Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde
67. Jahrgang 2022, S. 24–38
© 2022 Waxmann
https://doi.org/10.31244/rwz/2022/04

Manuel Trummer

Den Kult im Dorf lassen …

Ritual und Gemeinschaft als ländliche Alteritätsmarker in populären Medien

Versuchen wir aktuell das Ländliche als kulturelle Kategorie zu fassen, stehen wir vor einem markanten Paradoxon. Auf der einen Seite gleichen sich in den letzten, etwa sechzig Jahren in Mittel- und Westeuropa die Lebensverhältnisse der Menschen in städtischen und ländlichen Räumen in vielen Bereichen an. Die Ausdifferenzierung der Landwirtschaft, die infrastrukturelle, aber auch kulturelle Anbindung der ländlichen Regionen an die Großstädte, Prozesse der Medialisierung und Digitalisierung haben elementare Wechselbeziehungen etabliert, die einerseits klare Unterschiede zwischen Stadt und Land verwischen und andererseits eine laufende gegenseitige Durchdringung des Ländlichen und des Urbanen begünstigen.[1] Aus europäisch-ethnologischer Perspektive haben Brigitta Schmidt-Lauber und Georg Wolfmayr zuletzt vorgeschlagen, Stadt-Land-Beziehungen als „rurbane Assemblagen" zu fassen.[2] Damit ist gemeint, dass sich in kulturanalytischer Betrachtung laufend urbane und rurale Aspekte auf verschiedenen Ebenen durchkreuzen und durchdringen.

Auf der anderen Seite steht dieser komplexen Verschränkung von Land und Stadt auf der Ebene des alltäglichen Handelns in den populären Medien eine Perspektivierung gegenüber, die mit hohem kommerziellen Erfolg eben jene essentialistischen und binären Vorstellungen von Stadt und Land wiederbelebt, wie sie im Alltag oft brüchig

1 Vgl. Gerhard Henkel: Der ländliche Raum. Gegenwart und Wandlungsprozesse seit dem 19. Jahrhundert in Deutschland. Stuttgart 2004; Günther Mahlerwein: Grundzüge der Agrargeschichte, Band 3: Die Moderne (1880–2010). Köln, Weimar, Wien 2016; Manuel Trummer: Das Land und die Ländlichkeit. Perspektiven einer Kulturanalyse des Ländlichen. In: Zeitschrift für Volkskunde 114 (2018), H. 2, S. 187–212; ders.: Zurückgeblieben? „Shrinking regions" und ländliche Alltagskultur in europäisch-ethnologischer Perspektive – Forschungshorizonte. In: Alltag Kultur Wissenschaft 2 (2015), S. 123–148.

2 Vgl. Brigitta Schmidt-Lauber, Georg Wolfmayr: Rurbane Assemblagen. Vorschlag für eine übergreifende Untersuchung von alltäglichen Aushandlungen von Stadt und Land. In: Manuel Trummer, Anja Decker (Hg.): Das Ländliche als kulturelle Kategorie. Aktuelle kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Stadt-Land-Beziehungen. Bielefeld 2020, S. 23–43.

© Waxmann Verlag

geworden sind.[3] Von einem „Milliardengeschäft" mit der Landlust schreibt der *Spiegel* im Hinblick auf dieses breite mediale Feld,[4] das von Kioskmagazinen über Landmärkte bis hin zu Videospielen reicht, während sich auch in England der *Guardian* über den Boom des „cottage core" in TV und populären Literaturen wundert.[5] Ein Begriff wie „Landlust" deutet es bereits an: Das Ländliche als „imaginative Ressource"[6] konstituiert sich im Feld der populären Unterhaltungs- und Vergnügungskulturen – weit über die deutschsprachigen Länder hinaus[7] – primär als idyllisierte Sphäre, die den modernen Großstädten in ihren naturräumlichen Gegebenheiten und bestimmten entschleunigten, als traditional konnotierten Lebensweisen entgegengesetzt ist.[8] Allerdings nehmen derartige populärmediale Landidyllen unterschiedliche Formen an, die jeweils zeit- und kulturspezifische Diskurskonjunkturen des Ländlichen abbilden und mitformen.[9] Und so reüssieren im Schatten der makellosen Landlust-Idyllen auch weitaus negativere Landbilder. Folk Horror-Thriller, Heimat- und Provinzkrimis boomen in TV und Romanform[10] und ziehen ihre Spannung dabei aus einem

3 Christoph Baumann: Idyllische Ländlichkeit. Eine Kulturgeographie der Landlust. Bielefeld 2018; Christiane Cantauw: Landlust. Von der Lust aufs Land und ihren Visualisierungen. In: Westfälische Forschungen 58 (2008), S. 297–314; Silke Göttsch-Elten: „Der Bauernhof ist ein idealer Ort, um Menschen zu berühren …". Vermarktungsstrategien von Ländlichkeit in der Spätmoderne. In: Kieler Blätter zur Volkskunde 50 (2018), S. 5–16; Tobias Scheidegger: Der Boom des Bäuerlichen. Neue Bauern-Bilder in Werbung, Warenästhetik und bäuerlicher Selbstdarstellung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 105 (2009), S. 193–219.

4 Susanne Amann, Markus Brauck, Alexander Kühn: Flucht in die Idylle. In: Der Spiegel, 44, 29.10.2012, S. 80–86.

5 Amelia Hall: Why is „cottagecore" booming? Because being outside is now the ultimate taboo. In: The Guardian, 15.4.2020, https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/apr/15/why-is-cottagecore-booming-because-being-outside-is-now-the-ultimate-taboo (15.4.2020).

6 David Bell: Anti-idyll: rural horror. In: Paul Cloke, Jo Little: Contested countryside cultures: otherness, marginalisation, and rurality. London 1997, S. 91–108, S. 91.

7 Mireia Baylina, Nina Gunnerud Berg: Selling the countryside: Representations of rurality in Norway and Spain. In: European Urban and Regional Studies 17 (2010), H. 2, S. 77–292; Carissa Massey: The rhetoric of the real: stereotypes of rural youth in American reality television and stock photography. In: Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education 38 (2017), H. 3, S. 365–376; Esther Peeren, Irina Souch: Romance in the cowshed: Challenging and reaffirming the rural idyll in the Dutch reality TV show Farmer Wants a Wife. In: Journal of Rural Studies 67 (2019), S. 37–45; Martin Phillips, Rob Fish, Jennifer Agg: Putting together ruralities: towards a symbolic analysis of rurality in the British mass media. In: Journal of Rural Studies 17 (2001), S. 1–27.

8 Vgl. Gordon Edmund Mingay (Hg.): The Rural Idyll; London 1989; Michael Bunce: The countryside ideal. Anglo-American images of landscape. London, New York 1994.

