WerkstattGeschichte 33, Ergebnisse Verlag, Hamburg 2002, S. 82-99

Der Heimatfilm als Horrorfilm: *Rosen blühen auf dem Heidegrab* (1952)

Nachkriegsfilm als »Urlaub von der Geschichte«?

Heinrich Bölls *Haus ohne Hüter* zeichnet ein kaltes Bild der Nachkriegszeit, die jedoch trotz eines Mangels an Brennmaterial und menschlicher Wärme einen Zufluchtsort kennt: das Kino. »Schön war das Kino, gut war es dort, warm. Niemand sah einen, niemand konnte mit einem sprechen, und man konnte, was man sonst nicht konnte: *vergessen.*«[1] Dieser (literarische) Befund aus den fünfziger Jahren, der die materiellen Vorzüge des Kinosaals auf die psychische Entlastungsfunktion der gezeigten Filme überträgt, prägt nach wie vor unser Bild vom Kino der Ära Adenauer. In einer repressiven und zur Trauer unfähigen Gesellschaft war das Kino der Fluchtort schlechthin, ein Ort, an dem die Vergangenheit wenn überhaupt, dann nur als Unterhaltung eine Rolle spielte und wo Politik und Geschichte dem Vergessen anheimgegeben wurden.[2] Schon damals begann allerdings auch eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Kino, als kunstsinnige Literaten die »Rettung des deutschen Films« anmahnten, um dann in der Rückschau zu Beginn der sechziger Jahre sarkastisch festzustellen, »der deutsche Film [könne] gar nicht besser sein«, er sei das getreue Abbild einer umfassenden gesellschaftlichen Restauration nach dem Krieg.[3] Da der neue deutsche Film seit den sechziger Jahren seine internationalen Erfolge in ausdrücklicher Abgrenzung von »Papas Kino« errang, schien nun das vorausgegangene Kinojahrzehnt erst recht als filmisch allzu schlicht und politisch reaktionär.

Unabhängig davon, ob die Kritik am Film der fünfziger Jahre ästhetisch, politisch oder filmhistorisch motiviert wird, sind sich die Kritiker in einem einig: Die Hauptschuld an der Misere trifft den Heimatfilm, dem im Schnitt jeder fünfte Titel der bundesdeutschen Produktion jener Jahre zuzurechnen ist, und der in ganz besonderem Maße die Geschichtsvergessenheit des deutschen Nachkriegsfilms zu versinnbildlichen scheint. Mit seinen ländlichen Intrigen und Alpenpanoramen, seinem vermeintlichen Traditionalismus und seiner Affinität zum Ferienmilieu versprach der Heimatfilm in den Augen seiner zeitgenössischen und späteren Kritiker nicht nur (schlechte) Unterhaltung, sondern auch totales Vergessen, einen »Urlaub von der Geschichte«.[4] Aus dieser Sicht entwickelte der Heimatfilm eine eskapistische Gegenwelt zum Zeitgeschehen, entführte seine Zuschauer in vorindustrielle Landschaften und Lebensformen.[5]

Solche Einschätzungen sind nicht grundsätzlich falsch, doch zielen sie am Gegenstand vorbei. Ohne den Heimatfilm als solchen »retten« zu wollen, schlage ich vor, noch einmal genauer hinzusehen und zu differenzieren. Anhand eines Films aus dem ersten Jahr der »Heimatfilmwelle« möchte ich hier der Frage nachgehen, inwiefern die unmittelbare deutsche Vergangenheit auch in diesem vermeintlich ge-

1 Heinrich Böll, Haus ohne Hüter, Köln 1954, S. 88, Herv. im Orig.
2 Vgl. Ulrich Kurowski (Hg.), Nicht mehr fliehen: Das Kino der Adenauer Ära, München o.J..
3 Vgl. Wolfdietrich Schnurre, Rettung des deutschen Films. Eine Streitschrift, Stuttgart 1952; Joe Hembus, Der deutsche Film kann nicht besser sein, Bremen 1961; Walther Schmieding, Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film, Hamburg 1961; Ulrich Gregor/Enno Patallas, Geschichte des Films, Gütersloh 1962.
4 Schmieding, Kunst oder Kasse, S. 26f.
5 So zum Beispiel Klaus Kreimeier, Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.), Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962, Frankfurt/M. 1989, S. 8-28.

schichtslosen Genre zum Gegenstand filmischer Gestaltung wurde. Ebensowenig wie das Gesamtbild der Epoche ist der Heimatfilm mit pauschalen Zuschreibungen von Restauration, Anti-Intellektualismus, Amnesie und ästhetischem Spießbürgertum hinreichend beschrieben.[6] Dementsprechend handelt es sich bei der hier vorgeschlagenen Lesart eines einzelnen Films um einen Beitrag zu einer umfassenderen Revision des gängigen Bildes von den fünfziger Jahren, die im Gegensatz zur ideologiekritischen Hypothese vom totalen Vergessen und Verdrängen die beständige, wenn auch selektive, *Thematisierung* der Vergangenheit im Diskurs jener Jahre verfolgt. Zwar mögen uns die Formen des Umgangs mit der Vergangenheit heute oft unzureichend, politisch suspekt oder reaktionär erscheinen; doch gilt es zunächst festzuhalten, dass die fünfziger Jahre keineswegs verschwiegen waren, sondern geschwätzig. Jüngere (kultur-)historische Arbeiten haben folglich begonnen, dem kulturkritischen Paradigma von Vergessen und Schweigen Fragen nach den verschiedenen Formen der Diskursivierung der NS-Zeit und des Krieges in den fünfziger Jahren entgegenzusetzen.[7]

Bei dem hier zur Diskussion stehenden Film handelt es sich zugegebenermaßen um einen Extremfall, in dem die jüngste Vergangenheit den Heimat- zum Horrorfilm mutieren lässt. Dennoch lohnt sich, denke ich, der präzise Blick nicht nur auf das narrative Material eines solchen Films, sondern auch auf seine formalen Gestaltungsmittel (und seien sie noch so klischiert) wie auch auf seine diskursiven Kontexte. Dabei zeigt sich, dass die Geschichte, aus dem der Heimatfilm seine ZuschauerInnen angeblich in den Urlaub entführen wollte, dieses Genre gelegentlich wieder eingeholt hat – ob in Form der Nazi- und Kriegsvergangenheit (die, wie zu zeigen sein wird, bis in einzelne Bildkompositionen vordringen konnte,) oder als Zeitgeschehen, gegen welches sich der Heimatfilm mit seiner vorgeblich ort- und zeitlosen Gegenwelt bei weitem nicht so vollständig immunisieren konnte, wie das Pauschalurteil glauben macht.

Verleihstrategien: Ein Heimatfilm »von anderer Art«[8]

Das Profil der kleinen von Richard König gegründeten Produktionsfirma König-Film spiegelt die Tendenzen des Nachkriegskinos wider, das diese Firma mitgeprägt hat. Nach einigen frühen Titeln aus den Trümmerfilmjahren wie *...und über uns der Himmel* (1947) oder *Der Ruf* (1949), beide unter der Regie von Josef von Baky, half König-Film mit *Die drei Dorfheiligen*

6 Zur Revision gängiger Pauschalurteile zum Film der fünziger Jahre vgl. Fritz Göttler, Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 171-210; Frank Stern, Film in the 1950s. Passing Images of Guilt and Responsibility, in: Hanna Schissler (Hg.), The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949-1968, Princeton 2001, S. 266-280.

