

DaF-Szene Korea



Einsatz visueller Medien im DaF-Unterricht

Herausgegeben vom
Freundes- und Arbeitskreis der Lektoren-Vereinigung Korea (FALK e.V. / Berlin)
und der Lektoren-Vereinigung Korea (LVK / Seoul)

Nr. 35, Mai 2012

ISSN 1860-4463



Inhaltsverzeichnis

<i>Michael Menke</i>	Vorwort	... 4
----------------------	---------	-------

Einsatz visueller Medien im DaF-Unterricht

<i>Reinhold Rauh</i>	Die Verstehensfähigkeiten koreanischer Studenten bei der Rezeption von deutschen Spielfilmen	... 6
<i>Nils Reschke</i>	Auf Heimatsuche – Heimatfilme im Unterricht	... 19
<i>Michael Menke</i>	Film und Drehbuch im Unterricht: „Das Leben der Anderen“	... 33
<i>Anne Frenzke-Shim</i>	Funktionen von Bildern im fremdsprachlichen Unterricht	... 40
<i>Rudolf Weinmann</i>	Visuelles Deutsch: Erfindungen im DaF-Unterricht	... 53
<i>Marc Herbermann</i>	Vom Vokabelheft zum Lernen mit einer Lernkartei-Software	... 55

Forum

<i>Bok Ja Cheon-Kostrzewa / Frank Kostrzewa</i>	Konjunktionen im deutsch-koreanischen Sprachvergleich	... 62
---	---	--------

Die literarische Ecke

<i>Friedhelm Bertulies</i>	<i>So viele Trottel auf einem Haufen</i> , Wolfgang Herrndorfs "Sand"	... 69
<i>Friedhelm Bertulies</i>	<i>Die Glaubwürdigkeit der Täuschung</i> , Antje Rávic Strubel: „Sturz der Tage in die Nacht“	... 71
<i>Iris Brose</i>	Eugen Ruge: In Zeiten des abnehmenden Lichts	... 73
<i>Sandra Linn</i>	Emine Sevgi Özdamar: Mutterzunge	... 75
<i>W. Günther Rohr</i>	<i>So müsste man schreiben</i> , still, kühl, absichtslos. Klaus Modick: Sunset	... 78

<i>W. Günther Rohr</i>	<i>So ist halt das Leben – es geht weiter</i> - Wolfgang Ruge: Gelobtes Land. Meine Jahre in Stalins Sowjetunion	... 81
------------------------	--	--------

<i>Alexander Steinhof</i>	Zafer Şenocak, Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift	... 84
---------------------------	---	--------

<i>Simon Wagenschütz</i>	<i>No Future.</i> „Der fremde Freund“ reloaded	... 86
--------------------------	--	--------

Seminare und Tagungen

<i>Thomas Schwarz</i>	FALK, Koreanischer Filmabend	... 88
-----------------------	------------------------------	--------

<i>Maximilian Hillenblink</i>	Kurzbericht zur KGG-Tagung an der Pusan National University	... 89
-------------------------------	---	--------

<i>Marcus Stein</i>	„Aktuelle Aspekte des DaF-Unterrichts in Korea“ - 14. Internationales Symposium der Koreanischen Gesellschaft für Deutsch als Fremdsprache (KGDaF)	... 90
---------------------	--	--------

<i>LVK</i>	„Einsatz visueller Medien im DaF-Unterricht“, Programm des Lektorentreffens am 26. / 27. Mai in Busan	... 94
------------	---	--------

Diverses

Autorenverzeichnis	... 95
--------------------	--------

Kontakte	... 97
----------	--------

Impressum	... 98
-----------	--------

Auf Heimatsuche – Heimatfilme im Unterricht

„Finally I've found that I belong here.“ (Depeche Mode)¹⁷

Nils Reschke

Was ist Heimat? titelte *Der Spiegel* Anfang April und griff damit eine Frage auf, die in einer Welt der Migration, Mobilität und Globalisierung immer dringlicher scheint: Was ist Heimat? Ein Ort? Ein Gefühl? Menschen? Die Vergangenheit? Die Sprache? Eine Utopie? Dieser Artikel stellt filmische Antworten auf die Ausgangsfrage vor. Dabei werden zunächst der ‚klassische‘, der neue und der neueste deutsche Heimatfilm dargestellt. Anschließend wird auf alternative Antworten eingegangen – etwa in Filmen, die das Thema Migration zum Inhalt haben. Mit Blick auf den DaF- und Landeskundeunterricht in Korea werden abschließend die von ihr selbst so genannten „Heimatfilme“ Sung-Hyung Chos in den Blick genommen. Dies geschieht nicht zuletzt in Vorbereitung eines Workshops, den die Regisseurin im September 2012 in Busan abhalten wird.

Der ‚klassische‘ deutsche Heimatfilm

Filme, die sich mit Heimat beschäftigen, gibt es weltweit. Der deutsche Heimatfilm der 1950-er und 1960-er Jahre, häufig als deutscher Western bezeichnet, ist jedoch das einzige originäre Genre, das Deutschland zur internationalen Filmsprache beigesteuert hat. Schon deshalb verdient dieses Phänomen jenseits seiner Oberflächenphänomene von „Jodelromantik und Lederhosengaudi“¹⁸ eine vorurteilsfreie Neubetrachtung. Diese erscheint besonders dann sinnvoll zu sein, wenn man die Frage nach der Historizität des Genres aufwirft und den deutschen Heimatfilm in Bezug zur Ausgangsfrage setzt.

Der Heimatfilm führt heile Welt vor. Er zeigt unberührte Landschaften und glaubt an die unverdorbene Natur des Menschen. Seine Themen sind Tradition und Familie, Freundschaft und Liebe, und sein Schauplatz ist die bäuerliche bzw. dörfliche Gemeinschaft. Die Handlung spielt meist in Bayern, in Österreich oder in der Schweiz, seltener auch im Schwarzwald oder in der Lüneburger Heide. Kurz: Er spielt in der Provinz, nicht in der Stadt; nicht in Berlin oder Köln, noch nicht einmal in München. Die Faszination für Natur und Landschaft wird häufig mit melodramatischen Handlungen verbunden, die Konflikte der Menschen spiegeln sich in den Naturgewalten wider. Wenngleich der Heimatfilm nicht mit diesem identisch ist, hat er seinen Ursprung doch im Genre des Bergfilms der 1920-er Jahre, als dessen Begründer Arnold Franck gilt. Seine eigentliche Blütezeit jedoch waren die 1950-er und 1960-er Jahre. Dieser Sachverhalt führt vor Augen, dass die Begriffe Heimat und Heimatfilm keineswegs ahistorisch sind, sondern selbst Geschichte haben und einem semantischen Wandel unterworfen sind. So befriedigt das Genre in der Nachkriegszeit vor allem das Bedürfnis nach Unterhaltung und Ablenkung. Die cineastische Landflucht ist eine fast schon reflexartige Reaktion auf die reale Zerstörung der Städte im Zweiten Weltkrieg. Der Heimatfilm versucht dabei nicht nur von der realiter verbrannten Heimat abzulenken, sondern auch dem durch die Blut- und Boden-Ideologie der Nationalsozialisten ‚verbrannten‘ Heimatbegriff einen anderen, einen ‚eigentlicheren‘ Heimatbegriff entgegenzusetzen. Dass viele Heimatfilme der Nach-

¹⁷ Für Kritik, Korrekturen und Anregungen danke ich Noemi Regehr, Prof. W. Günther Rohr, Prof. Helmut J. Schneider und Sung-Hyung Cho.

¹⁸ Cathy Rohnke: Deutsches Kino 2006/07 - Von bösen Prinzessinnen, einsamen Männern und der Jungfrau Maria. In: <http://www.goethe.de/kue/flm/ein/de2288169.htm>, abgerufen am 5.5.2012.

kriegszeit indes de facto Neuverfilmungen von Produktionen aus Goebbels' Ufa-Fabrik waren, belegt die Ambivalenz, die dem Heimatfilm von Anfang an eingeschrieben ist.