9 Vgl. Michael Bunce: Reproducing rural idylls. In: Paul Cloke (Hg.): Country Visions. Harlow 2003, S. 14–30; David Bell: Variations on the rural idyll. In: Paul Cloke, Terry Marsden, Patrick Mooney (Hg.): Handbook of rural studies. London 2006, S. 149–160.

10 Vgl. Matthias Herz: Das „Morddorf" als Modell: Die Dekonstruktion ländlicher Gemeinschaft und die Sehnsucht nach Ordnung – Bayernbilder im Werk Andrea Maria Schenkels. In: Jan-Oliver Decker, Hans Krah (Hg.): Skandal und Tabubruch – heile Welt und Heimat: Bilder von Bayern in Literatur, Film und anderen Künsten. Passau 2014, S. 109–130; Andy Paciorek: Folk Horror: From the Forests, Fields and Furrows. An Introduction. In: Andy Paciorek, Katherine Beem (Hg.): Folk Horror Revival: Field Studies, Milton Keynes 2015, S. 8–15.

© Waxmann Verlag

Blickregime, das das Land als provinziell, gewalttätig, unzivilisiert und gegenüber urbanen Lebenswelten als zurückgeblieben zeichnet.[11] Vor allem in aktuellen Kinofilmen und den millionenschweren Produktionen der großen Streamingportale verläuft das Othering dieses anti-idyllischen Ländlichen dabei auffallend häufig über Motive des Religösen: Rituale und dörfliche Gemeinschaften werden in Produktionen wie *The Third Day* (2020), *Wake Wood* (2009), *Erntedank* (2009) oder der von der Kritik gefeierten ersten Staffel von *True Detective* (2014) zum zentralen Alteritätsmarker zwischen Stadt und Land.

Um diese populärmediale Konstitution des Ländlichen über Formen und Praktiken des Religiösen soll es im Folgenden gehen. Die Analyse gründet dabei auf einem breiten Materialkorpus von Filmen und TV-Serien aus dem aktuell außergewöhnlich populären Genre des *folk horror* seit etwa 1965. Methodisch wurde der Korpus internationaler Produktionen mittels einer seriell-vergleichenden Inhaltsanalyse[12] erschlossen, die sich auf deren Inszenierung religiöser und ritueller Formen konzentriert. Dabei galt das Interesse in Erweiterung eines Modells von Ute Bechdolf den Produktionskontexten, den auditiven, dramaturgischen, visuellen und erzählerischen Elementen,[13] die dafür Einsatz fanden. Die Analyse zielt dabei weniger auf eine detaillierte Deskription des Dargestellten, sondern im Sinne einer historisch-kritischen Analyse auf „Realitätspartikel",[14] die sich in den verfilmten Ritualen und Glaubenspraktiken ausmachen lassen. Sie bilden das Instrument, um die Deutungsangebote, Leitnarrative und Haltungen des Genres – und seiner ProduzentInnen – kritisch zu reflektieren.

Blickregime des Folk Horror. Feld und theoretische Rahmung

Besonders seit den 2010er Jahren lässt sich im Kino und in den Serienproduktionen der großen Streamingdienste eine Konjunktur von Filmen beobachten, die Elemente des Horror-, Thriller- und Mystery-Genres über eine durchweg bedrohliche Darstellung des Ländlichen inszenieren. Die Handlung entfaltet sich in entlegenen Dörfern und abgelegenen Inseln, wo Relikte von als ‚heidnisch' gezeichneten Glaubensformen überlebt haben. Parallel zu diesem Trend zu ländlichen Anti-Idyllen hat sich der Begriff *folk horror* als Bezeichnung für das Subgenre etabliert, der sich in der aktuellen Forschung, Film- und Literaturkritik inzwischen auch retrospektiv auf ältere Produktionen erstreckt.[15] Er steckt so ein Korpus von Filmen, Serien und populärer Literatur

11 Vgl. Bell (wie Anm. 9), S. 94–108.

12 Vgl. Nora Mathys: Seriell-vergleichende Fotoanalyse. In: Christine Bischoff, Walter Leimgruber, Karoline Oehme-Jüngling: Methoden der Kulturanthropologie. Bern 2014, S. 223–240; Francesca Falk: Öffentliche Bilder analysieren. In: Methoden (ebd.), S. 212–224.

13 Ute Bechdolf: Kulturwissenschaftliche Medienforschung: Film und Fernsehen. In: Silke Göttsch, Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. 2., überarb. und erw., Aufl. Berlin 2007, S. 289–316.

14 Ina Merkel: Historisch-kritische Filmanalyse. In: Methoden (wie Anm. 12), S. 257–272, S. 260.

15 Dawn Keetley: Introduction: Defining Folk Horror. In: Revenant Journal 2020, S. 1–32; Andy Paciorek: Folk Horror: From the Forests, Fields and Furrows. An Introduction. In: Andy Paciorek,

© Waxmann Verlag

ab, der „eine gemeinsame Obsession mit der britischen Landschaft, ihrer Folklore und ihrem Aberglauben teilt".[16] Die Wurzeln des Subgenres sind jedoch weitaus älter als ihre Bezeichnung. Gerade die Schwarze Romantik und Gothic Novel des 19. Jahrhunderts,[17] die britischen Ghost Stories und die Occult Fiction des frühen 20. Jahrhunderts (M. R. James, Eleanor Scott, Arthur Machen, Dennis Wheatley), aber auch die US-amerikanische Weird Fiction und Pulp Fiction der 1920er und 30er Jahre (H. P. Lovecraft) bilden die Wurzeln des heute als *folk horror* bezeichneten Subgenres.[18] Ihnen gemein ist eine romantische Faszination für eine mythische Vergangenheit, die über Kontinuitäten wie Bräuche und Rituale oder materielle Relikte wie Steinkreise in die Gegenwart hineinreichen. Das Land wird in diesem Blick zu einer der Moderne und den Großstädten entgegengesetzten Sphäre, die sich durch ihre unheimliche, atmosphärische „pastness"[19] auszeichnet.

Der Sprung auf die Leinwand gelang diesen Geschichten und ihrem charakteristisch bedrohlichen Blick aufs Land mit der Kinokultur der 1960er und frühen 70er Jahre. Als stilprägend gilt das britische Kino, im Besonderen die bei Fans und KritikerInnen als „unheilige Dreifaltigkeit" verehrten *Witchfinder General*, *Blood On Satan's Claw* und das Genre-Meisterwerk *The Wicker Man*.[20] Die Konjunktur des Genres in den s*winging sixties* steht dabei ebenfalls in engem Zusammenhang mit der Popularität alternativer Glaubenspraktiken – wie etwa Wicca – in diesen Jahren,[21] aber auch der zeitspezifischen Produktionskultur des britischen Fernsehens, die dem *folk horror* der

---

Katherine Beem (Hg.): Folk Horror Revival: Field Studies. Milton Keynes 2015, S. 8–15, Andy Paciorek, Katherine Beem: Folk Horror Revival: Field Studies. Milton Keynes 2015; Adam Scovell: Folk horror: hours dreadful and things strange. Leighton Buzzard 2017.