7 »Vor und nach 1945 hallte die Vergangenheit in der deutschen Kultur und Gesellschaft geräuschvoll wider. Auch wenn uns einige Formen der zum Ausdruck kommenden Vergangenheiten mißfallen mögen, ist doch ‚Schweigen' der falsche Begriff für die Gegenwart der Vergangenheit in der deutschen Zeitgeschichte.« Alon Confino/Peter Fritzsche, Introduction. Noises of the Past, in: dies. (Hg.), The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture, Urbana/Chicago 2002, S. 1-21, hier S. 14. Vgl. hierzu auch Robert G. Moeller, War Stories. The Search for a Useable Past in the Federal Republic of Germany, Berkeley 2000; Sigrid Weigel, Télescopage im Unbewußten: Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur, in: Elisabeth Bronfen/Birgit R. Erdle/dies. (Hg.), Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Bedeutungsmuster, Köln/Wien 1999, S. 71.

8 »Auch dies ist ein Heimatfilm, aber er ist von anderer Art.« Generalanzeiger Oberhausen zit. n. Presseheft zum Film, Archiv der Stiftung deutsche Kinemathek, Berlin.

Abb. 1 Heideromantik: *Rosen blühen auf dem Heidegrab* als Heimatfilm.

(1949), die berüchtigte »Heimatfilmwelle« vorzubereiten, die ein Jahr später mit dem *Schwarzwaldmädel* (Regie Hans Deppe) als »erstem deutschen Farbfilm«[9] anrollte und 1951 mit *Grün ist die Heide* (wiederum in Deppes Regie) endgültig losbrach. Nachdem Kritiker letzterem noch am Premierenabend resigniert seinen Vorbildcharakter bescheinigt hatten (»Seine Majestät das Publikum will solche Unterhaltungsfilme – Heimatfilme müssen wohl so sein«[10]), hatte auch die König-Film ihr Produkt nach den Marktbedürfnissen ausgerichtet: Auf *Heimat deine Sterne* (1951) folgten *Heimatglocken* (1952), *Die Mühle im Schwarzwälder Tal* (1953) und *Der Fischer vom Heiligensee* (1955). Vor diesem Hintergrund handelte es sich bei der Premiere des neuesten König Films am zweiten Weihnachtsfeiertag 1952 um ein repräsentatives, aber gerade deswegen nicht weiter aufsehenerregendes kulturelles Ereignis. Unter der Regie von Richards Bruder Hans König versprach der neue Streifen mit dem Titel *Rosen blühen auf dem Heidegrab*, die landschaftsgebundene Schaulust und Rührseligkeit des Heimafilmpublikums zu bedienen.

Die Verleihfirma Panorama-Film lancierte *Rosen blühen auf dem Heidegrab* als Heimatfilm und hob deshalb die entsprechenden genretypischen Aspekte hervor. Sie vermarktete den Film als eine »Heimatballade«, die den »Durchbruch zum stilechten deutschen Landschaftsfilm« einläute.[11] Deutliche Bezüge zum Heimatfilm

9 Laut Werbeplakat, das damit farbenreiche Renommier- und Durchhalteprojekte aus der Nazizeit wie *Münchhausen* (1943, Josef von Baky) bzw. *Kolberg* (1945, Veit Harlan) unterschlägt; genaugenommen konnten Hans Deppe (Regie) und die Berolina (Produktion) für sich folglich nur in Anspruch nehmen, mit *Schwarzwaldmädel* den ersten b*undesdeutschen* Farbfilm in die Kinos gebracht zu haben.

10 Capito, Zutaten. *Grün ist die Heide*, in: Filmblätter, Nr. 1, 4. Januar 1952, S. 7.

11 Alle Zitate zur Vermarktung entstammen, soweit nicht anders nachgewiesen, dem Pressematerial

finden sich in der konstitutiven Rolle des landschaftlichen Milieus, das von Heinz Schnackert und Bertl Höcht mit sichtlichem Bemühen um ästhetisch reizvolle Kompositionen ins Bild gesetzt wurde. Anstatt wie *Schwarzwaldmädel* oder *Grün ist die Heide* auf Gevacolor zu setzen, malt *Rosen blühen auf dem Heidegrab* seine norddeutsche Moorlandschaft[12] in schwarzweiß, was deren Schauwert jedoch keinen Abbruch tut. Ebenso wie in Deppes Filmen oder prototypisch im *Förster vom Silberwald* (Alfons Stummer, 1954) finden sich bei König wiederholt Landschaftsbilder eingefügt, die den Fortgang der Handlung unterbrechen und vorrangig an die Schaulust der Zuschauer appellieren (s. Abb. 1). Die zeitgenössische Presse lobte denn auch die Kinematographie als »malerisch und atmosphärisch«.[13]

Der Verleih forcierte noch einen zweiten Bezug zum Heimatgenre, indem er *Rosen blühen auf dem Heidegrab* als »Film der Heimat frei nach Hermann Löns« annoncierte. Löns hatte schon für die erste Version von *Grün ist die Heide* (1932, Hans Deppe) Pate gestanden, dessen Remake bis heute als Prototyp für das Genre gilt. Die Assoziation mit Löns, dessen volkstümliche Geschichten, Lieder und Gedichte die Heide als *locus amoenus* besangen, wurde in einer Reihe von »Heidefilmen« filmisch umgesetzt.[14] *Rosen blühen auf dem Heidegrab* knüpfte nicht nur im Titel an diese Tradition an, sondern auch durch Werbetexte, die behaupteten, »Hermann Löns selbst könnte der Autor dieses Heidefilms sein, dessen romantische Bilder und Lieder die Geschichte einer jungen Liebe und bitteren Leidenschaft mit dem altgoldenen Rahmen des Heimatlichen umgeben«.

Auch die Handlung des Films ist in verschiedener Hinsicht genretypisch. Auf den ersten Blick inszeniert *Rosen blühen auf dem Heidegrab* ein Geschehen in der Provinz, die zunächst gegen die Stadt definiert wird und deren traditionsgebundene Handlungsmuster durch den Antagonisten in Frage gestellt werden, bevor das Happy End zur Lösung der Konflikte und zur Erlösung der Heimat führt. Im Heimatfilm wird dieses Grundmuster gewöhnlich entweder unter Rückgriff auf Revue-Elemente als Komödie inszeniert (etwa in *Schwarzwaldmädel*) oder aber zum Gegenstand einer melodramatisch geprägten Erzählform, wie zum Beispiel in *Heimat* (Carl Froehlich, 1938), *Die goldene Stadt* (Veit Harlan, 1942), *Rose Bernd* (Wolfgang Staudte, 1956). So auch in *Rosen blühen auf dem Heidegrab*. König inszeniert eine fatale Dreiecksgeschichte auf dem Land. In einem kleinen Dorf am Rande des Moors ist die Bauerntochter Dorothee dem hartnäckigen Werben des Bauern Dietrich Eschmann ausgesetzt. Ihre Liebe aber gehört dem vielversprechenden jungen Ludwig Amelung, der als erfolgreicher Architekt aus der Stadt zum Urlaub in sein Heimatdorf zurückgekehrt ist. In einer für den Heimatfilm charakteristischen Konstellation stehen sich hierbei Eschmann als etwas älterer, aufdringlicher Freier und Ludwig als dessen sanfter, moralisch guter und »moderner« Rivale gegenüber. Die beiden Männer stehen zugleich für unterschiedliche Konfigurationen des ländlichen Milieus: Als Bauer verspricht Eschmann die Kontinuität lokaler, patriarcha-

---

zum Film aus dem Archiv der Stiftung deutsche Kinemathek und dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

12 Die Außenaufnahmen des Dorfes, das im Film Mölln heißt, wurden im Künstlerdorf Worpswede gedreht.

13 Anonym, Vor der Leinwand notiert: *Rosen blühen auf dem Heidegrab*, in: Süddeutsche Zeitung, 30. 3. 1953.

14 Vgl. *Grün ist die Heide* (1932, Hans Deppe), *Dahinten in der Heide* (1936, Carl Boese), *Rot ist die Liebe* (1957, Karl Hartl) oder *Wenn die Heide blüht* (BRD 1960, Hans Deppe).

