

AM BODEN DER TATSACHEN WIRKLICHKEITSKONSTRUKTIONEN IN MORITZ VON USLARS *DEUTSCHBODEN*-PROJEKTEN

Johannes Windrich
Freie Universität Berlin | johannes.windrich@fu-berlin.de

ABSTRACT

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit Moritz von Uslars Reportageromanen *Deutschboden* (2010) und *Nochmal Deutschboden* (2020) sowie André Schäfers Film zum ersten Band (2013). Anhand dieser Werke lassen sich Kompetenzen im Umgang mit Wirklichkeitskonstruktionen besonders gut fördern: Zum einen kreuzen sowohl die Texte als auch der Film unentwegt die Grenze zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen, zum anderen geht es darin um ein Thema, in dem die mediale Konstruiertheit bzw. die Perspektivgebundenheit der wahrgenommenen Wirklichkeit besonders relevant ist: die Ursachen des Rechtsradikalismus in den neuen Bundesländern. Im Aufsatz wird untersucht, in welchem Verhältnis Anschauen und Verstehen jeweils zueinander stehen und welche Möglichkeiten der didaktischen Vermittlung sich dadurch eröffnen.

SCHLAGWÖRTER

— REPORTAGEROMAN — FIKTIONSSIGNALE — WIRKLICHKEITSKONSTRUKTIONEN
— RECHTSRADIKALISMUS

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 425885011

Copyright Dieser Artikel wird unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0 veröffentlicht:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.de>

ABSTRACT (ENGLISH)

Down to earth. Reality construction in Moritz von Uslar's *Deutschboden* projects

The article focuses on Moritz von Uslar's reportage novels *Deutschboden* (2010) and *Nochmal Deutschboden* (2020) as well as André Schäfer's film adaption of the first volume (2013). These works seem to lend themselves to teaching analytical competence when dealing with constructions of reality: Both novels and the movie oscillate between factual and fictional narration. Also, they deal with the problem of right-wing radicalism in Germany's newly-formed federal states, i.e. a topic for which the constructedness of perceived reality is highly relevant. The main focus is on the relation between gazing and understanding and on the resulting didactic potential.

KEYWORDS

— REPORTAGE NOVEL — SIGNALS OF FICTION — CONSTRUCTIONS OF REALITY
— RIGHT WING RADICALISM

1 — EINFÜHRUNG

Aus Moritz von Uslars Auseinandersetzung mit der brandenburgischen Provinz sind mittlerweile drei größere Arbeiten hervorgegangen: 2010 erschien der Reportageroman *Deutschboden*, vier Jahre später seine gleichnamige Verfilmung durch André Schäfer und 2020 eine mit *Nochmal Deutschboden* betitelte zweite Buchpublikation. Die literarischen Reportagen entstanden jeweils nach mehrmonatigen Aufenthalten des Autors in der brandenburgischen Kleinstadt Zehdenick. 2009 verfolgte von Uslar das Ziel, großstädtische Vorurteile über die ostdeutsche Provinz zu überprüfen und einen möglichst unverstellten Einblick in das dortige Leben zu erhalten. Im Roman wird geschildert, wie der Reporter allmählich mit den Einheimischen in Kontakt kommt, wie er sich mit einer ortsansässigen Punkrock-Band anfreundet und immer tiefer in die Welt der Kleinstadt eintaucht. Die Gespräche drehen sich teilweise auch um die jüngere Vergangenheit Zehdenicks bzw. um die Skinhead-Gewalttaten in der Nachwendezeit.

André Schäfers Film lässt sich als Hybrid aus Literaturverfilmung und Dokumentarfilm beschreiben. Zum einen werden darin Szenen aus dem Roman dargestellt; als Darsteller fungieren dabei der Autor selbst sowie die realen Vorbilder der im Roman auftretenden Figuren. Zum anderen kommen neue Geschichten und Personen hinzu, etwa die Eltern der Bandmitglieder Raoul und Eric, die bemerkenswert offen über die Skinhead-Vergangenheit ihrer Söhne reden. Eine dritte Kategorie bilden Passagen, in denen Moritz von Uslar aus dem Off einzelne Stellen aus dem Roman vorträgt. Wie unten näher ausgeführt werden soll, durchläuft das Verhältnis zwischen gesprochenem Wort und gezeigtem Bild dabei die unterschiedlichsten Schattierungen.

Im Frühjahr bzw. Frühsommer 2019, genau zehn Jahre nach seinem ersten Aufenthalt, verbrachte von Uslar erneut einige Monate in Zehdenick. Unter dem Eindruck der AfD-Wahlerfolge nahm er in seinen Recherchen vermehrt die Einstellungen der Bevölkerung zu Migration, Meinungsfreiheit und zum Ost-West-Verhältnis ins Visier. *Nochmal Deutschboden* hat dementsprechend einen ungleich stärkeren politischen Akzent. Viele der Figuren aus dem ersten Band tauchen wieder auf; der Erzähler widmet den Veränderungen in ihrem Leben reichlich Aufmerksamkeit. Zugleich werden die Kandidat/innen zur Bürgermeisterwahl vorgestellt; im Vorfeld der Europawahl findet, vom Reporter persönlich initiiert, ein Bürgerabend mit der SPD-Spitzenkandidatin Katharina Barley statt. Es kommt aber auch zu einem Treffen mit AfD-Funktionären und zum (vergeblichen) Versuch, ein Rechtsrock-Konzert zu besuchen.

2 — BEOBACHTUNGSVERHÄLTNISSE IN DEN REPORTAGEN

Deutschboden charakterisiert sich im Untertitel als *Eine teilnehmende Beobachtung*.¹ Der Erzähler beschäftigt sich insbesondere zu Beginn immer wieder mit der Frage, welche Haltung er bei seinen Recherchen einnehmen will:

Wenn der Reporter andauernd auf zwei Ebenen operierte – auf einer realen, der vor Ort, und auf einer vermittelten, der in der Reflexion, die unentwegt ein- und aussortierte, was vom gerade Erlebten sich in einem späteren Text verwenden lassen würde – wie konnte das vermieden werden, was der GAU jeder Reportage ist, nämlich, dass das Vermittelte sich vor das Wirkliche schob und dabei wertvolle Echtzeit, Echtwelt, Echtheit verloren gingen? (Uslar 2012, 16f.)

¹ Zur „teilnehmenden Beobachtung“ als Methode der ethnologischen Feldforschung vgl. grundlegend Hauser-Schäublin (2003, 37-57), mit Blick auf *Deutschboden Standke* (2013), der seinem Text zudem entsprechende Unterrichtsmaterialien beifügt (vgl. ebd., 230).

