

HANS J. WULFF

Schützenfestfilme und Schützenfeste im Film

I. Vorüberlegung

Schützenfeste zählen zu den Volksfesten und stehen kirchlichen Festen, Karneval und Fassenacht, Kirmes, Feuerwehrfesten, Gildenfeiern und Ähnlichem nahe. Eine Verwandtschaft, die zu Unklarheiten führt, da in Filmen die konkreten Anlässe von Dorffesten häufig nicht genannt werden, obwohl es große Unterschiede zwischen den einzelnen Festen gibt.

So heißt Jacques Tatis Film *Jour de fête* (Frankreich 1949) in der deutschen Synchronfassung *Tatis Schützenfest*, obwohl der Film von einer Kirmes erzählt. Im Folgenden liegt der Fokus auf den Schützenfesten der Filmgeschichte im engeren Sinne.

Die Tradition der Schützenfeste ist keine rein deutsche Angelegenheit, sondern umgreift die Niederlande, Belgien, die Schweiz und andere Räume im nördlichen und mittleren Europa.¹ Die *Schützengilden*, die Vorläufer der heutigen Schützenvereine, entstanden im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit als städtische Maßnahmen der Abwehr von Angriffen durch auswärtige Mächte, Banden und Ähnliche. Die Verteidigung der Stadt wurde vielerorts eine Bürgerpflicht. Um den Umgang mit den Waffen (meist Bogen, später Armbrust und Gewehr) zu üben, traf man sich regelmäßig. Organisiert nach dem Vorbild von Handwerken und mit stark kirchlich-religiösem Bezug entwickelten sich die Schützengilden zu relevanten Institutionen der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Stadtgesellschaft. Gelegentlich kamen die Gilden befreundeter Städte, Fürsten- und Herzogtümer zum Wettstreit zusammen – so entstand die Vorform der *Schützenfeste*. Die Veranstaltungen dauerten meist mehrere Tage oder gar eine ganze Woche, häufig wurden zum Fest zusätzliche Marktrechte verliehen und Bezüge zu kirchlichen Festen aufgenommen, daraus resultieren die bis heute häufigen Verbindungen von Schützenfest und Kirmes.

¹ Vgl. den Dachverband *Europäische Gemeinschaft Historischer Schützen*, dem 28 Föderationen und Bünde aus zwölf europäischen Ländern Europas angehören; diese wiederum repräsentieren ca. 3000 Mitgliedsvereine mit insgesamt ca. einer Million Schützenschwestern und -brüdern; URL des Verbandes: <https://schuetzenwesen.eu/>.

Es wird im Folgenden weder um eine allgemeinere Theorie von Fest und Feier² noch um die Geschichte der dörflichen Festformen gehen, sondern um ihre filmischen Darstellungen und dramaturgischen Nutzungen. Dazu ist es nötig, schon im Vorfeld eine erste Gliederung des Feldes und des Korpus der Filme vorzunehmen, die im Weiteren vertieft und im Detail bearbeitet wird.

Schützenfestfilme sind Filme, die selbst zum Fest gehören. Sie werden von lokalen Akteur*innen produziert und finden ihr Publikum in der lokalen Gemeinschaft. Sie sind Teil, Ausgestaltung und Gedächtnis des Festes zugleich. Sie sind Spiegel des Festes, Teil der Innendarstellung für die Mitmachenden und manchmal auch der Außendarstellung, weil sie zum Orts- oder Regionalmarketing zählen. Zudem lassen sie sich als eine Form der Selbstwahrnehmung und -darstellung der Schützenbrüder und -schwestern verstehen.

Der *Schützenfestdokumentarfilm* hat dokumentarischen Charakter, wird überwiegend aus einer Außenperspektive von Dokumentarfilmer*innen produziert. Er ist dem Thema des Festes gewidmet, das er porträtiert. Die Filmart stellt das Fest in seinem Kontext dar und beleuchtet kulturhistorische, politische und ideologische Zusammenhänge sowie soziale Funktionen, Leistungen bei der Hervorbringung lokaler Öffentlichkeiten und Ähnliches. Hier geht es nicht um die Spezifika des Festes, sondern um seine Funktion als Seismograph sozialer Prozesse und sozialpsychologischer Gemintmtheiten in den jeweiligen Gemeinschaften. Manchmal werden in den Dokumentarfilmen auch die Selbstverständnisse und -bilder sowie die Begründungen der Teilnehmer*innen untersucht.

Schützenfeste im Film sind Feste, die in der Erzählung und Dramaturgie von Filmen eine Rolle spielen. Sie signalisieren das Milieu der Handlung, zeigen ihren Ort an und indizieren die Wertvorstellungen der Figuren im Horizont ihrer Geschichten. Sie sind abstrakt und tragen keine Zeichen dokumentarischer Authentizität. Es sind Orte der kognitiven Landkarte, an denen sie angesiedelt sind, nicht der Realität selbst.³ Schützenfeste im Film werden überwiegend im Genre des fiktionalen Films eingesetzt.

2 Vgl. den ausgezeichneten Überblick über die volkskundlichen Detailuntersuchungen sowie die Überlegungen zur Festtheorie bei Claudia BOSCH: Fest und flüssig. Das Feiern im Festzelt als Cultural Performance (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft, 118). Tübingen 2015, S. 35–66. Einen höchst konzisen Aufblick auf die volkskundlichen Forschungen zum Schützenfest gestattet auch Kurt DRÖGE: Das Schützenfest. Hüter der Paraden und Ausmärsche. In: Karl-Heinz Ziessow, Uwe Meiners (Hg.): Zur Schau gestellt. Ritual und Spektakel im ländlichen Raum (Arbeit und Leben auf dem Lande, 8). Cloppenburg 2003, S. 296–308.

3 Von etwas anderer Art sind die jährlich wiederkehrenden *Großveranstaltungen* (wie das Hannoveraner Schützenfest oder auch das Münchner Oktoberfest), die Ortsmarken darstellen wie Gebäude (der Eiffelturm in Paris und der Big Ben in London), Musiken (wie der Wiener Walzer oder der Pariser Muzette-Walzer) oder Landschaften (wie Schweizer Berge oder Hamburger Hafen), die als Markierungen ebenfalls regelmäßig in Filmen auftauchen, ohne dass sie für die Filmhandlung eine weitere Rolle spielen.

II. Die Schützenfestfilme: Kleine Öffentlichkeiten oder Filme im Blick der Nachbarschaft

Bilder und Filme macht man weitverbreiteter Ansicht nach nicht vom schönen Alltag und seinen Verrichtungen, sondern von Augenblicken, die aus dem Alltag herausstechen und die es aufzubewahren gilt. So entstehen mit Beginn der privat als Massenprodukt verfügbaren Filmkamera seit etwa den 1950er Jahren unzählige Filme von Urlauben, Hochzeiten, Firmungen, großen Geburtstagen, öffentlichen Ehrungen etc. Und auch öffentliche Feste aller Art sollen dadurch bewahrt und zum Teil der Erinnerungskultur werden. Sie können als Stunden des Vergnügens, als Zeit und Erlebnis des Zusammenseins oder manchmal auch als tagelangen Ausstieg aus dem Alltagsleben in Erinnerung behalten werden. Ein späteres Betrachten dieser Bilder und Filme gleicht einem erneuten Erleben der eigenen Erinnerung, einem Eintauchen in das Vergangene des Lebens und zugleich einer Rückversicherung dessen, was es wert ist, Gemeinschaft zu erfahren.

Ein Fest will geplant sein, der Schützenfestfilm ebenso. Feste brauchen eine Liturgie, einen Fahrplan der Dinge, die zu Beginn erledigt werden müssen, und einen entsprechend strukturierten Verlauf bis hin zum Abschluss.⁴ Die Begrüßung der Gäste, die Eröffnungsrede, vielleicht die Eröffnung des Festmahls. Schützenbrüder und -schwestern kennen diese Pläne: das Schmücken des Festplatzes, der Aufbau des Zeltes, das eröffnende Schießen, in dem es um den König geht. Ob auf Scheiben oder Adler geschossen wird und ob Pfeil und Bogen, Büchse oder Armbrust verwendet werden, hängt von der lokalen Tradition ab. Später wird der König symbolisch gekürt, er erhält die Kette und tritt damit in eine soziale Funktion ein. Dazu marschieren die Schütz*innen in Uniform und Formation und im Gleichschritt zu den Klängen von Marschmusik. Das Königspaar hat den ersten Tanz. Erst dann beginnt der freie Teil des Festes, die feste Liturgie ist abgearbeitet.

