innerhalb ländlich geprägter Regionen verweist auf die Wechselwirkungen zwischen dem Wandel dörflicher Kommunikationsbedingungen und Kommunikationsmöglichkeiten einerseits und dem sozialen Wandel andererseits, die im Folgenden am Beispiel der Gemeinde Westhofen vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart nachgezeichnet werden sollen. Auf der Basis eines zweijährigen Forschungsprojektes, das sich neben systematischen Recherchen in regionalen Archiven vor allem auf Ego-Dokumente und Zeitzeugeninterviews stützte,³ wird zu fragen sein, inwiefern es zu einem Bedeutungsverlust traditioneller Kommunikationsräume kam und ob dies durch die Schaffung neuer Räume kompensiert wurde? Auf welche Art und Weise nahmen zugezogene Dorfbewohner⁴ an der nachbarschaftlichen Kommunikation teil und welche Rolle spielten Medien? Lassen sich spezifische Formen der Mediennutzung ausfindig machen, die den sozialen Strukturen des Dorfes entsprachen?

Letzteres verweist auf die unterschiedliche Dimension medialer Aneignungsprozesse zwischen Stadt und Land.⁵ In der Geschichtswissenschaft wird diesem Phänomen aufgrund der voranschreitenden Digitalisierung mehr und mehr Beachtung geschenkt, die Wechselwirkung zwischen Medialisierung und soziokulturellem Strukturwandel bisher jedoch vernachlässigt. Einige Pionierstudien zeigen, dass eine Landmediengeschichte sowohl Erkenntnisse über gesamtgesellschaftliche Transformationsprozesse offeriert als auch Erklärungen für die oftmals für negativ befundenen Veränderungen in der Lebenswelt des einzelnen Dorfbewohners bietet.⁶ Mit einer Kommunikationsgeschichte Westhofens soll diese Verquickung in Umrissen skizziert und darauf abgezielt werden, Anhaltspunkte für vergleichende Mikrostudien zu liefern. Dabei handelt es sich um eine Gemeinde mit über 3.000 Einwohnern, die in der Übergangszone zwischen den Metropolregionen Rhein-Main und Rhein-Neckar

-
- 2 Auszug aus dem Interview mit Emil Weinbach vom 8. April 2016 in Westhofen, Interviewer: Katharina Thielen, Christoph Schmieder, Lisa Groh-Trautmann (auf Datenträger).
 - 3 Die Ergebnisse des auf Initiative der Gemeinde Westhofen am *Institut für Geschichtliche Landeskunde an der Universität Mainz e.V.* durchgeführten Projektes wurden in einem Sammelband publiziert: Ortsgemeinde Westhofen (Hg.), „Damit mer's net vergessen“. Schlaglichter auf die Geschichte Westhofens im 20. Jahrhundert, Neu-Bamberg 2017. Der vorliegende Aufsatz baut auf dem Beitrag der Autorin zur Kommunikation in Westhofen auf: Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert, in: Ebd., 177–197.
 - 4 Im Folgenden wird die maskuline Form verwendet, wobei die weiblichen Gemeindeglieder stets miteingeschlossen sind.
 - 5 Hinweise liefert Clemens Zimmermann, Mediennutzung in der ländlichen Gesellschaft. Medialisierung in historischer Perspektive, in: Ders./Uwe Meiners (Hg.), Mediennutzung und Medienaneignung in der ländlichen Gesellschaft = Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 58/2 (2010), 10–22.
 - 6 Ein Beispiel ist Werner Rösener (Hg.), Kommunikation in der ländlichen Gesellschaft vom Mittelalter bis zur Moderne, Göttingen 2000. Die Publikation von Clemens Zimmermann/Rainer Hudemann/Michael Kuderma (Hg.), Medienlandschaft Saar von 1945 bis in die Gegenwart, 3 Bde., München 2010 veranschaulicht die Verquickung von Medien- und Landesgeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch Edmund Ballhaus, Dorfentwicklung im Spiegel der Fotografie und im Bewußtsein der Bewohner am Beispiel Echte, Wiesbaden/Berlin 1984 hat eine innovative Studie vorgelegt, in der der soziokulturelle Strukturwandel mit Hilfe „einer ‚Geschichte von unten““ (ebd., 8) medial beleuchtet wird.

und in unmittelbarer Nähe der Kleinstadt Alzey, der Mittelstadt Worms und – etwas weiter entfernt – der Großstadt Mainz liegt. Das Dorf ist verkehrstechnisch gut angebunden und ähnelt in seinen sozialen und ökonomischen Differenzierungen anderen Dörfern ähnlicher Größe und Lage.⁷

Kommunikationsmöglichkeiten im ausgehenden 19. Jahrhundert

Kommunikationsräume

In Westhofen lebten in der Mitte des 19. Jahrhunderts etwa 1.600 Personen, von denen die überwiegende Mehrheit in der Landwirtschaft (besonders im Weinbau) tätig war. Ihre Alltagskultur zeichnete sich durch enge, vielfach miteinander verflochtene soziale Beziehungen und kurze Kommunikationswege aus. Selbst in einer Gemeinde dieser Größe ist von einem weitreichenden Wissen der Dorfbewohner über die Lebensbedingungen ihrer Nachbarn und Mitbürger auszugehen. Dennoch ist die gängige Vorstellung, dass innerhalb eines Dorfes „jeder alles über jeden“ wusste – oder zu wissen glaubte –, angesichts der weit fortgeschrittenen sozialen Differenzierung einer retrospektiven Konstruktion einer „Gemeinschaft“, die es als solche nicht gab, zuzuschreiben. Es kann aber – nicht zuletzt auf der Basis der Zeitzeugeninterviews – davon ausgegangen werden, dass ein Großteil der Dorfbevölkerung in einen Kontrollzusammenhang eingebunden war, der auf der einen Seite einen gewissen Schutz vor unvorhergesehenen Ereignissen bot und auf der anderen Seite individuelle Handlungsspielräume einschränkte. Solidarität und Kontrolle der Mitglieder einer Dorfgesellschaft bedingten sich gegenseitig und gehörten zu den entscheidenden Charakteristika, die das dörfliche Zusammenleben prägten. Die soziale Positionierung der einzelnen Gemeindemitglieder – von den Honoratioren, also den Pfarrern, Lehrern, Bürgermeistern und Ratsmitgliedern, über die verschiedenen Klassen der Hofbesitzer und Gewerbetreibenden bis hin zu den Ortsarmen – wurde kommunikativ reproduziert und an verschiedenen Orten greifbar.⁸

Eine wichtige Funktion als Kommunikationsraum hatte die Straße. Hier traf man seine Nachbarn und andere Bewohner des Dorfes.⁹ Häufig war es der Nachbar, dem man morgens als Erstem begegnete und mit dem man Neuigkeiten austauschte. Dabei erleichterten ähnliche Lebensumstände die Kommunikation, indem man beispielsweise derselben Beschäf-

7 Vgl. exemplarisch die Entwicklungen der Gemeinde Alsheim dargestellt bei Gunter Mahlerwein, Alsheim-Halaseimia. Geschichte eines rheinhessischen Dorfes, 2 Bde., Alsheim 2004.

8 Thielen, Kommunikation, 177. Zur dörflichen Sozialkontrolle siehe grundlegend Clemens Zimmermann/Werner Troßbach, Geschichte des Dorfes, Köln u. a. 2006, 184–186. Nach Gunter Mahlerwein, Aufbruch im Dorf. Strukturwandel im ländlichen Raum Baden-Württembergs nach 1950, Stuttgart 2007, 151 „entwickelten Dorfgesellschaften ein Wertesystem, dem sich alle Mitglieder zu fügen hatten, wenn sie sich nicht in Außenseiterrollen begeben und somit auch von der in Notsituationen sich konstituierenden Hilfsgemeinschaft ausschließen wollten.“ Zur daraus resultierenden Elitenbildung im Dorf vgl. Ders., Wandlungen dörflicher Kommunikation im späten 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Werner Rösener (Hg.), Kommunikation in der ländlichen Gesellschaft vom Mittelalter bis zur Moderne, Göttingen 2000, 345–364. Die Eigenarten einer solchen Sozialstruktur sind bei Ballhaus, Dorfentwicklung, 60–67 fotografisch festgehalten.

9 Zur Bedeutung der Nachbarschaft vgl. Mahlerwein, Aufbruch, 114–119.

tigung nachging, ähnliche Interessen hatte oder eine Arbeit im halböffentlichen Raum verrichtete. Die hohe Bedeutung mündlicher Kommunikation beruhte folglich auf gemeinsamen Erfahrungen und regelmäßigen Begegnungen. In Westhofen fanden sie tagtäglich in den Weinbergen, auf dem Marktplatz, auf der Straße oder am Straßenrand auf den sogenannten Lügenbänken statt. Wirtshäuser waren ein weiterer elementar wichtiger Kommunikationsraum. Um 1900 existierten mindestens sieben Gastwirtschaften in der Gemeinde. Besondere Bedeutung kamen dabei den Wirtshäusern mit angeschlossenem Tanzsaal zu. So wurden im ca. 100 qm großen „Saal Pfannebecker“ seit der Jahrhundertwende nahezu alle Fastnachts-sitzungen, Silvesterfeiern, Konzerte und Theatervorführungen veranstaltet.¹⁰

Ein anderer zentraler Ort des kommunikativen Austauschs war der durch Westhofen fließende Seebach. An seiner befestigten Quelle trafen sich die Frauen beim Wäschewaschen, hier wurden auch die Bekanntmachungen des Ortsvorstehers auf einem schwarzen Brett ausgehängt. Von diesem und jenen am Marktplatz befindlichen Anschlagzetteln abgesehen, spielte schriftliche Kommunikation zunächst nur eine untergeordnete Rolle und war auf praktische Zwecke wie das Führen eines Haushaltsbuchs, das Festhalten landwirtschaftlicher Erträge und eher noch seltene Briefkommunikation beschränkt. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich die regelmäßige Lektüre durch die Verbreitung der ersten Unterhaltungszeitschriften, Romane und Zeitungen als Freizeitbeschäftigung und Informationsmittel durch. In Westhofen betraf dies in erster Linie die *Wormser Zeitung*, da die Gemeinde seit 1835 zum Kreis Worms gehörte.¹¹

Mit der Etablierung der täglichen Zeitungslektüre partizipierten die Einwohner an regionalen, nationalen und globalen Entwicklungen, sodass von einer merklichen Ausweitung des Kommunikationsradius gesprochen werden kann. Doch es darf keineswegs davon ausgegangen werden, dass Informationen zuvor ausschließlich innerhalb des Ortes weitergegeben wurden. Denn Westhofen war seit jeher Teil verschiedener historisch gewachsener Räume, innerhalb derer sich Kommunikationsnetzwerke entfalten konnten. In politischer Hinsicht handelte es sich ab 1815 um das Großherzogtum Hessen und ab 1946 um das Land Rheinland-Pfalz. Diese Einbindung ist insofern von Bedeutung, als die daraus resultierenden rechtlichen Gegebenheiten den Status der Gemeinde und somit auch ihrer Einwohner in spezifischer Weise definierten und die Rahmenbedingungen für ökonomische Beziehungen zum Umland festlegten. Daneben prägten sie Mediennutzungsphänomene und -gewohnheiten, die bis heute nachwirken. Noch immer lesen viele Westhofener nach eigenen Angaben die *Wormser Zeitung*, obwohl sich die Kreiszugehörigkeit nach 1945 verändert hatte und Alzey, wo ebenfalls eine Zeitung erscheint, in etwa ebenso weit entfernt liegt.¹²

10 Julius Grünewald, Von Westhofener Häusern, Westhofen 1984, 469. Nach Jakob Müller, Festschrift zum 111. Gauliedertag des Sängergaues Worms verbunden mit 85jährigem Jubiläum des Gesangvereins „Harmonie“ Westhofen vom 17. bis 19. Mai 1930, Oppenheim [o.J.], 16 feierte der Gesangverein am 12. Juli 1925 beispielsweise sein 80-jähriges Bestehen im Garten der Pfannebeckers.

11 Zur Schriftlichkeit in ländlichen Gebieten vgl. Zimmermann/Troßbach, Geschichte, 174–177 und Zimmermann, Mediennutzung, 12–16; zur Bedeutung der Tageszeitung siehe ebd., 18 f.

12 Zimmermann/Troßbach, Geschichte, 201 f. Zu Raumbildungsprozessen vgl. Gunter Mahlerwein, Rheinhes-sen 1816–2016. Die Landschaft – Die Menschen und die Vorgeschichte der Region seit dem 17. Jahrhundert, Mainz 2015, 19–36 und ausführlich Ders., Rheinhes-sen als Raum. Raumbildungsprozesse im 18., 19. und 20. Jahrhundert, in: Michael Matheus/Franz J. Felten (Hg.), Rheinhes-sen – Identität – Geschichte – Kultur (Geschichtliche Landeskunde, Bd. 72), Stuttgart 2016, 9–22.

Im wirtschaftsräumlichen Kontext entwickelte sich die Gemeinde Westhofen im 19. Jahrhundert über die landwirtschaftlichen und aus traditionaler Gewerbebetätigkeit bestehenden Strukturen hinaus zu einem Standort einzelner größerer Gewerbebetriebe. So boten eine Kartoffelstärke-Zuckerfabrik und eine Möbelfabrik Anreize für den Zuzug auswärtiger Arbeiter. Des Weiteren existierten elf Ziegeleien am Ortsrand, in denen Backsteine und Dachziegel für den regionalen Bedarf produziert wurden. Der Export gewerblich produzierter Waren wurde durch den 1888 erfolgten Eisenbahnanschluss vereinfacht, der Westhofen in einen kontinuierlich wachsenden Verkehrsraum einbettete.¹³

Weitere Raumbezüge, die die Kommunikationsstruktur beeinflussten und die alltäglichen Erfahrungen der Einwohner kennzeichneten, waren kultureller Natur. So konnte man sich seit 1845 im Gesangverein Harmonie und seit 1862 in der Turngemeinde engagieren, um neben dem Singen und Turnen soziale Kontakte im korporativen Rahmen zu pflegen und an Feiertagen im öffentlichen Raum zur Schau zu stellen. Da diese Festivitäten ebenso wie der alltägliche Lebensrhythmus durch das Kirchenjahr bestimmt waren, lassen sich kulturell und konfessionell bedingte Raumbildungsprozesse nicht per se unterscheiden. Auch gehörte der Gottesdienstbesuch in einer der beiden christlichen Kirchen am Marktplatz zu den regelmäßigen Gelegenheiten mündlicher Kommunikation, wobei der Großteil der Westhofener sich in der evangelischen Kirche zusammenfand.¹⁴

Kommunikationsmittel und -multiplikatoren

In diesem Fall fungierte der jeweilige Pfarrer als Mittler in innerdörflichen Kommunikationsprozessen. Ähnlich wie ein Lehrer oder eine Lehrerin der Dorfschule hatte er eine übergeordnete soziale Stellung und somit einen gewissen Einfluss auf die Meinungsbildung des Einzelnen. Demgegenüber vermittelte in überregionalen Kommunikationsprozessen zuvorderst der Gemeindevorstand. Seine Aufgabe war es, kommunalpolitische Maßnahmen in Absprache mit dem Hessischen Kreisamt Worms oder mit dem Amtsgericht Osthofen durchzusetzen und die Einwohner darüber mündlich oder schriftlich zu informieren. Während die Themen in den Amtsblättern des frühen 20. Jahrhunderts teilweise über die Grenzen Westhofens hinausgingen, festigte zum Beispiel die eigens hergestellte *Carnevalszeitung* mit selbstgedichteten Liedern über die „Seebachfasnacht“ die kollektive Identität der Dorfbewohner und kann als Beispiel aktiver Medienaneignung betrachtet werden. Außerdem erfreuten sich Postkarten in ländlich geprägten Regionen großer Beliebtheit und wurden nicht nur rezipiert, sondern auch produziert. In Westhofen zeichnete Mathilde Fink, eine ortsbekannte Malerin, die Motive der zahlreichen im Eigenverlag herausgegebenen und noch heute überlieferten Ansichtskarten der Gemeinde. Neben dieser Eigenart als Repräsentationsform avancierte die Postkarte im 19. Jahrhundert zum internationalen Kommunikationsmedium, durch das die Westhofener

13 Vgl. Christoph Schmieder/Desirée Wolny, Wirtschaft in Westhofen, in: Ortsgemeinde Westhofen (Hg.), „Damit mer's net vergessen“, 210–225.

14 Vgl. Katharina Thielen, Feste, Vereine und andere Vergnügungen, in: Ortsgemeinde Westhofen (Hg.), „Damit mer's net vergessen“, 243–267 und Lisa Groh-Trautmann, Umbrüche in der Kirchengeschichte Westhofens, in: Ebd., 122–151. Religionsunterschiede in der Region thematisiert Mahlerwein, Rheinessen, 73–78.

Bürger beispielsweise erfuhren, wie es emigrierten Verwandten und Bekannten in Amerika und Afrika erging.¹⁵

Ein Postamt hatte die Gemeinde seit 1845. Ab diesem Zeitpunkt fuhren zwei Post-, Paket- und Personenwagen dreimal wöchentlich von Mainz über Westhofen nach Worms. Von dort aus gab es wiederum eine Eisenbahnverbindung nach Mainz, die im Jahre 1856 von über 400.000 Menschen genutzt wurde und somit auch den Westhofenern zugänglich war. Die Schienenanbindung der Gemeinde selbst erwies sich zunächst als schwierig, da das Großherzogtum Hessen mit der Verabschiedung des *Gesetzes über den Bau der Nebenbahnen* vom 29. Mai 1884 zwar bereit war, finanzielle Subventionen zu gewähren, die Nachbargemeinde Osthofen die erforderliche Summe aber nicht investieren wollte. Erst nachdem Westhofen mehr als das Doppelte der gesamten Geländeerwerbs- und Bebauungskosten übernommen hatte, konnten die Gleise verlegt und die Bahn am 14. April 1888 „dem uneingeschränkten Personen-, Vieh- und Güterverkehr übergeben“¹⁶ werden. Strukturell bedingte Nachteile wurden so aus dem Weg geräumt und Bürgermeister Friedrich Hirsch löste für 70 Pfennig die erste Fahrkarte für die 6,1 km lange Strecke nach Osthofen, von wo aus man in die Hauptbahn umsteigen und weiterreisen konnte.¹⁷

Kommunikationswege

Mit der Eisenbahn eröffneten sich den Einwohnern neue Möglichkeiten, die insbesondere Ludwig Leonhard Kraft gewinnbringend auszuschöpfen wusste. Seine 1885 gegründete Möbelfabrik stieg bis 1906 zum größten Arbeitgeber im Ort auf. Für die Einwohner stellten die ca. 80 zugezogenen Arbeiter neue Kommunikationspartner dar, die nicht nur in sozialer, sondern auch in politischer Hinsicht andere Positionen vertraten. Aus diesem Grund gerieten sie im alltäglichen Leben mit eher konservativ eingestellten Landwirten aneinander. Außerdem hielten einige von ihnen die Arbeiter für faul, weil sie durch feste Arbeitszeiten über mehr freie Zeit verfügten, die sie unter anderem in Wirtshäusern verbrachten. Die sozialen Unterschiede kamen in der unterschiedlichen Auswahl jener Wirtshäuser und in der Bildung alternativer Vereine – also in der Schaffung eigener Kommunikationsräume – zum Vorschein. Darüber hinaus manifestierte sich die Ausdifferenzierung des Sozialgefüges in der Wohnungssituation. Auf Bestreben des Unternehmers wurden die Arbeiterfamilien überwiegend in der unmittelbaren Umgebung des Fabrikgeländes und somit nicht im Ortskern und in direkter Nachbarschaft zu den alteingesessenen Familien angesiedelt. Rückblickend

15 Beispiele finden sich bei Thielen, *Kommunikation*, 180 und Dies., *Feste*, 248. Vgl. auch die vergleichbaren Postkarten aus Echte abgedruckt bei Ballhaus, *Dorfentwicklung*, 26–28. Nach Zimmermann, *Mediennutzung*, 10, erweiterten Medien so „den interpersonalen Kommunikationsrahmen, sie ersetzen sozialkommunikative Aktivitäten ebenso wie sie neue anregen.“ Zur Bevölkerungsentwicklung und Auswanderung in Rheinhessen vgl. Mahlerwein, *Rheinhessen*, 62–65 und 127–130; für Westhofen siehe auch Christoph Schmieder, *Die Bevölkerungsentwicklung*, in: *Ortsgemeinde Westhofen* (Hg.), „Damit mer’s net vergessen“, 198–209.

16 Georg Jakob Ertel, *Es Weschthower Gickelche*, Westhofen 2002, 13.

17 Ebd., vgl. auch Julius Grünewald, *Die Chronik des Marktfleckens Westhofen*, in: *Gemeinde Westhofen* (Hg.), *Beiträge zur Geschichte der Gemeinde Westhofen*, Westhofen 1974, 9–230, 223. Allgemeine Mobilisierungsprozesse um 1900 thematisieren Zimmermann/Troßbach, *Geschichte*, 219 f. Zur Verbreitung der Eisenbahn in Rheinhessen siehe Mahlerwein, *Rheinhessen*, 186–189.

können die von Firmeninhaber Ludwig Leonhard Kraft um die Jahrhundertwende errichteten Wohnhäuser als fortschrittliche Sozialmaßnahme bewertet werden. Doch sie trugen langfristig zur sozialen Ausdifferenzierung der Kommunikation im Dorf bei.¹⁸

Während die Unterhaltung der Eisenbahn in Westhofen auf das Kraft'sche Unternehmen angewiesen war und trotz mehrerer Unterstützungsgesuche des Gemeinderats bis ins 20. Jahrhundert hinein eine kommunale Aufgabe blieb, wurde das Postwesen am 1. Juli 1867 verstaatlicht. Dabei brachte man im Wohnhaus des jeweiligen Postverwalters in Kooperation mit der Reichspostdirektion einen Fernmelder an, der die Kommunikationsmöglichkeiten erneut ausweitete und auf technische Grundlagen stellte. Dem Fernmelder folgte in den 1910er Jahren das Telefon, das zunächst die Kommunikation in Städten zwischen Behörden, Banken und Betrieben erleichterte. In den 1920er Jahren wurden ländliche Regionen sukzessive in das Telefonnetz aufgenommen, sodass am Ende des Jahrzehnts theoretisch jeder in öffentlichen Sprechstellen ein Telefonat führen konnte. In der Praxis blieb die Nachfrage im Dorf wegen fehlender Gesprächspartner und vergleichsweise hoher Gebühren allerdings sehr gering und beschränkte sich auf Kaufleute, die überregionale Handelskontakte unterhielten. Als gängiges Kommunikationsmedium setzte sich das Telefon daher erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts flächendeckend durch. Mit Blick auf das Telefon lässt sich folglich – anders als bei Printmedien – eine strukturell bedingte Verzögerung in der Medienaneignung feststellen.¹⁹

Kommunikationsmöglichkeiten im 20. Jahrhundert

Kommunikationsräume

Ein Radioapparat wurde in Westhofen ebenso wie in zahlreichen anderen Dörfern erstmals im Jahre 1938 auf Geheiß des Kreisamtes angeschafft. In der Folgezeit diente das Medium dazu, politische Informationen und nationalsozialistische Propaganda in einem althergebrachten Kommunikationszentrum des Ortes – auf dem Marktplatz – zu verbreiten. Ungeachtet dessen ebnete es einer neuen – zunächst kollektiven – Form der Medienaneignung den Weg: dem Radiohören.²⁰

Eine weitere Form gemeinschaftlicher Mediennutzung folgte wenige Jahre später und fand ebenfalls in einem Kommunikationszentrum statt. Philipp Pfannebecker übernahm 1933 den Tanzsaal seines Vaters und ließ ihn nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem Kino

18 Thielen, Feste, 259 f. Vgl. Schmieder/Wolny, Wirtschaft, 214–220. Zur Auswirkung der Industrialisierung auf die Landwirtschaft vgl. Zimmermann/Troßbach, Geschichte, 203–205 und 210–213; Mahlerwein, Rheinhausen, 168–186. Zum sozialen Wandel siehe ebd., 66–73 und 131–153. Zur vergleichbaren Stellung der Arbeiter in Echte vgl. Ballhaus, Dorfentwicklung, 66 f. und 123–128.

19 Vgl. Mahlerwein, Rheinhausen, 190 f. und ausführlich Clemens Zimmermann, Kommunikationsmedien in der ländlichen Gesellschaft. Telegraf und Telefon 1850–1930, in: Werner Rösener (Hg.), Kommunikation in der ländlichen Gesellschaft vom Mittelalter bis zur Moderne, Göttingen 2000, 365–385.

20 Siegfried Englert, Heimatverein Westhofen 1950–2000. Eine Chronik zum fünfzigjährigen Bestehen herausgegeben vom Heimatverein Westhofen, Westhofen 2000, 69. Das Gemeinderatsprotokoll vom 10.4.1938 erwähnt die Anschaffung eines solchen Apparates, der auch für die Schulen zur Verfügung gestellt werden sollte. Zum Radiohören vgl. Zimmermann, Mediennutzung, 19 f. und Daniela Münkel, Radio für das Land. Der Landfunk in der NS-Zeit, in: Westfälische Forschungen 47 (1997), 427–451.

umbauen.²¹ Ortsfeste Kinos hatten sich neben Wanderkinos bereits kurz vor dem Ersten Weltkrieg in Städten und Kleinstädten etabliert und verbreiteten sich seit der Zwischenkriegszeit allmählich auch in ländlichen Gebieten.²² Bevor die „Regina Festspiele“ im „Saal Pfannebecker“ eröffneten, stand den Dorfbewohnern ein Raum für Filmvorführungen im Gasthaus „Zum Schwanen“ oder das Kino im nur wenige Kilometer entfernten Bechtheim zur Verfügung. Dass sie gerade den Sonntag zum Kinobesuch nutzten und dies zuweilen nicht nur den Vertretern der Kirche missfiel, verdeutlicht eine Beschwerde aus dem Jahre 1949. In den Gemeinderatsprotokollen heißt es, dass dem Bechtheimer „Filmtheater Bender [...] nicht vorgeschrieben werden [könne], Sonntags keine Filmvorführungen abzuhalten, obwohl Westhofener Gastwirte und Gemeindeverwaltung das ablehnten. Bender wolle jedoch sonntags künftig um 20 Uhr beginnen, damit die Leute nach dem Kino noch in die Gastwirtschaften gehen können.“²³ Am 16. Mai 1958 lösten sich die Probleme der Gastwirte dadurch, dass das Kino im „Saal Pfannebecker“ fertiggestellt wurde und damit eine adäquate Alternative zum Bechtheimer Filmspielhaus und dem kurz zuvor wegen Bauauffälligkeit geschlossenen Kino im Gasthaus „Zum Schwanen“ gegeben war.²⁴ Mit Hilfe eines Architekten und unter Aufbringung einer immensen Investitionssumme für die Breitbandmaschine der Firma Zeiss hatte sich der ehemalige Tanzsaal zu einem modernen Kinosaal mit 265 Sitzplätzen gewandelt. Viermal pro Woche konnten die Besucher fortan drei verschiedene Spielfilme sehen, die beim Filmverleih in Frankfurt ausgeliehen und durch Plakatanschläge innerhalb und außerhalb der Gemeinde angekündigt wurden. Je nach Sitzplatz kostete die Karte für eine Abend- oder Spätvorstellung 0,80 DM bis 1,80 DM. Kinder und Jugendliche durften sonntags um 14 Uhr für 50 Pfennig „zu Pannebeckers“ und sammelten das Eintrittsgeld nicht selten heimlich beim Kirchgang am Morgen.²⁵

Der regelmäßige Gottesdienstbesuch verlor in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend an Attraktivität, wenngleich die Kirche noch immer einen zentralen Ort mündlicher Kommunikation darstellte. Dazu trugen nicht zuletzt auch die kirchlichen Vereine, vor allem die Jugendorganisationen der katholischen und evangelischen Gemeinde, bei. Sie boten gemeinsam mit diversen neuen Abteilungen des Sport- und Gesangsvereins und anderen geselligen Zusammenschlüssen insbesondere Anreize für Jugendliche und beförderten so den Ausdifferenzierungsprozess der kulturellen Kommunikationsräume innerhalb Westhofens. Damit ging auch eine Ausdifferenzierung der sozialen Kommunikationsräume einher. Nach einer Phase der akuten Wohnungsnot in den Nachkriegsjahren verzeichnete die Gemeinde bereits in den 1950er Jahren ein Wachstum, das auf den Eigenheimboom zurückgeführt werden kann. Bis in die 1990er Jahre wurden in Westhofen insgesamt drei Neubaugebiete

21 Die Angaben beruhen auf dem Interview der Verfasserin mit Heinrich und Freya Eller, Nachfahren der Pfannebeckers, vom 25. Juli 2016 (auf Datenträger). Auch den Gemeinderatsprotokollen ist zu entnehmen, dass Philipp Pfannebecker den Saal am 9.3.1933 übernahm.

22 Vgl. Zimmermann, Kommunikationsmedien, 229 f., 253 und 265 f. und ausführlich Ders./Judith Thissen (Hg.), *Cinema Beyond the City. Small Town and Rural Film Culture in Europe*, London 2016.

23 Gemeinderatsprotokoll vom 29.6.1949.

24 Nach Heinrich Stroh, *Die Zeit nach 1900*, in: *Gemeinde Westhofen* (Hg.), *Beiträge zur Geschichte der Gemeinde Westhofen*, Westhofen 1974, 231–253, 246 f. hatte am 1. Januar 1953 das erste Filmtheater von Bender aus Bechtheim im Gasthaus „Zum Schwanen“ mit 260 Plätzen eröffnet und im März 1958 wieder geschlossen.

25 So die Aussage von Hans-Werner Balz im Interview mit der Verfasserin vom 10. Mai 2016 (auf Datenträger).

angelegt, sodass nicht nur neue Einwohner, sondern auch neue Kommunikationspartner ins Dorf kamen.²⁶

Kommunikationsmittel und -multiplikatoren

Der Zuzug von insgesamt etwa 1.500 Personen beruhte in erster Linie auf der Ansiedlung von Arbeitern, der Aufnahme von Vertriebenen und Flüchtlingen und dem Rückzug von Städtern auf das Land. Er lässt sich aber auch dadurch erklären, dass Westhofen 1972 vorübergehend zum Sitz der Verbandsgemeinde wurde und fortan zentralörtliche Funktionen für neun weitere Gemeinden übernahm. Dieser Status trug vor allem auf politischer Ebene zur Ausweitung der Kommunikationsnetzwerke, eben durch die Erweiterung der kommunalen Gremienarbeit auf die Verbandsebene, sowie der zu behandelnden Themen bei. Der neben dem Verbandsgemeinderat mit Mitgliedern aus allen Einzelgemeinden weiterhin existente Ortsgemeinderat trug seine Debatten nach außen, indem er das wöchentlich an alle Haushalte verteilte *Amtsblatt* von Zeit zu Zeit als politisches Sprachrohr einsetzte. In einer Beilage vom 23. Dezember 1988 thematisierte Ortsbürgermeister Alfred Winter beispielsweise die kurz zuvor bekanntgewordene Panne im nahegelegenen, südhessischen Atomkraftwerk Biblis. Der Störfall, bei dem radioaktives Kühlwasser aus einem Reaktor ausgetreten war, hatte sich bereits im Vorjahr ereignet und eine Welle von überregionalen Demonstrationen ausgelöst, denen sich Winter anschloss. Nach der „Beinahe“-Katastrophe von Biblis regte er im *Amtsblatt* dazu an, darüber „nachzudenken, ob wir nicht alle ein anderes Bewußtsein zum Leben haben sollten“²⁷ und brachte wenige Wochen später eine „Resolution des Rates der Ortsgemeinde Westhofen zu den Störfällen im Kernkraftwerk Biblis“ auf den Weg. Darin waren er und zwölf weitere Gemeinderatsmitglieder der Meinung, „daß die Beherrschung der Kernenergie-technik offenbar nicht in dem Maß fortgeschritten [war], wie es die Gefahren und Risiken beim Umgang mit dieser Technologie erforder[ten]“²⁸ und daher „alle Anstrengungen unternommen werden müß[ten], einen baldigen Ausstieg aus der Kernenergie nicht nur möglich, sondern auch durchführbar zu machen.“²⁹ Diese weitgehend wirkungslose Forderung an die damalige Bundesregierung stieß innerhalb der Dorfgesellschaft auf Widerspruch und veranlasste sechs „Westhofener Bürger“³⁰ zu einem Antwortschreiben, das dem Bürgermeister unter anderem „ein ungeprüftes Wiedergeben von Schreckensmeldung[en]“³¹

26 Zum Eigenheimboom siehe grundlegend Axel Schildt/Detlef Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart*, München 2009, 190 f. Die Bautätigkeit in Westhofen dokumentiert Stroh, *Zeit*, 247–250.

27 Bürgermeister Alfred Winter in einer Beilage zum *Amtsblatt* vom 23. Dezember 1988 (Privatbesitz Winter); vgl. Interview mit Alfred Winter vom 25. Juli 2016, Interviewerin: Katharina Thielen (auf Datenträger).

28 Resolution des Rates der Ortsgemeinde Westhofen zu den Störfällen im Kernkraftwerk Biblis vom 25. Januar 1989, 2. Sie wurde mit 13 Ja-Stimmen und zwei Enthaltungen angenommen (Privatbesitz Winter).

29 Ebd.

30 Rainer Dörsam u. a., *Westhofener Bürger zur Neujahrsbotschaft ihres Ortsbürgermeister*, 1 (Privatbesitz Winter).

31 Ebd. Seine Formulierungen im *Amtsblatt* erschienen ihnen als „ein Versuch des Herrn Bürgermeister, die Bevölkerung nicht etwa aufzuklären, sondern unbestimmte Ängste zu schüren, wie es die Print-Medien ebenso wie die elektronischen Medien in bewährt umsatzfördernder Weise dauerhaft praktizieren“ (ebd., 3). In einem Artikel mit dem Titel „Traube: Dicke Wahrscheinlichkeit für schweren Unfall“ im *Darmstädter Echo* vom 18.

und somit bloße Panikmache vorwarf. Dieses Beispiel zeigt, wie sich politische Diskussionen im dörflichen Rahmen von der mündlichen auf die publizierte, schriftliche Ebene verlagern und Mediennutzungsphänomene die gegebenen Kommunikationsweisen direkt beeinflussen konnten.³²

Kommunikationswege

Etwa zur gleichen Zeit wurde die Infrastruktur von Westhofen mit einer Umgehungsstraße und einer Autobahnanbindung verbessert. Das Resultat war ein enormer Mobilitätsgewinn auf der einen Seite und der Verlust landwirtschaftlicher Nutzungsflächen auf der anderen Seite.³³ Die Ausweitung des Verkehrsraums war insofern von Vorteil, als in den 1970er Jahren nahezu jeder Haushalt ein Auto sein Eigen nennen konnte.³⁴ Dabei war das zeitliche Zusammenfallen von Massenmotorisierung und Gemeindevergrößerung in den 1960er und 1970er Jahren kein Zufall, sondern bedingte sich gegenseitig. Der Besitz eines Autos machte den Einzelnen von öffentlichen Verkehrsmitteln und verbindlichen Fahrplänen unabhängig und erleichterte das Berufspendeln. Dies hatte Auswirkungen auf den Wirtschaftsraum, in den die Gemeinde eingebunden war, da einige Westhofener Bürger Arbeitsstellen in den umliegenden Städten annahmen, wohingegen viele Städter wiederum nach Westhofen und somit – dem Trend der Zeit entsprechend – ins Umland der urbanen Zentren abwanderten. Übermäßiger Fremdenverkehr blieb allerdings aus.³⁵

Zudem zog der Strukturwandel der Landwirtschaft einen Rückgang der landwirtschaftlich tätigen Personen, der Konkurrenzdruck auswärtiger Industrien den Niedergang der vorhandenen Gewerbebetriebe nach sich. Stattdessen kam es zu Neugründungen, die sich den gegebenen Transformationsprozessen anpassten. Neben der Ansiedlung des international führenden Maschinenbauunternehmens Strassburger Filter GmbH & Co. KG wurde 1937 eine Kraftfahrzeugwerkstatt gegründet. 1956 wurde eine Reparaturwerkstatt für Rundfunk- und Fernsehgeräte ins Leben gerufen, die in den 1960er Jahren 26 Mitarbeiter zählte, was veranschaulicht, dass Informations- und Unterhaltungsmedien in Westhofen mehr und mehr zur Freizeitgestaltung der Gemeindemitglieder gehörten.³⁶

Im Großen und Ganzen ging die Verbreitung des Fernsehens in ländlichen Gebieten ebenso rasch vonstatten wie in urbanen Zentren. Obwohl keine statistischen Daten vorliegen, scheint die Entwicklung Westhofens diese Beobachtung zu bestätigen. In den 1970er Jahren konnte das Fernsehen beispielsweise zur „ernsthafte[n] Konkurrenz“³⁷ für innerdörfliche Festveranstaltungen werden, sodass das im Juni stattfindende Weinfest bei internationa-

Januar 1989 wurde beispielsweise die Tragweite des Vorfalls betont und konstatiert, dass ein mit Tschernobyl vergleichbarer Super-Gau in Biblis möglich gewesen wäre.

32 Zum Zwischenfall vgl. die Übersicht über besondere Vorkommnisse in Kernkraftwerken der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1987 vom Bundesminister für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit, https://www.grs.de/sites/default/files/pdf/GRS-Jahresbericht_1987.PDF (14.9.2016), 14.

33 Zum Bau der Autobahn siehe Stroh, *Zeit*, 253.

34 Schildt/Siegfried, *Kulturgeschichte*, 192–197.

35 Zimmermann/Troßbach, *Geschichte*, 261–263.

36 Schmieder/Wolny, *Wirtschaft*, 223, wobei die genannten Unternehmen noch heute Bestand haben.

37 Englert, *Heimatverein*, 23.

len Sportevents verschoben wurde.³⁸ Philipp Pfannebecker sah sich – ebenso wie zahlreiche andere Landkinobesitzer – zunächst gezwungen, sein Programm jugendlichen Geschmackspräferenzen anzupassen und den Kinobetrieb wegen sinkender Besucherzahlen schließlich einzustellen.³⁹

Die Ursache für diesen vermeintlichen Rückgang kollektiver Freizeitgestaltung war weniger das Fernsehen im Speziellen – zumal es streng genommen ebenfalls im Kollektiv stattfand – als vielmehr die Entstehung der sogenannten Konsum- und Erlebnisgesellschaft im Allgemeinen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konnten Stadt- und Landbewohner durch ein gesichertes Einkommen und feste Arbeitszeiten ihre freigewordenen Zeitfenster individuell nutzen und in Verbindung mit der neugewonnenen Mobilität neue Kommunikationsräume erschließen. Nichtsdestotrotz fällt auf, dass auch in diesem Bereich Innovationen häufig zunächst kollektiv – im Rahmen von Vereinen und Kirchengemeinden – angeeignet wurden. In Westhofen nahm ein Großteil der Einwohner beispielsweise an den vom Bürgermeister organisierten Bürgerreisen teil. Die Reiseziele folgten der bundesdeutschen Tourismusentwicklung und reichten vom Inland über Österreich und Südtirol bis hin zu fernen Ländern wie zum Beispiel Russland, Brasilien, Israel und Südafrika. Insgesamt bereiste der ehemalige Bürgermeister nach eigenen Angaben zwischen 1976 und 2008 mit insgesamt 2.212 Personen die Welt und trug somit nicht nur zu einer abermaligen Ausweitung der Kommunikationsnetzwerke, sondern auch zum gemeinschaftlichen Miteinander innerhalb der Dorfgesellschaft bei.⁴⁰

Solche teilweise zwar innovativen, aber auch auf traditionellen Erfahrungen basierenden Aneignungsprozesse im dörflichen Freizeitverhalten dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass dem Einzelnen neben der gewohnt kollektiven Teilnahme weitere Freizeitbeschäftigungen in den Nachbargemeinden und -städten sowie im Privaten offenstanden. Eine allmähliche Lockerung konventioneller Bindungen zeigte sich zunächst in jugendkulturellen Milieus. In den 1980er Jahren traten Jugendliche aus Westhofen – mitunter zum Missfallen der Elterngeneration – beispielsweise auswärtigen Vereinen bei, beschäftigten sich mit Unterhaltungsmedien oder besuchten die zahlreichen Diskotheken und Festivals in der Region. Zwar bildeten innerdörfliche, informelle Jugendgruppen mit den Namen „Wanderburschen“ oder „Ritter vom Klausenberg“ den Kern ihres sozialen Umfeldes, doch sie waren nicht mehr zwingend an die Kommunikationsräume innerhalb des Dorfes gebunden.⁴¹ Soziales Miteinander konnte auch außerhalb der ‚Fleckenmauer‘ oder im ‚trauten Eigenheim‘ stattfinden –

38 Nach ebd., 57 wurde das Fest 1978 wegen der Fußballweltmeisterschaft verschoben. Zur Konkurrenz des Fernsehens allgemein vgl. Zimmermann, Mediennutzung, 10.

39 Nach Zimmermann, Kommunikationsmedien, 265 besuchten 1955 zwei Drittel der Jugendlichen mindestens alle zwei Wochen einmal ein Kino.

40 Vgl. Thielen, Kommunikation, 191–194. Die Quellen zu den Bürgerreisen befinden sich im Privatbesitz des ehemaligen Bürgermeisters Alfred Winter und liegen der Autorin in Kopie vor. Zum Tourismus allgemein vgl. Schildt/Siegfried, Kulturgeschichte, 193–195. Nach ebd., 502–504 weitete sich der Urlaubsradius im Laufe der 1980er und 1990er Jahre aus. 1991 betrug der Anteil von Fernreisen in der Bundesrepublik 4,3 Prozent, zehn Jahre später 6 Prozent, sodass am Ende des 20. Jahrhunderts 3,8 Millionen Menschen ihre Ferien an entlegenen Orten verbrachten.

41 Zur Jugendkultur im Dorf siehe Zimmermann/Troßbach, Geschichte, 213–215 und 266 f. und speziell Volker Gallé, Von den Fureys bis Rolf Schwendter. Die Anfänge der rheinhessischen Festivalkultur in den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts, in: Ders./Gunter Mahlerwein (Hg.), Aufbruch in Rheinhessen. Kultureller und gesellschaftlicher Wandel nach 1945, Worms 2017, 151–180.

mündlich oder schriftlich und mit Hilfe technischer oder motorisierter Kommunikationsmittel. Auch verlor für sie das Sozialgefüge der Gemeinde an Bedeutung, da außerhalb eine Vielzahl von Berufsmöglichkeiten ihre sozialen Aufstiegschancen erhöhten.

Schlussbetrachtung

Die eingangs gestellten Fragen, ob traditionelle Kommunikationsräume für die Einwohner Westhofens an Bedeutung verloren, kann demnach mit Ja beantwortet werden. Sie verschwanden jedoch keineswegs vollständig, sondern wurden – wie beispielsweise der „Saal Pfannebecker“ – neuen Kommunikationsweisen angepasst und durch neue Räume ergänzt. Medien und Mobilität spielten dabei eine wichtige Rolle und können als Katalysatoren einer Entgrenzung der Kommunikation im Dorf betrachtet werden. Daraus ergab sich das zunehmende Auseinanderdriften der Lebensumstände innerhalb der Dorfgesellschaft, das durch den Zuzug neuer Gemeindemitglieder und die Anlage der Neubaugebiete erhöht wurde und den gemeinsamen Gesprächsstoff im Alltag faktisch verringerte. Neben den Themen schwanden auch die Gelegenheiten zu mündlicher Kommunikation, sodass einstige Kommunikationszentren ihren hohen Stellenwert in der Dorfgesellschaft einbüßten.⁴² Der „Saal Pfannebecker“ wurde in den 1970er Jahren bezeichnenderweise zu einem Supermarkt umgebaut, obwohl einige Einwohner dies anfangs verhindern wollten. Die Einzelhandelsunternehmen Braunwart und Gebhardt, Nutzkau, Netto und Schlecker betrieben hier nacheinander Filialen – bis auch der Drogeriemarkt Schlecker 2010 schließen musste und das einstige Kommunikationszentrum an ein Antiquariat vermietet wurde. Heute stellt er demnach einen historischen Ort im doppelten Sinne dar und spiegelt die Transformationsprozesse des 20. Jahrhunderts wie kein anderer Ort in Westhofen wider: Der Generation des eingangs zitierten Landwirtes ist er als ‚Heiratsmarkt‘ in Erinnerung geblieben, wohingegen die nachfolgende Generation ihn mit den Karl-May-Verfilmungen in der Mitte des Jahrhunderts oder mit dem Einzug kommerzieller Massenkonsumwaren gegen Ende des Jahrhunderts verbindet. Jugendliche im 21. Jahrhundert sehen in ihm vermutlich lediglich einen Aufbewahrungsort alter Gegenstände, der als Erinnerungsort ihrer Eltern und Großeltern im kollektiven Gedächtnis der Gemeinde fest verankert ist.⁴³

42 Vgl. Mahlerwein, Rheinessen, 352–356 und die detaillierte Dokumentation dieser Transformationsprozesse in Echte bei Ballhaus, Dorfentwicklung, 151–206.

43 Dies ging aus den Interviews der Verfasserin mit Hans-Werner Balz, Elli Balz und Hildegard Weil am 10. Mai 2016 hervor (auf Datenträger).

Making Bavaria

Zur medialen Governance des Ländlichen am Beispiel des BR Fernsehens

Abstract: Making Bavaria. The current medial governance of the rural by the BR Fernsehen. How does modern popular media affect rural change in Europe? What is the role of the modern media in the constitution of rural spaces? As an exemplary case study of the current programs of the Bavarian television (Bayerisches Fernsehen/BR) the paper deals with the representation and construction of rural spaces by means of agenda-driven audiovisual governance. Based on the hypothesis that the modern popular media is a key player in the diversification of rural spaces and rural cultural identities, the paper asks in which way TV (and other media) influences the perception of "ruralness" by shaping a distinctive visual cluster of images. Secondly, the text analyzes key elements of this new rural iconography which has re-emerged forcefully in television programs, magazines and popular culture in the 21st century. The reasons for this astounding re-vitalization of rural iconography are discussed against the background of Moscovici's theory of social representations in order to ask about the consequences for everyday culture and rural politics.

Key Words: visual governance, popular culture, rural Bavaria, television

Einleitung

Etwa seit der Jahrtausendwende erleben als ländlich konnotierte Themen und Bilder eine bemerkenswerte, europaweite Konjunktur in unterschiedlichen populären Medienformaten.² In Deutschland hat sich um den Marktführer *Landlust* (Untertitel: *Die schönsten Seiten des Landlebens*) ein ungewöhnlich dynamisches Segment von Magazinen entwickelt, das Aspekte

1 Institut für Information und Medien, Sprache und Kultur – Vergleichende Kulturwissenschaft, Universität Regensburg, Universitätsstraße 31, D-93053 Regensburg, manuel.trummer@ur.de. Beitrag eingereicht: 13.12.2017; Beitrag angenommen: 2.3.2018.

2 Vgl. etwa Mireia Baylina/Nina Gunnerud Berg, Selling the countryside: Representations of Rurality in Norway and Spain, in: *Journal Of Land And Rural Studies* 17/3 (2010), 277–292; Tom Mordue, Television, Tourism and Rural Life, in: *Journal Of Travel Research* 47/3 (2009), 332–345; Rien Emmery, Looking Past the Rural Idyll: History, TV Fiction and the Representation of the Flemish Countryside, http://www.vub.ac.be/C-HIM/attachments/papers/rien_emmery.pdf (7.5.2018); Diogo Soares da Silva u. a., The countryside is worth a thousand words – Portuguese representations on rural areas, in: *Journal of Rural Studies* 44 (2016), 77–88; Mia Vepäläinen/Kati Pitkänen, Second home countryside. Representations of the rural in Finnish popular discourses, in: *Journal of Rural Studies* 26 (2010), 194–204; Rachael Wallis, Myths and imaginaries: depictions of lifestyle migration in Country Style magazine, in: *Rural Society* 26 (2017), 18–29.

wie Mode, häusliche Einrichtung, Kochen oder Freizeit in einem medialen Lifestyle-Paket verhandelt.³ Im Kino erreichen die nostalgisch-schrägen Neo-Heimatfilme von Marcus H. Rosenmüller und Ed Herzog ein Millionenpublikum,⁴ während eine wachsende Zahl von TV-Krimis die Mordopferzahlen in den ländlichen Regionen zwischen Bad Tölz und Nordseeküste – begleitet von skurrilen Kommissaren – in atemberaubende Höhen treibt.⁵ Neben einzelnen Landmedien, die sich als Ratgeberformate direkt an ein ländliches, in der Agrarwirtschaft tätiges Publikum richten,⁶ handelt es sich im TV-Bereich vor allem um Formate, die über den ländlichen Raum hinaus rurale Imaginationen ökonomisieren. Das Spektrum reicht dabei von Daily Soaps, wie der in Bayern herausragend erfolgreichen Serie *Dahoam is Dahoam*⁷, über Infotainment, wie *Landpartie*⁸, bis hin zur Partnervermittlung von *Bauer sucht Frau*⁹.

Die außergewöhnliche Popularität dieses spezifischen Sektors von Landmedien steht in einem merkwürdigen Kontrast zur aktuellen Transformation von Kulturen in ländlichen Räumen: hier immer wieder aufs Neue bekräftigte Idylle, dort Schrumpfung und eine Diversifizierung ländlicher Produktions- und Konsumwelten. Während sich Modernisierungsfolgen hier niederschlagen in einer sich beschleunigenden Angleichung städtischer und ländlicher Kulturformen, prägt dort die mediale Verhandlung neue Stadt-Land-Unterschiede aus, in denen das Ländliche als klar unterscheidbare Kategorie eine Renaissance erlebt.

Verschiedene Entwicklungen illustrieren dabei, dass diese medial konzipierten Räume in den alltäglichen Lebenswelten breiter Bevölkerungsteile Resonanz erfahren. So findet sich die mediale Begeisterung für Aspekte traditionell ländlicher Kulturen auch in anderen Feldern der populären Kulturen wieder. Beispiele für diese modernisierte und urbanisierte „Volkskultur

-
- 3 Vgl. Annegret Braun, Lust aufs Land? Die mediale Inszenierung des Landlebens, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2012, 13–28; Mareike Egnolff, Die Sehnsucht nach dem Ideal: Landlust und Urban Gardening in Deutschland, phil. Diss., Universität Saarbrücken 2015; Roland Karle, Landmagazine sind die großen Gewinner, <http://www.absatzwirtschaft.de/landmagazine-sind-die-grossen-gewinner-17675/> (2.7.2014).
 - 4 Z. B. Marcus H. Rosenmüller (Regie), Beste Gegend, Spielfilm, Deutschland 2008; Ed Herzog (Regie), Dampf-nudelblues, Spielfilm, Deutschland 2013; vgl. dazu: Matthias Herz, Von Sommern in Orange und schweren Jungs. Marcus H. Rosenmüllers Bild Bayerns, in: Oliver Decker/Hans Krahl (Hg.), Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und anderen Künsten, Passau 2014, 227–244; Andreas Riemann, „Neuer Bayerischer“ (Heimat)Film? Titel, Themen, Tendenzen, in: Hans Krahl (Hg.), Bayern und Film, Passau 2007, 11–26.
 - 5 Z. B. Der Bulle von Tölz, 69 Episoden, Alexander Film- und Fernsehproduktion GmbH/Sat.1, 1995–2009; Die Rosenheim-Cops, 389 Episoden, Bavaria Fiction, seit 2002; Hubert und Staller, 98 Episoden, Oliver Mielke/Herbert Kloiber, seit 2011; vgl. dazu: Diana Kainz, „Man weiß gar nicht, wo das Gesindel herkommt“. Die Konstruktion von Verdacht im bayerischen Krimi: ein Konzept mit Grenzen, in: Decker/Krahl (Hg.), Heile Welt und Heimat, 203–227.
 - 6 Z. B. BR Fernsehen, Unser Land. Magazin für Landwirtschaft und Umwelt, <https://www.br.de/br-fernsehen/sendungen/unser-land/index.html> (7.5.2018); Landwirt Agrarmedien GmbH (Hg.), Landwirt. Die Fachzeitschrift für die bäuerliche Familie.
 - 7 BR Fernsehen, Dahoam is Dahoam, 1998+ Episoden, PolyScreen/Constantin Television, seit 2007.
 - 8 NDR Fernsehen, Landpartie, 100+ Episoden, TV Film Nord GmbH, seit 1999.
 - 9 RTL Fernsehen, Bauer sucht Frau, 100+ Episoden, MME Movement AG/Grundy Light Entertainment, seit 2005. Das Format basiert auf der britischen Version *Farmer Wants A Wife*, die seit 2001 auf ITV1 gesendet wird.

2.0¹⁰ wären die „neue Volxmusik“¹¹ mit Interpreten wie *La Brass Banda* oder Modelabels wie *Bayerisch Wild*. All diese Felder der Alltagskultur reagieren – und korrelieren – mit den medialen Darstellungsweisen, wie etwa die Angleichung von Festen und Bräuchen in den ländlichen Regionen an das medial vermittelte Münchner Oktoberfest zeigt. Landmedien fungieren in diesem Kontext im Anschluss an neuere relationale Raumtheorien¹² somit als raumproduzierende Akteure. Ihre Erzählungen vom Land sind in Anschluss daran als räumliches Handeln zu verstehen.¹³ Es handelt sich um ein *doing rurality*, das bestimmten Machtverhältnissen unterliegt und diese in kulturspezifischen Vorstellungen des Ländlichen reproduziert. Als „neue Ländlichkeit“ bezeichnet der Regionalökonom Ulf Hahne diesen spezifischen medialen Markt, der weit über die ländlichen Lebenswelten hinaus Imaginationen eines „guten Lebens“ auf dem Land für ein breites, auch urbanes Publikum produziert und so spezifische kulturelle Zugänge zum Ländlichen überhaupt erst ermöglicht.¹⁴ Was wir über das Land wissen, wissen wir durch die Massenmedien, ließe sich hier in Abwandlung von Niklas Luhmanns bekanntem Diktum¹⁵ für die in Städten lebende Bevölkerung überspitzt konstatieren.

Eben diese alltagsmächtige Bedeutung von Landmedien im Kontext der affirmativ-positiven „neuen Ländlichkeit“ einerseits und der realen Transformationsprozesse ländlicher Räume andererseits steht im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung. Dabei geht es nicht um eine Publikumsforschung hinsichtlich des Umgangs mit diesen Medien – der Fokus liegt mit Tim Edensor auf der Seite der Produzierenden und deren Raumpraktiken:

„[...] the ways in which the materialities and meanings of rural space are reproduced, consolidated and contested, along with the identities of those who dwell and move within them, can also be considered by examining how rurality is staged so as to accommodate particular enactions. It is through the relationship between the array of characters playing out particular roles, and the spaces in which they perform, that ruralities are routinely produced.“¹⁶

10 Simone Egger, Servus Heimat. Servus München. „Volkskultur“ als Stilmittel urbaner Repräsentation, in: Sabine Eggmann/Karoline Oehme-Jüngling (Hg.), *Doing Society*. „Volkskultur“ als gesellschaftliche Selbstverständigung, Basel 2013, 136–148; Simone Egger, ‚Volkskultur‘ in der spätmodernen Welt. Das Bayerische als ethnokulturelles Dispositiv, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften (ÖZG) 27/2 (2016), 119–147; Brigitta Schmidt-Lauber/Jens Wietschorke, ‚Volkskultur‘ 2.0. Editorial, in: ÖZG 27/2 (2016), 5–9.

11 Vgl. Josef Schnedl, Die neue Volxmusik: Blickpunkt Steiermark. Eine musikalisch-soziologische Dokumentation in Wort, Bild, Ton und Praxis, Gnas 2008. In Süddeutschland hat sich in Abgrenzung zur traditionellen Musik und zur „volkstümlichen“ Musik seit einigen Jahren die Bezeichnung „Heimatsound“ etabliert. Maßgebend war dafür der Bayerische Rundfunk mit seinen diversen Unterhaltungsformaten.

12 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Spatial Turn*, in: Dies., *Cultural Turns*. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, 5. Aufl., Reinbek 2014, 284–328.

13 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris 1974 ist der zentrale Bezugspunkt für neuere relationale Raumtheorien. „Die räumliche Praxis einer Gesellschaft sondert ihren Raum ab; in einer dialektischen Interaktion setzt sie ihn und setzt ihn gleichzeitig voraus: Sie produziert ihn langsam, aber sicher, indem sie ihn beherrscht und ihn sich aneignet.“ Zitiert nach der ins Deutsche übersetzten Version in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie*. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2006, 330–342, 335.

14 Ulf Hahne, *Neue Ländlichkeit? Landleben im Wandel*, in: *Der Bürger im Staat* 61 (2011), 12–18.

15 Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, 2. Aufl., Wiesbaden 1996, 9.

16 Tim Edensor, *Performing Rurality*, in: Paul Cloke/Terry Marsden/Patrick H. Mooney (Hg.), *Handbook Of Rural Studies*, London 2006, 484–495, 484.

Die Leitfrage nach dieser „production of rurality“ betrifft dabei die institutionellen, politischen und kreativen Rahmungen, das Agenda-Setting hinter den ländlichen Bildern. Es geht mir einerseits um die Frage, welche Akteure sich für die eingangs beschriebenen Landmedien verantwortlich zeichnen und welche Interessen sie verfolgen. Zum anderen interessieren mich die Bilder selbst, im Besonderen die Frage der Auswahl und etwaiger Standardisierungsprozesse, die zu dominanten ländlichen Bildregimen – einer visuellen Governance – führen und so meinungs- und vorstellungsprägend die reale Entwicklung ländlicher Räume beeinflussen. Im Kern steht somit die Frage, inwieweit das bildliche Handeln der Landmedien als tatsächliches Element der kulturellen Governance in den sich ausdifferenzierenden ländlichen Räumen Deutschlands oder Europas zu verstehen ist.

Das Feld, in dem ich mich exemplarisch dem Thema dieses medialen *doing rurality* nähere, bildet das Fernsehprogramm des Bayerischen Rundfunks (BR). Als Untersuchungsobjekt wären auch andere regionale deutsche Fernsehsender wie NDR, WDR oder MDR geeignet, wo ländliche Themen ebenfalls eine hohe Konjunktur erleben. Das BR Fernsehen eignet sich dennoch aus verschiedenen Gründen besonders gut für einen Zugang. Einmal ermöglicht die territoriale Deckungsgleichheit des Senders mit einem einzelnen Bundesland eine präzisere Analyse raumspezifischen und identitätspolitischen Bildhandelns. Die audiovisuelle Geschichte des Ländlichen kann so in verhältnismäßig klarer, regionaler Anbindung exemplarisch untersucht werden. Gerade die Verräumlichung des Materials am Beispiel Bayerns scheint zweitens für eine Untersuchung von Landmedien vorteilhaft, zeigt sich doch die mediale Aushandlung des Ländlichen im Zuge der sich dynamisierenden Globalisierung im 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts außerordentlich intensiv geprägt von raumgebundenen kollektiven Identitäten.¹⁷ Besonders Bayern kommt aufgrund seiner aus Tourismus und Heimatkino bekannten Landschaften und seiner traditionell anmutenden Kultur und Landwirtschaft als ‚Lieferant‘ ländlicher Bilder eine prägende Rolle in den unterschiedlichsten Landmedien zu. In einem reflexiven Ethnisierungsprozess geht das Bayerische eine weitreichende Verbindung mit ländlicher Semantik ein. Von einer „Bavarisierung“ der Welt schreibt Barbara Krug-Richter angesichts dieser deutschlandweiten, ja weltweiten Popularisierung ländlicher bayerischer Bilder.¹⁸ Bayerische Ikonographien stehen in diesem Kontext nahezu symptomatisch für Ländlichkeit. Und drittens bestimmten – aufgrund des ausgeprägten bayerischen Landesbewusstseins und der bis weit in das 20. Jahrhundert hinein starken agrarischen Prägung des Freistaats – bereits früh ländliche und affirmative ‚bayerische‘ Themen das Programm des Senders. Das *doing (rural) Bavaria* verfügt hier über eine Tradition, die zurück in die unmittelbare Nachkriegszeit reicht.¹⁹

Im Folgenden werden wir uns dem Thema in zwei Schritten nähern. Der erste Schritt besteht aus einer theoretischen Betrachtung des Agenda-Settings des Bayerischen Rund-

17 Vgl. Egger, *Servus Heimat*, 147.

18 Barbara Krug-Richter, *Die Bavarisierung der Welt? Zur Popularisierung der alpinen Kultur im 21. Jahrhundert*, in: Christina Niem/Thomas Schneider/Mirko Uhlig (Hg.), *Erfahren – Benennen – Verstehen: Den Alltag unter die Lupe nehmen*, Münster u. a. 2016, 195–204.

19 Vgl. Georg Antretter, „Heimat“ sehen. Bayern-Bilder im Bayerischen Rundfunk, in: Margot Hamm/Bettina Hasselbring/Michael Henker (Hg.), *Der Ton – Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924 – 1949 – 1999*, Augsburg 1999, 176–195; Karl-Otto Saur, „Eine Zensur findet nicht statt“ – Der Programmauftrag zwischen Rundfunkfreiheit und Programmverantwortung, in: Hamm/Hasselbring/Henker (Hg.), *Der Ton – Das Bild*, 45–50.

funks als öffentlich-rechtlichem Akteur in bildmedialen Regimes. Im zweiten Schritt illustrieren zwei kontrastierende Beispiele aus dem Programm des BR Fernsehens konkret Resonanz und Bedeutung der ländlichen Bildkonjunktur vor dem Hintergrund ländlicher Transformationsprozesse.²⁰

Theorie der visuellen Governance: Bilder machen Räume

Die folgende Untersuchung geht von der Auffassung aus, dass Bilder Realitäten nicht nur dokumentieren, sondern selbst neue Realitäten ausprägen – etwa gewisse Veränderungen in der kulturellen Bewertung des Ländlichen seitens bestimmter gesellschaftlicher Gruppen. Mit dieser instrumentellen Bedeutung von Bildern im kulturellen Kommunikationszusammenhang hat sich die volkskundliche Bildwissenschaft auf breiter Ebene bereits seit den 1960er Jahren in zahlreichen Arbeiten – etwa zu Flugblättern, Andachtsbildern oder Plattencovern – beschäftigt.²¹ Mit Blick auf die alltägliche Bildnutzung und die Bedeutung von Bildern als Popularisierungsmedium kultureller Werthaltungen oder kollektiver Imaginationen fragte Rudolf Schenda nach den Rahmungen und Strukturen der populären Bildkommunikation.²² Als maßgebend erwiesen sich dabei kognitive Aspekte, etwa die Verständlichkeit von Sujet und Darstellung, aber auch alltagspraktische Selektionen auf der Grundlage von individuellem Wohlstand, Zugänglichkeit und Verbreitung oder Vermarktung. Als „Agent der Sozialisation“ bezeichnete Martin Scharfe in diesem Kontext populären Bildwandschmuck.²³

-
- 20 Methodisch stützt sich die Analyse dabei auf Zugänge, die besonders die Produktionskontexte und Werthaltungen hinter den Bildern in den Vordergrund stellen. Im Rahmen der Arbeit erwies sich ein von Ute Bechdorf (2001) entwickeltes Modell zur Analyse von Film- und TV-Formaten als besonders praktikabel. Ihre Vorgehensweise arbeitet in erster Linie inhaltlich vergleichend und eignet sich dabei gut für die systematische Auswertung sehr breiter Materialbestände. Im Vordergrund steht dabei die inhaltliche Codierung des erhobenen Materials. Doch auch für die filmanalytische Beschreibung der Produktionen selbst liefert Bechdorf wertvolles Vokabular, das sich als hilfreich in der Dokumentation und Verbalisierung des Materials erwies: Ute Bechdorf, Kulturwissenschaftliche Medienforschung: Film und Fernsehen, in: Silke Götsch/Albrecht Lehmann (Hg.), Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie, Berlin 2001, 251–276. Ein zweiter Ansatz, der sich besonders in Bezug auf die Interpretation als inspirierend erwies, ist Ina Merckels Modell der historisch-kritischen Filmanalyse (2015). Gegenüber Bechdorf rückt Merkel die zeitspezifische Bedingtheit der Produktionen in den Mittelpunkt und diskutiert unterschiedliche Möglichkeiten, diese in Kino- und TV-Produktionen transparent zu machen: Ina Merkel, Historisch-kritische Filmanalyse, in: Christine Bischoff/Karoline Oehme-Jüngling/Walter Leimgruber (Hg.), Methoden der Kulturanthropologie, Bern 2014, 257–272.
- 21 Die Arbeiten von Nils-Arvid Bringéus waren hier wegweisend, z. B. Nils-Arvid Bringéus, Volkstümliche Bilderkunde. Formale Kennzeichen von Bildinhalten, München 1982; Ders., Die Botschaft der Bauernbilder, in: Siegfried Becker/Andreas C. Bimmer (Hg.), Ländliche Kultur. Internationales Symposium am Institut für Europäische Ethnologie und Kulturforschung, Marburg, zu Ehren von Ingeborg Weber-Kellermann, Göttingen 1989, 89–105.
- 22 Rudolf Schenda, „Populärer“ Wandschmuck und Kommunikationsprozess, in: Zeitschrift für Volkskunde (ZfV) 66/1 (1970), 99–109.
- 23 Martin Scharfe, Probleme einer Soziologie des Wandschmucks, in: ZfV 66/1 (1970), 88–99, 95; vgl. auch Ders., Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes, Stuttgart 1968.

Spätestens seit dem von Bildwissenschaftlern wie William J. T. Mitchell, Gottfried Boehm oder Klaus Sachs-Hombach postulierten *pictorial, visual* oder *iconic turn*²⁴ ist diese aktive Rolle von Bildern in historischen Prozessen auch stärker ins Blickfeld der breiten Kultur- und Geschichtswissenschaften geraten. Demnach verfügten Bilder aus sich heraus über eine völlig eigene Logik und Gestaltungsmacht. In diesem Sinne definiert sie Horst Bredekamp als „Fakten erzeugende, lebendige Akteure“.²⁵ Besonders die Vertreter der neueren *Visual History* begreifen

„Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien und Aktiva mit einer eigenständigen Ästhetik [...], die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, Deutungsweisen transportieren, die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren und in der Lage sind, eigene Realitäten zu generieren.“²⁶

Bilder seien damit „nicht bloß als Quellen in die Arbeit von Historikerinnen und Historikern aufzunehmen – Bilder verändern den Umgang mit Geschichte und die Genese von Geschichtsbewusstsein“.²⁷ Hinter diesem Programm verbirgt sich die Auffassung, dass Bilder jenseits des rein optisch Wahrnehmbaren über eine besondere affektive Dimension verfügten. Bilder würden im Vergleich zu anderen historischen Quellen „instinktiv für ‚wahr‘ genommen“, so der Kunsthistoriker Horst Bredekamp, „weil sie in höherem Maße als andere Zeugnisse den Eindruck vermitteln, an dem dargestellten Geschehen nachträglich teilnehmen zu können.“²⁸

Ernst Gombrich wies früh auf die charakteristische Eigenheit von Bildern hin, im Moment der Betrachtung sowohl kognitiv wie emotional besetzte Imaginationen, Erinnerungen oder Erlebnisse zu wecken, wodurch eine intensivere, nachhaltigere Informationsverarbeitung als

-
- 24 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Iconic Turn*, in: Dies., *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3. Aufl., Reinbek 2009, 329–380; Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, 3. Aufl., Köln 2013; Ders. (Hg.), *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006; W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008.
 - 25 Horst Bredekamp, *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, in: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen 1945 – Arena der Erinnerungen*, Mainz 2004, 29–66, 29.
 - 26 Gerhard Paul, *Visual History*, Version 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.3.2014, http://docupedia.de/images/3/38/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul.pdf (7.5.2018), S. 1 f.; vgl. Ders., *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History*, in: Ders. (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, 7–36; Ders., *Die (Zeit-)Historiker und die Bilder. Plädoyer für eine Visual History*, in: Saskia Handro/Bernhard Schöneemann (Hg.), *Visualität und Geschichte*, Berlin 2011, 7–22; Ders., *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013; Horst Bredekamp, *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn*, in: Hubert Burda/Christa Maar (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2005, 15–26; Jürgen Hannig, *Wie Bilder „Geschichte machen“*. Dokumentarphotographie und Karikatur, in: *Geschichte lernen 1/5* (1988), 49–53; Rainer Rother (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991.
 - 27 Michael Wildt, *Die Epochenzäsur 1989/90 und die NS-Historiographie*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 5/3* (2008), 17, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Wildt-3-2008> (25.5.2012) [Druckausgabe: S. 349–371].
 - 28 Bredekamp, *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, 29.

bei rein textbasierten Medien möglich sei.²⁹ Auch Horst Bredekamp attestiert Bildern jene besondere Energie, als „eigenaktive Artefakte“ zu fungieren.³⁰ In besonders hohem Maße gelte dies dabei für audiovisuelle Medien wie Film oder TV, die durch ihre bewegten Bilder über einen zusätzlichen Geschehenscharakter verfügen: „Die Information erfolgt hier durch Wort und Bild. Die Visualisierung ermöglicht gleichsam innere Bilder, anschauliche Darstellungen, die emotional wirken, persönlich ansprechen und in höchstem Maße glaubwürdig erscheinen.“³¹ So vermag besonders „der Film den Betrachter in seinen eigenen Raum und Ablauf hineinzunehmen und damit die Zeitlichkeit des Dargestellten zu überwinden.“³²

In Hinblick auf das mediale *doing rurality* oder *making Bavaria* bergen derartige Zuspitzungen eine gewisse Gefahr, legen sie doch eine unmittelbare, lineare Bildwirkung nahe, die einheitliche Reaktionen seitens eines als homogen gedachten, anonymen Publikums implizieren. Simplifizierende Schlussfolgerungen zu Vorwürfen der Manipulation durch die redensartige Macht der Bilder wären die Folge dieses *stimulus-response*-Denkens. Wie die Medienforschung im Rahmen der britischen Cultural Studies dagegen früh feststellte, verfügt das Publikum stets über eine aktive Rolle im Kommunikationsprozess.³³ Es entscheidet selbst, wie es die gesendeten Bilder liest, ob es ihnen zustimmt oder sie hinterfragt. Als ebenso mächtig für die Anschlusskommunikation über die audiovisuellen Bilder erweisen sich dabei eine ganze Reihe anderer Faktoren. Dazu zählen etwa die eigene Alltagskommunikation des Publikums über die gesehenen Inhalte sowie bereits bestehende kulturelle oder politische Wertehaltungen. Auch pragmatische Aspekte wie Zugänglichkeit und kognitive Vorbedingungen, wie beispielsweise ein grundsätzliches Verständnis der Botschaft, bedingen den Umgang mit spezifischen Bildern.

Seit Mitte der 1990er Jahre stellen medientheoretische Ansätze im Rahmen von Agenda-Setting-Modellen verstärkt die Medieninstitutionen selbst sowie deren Selektionsprozesse in den Vordergrund.³⁴ Die Agenda eines Senders wie des BR Fernsehens spiegelt sich dabei in dessen – durch die wachsende Informationsflut bedingtem – Druck wider, gezielt bestimmte Themen aufzugreifen und andere zu ignorieren. Das Ergebnis dieser redaktionellen Auswahl- und Gestaltungsprozesse sei eine „Tagesordnung der als lösungsbedürftig erachteten Probleme“³⁵, die, bereits allein indem sie für ein Millionenpublikum aufgegriffen und diskutiert wird, Bedeutung in gesellschaftlichen Prozessen entfaltet. Vor diesem Hintergrund löst

29 Ernst Gombrich, *Bild und Auge*, Stuttgart 1984, 137.

30 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2010, 333.

31 Horst W. Opaschowski, *Medienkonsum. Analysen und Prognosen vom B.A.T.* Freizeit-Forschungsinstitut, Hamburg 1995, 17.

32 Ebd., 29.

33 Stuart Hall, *Encoding/decoding*, in: Ders. u. a. (Hg.), *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972–79*, London 1980, 128–138, Dt. in: Ders., *Kodieren/Dekodieren*, in: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg 1999, 92–110.

34 Frank Brettschneider, *Agenda-Setting. Forschungsstand und politische Konsequenzen*, in: Michael Jäckel (Hg.), *Politik und Medien. Analysen zur Entwicklung der politischen Kommunikation*, Berlin 1994, 211; D. H. Weaver/M. E. McCombs/D. L. Shaw, *International Trends in Agenda-Setting Research*, in: Christina Holtz-Bacha/Helmut Scherer/Norbert Waldmann (Hg.), *Wie die Medien die Welt erschaffen und wie die Menschen darin leben*, Opladen/Wiesbaden 1998, 189–203.

35 Patrick Rössler, *Politiker: die Regisseure in der medialen Themenlandschaft der Zukunft? Agenda-Setting-Prozesse im Zeitalter neuer Kommunikationstechnologie*, in: Kurt Imhof/Otfried Jarren/Roger Blum (Hg.), *Steuerungs- und Regelungsprobleme in der Informationsgesellschaft*, Wiesbaden 1999, 150.

sich der eingangs formulierte Gegensatz zwischen der positiven Thematisierungskonjunktur des Ländlichen einerseits und der realen Transformation ländlicher Räume andererseits auf. Es scheint, dass sich Landmedien einer wachsenden Beliebtheit erfreuen, eben gerade weil jene Veränderungen, etwa sichtbarer Leerstand, Agrarkrisen und demographischer Wandel, in den ländlichen Regionen zunehmend als Problem empfunden werden. Denn um eine möglichst große Resonanz der gesendeten Inhalte zu erzielen, erfolgt die Selektion der Themen auf eine bestimmte antizipierte Prädisposition des Publikums hin. So ist die jüngere Popularität von Landmedien nicht zuletzt durch ein bereits bestehendes Bedürfnis nach Informationen oder auch idyllisierenden Bildern zum ländlichen Raum zu erklären.

Diese in ihrer unmittelbaren Reziprozität freilich simplifizierende Hypothese legt dennoch einen wichtigen Sachverhalt offen: Die Art, wie eine Medienanstalt wie der BR ländliche Themen aufgreift und audiovisuell vermittelt, ist nicht planlos oder beliebig. Die Agenda des Senders bestimmt sich durch gewisse Zielvorgaben. Der Medienwissenschaftler Knut Hackethler attestiert der massenmedialen Bildvermittlung im Rahmen des skizzierten Agenda-Settings eine Intentionalität, die das Ergebnis eines komplexen Aushandlungsprozesses zwischen den beteiligten Akteuren darstellt.³⁶ Eben diese Intentionalität der Bildproduktion, die etwa durch politische Haltungen, wirtschaftliche Überlegungen oder ästhetische Vorlieben bestimmt sein kann, bildet das Fundament, um von einer visuellen Governance zu sprechen. Governance meint damit eine beabsichtigte Handlungskoordination seitens Handlungsträgern oder Organisationen, die auf die Schaffung verbindlicher, kollektiver Regelungen oder Güter abzielt.³⁷ Die Agenda kann dabei beispielsweise auf ein bestimmtes Bild des Ländlichen zielen. Diese werden in den Aushandlungsprozessen zum politischen und wirtschaftlichen Gut, das von bestimmten Akteuren absichtsvoll verhandelt und vermittelt wird. Dabei manifestieren sich zwar spezifische Machtverhältnisse unter den Beteiligten, grundsätzlich handelt es sich aber um ein kooperatives Handeln, das nicht von einem zentralen übergeordneten Akteur bestimmt wird. Die Fokussierung auf eine bestimmte soziale Zielgruppe, etwa das Publikum des BR Fernsehens, stellt dafür eine Grundbedingung dar. Governance repräsentiert damit zugleich eine Ordnungsleistung, die sich an einem kollektiven Wert oder Nutzen orientiert. So zielt das *making Bavaria* in den Landmedien des BR Fernsehens darauf – so meine These –, den als gesellschaftliches Problem identifizierten ländlichen Strukturwandel öffentlich zu thematisieren und Optionen für ein „gutes Leben“ auf dem Land unter Bedingungen der Schrumpfung zu lancieren. Nicht alle an dieser visuellen Governance beteiligten Akteure tun dies zwangsläufig mit den gleichen Bildern und Argumenten.³⁸

In Bezug auf unser Thema, die ländlichen Räume, ergibt sich an dieser Stelle ein Anschluss an neuere Raumtheorien. Zentral ist dabei der Wandel im Verständnis von Räumen als etwas über physische Merkmale zu Definierendem hin zu einer Auffassung von Räumen als etwas

36 Knut Hackethler, Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart/Weimar 2010, 18–19.

37 Anke Draude/Cord Schmelzle/Thomas Risse, Grundbegriffe der Governanceforschung (SFB-Governance Working Paper Series 36), Berlin 2012, 6; Bernd Ladwig/Tamara Jugov/Cord Schmelzle, Governance, Normativität und begrenzte Staatlichkeit (SFB-Governance Working Paper Series 4), Berlin 2007, 5; zum Governance-Begriff: Renate Mayntz, Governance im modernen Staat, in: Arthur Benz (Hg.), Governance – Regieren in komplexen Regelsystemen. Eine Einführung, Wiesbaden 2004, 66–75.

38 Christoph Neuberger, Journalistische Objektivität. Vorschlag für einen pragmatischen Theorierahmen, in: Medien- & Kommunikationswissenschaft 65/2 (2017), 406–431.

von Akteuren in gegebenen Machtverhältnissen sozial Hervorgebrachtes. Räume konstituieren sich demnach durch ein Zusammenspiel von Handlungen, Erinnerungen, habituellen Prägungen und dem materiellen Substrat des physischen Raumes in den Alltags der Akteure. Nach Martina Löw verfügt die Produktion von Raum dabei über eine duale Struktur: Akteure produzieren durch ihr Handeln Raum, gleichzeitig ist dieses Handeln durch Räume und deren Transformation, etwa in Folge des agrarischen Strukturwandels oder der Erschließung durch touristische Anbieter, bestimmt.³⁹ Fernsehsender wie der BR werden zu raumproduzierenden Akteuren. Im Sinne von Henri Lefebvres *espace conçu* konzipieren sie Räume, thematisieren ländliche Entwicklungen und bedingen so die Aushandlung ländlicher Alltagskultur auch in realiter.⁴⁰

Welches ländliche Bayern ‚generieren‘ die Bilder des BR nun unter den Bedingungen dieser Aushandlungsprozesse? Um welches ‚Land‘ handelt es sich auf einer allgemeinen theoretischen Ebene? Mit Lefebvre lassen sich die in den Landmedien des BR produzierten ländlichen Räume als kulturelles Konstrukt verstehen, das in seiner Rahmung gesellschaftliche Machtverhältnisse und politische Konstellationen widerspiegelt. Hinter der Konstruktion stehen dabei grundsätzliche Probleme journalistischer und filmschaffender Objektivität.⁴¹ Von besonderer Bedeutung ist zunächst der redaktionelle Zwang zur Selektion, der stets einen subjektiven, wertenden und unvollständigen Zuschnitt des Ländlichen bedingt. Zum anderen liegt der Konstruktcharakter in einer spezifischen Bedeutungszuordnung seitens des Publikums, das wiederum selbst die medialen Perspektiven auf das Ländliche interpretiert. Das *making Bavaria* des BR generiert so zunächst ein von Redakteuren, Autoren und Experten intellektuell konzipiertes ländliches Bayern (*espace conçu*), das sich einerseits aus der materiellen Ebene des täglich wahrgenommenen und sinnlich fassbaren Raumes (*espace perçu*), aber auch aus künstlerischen oder individuellen Imaginationen des ländlichen Bayern, persönlichen Erinnerungen und Lebenszusammenhängen (*espace vécu*) speist.

Diese medialen Raumpraktiken stoßen in der Folge auf Resonanz im Publikum und der breiteren Gesellschaft, wo sie Anschlussdiskussionen anstoßen und bisweilen auch neue Raumvorstellungen und -praktiken – eine neue kulturelle Bewertung des ländlichen Bayern und seiner Veränderungen – anregen.⁴² Das *doing rurality* des BR, das als Bildakt ausgewählte Bilder in die Welt setzt, zieht ein *doing rurality* in Teilen des – urbanen wie ruralen – Publikums nach sich:⁴³

39 Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M. 2001.

40 Lefebvre, *La production de l'espace*. „Die Raumrepräsentationen, das heißt der konzipierte Raum [*espace conçu*], der Raum der Wissenschaftler, der Raumplaner, der Urbanisten, der Technokraten, die ihn ‚zerschneiden‘ und wieder ‚zusammensetzen‘, der Raum bestimmter Künstler, die dem wissenschaftlichen Vorgehen nahe stehen und die das Gelebte und das Wahrgenommene mit dem Konzipierten identifizieren (dieses Vorgehen wird von den gelehrten Spekulationen über die Zahlen auf Dauer gestellt: der Goldene Schnitt, die Module und ‚Kanones‘). Dies ist der in einer Gesellschaft (einer Produktionsweise) dominierende Raum.“ Zitiert nach Dünne/Günzel (Hg.), *Raumtheorie*, 336.

41 Vgl. Neuberger, *Journalistische Objektivität*, 411 f.; Ders., *Journalismus als Problembearbeitung. Objektivität und Relevanz in der öffentlichen Kommunikation*, Konstanz 1996; Siegfried Weischenberg, *Die Verantwortung des Beobachters. Moderne Medienethik aus der Perspektive einer konstruktivistischen Systemtheorie*, in: *Rundfunk und Fernsehen* 40/4 (1992), 507–527.

42 Vgl. Neuberger, *Journalistische Objektivität*, 411.

43 Wie sich diese spezifisch ländlichen Performanzen oder Kulturformen selbst fassen lassen, bildet aktuell einen dynamischen Horizont der Forschung. Vgl. z. B. dazu: Michael Woods, *Performing rurality and practising rural*

„Sie werden nicht einfach als virtueller Spiegel von etwas ‚Realem‘ aufgefasst, sondern als integraler Teil sozialer Wirklichkeiten. Das gilt etwa für ihre materielle Dimension, ihre jeweilige alltägliche Nutzung und ihren Einfluss auf Wahrnehmungen und soziale Praktiken.“⁴⁴

Framing Bavaria. Rahmungen der visuellen Governance des BR

Wie lassen sich all diese Selektions- und Konstruktionsprozesse hinter den ländlichen Medienbildern nun konkret an einer Institution, wie in unserem Fall dem BR Fernsehen, festmachen? Das Agenda-Setting des BR und damit die Leitkoordinaten seiner visuellen Governance des Ländlichen sind zunächst politisch-juristisch gerahmt. Der Sender unterliegt als Anstalt öffentlichen Rechts zunächst dem Rundfunkstaatsvertrag (RStV) und dem Bayerischen Rundfunkgesetz.⁴⁵ Darin finden sich bereits erste inhaltliche Vorgaben an die Produktion. So heißt es etwa in Artikel 4: „Die Sendungen des Bayerischen Rundfunks dienen der Bildung, Unterrichtung und Unterhaltung. Sie sollen von demokratischer Gesinnung, von kulturellem Verantwortungsbewusstsein, von Menschlichkeit und Objektivität getragen sein und der Eigenart Bayerns gerecht werden.“⁴⁶

Drei Dinge fallen hier auf: Einmal formuliert der Passus ein programmatisches Spannungsfeld von Bildung, Unterrichtung und Unterhaltung. Mit der starken Betonung des Bildungsauftrags hatte die ARD auf die Gründung des ZDF im Jahr 1963 reagiert. Dem unterhaltungsorientierten Programm des ZDF sollte der BR ein komplexeres Informationsangebot entgegensetzen. Insbesondere die Balance dieser Aufträge sorgte in der Geschichte des BR Fernsehens für eine Reihe von Konflikten. Auch die Konkurrenz zum Privatfernsehen ab den 1980er Jahren führte zu Diskussionen über eine höhere Gewichtung des Unterhaltungsauftrags zu Ungunsten des Unterrichts- und Bildungsauftrags. Gleichzeitig galt es, die Verpflichtung des BR zu berücksichtigen, als gebührenfinanzierte Anstalt öffentlichen Rechts nicht lediglich ein Nischenprogramm für einen kleinen Publikumsbruchteil zu produzieren. Ein weiterer Konfliktherd bestand von Beginn an hinsichtlich der Frage, welchem Weltbild sich der Sender in seinem Unterrichtsauftrag verpflichtet fühlen sollte. Besonders nach dem starken Wahlsieg der CSU im Jahr 1970 sah sich der BR wiederholten Attacken auf seine inhaltliche Unabhängigkeit ausgesetzt. So kritisierte der CSU-Vorsitzende Strauß, dass „die öffentlich-rechtlichen Massenmedien die Mindestbedingungen einer ausgewogenen, fairen

geography, in: *Progress in Human Geography* 34 (2010), 835–846; Edensor, *Performing Rurality*, 484–495; Michaela Fenske/Dorothee Hemme (Hg.), *Ländlichkeiten in Niedersachsen. Kulturanthropologische Perspektiven auf die Zeit nach 1945*, Göttingen 2015, 91–102.

44 Frank Bösch/Annette Vowinckel, *Mediengeschichte*, Version: 2.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 29.10.2012, http://docupedia.de/zg/boesch_vowinckel_mediengeschichte_v2_de_2012 (7.5.2018).

45 Vgl. Gabriele von Watzdorf, *Das Bayerische Rundfunkgesetz – Mit Tradition in die Zukunft*, in: Hamm/Haselbring/Henker (Hg.), *Der Ton – Das Bild*, 29–34.

46 Gesetz über die Errichtung und die Aufgaben einer Anstalt des öffentlichen Rechts „Der Bayerische Rundfunk“ (Bayerisches Rundfunkgesetz – BayRG) in der Fassung der Bekanntmachung vom 22. Oktober 2003, Artikel 4, Absatz 1, <http://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayRuFuG-4> (22.5.2018).

journalistischen Berichterstattung⁴⁷ nicht erfüllten und strebte mit einer Novellierung des Rundfunkgesetzes 1972 eine stärkere staatliche Kontrolle von Sender und Programm an. Vorwürfe der politischen Färbung des Programms halten bis heute an, greifen aber in der Regel zu kurz oder sind unbelegt.

Zum Zweiten betont das Gesetz einen Auftrag zur demokratischen Gesinnung und kulturellem Verantwortungsbewusstsein, der unmittelbar zur Sendergründung am 25. Januar 1949 zurückführt. Unter beträchtlichem Einfluss der amerikanischen Militärregierung sollte der BR einen wesentlichen Beitrag zur Integration und Demokratisierung in der Nachkriegszeit leisten.

