

THOMAS FUHR

Heimat als Dystopie in Mischa Kopmanns Roman *Dorfdioten*

Der Beitrag bringt Kriterien der kritischen Dystopie in Dialog mit einem Dorfroman des 21. Jahrhunderts, Mischa Kopmanns *Dorfdioten*. Der im Präsens aus der Sicht des Protagonisten erzählte Roman zeichnet dessen dörfliche Heimat als mitunter düsteren Ort, und wird in diesem Beitrag als kritisch-dystopischer Heimatroman gelesen. Das eingeführte Charakteristikum der ‚affektiven Ambiguität‘ weist auf widersprüchliche Heimatgefühle hin sowie auf die Komplexität des Heimatdiskurses. Zuletzt zeigt der Beitrag, wie *Dorfdioten* den Diskurs um Erinnerungskultur kommentiert und eine Aufarbeitung lokaler Vergangenheit fordert. So entfaltet der Roman eine politische Qualität, die aktivieren möchte und, innerhalb des Rahmens der kritischen Dystopie, als utopisches Element fungiert.

Schlüsselwörter: Heimat, kritische Dystopie, Dorfroman, affektive Ambiguität, Mischa Kopmann, *Dorfdioten*

1 Einführung

Dystopie und Heimat sind Cousins im Geiste. Weil Dystopien in der Regel als Verschlechterung der aktuellen gesellschaftlichen Zustände der Welt verstanden werden, lässt sich eine Verwandtschaft zur fortschrittskeptischen, das Landleben romantisierenden Heimatliteratur ab dem 19. Jahrhundert erkennen. In beiden literarischen Erzähltraditionen wird eine frühere Zeit im Gegensatz zu dem, was auf sie folgt, als etwas Besseres imaginiert – sei es die außertextliche Gegenwart, die besser als die dystopisch skizzierte Zukunft ist; oder sei es die romantisierte Vorstellung einer Heimat, in der die Dinge besser waren als in der Gegenwart (vgl. WILPERT 2001: 36 u. 330f.).

Der Heimatbegriff stellt im aktuellen Diskurs des 21. Jahrhunderts nicht mehr das statisch-monolithische Idyll dar, in dem alles eindeutig positiv oder gar paradiesisch erscheint. Selbst ältere Heimatromane werden auf ihre kritischen Evaluierungen von Heimat hin untersucht (z. B. SCHARNOWSKI 2019). Stattdessen setzt sich ein flexibler, vielseitiger und variabler Heimatbegriff

durch, der verschiedene semantische Ebenen mit einschließt, dessen ältere Begriffsgehalte aber stets abrufbar bleiben (vgl. BÖNISCH et al. 2020: 8–13). Laut der Literaturwissenschaftlerin Ulrike Draesner sei Heimat wie eine Zwiebel zu verstehen, welche sich nicht durch eine Schale definieren ließe, sondern nur in ihrer Gänze sinnhaft zu verstehen sei, in ihrer Vielschichtigkeit (vgl. DRAESNER 2019). Der moderne Heimatroman der 2010er-Jahre, wie Saša Stanišićs *Vor dem Fest* oder Juli Zehs *Unterleuten*, spielt auf Dörfern, und er spiegelt diesen Diskurs wider, indem er Heimat als ein zwiespältiges, im besten Sinne mehrdeutiges Konstrukt darstellt.

Im Unterschied zur klassischen Dystopie, die ein rein pessimistisches Zukunftsbild zeichnet, hat die Unterkategorie der *kritischen Dystopie* einen utopischen Kern, oft in Form einer militanten Oppositionsbewegung, die Alternativen zur dystopischen Gesellschaft sucht und einen Ausweg aus ihr anbietet (vgl. SEYFERTH 2018). Die in kritischen Dystopien beschriebenen Welten sind laut Susanna Layhs begrifflicher Verortung „nicht mehr nur ein ausweglos schlechter Ort ohne jegliche utopische Hoffnung [...], aus dem es für die Protagonisten kein Entrinnen gibt“ (LAYH 2014: 182), sondern es besteht im Zentrum der kritisch-dystopischen Erzählung ein Moment der Hoffnung und des Muts, der dazu beiträgt, Tradition zu dekonstruieren und an ihrer Stelle Alternativen aufzubauen, damit es in der außerliterarischen Realität nicht zu den als dystopisch beschriebenen Zuständen komme. An die Stelle von Einheitskonzepten und intakten Hierarchisierungen trete demnach eine „Koexistenz divergierender Konzepte, Stimmen und Diskurse“, so LAYH (ebd. 189).