In technischer Hinsicht ist schnell eine Lösung gefunden; von Uslar beschließt, bei seinen Gesprächen einen digitalen Aufnahmestift zu verwenden.² Die epistemische Seite des Problems erweist sich als weitaus komplizierter. Dabei kommt es dem Reporter³ in erster Linie darauf an, seinen Blick nicht von Klischees und vermeintlichem Vorwissen über die neuen Bundesländer lenken zu lassen. Diese Zielsetzung tritt bereits bei der Wahl der richtigen Stadt zutage. Anfangs erwägt er, ob sich Schwedt oder Eisenhüttenstadt für seine Studien eignen, doch er verwirft beide, da es zu ihnen bereits entsprechende Fotoreportagen gegeben habe (vgl. Uslar 2012, 27 und 32). Überall lauern ausgetretene Pfade, festgefahrene Denk- und Sehgewohnheiten. Erst Zehdenick genügt den Ansprüchen des Reporters. Auch in Bezug auf Gesprächsthemen und -partner will er vorgängige Festlegungen vermeiden:

Mich interessierte eigentlich nichts, das war ja das Geile. Neonazis interessierten mich nicht. Landpfarrer interessierten mich nicht. Bürgermeister, die wider Erwarten einen rundherum sympathischen, vernünftigen und bodenständigen Eindruck machten, interessierten mich nicht. Auskunftsfreudige Fleischermeister mit der für die Region archetypischen Biographie, die mächtig was zu erzählen hatten, interessierten mich nicht. Der Jugendliche an sich, der Baseballkappe trug, Rechtsrock hörte und im Gespräch allmählich auftaute, interessierte mich schon mal gar nicht. (ebd., 18f.)

Im Blick steht also eine ergebnisoffene, von journalistischen Schemata möglichst wenig beeinflusste Betrachtung des Lebens in der brandenburgischen Provinz. „Teilnehmend“ ist diese Beobachtung insofern, als die Welt der Kleinstadt eben nicht von einer distanzierten, unbeteiligten Warte aus in Augenschein genommen werden soll. Dem Reporter ist es wichtig, die Leute zunächst zufällig zu treffen, mehrmals wiederzusehen, um dann wie von selbst mit ihnen ins Gespräch zu kommen (vgl. Uslar 2012, 16). Die Teilhabe am Leben, so die Überlegung, soll dem Realitätsgehalt des Beobachteten zugutekommen.

Die gewählte Beobachtungsperspektive erweist sich innerhalb des Texts als äußerst fragil. Der Reporter erweckt des Öfteren den Anschein, bei seinen Recherchen auf der Flucht zu sein – auf der Flucht vor dem eigenen Verstehen. Eine Bedrohung ist dieses Verstehen insofern, als es ihn wieder in die erprobten Denk- und Bewertungsschemata zurückwirft und damit seine Aufnahmebereitschaft beeinträchtigt. Besonders klar wird diese Spannung in einer Passage gegen Ende von *Deutschboden* thematisiert. Der Erzähler verbringt mit seinen Freunden von der Band eine Nacht an der Aral-Tankstelle. Beim Vergleich zwischen den Musikern und den überwiegend jüngeren weiteren Feiernden beschleicht ihn das Gefühl, dass sich diese gut mit dem vereinigten Deutschland arrangiert hätten, während jene, die zur Wendegeneration gehören, wie zwischen die Zeiten gefallen wirkten (vgl. Uslar 2012, 320f.). Bei den Jüngeren könne er sich, notiert er, ohne Weiteres ein Bild von ihrem künftigen Leben machen, bei der Band hingegen nicht. Gerade das mache aber ihr Faszinosum aus:

Über die Jungs von Aral, das wusste der Reporter, würde es nicht mehr viel zu berichten geben: Es konnte die Übertragung hier praktisch stoppen. Meine Jungs aber, die Jungs von der Band 5 Teeth Less, wollte ich weiter anschauen, damit es – was sich wunderbar und richtig anfühlte – weiter nichts zu verstehen gab. (ebd., 321)

An dieser Passage fallen zwei Aspekte auf. Erstens erscheinen die Mitglieder aufgrund ihres Schwebezustands zwischen den Zeiten bzw. den politischen Systemen als bevorzugtes Ziel der Beobachtung, und zwar deshalb, weil ihre Lebensentwürfe

² Zur Begründung heißt es: „Der Stift hatte den Vorteil, dass er nicht zu klein war. Er ließ sich wie ein Handy an Ohr und Mund halten, und so würde ich die Straßen auf- und ablaufen und in das Gerät hineinsprechen.“ (Uslar 2012, 17)

³ *Deutschboden* wird ebenso wie *Nochmal Deutschboden* aus einer doppelten Perspektive erzählt: Zum einen erscheint ein Ich, zum anderen die Figur des „Reporters“ als erzählende Instanz. Die beiden Perspektiven befinden sich in einem ständigen Wechsel. *Von Uslar (2010)* insistiert in einem taz-Interview nachdrücklich auf der Verschiedenheit zwischen den beiden Figuren. Zum Gegensatz zwischen Reporter und Ich-Erzähler in den beiden Texten vgl. Standke (2013, 215f.); Bomski / Venzl (2020, 109).

nicht den üblichen Mustern entsprechen. Zweitens wird hier ein Gegensatz zwischen Anschauen und Verstehen hergestellt. Um das Besondere an diesen Menschen wahrzunehmen, bedürfe es des Anschauens; sobald man ins *Verstehen* gerate, laufe man dagegen Gefahr, sie dominierenden Stereotypen zuzuordnen und dadurch ihre Eigentümlichkeit aus dem Blick zu verlieren.⁴ In diesem Sinne befindet sich die Beobachtung auf der Flucht vor dem eigenen Verstehen.

Diese Haltung ist auch insofern prekär, als sie nur allzu leicht in Zweifel am Sinn des eigenen Tuns umschlagen kann. Wiederholt fragt sich der Reporter, womit er sich da gerade eigentlich beschäftige und warum (vgl. z.B. Uslar 2012, 223). Besonders prägnant formuliert er das einmal, als er mit der Band von einer Probe kommt und sie kurz an der Tankstelle Station machen:

Und während die drei Jungs am Schalter ihre Bestellung durchgaben, versuchte ich mir den Sinn meines Aufenthalts in der Kleinstadt noch einmal vor Augen zu führen. Ich sah nichts. Ich kam auf nichts. Ich konnte nichts erkennen. Das war das Schlimme und das Schöne zugleich: Es gab keine Geschichte, nur den Ort, an dem die Geschichte hätte spielen können. Wir mussten alle weitermachen wie bisher: so weiter. Nach nicht mal zwei Minuten saßen wir wieder in den Autos, auf dem Weg zur Hauptstraße. (ebd., 195)