Abb. 2 »Spukhafte Stimmung«: visuelle Anklänge an den *film noir*.

ler Tradition, innerhalb derer Dorothees Heirat auch den Fortbestand ihres elterlichen Hofes sichern würde. Ludwig hingegen repräsentiert die tendenzielle Auflösung heimatlicher Bindungen und die Rekonfiguration der Provinz. Er kommt in einem neuen VW-Kabrio. Als Gewinner eines Architekturwettbewerbs für »moderne Zweizimmer-Wohnungen« arbeitet Ludwig am Wiederaufbau zerbombter Städte. Er kommt aufs Land wie ein verlorener Sohn, dessen Rückkehr in die Heimat auch den Einbruch von Moderne und Motorisierung bedeutet.

Vom ersten Bild an besteht kein Zweifel daran, dass Eschmann eine Gefahr und Ludwig der »Richtige« für Dorothee ist. Während Eschmann, wie noch zu zeigen sein wird, als »Tier« eingeführt wird, verkörpert Ludwig als fürsorglicher Sohn seiner alleinstehenden Mutter und (u.a. musikalisch) werbender Liebhaber Dorothees die »moralische Männlichkeit«, deren Durchsetzung sich der Heimatfilm zum Ziel gesetzt hat.[15] Darüber hinaus erfüllt der Film mit dieser Aufwertung Ludwigs – einschließlich seiner als »modern« definierten Eigenschaften als Städter, Architekt und Autofahrer – auch in einer weiteren Hinsicht die gesellschaftliche Funktion des Heimatfilms in den fünfziger Jahren. Entgegen dem ersten Anschein, demzufolge der Heimatfilm das Hohelied eines traditionsgebundenen, wenn nicht ganz und gar zeitlosen Provinzialismus anstimmt, arbeiten die Filme dieses Genres in der Regel an einer konservativen Kompromissbildung, in der sich Tradition und Moderne miteinander vermitteln lassen. Paarbildungen wie die zwischen Dorothee und Ludwig personifizieren das ideologische Projekt einer »nostalgischen Modernisierung«. Deren Ort heißt in den fünfziger Jahren Heimat. Der Film inszeniert diese als

15 Vgl. Heide Fehrenbach, Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing Natonal Identity After Hitler, Chapel Hill 1995, S. 155.

Raum, in dem der vor allem ökonomische Modernisierungsdruck der fünfziger Jahre nicht ausgeblendet, sondern ins Provinzielle integriert wird, wo er stets an den »altgoldenen« Rahmen traditioneller gesellschaftlicher Strukturen gebunden bleibt.[16]

Trotz – oder gerade wegen – der Bemühungen des Verleihs, *Rosen blühen auf dem Heidegrab* als Heimatfilm auf dem Markt zu platzieren, sticht ins Auge, dass der Film in vielerlei Hinsicht nicht in die zu Beginn der fünfziger Jahre schon relativ klar abgesteckte Gattungskategorie passt. Anders als wir es von der bonbonfarbenen Heimatästhetik eines *Schwarzwaldmädels* gewohnt sind, dient die Kinematographie in diesem Film nicht dazu, das Landschaftliche bunt zu untermalen. Vielmehr führen das Beleuchtungskonzept und die wiederholte Verwendung starker Schlagschatten ästhetisch eher zurück zu Vorläufern im Expressionismus und der charakteristischen Lichtsetzung im *film noir* (s. Abb. 2). Kritiker sprachen von einer »spukhaften Stimmung, die über Heide und Moor geistert«. Diese Stimmung überträgt sich auch auf den Plot. Hinter den thematischen Anklängen an die Löns'sche Spaziergangsprosa verbirgt sich eine durchaus »spukhafte« Geschichte mit ebenso deutlichen Anklängen an den Horror von Krieg, Gewalt und Tod. Königs Film ist weit schwärzer als sein Heimattitel vermuten lässt.

Ein diffuses Wissen um diese Differenz scheint in die Vermarktungsstrategie der Panorama-Film eingegangen zu sein. Während die Firma den Film einerseits als Heimatfilm verkaufen wollte, verteidigte sie sich andererseits gegen eine vorschnelle Festschreibung auf eben dieses Genre, das (wie gezeigt) schon zu Beginn der fünfziger Jahre bei manchem als Kitsch und Schnulze in Verruf stand.[17] Sowohl der Verleih als auch die Presse diagnostizierten ein gewisses »Missverhältnis zwischen Titel und Film«, aber dieses wurde auf ein rein ästhetisches Problem reduziert, versprach doch *Rosen blühen auf dem Heidegrab* als Heimatfilm ausnahmsweise und demonstrativ nicht Kitsch, sondern Kunst. Das Presseheft gestand folglich zwar den künstlerisch nicht eben wertvollen Titel ein, betonte aber mit Verweis auf Kinematographie und Schauspiel, dass es sich bei diesem Film um ein »filmkünstlerisches Ereignis« handele, bei dem es gelungen sei, »Rücksichten auf die Publikumswirksamkeit mit künstlerischen Belangen voll in Einklang zu bringen«. Als Film, der ästhetischen *und* volkstümlichen Ansprüchen genüge, empfanden ihn auch etliche Vertreter der Presse, die von einem »neuen deutschen Heimatfilm« und einem Heimatfilm »von anderer Art« schwärmten. »Der Titel klingt kitschig, der Film ist es nicht«, schrieb etwa der *Film-Dienst* und lobte die »atmosphärische Dichte, die keine Spur Heimatmache verrät«.[18]

Solche Einschätzungen folgen einem etablierten Muster der zeitgenössischen Filmkritik, die über das »primitivste Mittelmaß« des deutschen Films lamentierte und insofern jeden davon abweichenden Kunstanspruch herausstrich. Wenn aus den Presseunterlagen zu *Rosen blühen auf dem Heidegrab* dennoch deutlich Unsicherheit spricht, so scheint mir die nicht

16 Vgl. hierzu Johannes von Moltke, Evergreens. The Heimat Genre, in: Tim Bergfelder/Erica Carter/Deniz Göktürk (Hg.), The German Cinema Book, London 2002, S. 18-28. Siehe auch Georg Seeßlen, Der Heimatfilm: Zur Mythologie eines Genres, in: Christa Blümlinger (Hg.), Sprung im Spiegel: Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien 1990, S. 343-362; ders., Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre, in: Hoffmann/Schobert (Hg.), Zwischen Gestern und Morgen, S. 136-161.

17 Vgl. Schnurre, Rettung des deutschen Films; Arthur Maria Rabenalt, Die Schnulze: Capriccios über ein sämiges Thema, München 1959.