16 Eigene Übersetzung aus *A History of Horror* (2010). Zuvor hatte der britische Regisseur Piers Haggard den Begriff in Bezug auf seinen Film „Blood on Satan's Claw" (1971) wohl erstmals verwendet. Vgl. Scovell (wie Anm. 15), S. 7. Die Bezeichnung *folk horror* etablierte sich vor allem mit der erfolgreichen BBC4-TV-Dokumentation *A History of Horror*, in der Moderator Gatiss den Begriff für Produktionen des Horrorgenres verwendete.

17 Alok Bhalla: Plains of darkness: The gothic novel and the pastoral myth. In: The Journal of Peasant Studies 14,1 (1986), S. 5–26.

18 Vgl. Christopher Shultz: A Brief History of Folk Horror in Literature. In: LitReactor (3.9.2019), https://litreactor.com/columns/a-brief-history-of-folk-horror-in-literature (4.3.2022).

19 Der schwedische Kulturwissenschaftler Cornelius Holtorf schlägt für diese unbestimmte, ahistorische Wahrnehmung von Vergangenheit anhand eines Objekts – oder einer Landschaft – den Begriff „pastness" vor. Dabei räumt Holtorf vor allem auch dem Empfinden des Publikums eine Bedeutung im Zuschreibungsprozess ein: „Pastness is not immanent in an object but, rather, results from its appearance (for example, patina), its context (for example, in a museum), or its correspondence with preconceived expectations among the audience." Zitiert nach Cornelius Holtorf: Perceiving the Past: From Age Value to Pastness. In: International Journal of Cultural Property 24,4 (2017), S. 497–515, S. 500.

20 Witchfinder General (UK 1968); Blood on Satan's Claw (UK 1971); The Wicker Man (UK 1973).

21 Meret Fehlmann: „Inspired by an eerie ancient legend". „Pagan Horror" als Form des Erzählens vom Anderen. In: Harm-Peer Zimmermann, Kathrin Pöge-Alder (Hg.): Numinoses Erzählen. Das Andere – das Jenseitige – das Zauberische. Halle 2018, S. 165–179, S. 166f.; Diane Rodgers: Something „Wyrd" This Way Comes: Folklore and British Television. In: Folklore 130 (2019), H. 2, S. 133–152, S. 137; Manuel Trummer: Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungs-

© Waxmann Verlag

Zeit mit einer speziellen audiovisuellen Gestaltung und verschiedenen programmpolitischen Bedingtheiten eine besondere Überzeugungskraft verlieh.[22]

Auch die erzählerische Spannung von einflussreichen aktuellen Produktionen wie *Midsommar* (2019), *Kill List* (2011), *Apostle* (2018) oder *Requiem* (2018) konstituiert sich aus einer Gegenüberstellung von Stadt und Land. Eine wichtige Rolle nimmt dabei erstens in räumlicher Hinsicht die Landschaft ein, die sich in den Produktionen über ihre hohe atmosphärische Präsenz bemerkbar macht. Dabei handelt es sich bei den Handlungsorten um Dörfer und Landhäuser, in Farbe und Materialität unmittelbar mit ihrer nebelverhangenen, infrastrukturell abgelegenen naturräumlichen Umgebung verwachsen. Zweitens charakterisiert sich das Subgenre so auf einer zeitlichen Ebene in Bildern eines vorindustriellen Ländlichen ohne Gewerbegebiete und Massentierhaltung, ohne Supermärkte und Autobahnzubringer. Drittens ist so in sozialer Hinsicht nicht nur eine Distanz zwischen Stadt und Land sowie zwischen Moderne und Vormoderne prägend für das Genre, sondern auch ein Element der Isolation – wenn die urbanen, in ihren Biographien und Lebensweisen individualisierten Protagonistinnen auf die verschworenen Dorfgemeinschaften in den Filmen und TV-Serien treffen. Viertens inszeniert das Blickregime des Folk Horror diese ländlichen Gemeinschaften kulturell über ihre Glaubenspraktiken, die erzählerisch einerseits als ‚heidnisch' und vormodern inszeniert sind, andererseits als „verdreht" und „unmoralisch".[23] So bildet die dramaturgische Klimax der Handlung in den meisten Fällen ein Ritual, häufig verbunden mit Menschenopfern und Gewalt – oder wie es die einflussreiche britische Tageszeitung *The Guardian* formulierte: „Cults, human sacrifice and pagan sex".[24]

Aus einer repräsentationskritischen Bild- und Blickforschung heraus liegt es nahe, das spektakuläre Andere jener populärmedialen Landbilder mit Stuart Hall als spezifische Blickregime zu fassen.[25] Dahinter verbirgt sich die Auffassung, dass die Art, wie wir sehen, durch bestimmte Machtverhältnisse und herrschende kulturelle Konstellationen, Wertehaltungen und Zeitspezifika geprägt ist, die das, was wir sehen, bereits sprachlich und visuell vorformuliert haben. Die Aufgabe unseres Auges sei es zu sehen, aber unser Blick, also *was* wir sehen, wie wir es sehen und was wir ausblenden, sei demnach prinzipiell kulturell durch tradierte Konventionen und Machtver-

formen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik (Regensburger Schriften zur Volkskunde/Vergleichenden Kulturwissenschaft, 22). Münster u. a. 2011, S. 101–129.

22 Rodgers (wie Anm. 21), S. 137–139.

23 Vgl. Scovell (wie Anm. 15), S. 7f.; Gatiss (wie Anm. 16).

24 Michael Newton: Cults, human sacrifice and pagan sex: how folk horror is flowering again in Brexit Britain. In: The Guardian, 30.4.2017, http://www.theguardian.com/film/2017/apr/30/folk-horror-cults-sacrifice-pagan-sex-kill-list (4.3.2022).

25 Damit meint Hall das „gesamte Repertoire an Bildern und visuellen Effekten, durch das ‚Differenz' in einem beliebigen historischen Moment repräsentiert wird". Vgl. Stuart Hall: Das Spektakel des ‚Anderen'. In: Ders.: Ausgewählte Schriften. Bd. 4: Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg 2004, S. 108–166, S. 115.