Der mit den Worten „Es gab keine Geschichte“ beginnende Satz ist *Deutschboden*, ins Präsens transponiert, zugleich als Motto vorangestellt. Er korrespondiert mit den konzeptionellen Überlegungen, die der Reporter zu Beginn des Texts vorträgt: „Erst mal keine Geschichte war erst mal gar kein Problem. Ich würde so lange an einem Ort bleiben, bis die Geschichte herauskam, genau genommen: Meine Geschichte war das, was kam, wenn man sich am nächsten Tag wieder zur Verfügung stellte.“ (Uslar 2012, 18) Am Anfang seiner Studien geht er also davon aus, dass sich die Geschichte allmählich von selbst ergeben würde. Wenn er später an der Tankstelle das Fehlen der Geschichte konstatiert, so lässt sich das in dem Sinne deuten, dass sich seine Koordinaten mittlerweile verschoben haben: Offenbar wartet er nun nicht mehr auf die besagte Geschichte, sondern begnügt sich damit, „den Ort, an dem die Geschichte hätte spielen können“ (Uslar 2012, 195), wahrzunehmen.

Wie unschwer zu erkennen, hängen die Unterscheidungen Ort vs. Geschichte und Anschauen vs. Verstehen miteinander zusammen. *Geschichte* steht hier für journalistisches Erzählen, für dem Verstehen zugängliche Muster von Kohärenz, von narrativer Ordnung; *Ort* ist hingegen die räumlich-visuelle Grundlage, der Boden der Tatsachen, auf dem die Bilder *angeschaut* werden können, noch bevor sie in eine zeitliche Sukzession und somit in einen verstehbaren Modus gelangen. Ort und Anschauen haben in *Deutschboden* gegenüber Geschichte und Verstehen Priorität. Angesichts des Mottos und der zuletzt zitierten Passagen lässt sich die Konzeption des Werks also wie folgt zusammenfassen: Es geht darum, das *Anschauen* im Medium der Sprache zu realisieren, den *Ort* inklusive der dort befindlichen Menschen zunächst einmal für sich sprechen zu lassen, anstatt ihn vorschnell in Geschichten und Verstehen aufzulösen.

In *Nochmal Deutschboden* verfolgt von Uslar inhaltlich einen ganz anderen Ansatz als im Vorgängerwerk. Dabei geht er auch auf das Medienecho zu *Deutschboden* ein. Seine schärfste Kritikerin, die aus Zehdenick stammende Schriftstellerin Manja

⁴ An anderer Stelle heißt es: „Was kam beim Denken schon groß heraus? Doch nur der immer selbe, uralte Mist, der alles immer nur aufs Neue vollkommen falsch verstand. Da besser: das Verstehenwollen von Anfang an bleiben lassen. Mit Dämmeraugen, den trüben, halb geschlossenen, wollte ich hinblicken, und nur das wiedergeben, was sich an kleinen Bewegungen vollzog. Das im Kleinen genau beschreiben, was im großen Ganzen keinen Sinn ergab: finale Übung, mein Reportererfolg.“ (Uslar 2012, 235). Vgl. dazu auch Standke (2013, 228).

Präkels, die die Skinhead-Zeit dort miterlebt und von Uslar wiederholt Verharmlosung der rechten Täter vorgeworfen hatte,⁵ erwähnt er am Anfang noch nicht explizit – ihre besondere Thematik greift er erst später auf.⁶ Die Kritik an *Deutschboden* wird zunächst eher allgemein bzw. in Verbindung mit den veränderten politischen Rahmenbedingungen reflektiert:

Was war der Unterschied meiner Recherchehaltung zur vor neun Jahren veröffentlichten Reportage? Naja, ich hatte schon verstanden, dass die Feier und romantische Verklärung des Kleinstadt-Prolls, die im ersten Buch so exzessiv Thema und der *Schmäh* gewesen war, als eine demonstrative Gedankenlosigkeit oder Denk-Verweigerung, man konnte auch sagen, als Feier eines Anti-Intellektualismus gelesen werden konnten. Darum war es mir natürlich nie gegangen, im Gegenteil (ich war ja Intellektuellen-Fan). Wer aber 2019 den Proll feierte, der musste auch sehen, dass die böse und asoziale Sprache längst von der politischen Rechten vereinnahmt worden war und dass diese Rechte, spätestens seit der Bundestagswahl 2017, erheblich an Macht dazugewonnen hatte. Mit dem Blick von heute: Bei meinen Recherchen vor zehn Jahren hatte mir schlicht die Fantasie gefehlt, um zu erkennen, dass der Flirt mit rechts kein abklingendes Phänomen der Nachwendezeit und der jüngeren Vergangenheit gewesen war, sondern dass Rassismus, Menschenverachtung und Demokratie-Feindlichkeit noch einmal deutlich zulegen und erheblich an politischer Relevanz gewinnen sollten [...] Und natürlich war es eine ganz andere Sache gewesen, mit den Asis und bösen Jungs in Kneipen und auf der Tankstelle herumzuhängen, als diese noch die Fraktion der Hoffnungslosen, der Randsteher, Außenseiter und Underdogs gestellt hatten und nicht wie heute von einer Partei repräsentiert wurden, die bei den Landtagswahlen in Brandenburg und Sachsen die höchsten Zugewinne verzeichnete. (Uslar 2020, 24f.)

Angesichts der AfD-Wahlerfolge, so die Einsicht, verbietet sich eine erneute Hymne an die kleinstädtische Gegenkultur. Insofern ist *Nochmal Deutschboden* als korrigierende Ergänzung zu *Deutschboden* zu verstehen.

Die Gespräche mit den Zehdenickern drehen sich daher häufiger und beharrlicher um politische Themen. Nichtsdestoweniger lässt sich dabei eine gewisse Kontinuität zur früheren Beobachtungsart feststellen. Hatte der Reporter 2009 noch möglichst unvoreingenommen an seine Gesprächspartner heranzugehen versucht, so zielt er auch jetzt nicht einfach darauf ab, diese zu „entlarven“ und an den Pranger zu stellen. Vielmehr leitet ihn bei seinen Erkundungen eine spezifische Grundüberzeugung, ein pädagogischer Glaube an das Gute im Anderen. Dies manifestiert sich insbesondere im Umgang mit dem „Kurzen“, einem Ex-Skinhead mittleren Alters, der weiterhin dem rechten Lager angehört. Anlässlich eines gemeinsamen Spaziergangs erläutert der Reporter seine Einstellung zu solchen Menschen:

Noch einmal: Ich mochte die Kaputten, ich fühlte mich ihnen nahe, ich glaubte, sie besser zu verstehen als diejenigen, die sich nie etwas zuschulden kommen ließen und immer auf der unstrittig richtigen und sauberen Seite standen. Es fand – eventuell war es so, eventuell war dies auch nur der bequeme und tröstliche Weg, mir die Dinge zu erklären – eine Art moralische Dialektik statt: Der Reporter unterstellte dem Kurzen, dass er immer erst den hässlichen, abstoßenden, moralisch verwerflichen Standpunkt vertreten musste, um dann, nachdem er sich selbst das Falsche hatte sagen hören, doch noch sein Herz und seine menschliche okaye Seite zu entdecken. (Uslar 2020, 259)

Demnach wäre bei politisch anstößigen Äußerungen stets zu prüfen, ob diese tatsächlich auf hasserfüllten Denkweisen oder aber lediglich auf dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung beruhen (vgl. dazu auch Uslar 2020, 270f.). Ob man „mit den Ver-

⁵ *Präkels* (2017) hatte von Uslar vorgehalten, er befördere mit seinem Text bzw. mit dem Kinofilm die „Wiedergutwerdung“ der einstigen Täter, und sogar eine Verwicklung der Interviewpartner aus *Deutschboden* in einen Skinhead-Mord aus den Neunzigern angedeutet: „Zwei der Gesichter wecken alte Angst in mir.“ Von Uslar (2017) veröffentlichte umgehend eine Entgegnung. Darin weist er den Vorwurf der Verharmlosung zurück und behauptet, *Deutschboden* sei eine offensive Auseinandersetzung mit Fremdenfeindlichkeit und Rechtsradikalismus in Brandenburg. Zudem seien die Andeutungen in Richtung seiner Gesprächspartner absurd, da diese zum Zeitpunkt des von Präkels thematisierten Mordes gerade einmal acht bzw. zehn Jahre alt gewesen seien (ebd.). Präkels verarbeitete die Geschehnisse aus der Zeit der Skinhead-Gewalt in ihrem Roman *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* (2017). Die Debatte zwischen Präkels und von Uslar wird ausführlich rekonstruiert in Bomski / Venzl (2020). Zur Kritik an *Deutschboden* vgl. auch Bond (2014).

⁶ In *Nochmal Deutschboden* spricht der Reporter einen seiner Gesprächspartner direkt auf den 1992 durch Skinhead-Gewalt zu Tode gekommenen Ingo Ludwig – reales Vorbild einer Figur aus Präkels' Roman *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* – an (Uslar 2020, 264). Sein Gegenüber streitet indes ab, zur fraglichen Zeit am Tatort gewesen zu sein (vgl. ebd., 270). Darüber hinaus bildet ein Treffen mit einem früheren Opfer der rechten Gewalttaten den Anfang und das Ende von *Nochmal Deutschboden*. Von Uslar ist es offenkundig darum zu tun, die von Präkels aufgedeckten blinden Flecken der ersten Reportage zu tilgen.

blendeten, den Hassern und den Zerstörern reden, ob man mit diesen Leuten Spaziergänge machen sollte“ (ebd., 271), steht für den Reporter zumindest zu diesem Zeitpunkt fest: „Ich hatte diese Frage für mich mit einem Ja beantwortet.“ (ebd.)⁷ Die Offenheit aus der ersten Recherche kehrt in all dem insofern wieder, als sich der Reporter auch hier vor einer vorschnellen und endgültigen Verwendung des Nazi-Etiketts hüten will.

Die um Verständnis bemühte Haltung zum rechten Spektrum droht indes im Laufe des Buchs zu kippen. Der Erzähler stellt bereits das Ergebnis der Europawahl im Mai, vor allem aber den Erfolg der Thüringer AfD bei der Landtagswahl im Oktober 2019 als Zäsur dar, die sein ursprüngliches Projekt ins Wanken bringe. Nun musste, so vermerkt er konsterniert, „auch dem letzten Medienvertreter, unter ihnen der Reporter, klar geworden sein [...], dass AfD-Wähler keine enttäuschten Liebhaber der Demokratie und der Freiheit waren – sie wollten, und das mit Überzeugung und mit Vergnügen, hassen, zerstören und Angst einjagen“ (Uslar 2020, 263). Dem „dialektischen“ Ansatz des Texts wird aufgrund der Wahlergebnisse – und zwar insbesondere derer, die erst nach dem Aufenthalt in Zehdenick zustande kamen – sukzessive der Boden entzogen.⁸ Zum Zeitpunkt der Recherchen war der Reporter von Voraussetzungen ausgegangen, die sich zum Zeitpunkt des Buch-Abschlusses als zweifelhaft entpuppt hatten.

Angesichts dieser Konstellation befindet sich die gesamte Reportage, die Position des Schreibenden, in einem Schwebезustand. Auf der einen Seite steht der Glaube an die Wirkung des offenen Gesprächs, an den vernunftfördernden Effekt des Sich-Aussprechens, auf der anderen das immer schwerer zu umgehende Eingeständnis, dass bei bestimmten Personen verfestigter Hass vorliegt. Die Intention, Brücken zu bauen und den Blick vorurteilsfrei für Menschen zu öffnen, mündet wiederholt in der Dokumentation unbeirrbarer menschenfeindlicher Einstellungen.

3 — FIKTION UND WIRKLICHKEIT

„Die im Buch vorkommenden Personen werden, bis auf wenige Ausnahmen, nicht bei ihren richtigen Namen genannt“, heißt es in der Vorrede zu *Nochmal Deutschboden*, „Einige real existierende Personen habe ich zum Schutz ihrer Persönlichkeitsrechte verfremdet.“ (Uslar 2020, 9) Dem ersten Band ist eine ähnliche Klausel vorangestellt. Man kann bei der Lektüre also nie sicher sein, ob es zu den Figuren aus dem Text ein reales Pendant gibt, zu dem die jeweiligen Eigenschaften und Reden passen. Teilweise ergeben sich schon aus dem Vergleich zwischen den beiden Reportagen Unstimmigkeiten. Auch einige Namen ändern sich.⁹ Darüber hinaus kommen neue Figuren

⁷ An dieser Formulierung fällt die Verwendung des Plusquamperfekts auf. Dadurch bleibt offen, ob die Antwort nur für den Zeitpunkt des Spaziergangs bzw. der zweiten Recherche oder aber auch für die Bearbeitungsphase des Bands im Herbst 2019 gilt.