18 J.-t., *Rosen blühen auf dem Heidegrab*, in: Film-Dienst, 1. Februar 1953, Rez. Nr. 2308.

Abb. 3 Hermann Schomberg als Dietrich Eschmann.

darin begründet zu liegen, dass der Verleih zweifelte, ob er dem nach Kitsch verlangenden Heimatfilm-Publikum ein vermeintlich höheres Niveau zumuten konnte. Irritierend war vielmehr die historische Logik des Films und seiner Bilder. In dieser Hinsicht handelt es sich bei *Rosen blühen auf dem Heidegrab* in der Tat um einen »Heimatfilm von anderer Art«.

Rückblende: Heimat im Krieg

Als Symptom einer Verdrängung *innerhalb* des Films lässt sich vor allem die Figur Eschmanns verstehen. Verkörpert von dem massigen Schauspieler Hermann Schomberg wirkt Bauer und Hofbesitzer Eschmann von der ersten Szene an wie ein erratischer Block zwischen den narrativen und visuellen Registern des Films. Wiederholt wird er wegen seiner Kraft, seines Jähzorns und seiner Triebhaftigkeit mit einem Tier verglichen; Untersichten und Kadrierungen, die andere Figuren vergleichsweise klein erscheinen lassen, tragen zusätzlich dazu bei, die exzessive Männlichkeit und lauernde Gewalt dieses »Viechskerls« zu unterstreichen. Insbesondere die schmale Ruth Niehaus als Dorothee wirkt gegenüber Schombergs Eschmann durchgehend bedroht. Während andere Heimatfilme eine ähnliche »Gefährdung« der Frau durch den aufdringlichen (älteren) Mann im Laufe der Handlung durch dessen dezent inszenierten Selbstmord entschärfen,[19] geschieht bei König das Gegenteil: Die Gefahr eskaliert bis zur handgreiflichen Auseinandersetzung mit dem jüngeren Rivalen und bis zur Vergewaltigung der Frau. Als Verkörperung einer noch zu entziffernden Vergangenheit »verschwindet« Eschmann nicht einfach, sondern dominiert den Handlungsraum durch seine körperliche Statur bis zum dramatischen Ende (s. Abb. 3).

Eschmann personifiziert Vergangenes nicht nur durch das Versprechen, patriarchale Traditionen aufrechtzuerhalten und

19 Siehe etwa *Wenn die Abendglocken läuten* (1951, Alfred Braun) oder *Am Brunnen vor dem Tore* (1952, Hans Wolff).

den Fortbestand von Dorothees Hof zu sichern (wohingegen Ludwig als junger Architekt die Landflucht vorwegnimmt). Im Rahmen verschiedener Verdopplungen, welche die Handlungs- und die visuelle Logik dieses Films bestimmen, lässt sich an der Eschmann-Figur auch eine Kriegsvergangenheit festmachen. Diese wird in einer zentralen Rückblende eingeführt, in der Eschmann zunächst keine erkennbare Rolle spielt. Als Dorothee und Ludwig eines Abends von einem Heidespaziergang zurückkehren, auf dem Ludwig für Dorothee eine der blühenden Rosen am titelgebenden Grab gepflückt hat, begegnen sie dem Schafhirten, der wie in Trance vor sich hinmurmelt: »Das Moor ruft.« Ein redseliger Vertreter aus der Stadt erkundigt sich nach dem Grund für dieses seltsame Gebaren, das Ludwig umgehend als Aberglauben abweist. Aber Dorothee nimmt den Ruf ernst und erklärt den historischen Hintergrund. Eine für den Heimatfilm der fünfziger Jahre untypische Rückblende führt uns in die Historie. »Anno Domini 1631«, erläutert Dorothee im off, während das Bild verschwimmt und in die Jahre des Dreißigjährigen Krieges überblendet. Soeben haben die Schweden das Heidedorf eingenommen. Dynamische Untersichten zeigen schwedische Soldaten hoch zu Ross; die anschließenden Bilder von brennenden Häusern, schnatternden Gänsen und panisch flüchtenden Dorfbewohnern evozieren kriegerische Verwüstung. Mitten in der »Filmballade der Heimat« werden die Zuschauer mit Bildern vom Krieg konfrontiert, die 1952/53 trotz aller fiktionalen historischen Distanz Wiedererkennungswert hatten.

Die Rückblende funktioniert mithin als filmische Metapher, mittels derer der Zweite Weltkrieg auf das 17. Jahrhundert abgebildet wird. Diese Verschiebung wird von einem weiteren intertextuellen Bezug belegt und überlagert, handelt es sich bei *Rosen blühen auf dem Heidegrab* von 1952 doch um das Remake eines gleichnamigen Films von 1929. Als »ergreifendes Dokument der Menschheits- und Vaterlandsliebe« angepriesen, hatte schon das Original unter der Regie von Curt von Blachnitzky mit der Rückblende gearbeitet – allerdings in weit umfassenderem Maße. Während König eine Geschichte aus der Nachkriegsgegenwart inszeniert, die nur kurz (wenn auch zentral) in die Vergangenheit zurückgreift, dient die Gegenwart in Blachnitzkys Film nur zur Rahmung einer Handlung, die insgesamt in der Vergangenheit stattfindet. Hier trifft ein Paar bei einem Spaziergang auf das Heidegrab und erkundigt sich bei einem Ortskundigen nach dessen Geschichte. Diese nun spielt nicht 1631. Statt dessen heißt es hier zur Einleitung der Rückblende »Anno 1806. Schwer lastete der Bedrücker Hand auf Preußen-Deutschland...« Gegenüber dieser Vorlage verschiebt Königs Film mithin die Handlung um 200 Jahre weiter zurück, vom Napoleonischen zum Dreißigjährigen Krieg; gleichzeitig reduziert er die Dauer der Rückblende auf wenige Minuten. Beide Veränderungen scheinen mir symptomatisch für den Versuch zu verstecken, was dennoch durch die zweifach verschobene historische Metapher benannt wird – nämlich die Erinnerung an den noch vor gar nicht so langer Zeit beendeten Krieg. In dieser Hinsicht wäre die Inszenierung französischer statt schwedischer Truppen im Remake von 1952 vermutlich zu »realistisch« gewesen:[20] Anstelle der vom

20 Schon in den späten zwanziger Jahren war die Darstellung französischer Besatzungstruppen der *Haute Commission Interalliée des Territories Rhénans* (HCITR) zu explizit, weil sie für die aktuellen französischen Besatzungtruppen, die nach dem Versailler Vertrag im Rheinland stationiert waren, »beleidigend und geeignet sei, Zwischenfälle im besetzten Gebiet hervorzurufen«. Vgl. Mitteilungen des Reichskommissars für die besetzten rheinischen Gebiete Ausgegeben zu Koblenz, Nr. 12 (15. Dezember 1929); zit. nach Herbert Birett, http://www.unibwmuenchen.de/campus/Film/mitteil.htm.

Abb. 4 Ruth Niehaus als Wilhelmina.

Heimatfilm angestrebten *generic verisimilitude*, die, wie noch zu zeigen sein wird, Geschichte als Mythos verarbeitet, hätten französische Besatzungstruppen Königs Film mit einer *cultural verisimilitude* versehen, die dem Genreprojekt abträglich gewesen wäre.[21] Aus dem gleichen Grund musste König auch die Rückblende verkürzen, wollte er den geplanten Heimatfilm nicht zum Kriegsfilm mutieren lassen; auch hier hätte die referentielle Macht der Bilder den Genrerahmen gesprengt.

