

»Achtung, Achtung, nächste Station Bacharach«

Regionalität, romantische Inszenierungsstrategien und die Suche nach einer ›neuen‹ Volksgemeinschaft im Heimatfilm »Drei Mädels vom Rhein«

Florian Ciosses

»Achtung, Achtung, nächste Station
Bacharach«¹

Als eine Reisegruppe in »Drei Mädels vom Rhein« am Hafen des pittoresken Ortes Bacharach ankommt, ist das der Beginn einer komplexen Liebesgeschichte, die sich vor dem Hintergrund der romantischen Landschaft der Mittelrheinregion entfaltet. Die zwischenmenschlichen Probleme, die mit einem Happy End aufgelöst werden, reihen sich in den Handlungskanon des deutschen Heimatfilms der 1950er Jahre ein, dessen Ruf als belastet gilt.² Die zuweilen als trivial empfundenen Konflikte im Film wirken im Gegensatz zur realpolitischen Situation der Nachkriegszeit als Fluchtmöglichkeit in eine idealisierte, harmonische Welt.

Benedikt Wintgens beschreibt die Bonner Republik »als eine Art Zwischenreich, in dem das Neue noch nicht etabliert und das Alte noch nicht ganz vergangen war.«³ Innerhalb dieser Übergangsphase übernahmen Heimatfilme eine besondere Bedeutung, sie fungierten als ordnendes Element, indem sie Region, Gegenwart und Gesellschaft miteinander verbanden: Zum einen

1 Drei Mädels vom Rhein, 00:17:57-00:18:02.

2 S. Scholz: »Heimat, Liebe und Familienglück«, in: A. Geimer/C. Heinze/R. Winter, Handbuch, S. 833f.; S. Kordecki: »Heile Welt ohne Vergangenheit?«, in: B. Blachut/I. Klages/S. Kuhn, Reflexionen, S. 162.

3 B. Wintgens: Treibhaus Bonn, S. 22.

stellten die ruralen Schauplätze eine visuelle Repräsentation der vom Krieg verschonten, vermeintlich urtümlichen Landschaft dar. Für die Konstruktion kultureller und nationaler Identität spielen Orte und Landschaften dabei laut Walter Pape eine entscheidende Rolle, sie bilden eine räumliche Dimension im geschichtlichen Zusammenhang.⁴ Zum anderen bedeutete ein Happy End die harmonische Vereinigung der Gesellschaft. Das gemeinschaftliche Zusammenrücken fand laut Malte Thießen seinen Ausdruck im Fortbestehen der im Krieg bewährten Volksgemeinschaft, die folglich zu einem Gründungsmythos für Wiederaufbau und Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit wurde.⁵ Die im Krieg bewährte Gemeinschaft blieb lange ein Leitbild für lokale Wiederaufbaugesellschaften.⁶ Regionalität spielt demnach sowohl für die Darstellung und Bedeutung von Landschaften als auch für das Fortbestehen der Volksgemeinschaft eine Rolle.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, auf welche Art und Weise dieser Zusammenhang im Film »Drei Mädels vom Rhein« aus dem Jahre 1955 durch die visuelle Gestaltung verhandelt wird. Dabei wird anhand der Analyse der Handlungsschauplätze und markanten Einstellungen von zwei ausgewählten Motiven, der Loreley und der Burg Katz, aufgezeigt, dass bei der Inszenierung der zivilisierten Landschaft des romantischen Rheins gezielt auf ein historisch gewachsenes Repertoire an regionalen Bildmotiven zurückgegriffen wurde. Die Rheinregion rund um den Handlungsort des Films wird dadurch als Sehnsuchtsort etabliert und dient als Projektionsfläche für das Bedürfnis nach Gemeinschaft.

Handlung und Produktion

Schauplatz des Films ist eine Stadt inmitten des Panoramas der romantischen Mittelrheintalregion. Im traditionsreichen Gasthof »Zur Linde« lebt die verwitwete Wirtin Therese Hübner mit ihren drei Töchtern. Die älteste Tochter Susanne ist mit dem angehenden Mediziner Werner Schulenberg liiert, dessen Vater Paul Besitzer des Palasthotels ist. Der moderne Prestigebau in der Stadt ist die größte Konkurrenz für Therese Hübners alteingesessenen Betrieb. Die

4 W. Pape: »Nur eine Wirkung von der Herrlichkeit dieses Baues. Wirkung von Herrlichkeit«, in: W. Pape, Raumkonfigurationen, S. 140.

5 M. Thießen: »Schöne Zeiten?«, in: F. Bajohr/M. Wildt, Volksgemeinschaft, S. 172.

6 Ebd., S. 171.

Kinder versuchen, ihre Beziehung vor den Eltern geheim zu halten, weshalb Werner unter falschem Namen als Aushilfe in der Linde anheuert. Die Beziehungen werden komplizierter durch die Ankunft der jungen Künstlerin Kitty, die sich in Werner verliebt, sowie deren amerikanischen Cousin Jack, der in der Heimat seiner Familie nach einer Frau sucht. Es entwickelt sich ein kompliziertes Beziehungsdrama zwischen den jungen Familienmitgliedern, zu denen auch die zwei jüngeren Schwestern von Susanne gehören. Als die komplizierte Liebesbeziehung zwischen Werner und Susanne auffliegt, sieht sich Therese Hübner gezwungen, die Linde zu verkaufen, da sie keine Zukunft für den Betrieb sieht. Am Ende kann Werner jedoch zwischen Therese und seinem Vater vermitteln, die in der Vergangenheit ein Liebespaar waren. Er sichert sich so die Akzeptanz seiner Eltern und kann Susanne heiraten.

»Drei Mädels vom Rhein« wurde 1954 von Georg Jacoby gedreht und feierte seine Premiere am 25. November 1955 in Bonn.⁷ Joachim Wedeking schrieb das Drehbuch, Erich Claunigk war für die Kamera und Franz Grothe für die Filmmusik verantwortlich. Neben unbekannten neuen Gesichtern wie Siegfried Breuer, Margit Saad und Topsy Küppers, die sich in der Folge zu Stars des Nachkriegskinos entwickelten, bestand die Besetzung mit Paul Henckels, Fita Benkhoff und Heinz Hilpert aus bereits etablierten Akteuren.

