
Heimatfrontfilme

Überlegungen zur historischen Bedingtheit eines kleinen Genres in der NS-Zeit

Stephen Lowry

1. Heimatfrontfilme

Es geht mir hier um eine kleine Gruppe von deutschen Filmen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs, deren Problemstellung, Konfliktsituation, Handlungsstruktur, Setting und Charaktertypen einander ähneln. Zum Teil bestehen auch stilistische Ähnlichkeiten in der Darstellung der Kriegswirklichkeit. So können diese Filme als ein «kleines Genre» betrachtet werden – zumindest rückblickend. Es geht um die «Heimatfrontfilme», Filme, die in der damaligen Gegenwart angesiedelt sind und die Kriegserfahrungen an der Front und im zivilen Leben thematisieren, vor allem die der Frauen in der Heimat. Die Filme gehören zugleich zu anderen, standardisierten Genres wie Kriegsfilm, Romanze, Drama oder Revuefilm. Dass sie zur Entstehungszeit als eigenes Genre betrachtet wurden, ist eher unwahrscheinlich. Aber gerade aufgrund der großen Erfolge von WUNSCHKONZERT (Eduard von Borsody, Ufa 1940) und DIE GROSSE LIEBE (Viktor von Tourjansky, Ufa 1942), die als prototypisch gelten können, liegt es nahe, dass es sich aus Sicht der Produktion (und darin war das Propaganda-Ministerium wesentlich involviert) um einen Produktionszyklus handelte, der Erfolg beim Publikum versprach – kommerziell wie auch im Sinne der Ideologie. Die Filme wurden zwar nicht unter dem Etikett «Heimatfrontfilm» vermarktet, sondern eher als «Filme unserer Zeit», aber ähnlich wie Genrefilme wiederholten und variierten sie publikumswirksame Motive und Handlungsmuster der ersten Erfolge. Eher untypisch für ein

Genre ist aber die ungewöhnlich starke historische Komponente, da dieses Quasi-Genre nur wenige Jahre produziert wurde und stark von äußeren Bestimmungen abhängig war.

Manche dieser Filme sind aufgrund der Verschmelzung von Propaganda und Unterhaltung als maßgebliche Beispiele für den NS-Film behandelt worden.¹ Die Sekundärliteratur hat sie jedoch nur selten als Genre analysiert, sondern meist unter anderen Fragestellungen betrachtet – Ideologie, Propaganda, Frauenbild etc. Heide Schlüpmann allerdings wies früh auf ein «Genre» von Filmen hin, das durch Merkmale wie «Alltag im Reich», «Urlaubsfilme», «Durchhalten» oder «Volksgemeinschaft» definiert sei und auch die Filme über die Heimatfront umfasse, wobei sie selbst die Fragwürdigkeit des Begriffs «Genre» durch Anführungszeichen anzeigt (Schlüpmann 1988, 60). Überlegungen zum Genre stehen im Vordergrund der Arbeiten von Rebekka Hufendiek und Manuela von Papen. Hufendiek geht mit einem sehr engen Genrebegriff und einer speziellen Blickrichtung – wie die etwas eigenwillige Schreibweise «Heimat-Frontfilm» wohl verdeutlichen soll – ausschließlich auf Filme ein, die explizit sowohl Front als auch Heimat thematisieren. So behandelt sie nur drei Beispiele näher: WUNSCHKONZERT, DIE GROSSE LIEBE und FRONT-THEATER (Arthur Maria Rabenalt, Terra 1942), und grenzt solche wie SECHS TAGE HEIMATURLAUB (Jürgen von Alten, Cine Allianz 1941) aus, die ausschließlich in der Heimat spielen. Von Papen verwendet demgegenüber eine breitere Definition, die alle Filme umfasst, welche die speziellen Probleme der Heimat behandeln, also auch die Fronturlauberfilme und teilweise auch Filme, die nicht oder nur zum geringen Teil im Zweiten Weltkrieg spielen wie URLAUB AUF EHRENWORT (Karl Ritter, Ufa 1937) und AUF WIEDERSEHEN, FRANZISKA (Helmut Käutner, Terra 1941). Die meisten anderen Autoren wie Courtade und Cadars (1975), Leiser (1978), Drewniak (1987) und Hagener (2005) analysieren die Heimatfrontfilme eher vom Thema her und sind deswegen weniger um eine Genre-Definition bemüht als um die Benennung eines Korpus, das für ihre Fragestellung ergiebig ist.

Auch wenn das damalige Publikum die Filme als ähnlich oder zusammengehörig wahrgenommen haben mag, hat es sie nicht «Heimat-

1 Das gilt schon für Untersuchungen der Nazi-Propagandafilme (vgl. Hull 1969; Courtade / Cadars 1975; Leiser 1978; Hoffmann 1988) wie auch für neuere Studien, die die Trennung von Politik und Unterhaltung stärker in Frage stellen (vgl. Witte 1979; Schlüpmann 1988; Loiperdinger / Schönekeß 1991; Lowry 1991; Thiele / Ritzel 1991; Silberman 1995; Schulte-Sasse 1996; von Papen 1996; Fox 2000; Ascheid 2003; O'Brien 2006; Heins 2013).

frontfilme» genannt, wohl auch keinen anderen expliziten Begriff dafür geprägt und somit kein «Genrebewusstsein» (Schweinitz 1994) im definitorischen Sinne entwickelt. So erfüllt die Filmgruppe nicht alle Bedingungen eines Genres im theoretischen Sinne – nach Schweinitz sind das «relativ enge faktische Zusammenhänge in der Filmproduktion, ein Repertoire von konventionalisierten Formen und ein kulturell stabilisiertes Bewusstsein über das Genre sowohl auf Seiten der Produzierenden als auch des Publikums» (2002, 245). Für die Filmgeschichtsschreibung ist der Begriff «Heimatfrontfilm» dennoch brauchbar und setzte sich in der Sekundärliteratur problemlos durch. So kann er – zumindest nachträglich – eine Gruppe von ähnlichen Filmen und deren wesentliche Merkmale erfassen.

Rebekka Hufendiek zieht die Genregrenzen inhaltlich wie zeitlich sehr eng. Für sie müssen Front *und* Heimat als Schauplätze vorkommen, und sie sieht die Filme als «kurzlebiges Phänomen» an: Sie «zeigen die Stoßrichtung einer selbstsicheren Propaganda, wie sie wohl nur nach den ersten Blitzkriegserfolgen und vor Stalingrad möglich war» (2008, 175). Diese Einengung zielt etwas an der historischen Realität vorbei, da der Krieg – im realen Leben wie in den Filmen – im Hintergrund omnipräsent war. Auch im Heimaturlauberfilm, in dem die Front nicht zu sehen ist, bleibt jederzeit klar, dass der Soldat zurück muss – und genau das macht die Liebesgeschichte um so intensiver. Kein Zufall, dass es sich immer um eine sehr begrenzte Zeit in der Heimat handelt – sechs Tage Urlaub, nur ein paar Stunden, ein Tag, eine Nacht... Auch wenn die Front im Film als Schauplatz dient, sind Art und Umfang der Darstellung recht unterschiedlich, so dass Kriegsszenen kein Genremerkmal an sich sind, sondern eher im Zusammenhang mit der historischen Entwicklung betrachtet werden müssen. Im Rezeptionskontext des Films als Teil eines Kinoprogramms aus Wochenschau, Kurzfilm und Hauptfilm, oder erst recht in einer Vorführung für Frontsoldaten, war der Krieg sowieso immer gegenwärtig. Jeder kleine Hinweis dürfte ausgereicht haben, um mentale Bilder aufzurufen.

2. Muster und Motive

Geht man davon aus, dass sich Genres um Prototypen bilden und sich nach der assoziativen oder «fuzzy» Logik einer Clusterbildung oder eines «Kettenkomplexes» entwickeln (Schweinitz 1994), müsste das erst recht für ein kleines Genre wie den Heimatfrontfilm gelten. Sowohl die hohen Kassenergebnisse als auch die spätere wissenschaftliche Beachtung deuten auf die herausragende, genreprägende Stellung von

WUNSCHKONZERT und DIE GROSSE LIEBE. Weitere, ähnlich strukturierte Filme wie FRONTTHEATER und BESATZUNG DORA (Karl Ritter, Ufa 1943) verdeutlichen, dass hier viele prototypische Merkmale gegeben waren.