Sowohl bei Blachnitzky als auch bei König dienen das Kriegsszenarium und der historische Hintergrund als Folie für eine Geschichte, in der die Deutschen als Opfer gelten dürfen. Denn es geht in beiden Fällen nicht um den Krieg selbst, sondern um die Kriegsfolgen, unter denen die Deutschen als Besiegte einer fremden Macht zu leiden haben. Hinter die Montagesequenz, die die schwedische Invasion ins Bild setzt, schneidet König die Exzesse der Besatzer: Nahaufnahmen von trinkenden, lachenden Soldaten, der halbnackte Oberkörper einer Frau und eine Einstellung, in der ein Schwede lustvoll einer Gans den Hals umdreht, beschreiben die Schweden als unzivilisierte Barbaren. Dorothees *voice-over* kommentiert die Ereignisse aus der Position der Einheimischen: »Damals musste man freundlich sein zu den Fremden«, wenn man sich nicht weiteren Gefahren aussetzen wollte.

Was für Gefahren das im Einzelnen waren, zeigt die Schlüsselsequenz aus der Rückblende. Als der schwedische Leutnant sieht, wie sich einer seiner Soldaten an der jungen Wilhelmina vergreift, interveniert er und schickt den Mann fort. »So gewann der Leutnant das Vertrauen Wilhelminas«, erläutert Dorothee (s. Abb. 4). Jedoch miss-

21 Zur Unterscheidung zwischen *generic verisimilitude* (etwa: genregemäßer Wahrhaftigkeit) und *cultural verisimilitude* (kultureller Wahrhaftigkeit) vgl. Steve Neale, Questions of Genre, in: Barry Keith Grant (Hg.), Film Genre Reader II, Austin 1995, S. 159-183.

braucht er dieses Vertrauen umgehend, wenn er Wilhelmina bittet, ihn über das Moor zu führen, wo er sie dann seinerseits vergewaltigt. Die Kamera schwenkt in dunkle Wolken, und aus dem off heißt es: »So kam das Schicksal zu Wilhelmina.« Diese rächt sich allerdings, indem sie den Leutnant anschließend vom Weg abführt und sich zusammen mit ihm im Moor ertränkt. Ein Unbekannter setzt Wilhelmina mit einem Grabstein ein Denkmal; aber die Rosen, die auf diesem Heidegrab blühen, sollen verwunschen sein.

Vergewaltigung als Schicksal: Die Wiederkehr des Verdrängten

Was als Erklärung von Aberglauben beginnt, gerinnt zur Legende, die sich um das titelgebende Heidegrab rankt. Diese Legende, die Krieg, Besatzung und Vergewaltigung mythologisiert, ist auch der Kern von Königs Film. Dessen Handlung nach der Rückblende auf das unheilvolle Geschehen besteht im Wesentlichen aus der Wiederholung der Wilhelmina-Legende in der Gegenwart. Dorothee übernimmt dabei gleich in mehrfacher Hinsicht die Rolle Wilhelminas: Nicht nur ist sie eine direkte Nachfahrin der historischen Figur, beide Frauen werden noch dazu von derselben Schauspielerin gespielt. Die Rolle des schwedischen Leutnants jedoch, der in der Legende zunächst als Wilhelminas Beschützer und dann als ihr Vergewaltiger auftritt, ist in der Neuauflage auf die beiden männlichen Hauptfiguren verteilt. Ludwig übernimmt den Part des Ehrenmannes, der Dorothee in einem Faustkampf mit dem körperlich überlegenen Eschmann gegen dessen Aufdringlichkeit beschützt, nachdem dieser aus Eifersucht die Reifen von Ludwigs neuem VW-Kabrio aufgeschlitzt hat.

Eschmann selbst, der zwar mit seinem Hof traditionsgemäß die lokale »gute Partie« abgeben würde, fällt in der Wiederholung der Legende die Rolle des Vergewaltigers zu, die im »Original« ebenfalls vom Besatzer eingenommen wurde. Als Ludwig im Auftrag seines Chefs nach Hamburg fährt, kommt das melodramatisch vorweggenommene »Schicksal« auch zu Dorothee. Bei einem Gang über das Moor verfolgt Eschmann sie. Nichtsahnend und gedankenverloren legt sich Dorothee vor dem Heidegrab ins Gras und blickt in den Himmel; ein Schnitt auf die gleichen Wolken, die schon Wilhelminas Vergewaltigung symbolisierten, nimmt den weiteren Verlauf vorweg. Dieser wird allerdings im Vergleich zur Ellipse, die Wilhelminas Vergewaltigung angedeutet hatte, weit expliziter inszeniert. Aus Dorothees Perspektive sehen wir Eschmann in bedrohlicher Untersicht ins Bild treten. Es kommt zu einer Auseinandersetzung, in der Dorothee sich zu Ludwig bekennt und Eschmann wild vor Eifersucht fordert, sie solle ihn lieben, und sie niederzwingt. Dorothees Schreie werden von dramatischer Musik übertönt, die den Höhepunkt des Films markiert. In alternierenden Nahaufnahmen von Eschmann und Dorothee – vor allem von ihren weit aufgerissenen Augen und ihrem stumm schreienden Mund – visualisiert der Film die zweite Vergewaltigung weitaus drastischer als die vorangegangene in der Rückblende (s. Abb. 5). In einem letzten Aufbäumen beißt Dorothee Eschmann in die Hand, muss aber schließlich mit mattem Stöhnen unter seiner Gewalt nachgeben: Ihre geballte Faust erschlafft im Heidegras.

Nach dieser ausgedehnten Vergewaltigungsszene führt ein melodramatisch gesetzter Schnitt zunächst nach Hamburg, wo Ludwig gerade einen Verlobungsring für Dorothee erwirbt. Doch die parallel montierte Handlung kehrt noch zweimal zu Dorothee zurück, die vor Wilhelminas Grab auf dem Rücken liegt und mit tonloser Stimme im *voice-over* überlegt: »Wie mag das sein: tot sein?« Ist ihre Stimme hier schon entkörperlicht, so sehen wir Dorothee von diesem Zeitpunkt an kaum noch sprechen und nur in Trance handeln.

Abb. 5 Dorothees Vergewaltigung.

Einem in der Legende verankerten Wiederholungszwang[22] folgend, wird sie dem »Ruf« des Moors (als innere Stimme aus dem off) und den Schritten ihrer Vorgängerin Wilhelmina folgen. Was in der Rückblende nur erzählt wurde, wird nun gezeigt: Gegen Ende des Films sehen wir Dorothee und Eschmann Stück um Stück im Moor versinken. Anders als in der Legende jedoch werden sowohl der Vergewaltiger als auch sein Opfer in letzter Sekunde gerettet.