Zum Dritten fällt der identitätsstiftende Auftrag auf, der „Eigenart Bayerns“ gerecht zu werden. Diese Eigenart, die zunächst unhinterfragt vorausgesetzt wird, führt ebenso in die Gründungsphase des BR Fernsehens zurück. So sollte der Sender vor dem Hintergrund der sich beschleunigenden Internationalisierung eine besondere kulturelle Bedeutung für Bayern erfüllen. Das Ziel bestand in einer neuen Aushandlung regionaler bayerischer Identität. Der ehemalige Fernsehdirektor Helmut Oeller erinnerte sich: „War das Fern-Sehen ursprünglich weit mehr in die Ferne gerichtet, so wurden das Nahe, das Heimatliche, die Region als autonomer Lebensbereich jetzt tragende Elemente im Wandel des Programms.“⁴⁸ Besonders mit der Programmreform des Jahres 2007 wurde diese zentrale regionale Kompetenz des BR erneut gestärkt. Eine Reihe von Produktionen mit regionalem ländlichem Handlungsfeld, darunter die Daily Soap *Dahoam is Dahoam*, die Serie *Der Kaiser von Schexing* oder das Infotainmentformat *Heimattrauschen* reagierten auf die neue Popularität ländlicher Themen, wirken dabei aber auch selbst als Popularisierungsmedien.⁴⁹

Von besonderer Relevanz für das Thema scheint dabei der Aspekt der „Eigenart Bayerns“. Eine inhaltliche Rahmung der zunächst vage gehaltenen Formulierung der „Eigenart“ über die gesetzliche Ebene hinaus, bietet aktuell der senderinterne Wertekodex, in dem seit 2014 die Wertvorstellungen des BR für die Öffentlichkeit sichtbar gebündelt sind. Besonders prominent tritt hier der sogenannte „Bayernwert“ in Erscheinung. Er umfasst unter anderem die Selbstverpflichtung des BR zu einer „zeitgemäßen“ Vermittlung des Begriffes Heimat, und weiterhin dazu, mit seinem Programm das kulturelle Erbe Bayerns lebendig zu halten sowie die gesellschaftliche Dynamik im Freistaat aufzugreifen und zu reflektieren.⁵⁰

An dieser Stelle wären noch weitere Faktoren zu nennen, die das Bild Bayerns, wie es vom BR gezeichnet wird, entscheidend lenken, etwa die enge Zusammenarbeit mit ausgewählten, wiederkehrenden Drehorten, die über Locationnetzwerke immer wieder für Produktionen verwendet werden. Ein besonderer Schwerpunkt findet sich dabei im ländlichen Umland Münchens mit Blick auf die Alpen. Besonders die Landkreise Dachau, Ebersberg und Rosenheim dominieren einen großen Teil der Settings. Zu den Produktionen, die im

47 Zitiert nach: Sebastian Lindmeyr, Die Novellierung des Bayerischen Rundfunkgesetzes 1972 und seine Folgen, in: Markus Behmer/Bettina Hasselbring (Hg.), Radiotage, Fernsehjahre. Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945, Münster 2006, 29–33, 29.

48 Zitiert nach: Gerhard Fuchs, Die Macht der Bilder. Fernsehen in Bayern (1954–1999), in: Hamm/Hasselbring/Henker (Hg.), Der Ton – Das Bild, 95.

49 Vgl. Stefan Donaubaue, Geschichte und Fernsehen 1964–2004: 40 Jahre Geschichte im Bayerischen Fernsehen, Diss., LMU München 2011, 187–188.

50 <https://www.br.de/unternehmen/inhalt/organisation/wertekodex-bayerischer-rundfunk-grundlagen100.html> (29.10.2012).

oberbayerischen Voralpenland gedreht sind, zählt dabei eine Reihe der populärsten Serien im Programm des BR Fernsehens überhaupt, darunter *Der Millionenbauer* (1979), *Irgendwie und Sowieso* (1986), *Schafkopfnennen* (1986), *Der Kaiser von Schexing* (2008–2011) oder *Dahoam is Dahoam* (seit 2007). Die visuelle Steuerung des Blicks durch die Bilder aus den imposanten Voralpenlandschaften gerät umso mächtiger, als auch eine ganze Reihe von Produktionen außerhalb des BR auf die gleichen Drehorte setzt. Formate wie *Königlich Bayerisches Amtsgericht* (1969), *Weißblaue Geschichten* (1984), *Die Rosenheim Cops* (seit 2002), *Stadt, Land, Mord!* (seit 2006) oder die *Garmisch-Cops* (seit 2012) popularisieren so den figurativen Bildkern eines ländlichen Bayern, bestehend aus intakten Dörfern, satten grünen Almen und einer bestechenden Alpenkulisse, zusätzlich. Die ländlichen Räume nördlich der Donau, gerade die Oberpfalz und Oberfranken, die in besonders hohem Maße von infrastrukturellen und demographischen Schrumpfungen gezeichnet sind, verschwinden in diesem touristisch attraktiven Bildregime.⁵¹

Weitere rahmende Elemente für die Darstellung bilden schließlich die Kooperation sowohl mit festen Produktionspartnern als auch langjährigen Teams mit eigener Bildästhetik und spezifischen Erzählstilen. All diese intentionalen Handlungskoordinationen (oder Governancen) seitens des BR in Bezug auf sein Programm und seiner Darstellung des ländlichen Raumes resultieren in einer Selektion und Standardisierung von Bildern: ein visuelles Regime auf der Grundlage einer begrenzten Auswahl ländlicher Bilder, das die Wahrnehmung der ländlichen Räume Bayerns für ein Millionenpublikum maßgeblich lenkt.

Dennoch sollte man an dieser Stelle vorsichtig sein: Die Forschung innerhalb der Redaktionen des Bayerischen Fernsehens zeigt deutlich, dass es trotz dieser Rahmungen erhebliche Freiräume für individuelle Ausdeutungen der ländlichen Bilder gibt. Ein Redaktionsleiter, aus dessen Feder eine Reihe von populären Doku-Vierteilern über die ländlichen Räume der einzelnen Regierungsbezirke stammte, gab im Interview zu Protokoll, er hätte noch nie etwas von einem BR-Wertekodex gehört. Vielmehr beschäftigte er sich gerne mit ländlichen Themen, weil sie ihn an seine Kindheit und die Urlaube mit den Eltern erinnerten.⁵² Ähnliche Aussagen waren auch von einem Programmverantwortlichen des Senders *BR Heimat* zu hören.⁵³ Gerade die biographische, häufig nostalgische Erinnerung an die Kindheit auf dem Lande oder individuelles politisches Interesse an Themen wie Wirtshaussterben oder Ökolandwirtschaft spielt für die meist in den städtischen Redaktionen arbeitenden Film- und TV-Schaffenden eine wichtige Rolle in der Wahl und Verhandlung dieser Themen. So ist das zunächst homogen scheinende visuelle Regime des BR eher als inkorporierte Senderkultur zu verstehen, die von den kreativen Akteuren hinter den ländlichen Bildern recht heterogen und individuell – auch politisch kontrovers – interpretiert wird. Dagegen zeigt sich, dass inhaltliche Rahmungen im redaktionellen Alltag von Autoren und Kreativen nicht immer eine Rolle spielen, geschweige denn bekannt sind. Entscheidungen, was in das Programm des BR passt oder wie bestimmte Themen aufzugreifen seien, werden aus einem impliziten Wissen über die Identität des BR und die Erwartungshaltungen seines Publikums heraus

51 Eine Übersicht über die Drehorte von Serien und Filmen in Bayern belegt dieses oberbayrisch geprägte Bildregime eindrücklich: <https://www.bayern.by/filmkulisse-bayern> (29.10.2012).

52 Interview des Verfassers mit dem BR-Fernsehen-Redaktionsleiter Stefan Maierhofer (anonymisiert), Januar 2017.

53 Interview des Verfassers mit dem Wellenchef von *BR Heimat* Stefan Frühbeis, Februar 2017.

getroffen. Die visuelle Governance des ländlichen Bayern durch den BR erfolgt seitens der Produzierenden weniger auf der Grundlage fixer inhaltlicher Richtlinien, sondern vor allem im intrinsischen Bewusstsein einer spezifischen Senderkultur oder „production culture“.⁵⁴ Auch persönliche Interessen, biographische Prägungen oder ästhetische Vorlieben prägender Autoren wie etwa Franz Xaver Bogner oder Franz Xaver Gernstl, dessen Produktionsfirma Megaherz Film und Fernsehen ein regelmäßiger Produktionspartner des BR ist, kommen hier zum Tragen. Es wird deutlich: Die persönliche Agenda einzelner einflussreicher Akteure konkurriert mit der übergeordneten institutionellen Agenda. Zwischen all diesen kreativen, teils subversiven Polen entsteht das ländliche Bayern des BR Fernsehens.

Von der Idylle zur autarken Dorfgemeinschaft – zwei Fallbeispiele

Abschließend sollen zwei kontrastierende, außergewöhnlich populäre Beispiele illustrieren, wie *rural-media*-Formate des BR ländliche Themen zu unterschiedlichen Zeiten über unterschiedliche Bildregime in Szene setzen.

Die Inszenierung ländlicher Lebenswelten im Programm des Bayerischen Fernsehens beginnt früh. Bereits in den 1950er Jahren startete mit dem *Komödienstadel* eine der bis heute erfolgreichsten Sendereihen im deutschen Fernsehen.⁵⁵ Der *Komödienstadel* brachte es seit Ausstrahlung seiner ersten Folge am 16. Mai 1959 bis heute auf über hundert Folgen. Das Sendeformat entwickelte der Regisseur – und spätere Leiter des Ressorts Unterhaltung – Olf Fischer für den Bayerischen Rundfunk. Fischer hatte sich unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg einen Namen als Kabarettist bei Radio München erspielt und wirkte auf verschiedenen Theaterbühnen der bayerischen Landeshauptstadt als Regisseur und Schauspieler.⁵⁶ Das Sendeformat *Komödienstadel* inszeniert seit fast 60 Jahren in erstaunlicher thematischer und narrativer Konstanz Schwänke, Verwechslungskomödien und Lustspiele vor einem nicht näher verorteten ländlich-dörflichen Handlungsrahmen. Der Titel *Komödienstadel* lehnt sich laut Senderinfo an die sogenannten „Comoediantenstadel“ an. Dabei handelte es sich besonders im oberbayerischen und schwäbischen Bereich um ausgediente große Scheunen oder Salzstadel, in denen etwa seit dem späten 19. Jahrhundert gelegentlich Theaterstücke von Laientruppen oder lokalen Vereinen zur Aufführung kamen. Eine besondere Vorbildrolle für den *Komödienstadel* kommt dabei dem 1892 gegründeten *Schlierseer Bauerntheater* zu, das

54 John Thornton Caldwell, *Production culture. Industrial reflexivity and critical practice in film and television*, Durham 2008.

55 Folgende Ausführungen zu Geschichte und Hintergründen des *Komödienstadels* basieren auf: Sabine Suttner, *Die Darstellung der Bayern im „Komödienstadel“*. Germanistische, volkskundliche und psychologische Untersuchung eines Fernseh-Bauerntheaters, Frankfurt a. M. 1997; Dietrich von Watzdorf, *Fernsehspiele und Fernsehfilme im Bayerischen Rundfunk*, in: Hamm/Hasselbring/Henker (Hg.), *Der Ton – Das Bild*, 250–253; Frido Will, *Brettbühne und Komödienstadel. Zur Geschichte des Volkstheaters im 20. Jahrhundert*, München 1983.

56 Vgl. Ernst Georg Nied, *Almenrausch und Jägerblut. Die Anfänge des berufsmäßigen oberbayrischen Bauerntheaters vor dem ersten Weltkrieg* (Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft, Bd. 17), München 1986, 128–168.

flankiert und begünstigt von der wachsenden Tourismusindustrie in Oberbayern bis 1959 mit großem Erfolg Tourneen bis in die USA veranstaltete. Weitere vorbildhafte Gründungen von Bauerntheatern im Rahmen der touristischen Erschließung des Voralpenlandes waren die „Tegernseer Gastspiele“ (1898) und das „Oberbayerische Bauerntheater“ (1903). Die Aufführungssituation des *Komödienstadels* schließt unmittelbar an die Bühnendekorationen dieser frühen Bühnen an. Das Bühnenbild simuliert eine Scheune, in die die Kulissen fest eingelassen sind. Am Bühnenrand befindet sich außerdem eine kleine Blaskapelle, die zwischen den Szenen Musik, Couplets und Stücke aus der Münchner Unterhaltungssängertradition vor dem Zweiten Weltkrieg intoniert.⁵⁷

Die Inszenierung des *Komödienstadels* fängt die Live-Situation des Stückes ein. Trotz technischer Bearbeitung durch mehrere Kameras und Schnitte unterstreicht das Lachen des anwesenden Publikums die Spontaneität des Gezeigten, Kamerablenden auf die Zuschauer zeigen Emotionen und Reaktionen auf das Bühnengeschehen. Die Kulisse selbst bildet fast ausschließlich ländliche Interieurs, meist Bauernhöfe ab. Hauptorte sind in der Regel die Wohnstube, ein Wirtshaus oder eine Scheune. Die Handlung des Stückes verlässt den Bühnenraum nicht. Als *rural medium* charakterisieren den *Komödienstadel* im Wesentlichen seine Inhalte und Protagonisten. Sein Aufführungsort, seine Autoren wie auch sein Publikum sind überwiegend städtisch zu verorten. Der *Komödienstadel* entspricht so Ernst Georg Nields Definition des Bauerntheatres, die sich primär am ländlichen Milieu des Dargestellten orientiert. Es handelt sich um ein „städtisches Erzeugnis, das auf dem Land erst über städtische Einflüsse verbreitet wurde.“⁵⁸

Die Protagonisten selbst entstammen überwiegend dem ländlichen Milieu: kleine Bauern, große Bauern, Knechte, Mägde, der Pfarrer und gelegentlich auch ein Herr Doktor, eine Frau Baronin oder eine städtische Rolle, die auf dem Land eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen hat oder sich der Liebe wegen im Dorf aufhält. Die dargestellten ländlichen Lebenswelten verfügen dabei über klare Rollenbilder und Hierarchien. In den Narrativen offenbaren sich ein ländliches Klassenbewusstsein und eine soziale Ordnung, wie sie in den 1950er Jahren längst brüchig geworden ist. Auch die zeitliche und regionale Verortung der Stücke spiegelt ihre Herkunft aus den folkloristischen und frühen touristischen Aufführungspraktiken um die Wende zum 20. Jahrhundert wider. So spielt der überwiegende Teil der Stücke in Oberbayern, etwa zwischen 1890 und 1930. Erst ab den 1980er Jahren sind die Bühnenstücke zeitlich auch in der Gegenwart verortet. Das ländliche Oberbayern bleibt dabei als Handlungsort weiter bestehen.

Im Fokus der Handlung steht die großbäuerliche Familie als Mittelpunkt einer Dorfgemeinschaft. Als weitere Protagonisten treten verschmitzte, bauernschlaue Knechte, Mägde und dörfliche Arbeiter einerseits – meist komische Rollen – und ländliche und städtische Honoratioren wie Pfarrer, Bürgermeister, Adlige oder auch Industrielle andererseits auf. Ihr Beruf weist ihnen zugleich einen festen sozialen Status und einen Platz im charakteristischen Rollenrepertoire des Bühnenspiels zu. Das offenbart sich auch in den Anreden. Nach oben spricht man korrekt zum Herrn Pfarrer, zum Herrn Doktor oder zum Herrn Ingenieur. Die

57 Vgl. Claudia Preis, Münchner Volksleben in Lied und Wort, in: Johannes Moser/Eva Becher (Hg.), München-Sound. Urbane Volkskultur und populäre Musik, München 2011, 71–78.

58 Nied, Almenrausch und Jägerblut, 12 f.; vgl. Sabine Suttner, Die Darstellung der Bayern im „Komödienstadel“, 25–27.

Knechte und Mägde sind die Veitls, Zenzis oder die Stasis. Auch Sprechtexte in Dialekt grenzen hier ländliche von städtischen Rollen ab. Der *Komödienstadel* spiegelt somit im Ländlichen wider, was Volker Klotz für das bürgerliche Lachtheater des 19. und 20. Jahrhunderts festhielt. Die verschiedenen Episoden bilden in „mechanischer Versimpelung [...] die vorherrschende Rollen- und Ressortverteilung in der bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts und damit [...] ihre ökonomischen Voraussetzungen“ ab.⁵⁹

Innerhalb stark typisierter Figurenkonstellationen entwickeln sich charakteristische Handlungsverläufe. Wohl zu den häufigsten Narrativen zählen Geschichten aus dem Bereich der Ehe und des Familienglücks. Durch harmlose Fehlritte der Protagonisten, Verwechslungsspiele oder die Gefahr sozialen Abstiegs gerät dieses Glück kurzzeitig in Gefahr, bevor die Hauptfiguren die Dinge zu einem Happy End und in eine optimistische Zukunft führen, die gleichzeitig auch mit materiellem Wohlstand verbunden ist. Eine zweite charakteristische Motivlinie erzählt Konflikte zwischen Vater und Sohn. Häufig entfalten sich die Konflikte auch hier aufgrund der Gefahr eines möglichen sozialen Abstiegs oder aufgrund von Differenzen über eine Liebesbeziehung oder geplante Heirat. Oft prallen die unterschiedlichen Ansichten von Altbauer und Jungbauer aufeinander, wenn es darum geht, wie der Hof richtig zu führen sei oder nach welchen Wertmaßstäben die Familie sich innerhalb der dörflichen Gemeinschaft zu präsentieren habe. Dazu zählt auch, dass nur innerhalb der eigenen sozialen Statusgruppe geheiratet werden solle, da ansonsten sozialer Abstieg oder Prestigeverlust innerhalb der Dorfgemeinschaft zu befürchten sei. Häufige Konfliktmomente sind Liebesbeziehungen zwischen Jungbauern und Mägden, an denen sozialer Auf- und Abstieg sowie dörfliche Moralvorstellungen verhandelt werden, bevor schließlich das Happy End eintritt. Genau diese Verhandlung von sozialer Stellung und materieller Sicherheit ist schließlich eine dritte Motivlinie des frühen *Komödienstadels*. Sie entfaltet sich entlang Erzählungen von Lotteriegewinnen, von verkauften Großvätern oder eben auch entlang Liebesbeziehungen zwischen Partnern unterschiedlicher sozialer Herkunft, etwa Mägden und Bauern oder Kellnerinnen und Ingenieuren. Auch hier tritt die dörfliche Gemeinschaft in die Rolle des sozialen Korrektivs, dem sich das Individuum am Ende erneut harmonisch unterzuordnen hat.

Das Format *Komödienstadel* und dessen Tradition im Alpen-Tourismus des 19. Jahrhunderts einerseits und in den folkloristischen Bauerntheaterformaten andererseits lenken ab 1959 die Inszenierung des ländlichen Bayern entscheidend. Wie ist die Inszenierung des ländlichen Lebens im *Komödienstadel* der 1950er und frühen 1960er nun zu deuten? Unter dem Blickwinkel der eingangs skizzierten Agenda-Setting-Ansätze handelt es sich auch bei der Entstehung des *Komödienstadels* um kein Zufallsprodukt.

Ausschlaggebend für die Ausrichtung des Formats war dabei die einflussreiche Person Olf Fischer mit seiner Biographie und seiner unmittelbaren Vernetzung in der oberbayerischen und Münchner Unterhaltungs- und Bühnenszene der Zeit. Olf Fischer erhielt vom Bayerischen Rundfunk 1959 den konkreten Auftrag, „eine volkstümliche bayerische Familiensendung“ zu entwickeln und zu produzieren.⁶⁰ Dieser Auftrag war symptomatisch für die zeitgenössische Produktion. Denn heile ländliche Welten boomten in den 1950er und 1960er Jahren auch im Kino. Der Anteil von Heimatfilmen am gesamten deutschen Film-

59 Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, München 1980, 12.

60 <http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/sendungen/komoedienstadel/bekannte-gesichter/olf-fischer100.html> (29.10.2017).

markt betrug in dieser Zeit 25 Prozent. Harmonie, Wohlstand, prachtvolle, von touristischen und folkloristischen Traditionen der Vorkriegszeit geprägte Landschaften und intakte Familien zeichneten die „kleinbürgerliche Traumfabrik“⁶¹ des Heimatfilms ebenso aus wie jene des *Komödiensadels*: „Man hielt sich Augen und Ohren zu, wollte nichts mehr vom Dritten Reich wissen und ebensowenig von den realen Begleitumständen der Okkupationstatsachen. Man wollte nichts mehr von der Kollektivschuld hören, sondern lachen und träumen“, kommentierte der deutsch-österreichische Filmregisseur und -wissenschaftler Arthur Maria Rabenalt 1959.⁶² Auch die schwankhaften, stets glücklich endenden Geschichten, wie sie Olf Fischer im *Komödiensadel* inszenierte, erschufen eine heile ländliche Welt, ein agrarromantisches Bilderbuch-Bayern, in dem soziale Ordnungen und moralische Wertvorstellungen zwar kurz in Frage gestellt werden durften, aber am Ende doch Bestand hatten. Gerade in den populären Themen Ehe und Familie, sozialer Aufstieg und Vater-Sohn-Konflikte offenbarte sich eine deutliche Zeitspezifität, in denen sich Politik und Alltagskultur im Bayern der Nachkriegszeit deutlich spiegelten. Denn zum einen galt es auch im ländlichen Bereich die Folgen des Zweiten Weltkriegs zu verarbeiten. In seiner Untersuchung der deutschen Nachkriegsschnulze schrieb Rabenalt: „Der Eskapismus in unserer Zeit ist – speziell in Deutschland – besonders kompliziert. Er ist nicht nur eine Flucht vor der Gegenwart, sondern eine Flucht in doppelte Richtung. Man flieht vor der unbewältigten Vergangenheit und vor der noch nicht bewältigten Zukunft.“⁶³ In dieser Deutung gerät der *Komödiensadel* zum Fluchthelfer für eine Gesellschaft der vom Krieg zerrissenen Familien, der alleingelassenen Söhne und Töchter, der spätheimkehrenden Väter, der nach Sicherheit und neuen moralischen wie politischen Werthaltungen Suchenden. Der *Komödiensadel* lieferte so in seinen schwungvollen, glücklich endenden Skizzen ländlichen Familienlebens auch einen Reflex tatsächlicher kollektiver Wertvorstellungen der Jahre nach dem Zusammenbruch Deutschlands 1945 und vor der Ära des Wirtschaftswunders.

Eine bayerische Spezifität wird zum anderen in den idyllischen ländlichen Bildern des *Komödiensadels* und seinen gesicherten Status- und Wertordnungen angedeutet. Während die Episoden der Sendung das Bild einer in sich ruhenden bäuerlichen Gesellschaft zeichneten, durchlief die Landwirtschaft in Bayern in genau diesen Jahren einen grundlegenden Transformationsprozess hin zu einer maschinell und großindustriell betriebenen Agrarwirtschaft. Dies hatte gravierende Folgen für die sozialen Ordnungen in den ländlichen Regionen Bayerns. Besonders das traditionelle Dienstbotenwesen, das Knechte- und Mägdewesen, verschwand nahezu vollständig, als arbeitssparende neue Techniken und effiziente Maschinen Einzug auf den Höfen hielten. Zudem boten die in den bayerischen Städten neu entstehenden Fabriken für viele junge Menschen vom Land wesentlich attraktivere Ausbildungsmöglichkeiten, als es eine Stellung als Fremdarbeiter oder Fremdarbeiterin in einem Bauernhof vermochte. Mit der Reduktion der Dienstboten im Bayern der 1950er Jahre verloren auch das dörfliche Arbeiterbauernwesen, die Nebenerwerbslandwirtschaft und die Kleinbauernschaft

61 Gertraud Koch u. a., Die fünfziger Jahre. Heide und Silberwald, in: Wolfgang Kaschuba (Hg.), Der deutsche Heimatfilm, Tübingen 1989, 69–95, 80–81; vgl. Alexandra Ludewig, Screening Nostalgia: 100 Years of German Heimat Film, Bielefeld 2004, 175–179.

62 Arthur Maria Rabenalt, Die Schnulze: Capriccios über ein sämiges Thema, Berlin/München 1959, 13.

63 Ebd., 12 f.

an Boden.⁶⁴ Aus der Landwirtschaft wurde ein spezialisierter, großflächig und mit hohem Investitionsaufwand betriebener Arbeitszweig, was auch in der ab 1954 durchgeführten, umstrittenen „Flurbereinigung“ zum Ausdruck kam.⁶⁵

Die idyllische Imagination einer ländlichen Welt, verankert in der Tradition von Arbeit und Bauernschaft, wie sie der *Komödienstadel* schilderte, stand im Gegensatz zur beschleunigten technischen und sozialen Modernisierung der Zeit. So wurde die Inszenierung des Ländlichen in den Bühnenschwänken auch zu einer kontrapräsentischen Idylle inmitten des wirtschaftlichen Umbruchs Bayerns vom Agrar- zum modernen Industrie- und Dienstleistungsstaat. Während sich das Individuum mit seinen Lebensplänen zu dieser Zeit mehr und mehr aus den traditionellen agrarwirtschaftlichen Dorfgemeinschaften herauszulösen begann, war jene intakte homogene Gemeinschaft das Kernmotiv des *Komödienstadels*. Bereits zur Entstehungszeit bildeten die Schwänke somit eine bäuerliche Welt ab, die im Begriff stand zu verschwinden und die damit zugleich auch exotisch wurde.⁶⁶ Das Ländliche war hier das überschaubare, in sich homogene „Andere“.⁶⁷ Es war eine zutiefst konservative, aber im Kontext ihrer Zeit auch integrative Agenda, die sich im Landbild des frühen *Komödienstadels* offenbarte.

Ein zweites – aktuelles – Beispiel für eine visuelle Steuerung des ländlichen Raumes durch den BR ist die außergewöhnlich populäre Daily Soap *Dahoam is Dahoam*. Seit Sendestart im Jahr 2007 erzählt die Serie in bisher über 2.000 Folgen vier Mal pro Woche die Geschehnisse in der fiktiven oberbayerischen Kleinstadt Lansing. Für die Bilder und Geschichten von *Dahoam is Dahoam* zeichnet sich die Produktionsfirma Polyscreen verantwortlich, ein Zusammenschluss der Hamburger bzw. Berliner Firma Polyphon und der Münchner Constantin Film.⁶⁸ Der Auftrag an Polyscreen durch den BR richtete sich an die Geschäftsführer Robin von der Leyen und Markus Schmidt-Märkl. Insbesondere Schmidt-Märkl ist in der deutschen TV-Landschaft einer der erfahrensten Produzenten von Daily Soaps, einem Genre, dessen Kerneigenschaft es ist, in seinen Erzählsträngen auf gesellschaftliche Themen einzugehen und Alltagsprobleme seines Publikums zu verhandeln.⁶⁹ Zu Schmidt-Märkls Serien zählen zum Beispiel auch *Verliebt in Berlin*, *Gute Zeiten*, *Schlechte Zeiten* und *Sturm der Liebe*. Das im Vergleich zum *Komödienstadel* riesige Team von 130 Mitarbeitern erlaubt

64 Andreas Eichmüller, „I hab nie viel verdient, weil i immer g'schaut hab, daß as Anwesen mitgeht.“ Arbeiterbauern in Bayern nach 1945, in: Thomas Schlemmer/Hans Woller (Hg.), *Bayern im Bund*, Bd. 2: *Gesellschaft im Wandel 1949 bis 1973 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte*, Bd. 53), München 2002, 179–268; Gunther Mahlerwein (Hg.), *Grundzüge der Agrargeschichte*, Bd. 3: *Die Moderne (1880–2010)*, Köln/Weimar/Wien 2016, 124–130.

65 Vgl. Pankraz Fried, *Die Sozialentwicklung im Bauerntum und Landvolk*, in: Max Spindler (Hg.), *Handbuch der bayerischen Geschichte*, Bd. IV/2: *Das Neue Bayern 1800–1970*, München 1975, 776–780; Hans Fehn, *Das Land Bayern und seine Bevölkerung seit 1800*, in: Ebd., 693–708; Gerhard Henkel, *Der ländliche Raum. Gegenwart und Wandlungsprozesse seit dem 19. Jahrhundert in Deutschland*, 4. Aufl., Stuttgart 2004, 101–183; Ulrich Kluge, *Agrarwirtschaft und ländliche Gesellschaft im 20. Jahrhundert (Enzyklopädie Deutscher Geschichte*, Bd. 73), München 2005, 39–48.

66 Claudia Beindorf, *Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften im Heimatfilm und Landsbygd-film 1930–1960*, Baden-Baden 2001, 199–223.

67 Konrad Köstlin, *Volkskultur und Moderne*, in: *Bayerische Blätter für Volkskunde* NF 2/2 (2000), 63–71.

68 Sendungsdaten auf der Website von Constantin TV: <http://www.constantin-television.de/produktionen/aktuelle-produktionen/details-aktuelle/article/dahoam-is-dahoam-13-staffel-folgen-1866-2065.html> (29.10.2017).

69 Vgl. z. B. Tanja Weber/Christian Junklewitz, *Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse*, in: *Medienwissenschaft: Rezensionen/Reviews* 2008, 13–31.

eine sehr dynamische, fast tagesaktuelle Reaktion auf Nachrichten und Ereignisse. Wie der *Komödienstadel* charakterisiert sich *Dahoam is Dahoam* damit allein durch seine Narrative und sein Setting als Landmedium.

Bereits der Trailer zur Serie evoziert touristische Vorstellungen des ländlichen Bayern. Zu sehen sind ein Wirtshaus mit Biergarten, eine Kirche, direkt zu Beginn ein weiß-blauer Maibaum und in sichtbarer Ferne: die Alpen. Bereits im visuellen Setting setzt die Serie somit auf eine starke Stereotypisierung, die den Kosmos des ländlichen Ortes in einem figurativen Kern weithin bekannter bayerischer Visiotype bündelt. Für die narrative Ebene gilt ein ähnlicher Befund. Zu den Protagonisten von *Dahoam is Dahoam* zählen eine Wirtsfamilie, eine Brauereifamilie, die Familie eines Bauern und der katholische Pfarrer. In wechselnden Konstellationen verhandeln diese Figuren innerhalb dieses ländlichen Mikrokosmos private und – das ist ein spannender Unterschied zu einem Nachkriegsformat wie dem *Komödienstadel* – auch reale, tagesaktuelle Probleme, die sich in ländlichen Räumen ergeben. Diese reichen vom Ausbau des schnellen Internets, über Drogenprobleme von Jugendlichen bis hin zur Unterbringung von Flüchtlingen aus Eritrea. *Dahoam is Dahoam* begnügt sich im Gegensatz zum *Komödienstadel* nicht lediglich mit der Abbildung einer nostalgisch besetzten ländlichen Welt – die Soap bietet vielmehr mögliche reale Handlungsoptionen für Dörfer und kommunalpolitische Akteure. Als Leitkategorie tritt dabei besonders das bürgerliche Engagement der intakten Dorfgemeinschaft hervor, das sich den globalen Veränderungen im Lokalen wirkungsvoll entgegenstellt. Es ist das Ideal einer effizienten und selbständigen Dorfgemeinschaft, die sich angesichts der Schrumpfungsprozesse der ländlichen Regionen Bayerns erfolgreich behauptet und modellhafte Handlungsoptionen bereitstellt.

Für Zwischentöne ist dabei nur wenig Platz. Die starren Visiotype der Serie, die in den Büros von Polyscreen in München, Hamburg und Berlin für das Daily-Soap-Format in Form gegossen werden, können der Komplexität der realen demographischen und strukturellen Veränderungen in den ländlichen Regionen freilich nicht gerecht werden. Dieses Format mit seinem dramaturgischen Anspruch, auf einfache Weise und mit überspitzten Plots zu unterhalten, erfordert zudem eine Simplifizierung der Bezüge. Doch diese Komplexitätsreduktion sorgt einerseits für Orientierung beim Zuschauer, der die Bilder unmittelbar identifizieren kann. Andererseits geht sie einher mit einer emotionalisierenden und folkloristischen Ästhetisierung des Ländlichen. Die Bilder und Narrative aus der fiktiven, erfolgreichen Kleinstadt Lansing setzen und besetzen gesellschaftlich relevante Themen. Sie inspirieren derart mitunter auch zu eigenen Aushandlungen in der ländlichen Realität, wie zum Beispiel bei Kirchweihfesten in oberpfälzischen Dörfern, wo Schauspielerinnen aus der Serie als Stargäste auftreten.⁷⁰ Die idealisierende Umwertung des bayerischen Landlebens aus den Federn großstädtischer Produktionsbüros steht eindeutig in Wechselwirkung mit der ländlichen Alltagskultur.

Wie fünfzig Jahre zuvor beim *Komödienstadel*, steht den gravierenden Ausdifferenzierungsprozessen der ländlichen Räume auch bei *Dahoam is Dahoam* ein folkloristisch überformtes Anderes gegenüber. Noch mehr als für den *Komödienstadel* gilt dabei:

„[W]as als agrarische Produktionssphäre alltäglich-selbstverständlich [...] existierte – jenes ländliche Nebenan, das es lange unbeobachtet und selbstverständlich gegeben

70 Zum Beispiel auf dem Kirchweihfest von Wolfsbach in der Oberpfalz 2015.

hatte, wird exotisch-fremd gemacht und in ausgewählten Teilen als ‚Volkskultur‘ zur Aneignung aufbereitet.⁷¹

Die inszenierte homogene, integrative und vorbildhaft agierende Gemeinschaft soll gesellschaftlicher Fragmentierung entgegenwirken. Ein zentraler Unterschied besteht dabei in der Neubewertung des Wandels durch die Drehbuchautoren der Serie: Modernisierungsprozesse werden hier nicht mehr als Bedrohung des Status verhandelt, wie noch im *Komödienstadel*, sondern als Herausforderung und Chance, die von einer zupackenden Dorfgemeinschaft genutzt werden kann. Ein „gutes Leben“ auf dem Land, so die Botschaft, ist so auch heute möglich. Die Agenda setzt nicht mehr allein auf Nostalgie und Idylle, sondern auf Zukunftsfähigkeit.⁷²

Fazit

Auf welche Weise steuert das Bayerische Fernsehen mit seiner audiovisuellen Repräsentation des ländlichen Bayern dessen Wahrnehmung mit? Zunächst belegen Gemeinsamkeiten und wiederkehrende charakteristische Motivlinien, dass das *making Bavaria* nicht völlig auf der Kreativität einzelner Autoren oder Regisseure basiert. Es existieren übergeordnete Rahmungen, innerhalb derer sich ihre Produktionen bewegen. Als elementar erweist sich dabei zunächst der Programmauftrag des Bayerischen Rundfunkgesetzes mit seiner Vorgabe, der „Eigenart Bayerns“ gerecht zu werden. Auch der senderinterne Wertekodex mit seinen Richtlinien zu kulturellem Erbe, Tradition und Wandel oder Heimat prägen die Repräsentation des Ländlichen maßgeblich. Neben diesen grundlegenden Rahmungen der Bildproduktion zeigen sich auch auf kreativer und produktionstechnischer Ebene eine Reihe wichtiger Steuerungsmechanismen. Netzwerke wie *Filmkulisse Bayern* etablieren bestimmte Regionen als besonders beliebte Drehorte und sorgen in Kooperation mit Tourismusagenturen für eine Zweitverwertung als Urlaubsziel. Auch bewährte externe Produktionsfirmen mit bestimmter Ästhetik und narrativen Stilen führen zu einer Steuerung der ländlichen Bilder.

Dabei wird offensichtlich, dass die Agenda von Sendern wie dem BR, aber auch anderer Rundfunkanstalten in Deutschland, nicht auf die Dokumentation des realen ländlichen Raumes zielt. Es handelt sich vor allem um eine Interpretation des Ländlichen aus den Berliner und Münchner Produktionsfirmen. Doch diese Distanz ermöglicht erst jene Ästhetisierung und Komplexitätsreduktion, die neue positive Identifikationsmöglichkeiten im Ländlichen eröffnet. Die neue Intentionalität dieser Bilder gegenüber früheren Medien wie dem *Komödienstadel* liegt vor allem in einer Neubewertung von Modernisierungs- und Globalisierungsfolgen für das ländliche Bayern. Die ländlichen Räume werden, so die aktuelle Thematisierung in *Dahoam is Dahoam*, durch Veränderungen – meist in Form einer gemäßigten Modernisierung – in ihrer Ordnung nicht mehr bedroht, sondern bereichert. Durch diese Öffnung geraten Bilder des ländlichen Bayern für den BR zum kommerziell

71 Vgl. Köstlin, *Volkskultur und Moderne*, 63–64.

72 Für Großbritannien beobachtet Shucksmith eine ähnliche Tendenz in jüngeren *rural media*: Mark Shucksmith, *Re-imagining the rural: From rural idyll to Good Countryside*, in: *Journal of Rural Studies*, Bd. 59 (2018), 163–172.

interessanten Identifikationsangebot für breitere Bevölkerungsteile, das sich in Form von DVDs, Kochbüchern oder Events vermarkten lässt.⁷³ Gleichzeitig erfüllt der Sender seine durch das Bayerische Rundfunkgesetz und den Wertekodex definierte Rolle als Bewahrer kulturellen Erbes. In den touristischen und literarischen Traditionslinien, die sich über frühe Formate wie den *Komödienstadel* bis in aktuelle Serien fortsetzen, werden diese Repräsentationen laufend neu in Wert und ins öffentliche Bewusstsein gesetzt. Landmedien avancieren so zu Speicherorten des audiovisuellen Erbes Bayerns. Sie fungieren allerdings auch per se als wichtige Medien der Überlieferung, die teils sehr alte Bildtraditionen und Erzählmotive für das Publikum des 21. Jahrhunderts neu rahmen, interpretieren und durch dieses mediale Update relevant halten.

Der ländliche Raum in Bayern begegnet uns dabei besonders in neueren Serien wie *Dahoam is Dahoam* – aber auch in vielen anderen Formaten wie *Landfrauenküche* oder *Wir in Bayern* – weniger über den Charakter einer Idylle, sondern vor allem einer Utopie – einer Utopie, die bereits verwirklicht ist, oder, wie es die zahlreichen Best-Practice-Beispiele suggerieren, verwirklicht werden könnte. Über ländliche Positiva wie Gemeinschaft, Familie, Exotik, Kreativität, aber auch Ursprünglichkeit, Ruhe und Traditionalität prägen TV-Bilder, Kinofilme oder Magazine auf der Grundlage eines begrenzten Clusters von Bildern und Narrativen einen figurativen Kern aus, an dem sich die verschiedenen medialen Repräsentationen des Ländlichen festmachen. Ein Motiv erscheint dabei besonders prominent: die Dorfgemeinschaft, die sich unabhängig von Vorgaben aus den Metropolen eigenverantwortlich im ländlichen Wandel behauptet. Mit dem Modell der dörflichen, handlungsfähigen Gemeinschaft, wie sie der BR in zahlreichen Sendungen präsentiert, stößt er genau in die Lücken, die durch den staatlichen Rückzug entstehen. Er wird selbst zum Akteur innerhalb der Transformation.

Innerhalb der gegenwärtigen Ausdifferenzierung des Ländlichen gewinnen mediale Vorbilder für ein „gutes Leben“ auf dem Land – in Stadt und Land – an Macht. Das BR Fernsehen füllt mit seiner Agenda dabei weniger als aktiver Akteur das Vakuum, das sich durch den Rückzug öffentlicher Institutionen wie Schulen, Bahnhöfen oder Krankenhäusern in den ländlichen Räumen ergibt. Innerhalb der ländlichen Transformationsprozesse fungiert sein Programm vielmehr als *contact zone* im Sinne der amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt (1991). Das bedeutet, das ländliche Bayern, wie es sich als *espace conçu* im Programm des BR konstituiert, dient als Raum – oder besser: Schauraum –, in dem Erfahrungen des Ländlichen aufeinandertreffen, sich gegenseitig austesten und gemeinsame Optionen, aber auch Unterschiede festhalten. Die oft idyllisierende Homogenisierung des Ländlichen durch Akteure wie den BR bildet so auch eine Ordnungsleistung, die innerhalb der beschleunigten ländlichen Transformation für Orientierung sorgt und integriert.⁷⁴ Der BR gerät auf diese Weise zu einer Zwischeninstanz, die globale Entwicklungen durch eine intentionale Themensetzung für einen regionalen Nahraum herunterbricht und mögliche Folgen, aber auch Chancen durchspielt.

73 Vgl. Egger, Servus Heimat, 136–148; Dies., ‚Volkskultur‘ in der spätmodernen Welt, 119–147; Schmidt-Lauber/Wietschorke, ‚Volkskultur‘ 2.0, 5–9.

74 Vgl. Sabine Eggmann, Moderne ‚Volkskultur‘. Die ‚volkskulturelle‘ Herstellung von Sinn und Ordnung, in: Moser/Becher (Hg.), München-Sound, 13–18.

Im ordnenden und anleitenden Charakter seiner Erzählungen, der wiederum auf einem von Sender und Publikum weitgehend geteilten figurativen Kern von Erfahrungen des Ländlichen gründet, verweisen die Raumpraxen des BR auf Serge Moscovicis Theorie der sozialen Repräsentationen. Demnach dienen soziale Repräsentationen in einem Kommunikationszusammenhang dazu, auf Unsicherheiten, etwa grundlegende Veränderungen, wie sie aktuell die ländlichen Räume in unserer Gesellschaft durchlaufen, zu reagieren. In einer kollektiven Auseinandersetzung mit dem unbekanntem, neuen Ereignis wird es über geteilte, bereits bekannte Bilder und Interpretationen in den bestehenden Diskurs integriert. Es verliert so seine Bedrohlichkeit.⁷⁵ So gilt es, die Bilder der BR-Landmedien nicht lediglich in radikal-konstruktivistischer Perspektive als bloßes räumliches Imaginat zu verstehen, sondern darüber hinaus als ordnenden, Identität und Sicherheit stiftenden Faktor in der kulturellen Aushandlung des sich dynamisch ausdifferenzierenden Ländlichen. Es ist damit auch ein Reflex auf zunehmende Erfahrungen von Ungleichheit sowohl in städtischen wie auch in ländlichen Räumen und einer seit den 1990er Jahren erneut wachsenden ökonomischen und kulturellen Kluft zwischen Metropole und Peripherie.⁷⁶ Die geteilte Agenda des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in Deutschland, in einer zunehmend pluralistischen Gesellschaft aktuelle, breitenrelevante Probleme zu thematisieren und so integrierend und orientierungsstiftend zu wirken, kommt darin deutlich zum Ausdruck.⁷⁷

Genau vor diesem Hintergrund birgt der Versuch des BR, mit seinem Programm auf die Ausdifferenzierung des Ländlichen ordnend zu reagieren, auch gewisse Gefahren. Wenn gleich etwa *Dahoam is Dahoam* auf eine Auseinandersetzung mit aktuellen, relevanten Problemen in ländlichen Gemeinden abzielt, beispielsweise die Integration von Geflüchteten oder den Breitbandausbau, verdecken die häufig standardisiert positiven Bilder homogener ländlicher Räume ihre zunehmende Komplexität.⁷⁸ Hermann Bausinger wies darauf hin, dass diese medialen Erzählungen keineswegs als weniger real zu verstehen sind, sondern in den Alltags der Bevölkerung als konkurrierende Wirklichkeit Bedeutung entfalten können.⁷⁹ Die Bilder von homogenen, übersichtlichen Dorfgemeinschaften, die Probleme anpacken und unabhängig von den Metropolen bewältigen, überschatten in der Folge für Teile des Publikums den tatsächlichen Handlungsdruck in den ländlichen Räumen. So können Best-

75 Serge Moscovici, The phenomenon of social representations, in: Ders./Gerard Duveen (Hg.), *Social Representations – Explorations in Social Psychology*, New York 2001, 18–77; vgl. dazu auch Tarek el Sehity/Erich Kirchler, *Soziale Repräsentationen (Vorstellungen)*, in: Dieter Frey/Lutz von Rosenstiel (Hg.), *Handbuch der Psychologie, Sozialpsychologie und Wirtschaftspsychologie*, 487–494.

76 Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR), *Unterschiede zwischen Stadt und Land vergrößern sich*, http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Raumbbeobachtung/InteraktiveAnwendungen/WachsendSchrumpfend/topthema_node.html (12.12.2017); Claudia Neu, *Territoriale Ungleichheit – eine Erkundung*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 56/37 (2006), 8–15; Thünen-Institut für Ländliche Räume, *Lebensverhältnisse in ländlichen Räumen*, <https://www.thuenen.de/de/lr/arbeitsbereiche/lebensverhaeltnisse/> (12.2.2018).

77 Kurt Beck, *Föderal verfasster öffentlich-rechtlicher Rundfunk*, in: Christa-Maria Ridder u. a. (Hg.): *Bausteine einer Theorie des öffentlich-rechtlichen Rundfunks*, Wiesbaden 2005, 106–120, 111–113; ARD, *Positionspapier zum Qualitätsdiskurs in der ARD (GVK, München 31.3.09)*, http://www.ard.de/download/1887188/Positionspapier_der_GVK_zum_Qualitaetsdiskurs_in_der_ARD.pdf (17.3.2018).

78 Vgl. Claudia Neu, *Neue Ländlichkeit. Eine kritische Betrachtung*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 66/46–47 (2016), 4–9, 8–9.

79 Vgl. Hermann Bausinger, *Vom Jagdrecht auf Moorhühner. Anmerkungen zur kulturwissenschaftlichen Medienforschung*, in: *ZfV* 97 (2001), 1–14, 6–7. Bausinger kritisiert hier besonders die ältere Gegenüberstellung von „Realität“ und „Medien“ – eine „Wirklichkeit aus zweiter Hand“.

Practice-Beispiele funktionierender, unabhängiger Dorfgemeinschaften auch als schützendes Feigenblatt fungieren, das den real stattfindenden Rückzug von Verwaltungs- und Versorgungsstrukturen verdeckt. Die Entscheidungsträger entziehen sich so leicht aus der Verantwortung, gegen die sich verschärfende soziale Kluft vorzugehen. Die Landsoziologin Claudia Neu stellt die positive Bedeutung medialer Idyllen deshalb grundsätzlich in Frage. So führe der mediale Rekurs auf Argumente wie Gemeinschaft oder Homogenität unter Umständen auch zu gefährlichen Illusionen bezüglich der Bedeutung des Ländlichen:

„Empirisch betrachtet, sind die Aktivisten der Neuen Ländlichkeit (Raumpioniere, städtische Gemeinschaftsgärtner, Selbstversorger) wohl eher eine kleine Gruppe, die aber – medial gehypt – das Grundrauschen zu einer neuen gesellschaftlichen Stimmung liefern können, die im besten Fall den Weg zu mehr Nachhaltigkeit, Ressourcenschonung und Solidarität weist. Gleichzeitig gilt es, einen Blick darauf zu haben, dass diese positive Belegung durch die ‚reale‘ Ländlichkeit nicht überholt wird, die im schlechtesten Fall ‚Bullerbü in braun‘, Homogenitätsfantasien und einfache Antworten auf komplexe Fragen favorisiert.“⁸⁰

80 Neu, Neue Ländlichkeit, 8–9.

Schriftverkehr zwischen „Landvolk“ und „Führung“

Ansätze einer Medien- und Kommunikationsgeschichte des NS-Regimes im Kontext ländlicher Gesellschaft

Abstract: Correspondence between rural population and state officials. Approaches towards a media and communication history of the Nazi regime in the context of rural society. This article discusses difficulties in studying historical media audiences. While historical research on mass media under National Socialism has focused on the modernisation, the expansion and the propaganda effects of the available media, the question how ordinary people used and appropriated media messages remains widely unknown. This of course is mainly a problem of adequate sources. Inspired by Jerome Bourdon's notion for a history of audiences based on sources 'from the side' and 'from below', this article examines petitions written by peasants and small-holders of an alpine valley and addressed to officials of the Nazi regime. Contrasted with the dominant agrarian weekly in this region, these letters show signs of appropriation of the messages and the language disseminated through the press. The petitioners borrowed and imitated the vocabulary of official propaganda, with the aim to gain support by the powerful or to raise complaints. In this special case, the newspaper readers become writers, and therefore these sources present a starting point for analysing audiences 'from below', as a group of active recipients – "textual poachers" (Henry Jenkins) – using the powerful resource of the dominant media for their own interests.

Key Words: rural media audiences, National Socialist, agricultural press, petitions, appropriation

Das verstärkte Eindringen massenmedialer Erzeugnisse in ländliche Gesellschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und insbesondere im Nationalsozialismus wurde bereits in einer Reihe von Arbeiten untersucht.² Der Schwerpunkt dieser Arbeiten liegt zumeist auf der Analyse der Ausweitung des Angebots von Publikumsmedien. Wie dieses Angebot

1 Institut für Geschichte des ländlichen Raumes, Kulturbezirk 4, A-3109 St. Pölten, ulrich.schwarz@ruralhistory.at. Beitrag eingereicht: 30.1.2018; Beitrag angenommen: 12.3.2018.

2 Vgl. Daniela Münkler, „Der Rundfunk geht auf die Dörfer“. Der Einzug der Massenmedien auf dem Lande von den zwanziger bis zu den sechziger Jahren, in: Dies. (Hg.), *Der lange Abschied vom Agrarland: Agrarpolitik, Landwirtschaft und ländliche Gesellschaft zwischen Weimar und Bonn*, Göttingen 2000, 177–198; Dies., *Radio für das Land. Der Landfunk in der NS-Zeit*, in: *Westfälische Forschungen* 47 (1997), 427–451; Florian Cebulla, *Rundfunk und ländliche Gesellschaft 1924–1945*, Göttingen 2004; Clemens Zimmermann, *From Propaganda to Modernization: Media Policy and Media Audiences under National Socialism*, in: *German History* 24/3 (2006), 431–454; Ders., *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland, Italien, Spanien in den 1930er und 1940er Jahren*, Wien/Köln/Weimar 2007; Ernst Langthaler, *Massenmedien in der ländlichen Gesellschaft im*

jedoch von der Landbevölkerung angenommen und verwendet wurde, ist dagegen kaum systematisch erforscht – und vielleicht auch nicht systematisch erforschbar, da die Praxis des Lesens, Hörens oder Sehens kaum geordnete Spuren hinterließ.³ Die Quellen, durch die Publika des sich ausweitenden Medienangebots untersucht wurden, sind zumeist solche „von oben“, wie sie Jérôme Bourdon jüngst bezeichnet hat.⁴ Als Quellen „von oben“ fasst er Zeugnisse zusammen, die von professionellen Medienproduzenten sowie politischen Eliten, die Massenmedien überwachten und regulierten, erzeugt wurden. Diese geben uns aber meist nur Aufschluss über die Wunsch- und Zielvorstellungen der Medieneliten in Bezug auf die Reichweite und Wirkung von Massenmedien. Um die Perspektive zu erweitern, schlägt Bourdon vor, in die Untersuchung der Geschichte der Lesenden, Hörenden und Sehenden nicht nur Quellen „von oben“, sondern auch solche miteinzubeziehen, die das Publikum „von der Seite“ und „von unten“ analysierbar machen.⁵

Dieser Beitrag nähert sich anhand von beispielhaften Fällen aus einem Alpental südlich von Wien einer solchen ‚Landmediengeschichte von unten‘. In Eingaben, Gesuchen und Bittschriften aus der Landbevölkerung – genauer von Menschen, die mit Landwirtschaft befasst waren – an staatliche Stellen sucht er nach Erwähnungen und möglichen Spuren der Lektüre von Publikumsmedien. Die Frage hinter dieser Erkundung ist auf den Stellenwert, den das Medienangebot einnahm, sowie auf die Verwendung aus den Medien entlehnter Inhalte und Formulierungen gerichtet. Deutlich wird, dass die „publizistischen Führungsmittel“,⁶ wie nationalsozialistische Medieneliten die Presse auch bezeichneten, nicht bloß auf ein träges und manipulierbares Massenpublikum einwirkten.⁷ Die ‚Beschallung‘ durch das „Sprachrohr der Führung“,⁸ als das sich etwa die Reichsnährstandspresse sah, fand unterschiedliche Resonanzen in der Bevölkerung.

In den in der Folge dargestellten Fällen zeigt sich, dass Leserinnen und Leser in ihren Schreiben an die „Führung“ taktisch aus den Erzählungen und Sprachmustern der „publi-

Nationalsozialismus – am Beispiel der Agrarpresse, in: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 58/2 (2010), 50–64.

3 Vgl. Roger Chartier/Juan A. González, Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader, in: *Diacritics* 22/2 (1992), 49–61, 50; David Paul Nord, Reading the Newspaper: Strategies and Politics of Reader Response, Chicago, 1912–1917, in: *Journal of Communication* 45/3 (2006), 66–93, 88; Ien Ang, *Living Room Wars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*, London/New York 1996, 57 und 65 f.

4 Jérôme Bourdon, Detextualizing: How to write a history of audiences, in: *European Journal of Communication* 30/1 (2015), 7–21, 12–14.

5 Ebd., 14–16. Als Quellen „von der Seite“ bezeichnet Bourdon Zeugnisse, die nicht direkt zum Zweck der Beobachtung des Medienpublikums erzeugt wurden – etwa die Thematisierung eines Mediums im Kontext eines anderen Mediums. Ein Beispiel wäre etwa die Auseinandersetzung mit dem Rundfunk in Zeitschriften oder in Unterlagen der Justiz. Als Quellen „von unten“ bezeichnet er – in der Tradition einer „Geschichte von unten“ – Zeugnisse der LeserInnen, HörerInnen und SeherInnen wie Briefe, Tagebücher, aber auch Leser- und Hörerpost.

6 Alfred Schmidt, *Publizistik im Dorf*, Dresden 1939, 188.

7 Vgl. William A. Evans, The Interpretive Turn In Media Research Innovation, Iteration, Or Illusion?, in: *Critical Studies in Mass Communication* 7/2 (2009), 147–168; Janice A. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, And Popular Literature*, Chapel Hill 1991, 221.

8 Zum Geleit!, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich*, Wien und Burgenland 1 (1938), 1–2, 2; *Bauern, ihr braucht das Wochenblatt*, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederdonau und Wien* 5 (1938), 176; *Erweiterte Aufgaben des Wochenblattes*, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 38 (1939), 1377.

zistischen Führungsmittel“ auswählten und diese zur Erreichung bestimmter eigener Ziele einzusetzen suchten. Diese Wieder- und Weiterverwendung von massenmedial vermittelten Inhalten und Formen eröffnet eine Perspektive auf die Umgangsweisen und den Gebrauch, den Individuen von den massenmedial verbreiteten Botschaften machten.⁹ Die Schriftstücke aus der Bevölkerung können in den Kategorien von Jérôme Bourdon sowohl als Quellen „von der Seite“ als auch als Quellen „von unten“ gewertet werden. Zum einen war dieser Schriftverkehr selbst ein Medium des Kontakts der Landbevölkerung mit staatlichen Behörden, in dem Publikumsmedien, insbesondere das amtliche Publikationsorgan des Reichsnährstandes, aber auch andere Zeitungen, „von der Seite“ sichtbar werden. Andererseits zeigen die Schriftstücke mehr oder weniger deutliche Spuren der Lektüre und Verwendung des Angebots nationalsozialistischer Landmedien und können so als Quellen „von unten“ gelesen werden.

Eine Analyse von Landmedien, die sich nicht auf die Untersuchung bestimmter Medientexte – etwa eines Rundfunkprogramms oder einer Zeitschrift – beschränkt, sondern danach fragt, wie das Vorhandensein und die Verfügbarkeit von Publikumsmedien in einer Gesellschaft diese beeinflusste, sieht sich mit einem ausufernden Forschungsgegenstand konfrontiert. Um den untersuchten Bereich einzugrenzen, konzentriert sich dieser Beitrag auf die Untersuchung eines Archivbestands, der für zehn Gemeinden überlieferten Hofakten der Kreisbauernschaft Neunkirchen im Reichsgau Niederdonau.¹⁰ Diese Hofakten dienten der Kreisbauernschaft, der lokalen Verwaltungsdienststelle des riesigen Ernährungskartells Reichsnährstand, als Ablage sämtlichen Schriftverkehrs zu den von ihr beaufsichtigten landwirtschaftlichen Betrieben. Und selbst mit dieser durch die Quellen bedingten sowie regionalen Begrenzung kann dieser Beitrag nicht den Anspruch einer systematischen Untersuchung der Beziehung zwischen ländlicher Gesellschaft und Medien erheben. Vielmehr wird versucht, anhand der Beschreibung von Episoden des Schriftverkehrs zwischen der Landbevölkerung und der nationalsozialistischen Verwaltung die lokal situierte Aneignungspraxis medialer Produkte und Angebote nachzuzeichnen und daraus Ansätze einer Medien- und Kommunikationsgeschichte des NS-Regimes im Kontext ländlicher Gesellschaft zu entwickeln – und zwar abseits der Beschränkung auf die Analyse der massenmedial vermittelten Inhalte. Die gerade in Hinblick auf eine Mediengeschichte des NS-Regimes oftmals im Mittelpunkt stehende Frage, was Medien mit Menschen machten, soll hier durch Fragen danach ergänzt werden, was Menschen mit Medien taten, um so zirkuläre Kommunikationsprozesse innerhalb des streng regulierten und durch Gewalt gestützten NS-Medienregimes in den Blick zu bekommen.¹¹

9 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 13.

10 Niederösterreichisches Landesarchiv (NÖLA), Bezirksbauernkammer (BBK) Gloggnitz, K. 7-16, Hofkartei des Reichsnährstandes.

11 Vgl. Martin Reisingl, *Zur Medienforschung der Kritischen Diskursanalyse*, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 9/2 (2009), 43–78, 67; Daniel Mühlenfeld, *Was heißt und zu welchem Ende studiert man NS-Propaganda? Neuere Forschungen zur Geschichte von Medien, Kommunikation und Kultur während des ‚Dritten Reiches‘*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 49 (2009), 527–559, 559; David Morley, *Television, Technology, and Culture: A Contextualist Approach*, in: *The Communication Review* 15/2 (2012), 79–105, 79.

Schreiben an die Kreisbauernschaft

In den Hofakten der Kreisbauernschaft finden sich neben Behördenschriftgut, betriebsstatistischen Erhebungsmaterialien, Vermerken über den Parteienverkehr und Verträgen auch zahlreiche Eingaben der durch diese Akten verwalteten Subjekte selbst.¹² Sich schriftlich an die Kreisbauernschaft, die lokale „Schaltstelle“ des Reichsnährstandes, zu wenden,¹³ scheint in der Zeit der NS-Herrschaft eine durchaus gängige Praxis gewesen zu sein. In den zehn Gemeinden des Kreises Neunkirchen, die hier untersucht werden, griffen mehr als ein Drittel der Personen zumindest einmal zur Feder oder zur Schreibmaschine, um sich schriftlich an eine staatliche Stelle oder eine der vielen quasi-staatlichen Einrichtungen, wie es die Kreisbauernschaft war, zu richten.

Zumeist beinhalten diese Eingaben Anfragen zu Behördenvorgängen oder zu einer der zahlreichen Aktionen der nationalsozialistischen Agrarverwaltung. Oft sind es auch einfache Antwortschreiben auf Anfragen der Kreisbauernschaft, in denen Auskunft über die Bewirtschaftungs-, Besitz- oder Pachtverhältnisse gegeben wurde, sodass diese nur bedingt als Eingaben zu werten sind.

„Betrifft: Pachtgrund in E.

Auf ihr Schreiben vom 11/1. 1944 teile ich mit daß ich daß Grundstück von E. schon seit 1928 in Pacht habe wofür ich 230 Schilling ihm Jahr zahlen mußte. daraus sieht man daß ich es ser dringend zur Milchwirtschaft brauche. daß Grundstück ist zur Hälfte mit Roggen bebaut u. die andere Hälfte komen Purgunder daher kann ich daß Grundstück auch jetzt in Krieg nicht entbeeren. Heil Hitler, Johann H.“¹⁴

-
- 12 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 7-16, Hofkartei des Reichsnährstandes. Eingaben und Petitionen sind in keiner Weise ein neues oder spezifisches Phänomen der nationalsozialistischen Agrargesellschaft. Vielmehr weist diese Praxis eine lange Beziehungsgeschichte mit der Ausbildung moderner Staatlichkeit auf, vgl. Willem Pieter Blockmans/André Holenstein/Jon Mathieu (Hg.), *Empowering interactions. Political cultures and the emergence of the state in Europe, 1300–1900*, Farnham 2009; Arlette Farge/Michel Foucault, *Familiäre Konflikte. Die „Lettres de cachet“ aus den Archiven der Bastille im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1989; Klaus Tenfelde/Helmut Trischler (Hg.), *Bis vor die Stufen des Throns. Bittschriften und Beschwerden im Zeitalter der Industrialisierung*, München 1986; Martyn Lyons, *Writing upwards. How the weak wrote to the powerful*, in: *Journal of Social History* 49/2 (2015), 317–330; Lex Heerma van Voss (Hg.), *Petitions in Social History (International Review of Social History, Supplement 9)*, Cambridge 2001; Andreas Gestrich, *German Pauper Letters and Petitions for Relief. New Perspectives on Nineteenth- and Twentieth-Century Poor Relief*, in: Lutz Raphael (Hg.), *Poverty and welfare in modern German history*, New York/Oxford 2017, 49–77; Michaela Fenske, *Demokratie erschreiben. Bürgerbriefe und Petitionen als Medien politischer Kultur 1950–1974*, Frankfurt a. M./New York 2013; Sheila Fitzpatrick, *Supplicants and Citizens: Public Letter-Writing in Soviet Russia in the 1930s*, in: *Slavic Review* 55/1 (2017), 78–105.
- 13 Daniela Münkel hat diese unterste Verwaltungsdienststelle des Reichsnährstandes treffend als „Schaltstelle“ bezeichnet und damit deren Funktion als Herrschaftsrelais zwischen zentral verfassten Vorschriften und den Eventualitäten und möglichen Situationen des lokalen Feldes bezeichnet. Daniela Münkel, „Schaltstelle Kreisbauernschaft“ zwischen nationalsozialistischer Agrarpolitik und bäuerlichen Interessen. Eine Studie am Beispiel des Landkreises Stade (1933 bis 1945), phil. Diss., Universität Hannover 1994.
- 14 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 12, Hofakt Johann H., Schreiben von Johann H. an die Kreisbauernschaft (KBS) Neunkirchen vom 22.1.1944. Die Schreibweise in den Quellenauszügen wird in diesem und den folgenden Zitaten nicht an die heutige Rechtschreibung angepasst, sondern wie im Original übernommen. Orts- und Personennamen werden abgekürzt.

Aber auch Sorgen, Konflikte oder Empörung waren Anlass, sich an die Kreisbauernschaft oder an „höhere“ Stellen, an den Gauleiter oder direkt an den „Führer“, zu wenden. Diese Gesuche waren meist höchst strategisch verfasste Schriftstücke.¹⁵ Durch sie wurde versucht, eine elastische Auslegung der von oben verordneten Regeln, Sondergenehmigungen oder den Beistand einer Dienststelle gegenüber einer anderen zu erhalten. Zumeist ging es dabei darum, Unterstützung bei Forderungen des Finanzamts oder von Versicherungsanstalten zu bekommen. Schreiberinnen und Schreiber suchten aber auch vermutete Fissuren oder Konkurrenzen zwischen unterschiedlichen Stellen des NS-Regimes, wie etwa denen des Reichsnährstandes und der Deutschen Arbeitsfront, für sich zu nutzen. Oder sie wandten sich an die nächsthöhere Verwaltungsstelle in der Behördenhierarchie, um sich über das Verhalten von lokalen Funktionären wie Ortsbauernführern oder Bürgermeistern zu beschweren.¹⁶ Zumeist versuchten die Gesuchstellerinnen und Gesuchsteller aber, die angenommene Macht der Kreisbauernschaft zur Unterstützung ihrer Position in Nachbarschaftskonflikten oder Ehe- und Familienstreitigkeiten einzusetzen.¹⁷

Medienreferenzen und die Verwendung der ‚offiziellen Sprache‘

Die Strategien, mit denen die Unterstützungssuchenden oder Beschwerdeführenden ihre Anliegen rechtfertigten, verweisen häufig auf das Medienensemble, das der Landbevölkerung zur Verfügung stand. Dies wird insbesondere dort deutlich, wo die Schreiberinnen und Schreiber sich auf Informationen beriefen, die sie als glaubwürdig empfanden, oder auch dort, wo sie Argumente entlehnten, die aus ihrer Sicht bei der „Führung“ Gewicht hatten, um ihre Begehren oder ihre Empörungen zu legitimieren. Einerseits bezogen sie sich in ihren Ausführungen auf lokal zirkulierende Wissensbestände. Etwa wurde darauf verwiesen, „was man von den Leuten im gesprech vernommen“ habe,¹⁸ was im Wirtshaus erzählt werde oder was lokale Funktionäre mitgeteilt hätten. Andererseits zeigt sich in einigen Fällen, dass die Berufung auf eigenes oder lokal zirkulierendes Wissen dem Gesuch nicht die notwendige Autorität zu verleihen schien und die Schreiberinnen und Schreiber Anleihe bei den massenmedial verbreiteten Inhalten nahmen. Ob sie die verwendeten Inhalte aus Druckschriften, dem Rundfunk oder Gesprächen über diese entnahmen, ist angesichts der gleichgeschalteten Botschaften des nationalsozialistischen Medienregimes oftmals nicht eindeutig zu klären. Jedoch finden sich in dem untersuchten Aktenbestand keine expliziten Verweise auf den „Landfunk“. Hingegen sind Zitate aus diversen Zeitungen oder zumindest der legitimierende

15 Vgl. Atina Grossmann, „Sich auf ihr Kindchen freuen.“ Frauen und Behörden in Auseinandersetzungen um Abtreibungen, Mitte der 1960er Jahre, in: Alf Lüdtke/Peter Becker (Hg.), Akten, Eingaben, Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag, Berlin 1997, 241–258, 257.

16 Vgl. Lex Heerma van Voss, Introduction, in: Ders. (Hg.), Petitions, 1–10, 5 f.

17 Arlette Farge und Michel Foucault haben schon in ihrer Studie zu den „lettres de cachet“ für das 18. Jahrhundert gezeigt, wie Untertanen die absolutistische Macht anriefen, um sie als Ressource in ihren lokalen und familiären Konflikten einzusetzen (Farge/Foucault, Familiäre Konflikte).

18 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Franz S., Schreiben von Franz S. an den Bürgermeister der Gemeinde T. [o.D.].

Verweis darauf, etwas der Presse entnommen zu haben, in einigen Fällen nachweisbar. So berief sich etwa ein Pächter im Frühjahr 1945 im Kontext eines Konflikts mit seinem Verpächter darauf, im *Wochenblatt* stehe,

„alle während des Krieges oder innerhalb eines Jahres nach Kriegsende ablaufenden Land- und Fischereiverträge verlängern sich kraft des Gesetzes auch ohne Antrag beim Pachtamt auf unbestimmte Zeit, dies gilt auch für bereits gekündigte Pachtverträge, wenn der Pächter das Pachtobjekt noch bewirtschaftet“.¹⁹

Deshalb solle der Verpächter zur Kenntnis nehmen, dass der gekündigte Pachtvertrag aufrecht bleibe.²⁰ Eine andere Eingabe, ebenfalls im Zusammenhang mit einem Pachtkonflikt, zitiert die *Große Volkszeitung*. Der Schreiber, ein selbstbewusster Gutsbesitzer, hielt der Kreisbauernschaft vor: „Sollte der heutige Aufsatz in der gr. Volkszeitung: Gerechter Pachtzins in unserer Landwirtschaft auf Richtigkeit beruhen so sind die 60 RM. pr. ein ha. als weit unter dem Durchschnitt zu bezeichnen. Volkszeitung vom 7. Sept. Folge 246 p. 7.“²¹

Aber nicht nur mit direkten Zitaten nahmen die Schreiberinnen und Schreiber Bezug auf Publikumsmedien. In vielen Fällen scheinen sie auch nur einzelne Begriffe und Redewendungen daraus entlehnt zu haben, um ihre Anliegen oder ihre Sorgen in ein offizielles Gewand zu kleiden. Damit sie ihren Eigeninteressen Macht verleihen konnten, imitierten sie in ihren Eingaben die offizielle Sprache.²² Und diese offizielle Sprache wurde ihnen Woche für Woche mit dem amtlichen Mitteilungsorgan des Reichsnährstandes, dem *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland*, ins Haus geliefert. Die Gesuchstellerinnen und Gesuchsteller begaben sich auf fremdes sprachliches Terrain und ‚wilderten‘ gewissermaßen in den nationalsozialistischen Propagandaformeln, indem sie ihre Texte mehr oder weniger gekonnt mit Schlüsselbegriffen des Regimes versetzten.²³ Dadurch erscheinen die eingesandten Texte häufig als ein sprachliches Konglomerat. In Alltagssprachliche Formulierungen sind Formeln wie „jüdisches Kapital“, „ererbte Scholle“, „zur Scholle zurück“, „treu der Sippe“, „Systemzeit“, „in der heutigen Zeit“, „ferne Generationen“, „Volksernährung“, „Lebensdurst“ oder „den Pflug mit der Waffe tauschen“ eingefügt, die in der Agrarpresse gebetsmühlenartig wiederholt wurden. Angesichts der Tatsache, dass die hier betrachteten Eingaben mehrheitlich an die Dienststelle des Reichsnährstandes gerichtet waren, ist es kaum überraschend, dass die Schreiberinnen und Schreiber vielfach auch auf dessen amtliches Mitteilungsorgan Bezug nahmen. Zudem kam dem *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland*, nicht zuletzt aufgrund der Einstellungswelle agrarischer Zeitungen im Zuge der „Gleichschaltung“ des

19 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 13, Hofakt Leo K., Schreiben von Leo K. an die KBS vom 20.2.1945.

20 Ebd.

21 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 8, Hofakt Hans F., Schreiben von Hans F. an die KBS vom 7.9.1939.

22 Vgl. James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven CT 1990, 4; Bart De Sutter/Maarte Van Ginderachter, *Working-class Voices from the late Nineteenth century: „Propaganda Pence“ in a Socialist Paper in Ghent*, in: *History Workshop Journal* 69/1 (2010), 133–145, 135; Lyons, *Writing*, 327; van Voss, *Introduction*, 6; Alf Lüdtke, *Sprache und Herrschaft in der DDR. Einleitende Überlegungen*, in: Becker/Lüdtke (Hg.), *Akten*, 11–26, 18.

23 Vgl. de Certeau, *Kunst*, 89; Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York/London 1992; Lyons, *Writing*, 326. Zum NS-Sprachegebrauch, der im Rahmen dieses Beitrags nicht näher betrachtet werden kann, siehe die umfassende Studie von Horst Dieter Schlosser, *Sprache unterm Hakenkreuz. Eine andere Geschichte des Nationalsozialismus*, Köln/Wien/Weimar 2013.

Pressewesens,²⁴ eine dominierende Stellung im Segment landwirtschaftlicher Zeitungen zu. Aus offiziellen Berichten geht hervor, dass zwei Fünftel aller landwirtschaftlichen Betriebe im Bereich der Landesbauernschaft Donauland das *Wochenblatt* bezogen.²⁵

Das „Sprachrohr der Führung“

Vorgestellt wurde den Leserinnen und Lesern das *Wochenblatt* in der ersten Ausgabe als „landwirtschaftliches Fachblatt“.²⁶ Die ersten Seiten des Blattes waren für gewöhnlich für agrarpolitische Leitartikel und die Rubrik „Das Geschehen der Woche“ reserviert. Darauf folgten fachliche Nachrichten zu Vermarktung und landwirtschaftlicher Produktion sowie Kurznachrichten über Vorschriften, Maßnahmen und Aktionen, ergänzt durch „Praktische Winke“. An diesen Teil schlossen die Rubriken „Für die Landfrau“ und „Jugend am Pflug“ an, in denen die weibliche Landbevölkerung beziehungsweise die Landjugend angesprochen und beraten wurden. Auch dem Genossenschaftswesen wurde ab und an eine eigene Rubrik gewidmet. Auf diesen Abschnitt folgte der unterhaltende Teil des *Wochenblattes* unter der Rubrik „Für den Feierabend“ oder „Unterhaltung und Wissen“, meist mit einem Fortsetzungsroman und heimatkundlichen oder volkstümlichen Erzählungen und Gedichten. Den Abschluss bildeten das Rundfunkprogramm, Literaturtipps für „Bücher, die zum Bauern sprechen“, der Marktbericht und amtliche Anordnungen sowie Mitteilungen der Landesbauernschaft. Die letzten Seiten schließlich füllten Klein- und Werbeanzeigen. An dieser Struktur wird bereits der umfassende Anspruch dieser Zeitung deutlich. Sie sollte die Leserinnen und Leser zunächst über das aktuelle politische Geschehen informieren, wobei diese Information meist die Form von Berichten hatte, die eine medial vermittelte Teilnahme an den unzähligen Staatsakten des Regimes suggerierte. Ganz anders der Teil, in dem die Landbevölkerung – getrennt nach Geschlecht, Alter und Betriebstyp – als Wirtschaftssubjekt angesprochen wurde. Je weiter man in der Zeitung nach hinten blätterte, desto kleinteiliger

24 Vgl. Josef Seethaler/Gabriele Melischek, Befunde und Defizite der kommunikationshistorischen Forschung zur NS-Pressen in Österreich (Forschungsberichte der Kommission für vergleichende Medien- und Kommunikationsforschung Nr. 6), Wien 2006, 6.

25 Langthaler, Massenmedien, 53. Von 1938 bis 1942 war das Gebiet der Ostmark in drei Landesbauernschaften eingeteilt: die Landesbauernschaft Donauland (mit den Gauen Oberdonau, Niederdonau und Wien), die Landesbauernschaft Südmark (mit den Gauen Steiermark und Kärnten) und die Landesbauernschaft Alpenland (mit den Gauen Salzburg und Tirol). 1942 wurden die Grenzen der Landesbauernschaften an die der Gaue angeglichen. Das von der Landesbauernschaft herausgegebene *Wochenblatt* wechselte in den ersten Monaten seines Erscheinens mehrmals seinen Titel: Zu Beginn lautete die Bezeichnung *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland*, ab Folge fünf *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederdonau und Wien*, ab Folge sechs *Wochenblatt der Landesbauernschaft Linz. Amtliches Organ des Reichsnährstandes Ausgabe für die Gaue Niederdonau und Wien* und ab Folge acht *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland. Amtliches Organ des Reichsnährstandes*. Diese häufigen Namenswechsel begleiteten die Phase der Konstituierung der Verwaltungsorganisation des Reichsnährstandes in Österreich. Ab 1943 änderte sich die Bezeichnung in *Wochenblatt der Landesbauernschaft Niederdonau. Amtliches Organ des Reichsnährstandes*. Diese letzte Änderung folgte wiederum der Aufteilung der Landesbauernschaft Donauland in drei neue Landesbauernschaften ab dem Jahr 1943.

26 Das neue *Wochenblatt!*, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland* 1 (1938), 3.

und konkreter wurden die Informationen, nur unterbrochen durch den Unterhaltungsteil, der anderen Regeln folgte.

In der ersten Ausgabe des *Wochenblattes* erschien ein „Geleitwort“ des Landesbauernführers Anton Reinhaller, in dem er dem *Wochenblatt* zwei Funktionen zuwies. Es sollte einerseits „Sprachrohr der Führung“ und andererseits „Mittler aller Wünsche und Anregungen [...], die vom Landvolk her an die Führung herangetragen werden,“ sein.²⁷ In der Folge dominierte jedoch eindeutig das „Sprachrohr“. Die Funktion des „Mittlers“ dagegen kam kaum zur Entfaltung. Anfangs wurde zwar in unregelmäßigen Abständen Leserpost abgedruckt, und auch eine eigene Rubrik „Der Bauer fragt“, in der Anfragen konkret benannter Personen beantwortet wurden, war im Programm des *Wochenblattes*. Diese wurde jedoch bald eingestellt.

Immer wieder wurden redaktionelle Begleittexte veröffentlicht, in denen die Bedeutung des *Wochenblattes* erklärt wurde. Es sei einerseits dazu da, „Erfahrungen und wissenschaftliche Erkenntnisse dem Landvolk zu übermitteln“,²⁸ und andererseits informiere es über „alle wichtigen Gesetze, Anordnungen, Bestimmungen oder Ausschreibungen von Hilfsmaßnahmen und Förderungsmaßnahmen des Reichsnährstandes.“²⁹ Sowohl Experten als auch Verwaltung wandten sich über das „Sprachrohr“ des *Wochenblattes* an das „Landvolk“. An die Bedürfnisse des „Bauern“ angepasst, so die Eigenwerbung, bringe das *Wochenblatt* „in kurzer Form alles Wichtige, was er zur Ertragssteigerung oder zur Verbesserung und Vereinfachung des landwirtschaftlichen Arbeitsvorganges braucht, um der Forderung der Erzeugungsschlacht gerecht zu werden.“³⁰

„Wer kein Fachblatt liest, ist rückschrittlich“³¹

Der Akzent in der Bewerbung des *Wochenblattes* verschob sich schon bald vom Angebot hin zu einem verpflichtenden Gebot für den „Bauern“. Wiederholt wurde die Parole ausgegeben: „Das Fachblatt muß man lesen. Es ist Rüstzeug des Bauern in der Erzeugungsschlacht.“³² Die Metapher des „Sprachrohrs“ transportierte auch den Monopolanspruch, den der Reichsnähr-

27 Zum Geleit!, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland* 1 (1938), 1–2, 2.

28 Bauern, ihr braucht das Wochenblatt, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederdonau und Wien* 5 (1938), 176.

29 Ebd.

30 Das Wochenblatt ist der Helfer in der Erzeugungsschlacht, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Linz. Amtliches Organ des Reichsnährstandes. Ausgabe für die Gaue Niederdonau und Wien* 6 (1938), 199.

31 *Wochenblatt der Landesbauernschaft Linz. Amtliches Organ des Reichsnährstandes Ausgabe für die Gaue Niederdonau und Wien* 7 (1938), 254.

32 Das Fachblatt muß man lesen. Es ist Rüstzeug des Bauern in der Erzeugungsschlacht, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 8 (1938), 276. Dieser Werbeaufwand, der in den zahlreichen Appellen, das Blatt zu lesen, erkennbar wird, kann ein Hinweis darauf sein, dass das *Wochenblatt* bei der Landbevölkerung nicht den von den Medieneliten erwünschten Anklang fand. Wiederholt wurde insbesondere in den Sommermonaten an die Leserschaft appelliert, die Zeitung nicht abzubestellen (vgl. Schmidt, Publizistik, 79–84). So wurde im Juli 1939 eigens ein „Aufruf des Landesbauernführers“ geschaltet, in dem sich dieser darüber besorgt zeigt, „dass manche von euch über den Sommer den Bezug unseres Wochenblattes einstellen.“ Er appelliert an die „Bauern und Landwirte“, in deren „eigene[m] Interesse“ von der Abbestellung abzusehen, da sie sich dadurch selbst schaden würden; Aufruf des Landesbauernführers, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 27 (1939), 1001.

stand für seine Zeitung stellte. „Für uns gibt es nunmehr ein Sprachrohr, das den Bauern in ihrer, der Volksgemeinschaft dienenden Arbeit behilflich ist.“³³ In den für die Lektüre werbenden Artikeln wurde aber nicht nur mit einer „Pflicht“ – meist gegenüber der „Volksgemeinschaft“ – argumentiert.³⁴ Zunehmend sprachen die Werbebotschaften des Blattes auch von einem Vorteil, den der „Bauer“ und „Landwirt“ – eigentlich nie die „Bäuerin“, die erst mit Kriegsbeginn in diese Appelle miteinbezogen wurde – aus der regelmäßigen Lektüre des Blattes ziehen könne. „Man kann immer wieder die Beobachtung machen“, so eine Werbebotschaft, „daß diejenigen Bauern und Landwirte, die kein Wochenblatt beziehen oder das Wochenblatt nicht regelmäßig lesen, immer einen Schritt hinter denen zurückbleiben, die sich die Erkenntnisse der Landwirtschaftswissenschaft und der übrigen Praxis regelmäßig aus dem Wochenblatt holen.“³⁵ Nicht die Zeitung zu lesen wurde sogar damit gleichgesetzt, „sich von aller Welt“ abzuschließen und sich als „Einzelgänger [...] nur auf eigenes Wissen“ zu verlassen.³⁶

Werbeanzeigen in eigener Sache – abseits der Werbetexte im redaktionellen Teil – versprachen direkt einen „Mehrertrag durch Befolgung der Ratschläge des Wochenblattes.“³⁷ „Ein einziger ‚Praktischer Wink‘ aus dem Wochenblatt, richtig angewendet, kann dir Hunderte von RM einbringen.“³⁸ Die Lektüre des *Wochenblattes* wurde zur Bedingung gemacht, um als „fortschrittlich“ zu gelten: „Bauer, wer kein Fachblatt liest, ist rückschrittlich“,³⁹ lautete etwa ein anderer Werbeslogan. Die Anforderungen der „Erzeugungsschlacht“ könne nur der erfüllen, der „immer fortschrittlich bleibt. Fortschrittlich aber könnt ihr nur bleiben, wenn ihr euer Wochenblatt bezieht.“⁴⁰

In der zu Beginn dieses Beitrags erwähnten Typologie von Jérôme Bourdon zu Quellen der historischen Publikumsforschung sind diese Werbetexte des *Wochenblattes* in eigener Sache als Quelle „von oben“ einzuordnen.⁴¹ Sie zeigen den Anspruch, den die Produzenten des *Wochenblattes* an ihr Produkt, noch mehr jedoch an ihre Leserinnen und Leser hatten. Implizit wird jedoch auch die paternalistisch-pädagogische Einstellung der Massenberatung durch die Landmedien deutlich. Wer nicht lese, sei „rückschrittlich“, ja handle gegen seine eigenen Interessen. Dass dieses Arrangement durchaus problematisch sein konnte, hat Ernst Langthaler in seiner Analyse der *Wochenblatt*-Kolumne „Jo des han i net gwißt ...“ gezeigt.⁴² In diesem inszenierten Dialog zwischen einem Bauern und einer Bäuerin, in dem gegensätzliche Ansichten zu aktuellen Fragestellungen ausgetauscht wurden und sich schlussendlich der von den Ratgebern des Reichsnährstandes vertretene Standpunkt durchsetzte, kam in einer

33 Bauern, das ist Eure Zeitung!, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 9 (1938), 297–298, 298.

34 Erweiterte Aufgaben des Wochenblattes, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 38 (1939), 1377.

35 Bauern, ihr braucht das Wochenblatt, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederdonau und Wien* 5 (1938), 176.

36 Das Fachblatt muß man lesen. Es ist Rüstzeug des Bauern in der Erzeugungsschlacht, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 8 (1938), 276.

37 *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 8 (1938), 273.

38 *Wochenblatt der Landesbauernschaft Linz. Amtliches Organ des Reichsnährstandes Ausgabe für die Gaue Niederdonau und Wien* 7 (1938), 242.

39 Ebd., 254.

40 Bauern, ihr braucht das Wochenblatt, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederdonau und Wien* 5 (1938), 176.

41 Bourdon, *Detextualizing*, 12–14.

42 Langthaler, *Massenmedien*, 62–64.

Folge die Rede auch darauf, dass der paternalistisch-pädagogische Gestus des *Wochenblattes* – und insbesondere dieser Kolumne – die Gefahr barg, den Bauern offensichtlich als „dumm“ erscheinen zu lassen.⁴³ In einem Artikel über „Das politische Märchen vom dummen Bauern“ wird berichtet, dass zwei „sonst überaus segensreiche Einrichtungen ohne es zu wollen zu einer Selbstunterschätzung des Bauerntums beigetragen [haben]: die allgemeine Schulpflicht und die Zeitung.“⁴⁴ Hier zeigt sich ein Zielkonflikt, der den nationalsozialistisch gelenkten Landmedien inhärent war. Einerseits ging es den Medienproduzenten darum, „den Bauern“ und die „bäuerliche Sitte“ im Rahmen der „Blut und Boden“-Ideologie „als wichtigsten Bestandteil des Volkes“ zu feiern.⁴⁵ Der „Zeitung von einst“ wurde vorgehalten, den „erwachsenen Bauern tagtäglich belehrt [zu haben,] wie wenig fortschrittlich er sei“, und „die bäuerliche Sitte als rückständig, das ganze Landleben als überholt und untergangreif“ dargestellt zu haben.⁴⁶ Gleichzeitig belehrten aber auch die Artikel des *Wochenblattes* den „Bauern“ über seine Pflicht, das *Wochenblatt* zu lesen, um nicht Gefahr zu laufen, in Rückstand zu geraten.⁴⁷

Gleich wie die Kolumne „Jo des han i net gwißt ...“ bald wieder eingestellt wurde, wurde auch das zu Beginn von den Machern des *Wochenblattes* artikuliert Versprechen, dass diese Zeitung „der Mittler aller Wünsche und Anregungen [...], die vom Landvolk her an die Führung herangetragen werden,“ sein werde, wie erwähnt kaum eingehalten.⁴⁸ Zwar wurden anfangs noch Aufforderungen gebracht, „wenn der Bauer einmal unmutig oder voll Freude ist“, solle er „zur Feder greifen“ und dem *Wochenblatt* „seine Anregungen und Wünsche mitteilen.“⁴⁹ Und in unregelmäßigen Abständen erschienen auch Leserbriefe. Diese fügten sich jedoch ohne merkbare Abweichung in den redaktionell gestalteten Inhalt ein. Ganz im Ton der Appelle schrieb ein Leser:

„Die Zeiten haben sich gewaltig geändert, und wenn es vor drei oder vier Generationen noch genügte, dass ein Bauernhof nur soviel erzeugte, dass die Familie eben leben konnte, so ist das heute anders. Wir Bauern müssen daher lernen und wieder lernen und vor allem arbeiten, um die Nahrungsfreiheit unseres Volkes für die Zukunft zu sichern. [...] Durch die Arbeit wird das ganze deutsche Volk ein höheres Lebensniveau erhalten und an Kraft, Stärke und Größe seinesgleichen auf der Erde suchen.“⁵⁰

Und als würde es die Schriftleitung selbst verfasst haben, berichtet eine Leserin über ihre Wertschätzung der neuen Zeitung. „Ich muss Ihnen schreiben, um Ihnen zu sagen, wie wir uns jetzt immer auf das *Wochenblatt* freuen. Wir heben es sorgfältig auf, da in dieser neuen

43 Wann mia zwoa redn mitanaunda..., in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 10 (1939), 330.

44 Das politische Märchen vom dummen Bauern. Eine geschichtliche Klärung – Bedeutet Landflucht Aufstieg?, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 7 (1940), 124.

45 10 Jahre Reichsnährstandsverlag, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Niederdonau* 40 (1943), 528.

46 Das politische Märchen vom dummen Bauern. Eine geschichtliche Klärung – Bedeutet Landflucht Aufstieg?, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 7 (1940), 124.

47 Bauern, ihr braucht das *Wochenblatt*., in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederdonau und Wien* 5 (1938), 176.

48 Zum Geleit!, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland* 1 (1938), 1–2, 2.

49 Das *Wochenblatt* ist der Helfer in der Erzeugungsschlacht, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Salzburg* 8 (1938), 19.

50 Der Bauer schreibt: Bauern, wir haben viel nachzuholen, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland* 1 (1938), 25.

Zeitung sehr viele für uns Bauern so wichtige Aufsätze enthalten sind.“⁵¹ Bald wurde die Kolumne „Der Bauer schreibt“, in der diese Zuschriften veröffentlicht wurden, aber eingestellt. Ein Hinweis dafür, dass Zuschriften von Leserinnen und Lesern danach aber nicht ausblieben, zeigt sich darin, dass im *Wochenblatt* auf vermehrte Anfragen zu gewissen Themen reagiert wurde. Ein Artikel zur Kohleversorgung wurde etwa mit den Zeilen eingeleitet: „Zahlreiche Anfragen aus landwirtschaftlichen Kreisen lassen erkennen, dass über die Kohlenversorgung manche Unklarheit besteht und es deshalb notwendig erscheint, hierüber einige Aufklärungen zu geben.“⁵² Auch ein Artikel über die „Versorgung der Ausnehmer“ ist untertitelt mit: „Eine Aufklärung zu zahlreichen Anfragen“;⁵³ ebenso einer zur Übergabe des Betriebs an die nächste Generation.⁵⁴ Und ein Artikel über die „Entschuldung“ schließt mit dem Hinweis: „Weiterhin möge an diese Ausführungen die Bitte geknüpft sein, alle im Hinblick auf die bereits erschienene Verordnung unnötigen Anfragen und Gesuche zu unterlassen.“⁵⁵

Disziplinierung der Eingaben

Die Zeitung berichtete auch darüber, dass sich „Bauern, Bäuerinnen oder Landarbeiter [...] wegen im Wochenblatt erschienener Artikel oder wegen Rundfunksendungen [...] an das Wochenblatt“ wenden würden. Während davor gewarnt wurde, solche Schreiben anonym zu verfassen, begrüßte die Schriftleitung mit Namen und Anschrift verfasste Leser- und Hörerpost.⁵⁶ Leserpost und Eingaben, die unabhängig von Zeitungsmeldungen verfasst wurden, ist gemeinsam, dass sie von denselben Stellen behandelt wurden: der Landesbauernschaft, die solche Schreiben zumeist an die zuständige Kreisbauernschaft weiterleitete. Die Menge und Uneinheitlichkeit der eingehenden Post dürfte die Verwaltung aber vor eine Belastungsprobe gestellt haben. Im Frühjahr 1940 sah sich der Reichsnährstand dazu genötigt, im *Wochenblatt* einen Artikel zu veröffentlichen, in dem erklärt wurde, wie ein Gesuch zu verfassen sei. Dieser Leitfaden gibt indirekt Aufschluss über die Schreibpraxis der Bevölkerung. Neben der Aufforderung, leserlich zu schreiben, enthielt der Leitfaden folgende Punkte:

- „1. Den genauen Namen und die Anschrift des Gesuchstellers.
2. Das Datum, wann es abgesendet wurde.
3. Eine genaue und leserliche Anschrift der Dienststelle, an die es gerichtet ist.