Der Film erschien Mitte der 1950er Jahre zu einer Zeit, als die Massenproduktionen des Heimatfilmgenres einem Wandel unterlagen. Stephan Lowry merkt hierzu an, dass Filme zu dieser Zeit auf die Nachfrage der neuen Jugendkulturen antworteten und einen langsamen Übergang beim Publikum eingeleitet hätten.⁸ Damit wurde dem veränderten Publikumsgeschmack und der Amerikanisierung des Filmmarktes Rechnung getragen.⁹ Im Film zeigt sich dies an dem jungen Hauptcast und der Integration des amerikanischen Cousins Jack, sowie dem Interesse an moderner Kunst. Dabei kommt auch der im Heimatfilm bekannte Gegensatz zwischen Moderne und Tradition zum Ausdruck.¹⁰ Exemplarisch lässt sich das an einem Dialog zwischen der Malerin Kitty und Fritz nachvollziehen:

7 Filmdienst: Drei Mädels vom Rhein.

8 S. Lowry: »Lieber hausgemacht als Hollywood?«, in: B. Blachut/I. Klages/S. Kuhn, Reflexionen, S. 234.

9 H. Fehrenbach: Cinema, S. 149.

10 J. von Moltke: No Place like Home, S. 117.

Kitty: Sie haben wohl überhaupt kein Verhältnis zur Kunst, mh?

Fritz: Na zu dieser nicht.

Kitty: Ihre Primitivität hat etwas Erschütterndes. Aber Sie können sich auf den Kopf stellen, wie Sie wollen. Das ist nun mal die Kunst der Zukunft.

Fritz: Ich bin zwar Pessimist, aber so grauenhaft habe ich mir die Zukunft gar nicht vorgestellt.¹¹

Die Integration moderner Elemente bleibt jedoch, typisch für den Heimatfilm, oberflächlich und kann als Kompromiss gegenüber dem Geschmack des zeitgenössischen jungen Publikums gewertet werden. Dennis Gräf stellt hierzu fest:

Indem die Filme [Heimatfilme, Anm. des Verfassers] Manifestationen des Modernen auf der kulturellen Ebene in ihre dargestellten Welten integrieren, suggerieren sie wiederum einen Synthetisierungsversuch, der aber oberflächlich bleibt.¹²

Filmhistorisch ist »Drei Mädels vom Rhein« eine Randnotiz. Der katholische Filmdienst urteilte:

Lustspiel um die Liebesverwicklungen zwischen Werkstudenten und rheinischen Wirtstöchtern. Heimatfilmromantik der Nachkriegszeit mit Postkartengrüßen aus St. Goar. – Ab 14 möglich.¹³

In der Beurteilung werden einige Stichworte genannt, die auf die romantische Tradition des Films hinweisen. Neben dem Begriff der Heimatromantik und dem Medium der Postkarte ist es die explizite Nennung der Stadt St. Goar, die Teil des romantischen Mittelrheintals ist. Mit einer Analyse der romantischen Bildmotive, insbesondere der zivilisierten Landschaft soll offengelegt werden, auf welche Traditionslinien sich der Film bezieht.

11 Drei Mädels vom Rhein, 00:46:48-00:47:01.

12 D. Gräf: »Grün ist die Heide«, in: M. Nies, Deutsche Selbstbilder, S. 76.

13 Filmdienst: Drei Mädels vom Rhein.

Schauplätze im Film

Zunächst stellt sich die Frage, welche Schauplätze im Film auf welche Art inszeniert werden. Innerhalb des Films wird an zwei Stellen die Stadt Bacharach als Handlungsort genannt.¹⁴ Es handelt sich um eine pittoreske Stadt am Mittelrhein, deren Bedeutung für die Rheinromantik von Gertrude Cepl-Kaufmann hervorgehoben wird: »Ein Ort aber bekam Symbolkraft wie kein anderer: Bacharach mit seiner Wernerkapelle wurde führend in der poetischen Instrumentalisierung des Mittelalters.«¹⁵ Bacharach stellt einen idealtypischen Schauplatz dar; einen besonderen Stellenwert in der Handlung übernimmt die Stadt jedoch nicht. Dieser Sachverhalt wird auch dadurch deutlich, dass im Werbematerial zum Film nur von einem anonymen romantischen Weinstädtchen die Rede ist.¹⁶

Der Handlungsort setzte sich aus verschiedenen geographischen Versatzstücken zusammen, die in der innerfilmischen Realität als konsistentes Bild der rheinromantischen Landschaft präsentiert werden. Bei Betrachtung der Drehorte in der außerfilmischen Realität zeigt sich, dass ein Ensemble von Landschaften, Bauwerken, Straßenzügen und Gebäuden genutzt wird, um den Eindruck einer romantischen Stadt am Rhein zu suggerieren. Auf der Plattform IMDB wird nur Bacharach als Drehort angegeben.¹⁷ Im Deutschen Spielfilm Almanach von Dr. Alfred Bauer werden die Ateliers Berlin Spandau, der Flughafen Berlin Tempelhof und die CCC-Ateliers von Arthur Brauner als Drehorte für die Innenszenen genannt. Die Außenszenen wurden demnach in Bacharach, Zell an der Mosel, Sankt Goar und auf Schloss Lieser gedreht.¹⁸

14 Drei Mädels vom Rhein, 00:14:29-00:14:32: Werner und Fritz sprechen über das Ziel ihrer Reise. 00:17:57-00:18:02: Ansage des Schiffskapitäns beim Anlegen am Zielhafen. Dass Unklarheit über den Handlungsort besteht, zeigt auch die Beurteilung des Filmdienstes, in der von Postkartengrüßen aus St. Goar die Rede ist, siehe: Filmdienst: Drei Mädels vom Rhein.

15 G. Cepl-Kaufmann/A. Johanning: Mythos Rhein, S. 89.

16 Illustrierte Film-Bühne: Drei Mädels vom Rhein, S. 3.

17 IMDB: Der Mädels vom Rhein.

18 A. Bauer: Deutscher Spielfilm Almanach, S. 494f.

Abb. 1: Postkarte mit Ansicht der Ruine von Burg Katz und Sankt Goarshausen, 1878.



Foto: Sophus Williams (zugeschrieben dem Atelier von), CC-o, Rijksmuseum Amsterdam.