Von diesem Kern aus lassen sich Assoziationsketten auch auf Kriegsfilme zurückverfolgen, in denen die Heimat manchmal keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielt. KAMPFGESCHWADER LÜTZOW (Hans Bertram, Tobis 1941) ist zum Beispiel in erster Linie ein Kriegsfilm, in dem es darum geht, die Luftwaffe und deren Rolle in Polen und zu Beginn des Luftkampfes gegen Großbritannien zu heroisieren, wobei das Geschehen aber durch Episoden in der Heimat eingerahmt wird. Der Film beginnt mit der Hochzeit eines der Flieger und erzählt in einem untergeordneten Handlungsstrang von der Rivalität zweier Piloten um die Liebe einer jungen «volksdeutschen» Frau. Liebe und Familie als Verbindungen zur Heimat sowie Kameradschaft trotz Rivalität sind typische Motive in Heimatfrontfilmen. In KAMPFGESCHWADER LÜTZOW dominiert aber das Kriegsgeschehen, das durchaus als realistisches Nachspielen der Anfangsphase des Kriegs gemeint war und wohl auch gesehen wurde (wenngleich durch viel Volksmusik, Zeltlagerromantik und Kameraderie aufgelockert). Der Krieg spielt sogar in die Liebesgeschichte hinein, indem die Rivalität nicht durch Verzicht, sondern durch den Heldentod eines der beiden Männer gelöst wird. KAMPFGESCHWADER LÜTZOW kann den Tod noch direkt thematisieren und in eine Verheißung des Sieges münden lassen – der Film endet mit dem Lied «Wir fliegen gegen Engelland». Anders als in den prototypischen Heimatfrontfilmen sind im Kriegsfilm das Kampfgeschehen und die männliche, soldatische Perspektive dominant. Hier müssen die Männer mit dem drohenden Tod zurecht kommen, Verzicht und Leid der Frauen werden nicht angesprochen.

Ein anderes Cluster könnte von Filmen geprägt sein, in denen eine Serie von Trennungen und Wiederbegegnungen die Handlung bestimmt, die aus der Perspektive der Frau gezeigt wird. Aufgrund der Handlungsstruktur gehört auch ein Film wie AUF WIEDERSEHEN, FRANZISKA dazu, obwohl nur die letzten Minuten in der Kriegszeit spielen und die Trennungen des Paares davor durch den Beruf des Mannes bedingt waren. Eine weitere Kette bilden die Heimaturlaubsfilme wie SECHS TAGE HEIMATURLAUB, ZWEI IN EINER GROSSEN STADT (Volker von Collande, Tobis 1942), EIN SCHÖNER TAG (Philipp Lothar Mayring, Tobis 1943) und EINE KLEINE SOMMERMELODIE (Volker von Collande, Tobis 1944), welche die schicksalhaften Begegnungen beurlaubter Soldaten mit ihren zukünftigen Frauen in den Mittelpunkt stellen.

WUNSCHKONZERT

In vieler Hinsicht ist WUNSCHKONZERT untypisch für die NS-Zeit, nicht zuletzt, weil der Film die Realität der Nazi-Gesellschaft und des Krieges direkt thematisiert und abbildet. Auch die Struktur mit mehreren episodischen Nebensträngen um eine zentrale Liebesgeschichte ist eher ungewöhnlich. So kann WUNSCHKONZERT verschiedene Schichten innerhalb der ›Volksgemeinschaft‹ vorführen und zusätzlich Situationen an der Front und in der Heimat miteinander verbinden. Im Hinblick auf Genremerkmale ist der Film eine Hybridform: Er vermischt die Romanze mit dem Kriegsfilm (teils sogar dem Kriegsschwank), mit dem Revuefilm, mit melodramatischen Elementen und mit dokumentarischem Material (Riefenstahls Olympia-Film, Wochenschau, PK-Material von der Front). Als modern ist der Einbezug der Medien anzusehen, vor allem des Radios, das bereits zu Friedenszeiten als Bindeglied der Volksgemeinschaft fungierte und verstärkt während des Krieges Front und Heimat verband (vgl. Silberman 1995; Bathrick 1999; O'Brien 2006). Zentraler Handlungsstrang ist – genretypisch – die durch den Krieg unterbrochene Liebesgeschichte von Inge (Ilse Werner) und dem Fliegeroffizier Herbert (Carl Raddatz). Sie lernen sich 1936 bei den Olympischen Spielen in Berlin kennen, kommen sich im Jubel über die deutsche Mannschaft näher, verbringen ein paar Tage zusammen, werden durch Herberts geheim gehaltene Abreise getrennt (er kämpft in der Legion Condor in Spanien), bis Jahre später sein Wunsch, die Olympia-Fanfare im Radio-Wunschkonzert zu hören, die Verbindung wieder herstellt. Als retardierendes Moment kommt neben der kriegsbedingten Trennung auch eine Rivalität zwischen Herbert und Inges Jugendfreund Helmut dazu. Dieser Konflikt löst sich aber – ebenfalls genretypisch – als Missverständnis auf. Eingebettet in die Liebesgeschichte sind die Fronterfahrungen Herberts und seiner Staffel, die Freizeit an französischen Stränden neben Kampfhandlungen in Spanien, Polen sowie über dem Ärmelkanal enthalten.

Parallelhandlungen erzählen von weiteren Soldaten und deren Familien, um einen Querschnitt der Bevölkerung und aller Sparten des Militärs mit einzubeziehen. Diese Geschichten reichen vom ›Opfer-tod‹ eines jungen Musikers, um seine Einheit zu retten, und der Trauer seiner Mutter (sein Lieblingslied ›Gute Nacht, Mutter‹ wird auf seinen Wunsch hin im Radio gespielt) bis zu einer albernem Geschichte einfacher Infanteristen, die französische Schweine ›gefangen nehmen‹ und als Spende nach Berlin zum Wunschkonzert transportieren, wo sie

MUSTERINSERAT

ILSE WERNER • CARL RADDATZ



WUNSCHKONZERT

Ein Cine Allianz-Film der Ufa

mit
**Heinz Gaudicke • Joachim Brennecke • Ida Wüst
 Hedwig Bleibtreu • H. H. Schaufuß • H. Adalbert
 Schlettow • Malte Jaeger • Walter Ladengast
 Albert Florath • Elise Aulinger • Wilhelm Althaus**

„und im Wunschkonzert“
 Marika Rökk • Heinz Rühmann • Paul Hörbiger • Hans
 Brausewetter • Joseph Sieber • Weiß-Ferdl • Wilhelm
 Strienz • Albert Bräu

und das Philharmonische Orchester, Berlin

Drehbuch: Felix Lützkendorf und Eduard von Borsody
 Neukomposition und musikalische Leitung: W. Bachmann

Herstellungslleitung: F. Pfitzner
Spielleitung: Eduard v. Borsody

Dieser schöne, Leid, Freude, Kampf und Jubel des ganzen
 deutschen Volkes widerspiegelnde Ufa-Film vom Wunsch-
 konzert, der die fesselnde Geschichte einer ungewöhn-
 lichen Liebe erzählt, wird die Herzen ebenso reich und
 froh machen, wie sein einzigartiges Vorbild selbst!

LICHTBILD-BÜHNE

Mater 114 • 5 spaltig = 116 mm

Wochenschau
 Kulturfilm

UFA

1 Ufa:
 WUNSCHKONZERT
 (Werbeheft)

mehr schlecht als recht einen Radioauftritt hinter sich bringen. Dazwischen finden Revuenummern Platz, Auftritte bekannter Unterhaltungsstars wie Marika Rökk, Weiß-Ferdl, das Trio Rühmann, Sieber und Brausewetter, aber auch das Berliner Philharmonische Orchester. Volkstümliches steht neben Hochkultur – in der Volksgemeinschaft, die durch das Radio zusammengebracht wird, ist für jeden etwas dabei.