© Waxmann Verlag

hältnisse bestimmt[26] – also auch, wie wir auf das Ländliche als Gegenüber blicken, wie wir dabei manche Dinge ausblenden und manche überbetonen; oder mit Christine Bischoff: „[Was] nicht im Bild ist, existiert nicht."[27] Auch die Anti-Idyllen des Folk Horror gründen in diesem Verständnis auf einem selektiven Distanzierungsprozess, der bestimmten Hierarchisierungen und „vorbewussten Wahrnehmungs- und Visualisierungskonventionen"[28] folgt. Das Ergebnis ist ein populärmedial erzählter *urban-rural-gap*, der in der Regel ein antimodernes, fremdes Land in einem pessimistischen *doing rural*[29] hervorbringt. Das Ländliche wird so imaginativ als ein fremdes Anderes abgesteckt und für das Publikum warenmäßig kommodifiziert. Es geht im Grunde also um einen medialen Otheringprozess, der sich entlang kulturell etablierter binärer Alteritätsmarker entfaltet und das Ländliche als fremdartig, exotisch oder unzivilisiert charakterisiert. Den zentralen Marker bildet hierfür im modernen Horrorgenre die im Sinne von Gatiss und Paciorek „verdrehte" und „unmoralische" Religiosität der Landbevölkerung.

Derartige populärmediale Blickregime auf das Ländliche und damit verbundene Alteritätskonstruktionen sind kein neues Phänomen. Die britische Humangeographin Simone Abram führte den Begriff des „rural gaze" ein.[30] Abram zeichnet darin nach, wie sich in den meisten europäischen Ländern bereits im 18. Jahrhundert literarische Erzählungen etablierten, die dem Land als ‚Anderem' gewisse Eigenheiten zuschrieben. Vor dem Hintergrund von Industrialisierung, Landflucht und Urbanisierung begann sich ab 1800 das Ländliche so als imaginiertes Anderes überhaupt erst vom realen ländlichen Raum abzusetzen, und vor allem von einem bürgerlich-urbanen Publikum aus eine Umwertung vom Arbeits- und Agrarraum zum nostalgisch besetzten Sehnsuchtsort zu durchlaufen.[31] Vor allem Medien wie die Landschaftsmalerei der Romantik und die populäre Literatur des 19. Jahrhunderts befeuerten so einen Idealisierungs-, aber auch Entfremdungsprozess, in dessen Zuge aus dem ländlichen Raum für ein breites Publikum eine „armchair countryside"[32] wurde, in der man nun nicht mehr lebte und arbeitete, sondern die man von der Armlehne des Sessels aus in

26 Kaja Silverman verwendet für diese übergeordneten kulturalen Wahrnehmungskonventionen im englischsprachigen Original den Begriff „gaze", der ins Deutsche meist als „Blickregime" übersetzt wird; vgl. Kaja Silverman: The threshold of the visible world. London 1996, S. 125–127; dies.: Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41–64. Vgl. dazu auch Michel Foucault. Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Frankfurt am Main 1988 (Erstaufl. 1963).

27 Christine Bischoff: Blickregime der Migration: Images und Imaginationen des Fremden in Schweizer Printmedien. Münster 2016, S. 16.

28 Petja Dimitrova u. a. (Hg.): Regime. Wie Dominanz organisiert und Ausdruck formalisiert wird. Münster 2012, S. 24.

29 Trummer, Land (wie Anm. 1), S. 187–212.

30 Vgl. Simone Abram: The Rural Gaze. In: Paul Cloke (Hg.): Country visions. Harlow, New York 2003, S. 31–48.

31 Vgl. Jeremy Burchardt: Paradise Lost. Rural Idyll and Social Change Since 1800. London 2002.

32 Michael Bunce: The Countryside Ideal. Anglo-American Images of Landscape. London 1994, S. 37.

© Waxmann Verlag

den Gothic Novels oder der schwarzromantischen Schauerliteratur in seiner Fantasie durchstreifte. In diesen Traditionslinien steht auch der *folk horror*, dessen Blickregime das Land als traditionale, homogene, antimoderne Gegenwelt zur Großstadt *othert*, dabei Aspekte wie dessen soziale Heterogenität und dynamische Modernisierung ausblendet und so bestimmte ländliche Bevölkerungsteile auch als gegenüber dem Eigenen subaltern stigmatisiert.

Fremd in der Moderne. Ein Blick ins Material

Wie diese Stigmatisierung über Repräsentationen des Religiösen in aktuellen TV- und Kinofilmen konkret verläuft, sollen im Folgenden – zumindest kurz – einige einflussreiche und repräsentative Beispiele aus dem Bereich des *folk horror* illustrieren. Wir folgen dazu dem oben entwickelten vierteiligen Analyseschema zur Konstitution von Alterität in den Blickregimen der Produktionen auf a) räumlicher, b) zeitlicher, c) sozialer und d) kultureller Ebene. Dazu beginnen wir in der ersten und stilprägenden Konjunkturphase des Folk-Horror-Kinos in den 1970er Jahren.

Beispiel 1: The Wicker Man (1973)[33]

Das erste Beispiel liefert die britische Produktion *The Wicker Man,* die seit ihrem Erscheinen 1973 in der Literatur, Kritik und unter Fans als Gründungs- und Meisterwerk des Subgenres gilt.[34] Darin reist der Polizist Sergeant Howie auf eine abgelegene schottische Insel, um dort Nachforschungen zu einem Vermisstenfall anzustellen. Die Reise von der Stadt auf die Insel vor der Nordwestküste des Landes markiert auf räumlicher Ebene einen ersten *gap*. So gerät der zunächst unauffällige Dienstauftrag für den Polizisten auch zu einer Reise in eine bereits durch ihre Topographie und Landschaft als fremdartig gezeichneten Welt an den Rändern des modernen Englands. Denn die Bevölkerung der Insel, so stellt sich heraus, folgt einer als heidnisch-keltisch dargestellten Naturreligion mit diversen Fruchtbarkeitsriten und -bräuchen, denen die Inselbevölkerung eine lange Kontinuität, ein „Es war schon immer so ...", zuschreibt. In dieser gefühlten *Longue durée* eröffnet sich auf zeitlicher Ebene ein zweiter markanter *urban-rural-gap* für den Polizisten, der sich mit Blick auf die Dorfgemeinschaft von Summerisle – so der Name der Insel – auch im Sozialen fortsetzt. So lebt die Bevölkerung einerseits als offenbar egalitäre, vom Festland und den Städten autarke Gemeinschaft. Andererseits steht die Figur des Lord Summerisle, des Herrn der Insel, für eine ältere feudalistische Gesellschaftsform, die in der Organisation und im Zusammenleben der Dorfbevölkerung in die Gegenwart hineinragt. Dies offenbart sich auf kultureller Ebene vor allem in einer Reihe religiöser Praktiken und Rituale, die den christlichen Polizeibeamten Sergeant Howie zutiefst irritieren. So stößt er bei

33 Robin Hardy: The Wicker Man. UK 1973.

34 Vgl. Alexa Galea: Fear of folk: Why folk art and ritual horrifies in Britain. In: Journal of Illustration 1 (2014), H. 1, S. 77–100; Sharron Kraus: Subtle Magic and the Thrill of the Wicker Man. In: Andy Paciorek, Katherine Beem (Hg.): Folk Horror Revival: Field Studies. Milton Keynes 2015, S. 16–21.