Der Boom des Heimatfilms nach dem Kriegsende – bis 1970 sind etwa 300 Filme entstanden – ist im Übrigen ein herausragendes Beispiel für die weiter unten ausführlicher dargestellte These, dass der Wert von Heimat erst dann voll ins Bewusstsein dringt, wenn Heimat de facto verloren ist. Der millionenfache Heimatverlust infolge von Zerstörung und Vertreibung ist denn auch die Hintergrundfolie der Heimatsentimentalität, die sich in Produktionen wie *Grün ist die Heide* (1951: 18 Mio. Zuschauer), *Heidi* (1952), *Der Förster vom Silberwald* (1954: 28 Mio. Zuschauer) oder *Die Christel von der Post* (1956) manifestierte. In einem Standardwerk aus dem Jahr 1973 fasst Willi Höfig die wichtigsten Genremerkmale zusammen:

Landschaften, die vom Zweiten Weltkrieg weitgehend verschont blieben:

- Hochgebirgslandschaften
- Niederbayern und Alpenvorland
- Salzburger Land und Salzkammergut
- Rechts und links der Donau, Wachau, Niederösterreich, Burgenland
- Bodensee und Schwarzwald
- Rhein- und Moselgebiet
- Heide- und Moorlandschaften
- Norddeutsche Landschaften

Kulturelle Gegensatzpaare:

- Stadt – Land
- Tradition – Fortschritt
- Alt – Jung
- Österreich – Deutschland/Preußen
- Stammes- und Rassengegensätze

Soziale Milieus:

- Land- und Dorfmilieu
- Ferienmilieu
- Arbeiter- und Bauernmilieu
- Adelsmilieu

Typische Personen und Personengruppen:

- Bauern, Förster, Jäger, Lehrer, Bürgermeister, Pfarrer, Wirte, Hof- und Gutsbesitzer, Adlige
- Feriengäste, Urlauber und Bergsteiger
- Soziale Randgruppen („Zuchthäusler“, Zigeuner, Prostituierte, Behinderte, Hausierer, Flüchtlinge, Besatzungssoldaten)
- Wilderer und Schmuggler

Typische Geschehensmerkmale:

- Geschäftskonkurrenzen
- Durchkreuzte Heiratspläne
- Zölibat
- Pferdezucht, Fischerei, Jägerei
- Intrigen
- Rettung des angestammten Familienbesitzes
- Bedrohung der Gemeinschaft durch Modernisierung (Stadt, Fremde, Korruption)¹⁹

¹⁹ Vgl. Willi Höfig: Der deutsche Heimatfilm 1947-1960. Stuttgart: Enke 1973, S. 392ff.

Ilse Kubaschewski, Chefin der Gloria Filmverleih GmbH, war eine der erfolgreichsten Produzentinnen der Nachkriegszeit. 1957 verriet sie dem Magazin *Der Spiegel* das Erfolgsrezept der von ihr produzierten Heimatfilme. Ein gelungener Heimatfilm folgt demnach diesen Regeln:

- keine unsympathischen Charaktere als Hauptfiguren,
- keine Rückblenden ("Da kommt det Publikum nich mit"),
- auch beim tragischen Film ein Happy End ("Die Leute woll'n wat Schönes sehn"),
- viele Bilder von der Heimat, Auen, viele Tieraufnahmen ("Det greift ans Herz"),
- sehr viel Musik und
- "Immer wat zum Lachen".²⁰

Angesichts des freimütigen Bekenntnisses von Kubaschewski wie auch mit Blick auf die von Höfig und anderen analysierten Dichotomien von Eigenem und Fremdem, liegt die Vermutung nah, dass der Heimatfilm durchgängig wertkonservatives Unterhaltungsmedium sein wollte. Wie neuere Analysen des Genres jedoch zeigen, bedeutet dies keineswegs, dass dieses Medium per se reaktionär oder gar fremdenfeindlich gewesen ist. Vielmehr scheint die emphatische Rückbesinnung auf Tradition und auf eine wie auch immer geartete ‚eigentlichere‘ Heimat letztlich auch verbunden zu sein mit einer moderaten Bejahung von Modernisierung.²¹ Dieser subtextuellen Intention zum Trotz – und dies scheint nicht zuletzt das Deutschland-Bild im Ausland auf problematische Weise geprägt zu haben – vermittelt der Heimatfilm letztlich ein folkloristisch-idyllisches und verklärendes Bild der deutschsprachigen Länder. Es nimmt denn auch kein Wunder, dass die Heile-Welt-Konstruktionen anspruchsvolleren Filmemachern seit den 1960-er Jahren als Symptom der Verdrängung deutscher Geschichte erscheinen mussten. Demgemäß „filmten intellektuelle Regisseure wie Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder oder Alexander Kluge systematisch gegen den Heimatfilm an, um die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Deutschlands und der sozialen Wirklichkeit der Bundesrepublik zu befördern.“²² Das Oberhausener Manifest von 1962, das die Ära eines neuen Kinos proklamierte, wirkte dabei wie ein Fanal. „Papas Kino ist tot!“ lautete sein Credo, das wenige Jahre vor der Studentenbewegung schon die Distanzierung der Söhne und Enkel von der im Nationalsozialismus versagenden Väter und Großväter ankündigte. Das Manifest ist folglich ein Aufschrei, dass ‚Papas Kino‘ des schönen Heimatscheins letzten Endes die Chance einer kritischen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit verpasst hatte. In der Tat scheint gerade aus historischer Distanz betrachtet das von Heimatfilm-Produzenten beförderte Bedürfnis "Immer wat zum Lachen" zu haben die von Alexander und Margarete Mitscherlich beschriebene Nachkriegsmentalität einer „Unfähigkeit zu trauern“ leider allzu direkt zu bestätigen.

²⁰ Ilse Kubaschewski, zitiert nach http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/24638/die_leute_woll_n_wat_schoenes_sehn.html, abgerufen am 5.5.2012.

²¹ „Idyllische Berglandschaften, junge Mädchen in Trachten und der Förster, der sich für eine von ihnen entscheiden muss – so wird der Heimatfilm im Allgemeinen gerne gesehen. Warum aber hatte er im Deutschland der 50er-Jahre dann so großen Erfolg? [...] Einerseits propagiert der Heimatfilm tatsächlich ein konservatives Weltbild, andererseits verweist er aber auch auf die positiven Seiten der Moderne. Technischer Fortschritt, Wohlstand und individualisierter Lebensstil fügen sich fast unbemerkt in das stilisierte Bild der dörflichen Gemeinschaft und befriedigen die Sehnsucht der deutschen Nachkriegsgesellschaft nach einer überschaubaren Zukunft in der noch unbekannten Wohlstandsdemokratie. Die Realitäten des gesellschaftlichen Wandels wie Emanzipation, Konsum und Freizeit werden nicht mehr – wie noch in der Heimatliteratur des 19. Jahrhunderts – ausgeklammert, sondern positiv dargestellt. Frei nach dem Motto: Auch der moderne Mensch ist nicht verloren, solange er in Gemeinschaft lebt.“ Nina Kim Leonhardt: Moderation von Moderne: Heimatfilme im Deutschland der 50er-Jahre. Saarbrücken: Akademikerverlag 2011, Klappentext.

²² Benjamin Maack: "Die Leute woll'n wat Schönes sehn" – Geburt des Heimatfilms. In: http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/24638/_die_leute_woll_n_wat_schoenes_sehn.html, abgerufen am 5.5.2012.)

Unter den 26 Unterzeichnern des Manifests befand sich neben Alexander Kluge auch Edgar Reitz, der mit seiner Monumental-Trilogie „Heimat“ (1981-2006) zu den prominentesten Wegbereitern bzw. Vertretern des sogenannten Neuen Heimatfilms zählt. Es gab bei Reitz und anderen Regisseuren seiner Generation einen Bruch mit jeder Verklärung von Heimat, Herkunft und Tradition, die oftmals nur die Abgründe hinter deutscher Gemütlichkeit zu verschleiern schien. Ein sozialkritischer Film wie *Jagdszenen aus Niederbayern* (1968) – gemeint ist die Jagd auf einen Homosexuellen in der bayerischen Provinz – etwa bricht radikal mit dem Schema des klassischen Heimatfilms und zeigt das Fortbestehen faschistischer Strukturen auf dem Lande auch nach 1945. Andere Regisseure, die insbesondere in den 1980-er und 1990-er-Jahren das Thema Heimat mit mehr oder weniger sozialkritischer Tendenz und einer kritischen Geschichtsschreibung von unten verbanden, sind Jo Baier, Dieter Berner, Joseph Vilsmaier oder Xaver Schwarzenberger. Vilsmaiers *Rama Dama* (1991) etwa verbindet die Heimatthematik mit einem Soziogramm der Heimkehrergeneration nach dem Zweiten Weltkrieg, Berner setzt der Idealisierung des Landlebens in der vierteiligen *Alpensaga* (1976-1980) eine kritische Darstellung der Gesellschaftsstrukturen auf dem Lande entgegen und der Fassbinder-Kameramann Schwarzenberger zeichnet auch in seinen zahlreichen eigenen Regiearbeiten wiederholt ambivalente Psychogramme und Studien des Landlebens. Das Verdrängte der Geschichte wird zurück ins Bewusstsein geholt, der Neue Heimatfilm wird zur Chronik des 20. Jahrhunderts und zum kollektiven historischen Gedächtnis. Dabei fällt bei allen Genannten eine große Ernsthaftigkeit im Umgang mit der Heimat(film)thematik auf. Angesichts ihrer kritischen Durchdringung, mit der hier auch die Abgründe deutschen oder österreichischen Provinzlebens durchleuchtet wurden, hätte man eigentlich vermuten sollen, dass sich das Thema Heimat im Film Ende der 1990-er-Jahre erledigt hätte. Das Gegenteil ist jedoch der Fall.