Aus heutiger Sicht auffällig ist die prominente und unverhohlen positive Darstellung des Krieges. Auch wenn die einmontierten Kampfsequenzen kurz sind – O'Brien misst 37 Sekunden für den Spanischen Bürgerkrieg und nochmals 37 Sekunden für den Feldzug in Polen (2006, 127) –, ist er dennoch erstaunlich präsent, wenngleich nur ein einziger Soldat stirbt und der Film den Krieg insgesamt stark verharmlost (vgl. *ibid.*, 126–131). Sowohl die Ästhetik der dokumentarischen Sequenzen als auch ihre Montage zwischen fiktionalen Szenen verleiht ihnen ungewohnte Härte. Dazu kommen die inszenierten Kampfhandlungen und vor allem das offen kriegsverherrlichende Ende: eine Montagesequenz, die von dem mit Hakenkreuzfahnen geschmückten Wunschkonzert-Sendesaal auf Flugzeuge, Kanonen, Kriegsschiffe, U-Boote und explodierende Torpedos überleitet, unterlegt mit dem Lied «Wir fahren gegen Engelland».

Das Werbematerial zu WUNSCHKONZERT betont die *Verbindung* von Krieg und Heimat, und dabei vor allem das «Menschliche» und die Aktualität der Geschichte:

Und so entstand dieser einmalige Film als ein lebendiges Zeugnis der Verbundenheit von Front und Heimat, als ein starkes und ergreifendes Schicksalsbild, als tiefes menschliches Erlebnis!

Im Rahmen aktueller Zeitgeschichte, von der Olympiade 1936 bis in unsere Tage, steht *die Geschichte zweier jungen Menschen*, die sich nach einem kurzen Glück trennen müssen, wieder und für immer zusammenzufinden. Um diesen Handlungskern gruppiert sich episodisch, doch stets mit den Geschehnissen verbunden und zu ihnen gehörig, eine Reihe fesselnder Einzeldarstellungen, die, teils humorvoll und teils dramatisch, Leben und Erleben des ganzen Volkes wider[s]piegeln und im letzten die unerschütterliche Siegesgewißheit Deutschlands dokumentieren. Alle und alles verbindet das Wunschkonzert: Das «Drinne und das Draußen», die Heimat, die Wohnung, die Backstube, den Fleischerladen, den großen Sendesaal im Berliner Funkhaus ... den Unterstand in Frankreich, den Fliegerhorst an der Küste, das U-Boot auf Feindfahrt... Überall schlagen die Herzen einer Nation im gleichen Rhythmus! (Ufa o.J.).

Die Heimatfront wird dadurch charakterisiert, dass Frauen die Männerarbeit übernehmen, sich um die abwesenden Männer sorgen und – vor allem durch die Figur der Inge dargestellt – geduldig und treu auf ihre Rückkehr warten. So repräsentiert der Film «vorbildliche» Beispiele für das erwartete Rollenverhalten (vgl. Fox 2000, 84–88; O'Brien 2006, 126). Die aktuelle Situation bot zur Erscheinungszeit des Films noch Hoffnung auf ein baldiges Ende des Krieges, was auch durch die Dynamik der Kriegsbilder («Blitzkrieg») angedeutet wird. So setzte WUNSCHKONZERT auf Optimismus und sogar auf die Akzeptanz der «notwendigen» Opfer (vgl. Fox 2000, 87). Das Interesse des Kinopublikums an Berichterstattung und Bildmaterial zum Kriegsgeschehen war 1940 extrem hoch. Laut Stahr kehrte sich die «Programmhierarchie» nachgerade um: «Nun lockte die Wochenschau als Zugnummer das Publikum in die Kinos, und der Spielfilm sank auf den Status eines Beiprogramms ab» (Stahr 2001, 177). In dieser Phase machte sich der Krieg vorrangig durch die Abwesenheit der Männer und die Einschränkung der Versorgung bemerkbar. Schnelle Siege, relativ wenig Verluste und manchmal ganz «handfeste» Gewinne – aus Frankreich

2 Ufa:
WUNSCHKONZERT
(Werbeheft)



schickten die Solodaten Parfum und andere Luxusgüter – ließen wohl viele glauben, der Krieg sei bald vorbei.

DIE GROSSE LIEBE

Im Juni 1942 kam DIE GROSSE LIEBE in die Kinos – der Krieg an der Ostfront hatte bereits begonnen und das Vordringen der deutschen Truppen gen Osten war schon längst unter erbärmlichen Bedingungen und mit hohen Verlusten in den Schlachten der sowjetischen Winteroffensive zum Stillstand gekommen. Die Hoffnung auf einen baldigen Frieden erwies sich als illusorisch, auch wenn die entscheidende Wende mit Stalingrad ab November 1942 noch bevorstand. Zudem hatten die ersten großen Bombenangriffe der Alliierten den Krieg bereits mitten in die Heimat gebracht. So war es vielleicht noch nötiger als bei WUNSCHKONZERT, die Heimatfront propagandistisch zu bearbeiten.

DIE GROSSE LIEBE ist wesentlich stärker auf die Erfahrung der Protagonistin zentriert und stellt die Liebesgeschichte in den Vordergrund. War Inge in WUNSCHKONZERT von vornherein bereit, jahrelang auf einen Mann zu warten, auch wenn sie nichts von ihm hörte, ist die Protagonistin jetzt anders angelegt. Hanna Holberg (Zarah Leander) ist eine anspruchsvolle Revuesängerin mit eigener Karriere und nicht ohne weiteres bereit, ihren Anspruch auf privates Glück aufzugeben. Die Geschichte in DIE GROSSE LIEBE: Der draufgängerische, aber auch bescheidene und charmante Fliegerleutnant Paul Wendlandt (Viktor Staal) besucht während seines Heimaturlaubs Hannas Vorstellung in der Berliner Scala. Er will sie unbedingt kennen lernen und verfolgt sie deshalb nach der Vorstellung bis zu ihrem Haus. Ein Fliegeralarm zwingt Hanna, ihren Verehrer mit in den Luftschutzbunker zu nehmen. Sie kommen sich näher, doch bereits am nächsten Tag muss er wieder zur Truppe zurück. Immer wieder getrennt – er an der Front, sie bei Konzerten, teils auch als Truppenbetreuung –, trifft sich das Paar stets nur für kurze Zeit. Die geschmiedeten Hochzeitspläne durchkreuzt der Krieg ebenfalls, und als Paul vorzeitig wieder an die Front will (Operation Barbarossa steht bevor, und ein anderer Offizier bedeutet ihm, es sei besser, wenn auch er einrücke), stellt Hanna ihren Glücksanspruch über Pauls Pflichtgefühl und trennt sich von ihm. Nachdem Paul auch noch den Verlust eines Kameraden zu beklagen hat, gelangt er zur Einsicht, dass er dem Tod lieber allein ins Auge schaut. Doch als er verwundet wird, eilt Hanna zu ihm ins Lazarett. Das Happy End steht klar im Zeichen des Krieges: Sie werden drei gemeinsame Wochen haben. «Und dann?» fragt Hanna, folgt Pauls Blick nach oben zu



3 Die Pflicht
ruft – DIE GROSSE
LIEBE

einer Staffel Flugzeuge am Himmel und nickt, während die Melodie von «Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n» erklingt.

Anders als WUNSCHKONZERT ist DIE GROSSE LIEBE auf die zentrale Handlung fokussiert, die den Lernprozess der Protagonistin vorführt (vgl. Lowry 1991, 181; von Papen 1996, 51; Hufendiek 2008, 186). Dennoch hat der Film eine episodenhafte Struktur. Karsten Witte schreibt:

DIE GROSSE LIEBE folgt dem Revueprinzip des Krieges, der außerhalb des Kinos geführt wird: die permanente Unterbrechung, der ständige Aufschub, Bombenalarm, Entwarnung, Aufatmen, Warten auf die nächste Angriffswelle. Abgesehen von zwei kurzen Revuebildern – Kavaliere mit Zylindern und eine Masse Girls – erscheint die Kriegswirklichkeit auf Schauspielplätzen zwischen Berlin, Rom, Paris und Afrika als Revuebild (1993, 149).

