

## Alexandra Ludewig: Screening Nostalgia: 100 Years of German Heimat Film

Bielefeld: transcript 2011, 475 S., ISBN 978-3-8376-1462-6, € 39,95

Dies ist keine Genregeschichte im herkömmlichen Sinn. Obwohl Ludewig ihren Ausgangspunkt bei den klassischen Corpora nimmt – Bergfilm, NS-Heimatfilm, Heimatfilm der 1950er Jahre –, geht ihre Definition des Heimatfilms wesentlich weiter. Ihr Fokus ist der „nexus between nation and narration“. (S.54) Daraus ergibt sich für sie eine Interpretation deutscher Filmgeschichte, die vor allem durch den mythogenen deutschen Heimatbegriff geprägt ist, sodass sich auch außerhalb des landläufigen Genreverständnisses deutsche Filme aller Epochen als Heimatfilme lesen lassen. „Both the desire for Heimat narratives and the Heimat qualities of the genre in general respond to a need experienced by many today. In a fast-changing, increasingly globalized, and most recently terrorized world, a longing for continuity has increased. On the other hand, Heimat narratives respond to this urge“. (S.65)

Dies ist der Hintergrund dafür, dass Ludewig im Kapitel über die Bergfilme zwar die Filme Luis Trenkers, Arnold Fancks und Leni Riefenstahls, aber auch Tom Tykwers *Winterschläfer* (1997), im Kapitel über den NS-Heimatfilm neben Carl Froelichs *Heimat* (1938) und Kurt Hoffmanns *Kohlhiesels Töchter* (1943) auch Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* (2004) und im

Kapitel über den Nachkriegsheimatfilm neben Hans Deppes *Schwarzwaldmädl* (1950) und *Grün ist die Heide* (1951) auch Sönke Wortmanns *Das Wunder von Bern* (2003) analysiert. Das mag zunächst überraschen, aber es handelt sich um eine sinnvolle Abkehr von einem Begriff von Heimat, der sich allein um Alpen- und Heide-Idyllen dreht. Vielmehr ist für Ludewig der Heimatfilm ein Vehikel der (nationalen wie individuellen) Identitätsstiftung, der Stiftung eines Zugehörigkeits- und Gemeinschaftsgefühls.

Erst recht spät in ihrem Buch erwähnt Ludewig die Traditionslinie, aus der sich ihr Zugang speist: „Fittingsly, as part of the general reform of the Heimat topos and its associated genre, the international film festival circus has responded positively to the presence of local fare by establishing corresponding outlets“. (S.362) Vor allem die Gründung des jährlichen Festivals „Der Neue Heimatfilm“ im österreichischen Freistadt im Jahr 1988 sei in der „reconceptualization of the Heimat genre away from the iconography of Alpine or rather pan-Germanic settings“ (S.363) sehr hilfreich gewesen und habe auch „aided in the reclamation of a genre from the tired stereotypes of the 1950s Heimat film melodramas and comedies“. (S.363) Darüber hinaus „[t]his festival [...] champions productions that have provided the genre with national and international Heimat

narratives in a variety of contexts, genres, and styles” (S.389) und habe die Identitätssuche „as a major concern of the genre in the twenty-first century” (ebd.) definiert.

Spätestens hier wird deutlich, dass Ludewig auf nationaler Ebene etwas analysiert, was sich auf gesamteuropäischer Ebene bereits in den 1970er Jahren unter dem Schlagwort des ‚Regionalismus‘ etabliert hat. Hierzulande ist, so weit ich sehe, in filmhistorischer Hinsicht die Debatte so noch nicht geführt worden. Das macht Ludewigs umsichtig argumentierende Studie zu einer wichtigen Lektüre, wiewohl zu konstatieren ist, dass sie noch immer über den Heimatfilm als *Genre* spricht, während ihre Ausführungen eher darauf hindeuten, dass sie Heimat, Gemeinschaft, Zugehörigkeit, Identität eher als die deutsche Filmgeschichte durchzie-

hende *Diskurse* interpretiert, die in den historischen Kontexten der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus, der jungen Bundesrepublik und DDR, der Nachwendezeit (im Sinne von Ostalgie- und Westalgie-Filmen) und vor dem Hintergrund der Migrationssoziologie in Deutschland immer wieder neu bestimmt und ausgelotet werden mussten. Unter diesem Gesichtspunkt jedoch verliert der Begriff ‚Heimat‘ seine (angebliche) mythogene Bedeutung für die deutsche Kultur und Identität ein Stück weit, weil er als Synonym für die universelle identitätsstiftende Kraft des populären Mediums Film/Fernsehen verstanden werden müsste – eben auch in transnationalen Kontexten. Heimat fungierte dann eben nur noch als *Thema* des deutschen Films, nicht mehr genuin als *Genre*.

Uli Jung (Trier)