Die untersuchten Schützenfestfilme konzentrieren sich fast alle auf die ritualisierten Teile des Festes. Der Älteste stammt aus dem Jahre 1907 (Archivtitel: *Bilder vom Eidgenössischen Schützenfest in Zürich*, Juli 1907), es würde jedoch nicht verwundern, wenn es noch ältere Filme gäbe. Es sind Tausende von Filmen, die entstanden sind, in allen Formaten von 35 mm über 8 mm bis hin zum Videofilm. Viele lagern in privaten Kellern und Dachkammern, nur wenige sind wohl eher zufällig in Archive gelangt, obwohl ihre Bedeutung als Quellen volkstümlicher Festkultur unstrittig ist.

Einen ästhetischen Anspruch haben die Filme nicht. Sie sind keine Kunst und weder fürs Museum noch für die öffentliche Vorführung produziert. Doch diese Filme bewahren etwas auf, was für „kleine Öffentlichkeiten“ bestimmt ist – für Familien, Vereine, nachbarschaftliche Gemeinschaften. Die Filme bieten keine dramatische Raffinesse oder gewaltige Spannungsbögen, doch sie ermöglichen die Identifikation

⁴ Vgl. Dagmar HÄNEL: Uniformiertes Verkleiden. Vom Spiel mit Rollenbildern und Traditionen am Beispiel des Neusser Bürgerschützenfestes. In: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 36 (2005/06), S. 119–136.

mit der eigenen sozialen Gruppe. Darum bringt auch der zeitliche Versatz der Betrachtung Sinn – nach dreißig Jahren kommt Erinnerung auf an diejenigen, die nicht mehr leben, und Staunen darüber, wie jung andere waren, die inzwischen schon auf dem Wege zur Seniorenschaft sind. In all diesem ähneln die Schützenfestfilme den Familien- und Urlaubsfilmern: Sie bewahren besondere Momente und sind *Gedächtnismittel*. Wenn das Erinnern nicht mehr greift, weil das Erinnerte nicht mehr dem eigenen Leben angehört, endet auch die Attraktivität und Wirkmacht dieser Filme in ihrem sozialen Umfeld. Ihren Quellenwert aber behalten diese Filmdokumente. Für Historiker*innen und Volkskundler*innen stellen diese Filme einen besonderen Quellenwert dar, bieten sie doch Einblicke in historische und gegenwärtige Alltagskulturen aus der Perspektive der Akteure selber.

Viele der frühen Filme sind wohl von Amateur*innen gedreht worden. Die Autorschaft ist in den wenigsten Fällen nachzuweisen, allerdings steht zu vermuten, dass die Filmenden entweder zum Verein selbst oder zur dörflichen Gemeinschaft gehört haben.⁵ Auffallend ist die Selbstgenügsamkeit der Filme, die selten über den Rand des aktuellen Festes hinwegblicken. In den letzten Dekaden ändert sich manches, als sei das Wissen um die Tradition brüchig geworden und als müssten die Filme sich der Geschichte der Festform selbst versichern. Natürlich ist die Verfügbarkeit von historischem Fremdmaterial – Filmen und Bildern – ins Unermessliche gewachsen; natürlich lassen sich elektronisch viel einfacher Fremdfilme oder Stücke aus ihnen als kompilative Einsprengsel erzeugen; und natürlich ist die Kenntnis der „historischen Dokumentation“ als Fernsehgattung gewachsen. Und doch bleibt die Aufbewahrung des Festes der Kern des Films und als Primärfunktion erhalten, die historischen Teile wirken wie schmückendes Beiwerk, als zusätzliches Angebot flanierenden Lernens.

Ein Beispiel ist der 95-minütige Film *350 Jahre Schützen in Balve* aus dem Jahr 2015⁶ über die Schützenbruderschaft St. Sebastian Balve e. V. aus dem Sauerland, die seit 350 Jahren ein jährliches Fest im Felsendom (der „Balver Höhle“) feiert. Der Film wurde von MMB („Musik und Medien Balve“) produziert und dokumentiert das Geschehen vom Aufbau des Festplatzes über das eigentliche Fest bis hin zum abschließenden Saubermachen. Er bezeichnet sich selbst als „Dokumentation“ und schließt klar zum Fernsehformat auf. Er verwendet traditionelle Mittel wie das Voice-Over sowie erklärende und erläuternde Interviews (die bekannten *talking heads*), die am Ende noch einmal die „Bruderschaft“ der Balver, den inneren Zusammenhalt des kleinen Ortes hervorheben. Die Ausschnitte aus einem Film über das gleiche Fest aus dem Jahre

5 Allerdings steht zu vermuten, dass in der Frühzeit des Kinos lokale Kinobesitzer, Photographen und ortsansässige oder wenigstens ortsnahe Filmfirmen derartige Filme als „Aktualitäten“ für das Vorprogramm verwerteten; Hinweise auf diese Praxis finden sich etwa bei Mariann LEWINSKY: Aktualitätenfilmproduktion und regionale Kinogeschichte der Zentral- und Ostschweiz, 1896–1945. In: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 9 („Lokale Kinogeschichten“) (2000), S. 64–81.

6 Daniel PÜTZ, Markus BAUMEISTER: *350 Jahre Schützen in Balve* aus dem Jahr 2015 (BRD, 2015). Der Film ist wie eine große Anzahl anderer auf *YouTube* in ganzer Länge greifbar <https://www.youtube.com/watch?v=k9MdqUXICJU> (13.8.2021).

1953, die dem Titel unterlegt sind, wirken wie angeklebt (und vielleicht als Zugeständnis an das Nebenthema der historischen Unveränderlichkeit des Festes; immerhin ist die Festabfolge 1898 ähnlich der von 2013 gewesen, wie auf einer historischen Tafel in der Schützenkneipe zu lesen ist). Die finale Widmung: „Für diesen Film kam kein Bier zuschanden“ deutet darauf hin, dass der Film fröhlicher Selbstdarstellung dient, nicht der analytischen Durchdringung des Festgeschehens.

Eher am Rande kommt der Film auf eine der sozialen Funktionen des Vereins zu sprechen – auf seine Rolle als Kern sozialer Beziehungen, als Veranstalter eines Festes für alle und von allen, als Klammer dörflicher Zugehörigkeitsgefühle, vielleicht sogar: dörflicher Identität. Die *communitas* der Schützenbrüder und -schwestern ist Thema dieser Filme, die eng mit den Bedingungen der Rezeption zusammengehen. Selbstdarstellung und -feier in einem?

III. Die Schützenfestdokumentarfilme: Von Schützen, Festen und Traditionen

Auch wenn die neueren Schützenfestfilme manchmal die Annäherung an die Dokumentationsformate des Fernsehens zu suchen scheinen, heben sich die Dokumentarfilme zum gleichen Thema von ihnen ab. Als ein Beispiel aus dem Grenzbereich der beiden Formate wird oft der 53-minütige TV-Film *Glaube Sitte Heimat* (aka: *La croix et la bannière*, BRD/Frankreich 2010, Jürgen Ellinghaus) angesehen, der anlässlich des Festes des „Bundes der deutschen historischen Schützenbruderschaften“ (2008) in Beverungen entstand und der Einblicke in die jahrhundertelange Tradition der Schützenvereine und -feste zu verschaffen sucht.⁷ Ein viel weiter gestecktes, in die kulturellen Konfrontationen der BRD-Gegenwartsgesellschaft hineinweisendes Interesse verfolgt Melanie Liebheits langer Dokumentarfilm *Wiedergeboren in Westfalen* (BRD 2008) über die Gleichzeitigkeit der Vorbereitungen zum jährlichen Tempelfest des größten tamilischen Hindu-Tempels Europas in Hamm-Uentrop und des Schützenfests der Einheimischen – der Film stellt die so unterschiedlichen Traditionen und Funktionen der beiden Feste mit einer Mischung aus Respekt und Witz gegeneinander. Feste der einen und Feste der anderen: Es ist die Gleichzeitigkeit verschiedener Festformate, in der sich die Gleichzeitigkeit der dörflichen und kleinstädtischen Teilkulturen spiegelt und in der sich die Differenziertheit der Nachbarschaften wiederfindet. Die für die Funktionen des Festes so wichtige Herstellung des Gefühls sozialer Zugehörigkeit betrifft nicht mehr die Gemeinschaft aller, und die Einheit der „kleinen Öffentlichkeit“ fächert auf in mehrere gleichzeitige, an die gleiche Lokalität gebundene Öffentlichkeiten.