© Waxmann Verlag

seinen Nachforschungen auf der Insel etwa auf einen Tanz um einen Maibaum, der hier dem Publikum offenkundig als explizites Fruchtbarkeitsritual dient. Seinen Höhepunkt findet das rituelle Jahr von Summerisle aber stets im Ritual des *Wicker Man*, einer überlebensgroßen, anthropomorphen Figur aus Stroh und Zweigen, die unter den Augen der mit Tierkostümen verkleideten Feiernden in Brand gesteckt wird. Damit bringt die agrarisch und in Selbstversorgung lebende Dorfgemeinschaft der Natur ein Opfer, um reiche Ernte für das Folgejahr zu garantieren, so die Erklärung.[35]

Im Laufe der Handlung bietet *The Wicker Man* seinem Publikum jedoch eine interessante Perspektivverschiebung auf den *urban-rural-gap* zwischen Sergeant Howie und der Dorfbevölkerung, wegen der der Film bis heute nicht zuletzt in neuheidnischen Kreisen als Kultfilm gilt. Während nämlich der Polizist als überzeugter Christ im Verlauf der Handlung immer autoritärer und repressiver gegenüber den – in seinen Augen – „Heiden" aus dem Dorf agiert, werden diese in ihrer rücksichtsvollen Haltung gegenüber der Natur, ihrer Gemeinschaft und ihrem entschleunigten Leben für das Publikum eine Projektionsfläche alternativer Spiritualität und einer Kritik an Kirche und Autoritäten, in der deutlich die soziokulturellen Konflikte des zeitlichen Entstehungskontexts zu Tage treten.[36] Erst das finale, barbarische Opfer im Zuge des *Wicker-Man*-Rituals stellt diese so invertierte Alteritätskonstruktion der heidnischen Dorfbevölkerung als „edle Wilde" erneut in Frage.[37]

Beispiel 2: Midsommar (2019)[38]

Großes Aufsehen erregt seit seinem Erscheinen 2019 der Kinofilm *Midsommar* des US-amerikanischen Regisseurs Ari Aster. Der für zahlreiche internationale Filmpreise nominierte Thriller konstituiert seinen *urban-rural-gap* darstellerisch über eine Gruppe US-amerikanischer Studierender und DoktorandInnen der Kulturanthropologie, die in der schwedischen Peripherie auf eine ‚heidnische' Glaubensgemeinschaft nordgermanischer Färbung treffen. Räumlich konstituiert *Midsommar* ländliche Alterität ebenfalls über eine Gegenüberstellung moderner Urbanität und entlegener Provinz. Aus den Straßenschluchten und Singleapartments ihrer nordamerikanischen Universitätsstadt sehen sich die Studierenden bei ihrer Feldforschungsreise in eine weitläufige, nahezu menschenleere Naturlandschaft versetzt. *Midsommar* unterstreicht diese topographische Distanz durch ein visuelles Regime, das der dunklen, verregneten Großstadt im ländlichen Schweden eine grelle, sonnige Farbigkeit gegenübersetzt, wodurch der Film zugleich die Erwartungen des Publikums an die ‚dunkle'

35 Ausführlicher zum Einfluss von Jacob Grimm, Wilhelm Mannhardt und James Frazer darauf vgl. Manuel Trummer: Schauerliche „Volkskultur". Mediale Repräsentationen volkskundlichen Wissens als Herausforderung der Populärkulturforschung. In: Brigitte Frizzoni, Christine Lötscher (Hg.): „Bring me that horizon!" Neue Perspektiven auf Ästhetik und Praxis populärer Literaturen und Medien. Zürich 2020, S. 277–287; Fehlmann (wie Anm. 21), S. 165–179.

36 Vgl. Sara Century: Questioning religion through horror (26.4.2019). In: SYFY WIRE, https://www.syfy.com/syfywire/questioning-religion-through-horror (4.3.2022).

37 Ausführlicher dazu Trummer (wie Anm. 35), S. 277–287.

38 Ari Aster: Midsommar. USA 2019.

© Waxmann Verlag

Provinz konterkariert. Auch zeitlich formuliert *Midsommar* einmal mehr über Kontinuitätsvorstellungen ‚heidnischer' Traditionen und Rituale das Land als das Alterne. Hier ist es eine Bricolage altnordischer Glaubensvorstellungen, die aus der entfernten Vergangenheit in die dörfliche Gegenwart hineinragt. Ebenfalls analog zu *The Wicker Man* – und den meisten anderen *folk-horror*-Produktionen – ist das Land auf sozialer Ebene durch eine engmaschige, autarke Gemeinschaft charakterisiert, die weitgehend egalitär, aber auch gemäß tradierten Hierarchien funktioniert. Ihr gegenüber stehen die Studierenden, die durch ihren Erlebnisdrang (Drogenkonsum), ihre Sprache und Antriebe als egozentrisch gezeichnet sind. Die Hauptdarstellerin Dani (Florence Pugh) steht dabei stellvertretend für die Isolation und die mangelnde Orientierung der Studierendengruppe, hatte sie kurz zuvor doch ihre Familie bei einem erweiterten Suizid verloren. Eben diese Herauslösung aus sozialen Sicherheitssystemen und Beziehungen birgt ein zentrales narratives Entwicklungsmoment, als die sinnsuchende Studentin auf die herzliche und verschworene schwedische Ritualgemeinschaft trifft. Einmal mehr wird hier deren Religiosität zum kulturellen Alteritätsmarker. So finden sich inmitten einer ebenso bildgewaltigen wie exotischen Bricolage skandinavisch inspirierter *folk art* und Architektur eine Reihe von Ritualen. Neben einem Tanz um den Maibaum markiert vor allem das Ritual des *Ättestupa*, eines von der Dorfgemeinschaft sanktionierten Senizids, deren kulturelle Andersartigkeit. Faszinieren die bunten Bräuche die jungen Studierenden zunächst, markiert der Sprung der Greise von einer Klippe einen Wendepunkt, der in seinem offenen Umgang mit dem Tod schockiert, aber auch einen Reflexionsprozess seitens der ProtagonistInnen anstößt. So diskutieren die Hauptfiguren die Frage, was barbarischer sei: ein freiwilliger Selbstmord im Kreis der eigenen Freunde und Gemeinschaft oder ein isoliertes, anonymes Dahinsiechen in einem modernen Pflegeheim. Dieses ambivalente Spiel verleiht *Midsommar* seinen doppelten Boden. Wie bei *The Wicker Man* gewinnt die zunächst über ihre ‚heidnischen' Rituale als barbarisch gezeichnete Dorfgemeinschaft mit fortschreitender Handlung zunehmend erstrebenswerte und modernisierungskritische Facetten, etwa im Hinblick auf Ökologie, Zusammenhalt, Respekt vor Natur und Leben. Diese gefährliche Ambivalenz behält der Film sogar dann bei, nachdem die Studierenden sukzessive der mörderischen Ethik des ländlichen Kultes zum Opfer fallen. So wird die letzte überlebende Studentin Dani im Zuge eines klimaktischen Brandopfers zur „Maikönigin" des Kultes gewählt. Die als einsam und sinnsuchend porträtierte junge Städterin findet so überraschend eine willkommene neue Heimat in der ländlichen Kultgemeinschaft und ihren barbarischen Ritualen, wie die letzte Szene offenbart.