So repräsentiert der Film sowohl den Krieg selbst als auch die Mobilität der Figuren als Attraktion: Gesangsauftritte vor Soldaten in Frankreich oder in Rom, das Leben in Berlin, ein Wochenschau-Ausschnitt im Kino, Soldaten am Strand, aber auch bei einem Luftkampf – das alles wird zu Unterhaltungszwecken zusammenmontiert und verleiht dem Film eine (wenngleich verharmlosende) Realitätsnähe. Werbung und Rezensionen tendierten allerdings dazu, die Handlung, die Re-

vueszenen und den Star Zarah Leander zu betonen (vgl. anon. 1941a; anon. 1941b; anon. 1942; Miltner 1942), während die Aktualität zwar positiv hervorgehoben wird, jedoch mit zum Teil ausweichenden Formulierungen:

Der Film ist frisch und ganz von der Luft der Zeit erfüllt. Köstlich eine Szene im Luftschutzbunker in Berlin. Typen unserer Zeit finden wir in ihm wieder, die uns ganz nahe sind. Das Ganze ist frei von unnötigen Sentimentalitäten und geht auch glücklicherweise an inneren Unwahrscheinlichkeiten vorbei (Feddersen 1942).

Dieser Film gestaltet mutig ein Schicksal aus unseren Tagen. Der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht wird dadurch sympathisch gelöst, daß nach inneren nach inneren Kämpfen die liebende Frau nicht verzichtet, sondern erkennt, daß Liebe und das Schicksal des einzelnen sich dem harten Gebot der Stunde unterzuordnen haben (Suchen 1942, 188).

Die Dialoge verzichten auf konventionelles Liebesgewäsch, ergeben sich natürlich aus der Situation, sagen das, was zwei liebende Menschen, die das Schicksal immer wieder trennt, zwischen Pflicht und Neigung fordernd, verzichtend und entschuldigend vorzubringen haben. Die Thematik des Stoffes findet heute ihre Parallelen in so vielen vom Kriege bewegten Menschenschicksalen, daß der Film schon deshalb auf eine starke Publikumsresonanz rechnen darf (Schwark 1942a).

ZWEI IN EINER GROSSEN STADT

Ein paradigmatisches Beispiel für den Heimaturlaubsfilm ist ZWEI IN EINER GROSSEN STADT, denn hier spielt die Handlung ganz in der Heimat und ist auf die Romanze zentriert:

Dieser neue Tobisfilm erzählt, wie ein junger erfolgreicher Nachtjäger an einem kurzen Urlaubstage in Berlin in wenigen Stunden die größte Enttäuschung und das größte Glück seines Lebens erlebt. Die Reichshauptstadt gibt den Hintergrund dieses menschlich fesselnden, heiter-ernsten Spiels (Tobis o.J.).

Die Geschichte ist einfach: Der Flieger Bernd Birkhoff hat einen Tag Urlaub in Berlin, wo er seine Jugendfreundin Gisela Brückner treffen will. Seine Kameraden haben aber ein Telegramm geschickt, dessen

Formulierung Giselas Verlobten eifersüchtig werden lässt. So entsteht eine Komödie der Missverständnisse, Beiwerk zur eigentlichen Geschichte, die beginnt, als Bernd im Bahnhof ankommt und eine andere Gisela kennenlernt. Die beiden verlieben sich sofort, aber Giselas spröde Art und ihr Pflichtbewusstsein erschweren eine Annäherung. Durch Zufall und dann doch durch Verabredungen treffen sie sich immer wieder – meistens an Berlin-ty-pischen Stellen wie am Wannsee oder auf dem Funkturm –, bis alle Verwicklungen aufgelöst sind, die beiden ein Paar werden und er wieder zur Front muss. Nun hat sie aber jemanden, dem sie hinterherwinken kann, und die beiden können Pläne für die Zeit nach dem Krieg schmieden.

Obwohl immer wieder erwähnt, ist der Krieg hier weit in den Hintergrund gedrängt. Zu sehen sind touristische Ansichten von Berlin. Der Krieg gibt den Hintergrund und die Motivation für die Liebesgeschichte, zumindest für die schnelle Brautwerbung an nur einem Tag Fronturlaub, aber vordergründig ist der Film eine Romanze mit komödienhaften Elementen:

... ehe sie sich richtig verstehen – der junge Fliegerfeldwebel, der nur für einen Tag Urlaub hat und die Gisela vom Bahnhofsdienst, – da erleben beide ebensoviel Verwirrendes wie Heiteres bei ihrem Streifzug mit Hindernissen durch die Millionenstadt Berlin in dem neuen Tobisfilm (Tobis o.J.).

Mit den beiden in der großen Stadt erleben wir die schwankenden Stimmungen eines aufkeimenden Glücks und die anheimelnde lebensfrohe Atmosphäre Berlins, das einmal ausspannt vom Alltag, auch im Krieg, der gemahnend anklingt im Hintergrund (Schwark 1942b).



Was fängt ein erfolgreicher junger Nachtjäger mit einem Tag Urlaub in Berlin an? Der Zufall will, daß er im Strandbad Wannsee ein frisches, eigenwilliges Mädel trifft und nun beginnt ein Bummel durch die große Stadt, bei dem die beiden sich immer wieder verlieren, um sich kurz vor der Abreise des Fliegers für immer zu finden. — Ein heiter-ernstes Spiel aus unserer Gegenwart, fesselnd und mit vielen lustigen Episoden

AB FREITAG

ASTORIA-PALAST

Voranzeige 1

Mater. Nr. 2

Erscheint 2 Tage vor dem Start

4 Tobis-
Werbeheft

So wird der Krieg ausgespart, und auch in der Darstellung des zivilen Lebens sind alle Ängste und Zweifel optimistisch-eskapistisch ausgeblendet:

Unproblematisch, voller Lebensbejahung und entzückend in der Schilderung einer jungen Liebe, gibt dieser Tobis-Film einen fesselnden Erlebnisbericht aus der Gegenwart und einen Querschnitt durch das bewegte Treiben der Millionenstadt Berlin. [...] Die Geschichte des Films schließlich ist so *lebensnah, modern und menschlich wahr*, so unproblematisch und echt, daß sie gerade heute zu den Herzen der Menschen spricht. Sie kann jedem jungen Mann und jedem jungen Mädchen passieren – darum wird jeder von ihnen in den Menschen dieses Films sich selber sehen. Und hier liegt der Schlüssel zum großen Publikums-Erfolg! (Tobis o.J., Herv. i. O.).

Dennoch erhielt der Film nicht allein die Prädikate «künstlerisch wertvoll» und «volkstümlich wertvoll», sondern auch «staatspolitisch wertvoll». Aber das ist kein Widerspruch, denn: «Ohne Optimismus ist kein Krieg zu gewinnen; er ist genauso wichtig wie die Kanonen und die Gewehre» (Goebbels 1979 [1939], 67).

Gemeinsame Genremerkmale

An den drei Filmen lassen sich eine gewisse Variationsbreite, aber auch die Basiselemente des Genres ausmachen. Für Hufendiek werden diese über «ein gemeinsames Thema, eine ähnliche Handlungsstruktur, den Bezug zur Gegenwart und einige formale Stilmittel als Subgenre des Liebesfilms mit Bezügen zum Kriegsfilm» definiert:

Allen drei Filmen liegt ein ähnliches Plot-Schema zugrunde: Die Protagonisten, ein Soldat und eine Frau, verlieben sich zu Beginn des Films oder sind bereits verheiratet. Die Probleme, die sich im Handlungsverlauf ergeben, sind stets die gleichen: Im Mittelpunkt steht das kriegsbedingte Problem der räumlichen Distanz. Damit einher gehen die Fragen nach der Treue, der Bereitschaft zum Verzicht und zur Pflichterfüllung, wobei letzteres systematisch in Konflikt mit der Liebesbeziehung gebracht wird. Alle Filme spielen in der Kriegsgegenwart, lassen sich räumlich und zeitlich relativ genau verorten und stellen über die Einflechtung von Dokumentarbildern, Zeitungstitelblättern und Radionachrichten in die Handlung einen expliziten Bezug zum politischen Geschehen her (2008, 175).

Von Papen stellt eine ausführlichere Liste der gemeinsamen Merkmale zusammen, wobei sie die unterschiedlichen Ebenen ›Erzählung‹, ›Thematik‹ und ›Motive‹ vermischt. Zusätzlich zu den bereits erwähnten sind da die Berufstätigkeit der Frauen, ihr Lernprozess, das individuelle Glück zurückzustellen und Pflichtgefühl zu entwickeln, die zentrale Stellung der Ehe und ein großer Anteil von Elementen aus der Verwechslungskomödie (vgl. 1996, 49). Demnach wird das Genre durch Handlungsmuster und Motive (die teilweise zu größeren Genres gehören, hier aber in Mischformen vorkommen), durch die zeitliche und räumliche Lokalisierung und die Relevanz für vor allem das weibliche Publikum bestimmt.

