

## Unter Vorbehalt

### Filmreihe im Zeughauskino

### Fronttheater (D 1942, Regie: Arthur Maria Rabenalt)

Filmeinführung vom 7. März 2012

*Stefanie Mathilde Frank*

Im Herbst 1941, wenige Monate nach dem Angriff auf die Sowjetunion begannen die Dreharbeiten von *Fronttheater*. Hitlers Wehrmacht hatte zu diesem Zeitpunkt weite Teile Europas besetzt. Im Mai 1942 waren die Dreharbeiten des Films mit den Außenaufnahmen in Athen abgeschlossen. Während das „Unternehmen Barbarossa“ im Osten allmählich ins Stocken geriet, feierte *Fronttheater* am 24. September seine Premiere in Berlin. Prämiert wurde der Film als „staatspolitisch“, „künstlerisch und volkstümlich wertvoll“.<sup>1</sup> Wir werden sehen, wie meisterhaft röhrend die über Europa stürmende, fröhliche deutsche Volksgemeinschaft im Gewande des Melodramas inszeniert wird.

Noch heute darf *Fronttheater* nur „unter Vorbehalt“ gezeigt werden. Dass diese Inszenierung einer siegreichen Volksgemeinschaft – dieses „Fronttheater“ im übertragenen Sinne – ein wichtiges Argument dafür ist, möchte ich im Folgenden darlegen. Darüber hinaus werde ich den Film einbetten in die Filmgeschichte des Nationalsozialismus – mitsamt seinem Personal. Vor allem Arthur Maria Rabenalt als „Spielleiter“ des Films ist nicht nur in Bezug auf *Fronttheater* interessant.

Rabenalt kommt aus Wien als Musiktheater-Regisseur nach Deutschland. Bekannt sind in den 1920er Jahren vor allem seine avantgardistischen Inszenierungen, die mit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler 1933 ein Berufsverbot zeitigen. Im Jahr darauf debütiert er mit einer Komödie beim Film (1934 *Pappi*). Nach Zensurschwierigkeiten arbeitet Rabenalt in Frankreich und Italien und kehrt über Österreich Ende der 1930er Jahre auf den deutschen Filmmarkt zurück. Er dreht bis 1945 insgesamt 24 abendfüllende Spielfilme.<sup>2</sup> Nach 1945 ist Rabenalt ein populärer Vertreter des Adenauer-Kinos. Darüber hinaus wird er mit seiner 1958 erschienenen Schrift *Film im Zwielicht* einer der wortreichsten Verteidiger eines „unpolitischen Unterhaltungsfilms“ im Dritten Reich.<sup>3</sup> Sein zentrales Argument gegen jedweden Ideologie-Verdacht ist die „ungewollte,

<sup>1</sup> Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme 1942/43*. Berlin-Berchtesgaden: Ulrich J.-Klaus-Verlag, 2001, S. 38f.

<sup>2</sup> Vgl. Stefanie Mathilde Frank: *Arthur Maria Rabenalts Filme 1934-1945. Eine dramaturgische Analyse*. Berlin: Avinus-Verlag, 2010.

<sup>3</sup> Rabenalts theoretische bzw. selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem Medium Film beginnt früh, vgl. Arthur Maria Rabenalt: *Film im Spiegel*. Amsterdam, 1942. Nach 1945 verteidigt er sich in seiner Arbeitsbiografie *Film im*



unbeabsichtigte Resonanz“ eines Films.<sup>4</sup> Diese Wirkungsüberlegung ist für die Zeit damals hellsichtig. Die Frage nach der Wirkung ist auch für die Diskussion um Vorbehaltssfilme natürlich eine der zentralen. Rabenalt verteidigt damit allerdings vor allem seinen Ufa-Film *...reitet für Deutschland* (1941).<sup>5</sup> Er definiert in Bezug auf sein Publikumsargument paradox, „daß als unpolitischer Film ein solcher zu bezeichnen sei, der nicht a priori eine eindeutige politische Werbungs- oder Beeinflussungsabsicht [...] in sich trägt, die er – offen oder verdeckt – an das Publikum herantragen will.“<sup>6</sup> Der Film wie auch Rabenalts Apologetik avancieren zum Feindbild der kritischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Kino im Nationalsozialismus.<sup>7</sup> Seine Arbeiten und Schriften im und zum Musiktheater sind – als Hinweis auf eine kaum beachtete Ambivalenz – bis heute ein wichtiger Referenzpunkt musikwissenschaftlicher Forschung zu Oper und Operette.<sup>8</sup>

