

Die Grenze im Museum. Narrative der von Bayern und Böhmen geteilten Grenzregion

Felix Bruckner

Abstract: Sechs beiderseits der bayerisch-böhmischen Grenze gelegene Museen bilden den Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags, der danach fragt, welche Narrative dieser Grenze in Ausstellungen produziert werden, wobei das Interesse auf der *longue durée* der Grenzgeschichte liegt. Denn die bayerisch-böhmische Grenze gilt zwar als eine der stabilsten in Europa, war jedoch im Laufe ihrer Geschichte massiven Status- und dadurch Qualitätsveränderungen unterworfen. Diese definierten und prägten wiederum die anrainenden Regionen. In den analysierten Ausstellungen finden sich wiederkehrende Motive der Grenze selbst, aber auch der von Bayern und Böhmen geteilten Grenzregion: *Verbindung und Trennung*; *(Ohn-)Macht*; und *(Un-)Natürlichkeit*. Gezeigt wird weiter, wie der Motivkomplex *(Un-)Natürlichkeit* Eingang in kulturhistorische Ausstellungsnarrative findet.

Zur Person: Felix Bruckner studierte in Regensburg und Clermont-Ferrand BA Deutsch-Französische Studien sowie MA Public History und Kulturvermittlung. Er ist Absolvent der Zertifikatsstudiengänge Bohemicum sowie Regionalkompetenzen für die bayerisch-tschechische Grenzregion. Der vorliegende Beitrag basiert auf seiner Masterarbeit. Betreuer: Prof. Dr. Marek Nékula und Prof. Dr. Jörg Skriebeleit

Schlagwörter: Grenze; Bayern; Böhmen; Museum; Narrativ; Region

Gerade bei der bayerisch-böhmischen¹ Grenze entsteht der Eindruck, sie sei natürlich: Ihr Verlauf scheint topographisch-geologisch durch Waldgebirge wie den Bayerischen Wald / die Šumava oder den Oberpfälzer Wald / Český

¹ Bayern und Böhmen sind geographisch wie zeitlich die treffendsten Namen für die hier im Mittelpunkt stehende Region. Vorwegzuschicken ist allerdings, dass die Verwendung dieser Begriffe in der vorliegenden Untersuchung aufgrund ihrer verklärenden Wirkung als Hilfskonstrukt zu verstehen ist, „suggerier[en sie doch] [...] eine unklare, romantische Gemeinsamkeit des [...] [zentraleuropäischen] Raumes“ (Eisch, 1996: 338).

les vorgezeichnet (Wolf, 2007: 71). Natürlichkeit im Sinne einer *normalen* Gegebenheit sowie eine geradezu sakrale Unantastbarkeit leitet die Grenze überdies aus ihrem im europäischen Vergleich hohen Alter ab (Eisch, 1996: 29 f., 41; Luft, 2000: 95 f.). Seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert und besonders dem bayerisch-böhmischen Hauptgrenzvertrag von 1764 blieb sie in ihrem Verlauf nahezu unverändert – abgesehen von der durch die aggressive Grenzverschiebung ins böhmische und mährische Landesinnere entstandenen *totalen* Grenze (Eisch, 1996: 246 ff.) im Nationalsozialismus ab 1938/39.

Die hohe Durabilität der Grenze ist aber nicht in erster Linie topographisch zu erklären, sondern Konsequenz der weitgehenden Strukturschwäche der Region, die gegenseitige Gebietsansprüche bremste (Luft, 2000: 102 ff.). Ihr unveränderter Verlauf behinderte allerdings nicht ihre sich ständig verändernde Qualität: Erst bildete sie eher einen unklaren Saum zwischen Herrschaftsgebieten, später dann eine zunehmend klare Linie zwischen Nationen, Sprachen, politischen und wirtschaftlichen Systemen sowie Erinnerungskulturen. Im Zuge ihrer Geschichte verlagerten sich immer mehr zunächst vertikal und diffus innerhalb Böhmens verlaufende Grenzen geographisch auf die horizontale Landesgrenze (Eisch, 1996: 61 f.; Wolf, 2007: 71 f.). Je mehr die Grenze im Laufe ihrer Geschichte abgrenzte, je multideterminierter sie also wurde, desto *unverrückbarer* wirkte sie (Schiffauer et al., 2018: 16 f.). Diese Wahrnehmungsweise verschärfte sich durch den nahezu impermeablen *Eisernen Vorhang*. Erst nach seinem Fall wurden der Konstruktionscharakter und der fortlaufende Produktionsprozess, der die bayerisch-böhmische so wie jede andere Grenze auszeichnet, erneut deutlich (Struck, 2012: 15 ff.).

Vor diesem Hintergrund arbeitet dieser Beitrag anhand verschiedener Dauerausstellungen heraus, mit welchen Narrativen die bayerisch-böhmische Grenze und die anrainenden Regionen in der Musealisierung der *longue durée* der Grenzgeschichte belegt werden. Wie wird die Veränderung des Zustands und der Wirkungsweise der Grenze museal erzählt? Welche Rolle spielt die häufig angeführte *Natürlichkeit* der Grenze in musealen Narrativen? Und inwiefern wird den Menschen, die in Beziehung zur Grenze stehen, eine Akteur:innenposition in deren Produktionsprozess zugeschrieben?

Anknüpfend an Simmel (2013: 484), verstehe ich die Grenze zugleich „als Produkt und auch als Produzent[in] sozialer Ordnung“ (Eigmüller, 2016: 53) und folge damit einer konstruktivistischen Grenztheorie. Ebenfalls teile ich Simmels (1909) und Lotmans (2010: 182) Überzeugung, dass Grenzen immer zugleich trennen und verbinden. Zudem scheiden Grenzen stets einen Innen- von einem Außenraum und sind damit wesentlich für die Wahrnehmung von Identität und Alterität. *Grenze* begreife ich nicht als Linie, sondern als Gebiet. Dazu nutze ich die von Schiffauer et al. (2018: 4) vorgeschlagenen „Analysedimensionen von Durabilität, Permeabilität und Liminalität“ sowohl deskriptiv als auch, um meinen Grenzbegriff zu weiten. So verstehe ich die

Grenze nicht lediglich als ausdehnungslose, statische, permeabilitätsregulierende sowie differenz- und ordnungsbildende Linie, die einen homogenisierten Innen- von einem Außenraum trennt, sondern als einen zeitlich dynamischen und räumlich ausgedehnten Saum und Zwischenraum. Eine wichtige Rolle spielt für meinen Zugang auch Lotmans (2010: 174 ff.) Konzept der Semiosphäre, demzufolge periphere Grenzregionen nicht nur als von Verunsicherung und Bedrohlichkeit geprägter Rand eines Zentrums zu sehen sind, sondern die Peripherie vielmehr als *Sub-Semiosphäre* durch den Kontakt zum *Anderen* zu einem dynamischen Möglichkeits- und Innovationsraum in Konkurrenz zum Zentrum werden kann (Lozoviuk, 2012: 321 f.; Eisch-Angus, 2016: 244 f.). Eine solche Weitung ist nötig, um in den Museen nicht nur Narrative der Grenzlinie, sondern auch solche einer von Bayern und Böhmen² geteilten Grenzregion einzufangen.