Beispiel 3: The Third Day (2020)[39]

Das jüngste Beispiel ist die HBO-Serie *The Third Day* von 2020 mit Hollywood-Star Jude Law in der Hauptrolle. In der Figur des von finanziellen und familiären Sorgen getriebenen Geschäftsmannes Sam verschlägt es Jude Law aus der Großstadt auf die

39 Felix Barrett, Dennis Kelly: The Third Day. UK 2020.

© Waxmann Verlag

Insel Osea vor der englischen Ostküste. Damit ist die räumliche Distanzierung bereits abgesteckt; sie wird visuell zusätzlich durch eine erdige Farbigkeit unterstützt, die zu den grauen Großstadtbildern der Anfangssequenz kontrastiert. Die überwältigenden Naturaufnahmen und der langsame Erzählstil verschmelzen die Dorfgemeinschaft atmosphärisch geradezu mit der Landschaft. Überhaupt bildet erneut die Natur einen wesentlichen Teil des Glaubens der Dorfgemeinschaft. Fast sofort nach Ankunft auf der Insel gerät Sam in ein Ritual der Dorfbevölkerung, das mit seinen Tiermasken an britische Mummer-Bräuche erinnert. Abends folgt ein Tanz der Gemeinschaft um ein Feuer, was sich rasch – ohne zu viel zu verraten – auf die Fruchtbarkeit des Protagonisten niederschlägt. Im Rückgriff auf diese archaisch anmutenden Bilder traditioneller Umzüge und Feuerriten ist zugleich die zeitliche Alterität von Osea betont. Diese atmosphärische *pastness* artikuliert sich auch in den Namen einzelner DorfbewohnerInnen, die wie das Mädchen Epona oder der alte Archäologe Mimir auf keltische respektive altnordische Mythologien verweisen. Die Dorfbevölkerung auf Osea wird so ähnlich den anderen Beispielen in eine Kontinuitätslinie gestellt, die in vorchristliche Zeit zurückreicht. Analog zu *The Wicker Man* und *Midsommar* steht die Bevölkerung der Insel als verschworene und verschwörerische Gemeinschaft dem vereinzelten Protagonisten Sam gegenüber, der – wie sich herausstellt – seine Familie verlassen hat, um aus egoistischen Beweggründen eine hohe Geldsumme zu veruntreuen. Sozial verläuft das Othering so erneut über die Konfrontation eines isolierten, entwurzelten Stadtmenschen mit einer eng mit ihrem Dorf und untereinander verbundenen Gemeinschaft.

Den zentralen Alteritätsmarker bildet auch hier die Religiosität der Menschen auf Osea. So entpuppen sich die DorfbewohnerInnen im Verlauf der Handlung als AnhängerInnen eines synkretistischen Kults aus christlichen und vorchristlichen Versatzstücken, der um die Figur eines Heiligen Königs kreist – des „Vaters der Insel". Bei Sams Ankunft auf der Insel handelt es sich dabei um einen alten, gebrechlich wirkenden Mann. Aufbrechende Konflikte in der Dorfgemeinschaft offenbaren indes, dass die Ordnung auf der Insel in Schieflage gerät. Denn, so der Glaube der Dorfbevölkerung: Die geistige und körperliche Gesundheit des „Vaters der Insel" ist direkt an Ernte, Wohlstand, aber auch den Frieden in der Dorfgemeinschaft gekoppelt. Den Mitgliedern des Kultes ist das aus ihrer rituellen Tradition heraus bekannt, weswegen sie einen neuen Anführer suchen, der das Gleichgewicht auf der Insel wiederherstellt. Es stellt sich heraus, dass die Ankunft Sams auf Osea kein Zufall war, sondern von der Dorfbevölkerung geplant: Sams Vorfahren waren früher selbst „Väter der Insel", bevor die Linie von seinem Großvater durchbrochen wurde. Sam ist damit der rechtmäßige Auserwählte, um das Gleichgewicht auf Osea wiederherzustellen. In einer spektakulären, als performatives Theaterevent inszenierten Liveübertragung porträtiert *The Third Day* in der Episode „Autumn" über einen Zeitraum von zwölf Stunden die rituelle Transformation Sams zum Heiligen König der Insel. Wie schon der Titel der Serie spielen die dafür verwendeten Versatzstücke mit christlicher Auferstehungssymbolik, die neuheidnisch gewendet in vorchristliche, im Besonderen ‚keltische' Traditionslinien gestellt werden. Die Glaubenspraktiken erweisen sich dabei als körperlich brutal,

© Waxmann Verlag

erniedrigend und für einen Gegenkandidaten Sams am Ende auch tödlich. Die Dorfgemeinschaft erfährt durch diese sozial sanktionierte Gewalt ihrer religiösen Riten erneut eine barbarische Qualität, die ihre Andersartigkeit und Fremdheit markiert. Dennoch übernimmt der zu Beginn der Serie isolierte Außenseiter Sam – in einer ähnlichen Inversion wie sie *Midsommar* anbietet – schließlich die Rolle des „Vaters der Insel" und überwindet so – zunächst – auch die Traumata seines vorherigen Lebens.

Analyse: Regression und Religion

Bereits dieser kursorische Blick ins Material illustriert, wie der aktuelle Film- und TV-Markt im gegenwärtig außergewöhnlich publikumswirksamen Horror- und Mystery-Sektor ländliche Alterität über religiöse und rituelle Formen konstituiert. Eine motivorientierte Analyse des Materials kann eine Reihe charakteristischer Konventionen herausarbeiten, die die Blickregime des *folk horror* auf das Land prägen.