*Fronttheater* bleibt in *Film im Zwielicht* unerwähnt, der Film erst in einer Altersschrift Rabenalts zur Sprache, beginnt doch der Film, ganz im Sinne einer siegreichen nationalsozialistischen Kriegspropaganda, wenig unpolitisch. Bereits nach den Dokumentaraufnahmen im Vorspann ist die damals noch siegreiche deutsche Armee auf einer Karte bei ihrem Vormarsch in Europa zu beobachten. Die Theatermasken akzentuieren die Bedeutung der Truppenbetreuung, die dem Melodram zugrunde liegt. In einer Einblendung ist zu lesen:

In diesem Kriege schweigen die Musen nicht. Seit die Waffen sprechen, fahren zahlreiche Frontbühnen von Truppe zu Truppe. So erfreuen deutsche Künstler durch ihr Spiel deutsche Soldaten. Von ihrem Wirken erzählt der Film...

*Fronttheater* ist damit erstens in die nationalsozialistische Eroberungspolitik eingebettet. Zweitens kann man in dieser eingeblendeten Ankündigung genau die filmpolitischen Vorgaben des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels wiederfinden. Er betonte im November 1939: „Wir haben niemals die Kunst nur für Friedenszeiten reserviert. Für uns hatte das Wort, daß im

---

*Zwielicht* und in seiner Goebbels-„Biografie“, vgl. Arthur Maria Rabenalt: *Film im Zwielicht*. München: Copress-Verlag, 1958 (Neuauflage 1978) und Arthur Maria Rabenalt: *Joseph Goebbels und der „Großdeutsche“ Film*. München, Berlin: Herbig, 1985.

<sup>4</sup> Rabenalt 1958, S. 20.

<sup>5</sup> Seit 1952 in einer von seinen antisemitischen Szenen befreiten FSK-Schnittfassung als einziger Rabenalt-Film vor 1945 bis heute im Handel erhältlich.

<sup>6</sup> Rabenalt 1958, S. 23.

<sup>7</sup> Zur filmkritischen Auseinandersetzung mit *... reitet für Deutschland*, vgl. u.a. Dorothea Hollstein: *Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm*. München, Berlin, Pullach, 1971, S. 136ff.; Erwin Leiser: *Deutschland erwache! Propaganda im Film des Dritten Reichs*. Hamburg: Rowohlt, 1978 (Erstauflage 1968), S. 23 und Hans Krah, Marianne Wünsch: „Der Film des Nationalsozialismus als Vorbehaltssfilm oder ‚Ufa-Klassiker‘: vom Umgang mit der Vergangenheit. Eine Einführung“, in: Hans Krah (Hrsg.): *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel, 1999, S. 9-30.

<sup>8</sup> Arthur Maria Rabenalt: *Gesammelte Schriften. Schrift zum Musiktheater der 20er und 30er Jahre*. Hildesheim: Olms, 1999, 2000, 2 Bde.



Waffenlärm die Musen schweigen, keine Berechtigung.“<sup>9</sup> *Fronttheater* reiht sich drittens ein in Produktionen des „Dritten Reiches“, die das Sujet „Front und Heimat“ verhandeln – am bekanntesten ist sicherlich *Wunschkonzert* (1940).<sup>10</sup> Filmhistorisch auffällig ist, dass *Fronttheater* kein treu wartendes, liebendes Fräulein mehr zeigt, sondern eine Künstlerin, die aktiv für die Wehrmacht arbeitet und dafür ihre Ehe riskiert. Andererseits ist das Sujet der gefährdeten Ehe durch die künstlerische Karriere der Frau im Revuefilm der Zeit ein durchaus gängiges.<sup>11</sup> Und so muss man *Fronttheater* zunächst an dieser Schnittstelle zwischen populärem Genre und Zeitfilm verorten. Nun zeitigt aber genau diese Amalgamierung die bis heute andauernde Problematik des Films.