Abgesehen von ihrem kommerziellen Erfolg (vgl. ANDRAE 2020) verbindet die modernen Heimatromane der 2010er-Jahre etwas, das hier als ‚affektive Ambiguität‘ bezeichnet werden soll, nämlich die gespaltene Gemüthaltung, mit der ihre Protagonist/innen oder Erzählinstanzen auf Heimat blicken: diese kann tiefe Gefühle der Zuneigung, wohliger Vertrautheit, gar kosmischen aufgehobenseins hervorrufen und gleichzeitig Schreckgespenst, Albtraum, Anti-Heimat sein und lebenslange Traumata auslösen. Dieser Aufsatz zeigt, warum der 2019 erschienene Roman *Dorfdioten* eine kritische Dystopie ist. Auf der Grundlage dieses modernen Heimatromans werden verschiedene Kernpunkte herausgearbeitet, die für kritische Dystopien charakteristisch sind. Wie die Oppositionsbewegung in einer kritischen Dystopie findet sich der Protagonist in *Dorfdioten* nicht mit den angsteinflößenden und lebensfeindlichen Aspekten seiner Heimat ab, sondern kämpft um sie für eine bessere Zukunft. Das Charakteristikum der affektiven Ambiguität dient in diesem Zusammenhang dazu, auf der Rezeptionsebene die Frage zu stellen, wie man sich in jener dis-

kursiven Diversität an Stimmen und Konzepten orientiert und positioniert. Abschließend wird aufgezeigt, wie der Roman den Diskurs um deutsche Erinnerungskultur kommentiert und über das utopische Moment eine politisch-agitatorische Qualität entfaltet.

2 Handlung und Genre

Mischa Kopmanns zweiter Roman, *Dorfdioten* (KOPFMANN 2019),¹ erzählt aus der Sicht des Protagonisten Lukas ‚Luke‘ Morgen, wie dieser mit seiner Freundin, Alba Jordan, nach Jahren der gemeinsamen Abwesenheit für eine Woche ins Dorf ihrer Kindheit zurückkehrt, ein Dorf in der Lüneburger Heide namens Manhorn. Die Rahmenhandlung von *Dorfdioten* erinnert insofern an die populären Dorfgeschichten des 19. Jahrhunderts, da dort auch oft ein Weitgereister nach Jahren in sein Heimatdorf zurückkommt und sich dort neu zurechtfinden muss (z. B. AUERBACH 1876, vgl. dazu SCHARNOWSKI 2019: 53–55). Doch anders als die meist heiteren, das Landleben in angenehmem Licht darstellenden Dorfgeschichten, ist *Dorfdioten* das düstere Porträt einer dörflichen Heimat, deren Gesellschaft von Angst, Brutalität und Perspektivlosigkeit geprägt ist.

Vor ihrer Rückkehr nach Manhorn, mit der die Erzählung beginnt, haben Luke und Alba mehrere Jahre im Norden und Osten Deutschlands verbracht, um dem Zorn und den Rachegelüsten diverser Dorfbewohner zu entfliehen, die ihnen und ihrer Liebe feindlich gegenüberstanden. Um keinem dieser Dorfbewohner zu begegnen, haben die beiden vor, Manhorn innerhalb von Stunden unbemerkt wieder zu verlassen und lediglich Lukes Erbe aus dem Verkauf des Hofes seiner Familie abzuholen, um damit woanders ein neues gemeinsames Leben zu beginnen. Die Geschehnisse der sieben Tage, die Luke und Alba letztlich doch in Manhorn verbringen, werden im Präsens aus Lukes Perspektive erzählt. Episoden aus dem Leben vor ihrer Rückkehr – die Jahre außerhalb Manhorns sowie ihre Jugend im Dorf – sind im Präteritum formuliert. Indem die Erzählweise zwischen der Jetztzeit und Rückblenden abwechselt, werden die Erlebnisse der erzählten Woche in Beziehung zur Vergangenheit gesetzt. Während der Ich-Erzähler Luke den elterlichen Hof und andere Plätze seiner Kindheit aufsucht, erfährt die Leserschaft gleichzeitig von der subjektiven Bedeutung, die bestimmte Orte und Personen für ihn besitzen.

1 Im Folgenden werden Zitate aus diesem Roman mit der Sigle DI gekennzeichnet.

Eine Weile liege ich auf dem Boden, die Arme hinter dem Kopf verschränkt, in der warmen Nachmittagssonne, die süß und orange ist wie Sirup oder flüssiger Honig. Und für einen Moment ist es wie damals, vor Jahren, als meine Mutter starb und ich mich in meinem Zimmer verkroch, tagelang, nach der Schule. (DI 20)

Seit Lukes Weggang wohnt auf dem Hof nur noch der Familienfreund und Hausverwalter Homann, der Luke sein Erbe auszahlen soll. Diesen finden die beiden Rückkehrer schwer verwundet vor, überfallen und ausgeraubt von den drei kriminellen Sass-Brüdern aus dem Nachbardorf. In Superheldenmanier – mit Maske, Jingle und Gewehr – holt sich Luke sein Geld zurück und rächt den Überfall auf Homann. So gerät Luke ins Visier des aus Süddeutschland stammenden Unternehmers Waldeck, der einen Hof in Manhorn gekauft hat, mit illegalen Waffenbeständen eine verdeckte Miliz namens „Waldecks Armee“ aufzubauen scheint sowie eine verschwörerische Versammlung im Dorf plant. Diesen „Gründungsakt“ (DI 116) Waldecks zu verhindern, stellt nach Homanns Tod Lukes Mission und den Showdown des Romans dar.