51 Der Bauer schreibt: An das Wochenblatt!, in: Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland 4 (1938), 142.

52 Kohlenversorgung der landwirtschaftlichen Betriebe, in: Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland 7 (1941), 144–145.

53 Die Versorgung der Ausnehmer. Eine Aufklärung zu zahlreichen Anfragen, in: Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland 50 (1941), 1048.

54 Warum muß der alte Bauer seinen Hof übergeben? Eine Antwort auf zahlreiche Anfragen, in: Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland 33 (1939), 1224.

55 Entschuldungsbedürftigkeit, Entschuldungsfähigkeit und Entschuldungswürdigkeit. Die drei Begriffe aus der österreichischen Bauernentschuldungsverordnung, in: Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland 2 (1938), 45.

56 An alle Bauern, Bäuerinnen und Landarbeiter!, in: Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland 24 (1941), 532.

4. Einen kurzen Vermerk, betreffend den Inhalt des Gesuches, z. B. ‚Betrifft: Steuerrekurs‘.
5. Kurze, klare und fachliche Angaben, um was angesucht wird.
6. Eine sachliche Begründung, warum das Ansuchen gestellt wird, und
7. Den ‚Deutschen Gruß‘ und eine leserliche Unterschrift.“⁵⁷

Die Gesuchstellerinnen und Gesuchsteller wurden weiters gebeten, „kurz und sachlich“ zu schreiben. Es sei zu vermeiden, „seitenlange Darstellungen in das Gesuch aufzunehmen“, und die Schreiberinnen und Schreiber wurden dazu angehalten „gar nicht zur Sache gehörige Darstellungen“ gänzlich wegzulassen. Auch wurde betont, „alle Zuschriften an die richtige Stelle zu schicken“, und gleich anschließend auf die Kreisbauernschaft verwiesen. Dies richtete sich gegen die anscheinend verbreitete Praxis, sich mit Beistandsgesuchen direkt an „hochgestellte Persönlichkeiten der Partei und des Staates“ zu wenden. Zwar wurde erklärt, dass dies nicht verboten sei, jedoch solle dieser Weg „wirklich nur in dringenden Fällen“ beschränkt werden.⁵⁸

In den Hofakten der Kreisbauernschaft finden wir das behördliche Nachspiel, das nicht anonym eingesandte Briefe an das *Wochenblatt* nach sich ziehen konnten. In einem Fall übersandte die Landesbauernschaft eine „Anfrage“ eines Bauern an das *Wochenblatt* an die Kreisbauernschaft, welches „abgesehen von den ganz ungehörigen, taktlosen Bemerkungen“ auch „reichlich verworren“ sei.⁵⁹ Der Briefschreiber wurde auf die Dienststelle der Kreisbauernschaft vorgeladen und anschließend antwortete die Kreisbauernschaft, dass der Bauer befragt worden sei und „ihm Vorhalte über seine Anfeindungen“ gemacht worden seien. Der eingeschüchterte Bauer richtete daraufhin ein Schreiben an die Kreisbauernschaft, in dem er ausdrückte, dass er den „Vorfall“ bedauere und seine „Angriffe“ zurückziehe.⁶⁰ Nicht alle Vorfälle mit kritischen Eingaben endeten jedoch so glimpflich. Ein Landwirt, der sich durch das Amtsgericht und die lokalen Behörden ungerecht behandelt gefühlt hatte und sich mit schriftlichen Eingaben an den Gauleiter, den Reichsstatthalter und an den Landesbauernführer gewandt und auch versucht hatte, seine Geschichte im *Neuen Wiener Tagblatt* zu veröffentlichen, bekam die Amtsgewalt mit voller Wucht zu spüren. Nachdem er sich gegenüber der Ortsleitung der NSDAP geweigert hatte, weitere Schritte in der Sache zu unterlassen, wurde er mit der Diagnose „Querulantenwahn“ gegen seinen Willen in die Psychiatrie eingewiesen und zwangssterilisiert.⁶¹

57 So wird ein Gesuch gemacht. Was jeder Bauer darüber wissen muß, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 16 (1940), 308; solche und ähnliche Anleitungen finden sich auch Lehr- und Musterbüchern zum Briefschreiben, sogenannten Briefstellern, vgl. Susanne Ettl, *Anleitungen zu schriftlicher Kommunikation. Betrachtungen zur Systematik von Privatbriefstellern*, in: Siegfried Grosse (Hg.), *Schriftsprachlichkeit*, Düsseldorf 1983, 179–189; Dies., *Anleitungen zu schriftlicher Kommunikation. Briefsteller von 1880 bis 1980*, Berlin/New York 1984.

58 So wird ein Gesuch gemacht. Was jeder Bauer darüber wissen muß, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 16 (1940), 308.

59 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Johann W., Schreiben der Landesbauernschaft an die KBS vom 18.6.1940.

60 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Johann W., Schreiben der KBS an die Landesbauernschaft vom 8.8.1940.

61 NÖLA, Gau-Heil- und Pflgeanstalt Mauer-Oehling, Niederdonau, Akt Josef J.

„Mitschreiben‘ am *Wochenblatt*

Anfang des Jahres 1939 langte in der Kreisbauernschaft ein außergewöhnlicher Fall von Leserpost für das *Wochenblatt* ein. Marianne S., die Besitzerin eines kleinen landwirtschaftlichen Anwesens, trug sich darin an, „als Mitarbeiter für Propagandazwecke dienlich [zu] sein.“⁶² Sie übersandte der Kreisbauernschaft ein Manuskript mit dem Titel „Bodengährung und Fruchtbarkeit“ und erklärte im Begleitschreiben: „Gestatte mir, Ihnen den beiliegenden Aufsatz zu senden u. vielleicht kann er in einem Fachblatt unterkommen.“⁶³ Mit dieser Schriftprobe, so die Verfasserin, wolle sie sich in den „Dienst des Vierjahresplanes“ stellen. Auch kündigte sie an, dass schon weitere Aufsätze von ihr in Vorbereitung seien.⁶⁴ Der Sachbearbeiter in der Kreisbauernschaft leitete diese Schriftprobe an die Abteilung für „Presse, Aufklärung und Propaganda“ der Landesbauernschaft weiter und erklärte, dass diese „als Mitarbeiterin eines Fachblattes, etwa des *Wochenblattes*“, tätig sein wolle. Gleichzeitig fügte er aber hinzu, dass die Verfasserin „keinerlei Fachkenntnisse besitzt und einen stark überschuldeten kleinen Betrieb führt“ und ersuchte, der Verfasserin „den Bescheid zugehen zu lassen, daß als Mitarbeiter nur gute Wirtschaftler und Fachleute in Frage kommen.“⁶⁵

Diese Episode zeigt, dass eine rein auf Medientexte konzentrierte Mediengeschichte einen wichtigen Aspekt übersieht. Der Text selbst schien bei der Bewertung durch die Kreisbauernschaft kaum eine Rolle zu spielen. Weder Fragen des Inhalts noch der Form wurden als Argumente für die empfohlene Ablehnung angeführt. Es waren Kriterien außerhalb des Textes, jenseits formaler Eigenschaften des Werks, die den Zugang zur Veröffentlichung im *Wochenblatt* regelten.⁶⁶ Nicht das Werk an sich, sondern die Verfasserin wurde abgelehnt, da „nur gute Wirtschaftler und Fachleute“ befugt seien, im *Wochenblatt* zu schreiben.

Der beigefügte Aufsatz zeigt jedoch einiges Geschick der Schreiberin, die Form landwirtschaftlicher Fachartikel in der nationalsozialistischen Agrarpresse zu imitieren, wenngleich sich in ihrer Abhandlung auch eine eigensinnige Kombination unterschiedlicher Wissensbereiche offenbart. Wie in Fachartikeln in der nationalsozialistischen Agrarpresse meist üblich, leitete sie den Aufsatz mit Bezug auf das politische Zeitgeschehen ein:

„Der grosse wirtschaftliche Aufschwung seit Machtübernahme durch den Nationalsozialismus, bedingt die Aufrollung der Frage, auf welche Weise die Ernährung eines auf engem Lebensraum wohnenden Volkes, das im Aufblühen begriffen ist, sichergestellt werden könne.“⁶⁷

Sucht man die Inhalte dieser Schriftprobe in den bis dahin erschienen Folgen des *Wochenblattes*, wird man an mehreren Stellen fündig. Zwar ist der direkte Nachweis, Marianne S. habe die Inhalte ihres Texts aus ihrer Lektüre des *Wochenblattes* bezogen, nicht möglich, jedoch sind die intertextuellen Bezüge kaum zu übersehen. Das Argument der Einleitung

62 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS vom 14.1.1939.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben der KBS an die Landesbauernschaft Donauland vom 1.2.1939.

66 Vgl. Pierre Bourdieu, Was heißt Sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches, Wien 1990, 141.

67 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS vom 14.1.1939.

in ihre Ausführungen, die „Enge“ des „Lebensraums“, ist auch im *Wochenblatt* ein häufig wiederholtes Motiv in Appellen zur Intensivierung landwirtschaftlicher Produktion.⁶⁸ Auch ihre folgenden Erläuterungen zu Humusbildung, Bodengare, Düngung und Bodenlockerung könnten direkt dem *Wochenblatt* entnommen sein.⁶⁹ Insbesondere ihr Exkurs zur Bildung der Humusschicht in einer „weit zurückliegende[n] Epoche“⁷⁰ zeigt Ähnlichkeit mit einer zuvor im *Wochenblatt* abgedruckten Kreisbeschreibung, in der die „Fruchtbarkeit“ des Bodens in diesem Kreis auf „Verwitterungsprodukte des früheren Waldgebietes“ zurückgeführt wird.⁷¹ Ihre Beschreibung des Pflanzenwachstums als „chemisch, plynischer Prozess mit Wasser, Luft u. Wärme als Ferment“ findet sich hingegen nicht in dieser Form in der Zeitung.⁷²

Schreiben an den „Führer“

Gegenüber der Kreisbauernschaft hatte Marianne S. bereits als Schreiberin von Eingaben an diverse Stellen für Aufsehen gesorgt. Im Herbst 1938 hatte sie sich mit Briefen „an den Führer und Reichskanzler und den Reichsleiter Bouhler“ gewandt.⁷³ Die Berliner Stellen hatten ihre Schreiben an die Landesbauernschaft weitergeleitet, die nun wiederum die Kreisbauernschaft mit Erhebungen beauftragte. Die Kreisbauernschaft veranlasste Marianne S. dazu, um „Entschuldung und Aufbaumaßnahmen“ anzusuchen.⁷⁴ Intern wurde jedoch aufgrund der hohen Verschuldung des Betriebs und der Skepsis gegenüber den landwirtschaftlichen Fähigkeiten der Besitzerin der Erfolg eines solchen Ansuchens von Beginn an bezweifelt, wie aus dem Schriftverkehr hervorgeht.⁷⁵ In der Stellungnahme des zuständigen Ortsbauernführers im Zuge des „Entschuldungsverfahrens“ heißt es: „Die Frau dürfte in Landwirtschaft wenig

-
- 68 Vgl. Das Reichsnährstandsgesetz in Österreich vor der Einführung. Eine historische Tagung der österreichischen Bauernführer, in: *Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland* 2 (1938), 41–42; Das *Wochenblatt* ist der Helfer in der Erzeugungsschlacht, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Linz. Amtliches Organ des Reichsnährstandes Ausgabe für die Gauen Niederdonau und Wien* 6 (1938), 199; Warum fahren wir nach Wels?, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 12 (1938), 390; Sinn und Zweck der Bodenschätzung und Einheitsbewertung, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 30 (1938), 1060; Der Führer an das deutsche Volk!, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 36 (1939), 1327.
- 69 Vgl. Pflügt die Wiesen im Herbst, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 24 (1938), 847; Mehr und richtig düngen zum Herbstanbau, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 18 (1938), 628; Durchführung von Obstbaumpflanzungen, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 25 (1938), 884.
- 70 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS vom 14.1.1939.
- 71 Der Kreis Nikolsburg und seine Landwirtschaft, in: *Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland* 34 (1938), 1202.
- 72 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS vom 14.1.1939.
- 73 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben der Landesbauernschaft an die KBS vom 7.11.1938; zu dem Massenphänomen der Post aus der Bevölkerung an Adolf Hitler vgl. Theresa Ebeling u. a. (Hg.), „Geliebter Führer“. Briefe der Deutschen an Adolf Hitler, Berlin 2011; Henrik Eberle (Hg.), Briefe an Hitler. Ein Volk schreibt seinem Führer, Bergisch Gladbach 2007.
- 74 Zur „Entschuldung“ siehe: Ernst Langthaler, „Entschuldung“ und „Aufbau“ der österreichischen Landwirtschaft: alte Antworten, neue Fragen, in: Michael John/Michael Pammer (Hg.), *Erfahrung der Moderne*, Stuttgart 2007, 261–280.
- 75 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben der KBS an die Landesbauernschaft Donauland vom 19.11.1938.

leistungsfähig sein.“⁷⁶ Marianne S. wurde hingegen selbst aktiv. In einer langen Eingabe an die Kreisbauernschaft schildert die glühende Antisemitin und begeisterte Nationalsozialistin ihre Lebensgeschichte in pathetischem Ton, gespickt mit Vokabeln wie „Abwehrkampf“, „jüdische Betrüger“ und „Haß dieser Rasse“.

„Mein verewigter Gatte war einst sehr wohlhabend, besaß ausgedehnten Realbesitz in Wien u. Oberdonau, der von jüd. Betrügern entrissen wurde. Der Haß dieser Rasse gegen meinen gänzlich arisch eingestellten Gatten ging so weit, daß man uns delogierte u. Jakob Reumann in unser langjährig bewohntes Heim zu seinen jüdischen Schützlingen einziehen konnte. Für uns begann dann ein ruheloses Wanderleben durch die Dörfer Kärntens, das schwere Lungenleiden meines unglücklichen Gatten wurde überall zum Verhängnis u. Anlaß zum Hinausekeln. Endlich, im Jahre 1926 gelang uns der Erwerb eines kleinen Eigenheimes, doch die schweren seelischen Erschütterungen u. das furchtbare körperliche Gebrechen raffte meinen Gatten im strengen Winter 1929 dahin. Für mich begann nun der stete Abwehrkampf gegen Ausplünderung, der ich doch erliegen mußte.“⁷⁷

Marianne S. eignete sich Elemente der offiziellen Geschichtserzählung der NS-Propaganda-Stellen an und übersetzte ihre Lebensgeschichte in diesen Rahmen. So gleicht die Schilderung ihres „Abwehrkampfes“ den andauernd in den Publikumsmedien wiederholten nationalsozialistischen Propagandageschichten. Auch dort war die Rede von „Unfriede, Entrechtung, Not, die Euch von Grund und Boden trieb, und hoffnungsloses Zusehen müssen.“ Damals hätten „jüdischer Schacher und Spekulantentum [...] auch vor Euren Höfen nicht haltgemacht, und durch Taufende von Zwangsversteigerungen wurdet Ihr von der Scholle Eurer Väter fortgetrieben.“⁷⁸ Gleichzeitig versprach die nationalsozialistische „Propaganda“, der landwirtschaftlichen Bevölkerung nun in ihrem „Lebenskampf“ beizustehen, und darauf schien Marianne S. zu antworten.⁷⁹ Als Referenz allein die Agrarpresse anzuführen ist ungenügend. Die massiv antisemitische Atmosphäre, die den Alltag in den Dörfern und Städten des Schwarzatales gleich nach dem „Anschluss“ prägte, lässt sich auch an Annoncen im Lokalblatt ablesen, in denen Gewerbetreibende öffentlich verlautbarten, dass sie „arischer Abkunft“ seien. So annoncierten etwa die Besitzer einer Spezereien- und Feinkosthandlung:

„Wir weisen hiermit die der Böswilligkeit oder dem Konkurrenzneid entsprungene Gerüchte, dass wir nicht arischer Abkunft sind, auf das Entschiedenste zurück. Aus unseren Dokumenten geht unzweifelhaft hervor, dass wir bis über die Urgroßeltern hinaus rein arischer Abstammung sind. Wir warnen daher vor der Verbreitung oder

76 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Stellungnahme des Ortsbauernführers vom 10.11.1938.

77 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS [o.D.].

78 An die Bauern des Gaues Oberdonau, in: Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland 11 (1938), 357.

79 Österreich mitten in der Erzeugungsschlacht! Wir werden das Versäumte nachholen, in: Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland 1 (1938), 2–3; Was bedeutet die Einführung des Reichsnährstandgesetzes für Österreich? Die gesetzliche Voraussetzung für den Wiederaufbau, in: Wochenblatt der Bauernschaft für Niederösterreich, Wien und Burgenland 3 (1938), 83–84.

Weiterverbreitung derartiger ehrenrühriger und wirtschaftsschädigender Gerüchte, da wir gegen jeden Gerüchtemacher die strafgerichtliche Verfolgung einleiten würden.“⁸⁰

Ein anderer Kaufmann, der eine ähnliche Annonce schaltete, kündigte an: „[D]ie Beweise meiner Zugehörigkeit zur deutschen Bluts- und Volksgemeinschaft liegen für alle Kritiker in meinem Geschäft zur Einsichtnahme auf.“⁸¹ Aber auch nicht gewerblich tätige Personen sahen sich anscheinend gezwungen, solche Annoncen bei der Zeitung in Auftrag zu geben. Judenverfolgung kam also von Beginn an nicht nur „von oben“; sie war in diesen Tagen augenscheinlich die Strategie der Wahl, um Konflikte und Feindschaften innerhalb der lokalen Gesellschaft auszutragen.⁸² Die lokale Bevölkerung setzte die durch das Regime propagierte Entrechtung der jüdischen Bevölkerung auch rasch in die Tat um. Die Beraubung von Jüdinnen und Juden oder von Menschen, die als Juden galten, begann häufig noch vor der staatlich gesteuerten „Arisierung“.⁸³ In diesem Zusammenhang ist auch die „Verfolgungsgeschichte“, die Marianne S. in ihrer Eingabe an die Kreisbauernschaft schilderte, zu lesen. Für den Fall, dass ihr Besitz nicht im Rahmen der nationalsozialistischen „Entschuldung“ vor dem Zugriff der Gläubiger zu schützen sei, schlug sie der Kreisbauernschaft einen „Ausweg“ vor. Sie schrieb, dass sie ihr „Vertrauen wie bisher auf das große Rechtsempfinden unseres Führers“ setze und er ihr „aushelfen“ werde. Da „nur Juden das Zerstörungswerk“ an ihrem Besitz eingeleitet hätten, „erbitte“ sie sich „daher eine Entschädigung für erlittene Verluste u. Raub aus dem beschlagnahmten jüdischen Vermögen.“⁸⁴

In den Folgemonaten trafen wiederholt Eingaben von ihr in der Kreisbauernschaft ein. Mehr und mehr beklagte sie sich darin über falsches Verhalten ihrer Nachbarn, aber insbesondere auch über den in ihren Augen „nationalunsozialistischen“ Ortsbauernführer, wie sie es in einem Schreiben formulierte, von dem sie sich ungerecht behandelt fühlte. Eines dieser Schreiben beendete sie mit der Beschreibung einer Entdeckung, die sie bei der Lektüre des *Wochenblattes* gemacht habe:

„Das Wochenblatt vom 15. April hat auf Seite 544 eine Abbildung mit dem Salzburger Tor in Braunau. Dem Geburtshaus des Führers sind 2 Kastanienbäume vorgelagert dahinter befindet sich das Gebäude einer Kaserne u. im Anschluss das Wohnhaus meiner Eltern: Salzburger Vorstadt No 11. In tiefer Erschütterung habe ich alle Bilder gesehen, nicht nur weil von hier die Neuordnung der Welt Ausgang genommen hat weil auch liebe Erinnerungen wach geworden sind.“⁸⁵

80 Schwarzataler Zeitung Nr. 12 vom 26.3.1938, 6. Diese Annoncen verweisen auch auf die Funktion der Lokalzeitung als zentraler Ort lokaler Öffentlichkeit.

81 Schwarzataler Zeitung Nr. 13 vom 2.4.1938, 4.

82 Vgl. Michael Wildt, *Gewaltpolitik. Volksgemeinschaft und Judenverfolgung in der deutschen Provinz 1932–1935*, in: *Werkstatt Geschichte* 35 (2003), 23–43.

83 Vgl. NÖLA, *Der Reichsstatthalter in Niederdonau, Unterabteilung IVc (Obere Siedlungsbehörde)*, AND 75, 77; vgl. auch: Ernst Langthaler, *Schlachtfelder. Alltägliches Wirtschaften in der nationalsozialistischen Agrargesellschaft 1938–1945*, Wien/Köln/Weimar 2016, 157; Stefan Eminger, „Entjudete“ Güter. „Arisierung“ in der Land- und Forstwirtschaft in Niederdonau, in: Ernst Langthaler/Josef Redl (Hg.), *Reguliertes Land. Agrarpolitik in Deutschland, Österreich und der Schweiz 1930–1960 (Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes 2005)*, Innsbruck/Wien/Bozen 2005, 124–137, 127 f.

84 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS [o.D.].

85 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS vom 5.5.1939.

Dieser scheinbar nebensächliche Verweis auf eine Abbildung im *Wochenblatt* sollte sich im Fortgang der Korrespondenz zwischen Marianne S. und der Kreisbauernschaft noch als durchaus entscheidend herausstellen. Die „lieben Erinnerungen“, von denen sie hier sprach, bezogen sich, wie später klar wurde, auf eine von ihr behauptete Bekanntschaft ihrer Eltern mit denen des „Führers“. Diese Bekanntschaft schien Marianne S. im Verkehr mit den lokalen Verwaltungsstellen öfters ins Treffen geführt zu haben. So schloss sie etwa eine ihrer folgenden Eingaben an die Kreisbauernschaft mit der Bemerkung ab: „Wie ihnen bekannt sein dürfte, besteht zwischen der Familie unseres Führers u. meinen Eltern sehr alte Verbundenheit, eine bestimmte Aktion der Reichskanzlei dürfte mir viel Erleichterung bringen.“⁸⁶ Dieser Sachverhalt schien in der Kreisbauernschaft für Aufsehen gesorgt zu haben. So findet sich in einem darauffolgenden Schreiben an den Landrat der Hinweis, dass Marianne S. „bei jeder Gelegenheit mit der tatsächlichen oder angeblichen Bekanntschaft ihrer Familie mit der des Führers eine für sie günstige Erledigung bei allen Dienststellen zu erreichen sucht.“⁸⁷

Für ihren stark verschuldeten Besitz bewirkten ihre wiederholten Eingaben an die lokalen Dienststellen keine Erfolge. Auch war ihr nahegelegt worden, ihr Ansuchen um „Entschuldung“ wegen mangelnder Erfolgsaussichten zurückzuziehen. Als die Exekution ihres Besitzes kurz bevorstand, schrieb Marianne S. erneut nach Berlin. Schon gegenüber der Kreisbauernschaft hatte sie sich über „die intensive Feindschaft der Familie“ des Ortsbauernführers beklagt.⁸⁸ Nun wandte sie sich an die Reichskanzlei, um sich über die lokalen Umstände zu beklagen. Der Brief zeugt wiederum von ihrem Geschick, die Rhetorik der nationalsozialistischen Propaganda zu imitieren. Sie schreibt von ihrem „Untergang“ durch das „habgierige Wesen dieser Raff-Familie“, die im „schroffsten Gegensatz zur Nationalsozialistischen Idee“ handeln würde. Sie selbst habe nun „10 Jahre unsagbar schwer gekämpft“ und bitte um Hilfe.⁸⁹

Die Landesbauernschaft, an die der Brief weitergeleitet worden war, empfahl dem Ortsbauernführer, eine Klage gegen Marianne S. einzubringen. Auch das Verwaltungsamt des Reichsbauernführers war in der Sache informiert worden und verlangte Auskunft von der Landesbauernschaft.⁹⁰ Während Kreis- und Landesbauernschaft noch damit beschäftigt waren, Unterlagen zu dem Fall zu sammeln, langte jedoch ein Schreiben des Verwaltungsamts des Reichsbauernführers mit der folgenden Mitteilung ein: „Auf Wunsch des Führers weise ich Sie an, Ihren gegen die Gesuchstellerin gerichteten Beleidigungsprozess unverzüglich einstweilen aussetzen zu lassen und mir die Eingabe der Gesuchstellerin zurückzugeben, die Sie zu Ihrem Vorgehen veranlasst hat.“⁹¹ Der Ortsbauernführer, der sich zuversichtlich zeigte, dass der „Reichsbauernführer nach Kenntnis dieses Schreibens der Marianne S. derselben Meinung sein muss“, beharrte jedoch auf seiner gerichtlichen Klage.⁹² Er gab schriftlich

86 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS vom 31.10.1940.

87 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben der KBS an den Landrat Neunkirchen vom 15.11.1940.

88 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS vom 3.2.1940.

89 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Abschrift des Schreibens von Marianne S. an die Reichskanzlei des Führers vom 6.8.1940.

90 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben der Landesbauernschaft an die KBS vom 4.9.1940.

91 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben des Verwaltungsamts des Reichsbauernführers an die Landesbauernschaft, die KBS und an den Ortsbauernführer (OBF) W. vom 8.3.1941.

92 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben des OBF W. an die KBS vom 10.4.1941.

bekannt, dass er „nach reiflicher Überlegung [...] zu dem Entschluß gekommen [sei] auf die Wiederherstellung [s]einer Ehre zu bestehen.“⁹³

Neben den erstaunlichen Wendungen, die dieser Fall aufgrund der Intervention der Reichskanzlei in Berlin aufweist, ist er ein Beispiel für eine aktive Leserin⁹⁴ – nicht in der Weise, dass sie oppositionelle Lesarten entwickelte, sondern vielmehr darin, dass sie für ihre Ziele opportune Lesarten der offiziellen Sprache präsentierte. Und anscheinend stießen ihre Schilderungen, die sie in das sprachliche Gewand der NS-Propaganda kleidete, im entfernten Berlin auf Resonanz, während die Behörden vor Ort unbeeindruckt von ihren sprachlichen Ausdrucksfähigkeiten die Beurteilung des Bürgermeisters heranzogen, der mitteilte, dass Marianne S. „in ihrer näheren Umgebung keineswegs beliebt“ sei.⁹⁵ Insgesamt lässt sich in den Hofakten der Kreisbauernschaft erkennen, dass Personen, die das Instrument der schriftlichen Eingabe vermehrt nutzten und sich auch an höhere Stellen in der Verwaltungs- und Parteihierarchie wandten, häufig solche waren, die im lokalen Sozialzusammenhang wenig vernetzt waren, über wenig Prestige verfügten und als Außenseiter galten. Dass allein die Möglichkeit, „nach Berlin“ schreiben zu können, auch eine Strategie darstellte, um sich vor Ort Gehör zu verschaffen, zeigt ein Beispiel einer Bäuerin, die sich aufgrund der Alkoholkrankheit und Gewalttätigkeit ihres Mannes an die Kreisbauernschaft gewandt hatte. Als diese jedoch nicht in gewünschter Form reagierte, schrieb sie: „Nun ich hoffe das Sie Herr Kreisleiter diesmal mein Schreiben doch nicht Ungeachtet lassen und Sie sich für uns Einsetzen werden da ich sonst gezwungen wäre nach Berlin zu schreiben.“⁹⁶ Auch der nächste Fall, der hier ausgeführt werden soll, belegt, wie eine in Bedrängnis geratene Frau Schlüsselbegriffe der herrschenden Gesetzeslage, wie sie etwa in den Massenmedien erklärt worden waren, strategisch einsetzte.

Infrage gestellte „Ehrbarkeit“

Elise K. erschien zu Beginn des Jahres 1939 auf der Dienststelle der Kreisbauernschaft und gab an, dass sie seit zehn Jahren bei dem Bauern Josef R. lebe und „nach außen hin als Wirtschaftlerin ansonsten als seine Frau“ gelte. Vor zehn Jahren habe sie nach dem Eheversprechen durch den Bauern eine größere Geldsumme in den Hof eingebracht, da Josef R. aber „niemals mit einer Heirat ernst gemacht“ habe und „sich auch mehr zur Jugend hält“, wolle sie nun das Geld zurück und vom Hof fortgehen.⁹⁷ Wiederholt wandte sie sich in Eingaben an die Kreisbauernschaft mit der Bitte, ihr in dieser Sache beizustehen. Dass sie die sich rasch ändernde Gesetzeslage aufmerksam verfolgte, wird aus einer dieser Eingaben ersichtlich. So schrieb sie, „ich hörte daß ab 1. April sämtliche Gesetze vom Altreich herein kommen in die Ostmark“ und fragte nach, ob „hier welche für mich dabei.“⁹⁸ Nachdem mehrfaches

93 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Aktenvermerk vom 23.4.1941.

94 Vgl. Swantje Lingenberg, Aneignung und Alltagswelt, in: Andreas Hepp u. a. (Hg.), Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden 2015, 109–115, 109 f.; de Certeau, Kunst, 12 f.

95 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben der KBS an die Landesbauernschaft vom 26.4.1940.

96 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 14, Hofakt Johann S., Schreiben von Aloisia S. an die KBS vom 2.1.1941.

97 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Josef R., Aktenvermerk [o.D.].

98 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Josef R., Schreiben von Elise K. an die KBS vom 20.2.1939.

Schreiben an die Kreisbauernschaft keine Bewegung in die Sache brachte, klagte Elise K. die Sicherstellung ihrer Forderung schlussendlich beim „Anerbengericht“ ein. Das Gericht wies jedoch ihren Antrag mit der Begründung ab, dass „kein wichtiger Grund“ vorliege und deshalb der „Erbhof“ gemäß dem „Reichserbhofgesetz“ unbelastbar sei.⁹⁹

Am Tag nach der Gerichtsverhandlung, die für Elise K. nicht den gewünschten Erfolg gebracht hatte, adaptierte sie ihre Strategie. Sie schrieb an die Kreisbauernschaft, dass Josef R. „schon seit dem ersten Jahre als ich zu ihm kam moralisch nicht einwandfrei“ gewesen sei und sie „Beweise“ dafür erbringen könne.¹⁰⁰ Dies schrieb sie auch an die Landesbauernschaft und an den Reichsbauernführer in Berlin und führte aus, dass Josef R. ein bei ihm beschäftigtes Landdienstmädchen geschwängert habe und deshalb „die für einen Erbhofbesitzer ordentliche Ehrbarkeit bei R. in Frage gestellt ist“.¹⁰¹ Die „Ehrbarkeit“ des Besitzers war neben der deutschen Staatsangehörigkeit und dem Kriterium, „deutschen oder stammesgleichen Blutes“ zu sein, eine Bedingung, „bauernfähig“ und damit Eigentümer eines „Erbhofes“ sein zu können und dadurch den besonderen Schutz gegenüber Gläubigerinteressen in Anspruch nehmen zu können.¹⁰² Woher genau Elise K. ihr Wissen über das „Reichserbhofgesetz“, das sie hier strategisch einsetzte, bezog, lässt sich nicht bestimmen. In den Medien, von denen ihr wahrscheinlich einige zugänglich waren, war über das Kriterium der „Ehrbarkeit“ aber wiederholt berichtet worden.¹⁰³ Das neu ins Treffen geführte Argument brachte Bewegung in die Sache. Auf Anweisung der Landesbauernschaft beantragte die Kreisbauernschaft beim Anerbengericht, „die Bauernfähigkeit des Josef R. zu klären“.¹⁰⁴ Das Anerbengericht entschied nun, dass R. die „Bauernfähigkeit“ abgesprochen werde, da er ein bei ihm beschäftigtes Landdienstmädchen zum Geschlechtsverkehr verleitet habe.¹⁰⁵ Nach längerem Hin und Her bekam Elise K. daraufhin zwei Drittel ihrer Forderung zugesprochen.

Wirtshausgespräche und die Bedeutung des Lokalen

Die Auswahl der bisher skizzierten Fälle zeichnet ein noch unvollständiges Bild der Eingaben, die an die Kreisbauernschaft gerichtet wurden. Nicht nur die Öffentlichkeit der Zeitschriften und des Rundfunks oder die Politik des Deutschen Reichs wurden darin angesprochen. Eine

99 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Josef R., Beschluss des Anerbengerichtes Gloggnitz vom 22.10.1940. Das „Reichserbhofgesetz“ legte in § 37 fest, dass Erbhöfe „grundsätzlich unveräußerlich und unbelastbar“ waren; das Anerbengericht konnte diese Bestimmung aufheben, „wenn ein wichtiger Grund vorliegt“, und laut § 38 war festgelegt: „In den Erbhof kann wegen einer Geldforderung nicht vollstreckt werden.“ Reichserbhofgesetz vom 29. September 1933, RGBl. I, Nr. 108/1933.

100 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Josef R., Schreiben von Elise K. an die KBS vom 20.10.1940.

101 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Josef R., Schreiben von Elise K. an die Landesbauernschaft vom 28.2.1941.

102 Reichserbhofgesetz vom 29. September 1933, RGBl. I, Nr. 108/1933.

103 Wer ist bauernfähig?, in: Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland 20 (1939), 732; Wie entsteht ein Erbhof, in: Agrarische Post 30 (1938), 1; Das Reichserbhofgesetz, in: Landpost 25 (1938), 2; Das Reichserbhofgesetz, in: Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland 10 (1938), 326–327; Reichserbhofgesetz in der Ostmark in Kraft, in: Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland 13 (1938), 425; Die Standesaufsicht des Reichsnährstandes, in: Wochenblatt der Landesbauernschaft Donauland 32 (1940), 663–664.

104 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Josef R., Schreiben von Elise K. an das Anerbengericht Gloggnitz vom 24.4.1941.

105 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 16, Hofakt Josef R., Beschluss des Anerbengerichtes Gloggnitz vom 21.10.1941.

ebenso bedeutende Rolle spielten lokale Arenen der Öffentlichkeit wie etwa Wirtshäuser.¹⁰⁶ Ein Fall, der dies zeigt, ist der des Fuhrwerksbesitzers und Schweinezüchters Franz S., der sich im Sommer 1940 mit einer Beschwerde über den Ortsbauernführer seiner Gemeinde an die Kreisbauernschaft wandte. Er schrieb: „Es zwingt mich leider ein Vorkommnis an Sie mit diesem Schreiben heranzutreten mit der Bitte mich zu Rehabilitieren.“ Mit seiner Frau habe er das örtliche Gasthaus besucht, in dem sie auch den Ortsbauernführer der Gemeinde antrafen. Dieser habe im ganzen Wirtshaus hörbare Äußerungen über sich als „der neue feine Bauernführer“ gemacht, woraufhin ihn der Wirt mit den Worten, „dies gehöre nicht ins Gasthaus!“, schon zurechtgewiesen habe. Daraufhin habe sich der Ortsbauernführer an Franz S. gewandt und ihn gefragt, ob er „schon wieder Urlaub habe“. Auf seine Antwort, dass er am Vortag „abgerüstet habe“ und vom Dienst als Offizier im nahegelegenen Reservelazarett „mit Vorzugsführung entlassen“ worden sei, habe der Ortsbauernführer erregt reagiert und ihn als „Hinterlandtachimierer und den gemeinsten Henkersknecht“ der Gemeinde bezeichnet, der sich „saniert“ habe, „während andere an der Front seien.“ Franz S. führte in seinem Beschwerdeschreiben bei dieser Auseinandersetzung anwesende Zeugen auf und forderte, da er sich vom Ortsbauernführer, wie er schrieb, „diese Äußerungen [...] nicht bieten lassen brauche“, die Kreisbauernschaft auf, als „höhere Behörde [dem Ortsbauernführer] klar zu machen, daß ein grobes Vergehen Konsequenzen hat.“¹⁰⁷ Im Hofakt des Ortsbauernführers findet sich, an den Beschwerdebrief angeheftet, der Vermerk, dass dieser am nächsten Tag an der Dienststelle der Kreisbauernschaft zu erscheinen habe.¹⁰⁸

Auch bei dem bereits erwähnten Fall des Landwirts, der aufgrund seiner wiederholten Eingaben an prominente Parteimitglieder und diverse andere Stellen in der Psychiatrie zwangsinterniert worden war, lag der Ursprung des Konflikts in Äußerungen, die im Wirtshaus getätigt worden waren. Aus den Akten der Psychiatrie erfährt man, dass der Gemeindecart „in einem Gasthaus [...] abfällige Dinge über ihn“ geäußert habe, was ihn „in der ganzen Gegend unmöglich gemacht“ habe. Seitdem behandle man ihn im Dorf „geringschätzig und verächtlich“. Seine „Rehabilitierung“ durch eine Verurteilung des Gemeindecartes sei unbedingt notwendig, da „seine Ehre verletzt“ sei und er „vor ihrer völligen Wiederherstellung nicht daran denken kann, in den Ehestand zu treten.“¹⁰⁹

Beide Fälle zeigen, wie entscheidend der Ort war, in dem eine Äußerung getätigt wurde. Dies verweist auf eine Arena ländlicher Öffentlichkeit neben der Öffentlichkeit der Publikumsmedien. Nur einmal begegnet uns in den Hofakten der Kreisbauernschaft ein Fall, in dem sich die lokale Öffentlichkeit mit der überregionalen Öffentlichkeit der Publikumsmedien kreuzte. Im Herbst 1943 erschien im *Völkischen Beobachter* eine Artikelserie über Traber- und Vollblutzucht. Einer dieser Artikel befasste sich auch mit einem Züchter von Rennpferden aus dem Kreis. Eine Sonderbehandlung dieses Betriebes bei der Zuweisung von Futtermitteln, die direkt von der Verwaltungsstelle des Reichsbauernführers in Berlin angeordnet worden war, hatte bereits Unzufriedenheit in der lokalen Bauernschaft ausgelöst, wie die Kreisbauernschaft an die Landesbauernschaft berichtet hatte. Die lobende Erwähnung

106 Vgl. Gloria Sanz-Lafuente, Buch- und Zeitungslektüre badischer Bäuerinnen und Bauern um 1900, in: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 58/2 (2010), 35–49, 38.

107 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 13, Hofakt Franz E., Schreiben von Franz S. an die KBS vom 12.8.1940.

108 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 13, Hofakt Franz E., Vorladung von OBF Franz E. vom 5.9.1940.

109 NÖLA, Gau-Heil- und Pflegeanstalt Mauer-Oehling, Niederdonau, Akt Josef J., Krankengeschichte der Psychiatrischen Klinik der Universität Wien vom 20.9.1940.

des Besitzers im *Völkischen Beobachter* erregte die Gemüter vor Ort. Der Kreisbauernführer schrieb diesbezüglich an die Landesbauernschaft:

„Ich glaube schon, daß sich diejenigen Herren, die solche Artikel verfassen nicht nur die Pferde und den Betrieb, sondern auch notwendigerweise mit der Person des Besitzers näher befassen müssen. Zumindest in meinem Kreise wirken dann solche Worte über den Besitzer lächerlich.“¹¹⁰

In der Antwort darauf erklärte der zuständige Sachbearbeiter lapidar: Die Landesbauernschaft habe den Artikel nicht „veranlasst und auch nicht gut geheißten.“ Auch könnten solche Artikel von der Landesbauernschaft „nicht abgestellt werden“ und es müsse der Leserschaft „überlassen bleiben, sich ein Urteil darüber zu bilden.“¹¹¹

Umwege

Für die Geschichtswissenschaft ist es kaum – und wenn nur über Umwege – möglich, zu dieser Leserschaft vorzudringen, die sich ein Urteil über die Inhalte der überregionalen Massenmedien bildete.¹¹² Das Vorhandensein der Wochenzeitung im ländlichen Haushalt und das Lesen scheinen Teil eines Alltags gewesen zu sein, der kaum Spuren für die historische Forschung hinterließ. Lynn Spigel schreibt in der Einleitung zu ihrer Untersuchung der Rolle eines anderen Mediums, nämlich des Fernsehens im US-amerikanischen Nachkriegshaushalt:

„Routine events such as television viewing are part of the often invisible history of everyday life, a history that was not recorded by the people who lived it at the time. In order to understand such historical processes, it is necessary to examine unconventional sources, sources that tell us something – however partial – about the ephemeral qualities of daily experiences.“¹¹³

Die Briefe jener Frau, die sich der lokalen Vertretung des NS-Regimes antrug, sich schreibend in den „Dienst des Vierjahresplanes“ zu stellen, sind etwa solche außergewöhnlichen Quellen.¹¹⁴ Über die konkrete Lektürepraxis lässt sich jedoch auch aus diesen Quellen kaum etwas herauslesen. Michel de Certeau hat in seinen Überlegungen über den Umgang mit den von der Zeitung verbreiteten Berichten und Geschichten bemerkt, dass dieser unsichtbar bleibe.¹¹⁵ Die Lektüre – verstanden als der Gebrauch, den Leserinnen und Leser von den Massenmedien machen – „ist eine *andere* Produktion“ als diejenige der „expansiven, aber auch lautstarken und spektakulären Produktion“ der zentralisiert produzierten Massenme-

110 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 14, Hofakt Wenzel H., Schreiben der KBS an die Landesbauernschaft vom 11.2.1944.

111 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 14, Hofakt Wenzel H., Schreiben der Landesbauernschaft an die KBS vom 3.4.1944.

112 Vgl. Jérôme Bourdon, La triple invention: comment faire l'histoire du public?, in: Le Temps des médias 3/2 (2004), 12–25.

113 Lynn Spigel, Make room for TV. Television and the family ideal in postwar America, Chicago 1993, 2.

114 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 11, Hofakt Marianne S., Schreiben von Marianne S. an die KBS vom 14.1.1939.

115 De Certeau, Kunst, 13.

dien.¹¹⁶ In der Regel verbirgt sich der Gebrauch hinter den von den Medieneliten definierten und besetzten Bereichen. Die Eingaben und Beschwerden aus der Bevölkerung sind ein Grenzfall, an dem die sekundäre Produktion des Gebrauchs sichtbar wird.¹¹⁷ Trotzdem ist es nur möglich, indirekte Hinweise über die Stellung und Verwendung der publizistischen Materialien zu finden.¹¹⁸ Solche Hinweise finden sich dort, wo die Leserinnen und Leser das Gelesene verwendeten, um ihrem Wunsch Ausdruck zu verleihen, an den medialen Versprechungen und Verheißungen des Nationalsozialismus teilzuhaben, dort, wo sie sich auf Gelesenes beriefen, um Ansprüche geltend zu machen, und dort, wo sie sich der Sprache der nationalsozialistischen „publizistischen Führung“ bedienten, um ihre Anliegen als legitim erscheinen zu lassen. Von den Kommandohöhen der Medieneliten war die Reichsnährstands-*Zeitung* als „Sprachrohr“ konzipiert, das die Meinung der ländlichen Bevölkerung bilden und ihr „Fortschritt“ beibringen sollte. Durch Quellen „von der Seite“ und „von unten“ wie die hier betrachteten Eingaben und Gesuche wird jedoch sichtbar, dass diese unidirektionale Perspektive kaum die Effekte, die das Eindringen massenmedialer Erzeugnisse in ländliche Gesellschaften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte, hinreichend beschreibt.

An diesen Quellen wird vielmehr deutlich, dass die Resonanz der durch die „Sprachrohre der Führung“ verkündeten Botschaften kein simples Echo war, sondern ein selektives Aneignen und ein Wiedergeben dessen, was der eigenen Situation entsprach oder den eigenen Zielen zu nutzen versprach.¹¹⁹ Aus den in diesem Beitrag skizzierten Fällen lässt sich folgern, dass eine Medien- und Kommunikationsgeschichte des NS-Regimes im Rahmen ländlicher Gesellschaft als Verkehr in beide Richtungen – als Schriftverkehr *zwischen* „Landvolk“ und „Führung“ – betrachtet werden muss. Dies wirft ein anderes Licht auf die ‚Macht der Massenmedien‘ im NS-Regime. Nicht nur die zentral gesteuerte und „gleichgeschaltete“ Informations- und Sprachpolitik und die engmaschige, auf Gewalt gestützte Meinungsdictatur, sondern auch die Aneignung und Nutzung der verbreiteten Botschaften und Bilder – die Anerkennung und Verwendung der ‚offiziellen Sprache‘ als Machtressource – trugen zur Etablierung der dominanten Mediendiskurse bei.¹²⁰ Obwohl diese Aneignung und Verwendung medial verbreitete Bilder des Ländlichen oder des „Bauerntums“ verstärkten, kann dieses Phänomen kaum als spezifisch für den ländlichen Raum angesehen werden. Dagegen verweisen die Wirtshausszene oder auch die zuletzt gebrachte Episode zur Empörung der lokalen Bauernschaft über das Lob eines lokal ansässigen Gutsbesitzers in der überregionalen Presse auf Kommunikationszusammenhänge, die wiederum auf Besonderheiten von ‚Landmedien‘ hindeuten: Diese wurden im Rahmen der sozialen Welt des Lokalen bewertet.

Gemäß dem Untertitel handelt es sich bei diesem Beitrag noch in keiner Weise um abschließende Befunde zu Landmedien, sondern vielmehr um erste episodenhafte Erkundungen. Wie ein kürzlich veröffentlichter Überblick über das Feld der historischen Rezipi-

116 Ebd. (Hervorhebung im Original); zur Lektüre als „Produktion“ siehe auch die Untersuchungen von Henry Jenkins: *Ders., Textual Poachers*, 23.

117 De Certeau, *Kunst*, 13 f.

118 Vgl. Edoardo Grendi, *Micro-analisi e storia sociale*, in: *Quaderni storici* 12/35 (1977), 506–520, 512.

119 Vgl. Jenkins, *Textual Poachers*, 23 f.; Radway, *Reading the Romance*, 221 f.

120 Vgl. David Morley, *Unanswered Questions in Audience Research*, in: *The Communication Review* 9/2 (2006), 101–121, 105 f.

entInnenforschung diagnostiziert, ist die Mediennutzung noch unzureichend untersucht.¹²¹ Dies gilt umso mehr für die Mediengeschichte des ländlichen Raumes. Der vorliegende Beitrag stellt den Versuch dar, nicht nur medial vermittelte Vorstellungen und Bilder des Ländlichen oder der Landwirtschaft zu analysieren,¹²² sondern auch Spuren des Gebrauchs dieser medial verbreiteten Produkte zu finden. Sonia Livingstone und Ranjana Das haben kürzlich drei zentrale Erkenntnisse im Forschungsfeld der *audience reception studies* hervorgehoben.¹²³ Erstens können Lesarten des Publikums von massenmedialen Erzeugnissen nicht aus der Kenntnis der Medientexte selbst erschlossen werden.¹²⁴ Zweitens gilt es immer, die Mediennutzung in ihren sozialen Kontexten zu situieren, wodurch im Zusammenhang mit der Frage nach Landmedien nicht nur Erkenntnisse zur Mediennutzung, sondern auch neue Einsichten über die Verfasstheit ländlicher Räume gewonnen werden können.¹²⁵ Drittens sind die Taktiken der Aneignung zu betrachten, die Medien häufig nach eigenen Zwecken und entlang eigener Bezugspunkte „umfrisierten“, wie es Michel de Certeau genannt hat.¹²⁶

Die Ansätze, die dieser Beitrag aus dem Schriftverkehr zwischen „Führung“ und „Landvolk“ herausarbeitet, folgen diesen drei Erkenntnissen, bleiben jedoch aufgrund der Quellenproblematik historischer Mediennutzungsforschung unvollständig. Der Umweg über Quellen „von der Seite“¹²⁷ – also eine Betrachtung von Medien durch andere Medien – zeigt, dass eine Medien- und Kommunikationsgeschichte des NS-Regimes eine Geschichte sozialer Kämpfe liefert. Durch Medien vermittelte Inhalte und Sprache stellten zum einen eine Ressource in diesen Auseinandersetzungen dar. Entscheidend war es für die historischen Akteure jedoch nicht nur, die Inhalte zu kennen und die ‚offizielle Sprache‘ der dominanten Medien zu beherrschen, sondern diese legitim – also von den Adressaten anerkannt – gebrauchen zu dürfen. Hier zeigt dieser Beitrag eine Varianz der legitimen Positionen, die sich nicht aus den vorliegenden Texten allein erschließen lassen, sondern bei denen es insbesondere gilt, die sozialen Kontexte zu beachten, aus denen sich erst die Erfolge oder Misserfolge der jeweiligen Taktiken der Aneignung ergeben. Die Beschwerdebriefe von Marianne S., in denen sie geschickt die Register der Propagandasprache bediente, führten für sie nicht zum Erfolg, da die Schreiben von den lokalen Behörden im Kontext ihrer sozialen Stellung vor Ort gelesen wurden. Im Fall von Elise K. hingegen ebnete erst der Bezug auf den für ihr Anliegen relevanten juristischen Diskursstrang den Weg zu Teilerfolgen in ihrer Auseinandersetzung. Und dass die Landesbauernschaft auf die Beschwerde der Kreisbauernschaft über einen Artikel im *Völkischen Beobachter*, der Unruhe in der lokalen Bevölkerung hervorrief, mit der lapidaren Antwort reagierte, es müsse der Leserschaft „überlassen bleiben, sich ein Urteil darüber zu

121 Hans-Ulrich Wagner u. a., Historische Rezipient_innenforschung, in: MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews 2017/2, 173–191, 173.

122 Vgl. Daniela Munkel/Frank Uekötter (Hg.), *Das Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen 2012; Ulrich Schwarz, Politisieren, Vermarkten, Anpassen. Formationen des Agrarmediendiskurses im Österreichischen Bauernbündler 1950–1981, in: *Historische Anthropologie* 20/3 (2012), 297–345.

123 Sonia Livingstone/Ranjana Das, *The End of Audiences? Theoretical Echoes of Reception Amid the Uncertainties of Use*, in: John Hartley/Jean Burgess/Axel Bruns (Hg.), *A Companion to New Media Dynamics*, Chichester 2015, 104–121, 109.

124 Ebd.; vgl. Bourdon, *Detextualizing*.

125 Livingstone/Das, *End of Audiences*, 109.

126 Ebd.; de Certeau, *Kunst*, 15.

127 Bourdon, *Detextualizing*.

bilden“¹²⁸ zeigt, dass selbst die verantwortlichen Stellen der „publizistischen Führung“ des „Landvolks“¹²⁹ die Abhängigkeit der publizierten Meinung von den sozialen Kontexten ernst nahmen und ernst nehmen mussten.

128 NÖLA, BBK Gloggnitz, K. 14, Hofakt Wenzel H., Schreiben der Landesbauernschaft an die KBS vom 3.4.1944.

129 Schmidt, Publizistik, 188.

„Widerspruchsvolles Durch- und Gegeneinander“

Mediengeschichte in ländlichen Zwischenräumen – das Beispiel Eupen-Malmedy (1920–1940)

Abstract: Contradictions, consensus, confusions. Media history in a rural “space in between” – the case of Eupen-Malmedy (1920–1940). The article deals with the question to what extent the concept of the “space in between-space” (*Zwischenraum*), developed by Philipp Ther, can be used to analyse rural media history. Ther argues that border regions are in the centre of exchange processes and not peripheral regions. As an example, the author of this article analyses the mass-media landscape (press, radio and cinema) of Eupen-Malmedy, a rural region at the Belgian-German border, between 1920 and 1940. The paper examines the role of small cities or towns, the influence of larger media centres on this region and the media production in this region will be analysed. The author argues that several aspects of rural media history need further attention in the future: the heterogeneous structure of rural media landscapes and audiences, the multidimensional influences on media reception in the rural space and the deconstruction of predefined strongly moulded regionalisms. To uncover this, the media resonance and distribution of the above-mentioned media will be studied.

Key Words: regional history, border history, rural history, Eupen-Malmedy, transnational history, media history

In lebendiger Sprache beschrieb die Eifelautorin Clara Viebig in ihrem Werk *Das Kreuz im Venn* (1908) eine ländliche Region im fernsten Westen des Deutschen Kaiserreichs am Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Protagonisten und Protagonistinnen ihres Romans treffen auf ortsfremde, preußische Militärs, auf wallonische Reisende aus dem angrenzenden Belgien und auf Luxemburger, deren Sprache sie aufgrund der Sprachverwandtschaft mühelos verstehen.² Sie schilderte damit einen historischen Zustand, den die Geschichtswissenschaft aufgrund ihrer engen Verknüpfung mit dem Projekt der europäischen Nationalstaaten bis ans Ende desselben Jahrhunderts weitgehend negierte: die Durchlässigkeit nationaler Grenzen, die Vielfalt ländlicher Regionen und die wenig homogene Bevölkerungszusammensetzung moderner Staaten.

1 Luxembourg Centre for Contemporary and Digital History, Universität Luxemburg, Campus Belval, Maison des Sciences Humaines, 11, Porte des Sciences, L-4366 Esch/Alzette, vitus.sproten@uni.lu. Beitrag eingereicht: 9.1.2018; Beitrag angenommen: 5.3.2018.

2 Clara Viebig, *Das Kreuz im Venn*, 2. Aufl., Düsseldorf 1986.

Da der nationale Raum während des letzten Jahrhunderts überwiegend als Referenzraum historischer Analysen diente, wurden die Situationen von Landmedien und Landbevölkerungen mit großstädtischen oder nationalen Medien verglichen. Als besonders fortschrittlich galt gemeinhin das, was in irgendeiner Form zuerst oder in einer großen Menge vorhanden war. Auch die Historiografie im heutigen Ostbelgien ist dieser Logik lange Zeit gefolgt und hat vor allem die Gesetzmäßigkeit nationaler Grenzen in ihre Analysen einbezogen. So wurde das Gebiet am östlichen Rand Belgiens in diesen Analysen schnell zu einer Randregion, die im Vergleich zu den Nationalstaaten, zu denen sie wechselweise gehörte, immer von einer gewissen Rückständigkeit geprägt gewesen sei.³ Die geschichtswissenschaftliche Forschung der letzten Jahre geht einen neuen Weg: Der Osten Belgiens wird als Durchgangszone beschrieben, die vielfältigen kulturellen Einflüssen ausgesetzt war und ist. Sprachliche, gesellschaftliche oder wirtschaftliche Entwicklungen werden multiperspektivisch entschlüsselt, um der Grenzlage des Gebietes gerecht zu werden. So wurde das Konzept des ‚Zwischenraums‘, das ursprünglich in der Osteuropa-Forschung Anwendung gefunden hatte, von Christoph Brüll und Andreas Fickers zum ersten Mal auch in Westeuropa erprobt.⁴ Bei einer Analyse der Mediengeschichte Eupen-Malmedys⁵ treten die vielfältigen Einflüsse auf das Gebiet besonders deutlich hervor.

Diese neue Ausrichtung der Geschichtswissenschaft will auf Basis des von Philipp Ther entwickelten Zwischenraumkonzepts nicht mehr auf Analysen anhand eines Zentrum-Peripherie-Modells zurückgreifen. Mit diesem wird die Forschung der gelebten, erfahrenen und wahrgenommenen Praxis in Zwischenräumen nämlich nicht gerecht.

Die aktuelle Geschichtsschreibung will somit Übergangsgebiete in den Fokus ihrer Untersuchungen rücken.⁶ Ther definiert den Zwischenraum dabei wie folgt:

„Dieses Zwischen ist nicht nur im geographischen Sinne als eine Lage zwischen den Kerngebieten, also am Rande der jeweiligen Nationen und Staaten zu verstehen. Sämtliche hier näher untersuchten Regionen sind sprachliche, kulturelle und ethnische Übergangsgebiete, in denen sich verschiedene Einflüsse überkreuzten, häufig auch vermischten.“⁷

3 Exemplarisch lässt sich auf die Historiografie, die sich mit der Geschichte Ostbelgiens im 19. Jahrhundert beschäftigt, verweisen. Diese analysierte die Geschichte des Gebietes vor allem aus nationalen Perspektiven. Vgl. hierzu die sehr gute Übersicht bei Christoph Brüll/Carlo Lejeune, Ein Schattendasein in der Geschichtsschreibung. Wenige Blicke auf die Zwischenräume im langen 19. Jahrhundert, in: Carlo Lejeune (Hg.), Grenzerfahrungen. Eine Geschichte der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens, Bd. 3: Code Civil, beschleunigte Moderne und Dynamiken des Beharrens (1794–1919), Eupen 2017, 278–298.

4 Christoph Brüll/Andreas Fickers, Zeit-Räume im langen 19. Jahrhundert. Erfahrungen von Verdichtung, Beschleunigung und Beharrung, in: Lejeune (Hg.), Grenzerfahrungen, Bd. 3, 8–28.

5 Im Folgenden werden die Begriffe „Neubelgien“ und „Ostkantone“ als Synonyme für Eupen-Malmedy verwendet. Eupen-Malmedy bezeichnet die ehemaligen preußischen Kreise Eupen und Malmedy (bis 1920). Ostkantone ist die belgische Bezeichnung für die drei Kantone Eupen, Malmedy und Sankt Vith.

6 Brüll/Fickers, Zeit-Räume, 13.

7 Philipp Ther, Sprachliche, kulturelle und ethnische „Zwischenräume“ als Zugang zu einer transnationalen Geschichte Europas, in: Ders./Holm Sundhaussen (Hg.), Regionale Bewegungen und Regionalismen in europäischen Zwischenräumen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, Marburg 2003, IX–XXIX, XI.

Für Ther, der das Konzept auf Regionen in Mittel- und Osteuropa anwendete, entwickeln Zwischenräume

„[...] im Laufe ihrer Geschichte eine hohe kulturelle und politische Eigendynamik [...]. Man kann diese Zwischenräume daher nicht als eine Randerscheinung der europäischen oder jeweiligen nationalen Geschichten Europas betrachten. Gerade ihre Lage an wechselnden Grenzen bedingte neben einer scheinbaren Peripherität auch eine Zentralität, da sich in den Zwischenräumen wichtige [...] Kommunikationswege kreuzten.“⁸

Für die Landmedienforschung ist dieser Ansatz dementsprechend von vielfältigem Interesse. Er verweist vor allem auf die Existenz von Gebieten, die nicht einem Modell der von Städten ausgehenden Modernisierung folgen. Diese Regionen bilden vielmehr ein eigenes Modell, indem sie Einflüsse von außen aufnehmen und an ihre Gegebenheiten anpassen oder eigenständige historische Entwicklungen formen.⁹

Im Folgenden wird deutlich, dass ländliche Zwischenräume heterogene Regionen im nationalen Kontext sind. Dass die Region Eupen-Malmedy ein nicht-homogener Raum mit zahlreichen Parallelen zu den Nachbarregionen ist, wird schon an ihrer Bevölkerungszusammensetzung deutlich: Nach belgischen und deutschen Statistiken sprachen 1920 von 60.000 Einwohnerinnen und Einwohnern 45.000 ausschließlich die deutsche Sprache, 4.000 waren ausschließlich des Französischen bzw. des Wallonischen mächtig und 8.500 konnten beide Sprachen sprechen.¹⁰

In diesem Beitrag wird also gängigen Bildern widersprochen, denen zufolge es sich bei Landmedien um wenig komplexe ‚Anhängsel‘ städtischer oder nationaler Zentren handelt, die historische Entwicklungen verspätet erlebten. Hierzu soll in erster Linie der Frage nachgegangen werden, inwiefern Außeneinflüsse auf die Medien und deren Rezipientinnen und Rezipienten im behandelten Gebiet einwirkten. In einem zweiten Schritt wird danach gefragt, inwiefern sich die Produktion von Medien im Zwischenraum Eupen-Malmedy von jener der Nachbarregionen unterschied und wie jeweils auf die Außeneinflüsse reagiert wurde: einerseits durch Anpassung, andererseits durch mediale Eigenproduktion.

Bei der Analyse sollen die drei massenmedialen Erscheinungsformen des 20. Jahrhunderts einbezogen werden: das geschriebene Wort, das gesprochene Wort und das bewegte Bild. Durch eine Betrachtung der Zeitungslandschaft und des aufkommenden Radio- und Kinoangebots soll Axel Schildts Konzept des ‚massenmedialen Ensembles‘ aufgegriffen werden, mit dem er eine Einbeziehung aller Massenmedien in eine historische Untersuchung anmahnt, um so die wechselseitige Beeinflussung medialer Prozesse besser zu verstehen und die Erfahrungshorizonte in modernen, ländlichen Mediengesellschaften leichter greifbar zu machen. Schildt geht davon aus, dass durch neu aufkommende Massenmedien wie den Film oder das Radio ältere mediale Ausdrucksformen an Einfluss verloren. Sie bestehen aber weiterhin neben den neuen Medien fort und sollten deshalb gemeinsam mit diesen analysiert werden,

8 Ebd., XII. Siehe hierzu auch: Béatrice von Hirschhausen u. a. (Hg.), *Phantomgrenzen. Räume und Akteure in der Zeit neu denken*, Göttingen 2015.

9 Vgl. hierzu Natalie Zemon Davis, *Dezentrierende Geschichtsschreibung. Lokale Geschichten und kulturelle Übergänge in einer globalen Welt*, in: *Historische Anthropologie* 19/1 (2011), 144–156.

10 Klaus Pabst, *Eupen-Malmedy in der belgischen Regierungs- und Parteienpolitik 1914–1940* (Sonderdruck aus: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, Bd. 76), Aachen 1964.

da Programmangebote, journalistische Kreise oder institutionelle Entwicklungen sich wechselseitig beeinflussten.¹¹

Im Bereich des Kinos konnte hierzu auf eine umfangreiche Film- und Kinodatenbank zurückgegriffen werden, die auf Basis der in den Regionalzeitungen annoncierten Filme erstellt wurde.¹² Die Ergebnisse dieser Analyse wurden durch Quellen des Bestands zur Stadt Eupen im belgischen Staatsarchiv, Depot Eupen, ergänzt. Was das Radio anbelangt, besitzen weder die Nachfolgeinstitutionen des *Institut National de Radiodiffusion (Radio-Télévision Belge Francophone* und *Vlaamse Radio en Televisie*) noch der heutige Belgische Rundfunk Archive in Bezug auf die Einrichtung des deutschsprachigen Rundfunkprogramms der Zwischenkriegszeit. Hier erwies sich ebenfalls der Bestand der Stadt Eupen, der sich im Staatsarchiv befindet, als ergiebig. Zusätzlich analysierte Klaus Pabst bereits Zeitungsartikel, das Archiv des Westdeutschen Rundfunks sowie den Bestand des Vereins für das Deutschtum im Ausland im Archiv des Landschaftsverbandes Rheinland. Für die Presse schließlich konnte auf eine sehr reichhaltige Forschungsliteratur zurückgegriffen werden, die das Thema bereits umfassend beschrieben hat.

Dualismus in der Presselandschaft

Das Ende des Ersten Weltkriegs und der Übergang der beiden ehemaligen preußischen Kreise Eupen und Malmedy in das Königreich Belgien im Jahr 1920 waren ein tiefgreifender Einschnitt in der Geschichte des Gebietes. Seit rund 100 Jahren waren die Grenzkreise Bestandteil des Königreichs Preußen und später des Deutschen Kaiserreichs gewesen. 1920 lebten auf dem Gebiet etwa 60.000 Einwohnerinnen und Einwohner in drei Kleinstädten und 150 Ortschaften, Dörfern und Weilern. Dementsprechend war die mediale Landschaft von der Zugehörigkeit zum deutschen Nationalstaat geprägt, was unter anderem durch die Existenz zweier offiziöser Zeitungen – im Sinne offizieller Verlautbarungsorgane –, dem *Kreisblatt für den Kreis Malmedy* und dem *Korrespondenzblatt für den Kreis Eupen*, klar wird.¹³

Die mediale Zugehörigkeit des Gebietes war aber schon im 19. Jahrhundert nicht eindeutig. So existierten an der Westgrenze des Deutschen Kaiserreichs die Zeitungen *Organe de Malmedy* und *La Semaine*. Sie publizierten ihre Texte vornehmlich in französischer Sprache für den wallonischen Bevölkerungsteil des Gebietes. Zahlreiche Artikel, Werbeanzeigen und Bekanntmachungen waren aber auch in deutscher Sprache verfasst. Im Gegenzug existierte an der Ostgrenze Belgiens, im Kanton Auel, die Zeitung *Die Fliegende Taube*. Diese älteste deutschsprachige belgische Zeitung scheute den Blick über die deutsche Grenze

11 Axel Schildt, *Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27/2 (2001), 177–206.

12 Ausgewertet wurden folgende Zeitungen für den Zeitraum 1914–1950 (insofern Ausgaben im Staatsarchiv Eupen, im Royal Club Wallon de Malmedy oder der Königlichen Bibliothek, Brüssel, verfügbar waren): *Grenz-Echo*, *Malmedy-Sankt Vither Volkszeitung*, *Sankt Vither Volkszeitung*, *La Semaine*, *Eupener Zeitung* sowie die *Eupener Nachrichten*. Die Datenbank umfasst momentan 2.737 Filme.

13 Andreas Fickers (Hg.), *Zwischen den Zeilen. Die Geschichte des Kreisblattes für den Kreis Malmedy und der St. Vither Zeitung, 1866–1940* (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Deutschsprachigen Belgier, Bd. 3), Brüssel 2008; Heinz Warny (Hg.), *Zwei Jahrhunderte deutschsprachige Zeitung in Ostbelgien, Eupen 2007*.

nicht.¹⁴ Im Versailler Vertrag räumten die Alliierten dem belgischen Staat eine Sonderregelung in Bezug auf Eupen-Malmedy ein. Die Regelung verpflichtete Belgien dazu, eine Volksbefragung über die nationale Zugehörigkeit des Gebietes abzuhalten. Diese ging, da sie keine Volksabstimmung war, als *petite farce belge* in die Geschichtsschreibung ein und stellte die Weichen für die gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen und Diskussionen der darauffolgenden zwei Jahrzehnte.¹⁵ Besonders aufgrund ihres Wald- sowie Wasserreichtums und als natürliche Barriere für die Forts um Lüttich waren die Kreise für Belgien von Interesse.¹⁶

Zwischen 1920 und 1925 wurde das Gebiet schrittweise an Belgien angegliedert, wozu das sogenannte Gouvernement Baltia geschaffen wurde. Dieses war lediglich der Regierung unterstellt und musste dem belgischen Premierminister Rechenschaft ablegen. In der Rückschau ist die Politik des Regimes als durchaus ambivalent einzustufen. Durch zahlreiche Verbote, etwa jenes des Besuchs deutscher Schulen, versuchte das Übergangsregime, eine Integration in den belgischen Staat zu erreichen. Das Gouvernement ging aber auch auf die Sondersituation der Bevölkerung ein, sodass zum Beispiel Wirtschaftsmärkte oder soziale Errungenschaften des Kaiserreichs erhalten bleiben konnten.¹⁷

Vor allem während der Volksbefragung spielte die Zeitungslandschaft eine wichtige Rolle. Die Einfuhr deutscher Zeitungen wurde durch das Gouvernement Baltia verboten und das Regime hob die Pressefreiheit komplett auf. Maßnahmen waren unter anderem die Zensur der Presse, die Vorladung oder die Ausweisung von Redakteuren, die Kritik an Zeitungsorganen und schließlich das Verbot der *Malmedy-St. Vither Volkszeitung* im November 1924. Das Gouvernement führte außerdem eine persuasive Pressepolitik ein.¹⁸ Dieses Vorgehen darf wohl als ein zu dieser Zeit recht ungewöhnlicher Schritt für das liberale Belgien beschrieben werden, das bereits seit seiner ersten Verfassung 1830 über Pressefreiheit verfügte.¹⁹ Mit einem Erlass vom 24. März 1920 ordnete Gouverneur Herman Baltia an, dass Dekrete und Verordnungen zukünftig jeden Sonntag in drei Zeitungen des Gebietes veröffentlicht werden

14 Ulrike Pommée, *Die Fliegende Taube. Monographie du premier journal belge de langue allemande*. Lizenzarbeit, Freie Universität Brüssel 1985. Ebenfalls existierte in der belgischen Ortschaft Welkenraedt die Zeitung *Grenz-Echo*, die eine ähnliche Blattlinie verfolgte wie *Die Fliegende Taube*. Sie ist nicht mit dem ab 1927 existierenden *Grenz-Echo* zu verwechseln.

15 Die Protestlisten, auf denen sich EinwohnerInnen Eupen-Malmedys während der Volksbefragung gegen eine Abtrennung von Deutschland aussprechen konnten, lagen lediglich in zwei Städten des Gebietes aus, Eupen und Malmedy. Die Befragung war nicht geheim und wurde nicht durch eine neutrale Institution überwacht. Vor der Eintragung in diese Listen mussten sich die Protestwilligen vor belgischen Beamten rechtfertigen. Bei großem Andrang wurden die Protestlisten weggeschlossen. Bewusst wurden die ersten Protestwilligen Repressalien ausgesetzt. Heinz Doeppen, *Die Abtretung des Gebietes von Eupen-Malmedy an Belgien im Jahre 1920*, Bonn 1966.

16 Vgl. Francis Balace, *Belgien und die Ostkantone im Versailler Vertrag. Irredenta-Gebiet, militärische Pufferzone oder Trostpreis?*, in: Christoph Brüll (Hg.), *Zoom 1920–2010. Nachbarschaften neun Jahrzehnte nach Versailles*, Eupen 2012, 73–102.

17 Vgl. Els Herrebut, *Generalleutnant Herman Baltia. Memoiren 1920–1925*, Brüssel 2011.

18 Heidi Christmann, *Presse und gesellschaftliche Kommunikation in Eupen-Malmedy zwischen den beiden Weltkriegen*, phil. Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München 1974, 541.

19 Diese Pressefreiheit unterlag einigen Einschränkungen: Die Artikel mussten nach dem Verantwortlichkeitsprinzip verfasst werden; um eine neue Zeitung gründen zu können, mussten zahlreiche SubskribentInnen an der Zeitung interessiert sein; Zeitungstempel und Poststeuer existierten weiterhin.

Abbildung 1: Die Lage der ehemaligen Kreise Eupen und Malmedy zwischen den Niederlanden, Deutschland sowie Luxemburg und als ein Teil Belgiens



Quelle: Zeichnung von Klaus-Dieter Klauer.

sollten.²⁰ Der mediale Übergang vom Deutschen Kaiserreich ins Königreich Belgien verlief dementsprechend harsch.

Wohl aufgrund der guten Überlieferungslage hat die Mediengeschichtsschreibung zu Eupen-Malmedy der Presse bereits größere Beachtung geschenkt. Eine Analyse der Zeitungslandschaft zeigte die starken Spannungen innerhalb der Bevölkerung in der Zwischenkriegszeit, da sich die existierenden Zeitungen entweder pro-belgisch oder pro-deutsch ausrichteten. Dieses dualistische Deutungsmuster der Zwischenkriegszeit konnte recht einfach auf die Gesamtgeschichte Eupen-Malmedys übertragen werden. Eine nuancenreichere Geschichtsschreibung und tiefgreifende Reflexion konnte erst in den 1990er Jahren unter Einbeziehung der Rechtsgeschichte,²¹ der Erinnerungskultur²² oder der Geschichte der Eliten des Gebietes²³ erreicht werden.

Nach der vollständigen Angliederung an Belgien im Jahr 1925 kam die Zeitungslandschaft des Gebietes in Bewegung. Die belgische Verfassung und die liberale Kommunikationsordnung des Staates traten vollständig in Kraft.²⁴ Alle Verleger und Zeitungen – die *Eupener Nachrichten*, die *Malmedy-Sankt Vithers Volkszeitung*, *Der Landbote* oder die *Eupener Zeitung* – lehnten die Angliederung an Belgien rundheraus ab. Sie machten es sich zur Aufgabe, die pro-deutsche Gesinnung und die bleibende Unzufriedenheit eines großen Teils der Bevölkerung über die Abtrennung zum Ausdruck zu bringen.²⁵ Ein Blick auf die Titelseiten der meisten Zeitungen macht rasch deutlich, was gemeint ist. Auf diesen wurden keine Berichte über die belgische Politik abgedruckt; vornehmlich wurden die Geschehnisse und Entwicklungen der deutschen Politik diskutiert. Der belgischen Politik räumten die Verleger lediglich einige Spalten auf der zweiten Seite der Zeitungen ein. Trotz der Zugehörigkeit zum belgischen Staat erlebten Teile der zeitungslisenden Bevölkerung die Geschehnisse der 1920er Jahre also aus einer deutschen Perspektive mit belgischer und regionaler Prägung.²⁶

Die Absatzzahlen der regionalen Zeitungen verdeutlichen den Einfluss dieser Lesart. Dabei lassen sich vor allem anhand der Blätter, die sich klar für eine Zugehörigkeit zum deutschen Staat aussprachen, die traditionellen Verbreitungsgebiete im Umkreis der drei Städte des Gebietes, Eupen, Malmedy und Sankt Vith, nachzeichnen. Diese lokale Verbreitung fanden sie nicht unbedingt aufgrund ihrer Berichterstattung, sondern die isolierten Absatzgebiete haben ihren Ursprung in der topografischen und sprachlichen Situation. Einerseits liegt zwischen dem südlichen und dem nördlichen Teil Eupen-Malmedys ein Hochmoor. Dieses war bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine natürliche Grenze, die

20 Christmann, Presse, 96.

21 Carlo Lejeune, *Die Säuberung*, Bd. 1–3, Büllingen 2005–2008.

22 Carlo Lejeune/Andreas Fickers/Freddy Cremer, *Spuren in die Zukunft. Anmerkungen zu einem bewegten Jahrhundert*, Büllingen 2001; Andreas Fickers, *Gedächtnisopfer. Erinnern und Vergessen in der Vergangenheitspolitik der deutschsprachigen Belgier im 20. Jahrhundert*, in: *Zeitenblicke* 3/1 (2004), <http://www.zeitenblicke.de/2004/01/fickers/Fickers.pdf> (22.11.2017).

23 Christoph Brüll/Els Herrebout/Peter Quadflieg (Hg.), *Eine Ostbelgische „Stunde Null“? Eliten aus Eupen-Malmedy vor und nach 1944*, Eupen 2013.

24 Christmann, Presse, 238.

25 Ebd., 547–554.

26 Vgl. etwa das Beispiel der Sankt Vithers Volkszeitung: Louise Clemens, *Zwischen den Zeilen: Die Malmedy-St. Vithers Volkszeitung und der Vaterlandswechsel Eupen-Malmedys (1919–1925)*, in: Fickers (Hg.), *Zwischen den Zeilen*, 102–180.

den medialen Austausch hemmte.²⁷ Andererseits ist das Umland der Stadt Malmedy Teil des wallonischen Kulturraumes. Hier wurde dementsprechend die frankophone Presse stärker rezipiert.²⁸

Dass es nach dem Ersten Weltkrieg auch Zeitungen geben konnte, die das ganze Gebiet versorgten, wurde erst durch neue Kommunikationsnetze, die die ländliche Region durchzogen, und durch eine erhöhte Mobilität möglich. Ebenfalls muss erwähnt werden, dass der südliche und der nördliche Teil des Gebietes bis 1918 keine historische Einheit bildeten. Die Verbreitung von Zeitungen auf dem gesamten Gebiet Eupen-Malmedys ergab erst nach der Konstruktion eines mehr oder weniger zusammenhängenden deutschsprachigen Gefüges innerhalb des belgischen Staates Sinn.

1939 berichtet Alfred Stommen in seiner stark politisch gefärbten Doktorarbeit,²⁹ dass die pro-deutsche Presse eine Gesamtauflage von rund 11.000 Stück hatte: 3.000 Exemplare der *Eupener Zeitung*,³⁰ 3.000 Exemplare der *Eupener Nachrichten*, 2.000 Exemplare der *Malmedyer Zeitung* (1937 gegründet) und 3.000 Exemplare der *St. Vithers Volkszeitung*.³¹ Die beiden letztgenannten Blätter konnten im Laufe ihrer Existenz immer mehr Exemplare absetzen. Sie hatten unter dem gemeinsamen Namen *Malmedy-St. Vithers Volkszeitung* nach dem Ersten Weltkrieg noch eine Auflage von 2.600 Stück gehabt und 1927 hatten sie nur 1.500 Exemplare verteilt.³²

Dass sich die Zeitungen, die sich zum deutschen Staat bekannten, an spezifische Berufsgruppen wandten, war eher ungewöhnlich. Jedoch galt besonders *Der Landbote*, der einen überwiegend bäuerlichen Adressatenkreis ansprach, als deutschfreundliches Organ und konnte große Teile der Bauernschaft für sich gewinnen.³³ Dementsprechend berichtete ein von pro-deutschen Kreisen eingeladenen Pfarrer namens Jansen 1926 an den Reichskanzler Wilhelm Marx, die Zeitungen seien nicht zu unterschätzen,

„[...] da sie, allen voran ‚Der Landbote‘, ihre prodeutsche Gesinnung in der Zeit des vielen Sprechens von Rückkehr offen bekannt haben. Und da ja die Presse in fast jedes

27 Vgl. hierzu die Beiträge von Carlo Lejeune, Die Anfänge der Verstädterung. Neue Funktionen für Kleinstädte im ländlichen Raum, und von Carlo Lejeune/Philippe Beck/Fabian Müller-Lutz, Wie Vorbilder über neue Wege in den Alltag dringen. Ein neues Zusammenleben durch Selbstbeobachtung und dichtere Netze, beide in: Lejeune (Hg.), Grenzerfahrungen, Bd. 3, 164–180 und 180–204.

28 Direkt nach der Angliederung an Belgien war dies laut Klaus Pabst noch nicht der Fall, da die Wallonisch sprechende Bevölkerung der französischen Schriftsprache nur bis zu einem gewissen Grad mächtig war. Vgl. Pabst, Eupen-Malmedy, 307. Durch die voranschreitende Sozialisation innerhalb des belgischen Schulwesens dürfte sich diese Situation wohl zugunsten des Schriftfranzösischen gewandelt haben.

29 Alfred Stommen, Die Presse Eupen-Malmedys, Düsseldorf 1939 (phil. Diss., Universität München 1939). Zu dieser Arbeit vgl. Martin Schärer, Deutsche Annexionspolitik im Westen. Die Wiedereingliederung Eupen-Malmedys im zweiten Weltkrieg, Bern/Frankfurt a. M. 1975, 33.

30 Für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg gibt Louise Clemens ebenfalls 3.000 Exemplare für das *Korrespondenzblatt für den Kreis Eupen* an, das der Vorgänger der *Eupener Zeitung* war; Dies., Zwischen den Zeilen, 124.

31 Zit. nach: Monika Röther, Kollektive Identitätskonstruktion durch autoritative Deutungsangebote. Die Malmedy St. Vithers Volkszeitung und die Bevölkerung Eupen-Malmedy-St. Viths (1866–1940), in: Fickers (Hg.), Zwischen den Zeilen, 179–313, 190.

32 Clemens, Zwischen den Zeilen, 124.

33 Heinrich Cremer, 150 Jahre landwirtschaftliche Vereine und Genossenschaften in Eupen – Malmedy – St. Vith, Eupen 1994, 97–317 (passim).

Haus kommt, könnten sie nicht so prodeutsch schreiben, ohne die Gewißheit der Zustimmung ihrer Leser zu haben.“³⁴

Jansen schloß also von der redaktionellen Linie der Zeitung direkt auf die Gesinnung der Bevölkerung. Um 1920 erreichte *Der Landbote* eine Auflage von 3.000 Stück.³⁵ Ab 1936 wurde dieser durch *Die Rundschau* ersetzt, die rund 3.500 Exemplare ihrer Zeitung absetzte und als unpolitisch galt.³⁶

Als Reaktion auf die redaktionelle Linie der meisten Zeitungen entstand 1927 ein neues Blatt, das *Grenz-Echo*. Dieses wurde durch Industrielle der nahegelegenen belgischen Textilstadt Verviers gegründet und hatte vor allem die Integration der deutschsprachigen Belgier und Belgierinnen im belgischen Staat zum Ziel. Zweifelsohne muss der durch und durch politische Charakter dieser Zeitung hervorgehoben werden. Seit 1929 gehörte sie der Katholischen Partei. Das *Grenz-Echo* war die erste deutschsprachige Zeitung, die sich klar zum neuen belgischen Staat bekannte und der pro-belgischen Bevölkerung des Gebietes eine Stimme gab. In den 1920er Jahren noch recht argwöhnisch beäugt, machte sie in den 1930er Jahren gegen das nationalsozialistische Deutschland Front, sodass ihre Verbreitung 1933 in



Abbildung 2: Eine Karikatur als Momentaufnahme der tiefgreifenden Spannungen innerhalb der Zeitungslandschaft

Quelle: Hubert Willems, *Victimes et Heros de la Guerre 1940–1945 dans l’Est de la Belgique* [o.O. o.J.], 1.

34 Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, RK7420, Bericht über meinen 14tägigen Aufenthalt im Kreise Malmedy vom 16. bis 29. August 1926, zit. nach: Cremer, *Vereine*, 196 f.

35 Röther, *Kollektive Identitätskonstruktion*, 189.

36 Siehe hierzu ausführlicher: Cremer, *Vereine*, 219.

Deutschland verboten wurde. Die Zahl der Abonnentinnen und Abonnenten des *Grenz-Echos* war in den ersten Jahren sehr gering. Dennoch erreichte es durch Gratisverteilung mehr Leute in Eupen-Malmedy als die anderen Zeitungen: In der Wahlkampfzeit des Jahres 1929 wurde es „regelmässig 12.000 neubelgischen Familien zugestellt“ und kam so „in jedes Haus“.³⁷ Auch außerhalb der Vorwahlzeiten festigte sich die Lage der Zeitung, sodass sie 1933 in der gesamten Region 3.000 Exemplare und von 1936 bis 1940 4.000 Exemplare pro Ausgabe absetzte.³⁸ Täglich publizierte die Zeitung pro-katholische Artikel und anti-nationalsozialistische Berichte.³⁹ Hierzu trugen Journalisten wie Kurt Grünebaum⁴⁰ oder Otto-Egon Mayer⁴¹ bei, die vor der Verfolgung durch das nationalsozialistische Regime aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln nach Belgien emigriert waren. Auch der Chefredakteur, Henri Michel, der später in das Konzentrationslager Sachsenhausen deportiert werden sollte, richtete die Linie des Blattes klar auf eine pro-katholische und anti-nationalsozialistische Haltung aus.⁴²

Neben dem *Grenz-Echo* existierten zudem die französischsprachigen Zeitungen *Journal de Malmedy*, *La Nouvelle Belgique*, *La Warche* (800 Exemplare⁴³) und *La Semaine* (1.500 Exemplare⁴⁴). Diese fanden hauptsächlich unter den 10.000 wallonischen Einwohnern und Einwohnerinnen des Gebietes Verbreitung, für die der sprachliche Zugang zu den Artikeln

37 Christmann, Presse, 375. Nach anderen Angaben handelte es sich um 15.000 bis 16.000 Exemplare, siehe: Guido Havenith, *L'image de la Belgique dans le Grenz-Echo 1927–1940. Une voie vers l'intégration?*, Bd. 1, Lizenziatsarbeit, Université de Liège 1995, 59 f.

38 Havenith, *L'image*, 58.

39 Anti-sozialistische Artikel publizierte das *Grenz-Echo* ebenfalls, vgl. Heinrich Toussaint, *Das Grenz-Echo 1927–1977*, Eupen 1977; Havenith, *L'image*, 420–432.

40 Kurt Grünebaum (7.5.1910 Gießen – 8.5.1988 Brüssel) studierte vier Jahre lang, bis 1932, Volkswirtschaftslehre an der Justus-Liebig Universität Gießen. Wegen seiner politischen Tätigkeit wurde er von der Universität ausgeschlossen. Als Jude floh er 1933 nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Er lebte mit seiner Frau in Brüssel und konnte in dieser Phase die ersten Kontakte mit belgischen journalistischen Kreisen schließen. Als er in Ostende in die Hände der Nationalsozialisten fiel, wurde er nach Saint Cyprien bei Perpignan gebracht und musste dort – bzw. auch in Bordeaux – in einem Arbeitslager einsitzen. Ihm gelang die Flucht und er konnte die Schweizer Grenze und somit die Freiheit erreichen. Seine Frau, Alice Grünebaum, blieb während des gesamten Krieges in Brüssel, wo sie versteckt lebte. Kurt Grünebaum arbeitete als Journalist für *La Cité Nouvelle* (Presseorgan der *Union Démocrate Belge*), für *L'Indépendance Belge* und für *Le Peuple*. Vgl. Klaus Pabst, Kurt Grünebaum (1910–1988), in: *Geschichte im Westen 1* (1989), 113–115; Guy Vanhaeverbeke/Sébastien de Raet/H. Engels, Kurt Grünebaum: *historien du moment, journaliste omniprésent*, Eupen 1988; Andreas Fickers, Die Ostbelgischen Medien als Akteur der Autonomiedebatte? Von der Polarisierung zur Meinungsvielfalt, in: Carlo Lejeune/Christoph Brüll (Hg.), *Grenzerfahrungen. Eine Geschichte der Deutschsprachigen Gemeinschaft Belgiens*, Bd. 5: Säuberung, Wiederaufbau, Autonomiediskussionen (1945–1973), Eupen 2014, 218–236, 222; Heinz Warny, Kg. Brüssel: zum Lebenswerk des Journalisten Kurt Grünebaum (1910–1988), Eupen 2011.

41 Otto Eugen Mayer (8.8.1888–10.9.1981) arbeitete zunächst als Kurator der Stadtarchäologie Aachen. Nach 1933 emigrierte er aus Aachen nach Eupen und schrieb dort für das *Grenz-Echo*. Zwischen 1940 und 1944 tauchte er unter. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte er seine Arbeit als *Grenz-Echo*-Journalist fort. Vgl. Heinrich Toussaint, *Die drei Leben des Otto Eugen Mayer: zum 100. Geburtstag des Archäologen, Publizisten und „Töpferdoktors“*, Eupen 1989.