Schützenfeste als Seismographen des Aktuellen also. Und Filme darüber als analytisch gesteuerte Auseinandersetzungen mit dem Vorgefundenen. Es geht um das

⁷ Der Film wurde auf dem Leipziger Dokumentarfilmfest uraufgeführt; er wurde und wird fortlaufend mit großem Interesse auf internationalen Filmfestivals aufgenommen. 2016 erhielt der Film in Manila den Preis „The Golden Philippine Eagle“.

Eindringen in Strukturen und Funktionen der Feste, nicht um ihre Betrachtung als Veranstaltungen einer innergesellschaftlichen Fremde, womöglich als Freakshow inszeniert (die sich dann auch noch hämisch über das lustig macht, was die Kamera aufzeichnet, die Teilnehmenden womöglich selbst als Instrument der Groteskisierung einsetzend). Das Problem ist, den Weg des Eindringens in das Thema zu finden. Der lange Dokumentarfilm *Schützenfest – So sind halt wir Dorfkinder* (BRD 2015, Nicolas Hecker) etwa dringt sicherlich nicht in die innere Erlebniswelt des Schützenvereins und des Schützenfestes von Metelen vor (wo er entstand), nimmt aber auch nicht den Blick des irritierten Touristen ein, sondern stellt seinen Gegenstand als elementare Institutionalisierung dörflicher Infrastruktur vor. Die soziale Funktion des zyklisch wiederkehrenden Festes, seine Leistung als Teil des lokalen kollektiven Gedächtnisses und seine Bedeutungen in der biographischen Arbeit der Teilnehmenden stehen im Zentrum der Darstellung.

Als der 30-minütige TV-Film *Schützenfest in Bahnhofsnähe – Beobachtungen auf dem Dorfe* (BRD 1961, Dieter Ertel, Georg Friedel), der im niedersächsischen Kreiensen spielt, am 1.9.1961 von der ARD im Rahmen der TV-Dokumentarfilmreihe *Zeichen der Zeit* ausgestrahlt wurde, entfachte er einen Sturm des Protestes in der ganzen Republik. Aus der Entfernung von sechzig Jahren lohnt es, über den Film und sein Echo erneut nachzudenken. Heute wird der Film meist als „Realsatire“ oder als „ironischer Diskurs“ ausgewiesen, was die Auseinandersetzung, die er mit seinem Sujet betreibt, aber absenkt: Natürlich vertritt der Film über das Satirische hinaus auch eine Haltung und eine These zum Schützenfest in der Gegenwart von 1961 – die Heftigkeit des Protestes kann man auch als ein Signal dafür lesen, wie prägnant er es formuliert.

Das Fest ist gerade nicht der Rahmen eines unschuldigen und vielleicht sogar widerständigen „kollektiven Lebensgenusses“, wie es bei Ernst Bloch einmal heißt.⁸ Ertels und Friedels Film stellt Blochs Argument, dass im Fest eine Trennung von kapitalistischer Produktion und privatem Erleben zumindest im Ansatz gelingen kann, auf den Kopf, nimmt gar eine Gegenposition ein. Er setzt das Fest in den Horizont zeitgenössischer Produktionsabläufe (deshalb erscheint wie zufällig das Schild einer Waffenfabrik im Bild) und nimmt die Spuren des Geschichtlichen in den Blick. So öffnen die deutlich ins Bild genommenen Straßennamen – „Bismarckstraße“, „Wilhelmstraße“, „Wiederkehr“ assoziative Räume in die vergangenen politischen Regime. Das Verfahren, das Gegenwärtige in Beziehung zum politisch-ideologischen Vergangenen zu setzen, gemahnt an zeitgenössische journalistische Praktiken des *Spiegel*, für den Ertel jahrelang als freier Mitarbeiter geschrieben hatte. Das Konzept der Reihe *Zeichen der Zeit* zielte darauf ab, eine liberale Position zu finden, die es gestattete, restaurative Tendenzen der Adenauer-Zeit zu erfassen und fernsehdokumentarisch umzusetzen.⁹

⁸ Ernst BLOCH: *Das Prinzip Hoffnung*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1970, S. 1067.

⁹ Vgl. Manfred HATTENDORF: A Pragmatic Approach Towards the Study of Documentary Films. Ironic Discourse in *Schützenfest in Bahnhofsnähe. Beobachtungen auf dem Dorfe* (1961). In: Jürgen E. MÜLLER (Hg.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*. 1 (Film und Medien in der Diskussion, 4). Münster 1994, S. 115–135, hier S. 118. Vgl. auch Kay HOFFMANN: *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte*

Allenthalben ist eine Konzentration auf die Bemühungen der Schützen um militärische Ordnung zu spüren, die sich erst auflöst, wenn zunehmend betrunkene Akteure versuchen, ihre persönliche Meinung zu artikulieren, warum die Mitgliedschaft im Schützenverein für sie von hoher Bedeutung ist. Da ist von Wahrung der Tradition als einem „Heiligtum der Schützengesellschaft“¹⁰ die Rede, von Zucht und Disziplin (die sich auflösen, unter den Schützen aber gepflegt würden), gesundem Geist und Kameradschaft. Alles Signalwörter, die an die Sprache der Restauration, des Militarismus, ja des Nationalsozialismus erinnern. Für viele unvergessen ist eine einzelne Einstellung, die im Vordergrund die marschierenden Schützen im Anschnitt zeigt, im Mittelgrund einen Zaun und eine Wiese und im Hintergrund eine Schar Enten, die in der gleichen Geschwindigkeit wie die Uniformierten in die gleiche Richtung zu watscheln scheinen.¹¹

Diffamierung, nackter Spott? Beklemmung ob der restaurativ anmutenden Äußerungen? Oder ein Blick auf den sprachlichen Ausdruck von Werthorizonten, für die keine andere Sprache verfügbar ist als die der Ideologen? Für Bloch lässt sich auch das Schützenfest als Ausdruck „tätiger Muße“¹² lesen, durch die hindurch Reste einer Widerständigkeit und eines utopischen Impulses der Hoffnung auf Selbstbestimmung spürbar seien. In der Auffassung vieler Theoretiker des Festes sind diese Ausdruck einer ursprünglichen Solidarität der Mitglieder eines Gemeinwesens, das seine Kraft und seinen Zusammenhang nicht aus Abgrenzung, sondern aus dem Erlebnis eines naturwüchsig anmutenden Miteinanders und eines kollektiven Austretens aus den Zwängen der Arbeit gewinnt. Folgt man dieser Argumentation, dann wird *Schützenfest in Bahnhofsnähe* in die Nähe einer Melancholie gerückt, die die Hilflosigkeit der Schützen, im Rausch das zu benennen, was ihnen am Geschehen wert ist, ebenso beleuchtet wie die Bedeutung der Rituale (Aufmarsch, Umzug etc.), die die Initiierung jenes besonderen Erlebnisrahmens „Fest“ bewirken, dieses aber nochmals in den weiteren Rahmen der sozialen Entwicklungen der Zeit rückt.

Es sind einige Entwicklungsschübe, die die soziale Realität der BRD-Gesellschaft nach dem Krieg grundlegend neu konturierten. Insbesondere scheidet sich das Urbane vom Dörflichen – nicht aus Zufall heißt es im Untertitel *Beobachtungen auf dem Dorfe*, es entstehen neue private Geselligkeitsformen (wie die „Party“), traditionelle

der „Stuttgarter Schule“ (Bilderwelten – Weltbilder, 1). München 1996, bes. S. 191–199; dort finden sich auch Auszüge aus der zeitgenössischen Kritik.