Diverse Rückblenden an erlittene Gewalterfahrungen zeigen, wie sehr die wieder aufflammenden Konflikte, die letztlich im Doppelmord an Luke und Alba münden, in alten Streiten und schwelender Missgunst ihren Ursprung haben. Maik Eisenbach und Alvin Brinkmann, die Alba und Luke im Epilog zusammen mit Albas Bruder Caspar im See ertränken, mobbten Luke seit Kindertagen, sind beide Trinker und Erben unbewältigter Vergangenheit: Brinkmanns Vater war unglücklich in Lukes Mutter verliebt und hat seinem Sohn den Hass auf die Familie Morgen übertragen; Eisenbachs Vater verlor nach der Öffnung eines Supermarkts seine Existenzgrundlage als Milchbauer (vgl. DI 88, 114ff.). Die Dystopie, die die dörflich-heimatliche Welt des Protagonisten und Erzählers Luke droht untergehen zu lassen, besteht aus einer durch Angst und Brutalität geprägten Denkweise und sozialer Verwahrlosung. Dadurch, dass der Roman zwischen Erinnerungen und der im Präsens erzählten Handlung oszilliert, wird deutlich, dass die Vergangenheit in der Rache und in interpersönlichen Traumata weiterlebt. Die Katastrophe der Heimat ist das Fortbestehen einer Vergangenheit, die ein Leben in geliebter Umgebung unmöglich macht. *Dorfdioten* legt nahe, dass sich die Frage nach der Zukunft damit entscheidet, ob Menschen die Vergangenheit für sich aufarbeiten und sich angstfrei und selbstbewusst entfalten können.

Ein formales Merkmal der kritischen Dystopie ist eine Gattungshybridität (vgl. LAYH 2014: 185ff.), welche in *Dorfdioten* erkennbar wird in der Hinzu- nahme von ästhetischen sowie inhaltlichen Elementen des Roadmovies, des

Abenteuerromans und des Westerns,² sowie in intertextuellen Referenzen auf die Comichefte des Cowboys *Lucky Luke*, dem der Erzähler seit Kindestagen seinen Spitznamen verdankt. Auf dem Weg zum Rachezug im Hause Sass verwandelt sich der Erzähler Luke mental in einen ‚schwarzen Kavalier‘, singt sich einen Jingle und kommentiert den eigenen Auftritt reflexiv: „Als wäre dies ein Comic oder die Folge einer amerikanischen Fernsehserie, deren unsterblicher Held auf dem Weg zum Showdown ist“ (DI 126). Lukes metareferenzielle Kommentare bezüglich medialer Traditionen verstärken den Eindruck, dass der Roman sich einer eindeutigen Gattungsbestimmung entziehen möchte: „Doch am besten gefielen mir die klassischen Western aus den 50er-Jahren. Die Welt darin war klar und einfach.“ (DI 140)

Dorfdioten erzählt eine Liebesgeschichte, wird im letzten Drittel ein regelrechter Thriller, und endet als Kriminalfall. Dazwischen behandelt der Roman auf symbolische Weise deutsche Erinnerungskultur; er ist eine Elegie auf eine alte Heimat, wobei diese Heimat von Beginn an ambivalent konnotiert ist: ein romantisch-verklärtes Fleckchen Erde und zugleich ein Albtraum, dem man schleunigst wieder entfliehen möchte.

3 Heimat-Idyll oder Anti-Heimat?

Manhorn ist schön anzusehen – nicht umsonst nahm der fiktive Ort einmal an einem Wettbewerb für das schönste Dorf Deutschlands teil (vgl. DI 163). Doch der Roman fühlt der unter der Oberfläche liegenden Realität der deutschen Gesellschaft, und insbesondere dem Konzept der Heimat, auf den Zahn und ist daher in der Nähe einer weiteren literarischen Subkategorie verortbar: der Anti-Heimatliteratur. Denn Manhorn ist auch ein angsteinflößender Ort, eine Art Anti-Heimat: Wie im konventionellen Dorfroman gibt es einen Pfarrer, aber der steht im Verdacht, Kinder belästigt zu haben. Der Kolumnist der Kreiszeitung prophezeit mit Bauernregeln das Wetter der kommenden Woche, und er „ist bekannt dafür, seine Familie zu drangsalieren mit seiner Unbelehrbarkeit und seiner Hypochondrie“ (DI 17). Die Menschen sind von Stagnation und Verzweiflung gekennzeichnet: wer kann, verlässt das Dorf; so zerfallen Höfe und der Bahnhof ist außer Funktion.