Während die Musealisierung der deutsch-tschechischen Geschichte inzwischen zunehmend erforscht wird (z. B. Regente, 2020; Řezník / Schulze Wessel, 2017), standen diejenigen Museen, die sich spezifisch mit dem Grenzraum befassen, bislang noch nicht im Fokus einschlägiger Forschungen. Im Vordergrund stehen hier daher all jene Dauerausstellungen entlang der bayerisch-böhmischen Grenze, die sich – etwa durch ihre Namenswahl – auch nach außen hin in die Verhandlung von Grenze(n) einordnen. Da das Erkenntnisinteresse auf den Narrativen der *longue durée* der Grenzgeschichte liegt, wurden diejenigen Häuser ausgeschlossen, die sich bei der Musealisierung der Grenzregion auf einen bestimmten Zeitabschnitt beschränken – etwa als Museen des Kalten Krieges oder als sog. sudetendeutsche Heimatstuben. Weiter wurden ausschließlich Ausstellungen aufgenommen, die sich durch professionelle Konzeption und Trägerschaft durch die öffentliche Hand auszeichnen, während von Lai:innen unterhaltene sog. *wilde* Museen (Janneli, 2012: 21 ff.) ausgeklammert blieben, die sich in der Untersuchungsregion zumeist auf den Kalten Krieg beschränken. Die Auswahl soll ein Gleichgewicht von Ausstellungen in Tschechien und in Deutschland und auch eine Streuung von thematischen Zuschnitten und Entstehungszeiträumen sicherstellen: stadt- und regionalgeschichtliche Ausstellungen aus den letzten Jahren in Domažlice (*Pozor hranice!*,³ 2022) und Furth im Wald (*Grenzerfahrungen im Landestormuseum Heimat-Grenze-Drache*, 2020) sowie solche aus den Nullerjahren in Kdyně (*Expozice česko-bavorského soužití im Muzeum přihraničí*,⁴ 2007) und Waldmünchen (*Grenzland- und Trenckmuseum*, 2001) neben erneut relativ neuen Naturmuseen in Klenčí pod Čerchovem (*Proměny krajiny*

2 Mit Bayern und Böhmen sind hier sowohl die Länder als auch deren Bewohnende gemeint. *Auf Tschechisch gesagt* geht es also um „Bavorsko a Čechy“ [ebenso wie um] [...] „Bavoři a Češi“ (Luft / Eiber, 2007: VII).

3 dt.: *Achtung Grenze!*

4 dt. *Ausstellung des tschechisch-bayerischen Zusammenlebens im Museum des Grenzlandes.*

v čase im *Dům přírody Českého lesa*,⁵ 2016) und Freyung (*Grenzgänger und Wiederkehrer im Museum Jagd Land Fluss*, 2014).

Narrative und Motive – zur Methodik

Da Vergangenheit in historischen Museen stets als Geschichte rekonstruiert und somit in Narrativen repräsentiert und gedeutet wird (Thiemeyer, 2010: 74; Baur, 2010: 37 f.), erscheint es methodisch sinnvoll, bei der Ausstellungsanalyse nach ebensolchen Narrativen zu fragen.

Anknüpfend an die Definition von Ryan (2007: 23–31) begreife ich ein Narrativ als eine sinnstiftende Verkettung von Ereignissen der Vergangenheit, die dafür gezielt ausgewählt werden, während andere bewusst ausgeblendet bleiben. Im Zuge ihrer kausalen Verknüpfung zu (chronologischen) Sequenzen und der Besetzung von Positionen mit intentional handelnden Akteur:innen wird eine von innen und außen sinnhaft erscheinende Zustandsveränderung gedeutet. Für den Status als Narrativ sind hierbei der Wahrheitsgehalt ebenso wie das Trägermedium unerheblich. Im übertragenen Sinn und in einer erweiterten Definition des Narrativs können auch personifizierte bzw. abstrakte Akteur:innen wie Nationen, die Grenze selbst oder die scheinbar intentionslose nichtmenschliche Umwelt bzw. Natur mit Narrativen verknüpft und demnach untersucht werden (Nekula, 2020: 245 ff.; Dorn et al., 2021: 4 ff.). Für den musealen Kontext hervorzuheben ist, dass Narrative sich keineswegs auf die Textebene beschränken, sondern erst durch das Zusammenwirken von Texten, Objekten, Multimediamaterial, Inszenierungen / Szenografie und Architektur entstehen (Regente, 2020: 71 ff.; Spanka, 2019: 365 f.).

Für den Untersuchungsgegenstand dieses Beitrags ist es zudem von Bedeutung, dass die Musealisierung von Grenzen eine Form des *rebordering* darstellt, da diese dabei visualisiert werden und gezwungenermaßen eine Dichotomie zwischen *uns* und den *Anderen* (re-)konstruiert wird. Dies betrifft auch die Darstellung liminaler Zwischenräume, deren *debordering* vom symbolischen *rebordering* ausgeht (Jańczak, 2011: 7; Regente, 2020: 79). Zugleich profitierten die meisten der untersuchten Museen zeitweise von der INTERREG-Förderung⁶ und somit von ihrer eigenen Grenzlage und dem politischen Projekt eines grenzenlosen EU-Europas (Spiritova, 2016: 30). Insofern können die Museen und ihre Macher:innen selbst als Grenzsurfer:innen (Klatt 2021: 149 ff.; Kleinmann / Peselmann, 2019: 124 f.) bezeichnet werden, die in ihrer Fähigkeit, die Grenze pragmatisch und positiv zu nutzen zu wissen, eine kleine Elite bilden (Lozoviuk, 2012: 316): Gerade Kulturmanagende sind aufgrund

5 dt.: *Veränderungen der Landschaft in der Zeit im Haus der Natur des Böhmisches Waldes*.

6 Zur Stärkung der territorialen Zusammenarbeit und der regionalen Entwicklung werden von der Europäischen Union sog. INTERREG-Mittel zur Verfügung gestellt, die besonders grenzüberschreitenden Projekten als Finanzierung zugutekommen.

der Fördermöglichkeiten stärker grenzüberschreitend aktiv als die Mehrheitsgesellschaft und dadurch auch mit der anderen Seite besonders vertraut (Halicka, 2016: 54 f.). Somit ist zu erwarten, dass sie die Grenze, die Nachbarregion und die Möglichkeiten der EU positiv wahrnehmen und dementsprechend ausstellen.

Für die vorliegende Untersuchung wurden die Ausstellungen bei meinen zumeist zwei Besuchen mithilfe eines Gedächtnisprotokolls sowie einer umfassenden Foto- und teils Videodokumentation im Detail festgehalten. Vor diesem Hintergrund wurde im Nachgang ein *close reading* des Materials durchgeführt (Regente, 2020: 90 f.; Spanka, 2019: 365). Anknüpfend an Spanka (2019) wurde eine Mehrebenenanalyse mit Methoden der Kultursemiotik und Diskursanalyse ausgeführt, in der zunächst nach den Hauptnarrativen der einzelnen Ausstellungen gefragt wurde, um in einem zweiten Schritt sog. Leitmotive zu identifizieren und diese anhand von Detailanalysen herauszuarbeiten. Als Leitmotiv zu verstehen

sind Themen, welche die Ausstellungen [durch Wiederholung und Sichtbarmachung] als bedeutsam für die jeweilige Geschichte setzen [...] [und welche] entsprechend als Charakteristika – als Verdichtungen – des jeweiligen musealen Narrativs [gelten können] (ebd. 368).

Ich begreife die herauszuarbeitenden Grenzmotive überdies auch als Ressourcen, auf welche die Ausstellungen zurückgreifen, um ihre Grenz narrative zu konstruieren und zu stützen. Die Herausarbeitung der Leitmotive in den Ausstellungen soll dabei ebenso augenscheinliche Wiederholungen wie Auslassungen quer durch die Museumslandschaft der Untersuchungsregion herausstellen und sich nicht auf Auffälligkeiten innerhalb von einzelnen Ausstellungen beschränken. Die herausgefilterten Motive werden im Folgenden zunächst entlang dreier Gegensatzachsen angeordnet, die jeweils einen Motivkomplex darstellen: *Verbindung und Trennung*, *(Ohn-)Macht*, *(Un-)Natürlichkeit*. Anschließend wird aufgezeigt, wie der Motivkomplex der *(Un-)Natürlichkeit* Eingang in die Erzählmuster kulturhistorischer Museen der bayerisch-böhmischen Grenzregion findet.

Der Motivkomplex *Verbindung und Trennung*

Die Kontrastierung der Motive *Verbindung* und *Trennung* (von Regionen und ihren Bewohnenden) wird in den Ausstellungen eingesetzt, um diachron eine dynamische Zustandsveränderung der Grenze zu erzählen. Die beiden polar gelagerten Motive werden mit unterschiedlichen Zeitebenen in Vergangenheit und Gegenwart verknüpft und markieren die Grenze als unterschiedlich permeabel sowie die Bevölkerung als einander einmal näher, einmal fremder.