10 Das gab einer zeitgenössischen Kritik im Spiegel sogar den Titel: Telemann [d. i. ein Kolumnentitel mit nicht identifizierbaren Autoren]: Tradession. In: Der Spiegel, 41, 1961. Wiederum war es eine als Diffamierung empfundene Darstellung der „Brauchtumspflege“ in dem 30-minütigen TV-Film *Schützenfest* (BRD 1997, Jean Boué), die fast vierzig Jahre nach *Schützenfest in Bahnhofsnähe* zu scharfem Protest organisierter Schützen führte; man mag diese Tatsache als Hinweis darauf nehmen, als wie wichtig die Pflege der Traditionalität des Festes in der Innenwahrnehmung der Schützenfunktionäre bis heute ist. Sie findet vor allem Niederschlag in einer spätestens in den 1930ern einsetzenden Folklorisierung der Feste, in der historische Kostüme und Uniformen zunehmende Bedeutung erlangen, die historischen Fahnen mit Eigenwert aufladen usw.

11 Vgl. HATTENDORF (wie Anm. 9), S. 130.

12 BLOCH (wie Anm. 8), S. 1082.

Ausdrucksformen lokaler Kultur setzen die schon in den 1920ern einsetzende Folklorisierung der Volkskultur fort. Erinnerung sei auch an die Nähe des Krieges und die Streitigkeit der Insignien des Militärischen (von Uniformen über den Defiliermarsch bis hin zur Präsenz von Waffen), die den Film selbst zu einem Teiltex t eines kontrovers geführten Diskurses macht, der zu Beginn der 1960er Jahre mit großer Schärfe geführt wurde, der sich in den folgenden Jahren aber neu formierte (nur in Stichworten einige Impulsgeber, die auf ihn einwirkten: Vietnamkrieg, Jugendrevolte, Notstandsgesetze).

Die Vorstellungen, die das Wort „Schützenfest“ weckt, weisen bis heute unmittelbar auf „Dörflichkeit“ hin, ungeachtet der Tatsache, dass das Hannoveraner Schützenfest (mit mehr als 6000 Schütz*innen) und das alle drei Jahre stattfindende „Europa-Schützenfest“ (in Peine [2015] marschierten 13 000 Schütz*innen auf) zu den Großvolksfesten zählen.¹³ Eines der größten regionalen Feste ist das Bürgerschützenfest in Neuss, das von einem einzigen Verein ausgerichtet wird, zu dem 5500 Schützen aufmarschieren (der 90-minütige, beobachtende WDR-Dokumentarfilm *Stadt der Könige – Schützenfest in Neuss* [BRD 2018, Claus Wischmann, Martin Koddenberg] zeichnet das Geschehen chronologisch nach).

Trotz dieser Dimensionen der „Großveranstaltung“ ist Skepsis geboten, die Umwandlung in das Format der kommerzialisierten Freizeitveranstaltung ist zumindest in den Vorstellungswelten nur partiell vollzogen. Das Vorbildgebilde „Dörflichkeit“ als Imagination einer Lebenswelt des Kleinbürgerlichen, Dörflich-Beschränkten, der Vereinsmeierei und leerer Rituale, hoher sozialer Binnenkontrolle, der Abwehr von Neuerung und Fremdheit ist bis heute erhalten geblieben, es überdauert auch und sogar die unleugbaren realen Veränderungen dörflicher Sozialität.¹⁴ Die Affinität zur Konstruktion eines konservativen politischen Typus (mit entsprechend restaurativen Realitätsvorstellungen), dem die Schütz*innen zugeordnet werden, liegt auf der Hand. Doch ist auch gegenüber einer solchen politischen Beschreibung Skepsis geboten. Dagmar Hänel's 93-minütiger volkskundlicher Film *Von Blasorchester, Bürgerbus und Bauernhof: Innensichten eines Dorfes* (BRD 2017),¹⁵ der das Dorf Loikum am Niederrhein porträtiert, zeigt den Schützenverein als wohl zentralste Institution

13 Gerade in diesem Kontext entstehen seit einigen Jahren Video-Dokumentationen, die auf DVD vertrieben werden. Ein Beispiel sind die Filme über die alle fünf Jahre stattfindenden „Eidgenössischen Schützenfeste“ (die wiederum auf andere Traditionen gründen als die Schützenfeste in den Nachbarländern); 2010 besuchten rund 70 000 Personen das eidgenössische Schützenfest in Aarau, 42 000 Schütz*innen nahmen an den Wettkämpfen teil. Am jährlichen „Eidgenössischen Feldschies sen“ nehmen – verteilt über das ganze Land – 150 000 Schütz*innen teil. Beide Feste haben in der Selbstdarstellung der Schweiz als „Willensnation“ zentralen Rang. Das neueste Beispiel ist der 90-minütige SRF-Film *Eidg. Schützenfest Wallis 2015* (Schweiz 2015).

14 Vgl. hierzu die aktuellen Diskurse im Fach Volkskunde/Kulturanthropologie zum Thema „Ländlichkeit“, exemplarisch Manuel TRUMMER, Anja DECKER (Hg.): *Das Ländliche als kulturelle Kategorie. Aktuelle kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Stadt-Land-Beziehungen*. Bielefeld 2020.

15 Siehe auch https://rheinische-landeskunde.lvr.de/de/alltagskultur/alltagskultur_filme/loikum_film.html (8.8.2021).

des dörflichen Lebens, die zum Ausgangspunkt einer ganzen Vielzahl von Initiativen wird – von Theatergruppen, Bauerncafé, Randsteifen-Bepflanzungen, innerdörflichen Umgestaltungen, über den Bau eines Dorfhauses in Eigeninitiative bis hin zur Landschaftspflege –, die zur Pflege des Lebensraumes dienen und in Eigenverantwortung der Dörfler*innen stattfinden. Die Gegenbewegung gegen die Anonymisierung der Städte und die Bürokratisierung der Gestaltung öffentlicher Räume: Eventuell erscheint es übertrieben, die Schützenvereine zum Kristallisationskern einer Rückbesinnung von Bürger*innen auf ihre eigene kollektive Leistungskraft und eines Nachdenkens über die subjektiven Bedeutungen von „Heimat“ (das letzte Kapitel des Films) erklären zu wollen – mindestens kann man sie aber als residuale Sphären selbstgestalteten Feiern ansehen (und damit auch als „Gegenorte“ der kommerzialisierten Unterhaltung).

Dennoch ist das Befremden, das viele anfällt, wenn sie auf ein Schützenfest geraten, nicht zu leugnen. Das Schützenfest kann darum auch in einer Art „verkehrter Ethnographie“ als Indikator kultureller Besonderheit und der Fremdheit des Ethnologen in der Welt, in die er sich begeben hat, eingesetzt werden. Der lange Dokumentarfilm *Die Mondverschwörung* (BRD/Österreich/Schweiz 2011, Thomas Frickel) spielt mit just dem an das „Schützenwesen“ gebundenen Vorstellungskonnex: Zu Beginn einer Recherche-Reise durch Deutschland, in der es um den Besitz des Mondes gehen soll, erfährt der amerikanische Journalist Dennis Mascarenas, dass Friedrich der Große den Mond einem Mann geschenkt habe, dessen Nachfahren in einem Dorf in Deutschland lebten – und der erste deutsche Ort, an dem er Kontakt mit Einheimischen aufnimmt, ist ein Bürgerschützenfest (in Westerkappeln nahe Osnabrück). Zu Beginn der Irrfahrt, von der der Film erzählen wird, steht das Schützenfest als eine für den Fremden eher befremdliche Kulturtechnik, die deutsche Populärkultur womöglich von allem unterscheidet, was Mascarenas bis dahin kennengelernt hatte.¹⁶

Natürlich gibt es Filme, die Schützenfeste neutral als Elemente dörflicher und kleinstädtischer Ortskultur begreifen. Die 60-minütige Reportage *Ostfriesen im Harlingerland* (BRD 2013, Johann Ahrends) aus der NDR-Reihe *Die Nordstory* erzählt ihre Geschichten rund um das Schützenfest in Esens, die hier so genannte „fünfte Jahreszeit“. Das Fest ist auch eine Aufführung für Gäste und Touristen, ist ein Unterhaltungsangebot neben anderen und Element des Stadtmarketings. Die Attraktivität der Mitgliedschaft im Verein sinkt seit Jahren, vor allem die Jüngeren fühlen sich den Vereinen