Markante Gebäude und Landschaftsteile, die im Film gezeigt werden, sind die Burg Rheinfels in St. Goar, die Loreley und die Burg Katz bei St. Goarshausen sowie die Innenstadt von Bacharach. Als Kulisse für die Außenaufnahme des Gasthauses Zur Linde diente die Fassade des Boos von Waldeckhof in Zell an der Mosel. Weitere Außenaufnahmen entstanden auf Schloss Lieser in Lieser.¹⁹ Auffällig dabei ist, dass die letzten beiden Schauplätze nicht Teil der Landschaft des Mittelrheins sind, sondern an der Mosel liegen. Die Ankunft per Schiff findet zudem, entgegen der Ansage des Kapitäns, nicht im Hafen von Bacharach, sondern in St. Goar statt.²⁰

19 Drei Mädels vom Rhein, 00:01:49-00:01:54 (Burg Rheinfels), 00:01:54-00:02:01 (Loreley), 00:02:01-00:02:20 (Burg Katz), 00:19:37-00:19:44 (Boos von Waldeckhof), 00:43:05-00:24:10 (Burg Pfalzgrafenstein), 00:43:13-00:43:54 (Schloss Lieser), 01:17:52-01:18:14 (Bacharach).

20 Ebd., 00:17:57-00:18:02. Das ergab ein Bildvergleich mit dem Hintergrund. Anhand der Uferbebauung erkennt man die Innenstadt von St. Goarshausen, die von der Uferseite aus St. Goar zu sehen ist.

Abb. 2: Werbebroschüre der Illustrierten Film-Bühne: Drei Mädels vom Rhein (=Nr. 3048), München 1951, S. 1.



Rechte: Verlag für Filmschriften, Christian Unucka.

Vollends offengelegt wird der fragmentarische Charakter der Schauplätze in einer langen, nicht kontinuierlichen Sequenzabfolge gegen Ende des Films. Die Gruppe um Werner nimmt an einem Volksfest teil, dessen Zug durch den Handlungsort führt. Dabei werden in einer schnellen Abfolge Aufnahmen aus der Innenstadt von Bacharach, vom Boos von Waldeckhof und der Uferpromenade von Zell zusammengeführt.²¹ Dem Publikum wird durch die montagehafte Inszenierung ein kompositorischer Zusammenhang suggeriert, der in der Realität nicht existiert. Die Bilder aus Zell werden in einen neuen Sinnzusammenhang gestellt und nahtlos in die Rheinlandschaft integriert. Die Aussagekraft und Wirkung der Bildmotive sind demnach einer akkuraten regionalen Darstellung übergeordnet. Während unterschiedliche Drehorte für eine Filmproduktion nicht ungewöhnlich sind, deutet diese Kontextualisierung der Bilder auf eine gezielte Inszenierungsstrategie hin. Dabei findet eine motivische Verdichtung statt, die durch den Rückgriff auf tradierte Motive aus der Rheinromantik gekennzeichnet ist.

Es muss jedoch eine Unterscheidung getroffen werden: Der Begriff der Romantik steht, je nach Betrachtungsweise, für unterschiedliche politische, philosophische und künstlerische Sichtweisen und Zusammenhänge. Eine allgemeingültige Definition ist jedoch umstritten.²² Die Landschaft als Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung hatte während der Romantik eine zentrale Rolle.²³ Für die Darstellung der Landschaft in »Drei Mädels vom Rhein« ist die Zeit der Rheinromantik, ausgehend vom Beginn des 19. Jahrhunderts, prägend. Trotz des gleichen Wortstammes sei die Rheinromantik laut Gertrude Cepl-Kaufmann und Antje Johanning nicht als Teil der Romantik anzusehen; sie sei vielmehr die Romantisierung der Landschaft an sich.²⁴ Es kam zur symbolträchtigen Idealisierung und Verklärung der Landschaft:

Rheinreise, Rheinansichten und Rheinbeschreibungen waren zwar keine Erfindung der Romantik, doch erlebte hier das durch Kunst und Literatur konstruierte Bild des pittoresken und romantischen, des wilden und erhabenen, des sagenumwobenen und geschichtsträchtigen Rheins seinen Höhepunkt.²⁵

21 Ebd., 01:17:52-01:23:41.

22 N. M. Franke: Naturschutz, S. 11/12. Siehe auch: M. Schmitz-Emans: Literatur der Romantik, S. 7/8.

23 Vgl. siehe hierzu ebd., S. 72.

24 G. Cepl-Kaufmann/A. Johanning: Mythos Rhein, S. 80.

25 Ebd., S. 100.

Es handelt sich demnach um einen spezifischen Modus der Wahrnehmung, der in einem historischen Kontext entstanden ist. In Bezug auf eine Analyse des Films müssen dabei zwei Sachverhalte betrachtet werden: einerseits, auf welche motivische Tradition der Rheinromantik konkret rekurriert wird; andererseits, welcher Wirkzusammenhang dadurch im Film entsteht. Im Folgenden soll dies anhand von zwei Bildmotiven, dem Loreley-Felsen und der Burg Katz bei St. Goarshausen, nachgezeichnet werden. Vorrangig ist dabei die Betrachtung als Repräsentation eines romantischen Sehnsuchtsortes.

Motivanalyse: Loreley und Burg Katz

Der Loreley-Felsen wird als Teil der Landschaft in zwei Panoramaeinstellungen gezeigt.²⁶ Wesentlichen Einfluss auf die Mythologisierung der Loreley hatte die Verknüpfung des Ortes mit der weiblichen Sagenfigur gleichen Namens in der Ballade der Lore Lay in Clemens Brentanos Werk »Godwi« (1800/1801). Seitdem wurden sowohl die Figur als auch der Ort stetig in künstlerischen und literarischen Werken referenziert. Der Maler und Zeichner William Turner, Vertreter der englischen Romantik, hielt 1817 die Impression seiner Rheinreise im als »Waterloo and Rhine« bekannt gewordenen Skizzenbuch fest. Auf Seite 4 finden sich Studien, die u. a. eine Ansicht des Loreley-Felsens und die im Hintergrund befindliche Promenade von St. Goarshausen, über die die Burg Katz thront, zeigen.²⁷ In einem ebenfalls im Jahr 1817 entstandenen Aquarell ist das gleiche Landschaftsensemble abgebildet.²⁸ Verbreitung fanden Darstellungen des Loreley-Felsens auch durch Druckgrafiken, die zur Visualisierung von Reiseberichten dienten, etwa in William Tomblesons Werk »Views of the Rhine«, das unter dem Titel »Der Lurley Berg St. Goar«²⁹ eine Ansicht der Loreley vom gegenüberliegenden Ufer von St. Goar zeigt. Ebenfalls deutlich zu erkennen sind die auf dem Rhein fahrenden Schiffe und ein am Ufer liegendes Boot.

