

# hamburger hefte zur medienkultur

# 11

ISSN 1619-5442 | Herausgegeben vom Institut  
für Medien und Kommunikation im Fachbereich Sprache, Literatur, Medien - SLM I der Universität Hamburg



## NS-Medien in der Metropolregion Hamburg Fallstudien zur Mediengeschichte des Dritten Reiches

Hrsg. von Harro Segeberg, Irina Scheidgen & Felix Schröter

**Bisher sind erschienen:**

**Heft 1: Knut Hickethier: Medienkultur und Medienwissenschaft. Das Hamburger Modell. Vorgeschichte, Entstehung, Konzept**

**Heft 2: Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): Fernsehgeschichte. Modelle - Theorien - Projekte**

**Heft 3: Knut Hickethier (Hrsg.): Mediengeschichte als Unternehmensgeschichte. Überlegungen zu einem neuen Paradigma**

**Heft 4: Jürgen Voigt: Dokumentarfilm im Fernsehen. Überlegungen zu einem facettenreichen Genre**

**Heft 5: Klaus Bartels/Jan-Noël Thon (Hrsg.): Computer/Spiel/Räume. Materialien zur Einführung in die Computer Game Studies**

**Heft 6: Annamaria Benckert, Margarete Czerwinski, Knut Hickethier und Hanno Willkomm (Hrsg.): "Wir hatten einen Lacher" - Die Geschichte der deutschen Wochenschauen**

**Heft 7: Wolfgang Settekorn (Hrsg.): Fussball - Medien / Medien - Fussball. Zur Medienkultur eines weltweit populären Sports**

**Heft 8: Joan Bleicher: "We love to entertain you" – Beobachtungen zur aktuellen Entwicklung von Fernsehformaten**

**Heft 9: Wolfgang Settekorn, Daniela Garl (Hrsg.): Bilder vom Watt. Ansichten, Einsichten und Einsätze in Alltag, Wissenschaft und Medien**

**Heft 10: Wolfgang Settekorn, Sigrid Kannengießer (Hrsg.): Radio Global. Radiokulturen in Ländern der "Dritten Welt"**

**Heft 11: Harro Segeberg, Irina Scheidgen, Felix Schröter (Hrsg.): NS-Medien in der Metropolregion Hamburg. Fallstudien zur Mediengeschichte des Dritten Reiches**

**Alle Hamburger Hefte zur Medienkultur sind online unter folgendem Link verfügbar:  
<http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/HamburgerHefte/hamburgerhefte.html>**

**Koordination :  
Prof. Dr. Knut Hickethier  
Universität Hamburg  
Institut für Medien und Kommunikation**

# **NS-Medien in der Metropolregion Hamburg**

**Fallstudien zur Mediengeschichte  
des Dritten Reiches**

---

**Hrsg. von Harro Segeberg, Irina Scheidgen & Felix Schröter**

# Impressum

Universität Hamburg  
Fakultät für Geisteswissenschaften  
Fachbereich Sprache, Literatur, Medien - SLM I  
Studiengänge Medien- und Kommunikations-  
wissenschaft / Medienkultur / Medienwissenschaft

Hamburger Hefte zur Medienkultur (HHM)  
Preprints aus dem Institut für Medien und  
Kommunikation - IMK der Universität Hamburg

Hrsg. von Joan Kristin Bleicher, Jens Eder, Uwe Hasebrink, Knut Hicketier, Johann N.  
Schmidt, Harro Segeberg, Hans-Peter Rodenberg und Wolfgang Settekorn  
in Zusammenarbeit mit Klaus Bartels, Ludwig Fischer, Heinz Hiebler, Jan Hans, Corinna  
Müller, Peter von Rügen, Joachim Schöberl und Rolf Schulmeister

Gestaltung und Redaktion:  
Irina Scheidgen, Felix Schröter

Layout:  
Timo Großpietsch, Daniel Kock

Druck: Print & Mail der Universität Hamburg  
ISSN 1619-5442

© 2009 by IMK, 1. Auflage

Anschrift des Studiengangs:  
Universität Hamburg  
Institut für Medien und Kommunikation  
Von-Melle-Park 6  
20146 Hamburg  
Sekretariat:  
Tel: 040.42838-4816  
Fax: 040.42838-3553  
Web: <http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/>



# Inhalt

## **Einleitung**

Harro Segeberg

S. 07

## **„Hansadeutsch, niedersächsisch, überhaupt niederdeutsch“ Die literarischen Programmangebote des Reichssenders Hamburg**

Hans-Ulrich Wagner, Wencke Stegemann

S. 13

## **Umbruch und Kontinuität auf dem Hamburger Zeitungsmarkt nach 1933**

Karl Christian Führer

S. 25

## **Kino und Kinokultur in Hamburg um 1932**

Corinna Müller

S. 39

## **„Auch wir wissen, dass Filme immer Ware bedeuten“ Zur politischen Topographie und Ökonomie der Hamburger Kino-Landschaft 1933-1945**

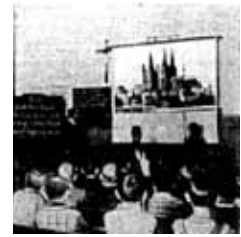
Michael Töteberg

S. 57

## **„Arisierungen“ von Kinos in Hamburg**

Jan Pätjer Johannsen

S. 73



### **Kinoöffentlichkeit I**

„Wer die Jugend hat, hat das Volk“

Nationalsozialistische Schul- und Jugendfilmveranstaltungen in Hamburg

Irina Scheidgen

S. 83

### **Kinoöffentlichkeit II**

Kino und Kinoprogramm in der Hamburger Tagespresse 1933

Laura von Bierbrauer, Marein Budiner, Harro Segeberg, Nicola Valeska Weber

S. 103

### **Kinoöffentlichkeit III**

Kino und Kinoprogramm in der Hamburger Tagespresse 1934

Laura von Bierbrauer, Marein Budiner, Harro Segeberg

S. 131

## Einleitung

*Harro Segeberg*

### Wovon wir ausgehen

Die Forschung zur Geschichte der Medien in der NS-Zeit hat sich gerade mit ihren unbestreitbaren Erfolgen ein grundsätzliches Problem eingehandelt. Da sich die Frage, woran dies liegt, zum Bereich von Film und Kino besonders deutlich abzeichnet, seien die hier daraus resultierenden Probleme einleitend kurz erläutert:

Seit fast einem halben Jahrhundert weiß man, dass in der Zeit des Nationalsozialismus mindestens 1094 Spielfilme produziert wurden (Albrecht 1969); neuere Schätzungen sprechen in diesem Zusammenhang sogar von 1353 Spielfilmen (Zimmermann 2005). Hinzu kommen etwa 2000-3000 Kulturfilme und etwa 4000 Wochenschauen, deren Präsentation als verbindliches Vorprogramm seit dem Juli 1934 das bis Ende 1933 noch erlaubte Zweischlager-Programm ersetzte. Weiter sind zu nennen etwa 600 in Deutschland aufgeführte ausländische Spielfilme, die bis 1940 gut zur Hälfte aus den USA stammen, und dies erklärt, warum der Anteil der im Dritten Reich selbst produzierten Filme bis 1938 nie über 50 bis 60 % der Gesamtproduktion eines Jahres hinausging. Erst in den Jahren 1940 bis 1942 konnte das zu dieser Zeit Kontinentaleuropa militärisch wie politisch dominierende ‚Großdeutschland‘ mit seinem ‚großdeutschen‘ Kino die Konkurrenz des bis dahin als Vorbild geltenden Hollywood-Kinos ausschalten (Vande Winkel, Welch 2007).

Vor diesem Hintergrund beruht das Verdienst der neueren Forschung darauf, sich nicht länger auf das während des Zweiten Weltkriegs seitens der Alliierten in den Rang einer Kriegsursache erhobenen Propagandakino einzuschränken, sondern das ganze Spektrum eines populären Unterhaltungskinos in den Blick einer *Cultural History* zu nehmen (vgl. Robert C. Reimer 2000). So lassen wichtige angloamerikanische Bücher wie *Ministry of Illusion* (Eric Rentschler 1996), *Entertaining the Third Reich* (Linda

Schulte Sasse 1996), *Popular Cinema of the Third Reich* (Sabine Hake 2001) oder *Nazi Cinema as Enchantment* (Mary-Elisabeth O’Brien 2004) schon von ihren Titeln her erkennen, wie nachdrücklich sie sich darauf eingestellt haben, dass (nach Albrecht 1969) zwischen 1933 und 1945 lediglich 14 % der in Deutschland produzierten Filme als offen propagandistische Filme auftraten, während fast 50 % die heiteren Genres der Komödie, des Heimat-, Musik- oder Operettenfilms bedienten, etwa 30 % als sogenannte ernste Filme vor allem dem Melodram, dem Problemfilm oder dem Künstlerfilm zugerechnet werden können und etwa 11 % auf Aktions- und Abenteuer-Filme entfallen. Auch die deutschsprachige Forschung konzentriert sich folgerichtig auf das Melodram (*Pathos und Politik*, Stephen Lowry 1991), die Filmkomödie (Karsten Witte 1995) oder die *Kunst der Propaganda* in populären Genres (Manuel Köppen, Erhard Schütz 2007).