Analog zur gegenwärtigen „Rückkehr der Heimat in die Literatur“²³ – man denke an die Renaissance des Familienromans (Arno Geiger: *Es geht uns gut* (2005), Julia Franck: *Die Mittagsfrau* (2007), Uwe Tellkamp: *Der Turm* (2008)), Eugen Ruge: *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) und der Provinz- und Dorfgeschichte (Katharina Hacker: *Eine Dorfgeschichte* (2011), Oskar Roehler: *Herkunft* (2011) – erfreut sich der Heimatfilm ungebrochener Beliebtheit. Das zeigt sich zum einen daran, dass die Heimatfilmklassiker nach wie vor regelmäßig in den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten gezeigt werden. Es zeigt sich zum anderen am Erfolg der zahlreichen Heimatserien in den öffentlich-rechtlichen wie privaten Sendern (*Der Bulle von Tölz*, *Rosenheim-Cops*, *Die Schwarzwaldklinik*, *Schlosshotel Orth*, *Forsthaus Falkenau* usw.). Es zeigt sich drittens an der ungebrochenen Produktivität der Vertreter des Neuen Heimatfilms (Schwarzenberger: *Andreas Hofer* (2002), *Margarete Steiff* (2005), *Sisi* (2009); Vilsmaier: *Bergkristall* (2004), *Die Geschichte vom Brandner Kaspar* (2008); Baier: *Schwabenkinder* (2003), *Meine Heimat – Zweimal* (2011), *Die Heimkehr* (2012). Und es zeigt sich viertens darin, dass eine ganz neue Generation von Heimatfilmern – gewissermaßen die Enkel-Generation – die Bildfläche betritt.

Zu den Vertretern des hier aus heuristischen Gründen so genannten ‚Neuesten Heimatfilms‘ lassen sich Thomas Kronthaler, Hans Steinbichler, Christian Lerch, Stefan Betz und insbesondere Marcus H. Rosenmüller zählen. Diese Regisseure – allesamt in den späten 1960-er und frühen 1970-er-Jahren geboren – widmen sich mit großer Unbefangenheit dem Erbe des Genres und scheuen dabei ebenso wenig vor Heimatparodie wie vor gelegentlichem Heimatpathos zurück. Dabei wird der sozialkritische Ansatz, den beispielsweise Hans Steinbichler in *Winterreise* (2006) fortführt, sowohl um diskret augenzwinkernde, als auch offen burleske Nuancen erweitert. Kronthalers *Die Scheinheiligen* (2001) oder Betz’ *Grenzverkehr* (2005) spielen denn auch lustvoll und durchaus amüsant mit Genre-Elementen und zollen damit auch einem ‚Trash-Heimatfilm-Klassiker‘ wie Walter Bockmayers *Die Geierwally* (1988) Tribut.

²³ Christopher Schmidt: Die Rückkehr der Heimat in die Literatur. In: <http://www.goethe.de/ins/cn/hon/kue/lit/cn8589536.htm>, abgerufen am 5.5.2012.

In diesen und ähnlichen Filmen herrschen parodistische und selbstreflexive Elemente vor, denn man filmt natürlich im Bewusstsein, dass man von der Heimat eigentlich nicht mehr naiv erzählen kann. Wie im gegenwärtigen Western sichert dabei die selbstreflexive Metaebene das Fortbestehen des Genres – und so wundert es kaum, dass es von *Out of Rosenheim* (1987) über *Schultze gets the Blues* (2003) bis hin zu Michael „Bully“ Herbig's *Der Schuh des Manitu* (2001) auch nicht an Crossover-Begegnungen zwischen Heimatfilm und Western bzw. Roadmovie gemangelt hat.

Die stilistische Erweiterung des klassischen Genres bedeutet allerdings nicht, dass die bayerische Heimat, die in den Produktionen der genannten jüngeren Filmemacher im Vordergrund steht, nur parodistisch dargestellt würde. Vielmehr scheint es gerade in den letzten zehn Jahren ein starkes Bedürfnis an einer unbefangenen Auseinandersetzung mit Heimat, Dialekt und Tradition zu geben. Auch infolge einer Programminitiative des Bayerischen Rundfunks im Jahr 2007 nimmt die Zahl der Genrevertreter wieder deutlich zu. Aushängeschild dieses neuen bayerischen Heimatfilms ist Marcus H. Rosenmüller. Rosenmüller widmet sich in verschiedenen Genres seiner bayerischen Heimat – in komödiantischen Historienfilmen über den *Räuber Kneißl* (2008) oder über den Theaterimpresario Emanuel Schikaneder in *Sommer der Gaukler* (2011) oder in teils heiteren, teils ernsteren Darstellungen des aufkeimenden Nationalsozialismus wie in *Schwere Jungs* oder *Die Perlmutterfarbe* (2009). Verglichen mit dem ‚klassischen‘ Heimatfilm ist dabei zweierlei auffällig: Zum einen kommt es bei Rosenmüller zu einer erheblichen zeitlichen und thematischen Erweiterung des klassischen Schemas, spielen seine Filme doch zwischen 1780 und der Gegenwart und widmen sich auch neuen Themen wie Musik, Sport oder Tod. Zum anderen fällt auf, dass der 1973 geborene Regisseur insbesondere die Perspektive von Kindern und Jugendlichen fokussiert, um dadurch die Generationenthematik des klassischen Heimatfilms zu beerben. Das wird gerade in seinen gelungeneren Produktionen wie *Beste Zeit* (2007) und *Beste Gegend* (2008) deutlich, oder aber in seinem zurecht hochgelobten Erstling *Wer früher stirbt ist länger tot* (2006), in dem das Thema Tod und Sterben aus der Perspektive von Kindern betrachtet und im bayerischen Lokalkolorit verortet wird. Heimat (wie Geburt und Tod) als kontingente Gegebenheit ist dabei in Rosenmüllers Kinder- und Adoleszenzgeschichten zwar als Wert latent durchaus positiv besetzt, doch zeigen seine Filme auch, dass das Gegebene immer wieder neu angeeignet und aktiv angenommen werden muss. Das läuft nicht konfliktfrei ab und diese Konflikte sind logischerweise zuallererst solche der Generationen.

Dies zeigt sich besonders deutlich in *Sommer in Orange* (2010), einer Komödie, auf die ich etwas näher eingehe, weil sich hier sowohl die Erweiterung des Genres als auch eine erstaunliche Rückbesinnung auf die Werte des traditionellen Heimatfilms nachweisen lassen. *Sommer in Orange* greift denn auch den aus dem Genre bekannten Stadt-Land-Gegensatz auf und rechnet mit der Zeit der stets orange gekleideten Sannyasins, den Anhängern des Sektenführers Bhagwan, ab. Der Film zeigt eine Berliner Kommune, die in die bayerische Provinz übersiedelt, um dort ein Tagungszentrum zu errichten. Wie schon im Neuen Heimatfilm wendet sich wiederum die Generation der Kinder von den Vätern – und jetzt auch Müttern – ab. Nun allerdings ist es eine Abrechnung mit der kritischen Generation der 68-er, die ihr Heil letztlich im Spiritualismus suchen und dabei egoistische Selbsterfahrung und persönliches Glücksstreben über familiäre Verantwortung stellen. Rosenmüller zeigt vernachlässigte Kinder, die den verkrampften Bruch ihrer Eltern mit Familie und Heimat nicht mehr mitspielen, sondern ihrerseits das Bedürfnis nach intakten Familienstrukturen und Geborgenheit in der dörflichen Gemeinschaft einfordern. In einer Schlüsselszene des Films treten die Kinder bewusst auf die Seite der Dörfler über, indem sie im Trachtenlook in die Blaskapelle des lokalen Heimatvereins eintreten. Mit viel Sinn für das komische Potenzial, das dem ‚Cultural Clash‘ von Großstadt-Sektenanhängern und bayerischen Provinzlern innewohnt, führt Rosenmüller die Vorzüge traditioneller Werte wie Familie, Gemeinschaft, Geborgenheit und Heimat vor. Wenngleich er dabei dem Komödiengenre gemäß und ganz bewusst auf Pointe setzend manches

stark überzeichnet, ist die Botschaft seines Films keineswegs reaktionär, sondern höchstensfalls im besten Sinne konservativ. Sie führt die Suche nach Verwurzelung und Heimat als anthropologische Konstante vor. Dass die Großstädter dabei im Dorf wie schon in den Filmen der 1950-er und 1960-er Jahre den Kürzeren ziehen, belegt bei aller thematischen Erweiterung des Genres die Konstanz seiner Werte. Die Enkel scheinen ihren Frieden mit der Heimat und dem Heimatfilm gemacht zu haben.