Der Zwang zur Wiederholung bestimmt Königs Film. Nicht nur wiederholt Dorothee zwanghaft die historische Legende. Diese wird noch ein zweites Mal abgebildet, als Dorothee und Ludwig auf einem Jahrmarkt einem Volkstanz zuschauen. Auch er symbolisiert den Kampf zweier Männer um eine Frau und deren Vergewaltigung. Als wäre die Analogie noch nicht deutlich genug, ersetzt Dorothee in subjektiver Überblendung die Tänzerin und den dunkel gekleideten Bösewicht auf der Bühne durch sich selbst und Eschmann (s. Abb. 6). Doch nicht nur wegen solcher erzählinterner Momente der *mise-en-abyme*, in denen die Handlung gespiegelt wird, strukturiert das Motiv der Wiederkehr Königs Film. Vielmehr handelt es sich insbesondere bei dem wiederholten Topos der Vergewaltigung auch um die Verarbeitung außerfilmischer Erfahrungen der Nachkriegsjahre. Eine zeitgenössische Rezension beschrieb den dramatischen Höhepunkt des Films und be-

22 Laplanche und Pontalis definieren den Wiederholungszwang als einen »nicht bezwingbare[n] Prozess unbewusster Herkunft, wodurch das Subjekt sich aktiv in unangenehme Situationen bringt und so alte Erfahrungen wiederholt, ohne sich des Vorbilds zu erinnern, im Gegenteil den sehr lebhaften Eindruck hat, dass es sich um etwas ausschließlich durch das Gegenwärtige Motiviertes handelt«. Diese Definition beschreibt recht genau Dorothees scheinbar halb-bewussten Zustand, in dem sie die Handlungen ihres alter egos Wilhelmina wiederholt. Vgl. Jean Laplanche/J.-B. Pontalis, Das Vokabular des Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1972, S. 625.

Abb. 6 Dorothees Vision.

zeichnete ihn als »Wiederholung einer sozusagen historischen Vergewaltigung«.[23] In dieser Formulierung bleibt das historische »Original« uneindeutig. Was der Film als die Tat eines Besatzungsoffiziers aus dem Dreißigjährigen Krieg ausweist, dürfte für ein zeitgenössisches Publikum Erfahrungen weitaus jüngeren Datums aufgerufen haben. Mobilisierten schon die Kriegsbilder als solche vermutlich eigene Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg, so wurden insbesondere bei der expliziten und ausführlichen Darstellung der Vergewaltigung vermutlich vielfach die massenhaften Vergewaltigungen zum Kriegsende assoziiert. Obwohl Eschmann ortsansässig und kein Besatzer ist (was zu deutlich gewesen wäre), nimmt er in der Wiederholung der Wilhelmina-Legende strukturell die Stelle des ausländischen Siegers ein. Seine Vergewaltigung wird im Film explizit als Parallele zur Unterwerfung einer deutschen Frau durch den »fremden« Soldaten »motiviert«. Weit besser als das vordergründige melodramatische Motiv der Eifersucht erklärt diese vorstrukturierte Position, in der deutscher Bauer und fremder Soldat zusammenfallen, die überschüssige Gewalt und Hypermaskulinität Eschmanns: Sie erscheinen in dieser Perspektive als Symptom der Verdopplung bzw. Verschiebung des »Fremden« und verweisen auf die Gewalt vor allem russischer Truppen. Ohne behaupten zu wollen, dass Eschmann in rassistischer Weise als »asiatisch« gekennzeichnet wäre, lässt sich doch eine deutliche Nähe des hypersexuellen »Viechskerls« zu zeitgenössischen Diskursen über die Soldaten der Roten Armee ausmachen. War diesen »Unmenschen« bzw. »Untermenschen« schon in der Propaganda der Nationalsozialisten »viehisches Treiben« unterstellt worden, so galt »der« sowjetische Soldat bis weit in den Kalten Krieg hinein als »betrunkener, primitiver Mongole, der Uhren, Fahrräder und Frauen verlangte, und der nicht wußte, daß man die Toilettenspü-

23 HHK, *Rosen blühen auf dem Heidegrab*, in: Münchner Merkur, 30. März 1953.

lung nicht als Waschbecken benutzte«.[24]

Um den symptomatischen Exzess von Königs Film zu verstehen, gilt es, die historischen Diskurse in Erinnerung zu rufen, in denen während der Nachkriegsjahre das Thema Vergewaltigung verhandelt wurde. Atina Grossmann spricht von einer »Explosion mündlicher Berichte« über erlittene Vergewaltigungen,[25] die auch in Tagebüchern, Memoiren und Romanen thematisiert wurden. Auch Elizabeth Heinemann weist nach, dass der Diskurs über Vergewaltigung die gesamte Kultur der unmittelbaren Nachkriegsjahre beherrschte.[26] Entgegen der Annahme, dass dieses Thema tabu war, belegen historische Quellen, dass die Vergewaltigungen zumindest anfangs nicht verschwiegen, sondern als offizielles Problem auch öffentlich verhandelt wurden. Sieben Jahre nach Kriegsende waren entsprechende Erfahrungen und Erzählungen offenbar noch präsent genug, um als Bezugsrahmen für eine Geschichte und für Bilder wie die in Königs Film funktionieren zu können.[27] *Rosen blühen auf dem Heidegrab* liefert eindrückliche Belege für die zeitgenössische Relevanz und Instrumentalisierung der Erinnerung an die Vergewaltigungen von 1945 in den fünfziger Jahren.[28]

Der Diskurs über Vergewaltigung transformierte, bündelte und funktionalisierte die vielfältigen Erfahrungen einzelner Opfer zu einem übergreifenden deutschen Opferdiskurs. Elizabeth Heinemann meint, darin die »Universalisierung einzelner Aspekte stereotypisch weiblicher Erfahrungen von Kriegsende und Nachkriegszeit für die kollektive Erinnerung Westdeutschlands« erkennen zu können.[29] Zusammengenommen boten die verschiedenen Diskurse über vergewaltigte Frauen oder ein geschändetes Land, über so genannte »Trümmerfrauen« und »Amiliebchen« ein komplexes Metaphernnetz, in dem Heinemann unterschiedliche Aspekte deutscher Identität nach dem Krieg verortet. Dabei blieben sowohl die Diskurse über nationale Identität als auch derjenige über Vergewaltigungen vielstimmig und in sich widersprüchlich. In dieser Hinsicht bildet ein Film wie *Rosen blühen auf dem Heidegrab* keine Ausnahme. Dessen Schichtung unterschiedlicher historischer Bezugsrahmen in einer mehrfach verschachtelten Narration gleicht einem historischen Palimpsest, in dem vielfältige, einander überlagernde Stimmen gleichzeitig reden. Das gilt einerseits im Wortsinn, wenn Dorothee das Moor rufen hört, oder wenn sie hinter einem Strauch oder in einer Pfütze in einer nur für sie und den Zuschauer wahrnehmbaren Überblendung Eschmann sieht; hier legt der Film formal eine Überlagerung zwischen äußerer und innerer Wirklichkeit, zwischen der Gegenwart und einer historischen oder mythischen Vergangenheit nahe. Darüber hinaus ist für Königs Film

---

24 Atina Grossmann, Eine Frage des Schweigens. Die Vergewaltigung deutscher Frauen durch Besatzungssoldaten, in: Frauen und Film 54/55 (1994), S. 15-28, hier S. 24f.

25 Ebd., S. 19.

26 Elizabeth Heinemann, The Hour of the Woman. Memories of Germany's ‚Crisis Years' and West German National Identity, in: Schissler (Hg.), Miracle Years, S. 30.

27 Noch 1965 galt laut Erich Kuby, dass »jeder jemanden [kennt], der vergewaltigt wurde oder der seinerseits jemanden kennt, dem dies widerfuhr«. Erich Kuby, Die Russen in Berlin, 1945 zit. nach Ingrid Schmidt-Harzbach, Eine Woche im April. Vergewaltigung als Massenschicksal, in: Helke Sander/Barbara Johr (Hg.), BeFreier und Befreite: Krieg, Vergewaltigungen, Kinder, München 1992, S. 21-45, hier S. 28.