Aber auch für Arbeiten, die (wie Rentschler 1996) filmographisch weit ausreifen oder unter dem Stichwort einer *Medialen Mobilmachung* (Harro Segeberg 2004/2006) nicht die totalitäre Instrumentalisierung, sondern die totale Entgrenzung des Mediums Films in den Blick nehmen, lässt sich festhalten, dass sie in der eigenen Analyse und Interpretation die Erörterung ideologisch, ästhetisch oder kommerziell herausragender Filme wie etwa JUD SÜSS, MÜNCHHAUSEN oder Rühmann-Komödien bevorzugen. Daraus könnte, wer wirklich boshaft sein wollte, zugespitzt folgern, dass sich unsere Kenntnis des Films im Dritten Reich immer noch auf die gründliche Erforschung einer wie auch immer begründeten Auswahl aus 1100 oder 1300 Spielfilmen einschränkt, die Geschichte von *Hollywood unterm Hakenkreuz* allenfalls als Ergänzung zu diesem eher begrenzten Spektrum wahrnimmt (Markus Spieker 2003) und eigentlich nur zur *Geschichte des Dokumentarfilms* (Peter Zimmermann 2005) auf so

etwas wie einem flächendeckenden Überblick aufruft. Aber auch hier wird, dem Ansatz der Studie entsprechend, das Zusammenwirken von Wochenschau, Kulturfilm und Spielfilm nicht als Schwerpunkt behandelt.

Aus diesen Überlegungen ergeben sich zwei Schlussfolgerungen, die jeweils für sich genommen plausibel erscheinen, zusammen genommen aber auch nicht recht weiterhelfen. Die erste Überlegung geht dahin, dass es mit der Konzentration auf wie auch immer herausragende und kommerziell erfolgreiche Filme nie möglich sein wird, eine Vorstellung von dem zu gewinnen, wie sich die spezifische Medialität eines das Dritte Reich charakterisierenden modernen Unterhaltungskinos in der Gesamtheit seiner Filme darstellt. Und, das damit gegebene Problem wird nicht gerade einfacher dadurch, dass wer immer die Gesamtheit dieser Filme einigermaßen zutreffend erklären wollte, nicht nur die Filme selber, sondern auch die Gesamtheit aller Institutionen, in denen diese Filme geplant, vorbereitet, produziert, distribuiert, präsentiert und rezipiert wurden, erforschen müsste.

Daraus resultiert als zweites die Überlegung, dass es wenig sinnvoll erscheint, das Unternehmen einer Sichtung aller dieser für die Geschichte des NS-Kinos entscheidenden Faktoren auch nur anzudenken. Schließlich würde man sich damit auf ein Projekt einlassen, das selbst als kollektiv unternommenes Projekt an seiner eigenen Überforderung scheitern müsste (ganz abgesehen davon, dass man es eigentlich niemandem wünschen kann, sich auf die Untersuchung alles dessen, was das NS-Kino irgend produziert hat, einzulassen). Vielleicht sind es solche Überlegungen, die am ehesten erklären können, dass Versuche, die über die Interpretation von Einzelfilmen hinausgreifen, bisher vor allem im Rahmen regional begrenzter Studien zu Kino und Kinobesuch unternommen wurden. Von den hier erzielten Erkenntnisgewinnen hat die eher aufs Allgemeine zielende interpretierende Forschung bisher so gut wie keine Notiz genommen.

Wiewohl wir im folgenden einen Beitrag dazu leisten möchten, dem abzuhelfen, so müssen wir aber auch darauf hinweisen, dass wir es im Hinblick auf die eingangs geschilderte populargeschichtliche Wende der neueren Forschung nicht ganz unproblematisch finden, neue wichtige Forschungsergebnisse zum *Lichtspiel in der braunen Provinz* unter einem Titel wie *Ein Volk, ein Reich, ein Kino* (Bernd Kleinhans 2003) zusammenzu-

fassen und damit erneut zur These vom Film als Propaganda- und Herrschaftsinstrument zuzuspitzen; die Funktion eines solchen Kinos bestünde dann einmal mehr darin, zur Herstellung dessen beizutragen, was sogar eine neuere rezeptionsgeschichtliche Studie nur noch im Modus einer Frage formulieren möchte (vgl. *Volksge-meinschaft vor der Leinwand?* Gerhard Stahr 2001).

Uneingeschränkt wegweisend finden wir demgegenüber Hinweise auf die Notwendigkeit, stärker als bisher auf den in Großstadt, Mittelstadt, Vorstadt, Kleinstadt oder Land sehr unterschiedlich ausgestatteten *Erlebnisort Kino* (Irmbert Schenk 2000) zu achten oder die Rolle von Anzeigen, Inseratspolitik und Film-Besprechung zur Lenkung des *Sehens im Dunkeln* (Bruno Fischli 1990) nicht zu unterschätzen. Was alles zusammen darauf hinausläuft, sich stärker als bisher auf die Untersuchung eines (ungeachtet aller zentralen Lenkungsversuche) in seiner Präsentation und Rezeption unverkennbar in regional wie sozial geprägte „Teilöffentlichkeiten“ ausdifferenzierten NS-Kinos einzustellen (vgl. *Landkino im Nationalsozialismus*, Clemens Zimmermann 2001).

### Worauf wir hinauswollen

Vor diesem Hintergrund möchten wir, d.i. die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Hamburger Forschergruppe *Medialität und Modernität im NS-Kino*, versuchen, ein Modell auszuarbeiten, das es erlauben soll, die Erkenntnisgewinne regionaler Forschungen so aufzunehmen und weiter zu führen, dass sie ‚anschlussfähig‘ zu dem werden, was wir zu Beginn unserer Überlegungen als die unbestreitbaren Fortschritte einer werkzentrierten neueren Forschung gekennzeichnet haben. Das Modell, das wir zur Verknüpfung beider Sehweisen vorschlagen, ist das Modell einer *Kinoöffentlichkeit*, das wir an anderer Stelle ausführlich erläutert und in vielfältigen Anwendungen auf die nationale wie internationale Film- und Kinogeschichte vorgestellt haben (vgl. Müller/Segeberg 2008).

Dieses Modell schließt sich an Prämissen und Verfahrensweisen der nun schon etwas in die Jahre gekommenen *new film history* insofern an, als es programmatisch die Geschichte von Kino und Film nicht als die Geschichte von Filmen auf der Leinwand, sondern als die Geschichte einer das Leinwandereignis Film überhaupt



erst generierenden Kino-Geschichte betrachtet. Für eine solche Kino-Geschichte, die im Lichte der anglo-amerikanischen *Cinema Studies* oder der französischen *Cinéma-Forschung* über den einzelnen Film hinausgreift, benutzen wir, wie gesagt, den Terminus Kino-Öffentlichkeit, und wir tun dies deshalb, weil wir davon ausgehen, dass das, was auch wir ‚Kino‘ in einem umfassenden Sinn nennen, überall dort entsteht, wo sich aus der Produktion, Distribution, Präsentation, Reflexion und Rezeption von Filmen so etwas wie die von anderen Medien vielfältig mitreflektierte Veranstaltungsöffentlichkeit eines in eigenen Abspielstätten ‚öffentlich‘ (oder auch ‚teilöffentlich‘) zugänglichen Kinos entwickelt. Und, diese Form von Kinoöffentlichkeit bleibt auch im Zeitalter ihrer Autonomie keineswegs auf sich allein gestellt, sondern entwickelt sich im stetigen Austausch mit anderen Medien-Öffentlichkeiten wie etwa dem in dieser Veröffentlichung mit einem eigenen Beitrag vorgestellten Rundfunk oder der Tagespresse; letztere wird in unserem Projekt sowohl als eigenständiges Medium wie als Quelle zur Präsentation und Begleit-Reflexion von Filmen betrachtet.

Formuliert man das, was wir damit vorhaben, in der Sprache des Films selbst, dann ließe sich sagen, dass wir versuchen wollen, den panoramatischen Blick auf das Ganze eines umfassend konzeptualisierten NS-Kinos in die Naheinstellung seiner regionalen Realisierung zu überführen, um dann (in einem möglichen Folgeprojekt) von hieraus das Ganze erneut und neu in den Blick zu nehmen. Wobei wir zu unserem augenblicklichen Vorhaben einschränkend hinzufügen müssen, dass wir uns in dieser unserer ersten Veröffentlichung auf die Faktoren Präsentation und Reflexion konzentrieren und zur Ausarbeitung unserer Recherchen zum Faktor Rezeption vorerst nur auf eine knappe Skizze im Internet verweisen können (vgl. Segeberg 2008); hinzu kommt, dass wir uns in dem, was wir jetzt zu den Faktoren Präsentation und Reflexion ausführen, auf die Jahre 1933 und 1934 konzentrieren (vgl. dazu im einzelnen u. S. 103, 131f.). Auch in dieser Hinsicht haben die in dieser Ausgabe der *Hamburger Hefte zur Medienkultur* veröffentlichten Beiträge den Charakter von Projektberichten an sich, deren Autoren auf produktive Kritik und weiterführende Ermunterungen hoffen. Eine Buchfassung, in der auch unsere Ergebnisse zum Erlebnisort Kino und zur Zuschauer-Rezeption präsentiert werden sollen, ist mit dem Verlag *edition text + kritik* verabredet.