Was ist Heimat – anno 2012?

In den bisher dargestellten deutschen Heimatfilmen der letzten 60 Jahre wird Heimat vor allem räumlich und sozial aufgefasst. Heimat ist in diesen Filmen Herkunftsort, Landschaft, Dorf, Dialekt und vertraute Gemeinschaft. Heimat ist der Ort, mit dem man durch Geburt und Tod verbunden ist und an dem man sich sozial und sprachlich aufgehoben fühlt. Selbstverständlich kann sich eine Auseinandersetzung mit Heimat in einer Welt, die zunehmend von Globalisierung, Migration und virtuellen Ersatz-,Heimaten‘ geprägt wird, nicht auf die diese räumliche bzw. soziale Herkunftsdimension beschränken. Fast scheint es nämlich so, als sei die geradezu obsessive Thematisierung von Heimat im Film, in der Literatur und auch in den Feuilletons eine Reaktion auf die tatsächliche Unsicherheit gegenwärtiger Heimatgefühle zu sein. Als These zugespitzt ließe sich sogar davon sprechen, dass die Reflexion auf Heimat erst in dem Moment virulent wird, in dem Heimat faktisch verloren ist bzw. verloren zu gehen droht. Diese These kann sich zu Anschauungszwecken fraglos auf das skizzierte Phänomen des ‚klassischen‘ Heimatfilms berufen. Denn Heimatverbundenheit und -pflege setzt in diesem ja erst in dem Moment ein, in dem Heimat als reale im Krieg zerstört wurde. Dies ist selbstverständlich ein spezifisch deutsches Phänomen und das Heimatbewusstsein der Koreaner etwa dürfte sich nach der japanischen Kolonialzeit und dem Koreakrieg wiederum ganz anders darstellen. Gleichwohl scheint hinter diesen je spezifischen historischen Prägungen eine grundsätzlichere Denkfigur der Moderne auf, die der Bonner Germanist Helmut Schneider kürzlich in einem Vortrag an der Pusan National University in Busan überzeugend ausgeführt hat. Radikal könnte man diese Denkfigur wie folgt zuspitzen: Heimat ist das, was man verloren haben muss, um Heimatgefühle entwickeln zu können. Der Begriff der Heimat ist folglich ohne Verlusterfahrung nicht zu haben. So gesehen ist der Begriff der Heimat ein kompensatorischer, der erst in dem Moment der Erfahrung des Heimatverlusts – durch Krieg und Vertreibung, aber gleichfalls durch moderne Prozesse der Industrialisierung, Mobilisierung und Globalisierung – im hier relevanten Sinn voll ins Bewusstsein dringt. Das bedeutet freilich nicht, dass die Menschen nicht immer schon ein heimeliges Gefühl für den Ort ihrer Herkunft entwickelt hätten. Es bedeutet aber, dass die Konnotationen von Heimat als einem Begriff, der selbst einer semantischen Wandlung im Sinne der Metaphorologie Hans Blumenbergs unterliegt, im Sinne der vertretenen These als spezifisch moderne zu begreifen sind. Man muss dabei keineswegs – wie Helmut Schneider dies in seinem Vortrag getan hat – mentalitätsgeschichtlich bzw. geschichtsphilosophisch bis zum Heimatgefühl der Romantiker ausgreifen, für die Heimat stets auf Heimweh (und Fernweh) reimte und letztlich den verlorenen und nie wieder zu erreichenden Sehnsuchtsort der Kindheit bezeichnete. Für unsere Zwecke eines Überblicks über Wandlungen des Heimatfilms ist denn auch Schneiders zentrale Anregung entscheidender, dass die Verlusterfahrung wesentlich bestimmend für das Heimatgefühl der Moderne ist. Dies wird sicherlich nirgends deutlicher als in den Filmen, die das Thema Migration zum Gegenstand haben.

Von doppelter Heimat: Migration und Heimatfilm

Das Bewusstsein, dass Heimat verloren ist und höchstens sekundär, gespalten oder verdoppelt wiederzuerlangen ist, prägt insbesondere jene Filmemacher, die das Thema Migration in den Mittelpunkt ihrer Darstellung rücken. Dieses ist natürlich wiederum kein exklusiv deutsches Phänomen, doch spielt es im deutschen Film seit gut 20 Jahren eine herausragende Rolle, da

Deutschland ein Einwanderungsland mit einem hohen Anteil an Ein- und Zuwanderern ist. Bekanntlich kamen in den 1960-er Jahren vor allem Türken und andere Südeuropäer als Gastarbeiter in die Bundesrepublik. Seit Mitte der 1980-er Jahre ist die zweite Generation dieser Einwanderer in besonderem Maße in den Fokus der Filmemacher getreten. Diese haben wieder und wieder die Nöte, Freuden und Sehnsüchte von Migranten in Deutschland dargestellt und die Suche nach Identität und Verwurzelung zum Thema gemacht. Sie haben zumal nach dem 11. September 2001, als das Klima für Ausländer auch in Deutschland rauer wurde und mancher demagogische Kritiker des Multikulturalismus fürchtete, dass sich Deutschland durch zu viele Fremde „abschaffe“, immer wieder auch die Probleme im Zusammenleben der Kulturen in Deutschland behandelt. Das Thema der Migration und der doppelten Heimat wird denn auch in allen erdenklichen Schattierungen und Tönen dargestellt – im melancholischen Ton von Heim- und Fernwehgeschichten (Fatih Akin: *Im Juli* (2000), *Solino* (2002), *Gegen die Wand* (2004) und *Auf der anderen Seite* (2007), im rauen Tonfall des Gangstermilieus und anderer sozialer Realitäten (Fatih Akin: *Kurz und schmerzlos* (1998), Feo Aladağ: *Die Fremde* (2010); Özgür Yıldırım: *Chiko* (2008), *Blutzbrüder* (2011)), oder – überwiegend – im heiteren Tonfall der zahlreichen Migrationskomödien (Anno Saul: *Kebab Connection* (2005), Fatih Akin: *Soul Kitchen* (2009), Neele Vollmar: *Maria, ihm schmeckt's nicht!* (2009), Ali Samadi Ahadi: *Salami Aleikum* (2009), Yasemin Şamdereli: *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011)).

Angesichts der Fülle von Filmen, die sich dem Schicksal der Migranten, ihren Parallelgesellschaften und ihrem teilweise schwierigen Zusammenleben mit den Deutschen widmen, bleibt es abzuwarten, ob sich das Interesse für diese Themen irgendwann verlieren wird. Mit Blick auf die Minderheit der südkoreanischen Krankenschwestern und Bergleute, die in den 1960-er und 1970-er Jahren als Gastarbeiter nach Deutschland kamen, dürfte diese Befürchtung hingegen gegenstandslos sein. Denn während zwar das koreanische Kino auch in Deutschland längst bekannt ist und Arthouse-Filme der in Korea nicht sonderlich beliebten Star-Regisseure Ki-Duk Kim oder Chan-Wook Park in Deutschland sogar mehr Zuschauer in ihren Bann ziehen als in ihrer Heimat, sind Filme über Korea oder über Koreaner in Deutschland Mangelware. Verglichen mit der Häufigkeit, mit der die Konflikte von Deutschen mit Italienern oder Türken dargestellt werden, kommt das deutsch-koreanische Verhältnis filmisch so gut wie gar nicht vor. Dies liegt zum einen daran, dass Koreaner als Musterbeispiel gelungener Integration in Deutschland gelten, weil sie sich i.d.R. unauffällig und strebsam den deutschen Strukturen anpassen und im Gros gesehen dabei überaus erfolgreich sind.²⁴ Zum anderen liegt dies aber sicherlich auch an der von Koreanern schmerzlich beklagten Einbahnstraße des Interesses im bilateralen Verhältnis von Deutschland und Korea. Denn auch wenn viele Koreaner selbst zwar ein romantisierendes Bild von Deutschland als dem ‚Land der Dichter, Denker und Musiker‘ pflegen und – hieran trägt der Heimatfilm eine gehörige Mitschuld – Deutschland gerne mit Bayern identifizieren, ist ihr Wissen über Deutschland i.d.R. ausgeprägter als das der Deutschen über Korea. Umso erstaunlicher ist es da, dass mit Matthias Keilichs Abschlussfilm der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) immerhin ein abendfüllender Spielfilm das Thema der Identitäts- und Heimatsuche aus deutsch-koreanischer Doppelperspektive aufgeworfen hat. Keilichs Abschlussfilm mit dem sprechenden Titel *Nicht Fisch Nicht Fleisch* (2001) erzählt die Geschichte des jungen Deutschkoreaners Michael – verkörpert von dem in Deutschland recht bekannten Ex-Viva-Moderator Ill-Young Kim – auf der Suche nach Identität zwischen koreanischer Herkunft und deutscher Sozialisierung. Als Baby von den leiblichen Eltern zur Adoption nach Deutschland freigegeben, begibt er sich als junger Mann auf der Suche nach Identität in den Kosmos der koreanischen Subkultur in Berlin. Verbunden mit einer durchaus anrührenden Liebesgeschichte zu einer jungen Koreanerin

²⁴ Vgl. dazu Martin Hyun: *Ohne Fleiß kein Reis: Wie ich ein guter Deutscher wurde*. München: btb 2012.