3. Intention und Rezeption

Dass die Filme eine politische Wirkung erzielen sollten, steht außer Zweifel. WUNSCHKONZERT beispielsweise war nicht nur ein Staatsauftragsfilm, sondern ein Projekt, an dem Goebbels persönlich stark beteiligt war (vgl. O'Brien 2006, 121). Die meisten Heimatfrontfilme erhielten mindestens ein Prädikat, wurden also durch Steuerermäßigungen gefördert. Mehrere wurden zudem als ›staatspolitisch und künstlerisch wertvoll‹ eingestuft, was auch fürs Publikum ein deutliches Zeichen ihrer politischen Bedeutung war. Ihre ›erzieherische‹ Richtung ist unschwer zu erkennen, Handlungen und Figuren sind leicht als vorbildhaft zu deuten. So findet man in der Sekundärliteratur meist ähnliche Interpretationen der Geschichten als exemplarische Lernprozesse der Figuren, die private Wünsche zugunsten der Allgemeinheit und der Kriegsaufgaben zurückstellen müssen. Dabei durchläuft die Frau einen Wandel, in dem sie ihr Begehren aufgibt und so ›neutralisiert‹ wird; O'Brien beschreibt das als ›self abnegation‹ (2006, 143). Allerdings wird diese Selbstverleugnung belohnt, indem sie als Weg zur wahren Identität aufgezeigt wird (vgl. Lowry 1991, 200), auch wenn diese letztlich ein ›Trugbild weiblicher Autonomie‹ ist (Schlupmann 1988). Laura Hein betont, dass die NS-Filme zwar in ein Versprechen von romantischem Glück münden, aber im Vergleich zu zeitgenössischen Hollywoodfilmen Ehe und Familie weit weniger betonen und oft sogar eine Auflockerung der bürgerlichen Moral propagieren (vgl. Hein 2013, 10–12; 174–5; 190). In vielen Filmen wird die aktive außerhäusliche Rolle der Frau betont, etwa im Schlussdialog von ZWEI IN EINER GROSSEN STADT, wenn die Frau sagt ›Ich helf' ja auch ein bisschen mit‹, dass bald der Krieg zu Ende sein wird (vgl. von Papen 1996, 53). Dabei müssen die Frauen in der Beziehung zum

Mann und zum Militär «natürlich» die untergeordnete, passive Rolle einnehmen. Ihre erste Pflicht ist es, die Soldaten emotional zu unterstützen. Wie von Papen argumentiert, sind die Frauenfiguren in den Filmen austauschbar, fast beliebig. Allein die Männer entscheiden über die Beziehungen (ibid., 53–57).

Pflichterfüllung ist für die Männer eine Selbstverständlichkeit, Teil ihrer Persönlichkeit. Für die Frauen verspricht sie dagegen einen Gewinn: eine intensivere Befriedigung in der «großen» Liebe, die durch Trennung und Beschwerden «geprüft» und «gestählt» wird. DIE GROSSE LIEBE macht dieses Problem zum zentralen Thema, das auch die Erzählung und sogar die Bildgestaltung strukturiert (vgl. Lowry 1991, 152–198). Auch in anderen Filmen dient die Liebe als Bindeglied zwischen Front und Heimat und als persönliche Sinngebung. Durchhalten, um nach dem Krieg die Erfüllung der Wünsche zu erleben, war ein Versprechen, das noch gegeben wurde, nachdem sich die Hoffnung auf einen schnellen Sieg längst zerschlagen hatte.

Ein weiteres Element in der Geschlechterpolitik der Filme ist ihre Darstellung der Frauen in der Arbeitswelt und in Hinblick auf ihren Beitrag zum Krieg. Ideologische Konflikte zwischen der auf Mütterlichkeit ausgerichteten Nazi-Ideologie und der Realität verschärften sich, als die Frauen in der Rüstungsindustrie gebraucht wurden (vgl. von Papen 1996, 45–47). In den Heimatfrontfilmen ist es eher selbstverständlich, dass sie arbeiten, teils in kriegsrelevanten Positionen etwa als Krankenschwester oder Ärztin, teils indem sie die Arbeit der Männer übernehmen (vgl. Fox 2000, 78). Die Frauen werden gebraucht, aber nur für die Dauer des Krieges, und ihre Abhängigkeit von den Männern wird häufig betont. Auch in dieser Hinsicht nehmen die Filme zeitgenössische Themen und potenzielle Widersprüche zwar auf, entkräften sie aber zugleich. Berufstätige Frauen werden in eher untypischen Berufen dargestellt, die zur propagierten Frauenrolle passen, und ihre Arbeit ist dem Ziel der Ehe untergeordnet (vgl. von Papen 1996, 58–60).

Einen großen Raum nehmen Medien und Kommunikation ein, am augenfälligsten das Radio in WUNSCHKONZERT (vgl. Bathrick 1999; Hufendiek 2008), aber auch Kommunikationsmittel wie Feldpostbriefe oder die Wochenschau verknüpfen Front und Heimat (vgl. von Papen 1996, 54–56). Die modernen Medien dienen dabei auch der Vermittlung von Volksgemeinschaft. Auch dieses Moment ist in WUNSCHKONZERT am stärksten ausgeprägt, in dem die Vielfalt der Erzählstränge und Figuren einen Querschnitt der Bevölkerung und Regionen abbilden soll, aber auf andere Art auch in DIE GROSSE LIEBE, wenn wir scheinbar aus der Perspektive eines Kampfpiloten zurückfahren, um dann zu

erkennen, dass wir tatsächlich die Perspektive Hannas eingenommen hatten, die im Kino einer Wochenschau folgt und dabei an Paul denkt.

Ein offenkundig politisches Ziel der Filme war Ablenkung. Zwar gingen die Heimatfrontfilme viel stärker auf die Wirklichkeit ein als die meisten anderen Spielfilme, in denen keinerlei Hinweis auf Krieg oder Nationalsozialismus zu finden ist, aber sie vermochten ihre Darstellung an die jeweilige Situation so anzupassen, dass sie dennoch unterhaltend wirkten. So zeigen die Fronturlauberfilme noch 1942–43 Bilder von Berlin, die ein fröhliches, normales Leben auf den Straßen oder am Strandbad vorführen. Selbst wenn ein Lazarett vorkommt, wird es zum Ort der Erholung und des Sich-Verliebens. Die Kriegssituation wird zwar nicht verleugnet, aber beschönigt und mit Unterhaltungsangeboten in Form von Revueszenen, Liedern oder komischen Episoden aufgehübscht.

Die Ambivalenz zwischen Realitätsnähe und Verharmlosung mag dem »gespaltenen Bewußtsein« (Schäfer 1982) im Dritten Reich entsprochen haben, zeigt aber auch die schwierige Aufgabe der Propaganda. Die Heimatfrontfilme sollten den Sichtweisen männlicher wie weiblicher Zuschauer entsprechen, gleichzeitig Unterhaltung und eine gewisse Realitätsnähe bieten und die Bevölkerung auf das Durchhalten einstimmen. Schon bei der Uraufführung von *DIE GROSSE LIEBE* wies der Kritiker Werner Fiedler – der es schaffte, in seinen Filmbesprechungen mit Ironie die Zensur zu unterlaufen – auf den Zwiespalt der Erfahrungswelten hin:

Zunächst stellen sich nach der Wochenschau, während das Orchester die Hauptschläger schmettert, schluchzt oder in Jazzrhythmen zerhackt, einige Beklemmungen ein. Da hat sich eben vor unseren Augen mit ungeheurer Wucht das Schicksal der eingekesselten Sowjetarmee bei Charkow erfüllt, in einer atemberaubenden Folge wirklichkeitsnaher und unerbittlicher Filmberichte – und danach soll ein Spielfilm folgen, der zwischen einem Flieger und einer Varieté-Sängerin spielt und der *diesen* Krieg als Handlungsstrecker, wohl gar als Gagman und Pointendreher verwendet, indem er die beiden wirkungsvoll ein paar Mal auseinanderreißt, bis endlich die Liebenden und das Publikum sich das glückliche Ende ernstlich verdient haben. Geht das nach dieser Wochenschau? fragt man sich besorgt, während die Wurlitzer Orgel das Thema gefühlvoll vibrierend aufnimmt. Wird sich die erfundene Fabel gegen den Ernst des beschworenen kriegerischen Geschehens behaupten können? Eben sah man im Hexenkessel von Charkow Bombenreihenwürfe, die das Gelände mit riesigen Erdfontänen aufrissen, nun soll ein als Kampfflieger gekleideter Schauspieler zu galanten Angrif-

fen übergehen. – Doch das Leben ist ja nun einmal reich an Gegensätzen, heute mehr als je (Fiedler 1942, 3).