## Was wir schon jetzt vorlegen können

Was wir vorhaben, ließe sich auch so beschreiben, dass wir aus der Art und Weise, in der wir Regionalgeschichte betreiben, Erkenntnisse gewinnen möchten, die nicht nur für die Regionalgeschichte interessant sind. Um der dann möglich werdenden Kombination aus ‚allgemeiner‘ und ‚regionaler‘ Mediengeschichte zuzuarbeiten, beginnen wir mit einer Projektskizze zur Erforschung der regional geprägten *literarischen Programmangebote des Reichssenders Hamburg* (von Hans-Ulrich Wagner und Wencke Stegemann) und einem Blick auf das Verhältnis von *Umbruch und Kontinuität* auf dem für uns als reflexive Begleitöffentlichkeit wichtigen *Hamburger Zeitungsmarkt nach 1933* (Karl Christian Führer). Daran schließen sich an zwei Spezialstudien zu *Kino und Kinokultur in Hamburg um 1932* (Corinna Müller) sowie zur *politischen Topographie und Ökonomie der Hamburger Kino-Landschaft 1933-1945* (Michael Töteberg), letztere ergänzt um eine Untersuchung zu der in Hamburg besonders zügig betriebenen „*Arisierung*“ von Kinos (Jan Pätjer Johannsen). Alle diese Arbeiten stammen von Forscherinnen und Forschern, die auf einem Workshop des Jahres 2008 im Warburg-Haus Hamburg aus ihren Projekten berichtet haben.

Es sind vor allem die zuletzt genannten regionalhistorischen Kino-Studien, die anhand des Hamburger Beispiels die Ansichten eines Kinos entfalten, für das sich das Durchstehen der allgemeinen Wirtschaftskrise der Jahre nach 1929, die ökonomischen und technischen Herausforderungen des noch neuen Mediums Tonfilm sowie die nationalsozialistische ‚Machtergreifung‘ des Jahres 1933 zu einer in mehrfacher Hinsicht verdichteten Problemlage zusammenschließen. Vor diesem Hintergrund fällt in dem Artikel von Corinna Müller für das Jahr 1932 eine (ungeachtet aller Besucherrückgänge) ökonomisch überraschend stabile sowie „relativ gleichmäßig über alle Stadtteile und sozialen Wohnbezirke“ verteilte Kinolandschaft auf (vgl. S. 41); sie besteht aus (bezogen auf das damalige Hamburger Stadtgebiet) 70 Kinos oder (unter Einschluss der zu dieser Zeit noch preußisch verwalteten Städte Wandsbek und Altona) 90 Kinos, unter denen alle Qualitätsstufen einer nach 1933 festgeschriebenen Kino-Hierarchie aus Erst-, Bezirks- und Nachaufführungstheatern begegnen. Für die von uns besonders zu beachtenden Spielpläne ergibt sich eine noch weitgehend freie Pro-

grammplanung, in der sich einzig im Wechsel zwischen Erst- und Nachspieltheatern vorgegebene Abläufe erkennen lassen. In dem so gut wie ganz auf „Entspannung und Unterhaltung“ (S. 48) zielenden Gesamtprogramm setzen allenfalls ‚vaterländische‘ Filme (ebd.) oder (wie man hinzufügen könnte) die das Kinoprogramm ergänzenden Beiprogramme aus Wochenschau und Kulturfilm politische Akzente.

Vor diesem Hintergrund wirkt es vielleicht etwas weniger überraschend, wie nachhaltig die zum politischen Systemwechsel bereiten Kino-Unternehmer der im Jahr 1933 erfolgenden ‚Neuorganisation‘ ihres Gewerbes überall dort zustimmten, wo sie sich davon Konkurrenz mindernde und Ertrag steigernde Vorteile versprachen; wo das nicht der Fall war, gab es, wie Michael Töteberg an einem Fallbeispiel besonders anschaulich belegen kann, ideologisch nur mühsam zu bemäntelnde interne Querelen um versprochene oder auch nur erhoffte ökonomische Gewinne. Auch in den Folgejahren kam es zu Auseinandersetzungen um Reglementierungen und Verordnungen über Filmverleih und Programmplanung vor allem dann, wenn zumal die Besitzer kleinerer Theater darin eine eindeutige Bevorzugung großer Uraufführungstheater und der sie betreibenden Kinokonzerne sahen. Hier wie in den von immer neuen ökonomischen Begehrlichkeiten angetriebenen Arisierungen jüdischer Kinos (deren ebenso unappetitlichen wie von heute aus undurchschaubaren Verwicklungen der Beitrag von Jan Pätjer Johannsen nachspürt) dokumentiert sich eine die nationalsozialistische Film- und Kinopolitik im Großen wie im Kleinen dominierende Spannung; sie changiert zwischen dem Wunsch nach einer möglichst umfassenden ideologischen Durchdringung von Film und Kino und den spezifisch ökonomischen Anforderungen an eine unverändert renditeorientierte *Filmwirtschaft*. Denn, so ein verdienter Parteigenosse schon im Jahr 1933 nahezu hellsichtig: „Auch wir wissen, dass Filme immer Ware bedeuten“.

Damit ist eines der wichtigen Themen für unsere eigenen Beiträge zur *Kinoöffentlichkeit* des NS-Kinos in Hamburg angegeben. Geht es im Beitrag zu den *Nationalsozialistischen Schul- und Jugendfilmveranstaltungen* um eine der immer noch erheblich unterschätzten Parallelöffentlichkeiten im NS-Kino (weitere Beiträge dazu werden das Soldatenkino der Kriegsjahre sowie die Filmbühne des Jüdischen Kulturbundes 1939-1941

behandeln), so thematisieren die anderen Beiträge das, was wir (entsprechend unserem Öffentlichkeitsmodell) unter der in der *Hamburger Tagespresse 1933/1934* zu ermittelnden *Präsentations-* und *Reflexionsöffentlichkeit* zum *Hamburger Kino und Kinoprogramm* dieser Jahre verstehen. Dazu betreiben wir, wie in den beiden Beiträgen im einzelnen erläutert wird, auf der Seite der *Präsentation* die Sammlung, Sichtung und Auswertung aller Anzeigen, Inserate und Spielpläne in den großen *Hamburger Tageszeitungen* und versuchen aus deren detailliert zu untersuchender Gestaltung Rückschlüsse auf die quantitative Verdichtung und qualitative Aufbereitung einer Ideologisches überformenden, kommerziellen Programmästhetik zu gewinnen. Auf der Seite der *Reflexion* werden recherchiert und ausgewertet alle Nachrichten, Filmbesprechungen, Sammelkritiken, Leitartikel, Produktionsberichte oder *Homestories*, in denen über die Entwicklung von Film und Kino in Hamburg, im Deutschen Reich insgesamt, in Europa und in den USA informiert, kommentiert, diskutiert und geurteilt wird. Es sind die Vollständigkeit und Systematik, mit der wir beide Öffentlichkeitsformen rekonstruieren wollen, die unser Vorhaben von anderen regionalgeschichtlichen Unternehmungen unterscheiden.

Die Konsequenz, mit der wir uns den damit verbundenen, nicht ganz mühelosen Anstrengungen unterzogen haben, resultiert daraus, dass wir uns davon einen Einblick in die regional realisierte Vielfalt dessen versprechen, was wir einleitend als die spezifische Medialität eines auf Popularität und Vielfalt achtenden NS-Kinos bezeichnet haben. Diese Möglichkeit ergibt sich für uns nicht nur daraus, dass wir unser auf Vollständigkeit und Systematik zielendes Unternehmen auf ein regionales Fallbeispiel begrenzen, sondern auch daraus, dass wir in diesem Rahmen so gut wie vollständig darauf verzichten, die in unseren Öffentlichkeiten angezeigten oder reflektierten ‚Texte‘, d. h. die Filme selber zu behandeln. Mit anderen Worten: statt Filme zu interpretieren, auf die Anzeigen oder Besprechungen dann richtig oder falsch hinweisen, betrachten wir die von uns recherchierten und ausgewerteten Dokumente nicht als randständiges oder gar störendes Beiwerk, sondern als für das Film-Verständnis weichenstellende *Paratexte*. Wer an Zuspitzungen interessiert ist, könnte auch sagen: Filme als ‚Texte‘ haben in diesen Para-Texten nicht Subjekt, sondern Objekt-Status. Was ihre spätere Neuinterpretation im Lichte dieser Pa-

ratexte keineswegs ausschließt, sondern nahezu einfordert (Planungen dazu sind, wie bereits gesagt, in Vorbereitung).

Es sind also die von uns in diesem Umfang erstmals systematisch erschlossenen Paratexte, von denen wir annehmen, dass sie eine den Film nicht nur annoncierende, sondern mitorganisierende Form von Kommunikation aufbauen; für sie möchten wir den Terminus einer durchaus eigenständig agierenden Präsentations- und Reflexionsöffentlichkeit vorschlagen. Ihre Erforschung hat den weiteren Vorteil, dass man sich dann mit der Breite und Vielfalt einer filmischen Popularkultur in einer Art und Weise auseinandersetzt, die der Nutzungsperspektive des zeitgenössischen Kinogängers durchaus entsprechen dürfte. Denn auch von ihm ist ja kaum anzunehmen, dass er sich der Mühe unterzogen haben sollte, alle die Film anzuschauen, über die er sich in seinen Präsentations- und Reflexionsöffentlichkeiten informieren konnte. Das haben, wie unsere Rezeptionsstufen zeigen werden, nicht einmal die beinahe täglich ins Kino gehenden extensiven Kino-Freaks hinbekommen. Davon und über anderes werden unsere Rezeptionsstudien genauer handeln.