Um die Verbundenheit beider Grenzseiten zu zeigen, deuten die Museen die Grenzregion gerne als kontinuierlich verlaufende Kulturlandschaft. Sie verweisen etwa auf ähnliche prähistorische Funde, Handelswege sowie vergleichbare Strukturen in Stadtaufbau und Wirtschaft. Besonders häufig drückt sich das Verbindungsmotiv durch eine Fokussierung auf die bayerisch-böhmische Glasherstellung aus, der überdies eine lange Tradition zugesprochen wird – seien es 400 Jahre in Furth, 700 in Waldmünchen oder 350 in Klenčí. Über das Thema Glas wird die Grenzregion als gemeinsame Kulturlandschaft mit offenen Grenzen gedeutet, in der sich durch vergleichbare naturräumliche Rahmenbedingungen einerseits ähnliche Wirtschaftszweige herausgebildet hätten und andererseits permanenter Wissenstransfer durch Expertenmobilität zwischen dem Erzgebirge, Bayern und Böhmen stattgefunden habe. In Freyung wird den Ressourcen Stein, Holz und Glas gar eine prägende Wirkung für „[d]as Gesicht einer [bayerisch-böhmischen] Landschaft“ zugeschrieben. Visualisiert wird dies in einer Karte, in die Flüsse, die Landes- sowie Nationalparkgrenzen als Vertiefungen eingelassen sind, in denen man Steine, Holzstücke und Glasklumpen frei hin- und herschieben kann. Die Assoziation von Grenzgebiet und Glas setzt sich in einem 3D-Modell des Bayerischen Waldes sowie der Šumava fort, über dem hängende Glastropfen den Verlauf der Grenze nachzeichnen. In Klenčí steht der Zusammenhang zwischen Besiedlung, Glasherstellung, Abholzung und Industrialisierung und somit ebenfalls die landschaftsprägende Wirkung des Glases besonders im Fokus. In Furth ist dem Thema *Glas* mit einem Sechstel der Ausstellung ein eigener Abschnitt gewidmet und in Waldmünchen wird das Thema im sog. Swarovski-Kristallkeller im Untergeschoss des Museums mit zahlreichen Exponaten vertieft. Indem sie auf die noch aktive Further Glashütte sowie auf das Glasmuseum in Frauenau hinweisen, stellen die Museen in Domažlice und Furth überdies einen Bezug bis in die Gegenwart her und weisen die Glastradition somit als kontinuierlich aus.

Auch gehen die Museen auf die sich mit der *Samtenen Revolution* sowie dem EU- und Schengen-Beitritt Tschechiens zunehmend wieder öffnende und verbindend wirkende Grenze ein und betonen Städtepartnerschaften, Wiedereröffnungen von Grenzübergängen, Bewegungsfreiheit, Euphorie sowie grenzüberschreitende Begegnungen im Freizeitbereich.

Ausgespart bleiben unter dem Motiv der *Verbindung* in den untersuchten Ausstellungen hingegen die häufig im bayerisch-böhmischen Kontext aufgerufenen Themenbereiche Musik, Barock sowie weitestgehend die Kulinarik – sieht man von einer Darstellung sich unterscheidender Bierkrüge und Knödel in einer Gucklochfotowand in Furth ab. Ursache hierfür ist wohl, dass diese Aspekte vielmehr als Schnittmengen Bayerns und Böhmens im Allgemeinen gelten denn als Spezifika der Grenzregion.

Ein trennender Charakter wird der Grenze naheliegenderweise durch die Ausstellung von Konflikten zugewiesen, durch welche die Grenze als Ort der Bedrohung, der Gewalt und der Willkür erscheint. Vormoderne Konflikte werden von den Ausstellungen zumeist als „Auseinandersetzung der Nachbarn an der Grenze“ (Domažlice) abgetan. Besonders betont werden allerdings erst die Hussitenkriege im 15. Jahrhundert sowie dann die Konflikte des 20. Jahrhunderts von der NS-Terrorherrschaft über die Zwangsaussiedlung der deutschsprachigen Bevölkerung aus den böhmischen Ländern bis hin zum *Eisernen Vorhang* als Ort der Gewalt.

Vor allem in Zeitzeug:inneninterviews wird ein Gefühl der zunehmenden Entfremdung zur Zeit des *Eisernen Vorhangs* hervorgehoben, das ebenfalls auf das Trennungsmotiv verweist. Berichtet wird vom – Tschechoslowak:innen ebenso wie Vertriebene betreffenden – Gefühl des Ausgeschlossenseins von einem Innenraum sowie vom Gefühl der Randlage und Bedrohung in Bayern mit einem Niemandsland auf der anderen Seite.

Schließlich wird das Trennungsmotiv auch aufgerufen, wenn die Ideologisierung der Grenzregion thematisiert wird. So zeigt das Museum in Domažlice, wie die Bevölkerungsgruppe der Chod:innen⁷ wiederholt in der tschechischen *nationalen Wiedergeburt* des 19. Jahrhunderts (Maur, 2003: 604 ff.) und auch im Staatssozialismus durch Bezugnahme auf ihren historischen Grenzwachdienst und den Widerstandskampf gegen eine deutschsprachige Obrigkeit idealisiert wurde. Auch die zunehmende Ideologisierung in den sog. Sudetengebieten der Ersten Tschechoslowakischen Republik ist Thema der Ausstellungen. Gänzlich abwesend bleiben in den musealen Darstellungen hingegen die nationalistische Aufladung der bayerischen Grenzseite als von der Tschechoslowakei bedrohte sog. *Bayerische Ostmark* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Bald, 2014: 16 ff.; Eisch, 1996: 227 ff.) sowie die ideologischen Bestrebungen des tschechoslowakischen Staates, mit der Wiederbesiedlung des nach der Zwangsaussiedlung weitgehend entvölkerten *pobraní* nach 1945 ein Labor der neuen sozialistischen Gesellschaft zu schaffen (Wiedemann, 2007: 337 ff.; Eisch, 1996: 132 ff.).

Die aufgezeigten vielfältigen Spielarten der Motive *Trennung* und *Verbindung* werden von allen untersuchten kulturhistorischen Museen in unterschiedlichem Ausmaß als Ressourcen zur Etablierung eines Multikulturalitätsnarrativs genutzt, das Řezník und Schulze Wessel zufolge das vielfältige

⁷ Bei den Chod:innen handelt es sich um eine seit dem Mittelalter nachgewiesene bäuerliche Bevölkerungsgruppe in der Gegend um Domažlice, Pímda und Tachov mit besonderen Privilegien sowie der ursprünglichen Aufgabe, die Grenze zu Bayern zu begehen und zu sichern. Dem Mythos ihrer Rolle als Grenzwächter besonders zuträglich ist ihre kaum rekonstruierbare Frühgeschichte und der Anschein kontinuierlich gepflegter tschechischer Sprache und Kultur. Bis heute erweisen sich Geschichte und erhaltene Traditionen der Chod:innen als identitätsstiftend für die Gegend, die als Chodsko bezeichnet wird (Maur, 2003: 604 ff.).

„Zusammenleben[...] verschiedener Ethnien und Konfessionen“ (2017: 16)⁸ in den Mittelpunkt stelle. In Zentraleuropa sei es häufig in Regional- und Stadtmuseen anzutreffen und „weicht [insofern] von der dominierenden nationalstaatlichen Erzählung ab, [als es] [...] Minderheiten im Prinzip gleichberechtigt in die Geschichte der Gesellschaft oder Stadt einbezieht“ (ebd. 16 f.), um so weiße Flecken in der eigenen Regionalgeschichte zu füllen. Zuträglich ist dieser Perspektive die breite zeitliche Rahmung der untersuchten Ausstellungen – häufig beginnend in der Vorzeit und hineinreichend bis in die Gegenwart. Dadurch wird die Zeit besonders konflikträchtiger und trennender Grenzen insbesondere im 20. Jahrhundert oder auch zur Zeit der Hussiten durch Zeiten scheinbar *ohne Grenzen* gerahmt, was eine positive Zukunftsaussicht gibt und die trennende Wirkung der Grenze im Kontext der Konfliktgeschichte des 20. Jahrhunderts als *Sonderfall* erscheinen lässt.