42 Heinz Warny, Henri Michel. Streiter im Grenz-Echo für Eupen-Malmedy, Eupen 2015.

43 Clemens, *Zwischen den Zeilen*, 125.

44 Ebd. Die Verbreitung der Zeitung blieb zwischen 1920 und 1940 konstant bei rund 1.500 Exemplaren: Röther, *Kollektive Identitätskonstruktion*, 188. Sie hatte die Erhaltung der wallonischen Kultur und deren katholischer Prägung zum Ziel.

leichter war. Auch *Die Fliegende Taube* (2.000 Exemplare⁴⁵) und *Der Bauer*, der als Gratisbeilage an die Mitglieder der belgischen Bauernvereinigung *Boerenbond* verteilt wurde, äußerten sich wohlwollend gegenüber dem belgischen Staat. Daneben existierte die Zeitung *Rex* (1936: 2.000 Exemplare),⁴⁶ die ein Organ der rechtsradikalen Partei gleichen Namens war. Sie wurde unter jenen Teilen der Bevölkerung abgesetzt, die zwar Angehörige des belgischen Staates bleiben wollten, aber eine rechtsradikale Ideologie vertraten oder die traditionellen Parteien nicht mehr wählen wollten. Ferner wurde die kommunistische Zeitung *Die Volksstimme* (1.000 Exemplare) an den Eingängen der Fabrikgebäude der Kleinstadt Eupen verteilt. Ihre Informationen bezog sie größtenteils aus ihrem belgischen Mutterblatt *La Voix du Peuple*.⁴⁷ In der Zeit von 1925 bis 1933 können wir also eine schleichende Polarisierung der lokalgesellschaftlichen Gruppen und der Zeitungslandschaft in einen pro-belgischen und einen pro-deutschen Teil beobachten.⁴⁸

Das Verhalten der Bevölkerung in Bezug auf die Presse vor allem ab 1936 beschreibt Heidi Christmann als eine Art „Verweigerung des Dialogs zwischen Rückgabebefürwortern an Deutschland [sic] und Gegnern einer Rückgabe [des Gebietes]“.⁴⁹ Das ist bis zu einem gewissen Grad richtig. Vor allen Dingen trifft dies auf die sich radikalisierende gesellschaftliche Kommunikation zu. Was die Zeitungslandschaft anbelangt, darf aber nicht vergessen werden, dass sowohl pro-belgische als auch pro-deutsche Journalisten das Verhalten der Gegenseite genauestens beobachteten, diskutierten und teils direkt hierauf reagierten.⁵⁰ Politischen und finanziellen Aufwind erhielten die pro-deutschen Zeitungen vor allem ab 1933, wobei der *Verein für das Deutschtum im Ausland* (VDA) als zentrale Vermittlungsinstanz persuasiver Zeitungsinhalte genannt werden muss.⁵¹ Innerhalb dieser dualen Zeitungslandschaft können aber auch Wandlungsprozesse nachvollzogen werden: Während sich die sozialistische Zeitung *Die Arbeit* (3.000 Exemplare) bis 1933 – genau wie die sozialistische Partei mit ihrem für Eupen-Malmedy wichtigsten Sprecher Marc Somerhausen⁵² – noch für eine Volksabstimmung aussprach, änderte sich ihr Verhalten ab 1933. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten kam für die Zeitung eine Rückkehr nach Deutschland nicht mehr in Frage.⁵³

Spezifisch für diese Region ist, dass alle Zeitungen eine geringe Auflagenstärke hatten, dafür aber zahlreiche Zeitungen in eingeschränkten Gebieten Verbreitung fanden. Wenngleich in Belgien, in Deutschland und anderen europäischen Ländern eine erste Konzentration der Presselandschaft zu beobachten war, fand dieser Prozess in den Ostkantonen noch

45 Klaus Pabst, *Presse zwischen zwei Weltkriegen (1914–1945)*, in: Warny (Hg.), *Zwei Jahrhunderte*, 171–209, 198.

46 Ebd., 196.

47 Ebd., 194 f.

48 Christmann, *Presse*, 238–411.

49 Vgl. ebd., 506.

50 Die Gegenseite wurde natürlich immer wieder der Lüge bezichtigt. Siehe hierzu etwa die Zusammenstellung: Havenith, *L'image*, 412–419.

51 Auch wurden nationalsozialistische Redakteure entsandt: Christmann, *Presse*, 414.

52 Marc Somerhausen (13.7.1899 – 14.3.1992) war Rechtsanwalt und Mitglied der sozialistischen Partei. In seiner Eigenschaft als Abgeordneter des Bezirks Verviers setzte er sich für eine Volksabstimmung ein. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten kämpfte er für die Rechte der deutschsprachigen Belgier im belgischen Staatsgefüge, da eine Rückkehr nach Deutschland für ihn nicht mehr in Frage kam.

53 Alexandra Lizen, *Contribution à l'Histoire du Parti Socialiste Belge, le cas de la Fédération verviétoise*, *Mémoire inédit en Histoire à l'Université de Liège* 2017, 100; Pabst, *Presse*, 193.

nicht statt.⁵⁴ Die Lage des Zwischenraumes ermöglichte es, dass eine doppelte Meinungs-
presse existierte. Außerdem ist auch die Existenz einer ‚doppelten‘ katholischen Presse beach-
tenswert. Auf der einen Seite eine katholische Presse, die sich – dem Willen der belgischen
Kirche folgend – auf eine Zukunft in einem friedlichen, demokratischen Staat einstimme,
in dem die deutsche Kultur eine, wenn auch zweifelhafte Zukunftsperspektive hatte. Auf der
anderen Seite eine katholische Presse, die sich nach einem ‚Vaterland Deutschland‘ und einer
Heimat sehnte, von denen sie nur noch eine vage Vorstellung hatte und die man nach dem
Ersten Weltkrieg aus einer gefilterten Außenperspektive erlebte.

Somit entstand ein intensiver Diskurs darüber, was eigentlich die Identität der Bewohne-
rinnen und Bewohner der Region ausmache. Während Zeitungen wie das *Grenz-Echo* und
die *Fliegende Taube* für eine Berücksichtigung der deutschen Kultur im belgischen Staat
argumentierten, war für die *Eupener Nachrichten* oder die *Sankt Vithers Volkszeitung* die Frage
nach der Identität eng mit Schlagwörtern wie ‚Volksgemeinschaft‘ und mit der Zugehörigkeit
zum deutschen Staat verbunden.⁵⁵ Vor allem die Volksbefragung und die Unzufriedenheit mit
dem Gouvernement Baltia trugen dazu bei, dass die Journalisten identitätsstiftende Diskurse
führten. Ab 1925 rückte auch die regionale Identität verstärkt in den Fokus der Berichter-
stattung in den Zeitungen.⁵⁶

Hierbei muss zusätzlich der Tatsache Rechnung getragen werden, dass der Zwischenraum
Eupen-Malmedy nicht nur im geografischen Sinne existierte. Auch die zeitliche Komponente
spielt eine wichtige Rolle. In den 1920er und 1930er Jahren fand ein intensives Werben durch
die jeweiligen Nachbarnationen statt, das in dieser Form davor und danach nicht mehr im
gleichen Maße vorkam.

Obwohl also ein recht weit gefächertes Angebot bestand, muss angezweifelt werden, ob
Stammleser und -leserinnen den Blick in unterschiedliche Zeitungen wagten oder – aus
finanzieller Sicht – überhaupt wagen konnten. Auf Ebene der Resonanz müssen die angeführ-
ten Absatzzahlen der Zeitungen kritisch hinterfragt werden. Mit dem Wissen, dass zahlreiche
Zeitungen im Laufe der 1920er und 1930er Jahre auftauchten und wieder eingestellt wurden,
sind die durch die Quellen und die Forschung angegebenen Zahlen auch bei konservativen
Schätzungen als recht hoch einzustufen. Selbst auf Basis der klar angegebenen Zahlen müsste
jeder Haushalt in Eupen-Malmedy eine oder gar mehrere Zeitungen bezogen haben. Vor
allem im Kontext der in Belgien ab 1931 eintretenden Wirtschaftskrise⁵⁷ muss dies stark
angezweifelt werden.

Komplizierter wurde dieses Gefüge noch durch den Zufluss ausländischer Blätter. Nach-
dem die Einfuhr deutscher Zeitungen 1925 wieder erlaubt wurde, fanden diese die größte
Beachtung unter der Eupen-Malmedyer Leserschaft. Vor allem aus der angrenzenden Groß-
stadt Aachen schwappten die *Aachener Zeitung*, die *Aachener Rundschau*, das *Echo der Gegen-
wart* und *Der Volksfreund* in das Gebiet über. Sie unterhielten Botendienste und verkauften

54 Theo Luyckx, *Evolutie van de Communicatiemediën*, Brüssel 1978, 509.

55 Röther, *Kollektive Identitätskonstruktion*, 206.

56 Ebd., 253–255; Havenith, *L'image*. Zu einem Fall mit zahlreichen Parallelen siehe: Alison Carrol/Louisa Za-
noun, *The view from the border: a comparative study of autonomism in Alsace and the Moselle, 1918–1929*,
in: *European Review of History* 18/4 (2011), 465–486. Zu einem anderen Zwischenraum mit einer ähnlichen
Funktion der Presse siehe: Zsuzsanna Török, *Transsylvania: A Politics of Wise Balance? Minority Regionalism
in Interwar Romania (1918–1940)*, in: Ther/Sundhaussen (Hg.), *Regionale Bewegungen*, 127–145.

57 Vgl. André Mommen, *The Belgian Economy in the Twentieth Century*, New York 2003, 18–23.

rund 5.000 bis 6.000 Exemplare ihrer Zeitungen in der Region.⁵⁸ Auch aus weiter entfernten deutschen Gebieten wurden Zeitungen importiert. In Bezug auf die *Kölnische Rundschau* notierte das *Comité alsacien d'études et d'informations*:

„C'est, en effet, le journal de beaucoup le plus lu, celui qu'on trouve dans tous les cafés et restaurants, celui qui est offert dans tous les kiosques. Il ne coûte que 30 centime belges ! Alors qu'au cours de change il devrait se rondro [sic] à près de 2 francs belges. Cela se passe de commentaires...“⁵⁹

Die Importe deutscher Zeitungen machten die Bemühungen der belgischen Regierung, die Eupen-Malmedyer Bevölkerung mit dem Leben im neuen Staat vertraut zu machen, zunichte, so Heidi Christmann.⁶⁰

In den Bahnhöfen im südlichen Teil des Gebietes wurde auch das *Luxemburger Wort* vertrieben, wie aus zahlreichen Anzeigen hervorgeht.⁶¹ Bei einer genaueren Analyse der Berichterstattung der Zeitungen Luxemburgs – vor allem des *Escher Tageblattes* – wird erkennbar, dass die Artikel teils von der politischen Linie der luxemburgischen Regierung, die über weite Strecken im Fahrwasser der französischen und belgischen Eupen-Malmedy-Politik schwamm, entfernt waren. Auch zeugen zahlreiche Leserbriefe und Artikel in den Luxemburger Zeitungen von einem gewissen Interesse an den Geschehnissen in Neubelgien. Die Anzeigenmärkte des *Luxemburger Wortes* und der *Sankt Vithers Volkszeitung* veranschaulichen ebenfalls, dass auch wirtschaftliche Verbindungen über die Medien gepflegt wurden.⁶²

Für Niederländisch-Limburg, die nördliche Nachbarprovinz Eupen-Malmedys, sind in der Literatur bisher keine engeren Kontakte zur ostbelgischen Medienlandschaft diskutiert worden. Zu konstatieren ist, dass die Berichterstattung der überregionalen niederländischen Presse vor allem dem allgemeinen Trend des weltweiten Aufhorchens in Sachen Eupen-Malmedy folgte.⁶³ Die benachbarte Regionalpresse wies hingegen dieselben Merkmale auf wie die luxemburgische Presse. Der Anzeigenmarkt zeugt von den engen Bindungen zwischen Wirtschaft, Medienlandschaft und Leserschaft.⁶⁴ Gleiches gilt für die wallonischen Gebiete

58 Christmann, Presse, 90.

59 „Es ist in der Tat die Zeitung, die am meisten gelesen wird, die man in allen Cafés und Restaurants findet, die in allen Kiosken angeboten wird. Sie kostet nur 30 belgische Centimes! Dabei sollte sie bei derzeitigem Wechselkurs 2 belgische Franken kosten. Diese Situation ist selbstredend ...“; Note sur la situation à Eupen et Malmedy, Comité alsacien d'études et d'information, section l'étranger, No. 241, Exemplaire A 15 avril 1935, 109–174, 131, zit. nach: Clemens, Zwischen den Zeilen, 122.

60 Christmann, Presse, 90.

61 Vgl. auch: Christmann, Presse, 91.

62 Vgl. hierzu: Fabian Müller-Lutz, Den einfachsten Ansprüchen nicht genügend? Das Kreisblatt für den Kreis Malmedy in der Bismarckzeit (1866–1890), in: Fickers (Hg.), Zwischen den Zeilen, 88–95, der einen stark abfallenden Trend bis zum Ersten Weltkrieg feststellt. Nach dem Krieg blieb die Zahl der Luxemburger Annoncen auf belgischer Seite auf geringem Niveau. In der Zwischenkriegszeit annoncierten vermehrt belgische Unternehmen, Händler und Privatpersonen in luxemburgischen Zeitungen.

63 Quantitativ stieg die Berichterstattung über Eupen-Malmedy vor allem während der Rückgabeverhandlungen (1926), zu Wahlzeiten oder anderen Anlässen. Dies verdeutlicht auch nochmals die enge Vernetzung der Nachrichtenbüros während der Zwischenkriegszeit.

64 Vgl. hierzu etwa die Anzeigenteile der Limburgischen Regionalzeitungen *Limburgsch Dagblad* und *De Maasbode*.

im Kanton Malmedy. Hier wurden unter der frankophonen Bevölkerung auch belgische Zeitungen rezipiert, wobei der Einfluss dieser Organe nicht quantifizierbar ist.⁶⁵

Die Existenz einer sowohl sprachlich als auch politisch sehr divers ausgerichteten Presse macht deutlich, dass ländliche Medien nicht als homogene Einheiten beschrieben werden dürfen. Katholische pro-belgische, katholische pro-deutsche, sozialistische, kommunistische, lokale, rechtsradikale sowie gruppenspezifische Zeitungen existierten in Eupen-Malmedy und verbreiteten ihre Ausgaben auf dem Gebiet. Anhand der Einflussbereiche ausländischer Zeitungen wird klar, dass der Versuch, ländliche mediale Erfahrungshorizonte nachzuzeichnen, unter Ausschluss eben dieser Zeitungen nicht gelingen kann. Mediale Überlagerungssituationen gehen, so zeigt das Beispiel Eupen-Malmedy in eindrücklicher Weise, nicht unbedingt Hand in Hand mit einer stärkeren Verständigung unterschiedlicher Gruppen. Der Grundton der Zeitungen war von Desinteresse oder einer unversöhnlichen Haltung gegenüber der ‚anderen Seite‘ geprägt. Mehr noch, sie trugen als Lautsprecher verschiedener Interessengruppen dazu bei, dass die gesellschaftlichen Spannungen größer wurden.

Über den mediale Zwischenraum Eupen-Malmedys wird ebenfalls nachvollziehbar, dass durch die zahlreichen Presseorgane jeweils unterschiedliche Rezipientenkreise angesprochen wurden. Auf pro-belgischer Seite war die Zeitungslandschaft insbesondere von der ‚versäulten‘ Struktur des Landes geprägt.⁶⁶ Die pro-deutschen Zeitungsverlage wiederum sprachen mit ihren Blättern vornehmlich regional eingeschränkte Leserschaften und nicht unbedingt spezifische Interessengruppen an.

Auf allen Wellenlängen abgehört: das Radio

Während der sogenannte *Guerre des Ondes* lange im Fokus der Radiohistoriografie über die Kriegs- und Zwischenkriegszeit stand, öffnet sich die Forschung mittlerweile neuen Fragestellungen. Heute rücken unter anderem die friedensstiftende Wirkung der die Grenzen überquerenden Radiowellen und die Infrastrukturen der neuen Sendeanstalten ins Blickfeld der Geschichtsschreibung.⁶⁷ Nationale Denkkategorien wurden, so die Forschung, durch die zumindest theoretische Präsenz ausländischer Sendestationen und die engere Vernetzung durch grenzüberschreitende Infrastrukturen teilweise aufgebrochen. Unter diesen Gesichtspunkten ist auch die Radiolandschaft im heutigen Ostbelgien bis zu einem gewissen Grad bereits beleuchtet worden. Zweifelsohne ist die Radiogeschichtsschreibung über Eupen-Malmedy aber durch einen Mangel an aussagekräftigen Quellen geprägt.⁶⁸ Sowohl auf Sender- als auch auf Empfänger-Seite kann aber eine ähnliche Gemengelage, wie sie schon anhand der Zeitungslandschaft dargestellt wurde, nachvollzogen werden: Es ergab sich wiederum

65 Christmann, *Presse*, 115 f.

66 Versäulung (nl. *verzuijing*) bezeichnet ein Gesellschaftsgefüge, das vor allem in den Niederlanden und Belgien vorgefunden werden kann. Im belgischen Kontext bedeutet dies, dass Gewerkschaften, Krankenkassen, Medienlandschaft, Parteien, Jugendorganisationen etc. in einer Dreisäulenstruktur zwischen Katholiken, Liberalen und Sozialisten aufgeteilt sind.

67 Vgl. Suzanne Lommers, *Europe on Air. Interwar projects for European Broadcasting*, Amsterdam 2012.

68 Vgl. Klaus Pabst, *Deutsch auf belgischer Welle: Die Anfänge deutschsprachiger Sendungen im belgischen Rundfunk 1935–1940*, in: Wolfgang Jenniges (Hg.), *Gestalten und Entwicklungen. Historische Streifzüge zwischen Rhein und Maas*, Löwen 2004, 253–271.

aufgrund der Lage des Gebietes an einer Grenze die Möglichkeit, auf eine Vielzahl unterschiedlicher Programmangebote zuzugreifen.

Das Medium Radio erlebte eine – im Vergleich zu großstädtischen Gebieten – zunächst ebenso schleichende Verbreitung wie in anderen ländlich geprägten Regionen.⁶⁹ Während in der Kleinstadt Eupen in den 1920er Jahren zahlreiche Anfragen an die Stadtverwaltung gerichtet wurden, um Radioantennen in Gärten errichten zu können,⁷⁰ vollzog sich deren Einzug in die Dörfer der Region langsamer. Zeitzugbefragungen ergaben, dass vor allem Lehrer, Förster und Priester in den Dörfern in den 1920er Jahren die ersten Radiogeräte besaßen und sich das gemeinsame Radiohören zu gesellschaftlichen Ereignissen mit 20 bis 30 Teilnehmerinnen und Teilnehmern auswachsen konnte.⁷¹ Florian Cebulla führt drei Grundvoraussetzungen an, die für eine Radioanschaffung gewährleistet sein mussten, die in ländlichen Regionen allerdings nur selten erfüllt waren: ein stetiges Einkommen zur Anschaffung und zum Unterhalt des Radios, ein gesteigertes Bedürfnis nach Information, Kultur oder Unterhaltung sowie Muße, um die Sendungen hören zu können.⁷²

In den 1930er Jahren fanden Radiogeräte eine massenhafte Verbreitung auf dem Gebiet – wie auch allgemein in Europa. Wie viele Menschen in Eupen und Malmedy ein Radiogerät besaßen, lässt sich an den in dieser Region bezahlten Vergünstigungssteuern ablesen.

In der Kleinstadt Eupen mit ihren rund 14.000 Einwohnern und Einwohnerinnen gab es in den 1930er Jahren im Vergleich zum belgischen Landesdurchschnitt einige Geräte mehr. Lediglich in den großen und mittleren Städten des Landes waren mehr Radiogeräte vorhanden als in Eupen. Die Zahlen für das gesamte Gebiet Eupen-Malmedys lagen hingegen unter dem Landesdurchschnitt.

In anderen ländlich geprägten belgischen Gebieten wie der Provinz Luxemburg war die Verbreitung des Radios noch nicht so weit fortgeschritten wie in Eupen-Malmedy. Hier verfügte 1936 nur jeder 14. Einwohner über ein Gerät.⁷³ Anhand dieses Beispiels wird noch einmal deutlich, wie unterschiedlich die Mediennutzung zwischen Kleinstadt und Dorf sein konnte. In Eupen, das von der Industrialisierung geprägt war, verbreitete sich das neue Medium schneller als in den restlichen Teilen des Gebietes. Die Zahlen müssen aber einem kritischen Blick unterzogen werden. Es ist davon auszugehen, dass Haushalte in ländlichen Gebieten zu dieser Zeit noch größer waren als in Großstädten.⁷⁴ Obwohl es pro Kopf weniger Radiogeräte gab, dürften sich diese wohl in den Haushalten einer ländlichen Region besser verteilt haben.

Einem anderen Umstand muss ebenfalls Beachtung geschenkt werden: Manch ein Radiobesitzer meldete sein Radiogerät beim Post-, Telegrafien- und Telefonministerium (PTT)

69 Florian Cebulla, *Rundfunk und ländliche Gesellschaft 1924–1945*, Göttingen 2011, 33–36.

70 Staatsarchiv Eupen (SAE), Bestand Stadt Eupen, 84/57, zahlreiche Anfragen Eupener Einwohner an das Stadtbauamt, 1926–1929.

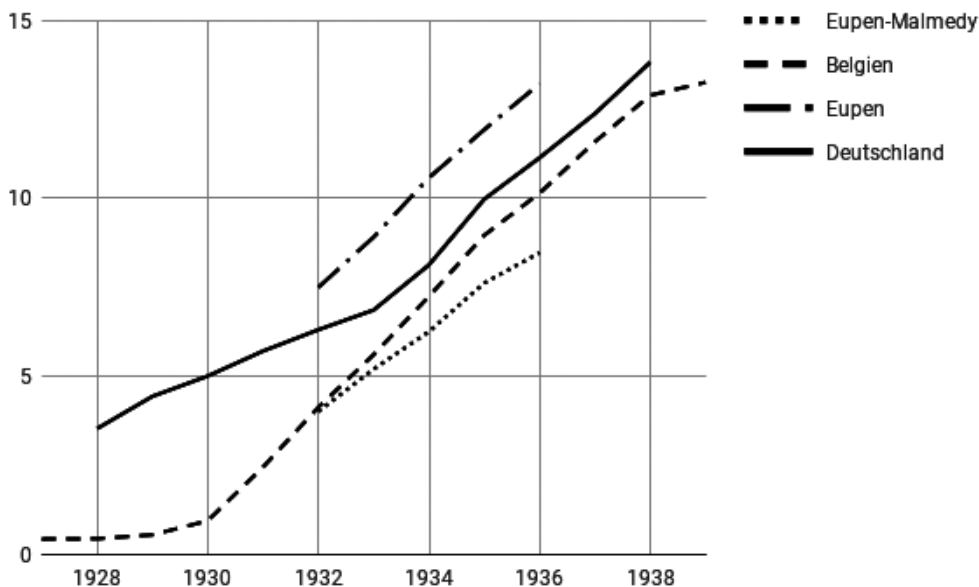
71 Carlo Lejeune, *Leben und Feiern auf dem Lande. Die Bräuche der belgischen Eifel*, Bd. 3: *Auf dem Weg in die Moderne*, St. Vith 1994, 120.

72 Cebulla, *Rundfunk*, 57.

73 Jan Mestdagh, *De cultuur van het Belgische radioamateurisme en de opkomende mainstreamcultuur in het interbellum*, Masterarbeit, Universiteit Gent 2016, 134.

74 Vgl. hierzu die bemerkenswerte Studie Muriel Nevens zum Herver Land, einer an Eupen-Malmedy angrenzenden ländlichen Region. Dort umfasste eine Familie im Schnitt 4,3 Mitglieder. Muriel Neven, *Individus et familles: les dynamiques d'une société rurale. Le pays de Herve dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Lüttich 2003, 123.

Abbildung 3: Verbreitung von Radiogeräten in Belgien und Deutschland (in Prozent der Gesamtbevölkerung)



Quellen: *Annuaire Statistique de la Belgique (et du Congo Belge) 1870–1995*; Rex, Deutsche Ausgabe, 1.1.1937; eigene Darstellung.

nicht an, um so die fällige Steuer zu umgehen. Insbesondere wird man im behandelten Gebiet mit der Anmeldung seiner Radiogeräte zögerlich gewesen sein, da der belgische Staat 1932 eine Steuer auf Radioimporte eingeführt hatte. Damit traf er natürlich nicht nur die niederländische Konkurrenz, die Marke Philips, sondern auch den ab 1933 produzierten deutschen Volksempfänger. Der Volksempfänger war in Eupen-Malmedy auch deshalb verbreitet, weil belgische Radios in den 1930er Jahren teurer waren als ausländische Produkte.⁷⁵

Diese These wird durch Anfragen von pro-deutschen Vereinigungen der Ostkantone an deutsche Produzenten von Radiogeräten gestützt. So schrieb etwa Josef Dehottay, der später aufgrund seiner politischen Arbeit des Landes verwiesen werden sollte und die belgische Staatsbürgerschaft aberkannt bekam, zahlreiche Gesuche an politische Stellen, um vergünstigte Radiogeräte für das Gebiet zu erhalten. Seine Argumentationslinie war dabei klar: Aufgrund der Weltwirtschaftskrise, die in Belgien im dritten Quartal 1931 ankam, konnten sich viele Leute in Eupen-Malmedy ihre deutschen Zeitungsabonnements oder ein Radiogerät nicht mehr leisten.⁷⁶ Damit der Kontakt zu Deutschland aufrecht erhalten bleiben konnte, sollten die kostengünstigeren deutschen Geräte über die Grenze geschmuggelt werden. Das macht ein Auszug aus einem Brief Dehottays an die Reichsrundfunkkammer in Berlin 1934 deutlich:

⁷⁵ Mestdagh, *De cultuur van het Belgische radioamateurisme*, 69.

⁷⁶ Privatarchiv Carlo Lejeune, Büllingen, Brief Josef Dehottays an Siemens & Halske AG, 1.12.1933.

„Nach den zu erledigenden Formalitäten würden wir den Käufern einen Gutschein ausstellen, mit welchem sie sich den Apparat selbst in Monschau holen könnten. Aus gewissen Gründen liegt es uns daran, dass die Leute selbst die Apparate einzeln über die Grenze bringen“.⁷⁷

Neben dieser organisierten Initiative werden Einzelpersonen wohl ebenfalls ein preisgünstigeres Radio in Deutschland gekauft und dieses über die grüne Grenze gebracht haben. Die Zuhörerzahlen in den Ostkantonen lagen also wahrscheinlich nicht allzu weit vom belgischen Landesdurchschnitt entfernt.

Das, was die Radiohörer und -hörerinnen empfangen konnten, unterlag aber starken Schwankungen. Der Radioempfang auf dem Gebiet war insbesondere in den Tälern der Region noch schlecht. Außerdem überlagerten die verschiedenen Radiosender einander – trotz international geregelter Frequenzvergabe – bis weit in die 1960er Jahre hinein.⁷⁸ Durch Zeitzeugengespräche überliefert sind vor allem der Empfang des Senders Langenberg der Westdeutschen Rundfunk AG (WERAG), von Radio Luxemburg sowie hie und da von Radio Elsass.⁷⁹ Ganz besonders macht ein Blick in die pro-deutschen Zeitungen des Gebietes den Einfluss des deutschen Radios deutlich: Nur die Programme des Langenberger Senders wurden publiziert. Deutsche Sender fanden in diesen Zeitungen willige Multiplikatoren. Immer wieder sind auf Seite Eins Reden deutscher Minister, die sie an den Mikrofonen deutscher Sender hielten, abgedruckt. Heidi Christmann schreibt hierzu:

„Die Eupener Zeitung, die Eupener Nachrichten, der Landbote, die Malmedy-Sankt Vither Volkszeitung und die Arbeit betonten die Funktion des Reichsdeutschen Rundfunks für das Auslandsdeutschtum und sahen in ihm den ‚lebendigen Mittler deutscher Sprache, deutscher Kunst und deutscher Kultur‘. Sie registrierten alle den ‚alten historischen Reichs- und Kulturboden Eupen-Malmedy‘, seine Sitten und Gebräuche, seine wirtschaftliche und politische Lage beschreibenden Sendungen und vermittelten ihren Inhalt von Zeit zu Zeit wörtlich.“⁸⁰

Auch technisch sollte der Empfang deutscher Sendungen im Osten Belgiens erleichtert werden. 1927 wurde in Aachen ein Zwischensender errichtet. Dieser erlaubte es den Bewohnern der Grenzregion, die Programme besser zu empfangen.⁸¹ Eine enge Beziehung zu den belgischen Staatsprogrammen ist – wohl aufgrund der fehlenden Sprachkenntnisse der Bevölkerung – nicht überliefert. Diese Tatsache war den Behörden und den Verantwortlichen des nationalen Rundfunks durchaus bewusst. Aus diesem Grund dachte man in Belgien seit 1933 über die Errichtung eines eigenen Rundfunksenders mit deutschsprachigen Programmen für Eupen-Malmedy nach. Im Zuge dieser Pläne hob der aus der Nähe Eupens stammende Rex-Abgeordnete René Wintgens im belgischen Abgeordnetenhaus die Notwendigkeit eines

77 Privatarchiv Carlo Lejeune, Büllingen, NL 174, Bd. 13, Brief betreffend die Anschaffung von Volksempfängern an die Reichsrundfunkkammer, 13.1.1934.

78 Vitus Sproten, Ostbelgien hört Ostbelgien. Les débats autour de l'autonomie culturelle des Belges germanophones sur les ondes du Belgischer Hörfunk (1965–1974), Masterarbeit, Université de Liège 2016, 62–68.

79 Lejeune, Leben und Feiern, Bd. 3, 126 f.

80 Christmann, Presse, 360.

81 Ebd.

belgischen, deutschsprachigen Rundfunkprogramms hervor. Man solle durch einen solchen Sender die deutsche Propaganda eindämmen.⁸² Da Belgien durch internationale Abkommen drei Frequenzen zugewiesen bekommen hatte und eine dieser Frequenzen nicht genutzt wurde, konnte man ein solches Programm schließlich bis 1938 zustande bringen. In der Zeit bis dahin wurden durch die Deutschsprachige Rundfunkvereinigung Belgiens (DRB) Sendungen über Privatsender aus der nahegelegenen Stadt Verviers ausgestrahlt. Die Statuten der Vereinigung waren hierbei eindeutig: „Verbreitung kultureller Gedanken auf allen Gebieten und Unterrichtung und Erziehung des Volkes – sowohl in religiöser, moralischer und sozialer Hinsicht als auch in Kunst und Literatur – im Rahmen der belgischen Verfassung“.⁸³

Klaus Pabst vermutet, dass die Programme der DRB von der deutschsprachigen Bevölkerung recht wohlwollend angenommen wurden und durchaus so aufgebaut waren, dass sie für die Zuhörerschaft interessant sein konnten. In diesem Sinne wollten die Verantwortlichen des Senders auch die Bevölkerung in die Programmgestaltung einbeziehen. Auch die Presseorgane standen den Programmen positiv gegenüber. Die Sendungen, die mittwochs, samstags sowie sonntags anderthalb bis zwei Stunden lang ausgestrahlt wurden, bestanden aus einem Nachrichtenprogramm, ortsbezogenen Programmen und Musiksendungen mit Operetten, Film- sowie Unterhaltungsmusik. Im Rahmen der letztgenannten Musiksendungen wurden auch Komponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy oder der Opernsänger Joseph Schmidt, aber auch Jazzmusiker gespielt, die alle im Deutschen Reich bereits verboten waren. Wegen finanzieller Probleme wurden die nach und nach unregelmäßiger stattfindenden Sendungen wahrscheinlich im Januar 1939 ganz eingestellt.⁸⁴

In die Fußstapfen der DRB trat ab Oktober 1939 eine an der Brüsseler Place Flagey – im staatlichen Rundfunkgebäude – produzierte Übersetzung des Programms des *Institut National de Radiodiffusion*. Diese übersetzten Programme wurden bis zum 14. Mai 1940 ausgestrahlt. Peter Thomas geht in seiner Studie dazu aber davon aus, dass sie von ihrer Machart nicht dazu angelegt waren, ein Gegengewicht gegen die Propaganda aus dem ‚Dritten Reich‘ zu bilden.⁸⁵ Zweifelsohne sollte hingegen die Westdeutsche Rundfunk AG (WERAG) die deutschsprachige Grenzlandbevölkerung erreichen. So weisen zahlreiche Briefwechsel des VDA mit Mitgliedern pro-deutscher Vereinigungen der Ostkantone darauf hin, dass man Sendungen für diese Zielgruppe plante und organisierte. Auch *Der Landbote* schrieb am 24. März 1930:

„Das rührige deutsche Auslands-Institut in Stuttgart gibt seit einiger Zeit durch den Rundfunksender Stuttgart, der auch bei uns von den meisten Empfängern gehört werden kann [...] Nachrichten und Vorträge über Deutschtum im Auslande. Wie wir leider zu spät erfahren, hat schon am Dienstag voriger Woche ein größerer Vortrag über Eupen-Malmedy und sein Deutschtum stattgefunden. [...] Wir haben begründete

82 Ebd., 484.

83 Ebd., 484 f.

84 Pabst, Deutsch, 260–262.

85 Peter Thomas, Der BRF – Die Rundfunkstimme im Grenzland, in: Peter Nelde (Hg.), Deutsch als Muttersprache in Belgien, Forschungsberichte zur Gegenwartslage, Wiesbaden 1979, 259–262, 259.

Hoffnung, dass es uns möglich sein wird, diesen Vortrag demnächst unseren Lesern wenigstens auszugsweise im Druck mitzuteilen.⁸⁶

Ebenfalls lud man Sängervereinigungen, Chöre und Orchester Eupen-Malmedys in die deutschen Rundfunkhäuser ein, um ihre Stücke zu spielen.⁸⁷ Dieses Vorgehen wendete auch das *Institut National de Radiodiffusion* an.⁸⁸

Zu einem politischen Eklat kam es im März 1939, als die WERAG Radiosendungen ausstrahlte, in denen Wallonen als der „deutschen Rasse“ angehörig beschrieben wurden und behauptet wurde, dass das „deutsche Herz“ im Zentrum Eupens schliege. Als Reaktion auf die Sendungen wurde der deutsche Botschafter Vicco von Bülow-Schwante zum belgischen Außenminister Eugène Soudan einberufen. Diese Episode fand ein weites Echo.⁸⁹

Auf Ebene der Rezeption können lediglich Vermutungen angestellt werden, welche Programme empfangen wurden. Oben genannt wurden bereits die WERAG, Radio Luxemburg sowie Radio Elsass. Auf sehr anschauliche Weise beschreibt ein Leserbriefschreiber aus Malmedy, O. Petry, im sozialistischen *Escher Tageblatt* aus Luxemburg seine Erfahrungen in Eupen-Malmedy nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Besonders interessant sind seine Beobachtungen in Bezug auf die Zeitungs- und Radionutzung:

„Auch in Eupen herrscht äußerlich dasselbe Bild. [...] Die Kinder spielen auf den öffentlichen Plätzen; die Männer gehen ihrer Beschäftigung nach und nur vor den Schaufenstern des ‚Grenz-Echo‘ bleiben die Passanten stehen, um die Kriegsberichte zu lesen, meist jedoch ohne ihre Meinung zu äußern; denn die Eupener sind in diesen Tagen besonders verschlossen. [...] In ihren Gesprächen bemühen sich die Menschen von gleichgültigen Sachen zu reden: vom Wetter, vom Garten, von der Arbeit. Aber man merkt doch, dass es nicht so richtig von Herzen kommt. Der Krieg ist das große Fragezeichen, das bedrohlich über Allen schwebt. Die Meldungen am Radio tragen auch nicht gerade zur Beruhigung bei, und das widerspruchsvolle Durch- und Gegen-einander der Sendungen gibt vielmehr zu immer neuen Alarmgerüchten Anlass.“⁹⁰

In einem weiteren ‚Lagebericht‘, der einige Tage später, am 20. September 1939, publiziert wurde, führt Petry nochmal aus: „Das Radio wird mehr als je in zwei Sprachen und auf allen Wellenlängen abgehört. Eine Ausnahme machen bloß die Hundertprozentigen der

86 Privatarchiv Carlo Lejeune, Büllingen, Sammlung „Radio 2 aus Sankt Vither Volkszeitung“, Der Landbote, 24.3.1930, o.S.

87 Vgl. Privatarchiv Carlo Lejeune, Büllingen, Sammlung Eupen-Malmedy-Sankt Vith Rundfunk.

88 La Semaine de Malmedy, 23.10.1937, 5.

89 Vgl. etwa für die Niederlande: Delftsche Courant, 28.3.1939, 2; Het nieuws van de Dag voor Nederlandsch-Indie, 30.3.1939, 3; De Sumatra Post, 30.3.1939, 2. Auch die niederländischen Radiostationen griffen das Thema auf: Radio Een, Eerste uitzending, 27.3.1939; Radio Een, Eerste Uitzending, 29.3.1939. Vgl. hierzu auch: Privatarchiv Carlo Lejeune, Büllingen, Brief von van Schendel an Soudan, 31.3.1939. Für Luxemburg: Obermoseler Zeitung, Belgischer Protest gegen die deutsche Radiohetze in Eupen, 30.3.1939, 4; Escher Tageblatt, Die belgischen Wahlen und das Dritte Reich, 8.4.1939, 5; Luxemburger Wort, Belgien und Deutschland, 30.3.1939, 3. Für Frankreich exemplarisch: Regards, En ont-ils un aussi en Belgique?, 6.4.1939, 5; L'Action Française, Le poste de Cologne va cesser ses émissions concernant Eupen et Malmedy, 30.3.1939, 3.

90 Escher Tageblatt, 14.9.1939, 6.

Heimattreuen Front, die ihre Nachrichten ausschließlich aus Deutschland beziehen⁹¹ Hierbei gilt anzumerken, dass sich die Sprachkenntnisse der Einwohner im Vergleich zu den 1920er Jahren durch die fortschreitende Sozialisierung innerhalb des belgischen Schulwesens wohl dahingehend geändert haben dürften, dass ein größer werdender Teil der Bevölkerung über passive Französischkenntnisse verfügte.

Ebenfalls Aufschluss über die Radiorezeption im Gebiet gibt ein Bericht einer deutschen Studentin, die, getarnt als Erntehelferin, für den VDA die Radionutzung in der Region um die Stadt Malmedy beobachtete. Diese folgt in weiten Teilen der Aussage des Leserbriefschreibers aus Malmedy. Demnach hatte die Zahl der Radioapparate in Malmedy und Umgebung gerade im Jahr 1938 stark zugenommen. Die Empfängerdichte werde in der Stadt auf 60 bis 65 Prozent aller Haushalte geschätzt; auf dem Land seien es etwa 40 bis 45 Prozent. Bevorzugt gehört würden die Sender Köln, Stuttgart, München, Brüssel und Luxemburg.⁹² Auch hier muss wieder danach gefragt werden, inwiefern die beiden BerichterstatteInnen ihren jeweiligen Adressatenkreisen – der luxemburgischen, sozialistischen Leserschaft und der VDA-Leitung – nach dem Mund redeten. Interessanterweise behandeln ja beide dieselbe Region am Ende der 1930er Jahre und sie kommen darüber ein, dass die Bevölkerung sich bei ihrer Reise durch den Äther nicht von nationalen oder regionalen Grenzen einschränken ließe, sondern unterschiedlichen Radiosendern ihr Gehör schenken konnte und schenkte.

Einem letzten Element muss ebenfalls Beachtung zuteilwerden: Besonders als didaktisches Mittel wurde das Radio ab den 1920er Jahren in zahlreichen Schulen eingesetzt. Hier existiert für Eupen die am besten gesicherte Quellenlage. Der belgische Staat übernahm die Hälfte der Anschaffungskosten der Radioapparate. Damit reihte er sich in eine Reihe europäischer Staaten ein, die das neue Medium als pädagogisches Instrument nutzten. Vor allem wurde das Radio als Propagandamittel eingesetzt, indem man den Schülerinnen und Schülern Aufnahmen über den Nationalhelden Albert I. oder die belgische Armee vorspielte. Größtes Problem bei den Radiosendungen war die Verwendung der französischen Sprache, die von den SchülerInnen nicht verstanden wurde. Dementsprechend bat die Lehrerschaft darum, die Sendungen doch bitte langsamer abspielen zu lassen.⁹³

Auch durch eine Analyse der Radionutzung können also verschiedene überlappende Kommunikationsräume und die Lage des Gebietes in einem Zwischenraum nachgezeichnet werden. Die Verbreitung des Radios in Eupen-Malmedy erfolgte dabei nach recht ähnlichen Mustern wie in anderen ländlichen Räumen. Anhand der Radiolandschaft lässt sich insbesondere aufzeigen, wie anpassungsfähig die Mediennutzung auch im ländlichen Raum sein konnte. Auf politische Änderungen folgte eine rasche Anpassung an das Medienangebot und eine veränderte Medienrezeption und -produktion: Die Lage des Gebietes in einem Zwischenraum wird vor allem anhand des Zugriffs auf unterschiedliche Radiosender, die Gestaltung eigener Programmangebote und einer Programmmitgestaltung der Sender der angrenzten Regionen deutlich.

91 Escher Tageblatt, 20.9.1939, 5.

92 Archiv des Landschaftsverbands Rheinland, Schriftwechsel VDA, Nr. 4735, Irma Lehmann, Bericht über den Einsatz in Eupen-Malmedy vom 30. Juli bis 20. August 1938, 5 f., zit. nach: Pabst, Deutsch, 267 f.

93 SAE, Bestand Stadt Eupen, 55/178, Brief von Pierre Centner an Martin Berg, 27.3.1934.

Translokale Filmkultur. Kino in Eupen-Malmedy

Wie oben beschrieben, haben die Zeitungslandschaft und das Radio in Eupen-Malmedy größere Beachtung durch die Geschichtsforschung erfahren. Das Kino ist bislang noch nicht behandelt worden.⁹⁴ Zwei Gründe müssen hierfür angeführt werden: Zunächst ist festzustellen, dass sich die bisherige Forschung über die Zwischenkriegs- und die Kriegszeit mit Themen beschäftigt hat, die eng mit der Politikgeschichte des Gebietes verflochten sind.⁹⁵ Da das Kino vermeintlich nicht in direktem Bezug zu den politischen Geschehnissen vor Ort stand, wurde ihm weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Die nur bedingt aussagekräftige Quellenlage muss als zweiter Grund angesehen werden.

Die Kinolandschaft in Eupen-Malmedy regt aber ebenfalls zur Reflexion über die Lage der Region in einem Zwischenraum an. Dabei steht das Kino als bedeutendes Beispiel für die Mediennutzung in ländlichen Regionen und für die mediale Vernetzung der Ostkantone, denn schon früh, ab 1904, waren die ersten Wanderkinos aus dem Rheinland und dem Ruhrgebiet im Norden der Region aktiv. Dort wurden sie zunächst auf Volksfesten aufgebaut.⁹⁶ Auch scheinen Wanderkinos aus Belgien in Teile des Kreises Malmedy gekommen zu sein.⁹⁷ In der südlich gelegenen Kleinstadt Sankt Vith trat *Edisons Elektrisches Theater* der Trierer Familie Marzen auf, das schwerpunktartig in der heutigen Saar-Lor-Lux-Region arbeitete.⁹⁸

Zunächst ist für Eupen ab 1907 ein Kino in einem Restaurant durch den *Kinematographen* überliefert. In Malmedy existierte ab 1912 das *Cinéma de l'Europe*. Ab den 1920er Jahren tauchten vermehrt Kinos im ganzen Gebiet auf. Um wie viele es sich hierbei genau handelte, kann nicht mit Gewissheit bestimmt werden, da sich die Bezeichnungen der Häuser in den Programmabdrucken der regionalen Zeitungen häufig änderten. Auch kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob es sich um Räume handelte, die ausschließlich dem Zweck der Filmvorführung dienten.⁹⁹

Bei allen drei hier behandelten Kleinstädten wird deutlich, dass sie als mediale Zentren für die umliegenden Dörfer dienten.¹⁰⁰ Wenn Filme in Sälen außerhalb dieser Städte gezeigt wurden, geschah dies ausschließlich ausgehend von den Kinobetreibern der drei Gemeinden. Diese bildeten also gewissermaßen Versorgungszentren für die umliegenden Dörfer. Die

94 Einschlägige Literatur zur Kinogeschichte Belgiens im Gesamten: Daniël Biltreyst/Philippe Meers (Hg.), *De verlichte Stad: Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Gent 2007, sowie die Publikationen des Centre for Cinema and Media Studies der Universität Gent, insbesondere zu Kinos in der ländlichen Provinz Luxemburg: *Histoire Collective* (Hg.), *Mémoire du Cinéma dans le Luxembourg belge*, Bd. I–II, Saint-Hubert 2014; Philippe Meers/Daniël Biltreyst/Lies van de Vijver, *Metropolitan vs rural cinemagoing in Flanders, 1925–75*, in: *Screen* 51/3 (2010), 272–280.

95 Vgl. z. B. Heinz Doepgen, *Die Abtretung des Gebietes von Eupen-Malmedy an Belgien im Jahre 1920*, Bonn 1966; Schärer, *Deutsche Annexionspolitik*; Pabst, *Eupen-Malmedy*.

96 Vgl. hierzu die Siegener Wanderkinodatenbank, <http://www.fk615.uni-siegen.de/earlycinema/index.htm> (2.5.2018). Vor allem der Wanderkinobetreiber Scheuf(f)ler bzw. Schäufler scheint regelmäßig an Festtagen anwesend gewesen zu sein.

97 Vgl. hierzu die Siegener Wanderkinodatenbank.

98 Paul Lesch, *Travelling Cinematograph Shows in Luxembourg*, in: Martin Loiperdinger (Hg.), *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*, Frankfurt a. M. 2008, 103–118.

99 Für die Kleinstadt Sankt Vith etwa variieren die Bezeichnungen teilweise geringfügig, sodass präzise Aussagen nicht möglich sind.

100 Die folgenden Angaben beruhen auf der Filmdatenbank Eupen-Malmedy, die sich im Besitz des Autors befindet.

Abbildung 4: Innenraum des *Luxor Tonfilmkinos* in Sankt Vith



Quelle: Bildarchiv, Geschichts- und Museumsverein „Zwischen Venn und Schneifel“, Sankt Vith.

Kinolandschaft in Eupen-Malmedy folgte – ebenso wie das Radio – allgemeinen Trends der langsamen Verbreitung von medialen Inhalten in ländlichen Regionen. Deutlich wird dies unter anderem an der Tatsache, dass Filme teilweise mit erheblichem zeitlichen Abstand zu ihrer Uraufführung gezeigt wurden.

In Hinblick auf die Mediennutzung in ländlichen Zwischenräumen zeigen vor allem die Kinos in der Stadt Malmedy, in der eine überwiegend wallonische bzw. französischsprachige Bevölkerung beheimatet war, die wechselseitige Beeinflussung des Gebietes auf. Die Programmgestaltung der zwei existierenden Kinos, des *Cinéma de l'Europe* und des *Cinéma des Familles*, könnte unterschiedlicher nicht sein. Letzteres befand sich im Besitz der katholischen Kirche und zeigte vor allen Dingen französische und amerikanische Produktionen mit einem *Pathé-Journal* bzw. *Pathé-Gaumont-Metro-Actualités* als Beiprogramm. Die meisten gezeigten Filme unterlagen keinem Jugendschutz und sollten familientauglich sein. Im *Cinéma de l'Europe* hingegen liefen vor allen Dingen Ufa-Produktionen mit einem *Éclair-Journal* bzw. *Fox-Moviétone* als Wochenschau. Vor allem in den 1920er Jahren wurden Filme gezeigt, die keine Jugendfreigabe erhielten.¹⁰¹ Auch was das Kino anbelangt, kann also eine Beeinflussung von außerhalb beobachtet werden. Die Filme wurden in den Anzeigen häufig nach städti-

101 Zur belgischen Filmzensur: Daniël Biltereyst/Liesbet Depauw, Filmcensuur in België. Over de praktijken van de Belgische Filmkeuringscommissie, in: Stijn Joye (Hg.), *Media, Democratie en Identiteit. De rol van media in een democratisch samenleving*, Gent 2016.

schen Maßstäben beworben: Sie hätten „große Premieren“ in New York, London oder Paris gefeiert und wurden „wochenlang“ in Antwerpen oder Brüssel gezeigt.¹⁰²

Zweifelsohne dienten die in großen Studios produzierten Filme den Zuschauerinnen und Zuschauern der Kleinstadt und ihres Umlandes als bevorzugtes Unterhaltungsmaterial. Das gezeigte Bildmaterial und die sogenannten Kinomatern, mit denen die Filme in den Zeitungen beworben wurden, trugen dazu bei, dass man den Film als Medium verstand, durch das kulturelle Erfahrungen nach und nach angeglichen wurden. Fraglos standen aber auf dem Land zahlreiche Faktoren wie die finanzielle Zugänglichkeit zu Filmen oder überhaupt das (Nicht-)Vorhandensein von Kinos einer vereinheitlichenden Filmkultur im Weg.¹⁰³ Dazu trug nach der Einführung des Tonfilms in Eupen-Malmedy auch die sprachliche Situation bei. In beiden Kinos Malmedys war diese relativ eindeutig. Die meisten Filme wurden in französischer Sprache gezeigt. Regelmäßig wurden aber deutsche Untertitel zu Filmen in französischer Sprache oder französische Untertitel zu Filmen in deutscher Sprache hinzugefügt.¹⁰⁴

Wie das Publikum auf dieses Angebot aus unterschiedlichen Kulturkreisen und in unterschiedlichen Sprachen reagierte, kann mangels aussagekräftiger Quellen nicht mehr nachvollzogen werden. Es ist aber davon auszugehen, dass beide Kinos in ausreichendem Maße frequentiert wurden, da sie während des gesamten behandelten Zeitraums – im Fall des *Cinéma des Familles* mit Ausnahme der Zeit des Zweiten Weltkriegs – bestanden, technische Neuerungen wie die Einführung des Tonfilms in den beginnenden 1930er Jahren erlebten und auch Renovierungen in dieser Zeit vornahmen. Diese Indizien lassen darauf schließen, dass ausreichende Mittel vorhanden waren.

Neben der Außenbeeinflussung wurde in beiden Kinos aber auch großer Wert auf regionale Unterhaltung gelegt. Erstens schien es selbstverständlich zu sein, während Volksfesten kein Programm zu zeigen, woran sich ein regional-kulturelles Beharrungsvermögen festmachen lässt. Zweitens – und das ist im Hinblick auf das Zwischenraumkonzept interessant – haben die Kinos bewusst viele Filme mit regionalem Schwerpunkt gespielt, in denen sich der Zuschauer wiederfinden konnte. So wurden Filme gezeigt, die im Umkreis der Stadt gedreht wurden, wie beispielsweise *Les 24-heures de Spa-Francorchamps*. Ebenfalls wurden in den Programmangeboten der Kinos Wochenschauen, die in Malmedy selbst gedreht wurden, angepriesen: *Les grandes Manœuvres de S.M. le Roi à Malmedy*, *La Visite du Ministre Devèze et revue des troupes à Malmedy* oder *Le Carnaval de Malmedy*. Gleichzeitig wurden Filmvorführungen in Zusammenarbeit mit lokalen Gruppen und Vereinigungen organisiert. Lokale Chöre und Kinoorchester trugen in der Zeit des Stummfilms zur musikalischen Gestaltung des Films bei.

102 Hierbei handelt es sich um einen übergreifenden Trend. Vgl. exemplarisch: Apollo Lichtspiele, Eine junge Dame von Welt, Korrespondenzblatt des Kreises Eupen, 22.2.1919, 5; Moderne Lichtspiele Sankt Vith, Ein Walzer von Strauß, Sankt Vith Volkszeitung, 22.11.1930, 7.

103 Corey Ross, Mass Culture and Divided Audiences: Cinema and Social Change in Inter-War Germany, in: Past & Present 193 (2006), 157–197; Anna Högner, Das Kino in der Zeitung. Notizen zur Geschichte der Kinomater, in: Medienimpulse. Beiträge zur Medienpädagogik 1 (2014), <http://www.medienimpulse.at/articles/view/620?navi=1> (2.5.2018).

104 Zu anderen sprachlichen Übergangssituationen und ihrer Auswirkung auf die Kinolandschaften siehe: Paul Lesch, Les débuts du cinéma sonore et parlant au Luxembourg (1929–1933), in: Hémecht. Revue d'histoire luxembourgeoise 53/3 (2001), 293–341; Ders., Histoire et cinéma au Luxembourg – état des recherches, méthodes et perspectives d'avenir, in: Hémecht 60/3–4 (2008), 437–454.

Wiederum nutzte der belgische Staat das Medium als Instrument, um die deutschsprachigen Belgierinnen und Belgier mit eben diesem neuen Staat vertraut zu machen: In den Schulen des Gebietes waren Filmvorführungen fester Bestandteil der Lehrpläne.¹⁰⁵ Auch in den Kinosälen wurden Filme gezeigt, die etwa das Begräbnis Alberts I.,¹⁰⁶ die Krönung Leopolds III. oder die Beisetzung Königin Astrids dokumentierten und teilweise auch in deutscher Sprache waren.

Die Analyse unterstreicht das, was die Herausgeberin und die Herausgeber dieses Bandes in ihrer Einleitung angemerkt haben: Ländliche Regionen müssen von der aktuellen historischen Forschung als dynamisch, wandelbar sowie von externen und internen Faktoren beeinflusst verstanden und somit multiperspektivisch entschlüsselt werden. Der Blick der Geschichtsschreibung fokussiert sich also nicht mehr nur noch auf die behandelte Region, sondern nimmt Konzepte wie „Translokalität“ in den Blick. Der ländliche Raum muss verstärkt im Bezug zu anderen territorialen Einheiten gesetzt werden, ohne jedoch die Maßstäbe eines ländlichen bzw. dörflichen Sozialraumes vollkommen außer Acht zu lassen.

Mediengeschichte in ländlichen Zwischenräumen

Ein jähes Ende nahm die vielseitige Beeinflussung der hier betrachteten ländlichen Region mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Seit der Annexion durch das ‚Dritte Reich‘ und der damit einhergehenden Gleichschaltung der Medien Eupen-Malmedys war die Mediennutzung der Bevölkerung ganz vom NS-Staat gelenkt. Die deutsche Propagandamaschinerie widmete dem Gebiet den einstündigen Film *Eupen-Malmedy wieder im Reich*, in dem die ländliche Region als Idyll dargestellt wurde.¹⁰⁷ Die Zeitungen wurden nach und nach durch den *Westdeutschen Beobachter* mit einer Lokalausgabe für Eupen-Malmedy ersetzt.

Grenz-Echo-Journalisten, die vor dem ‚Dritten Reich‘ gewarnt hatten, wurden verfolgt oder in Konzentrationslager gebracht. Obwohl der belgische Staat Radiosendungen aus dem Kongo und London für die belgische Bevölkerung ausstrahlte, wurden – so der bisherige Wissensstand – nur in den ersten Tagen des Krieges Sendungen für die Einwohnerinnen und Einwohner Eupen-Malmedys gebracht. Der belgische Staat beeinflusste somit die Bevölkerung des Gebietes in der Zeit von 1940 bis 1944/45 nicht medial.¹⁰⁸ Auch die Kinolandschaft wurde nach der Annexion neu gegliedert. Alle Kinos wurden dem *Verleih und Theaterbezirk Düsseldorf-Westdeutschland, Eupen, Malmedy und Moresnet* zugeordnet, der über die bekannte Filmförderung versuchte, die Kinobesucherinnen und -besucher für sich zu gewinnen, und der – wie im restlichen Reich – besonders in den Dörfern verstärkt Filmvorführungen organisierte.

Durch die Auseinandersetzung mit Eupen-Malmedy sollte deutlich gemacht werden, wie Landbevölkerungen, die grenznah lebten, mit Medieninhalten aus verschiedenen nationalen Zentren umgingen und dass insbesondere Grenzkonstellationen die spezifisch räumliche

105 SAE, Bestand Stadt Eupen, 55/178, Auszug aus den Verhandlungen der Schulkommission, 21.2.1934.

106 Vgl. dazu: SAE, Bestand Stadt Eupen, 55/178, Schreiben des Bürgermeisters an die Direktoren mehrerer Schulen, 3.3.1934.

107 Dieser wurde vom Regierungspräsidenten in Aachen in Auftrag gegeben und durch die Firma Krupp finanziert.

108 Thomas, Der BRF, 259.

Abbildung 5: Annahmestelle des *Westdeutschen Beobachters* in Sankt Vith



Quelle: Bildarchiv, Geschichts- und Museumsverein „Zwischen Venn und Schneifel“, Sankt Vith.

Beeinflussung ländlicher Medien offenlegen können. Speziell die starke Politisierung medialer Inhalte, die auch im ländlichen Raum existieren kann, wurde im Rahmen des Beitrags aufgezeigt. Am Beispiel Eupen-Malmedys lässt sich darlegen, dass ein ländlicher medialer Kommunikationsraum keineswegs als eine statische, homogene Einheit verstanden werden darf. Die behandelte Region formte einen eigenen medialen Raum, indem sie eigene Medien und Debatten produzierte, Außeneinflüsse umformte und aufnahm.

Eine stärkere Dekonstruktion ländlicher Regionen als feststehende Einheiten wäre ein Mehrwert für die zukünftige Landmedienforschung. Dabei geht es keineswegs darum, ländliche Regionen als besonders multikulturell darzustellen. Vielmehr bieten sich zahlreiche neue Lesarten ländlicher Medienräume auf Basis des Zwischenraumkonzepts an: Wie ist die Wirkkraft medialer Zentren, die sich im Zwischenraum oder außerhalb des Zwischenraumes befinden, zu bewerten? Wie können Medienlandschaften besser entschlüsselt werden? Wie können Regionalismen auf Grundlage der Landmedienforschung dekonstruiert werden? Wie können ländliche Kommunikationsräume und damit indirekt mediale Aneignungsprozesse besser greifbar gemacht werden? Wie kann die Wechselwirkung zwischen ländlicher, medialer Eigenproduktion und ‚importierten‘ Medieninhalten zu einem besseren Verständnis der Landmediengeschichte beitragen? Auch die zeitliche Komponente spielt eine wichtige Rolle, wie die Fallstudie zu Eupen-Malmedy gezeigt hat. Die Vielfalt medialer Angebote war aufgrund der Grenzlage des Gebietes zweifelsohne eine Konstante. Die Intensität, mit der Debatten um nationalen oder kulturellen Einfluss geführt wurden, hing aber zu großen Teilen davon ab, in welchem politischen Kontext sich der Zwischenraum befand. Markant ist wohl der Übergang von der wechselseitig beeinflussten Zwischenkriegszeit zur Phase der

Annexion – und die dann ab 1945 wiederkehrende Zwischenraumsituation. Bei der Analyse ländlicher Medienräume muss dementsprechend danach gefragt werden, wie die ethnische, regionale, kulturelle, sprachliche oder die konfessionelle Zusammensetzung eines Gebietes darauf Einfluss nahmen, wie sich die Medienlandschaft in einem Zwischenraum ausgestaltete.

„Tonfilmbegabt und von Bergen umsäumt“

Zur Darstellung und Rezeption von Ländlichem in *Der unsterbliche Lump* (1930)

Abstract: “Tonfilmbegabt und von Bergen umsäumt”. Depiction and reception of ‘rurality’ in the German early sound film *Der unsterbliche Lump* (1930). When *Der unsterbliche Lump* premiered in February 1930, critics and audiences perceived this as a further step in the establishment of sync-sound systems in cinema, primarily because of the initial use of exterior shooting in rural locations. These technological achievements seemed like a triumph in contemporary recollections, with critics being delighted with its supposedly authentic representation of the countryside. This article explores the ways ‘rurality’ is depicted by films and discussed in film journalism around 1930: In the retelling of the film’s shooting by the filmmakers themselves, the rural population appears to be stereotypic dull countrymen, allegedly unable to grasp the sheer superiority of the modernist machine. This perception meets its equivalent in the description of the rural cinema audience around 1930: In film journals like *Der Kinematograph* the rural audience is often described as being insufficiently media-savvy. The stereotyping representation of ‘rurality’ in the contemporary discourse apparently has not gone unnoticed: it has been spoofed by filmmakers themselves as early as August 1930, when the slapstick comedy *Das Kabinett des Dr. Larifari* depicted countrymen as even more naïve and dull as in the more serious depictions before.

Key Words: film history, sound film, German cinema, cinema culture in the 1920s and 1930s

Als der Ufa-Film *Der unsterbliche Lump* (Deutschland, Regie: Gustav Ucicky) am 21. Februar 1930 seine Premiere feierte, war aus der Sicht vieler Zeitgenossen und Zeitgenossinnen ein großer Schritt in der Konsolidierung der jungen Tonfilmtechnik getan: Er gilt als der erste deutsche Spielfilm mit synchroner Tonspur,² der nicht nur seine Handlung im Bergdorf anlegte, sondern diese mit ‚authentischen‘ Außenaufnahmen im ländlichen Österreich realisierte. Die Film Premiere wurde zum medienwirksamen Ereignis, blickte die Öffentlichkeit doch gespannt auf die jüngsten technischen und ästhetischen Entwicklungen des Kinos. In diesem Kontext erscheint *Der unsterbliche Lump* – genau wie die ihn umgebenden öffent-

1 Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich, selina.hangartner@fiwi.uzh.ch. Beitrag eingereicht: 5.1.2018; Beitrag angenommen: 28.3.2018.

2 Dieses Verständnis von Tonfilm folgt der Definition von Michael Wedel, der ihn als „Produkt einer Apparatur“ versteht, „die Bild und Ton so vereinigt, daß beim Publikum der Eindruck 100%iger Synchronität entsteht. Dabei ist von grundlegender Bedeutung, daß die vollkommene Synchronität apparaturimmanent und nicht durch Zufall bedingt ist“. Michael Wedel, Risse im ‚Erlebnissystem‘. Tonfilm, Synchronisation, Audiovision um 1930, in: Christian Kassung/Thomas Macho (Hg.), Kulturtechniken der Synchronisation, München 2013, 309–336, 311.

lichen Debatten – als „Ausdruck des Legitimationszwanges, unter dem sich dieses neue, undefinierte und umgestaltete Medium befand.“³ Denn die Überlebenschancen des jungen Mediums als Mittel zur Massenunterhaltung wurde in zeitgenössischen Diskursen nicht selten verknüpft mit dem Vermögen des Tonfilms, seine Aufnahmen aus dem Atelier hinaus ins Ländliche zu verlegen: Narrationen, die sich in der Provinz oder in Bergregionen abspielten, waren schon in der Genrelandschaft des Stummfilms relevant, und als Nachfolger sollte nun auch der Tonfilm an diese Ikonografie anschließen können.⁴

Die Bemühungen um Außenaufnahmen in *Der unsterbliche Lump* wurden in Oskar Kalbus' früher Filmgeschichtsschreibung von 1935 in den folgenden Zeilen erfasst:

„Mit fünfzig Mann rückte die Filmkarawane ins ‚Feld‘. Unter dem Schlachtruf: Außen-
aufnahmen! Marschrichtung: Tirol. Es galt, einen Ort zu finden, der laut Manuskript
still und verträumt ist, der, tonfilmbegabt und von Bergen umsäumt, seit Jahrhunderten
darauf wartete, gefilmt zu werden.“⁵

Beschrieb Kalbus das Ländliche hier zunächst durch und durch positiv – als „tonfilmbegabt“, „still und verträumt“ –, erscheint es in den darauffolgenden Sätzen aufgrund der scheinbar fehlenden Tonfilmaffinität der Landbevölkerung aber plötzlich als Herausforderung für die städtischen Filmschaffenden:

„Anfangs hatten die Tiroler und ihre Tierwelt noch nicht vollkommen begriffen, was
Tonfilm und ‚akustischer Raum‘ heißt. Die Bauernfrauen kicherten bei jeder Gelegen-
heit, und ihre Männer lachten aus vollem Halse. Das Vieh erwies sich als besonders
filmfeindlich, die Schafe blökten, solange sie zu schweigen hatten, die Ziegen meckerten,
sobald der Regisseur um Ruhe bat, und zuletzt ‚krächte‘ der Hahn, die Katze ‚miaute‘.“⁶

Kalbus' Erläuterungen zeugen von einer Ambivalenz, die 1929/30 durch die Interaktion der ‚modernen‘ Tonfilmtechnik mit ‚authentischem‘ O-Ton und der Inszenierung des Ländlichen entstand, und um die es im Folgenden gehen soll: War die Technik 1929 kaum ausgereift genug, um zufriedenstellende Ton-Außenaufnahmen zu produzieren, wurde sie in solchen Nacherzählungen dagegen als derart modern, versiert und sensibel dargestellt, dass sie die rurale Bevölkerung „nicht vollkommen begriffen“ haben konnte. Mit dem medialen Wandel hin zum Tonfilm erschien der implizierte Unterschied zwischen Stadt und Provinz,

3 Karl Prümm, Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration. Zur Genese des Audiovisuellen, in: Sabina Becker (Hg.), Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik 1/1 (1995), 278–290, 278.

4 Als essentieller Unterschied zum Städtischen wurde das Provinzielle und Ländliche vor und im Tonfilm stets in Verbindung mit Natur und – besonders im deutschsprachigen Raum – mit alpinen Bergregionen inszeniert. Diese enge ikonografische Verbindung war dem Film nicht eigen: In fiktionalisierten Vorstellungen vom Ländlichen spielte seit jeher ein traditionelles „Naturverständnis“ eine Rolle, war doch dieses Konzept zentral mit der Idee von Authentizität und Natürlichem verbunden (vgl. Werner Troßbach/Clemens Zimmermann, Die Geschichte des Dorfes. Von den Anfängen im Frankenreich zur bundesdeutschen Gegenwart, Stuttgart 2006, 238).

5 Oskar Kalbus, Vom Werden deutscher Bildkunst, Altona-Bahrenfeld 1935, 14.

6 Ebd.

der damals als Topos auch jenseits der Unterhaltungskultur aktiv war⁷ und Intellektuelle wie Max Weber⁸ beschäftigte, Zeitgenossen wie Kalbus also noch evidenter. Sie schrieben der ländlichen Bevölkerung manchmal abschätzig, manchmal deren ‚Natürlichkeit‘ idealisierend weniger Kompetenz im Umgang mit dem Tonfilm zu.⁹ Dass die ländlichen Kinos zu den letzten gehörten, die von Stummfilmprojektoren auf solche für Tonfilme umstellten, kurbelte das Narrativ um 1930 zusätzlich an.¹⁰ Dieses Stadt-Land-Gefüge reichte indes bis in die filmischen Darstellungen selbst hinein: Hier wurde die Landbevölkerung nicht selten zur Antithese der Städterinnen und Städter, an der die Krise der Moderne sang- und klanglos vorbeigegangen zu sein scheint. Gleichzeitig waren es das Lokalkolorit, die Authentizität und das Traditionelle jenseits der modernen Großstadt, die Kritiker von Berlin bis Wien an solchen Filmen begeistern konnten.

Im Folgenden soll dieses bereits kurz dargelegte Spannungsfeld zwischen filmischer Inszenierung des Ländlichen und medialem Wandel hin zum Tonfilm anhand einer Fallstudie zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte von Ucickys *Der Unsterbliche Lump* beleuchtet werden. Dabei wird das Ländliche hier – genau wie im Film um 1930 – gleich im doppelten Sinne wirksam: zum einen in Form seiner stereotypen Inszenierung, die nicht nur den Bogen zu früheren Darstellungen des Ländlichen (etwa im Stummfilm) schlug und das junge Medium an umfassendere Diskurse um die (Anti-)Moderne band, zum anderen als Element eines vehementen Selbst(er)findungsprozesses des noch jungen Mediums, das gerade über die Verbindung und Differenzierung zum stereotyp Ländlichen seine Beziehung zum modernen Publikum, zum medialen Umfeld und zu einer – in der Zwischenkriegszeit – aufgeblühten Unterhaltungsindustrie auslotete. In Kombination mit dem als modern wahrgenommenen Medium sorgte die Darstellung des Provinziellen mit ihren antimodernistischen Einschlägen nämlich für Reibungen, die sich auch in den sozioökonomisch unterschiedlichen Rezeptionsgeschichten in Stadt und Land zeigen. Diesen Verbindungen zwischen dem Tonfilm, seinen noch jungen technologischen Entwicklungen und der Inszenierung und Rezeption des Ländlichen soll im Folgenden also nachgegangen werden – als filmhistorischer und fallana-

7 Zur „Binnenexotik“ des Ländlichen in den Diskursen und Repräsentationen zwischen 1880 und 1933 siehe u. a.: Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 237 f.

8 Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 208.

9 Solche Ideen realer und fiktiver Stadt-Land-Unterschiede reichen indes bis in die Antike und frühe Neuzeit zurück (Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 238). Um 1900 erhielt das Narrativ aber im Zuge einer „radikalisierte[n] Großstadtkritik“, die mit der weiteren Industrialisierung und Modernisierung zusammenhing, neue Relevanz und reichte erstmals auch ins Populäre hinein (ebd., 239). Eine neue Wendung erhielt der Diskurs um Stadt-Land-Unterschiede zu Beginn der 1930er Jahre – damals nicht nur dank der „generellen Politik der Durchdringung des Dorfes“ der erstarkten nationalsozialistischen Partei (Clemens Zimmermann, *Landkino im Nationalsozialismus*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 41/1 [2001], 231–243, 235), sondern auch dank der verstärkten ideologischen Aufladung des Ländlichen im Politischen, denn der Nationalsozialismus trat „mit dem Anspruch auf, die ländlich-bäuerliche Kultur zu stabilisieren, und beteuerte immer wieder, das ‚Land‘ sei der biologische Kraftquell der Nation und der Hort der Normsicherheit und kollektiven Identität“ (ebd., 236).

10 Dies wurde nicht nur durch den Wechsel hin zum Tonfilm bestärkt, sondern auch durch die gleichzeitig einsetzende Weltwirtschaftskrise, wobei der Einbruch von Einnahmen in der Filmbranche darin gipfelte, dass 1932 mehrere hundert Kleinstadtkinos schließen mussten (Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 230). Die Krise betraf also besonders die Kinos, die auch von den Bewohnerinnen und Bewohnern naheliegender Dörfer besucht wurden oder die diese Regionen als Wanderkinos mit ihren Kopien in den Gemeindefestsaalen bespielten.

lytischer Beitrag zur Beziehungs- und Wahrnehmungsgeschichte von Stadt und Land, von Moderne und (vermeintlicher) Rückständigkeit, und auch zur Aufarbeitung einer Geschichte medialer Inszenierungen des Ländlichen.

Tonfilm und Außenaufnahmen

Mit der Einführung des voraufgenommenen und synchron wiedergegebenen Tons änderte sich für die deutschsprachige Filmindustrie und Kinokultur einiges: Für Filmschaffende wie Regisseure und Drehbuchautoren stellte der Tonfilm neue ästhetische Anforderungen. Ihnen wurde ab nun der Tontechniker zur Seite gestellt, der eigene Vorstellungen eines verfilm-baren Stoffes hatte. Für Kinobesitzer stellte sich in dieser Zeit insbesondere die Frage nach dem finanziellen Ertrag der neuen Technik, denn die Umrüstung auf Tonfilmapparaturen war teuer und die Anschaffung sollte sich, auch da beinahe gleichzeitig in Deutschland die Weltwirtschaftskrise einsetzte, so schnell wie möglich lohnen.¹¹ Diese Problemlage trat für die kleineren Kinos auf dem Land mit noch mehr Deutlichkeit zu Tage, verfügten sie doch nur über ein begrenztes Publikum und hatten damit mehr Mühe, die Anschaffung der neuen Apparatur zu amortisieren.¹² Distributoren und Werbende waren ihrerseits weitgehend darum bemüht, das neue Medium und dessen Erzeugnisse als technische Sensation zu verkaufen und die Öffentlichkeit von deren Überlebensfähigkeit zu überzeugen. Auch für das Publikum bedeutete der Tonfilm eine Umstellung: (Elektro-)akustische Erzeugnisse kannte es zwar schon von Schallplatte und Radio, und an das bewegte fotografische Bild war es vom Stummfilm gewohnt, doch die Wirkung der synchronen Wiedergabe von beidem war neu. Auch ihre Rezeptionssituation im Kino änderte sich deutlich: Die Live-Musik mit Performance-Charakter, die die Stummfilme noch begleiteten, wich dem ästhetischen Erlebnis von voraufgenommenem Ton und Bild.¹³

Lösungswege mussten gefunden werden, um mit der neuen Apparatur umgehen und akustisch wie visuell ansprechende Filme gestalten zu können: Die Ateliers mussten zu einem schalldichten Drehort umfunktioniert werden, an denen Regisseure ihre Anweisungen während der Aufnahme nicht mehr laut ausrufen konnten. Auch das vormals brummende Kohlenbogenlicht musste durch elektrische Lampen ersetzt werden, und die *Mise en Scène* hatte so durchkomponiert zu sein, dass die Schauspieler sich stets nah genug bei den Mikrofonen positionieren konnten.¹⁴ Mehr noch als diese Studioaufnahmen bereiteten die bereits erwähnten Außenaufnahmen Sorge: Wegen sperrigen Equipments – nun ergänzt durch die Tonkamera –, fehlender Stromversorgung und Geräuschisolierung waren die allerersten Tonfilme noch komplett im Atelier entstanden. Zwar wurde bereits im Spätsommer 1929 von der Ufa – der größten deutschen Filmproduktionsfirma – ein Tonfilmauto vorgeführt, doch auch dieses konnte die Transportprobleme bei Außenaufnahmen nicht vollständig lösen: Aufgrund der geringen Fahrgeschwindigkeit des schweren, vollausgestatteten LKWs und

11 Corinna Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München 2003, 27.

12 Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Ringeln um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*, Düsseldorf 1999, 352.

13 Ebd., 201 f.

14 Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 186.

Batterien, die nur für 20 Stunden Aufnahmezeit garantierten, blieben längere Aufnahmen fernab vom Studio bis ins Jahr 1930 hinein nur schwer realisierbar.¹⁵ Das führte dazu, dass Tonfilme mit Außenaufnahmen um einiges teurer zu produzieren waren als solche, die im Studio gedreht wurden. Und erste Experimente in diese Richtungen erwiesen sich als qualitativ kaum befriedigend.¹⁶

„Man setzte sich Ziele“

Mit der Einführung des Tonfilms wurde also einiges erschwert, was im Stummfilm noch ohne größeres Problem zu realisieren war. Im Moment des medialen Umbruchs entstand so eine Form der Dialektik zwischen den technischen Grenzen und Möglichkeiten, die sich durch das Medium selbst ergaben, und den Vorstellungen und Wünschen, die Filmemacher und Publikum dem jungen Tonfilm entgegenbrachten. Corinna Müller erfasst diesen Zusammenhang folgendermaßen:

„Wenn im Film eine technische Novität aufkommt (Breitwand, Farbe, neue Beleuchtungsmöglichkeiten, neue Objektive, neues Filmmaterial usw.)[,] verhält es sich normalerweise so, dass sich neue ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten ergeben und dass die Möglichkeiten der ästhetischen Gestaltung ausgelotet und ausgereizt werden. Es werden Vorstellungen der Gestaltung entwickelt, die die neue Technik umzusetzen hat. Man strebt Ziele an und verlangt von der Technik, sie zu ermöglichen. Dies geschah auch beim Übergang zum Tonfilm: Man setzte sich Ziele und fand Möglichkeiten, sie zu realisieren, indem man sich verschiedene Methoden zu Dienste machte, die neue Technik einzusetzen.“¹⁷

Die Ziele bei der Implementierung des Tonfilms als Medium zur Massenunterhaltung waren bald festgelegt: Der Tonfilm sollte dem Stummfilm auch auf visueller Ebene nicht unterlegen sein, um sich auf dem Markt behaupten und die Filmindustrie dank seiner Novität aus der Krise heben zu können. Als Nachfolger übernahm der Tonfilm auch „ökonomische Imperative“¹⁸ des Stummfilms, etwa das Format des abendfüllenden Spielfilms, und versuchte so, an dessen Errungenschaften anzuknüpfen. Die Konkurrenz zwischen amerikanischer und deutscher Filmindustrie am Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre war ein weiterer entscheidender Faktor, der Filmschaffende nach Inszenierungsstrategien suchen ließ, um sich auf dem internationalen Filmmarkt mit Tonfilmen behaupten zu können. Und „ausgerechnet bei einem Broadway-Besuch“ bestimmte der damalige Ufa-Chef Ludwig Klitzsch, dass der deutsche Tonfilm „von ‚deutscher Wesensart‘ geprägt und gerade darum auch im Ausland erfolgreich sein sollte.“¹⁹ Neben der Betonung ‚deutscher Musikalität‘ im Stile der

15 Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 278 f.

16 Ebd., 234.

17 Müller, Vom Stummfilm zum Tonfilm, 313.

18 Wedel, Risse im ‚Erlebnissystem‘, 311.

19 Klaus Kreimeier, Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 3/2 (1994), 41–53, 43.

Wiener Operette war es also im Sinne der größten deutschen Filmproduktion (die auch für *Der unsterbliche Lump* verantwortlich zeichnete), die Land- und Berg-Darstellungen, die es schon im Stummfilm gegeben hatte, auch ins Tonfilmkino hinüberzuretten, damit die Eigenart und Vielfalt der deutschen Genrelandschaft nicht verloren ginge. Dabei bestand nicht nur der Druck, sich international behaupten zu können, denn auch auf dem nationalen Markt musste das neue Medium so schnell wie möglich etabliert werden: „Ein starker Erfolgsdruck ergab sich ebenso durch die filmpolitische Situation. 1929 gab es eine manifeste Kinokrise, die Besucherzahlen sanken dramatisch, alle Hoffnungen konzentrierten sich auf die neuen Tonfilme, die nun rasch auf den Markt geworfen wurden.“²⁰ Dies veranlasste die Filmemacher dazu, möglichst schnell ein breites Genre-Repertoire zu etablieren, um im In- wie im Ausland auch mit dem Tonfilm einen Absatzmarkt zu generieren.

Tonfilm als Theaterimitation

Anders als beim deutschen Stummfilm wurde beim Tonfilm die „Atelier-Ästhetik“ als Problem wahrgenommen, die schon seit längerem die deutsche Filmproduktion ästhetisch dominierte. Symptomatisch für die Tendenz in der Stummfilmzeit, das Städtische im Atelier zu errichten, wurde auch der letzte aufwändig produzierte Stummfilm *Asphalt* (Deutschland 1929, Regie: Joe May) komplett im Studio realisiert. Darin wurde, so Jörg Schweinitz, eine „filmische Simulation der Stadt“ geschaffen,

„die sich durch maximale Annäherung an das Vorbild auszeichnet, obschon die gleichzeitige Spürbarkeit des Filmateliers und die Kunstfertigkeit der visuellen Inszenierung jenes oszillierende Moment von Phantastik und Geschlossenheit in die Täuschung bringt, das für die besondere Attraktion und deren suggestive Wirkung mit verantwortlich ist.“²¹

Die Geschichten selbst, die sich vor dem Hintergrund dieser modernen Stadt abwickelten, waren ebenfalls so angelegt, dass sie sich mehrheitlich in Innenräumen abspielten. Zu dieser Tendenz schreibt Norbert Grob am Beispiel einer Tonfilmoperette:

„Auch Ludwig Bergers *Ich bei Tag und Du bei Nacht* (1932) zeigt Straße und Stadt als eher unwirtliche Stätten, die es zu durchschreiten und zu durchleiden gilt, bevor in den Zimmern drinnen, die auch nicht sonderlich komfortabel sind, zumindest ein Hauch von Wohlbehagen und Zuhause entsteht.“²²

20 Prümm, *Der frühe Tonfilm*, 279.

21 Jörg Schweinitz, *Vom Wandel der Kritik. Das Beispiel Asphalt (1928/29)*, in: Andreas Krichner/Astrid Pohl/Peter Riedel (Hg.), *Kritik des Ästhetischen – Ästhetik der Kritik. Festschrift für Karl Prümm zum 65. Geburtstag*, Marburg 2010, 44–51, 44.

22 Norbert Grob, *Phantasma Stadt/Phantasma Straße. Zur großstädtischen Aura in Filmen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München 2003, 57–83, 60.

Mit der Einführung des Tons wurde die Inszenierung im Atelier auf eine neue Grundlage gestellt, denn wegen seiner Audiospur – so befürchteten zeitgenössische Kritiker – würde der Film endgültig zur Imitation des Theaters werden. Kurt Weill notierte 1930 in diesem Zusammenhang:

„Die Verwendung von Sprache und Musik im Tonfilm ist vorläufig noch reichlich problematisch. Man versuchte es mit ‚100prozentigen‘ Sprechfilmen, die aber über eine bloße Photographie von Theatervorstellungen kaum hinaus kamen. Abgesehen von der Zwecklosigkeit eines solchen Unternehmens ergab sich hier auch die äußere Schwierigkeit, daß der geringe Vorrat an guten Theaterstücken kaum so weit gestreckt werden kann, um auch noch den Tonfilm davon mitleben zu lassen.“²³

Auch die neuartige Beziehung zwischen Raum und Zeit, erzeugt durch die kontinuierliche Tonspur und eine damit zusammenhängende neue Erzählökonomie, veranlasste die Kritiker dazu, Vergleiche zwischen dem Tonfilm und den Bühnenkünsten anzustellen.²⁴ Denn die schweren Tonfilmapparaturen, die bei ersten Versuchen die Bewegung der Kamera noch merkbar einschränkten, beförderten zunächst statische Einstellungen, die der Theaterästhetik durchaus nahe kamen und intensiviertere Kamerabewegungen und Schnittfrequenzen später Stummfilme vermissen ließen.²⁵ Um dies zu umgehen, müsse auch der Tonfilm, so der Tenor der Kritik damals, seine eigene Form finden. Die Forderung nach der Außenaufnahme wurde in Folge lauter.

„Hinaus an die frische Luft“

Bereits zu Stummfilmzeiten war es der sogenannte Bergfilm, der eine Abwechslung zur modernen Großstadt und zur damit verbundenen „Atelier-Ästhetik“ bildete: Ikonografisch war dieses Genre unweigerlich mit der Darstellung von Natur verbunden, was sich visuell über die Außenaufnahmen vermittelte. Spielten sich einige Szenen in hochalpinen Regionen ab, verzichtete aber trotzdem kaum ein Bergfilm auf die Inszenierung des Dorflebens, das – durch geografische Nähe, aber auch kulturell – die Vorstellung von den Bergregionen prägte. Ein Sonderstatus kommt in diesem Zusammenhang Arnold Fancks *Der heilige Berg* (Deutschland 1926) zu, dem ersten Bergfilm der Ufa, der mit Bildern des Bergsteigens auch eine dramatische Narration um ein Liebesdreieck verband. „Innovation bot Fanck nicht nur in der Aufarbeitung des Themas, sondern auch in der Aufnahmetechnik, mit der die Natur für die Zuschauer zum Erlebnis wird“, schreibt etwa Alexandra Luedwig zum Film. „Das orthochromatische Filmmaterial der Zeit konnte nur schwer die unterschiedlichen Grautöne von Fels und Bergsteiger unterscheiden, weshalb Fanck mit starken Licht- und Dunkelkontrasten arbeitete, mit Hintergrundbeleuchtung und Aufnahmen aus extremen Winkeln.“²⁶

23 Kurt Weill, Tonfilm, Opernfilm, Filmoper [1930], in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt a. M. 1972, 187–191, 188 f.

24 Mühl-Benninghaus, *Ringens um den Tonfilm*, 221.

25 Ebd., 220.

26 Alexandra Luedwig, *Der heilige Berg*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmgenres: Heimatfilm international*, Stuttgart 2016, 19–27, 24.

Bei der Umstellung zum Tonfilm war es so auch das Genre des Bergfilms, das unter Druck geriet, da es von allen Genres am stärksten auf Außenaufnahmen setzte. Für erste Inszenierungen von Ländlichem im Tonfilm wich Fanck daher auf eine hybride Strategie aus: In *Stürme über dem Mont Blanc* (Deutschland 1930) wurden nur die in Innenräumen (etwa der Berghütte) angelegten Szenen mit Direktton aufgenommen, während die eindrücklichen Außenaufnahmen ohne Ton gefilmt und nachsynchronisiert wurden. Mit solchen Inszenierungsstrategien wurden gängigen Mängeln des Tonfilms entgegengewirkt, die Filmtheoretiker und Kritiker Siegfried Kracauer in seiner Kritik zum ersten „Großtonfilm“ der deutschen Filmproduktionsgesellschaft Tobis 1929 noch wie folgt veranschlagte:

„Ensemblemusik und Lärm kommen freilich noch immer verschwommen heraus. Das Hauptproblem ist die menschliche Stimme. Nicht nur, daß die Zischlaute sich in ein Lispeln verwandeln, im Gesang und erst recht im Sprechen verliert die Stimme ihr eigentümliches Timbre. Auch wirkt sie wie eine schlechte Vergrößerung des gewohnten Organs. Schließlich stört bei ihr mehr als bei der Musik, daß sie sich nur verstandesmäßig und nachträglich auf das zu ihr gehörige Bild projizieren läßt.“²⁷

Dem „Hauptproblem Stimme“ konnte entgegengewirkt werden, indem sie im isolierten Atelier aufgenommen wurde, wo Mikrofone entsprechend nahe an den Sprechenden positioniert werden konnten. Die restlichen Aufnahmen wurden mit Musik untermalt, die, so Kracauer, bei der Wiedergabe wohl weniger heikel war, weil von ihr im Gegensatz zum Dialog seltener das Verständnis der Handlung abhing.

Trotz solcher Lösungsstrategien galt die Außenaufnahme als Tonfilmproblem, das bald behoben werden sollte, um das neue Medium massentauglich zu machen. Auch wurde versucht, die Nachsynchronisation zu umgehen, weil diese bei der Kritik als Form der Verfälschung galt. Nachsynchronisierte Filme wurden damals, wie Michael Wedel meint, als „kulturell hybride Produkte“²⁸ verstanden, wobei die Hybridität durch die „ästhetische Spaltung des Subjekts und ihrer künstlerischen Synthetisierung von Stimme und Körper, Bild- und Tonwahrnehmung“²⁹ hervorgebracht werde. Luis Trenker, der wie Fanck Pionier des Bergfilmgenres war, hatte deswegen bei der Vermarktung seiner Filme den Verweis auf die Nachsynchronisation unterlassen, obwohl sein Werk *Der Sohn der weißen Berge* (Deutschland 1930) einer der ersten Filme war, dessen Tonspur beinahe komplett durch diese Technik entstand. Um die im Nachhinein eingesprochenen Dialoge nicht genau an die Lippenbewegungen anpassen zu müssen, sind die Sprechenden im Film oft nicht im Bildkader oder werden von hinten – über die Schulter – gezeigt. „Es ist nicht ohne Ironie,“ schreibt Müller dazu, „dass die Kunst des synthetischen Filmtons ausgerechnet in demjenigen Genre perfektioniert wurde, das unter den Spielfilmen als das ‚naturverbundenste‘ galt, dem Bergfilm, der im größten damals möglichen Maß im Spielfilm auch mit Dokumentaraufnahmen arbeitete.“³⁰

27 Siegfried Kracauer, *Der erste Tonfilm* [1929], in: Ders., *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M. 1984, 415–417, 415 f.

28 Wedel, *Risse im ‚Erlebnissystem‘*, 323.

29 Ebd., 325.

30 Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 343.