Dieses Motivensemble aus Fluss, Felsen und Schiffen überschneidet sich mit der Eroberung des vermeintlich wilden Rheins durch den kommerziellen Massentourismus und den technologischen Fortschritt des Handels im aus-

26 Drei Mädels vom Rhein, 00:01:54-00:02:01 und 00:22:41-00:25:47.

27 W. Turner: Waterloo and Rhine. S. 4.

28 W. Turner: Lurleiberg and St Goarshausen.

29 W. Tombleson: Views of the Rhine, S. 163.

laufenden 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts.³⁰ Medien wie die Druckgrafik, die ihre Verbreitung durch die zu der Zeit beliebten Reiseführer fanden, sowie Ansichtskarten führten zu einer Zirkulation der Bildmotive, die in die »Drei Mädels vom Rhein« aufgegriffen wurden. Insbesondere Ansichtskarten hatten sich als attraktive Kommunikationsform erwiesen und waren als speziell ortsgebundener Gruß allgegenwärtig. Mit dem Aufkommen und der Verbreitung von Urlaubsreisen in der Nachkriegszeit haben sich Ansichtskarten zum unverzichtbaren Medium und Inbegriff des modernen Massentourismus entwickelt.³¹ In der innerfilmischen Realität findet sich eine Referenz auf die Tradition des Massentourismus in der Region. Während der Ausflugsfahrt auf einem Schiff nimmt ein älteres Ehepaar die Landschaft in Augenschein. Der Ehemann nutzt dabei einen Reiseführer, in dem die Sehenswürdigkeiten der Gegend aufgeführt sind.³² Der Vergleich zwischen einer Ansichtskarte³³ und einer Einstellung im Film³⁴ zeigt die Bildzirkulation deutlich. Die Parallelen im Bildausschnitt und in der Anordnung der Motive sind so gravierend, dass eine bewusste Ausgestaltung der Mise-en-Scène angenommen werden kann. Ein Indiz für die Übernahme im Film ist zudem die Tatsache, dass die Postkarte der Cramer's Kunstanstalt Dortmund fünf Jahre vor dem Film erschienen sein muss.³⁵

Eine ähnliche motivische Tradition lässt sich für die Burg Katz konstatieren. Das Bauwerk taucht bereits zu Beginn des Films als Teil des Landschaftspanoramas auf.³⁶ Die jüngste Tochter der Familie Hübner, Katrin, fährt während dieser Einstellung mit ihrem Fahrrad auf der gegenüberliegenden Rheinseite in St. Goar in den Bildvordergrund. In der anschließenden Szene auf der Terrasse der Linde wird durch den Bildzusammenhang suggeriert, dass sich die Gaststätte in unmittelbarer Nähe befindet.

30 Für den Aufstieg des Handels, siehe: C. von Looz-Corwarem: *Schiffahrt und Handel*, S. 249ff. Für den Beginn des Massentourismus durch den ersten kommerziellen Bäder-Reiseführer, siehe: W. Bleek: *Vormärz*, S. 135–146.

31 H. Hausendorf et al.: »Vorwort«, in: Dies.: *Ansichten zur Ansichtskarte*, S. 9/10.

32 *Drei Mädels vom Rhein*, 00:15:27–00:15:58.

33 Cramer's Kunstanstalt KG.: *Loreley, Ansichtskarte*, Dortmund 1954.

34 *Drei Mädels vom Rhein*, 00:01:54–00:02:00.

35 Einen Hinweis auf den Erscheinungszeitraum gibt die Angabe auf der Rückseite der Postkarte »50 Jahre Cramer's Kunstanstalt KG., Dortmund.« Die Firma wurde im Jahr 1900 gegründet.

36 *Drei Mädels vom Rhein*, 00:02:01–00:02:20.

Die 1371 als Neu-Katzenelnbogen gebaute Burg wurde im 19. Jahrhundert durch Napoleonische Truppen gesprengt. Die Ruine wurde knapp 100 Jahre später zwischen 1896 und 1898 zur Wohnburg ausgebaut.³⁷ Als Teil des Landschaftsensembles um St. Goarshausen und die Loreley taucht auch Burg Katz immer wieder in der Kunst auf. So z.B. bei William Turner.³⁸ Auch in William Tombleson's Reiseführer ist die Burg in der Illustration »St. Goarshausen and Ruins of the Katze« als zentrales Objekt abgebildet.³⁹ In der Folgezeit war Burg Katz ein beliebtes Motiv auf Ansichtskarten und gliedert sich somit in den Motivkanon der romantischen Rheinlandschaft ein.⁴⁰ Zusätzlich zur Inszenierung innerhalb des Films wurde Burg Katz als zentrales Begleitmotiv für das Werbematerial des Films ausgewählt.⁴¹ Abermals fällt auf, dass sich für den Film an der gängigen Motivsprache der Region orientiert wird. Trotz der Unterschiede im Baustadium von Burg Katz, die 1876 noch eine Ruine war, besteht eine Ähnlichkeit im gewählten Bildausschnitt. Der Film reiht sich damit in die romantische Tradition der Landschaftsdarstellung ein.

Funktion der Landschaftsinszenierung

Diese beiden Beispiele sollen verdeutlichen, dass die Auswahl der Motive Teil einer systematischen Inszenierungsstrategie ist. Dies lässt sich auch an der Einbindung der entsprechenden Einstellungen in den Handlungsablauf des Films zeigen. Die ikonischen Landschaftsräume und Objekte werden, wenn diese im Vordergrund stehen, per establishing shot inszeniert. Diese Kameerainstellung etabliert den Handlungsort und dient dem Publikum zur räumlichen Orientierung. In »Drei Mädels vom Rhein« entstehen durch die unterschiedlichen Drehorte geographische Inkonsistenzen, die typisch für das Genre des Heimatfilms sind. Daniela Ludewig schreibt hierzu:

37 G. Cepl-Kaufmann/A. Johanning: Mythos Rhein, S. 22.

38 W. Turner: Waterloo and Rhine. S. 4. Burg Katz ist hier als kaum erkennbares Element im Hintergrund der ersten Skizze abgebildet. Deutlicher wird das bei der Betrachtung des auf den Skizzen basierenden Aquarells, Vgl. siehe: W. Turner: Lurleiberg and St Goarshausen.