Das beschriebene Narrativ birgt allerdings die Gefahr, durch das Überspringen nationaler Konflikte eine Art „mythische[s] goldene[s] Zeitalter[...] [sowie] eine Kontinuität zur Gegenwart“ (ebd. 17) zu suggerieren⁹ oder bewusste Ausblendungen von *problematischen* Zeitabschnitten vorzunehmen. So wird zwar die NS-Zeit in den bayerischen Museen nicht ausgeblendet, wohl wird sie aber durch die Nicht-Thematisierung der grenz- und regionalspezifischen *Ostmark* (Bald, 2014: 26 ff.) bis zu einem gewissen Grad auf eine nationale deutsch-tschechische Ebene externalisiert (Weigl, 2008: 87 f.). Und in den tschechischen Museen sucht man für die neubesiedelten Gebiete des *pohraničí* vorwiegend nach einem multikulturellen Erbe in der weiter zurückliegenden Vergangenheit und thematisiert weniger die schwierige Identitätsbildung in den durch eine neue Sozialstruktur geprägten Grenzgebieten in der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart.

Der Motivkomplex (*Obn-*)*Macht*

Bei den Motiven *Macht* und *Obnmacht* rücken die Akteur:innen in den Fokus, die am *bordering* als sozialer Praxis (Wille, 2021: 107 ff.) beteiligt sind. So treffen die Ausstellungen in ihren Narrativen Aussagen darüber, ob, wie und durch wen die Geschichte der Grenze beeinflussbar sei.

Dies tun sie zunächst, indem sie ihr Publikum auf unterschiedliche Weisen einbeziehen und ansprechen. Die Ausstellung in Domažlice z. B. vermittelt den Besuchenden den Eindruck, selbst Akteur:innen zu sein und Handlungs-

8 Die Autoren sind hier ungenau, impliziert doch Multikulturalität eigentlich mehr ein *Nebeneinander* als ein *Miteinander* im Sinne interkulturellen Zusammenlebens. Ich habe mich entschieden, dennoch den Begriff des *Multikulturalitätsnarrativs* zu nutzen, da dieses gerade auch in der Spannung zwischen der Interkulturalität im Inneren Böhmens und dem Nebeneinander zwischen Bayern und Böhmen treffend erscheint.

9 Genau darin besteht die eingangs geäußerte Problematik der Verklärung bei der Verwendung der Begriffe *Bayern* und *Böhmen*.

macht in Bezug auf die Grenze zu besitzen: So kann man auf halbem Weg in der Ausstellung in einer Art Puppentheater „[m]it der Geschichte [spielen]“ und verlässt die Ausstellung durch eine enge Passage, in der die verschiedenen Abschnitte noch einmal aufgerufen werden – verbunden mit der an die Besuchenden gerichteten Frage und Ansprache: „Werden uns die Grenzen voneinander trennen oder uns verbinden? Jeder von uns hat die Wahl.“ Insofern wird die Grenze nicht als Hülle eines statischen Raumcontainers gezeigt, sondern als etwas Beeinflussbares, das durch Praktiken und Diskurse individuell und kollektiv produziert wird. In Furth wiederum gibt es zwar einerseits einige partizipative Elemente in der Ausstellung, andererseits wird durch die Ausstellungstexte diskursiv eine größere Passivität der Grenzbevölkerung zum Ausdruck gebracht: So ist die Rede von „Grenzerfahrungen“ und „unmittelbare[n] Auswirkungen [der Grenze] auf das Schicksal der Menschen in der Region“, wodurch die Ausstellung die Grenze selbst zur Akteurin personifiziert, der die Anwohnenden ausgeliefert sind. Das Museum in Freyung öffnet den Grenzbegriff gar über die konkret bayerisch-böhmische und über räumliche Grenzen insgesamt hinaus metaphorisch auf alle Lebensbereiche und zeichnet Grenzen als anthropologische Erfahrung, wobei deren schwierige Überschreitung als Möglichkeit des Wachstums dargestellt wird. In dem ausschließlich in Freyung eingesetzten anthropologischen Grenznarrativ werden Besuchende also unabhängig von einem persönlichen Bezug zu Bayern oder Böhmen zur Reflexion von Fragen der (Ohn-)Macht angeregt.

Weiter verhandeln die Ausstellungen *Macht* und *Ohnmacht* über die Thematisierung von Personengruppen, die in besonderer Beziehung zur Grenze stehen. Breit praktiziert wird hierbei die Musealisierung von Grenzschildernden des Zolls, der Polizei und des Militärs, die das Grenzregime verkörpern und für (das) staatliche Macht(zentrum) und öffentliche Sicherheit (ein-)stehen. Wie ambivalent die Wahrnehmung des Grenzschildernden aber ist, zeigt das Modell einer Statue im Museum in Domažlice. Diese wurde 1965 mit Mitteln von Grenzschildernden in der Stadt errichtet und stellte einen Grenzschildernden samt Waffe und wachsamem Hund dar. In den 1990er Jahren wurde das Denkmal von Unbekannten um 180 Grad gedreht, sodass sich der Blick des Soldaten nunmehr vom öffentlichen Straßenraum abwandte, bis das Denkmal vollständig aus dem Stadtraum entfernt wurde. Die Statue steht somit zunächst für den Stolz des Grenzschildernden und später für das Gefühl des Eingeschilderndenseins *hinter* dem *Eisernen Vorhang* in der ČSSR. Am entsprechenden Modell können in der Ausstellung nun alle Besuchenden selbst drehen und entscheiden, wie sie sich selbst und den Grenzschildernden – zwischen schützender Garantie der staatlichen Souveränität und einschränkender Überwachung. Die Chod:innen, die stark in den im Chodsko gelegenen Ausstellungen in Domažlice und Klenčí präsent sind, stehen als soziale Rebell:innen (Maur, 2003: 604; Girtler, 2006: 193 f.) nicht ausschließlich

in einem positiv-pflichterfüllenden Verhältnis zum staatlichen Zentrum und nehmen insofern eine ambivalente Sonderrolle zwischen staatlichem Grenzschutz und peripherer Unterwanderung ein.

Auf die Unterwanderung der Grenze komme ich nun ausführlicher zu sprechen. Denn nicht nur die beschriebene unbeweglich-grenzverkörpernde Position der Grenzschützenden prägt die Grenze, sondern auch Figuren wie Pendler:innen, Schmuggler:innen oder Grenzsurfer:innen, die durch ihre subversive Nutzung der Grenze im liminalen Sinne nach Lotman (1973, 344 ff.; 1974: 345 ff., 349 ff.) aus der Peripherie heraus als *Held:innen* erzählenswerte *Ereignisse* anstoßen, indem sie über die Grenze hinweg aus einem vorgegebenen Innen-Außen-Rahmen ausbrechen und ins Dazwischen eintreten (Eisch, 1996: 86 ff.).

Besonders die Museen in Waldmünchen und Kdyně leisten eine Kontrastierung des scheinbar allmächtigen Grenzschutzes und des sich selbst der Grenze ermächtigenden Schmuggelwesens (Girtler, 2006: 193 f.; Eisch, 1996: 158 ff.): Zu finden sind dort Kontroll- und Schmuggelszenarien, Schmuggelgut ebenso wie Uniformen und Zeitzeug:innenberichte – u. a. auch zum spezifischen Kontext der Zwangsaussiedlung, in dem Erinnerungsstücke voraus- bzw. hinterhergeschmuggelt worden seien. Durch die fotografischen Abbildungen des sog. *Schwirzerdenkmals* sowie des sog. *Pascherkönigs*¹⁰ im Waldmünchner Museum wird deutlich, dass sich nicht nur der Grenzschutz durch ein genuines Selbstbewusstsein auszeichnen kann. Die Ausstellungen erläutern weiter, dass Schmuggel im Zusammenhang mit wirtschaftlichen Ungleichgewichten beider Grenzseiten stehe und von der Bevölkerung daher teils nicht als Verbrechen wahrgenommen worden sei. Bis zu einem gewissen Grad wird mit einer einseitigen Romantisierung des Schmuggels aber gebrochen – durch Zeitzeugnisse von brutalen Auseinandersetzungen zwischen Schmuggelwesen und Zoll sowie durch ausgestellte Schmuggelware aus jüngster Zeit und den Verweis auf Menschen- und Drogenhandel.