Auf einer ersten Ebene funktioniert das Othering des Ländlichen narrativ und dramaturgisch über eine Opposition eines Protagonisten oder einer Gruppe mit städtischem Background und einer nahezu mit ihrem Land verwurzelten Gemeinschaft. Die enge Beziehung zwischen naturräumlichen Gegebenheiten und den porträtierten Dorfgemeinschaften ist einerseits durch starke Verweise auf deren agrarisch, oft vorindustriell geprägte Lebensweisen bestimmt und andererseits durch eine intensive Ästhetisierung der Landschaft,[40] die auf Atmosphäre, aber auch auf „Stimmung" von Bildern und Publikum im Sinne von Oliwia Murawska abzielt.[41] Die verschworene Dorfbevölkerung wirkt so auf die städtischen Neuankömmlinge fremdartig und bedrohlich. In dieser sozialen Gegenüberstellung artikulieren sich klassische sozialwissenschaftliche Vorstellungen von moderner, komplexer Gesellschaft und vormoderner, informeller Gemeinschaft. Doch den zentralen Marker, der die ländlichen Gemeinschaften narrativ als ‚fremd' markiert und Spannung erzeugt, ist deren geheimes Wissen. Es bezieht sich stets auf bestimmte, mündlich überlieferte Glaubenstraditionen, die als ethische Grundlage die Bevölkerung nach innen – und gegen außen – vereinen. Die ländliche Gemeinschaft konstituiert sich so im *folk horror* dezidiert als *Glaubens*gemeinschaft.

Welche Art von Glauben markiert – zweitens – die ländlichen Gemeinschaften als das zunächst exotische, später bedrohliche Fremde? In fast allen europäischen *folk horror*-Produktionen seit *The Wicker Man* von 1973 handelt es sich um eine als vorchristlich apostrophierte Religiosität. Stets offenbart sich hinter den Ritualen der Dorfbevölkerungen ein als ‚vorchristlich' oder ‚heidnisch' konnotierter Kult, der wesentlich auf mythologisierende Brauchdeutungen des 19. Jahrhunderts setzt.[42] Das ist

40 Vgl. Scovell (wie Anm. 15), S. 7f.

41 Oliwia Murawska: Von schöpferischer Kraft und Stimmung. Ein Versuch über die kaschubische Ländlichkeit. In: Manuel Trummer, Anja Decker (Hg.): Das Ländliche als kulturelle Kategorie. Aktuelle kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Stadt-Land-Beziehungen. Bielefeld 2020, S. 63–85.

42 Vgl. Trummer (wie Anm. 35), S. 277–287; Fehlmann (wie Anm. 21), S. 165–179.

© Waxmann Verlag

besonders vor dem Hintergrund der Fachgeschichte der Empirischen Kulturwissenschaft brisant. Denn international erfolgreiche Produktion wie *Midsommar* erreichen ein Millionenpublikum und verleihen dabei problematischen Kontinuitätsprämissen und normativen, ethnisch wie sozial homogenisierenden Vorstellungen vorindustrieller Ländlichkeit neues Leben und eine neue Wucht. Als ‚keltisch', ‚druidisch', ‚germanisch' oder ‚altnordisch' konnotierte Bricolagen, häufig auch den neuheidnischen Szenen der Zeit nach 1960 entlehnt, bilden so nicht nur eine Kontrastfolie für die Fremdheitserfahrungen der urbanen ProtagonistInnen in den Filmen, sondern auch ein exotisches, attraktives *fascinosum* für das Publikum.

Ein dritter Alteritätsmarker, der das Ländliche als fremd konnotiert, bildet die Art, wie die Dorfbevölkerung ihren vorchristlichen Glauben ausübt. Dazu setzen nahezu alle untersuchten Produktionen dramaturgisch ausufernd auf spektakuläre, exotisch und farbenprächtig inszenierte Rituale. Sei es der Tanz um den als Fruchtbarkeitssymbol apostrophierten Maibaum wie in *The Wicker Man*, sei es ein Sonnwendfeuer wie in *Midsommar* oder das in epischer Länge von zwölf Stunden inszenierte Übergangsritual des „Vaters der Insel" in *The Third Day* – stets bilden Rituale den dramaturgischen und narrativen Höhepunkt der Produktionen.[43] Sie sind die sichtbare Manifestation der durch ihren Glauben markierten ländlichen Fremdartigkeit.

Damit verbindet sich zugleich eine weitere Ideologisierung des Ländlichen. Mirko Uhlig hat zuletzt darauf hingewiesen, wie seit den 1970er Jahren Rituale wissenschafts- und gesellschaftspolitisch unter Druck geraten sind. Rituale und Bräuche, aber auch die Brauchforschung galten im progressiv orientierten (hochschul-)politischen Kontext als Hort „überkommener Traditionen und rückwärtsgewandter Denkschablonen, die einer aufgeklärten Haltung und der Entfaltung des Individuums im Wege stünden. Kollektive Rituale wurden in diesem Kontext vornehmlich als den Gruppenzwang fördernde Herrschaftsinstrumente diffamiert, die eine unbewusste Reproduktion von Stereotypen beförderten."[44] Auch in den Filmen markieren Rituale in dieser antiritualistischen Lesart einen Gegensatz zwischen Aufklärung und Individualisierung und Tradition und Gemeinschaft. Etwa indem sie Linien zwischen vormodernem zyklischen Zeitverständnis und linearen Zeitorientierungen der Moderne ziehen, indem sie die mündliche Überlieferung der Dorfbevölkerungen den Smartphone-affinen urbanen ProtagonistInnen gegenüberstellen, und vor allem, indem sie gemeinschaftlich sanktioniertes Handeln mit den individuellen, teils egoistischen Plänen der letzteren kontrastieren. William Sax hat 2010 darauf hingewiesen, wie das Misstrauen der Wissenschaft gegenüber Ritualen als irrationalen Handlungen sie in ethnologischen Beschreibungen zu einer abwertenden Fremdheitsmarkierung werden ließ.[45] So auch hier, nur dass die fachgeschichtlich längst überholten Kontinuitäts-

43 Vgl. Scovell (wie Anm. 15), S. 7f.

44 Mirko Uhlig: Ritual. In: Timo Heimerdinger, Markus Tauschek (Hg.): Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch. Münster u. a. 2020, S. 433–466, S. 448.

45 William Sax: Ritual and the Problem of Efficacy. In: Ders., Johannes Quack, Jan Weinhold (Hg.): The Problem of Ritual Efficacy. New York 2010, S. 3–16.