### *Dramaturgie der Integration, Dramaturgie der Volksgemeinschaft*

Ein paar Worte zur Handlung: Der brave Rechtsanwalt Paul Meinhardt wird eingezogen und lässt seine Frau Lena zurück. Sie muss zuvor ihr bei der Hochzeit eingelöstes Versprechen erneuern, nicht wieder als Schauspielerin zu arbeiten. Aber der Krieg braucht weitere Talente, und so erfreut Lena – als Ersatz für eine Kollegin – schließlich doch die Soldaten. Vor Paul verheimlicht sie ihre Arbeit, sie leitet ihm Briefe über Berlin zu. Als er sie überraschend besuchen will, fliegt der Schwindel auf. Es sind nun Lena und ihre Theaterkollegen, die Paul suchen und in Griechenland finden werden. Im Theater des Herodes Atticus erkennt nicht nur Paul bei Lenas Minna von Barnhelm-Darstellung seinen Irrtum. Das Lied *Glocken der Heimat* schallt in einer Schlussapotheose über die Akropolis und verbindet über den Rundfunk auch die Volksgemeinschaft an der Front und in der Heimat. Wilhelm Strienz singt diese Komposition von Werner Bochmann,<sup>12</sup> während Soldaten lauschen, Panzer fahren und Familien an den Rundfunkgeräten sinnieren.

Versöhnung und Integration sind die zentralen Momente des Films. Zelebriert wird eine Gemeinschaft im „harten“ Soldatenalltag auf der einen und in der theatralen Truppenbetreuung auf der anderen Seite. Bereits die zeitgenössische Kritik lobte die dichte Atmosphäre der Filmbilder und die Darstellung von Künstler- und Soldatenwelt.<sup>13</sup> Der Eroberungskrieg ist kaum sichtbar, der Feind bleibt ganz unsichtbar. Allenfalls die Abschüsse eines nächtlichen englischen

<sup>9</sup> Goebbels am 27.11.1939 auf der Jahrestagung der Reichskulturkammer und der „Kraft durch Freude“, zitiert nach Boguslaw Drewniak: *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf, 1987, S. 30.

<sup>10</sup> Darüber hinaus auch *Die große Liebe* (1942, Regie: Rolf Hansen) und *Ein schöner Tag* (1943, Regie: Philipp Lothar Mayring).

<sup>11</sup> Vgl. u.a. 1934 *Eine Frau, die weiß, was sie will* (Regie: Viktor Janson), 1942 *Wir machen Musik* (Regie: Helmut Kautner).

<sup>12</sup> Der Refrain hat folgenden Text: Ich liebe dich mein Heimatland! Uns ist die halbe Welt bekannt, doch gibt's nur ein Daheim. Ein Kampfgebet, ein Losungswort, ein Marschbefehl von Ort zu Ort: Kamerad, es geht um die daheim! *Glocken der Heimat*, bringt ihr mir Freude? (Text: Erich Knauf, Musik: Werner Bochmann), vgl. *Illustrierter Filmkurier*, Nr. 3289.

<sup>13</sup> Georg Herzberg: *Fronttheater*, in: *Film-Kurier*, 25.09.1942, Nr. 225, 24. Jg.



Fliegerangriffs und die glorifizierten Heeresfahrzeuge zeugen vom Zweiten Weltkrieg, in dessen Darstellung ansonsten vor allem unterhaltsame Fröhlichkeit spielerisch verhandelt wird.

Die beiden Hauptdarsteller, deren Figuren sich am Beginn des Films trennen und erst am Ende wieder zusammenfinden, agieren stark zurückgenommen. René Deltgen, seit 1939 „Staatsschauspieler“,<sup>14</sup> ist nur in wenigen Auftritten zu sehen. Heli Finkenzeller, eine Münchner Schauspielerin, war „bis 1945 ein Semi-Star des heimischen Kinofilms“.<sup>15</sup> Dieses filmisch bzw. dramaturgisch realisierte Konzept einer Volksgemeinschaft bemerkte bereits die zeitgenössische Kritik. Ernst Jerosch rühmte in *Der Film* „als wohltuend, dass es in diesem Film eigentlich keine Hauptdarsteller gibt, sondern nur ein Ensemble, in dem jeder gleich wichtig ist.“<sup>16</sup> In filmhistorischer Perspektive erscheint dieses Ensemblespiel mit Blick auf das filmpolitisch forcierte Starsystem des „Dritten Reichs“ interessant.<sup>17</sup> Ganz starlos ist dann auch *Fronttheater* nicht. Heinz Rühmann und Hans Söhnker haben einen Kurzauftritt. Sie erkennen sich im besetzten Paris an der Rezeption eines *Kraft-durch-Freude-Künstlerheims* und plaudern.<sup>18</sup> So unterstreichen selbst die großen Stars die milieuübergreifende Gemeinschaftlichkeit in Film und Gesellschaft – im Krieg.<sup>19</sup>