Noch waren die Bombenabwürfe, die er erwähnt, in Berlin nur auf der Leinwand zu sehen. Die Schlacht bei Charkow war Teil der zunächst erfolgreichen deutschen Sommeroffensive, konnte aber nichts daran ändern, dass der Krieg an der Ostfront auf den Wendepunkt Stalingrad zusteuerte. SD-Berichte aus der Zeit zeigen, dass die Bevölkerung die Lage eher realistisch, also pessimistisch einschätzte:

Trotz aller Freude und Genugtuung über den Sieg bei Charkow [...] hat jedoch nach den vorliegenden Meldungen der Abschlussbericht dieser Schlacht bei der Bevölkerung nicht den gleichen Grad des Mitgehens und der Begeisterung zu erwecken vermocht, wie dies im vergangenen Jahr bei ähnlichen Anlässen der Fall war (Boberach 1984, 3771).

Vielmehr herrsche die Überzeugung, dass «man heute noch nicht entfernt das voraussichtliche Ende des Krieges abzusehen vermöge» (ibid.). Vor allem Versorgungsprobleme oder sogar Hunger prägten den Alltag (ibid., 3790). Zu dieser Zeit hatten die Briten mit der Bombardierung der deutschen Städte begonnen. Die massiven Angriffe auf Lübeck im März und auf Köln Ende Mai 1942 markierten den Beginn des Flächenbombardements. So konnte es passieren, dass Explosionen nicht nur in der Wochenschau zu sehen waren, sondern die Kinovorstellung durch Luftangriffe unterbrochen oder beendet wurde.

Als der Krieg immer intensiver wurde und der Optimismus in der Bevölkerung weiter abnahm, wandte sich die Filmproduktion von solch aktuellen Stoffen ab. Neben einigen «Durchhaltefilmen» gab es ab 1943 viele reine Fantasieprodukte, die in der extrem populären Eisrevue *DER WEISSE TRAUM* (Géza von Cziffra, Wien Film 1943) kulminierten. Und auch in den Heimatfrontfilmen nimmt der Anteil des Frontgeschehens ab; die Heimaturlauberfilme rücken die private Glücksgeschichte in den Vordergrund.

Die Filme bauen Konflikte auf, die sie dadurch lösen, dass sich die Protagonisten auf eine mit den Erfordernissen des Krieges konforme Rolle einlassen. Ein grundsätzlicher ideologischer Mechanismus ist die Scheinharmonisierung von Konflikten (vgl. Lowry 1991, 45–48; 72–80). In dieser Hinsicht funktionieren die Filme auf ähnliche Weise wie das Musterbeispiel eines Genres, der Western. Will Wright (1977) und andere haben die strukturalistische Mythenanalyse nach Lévi-Strauss auf das Genre angewandt, um typische Muster und Basisfunktionen

herauszuarbeiten. Vergleichbar gilt das bei den Heimatfrontfilmen, die Konflikte zwischen den Welten «Front» und «Heimat», die als «männlich» bzw. «weiblich» kodiert sind, aufbauen, um sie im Handlungsverlauf zu lösen (zumindest scheinbar). Nach diesem Ansatz wären solche gemeinsamen Subtexte oder Tiefenstrukturen des Genres als definierendes Merkmal gegeben.

Wenn die ideologischen Erzählstrukturen zur Bestimmung der Heimatfrontfilme maßgeblich beitragen, dann ist die Entstehung des kleinen Genres in den direkten wie indirekten politischen Anforderungen der Zeit begründet. «Mythische» Strukturen bilden die spezifischen Genremerkmale auf der Ebene der Erzählung, doch erwachsen die «Filmmythen» in diesem Fall nicht quasi naturwüchsig aus unbewussten kulturellen Strömungen, sondern waren bewusst gesteuert und geplant, um ein großes Publikum und festgesteckte politische Ziele zu erreichen. Der Heimatfrontfilm unterscheidet sich von einem klassischen Genre – und erst recht von mythischen Erzählungen – auch dadurch, dass er sich sehr schnell und in direkter Abhängigkeit von der Realität veränderte und daher auch schnell überholt war.

Oft führen die Filme eine Entwicklungsgeschichte entsprechend den gängigen Mustern des Drehbuchschreibens vor (vgl. etwa Seger 1999): Die Protagonisten haben zu lernen, dass das, was sie am Anfang erstreben – ihr privates Glück – nicht das ist, was sie wirklich brauchen. Oder vielmehr, dass der Weg dahin ein anderer ist – nicht die schnelle Befriedigung, sondern die «große Liebe» bringt wirkliches Glück. Bei den späteren Heimaturlauberfilmen scheint diese Erkenntnis, wonach der Weg zum Glück auch Entbehrung bedeutet, schon vorweggenommen zu sein; das Paar weiß von vornherein, dass es die Trennung als Teil der Beziehung ertragen muss. Glück kann es für den Moment geben – in *ZWEI IN EINER GROSSEN STADT* wird suggeriert, dass es geradezu die Pflicht der Frau ist, dem «Soldaten den Urlaub nicht [zu] vermässeln» (vgl. Schlupmann 1988, 60f) – und dann vielleicht dauerhaft, wenn der Krieg siegreich beendet ist. So trennen sich beispielsweise in *BESATZUNG DORA* die falschen Paare, damit sich die richtigen für den zukünftigen Frieden finden können: zum einen die beiden Städter, zum anderen die beiden vom Land, die einen Gutshof im Osten übernehmen wollen.

Kann die intendierte Wirkung aber auch die Rezeption erklären? Kassenzahlen, Berichte über die Prolongation und Meldungen in Branchenblättern belegen, dass die Filme populär waren, manche zählen zu den meistgesehenen des Dritten Reichs. Das Propagandaministerium und die Produktionsfirmen haben offenbar das Publikum richtig eingeschätzt. Dass viele Menschen die Filme gesehen haben, heißt

aber noch nicht, dass sie diese so verstanden haben, wie sie gedacht waren. Allerdings muss man historisch differenzieren. So kann sich die Rezeptionsweise bereits verändert haben, während die Filme noch im Kino liefen. Das konnte eine lange Zeitspanne sein, denn anders als heute waren nur wenige Kopien im Umlauf.² Während der Kriegszeit war die Anzahl der Produktionen zurückgegangen, der Kinobesuch aber gestiegen, so dass Filme lange liefen und ältere wieder neu in den Verleih kamen. Während der Aufführungszeit von *DIE GROSSE LIEBE* (Uraufführung Juni 1942; Laufzeit im Berliner Uraufführungstheater: 91 Tage) verschlimmerte sich zum Beispiel die Lage sowohl an der Ostfront als auch durch den Bombenkrieg.