© Waxmann Verlag

prämissen der Brauchforschung im *folk horror* keinen Ballast darstellen, sondern ein wesentliches visuelles und erzählerisches Kapital für Alteritätsnarrative. Ein vierter Alteritätsmarker findet sich in den klimaktischen Ritualen der *folk horror*-Produktionen selbst. Nahezu immer laufen die Glaubensvorstellungen und Rituale auf eine Opferhandlung hin.[46] Und hier entpuppen sich die zuvor idyllisierend porträtierten Rituale und Glaubensinhalte der ländlichen Bevölkerung als das, was Adam Scovell und Mark Gattiss in ihren Definitionen von *folk horror* als „verdrehten Glauben" bezeichnen. Die urbanen ProtagonistInnen stellen nun fest, dass die Bedrohung real ist. Dass die exotischen Rituale nicht auf ein symbolisches Opfer hinauslaufen, wie etwa im christlichen Abendmahl, sondern auf tatsächliche körperliche Gewalt – die allerdings innerhalb der Glaubensregeln der ländlichen Kultgemeinschaften als rational wahrgenommen wird. Für die urbanen Hauptfiguren, aber auch für das Publikum artikuliert sich im Menschenopfer als Klimax der Erzählung dagegen ein Grauen, das daraus resultiert, dass wir in einen antizivilisatorischen Schlund blicken. Die ländliche Bevölkerung wird in diesem „Spektakel des ‚Anderen'"[47] zu antimodernen, tribalistisch organisierten Stämmen, deren Fremdartigkeit sich in barbarischen Glaubenspraktiken äußert: ein *dark heritage*, das idyllische Kommodifizierungen von ‚Volkskultur' invertiert und deren Schattenseite – Gewalt, Ausgrenzung, soziale und ethnische Stigmatisierung, sexistische und rassistische Machtstrukturen – an die Oberfläche bringt und als Element dramaturgischer Spannung nutzt. Über hohen Einfluss auf jene populärmedialen Darstellungsweisen von mörderischen Fruchtbarkeitskulten, Menschenopfern und Heiligen, mit dem Land verbundenen Königen verfügen dabei erneut ethnologische, aber auch volkskundliche Wissensbestände des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Frazers „The Golden Bough", Mannhardts „Wald- und Feldkulte", Margaret Murrays „The Witch-Cult in Western Europe"[48] – *untotes* Fachwissen, dass nun über Hollywoodfilme und Netflix in die Gegenwart hineinragt, das Publikum fasziniert und dabei mit archaischer, verführerischer Wucht teils reaktionäre Gesellschaftsbilder und ein problematisches Othering des Ländlichen befördert.

Resümee

Am Beginn stand die Frage, wie populäre Medien über Aspekte des Religiösen das Ländliche als fremdes Anderes konstituieren. Auf einer ersten, vordergründigen Ebene konstituiert sich Alterität über eine binäre Opposition von urbaner, moderner Gesellschaft und der als traditional und über ihren Glauben und Rituale als irrational gezeichneten Dorfbevölkerung. Dabei bilden die städtischen ProtagonistInnen für das Publikum das Normale, das Nicht-Alterne, und die Landbevölkerung das fremdartige Andere. In dieser rückständigen und provinziellen Zeichnung des Ländlichen korrespondieren diese aktuellen TV-Serien und Filme mit Stereotypen, die medial häufig auch an die Realität in ländlichen Räumen angelegt werden: wie jenes der

46 Vgl. Scovell (wie Anm. 15), S. 7f.
47 Hall (wie Anm. 25), S. 115.
48 Vgl. Trummer (wie Anm. 35), S. 277–287; Fehlmann (wie Anm. 21), S. 165–179.

© Waxmann Verlag

schrumpfenden, männlich dominierten ostdeutschen Provinz, in der sich rechtsradikale Tendenzen hartnäckig halten, oder jenes vom fanatisch-evangelikalen ländlichen Süden der USA. Im medialen Othering des Ländlichen verbirgt sich so ein Reflex auf reale Stadt-Land-Entfremdungen, aus dem die Blickregime des Horrorkinos ihre dramaturgische Spannung ziehen – auf Kosten einer marginalisierenden Repräsentation ländlicher Communities.

Problematisch ist an diesem Blickregime auch, wie faszinierend und attraktiv die ländlichen Rituale und Kulte für das Publikum inszeniert werden. Wenn, wie in *Midsommar* oder *The Third Day*, sich die von ihrem Leben in der Stadt überforderten ProtagonistInnen gegen die moderne Gesellschaft entscheiden und als Individuen im sicheren Hafen der ländlichen Kultgemeinschaften aufgehen, dann offenbart sich darin ein antiaufklärerischer Topos. Die Darstellung des Ländlichen lässt sich so mit dem Soziologen Oliver Nachtwey als Symptom einer regressiven Moderne lesen. Einer Moderne, in der das aufgeklärte und handlungsfreie Individuum erkennt, dass es nicht nur aus den Zwängen traditioneller Sozialisierungssysteme, Familie, Gemeinschaft, Kirche, herausgelöst worden ist, sondern in Folge des neoliberalen Abbaus der gesellschaftlichen Auffangnetze auch aus den damit verbundenen Sicherheiten[49] – die durch die ländlichen Kultgemeinschaften der Filme symbolisiert werden. Der Alteritätsmarker des Religiösen als Symbol einer stabilen, unveränderlichen gemeinschaftlichen Ordnung gewinnt so potentiell auch eine Faszination für ein veränderungsmüdes und modernisierungskritisches Publikum. Im Alteritätsmarker des Religiösen gewinnt das Blickregime des Horrorkinos damit auch eine retrotopische Dynamik – weg aus der anonymen Moderne der Großstädte und „zurück ans Stammesfeuer",[50] wie es Zygmunt Bauman in seinem Buch „Retrotopia" formuliert.

In den ländlichen Anti-Idyllen des *folk horror* offenbaren sich somit tieferreichende gesellschaftliche Spaltungsnarrative, wie sie jüngst Jens Wietschorke am Beispiel des neueren rechtspopulistischen Diskurses beschrieben hat. Auch die Alteritätserzählung eines in seiner traditionalen Religiosität und seinen verritualisierten Gemeinschaftsformen verharrenden Ländlichen gründet, wie die Beispiele zeigen, auf einer spezifischen „Idee der ‚common people'"[51] und einer reflexiven Auseinandersetzung von Entfremdungs- und Distanzerfahrungen zwischen Metropolen und Land. Entlang des Alteritätsmarkers des Religiösen greifen Kino und TV-Serien diese aktuellen Spaltungsnarrative auf und stoßen in ihren eigenen Erzählungen und Blickregimen für ein gesellschaftspolitisch interessiertes Publikum eine weiterreichende Assoziationskette an: hier eine religiös fundierte Ethik, dort neoliberaler Kapitalismus, hier Gemeinschaft, dort Isolation, hier die die ‚einfache Bevölkerung' der Dörfer, dort die urbanen ‚Eliten', hier die heimatverbundenen ‚somewheres', dort die global vernetzten

49 Vgl. Oliver Nachtwey: Entzivilisierung. Über regressive Tendenzen in westlichen Gesellschaften. Berlin 2018, S. 215–232.
50 Zygmunt Bauman: Retrotopia. Berlin 2017, S. 65.
51 Vgl. Jens Wietschorke: Kulturelle Spaltung als Narrativ: zur Politik und Poetik des Cultural Cleavage. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 116 (2020), H. 1, S. 21–35.

© Waxmann Verlag

‚anywheres', hier die ‚Konservativen', dort die ‚Progressiven'. Der anhaltende Trend zur medialen Landlust – und dazu zählt auch der jüngere Trend zu ländlichen Anti-Idyllen – wird so auch als Teil globalerer politischer Narrative der Gegenwart in seiner Problematik kulturanalytisch fassbar.

© Waxmann Verlag