– sie repräsentiert die zweite Einwanderergeneration –, führt der Film dabei phasenweise heiter und phasenweise nachdenklich Probleme und Unverträglichkeiten zwischen der deutschen und koreanischen Kultur und Mentalität vor. Während diese Themen wie auch das Thema Adoption in einigen deutschen Büchern wenigstens eine gewisse mediale Präsenz gefunden haben²⁵, stellt *Nicht Fisch Nicht Fleisch* meines Wissens die einzige deutsche Spielfilmproduktion dar, die sich dem Thema der Heimat- und Identitätssuche mit Blick auf das gegenwärtige Korea widmet.

Etwas intensiver ist die Beschäftigung mit deutsch-koreanischen Themen immerhin im Genre des Dokumentarfilms, wenngleich auch hier insgesamt nur wenige Titel einschlägig sind. Gleichwohl gibt es einige Filme, die sogar die Berührung der deutschen und koreanischen Geschichte zum Gegenstand haben. In einer Koproduktion zwischen dem koreanischen Sender SBS und dem Bayerischen Rundfunk wurden z.B. anlässlich der Feiern zum 125-jährigen Bestehen der deutsch-koreanischen Beziehungen 2008 die Lebenserinnerungen *Der Yalu fließt* des Dichters Mirok Li verfilmt. Li, der aufgrund seines Engagements gegen die japanische Kolonialmacht in den 1920-er-Jahren nach Bayern ins Exil übersiedelt war und in München wohl auch Kontakt zu Sophie Scholl hatte, wird in diesem – leider etwas zu melodramatischen Dreiteiler – zum Zeitzeugen des aufflammenden Nationalsozialismus. Der Film über diesen in Korea nach wie vor hoch verehrten ‚Brückenbauer‘ zwischen Korea und Deutschland lief 2008 bei SBS und 2009 in gekürzter Fassung auch im BR. Neben diesem semi-dokumentarischen Biopic sind aus jüngerer Zeit einige ‚echte‘ Dokumentarfilme zu verzeichnen, die übrigens ausnahmslos von Frauen gedreht wurden. Dazu zählt zum einen Ulrike Oettingers subtile Dokumentation *Die koreanische Hochzeitstruhe* (2009), die in ihrer unaufdringlichen Darstellung des Aufeinanderprallens von koreanischen Hochzeitsriten mit modernen westlichen Festinszenierungen à la „Traumhochzeit“ gleichsam *en passant* Wandel und Widersprüche der gegenwärtigen südkoreanischen Gesellschaft dokumentiert. Dazu zählt ferner der Dokumentarfilm *Hana, Dul, Sed* (2009), ein ebenso seltener wie spannender Einblick in die nordkoreanische Gesellschaft. Der Film der beiden Filmemacherinnen Brigitte Weich und Karin Macher begleitet vier ehemalige Mitglieder der nordkoreanischen Frauenfußball-Nationalmannschaft, die nach der verpassten Qualifikation für das Olympia-Turnier in Athen 2004 ihren Platz im Nationalteam räumen mussten. Spannend ist das im hier interessierenden Zusammenhang aber nicht nur, weil der Film seltene Einblicke in das Alltagsleben der nordkoreanischen Diktatur gewährt, sondern auch, weil man spürt, dass hier mit der Faszination für den Fußball auf einmal ein nicht mehr ortsabhängiges Heimatgefühl aufscheint, das einem über Länder- und Regimegrenzen hinweg fremd und vertraut zugleich vorkommt. Wenn etwa die Mittelfeldspielerin Hyang Ok Ri ihre Passion für das Ballspiel in die Worte „Wenn man das Fußballfeld betritt, wird das Herz weit“ fasst, dann spürt man, dass sich Heimatgefühle in einer globalisierten Welt mit ganz anderen Gegenständen verbinden und sich auch ganz anders manifestieren als in traditionellen Gesellschaften.

Die Heimatfilme Sung-Hyung Chos

Apropos Frauenfußball und Globalisierung: Im November 2012 kommt der Film *11 Freundinnen* der in Busan geborenen, aber seit 20 Jahren in Hessen lebenden Cutterin und Regisseurin Sung-Hyung Cho in die deutschen Kinos. Ein schöneres Beispiel für die durch Globalisierung in Bewegung gesetzte Welt als der interkulturelle Blick auf das Thema Frauenfußball kann man sich eigentlich kaum vorstellen: Denn während in *Hana, Dul, Sed* zwei Filmemacherinnen aus Österreich und Deutschland die nordkoreanische Nationalmannschaft begleiten, porträtiert die Südkoreanerin Sung-Hyung Cho in *11 Freundinnen* die deutsche Frauenfuß-

²⁵ Vgl. Miriam Yung-Min Stein: Berlin – Seoul – Berlin. Auf der Reise zu mir selbst. Frankfurt/Main 2008. Vgl. Anneli Schinkel: Seidentochter. Ein Adoptivkind aus Korea findet seine leiblichen Eltern. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe Verlag 2009. Vgl. Gerd Schinkel: Bin ich ihr ähnlich? Adoptivtochter auf Spurensuche in Korea. 2., überarbeitete Auflage. Köln: Edition BoD 2006.

ball-Nationalmannschaft während der WM 2011. Der vielleicht naheliegende erste Impuls: „Was mischen die sich da ein?“ verstummt, wenn man sich ansieht, wie der Blick des bzw. der Fremden auf das Eigene dieses Eigene überhaupt erst zur Kenntlichkeit bringt. Das belegt eindrucksvoll schon das bisherige Schaffen der Filmemacherin Sung-Hyung Cho. Diese ist bis dato mit zwei abendfüllenden Kinofilmen in Erscheinung getreten: mit der Dokumentation *Full Metal Village* (2006) über das legendäre Heavy-Metal-Festival im schleswig-holsteinischen Dörfchen Wacken und mit dem Dokumentarfilm *Endstation der Sehnsüchte* (2009) über das sogenannte „deutsche Dorf“ auf der Insel Namhae in Südkorea. Diese ‚Dorfgeschichten‘ nennt die Regisseurin im Untertitel programmatisch „Heimatfilme“. Dadurch bezieht sie sich bewusst auf das Genre, welches in diesem Artikel in aller Ausführlichkeit als typisch deutsches dargestellt wurde. Selbstverständlich geht es ihr dabei weder um eine Fortschreibung idyllischer Heile-Welt-Szenarien noch um eine bloß ironische Kommentierung von skurrilen Phänomenen der Deutschtümelei oder des Patriotismus. Nachdem sie vielmehr in *Full Metal Village* mit viel Neugier und Sympathie die Spielregeln der deutschen Provinz erkundet und in *Endstation der Sehnsüchte* aus deutsch-koreanischer Doppelperspektive lebensgeschichtliche Ambivalenzen von Heimat und Heimatverlust durchgespielt hat, dürfen auch ihre Filme als ganz grundsätzliche Reflexion des Themas Heimat und Heimatverlust begriffen werden. Ganz in diesem Sinne und ganz im Sinne der skizzierten Denkfigur, wonach Heimat erst im Verlust bewusst wird, hat sie ihre wiederholte Auseinandersetzung mit dem Thema in einem Interview im Jahr 2009 auf den Punkt gebracht:

„Als ich in Südkorea war, habe ich nie an Heimat gedacht. Aber seitdem ich in Deutschland bin, denke ich sehr intensiv darüber nach. Wenn die Heimat in erster Linie rückwärts gewandt ist, finde ich das sehr gefährlich. Heimat muss man sich wirklich im Hier und Jetzt aneignen. Ich muss nun Deutschland als meine Heimat betrachten und versuchen, es als Heimat zu gewinnen. Wenn man faul ist, geht das nicht. Dann wird man nur von Heimweh geplagt und idealisiert die alte Heimat: Da ist alles besser und das ist wie ein Wunderland. Heimat ist nichts, was feststeht, sondern etwas, das man ständig begreifen und erobern muss. Und die Frage nach Heimat beinhaltet auch die Frage nach Identität: Wer bin ich?“²⁶