Die Schriftsteller, Regisseure und Drehbuchautoren, die zu der Anti-Heimat-Bewegung der 1970er-Jahre gezählt werden, verkehrten die heile Welt aus Hei-

2 So kommen die beiden Rückkehrer zu Beginn des Romans im Auto und verkatert im Dorf an: „Wie eine Gangsterbraut sieht sie aus mit ihren blond gefärbten Haaren, der Sonnenbrille auf der Nase und der unangezündeten Zigarette im Mundwinkel.“ (DI 8)

matfilmen der Nachkriegszeit in ihr Gegenteil: statt Identität in Gemeinschaft und Harmonie herrscht Verwahrlosung, Brutalität und Perspektivlosigkeit. Aus Idyll wird Anti-Idyll. Aus den leichten Dorfklamotten mit loyalen Knechten und dem unverzichtbaren Happy-End werden in den Werken der Anti-Heimat-Bewegung grausame Geschichten von Missbrauch, Ehebruch und mentaler Rückständigkeit der Landbevölkerung (vgl. BLICKLE 2002: 142). Doch wie auch die alte, das Landleben glorifizierende Heimatliteratur, die einen imaginierten Idealort zeigt, spielen die Werke der Anti-Heimat-Bewegung auf dem Land. Es geht um dieselbe dörfliche Heimat, deren Umarmung hier als lieb und herzlich, dort als bedrängend und erstickend empfunden wird. Die Utopie des Einen ist die Dystopie des Andern.

Rückblenden zeigen, wie Lukes und Albas Heimat ihnen durch Gewalt, Intoleranz und Menschenfeindlichkeit zu einer Anti-Heimat wurde. Als die beiden ein Paar werden, ziehen sie mit mehreren Aktionen den Zorn einiger Leute im Dorf auf sich. Der süddeutsche Unternehmer Waldeck ist eine dieser Personen, und er steht für ein konservatives, autoritäres Verständnis von Heimat, in dem es klare Traditionen und Regeln gibt, deren Überschreitung bestraft wird. Als Brinkmann und Eisenbach in einer Rückblende Luke gerade dafür verprügeln wollen, dass er und Alba Sex in Brinkmanns Oldtimer haben, stößt Waldeck mit einem Gewehr dazu:

So, sagte Waldeck und trat auf mich zu. Es geht mich nichts an, junger Mann, was du in deiner Freizeit unternimmst. Doch du solltest lernen zuzuhören, wenn dir wohlmeinende Leute sagen, was du zu tun und was du zu lassen hast. (DI 201)

Aus den Schlägern werden „wohlmeinende Leute“, das Opfer der Gewalt wird als selbst verantwortlich für die von ihm erlittenen Prügel dargestellt – weil Luke sich nicht den vermeintlichen Regeln des Dorfs konform verhalten habe. Waldeck spielt sich als Vollstrecker des ungeschriebenen Gesetzes auf und befiehlt seinem Sohn Toni, Luke mit dem Gewehrkolben „eine Lektion“ zu erteilen. Der Junge bringt es nicht fertig, den uneindeutig definierten Befehl des Vaters auszuführen:

Los!, kommandierte Waldeck.

Toni atmete schnell und heftig. Dann senkte er den Kopf.

Versager, sagte Waldeck. Er stapfte auf seinen Sohn zu, riss ihm das Gewehr aus der Hand, holte aus und schlug mir den Kolben ins Gesicht. (DI 202)

Obwohl *Dorfdioten* Teile der Bevölkerung als sinistere, gewalttätige Typen zeichnet, hegt Luke Sympathien für viele seiner Mitmenschen, auch wenn sie ins eher dystopische Heimatkonzept der Anti-Heimatliteratur passen, weil sie

entweder in verwahrlosten Umständen aufwachsen oder keine Chance auf ein Leben außerhalb Manhorns sehen. So etwa der stumme Kasimir, dessen Geschwister dem Dorf längst entflohen sind und für den „das ganze Leben eine einzige Wiederholung der immer gleichen Abläufe und Bilder und Geschehnisse“ ist (DI 240); oder der liebenswerte Alkoholiker Ivan, der Luke und Alba einige Brocken Russisch beibringt und „Johannes der Säufer“ genannt wird. Lukes liebevoller Ausblick auf seine Umwelt signalisiert, dass – wie in der kritischen Dystopie – nicht alles zwangsläufig verdorben ist in Manhorn.