Um diese Problemzone umgehen zu können, wurden Bemühungen um Außenaufnahmen weiter vorangetrieben. Der Präsident des D.L.S., des Deutschen Lichtspiel-Syndikats, forderte in diesem Sinne zu Jahresanfang 1931, „daß auch die Tonkamera endlich wieder hinaus muß an die frische Luft, welche früher im stummen Film wehte, und nicht durch die muffige Atelieratmosphäre verkümmern darf“.³¹ Die Debatte um die Außenaufnahmen hatte nicht zuletzt auch das Nachdenken wichtiger Filmtheoretiker dieser Zeit wie Siegfried Kracauer oder Béla Balázs informiert. Dem Grundtenor deutscher Filmpublizistik entsprechend, verhandelte Balázs in seiner Publikation *Der Geist des Films*, die 1930 erschien, das Aufkommen des Tonfilms zunächst als Rückschlag in der Entwicklung des Mediums:

„Der stumme Film war auf dem Wege, eine psychologische Differenziertheit, eine geistige Gestaltungskraft zu erreichen, die kaum je eine andere Kunst gehabt hat. Da brach die technische Erfindung des Tonfilms wie eine Katastrophe ein. Diese ganze reiche Kultur des visuellen Ausdrucks, die ich bis jetzt beschrieben habe, ist gefährdet. Die noch unentwickelte neue Technik hat in der Verkoppelung die alte, bereits hochentwickelte auf ein ganz primitives Stadium zurückgeworfen. Und mit dem Niveau des Ausdrucks mußte sich auch das Niveau des Inhalts senken.“³²

Bei der Suche nach Affinität und Nutzen des jungen Tonfilmkinos wurde bei Balázs nicht die Wiedergabe des Dialogs zur wichtigsten Aufgabe des Tonfilms, weil diese ja auch im Theater geleistet werden konnte. Stattdessen verlangte er nach der Essenz der neuen Kunst, die laut Balázs darin liege, im Tonfilm wieder die „Stimme der Dinge, die intime Sprache der Natur“³³ erklingen zu lassen; auf ontologische Unterschiede zwischen Bild und Ton pochend, schrieb Balázs dem audiovisuellen Film also eine beinahe beherrschende Funktion zu, die dem Publikum wieder beibringen sollte, die Natur zu hören. Die Möglichkeit, über die Apparatur mit O-Ton Geräusche der Umwelt registrieren zu können, wurde bei ihm implizit vorausgesetzt, damit der Tonfilm sein künstlerisches Potential entfalten könne – es lag nun an technischen und künstlerischen Entwicklungen, solchen theoretischen Forderungen nachkommen zu können.

Der unsterbliche Lump

Frühe Tonfilmproduktionen waren zugleich auch Experimente, anhand derer neue Möglichkeiten und Grenzen der Technik in dialektischer Verknüpfung mit theoretischen Wünschen und Anforderungen ausgelotet wurden. *Der unsterbliche Lump*, in der zweiten Hälfte von 1929 mit Außenaufnahmen in den österreichischen Bergen entstanden, wurde – als erster Ton-Spielfilm mit hörbaren Außenaufnahmen – explizit als technische Neuerung vermarktet. Der Film erzählt die Geschichte einer zunächst verhinderten Liebesbeziehung zwischen Hans (Gustav Fröhlich) und Annerl (Liane Haid), welche auf Wunsch ihres Vaters (Karl Gerhardt) und in Abwesenheit von Hans einen reicheren Viehzüchter heiratet. Hans, der inzwischen nach Wien gezogen ist, um Opernkomponist zu werden, kehrt erst acht Jahre später ins Dorf

31 Zit. nach: Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 234.

32 Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt a. M. 2001 [Original 1930], 113.

33 Ebd., 115.

zurück, wo ihm gerade ein Denkmal gebaut wird. Denn dort wurde er für tot gehalten, hatte er doch aus Verzweiflung in Wien einem Toten seine Papiere in die Taschen gegeben. Die inzwischen verwitwete Annerl und der Heimgekehrte finden nun endlich ihr gemeinsames Glück – fern der Großstadt im steirischen Dorf.

Der unsterbliche Lump und die Pionierarbeiten in Sachen O-Ton wurden in der Öffentlichkeit beinahe durchgehend positiv wahrgenommen. Basierend auf einem bekannten Stoff – *Der unsterbliche Lump* war zuvor schon als Operette von Edmund Eysler auf der Bühne aufgeführt worden –, war es die österreichische Umgebung in Bild und Ton, die bei der Premiere Beifall auslöste. Die Begeisterung der Kritik spricht dafür, dass mit den Aufnahmen des Dorfes und der steirischen Bergregion nun endlich widerlegt war, was zuvor im Zusammenhang mit dem Tonfilm stets befürchtet wurde: Nun war klar, dass der Tonfilm in den Dienst des Geschichtenerzählens gestellt werden konnte und damit als Medium der Unterhaltung bestehen würde. Der Forderung des D.L.S., mit der Tonkamera endlich „an die frische Luft“ zu gehen, wurde in *Der unsterbliche Lump* erfolgreich nachgekommen. „Der unsterbliche Lump“ stellt unter Beweis, daß man in Deutschland heute alle Mittel beherrscht, die eine vollwertige Position im internationalen Tonfilm-Schaffen bedingt“³⁴ schrieb die *Licht-Bild-Bühne* nach der Uraufführung am 24. Februar 1930.

In den Kritiken zu Ucickys Film waren es stets die audiovisuellen „Milieuschilderungen“, die hervorgehoben wurden – und die auch Variation zum Bühnenvorgänger und damit ‚genuin Filmisches‘ versprachen. Im *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* werden sie als positives Element im „vertonte[n] Volksstück“ hervorgehoben:

„Auf die Tonfilmoperette folgt das vertonte Volksstück. Mit Schrammelmusik und Schuhplattler. [...] Aufwendung des ganzen Zaubers steirischer Dorflieblichkeit. Alle Register des Volkstümlichen werden gezogen. Ochsenprämierung und Bauernhochzeit, Denkmalseinweihung und Sitzung der Grosskopfeten [sic!] des Gemeinderats.“³⁵

Nach einer Bemängelung der schwankenden Lautstärke in Dialogszenen fährt der Autor, Eugen Szatmari, fort:

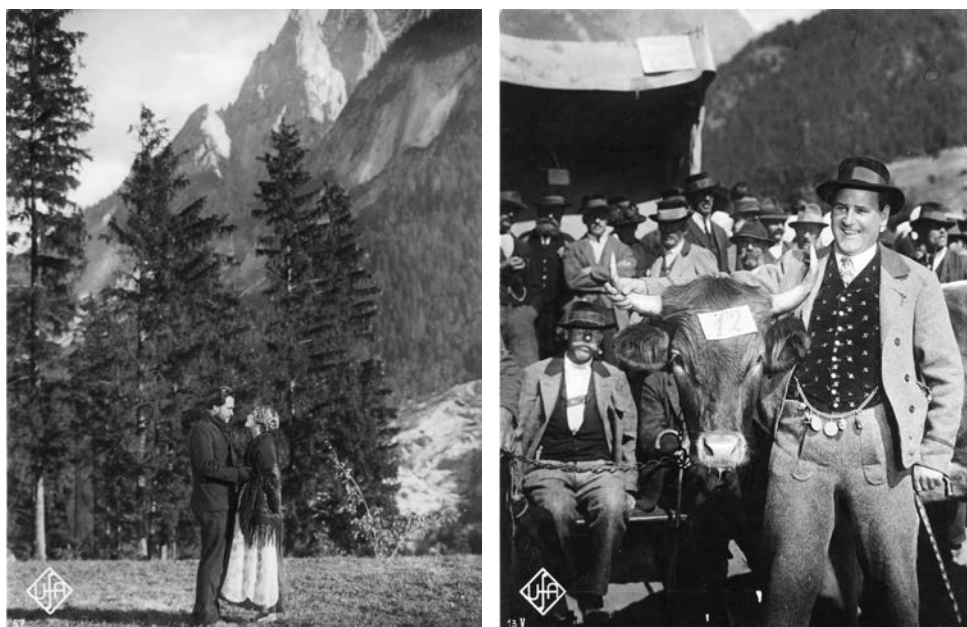
„Auf der Plusseite des Kontos sind dagegen zu verzeichnen: die von dem Regisseur Ucicky ausgezeichnet gesehenen Volksszenen, die wirklich hinreissende Opernszene und – von den oben erwähnten Mängeln des Dialogs abgesehen – die Tongestaltung. Da ertönen auf einmal die Glocken. Mit einer Klangfülle, die wirklich überwältigt. Man soll aufrichtig sein – der deutsche Tonfilm hat in wenigen Monaten den Vorsprung Amerikas eingeholt.“³⁶

34 H.W., *Der unsterbliche Lump*, in: *Licht-Bild-Bühne* vom 24.2.1930, o.S.

35 Eugen Szatmari, *Der unsterbliche Lump*, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* vom 23.2.1930, o.S.

36 Ebd.

Abbildungen 1 und 2: In *Der unsterbliche Lump* wurden erstmals Außenaufnahmen eines Dorfes der steirischen Bergregion für den Tonfilm realisiert.



Quelle: Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Wien.

Rezeption auf dem Land

Es waren also die Darstellungen des ländlichen Lebensraumes, die in den Kinos der Großstädte für Beifall sorgten. Wie diese auf dem Land – etwa in der Steiermark selbst – wahrgenommen wurden, ist hingegen kaum belegt: Die Chancen sind aber gering, dass der Film *Der unsterbliche Lump* in jenem Milieu, von dem er erzählt, Anfang 1930 auch bereits gesehen – und gehört – wurde. Ende 1929 besaßen von rund 5.000 deutschen Kinos nämlich erst 4 Prozent Tonfilmapparaturen – Kinos, die allerdings mit 10 Prozent aller Kinoplätze ausgestattet waren. Denn die Ersten, die die Umstellung vollzogen, waren die Kinopaläste in Berlin und anderen Großstädten, in denen Tonfilme wie *Der unsterbliche Lump* uraufgeführt wurden.³⁷ Während die Kinos in den Städten sich also rasant auf die Tonwiedergabe einstellten, existierten im ländlichen Gebiet die letzten Stummfilmkinos noch bis 1935, wobei es sich hier oft nicht um Kinos im eigentlichen Sinne, sondern um „Kleinstkinos und nicht täglich spielende Betriebe, die nur gelegentlich oder am Wochenende Filme zeigten“, handelte. „wie etwa Lichtspielstellen, die mit Kulturfilmen und vor allem für die Schule arbeiteten, um Wanderkinos oder mit Filmlichtprojektoren ausgestattete Säle von Gaststätten“.³⁸ Es scheint

37 Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 198.

38 Müller, Vom Stummfilm zum Tonfilm, 25.

also, als hätte der Tonfilm auch auf Seiten der Rezeption die Unterschiede zwischen Stadt und Land manifestiert, die beim Stummfilm noch nicht derart evident waren.

Die Situation ist jedoch differenzierter zu betrachten: Bei der Qualität der Wiedergabe wirkte sich die Einführung des Tonfilms nämlich nivellierend auf Stadt-Land-Unterschiede aus, die sich während der Stummfilmzeit noch mehr bemerkbar gemacht hatten. Während Stadtkinos damals mehrheitlich über professionelle Orchester verfügten, die Stummfilme musikalisch untermalten und nicht selten gemeinsam mit weiteren Bühnenkünstlern auch im Rahmenprogramm auftraten, fielen diese professionalisierten Unterhaltungsformen zur Stummfilmzeit auf dem Land des Öfteren weg. In den kleineren Kinos fehlte es auch oft an Geld für neue Instrumente, wie Wolfgang Mühl-Benninghaus belegt, und meist wurden dort nur Laienmusiker engagiert, um die Filme akustisch zu begleiten.³⁹ Ein erster Schritt in Richtung qualitativer Nivellierung war getan, als ab 1925 mit den Kinotheken ein „Repertoire fertig komponierter, nach Themen gegliederter und kompilierter Filmmusiken“ verfügbar wurde, was eine Formalisierung der Filmmusik mit sich brachte: „Trotz unterschiedlicher Interpretationen der einzelnen Stücke formalisierten die Kinotheken tendenziell die allgemeine Musikpraxis in den Kinos“.⁴⁰ Auch wurden bereits vor der Einführung der synchronen Tonspur Plattenspieler im Kino eingesetzt, mit einem Angebot an Schallplatten, die extra für Kinovorführungen produziert und deren musikalischen Motive in Paratexten so beschrieben wurden, dass es dem Kinovorführer möglich war, sie zu den filmischen Bildern passend zu kombinieren.⁴¹

Mit der Einführung des Tonfilms wurde diese Praxis insgesamt obsolet. Konnten noch Unterschiede bestehen, was die Qualität der Lautsprecher anging (und die Verbreitung der Tonfilmapparaturen insgesamt), sorgte die Tonspur zumindest theoretisch für eine vereinheitlichte akustische Präsentation der Filme. Der synchrone Ton verhinderte auch, dass die Kinobesitzer die Filme in beliebiger Geschwindigkeit ablaufen lassen konnten, was zur Stummfilmzeit besonders in kleineren Kinos noch üblich war, denn so bot sich die Möglichkeit, Spielfilme in kürzerer Zeit abzuspielden, um zwei Titel am gleichen Abend vorzuführen und hiermit einen Besuch in ihrem Kino attraktiver machen zu können.⁴² Vor diesem Hintergrund betrachtet, funktionierte der Tonfilm nach 1929 auch als Mittel der Produktion, alle Aspekte des Films bis hin zu seiner Aufführung in der Peripherie stärker kontrollieren zu können – und die Aufführungsweisen erschienen zwischen Stadt und Land zumindest theoretisch vereinheitlicht.

„Ausflug in die Provinz“

Jenseits der städtischen Kinos war diese nivellierende Funktion der Tonspur unmittelbar nach der Tonfilmeinführung aber nur bedingt spürbar, da ländliche Kinos – wie bereits erwähnt – in geringerem Ausmaß mit den neuen Abspielapparaturen ausgestattet waren. Sie mussten noch bis in die 1930er Jahre hinein mit Stummfilmen bespielt werden oder hatten

39 Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 48.

40 Ebd., 49.

41 Ebd., 52.

42 Ebd., 198.

auf die Tonspur von Tonfilmen zu verzichten. Dank dieser Kinos war die Verfügbarkeit von Stummfilmen noch 1930 Thema. Ihnen kam zu Gute, dass sich gewisse unabhängige Produzenten auch noch nach dem Beschluss der Ufa, nur noch Tonfilme zu produzieren,⁴³ nicht zur endgültigen Umstellung entscheiden konnten oder wollten und weiterhin Stummfilme in den Verleih brachten. So produzierte beispielsweise Liddy Hegewald, eine aus Berlin agierende Filmproduzentin, auch 1930 noch Filme ohne Ton: „Doch Hegewald musste in einer Produktionsszene, die mit fliegenden Fahnen zum Tonfilm übergang, auch aus Rücksicht auf ihr Prestige als Produzentin Tonfilme herstellen.“⁴⁴ Für solche unabhängigen Filmproduzentinnen und Filmproduzenten schien sich so auch nach 1929 – und besonders dank der noch nicht umgestellten Kinos auf dem Land – zumindest einen Moment lang eine regelrechte Marktlücke zu eröffnen. Hegewald produzierte nur noch bis Ende 1930 stumme Filme, bevor ihre Firma 1931 Konkurs ging. Die Umstellung auf die teurere Tonfilmproduktion schien sich ab dann nicht mehr gerechnet zu haben.

Auch von der Fachpresse wurde die Versorgung ländlicher Kinos mit Stummfilmen im Verlauf des Jahres 1930 rege diskutiert. So ist in einem Artikel in *Der Kinematograph* mit dem Titel „Ausflug in die Provinz“, der im März 1930, nur einen Monat nach der Premiere von *Der unsterbliche Lump*, erschienen ist, über das Thema zu lesen:

„Man erlebt dabei die seltsamsten Überraschungen. Sieht zum Beispiel in einem kleinen Kino in Mecklenburg Filme, die zum Teil in Berlin überhaupt nicht über die Leinwand gingen. Oder erkennt, daß Schlager, die vor mehr als einem Jahr in Berlin als veraltet galten, auch heute noch draußen im Land ihr Geschäft machen. Deutlich wird sichtbar, wie ganz große Landesteile vorläufig dem Tonfilm noch verschlossen sind, weil keine Möglichkeit besteht, den Tonfilmapparat bei den heutigen Preisen dorthin zu verpflanzen. Das ist aber, wie ausdrücklich festgestellt sei, kein Grund, nach einer neuen stummen Produktion zu rufen. Denn in sechs Städtchen zwischen drei- und zehntausend Einwohnern, die wir an den Ostertagen kontrollierten, laufen Bilder, deren Uraufführung in Berlin in die vorige und vorvorige Saison fiel. Es scheint also, als ob bei den Verleihern mindestens noch für zehn bis zwölf Monate genügend stumme Filme lagern, um den Bedarf dieser Lichtspielhäuser zu decken.“⁴⁵

Im Gegensatz zu Hegewald, die in der Nachfrage nach Stummfilmproduktionen Gelegenheit zum Geschäft sah, wurde hier die Forderung nach neuen Stummfilmen mit dem Verweis auf bereits Produziertes abgetan. Kinos auf dem ländlichen Gebiet, so scheint der Artikel nahe-zulegen, bedienten ein gänzlich anderes Publikum als die städtischen; sie konnten, losgelöst vom modernen Lebensstil der Großstadt, ihr Publikum mit weniger aktuellen Produkten beliefern. Auch über den Publikumsgeschmack im ländlichen Deutschland dachte der Autor in diesem Sinne nach:

43 Als die größte Filmproduktionsfirma in Deutschland zu dieser Zeit entschied sich die Ufa bereits 1929 zu einer schnellen Umstellung und plante für die kommende Saison eine reine Tonfilmstaffel (Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 106).

44 Müller, Vom Stummfilm zum Tonfilm, 54.

45 Ausflug in die Provinz, in: *Der Kinematograph* 24/93 (1930), o.S.

„Es beweist sich bei dieser Osterfahrt durch das nördliche Deutschland klipp und klar, daß auch das, was wir hier in Berlin schlechte und mittlere Produktionen nennen, in den kleinen Städten gute, wirksame Schlager sind. In zwei mecklenburgischen Orten sahen wir Bilder, die in einem wesentlichen Berliner Theater überhaupt nicht in das Programm aufgenommen würden, und stellten fest, daß sich das Publikum glänzend amüsiert. Ein Cowboy-Film zum Beispiel, dessen Inhalt weit ab von aller Logik ist, erregte Stürme der Begeisterung. Eine Wochenschau vom Januar fand noch im April starken Anklang. Und ein Kulturfilm, der die Herstellung einer Zeitung schilderte und der an zwei oder drei Stellen falsch zusammengeklebt war, also eigentlich in wesentlichen Teilen unverständlich sein mußte, wurde mit sichtbarer und merkbarer Aufmerksamkeit bis ins einzelste hinein verfolgt.“⁴⁶

Hier zeigt sich, außer dass „große Landesteile vorläufig dem Tonfilm noch verschlossen sind“, die zeitgenössische Haltung gegenüber dem ländlichen Publikum: Denn wer sich im April noch an Aktualitäten vom Januar erfreuen kann, könne, so die intrinsische Logik, auch mit bereits produzierten stummen Filmen statt neuen Produktionen oder Tonfilmen versorgt werden. Im Folgenden empfahl der Artikel, in provinziellen Kinos weniger über Kosten der Anschaffung eines Tonfilmapparates nachzudenken, solange noch Stummfilmmaterial vorhanden sei, das an diesen Stellen – „selbstverständlich heute zu mehr angemessenen Preisen“⁴⁷ – gezeigt werden könne.⁴⁸

Parallel dazu wurde auch bei der Frage nach der Wiedergabe des Tons den provinziellen Kinos nur wenig Verständnis für das neue Medium zugeschrieben. Bei seinem Vortrag 1930 in Frankfurt am Main ließ Erich Leistner, „Tonmeister“ der Ufa, (in einer Nacherzählung der *Licht-Bild-Bühne*) dementsprechend verlauten:

„Der Tonmeister vertritt den Standpunkt, daß zwischen der Wiedergabe eines Tonfilms und einem Uraufführungstheater am Kurfürstendamm in Berlin, die von den Tonmeistern ständig überwacht würden, und dem gleichen Film in einem Provinzthe-

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Spätestens in den Erzählungen zu den von Nationalsozialisten organisierten Filmabenden ist aber zu lesen, dass auch im ländlichen Gebiet die Forderung nach qualitativ besseren Produktionen und Projektionen in den Jahren danach lauter wurde und nicht-aktuelle sowie qualitativ mindere Filme beim Publikum keinen Anklang fanden. In dieser Zeit wurde seitens der erstarkten nationalsozialistischen Partei vermehrt Fokus auf die Verbreitung von Propaganda in der Provinz in Landkinos gelegt, wobei diese zunehmend Wanderkinos und andere nicht-stationäre Formen der Filmverbreitung auf dem Land ablösten (Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 238). Der erwünschte Erfolg der Filmabende blieb an vielen Orten aber aufgrund mehrerer Probleme aus: „Neben den Schwierigkeiten, ein flächendeckendes Netz an Landkinos aufzubauen sowie Kontinuität und Aktualität zu garantieren, erwies sich die Sehsituation des NS-Landkinos in unwirtlichen Gasthäuser als problematisch. Sie entsprach nicht den Anforderungen des Publikums, das verwöhnter war als man glaubte“ (Zimmermann, *Landkino im Nationalsozialismus*, 241). Auch für die Jahre davor ist festzuhalten, dass die Kinodichte sowie der Standard der Versorgung auf dem Land konstant zunahm, wobei dort eine Vielzahl an Aufführungspraktiken (wie das Wanderkino) und Verleihstrategien existierten; Judith Thissen, *A New Approach to European Cinema History*, in: Dies./Clemens Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, London 2016, 1–20, 3. Die generalisierende Idee des *Kinematograph*-Journalisten, dass sich ein ländliches Publikum mit minderwertigen oder veralteten Filmen zufriedengeben würde, ist damit zu verwerfen.

ater ein himmelweiter Unterschied bestehe. [...] Es ist zu hoffen, daß die Sonderkurse für Vorführer, die demnächst in Berlin stattfinden sollen, eine wesentliche Besserung bringen werden.“⁴⁹

Wiederkehr des Countryman

In solchen Texten klingt dann auch an, was Oskar Kalbus 1935 mit Blick auf die Aufnahme-situation von *Der unsterbliche Lump* beschrieben hat. Im Kino wie vor der Kamera wurde den Leuten vom Land nur wenig Affinität zu der neuen Technologie zugesprochen. Mit Vieh, das sich „als besonders filmfeindlich“ erwiesen habe, und einem ganzen Bergdorf, das nicht begriffen haben soll, was „Tonfilm und ‚akustischer Raum‘“ bedeute, zeichnete Kalbus ein ähnliches Bild des Ländlichen. Die städtischen Filmemacher erschienen in dieser Nacherzählung dagegen als durchwegs positive Figuren:

„Die Filmleute wurden aber bald Psychologen, erlernten die Kunst, geduldig zu sein, und stopften jedweden Getier mit Zucker oder Sumpfdotterblumen das Maul, wenn sie Ruhe brauchten. Sie jagten Katzen mit eigens aus Berlin importierten Hunden, wenn diese Unglücksbringer zu unerwünschter Zeit ihren Weg kreuzten. Nach Abschluß der Außenaufnahmen in Virgen waren die Dorfbewohner derart vom Tonfilm begeistert, daß sie sich spontan entschlossen, einige Herren des Filmstabes zu Ehrenbürgern zu ernennen und dem Rest das Ehrendiplom zu geben, denn sie fühlten sich nun doch mit den Exponenten des Tonfilms gesellschaftlich verwachsen.“⁵⁰

Was aus heutiger Sicht bevormundend und mit „eigens aus Berlin importierten Hunden“ barbarisch klingt, mag dem Zeitgeist der frühen 1930er Jahre noch als Verständigungsversuch zwischen Stadt und Land gegolten haben. Der mentale Graben zwischen dem Ländlichen und dem Städtischen scheint sich im Kontext des Tonfilms – hier als Exponent moderner Kultur – in den Köpfen der Zeitgenossen und Zeitgenossinnen und im Zuge der medialen Innovation vertieft haben.

Der Gestus, mit dem der Medienwandel von der Publizistik beschrieben wurde, erinnert nicht zuletzt daran, welche Narrative bereits bei der Geburt des Kinos um 1900 existiert hatten. Auch in der Darstellung der Figur des ‚Ländlers‘ scheint sich die Geschichte ab 1930 zu wiederholen: Wie Judith Thissen in der Einführung zum Buch *Cinema Beyond the City* beschreibt, existierte sie bereits in der frühesten Phase des Kinos, um den Unterschied zwischen der uninformierten Landbevölkerung und der medienaffinen Stadtbevölkerung medial zu manifestieren – genau wie es Kalbus oder das Essay in *Der Kinematograph* dreißig Jahre danach noch taten.⁵¹ *The Countryman and the Cinematograph* (USA, Regie: Robert William Paul) handelte 1901 von eben jenem Stereotyp, das in ihren Beschreibungen wiederkehrt: In Pauls Film tritt der *Countryman* als Zuschauer vor eine diegetische Leinwand, wobei

49 M.B., Ein Tonmeister über den Tonfilm. „Am Kurfürstendamm klingt der Tonfilm besser als in der Provinz“, in: Licht-Bild-Bühne vom 14.5.1930, o.S.

50 Kalbus, Vom Werden deutscher Bildkunst, 14.

51 Thissen, A New Approach, 1.

er das darauf Gezeigte ontologisch nicht verorten kann und in eine Interaktion mit dem Film-im-Film tritt, als wäre das projizierte Bild real. Sein Missverständnis darüber, was das kinematografische Dispositiv eigentlich ist, wird für den echten Kinozuschauer humoristisch ausgestellt. So inszenierte sich bereits der Stummfilm mit reflexivem Gestus als zu modern und zu versiert, um vom naiven Mann vom Lande, dem *Countryman*, verstanden zu werden. Der Film bewirbt sein apparatives Vermögen, die Realität fotochemisch abbilden und realistisch wirken lassen zu können. Dass ein mit Medien unerfahrener Landbewohner oder eine Landbewohnerin da Mühe haben könnte, das Bild ontologisch einzuordnen, kann einem städtischen Publikum wohl als amüsante Anekdote gegolten haben, die die Ankunft eines Mediums mythisch begleitete.

Erst die jüngere Filmhistoriografie untersucht solche Gründungsmythen unter neuen Gesichtspunkten. Im Zusammenhang mit dem Film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Frankreich 1896, Regie: Auguste und Louis Lumière) – während dessen Aufführung sich das Pariser Publikum beim (auf der Leinwand) einfahrenden Zug aus Angst geduckt haben soll – weißt Tom Gunning etwa darauf hin, dass solche Märchen die Einführung der Bewegtbilder wohl begleiteten, aber davon auszugehen ist, dass sich das frühe Publikum, wie schon bei Magier-Vorführungen (*magic theatre*), der Täuschung wohl durchaus bewusst war.⁵² Auch das Verhalten eines ländlichen Filmpublicums um 1930, wie es der *Kinematograph*-Artikel „Ausflug in die Provinz“ etwa beschrieb, sollte – so legen diese neueren filmhistorischen Perspektiven nahe – unter diesen Vorzeichen differenzierter betrachtet werden: Die Begeisterung für die Aktualitäten aus dem Januar im April könnte etwa nicht auf fehlendes Wissen um das Zeitgeschehen zurückgeführt werden, und auch die Freude an einem Kulturfilm, der „falsch zusammengeklebt war“, lässt sich anders erklären – etwa als Spaß am gemeinsamen Beiwohnen einer Filmpräsentation oder gar als eine spielerische Lust am Asynchronen. Die Erzählungen der Zeitgenossen über das neue Medium erscheinen in diesen Kontext gestellt also auch um 1930 eher als Mittel, dieses in seiner Modernität zu stilisieren, ganz ähnlich, wie dies im Kontext des „Kino der Attraktionen“ und im Umfeld von Filmen wie Lumières *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* bereits geschehen war. Die Unterschiede zwischen einem städtischen und ländlichen Publikum erscheinen im Kontext des Medienwandels so selbst als Fiktion, die den Kontrast eines neuen Mediums zur bestehenden Medienlandschaft – in diesem Fall durch Inkompatibilität mit einem ländlichen Publikum – verstärken sollte.

Inszenierungen des Ländlichen

Der proklamierte Unterschied zwischen dem städtischen und ländlichen Kinopublikum – ob Fiktion oder Tatsache – war ein verbreitetes Narrativ der Zeit und spielte auch bei der Wahl der filmischen Motive eine Rolle: Die im immer geringeren Umfang unternommene Produktion stummer Filme nahm sich, für ein ländliches Publikum gedacht, auch hauptsächlich ländlichen Motiven an.⁵³ So wandte sich etwa Liddy Hegewald, die Stummfilmproduzentin

52 Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, in: Leo Baudry/ Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford 1999, 818–832, 818 f.

53 Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 56.

aus Berlin, im Zuge ihrer letzten stummen Produktionsstaffel und mit Blick auf ihr hauptsächlich provinzielles Zielpublikum beinahe nur noch dem Handlungsraum ‚Land‘ zu:⁵⁴ „Ihre Filme waren auf den ‚Publikumsgeschmack‘ ausgerichtet, Volkskomödien, Militärklamotten, ernste Filme jenseits der Tabus, vermischt mit mittleren Prestigeproduktionen wie etwa Adaptionen literarischer Populärklassiker.“⁵⁵

Auch Produzent Hanns Beck-Gaden, der sich, in Bayern drehend, auf ein ländliches Publikum und dessen Nachfrage nach Stummfilmen konzentrierte, beschäftigte sich inhaltlich mit frühen Formen des Heimatfilms: „Er stellte die zeitgenössische Alternative zu Arnold Fanck und Luis Trenker dar, doch seine Filme verfügten nie über große Budgets und vergleichbare Mittel. Becks-Gadens Filme konnten nicht denselben Aufwand treiben wie diejenigen Fancks und Trenkers [...]“⁵⁶

Im Gegensatz zu diesen Stummfilmen, die für ein rein provinzielles Publikum gedacht waren, gestaltete sich die Situation um Tonfilme, die um diese Zeit produziert wurden und ihre Handlung in ländliche Gebiete verlegten, anders. In ihnen wurde die Sicht auf das Land mehrheitlich ‚von außen‘ eingeübt, wobei sich dieser Habitus auch in den Kritiken der Uraufführungen in Berlin oder Wien erhalten hat. Dieser beinahe ethnografisch anmutende Blick ‚von außen‘ ist es letztlich auch, der in teuren Tonfilmproduktionen des größten deutschen Filmstudios wie *Der unsterbliche Lump* auf die Gesellschaft in den – hier steirischen – Bergen geworfen wurde: Die Darstellung des Ländlichen ist ein *othering*, eine Beschreibung der Differenz, und bewegte sich zwischen Bewunderung und negativer Stereotypisierung. In den damaligen Kritiken zum Film hallte die stereotype Darstellung oft unreflektiert wider: Das ‚Volkstümliche‘ wurde durchwegs gelobt, so hebt etwa Szatmari im bereits angeführten Zitat neben dem „ganzen Zauber steirischer Dorflieblichkeit“ die audiovisuelle Darstellung von „Ochsenprämierung und Bauernhochzeit“, von „Schrammelmusik und Schuhplattler“ hervor.⁵⁷ Auch in *Der Kinematograph* erschienen solche Szenen, die für die Kritiker wie dokumentarische Aufnahmen und fast völlig losgelöst von der eigentlichen Narration auf der Leinwand wirkten, zunächst im positiven Licht. In einem Text vom Februar 1930 stand in diesem Sinne geschrieben:

„Was am stärksten wirkt und immer wieder Beifall auf offener Szene hervorruft, sind die kleinen Milieuschilderungen. Bilder aus dem Leben der steirischen Bauern. Von der Schule angefangen bis zu dem größten Ereignis: der Prämierung des schönsten Ochsen. Wunderhübsch der Anfang, wo die kleinen Buben in der Schule das Lied vom ‚Dachstein‘ und vom ‚Heimatland‘ singen. Glänzend gesehen die ‚Landwirtschaftsausstellung en miniature‘ mit Schuhplattler und Festreden. Bezeichnend nicht nur

54 Die Motivwahl für Landkinos gestaltete sich auch in den darauffolgenden Jahren unter den Nationalsozialisten publikumsspezifisch. Gefordert waren von den Organisatoren der Vorführungen „generell Filme mit einfachem Inhalt und transparenter Gestaltung“, vor allem solche, die sich auch inhaltlich mit dem Leben auf dem Land beschäftigten und in denen das städtische Gegenbild durchwegs negativ erscheinen sollte: „Um dem Vorwurf der Agrarfunktionäre zu entgegen, der Film auf dem Land wecke Sehnsüchte nach der gefährlichen Großstadt, wäre es nötig gewesen, nur Filme zu zeigen, die den Hedonismus des Großstädtischen kritisch schilderten“, schreibt Zimmermann (*Landkino im Nationalsozialismus*, 238).

55 Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 53.

56 Ebd., 54.

57 Szatmari, *Der unsterbliche Lump*.

für diesen Film, sondern für Tonfilm überhaupt, daß der erste starke Beifall der Steirerkapelle galt. Die mit ihren wehenden Federn auf den Hüten und ihrem taktfesten Dirigenten, was den Erfolg angeht, sogar Schmidt-Gentner Konkurrenz machen.“⁵⁸

Als „Landwirtschafts-Ausstellung en miniature“ erfasst, ist hier der schmale Grat, auf dem sich solche Ausstellungen von Volkstümlichkeit als Darstellung eines ländlichen ‚Anderen‘ bewegen, nochmals verdeutlicht. Wenn auch durchaus positiv gezeichnet, wird in solchen Inszenierungen einer differenzierten Lektüre des Ländlichen kaum Platz eingeräumt.

Neben diesem Set an typischen Szenen wie der Ochsen-Prämierung war auch das Figurenensemble, das zum Teil noch dem Stummfilm entnommen war und im Tonfilm dann weiterentwickelt wurde, entlang des Stereotyps des anständigen, gläubigen und naiven ‚Ländlers‘ modelliert. Stellenweise scheint das Personal solcher Land- und Bergfilme um 1930 etwa auch als zuvorkommende Hoteliers (in Filmen, die sich in Hotels und Skiressorts abspielten und deren eigentliche Hauptfiguren der gutverdienenden Luxus Klientel der Hotels entstammten), in Form einer kerngesunden, munteren Dorfjugend und/oder als braungebrannte Sportskannonen auf. Letztere waren besonders in Luis-Trenker-Filmen wie *Der Sohn der weißen Berge* zu sehen – Filme, die von der damals steigenden Beliebtheit alpiner Sportarten profitierten. In diesen schien ebenfalls eine Ambivalenz angelegt, die auch in den Kritiken zum Film im August 1930 erneut wiederhallte: „Die Kunstlosigkeit seiner schlichten Sprechweise“, schreibt etwa die *Licht-Bild-Bühne* mit Blick auf Luis Trenkers erste Sprechrolle, die er in *Der Sohn der weißen Berge* übernimmt, „läßt ihn noch an Ursprünglichkeit gewinnen“.⁵⁹ Die Einfachheit der Figuren wird in Film und Kritik wieder zum vermeintlichen Zeichen von Authentizität – zum Inbegriff des Ländlichen – stilisiert.⁶⁰

Selbstparodie im frühen Tonfilm

Wie vereinfachend das Stereotyp ländlicher Bevölkerung im frühen Tonfilm war, scheint gewissen Zeitgenossen um 1930 nicht entgangen zu sein. Bereits wenige Monate nachdem *Der unsterbliche Lump* im Kino angelaufen war, erschien mit *Das Kabinett des Dr. Larifari* (Deutschland 1930, Regie: Robert Wohlmuth) eine parodistische Auseinandersetzung mit naiven Darstellungen vom Land. In diesem Film versuchen die drei Hauptdarsteller, Max Hansen, Carl Jöken und Paul Morgan (die sich hier selbst spielen), eine Tonfilmgesellschaft zu gründen. Die Handlung des Films führt nun durch verschiedenste Ideen auf der Suche nach einem verfilmbaren Stoff. Sie sind als filmische Episoden realisiert, wobei Hansen, Jöken

58 Der Tonfilm zieht von Sieg zu Sieg. *Der unsterbliche Lump* im Ufa-Palast, in: *Der Kinematograph* 24/45 (1930), o.S.

59 Filmbesprechung. *Der Sohn der weißen Berge*, in: *Licht-Bild-Bühne* vom 13.8.1930, o.S.

60 Betrachtet man Trenkers weiteres filmisches Schaffen, *Der verlorene Sohn* (Deutschland 1934) oder *Der Kaiser von Kalifornien* (Deutschland 1936), wird die zunehmende Nähe zur faschistischen Propaganda in seiner Figurenzeichnung deutlich – eine Tendenz, die schon in den Bergsteiger-Figuren um 1930 angedeutet sein mag. Auch für Eric Rentschler ist in den Bergfilmen generell, aber besonders in der Figur des unerschrockenen Bergsteigers, der sich den höheren Mächten der Natur unterwirft, die Tendenz zur faschistischen Ideologie bereits angelegt; Ders., *Mountains and Modernity. Relocating the Bergfilm*, in: *New German Critique* 18/51 (1990), 137–161, 141.

und Morgan jeweils auch die Rollen in den Episoden-im-Film übernehmen. *Das Kabinett des Dr. Larifari* folgte dabei dem Trend zur Selbstinszenierung, der die ersten Jahre das Tonfilmkino durchzog:

„In dieser hier nur angedeuteten, höchst verwickelten Konstellation redet der Tonfilm beständig und zwanghaft über sich selbst. [...] Alle frühen Tonfilme, vor allem die Pilotfilme, die eine Exploration des Audiovisuellen bedeuten, durchzieht das, was man einen ‚Diskurs der medialen Entfaltung‘ nennen könnte, eine Selbstpräsentation, ein Durchbuchstabieren der neuen audiovisuellen Formation.“⁶¹

Noch im fiktionalen Büro der drei Filmproduzenten imaginiert Morgan zu Beginn eines der reflexiven Sketche einen Film, der im bayerischen Hochgebirge spielt, „wo biedere, einfache Menschen wohnen, wo die Luft ozonreich ist und würzig, dort wo der Schnee und Horizont sich küssen“ – womit bereits das Exposé der gängigen Darstellung des Ländlichen vorweg genommen ist. Auf Bildebene wechselt *Das Kabinett des Dr. Larifari* an dieser Stelle zu einer Montagesequenz: Mit Aufnahmen von Berggipfeln, weidenden Kühen, Ziegen, die durchs Dorf getrieben werden, und dem stolzen Kirchturm auf dem Dorfplatz wird auch visuell und akustisch in die stereotype Landschaft eingeführt; das Authentische, das Lokalkolorit, das in *Der unsterbliche Lump* von der Kritik hochgelobt wurde, kehrte als verblasste Ikonografie wieder. Sebaldu, der Viehhändler des Dorfes (gespielt von Paul Morgan), hat einen im Singen begabten Sohn, Pepperl (gespielt von Max Hansen), womit auf *Das lockende Ziel* (Deutschland 1930, Regie: Max Reichmann) mit dem Tenor Richard Tauber in der Hauptrolle, aber auch auf *Der unsterbliche Lump* und weitere Sängerkomödien mit Handlung auf dem Lande verwiesen wurde. Die angebliche Einfachheit der Landbevölkerung, die den Kritikern in den anderen Filmen noch als charmant und authentisch galt, erschien nun parodistisch überhöht: Statt des Gesangslehrers sucht das Duo zunächst aus Versehen einen Arzt und Spezialisten für den Hals auf, später sagt der Gesangslehrer (Carl Jöken) dem jungen Pepperl, er solle höher singen, wobei dieser auf allerlei Möbel steigt, um ‚höher‘ zu singen. Und weil Sebaldu seinem Pepperl befiehlt, alles zu imitieren, was der Gesangslehrer vormache, äfft ihn dieser – blind vor Hörigkeit – gnadenlos und bis ins Detail nach.

Entlang gängiger Narrative und Figurenzeichnungen wurden typische Inszenierungen des Ländlichen, auf die Filme wie *Der unsterbliche Lump* setzten, in *Das Kabinett des Dr. Larifari* also ironisch als Konstrukt entlarvt. Das Ländliche, das andernorts noch wirksam zum Inbegriff von ‚Heimat‘ und zum Gegenstück der großstädtischen Unbehaglichkeit stilisiert wurde, schien hier in parodistischer Verflachung auf. Somit wurde in *Larifari* auch ganz bewusst an anti-moderne Diskurse zum Land als Form von Heimat, als ‚Rückzugort‘ angeknüpft – Bezugspunkte, die in *Der unsterbliche Lump* impliziert waren und um die jenseits des Films bereits seit 1800 ein lebendiger Diskurs stattgefunden hatte.⁶² In der Zwischenkriegszeit blieben Begriffe wie ‚Land‘ und ‚Provinz‘ und die damit verbundene Vorstellung von ‚Heimat‘ in der deutschen und österreichischen Kultur aktiv, denn diese gewannen

61 Prümm, Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration, 280.

62 Vgl. Jürgen Heinzmann, Einleitung, in: Thomas Koebner (Hg.), Filmgenres: Heimatfilm international, Stuttgart 2016, 7–18, 9.

„im Zuge der Industrialisierung und Urbanisierung schließlich [...] die Bedeutung eines positiven Gegenbildes zur Anonymität in der Massengesellschaft der Großstadt. [...] ‚Wunschbild Land – Schreckensbild Stadt‘, wie der Titel eines berühmten Aufsatzes von Friedrich Senge lautet, beschreibt eine typische Konstellation in der deutschen Mentalitätsgeschichte, von der ein fernes Echo noch in Goebbels' bösem Wort von der Asphaltliteratur zu finden ist. Danach bewahrt das Land die wahren, ewigen Werte, während die Großstadt ein Sündenbabel ist.“⁶³

In diesen Konflikt der Mentalitätsgeschichten geriet nun auch ein Tonfilm wie *Der unsterbliche Lump*, der als technische Innovation und gleichzeitig als Inszenierung des Althergebrachten vermarktet wurde. Hier ist – zumindest retrospektiv betrachtet – der wahrgenommene Unterschied zwischen der neomodischen Tonfilmapparatur und dem rückständigen Ländlichen besonders evident. In *Das Kabinett des Dr. Larifari*, in dem nicht nur der Berg- und Sängerfilm, sondern auch die hochprofessionalisierte Industrie, die solche Filme hervorbrachte, parodiert wurden (denn den drei Komikern in *Larifari* sollte der Tonfilm nur dazu dienen, bar jeder künstlerischen Motivation endlich reich zu werden), war die Widersprüchlichkeit vermeintlich anti-moderner Tonfilme gleich mitreflektiert: Hinter den Inszenierungen des Ländlichen stünde der gleiche moderne Unterhaltungsapparat einer hochkapitalistischen Gesellschaft wie hinter anderen, urbaneren und offensichtlich moderneren Produktionen. Tatsächlich wurden Lieder, in denen die Figuren in *Der unsterbliche Lump* (wie der Kritik in *Der Kinematograph* zu entnehmen ist) „vom ‚Heimatland‘ singen“ – genau wie in ‚urbaneren‘ Tonfilmoperetten –, damals von den modernen Medien beworben und auf Schallplatte und im Radio zur Gewinnmaximierung ausgewertet. Auch verzichteten diese Filme nicht auf den Marktwert ‚großer Namen‘, ein Umstand, auf den in *Larifari* ebenfalls verwiesen wird. Für *Das lockende Ziel*, der ebenfalls im ländlichen Österreich – allerdings in Kärnten – ansetzte, wurde auf die Anziehungskraft Taubers gesetzt, der, dem Publikum bekannt als Sänger der Berliner und Wiener Oper, die Zuschauerinnen und Zuschauer nun auch an die Kassen der Kinos locken sollte. Nicht zuletzt reichten die modernen Vermarktungs- und Inszenierungsstrategien bis in die filmische Ausstattung hinein: Denn auch in Inszenierungen des Ländlichen wurden immer wieder neue Fortbewegungs- und Kommunikationsmittel ins Bild gerückt, was die Filme zugleich in der Sphäre des Provinziellen und in jener des Modernen verortete. Im Kontext ihrer Produktions- und Rezeptionsgeschichte gelesen werden so auch Tonfilme übers Land zum Symptom einer widersprüchlichen Moderne.⁶⁴

63 Ebd.

64 Rentschler, *Mountains and Modernity*, 141. Wichtig wird diese Ambivalenz auch retrospektiv betrachtet, verschob sich doch die Situation in Deutschland und mit ihr das Verhältnis zwischen Stadt und Land; zwischen Stadt- und Land-Darstellungen in der Kunst schon wenige Jahre danach – mit dem Aufkommen der Nationalsozialisten – von Neuem. Auch kündigten sich hier doch schon die wichtigen ästhetischen und narrativen Elemente der Heimatfilme der 1950er Jahre an. Diese befassten sich ebenfalls nicht nur mit ‚zeitlos ländlichen Idyllen‘, sondern verhandelten laut Johannes von Moltke den Gegensatz zwischen Moderne und Tradition im dialektischen Modus (Ders., *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley 2005, 14).

Ländliches im medialen Selbst(er)findungsprozess

In *Das Kabinett des Dr. Larifari* wurde ein Diskurs filmisch weitergeführt, der um 1930 relevant war und in diesem Artikel filmhistorisch um das Beispiel *Der unsterbliche Lump* nachgezeichnet wurde: Ironisch wurde das Klischee, das der frühe Tonfilm und die ihn begleitenden Diskurse vom Ländlichen entwarfen, in den Vordergrund gestellt. Im selbstreflexiven Modus warf *Larifari* einen Blick auf die verschiedenen Ebenen der Inszenierung des Ländlichen im frühen Tonfilm: Überzeichnet kehrte das Ländliche, wie es in *Der unsterbliche Lump* und weiteren frühen Tonfilmen vorkam, hier wieder. Dabei wird das Ländliche – wie zu Beginn schon angesprochen – in *Larifari* zweifach bedeutsam: nicht nur als Entlarvung einer stereotypen Inszenierung, wie sie in *Der unsterbliche Lump* Niederschlag fand und den filmischen Diskurs an umfassendere Debatten zur (Anti-)Moderne knüpfte, sondern auch als Aushandlung im Selbst(er)findungsprozess des noch jungen Mediums, das gerade über die dargestellte Differenz zum Ländlichen – in *Larifari* deutlich gemacht an der Rahmenhandlung – seine Position in der modernen Medienlandschaft auslotet. Diese funktionierte als Reflexion der Diskurse, die damals geführt und in diesem Artikel nachgezeichnet wurden: Der ‚Ländler‘ bar jeglicher (Tonfilm-)Kompetenz wird – in einem interessanten filmhistorischen Twist – im Diskurs früher Tonfilme plötzlich zum Referenzpunkt medialer Selbstaushandlung.

Erkundungen auf dem Land

Marie Goslich als Bildjournalistin am Rande der Großstadt

Abstract: Observations in the countryside. Marie Goslich as image reporter at the borders of the metropolis Berlin. Around 1900, Marie Goslich (1859–1938) was one of the earliest female photo reporters of her age. After 1905, she began to publish larger essays illustrated with her own photographs. Her publications were either descriptions of the social situation in the countryside near Berlin, helpful essays for Berlin housewives on new kitchen aids or female clothing in reform fashion. Thus, she can be considered as a part of the conservative feminism typical for the majority of the Berlin bourgeoisie under Emperor Wilhelm II. This includes her engagement in and the support by the Protestant church which becomes most evident in her work throughout World War I. Her subjects ranged from typical views of the urban spectator on rural practices like hay making, social reports on the situation of vagrant people to the introduction of modern communication media. With a strong emphasis on sports, nutrition, and health in general, her work represents the urban view on rural affairs. Marie Goslich's photographs have to be recognised not only as very early representations of a female journalism but as photographs of their own quality in staging rural life at the borders of a big town. Marie Goslich could not cope with this quality in the 1920s, her life got lost in obscurity and ended in a Nazi mental hospital. Until 2005, her work has remained completely unknown.

Key Words: photography, Berlin, Goslich, journalism, suburbia, Germany

Einleitung

Die Journalistin und Fotografin Marie Goslich (Frankfurt an der Oder 1859–1938 Landesheilanstalt Meseritz-Obrwalde) ist keine Unbekannte mehr, und dennoch ist es schwer, die Orte ihres Lebens in ihrer Bedeutung für die Arbeitsweise wie für die Ergebnisse als Bilder zu rekonstruieren.² Zahlreiche Ausstellungen und Kataloge haben speziell die regionalen Aspekte ihres Œuvres hervorgehoben, ohne tatsächlich auf die Umstände der dargestellten Menschen und Lebensräume einzugehen.³ Eine romanhafte, historisch unzureichend begründete Fiktionalisierung versperrt immer noch weitgehend einen genauen Blick auf die

-
- 1 Hammstraße 1, D-53225 Bonn, mail@rolfsachsse.de. Beitrag eingereicht: 13.12.2017; Beitrag angenommen: 5.3.2018. – Der vorliegende Text beruht auf: Rolf Sachsse, Marie Goslich – eine engagierte Frau mit Schreibmaschine und Kamera in der Kaiserzeit, in: Krystyna Kauffmann/Richard Reisen (Hg.), Marie Goslich. Ein Leben hinter Glas/A World Behind Glass, Bönen 2016, 295–317.
 - 2 Vgl. Krystyna Kauffmann/Mathias Marx/Manfred Friedrich, Marie Goslich. Die Grande Dame des Fotojournalismus. The lady of photojournalism. 1859–1938, Leipzig 2013.
 - 3 Vgl. Krystyna Kauffmann (Hg.), Die Poesie der Landstraße, Marie Goslich 1859–1936, Berlin 2008.

Biografie und das Werk dieser Frau.⁴ Der solchen Bemühungen immanenten Romantisierung von Leben und Werk sollen hier Bemerkungen zu den Produktionsbedingungen, zum sozialen Umfeld, zu den politischen Voraussetzungen und zum medialen Verhältnis von Stadt und Land entgegengestellt werden. Denn Stadt, Land, Leben am Rand der Stadt, in ländlichen Peripherien: All dies waren wichtige Themen im Werk der Fotografin. Diese Themen hat sie nicht selbst ausgewählt, sie sind ihr vielleicht nicht einmal besonders bewusst gewesen, haben aber in den hier vorgestellten Werken nicht nur als mediale Konstrukte Bedeutung, sondern auch als Zeugnisse sozialer Lebenswelten, die heute nur als Annäherungen betrachtet werden können.

Soweit das überlieferte Œuvre von Marie Goslich rekonstruierbar ist – in den Fotografien durch die überlieferten Glasnegative, in der Schriftstellerei durch die publizierten Texte⁵ –, fand ihre fotografische Arbeit im Kontext journalistischer Tätigkeit statt, von einigen privaten Bildern und dem möglichen Material aus ihrer eigenen Ausbildung abgesehen. Die meisten Bildserien, die sich aus dem überlieferten Material zusammentragen lassen, beziehen sich direkt auf Artikel, die Marie Goslich frei oder als Redakteurin einer Zeitschrift verfasste. Diese Artikel sind, auch wenn sie ohne fotografische Illustration publiziert wurden, zudem die einzige Hilfe bei einer möglichen Datierung: Entweder wurden die Fotografien vorab für einen Text erstellt – das gilt für alle Serien nach der ersten Bildveröffentlichung im Jahr 1905 – oder sie waren quasi nachträglich einem bereits publizierten Thema gewidmet, etwa bei den Artikeln der Jahre 1903 bis 1906. Alle bisherigen Publikationen zu Marie Goslich haben die Fotografien entweder gar nicht oder eher willkürlich datiert. Ebenso unklar sind die meisten Quellen zur Biografie, die vor allem aus persönlichen Erinnerungen des Adoptivsohns und der Gastwirtsfamilie in Baumgartenbrück nahe Potsdam bestehen, bei der Marie Goslich über mehr als drei Jahrzehnte lebte. Der folgende Text muss demnach unter der Maßgabe einer weiterhin lückenhaften Überlieferung zu Person, Bildern und Texten gelesen werden; er beruht auf der Sichtung eines Konvoluts von gut 300 Fotografien, die dem Autor als Scans zugänglich gemacht wurden.

Journalismus um 1900

Über ihre Berliner Vermieterin kam die aus Frankfurt an der Oder stammende, zeitweise auch in der Schweiz tätige Hauslehrerin Marie Goslich in den frühen 1890er Jahren zum Journalismus und ging den klassischen Weg aller Frauen in diesem Beruf: Sie begann als Stenotypistin und Sekretärin bei den Zeitschriften, deren Redaktion der Historiker und Politiker Hans Delbrück leitete und die er für die protestantische Kirche begründet hatte.⁶ Ihr schriftstellerisches Instrument war von Anfang an die Schreibmaschine, was auch ihr Schreiben schnell professionalisierte und auf eine mediale Basis stellte.⁷ Zunächst durfte sie für den

4 Vgl. Tessa Bortfeldt, *Frühes Licht und späte Schatten. Das Leben der Marie Goslich – eine preußische Biografie*, Wilhelmshorst 2005.

5 Die heutige Situation des Nachlasses, der sich in einer Privatsammlung befindet, entspricht nicht unbedingt den notwendigen archivalischen Standards. Dem Autor wurden außer einer Anzahl digitaler Scans unterschiedlicher Qualität keine Quellen zugänglich gemacht.

6 Horst Wolf, *Der Nachlass Hans Delbrück*, mit einem Vorwort von Hans Schleier, Berlin 1980.

7 Vgl. Friedrich A. Kittler, *Grammophon. Film. Typewriter*, Berlin 1986, 271–378.

Almanach *Preußische Jahrbücher* Texte abschreiben, redigieren und gelegentlich ein wenig überarbeiten; ihre ersten Veröffentlichungen dort waren Buchrezensionen und eine Briefedition aus den Jahren 1898 und 1899. Als Hans Delbrück 1904 die Zeitschrift *Der Bote für die Christliche Frauenwelt* mitbegründen half, konnte Marie Goslich dort redaktionelle Arbeiten übernehmen und nach einiger Zeit eigene Texte verfassen, die sich zu eigenständigen Kolumnen ausweiten ließen.⁸ Zuvor hatte sie schon kleinere Einzelbeiträge in verschiedenen Publikumszeitschriften verfasst. Dass ihr aus dem Schreiben das illustrierende Fotografieren zuwuchs, war um 1900 technisch wie journalistisch selbstverständlich.

Nachdem Georg Meisenbach und Karl Klietsch 1882 das Autotypieraster-Verfahren zum fotografischen Bilddruck in Zeitungen und Zeitschriften vorgestellt hatten, dauerte es knapp ein Jahrzehnt, bis diese Technologie allgemein eingesetzt wurde.⁹ Der Siegeszug der fotografischen Illustration in Zeitschriften vollzog sich dann recht schnell, für Tageszeitungen sollte es noch ein Jahrzehnt mehr dauern: Ab Mitte der 1890er Jahre konnte es sich kaum noch eine Zeitschrift leisten, nicht wenigstens gelegentlich Fotografien in ihre Blätter einzubinden. Für Marie Goslich wird es in ihrem Redaktionsalltag um 1900 wohl normal gewesen sein, sich um eine fotografische Illustration der Texte zu bemühen. Da sich aber zur selben Zeit die ersten Bildagenturen selbständig machten und große Berliner Presseunternehmen wie Scherl und Mosse erste Bildarchive in ihre Häuser integrierten, gab es für die kleineren, meist von Verbänden oder Mäzenen abhängigen Zeitschriften durchaus Probleme bei einer preisgünstigen Bildbeschaffung.¹⁰ Nichts lag näher als die eigene Herstellung von Fotografien, zumal es sich bei den Texten und Motiven selten, eigentlich nie um aktuelle Themen handelte, sondern um moralische oder allgemein ökonomische Fragen der bürgerlichen Lebensführung unter den Auspizien des preußischen Protestantismus, aus dem Marie Goslich ja selbst stammte. Bei den Zeitschriften, für die sie zunächst – also bis etwa 1905 – arbeitete, handelte es sich um Interessensblätter, deren Bezug sich nur ein kleiner, wohlhabender Teil der Bevölkerung leisten konnte und wollte. Wer visuelle Informationen für wenig Geld haben wollte, war seit den 1860er Jahren auf Sammel- und ab etwa 1900 auf Bildpostkarten angewiesen, die in durchaus großen Stückzahlen auf den Markt geworfen und billig verkauft wurden.¹¹ Die aber hat Marie Goslich, wenn überhaupt, nur in kleinsten Stückzahlen hergestellt und nicht selbst verlegt.

Dank einer seit den 1880er Jahren florierenden Industrie war um 1900 das Fotografieren bereits ein Massenvergnügen, mindestens für die, die genügend Geld hatten. Seit den 1870er Jahren gab es die industriell hergestellte Trockenplatte, die man nach der Belichtung nicht unbedingt sofort entwickeln musste; um 1900 war die Einrichtung einer einfachen Dunkelkammer für die Negativbearbeitung und das Anfertigen von Positiven kein technisches Problem mehr. Für ihre redaktionelle Fotografie hätte Marie Goslich alle notwendigen Arbeiten

8 Regina Mentner, Ein bewährter Vorkämpfer für frommes deutsches Frauenwesen. Die Zeitschrift „Der Bote für die christliche Frauenwelt“ (1904–1989), in: Christiane Busch (Hg.), 100 Jahre Evangelische Frauenhilfe in Deutschland. Einblicke in ihre Geschichte, Düsseldorf 1999, 205–283.

9 Vgl. Bernd Weise, Reproduktionstechnik und Medienwechsel in der Presse, in: Rundbrief Fotografie, Sonderheft 4: Fotografie gedruckt, Beiträge einer Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach 1997, Göppingen 1998, 5–12.

10 Vgl. Bernd Weise (Red.), Fotografie in deutschen Zeitschriften 1883–1923, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1993; Wulf Herzogenrath (Hg.), Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute, Stuttgart 1991.

11 Vgl. Ludwig Hoerner, Zur Geschichte der fotografischen Ansichtspostkarte, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 7/26 (1987), 29–44.

in einem Volontariat oder Praktikum bei einem Fotografen, selbst an einigen Wochenenden bei einem der vielen Amateurfoto-Vereine in und um Berlin erlernen können. Dass sie sich dennoch für wahrscheinlich einen der Wochenend- und Abendkurse an der Lette-Schule in Berlin einschrieb, hatte wohl zwei Gründe: Zum einen wurde der Konkurrenzdruck unter den Berliner Agenturfotografen sehr groß, und Personen mit einer wenigstens rudimentären Fachausbildung wurden leichter zu Presseterminen oder berichtenswerten Ereignissen zugelassen. Zum anderen aber war die Verbindung zur Lette-Schule – einer privaten Frauenbildungsanstalt, die seit 1866 existierte und seit 1890 fotografische Lehrinhalte anbot – sehr einfach herzustellen, denn Hans Delbrück hat von 1886 bis 1899 dort gelegentlich gelehrt.¹² Er wird ihr mindestens den Kontakt zur Schulleitung verschafft haben, sodass sie ihren Kurs ohne Weiteres nach eigenen Vorstellungen zusammenstellen konnte. Eine genaue Datierung ihrer Kursteilnahme existiert nicht; die übermittelten Quellen lassen den Schluss zu, dass die Ausbildung um 1903 erfolgte.

Im Nachlass von Marie Goslich finden sich aus diesem Kurs augenscheinlich keinerlei Überlieferungen. Einzig einige Motive deuten auf diese nur minimal dokumentierte Ausbildung hin: Einige touristische Ansichten von Berlin sowie die Reportage vom teilweisen Abriss und Neubau eines größeren Mietwohnhauses mögen zu den Aufgaben des Lette-Vereins gehört haben, denn sie passen nicht in den Kontext anderer Bildfolgen; eine Datierung ist aus diesen Bildern nicht ersichtlich. Die erste nachgewiesene Bildveröffentlichung von Marie Goslich zum Spreewald stammt aus dem Jahr 1905; die dort gegebenen Landschafts- und Architekturansichten hätten gut als Aufgabe und Leistung in den Kontext der Lette-Unterrichtung gepasst, genauso wie einige der frühen Genre-Bilder von rastenden Landfahrern.¹³ Bis auf die letzten Bilder – Selbstportraits und Aufnahmen aus dem privaten Wohnumfeld in der Mitte der 1920er Jahre – gehören alle überlieferten Fotografien von Marie Goslich zu ihrer Arbeit als Autorin und Journalistin; selbst die Abbildung von nahestehenden Personen wurde meist dem Thema, das zu behandeln war, untergeordnet. Bereits hier zeigt sich deutlich ein Stadt-Land-Gefälle: Wo die Themen städtisch – in Berlin gar großstädtisch – waren, da gab es keinen Mangel an Protagonistinnen und Protagonisten der Bildthemen; auf dem Land musste die Fotografin jene Menschen als Modell nehmen, die gerade anwesend waren.¹⁴

Fotografieren in politischen Zusammenhängen

Im weitesten Sinn ist die fotografische Arbeit Goslichs in den organisatorischen Kontext der konservativen Frauenbewegungen einzuordnen, die nicht nur Zeitschriften betrieben und damit medial wirksam waren, sondern auch direkt in die Tagespolitik einzugreifen suchten. Trotz der Betonung spezifischer Fachausbildung für Frauen war der wichtigste Faktor aller dieser Bewegungen die Beibehaltung tradierter Frauenrollen, woraus sich die besonderen

12 Lilly Hauff, unter Mitarbeit von Elli Lindner, *Der Lette-Verein in der Geschichte der Frauenbewegung*, Berlin 1928, zu Delbrück: 92.

13 Marie Goslich, *Der Spreewald*, in: *Der Bote für die christliche Frauenwelt* 1/1 (1905), 12; 1/2 (1905), 20; 1/3 (1905), 31. Zur Thematik der Landfahrer, aber noch ohne Abb.: Marie Goslich, *Auf der Landstraße*, in: *Die Zeit. Nationalsoziale Wochenschrift* 11/2 (1903), 725–732.

14 Diese Angaben beruhen auf einer vom Autor angefertigten Datenbank, die systematische Bildzuordnungen und -vergleiche ermöglichte.

Aktivitäten dieser Gruppen herleiteten – die viel beschworene Mütterlichkeit war die Basis karitativen Handelns und vor allem einer immer wichtiger werdenden Rolle der Erziehung von Kindern und Jugendlichen selbst in gut betuchten, großbürgerlichen Haushalten.¹⁵

In allen diesen Vereinen wurde es mit der Zeit jedoch wichtiger, sich mit eigenen Themen von männlichen Rollenmodellen zu distanzieren, was sich vor allem in der Übernahme eigenständiger Aufgaben und Arbeiten durch Frauen niederschlug. Insbesondere die öffentliche Selbstdarstellung weiblicher Arbeit erhielt mehr Aufmerksamkeit, und so war es eine selbstverständliche Forderung, dass die konservativen Frauenvereine ihre Zeitschriften, Aktionen und Veranstaltungen selbst organisierten und mit eigenen Texten wie Bildern bestückten. Hier sah Marie Goslich, die ja ungefähr ein Jahrzehnt älter war als die meisten Aktivistinnen der Frauenvereine, ihre Hauptaufgabe: die Beschreibung eines gelingenden Frauen-, Familien- und bürgerlichen Lebens nach Maßgabe preußischer wie protestantischer Moralvorstellungen sowie die Ausstattung dieser Texte mit fotografischen Bildern.¹⁶ Entsprechend war die Auswahl der Zeitschriften, für die sie arbeitete, und deren zeitlicher Rhythmus für ihre schriftstellerische und fotografische Arbeit von grundsätzlicher Bedeutung. Neben *Der Bote für die Christliche Frauenwelt* – ab 1915 *Der Bote für die Deutsche Frauenwelt* – waren es vor allem Unterhaltungsmagazine, für die Marie Goslich, ab 1910 auch unter den Namen Marie Kuhls bzw. Eva Marie oder Marie Kuhls-Goslich, schrieb und illustrierte: *Über Land und Meer*, *Die Woche*, *Die Zeit*. *Nationalsoziale Wochenschrift* und andere Titel sind da wichtig; mit *Die Mark. Illustrierte Wochenschrift für Touristik und Heimatkunde* findet sich zudem ein regional begrenzter Titel, aber auch dieses Blatt folgte dem mit aller Technologie einhergehenden Trend einer Personalisierung der Lesersprache, eben im Sinn einer Unterhaltung.¹⁷ Eine weitere Ausnahme dieses preußisch sittenstrengen und konservativen Portfolios, das auch als „Christsoziale Frauenschriften“ klassifiziert worden ist,¹⁸ findet sich in Marie Goslichs etwas mehr als zweijährigem Engagement bei der Zeitschrift *Körperkultur*, das sich in zahlreichen Texten und Bildern niederschlug. Allen Blättern ist gleichermaßen eigen, dass sie außer einer allgemeinen Ausrichtung auf Jahreszeiten und modische Strömungen nicht aktuell sein mussten, ihre Texte und Bilder also in aller Ruhe planen und mit Fotografin wie Redaktion umsetzen konnten – den Werken der Marie Goslich kann man deutlich ansehen, wie stressfrei und entspannt sie hergestellt wurden.

Bild und Technik

Dass Marie Goslich bei ihrer fotografischen Arbeit von vornherein auf eine journalistische Nutzung abzielte, wird bei einem Blick auf ihre fotografische Ausrüstung deutlich: Wahr-

15 Vgl. Christiane Streubel, Sammelrezension. Literaturbericht: Frauen der politischen Rechten, in: H-Soz-Kult (10.6.2003), <http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-1697> (13.11.2015).

16 Vgl. Christa Bittermann-Wille/Helga Hofmann-Weinberger, Von der Zeitschrift *Dokumente der Frauen* zur Dokumentation von Frauenzeitschriften, in: *medien & zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* 15/2 (2000), 52–62.

17 Vgl. Jens Jäger, Eyewitness? The visual depiction of events around 1900, in: Martin Schreiber/Clemens Zimmermann (Hg.), *Journalism and technological change. Historical perspectives, contemporary trends*, Frankfurt a. M. 2014, 165–184.

18 Streubel, *Frauen der politischen Rechten*.

scheinlich besaß sie eine Kamera und die passende Ausrüstung dazu, wohl auch mindestens die Chemikalien und Geräte, die für die Entwicklung der belichteten Platten notwendig gewesen waren.¹⁹ Die Kamera hatte das Format der überlieferten Glasplatten, 13 x 18 cm, und dürfte demnach eine der damals üblichen Reporterkameras gewesen sein: Das Negativformat entsprach bei querformatigen Bildern drei, bei hochformatigen zwei Spalten des üblichen Zeitungssatzes und war für die Lithografie – die Umsetzung eines Bildes in eine Druckvorlage – wie für die Druckereien die einfachste Grundlage des Bilddrucks. Für die Fotografinnen und Fotografen und Laborantinnen und Laboranten hatte das Format die positive Eigenschaft, direkt im Abklatsch kopiert werden zu können, also kein weiteres optisches System für die Verarbeitung zu benötigen – Kopien auf dem damals gängigen Albumin- oder dem in Redaktionen viel genutzten Lichtpausen-Papier konnten in einfachen Kontaktrahmen unter freiem Himmel angefertigt werden. Typische Pressekameras, wie sie damals hießen, waren die Goerz Ango oder die Nettel Deckrullo; beide hatten ultraschnelle Verschlüsse, die Belichtungszeiten von bis zu einer Tausendstelsekunde erlaubten, das passende Licht und empfindliches Plattenmaterial vorausgesetzt.²⁰

Die durchaus selbstironische Bild-Inszenierung von Marie Goslich am Badesee führt auch ihre Kamera samt Aufnahmetechnik vor: Die Fotografin stellt ihre Bildkomposition im Blick auf die Mattscheibe her – und nicht, wie die meisten Pressefotografen ihrer Zeit, mit einem Sportsucher, der aus zwei unterschiedlich großen Metallrechtecken bestand und oben auf

Abbildung 1: Marie Goslich, Selbstbild am Strand des Schwielowsees, ca. 1907



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

19 Rolf Sachsse, Schlitzverschluss, Stativträger, Sportsucher, Scheinergrade – Zur Technik des Pressefotografen Willy Römer, in: Diethart Kerbs (Hg.), Auf den Strassen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer 1887–1979, Ausstellungskatalog, Berlin 2004, 51–77. Alle Aussagen zur fotografischen Technik beruhen auf der Betrachtung der dem Autor zur Verfügung gestellten Roh-Scans der Glasplatten und weniger Positiv-Vorlagen unbekannter Provenienz.

20 Hans Dieter Abring, Von Daguerre bis heute, Bd. I, Herne 1990, 91.

die Kamera montiert war. Sie sieht durch das berühmte schwarze Tuch, das sie allerdings sehr kurz rafft, was auch bedeuten kann, dass sie unmittelbar vor einer Aufnahme steht: Das Tuch wird nach vorn über die Kamera geschlagen, die Kassette mit der unbelichteten Glasplatte von der Seite eingeschoben, der Kassettenschieber herausgezogen und dann erst wird das Bild aufgenommen. Das Stativ entspricht in Größe und Leichtigkeit einem Reise- oder Pressestativ; eher unwahrscheinlich erscheint es, dass die Fotografin ihre belichteten und unbelichteten Kassetten im Boot hinter sich aufhebt – insofern war das hier Gezeigte aller Wahrscheinlichkeit nach eine Inszenierung für eine zweite Kamera. Vielleicht besaß Marie Goslich noch eine solche zweite Kamera, aber dazu sind keine Hinweise auffindbar.

Mit ziemlicher Sicherheit hat Marie Goslich ihre Glasplatten selbst entwickelt; darauf deuten außer den Randspuren auch die leichten Grauwert-Verdichtungen am Rand vieler Aufnahmen hin, die mögliche Zeugnisse von mangelnder Bewegung beim Entwickeln und Fixieren der Platten sein können, aber auch von einer Wässerung in nicht stark genug fließendem Wasser. Ebenfalls mögen die teilweise recht starken bakteriellen Veränderungen der heute erhaltenen Platten Hinweis auf eine zwar gewissenhafte, doch technisch nicht immer perfekte Ausarbeitung der Negative sein, und sie könnten zudem auf mediale Arbeit in ländlicher Umgebung hindeuten: Fließendes Wasser war dort in Innenräumen, also auch der Dunkelkammer, kaum zu bekommen. Da fast keine Positive erhalten sind, kann über deren Qualität keine Aussage gemacht werden – für die Druckvorbereitung waren nur einfache Kontaktkopien, oft auf dem Papier von Blaupausen, vonnöten, die selbst nur wenige Tage haltbar waren und für die Bildauswahl gebraucht wurden, so die Redakteure und Redakteurinnen nicht in der Lage waren, ihre Arbeit gleich anhand der Negative zu prüfen – was damals jeder Fotografin, jedem Fotografen in der Bildredaktion nach kurzer Einarbeitung möglich gewesen sein sollte.²¹ Die wenigen, als Scans überlieferten Kopien deuten auf eine sehr professionelle Ausarbeitung in einer der großen Berliner Kopier- und Druckanstalten hin – oder sind wesentlich später entstanden, was im Kontext der hier präsentierten Recherche nicht verifiziert werden konnte.

Die bildpublizistische Tätigkeit von Marie Goslich setzte um 1905 ein, zu einem Zeitpunkt, als fotografische Druckvorlagen noch durchaus teuer waren, die Zeitschriften – weniger als die Zeitungen – aber aus Konkurrenzgründen mehr und mehr mit Bildern ausgestattet wurden. Der hohe Preis und die starke Attraktivität von Fotografien in einer Zeitschrift wurde durch die Grafik kräftig unterstrichen: Die Bilder erschienen in Rahmen und Ornamente eingebunden, welche die kleine Größe auf einer Druckseite zu relativieren suchten. Wo die gedruckten Bilder mit den überlieferten Negativen vergleichbar sind, fällt auf, dass Marie Goslich ihre Aufnahmen für den Druck eher wenig beschnitt, sondern sie gerade nur dem Satzspiegel anpasste, aber sonst keine – und schon gar keine spektakulären – Ausschnitte wählte.

Ein gutes Beispiel ist die einzige Reportage, die Marie Goslich 1907 in der weit verbreiteten und stark bebilderten Illustrierten *Über Land und Meer* des Stuttgarter Verlags Hackländer & Hallberger auf einer Doppelseite (S. 1074–1075) platzieren konnte.

Bei den vier (von sechs gedruckten) Aufnahmen, zu denen im Nachlass vergleichbare Motive als Glasplatten erhalten sind, beschränkt sich der Beschnitt auf etwas Himmel oder

21 Vgl. Cornelia Kemp (Hg.), Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film, Göttingen 2015.

in einem Fall auf die Beschneidung eines Querformats in ein Quadrat, aber sonst bleiben die Ausschnitte fast ganz so, wie sie die Fotografin bei der Aufnahme gesehen hat. Von der Komposition her sind die Bilder immer vollständig auf ihren späteren Druck hin angelegt: Dynamische Motive wie das Auffangen der Fischernetze sind im Hochformat gegeben, ruhige Darstellungen wie der Fischer im Boot dagegen im Querformat – sie sind ein freundliches Fest für die Augen. Auch hier ist klar zu sehen, dass der Blick auf das Land aus der Stadt kommt: Begonnen wird mit dem idyllisch gelegenen und gut in die Landschaft eingepassten Haus – die Heimatschutz-Bewegung unter Paul Schultze-Naumburg ist noch frisch im Bewusstsein vieler Städterinnen und Städter, seine Bücher sind Bestseller²² –, dann folgen Szenen aus der harten, auch die Kinder einbeziehenden Arbeit der Havelfischer, und schließlich wird die Serie mit einem hoch romantischen Bild der Frühstückspause auf dem Boot an einem Altarm der Havel beendet. Wenn man überhaupt von einer – mehr vermuteten denn durch Quellen belegbaren – persönlichen Entwicklung der Fotografin Marie Goslich sprechen möchte, dann ist hier noch der Blick der Städterin auf das idealisierte Land vorhanden, was sich in späteren Serien änderte.

Bei der ökonomisch bedingten geringen Größe der noch wenigen gedruckten Fotografien in den Zeitschriften um 1905 bis 1910 war die Wahl des Ausschnitts eines einzelnen Bildes von großer Bedeutung. Wo Marie Goslich in der komfortablen Lage war, die redaktionelle Aufarbeitung ihrer Bilder selbst zu versehen – etwa in *Der Bote für die Christliche Frauenwelt* oder in der *Körperkultur* –, konnte sie den Beschnitt sorgsam auswählen und kleinere Störmomente am Bildrand ausschalten oder die Höhe des Horizonts im Bild selbst bestimmen, was bei der Aufnahme nicht immer möglich war oder einfach einmal misslingen mochte. In der Reportage zu den Havelfischern geriet die Autorin und Fotografin an einen hervorragenden und verständnisvollen Bildredakteur, der nur etwas hellen Himmel oder den allzu wuchernden Busch am Rand abschnitt. Schon bei späteren Publikationen wie dem kleinen Heft zur Frauenarbeit im Ersten Weltkrieg, das Marie Kuhls in Text und Bild vollständig verantwortete, gingen die Bildmonteure wesentlich stärker zu Werk als im Jahrzehnt zuvor: Hier wurden Hausfassaden radikal zu Fensterreihen zusammen gestrichen und ein Panorama des Kreuzgangs im Domkandidatenstift zu Berlin auf eine wenig attraktive Eckansicht verkürzt.²³ Was die moderne Zeitungs- und Zeitschriftenproduktion ab der Mitte der 1920er Jahre aus den Bildvorlagen der Fotografinnen und Fotografen machte, ist allerdings noch eine ganz andere Form der Redaktion, die Marie Goslich nicht mehr aktiv miterlebte.²⁴

Stadt, Land und Imaginationen des ‚Ländlichen‘

Drei Themen sind es, um welche die journalistische Arbeit von Marie Goslich in Wort und Bild gleichermaßen kreist: weibliche Arbeit im nahen Umfeld von Haushalt und Familie, die

22 Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, Bd. 3: Dörfer und Kolonien, München 1903.

23 M[arie] Kuhls, *Bilder aus der Kriegerarbeit der Frauenhilfe*, Potsdam 1917, siehe auch die Abbildungen 15 und 16.

24 Vgl. Ulrich Keller, *Fotografie und Begehren. Der Triumph der Bildreportage im Medienwettbewerb der Zwischenkriegszeit*, in: Annelie Ramsbrock/Annette Vowinckel/Malte Zierenberg (Hg.), *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*, Göttingen 2013, 129–174.

Erhaltung der körperlichen Gesundheit durch Sport und Ernährung sowie Differenzen und Imaginationen des Lebens in der Stadt und auf dem Land.

Der erste Bereich wird durch zahlreiche Einzelbilder zu Beilagen von *Der Bote für die Christliche Frauenwelt* mit den Titeln *Für die Arbeitsstube* sowie *Kleidung und Handarbeit* illustriert; das langfristige Engagement der Journalistin reicht von 1905 bis 1920, allerdings relativ diskontinuierlich mit oft jahrelangen Pausen. Goslich war in den Jahren 1909 bis 1915 Chefredakteurin der Beilage *Für die Arbeitsstube*, die ihren Titel einer seit 1895 sehr populären Frauenzeitschrift namens *Die Arbeitsstube. Zeitschrift für leichte und geschmackvolle Handarbeiten mit farbigen Originalmustern* [...] entlehnt hatte. Dort wurden nur Themen behandelt, die weitgehend in den redaktionellen Alltag einer konservativen Frauenzeitschrift jener Jahre gehörten und exemplarisch inszeniert oder demonstriert wurden. Das schließt die Schönheitspflege inklusive der Schnürung eines Korsetts, die umfassende Vorführung einer Kochkiste samt deren Nutzen für die bürgerliche Küche oder auch die Vorbereitung von Bügelwäsche durch ein neuartiges, elektrisches Dampfgerät ein. Bis um 1910 wurden alle Themen so behandelt, dass sie direkt in den Kontext einer urbanen Existenz als protestantische Frau und Mutter eingefügt wurden, in einer Großstadt wie Berlin wurde immanently ein gutes Wohnviertel vorausgesetzt, wie es sich auch in jeder anderen deutschen Stadt finden ließ. Die Beilage *Die Arbeitsstube* konnte wohl aus Kostengründen nicht mit Fotografien



Abbildung 3: Marie Goslich, Junge Frau mit Kochkiste, Berlin, ca. 1905

Quelle: Albrecht Herrmann
Collection of Marie Goslich.

illustriert werden, also musste man die Bilder von Marie Goslich als frei stehende Holz- oder Stahlstiche zum Druck aufbereiten.

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg erschienen manche der Fotografien in kleinen Buchausgaben passender Texte unter dem Sammeltitle *Ländliches Glück*; der Titel *Nähen, Flicker, Stopfen* etwa besteht aus 16 Seiten im Oktav-Format.²⁵ Hier wird ganz offensichtlich eine ganz wesentliche Verschiebung vorgenommen, die sich auch in einzelnen Texten von Marie Goslich widerspiegelt: *Die Arbeitsstube* ist nicht mehr das Zimmer, in dem junge Frauen vom Land für die betuchte Gesellschaft der Stadt tätig sind, sondern der Ort, in dem der weibliche Teil der ländlichen Bevölkerung an der Werterhaltung des Eigentums aus Kleidung und Heimtextilien beteiligt wird. Das Gefälle zwischen Stadt und Land wird hier im Visuellen vor allem dadurch gemildert, dass die Abbildungen als Stahlstiche vom Hintergrund befreit werden und damit keine urbane Umgebung mehr voraussetzen. Marie Goslich war inzwischen selbst aus Berlin nach Baumgartenbrück am Schwielowsee – einen Ortsteil von Geltow nahe Potsdam – umgezogen und hatte dort ihren Adoptivsohn quasi als Alleinerziehende zu versorgen, sie dürfte also viel Verständnis für die Sorgen ihrer Leserinnen gehabt haben. Für die Fotografien brauchte sich nicht viel zu verändern: Die ländliche Leserschaft war nicht so sehr von modischen Veränderungen abhängig wie die städtische, also machte es auch nichts, wenn Frisuren oder Röcke bereits ein wenig aus der Mode geraten waren. Halten wir hier fest,

Abbildung 4: Marie Goslich, Mann bei Dehnübungen am Flussufer, ca. 1907



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

25 Marie Kuhls-Goslich, *Nähen, Flicker, Stopfen* (*Ländliches Glück*, Bd. 11), Potsdam 1912.

dass es mit wenigen Veränderungen des medialen Kontextes möglich war, ein ‚städtisches‘ Frauenbild in ein ‚ländliches‘ zu transformieren, und zwar in eine ‚glückhafte‘ Imagination.

Für das zweite Thema zeichnete Marie Goslich vor allem mit zahlreichen Texten und Bildserien in der Zeitschrift *Körperkultur. Illustrierte Monatsschrift für körperliche Vervollkommnung* zwischen 1908 und 1910 verantwortlich; in diesem Blatt wurden ihre Bilder außerdem für Texte anderer Autorinnen und Autoren benutzt, nur hier ist sie in engerem Sinn Bildjournalistin. Mit dem Thema der *Körperkultur* war wiederum eine dezidierte Bildlichkeit verbunden, die ‚Natur‘ und das heißt zugleich den ländlichen Kontext betonte.

Ein mittelalter, sehr kräftiger Mann – er taucht in anderen Bildern als Schwimmer oder ein Boot ziehend auf – macht Streck- und Dehnungsübungen. Er ist in Rückenansicht gegeben, um das Muskelspiel perfekt vorführen zu können, und er agiert in einem Auenwald an einem Gewässer, das am rechten Bildrand gerade noch erkennbar ist. Wie das Bild deutlich demonstriert – kein Mensch aus der Landwirtschaft würde sich in dieser Weise im Wald bewegen –, richtet sich die ganze Zeitschrift an eine städtische Bevölkerung, die das gesunde Leben auf dem Land erst wiederentdecken soll. Darauf deuten auch zahlreiche weitere Bilder aus der Arbeit für diese Zeitschrift hin, die durchaus auch Serien wie die Havelfischer konterkarieren: Wo die einen mit Fischerboot und Reuse um ihr Überleben kämpfen, ziehen die anderen mit Angel und ebenfalls kleinen Booten aus, um in sonntäglicher Kontemplation vielleicht einen Fisch zu fangen. Wichtiges Anliegen von Marie Goslich scheint die Propagierung des Schwimmsports gewesen zu sein; immer wieder gibt es Bilder von großen und kleinen Menschengruppen in Badekleidung am Schwielowsee. Dennoch ist aus dem vorhandenen Material keine konsistente Strategie der Fotografin für die dem Blatt zugrunde liegende *Körperkultur* zu destillieren.

Die längste Zeit ihrer Arbeit ist Marie Goslich dem Blatt *Die Mark. Illustrierte Wochenschrift für Touristik und Heimatkunde* verbunden gewesen; die erste Publikation datiert von 1907, die letzte von 1927, auch hier mit einer Pause von mehr als zehn Jahren. Der Untertitel des Blatts umfasst recht gut das Programm der Texte und Bilder, das es dort anbot: Es ging einerseits um die Darstellung der Landschaft als Erholungs- und Freizeitort, wozu auch die Betrachtung von Beschäftigungen der Landbevölkerung gehörten, und andererseits um den eben erst publizistisch etablierten Heimatschutz, wie er sich in zahlreichen lokalen Gruppen und dort in der dokumentarischen Amateurfotografie niederschlug.²⁶ Allerdings dürfte Marie Goslich eher weniger an der ästhetischen Verbesserung von Villen-, Wohnungs- und Industriebauten gelegen haben, wie sie suburbanen Architekten und der Heimatschutz-Bewegung vorschwebten; auch scheint sie an der planerischen Anlage von Gärten und Parks wenig Interesse gehabt zu haben – derlei Aufträge richteten sich um 1900 durchwegs an Männer, und daher waren diese Themen für eine Frauenzeitschrift nicht opportun. Was Marie Goslich in Wort und Bild berichtet, hat dennoch viel mit dem Heimatschutz und einem städtischen Blick auf das Land zu tun.

In einer für Goslich ungewohnt komplexen Komposition zeigt das Bild der Landstraße, die zum Gasthof Herrmann in Baumgartenbrück führt, verschiedene Transport- und Kommunikationsmittel in engem Zusammenhang: Auf den Verbindungsbrettern zwischen den

26 Vgl. Hans-Ulrich Wepfer, Der Photograph Ernst Hausamann. Die Anfänge der Heimatschutzbewegung im Thurgau, in: Siegfried Tann (Hg.), Frühe Photographie 1840–1914, Das optische Gedächtnis der Bodensee-Landschaft, Friedrichshafen 1985, 222–232.

Abbildung 5: Marie Goslich,
Mann am Telefonmast, Baum-
gartenbrück, ca. 1912



Quelle: Albrecht Herrmann
Collection of Marie Goslich.

beiden Pfosten der Bildmitte steht ein Mitarbeiter der Telefongesellschaft und prüft mit einem Hörer die Leistung des Relais, vor dem er steht. An einem unsichtbaren vierten Pfosten lehnt ein Fahrrad, und auf der Straße ist ein Einspanner mit geschlossenem Aufbau zu erkennen. Dahinter sieht man den Gasthof und sein Werbeschild – mehr zeitgenössische Regionalität geht kaum, und auch ein wenig Modernität ist zu spüren. Marie Goslich präsentiert mit diesem Bild auch eine Form des Selbstportraits: Sie lebt in diesem Gasthof, aber sie benötigt – im Gegensatz zu den Menschen ihrer Umgebung – auch alle modernen Medien der Kommunikation und des Verkehrs. Dass sie ihre Abhängigkeit von medialen Verbindungen überhaupt thematisiert, ist bereits ein Hinweis auf die städtische Fundierung ihrer Arbeit.

Die Themen von Goslichs langjähriger Mitarbeit bei *Die Mark* kreisen um die Sichtbarmachung von Elementen des ländlichen Alltags, die in städtischen Umfeldern verloren gegangen sind; es gibt in jeder Hinsicht ein Primat des Textes. Einfühlsam werden die Mühen der ländlichen Existenz geschildert, einzelne Berufsfelder von der Fischerei über die Landwirtschaft bis zur Landfahrierei vorgestellt und in je einem Bild zusammengefasst, manchmal mit einer zweiten Variante; gelegentlich stehen hinter diesen Einzelbildern auch ganze Serien, die Goslich über einen kürzeren oder längeren Zeitraum aufgenommen hat. So sind die fünf Bilder einer Heurnte sichtbar an einem Nachmittag entstanden, während die Serie zu den

Landfahrern und Wanderverkäuferinnen ebenso offensichtlich über einen Zeitraum von mehreren Jahren geplant und durchgeführt wurde.

Insgesamt repräsentieren die Bilder bei aller Empathie für die Dargestellten und ihr hartes Leben doch den Blick einer städtischen Intellektuellen auf das Landleben, sie geben indes mit den Landfahrer-Bildern Einblicke auch in ein Leben zwischen Stadt und Land. Als Gegenstücke zu damals bereits bekannten Bildserien wie John Thomsons *Street Life in London*,²⁷ Jacob Riis' *How the Other Half Lives*²⁸ oder den vielen lokalen Dokumentationsunternehmungen jener Jahre zum urbanen Subproletariat²⁹ können Marie Goslichs sporadische Einzelbilder kaum gelten. Aber sie zeigen ein Bewusstsein dafür, dass es an den Rändern der Großstadt auch Ränder der Gesellschaft gibt, denen Aufmerksamkeit zukommen sollte.

Die Texte zu diesen Bildern, so sie denn veröffentlicht wurden, sind deskriptiv und enthalten ihre Wertungen eher im Nachsatz:

Abbildung 6: Marie Goslich, Landfahrer mit Familie und Karren, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

27 Sylvia Sukop, Die soziale Wirklichkeit als Bild. John Thomsons *Street Life in London*, in: Bodo von Dewitz/Robert Lebeck (Hg.), *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert*. Die Sammlung Robert Lebeck, Ausstellungskatalog, Köln 1997, 201–209.

28 Jacob A. Riis, *Flashes from the slums: Pictures taken in dark places by the lightning process* (1888), in: Beaumont Newhall (Hg.), *Photography: essays & images*, Boston MA 1980, 155–158.

29 Vgl. Werner Michael Schwarz/Margarethe Szeless/Lisa Wögenstein (Hg.), *Ganz unten. Die Entdeckung des Elends*. Wien, Berlin, London, Paris, New York, Ausstellungskatalog, Wien 2007.