Versöhnt wird im Film auch die hohe Kunst mit der Unterhaltung, wenn Lessings *Minna von Barnhelm* auf der Akropolis von deutschen Soldaten beklatscht wird. *Minna von Barnhelm* ist in diesem Film mehrfach konnotiert: Erstens dürfte das Theaterstück Lessings abseits eines bildungsbürgerlichen Hintergrundes breiten Publikumsschichten durch die Verfilmung *Das Fräulein von Barnhelm oder Das Soldatenglück* aus dem Jahre 1940 bekannt gewesen sein. Zweitens findet der Fronttheater-Konflikt im Lessing-Stück sein dramatisches Pendant: Wie Tellheim zieht sich der gekränkte Paul zurück, und wie Minna agiert Lena, um den Geliebten

<sup>14</sup> Michael Wenk: Ein Kerl zum Pferdestehlen. Der Schauspieler René Deltgen in Film und Fernsehen, in: Ministère de la Culture, de l’Enseignement supérieur et de la Recherche, Centre national audiovisuel (Hrsg.): *René Deltgen. Eine Schauspielkarriere*. Marburg: Schüren, 2003, S. 79.

<sup>15</sup> Kay Weniger: *Das große Personenlexikon des Films*. Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf, 2001, Bd. 2, S. 680.

<sup>16</sup> Ernst Jerosch: Fronttheater, in: *Der Film*, 26.09.1942, Nr. 39, 37. Jg.

<sup>17</sup> Antje Ascheid: *Hitler’s heroines. Stardom and womanhood in Nazi cinema*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

<sup>18</sup> Ihr kurzer Dialog benennt nicht nur die Ziele im besetzten Frankreich, sondern Rühmann weist mit Söhnkers fiktivem Auftritt in *Die große Kurve* auch auf das Theaterdebüt des Drehbuchautors Curt J. Braun hin. Den Dank für Film und „product placement“, den Robert Ley nach der Premiere versendete, fügt Rabenalt seiner Goebbels-Biografie bei, vgl. Rabenalt 1985, S. 206.

<sup>19</sup> Der Kritiker Georg Herzberg sieht darüber hinaus im *Film-Kurier* in der Fronttheatertätigkeit der jungen Schauspieler den Generationenkonflikt versöhnt. Die jungen Darsteller ziehen durch die Truppenbetreuung mit den alten Theaterleuten und deren Lehr- und Wanderjahren gleich, vgl. Georg Herzberg: Fronttheater, in: *Film-Kurier*, 25.09.1942, Nr. 225, 24. Jg.



zurückzugewinnen.<sup>20</sup> Der aktuelle Konflikt wird mit dem Klassiker in eine größere, historische Linie eingeordnet. Vor allem aber ist die Inszenierung der *Minna* auf der Akropolis eine Inanspruchnahme europäischen Theater-Erbes durch die Deutschen im Krieg.

Doch der Film birgt in seiner Verbindung von Melodram und Zeitfilm auch Diskrepanzen. Die Sympathie des Zuschauers wird auf die Schauspielerin Lena gelenkt, die berufstätige Künstlerin, oder ganz im Sinne des Filmmelodrams auf die Frau.<sup>21</sup> Ihr Gatte, der als kämpfender Volksgenosse eigentlich vorbildhaft sein sollte, schweigt trotzig und wird erst durch sie seinen Irrtum erkennen. Die Zuschauersympathie verschiebt sich so zur „Vertreterin einer der bürgerlichen Welt entrückten Sphäre der Kunst“.<sup>22</sup>

Bereits 1942 fragte der *Film-Kurier*-Kritiker Herzberg, „ob die Dickschädeligkeit des Herrn Rechtsanwalts Paul Meinhardt nicht etwas zu weit geführt ist und seine Wandlung nicht etwas plötzlich kommt“. Er hat aber auch sogleich die Antwort parat: „Männer verrennen sich nun einmal zuweilen in ihrem Zorn und sind herzlich froh, sobald sie jemand aus der selbstverschuldeten Lage herausführt.“<sup>23</sup>

Die Problematik der Sympathieverschiebung im Film hängt aber möglicherweise nicht nur mit dem Handlungsaufbau zusammen. Sicher ließ die Dramaturgie dem Protagonisten wenig Spielraum. Ausschlaggebend mag aber auch die Besetzung mit dem luxemburgischen Darsteller René Deltgen sein: Zum Spitzenstar der UFA wird er 1938 mit dem Abenteuerfilm *Kautschuk*.<sup>24</sup> Deltgen verkörpert in seinen Rollen zumeist eine aktive Männlichkeit, die an Kraft und Energie gebunden ist. Diese Maskulinität passt eigentlich gut zum Bild eines tapferen deutschen

<sup>20</sup> Für dieses Miteinander von Kunst und Unterhaltung sprechen auch die Auftritte der Fonttheatertruppe, in der Schlager (*Wer ist hier jung, wer hat hier Schwung?*) neben Rezitationen, das Lustspiel *Dame Kobold* neben der ‚klassischen‘ *Minna* gezeigt werden.