⁸ Während die Europawahl in den Zeitraum der Zehdenicker Recherchen fiel, folgten die Landtagswahlen erst im September (Sachsen und Brandenburg) bzw. im Oktober 2019 (Thüringen). Sie trafen also nicht mit den im Text geschilderten Begegnungen in Zehdenick zusammen. Interessanterweise werden die Wahlen in Sachsen und Brandenburg bereits zu Beginn von *Nochmal Deutschboden* erwähnt (vgl. Uslar 2020, 21), der als noch größeres Menetekel begriffene AfD-Wahlsieg in Thüringen indes erst im letzten Drittel (vgl. ebd., 263). Es ist, als durchlaufe der Text einen Prozess, in dem den Erzähler – auf der Basis der Nachrichtenlage – immer größere Zweifel an seiner Strategie befallen.

⁹ Blockys Vorname lautet in *Deutschboden* Christian, in *Nochmal Deutschboden* dagegen Jürgen (vgl. Uslar 2012, 93; Uslar 2020, 183) – dieser Name erscheint auch im Abspann zum Film. Bei einem anderen Namen ändert sich hingegen lediglich die Schreibweise: Eines der Bandmitglieder erscheint im ersten Band unter dem Pseudonym Raoul, bittet im zweiten aber selbst darum, künftig ohne „o“ geschrieben zu werden (vgl. Uslar 2020, 42). Zudem ließe sich anführen, dass Zehdenick in *Deutschboden* konsequent „Oberhavel“, in der Fortsetzung dagegen bei seinem richtigen Namen genannt wird.

ins Spiel, die der Reporter angeblich bereits bei seinem ersten Aufenthalt getroffen, jedoch nicht in den Text integriert hatte und die im Nachhinein ein eigentümliches Licht auf *Deutschboden* und die damalige Materialauswahl werfen.¹⁰

Die Gegenüberstellung lässt also auf den fiktiven Charakter diverser Aspekte der erzählten Welt schließen. Dass die Reportagen darüber hinaus mit fiktionalen¹¹ Schreibweisen operieren, zeigt sich unter anderem auf der Ebene gattungsspezifischer Rahmungen, genauer gesagt in Anspielungen auf andere Genres. Im Klappentext von *Deutschboden* wird der Text als eine „Geschichte der Gegenwart, die zugleich ein Abenteuerroman ist“, gekennzeichnet. Dazu passt etwa die im Western-Stil inszenierte erste Ankunft in Zehdenick (vgl. Uslar 2012, 37), das „Herzklopfen“ beim Bezug des Hotelzimmers, wobei der Reporter nach eigener Darstellung „einen auf fahrender Geselle im 19. Jahrhundert macht [...]“ (ebd., 75), oder das an ein Märchen erinnernde Gespräch mit dem Fluss, in dem das Ich diesen befragt, ob es noch in der Kleinstadt verweilen solle (vgl. ebd., 232f.). In *Nochmal Deutschboden* entwickelt Raul im Gespräch mit dem Reporter die Idee, *Deutschboden II* müsse sich „zum ersten Teil verhalten wie der Film Terminator II zu Terminator I“ (Uslar 2020, 28).¹² Bei all diesen Brechungen und selbstreflexiven Kommentaren handelt es sich um Hinweise auf die fiktionale Dimension der beiden Reportagen.

Im Vergleich der beiden Texte lässt sich noch ein anderes, besonders aufschlussreiches Fiktionssignal¹³ erkennen. Als sich der Reporter gegen Ende von *Deutschboden* mit der Band trifft und seine Freunde offener als zuvor auf die Neonazi-Gewalt der Nachwendejahre und allgemein auf Fremdenfeindlichkeit anspricht, erläutert Rampa, der Älteste der Musiker und seinerzeit selbst ein gefürchteter Schläger (vgl. Uslar 2012, 210), seine damalige Haltung wie folgt: „Hast du in Berlin einen türkischen Maurer gesehen, dann hast du dich wieder bestätigt gefühlt. Dass du dir selber keine Arbeit suchst, weil du lieber saufen gehst, gut, das hast du damals irgendwie schon geahnt.“ (ebd., 348) Diese Äußerung wäre für sich genommen nicht weiter auffällig, tauchte sie nicht in *Nochmal Deutschboden* fast wortgleich wieder auf – dort ist sie aber vom „Kurzen“ zu vernehmen (vgl. ebd., 268).

Diese Überschneidung dürfte kaum einem Zufall, geschweige denn einem Versehen des Autors geschuldet sein. Vielmehr verweist sie darauf, dass die Zuordnung von Äußerungen zu Figuren nicht bzw. nicht immer dem Original der Aufzeichnungen verpflichtet ist. In konzeptioneller Hinsicht ist sie meines Erachtens folgendermaßen zu interpretieren: Indem ein und dasselbe Statement im ersten Band Rampa, im zweiten dagegen dem „Kurzen“ in den Mund gelegt ist, markiert der Text eine strukturelle Parallelität zwischen den beiden Charakteren. In der Tat haben sie auch auf der Inhaltsebene eine wichtige Gemeinsamkeit: Sie verkörpern in den Reportagen jeweils die Figur mit der dunkelsten Vergangenheit, d.h. diejenige, der man am ehesten eine Beteiligung an früheren Gewalttaten zutrauen würde. In ihnen spiegelt sich somit

¹⁰ Ein vergleichsweise harmloses Beispiel ist Inge, Bedienung in der vom Reporter bevorzugten Gaststätte und zugleich Tante der Bandmitglieder Raul und Eric. Man erfährt erst im zweiten Band, dass diese „schon vor zehn Jahren keinen Hehl aus ihrer Abneigung, ja Verachtung für den Reporter gemacht und nur das Nötigste mit [ihm] geredet hatte“ (Uslar 2020, 119). Als wesentlich brisanter erweist sich die Figur des „Kurzen“: Bei diesem habe er während der ersten Recherche, so der Reporter, gerade mit Blick auf die Skinhead-Jahre „kein gutes Gefühl gehabt“ und sich „schließlich entschlossen, ihn in [seinem] vor neun Jahren erschienenen Buch nicht zu erwähnen“ (ebd., 263, s.u.).

¹¹ Zur Unterscheidung von Fiktivität und Fiktionalität vgl. Bareis (2019, 89-94).

¹² Raul denkt dabei vor allem an das Verhältnis zwischen den alten und den neu hinzukommenden Figuren. – Eine weitere selbstreferentielle Brechung zeigt sich in einer etwas späteren Szene, als der Reporter die auf eine Mauer gekritzelten Worte „Deutschboden Two / Electric Boogaloo“ liest (Uslar 2020, 66). Wie sogleich erläutert wird, handle es sich bei „Electric Boogaloo“ um ein „Synonym für zweite Teile, die ziemlich schlampig und lieblos gemacht waren, die kein Mensch brauchte und die es besser nie gegeben hätte“ (ebd., 67).