Trotz des dem gesellschaftlichen Modell der Anti-Heimat entsprechenden Romanendes, stellt *Dorfidioten* über Assoziationen, Gefühle und Gerüche einen Heimatbegriff her, der ortsbezogen ist und dabei eine emotionale Bindung ausdrückt. Lukes Rückkehr an die Orte seiner Kindheit evoziert nostalgische Erinnerungen, doch beziehen sich diese hier nicht auf die idyllische Alm oder den heimischen Wald, sondern auf die profane Praxis einer Schweißerei: „Und mehr als alles andere ist es dieser Geruch, der die Werkstatt ausmacht. Der feine, vertraute, verräucherte, metallische Geruch einer frisch gesetzten Schweißnaht.“ (DI 23) Durch die Erinnerung an einen Geruch, der die Identität eines bestimmten Raums ausmacht und ihn zu einem persönlichen Erinnerungsort macht, wird der Raum emotional aufgeladen und zum Bestandteil dessen, was Heimat genannt wird. Der Roman nähert sich dem Prinzip der Heimat, indem er solche sinnlichen und mentalen Prozesse offenlegt und ihrer Bedeutung nachspürt.

Ebenso wie die kritische Dystopie mit ihrem Blick auf das Alltagsgeschehen der prä-apokalyptischen Gesellschaft die ausschließliche Schlechtheit der gesamten dystopischen Welt dekonstruiert (vgl. LAYH 2014: 181f.), zeigt *Dorfidioten* die dörfliche Heimat als eine Koexistenz unterschiedlicher Heimatkonzeptionen, die sich im Ganzen nur schwerlich als eindeutig gut oder schlecht definieren lässt. Gemäß Draesners Zwiebel-Gleichnis ist Heimat nur als ein vielschichtiger, Widersprüche aushaltender Begriff zu verstehen. Die dementsprechende emotionale Gespaltenheit der Protagonist/innen in Bezug auf ihr Heimatdorf gewährt der Leserschaft einen von widersprüchlichen Gefühlen gefärbten Blick auf das diskursive Konstrukt Heimat. Diese Kombination einander entgegenstehender Konzeptionen und Gefühle des Erzählers verlagert und reproduziert sich als affektive Ambiguität auf der Rezeptionsebene. Kopmanns Roman ist daher auch keine eindeutige Positionierung im aktuellen Heimatdiskurs, sondern signalisiert dessen ambivalenten, schwer zu fassenden Charakter: Wie sonst steht man einer Heimat gegenüber, an der man hängt und als deren Teil man sich wähnt, die einen aber ausschließt und nicht akzeptiert?

Die gleiche Ambiguität, mit der die Rückkehr ins Heimatdorf konnotiert ist, zeigt sich auch noch im vorletzten Kapitel des Romans. In einem spontanen Spiel zählen Luke und Alba nacheinander Dinge auf, die sie nie wiedersehen werden: „das flache Land. [...] Die Fachwerkhäuser und Schuppen und Scheunen. [...] die verlassenen Bahnhöfe“ (DI 261). Die Aufzählungen folgen einer Ästhetik, die mit ihrem landschaftlichen Stillleben an Biedermeier-Kunst erinnert und heutzutage am ehesten in der Tourismusbranche anzutreffen ist. Malerische Stagnation beherrscht diese Vorstellung von Heimat, in der ein zufriedenes Leben, insbesondere wenn man auf öffentliche Verkehrsmittel angewiesen ist, nur schwer realisierbar scheint. Mehrere Runden des Spiels (vgl. DI 260–263) evozieren ein Gefühl vorauseilender Nostalgie, indem sie in der Region beheimatete Vögel und Pflanzenarten neben im Verschwinden begriffene Alltagsobjekte des Landlebens setzen.

Die Heuballen im Zwielficht kurz vor einem Gewitter. Das Korn, das sich im Wind biegt. [...]

Ein Specht, der von irgendwoher klopft.

Spechte. Und Rotkehlchen. Schwarzkehlchen. Schwarzstörche. (DI 262)

In Antizipation ihres eigenen Fortgangs wird das von Bauernkultur geprägte Leben in Manhorn zum Sehnsuchtsort, an dem sich Heimatdichtung mit einem Katalog der örtlichen Heimatkunde verbindet. Das Fortgehen ist auf verschiedene Weisen lesbar: intradiegetisch einerseits in Bezug auf die Pläne Manhorn zu verlassen, andererseits auf ihren bevorstehenden Tod. Extradiegetisch lässt sich ihr Spiel als eine Elegie auf die heile Welt der Kindheit und auf ein naives, statisches Heimatverständnis interpretieren, das von Verlustangst getrieben ist.