16 Auch *Beerland* (BRD 2012, Matt Sweetwood) lebt von der ausgespielten Naivität eines Pseudo-Ethnologen, mit der er deutsche Trinksitten (u. a. in Schützenvereinen) zu dokumentieren sucht – mit dem wenig überraschenden Befund, dass es keine einheitliche deutsche Trink- und Festkultur gibt, sondern vielmehr eine ganze Familie regional unterschiedlicher Formen. Sehr viel vielstimmiger ist Hans-Erich Viets *Deutschland nervt!* (BRD 2009) angelegt; auch er ist als Reise getarnt (und stellt sich schnell als Collage von Einzelszenen über streikende Fabrikarbeiter, deutsche Soldaten im Kosovo, Schützenvereine, Arbeit in einer Geleebananenfabrik, eine Schlagersängerin heraus), in deren Montage der Film so etwas wie „Befindlichkeiten der Nation“ auszuhorchen versucht – mit Hilfe von Versatzstücken, die sich kaum homogenisieren lassen, sondern ihren Stellenwert in Viets' Beobachtungen aus der Kollision mit anderen Stücken gewinnen.

nicht mehr verbunden, da sie als provinziell und spießbürgerlich gelten. Damit fallen auch soziale Funktionen der Vereine weg: „Mangelnde Einsatzbereitschaft“ wird denn auch zum wichtigsten Tiefenthema des 98-minütigen Films *Schützenfest* (BRD 2002, Wolfram Seeger). Diese Filme legen den Fokus auf die realen Entwicklungen. Schützenfeste können ihre gemeinschafts- und identitätsstiftenden Funktionen nicht mehr erfüllen. Sie gehen in der Vielfalt der kommerziellen und privaten Unterhaltungsangebote unter.¹⁷ Das Schießen hat sich zunehmend in die Vereine der Sportschütz*innen verlagert, die das krönende Jahresfest nicht mehr als eine die Lebensgemeinschaft des ganzen Dorfs umgreifende Festivität inszenieren können (und wollen). Auch das Schützenfest in *Ostfriesen im Harlingerland* erweist sich bei genauerem Hinsehen als Großkirmes mit Achterbahn. Es stellen sich grundlegende Fragen, die sich an der Entwicklung von Schützenfest und -vereinen diskutieren lassen, von der Kommerzialisierung als Ausweg aus dem Dilemma über die Angleichung an ein allgemeineres Unterhaltungsformat, in dem die Bezeichnungen nur noch ornamentale Zwecke erfüllen, auf die traditionellen Bedeutungen der Feste aber nur noch oberflächlich-formal verweisen? Geraten Schützenfeste zur Maske und zur Verkleidung, können also die Identität stiftende oder ausdrückende Leistung nicht mehr erbringen, sondern geraten in entfremdende Distanz zum Subjekt?¹⁸ Diese Fragen scheinen für die letzte Kategorie, der Schützenfest im fiktionalen Film, eine besondere Rolle zu spielen.

IV. Falsche Fürsten, Morde, Orgien: Schützenfeste im Spielfilm

Es mag überraschen, dass schon der Verwechslungsschwank *Schützenfest in Schilda* (Deutschland 1931, Adolf Trotz), der im brandenburgischen Friesack spielt, das Schützenfest als Mittel der Stadtwerbung thematisiert. Die Handlung: Um das Städtchen international bekannt zu machen, soll der orientalische Fürst Nego von Neptropien einen Tag in der Stadt verweilen und am Fest teilnehmen; allerdings bleibt der Fürst in Hamburg, um seine Seekrankheit zu kurieren; an seiner Stelle wird ein für einen Afrika-Film kostümierter Schauspieler, der in der Nähe zu Dreharbeiten weilt, für den Fürsten gehalten (dass die Peinlichkeit dennoch zum Happy-End kommt, sei nur

17 Von den zunehmenden ökonomischen Zwängen, unter denen die Feste ausgerichtet werden müssen, sei hier abgesehen; aber die Schere zwischen sinkenden Vereinsmitglieder- und Besucherzahlen, des Problems, das Fest im Rahmen der Gemeinnützigkeitsregeln steuerlich zu subventionieren, steigender Kosten für Zelt- und Platzmieten sowie der Kapellen sei wenigstens verzeichnet. Unmittelbare kommunale Förderung bekommen nur Feste, die dem Stadtmarketing zugerechnet werden können (wie das Hannoveraner Schützenfest, für das 2017 nahezu 230 000 Euro städtischen Zuschusses vorgesehen waren; vgl. dazu Andreas SCHINKEL: Viel Geld fürs Schützenfest – andere gehen leer aus. In: *Hannoversche Allgemeine*, 20.3.2017).

18 Ingeborg Weber-Kellermann schreibt zu dem Problem: „Gehörten die Bräuche in Feste damals zum Kommunikationssystem des Dorfes, so haben sie jetzt gewissermaßen einen musealen Wert für die eigene kulturelle Identität“ – eine These, die man sicher diskutieren muss; s. Ingeborg WEBER-KELLERMANN: *Saure Wochen, frohe Feste. Volksbräuche im Wandel*. Frankfurt am Main, Olten, Wien 1985, S. 224.

am Rande vermerkt).¹⁹ Der Film gewinnt seine Authentizität (und oft auch seinen Witz) aus der Tatsache, dass er – zwischen Spiel- und Dokumentarfilm – unter Mitarbeit von Friesacker Schützenverein, Feuerwehr und Gesangsverein entstand. Ähnlich wie in Milos Formans *Horí, má panenka* (*Der Feuerwehrball*, CSSR 1967) spielen die Bewohner*innen des Dorfes die Dörfler*innen. Sie kennen die Rituale des Festes und verleihen ihnen ironisch Gesicht in einer Mischung von Hochachtung vor dem Fest und Distanzierung, ja sogar von Auflehnung gegen die durch das Fest vorgegebene Ordnung. Gerade Formans Film endet in einem furiosen Durcheinander, die Anwesenden machen sich zu eigentlichen Eignern des Festes.²⁰

„Schützenfest ist Ausnahmezustand“, heißt es zu Beginn des Hamburger Tatort-Krimis *Tödliche Freundschaft* (BRD 1995, Herrmann Zschoche), „dann ist alles erlaubt!“ In der Nähe findet das Schützenfest in Apensen statt, als die Kommissare zur Leiche einer Fahrradfahrerin gerufen werden, die angefahren wurde. „Ausnahmezustand“? Sind die bürgerlichen Ordnungen aufgehoben?

„Dörflichkeit“ bleibt auch im Spielfilm das wichtigste Bestimmungselement des Wissenskomplexes „Schützenfest“, das allen Dramatisierungen innewohnt. Fast immer geht es um Dramen, die der dörflichen Sozialstruktur entspringen oder die Konflikten Ausdruck geben, die erst im Rahmen des Festes ausagiert werden können. Ein recht simples Beispiel ist *Das Schützenfest* (BRD 1995, Frank Strecker, Hans Werner) aus der TV-Serie *Leinen los für MS Königstein* (Staffel 1, Folge 2, 45 Min.): Der Elbschiffer Alfred Starke (Andreas Schmidt-Schaller) will Bürgermeister werden, doch der Wahlsieg ist ungewiss. Um sein Image aufzupolieren, versucht er, Schützenkönig zu werden. Aber er hat nicht mit dem amtierenden Schützenkönig gerechnet, der es noch mal wissen will.²¹ Gleich mehrere Konflikte treten in der TV-Krimikomödie *Schützenfest* (BRD 2011, Joseph Orr) aus der Reihe *Heiter bis tödlich: Henker & Richter* (Staffel 4, Folge 16, 50 Min.) auf dem Fest zutage – der Pleite-Unternehmer Lutz Frowein (Piet Fuchs), der sich über den kostspieligen Titel nicht freuen kann und der darum dem Vereinsvorsitzenden noch während der Krönung an die Gurgel geht, und der im Schießen unterlegene Moritz Maletzki (Christoph Kottenkamp), der sich dank Vorabsprachen als sicherer Sieger wähnte. Allerdings streiten beide den Angriff auf den Vorsitzenden ab. In *Mitten ins Herz* (BRD 2018, Sven Fehrensens, Miko

19 Vgl. zu dem wahrscheinlich verlorenen Film, Günter KIRCHER: Friesack als Filmstadt. Wie die Friesacker zu ‚Schildbürgern‘ wurden. In: Friesacker Quitzow-Kurier, 15. März 2005, S. 1–2.