„So ziehen sie denn mit Pferd und Wagen umher, [...] und während der Mann die Pferde im gemütlichen, aber sicheren Trott durch Wald und Heide lenkt, ruhen die Frauen im Hintergrund des Wagens von ihrer Arbeit aus. Und diese Arbeit ist nicht gering, ihnen liegt der Hauptanteil des Hausiergewerbes ob, zu dem die weibliche Zunge sich nun einmal besonders eignet.“³⁰

Alle Texte zu diesem Themenkreis betonen die Armut der beschriebenen Menschen, aber auch ihr Gefühl für Freiheit und Abenteuer – und genauso erscheinen die passenden Bilder im Nachlass, gleich ob sie gedruckt wurden oder nicht: Einzelpersonen, maximal eine Gruppe aus zwei oder drei Menschen agieren ruhig in einer Umgebung, die im Film als Halbtotale zu charakterisieren wäre.

Auf einer dieser Aufnahmen lagern drei Männer am Rand einer Straße; ihr Habitus und ihre Kleidung weisen sie als Landfahrer aus, aber nahezu in der Form einer Karikatur. Das Bild gehört zu einer Serie mit immer denselben Personen, einmal einzeln mit Bierflasche sitzend und stehend und ein anderes Mal mit Gepäck, das diese Männer als ambulante Verkäufer ausweist. Der Hintergrund ist fast immer dieselbe Straße; gelegentlich wird an der Seite ein Haus sichtbar, um die Funktion des Verkaufens oder des Gelegenheitsarbeiters deutlich zu machen. Bei allen diesen Männerportraits wird deutlich auf Elemente eines unbürgerlichen Lebenswandels hingewiesen: Rauchen, Trinken, Müßiggang, dazu oft eine eher nachlässig

Abbildung 7: Marie Goslich, Zwei Frauen mit Wäschebeuteln, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

30 Marie Goslich, Poesie der Landstraße, in: Die Woche. Moderne Illustrierte Zeitschrift 4/16 (1906), 688–692.

gepflegte Kleidung. Sobald die Männer ruhen, werden die Schuhe ausgezogen – guten BürgerInnen als LeserInnen der Blätter, für die Marie Goslich arbeitete, wäre dies nie in den Sinn gekommen.

Zwei Frauen stehen vor einem Gartentor an einer gepflasterten Straße, also im typischen Ambiente eines bereits verbürgerlichten, ehemals ländlichen Vororts in der Kaiserzeit. Über ihrer Schulter hängen weiße Leinentücher, die zu einem Bündel geknotet sind; darin befindet sich Weißwäsche, die sie ambulant verkaufen. Der Wagen am linken Bildrand kann als Transport- und Materialfahrzeug zu den Frauen gehören, muss es aber nicht. Eine andere Variante des Bildes zeigt dieselben Frauen auf einer Brücke; dort geht hinter ihnen ein älterer Mann her, der zwar nicht ganz so nachlässig gekleidet ist wie viele der männlichen Landfahrer, aber doch nicht so gepflegt und sauber erscheint wie die beiden Frauen. Marie Goslich hat sie auf diesem Bild in ein perfektes Chiaroscuro platziert, bei dem sich das Profil ihrer Gesichter präzise vom dunklen Hintergrund abhebt. In der Würde ihrer Haltung und der durchaus monumental aufgefassten Pose macht die Fotografin die Frauen geradezu zu Heldinnen der Landstraße.

Abbildung 8: Marie Goslich, Wanderarbeiter am Gartentor, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Ein geöffnetes Gartentor in diffusem Gegenlicht; auf der Grenze des Grundstücks, gerade noch draußen vor dem Tor, steht ein Mann mit einem Stock in der linken Hand, die rechte hält er an den letzten Pfosten des Gartenzauns. Durch seine Brille ist der Mann als blind oder zumindest als sehbehindert ausgewiesen; dafür steht er erstaunlich aufrecht, sein offen-

sichtlich schwerer Rucksack schnürt die Silhouette seiner Schultern ein. Der Mann trägt schwere Schuhe und weite, etwas zu kurze Hosen, sein Mantel ist verschlissen und spannt mit offenem Knopf über den Bauch, auf dem Kopf ein leicht schiefer Hut. Möglicherweise ist der Mann ein Wanderarbeiter, wobei nichts im Bild darauf hindeutet, was er arbeiten könnte; für einen Bettler jener Jahre steht er aber zu selbstbewusst und aufrecht da – ganz offensichtlich gilt ihm die Sympathie der Fotografin. Im Hintergrund des Bildes ist zunächst die Straße zu sehen, dann eine Böschung, dahinter ein Gewässer und am Horizont wieder ein bewachsenes Gelände. An demselben Gartentor hat Marie Goslich zu unterschiedlichen Jahreszeiten verschiedene Menschen fotografiert, von einer jungen Frau mit Kiepe über eine ausliefernde Wäscherin mit großem Tragekorb bis eben zu diesem Mann, dessen Erscheinung durchaus leicht surreale Züge trägt.

Abbildung 9: Marie Goslich, Scherenschleifer mit Frau und Hund, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Der Scherenschleifer – eine der seltenen Berufsbezeichnungen, die einem Bild von Marie Goslich selbst mitgegeben wurden – steht mit Frau und Hund neben dem kleinen Karren, den er selbst ziehen muss. Die blinde Frau hält sich mit der rechten Hand an einer am Wagen passend angebrachten Stange fest, in der linken Hand hält sie an einem Blindengeschirr den Hund, der als einziges Lebewesen die Fotografin anschaut. Im Hintergrund sind die niedrigen Wohnhäuser der märkischen Ackerbürgerschaft und kleine Baumgruppen zu sehen; immerhin ist auf dem Bild genug Platz, um noch die Tiefendimension des räumlichen Gefüges erkennen zu können, eben die flache Landschaft Brandenburgs. Menschen und Tier

sind in dicke Tücher und Mäntel gehüllt; die Aufnahme entstand an einem kalten, trüben Wintertag. Die Verlorenheit dieser Gruppe hinterlässt bei heutiger Betrachtung durchaus zwiespältige Assoziationen: Zwar sind die Inszenierung und der Blick der Fotografin von Empathie getragen, aber zu keinem Zeitpunkt lässt Marie Goslich daran Zweifel aufkommen, dass die dargestellten Menschen in irgendeiner Weise in dieser Landschaft heimisch werden könnten. Hier schließt die Bildwelt wieder an jene Vorurteile an, die auch in den Texten der Zeitschrift verbreitet werden; der Begriff „Pusztakinder“ fällt dort genauso wie der Hinweis auf die weibliche Eloquenz beim Hausieren. Der Schulterchluss zwischen der Autorin und ihren Leserinnen und Lesern, der zur bereits damals so genannten Blattbindung gehört, basiert auf einem genuin großbürgerlichen, städtischen Blick.

Aus Marie Goslichs Bildern von Landfahrern, Wanderarbeiterinnen und Wanderarbeitern und Hausiererinnen und Hausierern lässt sich keinerlei Systematik destillieren, die auf eine Ähnlichkeit mit den Sammelkampagnen vieler Fotografinnen und Fotografen um 1900, von Eugène Atget bis August Sander und Edward Sheriff Curtis, deuten könnte. Mit August Sander und vielen seiner Vorgänger teilt die Fotografin das konservativ-ständische Weltbild einer nahezu gottgegebenen Prägung der Menschen durch den städtischen oder ländlichen Umraum und vor allem durch den Beruf. Das Thema des Lebens auf der Landstraße hat Marie Goslich über ein halbes Jahrzehnt begleitet, zwischen den ersten, rein textlichen



Abbildung 10: Marie Goslich, Bäckerin Alwine Rottstock auf dem Fahrrad, Geltow, ca. 1911

Quelle: Albrecht Herrmann
Collection of Marie Goslich.

Publikationen um 1903 bis zu größeren Bildserien der Jahre 1907 und 1908. Gerade bei den späteren Bildern – fast wie eine Vorbereitung der Sportarten und ihrer Inszenierung in der *Körperkultur* – hat die Fotografin ihre Protagonisten und Protagonistinnen zunehmend in visuelle Stereotypen eingebunden, die die Erwartungshaltungen ihrer Leserschaft bedienen. Ein Gesicht ist kaum erkennbar und wird für die Aussage dieser Aufnahme auch nicht benötigt.

Das gilt auch für das Bild der Bäckerin Alwine Rottstock, deren Namen wir nur vom Türschild ihres Verkaufstraums in Geltow her kennen. Es zeigt die Frau mit ihrer charakteristischen, an niederländische Gemälde erinnernden weißen Haube schräg von der Seite bei der Abfahrt zur Auslieferung ihrer Waren. In einer für Marie Goslich ungewohnt dichten Komposition wird vom Fahrrad nur die vordere Hälfte gezeigt, mit der Bäckerin darauf, deren Gesicht unter der Haube jedoch kaum zu erkennen ist. Am Lenker baumeln drei kleine Leinenbeutel mit Broten darin. Im Hintergrund ist von der Bäckerei nur ein Fenster mit dem Schild darüber zu sehen, aber das reicht, um das Haus als ungewöhnlich gut ausgestattet, im Vergleich zu den anderen Häuser als geradezu wohlhabend darzustellen. Ein starkes Seitenlicht gibt der Szenerie große Plastizität und stellt den Vorderreifen des Fahrrads mit seinem Schlagschatten wie die in dunklem Umfeld leuchtende Haube als bildbestimmende Elemente heraus. Möglicherweise war der bevorstehende Abriss der Geltower Mühle Anlass für das Bild, denn dass die Bäckerin ihren Betrieb ohne das Mehl dieser Mühle zu gleichen Kosten nicht fortführen konnte, war Marie Goslich sicher auch klar.

Abbildung 11: Marie Goslich, Heuernte, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Aber selbst dort, wo das Geld mit harter Arbeit in der Landwirtschaft verdient werden musste, bleiben die Bilder idyllisch: Das Füttern von Schweinen, Hühnern und anderen Haustieren wird ebenso gekonnt für die Kamera inszeniert wie das Pflücken von Obst oder die Heuernte. Marie Goslich verzichtete hier ganz auf die offensichtlichen Bezüge zur sozialkritischen Malerei eines Jean-François Millet oder Gustave Courbet, wie sie etwa später in der Bildwelt der US-amerikanischen Fotografin Dorothea Lange auftauchen; die sachliche Schilderung dreier Frauen auf dem Feld entzieht sich jeder Heroisierung, sondern wirkt allein aus der Dynamik der Rechen und ihrer Dreieckskomposition im Bild heraus.

Dieses Bild ist das dritte einer Serie, die offensichtlich als solche konzipiert und an einem Tag aufgenommen worden ist. Das Thema ist die Heuernte, vor allem als Teamwork von Gruppen aus Frauen und Männern als Kennzeichen landwirtschaftlicher Produktion. Die Frauen harken das Gras zusammen, das zuvor mit Mähern und Sensen geschnitten worden ist; dieser Tätigkeit, die von Männern ausgeführt wird, ist das erste Bild gewidmet. Die Geltower Mühle im Hintergrund bildete in vielen Bildern von Marie Goslich einen räumlichen Fixpunkt, bis sie um 1911/12 abgerissen wurde; anscheinend hat sie aber in diesem Bild keinen metaphorischen Charakter. Auch scheint sich die Fotografin nicht in der jüngeren Malerei ihrer Zeit umgesehen zu haben – kein Detail des Bildes verweist auf den deutschen oder französischen Impressionismus und seine Schilderungen der gleichen Szenerie. Dennoch dürfte es kompositorisch von zahllosen Grafiken beeinflusst worden sein, die in Zeitschriften und Zeitungen jener Jahre als Holz- oder Stahlstiche publiziert worden waren. Das gilt auch für ein weiteres Bild, das vom Narrativ her zwischen das erste und zweite gehört: Es zeigt aus mittlerer Distanz einen Mann beim Schärfen seiner Sense.

Ein viertes Bild zeigt das Ergebnis der ersten drei: Frauen und Männer stehen zwischen aufgehäuften Heubüscheln, sie warten auf den Wagen. Im fünften Bild wird die Ernte auf den Wagen geladen, eine körperliche Schwerstarbeit, die vollständig von Männern ausgeführt wird. Der Mann oben auf dem Wagen, der für die richtige Anhäufung zum sicheren Transport zuständig ist, beugt sich vor, um einen Heubaum entgegenzunehmen, der als Gewicht auf die Heuladung gelegt wird. Marie Goslich war bei ihrer Aufnahme offensichtlich nicht ganz mit der Geschwindigkeit des Aufladens mitgekommen: Der Horizont ist etwas in Schiefelage geraten, ein Fehler, der bei der redaktionellen Arbeit keine Rolle spielte, weil die Bilder fast immer beschnitten und bearbeitet wurden. Im Hintergrund ist nun die Kirche von Geltow zu sehen; die ganze Gruppe ist bei dieser Ernte weiter an den Ort herangerückt. In einem sechsten Bild der Serie steht eine Frau oben auf dem Wagen und sortiert offensichtlich die letzten Bündel Heu, die aufgeladen worden waren.

Die beiden letzten Bilder der Serie widersprechen einander zunächst; beide zeigen den Transport der Heuernte zurück zum Bauernhof. Auf dem einen Bild bewegen sich Pferd und Wagen – mit drei Personen obenauf – durch einen Fluss, während in einem achten Bild der Wagen aus größerer Entfernung von hinten auf einer Brücke zu sehen ist. Sicher spiegelt das eine Bild die Furt durch einen Altarm der Havel wider, während das andere die neue Brücke am Schmielowsee zeigt, doch wirken beide Bilder wie Inszenierungen ohne Bezug zum Geschehen einer Heuernte – und ob mit diesen Bildern der Unterschied von alten und neuen Verkehrswegen aufgezeigt werden soll, muss Vermutung bleiben. Marie Goslich hätte für diese Reportage, wäre sie denn jemals publiziert worden, viel Text als Erläuterung gebraucht. Ähnlich aufgebaut wie diese ist eine weitere Serie, die sich mit dem Waschen,

Abbildung 12: Marie Goslich, Heuernte, Geltow, ca. 1908



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Aufhängen und Bleichen der täglichen Wäsche beschäftigt; auch hier sind die Bilder wenig selbsterläuternd.

Das Land ist und bleibt, wie in späteren Bildwelten aus Fotografie und Film, ein Sehnsuchtsort der Städterinnen und Städter, die in der Konzentration auf das Bild alle Gerüche, Geräusche und Widrigkeiten des harten Lebens aussparen.³¹ Das gilt auch im Umkehrschluss: Am deutlichsten werden die zeitgebundenen Stereotypen im Œuvre von Marie Goslich, wenn sich die Bilder mit dem bürgerlichen Leben am Stadtrand beschäftigen, also die Lebenswelt der Leserinnen und Leser von *Der Bote der Christlichen/Deutschen Frauenwelt* beschreiben. Da werden Herzen in Bäume geritzt, da lagern gut gekleidete Damen auf improvisierten Liegen und lesen ein gutes Buch, da werden schöne Tische auf großen Balkonen gedeckt. Trotz aller Erfahrungen, die Goslich während ihrer Hauslehrerinnen-Karriere auf dem Land machen konnte, bleibt ihr Blick immer ein städtischer, ganz im Sinne der Zeitschriften, für die sie arbeitete, und im Einklang mit den Bildern von Frauen als Versorgerinnen für Haus und Hof vor aller anderen, persönlichen Selbstverwirklichung. Einzig das Montessori-artige Modell einer freien Kindererziehung scheint durch die Bilder durch, die sich mit dem Spiel und Lernen der

31 Vgl. Katharina Stütz, Die Kamera immer griffbereit. Stadt-Land-Visualisierungen im Amateurfilm. Deutschland und die Niederlande im Vergleich 1930–1980, in: Franz-Werner Kersting/Clemens Zimmermann (Hg.), Stadt-Land-Beziehungen im 20. Jahrhundert. Geschichts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Paderborn 2015, 179–196.

Abbildung 13: Marie Goslich, Kinder beim Bau einer Gartenlaube, ca. 1914



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

nachwachsenden Generation beschäftigen. So gibt es eine kleine Bildserie davon, wie Kinder – sicher unter Anleitung eines unsichtbaren Erwachsenen – eine Laube bauen und das kleine Stück Land um sie herum als Garten anlegen. Hier wird der suburbane Kontext dieses Tuns auch dadurch evident, dass sich am Horizont immer wieder Reihen von Miethäusern zeigen.³²

Zahlreiche Bilder vom Tierfüttern direkt an Haus und Stall, von der Obsternte auch mit Hilfe von Kindern, von der Aussortierung der Früchte für die Marmeladen-, Konserven- oder Schnapsproduktion gemahnen an die Bewegung der Schrebergärten.³³ Dennoch sieht es in den Bildern selbst eher nicht danach aus, sondern mehr nach dem Überlebenskampf einer ländlichen Klein- oder Nebenerwerbsbauernschaft, bei der die Männer in den Parks und Gärten Berlins arbeiteten und die Frauen in den umliegenden Dörfern mit den Kindern zuhause blieben. Das Bild von drei Kindern beim Obstpflücken – es gehört zu einer Serie von insgesamt drei überlieferten – zeigt denn auch eine eher größere Anzahl an Bäumen, die an eine Streuobstwiese oder regelrechte Obstbaum-Anpflanzung denken lässt. Die Kleidung der Kinder deutet aber auch auf eine Inszenierung hin, die ein sonntägliches Vergnügen vorführen soll.

32 Zur Suburbanisierungsgeschichte vgl. Gunter Mahlerwein, Modernisierung der ländlichen Gesellschaft in Deutschland – der Beitrag der Suburbanisierung, in: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 57/2 (2009), 13–29.

33 Vgl. Frank Baacke/Catherina Hildebrand/Miriam Pfordte, 150 Jahre StadtErnte: Die Geschichte der Schrebergärten, Leipzig 2014.

Abbildung 14: Marie Goslich, Kinder bei der Obsternte, Geltow, ca. 1910



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Alte Menschen sind auf den Bildern vom Vorstadtleben und in den ländlichen Szenen eher selten zu sehen. Hier einmal eine alte Frau am Spinnrad, dort ein paar ältere Frauen beim Sortieren der Früchte, und Portraits brauchten offensichtlich nur junge Menschen im Umkreis von Marie Goslich. Gelegentlich inszenierte sie sich selbst durchaus beißender Selbstironie als die denkende und damit störende Städterin zwischen den Menschen vom Lande, die wiederum in erster Linie für Gruppenbilder mit der ganzen Familie zu haben waren. Daneben ist ein gutes Einvernehmen mit den Ordnungsmächten des Kaiserreichs erkennbar – Bilder von Polizisten und Militär zeigen diese immer als beschützende Freunde der Bürgerinnen und Bürger. Da darf das „Gläschen in Ehren“ wie die genüsslich gerauchte Zigarette oder Zigarre auch nicht fehlen. Die Fotografin rahmt ihr Bild vom „Schutzmann“ mit dem Soldaten – es scheint kurz vor dem oder in den ersten Tagen des Ersten Weltkriegs entstanden zu sein – mit dem respektvoll distanzierten Blick durch das Terrassenfenster der Gastwirtschaft: eine Szene direkt von der Grenze zwischen Stadt und Land.

Als Fotografin mag Marie Goslich auch von einer Bewegung wie der Kunstfotografie geprägt gewesen sein, die gerade in ihrer Unabhängigkeit vom beruflichen Umfeld der Fotografinnen und Fotografen, also im bewussten und positiv gesehenen Dilettantentum die Grundlage eines künstlerischen Blicks sahen. Bilder dieser in Berlin, Hamburg und Wien sehr geschätzten und geförderten Bewegung waren um 1900 in vielen Ausstellungen zu sehen, wurden oft in den Blättern der jeweiligen Stadt besprochen und dürften somit auch Marie Goslich bekannt gewesen sein. Gerade in Deutschland ist die Kunstfotografie ein wichtiges

Abbildungen 15 und 16: M[arie] Kuhls, Bilder aus der Kriegsarbeit der Frauenhülle, Potsdam 1917, Cover und S. 15



Abbildung 17: Marie Goslich, Frauenhilfe, Potsdam, ca. 1915



Quelle: Albrecht Herrmann Collection of Marie Goslich.

Bindeglied zwischen der handwerklichen Tradition des Berufs, der Modernität des Bildjournalismus und den visuellen Sehnsüchten aller Amateurfotografinnen und Amateurfotografen der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg gewesen, also Grundlage jener eigenartigen Differenz von technischer Modernität und rückwärts gewandter Idyllik des Landlebens, die zur konservativen bis rechten Propaganda des frühen 20. Jahrhunderts gehört.

Die heile Welt wird auch im Ersten Weltkrieg aufrecht erhalten: Verglichen mit den allgegenwärtigen Aufnahmen von Kriegsküchen und Kohlenkellern voller Rüben, die aus dieser Zeit bekannt sind, ist die kleine Bildreportage, die 1917 in Buchform unter dem Titel *Bilder aus der Kriegsarbeit der Frauenhilfe* erschien, von nachgerade idyllischer Einfachheit: Postkartenverkauf vor Potsdams Haupttor im schönen Wintermantel, eine Haushaltungsschule in Neumünster mit adretten Damen davor, selbst die Sammelstelle der Liebesgaben ist gut ausgeräumt – und kein Sack verlässt das Büro, der nicht ordnungsgemäß abgestempelt wurde.³⁴

Die Bildserie selbst – überliefert sind neben den fünf im Heft abgedruckten noch weitere sechs Aufnahmen vom Aussuchen, Sortieren, Verpacken und Versenden der Waren – dürfte im Herbst 1914, spätestens im Herbst 1915 fotografiert worden sein, denn danach wurden die Versorgungsschwierigkeiten der deutschen Bevölkerung so groß, dass es nicht mehr für große Würste, Schnaps, Schokolade und warme Wäsche in den Beuteln reichte. Wahrscheinlich vom Kriegsende oder aus der Zeit kurz davor sind einige Fotografien, die trauernde Frauen vor Gräbern stehen und beten zeigen – Symbolbilder für eine letzte Frauenarbeit im familiären Kontext.

Spätwerk und Nachleben

Nach dem Ersten Weltkrieg versiegte die Text- und Bildquelle von Marie Goslich: In *Der Bote für die Deutsche Frauenwelt* erschien 1920 der letzte Artikel von ihr; *Die Mark* druckte 1927 einen letzten Text, nachdem dort bereits ab 1914 keine Publikation mehr von ihr und 1920 nur eine kurze Notiz über sie nachweisbar ist. Um 1926/27 stellte sie eine letzte Reihe von Bildern her, die als Selbstportraits oder Interieurfotos ihre Lebenssituation schildern. Da steht sie an einer Staffelei oder liest ein Buch, da gibt es die Reproduktion eines spätbarocken Wandgemäldes, alles Bilder eines späten, selbstbezüglichen Lebens im offensichtlichen Ruhestand. Die früheren Auftraggeber von Marie Goslich wie Hans Delbrück waren selbst weit über siebzig Jahre alt, der neue Bildjournalismus konnte mit ihrer Arbeit nichts mehr anfangen, und der große Aufschwung, den die illustrierte Zeitung nach der Hyperinflation der deutschen Währung nahm, ging an dieser Autorin vollkommen vorbei.³⁵

Schaut man ihre Gemälde an, die auf den Selbstportraits und den Wohnungsbildern erkennbar sind, so scheint es sich stilistisch um einen späten Impressionismus à la Max Liebermann zu handeln, den sie so pflegte wie meisten Dilettantinnen und Dilettantinnen ihrer Zeit.³⁶ Aber man kann auch feststellen, dass sich manches gemalte Motiv zuvor in ihrer

34 Kuhls, *Bilder aus der Kriegsarbeit*.

35 Vgl. David Oels/Ute Schneider (Hg.), „Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere“. Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Archiv für Geschichte des Buchwesens – Studien, Bd. 10), Berlin/München/Boston 2015.

36 Vgl. Rudolf Scheutle, Überdurchschnittliche Leistungen bedeuten unliebsame Konkurrenz, in: Sabine Sternagel (Hg.), *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900*, Ausstellungskatalog, München 2014, 332–335.

Kamera befunden haben mag. Früh ist eine stilistische Übereinstimmung der Kunstfotografie mit dem späten Impressionismus erkannt worden, das mag in gleicher Weise für die künstlerische Arbeit von Marie Goslich gelten.³⁷ Allerdings ist die Farbigkeit der Gemälde aus den schwarzweißen Fotografien kaum noch zu rekonstruieren; zu vermuten steht, dass die Bilder in jenen matten Pastelltönen gemalt wurden, die für deutsche Impressionisten der zweiten und dritten Generation, wie etwa Leo von König, typisch waren. In der Malerei mag Marie Goslich jene Erfüllung gefunden haben, die ihr in der Fotografie wie im Schreiben letztlich versagt blieben: Das eigenständige Schaffen war ihr wohl nur im Moment des Machens möglich, nicht aber im großen (Ent-)Wurf eines literarischen oder bildnerischen Werks sui generis.

Abgesehen von den tragischen oder grausamen Ereignissen ihres Todes 1938 in der Klinik Obrawalde bei Meseritz östlich von Frankfurt an der Oder³⁸ ist Marie Goslich lange genug die Würde einer Platzierung im historischen Umfeld ihrer Arbeit verweigert worden: Immerhin wurde ihr Nachlass bewahrt, in einer Zeit des materiellen Verschwindens schon eine bemerkenswerte Tatsache und enorme Anstrengung derer, die dieses Œuvre erhalten haben. Mindestens in Brandenburg ist Marie Goslich inzwischen eine Größe der regionalen Fotogeschichte. Dabei kann sie – wie viele ihrer Zeitgenossinnen, deren (Wieder-)Entdeckung noch aussteht, solange sich hoffentlich noch auf Dachböden oder in Kellern Material dazu findet – durchaus von verschiedenen Seiten angeblickt werden: als Schriftstellerin, die ihre Werke mit fotografischen Kommentaren versah, auch als Fotografin, die aufgrund ihrer literarischen Arbeit genau wusste, wie sie welche Geschichte zu erzählen hatte. Hier liegt das Desiderat zukünftiger Beschäftigungen mit Marie Goslich: sie zu entdecken als eine Mediatorin zwischen Stadt und Land, zwischen bürgerlichem Protestantismus und sozial durchaus hartem, aber als naturnah gesehenen Landleben, zwischen ihren eigenen Erwartungshaltungen und dem, was tatsächlich auf ihren Bildern zu erkennen ist.

Am Werk der Marie Goslich lassen sich, über die hier entwickelte individuelle Werk- und Lebensgeschichte hinaus, grundsätzliche Eigenschaften der fotografischen Darstellbarkeit und der darin aufgehobenen Darstellungskonventionen der Blicke auf das Land im Kontrast zur Stadt erkennbar machen: die stets zwischen Idealisierung eines erträumten ländlichen Raumes und seiner (vorsichtig) realistisch-journalistischen Behandlung changierenden Praktiken von Fotografinnen und Fotografen. Ferner, dass es sich beim verfügbaren Material, zumal beim publizierten, doch zumeist um einen Blick auf das Land aus der Stadt heraus handelte – die Stadt, auch die Kleinstadt, ist stets präsent, selbst dort, wo es um Naherholung und Garten geht. Bürgerliche Kodizes und Einflüsse der Heimatschutz-Bewegung gingen hier ebenso ein wie neue Horizonte von Reformbewegungen, die Natur und körperliche Gesundheit in den Mittelpunkt ihres Tuns stellten. Die heute wieder enorme und wachsende aktuelle Bedeutung von ‚Land‘ als Erholungsort, von ‚Natur‘ als Erlebnis zeigt sich nicht nur bei Goslich sehr deutlich. Die dokumentarische Darstellung harter Landarbeit lag ihr eher fern, aber Arbeit, auch das Thema geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung, ist in ihrem Werk durchaus präsent – und das ist weitaus mehr, als man sonst in der Fotografiegeschichte kennt.

37 Vgl. Enno Kaufhold, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986.

38 Vgl. dazu Kauffmann/Marx/Friedrich, *Marie Goslich*.

Das Fahrrad: Ein Medium der Landerschließung

Abstract: The bicycle: a land survey medium. At the end of the 19th century, the bicycle was a medium of land development, connection, sensing and routing. This article explores these features of the bicycle based on the League of American Wheelmen bulletins that were published between 1880 and 1902. The enquiry shows that the bicycle constitutes a rural geomedium since the first cyclists regarded themselves as land surveyors. Furthermore, the bicycle, as a vehicle that is connected to an individual, links the starting and end points of a route – without stops on the way and without changing vehicles. This continuity of movement is a highly essential property of the medium 'bicycle'. Being awheel and making the countryside accessible cartographically are therefore closely linked to each other; they take place in one and the same procedure as part of the joint practice of land surveys. During this process, the bicycle proves to be an ideal instrument for the sensing of road surface conditions and therefore functions as a mediator between the road and the cyclist. It also serves as a mediator between urban and rural areas and as a connected device: The bicycle is the condition for cooperation for Bicycle Clubs, which enjoyed enormous popularity at the end of the 19th century. It facilitated the cooperative experiencing and exploring of the land that had yet not been documented cartographically and, in turn, yielded its own new form of representation: navigable maps in the form of route guides.

Key Words: rural geomedia, navigable maps, route guides, land surveyors, League of American Wheelmen

Legt man einen erweiterten Medienbegriff zugrunde, wie ihn vor allem Marshall McLuhan vertreten und populär gemacht hat, dann ist das Fahrrad ein Medium sui generis.² Bereits mit der Erfindung des Rads, so McLuhan, haben die Menschen auf die Überlastung des Fußes durch beschleunigten Handel und Verkehr reagiert.³ Erst recht stellt das Fahrrad eine Erweiterung des Körpers im Sinne McLuhans dar. Aber auch in der Wissenschafts- und

1 DFG-Sonderforschungsbereich 1187 „Medien der Kooperation“, Teilprojekt „Navigation in Online/Offline-Räumen“, Herrengarten 3, D-57072 Siegen, tristan.thielmann@uni-siegen.de. Beitrag eingereicht: 9.1.2018; Beitrag angenommen: 19.3.2018.

2 Vgl. Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Neuaufl., Düsseldorf/Wien 1992. Die Frage hingegen, ob – wie z. B. für Jean Baudrillard – auch die Straße ein Medium ist, soll hier nicht weiterverfolgt werden. Vgl. dazu Stefan Münker/Alexander Rösler, Vorwort, in: Dies. (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a. M. 2008, 7–12, 11.

3 McLuhan, *Die magischen Kanäle*, 58.

Abbildung 1: An das *Good Roads*-Magazin gesandtes Foto einer Straße in Washington County, Maine, USA



Quelle: N.N., Don't get into a rut, in: *Good Roads* 5/6 (Juni 1894), 227.

Technikgeschichte wird das Fahrrad als zentraler Akteur und Vermittler soziotechnischen Wandels beschrieben.⁴ Es galt bereits im 19. Jahrhundert als „earth-friendly machine“.⁵

Dennoch mag es zunächst verwundern, das Fahrrad als Landmedium zu skizzieren. Auf den ersten Blick scheint das Fahrrad seine Spezifik zu dieser Zeit eher in urbanen Kontexten zu entfalten.⁶ Doch die folgende historische Analyse offenbart ein anderes Bild. Das Fahrrad war kein „Anhängsel von in Städten situierten Massenmedien“.⁷ Als Medium konstituierte sich das Fahrrad erst durch seine ‚Landverbindung‘. Zum einen finden sich in den populären Zeitschriften jener Zeit viele mediale Repräsentationen von Fahrrädern, wie sie auf unbefestigten Landstraßen im Schlamm feststecken (vgl. Abbildung 1). Diese Fotografien wurden Ende des 19. Jahrhunderts erstellt, um der Landbevölkerung die Bedeutsamkeit von befestigten Straßen zu versinnbildlichen.

Zum anderen diente das Fahrrad dazu, Translokalität herzustellen, und zwar (a) in der Verbindung von Stadt und Land, (b) in der lokalen Anbindung an andere Verkehrsträger

4 Vgl. Wiebe E. Bijker, *Of bicycles, bakelites, and bulbs: Toward a theory of sociotechnical change*, Cambridge, MA 1997.

5 Glen Norcliffe, *Ride to modernity: The bicycle in Canada, 1869–1900*, Toronto 2001, 15.

6 Vgl. Evan Friss, *The cycling city. Bicycles and urban America in the 1890s*, Chicago 2015.

7 Clemens Zimmermann/Gunter Mahlerwein/Aline Maldener, Einleitung (in diesem Jahrbuch), 7.

und zwischen Siedlungen sowie (c) in der Erschließung unbekanntem Terrains. Darüber hinaus hat das Fahrrad selbst spezifische Repräsentationsformen in Form von Karten sowie eines Beschilderungs- und Wegzeichensystems hervorgebracht. Insofern lässt sich feststellen, dass das Fahrrad Geografien repräsentiert, transformiert und produziert. Das Fahrrad erfüllt somit alle Bedingungen, die auch gegenwärtig, unter digitalen Bedingungen, an ein ländliches Geomedium gestellt werden.⁸

Analysegrundlage

Bislang gibt es in der wissenschaftlichen Literatur erste Ansätze, die Kultur- und Sozialgeografie des Fahrradfahrens zu erforschen, insbesondere auch unter Gender-Aspekten.⁹ Diese Untersuchungen betrachten das Fahrrad jedoch nicht unter dem Aspekt der Landerkundung. Während die Sozial-, Kultur- und Technikgeschichte des Fahrrads bereits verschiedene Formen angenommen hat,¹⁰ fehlt eine Mediengeschichte, welche die damaligen Fahrradzei- tungen analysiert und diese mit einem besonderen Fokus auf die Rekonstruktion der Fahr-, Verkehrs- und Medienpraktiken Ende des 19. Jahrhunderts auswertet.

Im Sinne einer historischen Praxeologie¹¹ lässt sich die Verfertigung von Infrastrukturen und deren Verflechtung mit gesellschaftspolitischen Gruppen, Organisationen, Verkehrsmitteln und den dazugehörigen Hilfsmitteln in besonderer Weise anhand der Landerkundung in den USA darlegen, da sich hier alle an der Entwicklung einer neuen (Medien-)Praxis beteiligten Größen in Bewegung befanden.¹² In Europa hingegen hatten Orte und Ortsverbindungen mit den dazugehörigen Zeichensystemen eine längere Tradition, die es nicht unmittelbar notwendig machte, neue Medien zu kreieren. Das Fahrrad war daher in den USA von Anfang an eine disruptive Technologie, welche nicht nur die damalige Infrastrukturentwicklung vor Herausforderungen stellte, sondern auch eine neue soziale Bewegung mitbegründete. Kurz nachdem Colonel Albert A. Pope 1878 eines der ersten US-amerikanischen Fahrräder erwarb, gründete er den *Boston Bicycle Club*, zunächst nur, um sich mit anderen zu Fahrradrennen zu treffen. Nur ein Jahr später existierten in den USA bereits 49 *Bicycle Clubs*, die sich 1880 zu einer nationalen Organisation zusammenschlossen: der *League of American Wheelmen*, die überwiegend aus weißen Männern der gesellschaftlichen Ober-

8 Vgl. James Ash/Rob Kitchin/Agnieszka Leszczynski, Digital turn, digital geographies? In: *Progress in Human Geography* 42/1 (2018), 25–43, first published online: 24.8.2016, <https://doi.org/10.1177/0309132516664800> (3.1.2018); Max Kanderske/Tristan Thielmann, Virtuelle Geographien, in: Dawid Kasprowicz/Stefan Rieger (Hg.), *Handbuch Virtualität*, Berlin 2018 (im Druck).

9 Vgl. Glen Norcliffe, *Critical geographies of cycling: History, political economy and culture*, Burlington, VT 2015.

10 Vgl. Robert A. Smith, *A social history of the bicycle*, New York 1972; Hugh Dauncey, *French cycling: A social and cultural history*, Liverpool 2012; Margaret Guroff, *The mechanical horse: How the bicycle reshaped the American life*, Austin, TX 2016; Hans-Erhard Lessing, *Das Fahrrad. Eine Kulturgeschichte*, Stuttgart 2017.

11 Vgl. Lucas Haasis/Constantin Rieske (Hg.), *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns*, Paderborn 2015.

12 Vgl. Tristan Thielmann, *Linked photography. A praxeological analysis of augmented reality navigation in the early 20th century*, in: Edgar Gómez Cruz/Asko Lehmuskallio (Hg.), *Digital photography and everyday life. Empirical studies on material visual practices*, London 2016, 160–185.

schicht bestand.¹³ Das Bündnis der *L.A. W.* hatte sich vier Ziele gesetzt: (a) das Fahrradfahren zu bewerben, (b) die Rechte von Fahrradfahrern zu vertreten, (c) das Radwandern zu fördern und (d) die Straßen zu verbessern.¹⁴

Als Grundlage der folgenden Analyse wurden durchgängig alle von der *League of American Wheelmen* herausgegebenen Zeitschriften ausgewertet, die von 1880 bis 1902 publiziert wurden. Diese Magazine sind insofern ein relevanter Forschungsgegenstand, als sie nicht nur als nationales Informations- und Werbemittel dienten, sondern auch offizielle Organe der *L.A. W.* waren. Durch verschiedene Leserbriefe und Berichte der Vereinsmitglieder kann man die virulente Bedeutung des Fahrrads als Landmedium nachverfolgen. Ab 1880 veröffentlichte die *League of American Wheelmen* wöchentlich das *L.A. W. Bulletin*, das in Kooperation mit anderen Fahrradzeitschriften publiziert wurde. Dieses Bulletin erschien ab 1880 in dem Magazin *The Wheel*, 1888 kurz eigenständig, ab 1888 gemeinsam mit der Zeitschrift *The Bicycling World*, ab 1892 zusammen mit der Zeitschrift *Good Roads* und ab 1898 als Teil des *Elliott's Magazine*. *Good Roads* war eine Zeitschrift, die zunächst ebenfalls von der *League of American Wheelmen* erstellt, 1896 jedoch in andere Verantwortung abgegeben wurde. Bis 1902 diente das *Good Roads Magazine* als offizielles Organ der *League of American Wheelmen*. Daher erstreckt sich der Untersuchungszeitraum bis zu diesem Zeitpunkt. Danach verlor das Fahrrad an gesellschaftlicher und infrastruktureller Bedeutung. Die *League of American Wheelmen* hatte Anfang 1902 weniger als 1.000 Mitglieder;¹⁵ zu ihrem Höhepunkt 1898 waren es ca. 103.000 Mitglieder gewesen.¹⁶

Für diesen Aufsatz wurden sämtliche Inhalte dieser Zeitschriften (inklusive der veröffentlichten Karten, Fotografien und Werbeanzeigen) gesichtet und ausgewertet. Auf Basis dieser Auswertung zielt der Beitrag darauf, die historische Bedeutung des Fahrrads als Mittel der Landerkundung, -navigation, -vermessung und -verbindung darzulegen. Dazu gliedert sich der Aufsatz zunächst in eine Darstellung (a) der infrastrukturellen Ausgangsbedingungen und (b) der soziotechnischen Bedeutung, welche die *League of American Wheelmen* für die ländliche Infrastrukturentwicklung hatte. In den daran anschließenden Abschnitten werden (c) die neuen Methoden der Navigation und Fortbewegung beschrieben, die mit dem Fahrrad Einzug hielten, bevor (d) das Fahrrad als kartierendes Instrument skizziert wird.

Infrastrukturieren

Die Forschungsliteratur zur (Fahrrad-)Straßenentwicklung in den USA konzentrierte sich bislang vor allem auf die Konstruktion der verschiedenen „wheelways“, die zwischen 1880

13 Fahrradfahren war zu jener Zeit u. a. Ärzten, Anwälten, Lehrern, Geschäftsleuten oder Angestellten vorbehalten, die sich ein Fahrrad leisten konnten (vgl. Friss, *The cycling city*, 42). Nicht alle lokalen Untergruppen der *League of American Wheelmen* nahmen Frauen auf (vgl. Christina E. Dando, *Women and cartography in the progressive era*, New York 2018). Schwarzen wurde eine Mitgliedschaft verweigert (vgl. Friss, *The cycling city*, 58–61).

14 Vgl. Sister Caitriona Quinn, *The League of American Wheelmen and the good roads movement 1880–1912*, [o.O.] 1968, 2 f.

15 *League of American Wheelmen Official Department*, *Just before we meet*, in: *Good Roads Magazine* 32 (old series), 2/9 (new series) (Februar 1902), 24–28, 25.

16 Friss, *The cycling city*, 188.

und 1900 wachsende Verbreitung fanden.¹⁷ Bislang unterrepräsentiert ist dabei die besondere Rolle, die das Fahrrad selbst als Medium, Mittler und Infrastrukturträger für die Entstehung, Verbesserung und Ausweitung des Straßennetzes in den USA spielte.

Im Gegensatz zu den Straßen in Europa waren jene in den USA zum Ende des 19. Jahrhunderts, soweit überhaupt vorhanden, in einem schlechten Zustand. Tiefer Schlamm im Winter und Risse im Sommer machten das Fahrradfahren nicht nur schwer, sondern teilweise zu einer gefährlichen Unternehmung. Die Fahrradfahrer hatten nicht nur mit der schlechten Beschaffenheit der Straßen zu kämpfen. Sie trafen auch auf den Argwohn anderer Verkehrsteilnehmerinnen und -teilnehmer wie Fußgänger, Kutscher oder Reiter, da es an einer einheitlichen (rechtlichen) Grundlage zur Straßennutzung fehlte.

Die Infrastruktur, auf die die Radfahrer ab den frühen 1880er Jahren stießen, resultierte aus einer mehr als ein Jahrhundert andauernden Ignoranz und Handlungssohnmacht des Staates auf föderaler und kommunaler Ebene. Die Gründe für den defizitären Zustand der US-amerikanischen Infrastruktur sind vielfältig und lassen sich über Generationen hinweg nachverfolgen. Zu einem frühen Zeitpunkt in der US-amerikanischen Geschichte war das Straßensystem in *state*, *county*, *township* und *private roads* eingeteilt, die jeweils entweder im Verantwortungsbereich des (Bundes-)Staates, der Stadt oder des Bezirks lagen. Unter der Administration Thomas Jeffersons wurde dieses Prinzip jedoch bereits vernachlässigt, da man alle Straßen nach und nach als *public roads* klassifizierte und diese somit in die Verantwortung der jeweiligen Gegenden fielen, durch die sie verliefen.¹⁸ Dies führte dazu, dass in den USA in erster Linie die Farmer für den Zustand der Land- und Verbindungsstraßen verantwortlich waren.

„The farmers controlled the county and township funds. This type of administration had never proven satisfactory and was a complete failure in the matter of intercounty roads. Yet this continued in all of the States up to 1890. Simon remarks that because ,there was virtually no co-operation between counties for the planning of intercounty highway systems, it would not be uncommon to find county roads leading to nowhere.“¹⁹

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verschlechterten sich die Zustände der US-amerikanischen Straßen zusehends.²⁰ Dies hatte mehrere Gründe: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts existierte aus wirtschaftlicher Perspektive keine Notwendigkeit, die Straßen auszubauen, denn der Handel beschränkte sich auf die Siedlungen vor Ort. Farmer und Handwerker boten ihre Waren meist auf lokalen Märkten an. Für den Austausch von Waren zwischen den Städten dienten seit dem 18. Jahrhundert vor allem die Wasserwege. Da die großen Städte bereits durch Wasserstraßen vernetzt waren und man sich auf dem Land an dem schlechten Zustand der Straßen nicht störte, wurde der Bau von Landstraßen lange Zeit vernachlässigt: „The road system which resulted from these politics was so defective that colonies were commercially closer to Europe than they were to each other.“²¹

17 Vgl. Robert L. McCullough, *Old wheelways*, Cambridge, MA 2015.

18 Vgl. S.B. Fisher, *The highways of the people*, in: *The L.A.W. Bulletin* 25/2, 18.6.1886, 581–582, 581.

19 Quinn, *The League of American Wheelmen*, 13 f. Zitat im Zitat: Harold Meyer Simon, *Federal highway legislation and administration*, Master's dissertation, University of Illinois 1936, 29.

20 Fisher, *The highways of the people*, 581.

21 Philipp Parker Mason, *The League of American Wheelmen and the good roads movement 1880–1905*, phil. Diss., University of Michigan 1957, 4.

Die Rivalität der Bundesstaaten führte zudem dazu, dass ein einheitlicher, standardisierter und nationaler Ausbau der Straßen unmöglich wurde. Kriege und Wirtschaftskrisen sowie ein schlecht durchdachtes Steuersystem drängten den Staat in eine missliche finanzielle Lage. Das *Statute Labour System* mit der Möglichkeit, die Steuerschuld abzuarbeiten, trug nämlich dazu bei, dass dem Staat die finanziellen Mittel für Investitionen fehlten.²² An finanziellen Mitteln mangelte es auch den Farmern, die die meisten Ländereien besaßen, auf denen die Straßen verliefen. Die Farmer sahen keine Notwendigkeit darin, die Straßen zu verbessern, und sie verfügten auch nicht über das theoretische Wissen und das praktische Können, das für den Straßenbau notwendig gewesen wäre.

„As a general rule state laws tried to protect the property of the farmers, the farmers maintaining ownership of the land on which county roads were built. Minnesota and Kansas were examples of the fact that farmers kept the rights to use grass, stones, gravel and sand within the so-called rights-of-way. Thus we may not be surprised to read most uncomplimentary views of travelers and others interested in road improvement prior to 1890 about western county roads.“²³

Hinzu kam, dass sich die Farmer durchaus mit der selbst gewählten Isolation und dem Matsch, der sie umgab, identifizierten. „Mud was the King and ruled the land.“²⁴ Dies ging so weit, dass Matschbäder als besonderes ländliches Merkmal spöttisch beworben wurden:

„People who are thinking of going to Arkansas to try mud baths for medicinal treatment will find they can save money and get all the mud baths they want by going in the street alongside of my house, at the corner of Front street and the Scuffletown road. Call early and avoid the rush.“²⁵

Im Zuge der Siedlungsbewegung Richtung Westen, die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzte und bis weit ins 19. Jahrhundert reichte, erkannte man zwar die Notwendigkeit verbesserter Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten, jedoch lag der Fokus auf der Expansion des Schienennetzes und dem Ausbau der Wasserwege. Insbesondere der Eisenbahn wurde eine große Zukunft vorhergesagt und die zentrale infrastrukturelle Rolle zugesprochen, weshalb man den Ausbau des Schienennetzes mit staatlichen Mitteln förderte, den Straßenbau hingegen vernachlässigte.²⁶ Dies war ein weiterer Grund, weshalb die Straßen im Laufe des 19. Jahrhunderts nur unzureichend ausgebaut wurden. Ein pragmatischer Ansatz der Fahrradfahrer war es daher, die Farmer davon zu überzeugen, dass gute Straßen vor allem für die Anbindung an das Schienennetz wichtig seien:

„Wheelmen argued that good roads would enable farmers to haul their produce to rail lines at minimal cost and effort. The first demand for better roads came when vacant

22 Vgl. ebd., 7.

23 Quinn, *The League of American Wheelmen*, 14.

24 Ebd., 18.

25 M.F. Cornwell, *Mud baths*, in: *Good Roads* 3/2 (Februar 1893), 93.

26 Vgl. Mason, *The League of American Wheelmen*, 8 f.

lands could not be found close to waterways and was ended by an era of Railroad construction.²⁷

Schiffe und Eisenbahnen waren in jener Zeit günstigere und schnellere Transportmittel, was den Niedergang des US-amerikanischen Straßenbausektors begünstigte. Erst als der Ausbau der Wasserwege und Schienennetze ins Stocken geriet, entdeckte man den Wert guter Straßen. Eisenbahnstationen waren zwar wichtige Knotenpunkte in den zeitgenössischen infrastrukturellen Netzwerken, ihre *nuclei* hatten aber nur eine Reichweite von sechs bis zehn Meilen, innerhalb derer die Landbevölkerung mit der Welt verbunden war. Die Eisenbahnschienen selbst bildeten einen noch engeren, prosperierenden, zugleich aber (zer-)störenden Korridor:

„Let us glance at a railroad map. Here runs the railroad through a tier of farms. On these farms it will burn the fences, kill the sheep, and keep the people awake o' nights. Just outside of this tier of farms, for two or three miles on each side, there are people living who have all the advantages of railroads, who are linked with the whole world, and can have untold material comforts.“²⁸

Das infrastrukturelle Netzwerk selbst schuf demnach den Bedarf für ein weitreichenderes und zugleich ressourcenschonenderes Verkehrsmittel. Umgekehrt erzwang der Erfolg des Fahrrads eine grundlegende Verbesserung des Straßenbaus:

„The Wheelman, forced to ride the muddy roads and streets, and oppressed by un-uniform legislation, became, in the 1890's forcefully and certainly more fully aware of the total mess of roadway transportation. Not only did he see that the bicycle was suffering, but the carriage and wagon were also. His own needs made him very much aware of not only the farmer's needs but all classes of humanity dependent on the road.“²⁹

Bereits mit dem Vorläufer des Fahrrads, dem Laufrad, war ein Bewusstsein für den schlechten Zustand des Straßennetzes entstanden. Doch erst mit dem Aufkommen des Fahrrads wurde die selbstbestimmte Mobilität neu definiert. Nun konnten längere Strecken zurückgelegt werden, die zuvor der Eisenbahn oder dem Dampfschiff vorbehalten gewesen waren. Auf lokaler Ebene hatte sich die Fortbewegung auf die Fahrt mit Kutschen oder den Ritt zu Pferde beschränkt. Infolgedessen war das Straßennetz in den USA zum Ende des 19. Jahrhunderts in einem schlechteren Zustand als zu dessen Beginn.³⁰ „The public road system in the United States has actually gone backward during the past three or four decades“, konstatierte man 1886.³¹ Die vorhandenen Straßen und Wege waren von solch mangelhafter Beschaffenheit, dass sie in Karten gar nicht dokumentiert wurden und somit schlichtweg nicht als Straßen galten: „Across the nation, roads were so unreliable for travelers that most state maps did not

27 Quinn, *The League of American Wheelmen*, 8.

28 Fisher, *The highways of the people*, 581.

29 Quinn, *The League of American Wheelmen*, 12.

30 Vgl. Guroff, *The mechanical horse*, 52.

31 Fisher, *The highways of the people*, 581.

even show them.³² Jedoch unterschieden sich die ruralen und urbanen Straßen zu diesem Zeitpunkt voneinander, da in den Städten eine Straßensteuer erhoben wurde, die man in den Bau von Pflasterstraßen investierte. Durch das *Statute Labour System* war es den Farmern in ländlichen Gegenden hingegen nach wie vor möglich, unter der Aufsicht eines *Road Master* in einem oder zwei Tagen die Steuerschuld abzuarbeiten. *Road Masters* verfügten jedoch häufig über keine Ausbildung im Straßenbau und nahmen ihre Kontrollfunktion kaum wahr.³³

Diese Gründe waren es, die dazu führten, dass sich die Radfahrer einen Ausbau der Infrastruktur nach europäischem Vorbild wünschten. Denn in Europa wurden seit Beginn des 19. Jahrhunderts die auf einem Schotterfundament basierenden *Telford* und *McAdam Roads* gebaut, die eine Befahrung über das ganze Jahr hinweg ermöglichten und die im Folgenden geschilderten Probleme lösten.³⁴

„The whole system of the people’s roads become almost impassable during portions of autumn, winter, and spring, just at the times when most needed, when the soil being saturated with water and so unfit for tillage the farmers, on account of their enforced leisure, could and would use them to advantage.“³⁵

Daher entwarf die *L.A.W.* die Utopie eines Netzwerks öffentlicher Straßen, die jede Stadt, jedes Dorf und jede Farm miteinander verbinden sollten: „The bicycle is only awaiting such roads to overrun the country.“³⁶ Das Fahrrad war damit ein Wegbereiter: Pionier einer neuen Transportkultur von Personen, Artefakten und Zeichen, weshalb es in seiner (medien-)geschichtlichen Bedeutung nicht von ungefähr mit der Telegrafie und der Telefonie verglichen wird.³⁷

Organisieren: *League of American Wheelmen*

Mit der Gründung der *League of American Wheelmen* im Jahr 1880 und der steigenden Popularität des Fahrradfahrens entstand in Amerika parallel zu der neuen Raumnutzung und -aneignung eben auch ein neues Bewusstsein für die Notwendigkeit, die Infrastruktur auszubauen: „But just as bicyclists helped transform America’s thinking about gender and fitness, their indignation over the state of the country’s roadways altered how those roads were built.“³⁸ Neben der Verbesserung der Straßenzustände war es auch der Kampf für die Rechte der Radfahrer auf den Straßen und eine damit verbundene gesetzliche Grundlage, für die sich die Akteure der *League of American Wheelmen* einsetzten.

Während sich professionelle Hochradfahrer zum Fahren in größeren Hallen trafen, fuhren die Amateur- und Freizeitradfahrer durch die Straßen der Städte. Mehrere Zwischenfälle, bei

32 Guroff, *The mechanical horse*, 52.

33 Vgl. ebd.

34 Vgl. ebd., 53.

35 Fisher, *The highways of the people*, 581.

36 Ebd., 582.

37 Vgl. N.N., Editorial, in: *The Wheelman* 2/6 (September 1883), 468–469, 468.

38 Guroff, *The mechanical horse*, 54.

Abbildung 2: Sandiger Highway zwischen North Adams und Boston



Quelle: Hon. George A. Perkins, The growth and condition of the roads question, in: Good Roads 3/1 (Januar 1893), 4–9, 8.

denen es zu Zusammenstößen kam oder die Pferde scheuten, führten zu einem Konflikt mit anderen Verkehrsteilnehmenden wie Kutschern, Reitern, Fußgängern und Straßenbahnführern.³⁹ Sie alle wollten die Radfahrer von den Straßen verbannen und erreichten durch ihre Einwände, dass diese als Rivalen um die Deutungshoheit der Straßen- und Verkehrsverhältnisse über lange Zeit rechtlich benachteiligt wurden: „Bicycles were regarded with suspicion at first and frequently were forbidden on streets and parkways.“⁴⁰ Der *Central Park* wurde beispielsweise für Radfahrer zu verbotenem Terrain erklärt. Als ihn 1881 drei Radfahrer durchquerten, wurden sie inhaftiert.⁴¹

Die folgenden Jahre widmete sich die *League of American Wheelmen* dem Kampf für die Rechte der Radfahrer, bei dem es um den Status des Fahrrads als Fortbewegungs- und Transportmittel ging. In „The law of cycling“ untersuchte 1886 der *Chief Consul* der *L.A.W. New York State Division*, Isaac B. Potter, die damalige Rechtslage und stellte fest, dass es bei der Nutzung öffentlicher Verkehrsstrukturen keine privilegierten Parteien geben dürfe.⁴²

39 Vgl. Isaac B. Potter, The law of cycling, in: L.A.W. Bulletin 17/2, 23.4.1886, 360–361.

40 Quinn, The League of American Wheelmen, 5.

41 N.N., Editorial, in: *Bicycling World and Archery Field* 2/2, 21.1.1881, 163.

42 Potter, The law of cycling, 360.

„Persons making use of horses as a means of travel or traffic have no rights upon the public highways superior to those who make use of the ways in other permissible modes. Improved methods of locomotion are admissible and cannot be excluded from existing public roads, if not inconsistent with present methods.“⁴³

Da eine Gesetzesgrundlage fehlte, hätte demnach jede Person das Recht gehabt, einen beliebigen Weg und eine beliebige Methode für ihre Fortbewegung zu wählen.⁴⁴ Die legislative Grundlage für die Radfahrer entwickelte sich in den Bundesstaaten nicht einheitlich, sondern wurde unterschiedlich ausgehandelt. 1887 unterzeichnete beispielsweise der Gouverneur von New York, David B. Hill, ein umstrittenes Gesetz, das den Radfahrern erlaubte, sich auf allen Wegen uneingeschränkt fortzubewegen. Im Gegenzug musste die *League of American Wheelmen* jedoch offiziell die Wahlkampagne des Politikers unterstützen.⁴⁵ Kansas etwa erkannte das Fahrrad erst 1890 offiziell als Transportmittel an, was schließlich dazu führte, dass die Radfahrer auf den Straßen dieselben Rechte erhielten wie allen anderen Verkehrsteilnehmerinnen und -teilnehmer.⁴⁶ Jedoch erwies sich die juristische Lage nicht in allen Bundesstaaten als positiv für die Radfahrer. Die Erlaubnis, urbane Straßen zu nutzen, erfolgte erst spät. Dies führte dazu, dass die Radfahrer zu Beginn der 1880er Jahre auf rurale Gegenden auswichen.

Die Farmer des Landes wurden daher zu den Hauptadressaten der *League of American Wheelmen*, auch wenn diese aus ihrer häufig konservativen Einstellung heraus keine Notwendigkeit für technische Neuerungen oder Veränderungen sahen. Wie der Rest der Öffentlichkeit kannten sie keine befestigten Straßen und waren sich daher auch nicht der damit verbundenen Vorteile bewusst. Eine weitere Ursache dafür, dass die Farmer den Straßenbau ignorierten, war auch, dass sie nach wie vor eine große Missgunst gegen die Radfahrer hegten. Durch die Veröffentlichung des „Gospel of good roads“⁴⁷ sollten die Farmer davon überzeugt werden, dass nicht nur die Radfahrer, sondern auch sie selbst von den teuren *Macadam Roads* auf wirtschaftlicher, sozialer, kultureller und politischer Ebene profitieren würden. Die Kinder der Farmer könnten beispielsweise in die Schulen gehen; die ganze Familie könnte die Kirchen besuchen; außerdem gäbe es die Möglichkeit, in die Stadt zu fahren oder ein Wahllokal aufzusuchen, um der demokratischen Verpflichtung nachzukommen und politisch aktiv zu werden. Zudem machten die Radfahrer auf soziale Bedürfnisse aufmerksam:

„Improved roads destroyed the isolation that was an objective to farm life and promoted sociability among farmers, exchanging new ideas. [...] Hon. E. H. Thayer of Iowa wrote in *Good Roads* that it was the farmer's duty to make conditions such that, the boys and girls could easily, cheaply and speedily run from the town to the country, and from the country to the town. They would in this way be able to enjoy all the comforts, pleasures and advantages of both city and country life and thus stay on the farm.“⁴⁸

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Guroff, *The mechanical horse*, 55.

46 Mason, *The League of American Wheelmen*, 55 f.

47 Isaac B. Potter, *The gospel of good roads*, in: *Good Roads* 1/1 (Januar 1892), 1–29.

48 Quinn, *The League of American Wheelmen*, 9 f.

Insofern sollten befestigte Straßen nicht nur für den Transport zwischen Stadt und Land nützlich sein, sondern auch, um eine kommunikative (Stand-)Verbindung zwischen urbanen und ländlichen Räumen zu etablieren. Hauptargument der *League of American Wheelmen* war jedoch die Wirtschaftlichkeit guter Straßen, da unter anderem die Pferde auf einer asphaltierten Straße die doppelte Ladung transportieren und so Viehhaltungskosten gespart werden könnten.⁴⁹

Allerdings galt es nicht nur, die Farmer und die Öffentlichkeit dafür zu sensibilisieren, dass asphaltierte Straßen diverse Vorteile mit sich brächten, sondern auch, den Straßenbau als einen Berufszweig auf wissenschaftlicher Grundlage zu etablieren:⁵⁰

„To the equipment of a skilled highway engineer there must go a certain share of several sciences and arts. He must be trained in civil engineering to the point where he can be trusted to plan and build considerable bridges, make good plane-table survey with contours, determine the nature and probable usefulness of the various rocks with which he has to deal, and care for the somewhat complicated machinery, such as steam crushers and rollers, which are required in the construction of good roads.“⁵¹

Mit dem Ziel der Aufklärung wurden im *Good Roads*-Magazin Artikel über die Funktion der einzelnen Maschinen im Straßenbau veröffentlicht und die Vorteile von *Macadam Roads* diskutiert. Des Weiteren wurden verschiedene Verfahren und darin involvierte einzelne Arbeitsschritte veranschaulicht, die vor allem Amateure zum Bau von Straßen animieren sollten. Die Mitglieder der *Good Roads Movement*⁵² gingen davon aus, dass es effizienter wäre, Amateure im Straßenbau zu unterrichten, als sich den wenigen Professionellen in diesem Gebiet zuzuwenden.⁵³ Denn mit den *County Road Supervisors* hatte man schlechte Erfahrungen gemacht:

„In the Western States the work was directed by a county road supervisor, who, in the opinion of the railroad official, ‚has about as little idea of how to make a good road as does a Sioux Indian.‘ [...] There was some truth to the statement that ‚this was merely playing at making a road,‘ or that this was ‚no better than road building in the time of Moses.“⁵⁴

Insofern gab es für die *L.A.W.* nur die Möglichkeiten, die Farmer im Straßenbau zu unterweisen und für den Erhalt und die Verbesserung der bestehenden Straßen zu motivieren oder

49 Vgl. Potter, *The gospel of good roads*, 17–19.

50 Vgl. Nathaniel S. Shaler, *The need of trained road-makers*, in: *Good Roads* 3/1 (Januar 1893), 20–23.

51 Ebd., 21.

52 Unter der *Good Roads Movement* versteht man das Interessenbündnis aus Politikern, Farmern, Ingenieuren, Journalisten und Unternehmern – vor allem Zeitungsverlegern, Telegraf- und Telefonfirmen, Herstellern von Fahrrädern, Fuhrwerken und Landmaschinen, Reise- und Transportunternehmen –, die sich unter dem Dach der *League of American Wheelmen* versammelten, um gemeinsame politische Kampagnen zu initiieren (Quinn, *The League of American Wheelmen*, 43).

53 Isaac B. Potter, *Dirt roads and gravel roads*, in: *Good Roads* 1/3, 3.3.1892, 123–138, 123.

54 Oscar Osburn Winther, *Histories of the American frontier – The transportation frontier – Trans-Mississippi West 1865–1890*, Chicago 1964, 148, und Earl Mayo, *A good road, A good investment*, in: *World's Week* 2 (Oktober 1901), 1285–1289, 1285, hier zit. von: Quinn, *The League of American Wheelmen*, 14.

neue Methoden der Navigation und Fortbewegung zu entwickeln, die speziell auf Fahrradfahrer ausgerichtet waren.

Nicht nur die starke Wetterabhängigkeit und Unsicherheit über den Straßenzustand erschwerten die Fortbewegung mit dem Fahrrad; die zur Verfügung stehenden Karten gaben zudem nicht die Informationen Preis, die für die damalige Fahrradnavigation von Relevanz gewesen wären. Gerade der Umstand, dass verschiedene Vermesser und Zeichner an der Erstellung von Karten beteiligt waren, führte zu ungenauen Maßstäben und Distanzdarstellungen.⁵⁵ Es setzte sich daher die Überzeugung durch, dass die Methoden zur Erstellung navigierbarer Karten anders ausgestaltet werden müssten als die bislang bekannten traditionellen Methoden zur Vermessung und Grenzziehung bei landwirtschaftlichen Flächen.⁵⁶

Methodenentwicklung

Spuren verfolgen

Die Historiografie von Fahrradwegen des späten 19. Jahrhunderts steht vor der Herausforderung, anhand der aufgezeichneten, rekonstruierbaren und nach wie vor vorfindbaren Spuren die schmalen, kleinteilig verzweigten Pfade nachzuverfolgen, auf denen sich die Fahrradfahrer bewegten.

„Rather than beaten trails through wild or unknown regions, however, those narrow, tire-worn passages instead signal the start of searches through a different type of uncharted terrain: the urban, suburban, and rural locales where bicycles can function safely, both as vehicles for recreation and as a means of transportation. Charting a course for those investigations, or taking one’s trace, is as uncertain today as it was a century ago.“⁵⁷

Die Karten jener Zeit waren in der Regel keine große Hilfe, da deren Maßstab zu groß war, um den richtigen Weg zu finden.⁵⁸ Eine neue Methode, sich auf dem Land fortzubewegen, bestand darin, in den Spuren der Fuhrwerke zu fahren (vgl. Abbildung 1 und 2). Sogenannte „soft roads“, die aus Sand oder Tonerde bestanden, konnten mit schmalen Rädern kaum befahren werden, außer bei Frost. Daher war es durchaus üblich und im Interesse der Fuhrmänner, die Räder von Kutschen, Planwagen etc. zu verbreitern; diese waren teilweise sechs Inch breit.

„These tires had made the county roads where they had traveled almost like a pavement, and he found the owner of the wagon could haul heavy loads with such tires when the

55 Vgl. Louis Allen Osborne, *Surveying with bicycle and cyclometer*, in: *The Mechanic Arts Magazine* 4/3 (1899), 100–105, 100.

56 Vgl. ebd., 101.

57 McCullough, *Old wheelways*, xii.

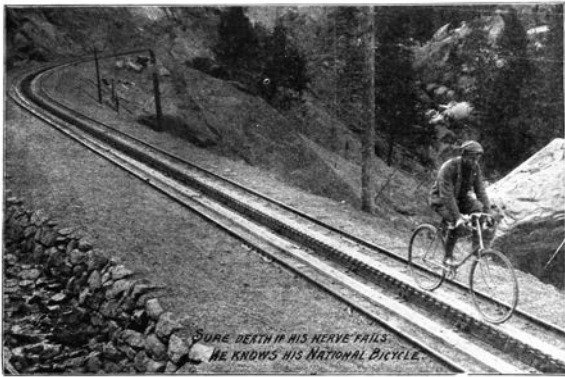
58 Vgl. Osborne, *Surveying with bicycle and cyclometer*, 101.

roads were in bad condition. On soft roads where the tires had gone over, it made it an easy matter for cyclists to spin over the country.⁵⁹

Für Fahrradfahrer war es also zunächst recht gängig, den Spuren anderer Fortbewegungsmittel zu folgen. Als Landstraße wurden beispielsweise auch die Zwischengänge und Seitenwege von Eisenbahnstrecken genutzt,⁶⁰ wie die folgende Werbung der *National Cycling Manufacturing Company* zeigt (vgl. Abbildung 3). Diese Methode erhöhte die Wahrscheinlichkeit, auch auf unbekanntem Terrain sein bzw. ein Ziel zu erreichen. Im ländlichen Raum stand man vor der besonderen Herausforderung, dass es für die Fahrradnavigation weniger dicht aufeinander folgende Orientierungspunkte gab. Die Feldnotizen der einzelnen lokalen Fahrrad-Clubmitglieder verzeichneten oft Orte, die vor allem den umherstreifenden Radfahrern vor Ort bekannt waren.⁶¹ Für ortsunkundige Reisende waren daher öffentlich zugängliche wegweisende Zeichensysteme essentiell.

Abbildung 3: Werbeanzeige für *National Bicycles*

NATIONAL BICYCLES



**are built
for all kinds
of service.**

====

**They are
ridden
everywhere.**

National Cycle Manufacturing Co., Bay City, Mich., U. S. A., MAKERS

Quelle: *The Bicycling World* 48/1, 3.10.1903, 8.

Zeichensystemen folgen

Der Fahrrad-Boom Ende des 19. Jahrhunderts führte dazu, dass immer mehr Reisende, die nicht mit der Umgebung vertraut waren, Straßen nutzten. Gerade bei Touren durch ländli-

⁵⁹ Quinn, *The League of American Wheelmen*, 20.

⁶⁰ Vgl. McCullough, *Old wheelways*, 108.

⁶¹ Vgl. ebd., 4.

che Gebiete trafen die Radfahrer auf das Problem, dass die Straßen nicht beschildert waren und sich das Fahren ohne Routeninformationen als schwierig erwies. In ruralen Gegenden kannten die Farmer und ihre Familien ihr Terrain und sahen keine Notwendigkeit in einer Beschilderung, zumal Straßen zunächst auch nur von wenigen Reisenden benutzt wurden.⁶² Da es weder eine Straßenkennzeichnung noch eine für die Navigation geeignete Kartierung gab, entstand innerhalb der *L.A.W.* schon früh die Idee, Fahrstrecken mit Wegweisern und *Stencil Signs*, auch *Sign Boards* genannt, zu beschildern. Bei Letzteren handelte es sich um kleinere Anschlagtafeln, welche die *Wheelmen* ab 1883 entlang der Straßen anbrachten.⁶³

In einer Ausgabe von *The Wheel* finden sich 1883 erste Hinweise auf den Beschilderungsprozess und die Funktionsweise der Wegzeichen. Da sich die ländlichen Straßen in einem schlechten Zustand befanden, sollte das Beschilderungssystem Auskunft über die Befahrbarkeit der Strecke und die zu fahrende Richtung geben, damit Radfahrer der gekennzeichneten Route folgen und so ihr Ziel erreichen konnten: „They [the sign boards] tend to increase the confidence of a traveller traversing an unfamiliar road, enliven and stimulate a tired and worn traveller.“⁶⁴ Des Weiteren sollten die Radfahrer ermutigt werden, längere Strecken zurückzulegen und die Gegend zu erkunden.⁶⁵

Die Radfahrer beschilderten die Straßen selbst, indem sie Schablonen, sogenannte *Stencil Plates*, mit sich führten, die sich die Mitglieder der *League of American Wheelmen* zusenden lassen konnten und mit deren Hilfe sie an relevanten Orten wie Kreuzungen oder schwer befahrbaren Streckenabschnitten Markierungen anbrachten.⁶⁶ Die Schilder, die mit den Schablonen gemalt wurden, sollten auf der rechten Seite der Strecke angebracht werden, jedoch stets in Absprache mit den jeweiligen Straßeneigentümern.

Die *Stencil Signs* waren dem Fortbewegungsmodus der Radfahrer angepasst, man konnte sie also einfach in der Tasche mitführen: „With the stencil plate in your pocket you may organize a business or a pleasure trip on your wheel, making out the safest and best routes to the tourist or uninformed, as you go.“⁶⁷ Durch diese einfache Transportmöglichkeit sollten die Mitglieder der *League of American Wheelmen* motiviert werden, die Zeichen an Zäunen, Bäumen und Anschlagtafeln anzubringen – also an solchen Stellen, wo Ortsunkundige nach Orientierung suchen.⁶⁸ Die Beschilderung ergab sich jedoch nicht etwa spontan während der Fahrt; vielmehr musste man die Strecke mindestens zweimal abfahren und dabei Farbe und Schablonen mit sich führen.

Die *Stencil Signs* waren einheitlich gestaltet. Ihre Schablonen enthielten das Logo der *League of American Wheelmen*, das als Qualitätsmerkmal und zugleich zu Werbezwecken dienen sollte.⁶⁹ Die folgende Abbildung zeigt die erste Version des Beschilderungssystems der *League of American Wheelmen* (vgl. Abbildung 4). Die am häufigsten verwendeten Zei-

62 Vgl. Quinn, *The League of American Wheelmen*, 19.

63 Vgl. J. W., *Not all a pastime*, in: *The Wheel* 1/26, 14.9.1881, 204.

64 N.N., *Sign-Boards*, in: *The Bicycling World* 5/5, 30.6.1882, 411.

65 Ebd.

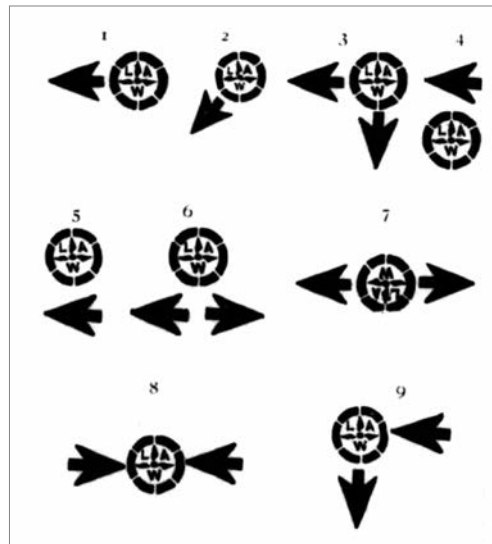
66 N. Malon Beckwith, *New York L.A.W. Consuls*, in: *The Wheel* 4/3, 20.4.1883, 6.

67 Ebd.

68 Quinn, *The League of American Wheelmen*, 19.

69 N.N., *Sign-Boards*, 411.

Abbildung 4: Die *Stencil Signs* der L.A.W.
1883



Quelle: N.N., The league stencil, in: *The Wheel* 4/20, 17.8.1883, 1.

chen stellen die ersten drei dar, wohingegen die Zeichen vier bis elf optional genutzt werden konnten.⁷⁰

Der Gebrauch dieser ersten Form der Straßenbeschilderung zeigt, wie sich die Radfahrer selbst halfen, indem sie an ihren Fortbewegungsmodus angepasste Markierungen entwickelten, die das Fahren und Zurechtfinden in ländlichen Gegenden erleichtern sollten. Das Fahrrad selbst und die mitgeführten Hilfsmittel zur Kennzeichnung und Markierung der Umwelt schufen eine eigene Form semiotischer *agency* vor Ort und in situ. Nach 1887 verliert sich die Spur der *Stencil Signs* in den Magazinen der *League of American Wheelmen*.

Mit der Entstehung von Fahrradwegen in den 1890er Jahren, die im folgenden Abschnitt beleuchtet wird, begannen die Mitglieder der *L.A.W.* damit, stattdessen Metallschilder zu errichten (vgl. Abbildung 5). Diese sollten den Radfahrern an Straßenkreuzungen und Weggabelungen eine Orientierungsfunktion bieten und sie auf Gefahrenquellen hinweisen.

Nebenwege fahren

Während sich die Farmer und die Politik Ende des 19. Jahrhunderts noch kaum für den Ausbau der Infrastruktur einsetzten, begannen einzelne Divisionen der *League of American Wheelmen* bereits mit dem Bau von eigenen Fahrradwegen, die sie „side paths“ oder „cycle paths“ nannten:

„But while we are waiting for the action of the state and the farmers we are quietly building some good roads of our own, which we call ‚side paths‘, and it’s because we

⁷⁰ Die Zeichen Nr. 10 und Nr. 11 wurden in dieser Ausgabe von *The Wheel* nicht abgedruckt. An einer anderen Stelle in *The Wheel* folgt der Hinweis auf 18 dieser *Stencil Signs*.

believe that many wheelmen in other sections are circumstanced in the same manner that we are, that we call attention to the work that we are doing.⁷¹

Die Fahrradwege sollten nicht nur die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Arbeit der *L.A.W.* lenken, sondern auch ein Zeichen des Protests gegen die schlechten Straßen setzen.⁷² Durch den Bau dieser Wege wollte man außerdem der Bedeutung und Spezifik des Fahrrads Rechnung tragen. Isaac B. Potter, der damalige Präsident der *League of American Wheelmen*, schrieb hierzu in einem Buch über Fahrradwege: „I venture the assertion that three-fourths of the country know nothing of the full utility of the bicycle.“⁷³ Mit den Fahrradwegen erhielten die Radfahrer endlich ein gewisses Maß an Unabhängigkeit von den schlechten Straßen und konnten so auch anderen Verkehrsteilnehmern und -teilnehmerinnen vor Augen führen, dass der Ausbau der Infrastruktur nicht nur ihnen selbst zugute kam, sondern im Interesse der Allgemeinheit lag.

Die Fahrradwege dienten also auch zur Demonstration, wie sich der Verkehr allein durch den Ausbau der Straßen verändern könnte:⁷⁴ „Now we are looking to the cycle path as an object lesson. When the farmer sees the cyclist riding easily on the path, while his team is stuck in the mud, his eyes will be opened.“⁷⁵ Mit Fahrradwegen verband sich somit die Erwartung eines ruralen ‚Erweckungserlebnisses‘. In vielen Bundesstaaten gründeten sich daraufhin *Cycle Path Associations*, die die Fahrradwege auf Spendenbasis bauten.⁷⁶ Ein Leserbrief hatte zur Gründung einer *Side Path League* nach dem Vorbild der *League of American Wheelmen* aufgerufen (der Leserbriefschreiber und spätere Präsident dieser Liga posiert auf Abbildung 6).⁷⁷

Planerisch und symbolisch besonders wirkmächtig war der 1894 erbaute und im Juni 1895 eröffnete *Coney Island Cycle Path*, der bei den Radfahrern sehr beliebt war (vgl. Abbildung 7).⁷⁸ Zehn Jahre zuvor hatte man jedoch schon mit dem Bau von Fahrradwegen für das *Country Riding* begonnen. So entstand ab dem Frühjahr 1885 in Pennsylvanias Luzerne County

Abbildung 5a, 5b, 5c: Hinweisschilder der *League of American Wheelmen*



Quelle: Isaac B. Potter, *Cycle paths*, Boston 1898, 65–67.

71 C.T. Raymond, *Side paths*, in: *Good Roads* 6/5, 5.11.1894, 263–269, 263.

72 Isaac B. Potter, *Cycle paths*, Boston 1898, 4.

73 Ebd., 6.

74 Vgl. ebd., 5 f.

75 Abbot Bassett, *The secretary's page*, in: *L.A.W. Bulletin and Good Roads* 29/8, 24.2.1899, 270.

76 Vgl. Abbot Bassett, *The secretary's page*, in: *Good Roads* 39/9, 3.3.1899, 316.

77 C.T. Raymond, *A New York Side Path League*, in: *Bicycling World and L.A.W. Bulletin* 26/4, 17.3.1893, 39.

78 Vgl. *Consul No. 67, Long Island Pioneer Path*, in: *L.A.W. Bulletin and Good Roads* 29/4, 27.1.1899, 121; Friss, *The cycling city*, 102 f.; McCullough, *Old wheelways*, 220–232.

Abbildung 6: Fahrradweg zwischen Lockport und Alcott, N.Y., mit *Side Path League* President C.T. Raymond auf seinem Fahrrad



Quelle: C.T. Raymond, *Side paths*, in: *Good Roads* 6/5, 5.11.1894, 263–269, 264.

ein Asche-Fahrradwegenetz, auf dessen Kartierung wir später noch eingehen.⁷⁹ Um das Fahrradfahren bequemer zu gestalten und größere Steigungen oder Gefälle auszugleichen, entwickelte man auch Ideen für Fahrradbrücken. Ein späteres, nicht umgesetztes Projekt aus dem Jahr 1899 stellt der Fahrradweg von Pasadena nach Los Angeles mit einer Länge von neun Meilen dar. Dieser sollte nicht auf dem Boden, sondern durch eine Holzkonstruktion auf Stützen errichtet werden und sowohl an einem eigens für die Radfahrer gebauten Casino als auch an einem *Bicycle Club House* vorbeiführen (vgl. Abbildung 8).⁸⁰

Die ersten Fahrradwege zeichneten sich im Allgemeinen allerdings nicht nur durch besonders kreative Bauweisen aus, denn es sollten auch größere Distanzen überwunden werden – was noch einmal verdeutlicht, dass das Fahrrad durchaus für den Langstreckenverkehr vorgesehen war. So plante die *Bicycle Path Association* für Michigan einen Fahrradweg, der den ganzen Bundesstaat von Nord nach Süd durchquert hätte. Gleichwohl war das Fahrrad ein Verkehrsträger, der zugleich vernetzt konzipiert war – und zwar im Verbund mit Schiffen und Zügen, um längere Strecken zurückzulegen.⁸¹

79 Vgl. McCullough, *Old wheelways*, 109.

80 Vgl. N.N., *An elevated cycleway*, in: *L.A.W. Bulletin and Good Roads* 29/1, 6.1.1899, 17–18.

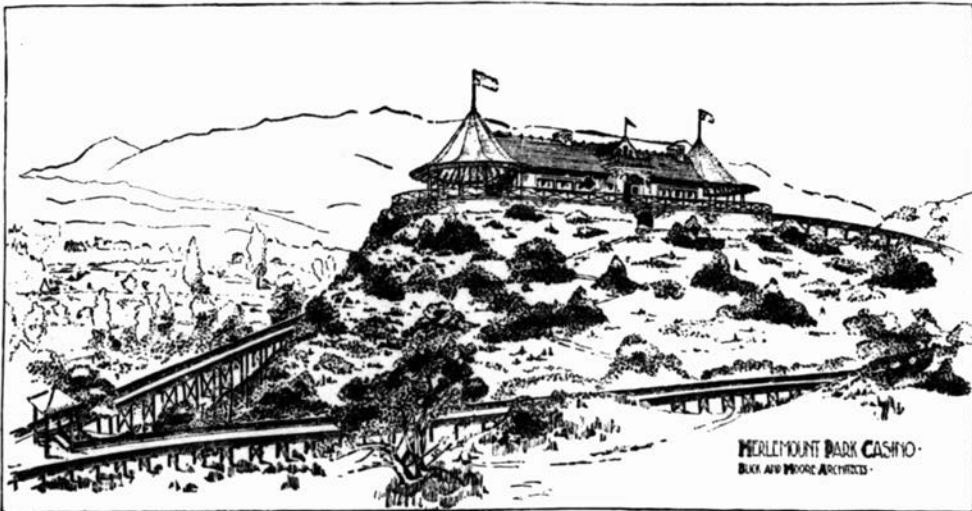
81 Vgl. Friss, *The cycling city*, 121.

Abbildung 7: *Coney Island Cycle Path*, ca. 1894, bevor der Fahrradweg fertiggestellt war.



Quelle: Evan Friss, *The cycling city. Bicycles and urban America in the 1890s*, Chicago 2015, 102.

Abbildung 8: Geplanter Fahrradweg von Pasadena nach Los Angeles am Merlemount Park Casino 1899



Quelle: N.N., *An elevated cycleway*, in: *L.A.W. Bulletin and Good Roads* 29/1, 6.1.1899, 17–18, 17.

Zum Bau der Fahrradwege lässt sich sagen, dass neben den Straßen ohnehin häufig kleinere Pfade und Wege existierten, die allerdings in der Regel unbefahrbar waren. Diese Pfade dienten z. B. den *Wheelmen of Niagara County* als Fahrradwege. Sie wurden von den Mitgliedern der *League of American Wheelmen* in einen besseren Zustand versetzt, sodass sie parallel zu den Straßen genutzt werden konnten: „The pleasure derived from the use of these natural side paths induced a few of us to believe that by little organization and systematic work, we should be able to build side paths along the bad roads [...].“⁸² Die Radfahrer träumten davon, dass durch den Ausbau und die Verknüpfung einzelner Fahrradwege in der Zukunft sogar ein Netzwerk entstehen könne. Das Oberflächenmaterial, das auf einen gewalzten, harten Untergrund traf, bestand aus Asche, Schotter oder Kies. Die Fahrradwege umsäumten allerdings Gräben, sodass die Farmer daran gehindert wurden, auf den Fahrradwegen zu fahren, wenn die Straßen unpassierbar waren.⁸³ So entwickelten sich mit der Zeit sehr unterschiedliche Reisekorridore für Fahrradfahrer, und zwar sowohl innerhalb als auch außerhalb von Städten:

„Sometimes they ran along the side of the road (thus commonly referred to as side-paths) either between the sidewalks and the main road, beyond the sidewalks, or in place of sidewalks altogether. Some cities laid paths in the center of the roadway or in what may have been a grassy strip between two boulevards. In other places, the paths went where streets did not.“⁸⁴

Die Benutzung der Fahrradwege wurde in jedem Bundesstaat auf legislativer Ebene anders reguliert. Das Befahren mit Kutschen und anderen Vehikeln war in einigen Bundesstaaten per Gesetz verboten, da deren Räder die Fahrradwege zerstören konnten. An vielen Fahrradwegen wurde ab 1899 ein Schild angebracht, das die Verkehrsteilnehmerinnen und -teilnehmer an dieses Gesetz erinnerte.⁸⁵ Für die Benutzung mancher Fahrradwege wurde zudem eine Gebühr erhoben, die man am Eintrittspunkt bezahlte.⁸⁶ Die von der *League of American Wheelmen* gebauten Fahrradwege wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts dann immer häufiger von Automobilfahrern benutzt, bevor sie breiteren Straßen wichen und unter einer Asphaltdecke verschwanden.⁸⁷ Fahrradwege lieferten damit die Grundlage für das noch heute existierende Straßennetz der USA.⁸⁸ Sie stellen eine latente Infrastruktur dar, die maßgeblich zur heutigen Verkehrsinfrastruktur beigetragen hat, indem sich das Akteur-Netzwerk aus Rad-Fahrer-Wegen Methoden der räumlichen Verbreiterung und Erweiterung bemächtigt hat.

82 Raymond, *Side paths*, 263.

83 Vgl. ebd., 264 f.

84 Friss, *The cycling city*, 101.

85 Vgl. N.N., *Legal protection of sidepaths*, in: *L.A.W. Bulletin and Good Roads* 30/1, 1.8.1899, 58.

86 Vgl. *L.A.W., Bulletin and Good Roads* 28/16, 21.4.1899, 559.

87 Vgl. Guroff, *The mechanical horse*, 62 f.

88 Vgl. Carlton Reid, *Roads were not built for cars*, Washington, DC 2015.

Landvermessung

Für den Straßen(aus)bau spielte das Fahrrad eine wichtige Rolle.⁸⁹ Als kartografisches Instrument diente es einerseits zur Evaluation der Straßenzustände und andererseits zur Entwicklung navigatorischer Hilfsmittel. Mit Hilfe des *L.A. W. Bulletins*, das für die Mitglieder der *League of American Wheelmen* als Kommunikationsplattform fungierte, machten Fahrradfahrer auf die bereits beschriebenen zentralen infrastrukturellen Probleme aufmerksam: die schlechten Straßenzustände und die fehlende Beschilderung. Neben den *Stencil Signs* wurden daher von den einzelnen Divisionen der *L.A. W.* von 1884 bis mindestens 1899 auch verschiedene Formen von Routenführern, sogenannte *Road Books*, produziert und publiziert.⁹⁰

Die Praxis des Kartierens entdeckte die *League of American Wheelmen* durch die Praxis des Fahrradfahrens. Es handelte sich bei den Mitgliedern der *L.A. W.* folglich um ein Netzwerk von Amateurkartografen, die den Entstehungsprozess des navigatorischen Mediums der Fahrradkarte gemeinsam aushandelten. Dies lässt sich durch die historische Recherche in den verschiedenen *L.A. W. Bulletins* rekonstruieren. Die *Road Books*, welche die Mitglieder der *L.A. W.* produzierten, wurden auf der Basis freiwilliger Arbeit erstellt. Die Fahrradfahrer verbanden die Freude an der Fortbewegung mit der Erfassung der Straßenzustände, von der letztendlich alle Mitglieder profitierten. Für die Erfassung benötigte man nur wenige Instrumente, die sich alle im Medium des Fahrrads vereinten bzw. an diesem befestigt werden konnten: ein Hochrad (ab 1888 dann ein dem heutigen Fahrrad ähnelndes *Safety Bicycle*) mit einem Zyklometer, um zurückgelegte Distanzen zu messen, sowie ein Logbuch und Schreibutensilien (vgl. Abbildung 9).

Schon in einer Ausgabe von *The Wheel* aus dem Jahr 1881 findet sich der Hinweis, dass ein *Log Book* für Radfahrer herausgebracht wurde, in das sie während ihrer Tour die Namen von Orten, die zurückgelegte Distanz, die Beschaffenheit der Straßen und weitere Notizen eintragen konnten. Das Erfassen und Dokumentieren der Straßenzustände war dabei von besonderer Relevanz. Dies geschah, indem der Fahrer die Straßen selbst abfuhr und anschließend bewertete. Seine Notizen zur Strecke dokumentierte der Fahrende in besagtem *Log Book*, das zunächst als privates Routentagebuch diente: „Our bicycling friends, on turning over its pages at the end of the season, will thereby recall many pleasant events.“⁹¹ 1882 findet sich jedoch auch der Vorschlag, dass die in den privaten Routentagebüchern vermerkten Informationen zur Erstellung eines *Road Books* der USA weiterverwendet werden könnten: „If all bicyclers could be prevailed upon to keep an accurate log of their riding, we might have a first class ‚road-book‘ of the States for use in touring.“⁹²

Ab 1882 wurde mit der Verteilung von *Route Slips* begonnen, um Informationen bezüglich Routen, Straßenzuständen und Hotels zu sammeln.⁹³ Die *Route Slips* wurden den Mitgliedern der *L.A. W.* zugesandt und sollten während der Fahrradsaison ausgefüllt werden. Die Daten wurden anschließend an den Abgeordneten der lokalen Division übermittelt, der die *Route*

89 Zur damaligen Zeit herrschte die Vorstellung, dass luftbereifte Fahrräder die Funktion von Straßenwalzen hätten und daher selbst ein kostengünstiges Hilfsmittel für den Straßenbau wären. Vgl. N.N., *Bicycles as road rollers*, in: *The Bicycling World and Motorcycle Review* 45/3, 17.4.1902, 91.