Die SD-Berichte über die Rezeption der Wochenschau belegen einen deutlichen Wandel von großem Interesse und Begeisterung noch 1941 hin zu passiver Ablehnung ab 1942. Obwohl weiterhin zur Erzeugung von Durchhaltewillen eingesetzt, verlor die Wochenschau an Glaubwürdigkeit, zum Teil wegen offensichtlich gestellter Szenen (vgl. Stahr 2001, 181f; Hoffmann 2004). Wichtiger war aber, dass die Menschen kaum mehr an ein baldiges Ende des Kriegs glaubten und unter Hunger und Bombenangriffen litten (vgl. Boberach 1984, 3771; 3790; 4355). So suchten sie eher Ablenkung als Information im Kino (vgl. Stahr 2001, 183f). Dennoch blieben Heimatfrontfilme populär, auch wenn die späteren nicht mehr mit *WUNSCHKONZERT* und *DIE GROSSE LIEBE* gleichziehen konnten. Einiges deutet auf einen Wandel in Erwartungen und Wünschen des Publikums hin sowie in den Vorstellungen des Propagandaministeriums, was angebracht oder effektiv wäre. Was 1940 problemlos war, wird schon 1942 schwieriger, ab 1943 ist die Tendenz zu Illusion und Flucht unübersehbar. Berichte über Flüsterwitze lassen erkennen, dass manche Zuschauer die Durchhalte-Propaganda längst durchschaut hatten: hinter vorgehaltener Hand erzählte man sich etwa, Hitler habe Zarah Leander eingestellt, um ihm immer wieder «Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n» vorzusingen (Bruns 2009, 166). Mit der Verschlechterung der Kriegslage tendierte die Filmpolitik zur Ablenkung auf der einen Seite und zu direkter Durchhaltepropaganda auf der anderen. So waren die Heimatfrontfilme – im Gegensatz zu Kriegsfilmen wie *KAMPFGESCHWADER LÜTZOW*, *STUKAS* (Karl Ritter, Ufa 1941), *U-BOOTE WESTWÄRTS* (Günther Rittau, Ufa 1941)

2 Die Laufzeiten in den Erstaufführungskinos sind ein zuverlässiges Zeichen der Popularität der Filme, denn sie wurden so lange prolongiert, wie es ein ausreichendes Publikum gab, dann erst kamen sie in die Nachspielhäuser und noch später in die Provinzkinos

und anderen politischen Filmen – nicht unter den Filmen, die das Ministerium als Reprisen in einer Aktion gegen Ende 1944 nochmals gezielt in die Kinos brachte (vgl. Drewniak 1987, 646–648).

4. Konstante und Veränderungen – die Evolution eines kleinen Genres

Die Entwicklung eines Genres wird oft als organische oder evolutionäre Entwicklung über lange Zeit beschrieben, wobei die Veränderungen aus der künstlerischen Form erklärt wird (Blüte, Manierismus usw.). Was hingegen die Heimatfrontfilme für die Genretheorie aufschlussreich macht, ist ihre ungewöhnlich direkte und kurzfristige Abhängigkeit vom Zeitgeschehen, von der Politik sowie von den Erfahrungen und Diskursen der Bevölkerung. Im Gegensatz zu «normalen» Genres, die als quasi-invariant oder zumindest langlebig gelten, zeigen sie einen sehr schnellen Wandel.

Auch in den Heimatfrontfilmen bleiben manche Merkmale relativ konstant (der grobe Handlungsablauf, die Charaktere, die Konflikte zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Mann und Frau), andere ändern sich hingegen rasch (die Stimmung, der Anteil von Krieg und Kampf, der Grad an Problematisierung). Einige Elemente wandeln sich in Abhängigkeit vom Kriegsverlauf. Während in *WUNSCHKONZERT* Wochenschaumaterial und Kriegsgeschehen noch eine exponierte Stellung einnehmen, ist *DIE GROSSE LIEBE* zunehmend im zivilen Bereich lokalisiert und auf die Romanze zentriert. Und die Urlaubsfilme sind noch stärker in der Freizeit und in einem vom Krieg verschonten Berlin angesiedelt; Märchenmotive und Elemente der Verwechslungskomödie treten in den Vordergrund (vgl. von Papen 1996, 54f).

Die Heimatfrontfilme zeigen enge, direkte, dabei aber kurzfristige Verbindungen zu Faktoren außerhalb des Films und der Kinobranche. Der gesellschaftliche Kontext wirkt sich krasser auf dieses Genre aus als auf andere. Dadurch wird deutlich, wie weit Genres nicht allein von der Filmproduktion geformt werden. Die Kriegslage 1943/44 führte bei *BESATZUNG DORA* und *EINE KLEINE SOMMERMELODIE* sogar dazu, dass sie zwar fertig gestellt, aber von der Zensur verboten wurden. *BESATZUNG DORA* ähnelt dem frühen Prototyp *WUNSCHKONZERT*, indem er breit gestreute Schauplätze nutzt, um diverse Szenen an der Front und in der Heimat als Teile einer Gesamtdarstellung zu montieren. Die Kriegshandlungen umspannen verschiedene Fronten und machen einen großen Teil der Handlung aus. Der Höhepunkt findet in der nordafrikanischen Wüste statt, als die Flugzeugmannschaft notlanden und

ausharren muss, bis sie kurz vor dem Verdursten von italienischen Verbündeten gerettet wird (im Angesicht des Todes finden die Soldaten Zeit, ihre privaten Rivalitäten zu lösen, gute Kameraden zu werden und so das Happy End der Liebesgeschichte vorzubereiten). Allerdings führte genau diese Breite der Kriegsdarstellungen dazu, dass der Film nicht mehr gezeigt wurde: Als er ins Kino kommen sollte, existierte die Afrikafront nicht mehr und Mussolini war abgesetzt. Auch die im Film erwähnte Aussicht auf ein Landgut im Osten schien wohl nicht mehr überzeugend. Andere Filme, die ausschließlich in der Heimat spielten, blieben dagegen länger aktuell.

Als Erklärung für diese Veränderungen taugen die gängigen genre-theoretischen Modelle wenig. Im Gegensatz zu den meisten Genres, die sich langsam entwickeln, war der Heimatfrontfilm vor allem durch die politische und historische Realität bestimmt. Die politischen Intentionen der Machthaber und die Interessen der Produktionsfirmen trafen auf die Wünsche, Vorstellungen und Vorlieben des Publikums und führten zu einem dynamischen Prozess, der schnelle Verschiebungen, Akzentverlagerungen oder sogar die Obsoleszenz des Genres bewirkte. Glaubwürdigkeitsprobleme, ein verstärktes Bedürfnis nach Ablenkung und Flucht in die Fantasie auf der einen Seite und die strategische Umorientierung auf Durchhaltefilme und »harte« Kriegsfilm auf der anderen ließen wenig Platz für die Heimatfront, außer man zählt Filme wie *DIE DEGENHARDTS* (Werner Klingler, Tobis 1944) und *KOLBERG* (Veit Harlan, Ufa 1945) dazu.

Die entscheidende Rolle des unmittelbaren historischen Kontexts zeigt, wie wichtig er für die Genretheorie insgesamt sein müsste, die sich jedoch vorwiegend an innerfilmische Strukturen und Motive oder – wenn historisch orientiert – den Zusammenhang von Produktion und Markt (Standardisierung, Reihen, Produktionszyklen) hält. Wenn aber Genres und Filmgruppierungen auch – und manchmal primär – durch außerfilmische Faktoren bestimmt sind, muss dem auch theoretisch Rechnung getragen werden. Klassische Genres, Reihen und Zyklen sind historisch geprägt, weil sie für einen aktuellen Markt produziert werden, und kleinere Genres und Filmgruppen, weil sie sich nachträglich als zusammengehörig und symptomatisch für ihre Zeit herausstellen oder eine besondere Wirkung auf die Zuschauer hatten (das gilt für das breite Publikum von populären Filmen ebenso wie für ein spezielles oder Nischenpublikum). Auf die Heimatfrontfilme trifft beides zu. Sie wurden gezielt als aktuelle, politische Filme produziert und vermarktet, als Abbilder der Menschen und Probleme der Zeit. Vom Publikum wurden sie wohl kaum als Genre wahrgenommen,

trotzdem waren sie fast durchgängig populär. Erst nachträglich haben Filmhistoriker sie als zugehörig zu einem Quasi-Genre erkannt; erst dann wird ein Korpus zu einem Genre zusammengeschlossen, wobei die Kriterien und die Auswahl der Filme je nach Historikerin und Erkenntnisinteresse unterschiedlich ausfallen. Aufgrund ihrer politischen Natur werden die Heimatfrontfilme – anders als die meisten Genres – aber immer in einen größeren Kontext gestellt. Der Zyklus zeigt die historische Wandelbarkeit der Filmkultur in Reaktion auf die gesellschaftliche Wirklichkeit – nicht nur in Bezug auf die harte Realität des Kriegsgeschehens und der Frontverläufe, sondern auch auf die weiche der Stimmung im Volk.