28 Andere Belege finden sich in der Propaganda für den Kalten Krieg oder in pseudodokumentarischen Fiktionen wie James Wakefield Burkes *The Big Rape*, ein Buch, welches in Deutschland kurz vor der Premiere von Königs Film auf englisch und gleich darauf in deutscher Übersetzung erschien.

29 Heinemann, Hour of the Woman, S. 21.

jedoch auch die (durchaus widersprüchliche) Überlagerung unterschiedlicher Diskurse charakteristisch, die ihn ermöglichen und darin aufgehoben sind – etwa der Diskurse von Vergewaltigung und Besatzung. Als Opfer einer Vergewaltigung ist die schmächtige blonde Dorothee sowohl in der »historischen« Logik *innerhalb* des Films eine allegorische Figur – Dorothee »ist« Wilhelmina – als auch in der historischen Funktion des Films selbst, der Dorothee als Allegorie für die »nationalen« Erfahrungen deutscher Frauen inszeniert. Die Tatsache, dass die allegorische Struktur durch die Rückblende schon in der filmischen Diegese, der Binnenwelt des Films, angelegt ist, macht eine solche Lesart um so plausibler. Die melodramatische Inszenierung weiblichen Leidens verarbeitet deutlich, wenn auch keineswegs widerspruchsfrei, die zeitgenössischen Opferdiskurse über das Kriegsende in Deutschland.

Heimatfilm als Horrorfilm

Die Überlagerung unterschiedlicher historischer Diskurse zwingt uns jedoch letztlich, die allegorische Lesart Dorothees als leidende *Germania* zu revidieren. Dazu gibt schon der weitere Handlungsverlauf nach der Vergewaltigungsszene Anlass. Würde Dorothee (einfach) die Rache Wilhelminas wiederholen, entspräche dies nicht dem in der Nachkriegszeit unter Deutschen weitverbreiteten Selbstverständnis, demzufolge sie im Grunde Opfer dieses Krieges oder doch zumindest der Besatzung waren. Darüber hinaus erschüttert insbesondere eine visuelle Dimension des Films die bislang nachgezeichnete allegorische Lesart. Was als künstlerisch wertvoller Heimatfilm vermarktet wurde, entpuppt sich spätestens gegen Ende als Horrorfilm: Eschmann erscheint als Monster und Dorothee als Untote. Verschiedene Aspekte tragen zu diesem unterschwelligen Genrewechsel bei – darunter Dorothees »Visionen«, die animistischen Überblendungen, in denen sich zum Beispiel ein Busch in Eschmann verwandelt, oder auch dessen durchaus monströse Sexualität. Vor allem aber die dramatische Sequenz am Schluss des Films, in der Dorothee als Moorleiche erscheint, rückt den Film ikonographisch in die Nähe des Horrorgenres und verdichtet das historische Palimpsest um eine weitere Schicht.

In der Logik der Verdopplungen und Wiederholungen, die diesen Film strukturiert, geht Dorothee in den Tod, als sie Eschmann ins Moor führt (s. Abb. 7). Ihre Reflexion über den Tod unmittelbar nach der Vergewaltigung hatte ein solches Ende schon vorweggenommen: Die Nahaufnahmen von Dorothees Gesicht, parallel zu Ludwigs Kauf eines Rings (für Dorothees eben in Großaufnahme gezeigte leblose Hand) geschnitten, hatten Dorothee als halb tot und halb lebendig gezeigt: Ein erstarrter Körper zu Füßen eines Grabsteins, Mund und Augen halbgeöffnet, dazu Dorothees körperlose Stimme aus dem off, die ihren Todeswunsch ausspricht.

Diese Unentschiedenheit zwischen Leben und Tod wird in der Moorsequenz gegen Ende des Films auf die Spitze getrieben. Während sich über dem Moor ein Sturm zusammenbraut, versinken Dorothee und Dietrich langsam im Schlamm. Gleichzeitig organisieren die Dorfbewohner hektisch eine Suche nach den beiden und rücken schließlich mit Feuerwehr und allen verfügbaren Hilfskräften ins Moor aus. Zwar legt das Heimatgenre das obligatorische Happy End nahe, aber sowohl die Legende Wilhelminas als auch die Anklänge an einen Horrorfilm lassen die ZuschauerInnen nun an einem glücklichen Ausgang der Rettungsaktion zweifeln. Und tatsächlich versinkt Dorothee in dem Moment, als Ludwig über eine Leiter zu ihr gelangt, vollständig im Moor; Ludwigs panische Versuche, sie im zähen Schlamm zu fassen, scheinen aussichtslos. Als es ihm dennoch gelingt, sie wieder herauszuziehen, erscheint dies weniger als Rettung denn als Exhumierung. Mit offenem Mund und dreckverschmiert,

Abb. 7 Dorothee führt Eschmann ins Moor.

taucht Dorothee leichengleich aus dem Moor wieder auf (s. Abb. 8).

Das Morbide wird von den folgenden Einstellungen noch unterstrichen. Die Umstehenden bestätigen einander Dorothees Tod und raunen, dass das Moor niemanden wieder hergebe. Noch als der Arzt Dorothees schlammverkrustete Augenlider öffnet, um mit einer Taschenlampe ihre Pupillen zu kontrollieren, deutet nichts darauf hin, dass sie noch leben könnte. Völlig unerwartet kommt Dorothee dennoch etwas später wieder zu sich, und auch Eschmann, dem der Arzt noch einmal »eine Natur wie ein Tier« bescheinigt, überlebt anders als der schwedische Besatzer aus der Legende. Die kurze Schlussszene zeigt Dorothee im blütenweißen Bett auf dem Wege der Genesung. Nachdem Ludwig ihr versichert hat, dass er sie noch liebe (ungeachtet ihrer moralischen Bedenken »obwohl du doch jetzt weißt...«), beschließt Dorothee den Film mit der Feststellung: »Jetzt haben sie keine Macht mehr über uns, die Rosen Wilhelminas.«

Zwar ist dieser kurze Epilog für die Logik des gesamten Films insofern wichtig, als er den Bann der Legende – d.h. der Vergangenheit sowie den Zwang, diese zu wiederholen, – bricht und sowohl das Filmpaar als auch den Zuschauer in eine scheinbar unbelastete Gegenwart entlässt. Doch wirkt der Schluss aufgesetzt, Dorothees engelhafte Wiedergeburt allzu gewollt. Bleibenden Eindruck hinterlässt weniger das vorgebliche Happy End im hellen Licht des Schlafzimmers als vielmehr das weitaus verstörendere Bild einer fahlen, dreckigen, untoten Leiche, die aus ihrem feuchten Grab gezogen wird. Eine Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* empörte sich denn auch über diese »unappetitlich naturalistischen Szenen [vom] langsamen Versinken der beiden im Moor« und wollte, was an »sadistischem Vergnügen« dahinterstecke, an »die Psychiatrie« überwiesen wissen.[30] Auch wenn die

30 Helene Rahms, Die bleiche Moorlilie: *Rosen blühen auf dem Heidegrab*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. Februar 1953.

Abb. 8 Dorothees »Exhumierung«.

Rezensentin den Film mit dieser Bemerkung deutlich abqualifizieren wollte, traf sie damit doch genau etwas von der Brisanz dieser Bilder. Denn ebenso wie die vorangegangenen Szenen von Krieg, Besetzung und Vergewaltigung berührte auch die Moorsequenz vermutlich die kollektive Erinnerung an eine leichenreiche unmittelbare deutsche Vergangenheit. Die Erinnerung an die Toten, insbesondere an die Bilder von Opfern der Deutschen, mag zwar öffentlich weniger präsent gewesen sein als die Rede über ein geschändetes Deutschland, doch um so mehr lässt sich Dorothees Bergung aus dem Moorschlamm als Wiederkehr des Verdrängten lesen.