## Zitierte Literatur

- Gerd Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*. Stuttgart 1969.
- Bruno Fischli: *Vom Sehen im Dunkeln: Kinogeschichten einer Stadt*. Köln 1990.
- Sabine Hake: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin 2001.
- Bernd Kleinhaus: *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*. Köln 2003.
- Manuel Köppen, Erhard Schütz: *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*. Bern, Berlin u.a. 2007.
- Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Literatur*. Berlin 2004.
- Stephen Lowry: *Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen 1991.
- Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): *Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung. / Cinema's Public Sphere (1895-1920). Emergence, Settlement, Differentiation*. Marburg 2008.
- Mary-Elizabeth O'Brien: *Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester, NY 2004.
- Robert C. Reimer (Hrsg.): *Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich*. Rochester, New York 2000.
- Eric Rentschler: *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge Mass., London 1998.
- Irmbert Schenk (Hrsg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg 2000.
- Linda Schulte-Sasse: *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham 1996.
- Harro Segeberg (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. München 2004.
- H. Segeberg (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung II. Hollywood, Exil und Nachkrieg*. München 2006.
- H. Segeberg: „Der unberechenbare User. Oder: Was wissen Film-Zuschauer?“ [www.gfmedienwissenschaft.de/gfm/dokumentation\\_der\\_gfm-jahrestagung\\_2008](http://www.gfmedienwissenschaft.de/gfm/dokumentation_der_gfm-jahrestagung_2008)
- Markus Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*. Trier 1999.
- Gerhard Stahr: *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin 2001.
- Roel Vande Winkel, David Welch (Hrsg.): *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. New York 2007.
- Karsten Witte: *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. München 1995.
- Clemens Zimmermann: „Landkino im Nationalsozialismus“. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 41 (2001), S. 231-243.
- Peter Zimmermann (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Stuttgart 2005, Bd. 3: „Drittes Reich“ 1933-1945, hrsg. v. P. Zimmermann und Kay Hoffmann.



## „Hansadeutsch, niedersächsisch, überhaupt niederdeutsch“ Die literarischen Programmangebote des Reichssenders Hamburg – eine Projektskizze

*Hans-Ulrich Wagner, Wencke Stegemann*

### 1. Die Grundlage eines „Norddeutschen Rundfunkprogramms“

Zeitgenössische Dokumente aus den Jahren des „Dritten Reiches“ betonen immer wieder die besondere „Landschaftsarbeit“ des Reichssenders Hamburg. Wie jeder „Gausender“ im Reichsgebiet, so sollte auch die 1933/34 aus der NORAG hervorgegangene Programmgemeinschaft eine bestimmte, kulturell definierte Region mit Programmangeboten versorgen. Die „Norddeutsche Programmgemeinschaft“ mit ihren Sendern in Hamburg, Bremen, Hannover, Magdeburg, Kiel-Flensburg und Stettin wurde in vielen programmatischen Selbstdarstellungen auf das Niederdeutsche, also auf eine bestimmte Sprachform bezogen, bzw. eine besondere Kulturtradition. Ein Beispiel aus dem Jahr 1934 verdeutlicht dies im zeitgenössischen Sprachgebrauch:

Der Nordfunk gestaltet ein Programm für Menschen, deren Natur zwischen Berg und Meer liegt, die in allen ihren letzten Empfindungen, auch in ihren Fehlern gründlich und klar überschaubar sind wie die Heide und das Meer. Der Mensch dieses Gebietes ist der Hansadeutsche, der Niedersachse, überhaupt der Niederdeutsche [...]. Alle diese Gruppen aber haben eines gemeinsam: ihre Selbstbehauptung als Eigenleben [...]. Aber alles, was diese Menschen tun, wird zur Dichtung: Der Kampf um die Scholle, der Drang zur See, das verbissene Ringen um Weib, Forschung und Handel. Zeit ihres Lebens liegen sie im Widerstreit mit ihrer Natur; ihr sachliches Denken, ihr weiter Blick aber treibt sie zur Tat.<sup>1</sup>

Dass der Rundfunk und die Programmarbeit in Deutschland föderal bzw. regional organisiert und definiert wurden, überrascht nicht. Denn zunächst einmal waren es technische Bedingungen, die die Versorgung eines Nahgebietes mit Programmangeboten bewerkstelligten; sodann waren es ökonomische Gründe, die Sendegesell-

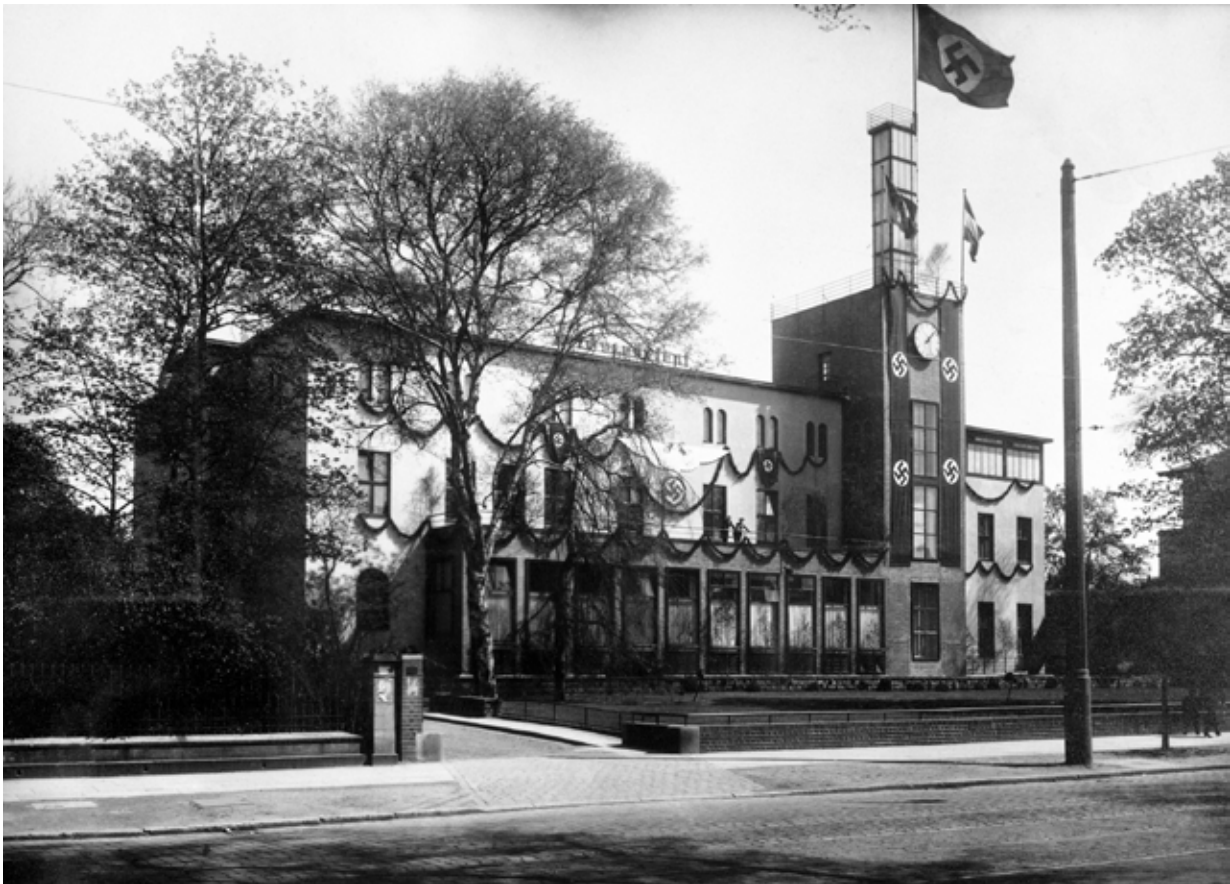
schaften in den finanzkräftigen Metropolen entstehen ließen und schließlich war es der gesellschaftliche Konsens, der den Rundfunk als ein kulturelles Instrument begriff und folgerichtig auf Kulturregionen bzw. – in politischer Hinsicht – auf die einzelnen Länder des deutschen Staatsgebiets bezog. Gleichzeitig weist die deutsche Rundfunkgeschichte dieser Frühphase aber auch eine gegenläufige Entwicklungsrichtung auf und zeigt eine zunehmende Zentralisierung. Seit Mitte der 1920er Jahre bündelte die zentrale „Reichs-Rundfunk-Gesellschaft“ (RRG) Kompetenzen, und der Staat sicherte sich mehr und mehr politische Einflussmöglichkeiten. Die Rundfunkreformen des Reichskanzlers von Papen im Sommer 1932, also am Vorabend der so genannten „Machtergreifung“, leisteten einer umfassenden staatlichen Kontrolle entscheidenden Vorschub.