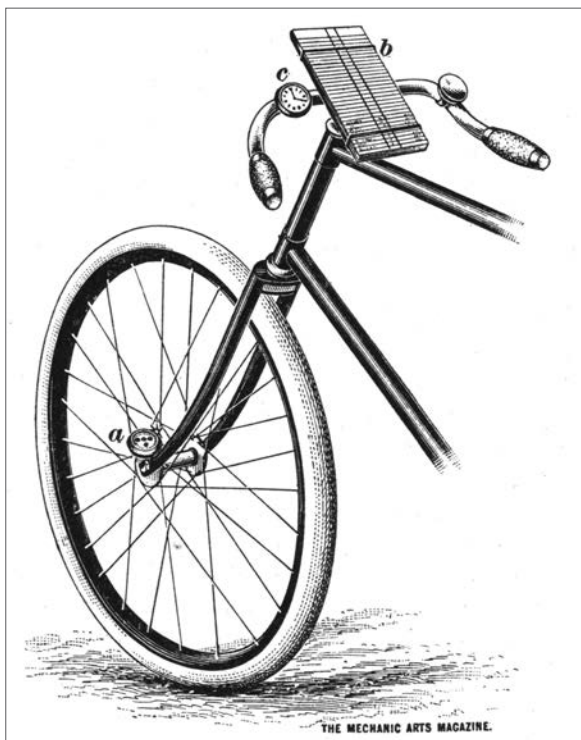
90 Eine unvollständige Auswahl der *Road Books* findet sich bei: McCullough, *Old wheelways*, 354.

91 N.N., *The Wheelman's Log Book*, in: *The Wheel* 1/14, 30.3.1881, 105.

92 N.N., *Wheel club doings*, in: *The Bicycling World* 2/15, 18.2.1882, 232.

93 Telzah, *Some New Hampshire pork*, in: *The Wheel* 2/11, 15.2.1882, 85–86, 85.

Abbildung 9: Fahrrad mit Zyklometer und am Lenker befestigter Uhr sowie einem Notizbuch zur Landerkundung



Quelle: Louis Allen Osbourne, Surveying with bicycle and cyclometer, in: *The Mechanic Arts Magazine* 4/3 (1899), 100–105, 102.

Slips aller Mitglieder sammelte und auswertete.⁹⁴ Die *Road Books*, die auf der Basis dieser *Route Slips* produziert wurden, enthielten alle von den Radfahrern notierten Informationen (relevant waren hier vor allem auch Steigungen). Zunächst wurden die *Road Books* in einer tabellarischen Form nach dem Vorbild der *Route Slips* erstellt. Karten setzten sich erst später durch. Dies hat vor allen Dingen damit zu tun, dass die unbefestigten Straßen keine eindeutige Kartierung ermöglichten, weil sie häufig topografisch unklar verliefen und die stark wetterabhängige Straßenbeschaffenheit dazu zwang, sich Techniken des *Muddling-Through* zu bedienen und immer wieder neue Wege einzuschlagen.⁹⁵

Nach einer Methode von Louis Allen Osbourne konnten Straßenkarten auch ohne Bezugnahme auf eine topografische Landkarte erstellt werden, indem Fahrradfahrer selbst zu Landvermessern wurden:

„Now every man who rides a bicycle, and has attached to it a cyclometer that registers the distance traveled, possesses sufficient instruments to measure and lay out a map of

94 N. Malon Beckwith, To New York state consuls, in: *The Wheel* 4/15, 20.4.1883, 4.

95 Vgl. Thielmann, *Linked photography*, 178 f.

the country over which he travels, and thus, should he so desire, to make a surveyor of himself.⁹⁶

Diese geodätische Methode bedurfte im Grunde nur eines Fortbewegungsmittels (Fahrrad), eines Distanzmessers (Zyklometer) und eines Aufzeichnungsmediums (Notizbuch). Bisweilen kam auch eine sogenannte ‚Fahrraduhr‘ zum Einsatz (vgl. Abbildung 9), um die Zeiträume zwischen den Abbiegepunkten zu erfassen und so die zurückgelegte Entfernung in Relation zur vergangenen Zeit darzulegen. Auf diese Weise ließen sich indirekt Aussagen über die Straßenqualität und das Höhenprofil treffen.⁹⁷

Die Datenerfassung erfolgte in der Gruppe und mobil, *on the move*, weshalb man davon ausging, dass der einzelne Radfahrer nicht ohne Weiteres anhalten kann, um individuelle Messungen vorzunehmen.⁹⁸ Zur Durchführung der ‚Maßnahmen‘ wurden vor der Fahrt in der Mitte eines kleinen Blocks für stenografische Notizen zwei senkrechte, parallele Linien gezogen, welche die Straße aus der subjektiven Perspektive des Fahrradfahrers repräsentierte (vgl. Abbildung 10). Der Stenoblock wurde mit Gummibändern an einem Holzbrett befestigt, das wiederum am Lenkrad des Fahrrads angebracht war. So konnte der Fahrer während der Fahrt seine Eintragungen und Beobachtungen vornehmen, ohne absteigen zu müssen. In der Mitte wurde dann die jeweilige Abbiegerichtung entsprechend der zurückgelegten Distanz eingetragen, und auf der linken Seite wurden die relevanten Landmarken verzeichnet, die nachfolgenden Nutzern der so erstellten ‚Fahrradkarte‘ zur Orientierung dienen sollten.

„If the bicycle surveyor be an experienced rider, his map may be so plotted, that grades and conditions of road may be readily expressed, and other information never found on the most accurate maps may be added as a guide for the future traveller.“⁹⁹

Demnach herrschte zu dieser Zeit offenbar ein großes Vertrauen in die Geschicklichkeit der Fahrradfahrer. Man traute ihnen zu, ein unbekanntes Terrain gleichzeitig zu erfahren und auf Papier zu erfassen. Die Vorteile dieser Echtzeit-Kartierung sah Osborne in der spezifischen (selektiven) Aufmerksamkeit, die während der Fahrt entsteht, und dem Erlebnisgefühl des Radfahrens, das sich dergestalt in der kartografischen Darstellung manifestiere.

„Thus, a complete and satisfactory survey of the road may be plotted in an hour, from notes which were taken without the slightest loss of time on the trip. The bicyclist is rendered more observing by work of this character, he sees every detail, he notes every bend in the road, and in a short time he unconsciously searches for some landmark, by which he can identify a certain piece of road [...].“¹⁰⁰

96 Louis Allen Osborne, *The bicyclist as a surveyor*, in: *L.A.W. Bulletin and Good Roads* 30/2, 2.9.1899, 124–128, 124.

97 Vgl. Osborne, *Surveying with bicycle and cyclometer*, 103 f.

98 Vgl. ebd., 102.

99 Osborne, *The bicyclist as a surveyor*, 124.

100 Ebd., 127.

Auf diese Weise wurden individuelle Psychogeografien des ländlichen Raumes produziert. Durch die laienhaften kartografischen Experimente der ersten Radfahrer entstanden die ersten mobilen Routenführer mit navigatorischen Instruktionen. Das Landmedium Fahrrad schuf somit Ende des 19. Jahrhunderts ein Orientierungs- und Navigationssystem aus Erster-Person-Perspektive, das von und für technische Medien entwickelt wurde. Dieses mobile stenografische Verfahren diente jedoch nur als Zwischenschritt für die Transkription in eine klassische kartografische Repräsentation (vgl. Abbildung 11), die wiederum für die navigatorische Nutzung in situ (gedanklich und räumlich) übersetzt werden musste.

Das mobile Aufzeichnungsverfahren enthielt auch Einschätzungen des Abbiegewinkels. Leichte Kurven wurden während der Fahrt nicht festgehalten. Wenn eine Kurve oder Abzweigung nicht rechtwinklig verlief, wurde das Über- oder Untermaß mit einem Plus oder Minus indiziert. Es wurde zudem eingetragen, ob sich der Weg links oder rechts von einem Flusslauf befand (soweit vorhanden). Kritische Richtungsentscheidungen können anhand der Routenskizze leicht abgelesen werden. Diese sind durch Striche markiert, die von den vorgegebenen parallelen Linien nach links oder rechts abgehen. Alle Zeichen, die sich innerhalb der zwei Geraden befinden, zeigen somit an, dass man sich auf dem richtigen Weg befindet; alle Zeichen jenseits der zwei parallelen Geraden versinnbildlichen notwendige Richtungsentscheidungen oder deuten auf relevante Zusatzinformationen wie Orte, Landmarken oder Steigungen/Gefälle hin. Dadurch wurde ein Instrumentarium geschaffen, das es erlaubt, ein unbekanntes Terrain in kurzer Zeit so zu kartieren, dass es die für Fahrradfahrer essentiellen Informationen enthält. Die Fahrradkartierung macht somit historisch zum ersten Mal sichtbar, dass in der Bewegung ganz andere Aufzeichnungsmedien und Umweltabbildungen von Relevanz sind als unter immobilen Bedingungen. Dieses mobile, raum- und situationsbezogene Kodierungsverfahren diente als ‚Programm‘ dazu, verschiedene (Karten-)Ausdrucke anzufertigen.

Fazit

„The wheelmen is the land-mariner, so to speak; and he may well be a geographer, a geologist, a naturalist, a cartographer, etc., and add much to his pleasure thereby.“¹⁰¹

Das Fahrrad war Ende des 19. Jahrhunderts ein Medium der Landerschließung – und dies in mehrfacher Hinsicht. Es kann allein schon insofern als ein Landmedium bezeichnet werden, als sich die ersten Fahrradfahrer selbst als Landvermesser sahen. Darüber hinaus verbindet es als Individualmedium Ausgangs- und Endpunkte einer Verbindungsstrecke – ohne Zwischenhalt und ohne Umsteigen. Diese Unterbrechungslosigkeit der Bewegung wird zu einem ganz wesentlichen Charakteristikum des Mediums Fahrrad.

„[...] the bicyclist is out on a trip with a number of other enthusiasts, and, therefore, will be unable to stop and make any individual measurements of the roads and land-

101 Charles Pratt, Dress and conveniences, in: Ders. (Hg.), What and why. Some common questions answered, Boston 1894, 58.

marks he passes. All notes must be made awheel, and information recorded without slackening speed.¹⁰²

Das ländliche Erfahren und die kartografische Erfahrbarmachung sind demnach eng miteinander verknüpft; sie fanden in ein und demselben Verfahren als Teil einer gemeinsamen Praxis der Landerkundung statt. Das Fahrrad erwies sich dabei als ein perfektes Instrument zur Erfassung des Straßenzustands. Könnten Pferde sprechen, so schrieb Lewis J. Bates 1882 in *The Wheelman*, würden sie sich gleichermaßen wie die Radfahrer über die schlechten Fahrbedingungen auf Amerikas Straßen beschweren.¹⁰³ Daher kann das Fahrrad als Kommunikationsinstrument aufgefasst werden, das Aufschluss über die Straßenbeschaffenheit gab und gibt:

„Of all modern inventions the bicycle may most justly be styled the perfect road tester. From no other vehicle does a rider descend with so much suddenness and *aplomb*, and with such serious emotion, to investigate a defect in the surface of the highway. It is the most sensitive of all vehicles to the slightest imperfections of any sort in the construction or condition of a road surface; and it communicates its discoveries to its rider directly, and in a manner which it is impossible to either ignore or forget. One who lolls in his carriage does not appreciate the effect upon his horses of a trifle of sand over the surface of a road, an unnecessarily steep grade, the roughness of a pavement which ought to be smooth, mud, stones, ruts, dim lights, wet paving blocks, slippery clay, icy streets, and other such evils. The jars, tremors, shocks, sudden strains, abrupt jerks and pushes, which worry the spirits and exhaust the strength and speed of his team and wear out his vehicle, do not affect his own person much. He knows them only through observation. The bicycle rider, on the contrary, experiences all these evils in his own muscular and nervous system.“¹⁰⁴

Das Fahrrad diente als Verbindungsglied zwischen der Straße und dem Fahrer. Es kann als ein Kommunikationsmedium beschrieben werden, weil es (a) unausweichlich und unabwendbar kommuniziert und weil es (b) die Straßeninformationen verstärkt und direkt an das menschliche Nervensystem weiterleitet. Diese unabdingbare kommunikative Form macht das Fahrrad ‚zwingend‘ zu einem Medium, das auch nicht durch alternative Instrumente ersetzt werden konnte. Es diente zudem als Verbindungsglied und „distance destroyer“¹⁰⁵ zwischen Stadt und Land sowie als verknüpfendes Element innerhalb eines sozialen Gefüges. Das Fahrrad war Kooperationsbedingung für *Bicycle Clubs*, die sich Ende des 19. Jahrhunderts enormer Beliebtheit erfreuten. Diese waren mehr als viele andere soziale Aktivitäten jener Zeit durch einen starken Zusammenhalt gekennzeichnet: „From the beginning of bicycling the Wheelmen showed a disposition to get together, creating a fraternal feeling not seen in many other clubs.“¹⁰⁶ Das Fahrrad ermöglichte das kollaborative Erfahren und Erkunden des

102 Ebd., 126.

103 Lewis J. Bates, The effect of the bicycle upon our highway laws, in: *The Wheelman* 1/1 (Oktober 1882), 41.

104 Ebd.

105 Friss, *The cycling city*, 120.

106 Quinn, *The League of American Wheelmen*, 3.

bis dahin kartografisch unerschlossenen Landes und brachte wiederum eine eigene, neue Repräsentationsform hervor: navigierbare Karten in Form von Routenführern.

Insofern kann das Fahrrad auch deshalb als Landmedium beschrieben werden, weil es Technologieträger für eine ganze Reihe von infrastrukturellen Entwicklungen war, insbesondere die Eroberung des öffentlichen Raumes durch Zeichensysteme (Verkehrsschilder) und Straßennetze. Das Fahrrad war mehr als alle anderen Transportmittel jener Zeit auf gute Straßen angewiesen. Sein Erfolg hing daher unmittelbar mit den infrastrukturellen Bedingungen zusammen. Das ist an sich für Transportmittel nicht ungewöhnlich. Das Fahrrad war jedoch, anders als Pferd und Reiter, das erste Individualmedium, das von einer möglichst flächendeckenden Infrastruktur – in diesem Fall einem befestigten Straßennetz – abhängig war.

Radwege und -fahrer verbanden nicht nur Stadt und Land in Form einer kommunikativen (Stand-)Verbindung, sondern erlaubten auch eine Erschließung des Landes bis in die entlegensten Gegenden. Es gehört mithin zur (Medien-)Spezifik des Fahrrads, eine kleinteilig und weitläufig verästelte Verkehrsinfrastruktur in Form eines Netzwerks herausgebildet zu haben, wie auch umgekehrt das infrastrukturelle Netzwerk der befestigten Straßen den Bedarf für weitreichende und zugleich ressourcenschonende Verkehrsmittel schuf.¹⁰⁷ Das Fahrrad war damit Wegbereiter einer neuen Transportkultur von Personen, Artefakten und Zeichen. Es hat als mobiles und zugleich rurales Medium eine Bedeutung, die gegenüber Telegrafie und Telefonie nicht zu unterschätzen ist.

107 Vgl. Friss, *The cycling city*, 99.

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 Hannoverische 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 zugespißt – 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 Fernseh-dokumentarismus; 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 verschieden 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, *Stadttexte – 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 Schützen-gesellschaften 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 *Tour 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 herausgingen, 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. Kreisen erscheint so in einem Spannungsverhältnis aus Verkehrsknotenpunkt im internationalen Bahnfernverkehr und selbstbezogenem, provinziell 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 Spitza (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 betrunkenen 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 „biedereren 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 Verhohnepipelung 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 „zweifello-

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. Neuaufll., 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 Neustrum
- 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 präziser.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 Emder 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 unsocialen 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 Konsens kino; 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, *Fernsehdokumentarismus*, 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 Serievent-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 Reiseprosperkte‘. 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, das 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.

Résumé und Ausblick: Perspektiven und Potentiale historischer Landmedienforschung

Am Anfang unserer Überlegungen zum Thema „Landmedien“ stand der Versuch, ein noch vollkommen unerschlossenes Forschungsfeld provisorisch abzustecken. Wir boten den Beiträgerinnen und Beiträgern eine mehrteilige Definition des Untersuchungsgegenstandes an, woran sich aktuelle wie zukünftige Forschung abarbeiten sollte. Stark heruntergebrochen spielten dabei im Prinzip vier Ebenen eine Rolle. Erstens waren mit „Landmedien“ Medien für das Land, das heißt einerseits Agrarfachmedien und andererseits Medien zur Verbesserung der ländlichen Lebensbedingungen gemeint. Auf einer zweiten Bedeutungsebene sollte es um Medien vom Land gehen, wobei ländliche Akteure und Medienmacher im Fokus stehen. Einen dritten Schwerpunkt bildete die Betrachtung von Medien über das Land, demnach der gesamte Komplex an Repräsentationen des Ländlichen in den Medien selbst. Abschließend, viertens, sollten ländliche Medienpublika und rurale Spezifika von Medienaneignung adressiert werden. Im Zuge der Forschungsdiskussion ließ sich diese Definition noch um zwei weitere Aspekte ergänzen. Zum einen wurde das Konzept von „Land“ in Richtung „Natur“ geöffnet und erweitert, zum anderen im Rückgriff auf poststrukturalistische Ansätze die Herstellung des ländlichen Raumes durch ‚ländlich‘ markierte Praktiken (*doing rurality*²) betont. Vor diesem Hintergrund möchte ich zum Abschluss des Jahrbuchs eine kurze Einschätzung anführen, welche Essenz und Potentiale die Beiträge für eine historische Landmedienforschung bereits gezeigt haben und welche Anknüpfungspunkte für das Forschungsfeld in der Zukunft weiterhin bestehen.

Die Analyse von Repräsentationen bzw. Imaginationen des Ländlichen nimmt insgesamt einen großen Stellenwert ein, was sicher auch der gewollt interdisziplinären Ausrichtung der Beiträge geschuldet ist. So zeigen z. B. die Beiträge von Christian Hißnauer, Selina Hangartner und Rolf Sachsse, dass propagierte Vorstellungen über das „Land“ immer affirmativ und normativ geprägt, ideologisiert und stilisiert waren. Häufig spielten romantisierend-idealisierende Aspekte eine Rolle: Nostalgie, Folklore, Idylle, Utopie sowie die positiv konnotierte Idee von Konservativismus und die Imagination des Landes als harmonische Sozialgemeinschaft bestimmen hier das Bild. Ferner geht es bei diesen Diskursen und Narrativen auch um Identitätsbildung durch Ästhetisierung, wobei diese Identität in der Regel von außen an die betreffenden Gruppen herangetragen wird, also extern ‚verordnet‘, oktroyiert ist.

1 Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte, Universität des Saarlandes, Postfach 151150, D-66041 Saarbrücken, aline.maldener@uni-saarland.de.

2 In Anlehnung an Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York 1990.

Weiterhin zeigt das Gros der Beiträge, dass Landmedien als raumgenerierende Kräfte zu erachten sind, das heißt, dass es dezidierte (rurale) Medienräume mit eigener Infrastruktur und eigenem Kommunikationsgefüge sowie spezifischen, inhärenten Machtverhältnissen gibt. Solche Medienräume können wie bei Lina Kaminskaitė-Jančorienė Räume „verhinderter Politisierung“ sein, scheiterte doch hier die Propaganda der Sowjetregierung durch die Institution Kino an der strukturellen Beschaffenheit der zu infiltrierenden litauischen Dörfer. Es können außerdem im buchstäblichen Sinne ‚erfahrbar‘, politisierte Erlebnisräume sein, wie die Fahrradkarte bei Tristan Thielmann, Carmen Schulz und Michael Lommel, oder visuelle Schauräume und *contact zones*, wie Manuel Trummer die medialen Angebote des BR Fernsehens bezeichnet. Schließlich kann auch ein ganzes Dorf einen durchlässigen und transformierbaren Kommunikationsraum darstellen und sein soziales Gefüge in Wechselwirkung mit dem medialen Fortschritt ändern, wie Katharina Thielen und Clemens Zimmermann deutlich machen. Vor diesem Hintergrund hat sich herausgestellt, dass herkömmliche Stadt-Land-Modelle, vor allem unilaterale Zentrum-Peripherie-Modelle, offensichtlich ausgedient haben, da die entstehenden Medienräume wesentlich komplexer, multifaktoriell und dynamisch sind und daher nicht mit linearen oder teleologischen Schemata beschrieben werden können.

Auf der methodischen Ebene zeigt sich die Notwendigkeit und Fruchtbarkeit interdisziplinärer Ansätze für eine Untersuchung von Landmedien deutlich: Es versammeln sich Beiträge im Jahrbuch, in denen literatur- und filmwissenschaftlich gearbeitet wird, kultur- bzw. mediengeographisch, praxeologisch, soziologisch oder gendertheoretisch. Wir haben ein großes Cluster an methodisch sehr stark diversifizierten Fallstudien mit einem sehr breiten Themenspektrum. Insofern muss es die Aufgabe zukünftiger Forschung sein, diese Einzelstudien zusammenzubinden und in makrohistorische Kontexte einzubringen. Denn der Eindruck bleibt, dass sich die Beiträge zwar sehr stark und fundiert entweder mit spezifischen Einzelmedien, einer einzelnen Region oder einzelnen Städten beschäftigen, aber immer noch zu selten inter- und transmediale Verbindungen oder Vergleiche anstrengen. Eine Ausnahme bildet hier der Beitrag von Judith Thissen, die die Entwicklung ländlicher Kinolandschaften in den Niederlanden, Westdeutschland und Frankreich von den 1920er bis zu den 1960er Jahren komparatistisch und transnational in den Blick nimmt.

Die meisten Beiträge bedienen erfreulicherweise mehr als eine Dimension der Idee von Landmedien und ihre Argumentation ist zumeist sowohl auf der Ebene der Medieninhalte als auch auf der Ebene der Akteure und Strukturen von Medienlandschaften angesiedelt. Nachholbedarf besteht jedoch weiterhin – und das ist zumeist die Schwachstelle in der Mediengeschichte – auf der Ebene der Rezeption, der konkreten Aneignung von Medien. Lediglich zwei Beiträge dieses Jahrbuchs widmen sich der Thematik dezidiert. So zeichnet Ulrich Schwarz-Gräber die konkrete Aneignung von Medien im NS-Regime durch die Landbevölkerung im Landkreis Neunkirchen in den Voralpen nach, während Gunter Mahlerwein in seinem Forumsbeitrag spezifisch rurale Aneignungspraktiken jugendlicher Musik- und Konsumkultur der 1970er Jahre in Rheinhessen auslotet. Hierin liegt das größte Potential eines weiteren Ausbaus historischer Landmedienforschung, sofern geeignete Quellen existieren und zugänglich sind. Möglicherweise könnten hier im Einzelfall zeitgenössische sozialwissenschaftliche Studien sowie zeitgenössische Abhandlungen über ländliche Lebenswelten und Praktiken nützlich sein.

Ansätze der *border studies* oder kulturwissenschaftliche Theorien wie jene des *third space*³ können für eine zukünftige Landmedienforschung fruchtbar sein. Denn gerade in Grenträumen steckt enormes Potential – der Beitrag von Vitus Sproten zum Medienraum Eupen-Malmedy deutet dies an. Welchen Stellenwert das Lokale oder Regionale vor allem bei der Produktion von Medien und den ländlichen Publiken tatsächlich hat, zeigt sich erst, wenn diese Faktoren mit nationalen und transnationalen Aspekten ins Verhältnis gesetzt und dadurch möglicherweise relativiert werden müssen. Es wäre denkbar, dass sich gerade in einem derartigen Setting das spezifische Profil von Landmedien am deutlichsten herauskristallisiert.

Dieser Aspekt mündet nun in einen abschließenden Gedanken: Landmedien werden noch häufig mehr oder weniger explizit im Verhältnis zum Urbanen gedacht. Der Aspekt der Abgrenzung, teilweise sogar Dichotomisierung von Stadt und Land ist omnipräsent, sowohl im narrativ-diskursiven Repertoire der vorgestellten Einzelmedien als auch im Kontext von zeitgenössischen Expertendiskursen, in die diese Analysen eingebettet sind. Nun haben etwa Judith Thissen und Clemens Zimmermann in ihrem 2016 erschienenen Sammelband für eine Betrachtung des „Cinema Beyond the City“⁴, also jenseits der Stadt, plädiert und damit in gewisser Weise zu einer Überwindung des Urbanen aufgefordert, was eine für das gesamte Forschungsfeld entscheidende Frage evoziert: Braucht es zwangsläufig immer das Urbane als Referenzpunkt bzw. Kontext für die Betrachtung des Ruralen? Wie wichtig ist die Stadt tatsächlich für das Land? Und haben wir es hier nicht mit der gleichen Crux zu tun, die auch alle transnationalen Ansätze in sich tragen, nämlich der Frage, wie die Nation respektive die Stadt gleichzeitig überwunden und mitgedacht werden kann, ohne – um mit Ulrich Beck zu sprechen – einen „nationalen“ respektive „urbanen Container“ zu konstruieren.⁵ Über diese und weitere Fragen lohnt es sich auch zukünftig im Rahmen einer historisch verfassten Landmedienforschung nachzudenken.

3 Homi Bhabha, *The location of culture*, London 1994.

4 Judith Thissen/Clemens Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, London 2016.

5 Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus, Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt a. M. 1997.

Wie Woodstock aufs Land kam

Medienpraktiken einer ländlichen Jugendkultur der siebziger Jahre

Intro: Ein Festivalfilm als Beispiel für ländliche Medienrezeption und Medienproduktion

Auftritt „Tune“: Zu hören ist ein Gitarrenintro, dem sich rhythmisch, die Taktschwerpunkte akzentuierend, Bass und Schlagzeug einfügen. Zu sehen sind zunächst Schlagzeug und Schlagzeuger von hinten aus Nahperspektive mit Ausblick auf den rechten Teil der Bühne mit Bassisten und einem kleinen Teil des Publikums sowie des Veranstaltungsortes, eines Fußballplatzes, wie an der Bandenwerbung unschwer zu erkennen ist. Schon in dieser drei Sekunden kurzen Einstellung wird deutlich, dass Film und Ton nicht synchronisiert sind. Die nächsten, über eine Minute andauernden Szenen zeigen den Schlagzeuger in Großaufnahme aus verschiedenen Perspektiven. Das Gegenlicht des Scheinwerfers und die dunkle Zeltplane der Bühnenüberdachung vermitteln den Eindruck einer nächtlichen Szene, was korrigiert wird durch den Kameranachschwenk auf den Bassisten, der erneut von hinten und von der Seite gefilmt wird, sodass wieder ein Teil des Publikums und des Platzes zu sehen sind. Danach kommen die beiden Gitarristen ins Bild, die zugleich als Sänger und Mundharmonikaspieler in Erscheinung treten. Die zu hörenden, nicht näher zu identifizierenden Musikstücke sind englischsprachig, es handelt sich um einfach strukturierte Rockmusik mit Blues- und West-Coast-Bezug und ausgeprägten, aber nicht sehr virtuosen Gitarrensoli. Auf dem Platz sind etwa 200 Jugendliche versammelt, von denen nur einige, direkt vor der Bühne stehende, ihre Aufmerksamkeit dem Auftritt der Band widmen. Auffällig ist die Diskrepanz zwischen der engagierten und expressiven Performance der Musiker, insbesondere des Gitarristen und Sängers und des Schlagzeugers, und dem eher teilnahmslos wirkenden Publikum, dessen Partizipation am musikalischen Geschehen abgesehen vom leichten Wippen zweier junger Männer über ein interessiertes Hinschauen kaum hinausgeht. Möglicherweise ist das auch mit den Wetterbedingungen des Ereignisses zu erklären, viele der Zuschauer tragen Regenkleidung, der Platz scheint nach einem heftigen Regen sehr nass zu sein.

Der hier beschriebene Ausschnitt stammt aus einem Film, den der Verein „Jugendhaus Altrhein“ als Veranstalter eines im Juni 1977 bereits zum siebten Mal auf dem Sportplatz der rheinland-pfälzischen Landgemeinde Eich ausgerichteten Open-Air-Festivals bei Peer Raaz, einem professionellen Fotografen eines Nachbardorfes, in Auftrag gegeben hatte.² Der

1 Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte, Universität des Saarlandes, Postfach 151150, D-66041 Saarbrücken, g.mahlerwein@mx.uni-saarland.de.

2 Film „7. Open Air Eich 1977“, Kamera und Schnitt: Peer Raaz, Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

47 Minuten lange Film bildet den Verlauf des zweitägigen Festivals ab. Die ersten Szenen zeigen den Aufbau der Tontechnik auf der kleinen, provisorisch wirkenden Bühne, die letzten Vorbereitungen, den Soundcheck der ersten Band, den sich langsam mit Publikum füllenden Sportplatz, frisbeespielende Jugendliche, in der Sommerhitze liegende, sich unterhaltende Besucher und offensichtlich gerade ankommende Gruppen von Besuchern. Danach werden die Auftritte von acht Bands und einem Einzelinterpreten in jeweils etwa fünf Minuten dauernden Ausschnitten dokumentiert.³

Das Potenzial dieses Films für Aussagen über ländliche Medienpraktiken in den siebziger Jahren ist vielfältig. Einerseits gibt er Auskunft über den Verlauf eines in dörflicher Umgebung organisierten Open-Air-Festivals, einer Veranstaltungsform, die seit den späten sechziger Jahren über verschiedene Medien (Kino, Radio, Fernsehen, Schallplatten, Zeitschriften) eine zunehmende Verbreitung gefunden hatte. Zweitens lassen sich an den Musikstilen und an der Gestaltung ihres Auftritts die medial vermittelten Vorbilder der Musiker gut erkennen. Die alltagshistorischen Informationen, etwa zu Kleidung, Frisuren oder Körpersprache der Musiker und des Publikums, lassen ebenfalls nach medialen Einflüssen fragen. Insgesamt vermittelt der Film Einblicke in spezifische Ausprägungen von Jugendkultur auf dem Land in den siebziger Jahren. Darüber hinaus ist er als zeitgenössisch produziertes Medium medienhistorisch an sich von Relevanz.

Von ihm ausgehend kann daher die Frage nach der Bedeutung von Medien für die Entwicklung einer ländlichen Jugendkultur in den späten sechziger und den siebziger Jahren gestellt werden. Es ist anzunehmen, dass bei der Genese dieser Jugendkultur Medienkonsum und die Aneignung von medial vermittelten kulturellen Innovationen in der ländlichen Gesellschaft eine erhebliche Rolle spielten – und sie wurde selbst auch im Bereich der Medienproduktion aktiv. Das lässt wiederum danach fragen, inwieweit diese Form von Jugendkultur und ihre Medienpraktiken von ihrer Lokalisierung im ländlichen Raum bestimmt sind, letztlich welche Auskünfte diese Beobachtungen über die Veränderungen in der ländlichen Gesellschaft der siebziger Jahre geben können.

In einem grundlegenden Aufsatz über die „räumliche Konstruktion von Jugendkulturen“ beschreibt die englische Kulturgeografin Doreen Massey ausgehend vom Fallbeispiel computerspielender Jugendlicher in Yucatan die lokale Aneignung globaler Trends als wesentliche Eigenschaft von Jugendkulturen, bei deren Konstruktion sie stets zwei räumliche Aspekte wirksam sieht: zum einen die Beanspruchung und Markierung von eigenem Raum wie etwa dem eigenen Zimmer, öffentlichen Treffpunkten, Clubs, aber auch das Abstecken von Claims durch Graffiti, andererseits die Vernetzung mit Anderen „even on the other side of the world“.⁴ Die akustische wie politische Reklamation von Räumen und die globale Vernetzung – im Fallbeispiel des Eicher Open-Air-Festivals offensichtlich – sieht Massey als universelle Merkmale von Jugendkultur. Massey ist gegenüber räumlichen Zuschreibungen wie urban, rural, regional oder national skeptisch, sondern sieht die Raum konstituierenden sozialen Beziehungen weniger in „scales“ organisiert als in „Konstellationen zeitweiser Kohärenzen“ in einem sozialen Raum, der wiederum das Produkt von Beziehungen und Verknüpfungen vom sehr Lokalen bis zum Interkontinentalen ist. Ein solches Verständ-

3 Der Film kann eingesehen werden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=jI94yA-ghW8> (15.4.2018).

4 Doreen Massey, *The Spatial Construction of Youth Cultures*, in: Tracey Skelton/Gill Valentine (Hg.), *Cool Places: Geographics of Youth Cultures*, London 1998, 122–130.

nis scheint einer Kategorisierung in ländlich oder städtisch zu widersprechen. Andererseits können, wenn ein Schwerpunkt dieser Verknüpfungen im Lokalen liegt, trotz aller überlokalen bis globalen Verbindungen Verdichtungen festgestellt werden, die es erlauben, von eher ruralen oder eher urbanen Phänomenen zu sprechen. Um die „Konstellationen zeitweiser Kohärenz“ oder, anders ausgedrückt, die temporären Verflechtungen zwischen Akteuren nachzuzeichnen und dann vergleichend gerade im Hinblick auf räumliche Verschiebungen der Verknüpfungsknoten zu befragen, sind mikrohistorische Ansätze nötig, die die Multidimensionalität und die räumliche Vielfalt der Verflechtungsbeziehungen berücksichtigen. Dieser Ansatz lässt sich mit den Überlegungen von Michael M. Bell und Giorgio Osti über den Zusammenhang von Ruralität und Mobilitäten verbinden. Diese gehen angesichts der Anregungen des *mobility*-Ansatzes⁵ davon aus, dass ländliche Gesellschaften, anders als es die stabilitätsbetonte Tendenz vieler Studien nahelegt, seit langem von Mobilitäten geprägt sind. Sie plädieren andererseits aber, statt nun die Überbetonung von Stabilität durch die von Mobilität zu ersetzen, für ein stärker ausbalanciertes Verständnis ihres Verhältnisses.⁶ Das Beispiel eines dörflichen Rockfestivals kann daher als ein mikrohistorisches Fallbeispiel dienen, um das Zusammenspiel – über Medien hergestellter – globaler Vernetzung von Jugendkulturen mit ihren lokalen Einbindungen aufzuzeigen. Über die Frage der Medienpraktiken in der ländlichen Gesellschaft hinaus kann so ein Beitrag zu den bislang in der Forschung noch weitgehend vernachlässigten Themenbereichen Jugendkulturen und Popmusikulturen auf dem Land – auch im Hinblick auf ihr Potenzial für gesellschaftlichen Wandel – geleistet werden.⁷

Bands und Publikum

Die Bandbreite der musikalischen Stile der Bands und Einzelinterpreten im Festivalfilm von 1977 umfasst Rock, Blues und Folkmusik in verschiedenen Ausprägungen. Fünf Rockbands mit klassischer Besetzung (E-Gitarren, E-Bass, Schlagzeug), die nur in zwei Fällen durch ein E-Piano ergänzt werden, stehen drei Folkgruppen und ein Folksänger gegenüber. Während die Rockbands englischsprachig singen und in einem Fall rein instrumental spielen, sind die Liedtexte der mit Gitarren, Geige, Banjos, Mandolinen und Flöten agierenden Folkbands deutschsprachig. Der solistisch auftretende Folksänger singt englische und französische Lieder. Das musikalische Material scheint bei einigen der Bands aus eigener Feder zu stammen, zwei der Folkgruppen interpretieren traditionelle Lieder, wie sie im Rahmen der Deutschfolkbewegung zumeist aus Liedersammlungen des 19. Jahrhunderts rekonstruiert

5 Vgl. hierzu: John Urry, *Mobilities*, Cambridge 2007.

6 Michael M. Bell/Giorgio Osti, *Mobilities and Ruralities: An Introduction*, in: *Sociologia Ruralis* 50 (2010), 199–204.

7 Zu diesen Defiziten vgl. Katja Jewski, *Stiefkinder des Fortschritts? Ländliche Jugend und Jugendkultur in Schleswig-Holstein in den 50er Jahren*, Frankfurt a. M. 2003, 16–19. Susanne Binas-Preisendörfer, „Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein ...“. Populäre Musik als lokale kulturelle Praxis, in: Peter Schmerenbeck (Hg.), *Break on through to the other side. Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren*, Oldenburg 2007, 19–28, 22 macht die (auch umkehrbare) Feststellung, dass es „kaum Untersuchungen zur Bedeutung ländlicher Regionen für populäre Musik“ gebe.

Abbildung 1 und 2: Ausschnitte aus dem Film „7. Open Air Eich 1977“



Quelle: Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

wurden.⁸ Die das Festival eröffnende Folkband interpretiert den spirituell, aber auch drogenfreundlich anmutenden Titel „Erleuchtung und Berufung“ des in den frühen siebziger Jahren bekannten Liedermacherduos Witthüser und Westrupp, der Folksänger gibt Songs von Graeme Allwright, Bob Dylan und Paul Simon zum Besten. Eine im Bereich Blues, Country Rock und Westcoast zu verortende Band spielt den Byrds-Hit „Hey Mr. Spaceman“. Zwei der Gruppen lassen durch ihren routinierten Auftritt und die musikalischen Qualitäten ihrer Darbietungen vermuten, dass – im Musikerjargon der Zeit – „semiprofessionelle“ Akteure auf der Bühne stehen.⁹ Bei den übrigen Gruppen scheint es sich doch bei aller Ernsthaftigkeit ihres Auftretens und zweifelsohne vorhandener Qualität um Amateurbands zu handeln. Das Alter der Musiker dürfte durchschnittlich zwischen 20 und 25 Jahren liegen. Außer den drei Frauen, die in einer der Folkbands mitspielen, und der Sängerin der „semiprofessionellen“ Rockband stehen nur junge Männer auf der Bühne. Kleidung, Frisuren, Schmuck und teilweise auch die Körpersprache lassen unschwer die Orientierung der meisten Musiker an der Hippie- und Alternativkultur der späten sechziger und der siebziger Jahre erkennen. Das gilt auch für einen Teil des Publikums. Ein anderer Teil der Festivalbesucher ist deutlich jünger als die Protagonisten auf der Bühne, das Alterssegment zwischen 14 und 19 Jahren scheint im Publikum gut vertreten zu sein. Zumindest bei den in der Nähe der Bühne stehenden Besuchern überwiegen die Männer mit schätzungsweise zwei Dritteln. Die Differenzen in der äußeren Erscheinung zeigen sich gerade zwischen den älteren Besuchern und Musikern auf der einen und den Teenagern im Publikum auf der anderen Seite, insbesondere beim Auftritt der eingangs beschriebenen Band, deren Mitglieder in der hippiesken Selbstinszenierung am avanciertesten wirken: Hier agiert etwa der Bassist mit offenem, den nackten Oberkörper freilegenden, indisch anmutenden Hemd direkt vor den eher gelangweilt am Bühnengeländer lehrenden, mit Jeans und gelben Regenjacken unauffällig gekleideten Jugendlichen.

Vorbild Woodstock. Das Ereignis und der Film

Zweifelsohne wurde hier in Eich im Jahr 1977 auf bereits etablierte Verhaltensformen zurückgegriffen, die sich seit den späten sechziger Jahren im Bereich der neuen Veranstaltungsform Open-Air-Festival herausgebildet hatten. Teilweise bis ins Detail erinnern Bilder aus dem Film an solche aus den großen Festivalfilmen, allen voran dem 1970 erschienenen Film *Woodstock. 3 days of peace and music* von Michael Wadleigh über das ein Jahr vorher stattgefundene Festival. So sind etwa Jugendliche zu sehen, die, wie im Film nach dem Regenguss, in Wolldecken gehüllt über das Gelände streifen. Frisbeespielende Besucher von Woodstock

8 Barbara Boock, *Andere Lieder? – Das wiedererwachte Interesse am deutschen Volkslied bei den Festivals der 1970er Jahre*, in: Klaus Näumann/Gisela Probst-Effah (Hg.), *Festivals populärer Musik. Tagungsbericht Köln 2010 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.*, München 2012, 95–102.

9 Als „semiprofessionell“ im Musikermilieu kann verstanden werden, wenn Musik „zwar zentraler Lebensinhalt ist und die beteiligten Personen sich selbst als Musiker bezeichnen, Musik aber nicht unbedingt und kontinuierlich zum Lebensunterhalt beitragen muss“, vgl. Jan Hemming, *Begabung und Selbstkonzept: Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop*, Münster 2002, 75.

machten diese relativ entspannte Sportart für Besucher anderer Festivals attraktiv, wie auch hier im Film von 1977 zu sehen ist.¹⁰

Auch die Filmproduzenten kannten ihre Vorbilder. Wie der Woodstock-Film (und seine Vorläufer) beginnt auch der Eicher Festival-Film mit dem Aufbau der Anlage und den eintreffenden Besuchergruppen, die Kameraeinstellungen ähneln sich. Die außergewöhnlich langen Szenen mit den Aufnahmen des Schlagzeugers lassen sich damit erklären, dass er, etwas älter als der Durchschnitt, durch sein Aussehen mit Bart und langen Haaren, seine außergewöhnliche Kleidung (gestreifte Hosen) und sein konzentriertes, intensives Spiel dem medial konstruierten Idealbild eines Rockmusikers am nächsten kam und sich so für rockstarartige Filmszenen besonders gut eignete.

Dass gerade Filme über Festivals in der Transfersgeschichte anglo-amerikanischer Popkultur eine hervorgehobene Rolle spielten, erklärt sich nicht zuletzt aus der Informationsfülle, die sich aus der Kombination von Festival und Film ergibt. Unter den „dokumentarischen Musikfilmen“ nehmen die als „Rockumentaries“ bezeichneten „monolithischen Konzertfilme“ (Carsten Heinze)¹¹ eine besondere Rolle ein und unter ihnen wiederum gelten die Festivalfilme als frühe Höhepunkte, die Maßstäbe für alle anderen Filme dieser Gattung setzten. Außer Wadleighs Woodstock-Film zählen hierzu noch D.A. Pennebakers *Monterey Pop* aus dem Jahr 1968 und *Gimme Shelter* von Albert und David Maysles und Charlotte Zwerin aus dem Jahr 1970. Ein wichtiger Vorläufer dieser Festivalfilme war Bert Sterns *Jazz on a Summer's Day* aus dem Jahr 1960, der das Newport Jazzfestival 1958 dokumentierte.¹²

Außer der Musik und dem ‚Sound‘ werden hier eben auch viele andere popkulturelle Parameter sichtbar: Auftreten, Kleidung, Frisur, Körperlichkeit der Musiker und des Publikums, die Interaktionen zwischen Musiker und Publikum und innerhalb des Publikums, insgesamt die vielfältigen performativen Aspekte des Agierens aller Beteiligten. Carsten Heinze versteht Filme dieser Art als „das zentrale Medium, das die Kanonisierung und Historisierung von Rock- und Popkulturen vorantreibt.“¹³

Darüber hinaus transportieren die Filme die mit den Festivals verbundenen Identifikationsangebote, Teil einer Gegenkultur zu sein, die sich nach außen durch Abgrenzung zum politisch wie kulturell verstandenen Establishment, nach innen durch „Toleranz, Offenheit,

10 Vgl. den Artikel über den Frisbee-Pionier Ken Westerfield: http://www.gutenberg.us/articles/eng/Ken_Westerfield (13.12.2017).

11 Rockumentary bezieht sich nach Keith Beattie auf „non-fictional works, based on a concert performance by a rock performer or rock bands or those that mix concert performances with scenes of musician(s) off stage“, Keith Beattie, *Reworking Direct Cinema: Performative Display in Rockumentary*, in: Carsten Heinze/Laura Niebling (Hg.), *Populäre Musikkulturen im Film. Inter- und transnationale Perspektiven*, Wiesbaden 2016, 131–152, 132, Anm. 2. Zu Rockumentaries vgl. auch: Laura Niebling, *Defining Rockumentaries. A Mode and its History*, in: Ebd., 113–130; Carsten Heinze, *Perspektiven des Musikdokumentarfilms*, in: Ebd., 151–187; Christian Huck, *Documenting Music on Film*, in: *Rock and Pop in the Movies 1* (2011), 9–25, www.rockpopmovies.de (1.12.2017); Carsten Heinze, *Underground in musikdokumentarischen Filmen*, in: *Rock and Pop in the Movies 4* (2015), 7–45, www.rockpopmovies.de (29.5.2018).

12 Heinze, *Underground*, 26. Der Film *Message to Love* von Murray Lerner über das Festival auf der Isle of Wight (1971) gehört in den gleichen Kontext, wurde aber erst 1997 uraufgeführt. *Message to Love* und *Gimme Shelter* zeigen die negativen Aspekte der Massenveranstaltungen, im Fall des Films über das Altamont Free Concert die aggressive Stimmung bis zur Ermordung eines Besuchers durch als Ordner engagierte Rocker, im Fall des Films über das Isle of Wight Festival die – nach Aussage der Veranstalter aber übertrieben dargestellte – negative Stimmung auf dem Inselfestival.

13 Heinze, *Perspektiven*, 168.

freie Sexualität und gegenseitige Hilfe“ (Detlef Siegfried) definierte.¹⁴ Neben den politischen Statements gegen den Vietnamkrieg zeigen vor allem der offen praktizierte Drogenkonsum und der demonstrative Umgang mit Nacktheit im Woodstock-Film, dass auf dem Festival andere Maßstäbe gelten als in der Gesellschaft außerhalb des Festivalgeländes, dass gleichzeitig aber die drei Tage „of peace and music“ als Versprechen auf ein anderes Leben verstanden werden können. Das über die Veranstaltung hinausweisende utopische Potenzial machte sich auch die Filmwerbung zu eigen: „This time it was more than a gathering of the tribes ... it was a gathering of nations. [...] This time it was more than a pow-wow ... it was a holy invocation ... a summit meeting of the world that was to come.“¹⁵

Damit schloss die Werbung an die Darstellung des Politaktivisten Abbie Hoffman an, der bei aller Kritik am kommerziellen Charakter der Veranstaltung schon in seinem noch 1969 erschienenen, als „Talk-Rock-Album“ bezeichneten literarischen Rückblick auf das Festival die „Woodstock Nation“ als gegenkulturell definierten Teil der amerikanischen Gesellschaft der sie bekämpfenden „Pig Nation“ gegenüber stellt. Diese eher in einem tribalen Sinn in Anlehnung an die amerikanischen Ureinwohner zu verstehende Begrifflichkeit¹⁶ bekommt auch einen räumlichen Aspekt, wenn er für den zweiten Tag des Festivals konstatiert, die „Woodstock Nation“ sei an diesem Samstag die zweitgrößte Stadt im Staat New York gewesen, deren Territorium die Form einer Gitarre mit dem Festivalgelände als Korpus und den kilometerlangen Staus entlang der Straße nach New York als Hals gehabt habe.¹⁷ Im Epilog zur 1971 erschienenen Taschenbuchausgabe sieht Hoffman allerdings den Woodstock-Film nicht auf der gleichen Seite wie die „Woodstock Nation“: „Woodstock Nation is at war with the pig empire. The Woodstock movie is a weapon in the arsenal of the pigs, designed to defeat the Nation by rendering it impotent.“¹⁸ Diese Interpretation dürfte nur bei einem kleinen Teil der Rezipienten des Films in deutschen Kinos angekommen sein,¹⁹ verbreiteter war wohl eher die Lesart des Films als „Reportage von einem Mythos, als Manifestation des Lebensgefühls und des Selbstverständnisses der ‚Woodstock-Generation‘“, wie sie ein – allerdings kritischer – Artikel in *Die Zeit* im September 1970 beschrieb.²⁰ Auch die Filmproduzenten

14 Detlef Siegfried, Unsere Woodstocks: Jugendkultur, Rockmusik und gesellschaftlicher Wandel um 1968, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Rock! Jugend und Musik in Deutschland, Berlin 2005, 52–61, 54.

15 Werbung für die Vorführung des Films im „Empire“ am Leicester Square in London vom Juni 1970, <http://www.alvinlee.de/1970.htm> (2.12.2017).

16 Im wenige Wochen nach dem Festival stattfindenden Prozess gegen die „Chicago Eight“ wegen Störung eines Parteikonventes der Demokratischen Partei antwortete Abbie Hoffman auf die Frage nach seinem Wohnort: „In Woodstock Nation“ und erklärte danach: „It is a nation of alienated young people. We carry it around with us as a state of mind in the same way the Sioux Indians carried the Sioux Nation around with them.“ Vgl. Martin Jezer, Abbie Hoffman. American Rebel, New Brunswick 1993, 204 f.

17 Abbie Hoffman, Woodstock Nation. A Talk-Rock-Album, New York 1971 (Pocket Book Edition der Ausgabe von 1969), 88 f. Auch im Film wird das Festival mehrmals mit einer Stadt verglichen.

18 Ebd., 162.

19 Abbie Hoffmans Schriften wurden allerdings in der deutschen linken Szene breit rezipiert, vgl. etwa: Paul Hockenos, Joschka Fischer and the Making of the Berlin Republic. An Alternative History of Postwar Germany, Oxford 2008, 106.

20 Wolf Donner, Der Mythos von Woodstock, in: Die Zeit, Nr. 37, 11.9.1970; zitiert in: Rebecca Menzel, Ich sehe was, was du nicht siehst und das ist (gar nicht so) anders“ – Generationen- versus Systemkonflikt? Popkultur um 1970 und ihre Deutungen in der Bundesrepublik und in der DDR, in: Lu Seegers (Hg.), Hot Stuff. Gender, Popkultur und Generationalität in West- und Osteuropa nach 1945, Göttingen 2015, 80–100, 83. In derselben

griffen später – trotz der Bemerkungen Hoffmans – auf den Begriff der „Woodstock Nation“ zurück.²¹

Die Kameraführung vieler Szenen im Woodstock- und im Monterey-Film suggeriert dem Zuschauer, mitten im Publikum zu sitzen, Teil der „Festivalgemeinschaft“ zu sein.²² In der Tradition des Direct Cinema wird die Kamera – und somit auch der Kinobesucher – zum „teilnehmenden Beobachter“.²³ Das scheint auch in der Rezeption des Filmes Wirkung gezeigt zu haben, so wird von einer frühen Aufführung des Films berichtet, dass das Publikum im Kino nach jedem Musikauftritt im Film aufgesprungen sei und applaudiert habe.²⁴ Andererseits wurde die im Woodstock-Film und in *Gimme Shelter* eingeführte Kameraperspektive vom hinteren Teil der Bühne aus, die die Musiker gemeinsam mit dem Publikum ins Bild rückte und so deren „symbiotic relationship“ verdeutlichte, genreprägend.²⁵ Die im Woodstock-Film intensiv eingesetzte Split-Screen-Technik²⁶ wiederum kann die Gleichzeitigkeit diverser Sinneseindrücke vermitteln. Bei aller Betonung des Dokumentarischen, was etwa in dem Bemühen deutlich wird, neben den musikalischen Ereignissen möglichst viele Aspekte des Festivalalltags bis hin zur Reinigung der Toiletten einzufangen, handelt es sich bei dem aus 120 Stunden Material zusammengeschnittenen Film letztlich um eine Interpretation durch den Regisseur, die aber doch bei Rezipienten Vorstellungen vom Verlauf eines Open-Air-Festivals prägte, eines Veranstaltungsformats, das um 1970 noch am Anfang stand. Gleichzeitig wird durch die Konservierung und die – sofern die technischen Voraussetzungen dafür vorliegen – jederzeit mögliche Wiederholung des Seh- und Hörerlebnisses einer ansonsten durch schnelle Weiterentwicklung geprägten Pop- und Rockkultur ein Moment von Dauerhaftigkeit verliehen, werden prozessuale Elemente zu Strukturen verfestigt.²⁷

Ausgabe von *Die Zeit* äußerte sich Dieter E. Zimmer kritisch zur Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Festivals, insbesondere über die Grenzen der Selbstorganisation, die aber in Woodstock, glaube man „den Berichten und dem Film“ einigermaßen funktioniert habe, Dieter E. Zimmer, Pop-Festivals sind paradox, in: *Die Zeit*, Nr. 37, 11.9.1970. *Der Spiegel*, Nr. 38, 14.9.1970 spricht ganz ähnlich von der „Dokumentation eines Lebensgefühls“. Zum Mythos Woodstock siehe auch: Wolfgang Rumpf, *Popmusik und Medien*, Berlin 2011, 60–62.

- 21 Martin Scorsese als „Assistent Director and Editor“ des Filmes sprach 1999 davon, dass der Traum der „Woodstock Nation“ „to be separate, to have their own community“ für drei Tage verwirklicht worden sei, vgl. Martin Scorsese, Foreword, in: Dale Bell (Hg.), *Woodstock. An Inside Look at the Movie that shook up the World and defined a Generation*, Studio City 1999, 1.
- 22 Zum Begriff „Festivalgemeinschaft“ vgl. Babette Kirchner, *Eventgemeinschaften. Das Fusion Festival und seine Besucher*, Wiesbaden 2011, 130.
- 23 Heinze, *Perspektiven*, 165. Anders als im eher zur Tradition des Cinema verité gezählten *Jazz on a Summer's Day* bleiben hier die Kameralente weitgehend unsichtbar und wird der Prozess der Filmproduktion nicht mit dokumentiert.
- 24 Beattie, *Rockumentary*, 137.
- 25 Ebd., 144.
- 26 Georg Maas/Susanne Maas, *Zwischen Zeitdokument, Erinnerungskultur und Utopie. Jugend und populäre Musik im Spiegel des Spielfilms*, in: Heinze/Niebling (Hg.), *Musikkulturen*, 47–76, 57.
- 27 Vgl. hierzu Heinze, *Perspektiven*, 162–164.

Intermediale Wechselwirkungen

Festivalfilme sind allerdings nur ein Teil des Medienensembles, über den der Transfer anglo-amerikanischer Popkultur in seiner vielleicht konzentriertesten Form stattfand. Gerade die für die Zielgruppe der Heranwachsenden produzierten Jugendmedien, neben akustischen Medien, Film und Fernsehen vor allem auch die Printmedien, lieferten Informationen in großer Vielfalt und Fülle.

Die Jugendzeitschrift *Bravo* hatte zwar auffälligerweise 1969 keinen Bericht über Woodstock veröffentlicht, dafür aber über die in Woodstock auftretenden Musiker und Bands. 1970 ließ *Bravo* einen 17-jährigen Leser, der sich bei der „Aktion Wunschbriefkasten“ mit der Absicht beworben hatte, seine Lieblingsband Ten Years After live zu erleben, zum Festival auf der Isle of Wight fliegen und beschrieb den Besuch in einem großen Artikel. So waren selbst die Leser dieses Mainstreammediums zeitnah über die ersten Ereignisse dieser Art informiert.²⁸ Während *Bravo* 1970 nur zwei der in Woodstock auftretenden Bands als Poster brachte, waren es in der in der Schweiz erscheinenden, aber bei deutschen Pop- und Rockhörern ebenfalls verbreiteten Zeitschrift *pop* immerhin fünf.²⁹ Der seit 1969 auch in deutscher Sprache erscheinende *Musikexpress* widmete Woodstock auch erst 1970 bei Erscheinen des Films und der Schallplatten seine Aufmerksamkeit, wobei von einem „unvergesslichen Happening der Liebe, des Friedens und guter Musik“ die Rede war. Der Film wurde als „tolle naturgetreue Wiedergabe des Festivals“ bewertet, das Festival insgesamt als Möglichkeit, sich drei Tage „ausleben“ und „den Alltag vergessen“ zu können, gesehen und somit also weit entfernt von Abbie Hoffmans Deutung des Ereignisses interpretiert.³⁰ Die für stark an popmusikalischen Entwicklungen Interessierte konzipierte, ursprünglich als Jazzmagazin gegründete Zeitschrift *Sounds* veröffentlichte einen Bericht über das Woodstock-Festival, der die organisatorischen Probleme der Massenveranstaltung benannte, aber auch die auftretenden Musiker teilweise euphorisch feierte. Bereits im Mai 1970 meldete die Zeitschrift, dass der „lang ersehnte“ Woodstock-Film in den USA angelaufen sei. In der Septemбераusgabe übernahm sie anlässlich der deutschen Premiere eine Filmkritik aus der *Los Angeles Free Press*.³¹

Anders als der Film war der Soundtrack des Woodstock-Films jederzeit verfügbar. Dem in Deutschland parallel mit dem Filmstart 1970 erschienenen Dreifachalbum sollte bald aufgrund des großen Erfolges ein weiteres folgen, wie *Sounds* schon in ihrer Septemбераusgabe ankündigte.³² Da diese Liveaufnahmen auch Ansagen und Applaus wiedergeben, fühlt sich der Zuhörer auch hier in die Interaktion zwischen Musiker und Publikum eingebunden. Ikonografische Bedeutung erlangte das Foto auf dem Plattencover, das ein inmitten der

28 Stefanie Herrmann, 50 Jahre BRAVO: Eine Jugendzeitschrift als Spiegel der Zeitgeschichte, Diplomarbeit im Fach Germanistik, Universität Bamberg 2006, als E-Book in der Reihe des Archivs für Jugendkulturen 2012 veröffentlicht; *Bravo*, Nr. 41, 5.10.1970, <http://www.alvinlee.de/1970-2.htm> (12.12.2017).

29 Vgl. <https://www.ebay.de/itm/POP-1970-komplett-im-pdf-Format-auf-DVD-Jetzt-im-wertstabilen-Digi-Pack/232575817683?hash=item36269957d3:g:d9QAAOSwV0RXsXLFv> (1.12.2017).

30 *Musikexpress*, Nr. 176 (August 1970).

31 Artikel „Woodstock Arts & Music Fair“, in: *Sounds*, Nr. 14 (September 1969), <http://www.sounds-archiv.at/styled-180/styled-7/styled-146/index.html>; *Sounds*, Nr. 18 (Mai 1970), *Sounds*, Nr. 21 (September 1970), <http://www.sounds-archiv.at/styled-180/styled-9/> (12.12.2017).

32 *Sounds*, Nr. 21 (September 1970). Zu *Musikexpress* und *Sounds* vgl. Alexander Simmeth, *Krautrock transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD 1968–1978*, Bielefeld 2016, 126–129.

Menge stehendes, in eine Decke gehülltes Paar zeigt und das in der Folge über andere Medien weiterverbreitet wurde.³³ Der Bezug vieler folgender Veranstaltungen auf Woodstock gründet vor allem in der Rezeption des Films und der Schallplatten.

Kulturtransfer über Medien

Interviews mit Veranstaltern und Musikern des Eicher Festivals zeigen beispielhaft die Bedeutung von Medienkonsum. Geradezu als initiationsartig werden Hör- und Seherlebnisse geschildert, die als Auslöser für die intensive Beschäftigung mit Popkultur und damit verbundener Lebensstilentscheidungen erinnert werden. So schildert G.D., einer der Gründer des Festivals, wie er ab dem Alter von zwölf Jahren sich zunehmend mit Popmusik beschäftigte und dadurch auch in Opposition zu den Vorstellungen seiner Eltern geriet:

„Dann kamen im Radio die Beatles, das erste Lied ‚Paperback Writer‘ [...], das war für mich die Offenbarung gewesen und hatte ich mal ruckzuck irgend eine ‚Bravo‘ im Blick, da war der John Lennon vorne drauf und da ist das losgegangen, das war eine Sache von Wochen und eins, zwei Monaten und da war ich voll drauf und habe dann von meinem Vater auch das Tonband geliehen bekommen, der hatte ein gutes Tonband, und dann habe ich als das Mikrofon vor den Lautsprecher gehalten und die Lieder aufgenommen. [...] Und dann habe ich mich auch völlig von den Schlagern abgewendet, also vollkommen, weil ich auch gespürt habe, dass das meine Botschaft war, die mich auch nach vorne gebracht hat und die mir was gebracht hat. Und von dem Moment hatte ich dann auch Streit, also lange Haare und der ganze Psychoterror.“³⁴

Als ähnlich einschneidendes Erlebnis für seine Biografie und das Verhältnis zu seinen Eltern schildert auch V.K., ein anderer, fünf Jahre jüngerer Vertreter der Festivalorganisatoren, frühe Begegnungen mit Rockmusik:

„[W]ir waren so 13, 14, eher dreizehneinhalb, als wir die Beatclubs entdeckt haben, die haben die alten Beatclubs wiederholt, da haben wir beide hier oben im Wohnzimmer Cream ‚I feel free‘ live gesehen, da haben wir gedacht, nur empfunden, oh, das ist ja ultrageil, das wollen wir auch machen, erste Platten gekauft.“³⁵

Auch wenn in der Erinnerung der beiden Interviewpartner das Impulshafte dieser ersten Erfahrungen mit anglo-amerikanischer Musik überwiegt und die wahrscheinlich eher prozesshafte Annäherung an Popkultur über Schlager nur am Rande erwähnt wird, geben die Interviews Auskunft über das Zusammenspiel verschiedener Medien bei der Durchsetzung kulturell innovativer Phänomene: *Bravo*, Radio, Tonband, Schallplatten und Fernseher

33 Britta Sweers, Newport et au-delà. Discours sur la mythologie des festivals, in: *Cahiers d'ethnomusicologie* 27 (2014), 167–188, 172; Jürgen Metelmann, Pop und die Ökonomie des Massenoriginals. Zur symbolischen Form der Globalisierung, in: *Pop Kultur und Kritik* 5 (2016), 135–149, 139.

34 Interview mit G.D., männlich (geb. 1954), 26.3.2013, alle hier zitierten Interviews wurden von dem Verfasser dieses Textes durchgeführt.

35 Interview mit V.K., männlich (geb. 1958), 21.5.2013.

werden als Informationsquellen genannt. Die distinguierende Wirkung bestimmter Medieninhalte – nicht nur gegenüber der Elterngeneration – wurde bald erkannt. G.D. berichtet, dass er 1968, im Alter von 15 Jahren, zum ersten Mal Musik von Frank Zappa gehört („das war die nächste Offenbarung“) und seine „ziemlich konservative“ Großmutter überredet habe, nach seiner Konfirmation mit ihm in die nächst gelegene Stadt zu fahren, um die Zappa-Platte „Absolutely free“ zu kaufen. Nach intensivem Hören („da habe ich jeden Buchstaben auswendig gekannt“) wollte er dann sein gleichaltriges Umfeld von deren Qualität überzeugen, indem er die Platte zu allen Partys mitnahm und dort auflegte („ich habe auch versucht zu missionieren, ich wollte jedem Zappa beibringen“). Dass er damit nur bedingt auf Zustimmung stieß („an einem großen Gymnasium mit 1.300 Schülern waren wir fünf, die auf Zappa abgefahren sind“), scheint die Attraktion der Musik eher gesteigert zu haben. Sichtlich stolz berichtete er vom Besuch eines Zappa-Konzertes in Frankfurt mit seiner „Clique“, die sich in hohem Maß durch ihre musikalischen Vorlieben und ihren Plattenbesitz definierte („wir waren dann so die ersten mit ‚Disraeli Gears‘, so mit Cream-Platten und der neuen Beatles-Platte ‚Abbey Road‘“). Die Diskrepanz zwischen den musikalischen Erweckungserlebnissen und dem musikalischen Angebot bei Schulbällen und Dorffesten ließ ihn dann aktiv werden, zunächst als Schülersprecher und „Musikwart“ in der Schülermitverwaltung des Kleinstadtgymnasiums, wo er die Gelegenheit, den Schulball zu organisieren, nutzte, um eine städtische Rockband zu engagieren, später dann als einer der Veranstalter des ersten Open-Air-Konzertes in Eich im Jahr 1970.³⁶

Das aktivierende Potenzial des Medienkonsums zeigt sich auch beim zweiten Zeitzeugen, in dessen Erinnerung die ersten mit einem Freund erlebten Kontakte mit der Musik von Cream direkt mit dem Entschluss, selbst musikalisch tätig zu werden, verknüpft sind. Gegen den Willen der Eltern, die den begründeten Verdacht hegten, dass sich dadurch auch das Äußere ihrer Söhne in Richtung „lange Haare und Löcher in den Jeans“ verändern würde, seien dann Gitarren beschafft worden. Die in den späten fünfziger Jahren geborenen Jugendlichen konnten jetzt aber schon auf die Erfahrungen einiger in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre geborenen Musikaffiner in ihrem Dorf zurückgreifen: „Klar die Szene hier hat mich beeinflusst, natürlich auch die älteren Typen, [...] weil die hatten dann sozusagen die richtigen Platten, die richtigen Bücher, die richtige Meinung zum richtigen Ort“.

Seit den späten sechziger Jahren hatte sich nämlich im Dorf aus einem Freundeskreis von Schülern und Auszubildenden eine „Szene“ gebildet, die sich, teilweise wiederum beeinflusst von älteren, bereits studierenden Geschwistern, in Musikgeschmack und Lebensstilpräferenzen stark von anderen Dorfjugendlichen abhob.³⁷ Aus dieser Gruppe heraus war dann 1970 die erste Open-Air-Veranstaltung auf dem dörflichen Sportplatz geplant und umgesetzt worden. Der Anstoß hierzu war nicht in erster Linie über Medienberichte von ähnlichen Ereignissen erfolgt, sondern Ergebnis eines direkten Kontaktes mit der internationalen Popkultur: Ein Eicher Schüler, der das Gymnasium in einer nahegelegenen Kleinstadt besuchte, hatte während eines Schüleraustauschs 1969 das legendäre Rolling Stones Free Concert im Londoner Hyde Park besucht und in seinem Freundeskreis die Idee angestoßen, so etwas auch im eigenen Dorf zu veranstalten. Das erste Open-Air-Konzert 1970 war dann

36 Interview G.D.

37 Interview V.K.

Abbildung 3 und 4: Erstes Open Air Festival Eich 1970



Quelle: Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

die Folge.³⁸ An einem Sonntagnachmittag präsentierten sich auf zwei zusammengeschobenen landwirtschaftlichen Anhängern zwei Bands den etwa 200 Besuchern, eine aus einer nahegelegenen Kleinstadt, zu denen der Kontakt über den Besuch des gleichen Gymnasiums hergestellt worden war und die nach der Aussage einer Zeitzeugin „psychodelische Musik“ spielte³⁹, und eine Blues- und Rockband aus der Kreisstadt Worms.

Der Festivalsommer 1970

Mit diesem Kleinfestival⁴⁰ reihte sich die Ortsgemeinde Eich in die große Zahl der Veranstaltungsorte in der Bundesrepublik ein, in der im Sommer 1970 – inspiriert vom „Woodstock-Mythos“ – Rockfestivals, freilich meist in größerem Umfang und verbunden mit massiven kommerziellen Interessen, organisiert wurden. Etwa eine halbe Million Jugendliche sollen diese Festivals besucht haben.⁴¹ Neben den zahlreichen Festivals in Hallen, die bereits vor dem Sommer 1970 veranstaltet worden waren (u. a. in Hamburg, Köln, Düsseldorf oder Essen), fanden erste Open-Air-Rockfestivals in Frankfurt, Aachen, Hamburg und Konstanz statt, jeweils mit tausenden, teilweise zehntausenden Besuchern und einem internationalen, sich allerdings auch wiederholenden Staraufgebot.⁴² Auch in ländlichen Regionen fanden Festivals statt: Das vom 1. bis 3. Mai abgehaltene „1. Deutsche Pop-Festival“ auf der nordhessischen Burg Herzberg kann als das älteste der Open-Air-Festivals im Bereich Rockmusik gelten.⁴³ Dazu kommen das „Progressive Festival Pop 70“ in Langelsheim im Harz, das im ersten Jahr noch im Zelt, in den Folgejahren aber unter freiem Himmel veranstaltet wurde,⁴⁴ das „Mai Out“ in Friemersheim bei Duisburg,⁴⁵ schließlich das im Desaster endende große Festival auf der Insel Fehmarn im September.⁴⁶ Abgesehen vom Herzberg-Festival, wo ausschließlich Gruppen aus der Bundesrepublik auftraten, waren dies kommerziell orientierte Ereignisse mit überwiegend US-amerikanischen und britischen Bands. Ausschlaggebend für die Wahl des Veranstaltungsortes war in Herzberg und in Langelsheim der regionale Bezug der Veranstalter, in Nordhessen die schon in den sechziger Jahren zu einem gewissen Ruhm gekommene Beatband The Petards und im Harz der Betreiber eines lokalen Beatclubs. In

38 Interviews G.D., V.K.

39 Interview mit I.K., weiblich (geb. 1955), 6.8.2013.

40 Dass dieses Ereignis in der Erinnerung der Akteure als „Festival“ und nicht als Open-Air-Konzert bezeichnet wird, ist wahrscheinlich mit der weiteren Entwicklung der Veranstaltung zu einem bis heute stattfindenden zweitägigen Festival zu erklären.

41 Detlef Siegfried, *Time is on my Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2008, 678–682; Simmeth, *Krautrock*, 103–110.

42 Christof Graf, *Kulturmarketing. Open Air und Populäre Musik*, Wiesbaden 1995, 71–79.

43 <https://burgherzberg-festival.de/aktuell/pressearchiv/> (12.12.2017). Im Bereich Folk und Liedermacher gab es allerdings schon von 1964 bis 1969 das Waldeck-Festival im Hunsrück, das nach dem Vorbild des Newport Folk Festivals initiiert worden war, vgl. Siegfried, *Time*, 575–600.

44 http://www.rocktimes.de/gesamt/a/andere_medien/beatclub_langelsheim.html (12.12.2017).

45 <http://www.friemersheim.eu/fotos/maiout.htm> (12.12.2017).

46 Menzel, *Popkultur*, 86; in der zeitgenössischen Presse finden sich zahlreiche Artikel über das Festival von Fehmarn, vgl. etwa den sehr kritischen Artikel von Charles Zander-Dürr über den „Tod der Open Air Festivals“ im *Musikexpress*, Nr. 179 (November 1970).

Friemersheim veranstaltete eine „Basisgruppe“ eines Jugendheims der Eisenbahnersiedlung das Event.

Als erstes „Open Air Free Konzert Deutschlands“ wurde ein am 25. und 26. Juli 1970 auf dem Frankfurter Rebstockgelände stattfindendes Festival namens „Pop Paradise“ in den *Sounds* angekündigt, für das im Mai noch „deutsche und ausländische“ Bands gesucht wurden, wobei etliche bekannte deutsche Gruppen schon ihr Kommen zugesagt hatten. Auf dem Gelände nahe der Autobahn sei Platz für 50.000 Jugendliche, die „unter friedlicher und freier Atmosphäre“ zusammenkommen könnten, um „Musik zu hören oder eigene Sachen zu machen“. Die Ankündigung, dass während des Festivals auch Ausschnitte des „Ende Juli in den deutschen Kinos anlaufenden Woodstock-Films gezeigt werden“ sollten, verweist auf die auch hier offensichtliche Vorbildfunktion von Woodstock – bei aller der Idee des „Free Concert“ innewohnenden Kritik am kommerziellen Rockbetrieb. Der *Musikexpress*, der selbst als Sponsor des Festivals auftrat, lobte, dass „keiner (etwas) gewann oder verlor“, der Platz sei kostenlos gewesen, es habe keine Gagen gegeben, die Reisekosten für zwei „Stargruppen“ hätten deren Plattenfirmen übernommen, eine Brauerei die anderen Bands unterstützt. In der Septemбераusgabe der *Sounds* wurde die Werbung für ein zweites „Deutsches Free Pop-Festival“ in Mettmann bei Düsseldorf mit „allen wichtigen deutschen Bands“ mit dem Hinweis verbunden, dass die Veranstalter des ersten Festivals in Frankfurt die Abrechnung an die Redaktion geschickt hätten, aus der hervorging, dass „niemand“ etwas verdient habe, allerdings die Veranstalter einen Verlust von über 3.000 DM zu tragen hatten.⁴⁷ Hinweise für dem Eicher Ereignis ähnliche Open-Air-Konzerte oder Festivals im ländlichen Raum, die mit lokalen Bands und ohne kommerzielle Interessen geplant wurden, lassen sich nicht finden, auch wenn anzunehmen ist, dass es sie gegeben haben muss.⁴⁸

Aufgrund von negativer Berichterstattung über Ausschreitungen bei Rock-’n’-Roll-, Beat- und Rockkonzerten in der Vergangenheit und über mutmaßlichen Drogenkonsum bei solchen Ereignissen⁴⁹ hatten Veranstalter und Besucher an manchen Orten mit Problemen mit Behörden, Polizei, aber auch der ‚Öffentlichkeit‘ zu kämpfen. In Konstanz etwa eskalierte die Stimmung in der Stadt, nachdem das ursprünglich im Bodensee-Stadion geplante, aufgrund von Protesten von Gemeinderat und „großer Teile der Bevölkerung“ an einen anderen Platz direkt am See verlegte Festival Anfang August bereits stattgefunden hatte. Bereits seit einem Rockkonzert im Juli war die Diskussion um die Veranstaltungen angestachelt worden, unter anderem von einem der NPD angehörenden Stadtratsmitglied, das Flugblätter verteilte, in denen „der Bürger“ aufgefordert wurde, „sich gegen das arbeitsscheue und asoziale Gesindel der Berufsgammler auf[zu]lehnen“. Drei Wochen nach der Veranstaltung erschoss ein sich zu einer „Bürgerwehr“ bekennender Konstanzer Bürger einen 17-jährigen Lehrling, den er

47 *Sounds*, Nr. 18 (Mai 1970); *Sounds*, Nr. 21 (September 1970); *Musikexpress*, Nr. 178 (Oktober 1970).

48 Da auch die Eicher Veranstaltung ein „Free Concert“ war, kann – bis zum Nachweis anderer Veranstaltungen – das kleine Festival als erstes dieser Art in Deutschland angesehen werden. Hinweise auf ähnliche Veranstaltungen fehlen auch in dem ansonsten sehr informativen Sammelband zum Thema Pop-Musik im ländlichen Raum Norddeutschlands: Schmerenbeck (Hg.), *Break on through to the other side*.

49 In einem – insgesamt positiven – vermutlich für das Regionalfernsehen produzierten Film über das Festival in Aachen wird von im Hintergrund agierenden Polizisten berichtet, die 28 Drogendealer festgenommen hätten, <http://www.dailymotion.com/video/xbmz0b> (16.11.2017).

aufgrund seiner Anwesenheit an einem als „Gammlerplatz“ bekannten Treffpunkt in der Innenstadt als zu dieser Gruppe zugehörig identifiziert.⁵⁰

In Eich gab es solche starken Abwehrreaktionen 1970 nicht. Der Lokalredakteur der *Wormser Zeitung* vermerkte in seinem Artikel vom 9. Juli, „die Langhaarigen“ hätten „ihren großen Tag“ gehabt, für die Älteren sei die Veranstaltung „eine kleine Attraktion“ gewesen, zu der einige dann aus Neugier dazu gestoßen seien.⁵¹ Dass die Veranstalter den Sportplatz bekommen hatten, führt G.D. darauf zurück, dass der Vorsitzende des Fußballvereins als SPD-Ratsmitglied dem konservativen Bürgermeister damit „eins auswischen“ konnte, andererseits ihm sicher auch nicht ganz klar gewesen sei, welche Art von Musik dort gespielt werden würde. Dass die drei Veranstalter als Söhne des Bankfilialdirektors, des Dorfpolizisten und eines Schreinermeisters zu Familien mit einiger Reputation im Dorf zählten, dürfte ebenfalls die Durchführung des Konzertes erleichtert haben.

Vom Festival zum Jugendzentrum

Der Erfolg dieses Ereignisses, das nicht nur Jugendliche aus dem eigenen Ort, sondern – informiert durch handgemalte Plakate und Mundpropaganda – auch aus der näheren Umgebung anzog, führte dann ab 1972 zur jährlichen Veranstaltung eines schon bald zweitägigen Open-Air-Festivals. Um den engeren Kern der Festivalinitiatoren bildete sich schnell eine größere Gruppe von Dorfjugendlichen. Eine gewisse Institutionalisierung erfuhren der Freundeskreis und das Festival durch ihre Einbindung in die örtliche, seit den fünfziger Jahren bestehende „Landjugend“. Diese Ortsgruppe des als Nachwuchsorganisation des Deutschen Bauernverbandes konzipierten Jugendverbandes war sowohl von der Mitgliederstruktur als auch vom Programm stark landwirtschaftlich geprägt, hatte sich aber – wohl unter dem Eindruck des Strukturwandels – auch nicht-landwirtschaftlichen Themen geöffnet und warb auch bei Jugendlichen außerhalb des eigenen Milieus um Mitglieder. Attraktiv wurde der Eintritt in die „Landjugend“ auch, weil diese Gruppe seit 1973 einen Kellerraum in einem ehemaligen Schulhaus für ihre Arbeit zur Verfügung gestellt bekommen hatte, der nun außer für die Vereinstreffen auch für samstägliche Partys genutzt werden konnte, schon bald aber auch als Proberaum für eine Rockband diente, die sich zum Teil aus den Initiatoren des ersten Festivals zusammensetzte. Der Keller wurde so schnell zum Anziehungspunkt für popmusikalische interessierte Jugendliche aus der Region.⁵²

Bald kam es aber schon zu erheblichen Auseinandersetzungen innerhalb der Jugendgruppe, die sich in der Folge aufspaltete in eine eher konservativ ausgerichtete, weiterhin stärker bäuerlich besetzte Gruppe und eine oppositionelle Gruppe, in der zwar auch noch Jugendliche aus dem landwirtschaftlichen Milieu, vor allem aber Schülerinnen und Schüler und Auszubildende vertreten waren. Besonders die Wahl einer jungen Frau zur Vorsitzenden, für die die Statuten der Jugendorganisation allenfalls die Funktion einer „Mädelsvertreterin“ vorsah, hatte die jetzt abgewählten Funktionäre gereizt. Die Auseinandersetzung wurde auch

50 Holger Reile, August 1970: Der Mord an Martin Katschker, https://www.seemoz.de/lokal_regional/august-1970-der-mord-an-martin-katschker/ (2.12.2017); vgl. auch Artikel in *Der Spiegel* vom 7.9.1970.

51 *Wormser Zeitung* vom 9.7.1970.

52 Interviews G.D., I.K., V.K.

medial geführt. Über das Medium „Mitteilungsblatt“, ein journalistisch wenig anspruchsvolles, aber in alle Haushalte verteiltes und in hohem Maße rezipiertes Amtsblatt, stellten nun beide Gruppen ihre Position dar. Während der neue Vorstand sich als „linker Haufen“ denunziert und vom ehemaligen Vorsitzenden allein schon wegen seiner Forderung, eine Frau in den Vorstand zu wählen und anstelle des Amtes eines Ersten Vorsitzenden einen Sprecherrat zu installieren, der „linken Umtriebe“ bezichtigt sah, wurde der Streit von der neuen, eher konservativen Landjugendformation als „persönlich und ideologisch“ motiviert dargestellt und gleichzeitig der Dorfbewölkerung versichert, dass man mit den „Vorgängen“ im Keller der ehemaligen Schule „nichts mehr zu tun haben“ wolle.⁵³ Die Vorstellungen der im Keller verbliebenen Aktivisten, eine „echte Alternative zum kommerziellen Wirtshaus- und Diskothekenbetrieb“ zu schaffen und die Mitglieder der Gruppe zu „persönlichem Engagement zu aktivieren“, führte schon bald zur Forderung nach der Überlassung mehrerer Räume in der alten Schule und zur Gründung einer Initiativgruppe Jugendzentrum, die mit Unterstützung des Kreisjugendpflegers genaue Vorstellungen für die Umsetzung dieses Planes der Ortsgemeindeverwaltung vorlegte. Bis zur relativ raschen Realisierung dieser Pläne im Spätsommer 1976 nutzte die Gruppe, die sich schon bald in einen eingetragenen Verein umwandelte, den ihr zur Verfügung stehenden ehemaligen Landjugendkeller als vorläufiges Jugendzentrum. Das dann um einen zusätzlichen Raum erweiterte Jugendhaus wurde allerdings 1978 nach wiederholten Auseinandersetzungen mit Bürgermeister und Gemeindeverwaltung über Themen wie Hausordnung, Sauberkeit und Ruhestörung geschlossen.⁵⁴

Die Eicher Gruppe kann so spätestens ab 1973 als Teil der Jugendzentrumsbewegung verstanden werden. Wie in dem rheinhessischen Dorf entstanden in den siebziger Jahren in vielen westdeutschen Städten und Gemeinden von Jugendlichen getragene Initiativen, die sich – beeinflusst von den zunächst eher urbanen Protestbewegungen der späten sechziger Jahre – für die Einrichtung von Jugendräumen einsetzten, wo offene Jugendarbeit jenseits von Einflüssen durch Verbänden und Kirchen stattfinden sollte.⁵⁵ Diese Bewegung war fast von Anfang an in hohem Maße in ländlichen Räumen aktiv. Etwa 1.000 Initiativgruppen werden für das Jahr 1974 geschätzt, ein großer Teil von ihnen in Kleinstädten und Landgemeinden.⁵⁶ Für die Verbreitung der Ideen von Selbstverwaltung und Selbstorganisation in eigenen Räumen waren Medienberichte wichtig, insbesondere Jugendsendungen in der ARD, die über die eigentliche Information hinaus auch Kontakte zwischen den verschiedenen Gruppen ermöglichten und so selbst zum Akteur der Bewegung wurden. Gerade für die Entstehung von Initiativen außerhalb der Städte dürfte dieses Medienangebot relevant gewesen sein.⁵⁷

Musik im Jugendzentrum

Am Beispiel Eich ist die herausragende Bedeutung von Musik innerhalb dieser Bewegung, von der jugendlichen Sozialisation einzelner Pioniere, der Bildung von Peergroups bis zur

53 Mitteilungsblatt der Verbandsgemeinde Eich vom 8.2. und 22.2.1974.

54 Mitteilungsblatt der Verbandsgemeinde Eich vom 18.1.1974, 13.9.1974, 14.2.1975.

55 Vgl. die grundlegende Monografie zu dieser Bewegung: David Templin, *Freizeit ohne Grenzen. Die Jugendzentrumsbewegung in der Bundesrepublik der 1970er Jahre*, Göttingen 2015.

56 Ebd., 56–59.

57 Ebd., 169–184.

Rekrutierung weiterer Aktivistengenerationen, offensichtlich. Auch der Alltag im Jugendzentrum war stark musikgeprägt. Weiterhin probte die Rockband im Keller, weitere Bandgründungen folgten, es wurden Konzerte veranstaltet, Musik-AGs gebildet (in als AGs abgekürzten Arbeitsgruppen wurden verschiedene Freizeitinteressen in Jugendzentren gebündelt), gemeinsam Konzerte und Festivals in der Umgebung besucht. Das Open-Air-Festival blieb das wichtigste Ereignis im Jahreskalender. Auf die angemessene Beschallung wurde größter Wert gelegt, für den Ankauf einer Stereoanlage und von Schallplatten wurde mit 2.400 DM mehr Geld ausgegeben als für das Material zum selbst unternommenen Bau des Jugendhausmobiliars.⁵⁸ So kann von der Bildung einer freien Musikszene die Rede sein, die zum Anziehungspunkt für musikinteressierte Jugendliche aus der gesamten Region – auch aus der 20 km entfernt gelegenen ehemaligen Kreisstadt Worms – wurde. Auf etwa 20 bis 25 kann die Zahl der – ausschließlich männlichen – Jugendlichen aus Eich und zu einem geringen Teil aus den unmittelbaren Nachbardörfern geschätzt werden, die sich in den frühen siebziger Jahren nicht mehr mit dem Anhören der Platten begnügten, sondern mit der Gründung von Bands selbst aktiv wurden. Da es hierfür kaum Vorläufer gab, mussten die Strukturen weitgehend selbst geschaffen werden. Die erforderlichen Fähigkeiten wurden vorwiegend autodidaktisch durch Abhören und Nachspielen von Schallplatten, durch Abschauen bei bereits fortgeschrittenen Musikern und durch Zusammenspiel in Bands und Sessions erworben. Gitarre, E-Bass, Schlagzeug, seltener Tasten- oder Blasinstrumente waren die bevorzugten Instrumente. Auffällig ist, dass auch bei den anderen Bands des Festivals von 1977 Tasteninstrumente, Blas- und Streichinstrumente weitgehend fehlten. Das lässt sich zwar auch mit dem Repertoire erklären, andererseits ist die Rockmusik der frühen siebziger Jahre durchaus nicht mehr nur auf die klassische Beatbesetzung beschränkt. Es könnte als Zeichen für den sozialen Hintergrund der jungen Musiker gelesen werden, in dem Klavierunterricht eher als Ausnahme angenommen werden kann. Während Streichinstrumente in der dörflichen Musiktradition im 20. Jahrhundert tatsächlich nur eine sehr nachgeordnete Rolle spielten, war das Blasinstrumentenspiel durch die Vereine sehr verbreitet. In diesem Fallbeispiel ist kaum eine Verbindung der Rockmusikszene zum Musikvereinswesen nachweisbar. Es gibt allerdings andere Dörfer, in denen ähnliche Entwicklungen, die Gründung von Bands und die Organisation einer musikalischen Gegenkultur, gerade von in den etablierten Vereinen ausgebildeten Jugendlichen ihren Ausgang nahmen.⁵⁹

Probe- und Auftrittsmöglichkeiten mussten gefunden und das Equipment beschafft werden. Das zunächst aus dem Nachspielen von Blues- und Rockstandards bestehende Repertoire wurde sehr bald um eigene Stücke erweitert. Die musikalischen Fortschritte konnten dann nicht zuletzt bei den jährlich veranstalteten Open-Air-Festivals vorgestellt werden. So sind im Film von 1977 vier Bands zu sehen, die sich ganz oder teilweise aus Aktivisten des Jugendzentrums zusammensetzten. Zwei weitere stammten aus Nachbardörfern, zumindest eine von ihnen war auch als „Songgruppe“ einer (anderen) Jugendzentrumsinitiative gegründet worden.⁶⁰

58 Kostenaufstellung 1976, Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

59 Interview mit dem Mainzer, aus Illingen/Saarland stammenden Musiker und Komponisten Bernd Thewes, geb. 1957, 13.5.2014, vgl. auch Eintrag „Thewes, Bernd“ in Munzinger Online/KLFG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, <http://www.munzinger.de/document/17000000684> (7.12.2017); Interview mit Rolf Klinger (geb. 1955), Worms-Abenheim, 20.5.2017.