¹³ Zum Begriff des Fiktionssignals vgl. Martínez (2016, 4f.).

auch die Art und Weise, wie die beiden Bände das Thema der Nazi-Gewalt behandeln: Rampa lässt sich dem Reporter zufolge noch im Schema des „Skinhead-Sein[s] [...] als Pop-Geschichte, als pubertäres Spiel mit dem Bösen“ (Uslar 2020, 262f.) unterbringen. Der „Kurze“ repräsentiert hingegen diejenigen, bei denen die Skinhead-Zeit eben keine temporäre Verirrung darstellt, sondern mit später beibehaltenen rechtsradikalen Einstellungen einhergeht.

An den beiden Figuren lässt sich also nachvollziehen, wie in den Texten jeweils Wirklichkeit konstruiert und wie das jeweilige Feld der konstitutiven Differenzen abgesteckt wird. Demnach besteht die Funktion der Fiktion darin, der Realität eine größere Sichtbarkeit zu verleihen. Sie ist gerade nicht als Bescheidenheitsgeste gegenüber faktualen Erzählungen zu verstehen, umso weniger, als die beiden Bände den konventionellen Journalismus verdächtigen, seinerseits Fiktion zu sein, Vorurteile und Klischees an die Stelle der Realität zu setzen. Wenn der Reporter den fiktionalen Charakter seiner Reportage hervorhebt, so reflektiert das vielmehr die Einsicht, dass *jegliche* Darstellung des ‚Ostens‘ bzw. der dort lebenden Menschen und ihrer Einstellungen von der jeweiligen Beobachtungsperspektive abhängt. In der einen Konstellation erscheinen die rechten Tendenzen höchstens als grenzwertiges gegenkulturelles Spiel, in der anderen dagegen als Grauzone mit fließenden Übergängen zum Rechtsradikalismus.

So besehen liegt beiden *Deutschboden*-Bänden eine *Konstruktion* von Wirklichkeit zugrunde, und zwar im Sinne von Schmidt (2002, 28), der die „schlichten Referenzmechanismen der europäischen Tradition wie wahr/falsch“ zugunsten einer differenzabhängigen „Modularisierung von Wirklichkeitsbewertung“ abgelöst sieht. Demnach kreieren Medien ihre Wirklichkeiten *sui generis*. In beiden Bänden wird eine Wirklichkeit dargestellt, die offen einräumt, von ihren leitenden Differenzen geformt worden zu sein; bei diesen Unterscheidungen ist sowohl an die Auswahl der Gesprächsthemen, der Protagonisten und der Handlungen zu denken. Das „Anschauen“ bleibt das Ziel, dem sich der Text asymptotisch annähert. Sobald er sich aber größeren narrativen bzw. sachlichen Zusammenhängen zuwendet, sobald er in den Bereich des „Verstehens“ gerät, reflektiert er die Entfernung vom „Ort“, von der wahrgenommenen Wirklichkeit: sei es in Form von Ironie und Anspielungen auf andere Genres, sei es, indem er die Konstruiertheit der Darstellung unterstreicht. Das Grenzgänger-Genre des Reportageromans erweist sich als passende Form, um den engen Schaltkreis zwischen Darstellung und erscheinender Wirklichkeit in flexibler Weise kenntlich machen zu können.

4 — FILMISCHE REALITÄT

Die Überlegungen zur Wirklichkeitskonstruktion sind auch für die Analyse von André Schäfers *DEUTSCHBODEN*-Film relevant. Der Gegensatz zwischen Anschauen und Verstehen, der Versuch, den *Ort* jenseits von klischeehaften Narrativen zur Geltung zu bringen, birgt im Medium des Films nochmals andere Herausforderungen. Das Problem der Vor-Einstellungen berührt hier nicht zuletzt das Gebiet der Kameraeinstellung, der Bildführung. Wie bzw. wodurch unterläuft der Film die Automatismen des Verstehens und die eingeübten Seh-Routinen?

Schäfers Film greift das Verfahren der „teilnehmenden Beobachtung“ nicht zuletzt insofern auf, als er den Reporter in zahlreichen Szenen ins Bild setzt. Auch in den Sequenzen, in denen von Uslar im Off Passagen aus dem Buch vorträgt, ist er mitunter gleichzeitig selbst zu sehen. Dies bildet von vornherein ein Gegengewicht zu einem potentiellen distanzierten Blick auf das Gezeigte. Die Antwort auf die obige Frage korrespondiert also unter anderem mit dem Verhältnis zwischen dem präsentierten Bild und dem Text von außen.

In dieser Hinsicht kommen im Film ganz unterschiedliche Abstufungen vor. Nicht selten stimmen die beiden Ebenen miteinander überein, etwa bei der Beschreibung des Hauses, vor dem von Uslar bei seiner ersten Ankunft in Zehdenick verharrt (vgl. DEUTSCHBODEN, D 2013, 01:45-02:04). Beim Blick in die Auslagen eines Kramladens wird dagegen deutlich, dass zwischen Buchrecherche und Filmproduktion einige Zeit verstrichen ist (vgl. ebd., 06:43-07:18; Uslar 2012, 39f.): Im Text werden die damaligen, im Bild dagegen die aktuellen Waren und Preise präsentiert. Der Film macht keinerlei Anstalten, die Brüche zu glätten, scheint diese mitunter sogar bewusst herbeizuführen. Angesichts der Differenzen zwischen Gesehenem und Gehörtem wird es dem Zuschauer erschwert, sich in einem selbstevidenten Betrachten einzurichten.

In diesem Zusammenhang ist auch von Interesse, wie der Film die Reaktion der Einheimischen auf das Beobachtetwerden durch den Reporter und die Kamera inszeniert. Am Anfang gleitet das Bild durch einige Straßen der Kleinstadt und zeigt dabei Menschen, die den Blick erwidern, unter anderem eine ältere Frau, die mit einer Schubkarre in ihrem Vorgarten steht, der Kamera mit dem Kopf folgt und ihr die Zunge herausstreckt (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: Der Blick der Einheimischen (DEUTSCHBODEN, D 2013, 06:23)

Dazu wird eine Stelle aus dem ersten Kapitel des Buchs vorgetragen:

Ich hatte vor allem wahnsinnige Angst. Normal. Ich hatte Angst vor den andauernden Blickkämpfen, zu denen man als Fremder, Zugereister, Eindringling, Fremdling, Reporter etwa neuntausend Mal pro Tag, Tag für Tag aufs Neue, aufgefordert war: Wer guckte wie? [...] Wie begegnete man dem Blick des Einheimischen so, dass es nicht sofort voll eins auf die Fresse gab? (Uslar 2012, 18; die Auslassung entspricht der Fassung im Film, J.W.)¹⁴

¹⁴ Im Buch werden diese Betrachtungen einige Zeit später fortgesetzt bzw. anhand der Erfahrungen in Zehdenick aktualisiert: „Es war ein Talent, ein Wesenszug der Bevölkerung der Bürgersteige in der Kleinstadt, dass sie mich, den Reporter, auf den ersten Blick als West-Menschen, Eindringling, potenziellen Störenfried identifizierten. Bloß erwischen ließ die Bürgersteig-Bevölkerung sich bei ihren Blicken nie.“ (Uslar 2012, 59f.)