20 Jüngst findet sich eine ähnliche ungeplante Entwicklung des Festes in *Zwei Herren im Anzug* (BRD 2018, Josef Bierbichler): Als der Gasthof des Films nicht nur Gäste aufnehmen muss, sondern auch Flüchtlinge und sogar amerikanische Besatzer, veranstaltet der Wirt anfangs der 1950er Jahre einen Maskenball als Faschingsfest; als eine junge Frau Zigarette rauchend die Hitlerfigur in einer travestieartigen Parodie karikiert, löst sich die Festordnung auf, es entsteht eine ungenau als Orgie erkennbare neue Festordnung.

21 Die Affinität der Schützenfestthematik zu der klein- oder gar spießbürgerlichen sozialen Enge, in der die Seifenopern angesiedelt sind, ist naheliegend. Ein Beispiel ist *Der Schützenkönig* (BRD 1992, Klaus Gendries) aus der Serie *Forsthaus Falkenau* (Staffel 3, Folge 10, 45 Min.), in dem der Bürgermeister nur dadurch zum König wird, dass er die Adlerkrone schon einen Tag vor dem Fest mit der Armbrust abschießt.

Zeuschner) aus der Vorabendserie *SOKO Hamburg* (Folge 5, 50 Min.) wird der Jorker Schützenkönig gleich zu Beginn bei seiner Inthronisierung erschossen. Eine jahrelange Familienfehde, Regelungen der Erbfolge, ein Seitensprung – der Film entfaltet ein ganzes Kaleidoskop von Motiven, die alle aus den inneren sozialen Beziehungen der Dorfgemeinschaft abgeleitet sind.

Etwas anders gelagert ist *Schützenfest mit Knalleffekt* (BRD 1996, Monika Zinnenberg) aus der Jugendserie *Neues vom Süderhof* (Staffel 3, Folge 8, 25 Min.). Hier erweist sich der Dieb, der während des Schützenfestes in die Praxis des Serienhelden Dr. Günter Brendel (Andreas Klein) eingestiegen ist, just als jener Musiker, den der Sohn Brendels „irre cool“ gefunden hatte. Der Musiker finanzierte seinen aufwendigen Lebensstil durch Einbrüche, für die er die Abwesenheit der Wohnungs- und Hausbesitzer beim Fest ausnutzte. Das Fest ist allerdings nur szenische Kulisse, Schützenuniformen zeigen es an, von den Teilen der Inszenierung des Vereins ist nichts geblieben. Für die Kinder und Jugendlichen ist es ein dörfliches Fest, von dem die Eltern betrunken nach Hause kommen, mehr nicht.²²

Die Handlungsorte sind oft ungenau bestimmt (der Süderhof etwa liegt in der Lüneburger Heide) oder erfunden (das Büdringhausen aus *Heiter bis tödlich* ist im Westfälischen lokalisiert). Bei aller Heterogenität der Orte ähneln sich die Konflikte, die oft in Kriminalität münden. Es sind ökonomische Interessen, Auflehnung gegen Modernisierung, Eifersuchtsdramen; und in der Recherche stoßen die Ermittler*innen auf tieferliegende Vorurteile, Anständigkeitsrhetoriken, alte Feindschaften. Ein Beispiel ist der 90-minütige Krimi *Die Männer vom K3: Schützenfest* (BRD 1988, Dietrich Haugk): Hier geht es um eine Scheune samt Grundstück, an deren Stelle ein großes Einkaufszentrum errichtet werden soll – die Besitzer lehnen ab (die Scheune brennt während des Schützenfestes nieder, Versicherungsbetrug wird vermutet); eine weibliche Leiche wird in den Überresten der Scheune gefunden (sie erweist sich als junge Frau mit zahlreichen Männerbekanntschaften); womöglich gibt es einen geistig behinderten Zeugen, der den Mörder gesehen haben muss, auf den mehrfach geschossen wird (aber er kann sich nicht sprachlich artikulieren). Auch dieses Dorf nahe Hamburg wird sichtbar als Gemeinschaft, die eher durch latente Feindschaften als durch den im Fest beschworenen Zusammenhalt aller gekennzeichnet ist.

Eine ähnliche Gemengelage aus unterschiedlichen Interessen finden die Ermittler auch in Stolzow (im Brandenburgischen nahe Berlin) in dem TV-Serienkrimi *Polizei-ruf 110 – Alles Lüge* (BRD 2009, Ed Herzog) vor: Während des initialen Schützenfestes wird ein insolventer Unternehmer erschossen. Dass er – ihm gehörte ein herunter-

²² Verwiesen sei aber auf Kindersendungen wie *Schützenfest* (BRD 1978, Rainer Boldt) aus der komischen Kinderseifenoper-Reihe *Neues aus Uhlenbusch* (Folge 4, 30 Min.): Es kommt fast zur Familienkrise, als der kleine Thorsten erfährt, dass lange vor dem Königsschießen schon abgesprochen ist, wer der nächste Schützenkönig sein wird; darauf manipuliert er den Vogel, so dass das Zepher nicht fallen kann – zum Vergnügen der Kinder gelingt dem auserkorenen König keiner seiner Schüsse; er muss durch Thorsten gekürt werden. Nebenbei erfährt der Zuschauer, wie das Königsschießen vonstatten geht.

gekommenes Fabrikgelände – die Ansiedelung eines polnischen Großbäckers, der ersehnte Arbeitsplätze schaffen sollte, mutwillig verhindern wollte, machte ihn zu einer kollektiven Hassfigur. Der Mord ist aber nur der dramaturgische Mantel des eigentlichen Themas des Films – es geht um die dörfliche Realität in der ländlichen ehemaligen DDR. Massenarbeitslosigkeit, marode Bausubstanz, Verfall der Sitten und in der Folge: Landflucht. Es ist die allenthalben zutage tretende latente Gewaltbereitschaft, die soziale Funktion des Schützenvereins zudem, der es den Schützenbrüdern gestattet, zwischen Theke und Schießstand ihr Selbstbewusstsein zurückzugewinnen, die die Ermittlungen zu einer Erkundung einer kollektiven Erfahrungswelt der Trostlosigkeit machen.²³ Die aktuellen Bezüge zur Entvölkerung und zunehmenden Verelendung ländlicher Bereiche in der ehemaligen DDR liegen auf der Hand. Das Fest, das ja die intensiven Bindungen der Feiernden an ihren Heimatort unterstreichen soll, wird mit einem Unterton verzweifelter Festhaltens am Tradierten versehen und damit gleichzeitig politisiert.

Das Fest, das die ganze Dorfgemeinschaft beschäftigt, schafft in manchen Geschichten auch Gelegenheit zu Vergewaltigung und Mord (davon war ja schon anlässlich *Die Männer vom K3: Schützenfest*, 1988, die Rede). Der Täter wird paradoxerweise durch die Öffentlichkeit des Festes geschützt. Ein reales Beispiel wird im Dokumentarfilm *Es geschah beim Schützenfest* (BRD 2000, Gunther Scholz) aus der ZDF-Reihe 37° (Folge 250, 30 Min.) gezeigt: Der Mord an einer 24-jährigen Theologiestudentin, der 1983 während eines Schützenfestes in Oberhenneborn (südlich von Meschede im Hochsauerland) verübt wurde. Der Täter: Franz-Josef Sträter, ein junger Postbeamter aus dem Nachbarort, wurde schnell verdächtigt und zu lebenslanger Haftstrafe verurteilt, die er 17 Jahre abbüßte, obwohl erhebliche Zweifel an der tatsächlichen Täterschaft bestanden.²⁴ Eine schematisch wirkende Dramatisierung eines ähnlich gelagerten Falls findet sich in der Sat1-Dokusoap *Niedrig und Kuhnt: Kimme, Korn und Katastrophen* (BRD 2006, 21 Min.): Eine 20-Jährige wird auf dem Schützenfest brutal vergewaltigt und misshandelt. Ein sturzbetrunkenen Mann wird noch am Tatort als mutmaßlicher Vergewaltiger festgenommen. Auch hier ist es ein Einzeltäter, der das Fest als Gelegenheit zur Gewalttat missbraucht.