39 W. Tombleson: Views of the Rhine, S. 159.

40 Abb. 1: S. Williams: Ruine Katz und St. Goarshausen.

41 Abb. 2: Illustrierte Film-Bühne: Drei Mädels vom Rhein, S. 1.

The natural environment is usually beautified and enhanced through editing or mise-en-scène techniques. The setting is rarely authentic but rather fictionalized: new names for villages are invented, and while the general region is specified in most cases as north, south, Alpine, Black Forest, heath landscape or coastal region, Mosel or Rhine, the exact location is purposely ambiguous or invented [...].⁴²

Sie bezieht sich dabei auf ein Zitat von Jürgen Trimborn in »Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre«. Dort schreibt er:

»[...] denn es geht letztendlich eben nicht um eine geographisch exakte und wirklichkeitsgetreue Darstellung, sondern lediglich um eine idealtypische Zusammenstellung von Bildern, Eindrücken und Stimmungen.«⁴³

Trimborn beschreibt jedoch das Verhältnis von Realität zu einem Idealtypus. Ludewig hingegen bezieht das Zitat auf einen Gegensatz zwischen der authentischen und fikionalisierten Darstellung des Schauplatzes. Diese Referenz ist problematisch, weil es inhaltliche Diskrepanzen zwischen den Begriffen Realität und Authentizität bzw. Idealtypus und Fiktion gibt. Durch das fehlerhafte Paraphrasieren findet eine inhaltliche Bedeutungsverschiebung statt. Authentisch bedeutet nicht die wirklichkeitsgetreue (und damit die objektiv realistische) Darstellung einer Landschaft, sondern das Vermitteln eines spezifischen Eindrucks. Trotz neuer räumlicher Zusammenhänge und geänderter Ortsnamen kann eine Landschaft demnach als authentisch wahrgenommen werden. Marker spielen hierbei eine wesentliche Rolle. Dennis Gräf argumentiert, dass Heimatfilme Authentizitätssignale aussenden würden. Durch die Darstellung bekannter Landschaftsteile, Orte und Gebäude, die als ebensolche authentische Marker fungieren, solle impliziert werden, dass der im Film dargestellte Naturraum so auch in der Realität vorgefunden werden könne.⁴⁴ Alleine die prinzipielle Möglichkeit, dass die Landschaft im Film so auch in der realen Welt zu sehen ist, grenzt die authentische Darstellung bereits von der fikionalisierten Darstellung ab, die keinerlei erkennbare Entsprechung in der Realität aufweist. Dabei findet zwischen der Produktion eines Films und dessen Rezeption durch das Publikum eine Rollenverschiebung statt. Hierzu schreibt Rasmus Greiner:

42 A. Ludewig: Screening Nostalgia, S. 199.

43 J. Trimborn: Der deutsche Heimatfilm, S. 61.

44 D. Gräf: »Grün ist die Heide«, in: M. Nies, Deutsche Selbstbilder, S. 55.

Die Bewertung, was authentisch ist und was nicht, verlagert sich [...] von den Filmemachern während der Herstellung des Films auf die Zuschauer im Prozess der Filmwahrnehmung.⁴⁵

In »Drei Mädels vom Rhein« gibt es eine Reihe von Signalen, die beim Publikum den Eindruck von Authentizitäten suggerieren können. Für den geographischen Raum ist das insbesondere die Einbindung der Einstellungen von markanten Orten und Landschaftsteilen wie der Loreley, der Burg Katz und den Promenaden von St. Goarshausen und Zell an der Mosel. Dem Fiktionalisierungsprozess durch die inkonsistente geographische Darstellung der Rheinregion werden an Schlüsselpunkten die bekannten Motive der Rheinromantik als Authentizitätssignale entgegengesetzt, wodurch sich dem Publikum die Möglichkeit bietet, die innerfilmische Landschaft als Abbild einer realen Region zu identifizieren.

Neben der reinen Abbildung von Landschaften ist die immersive Kraft der Bilder eine weitere Gemeinsamkeit. In den romantischen Gemälden gehe der Betrachter laut Ludwig Trepl in die Landschaft als ein Teil von ihr ein.⁴⁶ Eine Entsprechung findet sich bei Siegfried Kracauer, der die emotionale Bindung des Publikums an das Geschehen auf der Leinwand beschreibt:

Irgendein solches Bild kann im Kinobesucher Kettenreaktionen auslösen – eine Flucht von Assoziationen, die nicht mehr um ihre ursprünglichen Quellen kreisen, sondern aus seiner erregten Innenwelt aufsteigen.⁴⁷

Sylka Scholz beschreibt das Phänomen der Immersion speziell im Heimatfilm. Laut ihr würden *Widerspiegelungsfunktionen* für menschliche Emotionen auf die Landschaft und die Natur übertragen.⁴⁸ Auf symbolischer Ebene spielt hierfür der historische Kontext eine entscheidende Rolle. Martina Möller argumentiert, dass romantische Merkmale im Werk von Gaspar David Friedrich eine Reflexion über die Realität der damaligen Zeit hervorrufen, da sie direkte und indirekte Bezüge zu problematischen Aspekten des zeitlichen

45 R. Greiner: *Histospheres*, S. 74.

46 L. Trepl: *Landschaft*, S. 128.

47 S. Kracauer: *Theorie des Films*, S. 266. Für die Wahrnehmung und Immersion im historischen Film, siehe R. Greiner: *Histospheres*, S. 115ff.

48 S. Scholz: »Heimat, Liebe und Familienglück«, in: A. Geimer/C. Heinze/R. Winter, *Handbuch*, S. 846.

Kontextes (Nachkriegszeit, napoleonische Besatzung und die anschließende Restauration) aufweisen würden.⁴⁹

Der zeitliche Kontext der Nachkriegszeit nach dem Zweiten Weltkrieg spielt für den Heimatfilm eine ebenso tragende Rolle. Die Kriegsniederlage, die Auseinandersetzung mit dem verbrecherischen NS-System, die neuen territorialen Verhältnisse durch die Spaltung des Landes und der Wegfall der ehemaligen deutschen Ostgebiete, sowie die Etablierung des demokratischen Systems bedeuteten wesentliche Veränderungen für die Bevölkerung. Heimat als Konstante übernahm in diesem Kontext eine wichtige Funktion. Laut Heide Fehrenbach habe diese eine symbolische Kraft als Schauplatz im Film; Heimat überlebe politische Fluktuationen und militärische Niederlagen.⁵⁰ Dabei wird ein spezifisches Verhältnis von Gesellschaft und Natur konstituiert.⁵¹ Landschaft als physische Repräsentation von Heimat übernimmt eine besondere Rolle. Alexandra Ludewig stellt die Bedeutung von Bergpanoramen und ländlichen Landschaften heraus:

The unblemished ideal of the Alpine sublime and of iconic rural landscapes provided a positive representation of German life, which seemingly predated National Socialism and was thus a pseudo-carefree and, above all, natural alternative.⁵²