Die kurze Entwicklung des Heimatfrontfilms stellt einige Genre-Modelle in Frage, weil hier die entscheidenden Veränderungen direkte Impulse von außerhalb des Films bekamen. Modelle, die die Entwicklung eines Genres mit Begriffen von organischem Wachstum oder einer Tendenz zu Selbstreflexivität und Formalismus beschreiben,³ sind hier fehl am Platz. Das kleine Genre hatte im Unterschied zu einem großen, eher zeitbeständigen Genre gar keine Zeit, um zur Blüte und dann in Verfall und Manierismus zu gelangen. Auch das Modell von «Entstehung», «Inkubation», «Stabilisierung» und «Erschöpfung» sowie eventuell «Neubildung» (Hickethier 2002, 70–74) passt hier nur bedingt, denn der Zyklus ist zu begrenzt und kurzlebig, um die gängigen Regelmechanismen, insbesondere die Interaktion zwischen Produktion und Rezeption, zur Wirkung kommen zu lassen. Dafür ist der Einfluss von Kontextfaktoren umso stärker und direkter. Gerade dadurch belegen diese Filme, dass jede Genretheorie unvollständig ist, wenn sie von den unmittelbaren und auch längerfristigen historischen, politischen, kulturellen und filmwirtschaftlichen Faktoren absieht. Will eine Genretheorie auf ein Entwicklungsmodell zurückgreifen, dann müsste es am ehesten ein evolutionäres Modell sein, das den Druck von Umweltfaktoren als Selektionsmechanismus erfasst. In diesem Fall zeigt sich allerdings auch, dass filmische Fossilien manchmal weiterleben oder wieder zum Leben erweckt werden. Nach ihrer teils wechselhaften Geschichte im Dritten Reich und in der Phase des alliierten Verbots sind die meisten der Heimatfrontfilme seit langem wieder zugänglich. Sie liefen in Senioren-Matinees, waren auf Video und sind jetzt auf DVD und im Internet zu finden. In diesem neuen Kontext sind sie aber auch schon wieder andere Filme: Aktualität und Alltag

3 Eine zusammenfassende, kritische Diskussion solcher Ansätze zur Genregeschichte findet sich bei Neale 1995, 172–5.

– damals prägende Genremerkmale – sind durch Nostalgie oder eine wie auch immer geartete Faszination für das Dritte Reich ersetzt worden. Auch auf diese Weise ist das kleine Genre historisch.

Literatur

- Anon. (1941a) Die große Liebe. Zarah Leander und Paul Hörbiger in einem neuen Film. In: *Filmwelt*, 47/48, 26.11.1941, S. 938–939.
- (1941b): Kammerspielszene mit Zarah Leander. In: *Film-Kurier*, 7.11.1941.
- (1942) Große Dekoration für Zarah Leander. Bei den Aufnahmen zu dem Ufa-Film ›Die große Liebe‹. In: *Film-Kurier*, 5.2.1942, S. 3.
- Ascheid, Antje (2003) *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia PA: Temple University Press.
- Bathrick, David (1999) Radio und Film für ein modernes Deutschland: Das NS-Wunschkonzert. In: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*. Hg. v. Irmbert Schenk. Marburg: Schüren, S. 112–131.
- Boberach, Heinz (Hg.) (1984) *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS*. Herrsching: Pawlak.
- Bruns, Jana F. (2009) *Nazi Cinema's New Women*. Cambridge [usw.]: Cambridge University Press.
- Courtade, Francis / Cadars, Pierre (1975) *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München / Wien: Hanser.
- Drewniak, Boguslaw (1987) *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste.
- Feddersen, Harald (1942): Ein neuer Zarah-Leander-Film. ›Die große Liebe‹ im Ufa-Palast am Zoo. In: *Steglitzer Anzeiger*, 17.06.1942.
- Fiedler, Werner (1942): Der Flieger und die Sängerin. ›Die große Liebe‹ im Ufa-Palast am Zoo. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 13.6.1942.
- Fox, Jo (2000) *Filming Women in the Third Reich*. Oxford / New York: Berg.
- Goebbels, Joseph (1979) Das Kulturleben im Kriege. Rede zur Jahrestagung der Reichsfilmkammer und der NS-Gemeinschaft ›Kraft durch Freude‹, 27.11.1939. In: *Film im Dritten Reich* Hg. v. Gerd Albrecht. Karlsruhe: DO-KU-Verlag, S. 65–69.
- Hagener, Malte (2005) Volksempfänger, Wochenschau und Kriegsrevue. Alltag, Medien und Krieg in Spielfilmen des ›Dritten Reichs‹. In: *Nach dem Film* Nr. 7 (Kamera-Kriege) [<http://www.nachdemfilm.de/node/55>, zuletzt aufgerufen am 21.10.2013].
- Heins, Laura (2013) *Nazi Film Melodrama*. Urbana / Chicago / Springfield: University of Illinois Press.

- Hickethier, Knut (2002) Genretheorie und Genreanalyse. In: *Moderne Film Theorie*. Hg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender, S. 62–96.
- Hoffmann, Hilmar (1988) «Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit». *Propaganda im NS-Film*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hoffmann, Kay (2004) «Nationalsozialistischer Realismus» und Film-Krieg am Beispiel der *Deutschen Wochenschau*. In: *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. Hg. v. Harro Segeberg. München: Fink, S. 151–178.
- Hufendiek, Rebekka (2008) «Ein doppelter Wall aus Herzen und Stahl»: Krieg und Emotionen im Heimat-Frontfilm. In: *Kunst der Propaganda – der Film im Dritten Reich*. Hg. v. Manuel Köppen & Erhard Schütz. 2., überarb. Aufl. Bern [usw.]: Lang, S. 173–187.
- Hull, David Stewart (1969) *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema 1933–1945*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- Leiser, Erwin (1978) «Deutschland, erwache!» Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek: Rowohlt.
- Loiperdinger, Martin / Schönekeas, Klaus (1991) «Die große Liebe» – Propaganda im Unterhaltungsfilm. In: *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Hg. v. Rainer Rother. Berlin: Wagenbach, S. 143–149.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer.
- Miltner, Heinrich (1942) Bühnenprunk um eine Sängerin. In: *Filmwoche*, 11/12, 25.3.1942, S. 91.
- Neale, Steve (1995) Questions of Genre. In: *Film Genre Reader II*. Hg. v. Barry Keith Grant. Austin TX: University of Texas Press, S. 159–183.
- O'Brien, Mary-Elizabeth (2006) *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester, NY [usw.]: Camden House.
- Papen, Manuela von (1996) Keeping the Home Fires Burning? – Women and the German Homefront Film 1940–1943. In: *Film History*, 8,1, S. 44–63.
- Schäfer, Hans Dieter (1982) *Das gespaltene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945*. München / Wien: Hanser.
- Schlüpmann, Heide (1988) Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: *Frauen und Film*, 44/45, Oktober 1988, S. 44–66.
- Schulte-Sasse, Linda (1996) *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham / London: Duke University Press.
- Schwark, Günther (1942a): Die große Liebe. In: *Film-Kurier*, 13.6.1942.
- (1942b): Zwei in einer großen Stadt. Marmorhaus, Berlin – Capitol, Köpenick. In: *Film-Kurier*, 24.1.1942.
- Schweinitz, Jörg (1994) «Genre» und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *Montage AV* 3, 2, S. 99–118.

- (2002) Genre. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 244–246.
- Silberman, Marc (1995) *German Cinema: Texts in Context*. Detroit: Wayne State University Press.
- Stahr, Gerhard (2001) *Völkergemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin: Theissen.
- Suchen, Hanns (1942): Die große Liebe. In: *Filmwelt*, 24.6.1942.
- Thiele, Jens / Ritzel, Fred (1991) Politische Botschaft und Unterhaltung – Die Realität im NS-Film: «Die große Liebe» (1942). In: *Fischer Filmgeschichte, Band 2: 1925–1944*. Hg. v. Werner Faulstich & Helmut Korte. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 310–323.
- Tobis (o.J.) *Zwei in einer großen Stadt*. Werbeheft ohne bibliografische Angaben.
- Ufa (o.J.) *Wunschkonzert*. Werbeheft ohne bibliografische Angaben.
- Witte, Karsten (1979) Gehemmte Schaulust. Momente des Revuefilms. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*. Hg. v. Helga Belach. München: Hanser, S. 7–52.
- (1993) Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 119–170.
- Wright, Will (1977) *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.