4 Politische Komponente als utopischer Kern

Die Oppositionsbewegung, die sich gegen die dystopischen Gesellschaftszustände wehrt und als utopischer Kern der kritischen Dystopie fungiert, signalisiert der Leserschaft, dass der Lauf der Geschichte weder unumkehrbar noch zwangsläufig ist, und entfaltet so auf der Rezeptionsebene einen mahrend-appellativen Charakter (vgl. LAYH 2014: 181 ff., SEYFERTH 2018: 4.). In *Dorfdioten* begehrt Luke mithilfe von Alba gegen die dörfliche Dystopie Manhorns auf. Doch während die beiden Protagonist/innen zu Beginn des Romans Manhorn schnellstens wieder verlassen wollen, engagieren sie sich im Laufe der Erzählung für ihren Heimatort und gegen dessen Vereinnahmung durch finstere Mächte. Dieser geistige Wandel möchte, wie in einer kritischen Dystopie, als utopisch-agitatorischer Moment auf die Leserschaft überspringen.

Die Erzählweise, die ganz ohne Anführungszeichen auskommt, schafft ein Gefühl der Gegenwärtigkeit und Intimität, indem sie Luke mitten im Geschehen platziert. Er redet und denkt im Präsens des ‚Hier und Jetzt‘:

Seine Eltern leben noch immer, drüben in dem kleinen roten Backsteinhaus. [...] Vielleicht sollte ich sie besuchen gehen, heute oder morgen, auf eine Tasse Tee, und sie fragen, was aus Zahner geworden ist. (DI 205)

Man erlebt Lukes und Albas Leben unmittelbar mit, ihr dramatisches Schicksal wird zum Appell an die Leserschaft, und die Geschichte ihres Kampfes zum „Artikulationsraum utopischer Hoffnung“ (LAYH 2014: 193) – der vagen Hoffnung, dass eine bessere Welt, ein besseres Manhorn möglich ist.

Der Erzähler selbst will zu nichts überreden, von nichts überzeugen; die Leserschaft von *Dorfdioten* wird zu keinem Zeitpunkt direkt angesprochen. Und doch hat der Roman eine politische Komponente. Diese wird einerseits darin offenkundig, dass einige der Charaktere, gegen die sich Lukes Aktivismus richtet, als dem politisch rechten Spektrum zugehörig charakterisiert sind: Neben den Sass-Brüdern, die die nationalsozialistische Gesinnung bereits im Namen tragen,³ tritt der zwielichtige Unternehmer Waldeck zwar weniger offensichtlich als rechtsradikal in Erscheinung, zieht aber die Fäden im Hintergrund. Andererseits erhält der Roman politische Aussagekraft durch die Aktionen von Lukes Mentor und Freund, dem im Sterben liegenden Hausverwalter Homann.

Nachdem die Nazis seine Eltern erschossen hatten, flüchtete Homann als Kind vor den zurückweichenden deutschen Truppen und kam hungrig und verängstigt in Manhorn an, wo er von Lukes Großeltern aufgenommen wurde. Seitdem wohnt und arbeitet er auf dem Morgenschen Hof mit. Kurz nach Kriegsende sah das Kind beim Waldmeisterpflücken im Wald mit an, wie Soldaten ihre Nazi-Uniformen, Munition, Abzeichen sowie allerlei Waffen in einer Grube im Unterholz vergruben. Später luden weitere Soldaten kistenweise schwere Waffen und Munition aus Militärwägen in einer Sandgrube ab (vgl. DI 149ff.). Homann gräbt alles wieder aus und versteckt es an anderen Orten, um „nicht völlig tatenlos zusehen zu müssen. Wenn sie wiederkommen, mit ihren Gewehren und ihren Schaufeln“ (DI 153). Er will das Wiedererstarken nationalsozialistischer Kräfte sabotieren und verhindern, dass die Deutschen ihre Taten einfach vergessen machen: „Wer weiß“, mutmaßt der nun kurz vor seinem eigenen Tod sich erinnernde Homann, „wie viele Männer hier im Dorf

3 Nach einem Gefängnisaufenthalt pinselt Karl Sass mit Farbe ‚SA‘ links von seiner Haustür, und ‚SS‘ rechts davon (vgl. DI 112). „SA. SS. Wobei die S mehr Blitzen ähneln als Buchstaben.“ (DI 126)

versucht haben, ihre Vergangenheit an einem Sonntagnachmittag im Wald zu begraben. Ein für allemal“ (DI 152).

Die Unfähig- oder Unwilligkeit der Menschen im Mikrokosmos Manhorn, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen, spiegelt den schwierigen Prozess der Aufarbeitung der Nazi-Vergangenheit in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg wider, und das abschließende „Ein für allemal“ steht für das in erinnerungskulturellen Debatten bis heute regelmäßig von der politischen Rechten formulierte Verlangen nach einem „Schlusstrich“ des Gedenkens an die Verbrechen des Holocaust (vgl. z. B. BUSCHFORT 2012, JONGEN et al. 2018).