Neben Schmuggler:innen ist in den Ausstellungen noch eine ganz andere Gruppe Menschen präsent, die es schafften, sich gegen die vorgegebene Ordnung zu stellen, indem sie auf lokaler Ebene eine Art Vorreiterposition einnahmen (Lozoviuk, 2012: 316). Besonders greifbar wird das im Further Museum, wo dem ehemaligen Bürgermeister der Stadt, dem ehemaligen Landrat des Landkreises Cham sowie einem örtlichen Busunternehmer ein solcher Pionierstatus zugewiesen wird, da diese laut der Ausstellung zur Zeit des Kalten Krieges Verbindungen über die Grenze hinweg angestoßen hätten, als dies auf nationaler Ebene sowohl unerwünscht als auch unmöglich gewesen sei. Konkret geht es um die Lobbyarbeit zur Wiedereröffnung des Grenzübergangs Schafberg-Folmava 1964, die Organisation eines Oktoberfests in der Prager BRD-Botschaft, die Unterstützung beim Transport von

10 *Schwirzen* ebenso wie *paschen* sind bairische Ausdrücke für *schmuggeln*.

Geflüchteten aus der DDR-Botschaft und um die schnelle Anbahnung einer Städtepartnerschaft mit Domažlice nach 1989.

Schließlich wird *Ohmacht* im Sinne eines identitätsbedrohenden Schwebestandes auch durch die Behandlung von Zwangsmigration sowie der immer wieder auftretenden Orientierungslosigkeit von unmittelbaren Grenzgemeinden wie Folmava / Vollmau aufgerufen. Für diesen Ort stellt die Ausstellung in Domažlice die unklare Verortung der sudetendeutschen Bevölkerung zwischen Loyalität und Ablehnung der Tschechoslowakei heraus – anhand eines fiktiven Gesprächs einer gemischtsprachigen Familie sowie mit einem Foto von einem Jungen, der auf der Grenzübergangsbrücke steht, auf der ein Schild sowohl nach Bayern als auch nach Böhmen weist. Nach Jahren der Abriegelung befinde sich die Gemeinde, so der Tenor der Ausstellung, seit 1990 nun in einem neuen Schwebestanz, da sie inmitten von Transitverkehr, Tankstellen, Casinos, Gartenzweigen usw. „ihr eigenes Gesicht [erst wieder suchen]“ müsse.

Der Motivkomplex (Un-)Natürlichkeit

Die Motive *Natürlichkeit* und *Unnatürlichkeit* lassen sich besonders häufig in den Naturmuseen in Freyung und Klenčí finden. Durch die Einbettung der Grenzgeschichte in die überzeitliche Naturgeschichte produzieren sie ein stärker zyklisches Narrativ der Grenze, in dem menschlichen, intentional handelnden Akteur:innen weniger Einfluss zugeschrieben wird. So zeigt das Museum in Klenčí, wie sich die Landschaft im Český les an der heutigen bayrisch-böhmischen Grenze durch klimatische Einflüsse wie die Eiszeit ebenso verändert hat wie durch den extremen Holzeinschlag für die Glasindustrie, die Zwangsaussiedlung oder die Errichtung des Sperrgebiets am *Eisernen Vorhang*, die jeweils auch unintendierte Auswirkungen auf die nichtmenschliche Umwelt nach sich zogen. Siedlungen sind demzufolge aus unterschiedlichen Gründen zu verschiedenen Zeiten entstanden und wieder aufgegeben worden: Ein permanentes, zufällig wirkendes Werden und Vergehen sowie das scheinbare Fehlen von Intentionen bzw. deren Entkoppelung von Akteur:innen bilden die Charakteristika des zyklischen Naturnarrativs, das hier geprägt wird und aus der linearen (historischen) Zeit gerissen zu sein scheint. Gemessen an der engeren Definition des Narrativs, wonach intentional handelnde Akteur:innen, eine sinnstiftende Transformation sowie eine kausal-lineare Chronologie entscheidend sind, könnte man hier gar von einem naturgebundenen (ahistorischen) Antinarrativ sprechen.

Unterschiedlich gedeutet wird in den Museen, inwiefern die Grenze nun eigentlich *natürlich* sei – sowohl im Wortsinn als Topographie, Flora und Fauna als auch im übertragenen Sinne eines *normalen, guten oder sakral-historischen Urzustands* der Grenzregion bzw. -landschaft.

So ist in Freyung eine den Ausstellungsraum dominierende weiße Nachbildung eines Elches ausgestellt, der einen *Eisernen Vorhang* durchschreitet. Er wird betitelt als „Grenzgänger und Wiederkehrer“. Während Audio-Zeugnisse von der Wirkung des *Eisernen Vorhangs* auf die Menschen berichten, markiert ihn der Elch als unnatürlich sowie der Tierwelt wesensfremd. Der Elch deutet zugleich an, dass die Natur sich im Schatten des *Eisernen Vorhangs* habe erholen können und verschwundene Arten in den Bayerischen Wald zurückgekehrt seien. Ähnlich wird etwa in Kdyně mit dem Biber als Gewinner des *Eisernen Vorhangs* gearbeitet: Seine Rückkehr an den tschechischen Abschnitt des Flusses Kouba / Chamb wird als *Wunder* und Zeichen der hohen Lebensqualität in der Region gedeutet.

Ambivalent bleiben die Museen in der Frage, ob die verschwundenen Tier- und Pflanzenarten während des Kalten Krieges oder erst danach zurückgekehrt seien: Einerseits habe die geschlossene Grenze mit dem Sperrgebiet auf tschechoslowakischer Seite die Natur gefördert, andererseits habe sie funktionsfähige grenzübergreifende Zusammenarbeit auch im Naturschutz gehemmt, wie das Museum in Freyung ausführt. Eine weitere Ambivalenz wird durch die Haselmaus eröffnet, die in Klenčí fotografisch abgebildet ist. Sie steht als Zeugin für eine untergegangene Kulturlandschaft in den verlassenen Ortschaften auf dem Gebiet der Zwangsaussiedlung und des in der Folge eingerichteten Sperrgebiets an der Grenze. So habe das Grenzregime des *Eisernen Vorhangs* zwar unintendiert die Natur zurückkehren lassen, andererseits sei mit ihm sowie der Kollektivierung und Intensivierung der Landwirtschaft im tschechoslowakischen Landesinneren eine über Generationen *natürlich* gewachsene und durch die Haselmaus stellvertretend repräsentierte Kulturlandschaft untergegangen, was besonders in diesem Museum die Frage aufwirft, was eigentlich natürlich und bewahrenswert sei.

Die bereits angesprochene Rede von einer *Rückkehr der Natur* verweist ungeachtet aller Ambivalenzen deutlich in Richtung des in jüngster Zeit auch im bayerisch-böhmischen Kontext immer häufiger anzutreffenden Narrativs des *Grünen Bandes*, in dem der Natur heilende und völkerverbindende Wirkung zugeschrieben wird: Kern dieses Narrativs ist die Umdeutung „eine[s], Unort[s]‘ [zu] ein[em] entdeckenswerte[n] Lebensraum bzw. [...] [die des] Todesstreifen[s] des Eisernen Vorhangs [zu] eine[r] bedeutsame[n] Lebenslinie“ (Macaria, 2021: 36). Keines der untersuchten Museen spricht namentlich vom *Grünen Band* – in Freyung ist wie häufiger in der Untersuchungsregion vom *Grünen Dach* die Rede – und doch zeigen Ausschnitte aus Audio- bzw. Videoelementen in Klenčí und Freyung frappierende Parallelen zum dargestellten Erzählmuster des *Grünen Bandes*:

In Bayern lief das Leben natürlich weiter, aber in Tschechien blieb ein großer Teil des Landes ohne Menschen. Und in die Mitte des Waldes,

in die Grenzzone, kehrte die Natur zurück. Und lebte 40 Jahre so wie sie wollte. (Klenčí, Ausschnitt aus einem Video)

Das Sperrgebiet entlang der Grenze war für die Menschen tabu. Für Tier- und Pflanzenarten indes ein geschützter Raum, in dem Entfaltung über vier Jahrzehnte möglich war. Zum Beispiel fanden Elche im einstigen Todesstreifen einen neuen Lebensraum. (Freyung, Ausschnitt aus einem Audioguide)

Verwobenheit von naturbezogenen und kulturhistorischen Erzähllinien

Abschließend soll anhand von Grenz(übergangs)inszenierungen gezeigt werden, dass der Motivkomplex der *(Un-)Natürlichkeit* nicht nur in den Naturmuseen, sondern auch in den kulturhistorischen Museen auftaucht. Dabei verwebt sich das Multikulturalitätsnarrativ mit dem Narrativ des *Grünen Bandes*, das in der Untersuchungsregion auf die *longue durée* des grünen Grenzgebirgssaums und somit über seinen engeren Funktionszeitrahmen des Kalten Krieges und seiner Nachgeschichte ausgedehnt wird. Die Situation der geschlossenen und trennenden Grenze erscheint dabei als negative, wesensfremde Ausnahmesituation, während die Situation der offenen und verbindenden Grenze als positiv, *natürlich* und überzeitlich gedeutet wird.