Full Metal Village – So macht Landwirtschaft Spaß

Die Suche nach Heimat und Identität, welche Cho als zentrales lebensgeschichtliches Ereignis in den Vordergrund rückt und die zugleich als *conditio sine qua non* jeder Heimat-Reflexion gelten muss, wird vielleicht nirgends so anschaulich wie in ihrem ersten Kinofilm *Full Metal Village*, den das DVD-Cover explizit „Ein Heimatfilm von Sung-Hyung Cho“ nennt. Dieser mit dem Max Ophüls-Preis und dem Hessischen Filmpreis ausgezeichnete Film, der zum Überraschungserfolg auf der Berlinale 2007 avancierte, bedeutete für Cho nicht nur den Durchbruch als Filmemacherin in Deutschland, sondern in der Begegnung mit den Wackenern manifestierte sich für sie auch ein Gefühl endgültigen Ankommens in der Wahlheimat Deutschland. Der unprätentiöse Film über die Vorbereitungen des Wacken-Open-Air-Festivals ist weder Konzertfilm noch Musikedokumentation, sondern die Studie einer sonderbaren Begegnung zweier Welten in ländlichem Milieu. In ihm prallen nicht nur zwei Kulturen, zwei grundverschiedene soziale Strukturen aufeinander, sondern auch zwei Begriffe von Heimat. Da ist zum einen die Welt einer noch immer vor allem bäuerlich geprägten Dorfgemeinschaft im schleswig-holsteinischen Dörfchen Wacken und zum anderen eine ‚Horde‘ moderner Heavy-Metal-, Nomaden‘, die ihren Heroen auf deren Welttourneen teilweise um den ganzen Globus folgen und in der Musik und ihrem Lebensgefühl ihre eigene Form von Heimat finden. Aus der Position der Dritten zeigt Cho dieses Aufeinandertreffen auf eine Art und Weise, die vermutlich nur einer Fremden ähnlich beglückend gelingt. Der ‚Clash of Culture‘ wird hier auf ebenso unaufdringliche wie liebenswerte Weise gezeigt bzw. inszeniert.

²⁶ Über den Versuch der doppelten Heimat – ein Gespräch mit der Filmemacherin Sung-Hyung Cho. In: <http://www.goethe.de/kue/flm/far/de4634930.htm>, abgerufen am 5.5.2012.

Lehrreich ist dabei vor allem, dass die beiden unterschiedlichen Welten nur auf den ersten Blick diametral entgegengesetzt sind. Denn wenn man genauer hinsieht und von Äußerlichkeiten wie den martialischen Ritualen und der Mode der Heavy-Metal-Fans absieht, stellt man fest, dass ähnliche Bedürfnisse beide Welten prägen, so dass letztlich die Gemeinsamkeiten überwiegen: Die Dörfler lieben es nämlich nicht weniger zu trinken, zu singen, zu feiern und sich mit Gleichgesinnten zu treffen wie die Heavy-Metal-Fans, auch wenn die bevorzugte Form der Unterhaltung natürlich jeweils eine andere ist. Dabei spielt die Musik nicht nur auf der Handlungsebene des Films eine zentrale Rolle, sondern auch auf der Darstellungsebene, also beim Ton des Films. Es kommt ihr hier eine leitmotivische Funktion zu. Denn der vergleichsweise dezent und auch erst nach ca. einer Stunde kurz eingespielten Speedmetal-Musik wird kontrastiv eine mit dem Landleben verbundene klassische ‚Dorfmusik‘ im bedächtigen Katzenschritt-Tempo gegenübergestellt, welche – mich jedenfalls – entfernt auch an *Peter und der Wolf* oder *Karneval der Tiere* erinnert. Weder im Ton noch im Bild idealisiert der Film die dörfliche Welt oder die der Heavy-Metal-Fans. Vielmehr zeigt er neben vielen positiven Aspekten auch Fragwürdiges beider Welten, ohne deshalb auf Negativität zu insistieren oder gar filmisch Ablehnung zu transportieren. Zu den weniger erfreulichen Erscheinungen zählen auf Seiten der Metal-Fans Äußerlichkeiten wie exzessiver Alkohol-Konsum, die martialische Ästhetik oder die primitive Unsitte, in jede laufende Kamera ein ohrenbetäubendes „Wacken rules!“ zu brüllen. Dies und die angeblich antichristlich-blasphemische Geisteshaltung `der Metaller` führt bei einer verschwindenden Minderheit wie Oma Irmchen zur Ablehnung des Festivals, während die Mehrheit der Dorfbewohner regelrecht vom „Wir sind Wacken“-Fieber infiziert scheint. (Dass Oma Irmchen übrigens fortdauernd von der Flucht aus Ostpreußen und folglich von Heimat-Verlust erzählt, gibt Chos Thematisierung von Heimat eine zusätzliche historische Dimension.)

Auf Seiten der Dorfbewohner, welche die Hauptprotagonisten des Films sind, weil sie im Gegensatz zu den Metal-Fans nicht als Masse, sondern als Individuen porträtiert werden, zeigt Cho hingegen auch die abgründigen Seiten des Landlebens: Wenn sich etwa Bauer Trede als eigentlicher Macher des Festivals geriert und der Kamera ‚im Vertrauen‘ mitteilt, dass jeder ältere Mann eine Nebenfreundin haben müsse, um die Ehefrau „zu schonen“, dann muss einem das ebenso wenig sympathisch erscheinen wie die teils ausländerfeindlichen Sprüche des Wacken-Mitbegründers Norbert Venohr, der das sattem bekannte Klischee reproduziert, wonach ‚die Ausländer‘ ‚den Deutschen‘ die Arbeitsplätze wegnähmen. Sehr schnell merkt man also, dass das Landleben hier keineswegs in Rousseauscher Manier verklärt wird, sondern dass hier ‚ganz normale Leute‘ porträtiert werden. Die Dorfgemeinschaft ist hier letztlich ein Mikrokosmos, der wie jede andere Gemeinschaft durch die Stärken und Schwächen seiner Teilnehmer geprägt wird. Dass der Film dies nicht verschleiert und beispielsweise auch die Sehnsucht der dörflichen Jugend nach einem Leben jenseits von Dorf- und Milchwirtschaft zeigt, ist eine der größten Stärken des Films. Dabei scheint es, dass die Anwesenheit der Regisseurin und ihres Teams wie ein Katalysator gewirkt hat, der aus der Begegnung der Dörfler mit den Metalfans etwas Verbindendes, etwas Drittes hat entstehen lassen: Geselligkeit und Gemeinsamkeit, Lebensfreude und friedliches Miteinander, Respekt und Toleranz – und natürlich ein künstlerisch-dokumentarisches Filmprodukt, das all dem im Schnitt seinen Platz zuweist. Die Entstehung dieses Dritten zeigt sich vielleicht nirgends so anrührend wie in der Szene der Festivaleröffnung durch die Musikkapelle der Freiwilligen Feuerwehr Wacken. Hier zeigt die Kamera auf der einen Seite Headbanger, also Haare werfende Metalfans, und auf der anderen Seite sich zunächst sichtlich unwohl führende ältere Dorfbewohner, die diese zur Blasmusik durchgeführten Rituale anfangs offenkundig als Parodie zu verstehen geneigt sind. Schließlich aber, als die letzteren merken, dass die Metalfans den großen Einsatz der Einheimischen keineswegs lächerlich machen, sondern durch den Schlachtruf „Wacken, Wacken Feuerwehr!“ ihren Respekt zum Ausdruck bringen, entspannen sich sichtbar auch die Gesichtszüge der Dörfler und für einen kurzen Moment wird der Stolz aller Beteiligten auf

das gemeinsam auf die Beine gestellte Festival im wahrsten Sinne auf den Gesichtern lesbar. Dies ist einer der beglückendsten Momente in einem an schönen Momenten nicht armen Film. In einem FAZ-Interview zum Film hat Cho diese dritte Position gleichsam als Voraussetzung für die Entstehung des Films charakterisiert:

„Durch meine augenscheinliche Fremdheit sind die Leute ganz anders, viel offener mit mir umgegangen und haben mir zum Beispiel auch Dinge erzählt und erklärt, die sie bei Deutschen vorausgesetzt hätten. Von der angeblichen Kühle und Sturheit der Norddeutschen habe ich nichts gespürt, ich habe sie als aufgeschlossen, kontaktfreudig, redselig, lustig und sogar temperamentvoll erlebt. Das war für mich eine ganz neue Erfahrung.“²⁷

Cho hat wiederholt betont, dass die Begegnung mit den Wackern für sie ein Meilenstein gewesen ist, um sich selbst in Deutschland heimisch zu fühlen und endgültig Wurzeln zu schlagen. Die Herzlichkeit, mit der ihr sowohl die Open-Air-Besucher als insbesondere auch die Einwohner des 1800-Seelen-Dörfchens begegnet sind, hat ihre Sicht auf Deutschland als ein tolerantes Land wesentlich geprägt. Das Miteinander in der Festivalwoche begreift sie dabei letztlich als Modell gelebten Respekts und Miteinanders. Gerade deshalb versteht sie ihren Film auch jenseits eigener Erfahrungen als Appell an die Deutschen, ihr Land zu lieben und das historisch belastete Verhältnis zur Heimat entspannter zu sehen.