Derartige Passagen vermitteln einen weiteren Eindruck davon, inwiefern die „teilnehmende Beobachtung“ mit einer Infragestellung der eigenen Perspektive einhergeht. Die Dynamik zwischen dem beobachtenden und dem beobachteten Blick wird auf die Spitze getrieben, wenn der Film wenige Minuten später ein paar Touristen auf Fahrrädern zeigt. Von Uslar erklärt dazu im Off, er sehe diese „gleich mit den Augen der Einheimischen“ und erlebe selbst einen „Anflug übelster Fremdenfeindlichkeit [...] Was wollt ihr hier in unserer schönen Kleinstadt, ihr Arschlöcher?“ (DEUTSCHBODEN, D 2013, 10:26-11:08; vgl. Uslar 2012, 228).

Ansonsten gilt die Aufmerksamkeit über weite Strecken den Einheimischen. Bei den Zusammenkünften mit Raouls und Eric's Eltern sieht man von Uslar zwar als Teil der Runde, doch man hört nur die Interviewten, wie sie von ihrer Familie und der Skinhead-Zeit erzählen. In anderen Szenen, etwa wenn ein älterer Mann seinen Alltag als Hartz-IV-Empfänger schildert, bleibt der Reporter ganz außerhalb des Bilds. Mitunter geht seine Selbstrücknahme sogar noch einen Schritt weiter: In einer Szene im Haarstudio (vgl. DEUTSCHBODEN, D 2013, 12:14-13:28) sprechen der Kunde und die Kosmetikerin miteinander, ohne in die Kamera zu schauen, als seien sie allein im Raum. Es werden also unterschiedliche Beobachtungsmodi gewählt, um den Ort und die dort lebenden Menschen auf differenzierte Art und Weise ins Bild zu setzen.

Zuletzt sei eine Stelle erwähnt, in der der Film markant von der Textvorlage abweicht. Im Roman versucht der Reporter einmal den titelgebenden Ort Deutschboden zu finden, einen Weiler im Wald, auf den ein Straßenschild auf der Bundesstraße hinweist. Er sucht so lange vergeblich danach, bis er resigniert feststellt: „Es gab kein Deutschboden. Es war alles eine große Irreführung. Es gab absolut nichts zu sehen.“ (Uslar 2012, 334) Im Film wird diese Passage zitiert, doch im Anschluss daran sieht man Blocky, einen Freund des Reporters, wie er Pilze sammelt und – offenbar mit dem nicht im Bild befindlichen von Uslar redend – scheinbar zufällig auf den besagten Ort stößt (vgl. DEUTSCHBODEN, D 2013, 51:57-54:00). Daraufhin erscheint ein älterer Herr, der die beiden sogleich über die Geschichte und die Namensherkunft von Deutschboden aufklärt. Was im Buch verborgen bleibt, kommt im Film also zum Vorschein, allerdings in ironischer Brechung: Die Motive des zufälligen Findens im Wald und des kundigen Greises spielen mit bekannten Märchen-Narrativen. Dieses Manöver kann wohl als Äquivalent zu den im Buch vorhandenen Anklängen an fiktionale Gattungen, mithin als Fiktionssignal gedeutet werden (s.o.). Es bildet ein weiteres Mittel, wodurch der Film die aus konventionellen Reportagen resultierenden Seh-Routinen durchbricht.

5 — DIDAKTISCHE PERSPEKTIVEN

Deutschboden ist aus mehreren Gründen für den Deutschunterricht bestens geeignet. Der Film dürfte bei Lerngruppen ab der 10. Klassenstufe seine Wirkung kaum verfehlen; infolge der exzessiven Darstellung von Auto- und Körperkult, von Alkoholikern und Tankstellenpartys ist er zunächst an durch populäre TV-Formate geprägte Sehgewohnheiten anschlussfähig. Auf diese Weise lässt sich leicht Interesse wecken, um die Schüler/innen für komplexere Fragestellungen zu motivieren. Gerade weil der Film wie auch insbesondere das erste Buch derart unvoreingenommen an die kleinstädtische Welt herangeht, ist bei Jugendlichen eine höhere Bereitschaft zum eigenständigen Nachdenken zu erwarten, als es bei Werken mit ‚moralischem Zeigefinger‘ der Fall wäre.

Standke (vgl. 2013, 224-227) hat zum ersten Reportageroman bereits ein ausführliches didaktisches Konzept entwickelt. Sein Ansatz, bestimmte Kapitel aus *Deutschboden* mit Schüler/innen kritisch zu lesen, dabei Anhaltspunkte für die Voreingenommenheit des Reporters sowie die Differenzen zu seinen Wahrnehmungen herausarbeiten zu lassen, lässt sich angesichts des Films und des zweiten Bandes entsprechend erweitern. Hier ergeben sich mehrere Möglichkeiten. Erstens kann man am einzelnen Werk ansetzen und an exemplarischen Stellen die oben erläuterten Strategien rekonstruieren. Der Blick könnte sich darauf richten, inwieweit Text und Film den *Ort* jenseits von Vorurteilen zum Vorschein bringen und welche Rolle dabei fiktionale Anklänge sowie der ironische Umgang mit Klischees spielen. Bei *Nochmal Deutschboden* ginge es zudem um die Grenzen der Offenheit bzw. um die Frage, bis zu welchem Grade angesichts hasserfüllter Äußerungen noch der Glaube an die vernunftfördernde Kraft des Gesprächs aufrechterhalten werden könne.