In Kdyně wird die zunehmende Grenzmarkierung zwischen Herrschaftsgebieten im 16. Jahrhundert durch eine Inszenierung mit einem Zollhaus, einem Schlagbaum sowie Repliken von Grenzsteinen mit bayerischen Rauten und böhmischen Löwen inszeniert, wobei die Attribute *gewachsen* und *überschreitbar* durch die Einbettung in eine Naturszenerie visualisiert werden. Hergestellt wird diese durch Bergillustrationen im Hintergrund sowie ein Ausstellungspodest mit Gras, Blättern, Farnen und Ästen, auf denen einige Vogelpräparate angebracht wurden. Ähnlichkeiten weist diese Inszenierung mit derjenigen der Grenzmarkierung durch in sog. Marchbäume eingeschlagene Kreuze – sog. Pletzen – in Domažlice auf. Die Natürlichkeit des Baumes wird dort durch eine Gruppe von Holzvögeln verstärkt, die auf ihm platziert wurden. Naturdarstellungen im Museum ziehen Besuchende laut Habsburg-Lothringen (2012: 72) grundsätzlich leicht in den Bann, wobei sie auch „ein Gefühl von Geborgenheit [auslösen] [...] [und] für das Authentische [stehen]“. In diesem Sinne deutet eine naturnahe Darstellung der Grenze diese als *gewachsen, authentisch, normal* und besetzt sie dadurch positiv.

Völlig anders dargestellt ist in Kdyně hingegen der Grenzübergang zur Zeit des *Eisernen Vorhangs*: Man tritt durch ein Tor, das u. a. von Stacheldraht, einem Warnschild, durchschossenen Blechen und Benzinkanistern umrahmt ist. Natur ist hier vollkommen abwesend und erst in der Ferne auf einem Bild des an die Opfer des *Eisernen Vorhang* erinnernden Všerubský kámen wieder

zu erahnen, bevor die Natur im abschließenden Raum der Ausstellung erneut dominant wird, wobei hier die Zuordnung zur Zeit nach 1989 implizit bleibt.

Weitere Grenz(übergangs)inszenierungen bestärken die Beobachtung, dass besonders Naturdarstellungen eingesetzt werden, um eine offene und positiv bewertete Grenze auszustellen. Anzuführen sind etwa Kunstinstitutionen in Furth, in denen die Zeit des Austauschs in der Glasherstellung durch das Bild eines Waldweges und die Frage nach Heimat in der Gegenwart durch die Illustration einer Familie vor einem Haus in der Natur aufgerufen werden, während Stacheldraht und eine Schwingtür auf den *Eisernen Vorhang* und die Zwangsaussiedlung verweisen. Etwas weniger gut ins Bild zu passen scheint die Freyunger Elchinszenierung. Allerdings ist auch hier die Naturszenerie *hinter dem Eisernen Vorhang* gelegen und erst nach anderen Ausstellungsabschnitten zu erreichen. Außerdem wird der Elch durch den Audioguide näher eingeordnet und dient somit nicht rein illustrativen Zwecken. Zusätzlich erzeugt ein ständiges Klackern im Raum eine bedrohliche Stimmung und deutet den *Eisernen Vorhang* damit negativ.

Auch in Waldmünchen wird der Grenzübergang in der Zeit des Kalten Krieges als besonders bedrohlich gezeigt, wobei weniger mit Natursymbolik als mit Farbkontrasten gearbeitet wird. Bereits beim Treppenaufgang wird man von einem Warnschild „50 meters to border“ empfangen. Weitere Warnschilder im Raum der Grenzübergangsinszenierung selbst, ein Schlagbaum, Stacheldraht, der durch aufblitzende Lichter im verdunkelten Raum unter Strom zu stehen scheint, die graue Farbgestaltung von Boden und Wänden und das Schwarz-Weiß-Bild eines Wachturms verstärken diesen Eindruck. Besuchende können diese Szene problemlos passieren, wobei sie über eine Linie in einen nun in weiß gehaltenen Raumbereich gelangen, in dem sowohl das Ende des *Eisernen Vorhangs* als auch Grenzsteine aus der Zeit der ersten Grenzmarkierung ausgestellt sind. Auch hier wird also eine positiv bewertete offene Grenze in der weiter zurückliegenden Vergangenheit sowie der Gegenwart mit einer negativ bewerteten hermetischen Grenze in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kontrastiert. Beim Thema Zoll und Schmuggel arbeitet die Waldmünchner Ausstellung dann schließlich ebenfalls mit der An- bzw. Abwesenheit von Naturszenerie. So ist der Schmuggler in eine Waldszenerie eingebettet, während der Zöllner bei einer Kofferraumkontrolle in einem Straßenkontext gezeigt wird, wodurch die Offenheit der *grünen Grenze* als *natürlicher Normalzustand* gedeutet wird.¹¹

In meinen Augen spiegelt sich in den geschilderten Musealisierung eine negative Bewertung der hermetischen Grenze und insbesondere des *Eisernen*

11 Angemerkt sei, dass auch die Inszenierung einer Passkontrollstation der Zwischenkriegszeit in Domažlice völlig ohne Naturdarstellungen auskommt und die Ausstellung auf eine zunehmende Trennung zwischen Bayern und Böhmen hinweist. So zeigt sich, dass nicht erst die Zeit des *Eisernen Vorhangs* mit einer gewissen *Unnatürlichkeit* assoziiert wird.

Vorhangs durch eine Kontrastierung mit Natürlichkeit, die auch Eisch in ihrer Feldforschung der 1990er-Jahre beobachtete:

[Sie bemerkt] die Unterscheidung einer ‚natürlichen‘, positiv konnotierten von der ‚künstlichen‘, d.h. abzuschaffenden, totalitären Grenze [...]. Die ‚gute‘ Grenze ist ‚gewachsen‘, überhistorisch, wie ein Naturgesetz unverrückbar im Raum und in der Zeit begründet: Auch Hinweise auf ihr hohes Alter meinen selbstredend den Anspruch auf Ewigkeit und Unveränderlichkeit. Sie steht des weiteren für eine ebensowenig in Frage zu stellende, ‚gute‘ Gesellschaftsordnung, die sie gegen menschliche Willkür und ‚künstliche‘ Grenzziehungen schützt. Sie umgibt sich mit einem Fluidum des Sakralen [...]. (Eisch, 1996: 41)

Auch vor dem Hintergrund des hier wiederholten Hinweises auf das hohe Alter der offenen, gewachsenen, quasi-sakralen und von Gemeinsamkeiten geprägten bayerisch-böhmischen Grenze kann die Zeit der hermetisch geschlossenen Grenze als *unnatürlicher* und *wesensfremder* Eingriff in die Entwicklung der Grenze / Region gedeutet werden (ebd.: 29 f., 66). So besteht in der Region der Eindruck, es sei erst seit 1989 erneut möglich, die sich an der *unnatürlichen* Grenze aufgebaute Entfremdung zu überwinden und sich als Grenzbevölkerung und Grenzregion wieder zurück in eine scheinbar angestammte und normale Position als Brücke im Mittelpunkt (Weigl, 2008: 13, 94 ff.; Skriebeleit, 2001: 333) und Herzen Europas (Eisch 1996, 63) zu bringen. Das erscheint „als Rückkehr zum alten Nachbarschaftsmodell“ (ebd.: 321) Böhmens, das durch Nationalsozialismus, Zwangsaussiedlung und Staatsozialismus zerstört worden sei (ebd.: 271 f.). Auf diese Weise kann die Zeit von 1945/48 bis 1989 in den musealen Inszenierungen durch den Verzicht auf Naturdarstellungen sowie durch Ausstellungspraktiken, die gezielt auf Negativität und Bedrohlichkeit verweisen, als „historischer Sonderfall“ (Luft / Eiber, 2007: VIII) markiert werden.