Im Gespräch mit Luke bringt Homann Waldeck mit Überfällen auf Waffendepots des nahegelegenen Truppenübungsplatzes in Verbindung. Dass Homanns Versuch, die Öffentlichkeit auf die bewaffnete Miliz um Waldeck aufmerksam zu machen, wegen mangelnden Interesses aufseiten der Presse und Polizei scheitert, lässt sich zudem als Kritik am mangelnden staatlichen Engagement gegen wieder aufkeimenden Rechtsradikalismus deuten: „Niemand nimmt die Sache ernst. [...] Und es gibt Verbündete. Einflußreiche Verbündete.“ (DI 116f.) Homann, der Zeitzeuge des Dritten Reichs, symbolisiert Wachsamkeit im Kampf gegen rechte Unterwanderung, die durch „Waldecks Armee“ verkörpert wird: „Ich weiß davon, weil ich ein paar von ihnen kenne. Und weil ich die Augen offenhalte. Im Gegensatz zu vielen anderen hier im Dorf.“ (DI 115)

In seinen letzten Worten, die er Luke auf seinem Sterbebett anvertraut, kommt Homann wieder auf den Krieg zu sprechen. Das erneut auftauchende „Ein für allemal“ beschreibt auch hier eine Art „Schlusstrich“, allerdings diesmal eher im Sinne des antifaschistischen Credo „Nie wieder!“:

Ich wusste, ich war dabei, mich zu wappnen. Nicht, wie du vielleicht denken magst, für den nächsten Krieg. Sondern darauf, den Krieg zu beenden. Ein für allemal. Vorbereitet zu sein, wenn er wiederkäme. Dafür zu sorgen, dass er niemandem mehr etwas anhaben kann. Damit wir blicken können, Lukas, von einer höheren Warte aus, wie ein Vogel oder ein Engel, auf das, was wir sind. Auf das, was sein wird. Und uns nicht länger damit aufhalten müssen, was einmal war. (DI 206)

Als Mittel zur Verhinderung kommender Kriege beschreibt der sterbende Homann eine Perspektive von oben, die es ermögliche, die eigene Existenz klarer zu reflektieren, den Blick von der Vergangenheit zu lösen und in die Zukunft zu schauen. Die vogels- oder engelsgleiche Figur, deren Perspektive Homann sich im Blick auf das Leben und die Geschichte wünscht, ähnelt einem anderen Engel, nämlich dem, der in der neunten von Walter Benjamins achtzehn

Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ beschrieben ist. Wie Benjamins sogenannter „Engel der Geschichte“ die Augen auf die Vergangenheit richtet, die sich ihm als „eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“ (BENJAMIN 1980: 697) darbietet, so schauen Luke und Alba kurz nach Homanns Tod in ganz ähnlicher Weise von der Warte des Dachbodens herunter auf die „Schuttberge, die sich in der Scheune auftürmen“ (DI 212). Diese Schuttberge sind das in die Scheune herabgestürzte Chaos an Dingen, die Lukes verstorbener Vater über Jahrzehnte hinweg auf dem nun eingestürzten Dachboden, einst Lukes Refugium und Lieblingsversteck, verstaubt hatte. Luke und Alba schauen, ganz wortwörtlich, herunter auf die Trümmer der Vergangenheit, die es nun für sie gilt aufzuräumen.

Luke, der nun den Tod seines Freundes und Lehrers Homann verkraften muss, ist ein Bastler, der Kaputttes repariert und das Talent besitzt, „aus einem Haufen scheinbar unbrauchbarer Einzelteile etwas Brauchbares zu machen. Etwas, das funktionierte“ (DI 39). Ebenso wie der Engel möchte wohl auch Luke „die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“ (BENJAMIN 1980: 697) – doch er kann weder den Freund wiederbeleben noch das herabgestürzte Gerümpel reparieren. Stattdessen verabschiedet er sich von Homann und von seiner Kindheit, und räumt mit Alba das Chaos der Vergangenheit auf: sie steigen von der hohen Warte des Dachbodens, für ihn Lokus der Kindheit und der Reflexion, herab, bereit zu handeln: „Lass uns runtergehen in die Werkstatt, sage ich. Es wartet viel Arbeit auf uns.“ (DI 214)

Mit seinem Talent, Zerbrochenes wieder heil zu machen, symbolisiert Luke das utopische Element und verkörpert jenen Hoffnungsschimmer, der die Dystopie zur kritischen macht. Er unternimmt den Versuch, aus dem Trümmerhaufen der Vergangenheit etwas Brauchbares zu machen, die zerbrochene Welt zusammenzuflicken und eine lebenswerte Heimat für sich zu schaffen. Dass der überforderte Engel, Luke, auf der dystopischen Handlungsebene scheitert und stirbt, verlagert die Forderung, Utopie zu denken und für sie aktiv zu werden, auf die Rezeptionsebene: der kritisch-dystopische Heimatroman wird so zum „Artikulationsraum utopischer Hoffnung“ (LAYH 2014: 193).