60 Interview mit H.C., weiblich (geb. 1959), 2.5.2013; Interview V.K.

Musik war unerlässlich für die Bildung einer Gruppenidentität, die – anders als bei der auch schon im dörflichen Milieu existenten Rock-'n'-Roll- und Beat-Generation der späten fünfziger und der sechziger Jahre⁶¹ – sich nicht nur in der Abgrenzung gegenüber der Eltern- generation, sondern auch gegenüber Angehörigen der eigenen Generation konstituierte. Die Spaltung der Landjugendgruppe steht symptomatisch für die Entwicklung einer eigenen, von den an Mainstream-Popmusik interessierten Gleichaltrigen sich abgrenzenden Szene:

„[...] die noch im Keller waren, [...] das hat sich aufgelöst, das hat sich ein bisschen gesiebt, was am Anfang noch in einer Riesengruppe war, das hat sich so getrennt, es hat sich eigentlich definiert über die Musik, war auch politisch, das war nicht zu trennen, wer das oder das gehört hat, der hat entweder dazu gehört oder gar nicht.“⁶²

Auch wenn der eigene Geschmack nicht getroffen wurde, verschaffte das Bewusstsein, einer ästhetischen Avantgarde anzugehören, Selbstbestätigung. Die „psychodelische Musik“, so eine Besucherin des ersten Open-Air-Konzertes, „hat uns nicht gefallen, aber wir fühlten uns toll.“⁶³

Das Selbstverständnis dieser Gruppe entwickelte sich auch in Abgrenzung zum traditionellen dörflichen Kulturleben. Insbesondere das Vereinswesen wurde vollkommen abgelehnt, zum einen wegen der damit verbundenen Anpassung an die Eltern- generation („da waren ja die Eltern selbst drin, wer will schon mit seinem Vater im Posaunenchor sein“⁶⁴), vor allem aber wegen der dadurch verbundenen Akzeptanz vorgegebener Strukturen:

„[M]an hat sich damals wirklich abgetrennt, man ist nicht mehr in Vereine gegangen, das war out, alles was in Struktur gepresst war mit so einer Ordnung, das hat sich aufgelöst, das war die Zeit, nicht mehr in Verein gegangen, nicht in Discoszene, das waren auch andere, [...] man ist auch nicht aufs Pfingstturnier gegangen, das war eine klare Trennung, man ist nicht in die Disco gegangen, das war eine klare Trennung, man ist nicht aufs Feuerwehrfest gegangen, das war klar, das war eine klare Trennung von den Generationen, das war eine absolute Gegenkultur, wenn man so will ein eigener Stamm.“⁶⁵

Die bewusste Selbstinszenierung als Gegenkultur – hier in der Erinnerung der Zeitzeugin mit auffälligem Bezug auf die tribale Verortung Abbey Hoffmans – stieß natürlich auf Gegenreaktionen, die, verstärkt durch Auseinandersetzungen über die Praxis des Jugendhausbetriebs, angesichts der alltäglichen Face-to-Face-Situation, der verwandtschaftlichen, familiären, nachbarschaftlichen und beruflichen Beziehungen zwischen den Jugendlichen und ihrem dörflichen Umfeld zu erheblichen Spannungen führen konnten.

61 Gunter Mahlerwein, Zwischen ländlicher Tradition und städtischer Jugendkultur? Musikalische Praxis in Dörfern 1950–1980, in: Franz-Werner Kersting/Clemens Zimmermann (Hg.), Stadt-Land-Beziehungen im 20. Jahrhundert. Geschichts- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Paderborn 2015, 113–135.

62 Interview H.C.

63 Interview I.K., H.C.

64 Interview I.K.

65 Interview H.C.

Die sehr starke Fixierung auf Musik, wie sie im Jugendhaus Eich zu beobachten ist, ist nicht für alle Jugendzentren nachweisbar, gleichwohl auch in anderen Initiativen Musik als wichtigste der Freizeitaktivitäten genannt wurde.⁶⁶ Die Rolle von Festivals und Rockmusik wird auch in einer Selbstreflektion der Jugendzentrumsbewegung von 1977, die sich mit der Krise der Bewegung in der Mitte der siebziger Jahre beschäftigt, deutlich. Darin wird die zweite ‚Generation‘ der Aktivisten als die „Nicht-Germersheim-Generation“ bezeichnet, also als die, die altersbedingt nicht das 1972 in Germersheim stattgefunden Rockfestival mit 70.000 Besuchern und internationalen Stars wie Pink Floyd oder Rory Gallagher erlebt hatten.⁶⁷ Dass es gerade im dörflichen Kontext zur Bildung einer stark musikalisch geprägten Subkultur kam, kann mit einer Beobachtung aus einer Untersuchung über jugendlichen Musikkonsum aus dem Jahr 1973 zumindest zum Teil erklärt werden. Nach dieser Studie hatten 51 Prozent der auf dem Land, aber nur 38 Prozent der in der Großstadt lebenden Jugendlichen angegeben, dass Musik „für sie notwendig“ sei. Die Autoren führen dies darauf zurück, dass wegen des geringeren Unterhaltungsangebotes auf dem Land Jugendliche stärker die über Massenmedien verfügbaren Musikangebote nutzten.⁶⁸

Medienproduktion im Jugendzentrum

Die Jugendzentrumsaktivisten erwiesen sich auch in anderen Bereichen als sehr medienaffin. Wurde schon die Auseinandersetzung mit dem alten Landjugendvorstand auch medial über die Veröffentlichungen in dem Mitteilungsblatt der Gemeinde geführt, so wurde mit der Herausgabe eines „Jugendhaus-Infos“ bei der Eröffnung des Jugendzentrums offensichtlich die Einrichtung einer eigenen Zeitung oder Zeitschrift intendiert, der allerdings keine weiteren Exemplare folgten.⁶⁹ Auch aus anderen Jugendzentren sind solche Publikationen bekannt, die sich einerseits an die Besucherinnen und Besucher des Jugendzentrums selbst, aber auch die Nachbarn und an die Dorfföffentlichkeit richteten.⁷⁰

Filmarbeit bildete einen Schwerpunkt in vielen Jugendzentren. Dabei stand die Durchführung von Filmabenden im Mittelpunkt, was in einzelnen Initiativen in Anlehnung an kommunale Kinos und die Programmkinos der Städte zu einem ausgesprochen ambitionierten Angebot führte.⁷¹ Nicht selten entwickelten die Filminitiativen auch eigene Filmprojekte. Dabei stand der Wunsch im Vordergrund, die eigene Arbeit zu dokumentieren. In diesem Zusammenhang ist der Festivalfilm von 1977 zu sehen, den das Jugendhaus Eich als veranstaltender Verein bei einem befreundeten professionellen Fotografen in Auftrag gegeben

66 Templin, Jugendzentrumsbewegung, 429 f.

67 Albert Herrenknecht/Wolfgang Hätscher/Stefan Kospaal, Träume, Hoffnungen, Kämpfe. Ein Lesebuch zur Jugendzentrumsbewegung, München 1982, 117. Selbst The Doors waren angekündigt, dann aber nicht erschienen, vgl. <http://newdoorstalk.proboards.com/thread/67/doors-european-tour-1972> (15.4.2018).

68 Rainer Dollase/Michael Rösenberg/Hans J. Stollenwerk, Rock People oder Die befragte Szene, Frankfurt a. M. 1974, 30 f.

69 Jugendhaus-Info No.1 (o.D.), Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

70 Templin, Jugendzentrumsbewegung, 446.

71 Gunter Mahlerwein, Alternative Cinema in the Youth Centre Movement in Germany in the 1970s and 1980s, in: Judith Thissen/Clemens Zimmermann (Hg.), Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe, London 2016, 181–193.

hatte und der dann in anderen Jugendzentren – gegen Eintritt – gezeigt wurde.⁷² In Stetten bei Stuttgart drehten einige Jugendzentrums-Aktivist*innen 1975/76 einen Super-8-Film über die Geschichte des Jugendzentrums und brachten 1977 einen weiteren Film über die Besetzung eines Hauses und den Alltag in dem als Jugendzentrum genutzten Haus heraus, dokumentierten also systematisch ihre Aktionen. Daraus entstand dann das – allerdings nicht sehr langlebige – Projekt einer kontinuierlichen Filmproduktion mit dem Ziel, den dörflichen Alltag abzubilden, aber auch die Kommunalpolitik zu kommentieren. Der gewählte Name „David Pfeffer Filmproduktion Stetten“ nimmt Bezug auf einen aufmüpfigen Stettener Spielmann aus dem 18. Jahrhundert und erinnert aber auch sicher nicht zufällig an das unabhängige Plattenlabel „David Volksmund Produktion“ der Anarchorockband TonSteineScherben.⁷³ Eine Gruppe im – vom Eicher Jugendzentrum nur wenige Kilometer entfernten – Jugendtreff in Guntersblum drehte ebenfalls einige Kurzfilme und wagte sich sogar an ein Großfilmprojekt, für das ein Drehbuch erstellt wurde und einige Szenen, teilweise mit Mitgliedern der ebenfalls sehr ambitionierten Theatergruppe des Jugendzentrums, gedreht wurden.⁷⁴

Innovationen und Stabilitäten

Dass die Aneignungsprozesse von medial vermittelten kulturellen Praktiken im dörflichen Kontext in den siebziger Jahren in so auffälliger Weise verlaufen konnten, wie das bei den Jugendzentrumsinitiativen der Fall war, bedurfte mehrerer Voraussetzungen. Die hohe Aufnahmebereitschaft jugendlicher Akteure der siebziger Jahre für popmusikalische Produkte aus den USA und aus Großbritannien ist vor dem Hintergrund der kulturellen „Amerikanisierung“ zu sehen, die auch im musikalischen Bereich freilich nicht erst in den Nachkriegsjahrzehnten, sondern deutlich vorher einsetzte und mit städtischen Jazzkapellen deutscher Unterhaltungsmusiker die ländliche Gesellschaft auch schon in den zwanziger Jahren erreicht hatte.⁷⁵ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde mit Jazzclubs in den nahegelegenen Städten, mit öffentlichen Auftritten amerikanischer Militärkapellen mit entsprechendem Repertoire, ab den späten fünfziger Jahren mit der Verdrängung der traditionellen Tanzkapellen durch Rock-’n’-Roll- und später beatorientierte Tanzbands, mit Auftritten bekannter britischer und deutscher Beatbands auch im ländlichen Raum, vor allem aber über die Medien Kino, Radio (nicht zuletzt durch den amerikanischen Soldatensender AFN), Schallplatte und Fernsehen das weiterhin existente traditionale Musikangebot erheblich erweitert. Die seit den sechziger Jahren zu beobachtende Entstehung von jugendkulturell beeinflussten Gruppen (Schlager, Rock ’n’ Roll, Beatclub, Mopedgruppen, später Dorfdiscoszene) war noch weitgehend mit dem dörflichen kulturellen Mainstream vereinbar. Dazu trug ihre Bereitschaft, aktiv am allgemeinen Vereinsleben teilzunehmen, ebenso bei wie die Übernahme der hierarchischen Vereinsstrukturen.⁷⁶

72 Kassenbericht 1977, Archiv Jugendhaus Altrhein e.V.

73 Eberhard Kögel/Friederike Kamann: Ruhestörung. Eine moderne Heimatgeschichte. 25 Jahre Jugendzentrum in Stetten, Teil 1: April 1968 bis Ende 1975, Grafenau 1993; Teil 2: 1976–1993, Grafenau 1994, 319 f.

74 Mahlerwein, Cinema, 188.

75 Mahlerwein, Musikalische Praxis, 119.

76 Ebd., 126–129.

Die Übernahme und Umdeutung populärkultureller Innovationen setzt andererseits eine aufnahmebereite Jugendgeneration voraus. Zu den von Detlef Siegfried benannten, sich auf die Gestaltung der Jugendphase auswirkenden strukturellen Veränderungen der sechziger Jahre insbesondere im Hinblick auf Freizeit und Konsummöglichkeiten kommen weitere, spezifisch ländliche Faktoren hinzu.⁷⁷ Aufgrund des massiven Rückzugs aus der Landwirtschaft, der gerade in den sechziger Jahren stattfand, wurden Jugendliche in einem hohen Maße von der vorher die Freizeit stark beschränkenden Pflicht zur Mitarbeit im familiären Haupt- oder Nebenerwerbsbetrieb freigestellt oder doch entlastet. Auch im ländlichen Raum machte sich die Bildungsexpansion bemerkbar, durch eine Verlängerung der Schulzeit, die Ersetzung dörflicher Zwergschulen durch modernere Mittelpunktschulen, vor allem aber auch einen höheren Anteil von Schülern, der Realschule und Gymnasium in den nahe gelegenen Städten, aber auch neu eingerichtete höhere Schulen in größeren Landgemeinden und Kleinstädten besuchte. Dies führte nicht nur zu einer Erweiterung des kulturellen Horizontes, sondern auch zu einem höheren Anteil an frei verfügbarer Zeit. Auch als Folge der Bildungsexpansion kann angesehen werden, dass anders als die Beatbands der sechziger Jahre die lokalen Rockbands nun auch eigenes Repertoire in englischer Sprache entwickeln konnten. Die mit Schulbesuch und Berufsausbildung verbundene höhere Mobilität verschaffte dieser Generation ebenfalls Freiräume. Das wirkte sich auch auf die innerfamiliären Hierarchien und Machtverhältnisse aus. Angesichts von Schüler- und Studentenstipendien sowie Lehrlingsgehalt sank die finanzielle Abhängigkeit von den Eltern, die sinkende Notwendigkeit familiärer Zusammenarbeit in Landwirtschaft und Handwerk verstärkte die individualisierenden Tendenzen ebenso wie die Einrichtung eigener Jugendzimmer in den Elternhäusern, die die einigermaßen selbstständige Verbringung von Freizeit inklusive individualisierten Medienkonsums ermöglichte. Suburbanisierung, Arbeits-, Ausbildungs- und Freizeitmobilität ließen auch den Einfluss der Stadt auf jugendliche Lebensentwürfe wachsen. Zudem verweist die Entstehung eines eigenständigen jugendkulturellen Milieus innerhalb der Dörfer auf langfristige dorfgesellschaftliche Differenzierungsprozesse, die in den fünfziger und sechziger Jahren schon gut erkennbar waren, in den siebziger Jahren aber deutlich an Tempo zulegten. Die Gründe hierfür sind in der Einbeziehung des ländlichen Raums in grundlegende soziale und kulturelle Prozesse zu suchen (Stichwörter: sektoraler Strukturwandel, Medien, Mobilität, Migrationen, Suburbanisierung, Bildungsexpansion).

Trotzdem kann die in der Landjugendforschung bis in die achtziger Jahre gängige Vorstellung einer stärkeren Erwachsenenorientiertheit im ländlichen Raum bis in die sechziger, für einen Teil der Dorjugendlichen auch noch bis in die späten siebziger Jahre bestätigt werden. Sehr verbreitet in allen Untersuchungsgemeinden war ein traditionsorientiertes Verhalten, das sich in einer frühen Einbindung in das Vereinswesen zeigt. Auch noch in den siebziger Jahren lässt sich der hohe Stellenwert traditioneller Vereine (Männergesangverein, Feuerwehr, Kirchenchor etc.) in der jugendlichen Sozialisation erkennen. Insbesondere die männlichen Jugendlichen waren dadurch frühzeitig stark in übergenerationelle Kommunikationskreise eingebunden und einem hohen Konformitätsdruck ausgesetzt. In diesen Berei-

77 Zu dem Folgenden: Siegfried, *Time*, 33–50; Gunter Mahlerwein, *Aufbruch im Dorf. Strukturwandel im ländlichen Raum Baden-Württembergs nach 1950*, Stuttgart 2008, 119–131; Gunter Mahlerwein, *Rheinessen zwischen Stadt und Land*, in: Volker Gallé/Gunter Mahlerwein (Hg.), *Aufbruch in Rheinessen. Kultureller und gesellschaftlicher Wandel nach 1945*, Worms 2017, 11–23.

chen kann nur eine geringe Innovationsbereitschaft erkannt werden. Die Entstehung einer eigenständigen Jugendszene in manchen Dörfern seit den späten sechziger Jahren muss daher in ihrer bewussten Abkehr von tradierten Formen der sozialen Integration als Innovation angesehen werden. Das ist ein umso auffälligerer Befund, da die zur Bildung von Subkulturen notwendige ‚kritische Masse‘ in den Dörfern kaum vorlag. Wenn also auch hier die selektive Rezeption jugendkulturell aufgeladener Medieninhalte, die – bei aller Diskussionswürdigkeit der Begriffe – schon von den zeitgenössischen Akteuren in Mainstream und Underground unterschieden wurden, zu sozialen und kulturellen Distinktionen führte und für diese Phase anders als für die Jahrzehnte davor von einer retardierten Adaption jugendkultureller Impulse in der ländlichen Gesellschaft nicht die Rede sein kann, dann müssen einige Voraussetzungen dieses Prozesses, die ansonsten eher in urbanen Zusammenhängen vermutet werden, auch hier gegeben gewesen sein.

Im Fallbeispiel Eich spielte sicher die Gemeindegröße eine Rolle. Mit etwa 2.400 Einwohnern ist Eich als ein vergleichsweise großes Dorf anzusehen, 260 Einwohner waren 1970 zwischen 15 und 21 Jahre alt – für eine ‚kritische Masse‘ scheint das ausgereicht zu haben.⁷⁸ Die Nähe zu mehreren Mittel- und Kleinstädten, aber auch die Lage am Rand des Rhein-Main-Gebietes bot Möglichkeiten zur Schul- und Berufsausbildung und selbst zum Studium ohne Wohnortwechsel. Andererseits war die außerhalb von Schul- und Arbeitszeiten eher schlechte Verkehrsanbindung eine Ursache dafür, dass die Freizeit überwiegend im Dorf verbracht wurde.⁷⁹ In dieser Situation konnte sich das Agieren einzelner Pioniere innerhalb ihres durch langjährige Peergroup-Beziehungen geprägten Umfeldes positiv auf die schnelle Diffusion kultureller Innovationen auswirken. Dazu ist sowohl das Interesse für nicht dem dorfkulturellen Mainstream zugeschriebene Musikpraktiken wie auch die sich innerhalb des dörflichen Soziallebens als Opposition verstehende Jugendzentrumsinitiative zu rechnen.

Wurden im musikalischen Aneignungsprozess die Elemente der anglo-amerikanischen Popmusik der Zeit übernommen, die aus den gegebenen Bedingungen heraus praktikabel waren und sich auffälligerweise auch auf Stilrichtungen konzentrierte, die auch im originalen Vorbild, anders als Beat und Jazz, ländlichen Bezug hatten, etwa Folk, Blues oder West Coast,⁸⁰ so ist der mit Aneignungsprozessen stets verbundene Vorgang der Umdeutung oder der Anpassung an eigene Praktiken noch klarer bei der Organisationsform des Open-Air-Festivals zu erkennen. Hier knüpften die Jugendlichen im Jahr 1970 an die Tradition der kulturellen Selbstorganisation des Landes an, wo eben mangels kommerzieller und kommunaler kultureller Angebote seit dem frühen 19. Jahrhundert das Vereinswesen in der Bereitstellung von Optionen kultureller Betätigungen sehr erfolgreich war. Bei aller Ablehnung der tradierten Vereine, die einige der Festival- und Jugendzentrumsaktivisten im Interview äußerten, ist doch die Anlehnung an deren Praktiken in der Gestaltung von Dorffesten unverkennbar. Das gilt für die Infrastruktur, etwa wenn der örtliche Fußballverein seinen Sportplatz zur Verfügung stellte, als Bühne zwei landwirtschaftliche Anhänger benutzt und die Verpflegung der Besucher im vereinsüblichen Stil selbst organisiert wurden. Dass die Jugendlichen der

78 Gemeindestatistik von Rheinland-Pfalz 1970 (Statistik von Rheinland-Pfalz, Bd. 221), Bad Ems 1973, 604.

79 Das ist das Ergebnis etlicher Zeitzeugeninterviews aus dem Rahmen meines Forschungsprojektes „Von der Stadt aufs Land? Aneignungsstrategien und Wahrnehmungsprozesse im sozialen und kulturellen Wandel der ländlichen Gesellschaft zwischen 1950 und 1980“, dessen Ergebnisse demnächst veröffentlicht werden.

80 Mahlerwein, *Musikalische Praxis*, 133.

umliegenden Städte weder in der Realisierung eines Festivals noch in der eines Jugendzentrums so erfolgreich waren wie die der Landgemeinde, wurde von deren Vertretern auch genau auf diese Tradition des ‚Machens‘ zurückgeführt. Das gilt aber noch mehr für das Selbstverständnis der Akteure, über Musik eine – wenn auch sich von der dörflichen Mehrheitsgesellschaft distinguierende – Gemeinschaft herzustellen, was stark an die Funktion von Musik als Vergemeinschaftungsmedium, wie sie bei etlichen Gelegenheiten im öffentlichen Raum des Dorfes praktiziert wurde,⁸¹ anbindungsfähig erscheint.

Auch die Formen des Medienkonsums bewegen sich teilweise in Traditionen, die dörflich geprägt erscheinen. So war der kollektive Medienkonsum gerade den Pionieren der Jugendzentrumsbewegung noch aus ihrer Kindheit und frühen Jugendjahren vertraut, sei es der sonntägliche Besuch des Dorfkinos oder Filmvorführungen durch Vereine und Kirchengemeinden mit Publikumssituationen, die in beiden Fällen durch gegenseitiges Kennen geprägt waren, sei es das gemeinsame Fernsehen in Gastwirtschaften oder in der Nachbarschaft. Der Einsatz gedruckter Publikationen bei den Auseinandersetzungen um das Jugendzentrum verweist einerseits auf das Vorbild der neuen politischen Bewegungen, sicher auch auf Erfahrungen in Schülerzeitungsredaktionen, zeigt aber auch, wie bewusst sich die jugendlichen Akteure der Bedeutung der öffentlichen Meinung waren, die sich nicht zuletzt auch über kommunale Presseberichterstattung beeinflussen ließ.

Schluss

„Es war mehr als eine Clique, es war ein Wiederanknüpfen an was längst Vergangenes, was mal einen hohen Wert hatte, die Gesellschaft, wie sie sich uns gezeigt hat, war nicht die, wo man hingehen wollte [...], da war die Musik ganz klar im Spiel, so spielt der Hans Peter die Musik aus dem Mississippi, wo man doch gar nichts mit zu tun hatte und trotzdem hatte man was damit zu tun.“⁸²

Die Erinnerung einer ehemaligen Jugendhausaktivistin scheint die eingangs vorgestellte These Doreen Masseys, dass die Verbindung lokaler Verknüpfungen mit medial ermöglichter globaler Vernetzung ein essentielles Element für die Ausbildung von Jugendkulturen sei, geradezu zu illustrieren. Das diesem Ansatz immanente Verständnis für das Wechselverhältnis von Mobilität und Stabilität kann am Fallbeispiel einer nicht peripheren ländlichen Region am Rand des Rhein-Main-Gebietes vertieft werden. Hier lässt sich feststellen, dass die Reichweite von Mobilisierungsschüben, die in den sechziger und siebziger Jahren in etlichen Lebensbereichen – hier am Beispiel der Medialisierung – erkennbar sind, durch ihre Verknüpfung mit auf sozialen und kulturellen Erfahrungen basierenden Stabilitätsfaktoren bestimmt ist. Bei der Entwicklung von Jugendkulturen sticht die beschleunigte Mobilisierung eines Teils der Dorfgesellschaft durch neue Medienangebote ins Auge, während die Anzeichen dafür, dass der Aneignungsprozess auch durch Rückbindungen an bis in die siebziger Jahre noch erstaunlich wirksame Stabilitäten im Bereich der sozialen Beziehungen geprägt ist, sich allerdings erst auf den zweiten Blick erschließen.

81 Mahlerwein, *Musikalische Praxis*, 126.

82 Interview H.C.

Das österreichische Inlandarbeiterschutzgesetz von 1925 und die LandarbeiterInnen

Zur Organisation des nationalisierten Arbeitsmarkts

Einleitung

„[...] es muß ja als ein unerträglicher Zustand bezeichnet werden, wenn auf der einen Seite hunderttausende Staatsbürger arbeitslos sind, deren Erhaltung für die Volkswirtschaft eine schwere Belastung bedeutet [...], während auf der anderen Seite in der Landwirtschaft zehntausend Arbeitsplätze durch Ausländer besetzt sind.“
(Industrielle Bezirkskommission Wien, ca. 1927/28)²

„Die FPÖ redet davon, den österreichischen Arbeitsmarkt vor Lohn- und Sozialdumping durch Massenzuwanderung zu schützen, und dann holt sie 150.000 zusätzliche Zuwanderer ins Land.“ (SPÖ-Geschäftsführer, Jänner 2018)³

Wenn aktuell in Österreich und vielen anderen ‚westlichen‘ Ländern über die Beschäftigung von ausländischen Arbeitskräften, über Mangelberufe, Punktesysteme oder auch Abschiebestopps für Lehrlinge debattiert wird, geht es dabei immer auch um Erwägungen von der Nützlichkeit oder Schädlichkeit ihrer Beschäftigung für die nationale Volkswirtschaft und das Sozialsystem. Unabhängig davon, ob etwa PolitikerInnen oder Medien Migration als Chance, Gefahr, als Rettung zukünftiger Pensionen oder Belastung des Arbeitsmarkts und sozialer Umverteilung thematisieren, ordnen und schätzen sie Bevölkerungen anhand der Staatsbürgerschaft, etablierter Vorstellungen über die „Integrationsfähigkeit“ (Sprachkenntnisse, Ausbildung, Religion etc.) und zum Teil auch mit Hilfe rassistischer Argumentationsmuster ein. Während die Perspektive von Migrierenden selbst in den Hintergrund tritt, rückt in der Debatte um den Nutzen bzw. Schaden von Migration die Frage nach dem Funktionieren von Staat und Wirtschaft als vorgestellte Garantien für den Wohlstand aller StaatsbürgerInnen in

1 Institut für Geschichte des ländlichen Raumes, Kulturbezirk 4, A-3109 St. Pölten, jessica.richter@ruralhistory.at.

2 Industrielle Bezirkskommission (IBK) Wien, Die Frage der ausländischen Saisonarbeiter in der Landwirtschaft im Sprengel der Industriellen Bezirkskommission Wien [ca. 1927/28], in: Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Archiv der Republik (AdR), Bundeskanzleramt (BKA), Wanderungsamt (WA), Sig. 8/4g, Karton (Kt.) 2236/190, Grundzahl (Zl.) 52.425/28, dem Schreiben der IBK Wien an das BKA (WA) vom 2.3.1928 beigelegt.

3 Der Geschäftsführer der SPÖ äußerte diesen Satz mit Bezug auf eine mögliche Regionalisierung der Mangelberufliste durch das neue Regierungsbündnis aus ÖVP/FPÖ. Vgl. O.N., SPÖ warnt vor 150.000 zusätzlichen Zuwanderern durch Regierungspläne, in: Der Standard vom 15.1.2018, <https://derstandard.at/2000072245936/SPOe-warnt-vor-150-000-zusaetzlichen-Zuwanderern-durch-Regierungsplaene> (12.2.2018).

den Vordergrund. Die Verknüpfung von Migrationspolitik mit Arbeitsmarkt- und Sozialpolitik als Projekt des Nationalstaats ist historisch aber relativ neu. In Europa und in den USA geht sie auf die Periode vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zu den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg zurück.⁴ Für Österreich ist in diesem Zusammenhang das Inlandarbeiterschutzgesetz von 1925 bedeutsam, das Thema dieses Beitrags ist.

Das Inlandarbeiterschutzgesetz etablierte erstmals eine rechtliche Privilegierung von sogenannten „inländischen“ gegenüber nicht-österreichischen Beschäftigten: Wenn Arbeitgeber und Arbeitgeberinnen ausländische Staatsangehörige einstellen wollten, war seit dem Inkrafttreten des Gesetzes am 1.1.1926 eine behördliche Bewilligung dafür vorgeschrieben.⁵ Grundlage der Behördenentscheidung war die Lage am Arbeitsmarkt: Beschäftigungsbewilligungen sollten nur dann erteilt werden, wenn sich keine ÖsterreicherInnen für einen Posten fanden; sie waren zeitlich befristet und an die jeweilige Stelle gebunden. Bereits zuvor hatte das Wanderungsamt, also jene Abteilung des Bundeskanzleramts, die auch für die Umsetzung des Gesetzes zuständig war, Maßnahmen zur Kontrolle der Einreise und Beschäftigung von Nicht-ÖsterreicherInnen durchgeführt. Seit Beginn der 1920er Jahre hatte es die Erteilung von Sichtvermerken (Visa) zunehmend von der Lage am Arbeitsmarkt abhängig gemacht.⁶ Da aber auf Basis des Inlandarbeiterschutzgesetzes mit jedem Stellenwechsel erneut eine Bewilligung fällig wurde, gerieten die betreffenden Beschäftigten in direkte Abhängigkeit nicht nur der Behörden, sondern auch von ihren Arbeitgebern und Arbeitgeberinnen. Die legale Migration von Arbeitskräften wurde gleichzeitig begrenzt.⁷

Die Einführung des Gesetzes wurde einerseits mit der Arbeitslosigkeit gerechtfertigt, die im Zuge der wiederkehrenden wirtschaftlichen Krisen in der österreichischen Zwischenkriegszeit fast durchgängig hoch war,⁸ und andererseits mit der Politik protektionistischer Abschottung des Arbeitsmarkts durch die alten oder die nach dem Zerfall der Habsburgermonarchie neu entstandenen Nachbarländer.⁹ Von Anfang an wurde das Inlandarbeiterschutzgesetz als notgedrungene Reaktion auf eine gegenwärtige soziale Ausnahmesituation

4 Zu den politischen Kontinuitäten in Österreich im 20. Jahrhundert vgl. Vida Bakondy/Renée Winter, Marginalisierte Perspektiven. Kontinuitäten der Arbeitsmigrationspolitik in Österreich, in: *Zeitgeschichte* 40/1 (2013), 22–34, insbesondere 27.

5 Kenneth Horvath, *Die Logik der Entrechtung. Sicherheits- und Nutzendiskurse im österreichischen Migrationsregime*, Göttingen 2014, 161, 167 f.; Eugène Richard Sensenig-Dabbous, *Von Metternich bis EU-Beitritt. Reichsfremde, Staatsfremde und Drittausländer. Immigration und Einwanderungspolitik in Österreich*, in: Eugène Richard Sensenig-Dabbous/Michael John/Sylvia Hahn (Hg.), *Das Ausland im Inland. Zur Geschichte der Ausländerbeschäftigung und Ausländerintegration in Österreich: Fremde, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*, Comprehensive Report on 150 Years of Migration to Austria from 1848 to 1998, Linz 1998, 1–505, 65 f., <https://de.scribd.com/document/356463030/150-Years-of-Austrian-Migration-Policy-VON-METTERNICH-BIS-EU-BEITRITT-REICHSFREMDE-STAATSFREMDE-UND-DRITTAUSLANDER> (26.2.2018); Bundesgesetz vom 19. Dezember 1925 über die zeitweilige Beschränkung der Beschäftigung ausländischer Arbeiter und Angestellter (Inlandarbeiterschutzgesetz), in: *BGBL*. 1925, Nr. 457, § 2 (1).

6 Horvath, *Logik*, 166–168; Sensenig-Dabbous, *Metternich*, 312 f.

7 Christoph Rass, *Institutionalisierungsprozesse auf einem internationalen Arbeitsmarkt: Bilaterale Wanderverträge in Europa zwischen 1919 und 1974*, Paderborn u. a. 2010, 123.

8 Ernst Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, 2. Aufl., München 2001, 402.

9 Ilse Reiter-Zatloukal, *Ausländische Arbeitskräfte in Österreich. Die rechtsgeschichtliche Entwicklung der Arbeitsmigration seit der Frühen Neuzeit*, in: Mathias Krempl/Johannes Thaler (Hg.), *100 Jahre Arbeitsmarktverwaltung. Österreich im internationalen Vergleich*, Göttingen 2017, 115–157, 129 f.

präsentiert und dies auch im Gesetz¹⁰ festgehalten. Für die politischen Eliten spielten außerdem sicherheitspolitische Erwägungen eine gewichtige Rolle: Revolutionäre Bewegungen, Territorialkonflikte während und nach dem Ersten Weltkrieg sowie die Angst vor einer Verschärfung sozialer Spannungen schienen eine bundesweite Kontrolle der Migration aus ihrer Sicht notwendig zu machen. Neu war an diesem Gesetz entsprechend nicht nur die Unterscheidung von Beschäftigten qua Staatsbürgerschaft, die Privilegierung von als inländisch klassifizierten Personen oder auch die konstitutive Einbindung der Sozialpartner in die Entscheidungen über Bewilligungen. Das Inlandarbeiterschutzgesetz etablierte Kenneth Horvath zufolge außerdem die Steuerung von Migration auf nationalstaatlicher Ebene als Mittel der Herstellung einer noch nicht klar definierten österreichischen Nation.¹¹ Gleichzeitig trug das Inlandarbeiterschutzgesetz aber auch zu den staatlichen Bemühungen um eine zentrale Organisation und Kontrolle des Arbeitsmarkts bei – ein Zusammenhang, der in der wenigen bisher erschienenen Literatur über neue Migrationsbeschränkungen und -regelungen der Zwischenkriegszeit noch kaum untersucht worden ist.¹²

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit den politischen und behördlichen Auseinandersetzungen um das Inlandarbeiterschutzgesetz im Kontext der landwirtschaftlichen Arbeitsmarktpolitik. Denn landwirtschaftliche Arbeitskräfte nahmen sowohl im Inlandarbeiterschutzgesetz als auch in beschäftigungspolitischen Maßnahmen eine Sonderstellung ein. Nicht nur war höchst umstritten, ob und inwieweit Migrationsbeschränkungen für sie gelten sollten, sondern sogar auch, ob und wie die staatliche Arbeitsmarktverwaltung in die Landwirtschaft eingreifen sollte.

Die Organisation des Arbeitsmarkts als staatliches Ziel

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Herstellung¹³ und Organisation nationaler Arbeitsmärkte in vielen europäischen Ländern immer mehr zu einer staatlichen Aufgabe. Die

10 So lautet Paragraph 1 wortwörtlich: „Für die Dauer der außerordentlichen Arbeitslosigkeit im Bundesgebiet werden zum Schutze des inländischen Arbeitsmarktes die in den nachstehenden Paragraphen enthaltenen Bestimmungen getroffen.“ Vgl. BGBl. 1925, Nr. 457, § 1.

11 Horvath, Logik, 161–164, 176.

12 Die österreichische Zwischenkriegszeit ist diesbezüglich stark unterbelichtet geblieben und gerade hinsichtlich des Inlandarbeiterschutzgesetzes sind bisher nur wenige Arbeiten erschienen, die es überblicksartig besprechen. Vgl. vor allem Horvath, Logik, 161–179 sowie Sensenig-Dabbous, Metternich, 304–345.

13 Wie etwa Thomas Buchner herausgearbeitet hat, war auch der Arbeitsmarkt selbst ein Produkt der sich durchsetzenden Arbeitsmarktverwaltung. Einerseits wurden Arbeitsämter entsprechend der Vorstellungen von Juristen, Ökonomen und Behörden eines Arbeitsmarkts gestaltet, andererseits produzierten die Arbeitsämter selbst die Mittel und das Datenmaterial, um Arbeit beschreiben, kategorisieren und damit überhaupt verwalten zu können. Vgl. Thomas Buchner, *Organizing the Market? Labour Offices and Labour Markets in Germany, 1890–1933*, in: Sigrid Wadauer/Thomas Buchner/Alexander Mejstrik (Hg.), *The History of Labour Intermediation. Institutions and Finding Employment in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, New York/Oxford 2015, 23–52, 23–29. Wadauer, Buchner und Mejstrik schreiben entsprechend: „Before states began to intervene in labour intermediation, national labour markets did not exist. Rather, there was a variety of different labour markets and labour intermediations, each with its own problems and contestations.“ Sigrid Wadauer/Thomas Buchner/Alexander Mejstrik, *The Making of Public Labour Intermediation: Job Search, Job Placement, and the State in Europe, 1880–1940*, in: Ulbe Bosma/Elise van Nederveen Meerkerk/Aditya Sakar (Hg.), *Mediating Labour: Worldwide Labour Intermediation in the Nineteenth and Twentieth Centuries* = *International Review of Social History* 57, Special Issue 20, 161–189, 162 f.

Voraussetzung dafür war der Aufbau einer Arbeitsmarktverwaltung. Seit den 1880er Jahren errichteten viele Staaten öffentliche „Arbeitsnachweise“ (Arbeitsvermittlungseinrichtungen), die überall in Europa, in Österreich vor allem in der Zwischenkriegszeit, zu Netzen öffentlicher Arbeitsvermittlung ausgebaut wurden.¹⁴ Hierzulande waren sie seit 1918 auch für die Auszahlung von Arbeitslosenunterstützung zuständig, die 1920 zur Arbeitslosenversicherung ausgestaltet wurde.¹⁵ Da Arbeitslosigkeit so immer mehr als legitime, da ‚unverschuldete‘ Form der Nicht-Arbeit verstanden und formalisiert wurde,¹⁶ erhielten sozialversicherungspflichtig Beschäftigte Anspruch auf ein staatlich geregeltes und unterstütztes Einkommen in Phasen der Erwerbslosigkeit. Landwirtschaftliche Arbeitskräfte blieben davon allerdings ausgenommen.¹⁷

Wie Irina Vana für Österreich untersucht hat, stiegen Arbeitslosenämter¹⁸ zu wichtigen Einrichtungen der staatlichen Arbeitslosenkontrolle und -verwaltung auf. Ihre Tätigkeit koordinierten die 1918 errichteten und, bis zu ihrer Umgestaltung zu Landesarbeitsämtern im Austrofaschismus, paritätisch von ArbeitnehmerInnen und ArbeitgeberInnen besetzten Industriellen Bezirkskommissionen (zeitgenössisch abgekürzt „IBK“, im Plural „IBKonen“). Sie waren die zentralen Einrichtungen der Arbeitsmarktverwaltung und unterstanden dem Bundesministerium für soziale Verwaltung (BMfSV), das für den Ausbau eines flächendeckenden und universalen Netzes von Arbeitsvermittlungseinrichtungen zuständig war. Den IBKonen oblag die Durchführung und Koordination von Maßnahmen zur Beschäftigungsförderung und sie traten als Schlichtungsstellen in Erscheinung.¹⁹ Darüber hinaus waren sie als Expertinnen des Arbeitsmarktgeschehens aber auch in die Entscheidungen über Beschäftigungsbewilligungen im Sinne des Inlandarbeiterschutzgesetzes von 1925 eingebunden. Ansuchen um Bewilligungen mussten bei den IBKonen eingebracht werden – mit Ausnahme jener für landwirtschaftlich Tätige, für die die Ämter der Landesregierungen zuständig waren. Laut Gesetz waren paritätische Kommissionen in den Ämtern der Landesregierungen berechtigt, Ansuchen für LandarbeiterInnen abzulehnen bzw. Zulassungen zu empfehlen.²⁰

14 Irina Vana, „Eingereiht in die große Schlange...“. Verwaltung von Arbeitslosen und Arbeitsuchenden am öffentlichen Arbeitsamt (Österreich 1918–1934), in: Kreml/Thaler (Hg.), 100 Jahre, 89–113, 91–95.

15 Irina Vana, *Gebrauchsweisen der öffentlichen Arbeitsvermittlung. Österreich 1889–1938*, phil. Diss., Universität Wien 2013, 34 f.; Dies., *The Use of Public Labour Offices by Job Seekers in Interwar Austria*, in: Wadauer/Buchner/Mejstrik (Hg.), *History*, 194–235, 196–198.

16 Christian Topalov, *A Revolution in Representations of Work: The Emergence over the 19th Century of the Statistical Category „Occupied Population“ in France, Great Britain, and the United States*, in: *Revue française de sociologie* 42 (2001), Supplément: An annual english selection, 79–106, 95.

17 Jessica Richter/Irina Vana, *Die Normalität des Notbehelfs. Verwaltungspraktiken und Auskommensstrategien Erwerbsloser im Oberösterreich der Zwischenkriegszeit*, in: *Oberösterreichisches Landesarchiv* [Helmut Fiereder, Florian Schwanninger] (Hg.), *Oberösterreich 1918–1938*, Bd. 4, Linz 2016, 131–205, 131 f., 143, 151; Bundesgesetz vom 19. Juli 1922, betreffend die Abänderung des Gesetzes vom 24. März 1920, St. G. Bl. Nr. 153, über die Arbeitslosenversicherung (V. Novelle zum Arbeitslosenversicherungsgesetz), in: BGBl. 1922, Nr. 534, § 1 (4).

18 Dies war die häufigste Benennung der öffentlichen Nachweise während der Ersten Republik in Österreich. Erst im Austrofaschismus wurde die Bezeichnung „Arbeitsamt“ durchgesetzt. Vgl. Vana, *Gebrauchsweisen*, 2, Fußnote 7.

19 Ebd., 139; Richter/Vana, *Normalität*, 146, Fußnote 56.

20 Die Landeshauptmänner (bzw. die Ämter der Landesregierungen) erhielten auf Erlass des Wanderungsamtes/Bundeskanzleramt vom 26.1.1926 zwar das Recht, Beschäftigungsbewilligungen endgültig abzuweisen, nicht aber jenes auf Zulassung, das beim Bundeskanzleramt verblieb. Ausgeübt werden sollte diese Aufgabe durch Kommissionen unter Vorsitz des Landeshauptmannes bzw. eines von ihm bestellten Beamten, die mit VertreterInnen der ArbeitnehmerInnen und ArbeitgeberInnen zu besetzen waren. Fritz Rager, Sekretär der

Mit ihren Aktivitäten trug die Arbeitsmarktverwaltung wesentlich zur Herstellung eines nationalen Arbeitsmarkts bei. Ziel war es nicht nur, Arbeitsuchende ohne österreichische Staatsbürgerschaft nach dem Nutzen für den österreichischen Arbeitsmarkt zu bewerten und zu privilegieren bzw. sanktionieren, sondern nach und nach alle Arbeitsuchenden und Berufstätigen zu erfassen: in der Stadt und am Land, von jenen in der Industrie bis hin zu Beschäftigten in der Landwirtschaft und in Privathaushalten. Alle arbeitsfähigen und „arbeitswilligen“²¹ StaatsbürgerInnen sollten mit staatlicher Hilfe entsprechend ihrem Beruf, ihren Neigungen, Fähigkeiten und Eignungen und gemäß den etablierten hierarchisierenden Vorstellungen von weiblichen und männlichen Arbeitsbereichen, nach Alter und regionaler Herkunft an den (nach amtlichen Maßstäben) ‚richtigen‘ Arbeitsplatz gebracht werden und damit ihren Platz in der Gesellschaft finden. Ebenso machte es sich die Arbeitsmarktverwaltung zur Aufgabe, Arbeit- und DienstgeberInnen im ausreichenden Ausmaß geeignetes Personal zuzuführen, das im Falle eines Arbeitskräftemangels im Inland auch Nicht-ÖsterreicherInnen umfassen durfte.²²

Landwirtschaft als Sonderfall der Arbeitsmarktverwaltung

Aber gerade in Hinblick auf landwirtschaftliche DienstbotInnen und LandarbeiterInnen konnte von einer staatlichen Organisation und Steuerung des Arbeitsmarkts nur bedingt die Rede sein. 1925 berichtete das BMfV hinsichtlich des Ausbaus der öffentlichen Arbeitsvermittlung etwa:

„Diese öffentlichen Arbeitsnachweise haben die Arbeitsvermittlung im ganzen Bundesgebiet bereits in einem solchen Ausmaß in Händen (eine Ausnahme bildet nur die Vermittlung von landwirtschaftlichem und hauswirtschaftlichem Personal), daß die daneben bestehenden privaten Arbeitsnachweise (gewerkschaftliche, vereinsmäßige Arbeitsnachweise) ihre Bedeutung größtenteils verloren haben.“²³

Diese Einschätzung seitens des Ministeriums war reichlich optimistisch, denn Arbeitslosenämter wurden für viele versicherte Erwerbslose vor allem aufgrund der Auszahlung der Unterstützung relevant. Arbeitsuchende fanden weiterhin auf unterschiedliche Weisen ihre Stellen.²⁴ Die mangelnde Erfassung von landwirtschaftlichen Arbeitskräften, aber auch etwa

Wiener Arbeiterkammer, der das Gesetz und dessen bisherige Umsetzung aus seiner politischen Perspektive 1927 kommentierte, kritisierte, dass die Landesregierungen diese Bestimmungen weitgehend boykottierten. Vgl. Fritz Rager, Das Inlandarbeiterschutzgesetz vom 19. Dezember 1925 samt Durchführungsverordnungen und Erlässen, 2. Aufl., Wien 1927, 43 f., 53 f.; BGBl. 1925, Nr. 457, §§ 4 (1), 6 (1) u. (3), 9.

21 Vgl. Gesetz vom 24. März 1920 über die Arbeitslosenversicherung: StGBI. 1920, Nr. 153, § 6 (Verpflichtung des/der Arbeitslosen zur Annahme einer ihr bzw. ihm zugewiesenen „entsprechenden“ Beschäftigung).

22 Vana, *Gebrauchsweisen*; Wadauer/Buchner/Mejstrik, *Making*, 185 f.

23 ÖStA, AdR, BMfV, Sozialpolitik, Kt. 104, Geschäftszahl 63.239/5 K 125, 1925, Schreiben an Dr. Adolf L., 10.12.1925.

24 Vana, *Gebrauchsweisen*, vergleicht die vielfältigen Weisen der Stellenfindung unterschiedlichster Beschäftigter (von land- und hauswirtschaftlich Bediensteten bis hin zu Beamten und FacharbeiterInnen) sowie die je unterschiedliche Nutzung öffentlicher Arbeitsnachweise und untersucht die Hierarchisierung von Beschäftigten und von Lebensunterhalten.

von Hausgehilfinnen, war unter anderem ein Resultat ihres Ausschlusses aus der Arbeitslosenversicherung. Waren Angestellte und Arbeitskräfte in Gewerbe und Industrie weitgehend in das Arbeitslosenversicherungsgesetz von 1920 einbezogen worden,²⁵ war dies aufgrund des Einflusses der bürgerlichen und agrarischen Eliten im Parlament im Falle der Land- und Hauswirtschaft nicht durchgesetzt worden. Für die zuständigen Ministerien stand zudem außer Frage, dass eine Ausdehnung der Arbeitslosenversicherung auf die Landwirtschaft angesichts des Arbeitskräftemangels zu Beginn der 1920er Jahre und der prekären staatsfinanziellen Lage nur schädlich sein konnte.²⁶

Ferner entzogen sich ländliche Gegenden und insbesondere die Landwirtschaft in vielerlei Hinsicht dem Zugriff staatlicher Einrichtungen. Zwar existierten in der Zwischenkriegszeit öffentliche und sozialpartnerschaftliche Vermittlungen für landwirtschaftliche Arbeitskräfte – im Jahr 1928 wurde für Wien, Niederösterreich und das Burgenland sogar ein eigenes landwirtschaftliches Arbeitsamt errichtet.²⁷ Aber DienstbotInnen, wie zum Teil auch andere landwirtschaftliche Arbeitskräfte, fanden Beschäftigung häufig auf informellem Wege: durch persönliche Bekanntschaft mit zukünftigen DienstgeberInnen, durch Familienmitglieder oder „Umschau“.²⁸ In geringem Maße nahmen Postensuchende aber auch lokale gewerbliche Stellenvermittlungen in Anspruch, die aufgrund des langwierigen Aufbaus öffentlicher Vermittlungseinrichtungen am Land, der vielfach geäußerten Kritik an ihrem unpersönlichen und unflexiblen Umgang mit den Parteien und aufgrund des Desinteresses von Teilen der lokalen Bevölkerungen an der Nutzung von Arbeitslosenämtern auch in der Zwischenkriegszeit fortbestanden.²⁹

Arbeitskräftebedarf oder Arbeitsplatznot?

Gleichzeitig wurde in der Landwirtschaft nicht nur in den Jahren nach Ende des Ersten Weltkriegs immer wieder ein konstanter Bedarf an Arbeitskräften festgestellt bzw. stand für viele ZeitgenossInnen fest, dass Erwerbslose hier auch in Zeiten der Krise ein Auskommen finden konnten. Arbeitsmangel, so war die landläufige Auffassung in den 1920er, aber zum

25 StGBL. 1920, Nr. 153.

26 Vgl. ÖStA, AdR, BMfSv, Sozialpolitik, Kt. 46, Zl. 14734/20, Schreiben des deutschösterreichischen Staatsamts für Landwirtschaft an das Staatsamt für soziale Verwaltung, 5.3.1920. Zu Hausgehilfinnen vgl. Jessica Richter, Die Produktion besonderer Arbeitskräfte. Auseinandersetzungen um den häuslichen Dienst in Österreich (Ende des 19. Jahrhunderts bis 1938), phil. Diss., Universität Wien 2017, 139 f.

27 Vgl. Landwirtschaftliches Arbeitsamt, 10 Jahre Landwirtschaftliches Arbeitsamt. Tätigkeitsbericht über die Jahre 1928–1938, Wien 1938.

28 Einen Anhaltspunkt dafür gibt eine Erhebung der Industriellen Bezirkskommission (IBK) Wien zwischen Ende 1926 und Anfang 1927. Zwar konnte bei 37,9 Prozent der knapp 25.400 erfassten landwirtschaftlichen Arbeiter und Angestellten nicht eruiert werden, wie sie auf ihren Dienst- oder Arbeitsplatz gelangt waren. Aber weitere 22,2 Prozent waren demnach „von der Straße aufgen[ommen]“ worden. 38,3 Prozent entfielen auf die *Öffentliche Zentralstelle für land- und forstwirtschaftliche Arbeitsvermittlung* (Oefzet) – die Einrichtung der *Österreichischen Land- und Forstwirtschaftsgesellschaft*, der vom Landwirtschaftsministerium die Vermittlung ausländischer Wander- und SaisonarbeiterInnen übertragen worden war. Andere Vermittlungsstellen hatten demnach lediglich 1,6 Prozent der erfassten Arbeitskräfte platziert. Vgl. IBK Wien, Frage, 9.

29 Vgl. dazu meine Ausführungen in Richter, Produktion, insbesondere 174–182, die sich zwar schwerpunktmäßig auf die gewerbmäßige Stellenvermittlung des Hauspersonals, aber auch auf landwirtschaftliche Arbeitskräfte beziehen.

Teil sogar noch in den 1930er Jahren, war in der Landwirtschaft unbekannt.³⁰ Stattdessen beklagten LandwirtInnen und deren Interessenvertretungen, aber auch Behörden und WissenschaftlerInnen die Abwanderung landwirtschaftlicher Arbeitskräfte in die Stadt und/oder in Industrie und Gewerbe und sie verwiesen etwa auf die Gefährdung der Produktion angesichts fehlender Arbeitskräfte.³¹

Die Landwirtschaft wurde daher gleich in zweifacher Weise zum Ziel der zuständigen Ministerien und der Arbeitsmarktverwaltung: Einerseits sollte die Produktion, insbesondere während der anhaltenden Versorgungskrise nach dem Ersten Weltkrieg, sichergestellt werden. Andererseits sahen das Bundesministerium für soziale Verwaltung und die Industriellen Bezirkskommissionen durch die Vermittlung von Arbeitslosen in die Landwirtschaft die Möglichkeit, die Unterbeschäftigung in anderen Branchen zu mildern und dadurch auch die Zahl der UnterstützungsbezieherInnen zu senken. Schließlich erwarben Arbeitskräfte in der Landwirtschaft im Unterschied zu den Arbeitenden in Gewerbe und Industrie keinen Anspruch auf Arbeitslosenunterstützung. Entsprechend zielten die Maßnahmen der IBKonen zur Vermittlung von Arbeitslosen in die Landwirtschaft gerade auf unterstützte Arbeitslose ab, wohingegen Ausgesteuerte, also jene, die ihren Anspruch bereits verloren hatten, nicht schwerpunktmäßig erfasst werden sollten. Insbesondere jene UnterstützungsempfängerInnen, die vor ihrer gewerblichen oder industriellen Beschäftigung bereits landwirtschaftlich tätig gewesen waren, kamen nach Ansicht der Behörden aufgrund ihres Vorwissens für die Vermittlung in die Landwirtschaft in Frage.³²

Allerdings waren derlei Maßnahmen sowohl umstritten als auch mäßig erfolgreich. Gewerbliche und industrielle Arbeitslose mussten mit der Beschäftigung in der Landwirtschaft geringere Löhne in Kauf nehmen und verloren mit einer längeren landwirtschaftlichen Tätigkeit ihren Anspruch auf Unterstützung. LandwirtInnen, ländliche Gemeinden oder Landesregierungen hingegen konnten in den Maßnahmen der Arbeitsmarktverwaltung oft wenig mehr als die unrealistischen Vorstellungen (städtischer) Beamter und SozialpolitikerInnen erblicken, die den für Vermittlungen notwendigen Einblick in die Landwirtschaft und die jeweiligen lokalen Gegebenheiten vermissen ließen. „Es handelt sich da schlechterdings um eine Utopie“, schrieb etwa die burgenländische Landesregierung 1925,

„denn der Industriearbeiter ist weder den physischen Strapazen der bäuerlichen Knechtsarbeit gewachsen, noch in Hinsicht auf Genügsamkeit und Fügsamkeit für diese geeignet, auch fehlt ihm der nur durch jahrelange Uebung zu erwerbende Blick und die Geschicklichkeit für solche Arbeit; überdies tritt ihm der Landwirt selbst mit unüberwindlichem Misstrauen gegenüber. [...] Es muss aber gesagt werden, dass die

30 Richter/Vana, Normalität, 158.

31 Rita Garstenauer, Diskurs ohne Praxis? Landflucht und Abwanderung aus der Landarbeit (1920er bis 1960er Jahre), in: Rita Garstenauer/Erich Landsteiner/Ernst Langthaler (Hg.), Land-Arbeit. Arbeitsbeziehungen in ländlichen Gesellschaften Europas (17. bis 20. Jahrhundert) (Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes 2008), 246–254, 248; Rita Garstenauer, Flucht vom Land? Der Ausstieg aus der Landarbeit in autobiographischer Perspektive, phil. Diss., European University Institute Florenz 2008, 17 f., 66–79; ÖStA, AdR, BMfsV, Sozialpolitik, Kt. 46, Zl. 14734/20, Schreiben des deutschösterreichischen Staatsamts für Landwirtschaft an das Staatsamt für soziale Verwaltung, 5.3.1920.

32 Vgl. u. a. ÖStA, AdR, BMfsV, Sozialpolitik, Kt. 87, Zl. 3140/24; ebd., Kt. 336, Zl. 587; ebd., Kt. 336, Zl. 42.565/35, Schreiben der IBK Wien an das BMfsV, April 1935, 1 (Rückseite).

Industrielle Bezirkskommission nicht nur [...] ohne Einsicht in das Wesen und die Bedürfnisse der Landwirtschaft ist, sondern dass sie auch den Aufgaben der landwirtschaftlichen Arbeitsvermittlung vollkommen verständnislos gegenübersteht.“³³

Sogar zum Höhepunkt der Wirtschaftskrise blieb es bei einem eher mäßigen Vermittlungserfolg. Für das Jahr 1931 berichtete die Industrielle Bezirkskommission Wien, die auch acht niederösterreichische Bezirkshauptmannschaften umfasste und für etwa die Hälfte der registrierten Arbeitslosen in Österreich zuständig war, dass in ihrem Sprengel insgesamt 5.000 Vermittlungen in die Landwirtschaft durchgeführt werden konnten. Davon hatte allein ihre landwirtschaftliche Abteilung 3.000 Personen in diesem Jahr auf ständigen oder temporären Posten untergebracht. Die ländlichen Arbeitsämter im Sprengel der IBK Wien hatten weiteren 1.500 Personen Stellen in der Landwirtschaft zugewiesen. Hinzu kamen noch 500 Personen, die über ein Prämienprogramm in Lohn und Brot gebracht werden konnten, das der IBK allerdings selbst beträchtliche Kosten verursachte. LandwirtInnen, die an dieser Maßnahme teilnahmen, wurden je nach Dauer der Beschäftigung Prämien dafür ausgezahlt, dass sie Arbeitslose in den landwirtschaftlichen Arbeiten anlernten.³⁴

Die seit 1923 geltenden Regelungen für „rein ländliche Gemeinden“ flankierten die Maßnahmen der IBKonen. Für diese vorwiegend landwirtschaftlich geprägten Gemeinden galten Sonderbestimmungen hinsichtlich der Arbeitslosenversicherung. Denn einerseits wurde angenommen, dass Erwerbslose vor Ort Beschäftigung in der Landwirtschaft finden konnten, zum anderen sollten Betriebe von der Zahlung der Versicherungsbeiträge entlastet werden. Die Notstandshilfe, eine staatliche Fürsorgeleistung im Anschluss an die temporär gewährte Arbeitslosenunterstützung, entfiel in diesen Gemeinden gänzlich. Beschäftigte in Kleinbetrieben mit bis zu fünf Beschäftigten, die zwar der Krankenversicherungspflicht unterlagen, waren hier grundsätzlich von der Arbeitslosenversicherungspflicht und damit der Unterstützung ausgenommen.³⁵

Während die IBKonen also mit der Überführung von gewerblichen und industriellen Arbeitslosen in die Landwirtschaft einen Ausgleich auf dem Arbeitsmarkt anstrebten, zielten andere staatliche Maßnahmen darauf ab, landwirtschaftlichen ArbeitgeberInnen entsprechend den saisonalen Produktionsbedürfnissen ausreichend Personal zur Verfügung zu stellen. Bereits zu Beginn der 1920er Jahre schloss das österreichische Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft unter anderem mit den tschechoslowakischen Landwirtschafts- und Sozialministerien ein Ressortübereinkommen zur Anwerbung und Beschäftigung von Wander- und SaisonarbeiterInnen ab. Böhmisches, mährisches oder slowakisches LandarbeiterInnen und DienstbotInnen waren bereits im 19. Jahrhundert, damals noch Binnenwandernde innerhalb des Territoriums der Habsburgermonarchie, auf dem Gebiet der nun entstandenen österreichischen Republik in großer Zahl tätig gewesen.³⁶ Das neue Ressort-

33 Vgl. u. a. ÖStA, AdR, BKA, WA, Sig. 8/4g, Kt. 2236/189, Zl. 53.004/25: Schreiben der burgenländischen Landesregierung an das BKA, 10.2.1925.

34 IBK Wien, Bericht über die Tätigkeit im Jahre 1931, in: ÖStA, AdR, BMfSV, Sozialpolitik, Sig. SA 14, Kt. 450, 8.

35 Richter/Vana, Normalität, 154–156.

36 Martin Bauer u. a., Von Mähren nach Hürm. Eine Migrationsgeschichte tschechischer Bauernfamilien (Schriftenreihe Regional- und Heimatforschung 5/2017), Hürm 2017, 55–57; Roman Sandgruber, Die Landwirtschaft in der Wirtschaft – Menschen, Maschinen, Märkte, in: Ernst Bruckmüller/Ernst Hanisch/Roman Sandgruber/

übereinkommen mit der Tschechoslowakei, das auf dem österreichisch-tschechoslowakischen Handelsübereinkommen³⁷ von 1921 basierte, sollte die Verfügbarkeit von landwirtschaftlichen Arbeitskräften gerade während der jährlichen Arbeitsspitzen gewährleisten.³⁸ Es regelte die Anwerbung und legte die Arbeitsbedingungen, Vertragsdauer und Vergütung der eingesetzten Arbeitskräfte sowie die Rechte und Pflichten der Arbeitsparteien fest.³⁹ 1923 wurde die Zuständigkeit für die Vermittlung vor allem ausländischer Saisonarbeitskräfte vom Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft an die *Österreichische Land- und Forstwirtschaftsgesellschaft*, der Vereinigung landwirtschaftlich Besitzender, übertragen. Die Vermittlung übernahm die eigens für diesen Zweck geschaffene *Öffentliche Zentralstelle für land- und forstwirtschaftliche Arbeitsvermittlung* (zeitgenössische Abkürzung „Oefzet“). Später (1930–1935) war diese ausschließlich für tschechoslowakische Wanderarbeitskräfte zuständig.⁴⁰ Im Sprengel der IBK Wien machten – laut einer um den Jahreswechsel 1926/27 vorgenommenen Erhebung – tschechoslowakische StaatsbürgerInnen bei weitem die größte Gruppe unter den gezählten nicht-österreichischen „landwirtschaftlichen Arbeitern und Angestellten“ aus. Insgesamt verfügten demnach 79 Prozent der „Saisonarbeiter“ sowie 44 Prozent der „Jahresarbeiter“ nicht über eine österreichische Staatsbürgerschaft.⁴¹

Insbesondere sozialdemokratische PolitikerInnen und der *Österreichische Land- und Forstarbeiterverband*, die sozialdemokratisch orientierte Gewerkschaft der LandarbeiterInnen, stießen sich in den 1920er und beginnenden 1930er Jahren⁴² an der quantitativen Bedeutung von (Neu-)AusländerInnen für die niederösterreichische Landwirtschaft, vor allem in Guts- und größeren bäuerlichen Betrieben im Osten und Norden des Bundeslandes. Entgegen der verbreiteten Diagnose eines schier unerschöpflichen Arbeitskräftebedarfs in der Landwirtschaft wiesen sie immer wieder auf die steigende Erwerbslosigkeit von LandarbeiterInnen in vielen Teilen Österreichs hin, die sich nach Ansicht der Gewerkschaft insbesondere während der Weltwirtschaftskrise verschärfte.⁴³ Laut dem oberösterreichischen Landesverband seien 1932 in allen Gemeinden sogar während der Ernteperiode, in der die meisten Arbeitskräfte benötigt wurden, Arbeitskräfte ohne Posten geblieben.⁴⁴

Norbert Weigl (Hg.), *Geschichte der österreichischen Land- und Forstwirtschaft im 20. Jahrhundert*, Bd. 1: Politik. Gesellschaft. Wirtschaft, Wien 2002, 191–408, 279.

- 37 Handelsübereinkommen zwischen der Republik Österreich und der Tschecho-Slowakischen Republik (4. Mai 1921), in: BGBl. 1922, Nr. 853. Zur Entwicklung bilateraler Migrationsabkommen vgl. Christoph Rass, *Temporary Labour Migration and State-Run Recruitment of Foreign Workers in Europe, 1919–1975: A New Migration Regime?*, in: *International Review of Social History* 57 (2012), 191–224.
- 38 Sensenig-Dabbous, Metternich, 306 f.
- 39 Helga Jaretz, *Wanderarbeit in der Zwischenkriegszeit. Slowaken und Heinen als Saisonarbeiter in der niederösterreichischen Landwirtschaft*, unveröffentlichte phil. Diplomarbeit, Universität Wien 2001, 23–29.
- 40 Ebd., 40, 45–48, 53–55.
- 41 IBK Wien, *Frage*, 8 f.
- 42 Im Jahr 1934 wurden die Sozialdemokratische Arbeiterpartei Deutschösterreichs (SDAPDÖ) und sämtliche sozialdemokratische Organisationen durch das austrofaschistische Regime verboten.
- 43 Zur Entwicklung der Krisenphänomene im Agrarbereich vgl. u. a. Ernst Langthaler, Einleitung: *Reguliertes Land. Agrarpolitik in Deutschland, Österreich und der Schweiz 1930–1960*, in: Ders./Josef Redl (Hg.), *Reguliertes Land. Agrarpolitik in Deutschland, Österreich und der Schweiz 1930–1960* (Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes 2005), Innsbruck/Wien/Bozen 2005, 8–18, 11 f.
- 44 O.N., *Wohin geht der Weg?*, in: *Bote für Land und Forst* 6/1 (1933), 1–2, 1. Vgl. auch O.N., *Wohin sollen die Landarbeiter*, in: *Bote für Land und Forst* 6/6 (1933), 1–2.

Wie es tatsächlich mit der Beschäftigung in der Landwirtschaft bestellt war, ist aber schwer einzuschätzen. Nach der Volkszählung von 1934 betrug die Stellenlosigkeit des landwirtschaftlichen Gesindes lediglich 1,5 Prozent (3.225 von insgesamt 220.145 Personen). Bei den nicht ständig beschäftigten Landarbeiterinnen und Landarbeitern wurden 15 Prozent Stellenlose gezählt (12.824 von 86.052 Personen), wobei der Erhebungsstichtag auf den 22. März und damit in den Beginn der Anbauperiode gelegt worden war.⁴⁵ In der industriell geprägten Stadt Steyr in Oberösterreich hingegen waren 1930 zwei Drittel der ArbeiterInnen und Angestellten ohne Beschäftigung.⁴⁶ Wenn damit die Beschäftigungslosigkeit in der Landwirtschaft auch relativ gering war, müssen die Zahlen dennoch relativiert werden. Denn da landwirtschaftliche Arbeitskräfte keinen Anspruch auf Arbeitslosenunterstützung hatten, waren sie in besonderem Maße darauf angewiesen, nach dem Verlust einer Stelle schnell Wege zu finden, ihr Auskommen zu sichern – sei es, dass sie anderswo und/oder in anderen Branchen nach Erwerbsmöglichkeiten suchten oder bei Verwandten als Mithelfende⁴⁷ unterkamen. Für viele TagelöhnerInnen oder Saisonarbeitskräfte, die vor allem während der arbeitsarmen Zeit im Winter nicht beschäftigt wurden, war die landwirtschaftliche Lohnarbeit ohnedies nicht die einzige Quelle zum Lebensunterhalt. Als Erwerbslose wurden viele der (sonst) landwirtschaftlich Tätigen in der Volkszählung entsprechend nicht erfasst.

Dem Historiker Norbert Ortmayr zufolge nahm die Beschäftigungslosigkeit aber auch unter den zuvor üblicherweise ganzjährig beschäftigten DienstbotInnen ab Ende der 1920er Jahre zu. Seiner Interpretation nach begannen sich die gegenseitigen Verpflichtungen (etwa zur beidseitigen Einhaltung des Jahresvertrags), welche ungeachtet der Hierarchie und des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Bauersleuten und Bediensteten herrschten, zu lockern. Hinzu kam, dass technische Neuerungen beim Getreidedrusch die Winterarbeiten verringerten.⁴⁸

Das Inlandarbeiterschutzgesetz im Parlament

Die gegensätzlichen Positionen von Arbeitgebervertretung und Sozialdemokratie hinsichtlich des Arbeitskräftebedarfs bzw. der Arbeitsplatznot in der Landwirtschaft standen sich auch in den politischen und öffentlichen Debatten um das Inlandarbeiterschutzgesetz unversöhnlich gegenüber. Während sich ArbeitgebervertreterInnen inner- und außerhalb des Parlaments dafür einsetzten, die Landwirtschaft aus dem Inlandarbeiterschutzgesetz und damit von Beschäftigungsbeschränkungen ausländischer Arbeitskräfte auszunehmen, stritten SozialdemokratInnen in Allianz mit Gewerkschaft und den Arbeiterkammern für eine Durchführung des Gesetzes nicht nur in Gewerbe und Industrie, sondern auch in der Landwirtschaft. Dies sollte dem von ihnen diagnostizierten Verdrängungswettbewerb zwischen ansässigen landwirtschaftlichen Arbeitskräften und ausländischen Arbeitssuchenden entgegensteuern.

45 Bundesamt für Statistik (Hg.), Die Ergebnisse der österreichischen Volkszählung vom 22. März 1934, Bd. 2: Bundesstaat Tabellenheft, Wien 1935, 201 f.

46 Wolfgang Russ, Zwischen Protest und Resignation. Arbeitslose und Arbeitslosenbewegung in der Zeit der Weltwirtschaftskrise, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 1/2 (1990), 23–52, 45.

47 Vgl. u. a. Garstenauer, Diskurs, 249; Sandgruber, Landwirtschaft, 263, 275.

48 Norbert Ortmayr, Ländliches Gesinde in Oberösterreich 1918–1938, in: Josef Ehmer/Michael Mitterauer (Hg.), Familienstruktur und Arbeitsorganisation in ländlichen Gesellschaften, Wien/Köln/Graz 1986, 325–416, 409.

Die SozialdemokratInnen brachen dabei mit ihrem eigenen Grundsatz der Freizügigkeit von Arbeiterinnen und Arbeitern, den sie in der Monarchie noch vertreten hatten.⁴⁹

Entsprechend umkämpft war die Landwirtschaft in der parlamentarischen Debatte im Dezember 1925, die zum Beschluss des Inlandarbeiterschutzgesetzes führte. Dabei waren insbesondere österreichische landwirtschaftliche Großbetriebe an der niederösterreichisch-tschechoslowakischen Grenze im Visier der sozialdemokratischen Abgeordneten. Diesen warfen sie vor, einheimische Landarbeiterinnen und Landarbeiter durch die Beschäftigung von slowakischen LandarbeiterInnen um ihre Verdienstmöglichkeiten zu bringen und die Löhne zu drücken. Die LandarbeiterInnen aus dem Nachbarland hingegen würden bei wenig Lohn und überlangen Arbeitszeiten in unzumutbaren Quartieren untergebracht.⁵⁰

In der Debatte sparten die Abgeordneten der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Deutschösterreichs (SDAPDÖ) nicht mit Verweisen auf die Verbindungen zwischen dem landwirtschaftlichen und dem gewerblich-industriellen Arbeitsmarkt. Denn da insbesondere die landwirtschaftlichen Großbetriebe unter diesen Gegebenheiten ausländische LandarbeiterInnen bevorzugt beschäftigten, bliebe den ansässigen Arbeitskräften nur die Arbeitssuche in der Stadt, wo sie das Heer der Arbeitslosen vermehrten. Otto Bauer etwa warnte in seiner parlamentarischen Rede eindringlich vor den Folgen auch für den städtischen Arbeitsmarkt und der damit verbundenen Belastung des Sozialsystems. Eine Ausnahme von LandarbeiterInnen aus dem Inlandarbeiterschutzgesetz, so war die Argumentation, schädige zugunsten weniger landwirtschaftlicher Unternehmer nicht nur die (österreichische) arbeitende Landbevölkerung, sondern die Volkswirtschaft als Ganze.

„Was geschieht denn mit den landwirtschaftlichen Arbeitern, die dort durch die Fremden verdrängt werden? Natürlich gehen sie in die Städte und bieten sich hier als Hilfsarbeiter an, finden eventuell Arbeit, die anderen werden arbeitslos und man muß ihnen dann die Arbeitslosenunterstützung zahlen. Sie können sich doch nicht darüber täuschen, daß der Arbeitsmarkt eine Einheit ist und daß, wenn Sie dort Leute hineinpumpen, an anderer Stelle eben dadurch Leute arbeitslos werden.“⁵¹

Dabei bedienten sich die sozialdemokratischen Abgeordneten auch antislowakischen und zum Teil antisemitischen Ressentiments: Sie warnten vor einer „Slowakisierung“ und mit Bezug auf die „Sachsengängerei“ in Preußen sogar vor angeblich drohenden Gebietsverlusten. Die Grundbesitzer wurden als Kapitalisten und, wie durch Pius Schneeberger, mitunter pauschal als „Juden“ (bzw. jene, die sich dem Einbezug der LandarbeiterInnen ins Gesetz entgegenstellten, als „Judenschutztruppe“)⁵² klassifiziert. Diese führten um des eigenen Vorteils willen eine Schädigung des österreichischen Arbeitsmarkts und sogar der gesamten Nation wissentlich herbei, wobei sie von Bauernvertretern gedeckt würden.

„Es ist natürlich etwas anderes“, so erklärte Otto Bauer in seiner Rede,

49 Horvath, Logik, 164.

50 Reden von Pius Schneeberger und Johann Pölzer in: Stenographische Protokolle über die Sitzungen des Nationalrates (II. Gesetzgebungsperiode) der Republik Österreich, 1925 bis 1926, Bd. 3, 130. Sitzung am 19.12.1925, 3270, 3272–3274.

51 Rede von Otto Bauer in: Stenographische Protokolle 19.12.1925, 3278.

52 Vgl. etwa Rede von Pius Schneeberger in: Stenographische Protokolle 19.12.1925, 3270.

„wenn ein Bauer einen oder zwei fremde Arbeiter beschäftigt, als wenn ein Großgrundbesitzer ganze Bezirke mit fremden Arbeitskräften durchsetzt, um dadurch die Löhne zu drücken. [...] Ich habe schon gesagt: Das Gesetz, das Sie da machen [gemeint ist die Ausnahme der landwirtschaftlichen Arbeitskräfte], ist ein Gesetz erstens für den Lohndruck des Großgrundbesitzes in diesem ganzen Gebiete und zweitens für die Slowakisierung eines Teiles von Niederösterreich.“⁵³

Im Parlament setzten sich die Agrar- und Bauernvertreter gegen die sozialdemokratische Opposition durch: Landwirtschaftlich Bedienstete und LandarbeiterInnen wurden zunächst gänzlich von der Gültigkeit des Gesetzes ausgenommen. Während Arbeit- und DienstgeberInnen in Gewerbe, Industrie oder Hauswirtschaft nun um behördliche Bewilligungen ansuchen mussten, um nicht-österreichische ArbeiterInnen, Angestellte, Lehrlinge oder Hausgehilfinnen beschäftigen zu können, galt dies nicht für die Landwirtschaft. Dies bedeutete de facto eine Reduktion von Migrationsbeschränkungen für ausländische landwirtschaftliche Arbeitskräfte, die durch die Vergabe von Sichtvermerken durch das Wanderungsamt zuvor bestanden hatten.⁵⁴

Auch die lediglich drei Monate später verabschiedete Verordnung weitete das Inlandarbeiterschutzgesetz zum Ärger der sozialdemokratischen Abgeordneten, die sich weiter für einen Einbezug der Landwirtschaft stark gemacht hatten, nur bedingt auf landwirtschaftliche Beschäftigte aus. Ausgenommen waren nun die quantitativ kaum ins Gewicht fallenden „landwirtschaftlichen Austauschpraktikanten“, bäuerliche DienstbotInnen sowie „Wander(Saison)Arbeiter“, sofern sie im Rahmen der zwischenstaatlichen Abkommen angeworben und beschäftigt wurden. Die Bestimmungen des Inlandarbeiterschutzgesetzes bezogen sich also vor allem auf das ganzjährige landwirtschaftliche Personal der größeren und großen Betriebe.⁵⁵ Im Jahr 1934 beschloss das austrofaschistische Regime schließlich, das Gesetz auch auf bäuerliche DienstbotInnen anzuwenden.⁵⁶ Eine Ausnahme von diesen Regelungen stellte allerdings das Burgenland dar. Dort galt das Inlandarbeiterschutzgesetz ab dem 1.1.1926 auch für landwirtschaftliche Arbeitskräfte.⁵⁷

53 Rede von Otto Bauer in: Stenographische Protokolle 19.12.1925, 3278 f.

54 Horvath, Logik, 168.

55 Verordnung des Bundeskanzlers im Einvernehmen mit den Bundesministern für Unterricht, für soziale Verwaltung, für Land- und Forstwirtschaft und für Handel und Verkehr vom 18. März 1926, betreffend die Gruppen von Arbeitnehmern, für welche die Vorschriften des Bundesgesetzes vom 19.12.1925, B. G. Bl. Nr. 457, über die zeitweilige Beschränkung der Beschäftigung ausländischer Arbeiter und Angestellter (Inlandarbeiterschutzgesetz) keine Anwendung finden, in: BGBl. 1926, Nr. 83, Art. II (1)b.

56 Vgl. Verordnung des gemäß der Entschließung des Bundespräsidenten vom 23. September 1933, B. G. Bl. Nr. 434, zuständigen Bundesministers im Einvernehmen mit dem mit der Leitung des Bundesministeriums für Land- und Forstwirtschaft betrauten Bundeskanzler vom 21. April 1934, betreffend die Einschränkung der Gruppen von Arbeitnehmern, für welche die Vorschriften des Bundesgesetzes vom 19. Dezember 1925, B. G. Bl. Nr. 457, über die zeitweilige Beschränkung der Beschäftigung ausländischer Arbeiter und Angestellter (Inlandarbeiterschutzgesetz) keine Anwendung finden, in: BGBl. für den Bundesstaat Österreich 1934, Nr. 14.

57 Rager, Inlandarbeiterschutzgesetz, 59.

Fortgesetzte Auseinandersetzungen

Diese Regelungen bedeuteten aber kein Ende der Auseinandersetzungen um die Ausweitung des Inlandarbeiterschutzes auf landwirtschaftliche Arbeitskräfte oder die praktische Umsetzung des Gesetzes. SozialdemokratInnen, Arbeiterkammern und der *Österreichische Land- und Forstarbeiterverband* wurden nach dem Beschluss des Inlandarbeiterschutzes nicht müde, auf die Notwendigkeit von dessen Ausweitung auf landwirtschaftliche Arbeitskräfte hinzuweisen. Im Jahr 1927 erreichten sozialdemokratische PolitikerInnen die Einrichtung eines paritätischen Beirats in der Oefzet. Bis zu dessen Umgestaltung im Jahr 1933 waren daher auch SozialdemokratInnen in die Entscheidungen über die Anwerbung nicht-österreichischer SaisonarbeiterInnen einbezogen.⁵⁸ Aufgabe des Beirats war es einzuschätzen, ob ansuchende Betriebe ausländische Arbeitskräfte tatsächlich benötigten oder ob inländische LandarbeiterInnen beschäftigt werden konnten – die Zahl der über Ressortübereinkommen beschäftigten Arbeitskräfte sollte dadurch gesenkt werden.⁵⁹

Abgesehen von der politischen Einflussnahme bemühte sich die Gewerkschaft aber auch, die Einhaltung des Inlandarbeiterschutzes zu beobachten. Nach dessen Inkrafttreten Anfang 1926 brachte sie immer wieder Beschwerden beim Wanderungsamt ein, mit denen sie auf das Fehlverhalten insbesondere von größeren landwirtschaftlichen BesitzerInnen aufmerksam machen wollte. Vielen dieser Betriebe warf sie vor, irregulär ausländische Arbeitskräfte zu beschäftigen, während ansässige LandarbeiterInnen entlassen worden seien. Auch die IBKonen und Arbeitslosenämter beschwerten sich beim Wanderungsamt: Zwar gestand man ein, dass tschechoslowakische Saisonarbeitskräfte gerade im Zuckerrübenbau benötigt würden. Aber gleichzeitig stünde die Beschäftigung von ausländischen LandarbeiterInnen in größerer Zahl dem Ziel entgegen, sowohl die Abwanderung von ansässigen landwirtschaftlichen Arbeitskräften in Industrie und Gewerbe zu unterbinden als auch unterstützte Arbeitslose in der Landwirtschaft unterzubringen.⁶⁰ „Die Landwirtschaft“, so schrieb die *Abteilung für landwirtschaftliche Arbeitsvermittlung* der IBK Wien etwa 1928 an das Wanderungsamt, „ist berufen die katastrophale Arbeitslosigkeit abzubauen; durch die Verwendung ausländischer Wanderarbeiter wird diese Bestimmung empfindlich gestört.“⁶¹ Darüber hinaus brachte aber auch sie antitschechoslowakische Ressentiments zum Ausdruck, indem sie etwa auf vermeintliche Gefahren aufgrund des, wie sie schrieb, niedrigeren „Kulturniveau[s] der ausländischen Wanderarbeiter“⁶² verwies.

Wie der *Österreichische Land- und Forstarbeiterverband* gingen IBKonen und Arbeitslosenämter beim Wanderungsamt gegen einzelne Betriebe vor, wenn sie beispielsweise das Inlandarbeiterschutzgesetz oder die Einhaltung von Verträgen auf Grundlage bilateraler

58 Der paritätische Beirat wurde durch einen anderen Beirat ersetzt, dem nun nur noch Vertreter der ArbeitgeberInnen und der niederösterreichischen Landeslandwirtschaftskammer angehörten. Im Zuge der Errichtung des landwirtschaftlichen Berufsstandes im Austrofaschismus wurden regimetreue Vertreter der ArbeitnehmerInnen einbezogen. Vgl. Jaretz, Wanderarbeit, 83–86.

59 Ebd., 70–75.

60 ÖStA, AdR, BKA, WA, Sig. 8/4g, Kt. 2236/189, Zl. 52.757-13/25; Schreiben der IBK Graz an das BKA (Inneres), 5.2.1925.

61 ÖStA, AdR, BKA, WA, Sig. 8/4g, Kt. 190, Zl. 52.425, Schreiben der IBK Wien an das BKA (WA), 2.3.1928 – Memorandum der Abteilung für landwirtschaftliche Arbeitsvermittlung, 2.

62 Ebd., 1.

Abkommen verletzt sahen. Dabei beschuldigten sie Arbeit- und DienstgeberInnen, die bestehenden Regelungen zu unterlaufen und über gegebene Einschränkungen hinausgehend nicht-österreichische ArbeiterInnen zu beschäftigen. Beispielsweise warfen sie BetriebseignerInnen vor, ausländische Arbeitskräfte nicht (nur) als Saisonarbeitskräfte, sondern ohne behördliche Bewilligung als ständiges Stallpersonal, Pferdekehne oder MelkerInnen einzusetzen – in Tätigkeiten, die österreichische Arbeitskräfte nach Einschätzung der beschwerdeführenden Organisationen ohne Weiteres verrichten konnten.⁶³ Nicht-ÖsterreicherInnen würden in manchen Betrieben ferner als „Professionisten“ beschäftigt – als Arbeitskräfte mit besonderen Qualifikationen also, für die im Inland nur schwer Ersatz gefunden werden konnte. Tatsächlich seien diese Personen aber keineswegs mit entsprechend anspruchsvollen und spezifischen Aufgaben betraut worden. Auch die Anmeldung von – eigentlich gewerblich-industriellen – ArbeiterInnen als LandarbeiterInnen sei eine Strategie gewesen, die Betriebe zur Umgehung des Gesetzes einschlugen.⁶⁴

Andere ArbeitgeberInnen beschäftigten den Beschwerdeführenden zufolge nicht-österreichische Saisonarbeitskräfte, umgingen dabei aber die Oefzet bei deren Anwerbung und Einstellung. Die Oefzet war als zuständige Organisation für die Vermittlung dieser WanderarbeiterInnen einzuschalten; der ‚wilden‘ Beschäftigung von Saisonkräften wollten Behörden und die für die Oefzet verantwortliche *Österreichische Land- und Forstwirtschaftsgesellschaft* tunlichst einen Riegel vorschieben.⁶⁵ Allerdings scheinen nicht wenige landwirtschaftliche Betriebe den inoffiziellen Weg gegangen zu sein, wie die IBK Wien in der erwähnten 1926/27 durchgeführten Erhebung feststellen musste. Lediglich 62 Prozent der erfassten ausländischen Wander- und Saisonarbeitskräfte waren von der Oefzet untergebracht worden.⁶⁶ Darüber hinaus umgingen auch LandarbeiterInnen selbst bestehende Regelungen, wie IBKonen, Arbeiterkammern und Gewerkschaft beklagten. Beispielsweise setzten sich manche über ihre Arbeitsverträge auf Grundlage von Ressortübereinkommen hinweg. Anders als vereinbart verließen sie im Winter Österreich nicht, sondern verdingten sich nach Ablauf ihres Vertrags etwa als bäuerliche DienstbotInnen.⁶⁷

Zu der Weise, wie das Inlandarbeiterschutzgesetz und andere Regelungen zur grenzüberschreitenden Arbeitskräftewanderung um- und durchgesetzt wurden, trugen also nicht nur Behörden und staatliche Einrichtungen bei. Indem sie sich Regelungen beugten oder sie unterliefen, für oder gegen sie stritten oder bei zuständigen Ämtern intervenierten, waren daran auch Interessenvertretungen wie Gewerkschaften und Kammern sowie Arbeit- bzw. DienstgeberInnen und schließlich Arbeitende selbst beteiligt. Dabei stießen zuständige Behörden auf vielfältige Hindernisse und Widerstände, die zum Teil auch in den staatlichen Bemühungen selbst begründet waren, Arbeit und Migration zu verwalten und zu organi-

63 ÖStA, AdR, BKA, WA, Sig. 8/4g, Kt. 2236/190, Zl. 45.974/26.

64 Vgl. u. a. ÖStA, AdR, BKA, WA, Sig. 8/4, Kt. 2236/406, P/2, Zl. 61.148/27: Schreiben des Amts der niederösterreichischen Landesregierung an das BKA/Wanderungsamt, 1.4.1927; ebd., Zl. 64.184/30, Geschäftszl. 54.605/27.

65 ÖStA, AdR, BKA, WA, Sig. 8/4g, Kt. 2236/190, Zl. 52.823/28: Sammelakt Kuratorium f. d. Öffentliche Zentralstelle f. land- u. forstw. Arbeiterwesen, Übereinkommen zwischen dem Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft und der Österreichischen Landwirtschaftsgesellschaft vom 16.11.1922, Art. 5; ebd., Zl. 42.834/26 sowie Zl. 53.369/28.

66 IBK Wien, Frage, 8 f.

67 ÖStA, AdR, BKA, WA, Sig. 8/4g, Kt. 2236/190, Zl. 52.360/28 sowie Zl. 52.821/28.

sieren. Denn nicht nur verkomplizierte das Nebeneinander unterschiedlicher Gesetze und Regelungen die Entscheidungen über offiziell regelkonformes und -widriges Verhalten, so dass jeweils eine genaue Prüfung erforderlich wurde. Darüber hinaus ließen sich Arbeitskräfte nicht immer eindeutig voneinander abgrenzen und in amtliche Kategorisierungen einordnen. Wenn sie etwa in gewerblichen Betrieben oder Nebenerwerben von landwirtschaftlichen Betriebseignern eingesetzt wurden, nahmen sie aus behördlicher Perspektive mitunter eine Zwischenstellung von landwirtschaftlichen und gewerblichen Beschäftigten ein, für die ja meist (je nach Zeitpunkt und Art der landwirtschaftlichen Beschäftigung) unterschiedliche Regelungen galten.⁶⁸ Auch war es in der Praxis zum Teil schwierig, zwischen LandarbeiterInnen und DienstbotInnen zu unterscheiden, wie dies etwa das Landwirtschaftsministerium und das Wanderungsamt im Falle von italienischem Alppersonal in Salzburg diskutierten.⁶⁹ Mit Gesetzen und behördlichen Maßnahmen allein war es also nicht getan. Die Herstellung und Organisation des nationalen Arbeitsmarkts war Gegenstand fortgesetzter Auseinandersetzungen.

Schluss

Wie schwierig und umstritten die staatlichen Versuche waren, den nationalen Arbeitsmarkt herzustellen und zu organisieren, lässt sich gerade anhand der Landwirtschaft untersuchen. Denn einerseits stießen auf die Landwirtschaft zielende Programme und Maßnahmen der Arbeitsmarktverwaltung, deren Kernklientel nicht landwirtschaftliche, sondern gewerbliche und industrielle (Fach-)ArbeiterInnen waren, auf Probleme und Widerstände. Andererseits waren auch gesetzliche Neuregelungen und die Maßnahmen anderer Behörden, wie etwa bilaterale Ressortübereinkommen mit Beteiligung des österreichischen Landwirtschaftsministeriums, in Hinblick auf den Agrarsektor in besonderem Maße von Konflikten und kontroversiellen politischen Debatten begleitet. Denn mehr noch als in anderen Branchen bestanden unterschiedliche Vorstellungen darüber fort, auf welche Weise und in welcher Form staatliche Einrichtungen und Organisationen gestaltend eingreifen sollten. In der Zwischenkriegszeit blieb umstritten, ob die Landwirtschaft als Bestandteil eines universellen nationalen Arbeitsmarkts begriffen werden sollte und entsprechend zu regulieren und zu verwalten war – oder ob in der Landwirtschaft ihren spezifischen Produktions- und Arbeitsverhältnissen angepasste Regeln gelten sollten.

Dies kam auch in den Auseinandersetzungen um das Inlandarbeiterschutzgesetz zum Ausdruck, das für landwirtschaftliche ArbeiterInnen und DienstbotInnen nur in geringem Maße gültig wurde. Während etwa das Landwirtschaftsministerium, Landesregierungen oder Gemeinden, christlichsoziale PolitikerInnen oder ArbeitgebervertreterInnen die Notwendigkeit nicht-österreichischer Saisonarbeitskräfte insbesondere für bestimmte Zweige der agrarischen Produktion (wie dem Zuckerrübenbau) betonten und sich daher vielfach für den Abbau von Migrationsrestriktionen in der Landwirtschaft einsetzten, traten die Arbeitsmarktverwaltung und sozialdemokratische Organisationen für Beschäftigungsbeschränkungen für Nicht-ÖsterreicherInnen auch in der Landwirtschaft ein. Denn dies war

68 ÖStA, AdR, BKA, WA, Sig. 8/4g, Kt. 2236/190, Zl. 52.412/28.

69 ÖStA, AdR, BKA, WA, Sig. 8/4g, Kt. 2236/190, Zl. 47.935/26.

aus der Perspektive der Arbeitsmarktverwaltung die Voraussetzung für einen Ausgleich am nationalen Arbeitsmarkt, in den Arbeitskräfte entlang ihrer Staatsbürgerschaft ungleich integriert werden sollten.