Die Historizität des bayerisch-böhmischen Grenzwaldes und die sich daraus ableitende identitätsbildende Funktion der Natur im untersuchten Gebiet, die Weigl (2008: 67 f., 146) für Böhmen wie für den Bayerischen Wald beschreibt, sowie die in der peripheren Grenzregion immer wieder zu beobachtende Fremd- und Selbstzuschreibung als *natürlich* und *ursprünglich* (Eisch, 1996: 107 f.) eignet sich als perfekte Stütze für ein Narrativ der Grenze, in dem sich Natur- und Kulturgeschichte verweben und das in der Gesamtheit der Museumslandschaft durchscheint: So betonen auch Naturmuseen wie das in Freyung, dass durch den *Eisernen Vorhang* beiderseits der Grenze Regionen getrennt worden seien, „deren Kulturgeschichte dieselbe ist“, während in kulturgeschichtlichen Museen wie dem in Kdyně Natursymbolik umfangreich in der Inszenierung von Grenzübergängen eingesetzt wird. Dies bestätigt die These von Habsburg-Lothringen (2012: 67), wonach Naturmuseen genauso

das Potential zu regionaler Identitätsbildung entfalten könnten wie klassische Regionalmuseen.

Die Erzählung der Grenze als „natur- und völkerverbindende[s] Band des Lebens“ (Macaria, 2021: 39) ist auch das Kernelement des Narrativs des *Grünen Bandes* auf europäischer Ebene. Im bayerisch-böhmischen Grenzraum besteht offensichtlich die Tendenz, sich – ohne je namentlich vom *Grünen Band* zu sprechen – dieses Erzählmuster zu eigen zu machen und bis weit vor 1945/48 in die lange Vergangenheit eines grünen Gebirgssaums auszudehnen, um stärkere Kontinuitäten zu erzeugen.

Berechtigt ist sicherlich die Frage, ob es sich bei den in den Museen ausführlich erwähnten Gemeinsamkeiten zwischen Bayern und Böhmen, dem Motiv der *Verbindung* und der Historizität des Zusammenlebens in einer angeblich kontinuierlich verlaufenden Kulturlandschaft nicht um „eine[...] ‚invention of tradition‘ [...] zur regionalen Vergemeinschaftung“ (Skriebeleit, 2001: 335) handelt, mit der man konflikthaft-trennende Aspekte neuen Bedürfnissen anpasst und die Region kurzerhand zum Verbindungs- und Verflechtungsraum umdeutet (Regente, 2020: 34; Řezník / Schulze Wessel, 2017: 17). Denn obwohl die Museen die Gemeinsamkeiten betonen, kommt es in der untersuchten Region noch nicht zu einer nennenswerten transregionalen Praxis, die sich in einer Identitätsbildung verdichten würde. Ebenso müsste man anknüpfend an die Überlegungen zur Historizität und Natürlichkeit der bayerisch-böhmischen Grenze fragen, ob die vermeintliche *Natürlichkeit* der Region – ob im übertragenen oder im Wortsinn und gerade auch im Vergleich zu anderen Grenzregionen – nicht ebenfalls eine Erfindung ist.

Letztlich ist der Wahrheitsgehalt dieser Punkte für das Funktionieren des beschriebenen Erzählmechanismus aber unerheblich. Eine Einrahmung durch die über- bzw. ahistorische zyklische Natur, die gewachsene Grenze und die kulturellen Gemeinsamkeiten lässt die Geschichte in der bayerisch-böhmischen Grenzregion „als Kreisbewegung“ (Eisch, 1996: 324) bzw. als „Pendelschlag“ (Koschmal, 2007: 23) erscheinen. Die wahrgenommene Historizität und Natürlichkeit der Grenze erlaubt es den Museen, eine Rückkehr der Gegend in den Lauf der Geschichte einer offenen und verbindenden *natürlichen* Grenze zu erzählen, weg von der menschengemachten, trennenden und spannungsreichen Ausnahmesituation der hermetischen Grenze. So eignet sich letztlich also auch der Motivkomplex der *(Un-)Natürlichkeit* für die Etablierung eines Multikulturalitätsnarrativs.

Betont sei hier aber auch, dass die *totale* Grenze des Nationalsozialismus, durch welche die Grenze aggressiv ins Landesinnere Böhmens verschoben wurde, angesichts der zahlreichen Darstellungen des *Eisernen Vorhangs* in den Museen in den Hintergrund tritt. So werden zwar durchaus schon die Zeit ab 1933/38/39 sowie das nationale Aufschaukeln im Sudetenland der Ersten Tschechoslowakischen Republik als Trennung erzählt, besonders greifbar

gemacht wird die Trennung aber durch den *Eisernen Vorhang* – wohl auch durch die Möglichkeit, ihn plastisch in Inszenierungen fassbar zu machen. Darüber hinaus mag – zumindest für die auf bayerischer Seite gelegenen Museen – durchscheinen, dass dort die NS-Zeit im Kontext regionaler Identitätskonstruktionen wie der des Bayerischen Waldes häufig ausgeblendet (Weigl, 2008: 87 f.) oder von der Region abgespalten und auf die übergeordnete nationale Ebene ausgelagert wird. Dafür spricht, dass das Thema *Ostmark* trotz seines offensichtlichen unmittelbaren Grenzbezugs ausgeklammert bleibt und die NS-Geschichte häufig *nur* das Unterkapitel der hauptsächlich fokussierten Zwangsaussiedlung bildet, die in Furth mit einem Sechstel der Fläche einen eigenen Abschnitt bildet und in Waldmünchen über einen heimatstubenartigen Bereich zum Ort Grafenried / Lučina ebenfalls stark im Vordergrund steht.

Besonders dominant erscheinen angesichts der beschriebenen Verwobenheit des kulturhistorischen Multikulturalitätsnarrativs und des naturbezogenen Narrativs des *Grünen Bandes* die Motivkomplexe *Verbindung und Trennung* sowie *(Un-)Natürlichkeit*. Ob nun die herausgefilterte Quintessenz – Zusammenleben an einer als offen, überhistorisch und *natürlich* empfundenen Grenze unterbrochen von einer historischen Zeit der Trennung – als typisch *bayerisch-böhmisch* und *grenzhaf*t charakterisiert werden kann, werden Vergleiche mit anderen (musealen) Narrativen zeigen müssen: mit Narrativen anderer Grenzregionen etwa entlang des ehemaligen *Eisernen Vorhangs*, mit Narrativen des *Bayerisch-Böhmischen* und *Deutsch-Tschechischen* abseits der Grenzregion, mit Narrativen der *courte durée* in Heimatstuben und Museen des Kalten Krieges. Für die Rezeption des beschriebenen verwobenen Narrativs ist besonders auch der dritte Motivkomplex wichtig. Denn dieser steuert, wie in den jeweiligen Ausstellungen die Handlungsmöglichkeiten von Akteur:innen an der Grenze zwischen den Polen *Macht* und *Ohnmacht* dargestellt werden. Auf diese Weise zeigen die Museen graduell auf, wie stark sie Grenze als gemachtes Konstrukt betrachten und inwiefern wir alle als Besuchende Teil des *de-/re-/bordering* sind.

Literaturverzeichnis

- Bald, Albrecht (2014): *„Braun schimmert die Grenze und treu steht die Mark!“. Der NS-Gau Bayerische Ostmark / Bayreuth 1933–1945: Grenzgau, Grenzlandideologie und wirtschaftliche Problemregion*, Bayreuth: Bumerang Verlag.
- Baur, Joachim (2010): „Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands“, in: Baur, Joachim (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript, S. 15–48.
- Dorn, Lena et al. (2021): „Zwischen nationalen und transnationalen Erinnerungsnarrativen in Zentraleuropa“, in: Dorn, Lena et al. (Hrsg.): *Zwischen nationalen und transnationalen Erinnerungsnarrativen in Zentraleuropa*, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 1–25.