Den NS-Machthabern fiel das Medium Rundfunk gleichsam in die Hände. Fortan waren sie mit zwei Aufgaben konfrontiert: Sie mussten versuchen, über ein Personalrevirement in ihrem Sinn politisch zuverlässige Leute in Stellung zu bringen, wenn möglich Personen, die gleichzeitig auch fachlich geeignet waren. Dies erwies sich für die Nazis als kein geringes Problem. Darüber hinaus hatten sie sich mit einem von ihnen selbst geschaffenen System von bürokratisch geregelten Inkonssequenzen auseinanderzusetzen. Was Jan-Pieter Barbian für den Literaturbetrieb des „Dritten Reiches“ umfassend herausgearbeitet hat,<sup>2</sup> gilt vielfach entsprechend für das Rundfunkwesen. Mit Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft entstand ein verwirrendes System von Kompetenzen, das auf zentraler Ebene unter anderem bestimmt wurde vom Reichspropagandaministerium, dem von Joseph Goebbels neu errichteten Super-Ministerium; einer Reichssendeleitung, der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft sowie der Reichs-Rundfunkkammer. Auf regionaler Ebene spiegelte sich der Kampf um Einfluss und

Macht in den Vorstößen einzelner Gauleiter bzw. untergeordneter NS-Stellen, etwa wenn die „Gaufunkwarte“ ihre Ansprüche anmeldeten. Eine mit Barbians Studie vergleichbare Darstellung der „Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder“ des Rundfunkbereichs fehlt zwar, gleichwohl sind bislang einige grundlegende Arbeiten, auch zu den Vorgängen beim Reichssender Hamburg, entstanden.<sup>3</sup>

Die von den Nationalsozialisten offensichtlich forcierte Zuschreibung der Landschaftsarbeit als Aufgabe des Rundfunks – 1940 widmete sich eine in Hamburg entstandene Dissertation mit großem statistischen Aufwand diesen „Beziehungen zwischen Rundfunksender und seiner Landschaft“ am Beispiel des Reichssenders Hamburg<sup>4</sup> –, war gleichwohl alles andere als eine Erfindung der neuen

Machthaber. Mehrere der seit der Jahrhundertwende 1900 maßgeblich werdenden kulturellen Bewegungen gingen mit dem neuen, als Kultur- und Bildungsinstrument begriffenen Rundfunk Allianzen ein. Die Strömungen, die sich um die Pole „Volk“ und „Heimat“ herum zusammenfanden, erlangten in den Jahren der Weimarer Republik großen Einfluss, gerade auch was ihre Verbindungen zu den Sendegesellschaften anbelangt. Die Kulturwissenschaftlerin Adelheid von Saldern beschäftigte sich in einer instruktiven Studie 2004 mit der Frage nach den Kontinuitäten und Brüchen dieser konservativen Kulturbewegungen in Bezug auf den Rundfunk.<sup>5</sup> Speziell der Sender für das norddeutsche Gebiet – die NORAG bzw. der Reichssender Hamburg – übernahm die Rolle, „Träger und Erhalter der Heimatkultur“ zu sein.<sup>6</sup>



**Abb. 1:** Das Funkhaus in der Hamburger Rothenbaumchaussee, 1935.  
© NDR-Fotoarchiv. Mit freundlicher Genehmigung des NDR-Fotoarchivs

## 2. Andocken I – Zur Verortung dieser Projekt-skizze

Diese wenigen einleitenden Hinweise zum damals noch sehr jungen Medium Rundfunk müssen an dieser Stelle genügen. Bevor im Folgenden einige Beobachtungen zum literarischen Programmangebot des Reichssenders Hamburg vorgestellt werden, erscheint es notwendig, auf das Anfangsstadium dieses Projektes hinzuweisen. Vorerst sind lediglich Fragestellungen entwickelt worden – Thesenbildungen können, wenn überhaupt, nur in aller Vorläufigkeit erfolgen. Dabei erscheint „Literatur und Rundfunk in Hamburg in der NS-Zeit“ als ein vielfach lohnendes Unterfangen, wenn man an die wechselseitigen Andock-Möglichkeiten von Kino, Rundfunk und Presse als den drei Öffentlichkeit bildenden Leitmedien des Dritten Reiches denkt.

Basis für die rundfunk- und programmgeschichtliche Untersuchung bildet die Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland (FGRN), ein Kooperationsprojekt, das die Universität Hamburg bzw. der Fachbereich Sprache Literatur Medien I zusammen mit dem Hans-Bredow-Institut für Medienforschung und dem Norddeutschen Rundfunk trägt. In einer Arbeitsphase bis Ende 2007 widmete sich diese Forschungseinrichtung speziell der Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks und analysierte die Umbrüche und Neuorganisation des Rundfunks und seines Programmangebots im ersten Jahrzehnt nach dem Ende des NS-Regimes.<sup>7</sup> Seit 2008 gilt ihr spezieller Projektauftrag den Programmangeboten der 1950er bis 1970er Jahre; untersucht wird die Rolle des Rundfunks für die öffentliche Kommunikation in Norddeutschland in diesem Zeitraum. Es werden programmgeschichtliche Fragestellungen behandelt und speziell auf dem Gebiet einer historischen Medienwirkungsforschung gearbeitet. Das Interesse richtet sich darauf, wie Mediennutzer mit den Programmangeboten umgehen und wie sich raumbezogene Identitäten herausbilden, bezogen also auf regionale Identitäten, wie sie beispielsweise in den Staatsvertragsländern des NDR eine wichtige Rolle spielen; sodann auf nationale Identität und schließlich auf Vorstellungen von Europa. Fragen nach dem Föderalismus im deutschen Rundfunksystem und nach der Regionalität medienvermittelter Kommunikationsangebote können daher diachron in einem größeren zeitlichen Zusammenhang gesehen werden.

Des Weiteren kann sich die Beschäftigung mit dem literarischen Programmangebot des Reichssenders Hamburg auf die Ergebnisse einer Recherche stützen, die die FGRN bereits für die Historische Kommission der ARD durchführte.<sup>8</sup> In einer programmgeschichtlichen Datenerhebung wurden sämtliche Sendungen des Reichssenders Hamburg ermittelt, die zwischen 1933 und 1940 in den Programmzeitschriften angekündigt wurden und die in einem weit gefassten Sinn das Bezugssystem Literatur berühren. Als solche werden zuallererst alle Handlungen begriffen, mit denen ein Autor ein literarisches Produktionsproblem mit Bezug auf das Medium Rundfunk löst – also Hörspiele, Hörfolgen, Weihe-spiele usw. Es wurden aber auch alle Sendungen verzeichnet, bei denen solche Handlungen ursprünglich auf ein anderes Medium zielten – also vor allem gedruckte Literatur und Theaterstücke, die sodann in irgendeiner Form im akustischen Medium reüssieren. Darüber hinaus wurden alle Auftritte von Schriftstellern, Lesungen und Gespräche, Sendungen über Autoren, Bücher, Texte aufgenommen, sowie schließlich Beiträge, in denen der Themenbezug zwar nicht-literarisch ist, jedoch der Name der Beteiligten als zum Literaturbetrieb gehörige Akteure identifiziert wurde.<sup>9</sup> Dazu wurde systematisch die für das Sendegebiet wichtige Rundfunkpresse ausgewertet, in diesem Fall die Zeitschrift *Die Norag* bzw. die im Dezember 1933 aus ihr hervorgegangene *Funk-Wacht*. Ein Exemplar dieser für den norddeutschen Raum maßgeblichen Rundfunkzeitschriften ist auf Mikrofilm in der Staatsbibliothek Hamburg einsehbar.<sup>10</sup>

Schließlich bildet ein dritter Aspekt einen weiteren Kontext für die Beschäftigung mit dem Reichssender Hamburg. Von Oktober 2008 bis September 2009 lief an der Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland ein einjähriges Forschungsprojekt, das sich der NORAG und ihren Einflüssen auf das kulturelle Feld Hamburgs in den 1920er Jahren widmete. Diese Untersuchung der beiden unterzeichnenden Verfasser wird Teil des von Dirk Hempel und Friederike Weimar initiierten Forschungs-, Ausstellungs- und Katalogvorhabens „Kultur der 1920er Jahre in Hamburg“, das im Rahmen des „Forschungsverbundes zur Kulturgeschichte Hamburgs“ läuft und unter dem Titel „Himmel auf Zeit“ im April und Mai 2010 seine Ergebnisse präsentiert.<sup>11</sup> Alle Fragen speziell nach Kontinuitäten und Brüchen können in diesem Zusammenhang genauer in den Blick genommen werden.

Vor dem Hintergrund einer solchen Verortung ist es möglich, Fragen nach Medialität und Modernität im Rundfunk bzw. in dessen Programmangebot zu stellen – synchron in Bezug auf das NS-Kino und andere Medien; diachron in Hinsicht auf die geschilderten rundfunkbezogenen Projekte.