Endstation der Sehnsüchte

Von Schwierigkeiten der Heimatsuche und -findung erzählt auch Sung-Hyung Chos zweiter Dokumentarfilm *Endstation der Sehnsüchte* (2009). Ungleich melancholischer und phasenweise doch auch ungeheuer heiter erzählt, geht es darin um eine doppelte Heimatsuche. Der Film dokumentiert die Lebensgeschichte dreier koreanischer Frauen, die in den 1960-er Jahren vor der wirtschaftlichen Misere in ihrer Heimat flüchteten, um in Deutschland als Krankenschwestern zu arbeiten, deutsche Männer zu heiraten und Familien zu gründen. Die drei exemplarischen Lebensläufe stehen stellvertretend für die Population der etwa 10.000 koreanischen Krankenschwestern und Bergleute, welche in den 1960-er und 1970-er Jahren nach Deutschland übersiedelten, um dort als Gastarbeiter ihr Glück zu versuchen. Diese Werdegänge erscheinen allerdings nur als die – auch in Deutschland mehr oder weniger auch bekannte – Vorgeschichte des Films, der einen Schritt weiter geht und die Rückkehr der drei Frauen mit ihren Männern nach mehr als 40 Jahren zeigt. Die ambivalente „Endstation der Sehnsüchte“ ist das sogenannte „deutsche Dorf“ auf der Insel Namhae vor der Südküste Südkoreas; ein Ort, an dem ein findiger koreanischer Landrat günstige finanzielle Bedingungen für koreanisch-deutsche Rückkehrerfamilien schuf, um zugleich den heimischen Tourismus anzukurbeln. Der Ort, an dem die Rückkehrer eigentlich ihren verdienten Lebensabend verbringen sollten, gleicht denn auch mehr einem Themenpark, wenn nicht gar einem Zoo für die despektierlich so genannten deutschen „Langnasenopas“, weil hier vor allem am Wochenende Horden koreanischer Touristen einfallen, um einen Hauch ‚deutscher Exotik‘ zu spüren. Jenseits dieser Geschichte geht es – wesentlicher – um das Schicksal einer ganzen Generation koreanischer Migranten, die sowohl in Deutschland als auch in Korea Heimat gefunden hat und sich doch weder hier noch dort heimisch fühlen kann, weil ihr in Deutschland Korea fehlt und weil sie in Korea Deutschland vermisst. Dementsprechend ist *Endstation der Sehnsüchte* letztlich auch eher ein dramatisches Dokument des Scheiterns der Rückkehr nach Korea als gelungene Dokumentation der Reintegration seiner Protagonisten. Während zwei der drei deutschen Männer es schon ablehnen, sich sprachlich der neuen Heimat anzupassen und Koreanisch zu lernen, erscheinen auch ihre Frauen in Korea letztlich deutscher zu sein und fremder zu bleiben, als man es hätte erwarten sollen. Allein Willi Engelfried, der zu Beginn des Films von den etwas dominanteren Protagonisten Armin Theis und Ludwig Strauss-Kim an

²⁷ Kaffee und Kuchen zu scheußlicher Musik. Ein Interview mit Sung-Hyung Cho. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/interview-sung-hyung-cho-kaffee-und-kuchen-zu-scheusslicher-musik-1434380.html>, abgerufen am 5.5.2012.

den Rand gedrängt zu werden scheint, arrangiert sich letztlich auch auf den zweiten Blick mit der neuen Heimat. Das führen die Szenen, in denen er beim Abendessen mit Männern aus dem Dorf Koreanisch lernt ebenso vor wie jene, die ihn mit seiner Frau als Teil einer Tanzformation beim Erlernen koreanischer Tänze zeigen. Im Gegensatz zu Willi Engelfried scheint die neue alte Heimat Korea für die anderen Protagonisten jedoch mehr Versprechen als Erfüllung zu sein. Für sie bleibt Heimat ein Nirgend-Ort zwischen Deutschland und Korea, ein Ort der Utopie, der sich in dem Moment, in dem reales Ankommen möglich schien, zugleich wieder verflüchtigte. Insofern ist *Endstation der Sehnsüchte* nicht nur ungleich tragischer als sein Vorgängerfilm, sondern er erzählt auch von Entwurzelung und Heimatverlust als Schicksal der Moderne.

Der Heimatfilm im DaF- und Landeskundeunterricht

Die hier exemplarisch vorgestellten Heimatfilme eignen sich für den Einsatz im DaF- bzw. Landeskundeunterricht auf den Niveaustufen von B1 bis C1. Die Fülle der dargestellten Beispiele und die je unterschiedlichen Fragen nach dem Begriff von Heimat erlauben es zudem, individuell auf die jeweilige Lehrsituation zugeschnittene thematische Module zu generieren. Dabei hängt die Auswahl des Filmmaterials natürlich nicht nur von der Sprachfähigkeit der Teilnehmer und der Frage ab, wie viel Zeit zur Verfügung steht, sondern auch von der Frage, ob das Thema Heimat eher historisch-diachronisch oder eher gegenwartsbezogen-synchronisch bearbeitet werden soll. Bei der diachronischen Auseinandersetzung mit dem Thema – diese halte ich für die eigentlich angemessene – ließe sich mit den ausgewählten Filmen zunächst an Unterrichtseinheiten denken, welche das Deutschland-Bild in Korea problematisieren. Dabei könnte man – vielleicht von *Endstation der Sehnsüchte* ausgehend – zunächst etwa das Vorwissen der koreanischen Studierenden aktivieren, indem man z.B. in Form von ‚Wortigeln‘ abfragt, was sie mit Deutschland verbinden und welche deutschen Filme sie kennen. Dabei werden unter Garantie – so die Unterrichtserfahrung – neben den Nationalstereotypen „Fußball“ oder „Bier“ auch Schlagworte wie „Oktoberfest“ oder „Blasmusik“ fallen. Dass die reduktionistische Gleichung Bayern = Deutschland wesentlich durch den Heimatfilm befördert wurde, ließe sich als erste Erkenntnis festhalten. In weiteren Schritten kann man dann die historischen Bedingungen des idyllisierenden und romantisierenden Heimatfilms zeigen, indem man kontrastiv zu Genrebeispielen der 1950-er-Jahre auch Filmdokumente oder Bilder zeigt, die vorführen, wie deutsche Städte wie Dresden oder Berlin am Kriegsende aussahen.

Steht genügend Zeit für eine umfangreiche Unterrichtsreihe auf Niveaustufe C1 oder C2 zur Verfügung, die sich auch mit der deutschen Geschichte und mit der Genese des deutschen Faschismus auseinandersetzt, wären Filme hinzuzuziehen, welche die Vorgeschichte und das Nachleben des Faschismus speziell in der Provinz zum Gegenstand haben. Gerade im Kontrast zur Heile-Welt-Idylle des Heimatfilms wäre etwa Michael Hanekes mehrfach preisgekrönte Dorfgeschichte *Das weiße Band* (2009) gewinnbringend einzubeziehen, zeigt der Film doch die protofaschistische Mentalität der ländlichen Bevölkerung vor den Weltkriegen. Hinsichtlich des Nachlebens des Faschismus wäre demgegenüber an *Jagdszenen aus Niederbayern* (1968) zu denken, ein Film, der ja gleichsam das Überleben faschistischer Strukturen in der Provinz zeigt. Von dort und von der Auseinandersetzung der 68-er-Bewegung mit der deutschen Vergangenheit ließe sich – bei gehobenem Anspruch – eine Brücke zum Autorenfilm der 1970-er und 1980-er Jahre schlagen. Denn auch wenn sich der Autorenfilm nicht oder nur zum Teil an den Orten des traditionellen Heimatfilms bewegt, kann den Studierenden anhand von exemplarischen Filmausschnitten von Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge oder Wim Wenders das geistige Klima in der BRD in den 1970-er und 1980-er Jahren näher gebracht werden.