Die Umdeutung des Festes als Maskierung von Straftaten ist ein unerhörter Eingriff in Grundlagen des Festes: Sicherlich ist das Erreichen von Grenzzuständen von Erfahrung und alltäglicher Ordnung eine Qualität, die in der Dramaturgie des Festes

23 Vgl. die kurze Kritik von Rainer Tittelbach unter der URL: <http://www.tittelbach.tv/programm/reihe/artikel-247.html> (9.8.2021).

24 Vermutlich handelt es sich um ein Fehlurteil, davon berichtet der Film (der im Jahr 2000 mit dem Deutschen Fernsehpreis ausgezeichnet wurde). Vgl. dazu: Andreas ULRICH: Wer tötete Johanna Schenuit? In: *Der Spiegel*, 19.6.2000; Miriam BUNJES: Der Apparat, der niemals irrt. In: *die tageszeitung*, 6.1.2004. Vgl. dazu auch den TV-Film *Volksfest* (BRD 2015, Hannu Salonen) aus der Reihe *Schuld – nach Ferdinand von Schirach* (Folge 6), der die düstere Geschichte der Kollektivvergewaltigung einer 17-jährigen Schülerin auf einem Volksfest rekonstruiert, die anlässlich der 600-Jahr-Feier einer Kleinstadt von den gutbürgerlichen Mitgliedern einer Blaskapelle verübt wurde.

angestrebt wird. Das Erreichen eines rauschhaften Schwellenzustandes umfasst kontrolliertes Agieren und Hemmungslosigkeit nebeneinander und gleichzeitig; aber es wird regiert durch das Friedensgebot, dem das Fest unterliegt²⁵ und das persönliche Bereicherung wie auch Beschädigung eigentlich untersagt (weshalb die Diebstähle aller Preise der Tombola in Formans *Feuerwehrball* [1967] so skandalös sind).²⁶

Das Volksfest als Ort größter Ausgrenzung – eine andere dunkle Seite der Schützenfeste, einer Praxis, in der die Gleichstellung aller und die Aufhebung sozialer Unterschiede ausgeschaltet wird, das Fest seinen Charakter als „Fest“ im eigentlichen Sinne einbüßt. Allerdings werfen solche Szenen ein Schlaglicht auf das Konzept des Gemeinschaftlichen, weil es zumindest latent auch Praktiken der Exklusion umfasst. Ein Beispiel: In *Die Einsamkeit der Krokodile* (BRD 2000, Jobst Christian Oetzmann) behängen die Dorfjugendlichen den als Sonderling geltenden Metzgerssohn Günther Redecker (gespielt von Thomas Schmauser) mit Würsten, überschütten ihn mit Blut und werfen ihn ins Damenklo zu aufkreischenden Mädchen. Damit setzt eine Dynamik ein, die den Hochbegabten in Psychiatrie und Selbstmord führen wird.

Gegenüber diesen düsteren Visionen dörflicher Feste muten die Volksfeste in den Heimatfilmen der 1930er und 1950er ganz anders an – hier sind sie noch dem Ausdruck reiner und unschuldiger „Volkstümlichkeit“²⁷ vorbehalten und damit Orte unvermittelten Identitätsausdrucks.²⁸ Sie sind Zusammenkünfte kleiner und begrenzter Gemeinschaften. Die Filme zeigen sie als Gelegenheiten ritualisierter Selbstvergewis-

25 BOSCH (wie Anm. 2), S. 11. Das Konzept der „Liminalität“ stammt aus der Forschung Victor Turners. Vgl. dazu auch Peter J. BRÄUNLEIN: In betwixt and between: ‚Liminalität‘ und ‚Communitas‘. In: Ders.: Zur Aktualität von Victor W. Turner. Einleitung in sein Werk. Wiesbaden 2012, S. 49–61.

26 Die Rauferei, die vor allem in den Heimatfilmen der 1950er wie selbstverständlich zu den Festen gehört, hat anderen Stellenwert, ist Teil männlicher (durchaus lustvoller) Selbstdarstellung. Die Herausgehobenheit der Königsrolle für männliche Mitglieder des Gemeinwesens ist auch in dramatischer Hinsicht dem Verhalten der Figuren ablesbar: Es ist ausgerechnet der Schützenkönig, der in dem Heimatfilm *Die schöne Müllerin* (BRD 1954, Wolfgang Liebeneiner) der Brandstiftung noch während des Festes verdächtigt wird; er ist zwar Opfer einer Intrige, nicht der Täter; doch ist die selbstempfundene Schmach so groß, dass er das Dorf verlässt.

27 Vgl. zur Problematik dieser Begrifflichkeit und ideologischer Konzeption u. a. Andreas C. BIMMER: Vom -tum in der Volkskunde. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde N.S. 44 (1990), S. 150–173, sowie spezifisch zur Gattung des Nachkriegs-Heimatfilms Wolfgang KASCHUBA (Hg.): Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder. Tübingen 1989.

28 Das dörfliche Fest spielt sowohl in der inneren Soziologie der Heimatfilmdörfer wie auch in der Dramaturgie der Geschichten eine ganz zentrale Rolle. Vgl. Willi HÖFIG: Der deutsche Heimatfilm, 1947–1960. Stuttgart 1973, S. 298; Höfig versammelt alle Ingredienzien der „optimalen Heimatwelt“: Alle Figuren in einem Handlungsraum, darunter das Liebespaar, milieugerechte Tanz- und Unterhaltungsmusik, gelegentliche und dann oft sentimentale Showelemente (darunter Liederinlagen). Der Deutungshorizont der dörflichen Gemeinschaft ist auch in der aktuellen Produktion noch lebendig. Der TV-Film *Letzte Ausfahrt Sauerland* (BRD 2015, Nicolai Müllerschön) spielt im letzten Teil in Westernbödenhausen im Hochsauerland und erzählt vom Wunsch eines Sterbenden, dorthin zurückzukehren, „wo alles begann“; seine Befürchtung, dass er auch nach 30 Jahren mit Ablehnung oder gar mit Hass empfangen würde, erweist sich als falsch, er wird ganz im Gegenteil als „verlorener Sohn“ gefeiert und schießt auf dem bei seiner Rückkehr zufällig stattfindenden

serung. Es geht um ihre sozialen (und vielleicht kulturellen) Funktionen, nicht um ihre Inszenierung. Ob es sich um kirchliche Feste, Stadtjubiläen oder Vereinsfeste handelt, ist eigentlich ohne Bedeutung. Erst wenn es um die Inszenierungen geht und um die Interpretation der Versatzstücke, die dazu genutzt werden, kommen andere (Be-)Deutungshorizonte ins Spiel. Darum auch enthalten die Heimatfilme der 1950er so viele Feste, deren Charakter im Unklaren verbleibt – sie zeigen an, dass lokale Kollektive zusammenkommen, das genügt. Ein ganz anderer Blick auf das Geschehen entsteht, wenn er unter Vorgabe der Militarismus-Kritik der frühen 1960er (wie in *Schützenfest in Bahnhofsnähe*, 1961) gestellt wird, da dann die Mittel der Inszenierung auffällig gemacht werden.