Die Zeit des Nationalsozialismus als mögliche Bezugsgröße wird demnach zumindest umgangen, wohingegen die Modernisierungstendenzen der Nachkriegszeit eine Rolle spielen. Nicht nur die Verlusterfahrungen würden laut Ludewig die Gedanken der Deutschen dominieren, sondern auch die Realität einer neuen Ära, die schneller, moderner und industrieller gewesen sei und durch die Verbreitung folkloristischer Bilder und paradiesischer Orte hätte kompensiert werden müssen.⁵³ Auf psychologischer Ebene kann der Rückbezug auf Heimat und Landschaft damit eine therapeutische Wirkung entfalten. Bilder aus der Natur würden laut Ludewig ein Gefühl der Zuflucht

49 M. Möller: Romanticism, S. 59.

50 H. Fehrenbach: Cinema, S. 150.

51 S. Scholz: »Heimat, Liebe und Familienglück«, in: A. Geimer/C. Heinze/R. Winter, Handbuch, S. 846.

52 A. Ludewig: Screening Nostalgia, S. 178.

53 Ebd., S. 29.

bieten, indem sie einen Eindruck von zyklischer Erneuerung, natürlicher Revitalisierung und beruhigender Schönheit hervorrufen.⁵⁴

Die Bilder der romantischen Rheinlandschaft in »Drei Mädels vom Rhein« bieten dem Publikum die Möglichkeit zur kontemplativen Betrachtung. Dabei übernimmt die Landschaft der Tradition des Heimatfilms entsprechend eine spezifische Funktion. Die historisch und kulturell gewachsene Bedeutung und Zirkulation der Landschaftsbilder im Zuge der Rheinromantik sind ein wesentlicher Faktor für deren Wirkentfaltung. Durch die gezielte Inszenierung dieser Orte werden Bildräume geprägt, die der Gesellschaft als Sehnsuchtsorte dienen.

Bedeutung der Volksgemeinschaft

Durch das Anknüpfen an die romantische Tradition der Inszenierung der Rheinlandschaft haben die Bildmotive in »Drei Mädels vom Rhein« jedoch nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine soziale und politische Funktion. Damit verdichten sich im Film jene Problemfelder, die in der Nachkriegszeit virulent waren. Im Zuge der Neugestaltung der Gesellschaft und der *Suche nach Orientierung* standen laut Benedikt Wintgens nach 1945 alte Überzeugungen, kulturelle Traditionen und geistige Werte zur Debatte.⁵⁵

Das Rheinland übernahm hierbei eine besondere Ordnungsfunktion als kulturelle, politische und soziale Konstante. Rund um den »Speckgürtel«⁵⁶ der Rheinregion etablierte sich der neue Regierungssitz Bonn als das politische Zentrum. Neben der politischen Bedeutung hatte die zentrale Rolle des Rheinlandes laut Gertrude Cepl-Kaufmann und Antje Johanning auch Auswirkung auf die kulturelle Wahrnehmung; die Republik habe »einen durchaus rheinisch-gemütlichen, beschaulichen, eher an die Tradition des 19. Jahrhunderts anknüpfenden als avantgardistischen Lebensstil« gepflegt.⁵⁷

In diesem Kontext ist die Volksgemeinschaft als Begriffskonstrukt von zentraler Bedeutung. Malte Thießen beschreibt den Wandel der vormals nationalsozialistischen Volksgemeinschaft über die unter dem Eindruck der

54 Ebd., S. 179.

55 B. Wintgens: Treibhaus Bonn, S. 21.

56 G. Cepl-Kaufmann/A. Johanning: Mythos Rhein, S. 318.

57 Ebd., S. 320.

Kriegsschuld und des Verlustes stehenden Opfergemeinschaft hin zur Erfolgsgemeinschaft in der Zeit des Wirtschaftswunders. Am Ende stehe die »Volks-gemeinschaft light«.⁵⁸

Trotz der Vorbelastung in der Zeit des Nationalsozialismus wurde der Begriff auch in der Nachkriegszeit durch das gesamte politische Spektrum genutzt.⁵⁹ Dennoch gibt es Einschränkungen, denn laut Specht fände sich »die damit zusammenhängende exkludierende Dimension der NS-Volksgemeinschaft [...] kaum wieder«.⁶⁰ Wie bereits die Einschränkung der »Volks-gemeinschaft light« bei Malte Thießen impliziert, fehlen im Konzept der Gemeinschaft der Nachkriegszeit, trotz vorhandener Überschneidungen, einige ideologische Aspekte der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft.

Daher ist ein direktes Fortwirken des Konzepts vom NS-Staat zur west-deutschen Nachkriegsgesellschaft in Teilen fraglich; insbesondere, weil laut Simon Specht die Vorstellung von einer Volksgemeinschaft bereits zur Zeit der Weimarer Republik und des Kaiserreichs existierte. Dennoch habe es semantische Überschneidungen gegeben, die sich auf soziale Appelle sowie den Aufruf zur Beilegung von Differenzen und zum Streben nach höherer Einheit bezogen hätten.⁶¹ Paradoxerweise handelt es sich bei den sozialen Aspekten wie dem nationalen Wiederaufstieg, der Überwindung der Klassengesellschaft und der politischen Einheit um eben jenen Teil des Konzepts der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft, die laut Frank Bajohr und Michael Wildt wesentlich zu dessen Attraktivität in der Bevölkerung beigetragen haben sollen.⁶² Trotz aller politischen Ambiguitäten des Begriffs lässt sich das Fortwirken der Vorstellung einer Gemeinschaft aufgrund seiner sinnstiftenden Funktion nachvollziehen. Angesichts der Kontroverse um die Wirksamkeit dieses Begriffs⁶³ soll vor allem die Verdichtung der Vorstellungen eines kulturellen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Zusammenlebens in den Vordergrund gerückt werden.

58 M. Thießen: »Schöne Zeiten?«, in: F. Bajohr/M. Wildt, *Volksgemeinschaft*, S. 172.

59 S. Specht: »Die ›Volksgemeinschaft‹«, in: *Revue d'Allemagne*, S. 408.

60 Ebd., S. 420. Auch Malte Thießen erwähnt, dass im Gedenken an die Volksgemeinschaft in der Nachkriegszeit exkludierende Faktoren, wie bspw. die Rasentrennung eine untergeordnete Rolle spielen würde, siehe: M. Thießen: »Schöne Zeiten?«, in: F. Bajohr/M. Wildt, *Volksgemeinschaft*, S. 183f.