Zweitens wäre ein vergleichendes Vorgehen denkbar. Es ließe sich untersuchen, wie ein und dieselbe Figur in den drei Werken präsentiert wird und wie sich die unterschiedliche Darstellung auf das jeweils vermittelte Gesamtbild auswirkt. Dafür bietet sich unter anderem Blocky an, der sowohl im Film als auch in den beiden Reportagen vorkommt. Blocky gehört zu den ersten Einheimischen, die der Reporter kennenlernt; er lädt den Neuankömmling zu sich nach Hause, auf Sightseeing-Touren und auf eine Grillparty ein. Im Film sitzt von Uslar bei Blocky im Garten und spricht ihn auf die Deutschland-Fahne an, die an einem metallenen Mast hängt (vgl. Uslar 2012, 121); als dieser auf seinen eigenen Patriotismus verweist, nickt der Besucher freundlich und respektvoll (vgl. Abb. 2). Bei der nachfolgenden Spazierfahrt wird der dadurch entstehende Eindruck wieder ausbalanciert: Da Blocky ein eigens dafür geliehenes violett gestrichenes Ex-NVA-Fahrzeug fährt, setzt sich nicht zuletzt dank der Farbsymbolik das Bild eines sympathischen Sonderlings durch. Umso größer ist der Kontrast, wenn Blocky zehn Jahre später auf dem Herrentag in Zehdenick eine Horde Sieg-Heil-rufender junger Männer als Lappalie abtut. Der Erzähler widerspricht ihm hier in seiner Gedankenrede entschieden (vgl. Uslar 2020, 285). Als ähnlich ambivalent erweist sich unter anderem der Kneipier Heiko, bei dem in *Nochmal Deutschboden* ebenfalls ganz andere Seiten hervortreten (vgl. ebd., 238; vgl. dagegen Uslar 2012, 82 bzw. DEUTSCHBODEN, D 2013, 18:25-18:32).



Abb. 2: Blocky und Moritz von Uslar (DEUTSCHBODEN, D 2013, 29:41)

Für eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem Thema kämen drittens auch digitale Kommunikations- und Kooperationsmedien in Betracht. Wenn man bedenkt, dass *Deutschboden* ursprünglich auf die Reflexion großstädtischer Klischees über die Provinz zielt, wäre es äußerst interessant (freilich nicht ohne größeren Aufwand realisierbar), Lerngruppen aus urbanen und ländlichen Gebieten dabei miteinander in Kontakt zu bringen. Beispielsweise könnten Schüler/innen aus Großstädten – auch im Rückgriff auf die *Deutschboden*-Arbeiten – fiktive Identitäten von Jugendlichen aus der Provinz entwerfen und diese umgekehrt solche von Gleichaltrigen aus urbanen Zentren; die so entstandenen Texte ließen sich auf beliebigen Lernplattformen hinterlegen.¹⁵ Im zweiten Schritt könnten Mitglieder der beiden Gruppen miteinander in synchrone Interaktion treten, etwa in Form von Chats, und anhand vorab entwickelter Leitfragen die blinden Flecken in den wechselseitigen Bildern voneinander zum Vorschein bringen. Diese Erkenntnisse ließen sich darüber hinaus auch im Horizont medientheoretischer Fragen reflektieren: Die These, dass jedweder Zugang zur Wirklichkeit von den leitenden Differenzen sowie von den medialen Bedingungen geprägt ist, dürfte den Schüler/innen angesichts ihrer Erfahrungen mit der digitalen Welt und der Vielfalt technischer Darstellungsmöglichkeiten als spannende Diskussionsgrundlage erscheinen.

¹⁵ Zu entsprechenden Aufgabenformaten mit digitalen Kommunikations- und Kooperationsmedien vgl. Frederking et al. 2018, 323ff.

QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN

FILM

— **DEUTSCHBODEN. D 2013.** R.: André Schäfer. DVD: W-film.

LITERATUR

— **Präkels, Manja (2017):** *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß.* Berlin: Verbrecher. — **Uslar, Moritz von (2012):** *Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung.* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch. — **Uslar, Moritz von (2020):** *Nochmal Deutschboden. Meine Rückkehr in die Brandenburgische Provinz.* Köln: Kiepenheuer & Witsch.

SEKUNDÄRQUELLEN

— **Bareis, J. Alexander (2019):** Faktual und fiktional erzählte Welten. In: Bartsch, Christoph / Bode, Frauke (Hg.): *Welt(en) erzählen: Paradigmen und Perspektiven.* Berlin u.a.: de Gruyter, 89-114. — **Bomski, Franziska / Venzl, Tilman (2020):** Feine Kerls oder rechte Gorillas? Zur Kontroverse über Ostdeutschland zwischen Manja Präkels und Moritz von Uslar. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, H. 2 (2020), 107-126. — **Bond, Greg (2014):** „Willkommen in jenem unbekanntem Land, das Deutschland heißt.“ Moritz von Uslar, *Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung.* In: Preece, Julian Ernest (Hg.): *Reforming the Nation in Literature and Film. The Patriotic Idea in Contemporary German-Language Culture / Entwürfe zur Nation in Literatur und Film. Die patriotische Idee in der deutschsprachigen Kultur der Gegenwart.* Oxford u.a.: Peter Lang, 11-20. — **Frederking, Volker / Krommer, Axel / Maiwald, Klaus (2018):** *Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung.* 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt. — **Hauser-Schäublin, Brigitta (2003):** Teilnehmende Beobachtung. In: Beer, Bettina (Hg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung.* Berlin: Dietrich Reimer, 33-54. — **Martínez, Matías (2016):** Grenzgänger und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktualen Texten. Eine Einleitung. In: *Der Deutschunterricht*, H. 4 (2016), 2-8. — **Präkels, Manja (2017):** Echte Männer, geile Angst. In: *Der Spiegel*, 50/2017, 9.12.2017. Auch online: <https://www.spiegel.de/spiegel/moritz-von-uslars-roman-deutschboden-und-die-wirklichkeit-a-1182454.html> [01.12.2021]. — **Schmidt, Siegfried J. (2002):** Was heißt „Wirklichkeitskonstruktion“? In: Baum, Achim / Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten.* Konstanz: UVK, 17-30. — **Standke, Jan (2013):** „Es ist alles total wahr und alles total erfunden.“ Moritz von Uslars Reportageroman *Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung* und die Kritik der Repräsentation im Literaturunterricht der Sekundarstufe II. In: Dawidowski, Christian / Wrobel, Dieter (Hg.): *Kritik und Kompetenz. Die Praxis des Literaturunterrichts im gesellschaftlichen Kontext.* Baltmannsweiler: Schneider, 211-233. — **Uslar, Moritz von (2010):** „Ich stelle mich einfach hin und saufe.“ Moritz von Uslar im Gespräch. In: *taz*, 09.11.2010. Auch online: <https://taz.de/Moritz-von-Uslar-ueber-sein-Buch/!5132635/> [01.10.2021]. — **Uslar, Moritz von (2017):** Aus gegebenem Anlass. In: *Die Zeit*, 52/2017, 14.12.2017. Auch online: <https://www.zeit.de/2017/52/kritik-deutschboden-moritz-von-uslar-spiegel-replik> [01.12.2021].

ÜBER DEN AUTOR

Dr. habil. Johannes Windrich unterrichtet Deutsch und Philosophie/Ethik am Rosa-Luxemburg-Gymnasium in Berlin-Pankow. Seine Arbeitsschwerpunkte sind deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Literatur der Goethezeit, Literatur und Philosophie sowie Mediendidaktik.