Kurz nach dem Krieg hatten sonore *voice-overs* in Kompilationsfilmen und Wochenschauen gemahnt, Bilder wie die, die König gegen Ende seines Films wachruft, zu »erinnern« und »nicht [zu] vergessen«.[31] Aufnahmen aus den gerade befreiten Konzentrations- und Vernichtungslagern, die durch diese Filme wie auch durch Fotos[32] in das visuelle Archiv der Westdeutschen eingegangen waren, dürften auf der visuellen Ebene tief greifende Spuren hinterlassen haben. In vielen Fällen verunmöglichen sie dem Zuschauer zu erkennen, wer bereits tot und wer noch am Leben war. Etliche Häftlinge waren dramatisch ausgezehrt (sie wurden daher auch als ›wandelnde Skelette‹ bezeichnet) und sind insofern in den Filmaufnahmen oft nur

31 Vgl. *Deutschland erwache* (eine US-amerikanische Produktion von 1945, die für die Umerziehung deutscher Kriegsgefangener bestimmt war) oder den bekanntesten und wohl auch am weitesten verbreiteten Dokumentarfilm von der Befreiung der Lager *Todesmühlen* (Produktion des US-amerikanischen *Office of War Information*, fertiggestellt 1945, ab Januar 1946 jeweils für eine Woche im Einsatz in den kommerziellen Kinos der amerikanischen Besatzungszone), auch alliierte Wochenschauen, z.B. *Welt im Film* Nr. 5: *K.Z.* vom 15.6.1945.

32 Vgl. Cornelia Brink, Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998; Habbo Knoch, Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001.

durch einen Augenaufschlag oder eine leichte Kopfbewegung von den sie umgebenden Leichen zu unterscheiden. Zusätzlich enthalten die Filme Aufnahmen von Exhumierungen, die die Alliierten mancherorts zur Dokumentation von mörderischen Menschenversuchen vornahmen.[33]

Wenn König Dorothee als untote Leiche ins Bild setzt, dann trafen solche Einstellungen 1952 mithin auf schon zuvor zirkulierende Bilder, die für die Zuschauer vermutlich weiterhin abrufbar waren. Damit will ich keineswegs behaupten, Dorothee müsse nun als Opfer der Deutschen gelesen werden, anstatt, wie oben ausgeführt, als deutsches Opfer. Vielmehr erscheint mir der Film aus heutiger Sicht gerade deswegen als Zeitdokument interessant, weil sich in ihm widersprüchliche Bilder überlagern, ohne dass dieser Gegensatz zwischen dem Opfer von Vergewaltigung einerseits und dem Opfer von Völkermord andererseits aufgehoben würde. Hier werden Schuld- und Opferdiskurs miteinander überblendet. Mit Verweisen auf den Horrorfilm fügt die Rettungssequenz dem vom Film produzierten historischen Palimpsest weitere Schichten hinzu, als wolle er damit die widersprüchlichen Ablagerungen deutscher Kriegs- und Nachkriegserinnerungen imitieren. Ohne deren Widersprüche aufzulösen, erschüttert *Rosen blühen auf dem Heidegrab* damit die nach wie vor geläufige Annahme, derzufolge »Erinnerung im post-traumatischen Vergessen nach der ‚Stunde Null' von 1945 versiegelt« gewesen wäre, um erst im Laufe der sechziger Jahre ins öffentliche kulturelle Gedächtnis zurückzukehren.[34]

Als Dorothee am Ende des Films in ihrem Bett wieder erwacht und sich ihr Schicksal vergegenwärtigt, sagt sie zu Ludwig: »Vergiss mich. Dann wird alles wieder gut für dich.« Gängigen filmhistorischen Einschätzungen der fünfziger Jahre zufolge scheint sie mit diesem Satz die ideologische Botschaft des Kinos der Adenauer Ära und insbesondere des Heimatfilms zu formulieren: vergiss, und alles wird gut. Doch Filme wie *Rosen blühen auf dem Heidegrab* legen unfreiwillig ein differenzierteres Bild nahe. Dabei geht es in methodologischer Hinsicht nicht nur darum, noch einmal genauer auf die Filme selbst zu sehen und festzustellen, wo die ideologiekritische Verurteilung durch zeitgenössische und spätere Kritiker sich allein auf die Zusammenfassungen der Filme in der *Illustrierten Film-Bühne* verlässt. Vielmehr gilt es darüber hinaus, das gängige Bild des Heimatfilms zu korrigieren, indem wir auf der Funktion dieser Filme als historische »Ereignisse« bestehen,[35] die aus bestimmten Diskursen hervorgehen, diese verarbeiten und von einem Publikum rezipiert werden, das sich innerhalb dieser Diskurse bewegt. Weit davon entfernt ein weiteres Zeugnis post-traumatischen Vergessens darzustellen, gibt der solchermaßen als kulturelles Ereignis verstandene Film von König den Blick frei auf die (selektiven) Er-

---

33 Kompilationsmaterial aus Hadamar, das u.a. für *Todesmühlen* verwendet wurde, zeigt z.B. die Exhumierung einer Leiche, die in der deutschen Fassung mit »Das war einmal eine kräftige, lebensfrohe Frau« kommentiert wird. *Welt im Film* Nr. 5 vom 15. 6. 1945 *KZ* enthält ebenfalls eine Sequenz, in der Deutsche zur Exhumierung eines Massengrabes verpflichtet werden. Auch hier der Kommentar »Das waren einst Menschen.«

34 Claudia Koonz, Between Memory and Oblivion. Concentration Camps in German Memory, in: John Gillis (Hg.), Commemorations. The Politics of National Identity, Princeton 1994, S. 265.

35 Zum »Ereignis«-Begriff vgl. Michel Foucault, Questions of Method, in: Ideology and Consciousness 8, Spring 1981, S. 3-12, hier S. 6f. Anton Kaes hat Foucaults methodologisches Konzept der »eventalization« für die Filmwissenschaft fruchtbar gemacht, vgl. Anton Kaes, German Cultural History and the Study of Film. Ten Theses and a Postscript, in: New German Critique 65, Spring/Summer 1995, S. 47-58.

innerungen, die um ihn und durch ihn zirkulierten. Diese Erinnerungen waren nicht nur in Geschichten aufgehoben, die man sich über die Vergangenheit erzählte, sondern ebenfalls (und mit mindestens der gleichen Nachhaltigkeit) im visuellen Archiv, an dessen Gestaltung und Bewahrung die Bildmedien maßgeblich beteiligt waren. Wenngleich aus anderen Gründen als Ludwig, so wird es auch den zeitgenössischen ZuschauerInnen unmöglich gewesen sein, Dorothees Aufforderung zum Vergessen Folge zu leisten und die vorangegangenen Bilder auszulöschen. Als Heimatfilm, der Geschichte als Horrorszenarium auf der Heide inszeniert, lässt sich *Rosen blühen auf dem Heidegrab* nicht mit Bölls halb-ironischem Blick auf das Kino als »schönen«, »guten« und »warmen« Ort des Vergessens in Einklang bringen.

JOHANNES VON MOLTKE
(ANN ARBOR)