### 3. Literarische Programm(platz)analyse

Eine erste Auswertung des Datenmaterials, das der FGRN zur Verfügung steht, gilt einer statistischen Einschätzung der vom Reichssender Hamburg produzierten literarischen Sendungen. Bereits auf deren Grundlage lassen sich einige analytische Feststellungen treffen. Insgesamt wurden demnach zwischen Januar 1933 und Juni 1940 knapp 5.000 Beiträge ausgestrahlt, genau: 4.989. Es zeigt sich, dass die Anzahl der literarischen Sendungen pro Kalenderjahr zwischen mehr als 550 und knapp 770 Beiträgen pendelt, statistisch gesehen also pro Sendetag 1,5 bis 2,1 literarische Sendungen erfolgten. Gleichwohl wird man von einem quantitativ relativ konstanten Programmangebot sprechen können, da die Unterschiede weder einen signifikanten Anstieg, noch eine bemerkenswerte Reduzierung der Literaturangebote bedeuten. Ein Einschnitt erfolgte erst 1939 bzw. 1940, also mit dem ersten Kriegsjahr. 1939 sank die Anzahl der literarischen Sendeplätze erstmalig auf unter 550. Im Juni 1940 begann das Einheitsprogramm des Großdeutschen Rundfunks; eigene Programmbeiträge der jeweiligen „Gausender“ spielten darin so gut wie keine Rolle mehr. Überdies lassen sie sich kaum mehr nachweisen, da die Informationen der *Funk-Wacht* zunächst reduziert wurden und diese Rundfunkzeitschrift – parallel zu allen anderen Titeln der deutschen Programmpresse – im Mai 1941 eingestellt wurde.<sup>12</sup> Die literarischen Sendungen zwischen 1933 und 1940 verteilen sich im Einzelnen wie folgt:

<b>1933</b>	771 Sendungen
<b>1934</b>	569 Sendungen
<b>1935</b>	762 Sendungen
<b>1936</b>	725 Sendungen
<b>1937</b>	639 Sendungen
<b>1938</b>	765 Sendungen
<b>1939</b>	545 Sendungen
<b>1940</b>	213 Sendungen

Die These, dass die politischen und ideologischen Veränderungen sich zumindest in den Friedensjahren des NS-Regimes nicht (auffallend) auf die Quantität der literarischen Angebote des Reichssenders Hamburg auswirkten, müsste freilich durch weitere Untersuchungsschritte genauer be- bzw. auch widerlegt werden, etwa indem das Sendevolumen (Dauer in Minuten) verglichen wird bzw. die Verteilung auf reichweitenstarke bzw. reichweitenschwache Sendeplätze. So spricht Adelheid von Saldern in der erwähnten Studie von einem höher werdenden Anteil politischer Reden und politischer Berichterstattung sowie von einem Anstieg an musikalischen und unterhaltenden Programmangeboten.<sup>13</sup> Auch Wolfram Wessels konstatiert in seiner programmgeschichtlichen Studie speziell zum Hörspielangebot im „Dritten Reich“ die „massive Propaganda“ im ersten Jahr der nationalsozialistischen Herrschaft und eine zunehmende Unterhaltungsorientierung seit 1935/36.<sup>14</sup> Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die zunächst als gering eingestuft quantitativen Veränderungen für das Jahr 1934 bzw. für das Jahr 1937 bereits in diesem Zusammenhang gesehen werden müssten. Gleichwohl sollte man das Datenmaterial für den Reichssender Hamburg genauer auf die Frage der Politisierung bzw. Unterhaltung hin befragen, um weitere signifikante Veränderungen einschätzen zu können. Leider steht der Forschung für die NS-Zeit keine umfassende programmgeschichtliche Analyse zur Verfügung, wie sie das groß angelegte Projekt beim Deutschen Rundfunkarchiv 1997 für die Sendegesellschaften der Weimarer Republik sowie für deren Programmangebote insgesamt vorgelegt hat.<sup>15</sup> Ein Vergleich mit den programmstatistischen Angaben zu anderen Reichssendern bzw. zur Aufteilung von literarischen und anderen Programmbeiträgen ist also zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht möglich.

Bevor ein entscheidender Schritt auf diesem Forschungsfeld der literarischen Sendungen zu inhaltlichen Analysen von erhalten gebliebenen Texten und Tonträgern führt,<sup>16</sup> können bereits auf der Basis der Sendeankündigungen einige Grundzüge festgehalten werden, die im Folgenden anhand dreier thematischer Schwerpunkte skizziert werden.

#### **Schwerpunkt: Niederdeutsch/Plattdeutsch**

Nicht nur in den programmatischen NS-Texten, sondern auch auf der konkreten Angebotsseite dominierten ganz



deutlich Sendungen, die die niederdeutsche Sprache, Literatur und Kultur zum Thema haben bzw. literarische Sendungen, die in Plattdeutsch dargeboten wurden. Diese heimat- und nahweltbezogenen literarischen Programme bildeten einen Schwerpunkt. Wie bereits erwähnt, handelte es sich bei der inhaltlichen Fokussierung auf den „Niederdeutschen Menschen und seine Kultur“ nicht um eine nationalsozialistische Neuerung, die erst im Zuge der politischen Umwälzungen Einzug in die Programmgestaltung gefunden habe. Viele Studien zur NORAG weisen auf eine solche Ausrichtung in den 1920er Jahren hin.<sup>17</sup> Die norddeutsche Sendegesellschaft entwickelte sich bereits vor 1933 zu einem wichtigen Partner und Akteur in der „niederdeutschen Bewegung“. Diese Verbindung wurde vor allem von Persönlichkeiten wie Kurt Stapelfeldt, Hans Bodenstedt und Hans Böttcher getragen, die beim Rundfunk in verantwortlichen Stellungen arbeiteten und auch einflussreiche Positionen in dieser kulturellen Strömung inne hatten. Dass die NORAG eine solche große Bedeutung für die niederdeutsche Bewegung erreicht hatte, wird von der Tatsache unterstrichen, dass auch nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten öffentlich auf sie hingewiesen werden konnte bzw. wurde: Etwa wenn 1933 in einem Sonderdruck des *Hamburger Anzeiger* ein ganzseitiger „Kalender der niederdeutschen Bewegung“ von 1852 bis 1933 erschien und dieser für das Jahr 1932 festhielt: „Im Rundfunk hat die niederdeutsche Dichtung und Bewegung den wichtigsten Helfer gefunden [...]. Die zehn Millionen in Stadt und Land, die niederdeutsch sprechen, denken und fühlen, finden den Ausdruck ihrer Wesensgemeinschaft in der tönenden Welle.“<sup>18</sup> Umgekehrt gelang es den genannten Persönlichkeiten nicht, im nationalsozialistischen Rundfunk in Hamburg dauerhaft zu arbeiten: Kurt Stapelfeldt wurde als Geschäftsführer im März 1933 entlassen, Hans Bodenstedt versuchte sich vergeblich durch mehrere Zugeständnisse zu halten; Hans Böttcher sollte entlassen werden, konnte aber bis 1936, bis zu seinem Tod, im Amt bleiben.

Mit der ereignisgeschichtlichen Definition des Untersuchungszeitraums der Jahre zwischen 1933 und 1940 stellen sich Fragen sowohl nach Traditionslinien als auch nach Traditionsbrüchen. Setzen etwa Sendereihen wie die „Niederdeutsche Autorenstunde“ oder „Plattdeutsche Jugendstunde“, die in den Jahren 1933 und 1934 produziert wurden und in denen plattdeutsche Literaten selbst zu

Wort kamen, fort, was in den 1920er Jahren begann, oder wurden die Reihen unter den selben Namen inhaltlich neu ausgerichtet? Bei einer genaueren Analyse könnte einem der langlebigsten Programmplätze des Reichssenders Hamburg überhaupt – „Wi snackt Plattdütsch“ (Di, 10.00-10.30 Uhr, 5.10.1934-9.8.1938) – besondere Beachtung beigemessen werden. Diese Forderung ergibt sich zum einen aus den Beobachtungen, dass diese Sendung im Grunde kein fest gefügtes Format war. Unter dem Titel „Wi snackt Plattdütsch“ wurden Hörspiele wie zum Beispiel „Hochseefischer“ von Rudolf Kienau (19.10.1934), Wissenssendungen für Kinder („Warüm dat? Dat wöllt ju en Mudder, en Dichter und en Lehrer vertelln“, 19.10.1934) und Unterhaltungssendungen über Volkslieder und -tänze („De olen Veerlannr Volksrimels un Kinnderleder“, 28.9.1937) gesendet. Vor allem wäre zu eruieren, ob dem Programmplatz ein bestimmtes Konzept zugrunde lag und eine ideologische Ausrichtung explizit vorgegeben war. Umgekehrt müsste man versuchen, ob ein solcher politischer Konsens in den verschiedenen Sendungen greifbar ist. Auch die Frage nach der Funktion, die der regionalen Sprache jeweils zugeschrieben wurde, wäre eingehend zu untersuchen, ob regionale Vielfalt erwünscht und gefördert oder letztlich eine Uniformierung angestrebt wurde.<sup>19</sup> Des Weiteren dürfte ein Programmplatz wie „Wi snackt Plattdütsch“, der einen Programmschwerpunkt des Reichssenders Hamburg speziell im Jugendfunk, Kinderfunk und Schulfunk markiert, hinsichtlich der Frage nach einer nationalsozialistischen Infiltrierung einer augenscheinlich volkstümlichen Kinder- und Jugendsendung sehr interessant sein.