Die Sinn-Horizonte der Heimatfilme der 1950er sind dagegen ganz anders. Hier wird die *Echtheit* des Lebens auf dem Dorf immer wieder gegen die Lebensformen der Stadt, insbesondere gegen deren Freizeit- und Unterhaltungsformate getrieben. Gerade *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Hans Deppe), der erste der Nachkriegs-Heimatfilme, umspielt diese Opposition bereits: Auf dem initialen Maskenball fragt der Maler Hans Hauser (gespielt von Rudolf Prack) die junge Bärbele Riederle (Sonja Ziemann), woher sie das Kostüm habe – und sie antwortet, es sei ebenso „echt“ wie die Äpfel, die sie herumträgt, es komme aus dem Schwarzwald. Gerade der Maskenball ist in der Darstellung des Films ein Tanz des Schimärischen: Hier tritt jeder als das auf, was er gern wäre, nicht aber als das, was er ist. Der Film nimmt das Echtheitsbild noch einmal auf, als Hauser die junge Frau zufällig im Schwarzwald wiedertrifft – und das finale Volksfest ist auch die Aussetzung der Rollenspiele und Selbstinszenierungen, wie man sie in der Stadt kennt und praktiziert.

Allein die Aufnahme in die Gilde der Schützen ist auch in den Filmen zum Thema ein Zeichen der lokalen Wertschätzung. Felix (Rudolf Platte spielt die Rolle mit Verve) aus dem Film *Schützenkönig wird der Felix* (aka: *Der schüchterne Felix*, Deutschland 1934, Carl Boese) muss sich betrinken, um aufgenommen zu werden. Als er am nächsten Tag auf dem Schießplatz so überraschend gut ist, dass er die Königswürde erhält, steht dem Showdown der Geschichte nichts mehr im Wege: Er kann Lilli Passerow (Ursula Grabley), die Nichte des Postmeisters, endlich heiraten; die beiden hatten sich – in einer Notlüge – schon längst als verheiratet ausgegeben und zusammen das Bademodengeschäft in der Kleinstadt Koppelstädt zu ungeahnten Umsätzen geführt (vor allem, weil Lilly den Kunden die Badetrikots vorführt); und Felix' Chef befördert ihn auch noch zum Subdirektor der Firma für Norddeutschland.²⁹

Schützenfest den Vogel ab; allerdings kann er sein Amt als König nicht mehr antreten, er stirbt kurz nach dem Schießen.

29 Curt Boese hat 1934 noch eine zweite Schützenvereinskomödie inszeniert (*Meine Frau, die Schützenkönigin*), in dem Anni (Lucie Englisch) nicht nur Schützenkönigin, sondern auch Leiterin eines Männerquartetts ist, die zu einem Engagement nach Berlin verpflichtet wird. Der – mir leider unbekannt – Film ist insofern höchst interessant, als Schützenvereine in dieser Zeit traditionellerweise reine Männergemeinschaften sind. Entgegen der tatsächlichen Entwicklungen ist die Rolle der Frauen im Film bislang unthematisiert geblieben – immerhin gibt es seit wenigen Jahren auch reale Schützenköniginnen (die die Ehrenkette tragen und nicht nur als Partnerinnen der männ-

In Schützenfesten kulminieren manchmal Konfliktlinien, die dann zu friedlicher Lösung geführt werden. Ein Beispiel ist *Der Schützenkönig* (Deutschland 1932, Franz Seitz, Sr.) mit dem Bayer Siebzehnrübel (Weiß-Ferdl), langjähriger Schützenkönig und Inhaber eines alten Kurzwarenladens in Bad Tölz, und dem Preußen Funke (Max Adalbert) aus Berlin, der ein modernes Modegeschäft gegenüber eröffnet. Die Konfliktpaarung: Funks Sohn Otto (Hugo Schrader) und Siebzehnrübel's Tochter Anni (Gretl Theimer) sind ein Paar, das nach dem Willen der Väter nicht zusammenkommen darf. In angetrunkenem Zustand verspricht Siebzehnrübel, dass Otto Anni ehelichen dürfe, wenn Funke Schützenkönig wird; er wird es tatsächlich, Siebzehnrübel stürzt vor Schreck in die Isar, weigert sich, sein Versprechen einzulösen. Als er doch noch zum König erklärt wird, gibt er Otto und Anni seinen Segen.

Ein Klassiker der Dramatisierung des Schützenfestes ist natürlich Gottfried Kellers Novelle *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* (1861) über zwei Familienväter, die Mitte des 19. Jahrhunderts in der Schweiz die gleichen Ziele verfolgen: Sie wollen die sich abzeichnende Liebe zwischen ihren Kindern unterbinden und zusammen mit fünf weiteren „Aufrechten“ beim Eidgenössischen Schützenfest in Aarau den Sieg davontragen. Fast gelingt es den Vätern, die Verbindung der Kinder zu verhindern. Doch als der junge Mann zum Schützenkönig wird, muss er als Festredner einspringen, weil sein Schwiegervater sich weigert zu sprechen – und bewegt die Väter dazu, von ihrem Vorhaben Abstand zu nehmen. Der Stoff ist mehrfach adaptiert worden. *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* (aka: *Hermine und die sieben Aufrechten*, Deutschland/Schweiz 1934, Frank Wisbar)³⁰ wurde mit Geldern des deutschen Propagandaministeriums produziert und sollte ein Loblied auf Vaterlandsliebe, Freiheit und Freundschaft werden. In der Schweiz stieß die schlichte Moral von der Geschichte aber auf Ablehnung, die zur Vorbereitung der Vereinnahmung des Landes angesehen wurde – obwohl Karin Hardt und Albert Lieven, die das Liebespaar (Hermine und Karl) spielten, die Beziehung als romantische Verbindung realisierten, beide ihren Rollenfächern treu blieben. Einen ganz anderen Weg schlug dagegen die Schweizer Adaptation *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* (Schweiz 2001, Simon Aeby) ein: Die Popsängerin Kisha und der Snowboarder Fabien Rohrer – schon die Besetzung gibt einen neuen intertextuellen Ton vor! – spielen Hermine und Karl; der Film wurde manchmal als mundartlicher „Alpen-Western“ bezeichnet. Der Geschichte geht ein höchst interessanter Konflikt voran: Die Jungen und die Frauen sollen zu Hause bleiben, wenn die Männer zum Schützenfest nach Aarau ziehen, doch Karl rebelliert gegen die Macht der Alten (so dass die Geschichte den bekannten Verlauf nehmen kann). Alt gegen jung: Diese Konfrontation gab es in den 1930ern nicht, sie adaptiert nicht nur die Keller'sche No-

lichen Könige auftreten). Zum Thema vgl. auch den Eifersuchtsschwank *Schützenliesel* (BRD 1954, Rudolf Schündler), in dem Herta Staal eine Schützenkönigin spielt. Vgl. als Ausblick auf die bis heute diskutierte Frauenrolle in nordwestfälischen Schützenvereinen David HAUSFELD: Wenn Schützenvereine Frauen schießen lassen. In: Neue Osnabrücker Zeitung, 3.9.2017.

30 Erwähnt sei auch Wolfgang Teichmanns TV Spiel *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*, DDR 1964, nach der gleichnamigen Novelle Gottfried Kellers.

velle, sondern auch die Altersdifferenzierung, die für die Unterhaltungsformate nach dem Krieg so wichtig war.

Die Thematik sei ein letztes Beispiel für diese Sichtung der Formenvielfalt der Film-Schützenfeste, die nicht nur vom Ansatz und Interesse der Darstellung her sehr unterschiedlich sind, sondern die auch zeigen, wie sich das Thema in sich verändernden historischen Kontexten immer neu an die Deutungs- und Bedeutungskonzepte anschmiegt. Die Konzepte unterliegen der Praxis des Schützenwesens ebenso wie den Diskursen ihrer Aushandlung. Auch wenn die Schützen- und anderen dörflichen Feste inzwischen ihre Bedeutung in neueren Filmen, die in dörflich-kleinbürgerlichem Milieu spielen, als feste und verbindliche Teile des Jahresablaufs weitestgehend verloren haben, zeigt der Blick in die Filme bis in die 1950er, dass sie Teil einer allgemein verbreiteten kollektiven Alltagspraxis gewesen sind, mittels derer sich der Zusammenhalt der Dorfgemeinschaften seiner selbst versichert hat. Mit der Mobilisierung und zunehmenden Individualisierung des fortschreitenden Wirtschaftswunders, aber auch mit der Kommerzialisierung und Vervielfältigung der Angebote der Unterhaltungsindustrie geht die Bedeutung der Dorffeste zurück.