Auch bei Verzicht auf dieses filmgeschichtlich eher ausgreifende Modul zum Autorenfilm sollten die Neuen Heimatfilme seit den 1980-er Jahren kursorisch vorgestellt werden, welche

– wie die einschlägige „Heimat“-Trilogie von Edgar Reitz belegt – Heimat nicht mehr ohne kritischen Bezug zur Geschichte zu denken vermögen. Schließlich wäre dann auf den Erfolg des ‚Neuesten Heimatfilms‘ seit der Jahrtausendwende hinzuweisen. Die thematische Erweiterung des traditionellen Genres durch die Filme von Marcus H. Rosenmüller oder Hans Steinbichler führt die Unterrichtsreihe auf den gegenwärtigen Stand des Heimatfilms. Dabei dürfte die Akzeptanz der Unterrichtseinheit im Wesentlichen auch davon abhängen, ob es gelingt, die in den Heimatfilmen verhandelten Gegenwartsthemen komparatistisch in Bezug zur Lebenswelt der koreanischen Studenten zu setzen.

Auch das in Deutschland zentrale Thema der Migration dürfte koreanische Studierende interessieren, scheint doch Deutschland für nicht wenige junge Koreaner nach wie vor eine attraktive Wahlheimat zu sein. Allerdings müsste man hier doch einiges an Hintergrundinformationen einfüttern, denn Korea ist zwar historisch betrachtet ein häufig besetztes Land, im Gegensatz zu Deutschland aber kein klassisches Einwanderungsland. (Da Korea erst seit relativ kurzer Zeit entschieden die Folgeerscheinungen der Globalisierung bejaht und der Glaube an die Ein-Volk-Nation immer noch relativ breite Zustimmung findet, wird man vor allem bei diesem Thema interkulturelle Kompetenz bzw. ein besonderes Fingerspitzengefühl an den Tag legen müssen.) So wäre wohl der Hintergrund vieler Filme, welche Ausländerfeindlichkeit, deutsche Parallelgesellschaften oder Probleme zwischen Deutschen und Ausländern behandeln, sorgfältig und differenziert zu beleuchten, um den Eindruck zu vermeiden, dass ‚die Deutschen‘ grundsätzlich fremdenfeindlich und ‚die Ausländer‘ alle Drogendealer oder Gangster sind. Hier bietet sich möglicherweise als naheliegender Anknüpfungspunkt zunächst die Arbeitsmigration der koreanischen Bergarbeiter und Krankenschwestern in den 1960-er und 1970-er Jahren an, welche ja wenigstens mittelbar auch die Hintergrundfolie der Filme *Endstation der Sehnsüchte* und *Nicht Fisch Nicht Fleisch* darstellt. Von dort weiter gehend könnte man etwa anhand der Filme von Fatih Akin grundsätzlicher zum Thema Heimat bzw. Heimatverlust als moderne *conditio sine qua non* kommen. Hier würde den Studierenden sicherlich einiges an Abstraktionsleistung abverlangt, um die Differenz zwischen dem räumlich-sozialen Begriff von Heimat einerseits und Heimatverlust durch Modernisierung, Mobilisierung und Virtualisierung andererseits nachvollziehen zu können. Um diesen Sprung von primärer Heimat zu Heimatverlust und sekundärer Heimatsuche nicht zu abstrakt zu gestalten, eignet es sich dabei m.E., hier auf die eigenen lebensweltlichen Erfahrungen der Studierenden einzugehen. Dies dürfte dann gelingen, wenn man bei der Auswahl des Filmmaterials an dieser Stelle die ‚deutsche‘ Perspektive verlässt und das Thema komparatistisch erweitert. Dies sollte für alle Beteiligten dann erhellend sein, wenn man – etwa in Form eines *Co-Teachings* – einen Experten in die Unterrichtsreihe einbeziehen kann, der sich sowohl mit dem deutschen als auch mit dem koreanischen Film gut auskennt. Dabei ist natürlich vor allem die Frage interessant, ob und in welcher Weise das Thema Heimat im koreanischen Film ebenfalls prominent in den Blick gerät. Spontan würde ich diese Hypothese bejahen. So fällt mir unmittelbar ein Film wie Jeong-Hyang Lees *Der Weg nach Hause* (집으로, 2002) ein, der von der Konfrontation von alter Welt und Moderne in der Begegnung einer Großmutter mit ihrem Enkel auf dem Land erzählt. Aber auch manche Filme Ki-Duk Kims (*Der Bogen* - 활, 2005), Chang-Dong Lees (*Secret Sunshine* - 밀양, 2007) oder des Altmeisters Kwon-Taek Im (*Seopyeonje* – *Die Blinde Sängerin* – 서편제, 1993) rücken die Konflikte der Generationen und die Konfrontation von Tradition und Moderne im gegenwärtigen Korea in den Fokus. Um hier allerdings nicht als ‚Fremder‘ unbotmäßig zu dilettieren, wäre es ebenso notwendig wie spannend, einen echten Filmexperten des koreanischen Kinos für eine komparatistische Sicht an seiner Seite zu haben.

Abschließend möchte ich einen konkreten Workshop als ‚Modellversuch‘ vorstellen, welcher teils die in diesem Artikel dargestellten Anregungen aufgreifen wird, insgesamt aber einen stärkeren Praxisbezug hat. Gemeint ist ein Workshop mit der in Busan geborenen Filmema-

cherin Sung-Hyung Cho im September dieses Jahres. Dieser wird vier Tage dauern und richtet sich sowohl an Studenten als auch an Dozenten. Den Schwerpunkt bildet die Arbeit mit 15 ausgewählten Studierenden aus den Deutschabteilungen von drei Universitäten in Busan (*Busan University of Foreign Studies*, *Korea Maritime University* und *Pusan National University*). Der Workshop will diese zu einer Reflexion des Heimatbegriffs anregen, ohne dass er sich auf theoretische Diskussionen beschränkt. Vielmehr soll der theoretische Input die Kreativität der Studierenden anregen und sie schließlich zu einer filmischen Antwort auf die Ausgangsfrage „Was ist Heimat?“ bewegen. Als Voraussetzung dafür werden die Studierenden unter Anleitung von Frau Cho im Verlauf des Workshops Grundkenntnisse in filmischen Schneidetechniken erhalten, die sie in die Lage versetzen, ihre Ideen in Kurzfilme von einigen wenigen Minuten Länge zu realisieren.

Ergänzt wird die studentische Arbeit durch eine Dozentenfortbildung zum Thema „Was ist Heimat - und wie vermittelt man sie?“ Ebenfalls unter Leitung von Frau Cho, die von den Erfahrungen mit dem Studierenden-Workshop berichten wird, werden sich ortsansässige Dozenten der Busaner Universitäten und Ortslektoren aus ganz Korea dem Begriff der Heimat und seiner Vermittlung im Unterricht widmen. Neben Tipps und Anregungen bezüglich der Planung von Unterrichtseinheiten stehen dabei auch grundsätzliche Fragestellungen im Umgang mit dem Medium Film im Unterricht im Zentrum. Der Workshop möchte sich die doppelte Heimatverbundenheit und die mehrfache Expertise Sung-Hyung Chos zunutze machen. Zum einen verfügt sie als ausgebildete Cutterin und Filmemacherin über die handwerklichen Fertigkeiten, den Workshop-Teilnehmern Grundkenntnisse in der Filmsprache zu vermitteln. Als Professorin für Dokumentarfilm an der Hochschule der Bildenden Künste in Saarbrücken ist sie zum andern mit den theoretischen Diskursen bestens vertraut und in der Vermittlung filmischen Wissens an Lernende ausgewiesen. Und als in Busan geborene Koreanerin mit Wohnsitz in Deutschland schließlich vermag sie sich gemeinsam mit den Studierenden und den Dozenten sicherlich auf spannende äußerst spannende Heimat-Suche zu begeben.

Ob sich aus den Workshops weitere Impulse für den Einsatz des visuellen Mediums Film im DaF-Unterricht gewinnen lassen, bleibt abzuwarten. M.E. jedoch wäre es wünschenswert, wenn sich in Vorbereitung des Workshops und im Nachgang eine Gruppe von Dozenten im Rahmen einer AG zusammenfände, welche die Anregungen zur Beschäftigung mit dem Heimatfilm und die Impulse des Workshops ganz konkret – etwa durch die Erstellung eines Readers und die Auswahl konkreter Filme bzw. Filmausschnitte – in didaktische Konzepte und Unterrichtsreihen überführen möchte. Ich wäre dabei.