In diesem Zusammenhang sollte ebenso geklärt werden, welche Themen es schaffen, als Reihe oder als Serie gesendet zu werden; bzw. warum Themen auf eine Einzelsendung beschränkt bleiben und was die Gründe hierfür sind. Um diese Fragen beantworten zu können, müssten die – insgesamt leider eher spärlichen – Dokumente der Rundfunkverantwortlichen ausgewertet werden, die sich erhalten haben. Umgekehrt könnten sich Reflexe darauf auch in Unterlagen finden, die auf Seiten der Autoren und Beiträger überliefert sind. Bislang wurden personen- gebundene Nachlässe so gut wie nicht auf Spuren der Arbeitsbeziehungen zum Rundfunk hin durchgesehen. Eine Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang die Beschäftigung mit dem Volkskundler Richard Wossidlo (1859-1939), dessen Nachlass sich im Institut für Volkskunde

(Wossidlo-Archiv) der Universität Rostock befindet. Wossidlo, der viel für die NORAG gearbeitet hatte, zog sich bald nach 1933 zurück.<sup>20</sup> Weitere Nachlassbestände etwa von Autoren wie Hertha Borchert (1895-1985) in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg und Heino Landrock (1899-1958) in der Landesbibliothek Hannover könnten ausgewertet werden. Ein Bestand an Manuskripten von Heinrich Deiters (1882-1971) wurde der Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland im April 2008 zur Auswertung übergeben. Mit ihm scheint unter anderem die vor 1933 einsetzende Tradition der so genannten „Fastelabende“ näher untersucht werden zu können, einer Art „Bunter Abende“, die niederdeutsche Lieder, Dialoge und Kurzhörspiele zusammenstellte.<sup>21</sup>

Eine nähere Beschäftigung gilt einem weiteren Bereich des niederdeutschen Programms, nämlich den so genannten „Spill“, also „Spielen“ jeglicher Art. Sieht man sich die zahlreichen Nachweise in den Programmankündigungen genauer an, so kristallisiert sich ein regelrechter Autorenstamm heraus. Zu ihm gehören Namen wie Paul Schurek, Hertha Borchert, Heinrich Behnken und Walter Gättke, wobei zu untersuchen wäre, welche Kontinuitäten der schriftstellerischen Produktion über die Zäsuren 1933 und 1945 hinweg in den einzelnen Werkbiographien zu beobachten sind oder ob es spezielle (rundfunkliterarische) Karrieren im „Dritten Reich“ gab. Anhand der im Einzelnen zu sichtenden Dokumente in den Schriftstellernachlässen könnte man dann auch versuchen nachzuzeichnen, welche Rolle dem Akteur Rundfunk zukommt, wenn es darum geht, als Autor für ein sehr spezielles literarisches Feld – nämlich das der niederdeutschen dramatischen Dichtung – zu arbeiten. Handelt es sich um originale Rundfunkarbeiten oder wechselten Bühnentexte zum Medium Rundfunk? Verändern sich neben den Produktions- auch die Distributionsbedingungen, wenn neben die Volksbühnen- und Laienspielstätten eine Präsenz im Programm des Reichssenders Hamburg kommt? Kam es in diesen Jahren der NS-Herrschaft bereits zu Publikationsstrategien, die man später als Medienverbände bezeichnet?

### **Schwerpunkt: Historische Hörspiele und „Stunde der Nation“**

Auffallend im Programm des Reichssenders Hamburg ist vor allem eine ganze Reihe von Hörspielarbeiten, die

historische Ereignisse aufgreifen, speziell der norddeutschen Geschichte, aber auch der deutschen Geschichte insgesamt. Diese *Historischen Hörspiele* werden ersten Beobachtungen zufolge häufig in Serien oder Reihen gefasst, welche sich auch erstaunlich lang im Programm halten. Hierzu einige Beispiele: So wurde in den Jahren 1934 und 1935 eine sechsteilige Serie um den Sachsenherzog Heinrich der Löwe gesendet. Die Titel der einzelnen Folgen – „Der junge Herzog“, 13.11.1934; „Der Herr des Ostens“, 19.11.1934; „Die Eroberung des Obotritenlandes“, 4.12.1934; „Nach Osten wollen wir reiten. Ein Treck niedersächsischer Bauern nach Mecklenburg“, 17.12.1934; „Der Herzog und der Kaiser“, 15.1.1935; „Heinrichs Sturz“, 22.1.1935 – lassen eine Tendenz, Heinrich als „Eroberer des Ostens“ darzustellen, erahnen. Eine Intention dieser Serie könnte es also gewesen sein, die nationalsozialistische Ostpolitik historisch zu legitimieren. Ob und inwiefern dies zutrifft, müsste eine weitere Untersuchung zeigen.

Im historischen Programm des Reichssenders Hamburg fallen zwei Reihen hinsichtlich ihres nationalistischen Charakters besonders auf: *Die Wendepunkte des deutschen Schicksals* (1935-1939) widmeten sich verschiedenen „bedeutenden Schlachten“ der (im weitesten Sinne) deutschen Geschichte. Man begegnet Titeln wie „Die Hermannschlacht“ (23.10.1933), „Bismarck siegt bei Nikolsburg“ (1.4.1935) und „Tilsit 1807. Eine deutsche Schicksalsstunde“ (8.3.1935). In den *Schicksalsstunden der deutschen Geschichte* wurden Porträts berühmter (wieder im weitesten Sinne) deutscher Persönlichkeiten gezeichnet. Geistesgrößen wie etwa Johannes Gutenberg (6.12.1935) und Friedrich Schiller (19.4.1939) treten eher selten auf; politische oder militärische Größen hingegen häufiger, wobei explizit solche Männer im Vordergrund stehen, die sich um die „deutsche Nation“ verdient gemacht haben. Einige Beispiele: „Friedrichs Vermächtnis: Der große König und das Deutsche“, Hörspiel von Willy Grunwald und Frank Leberecht (3.1.1935); „Richtthofen. Vom Leben und Sterben des ‚Roten Kampffliegers‘“ von Thor Groote (4.5.1936); „Staatsbaumeister und Soldat. Als Friedrich Wilhelm I. König von Preußen wurde“ von Rüdiger Wintzen (16.3.1936); „Morgenrot der Freiheit. Blücher besiegt die Erhebung durch Waterloo“ (13.7.1936) und „Ich habe nur ein Vaterland – das heißt Deutschland! Freiherr vom Stein, der deutsche Reformator“ von Walter Heuer (19.2.1938). Nur eher selten

- 1 -

Abt. "Heimat und  
-----  
Volkstum."  
4.2.1937

P a s t e l a b e n d  
-----

Manuskript : Heinrich Deiters  
Vertonungen : Otto Tenne .

-----

Mitw.: Kapelle Karl Becker , Hbg. , Kapelle E. Walberg, Plön  
=====  
Rundfunkschar 4, Ziehkasten : Frido Grothey o. Gerh. Gregor.  
Lautensänger : Richard Germer, Henry Harder, Heinz Roggen-  
kamp, Hans Fleischer (Sprechen u. Rezitation) Jeanette Paulsen  
Gertrud Prey (Sprechen) u. Hans Marten-Hansen (Gesang)

-----

1.)	<u>Kapelle B e c k e r</u>	P o t p o u r r i	
2.)	<u>Pastelobendleed</u>		24 Zl.
	Germer / Schar .....	Gorch Fock/ Volkswaise	
3.)	<u>Rodideldoverse</u>		
	Germer/ Harder / Schar .....	Deiters / Volkswaise	42 Zl.
4.)	<u>Gespräch</u>		
	Prey/ Paulsen .....	Deiters	6 Zl.
5.)	<u>Lüttje Popp wull küssen leern...</u>		
	Paulsen / Grothey .....	Deiters / Tenne .	42 Zl.
5.)	<u>Bauernkapelle (E. Walberg)</u>	T a n z .	
7.)	<u>Gespräch</u>		
	Prey / Paulsen .....	Deiters	6 Zl.
8.)	<u>Suernkohlleed</u>		
	Germer / Schar .....	Carl Holm / Volkswaise	28 Zl.
9.)	<u>Gespräch</u>		
	..... Roggenkamp/ Fleischer... Specht.		15 Zl.
10.)	<u>Trurige Geschichte</u>		
	Germer .....	Deiters / Tenne	12 Zl.
11.)	<u>Kapelle Becker ...</u>	T a n z .	
12.)	<u>Danzmusik</u>		
	Harder .....	Harder/ Harder	40 Zl.
13.)	<u>Gespräch</u>		
	Fleischer/ Roggenkamp .....	Specht .	10 Zl.

Abb. 2: Heinrich Deiters: Fastelabend. Typoskript der Sendung vom 4.2.1937. Privatbesitz.

ist eine explizit nationalsozialistische Tendenz bereits im Titel erkennbar, beispielsweise in „Das Hakenkreuz. Eine deutsche Passion. Ein Funkbuch“ (4.4.1933) oder wenn der Kulminationspunkt einer propagandistischen Konstruktion greifbar wird in der Ankündigung „Herzog der Deutschen. I. Hermann, II. Bismarck, III. Hitler“ (11.4.1933) – beide Rundfunkarbeiten wurden von Hans Bodenstedt verfasst.