61 S. Specht: »Die ›Volksgemeinschaft‹«, in: *Revue d'Allemagne*, S. 421f.

62 F. Bajohr/M. Wildt: *Volksgemeinschaft*, S. 8.

63 Ebd., S. 8–10.

Die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft stand, wie auch zur Zeit der napoleonischen Besatzung, unter eben jenen Eindrücken der politischen und sozialen Zerrissenheit. Volk und Identität, wesentliche Grundbegriffe des Konzepts der Volksgemeinschaft, finden sich in der Romantik ebenfalls als Fixpunkte des politischen Diskurses wieder. Hinter dem Volk würde sich nach Nils Magnus Franke das »Ursprüngliche« und damit das »Wahre und das Echte« verbergen.⁶⁴ Der Autor bezieht sich dabei auf die Volksliedersammlung »Des Knaben Wunderhorn« von Achim von Arnim und Clemens Brentano, dessen erstem Band von 1806 eine Aufforderung an die kulturelle Einheit vorangestellt wurde. Laut Gertrude Cepl-Kaufmann und Antje Johanning galt dies dem Ziel, die nationale Opposition gegen Napoleon zu stärken.⁶⁵

Durch die Rückbesinnung auf Identität und nationale Einheit lässt sich nachvollziehen, warum die ästhetische Tradition der Romantik im Genre des Heimatfilms auch in der Nachkriegsgesellschaft der 1950er Jahre Anklang fand. Laut Heide Fehrenbach setzte dieses auf eine affirmative Repräsentation der deutschen Nation, wodurch gezielt unliebsame Teile der Vergangenheit abgespalten werden konnten.⁶⁶ »Die primäre Intention des Genres«, so Kai Naumann, bestünde darin »ein neues Nationalgefühl jenseits von politischem Nationalismus anhand schöner Landschaftsaufnahmen und trivialer Handlungen zu generieren.«⁶⁷ Im Kontext einer gesellschaftlichen Neuorientierung bezeichnet Heimat in den Filmen des Genres nicht lediglich eine Zuordnungsmöglichkeit zu einer territorialen Einheit; es stellt ein Sinnstiftungsmodell dar, das sich auf den Komplex der Lebens- und Gesellschaftsentwürfe bezieht.⁶⁸ Die Filmemacher der Nachkriegszeit befriedigten laut Kai Naumann die Bedürfnisse der Bevölkerung, denn der Fokus habe auf der Suche nach einer neuen Form der Identifikation mit dem eigenen Land und damit einhergehend mit der eigenen Kunst gelegen.⁶⁹

64 N. M. Franke: Naturschutz, S. 78.

65 G. Cepl-Kaufmann/A. Johanning: Mythos Rhein, S. 82.

66 H. Fehrenbach: Cinema, S. 151.

67 K. Naumann: »Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970)«, in: M. Stiglegger, Handbuch, S. 436.

68 D. Gräf: »Grün ist die Heide«, in: M. Nies, Deutsche Selbstbilder, S. 69.

69 K. Naumann: »Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970)«, in: M. Stiglegger, Handbuch, S. 446.

Fazit

Das Verarbeiten romantischer Bildmotive in »Drei Mädels vom Rhein« kann als bewusster Rückgriff auf eine bereits bestehende Tradition verstanden werden, wodurch eine Projektionsfläche für das Publikum geschaffen wird. Die romantische Rheinlandschaft ist ein Fixpunkt für die Befriedigung der Suche nach Identität und Zusammenhalt. Die filmische Inszenierung verleiht der Sehnsucht nach Orientierung eine visuelle Form. Regionalität spielt dabei eine tragende Rolle; die Schauplätze sind nicht austauschbar, sondern können erst durch ihre klare räumliche Zuordnung und historisch bedingte symbolische Aufladung ihren Wirkzusammenhang entfalten. Mit der Inszenierung der Rheinregion übernimmt der Film die von Johannes von Moltke beschriebene Funktion des Heimatkonzepts der 1950er Jahre: »Heimat itself became a mobile concept requiring a new geography of home, place, and community.«⁷⁰

So werden Projektionsflächen geschaffen, die über die visuelle Ausgestaltung hinaus politisch und sozial aufgeladen sind. Dem Publikum bietet sich dadurch die Möglichkeit, jene Bedürfnisse zu reflektieren, die im Fortbestehen der Volksgemeinschaft ausgedrückt werden: das Sicherheitsbedürfnis, der Wunsch nach sozialer Solidarität und Identität.⁷¹ Die gezielte Inszenierungsstrategie, die in der Darstellung der romantischen Landschaften der Rheinregion sowie deren Einbindung in die Handlung zum Ausdruck kommt, zeigt deutlich, dass die Sinnstiftung und Identitätsbildung eine zentrale Funktion des Films sind.

Trotz gewisser Modernisierungstendenzen findet eine Positionierung in Richtung Tradition statt. Den jungen Personen im Film und der Inkorporation moderner Kunst wird das Konzept einer ruralen Heimat entgegengesetzt. Das Aufgreifen romantischer Motive kann in diesem Kontext als Flucht an einen idealisierten, vermeintlich urtümlichen Ort angesehen werden. Gänzlich negieren lassen sich die bestehenden Ambivalenzen durch das zuweilen uneindeutige Changieren zwischen Moderne und Tradition jedoch nicht. Damit reiht sich »Drei Mädels vom Rhein« jedoch nahtlos in die Tradition des Heimatfilms ein.⁷²

70 J. von Moltke: No Place like Home, S. 133.

71 M. Thießen: »Schöne Zeiten?«, in: F. Bajohr/M. Wildt, Volksgemeinschaft, S. 185.

72 S. Kordecki: »Heile Welt ohne Vergangenheit?«, in: B. Blachut/I. Klages/S. Kuhn, Reflexionen, S. 163.

Ähnliche Befunde zeigen sich in der Verbindung zum Konzept der Volksgemeinschaft. Auch hier findet ein Changieren der Bevölkerung zwischen der Anpassung an die neuen politischen Verhältnisse und dem Rückgriff auf vergangene Traditionslinien statt, die zu irritierenden konzeptionellen Überschneidungen führt. Der Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Regionalität der Schauplätze im Film und dem Konzept der Volksgemeinschaft zeigt auf, dass durch den Rückgriff auf romantische Bildmotive, die politisch und sozial aufgeladen sind, eine Möglichkeit zur Reflexion über die Sinnstiftung und Identitätsbildung ermöglicht wird.