- Eigmüller, Monika (2016): „Der duale Charakter der Grenze. Bedingungen einer aktuellen Grenztheorie“, in: Eigmüller, Monika / Vobruba, Georg (Hrsg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raumes*, Wiesbaden: Springer VS, S. 49–68.
- Eisch, Katharina (1996): *Grenze. Eine Ethnographie des bayerisch-böhmischen Grenzraums*, München: Kommission für bayerische Landesgeschichte / Institut für Volkskunde.
- Eisch-Angus, Katharina (2016): „Grenze, Gedächtnis und die Uhrenpuppen zu Prag. Semiotische Grenzziehungen auf ethnografischen Forschungswegen“, in: Picard, Jacques et al. (Hrsg.): *Grenzen aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven*, Berlin: Panama Verlag, S. 241–268.
- Girtler, Roland (2006): *Abenteuer Grenze. Von Schmugglern und Schmugglerinnen, Ritualen und ‚heiligen‘ Räumen*, Wien: Lit Verlag.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (2012): „Natur ausstellen. Geschichte und Gegenwart einer musealen Aneignung“, in: Habsburg-Lothringen, Bettina (Hrsg.): *Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format*, Bielefeld: transcript, S. 67–80.
- Halicka, Beata (2016): „Die deutsch-polnische Nachbarschaft im Prozess der Transformation. Aspekte der gesellschaftlichen Beziehung“, in: Bretschneider, Uta et al. (Hrsg.): *Verordnete Nachbarschaften. Transformationsprozesse im deutsch-polnisch-tschechischen Grenzraum seit dem Zweiten Weltkrieg*, Dresden: Thelem, S. 47–57.
- Jańczak, Jarosław (2011): „Introduction“, in: Jańczak, Jarosław (Hrsg.): *De-bordering, re-bordering and symbols on the European boundaries*, Berlin: Logos, S. 7–8.
- Jannelli, Angela (2012): *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*, Bielefeld: transcript.
- Klatt, Martin (2021): „Diesseits und jenseits der Grenze – das Konzept der Grenzregion“, in: Gerst, Dominik et al. (Hrsg.): *Grenzforschung. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos, S. 143–155.
- Kleinmann, Sarah / Peselmann, Arnika (2019): „Kontaktzonen im deutsch-tschechisch-polnischen Grenzraum. Komparative Perspektiven“, in: Kleinmann, Sarah et al. (Hrsg.): *Kontaktzonen und Grenzregionen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 117–143.
- Koschmal, Walter (2007): „Die Entdeckung der Gemeinsamkeiten“, in: Riepertinger, Rainhard et al. (Hrsg.): *Bayern – Böhmen. 1500 Jahre Nachbarschaft*, Augsburg: Haus der Bayerischen Geschichte, S. 19–25.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*, hrsg. v. Grübel, Rainard, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1974 [1969]): *Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen (1969)*, hrsg. v. Eimermacher, Karl, Kronberg im Taunus: Scriptor Verlag.
- Lotman, Jurij Michajlovič (2010 [2000]): *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*, hrsg. v. Frank, Susi K. et al., Berlin: Suhrkamp.
- Lozoviuk, Petr (2012): *Grenzland als Lebenswelt. Grenzkonstruktionen, Grenz Wahrnehmungen und Grenzdiskurse in sächsisch-tschechischer Perspektive*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Luft, Robert (2000): „Alte Grenzen‘ und Kulturgeographie. Zur historischen Konstanz der Grenzen Böhmens und der böhmischen Länder“, in: Lemberg, Hans (Hrsg.): *Grenzen in Ostmitteleuropa im 19. und 20. Jahrhundert. Aktuelle Forschungsprobleme*, Marburg: Verlag Herder-Institut, S. 95–136.
- Luft, Robert / Eiber, Ludwig (2007): „Bayern und Böhmen: Kontakt, Konflikt, Kultur. Zur Einführung“, in: Luft, Robert / Eiber, Ludwig (Hrsg.): *Bayern und Böhmen. Kontakt, Konflikt, Kultur*, München: Oldenbourg Verlag, S. VII–XVI.
- Macaria, Brigitte K. (2021): „Das heutige ‚Grüne Band‘. Grenze zwischen Ost und West. Eine Spurensuche entlang des ehemaligen ‚Eisernen Vorhangs‘ mit Fokus auf den

Die Grenze im Museum

- österreichischen Abschnitt – und einer Adaption des Begriffes ‚Peripherie‘ aufgrund aktueller Entwicklungen“, in: Dippelreiter, Maria / Dippelreiter, Michael (Hrsg.): *Grenzen und Ränder. Vierzehn Beiträge zu Überschreitungen und Hindernissen*, Klagenfurt / Celovec: Wieser Verlag, S. 34–57.
- Maur, Eduard (2003): „Die Choden“, in: Koschmal, Walter et al. (Hrsg.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte – Kultur – Politik*, München: C.H. Beck, S. 603–610.
- Nekula, Marek (2020): „Tod und Auferstehung einer Nation: Religiöse Sprache im tschechischen ethnonationalen Opfernarrativ“, in: Rudolph, Harriet / Treskow, Isabella von (Hrsg.): *Opfer. Dynamiken der Viktimisierung vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 245–258.
- Regente, Vincent (2020): *Flucht und Vertreibung in europäischen Museen. Deutsche, polnische und tschechische Perspektiven im Vergleich*, Bielefeld: transcript.
- Řezník, Miloš / Schulze Wessel, Martin (2017): „Das Museum als Medium einer Verflechtungsgeschichte von Deutschen, Tschechen und Slowaken. Zur Einleitung“, in: Kováč, Dušan et al. (Hrsg.): *Erinnern – Ausstellen – Speichern. Deutsch-tschechische und deutsch-slowakische Beziehungsgeschichte im Museum*, Essen: Klartext, S. 7–21.
- Ryan, Marie-Laure (2007): „Toward a definition of narrative“, in: Herman, David (Hrsg.): *The Cambridge companion to narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 22–35.
- Schiffauer, Werner et al. (2018): *Borders in Motion: Durabilität, Permeabilität, Liminalität*, Frankfurt an der Oder: Viadrina.
- Simmel, Georg (1909): „Brücke und Tür“, hrsg. v. Geser, Hans, in: *Sociology in Switzerland* / https://socio.ch/sim/verschiedenes/1909/bruecke_tuer.htm.
- Simmel, Georg (2013 [1908]): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin: Duncker & Humblot.
- Skriebeleit, Jörg (2001): „Vom Ende der Welt zur Mitte Europas. Fremd- und Selbstwahrnehmung an der bayerisch-böhmischen Grenze nach 1989“, in: Roth, Klaus (Hrsg.): *Nachbarschaft. Interkulturelle Beziehungen zwischen Deutschen, Polen und Tschechen*, Münster: Waxmann, S. 327–348.
- Spanka, Lisa (2019): „Diskursanalyse im Museum. Ein Verfahren zur Untersuchung mehrdimensionaler und multimodaler Wissensproduktionen“, in: Wiedemann, Thomas / Lohmeier, Christine (Hrsg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft. Theorie, Vorgehen, Erweiterungen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 355–374.
- Spiritova, Marketa (2016): „Erinnerungskulturen in Grenzräumen. Konzeptuelle und ethnografische Annäherungen“, in: Bretschneider, Uta et al. (Hgg.): *Verordnete Nachbarschaften. Transformationsprozesse im deutsch-polnisch-tschechischen Grenzraum seit dem Zweiten Weltkrieg*, Dresden: Thelem, S. 15–34.
- Struck, Bernhard (2012): „Grenzregionen“, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)* / <http://ieg-ego.eu/de/threads/crossroads/grenzregionen>.
- Thiemeyer, Thomas (2010): „Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle“, in: Baur, Joachim (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript, S. 73–94.
- Weigl, Michael (2008): *Tschechen und Deutsche als Nachbarn. Spuren der Geschichte in grenzregionalen Identitäten*, Baden-Baden: Nomos.
- Wiedemann, Andreas (2007): *„Komm mit uns das Grenzland aufbauen!“. Ansiedlung und neue Strukturen in den ehemaligen Sudetengebieten 1945-1952*, Essen: Klartext.
- Wille, Christian (2021): „Vom processual shift zum complexity shift: Aktuelle analytische Trends der Grenzforschung“, in: Gerst, Dominik et al. (Hrsg.): *Grenzforschung. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden: Nomos, S. 106–120.

Felix Bruckner

Wolf, Peter (2007): „Länder – Leute – Grenzen“, in: Riepertinger, Rainhard et al. (Hrsg.): *Bayern – Böhmen. 1500 Jahre Nachbarschaft*, Augsburg: Haus der Bayerischen Geschichte, S. 71–72.