Obwohl *Dorfdioten* seine politische Komponente vordergründig nicht explizit macht, ist der Roman einerseits als Appell lesbar, die eigene lokale Vergangenheit aufzuarbeiten und öffentlich zu machen, und andererseits als Forderung, gegen aktuelle rechte Unterwanderungen in ländlichen Regionen Deutschlands den Kampf aufzunehmen.

5 Fazit

Der moderne Heimatroman hat eine düstere Seite, und er befasst sich mit der Möglichkeit des eigenen Untergangs. Ihn als kritische Dystopie zu lesen ist daher hilfreich und entspricht dem mehrschichtigen, oft zwiegespaltenen Charakter des aktuellen Heimatdiskurses. Eine Reihe an erfolgreichen deutschen Fernseh-, Film- und Buchproduktionen der letzten fünf Jahre⁴ setzt sich mit der deutschen Provinz als Hort normalisierter Gewalt und Verbrechen auseinander, als Schauplatz menschlicher Abgründe und sozialen Scheiterns. Methodologische und narratologische Analysen dieser düsteren Dorfgeschichten könnten Aufschluss darüber geben, welche Rolle in ihnen idyllisch-verklärende Perspektiven auf Heimat oder sonstige prinzipiell positiv behaftete Aspekte des Landlebens spielen. Der moderne Heimatroman verzichtet darauf, den dörflichen Ort des Geschehens eindeutig als Heimat-Idyll oder als Anti-Heimat zu bestimmen, und stellt so den Anspruch einer komplexen Rezeption. Ja, es ist ein Heimatroman. Doch mit seiner affektiven Ambiguität regt der kritisch-dystopische Heimatroman seine Leserschaft an, sich kritisch mit dem eigenen Heimatverständnis und wachsam mit den in ihrer Umgebung stattfindenden Prozessen auseinanderzusetzen; sich aber auch aktiv für sie einzusetzen, inklusive der Menschen und Tiere, die in ihr leben. Wie in der kritischen Dystopie sieht es zwar düster aus um die Heimat, aber die Hoffnung stirbt bekanntlich zuletzt.

Literaturverzeichnis:

- AUERBACH, Berthold (1876): Der Tolpatsch aus Amerika. Neue Dorfgeschichten: Nach 30 Jahren. Bd. 2. Stuttgart: Cotta.
- BENJAMIN, Walter (1980): Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 691–704.
- BLICKLE, Peter (2002): Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland. Rochester N.Y.: Camden House.
- BÖNISCH, Dana et al. (Hgg.) (2020): Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff. Berlin: De Gruyter.
- KOPMANN, Mischa (2019): Dorfdioten. Hamburg: Osburg.
- LAYH, Susanna (2014): Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie. Würzburg: Königshausen & Neuman.

⁴ Exemplarisch seien genannt die Netflix-Serie *Dark* (2017–2020), die TV-Serie *Hindafing* (2017–2019) sowie Angelika Klüssendorfs Dorfroman *Vierunddreißigster September* (2021).

- SCHARNOWSKI, Susanne (2019): Heimat. Geschichte eines Missverständnisses. Darmstadt: WBG.
- SEYFERTH, Peter (2018): A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias. In: ILCEA 30|2018 [online]. URL: <https://journals.openedition.org/ilcea/4454> [18.04.2022].
- WILPERT, Gero von (2001): Sachwörterbuch der Literatur. 8. Auflage. Stuttgart: Kröner.

Onlinequellen

- ANDRAE, Josefine (2020): Vom unterschätzten Genre des Heimatromans. In: Audible Magazin. 23. Juli 2020. URL: <https://magazin.audible.de/literaturgenre-heimatroman/> [17.04.2022].
- BONGEN, Robert/ FELDMANN, Julian/ HENNIG, Philipp/ JOLMES, Johannes (2018): Holocaust: Wie die AfD die Schuld beenden will. Panorama vom 22. März 2018. URL: <https://daserste.ndr.de/panorama/archiv/2018/Holocaust-Wie-die-AfD-die-Schuld-beenden-will,erinnerungskultur106.html> [18.04.2022].
- BUSCHFORT, Wolfgang (2012): Schlussstrich statt Sühne. Bundeszentrale für politische Bildung, 25. Juli 2012. URL: <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/139635/schlussstrich-statt-suehne> [17.04.2022].
- DRAESNER, Ulrike (2019): Heimat zielt darauf, Grenzen abzubauen. In: Deutschlandfunk, 11. August 2019. URL: https://www.deutschlandfunk.de/schriftstellerin-ulrike-draesner-heimat-zielt-darauf.694.de.html?dram:article_id=456051 [18.04.2022].