Auf symbolischer und motivischer Ebene zeigt sich der Film damit als ein komplexes Abbild der Aushandlungsprozesse in der sich konsolidierenden Bundesrepublik. »Drei Mädels vom Rhein« reiht sich somit in jene Reihe von Filmproduktion in der Nachkriegszeit ein, die »nach autonomer Identifikation suchen und darauf aus sind, das Vergangene mittels künstlerischer Reflexion zu verarbeiten oder zu überbrücken.«⁷³

Literatur

- Bauer, Alfred: Deutscher Spielfilm Almanach. Bd. 2. 1946–1955, München 1981.
- Bleek, Wilhelm: Vormärz. Deutschlands Aufbruch in die Moderne, München 2019.
- Cepl-Kaufmann, Gertrude/Johanning, Antje: Mythos Rhein. Kulturgeschichte eines Stroms, Darmstadt 2003.
- Fehrenbach, Heide: Cinema in democratizing Germany. Reconstructing national Identity after Hitler, Chapel Hill 2010.
- Filmdienst: Drei Mädels vom Rhein, in: <https://www.filmdienst.de/film/details/23468/drei-madels-vom-rhein>, 30.08.2024.
- Franke, Nils Magnus: Naturschutz – Landschaft – Heimat. Romantik als eine Grundlage des Naturschutzes in Deutschland, Wiesbaden 2017.
- Gräf, Dennis: »Grün ist die Heide. Die (Re)Konstruktion von Heimat im Film der 1950er Jahre«, in: Martin Nies (Hg.), Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart, Marburg 2012, S. 53–82.
- Greiner, Rasmus: Histospheres. Zur Theorie und Praxis des Geschichtsfilms (= Film und Geschichte, Bd. 2), Berlin 2020.

73 K. Naumann: »Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970)«, in: M. Stiglegger, Handbuch, S. 433.

- Hausendorf, Heiko et al.: »Vorwort«, in: Heiko Hausendorf, Joachim Scharloth, Kyoko Sugisaki, Noah Bubenhofer (Hg.), *Ansichten zur Ansichtskarte. Textlinguistik, Korpuspragmatik und Kulturanalyse*, Bielefeld 2023, S. 9–16.
- Illustrierte Film-Bühne: *Drei Mädels vom Rhein* (=Nr. 3048), München 1951.
- IMDB: *Drei Mädels vom Rhein*, in: https://m.imdb.com/title/tt0048013/?ref_=nv_sr_srsrg_1_tt_8_nm_o_in_o_q_Drei%2520M%25C3%25A4dels,30.08.2024.
- Kracauer, Siegfried: »Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit«, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Siegfried Kracauer Werke* (Bd. 3), Frankfurt a.M. 2005.
- Kordecki, Sarah: »Heile Welt ohne Vergangenheit?. Westdeutsche Heimatfilme der 1950er Jahre«, in: Bastian Blachut/Imme Klages/Sebastian Kuhn (Hg.), *Reflexionen des beschädigten Lebens?. Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962*, München 2015, S. 161–186.
- Looz-Corswarem, Clemens von: *Schifffahrt und Handel auf dem Rhein vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert* (=Schriften zur rheinisch-westfälischen Wirtschaftsgeschichte, Bd. 48), Wien 2020.
- Lowry, Stephen: »Lieber hausgemacht als Hollywood?. Stars im westdeutschen Nachkriegskino«, in: Bastian Blachut/Imme Klages/Sebastian Kuhn (Hg.), *Reflexionen des beschädigten Lebens?. Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962*, München 2015, S. 233–248.
- Ludewig, Alexandra: *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*, Bielefeld 2014.
- Möller, Martina: *Rubble, Ruins and Romanticism. Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema*, Bielefeld 2014.
- Moltke, Johannes von: *No Place Like Home: Locations Of Heimat In German Cinema*, Berkeley 2005.
- Naumann, Kai: »Genres im deutschen Nachkriegskino (1945–1970)«, in: Stiglegger, Marcus (Hg.), *Handbuch Filmgenres. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, S. 433–448.
- Pape, Walter: »Nur eine Wirkung von der Herrlichkeit dieses Baues. Burgen, Schlösser und Paläste als poetologische Symbole in Klassik und Romantik«, in: Walter Pape (Hg.), *Raumkonfigurationen in der Romantik* (=Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft, Bd. 7), Berlin 2010, S. 139–150.
- Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*, Darmstadt 2016.

- Scholz, Sylka: »Heimat, Liebe und Familienglück. Warum Heimatfilme soziologisch betrachtet werden sollten«, in: Alexander Geimer/Carsten Heinze/Rainer Winter (Hg.), *Handbuch Filmsoziologie*, Wiesbaden 2021, S. 831–849.
- Specht, Simon: »Die ›Volksgemeinschaft‹ nach dem Nationalsozialismus. Zum Gebrauch eines belasteten Begriffs im 1. Deutschen Bundestag (1949–53)«, in: *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 2 (2020), S. 399–425.
- Thießen, Malte: »Schöne Zeiten?. Erinnerungen an die ›Volksgemeinschaft‹ nach 1945«, in: Frank Bajohr/Michael Wildt (Hg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 2009, S. 165–187.
- Trepl, Ludwig: *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewertung* (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 16), Bielefeld 2012.
- Trimborn, Jürgen: *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*, Köln 1998.
- Wintgens, Benedikt: *Treibhaus Bonn. Die politische Kulturgeschichte eines Romans*, Düsseldorf 2019.

Weitere Quellen

- Cramer's Kunstanstalt Dortmund: Loreley, Ansichtskarte, Dortmund 1954.
- Drei Mädels vom Rhein, D, R: Georg Jacoby, Dt., Arca-Filmproduktion GmbH Göttingen, Fassung: DVD, E-M-S GmbH (Filmpalast Edition), 87 min., Dortmund 2007.
- Williams, Sophus: 144. Ruine Katz und St. Goarshausen, Fotografie, in: Sophus Williams (Hg.), *Die Rheinlande, Fotoserie*, Berlin 1876, in: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gezicht_op_de_ru%C3%AFne_van_Burcht_Katz_en_Sankt_Goarshausen_Ruine_Katz_und_st._Goarshausen_\(titel_op_object\)_Die_Rheinlande_\(serietitel_op_object\),_RP-F-F20322.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gezicht_op_de_ru%C3%AFne_van_Burcht_Katz_en_Sankt_Goarshausen_Ruine_Katz_und_st._Goarshausen_(titel_op_object)_Die_Rheinlande_(serietitel_op_object),_RP-F-F20322.jpg), 30.08.2024.