<sup>21</sup> Auch das zweite, die Soldaten unterhaltende Stück *Dame Kobold*, dessen spanischer Dichter Calderón die deutschen Drama-Debatten der Romantik antrieb, stellt eine aktiv handelnde Dame in den Mittelpunkt des Lustspiels. Zur Rezeption Calderóns, vgl. Margret Dietrich: *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*. Graz, Köln: Böhlau, 1961, S. 51ff.

<sup>22</sup> Uli Jung: Das umkämpfte Terrain. Die politischen Filme René Deltgens im Dritten Reich, in: Ministère de la Culture, de l’Enseignement supérieur et de la Recherche, Centre national audiovisuel (Hrsg.): *René Deltgen. Eine Schauspielkarriere*. Marburg: Schüren, 2003, S. 138.

<sup>23</sup> Georg Herzberg: Fronttheater, in: *Film-Kurier*, 25.09.1942, Nr. 225, 24. Jg.

<sup>24</sup> Er spielte für den Regisseur von *Fronttheater*, Arthur Maria Rabenalt, bereits 1940 im Zirkusfilm *Die drei Codonas* und im gleichen Jahr einen britischen Spion in *Achtung! Feind hört mit!*. Zur Schauspielkarriere Deltgens, vgl. Wenk 2003, S. 65-118.



Soldaten, erhält aber ohne Abenteuergeschichten keinen Wirkungsraum und ist im Kontrast zur eher aktiven Frauenfigur irritierend.<sup>25</sup>

Nun könnte man dies bei aller NS-Propaganda des Films als versteckte Hommage an die künstlerische Sphäre lesen. Der Regisseur Rabenalt würde einer solchen Lesart sicher wortreich beipflichten. 1958 aber schreibt er über den Film in *Film in Zweilicht* nicht. Erst in seiner 1985 publizierten Goebbels-„Biografie“ stilisiert er *Fronttheater* zum Beispiel seines filmischen Widerstandes gegen den Reichspropagandaminister.<sup>26</sup> Er konstatierte im Nachwort: „Beide Filme [*Achtung, Feind hört mit!* und *Fronttheater*] zeigen nur das Unumgänglichste an nationalsozialistischer Optik, keine Ideologie oder Tendenz. Sie versuchten lediglich den nationalsozialistischen Alltag zu reflektieren.“<sup>27</sup> Ich will nicht vorenthalten, dass derselbe Rabenalt laut dem Nachruf von Werner Sudendorf erschüttert feststellte: „Das war ja ein richtiger Nazifilm. Furchtbar, schrecklich, wie konnte ich das machen.“<sup>28</sup>

Dem möchte ich nicht nur wegen der „nationalsozialistischen Optik“ und der verharmlosenden Darstellung des Zweiten Weltkriegs beipflichten. Auch die erwähnte Verschiebung zur positiven Hauptheldin ist im Kontext der Volksgemeinschaft vor allem filmisches Integrations-Modell von Frauen und Künstlern im Dienst dieses Krieges.

<sup>25</sup> Oder, wie Michael Wenk in seiner Sichtung der Deltgen-Filme der 1940er Jahre anmerkt: „Eine wahrhaftige Darstellung großer Gefühle, durch die sich das Publikum angesprochen und berührt fühlt, ist Deltgens Sache nicht.“, vgl. Wenk 2003, S. 87. Im Filmmelodram ist das natürlich problematisch.

<sup>26</sup> Rabenalt stilisiert die Starlosigkeit des Films zur Ehrensache, „wodurch das ganze Unternehmen um sein vaterländisches Pathos betrogen wurde“, vgl. Rabenalt 1985, S. 209. In *Film im Zwielicht* 1942 röhmt er noch die deutsche Volksgemeinschaft, vgl. Rabenalt 1942, S.

<sup>27</sup> Rabenalt 1985, S. 224.

<sup>28</sup> Werner Sudendorf: „Der streitbare Konfektionär“, in: *Filmwärts*, Nr. 26, Juni 1993, o. Jg., S. 61.