Ob also gerade die *Historischen Hörspiele* Plattformen für die NS-Ideologie sind, kann zu diesem Zeitpunkt im Einzelnen noch nicht ermessend werden. Ein weiteres Indiz dafür könnte jedoch die Programmplatzierung solcher Hörspielarbeiten des Reichssenders Hamburg auf dem Sendeplatz *Stunde der Nation* darstellen. Dieser propagandistisch herausgehobene Programmplatz wurde abwechselnd von den einzelnen Rundfunksendern getragen und werktags zwischen 19 und 20 Uhr im gesamten Deutschen Reich gesendet. Eine Instrumentalisierung von Volks- und Heimatkultur(geschichte) für national-rassistische Belange, die auch Adelheid von Saldern und Dirk Hühner vermuten,<sup>22</sup> scheint denkbar. Ein paar Beispiele: „Skagerak. 12 Bilder aus der Skagerak-Schlacht“, Tonbild von Wulf Bley und Fritz Busch (31.5.1933), „Der ewige Bauer“, Hörspiel von Josef Martin Bauer (28.11.1933) und „Wilhelm Raabe. Deutschlands Gewissen“, eine Hörfolge von Konrad Tegmeier (24.5.1934). Solche Beiträge müssen dahingehend näher untersucht werden.

### Schwerpunkt: Gegenwartsliteratur

Auf diesem Gebiet zeichnen sich verschiedene Tendenzen ab. Zum einen gibt es Sendungen, in denen die regionalen Autoren eine Plattform erhalten, etwa wenn es vom 17.3.1933 bis 1.9.1933 hieß: *Plattdeutsche Autorenstunde*. Zum anderen werden Reihen-Titel ohne erkennbare politische Konnotation angekündigt, mit Titeln wie: *Autoren lesen aus ihren Werken*, 1933-1940; *Von Künstlern und ihrem Werk*, 1933-1940; sowie *Allerlei Anregungen vom Büchertisch*, 1937-1940. Gleichwohl scheinen darin häufig ausgewiesene NS-Autoren zu Wort zu kommen oder sie sind Gegenstand der Sendung. Bei Stichproben tauchten die Namen Herman Schroer, Alfred Rosenberg, Edwin Erich Dwinger und Richard Euringer auf. Umgekehrt lassen sich Beispiele benennen, die von dieser politisch-ideologischen Ausrichtung

ausgenommen sind, etwa Sendungen zu oder mit Martin Beheim-Schwarzbach, Carl Albert Lange, Josef Ponten und Albert Mähl. Eine entsprechend exakte Erhebung wäre anzuschließen, die Aussagen zur Einordnung der zeitgenössischen Autoren treffen kann.

Eine weitere Tendenz zeichnet sich ab mit einzelnen Sendungen, die spezifische NS-Ideologie ankündigen. Beispiele hierfür sind: *Die Kunst ‚Propaganda‘. Könner und Künstler. I. Bonifatius, II. Ulrich von Hutten, III. Ernst Moritz Arndt, IV. Dr. Joseph Goebbels* gesendet mit anschließenden Szenen aus *Der Wanderer* von J. Goebbels, 23.4.1933; Bücherstunde: *Das Schrifttum über das Hakenkreuz*, 5.5.1933; *Kameradschaft. Szenen aus der Literatur des Weltkrieges bis zur Gegenwart*, 11.1.1936; sowie *Blut und Geld im Judentum* von Herman Schroer. Für alle Bereiche dieser Sendungen zur Gegenwartsliteratur müsste eine statistische Auswertung erfolgen, vor allem auch um eventuelle Periodisierungen vorzunehmen, also durch die Frage: Wie viele NS-Sendungen und wie viele Sendungen ohne explizite NS-politische Konnotation wurden wann produziert? Wie bereits mehrfach erwähnt, wäre auch in diesem Zusammenhang mit dem Bereich der Gegenwartsliteratur zu untersuchen, welche Traditionslinien hin zur Weimarer Zeit bestehen bzw. wo Brüche auftreten. In diesem Fall kann die Datengrundlage zum literarischen Programmangebot des Reichssenders Hamburg in Beziehung gesetzt werden zu einem großen Datenbank-Projekt, das beim Deutschen Rundfunkarchiv für die Weimarer Zeit entstanden ist und das Theresia Wittenbrink sowohl als Online-Datenbank als auch in Druckform vorgelegt hat.<sup>23</sup>

## 4. Andocken II – Forschungsfragen im Zusammenhang mit einer integrierten Mediengeschichte des „Dritten Reiches“

### Frage nach Kontinuitäten und Diskontinuitäten

Adelheid von Saldern stellte in ihrem Beitrag zur Beziehung von Volkstumsbewegung und Rundfunkarbeit die Frage nach den Kontinuitäten beim Übergang von der Weimarer Republik zum „Dritten Reich“ in den Mittelpunkt, wenn sie im Titel formulierte: „*Volk and Heimat Culture in Radio Broadcasting during the Period of Transition from Weimar to Nazi Germany*“. Auch im hier vorgestellten Überblick über das Datenmaterial der

programmgeschichtlichen Auswertung zum literarischen Programmangebot des Reichssenders Hamburg kristallisierte sich immer wieder heraus, dass diesen Übergängen eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu widmen ist. Denn weder fand im Rundfunk in der Rothenbaumchaussee ein sofortiger kompletter personeller Wechsel auf der Redakteursebene statt noch wurde der Stamm von Autoren und Beiträgern, der für die NORAG gearbeitet hatte, unmittelbar nach dem „Machtantritt“ ausgewechselt. Parallel zu der in der Forschung zur Literatur- und Medien-geschichte des „Dritten Reiches“ mittlerweile gängigen Praxis, von den politischen ereignisgeschichtlichen Zäsuren abzusehen und Entwicklungslinien in den 1930er und 1940er Jahren nachzuzeichnen, wäre auch die vielfach beschworene „Landschaftsarbeit“ des Reichssenders Hamburg zu untersuchen. Denn weder waren „Volk“ und „Heimat“ noch die Förderung von plattdeutschen Autoren und niederdeutscher Kultur ein Charakteristikum der Nationalsozialisten.

Gleichwohl ist nach dem Stellenwert und den verschiedenen Funktionen solcher kultureller Bestrebungen in unterschiedlichen politischen Kontexten zu fragen. Wie also für die Angebote anderer Medien in dieser Zeit, so wäre auch für das literarische Programm des Reichssenders sehr genau zu ermitteln, was an Neuem, an NS-Spezifischem hinzutritt bzw. welche vorangegangenen inhaltlichen Angebote es ablöste. Gerade die Fokussierung auf die Frage nach NS-Spezifischem ist geeignet, nur auf den ersten Blick vielleicht nahe verwandte inhaltliche Angebote zu differenzieren. Die Suche nach Gemeinschaft, nach einer regional ausgeprägten Identität, wie sie von Programmachern und von Autoren formuliert und von den Publika nachgefragt wurde, ist sicherlich von Inszenierungen einer politisch gewollten „Volksgemeinschaft“ abzugrenzen. Sprachpflegerische und Kultur bewahrende Aufgaben, wie sie die niederdeutsche Bewegung verfolgte, mussten sich im Kontext des veränderten politischen Systems neu positionieren. Wo passten sich die Vertreter solcher literarischer Programmangebote an, wo wurde versucht, ihnen und ihren Texten neue Funktionen zuzuweisen?

### **Zwischen „Landschaftsarbeit“ und „Bildung einer Volksgemeinschaft“: raumbezogene Identitäten**

Die Arbeit des Reichssenders Hamburg fällt in die Zeit der wachsenden Bedeutung des Rundfunks. In den 1930er

Jahren, und vor allem während der nationalsozialistischen Herrschaft, wurde der Rundfunk zum Massenmedium. Gerade vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen der regionalen Gliederung und den Zentralisierungsbestrebungen verdient das spannungreiche Ineinander von regional geprägten Kulturräumen und der Herausbildung einer übergreifenden nationalen Identität ein ganz besonderes Interesse. Wie bereits aufgezeigt, wurde das Rundfunksystem in Deutschland dezentral aufgebaut mit einzelnen regionalen Sendegesellschaften und durchlief einen Prozess der Zentralisierung. Den einzelnen Sendern, von 1934 an als „Reichssender“ bezeichnet, kamen neben dem Ziel, an der Bildung der „Volksgemeinschaft“ mitzuwirken, auch regionale Programmaufgaben zu, eben die schon erwähnte „Landschaftsarbeit“. Während jedoch Arbeiten zur Institutionsgeschichte und zum politischen Kräftefeld des Rundfunks im „Dritten Reich“ vorliegen, gibt es nur wenige Ansätze zur Programmarbeit von „Reichssendern“.<sup>24</sup>

In der deutschen Tradition ist Rundfunk ein Kulturphänomen, das heißt, dieses Medium ist mit Kulturräumen verbunden und spielt gleichzeitig eine herausragende Rolle bei der Herausbildung von nationalen Identitäten. Arbeiten der so genannten „cultural studies“ behandeln den Rundfunk in diesem Zusammenhang sowohl als „mirror“ als auch als „moulder“ gesellschaftlicher Entwicklungen. Der Rundfunk spielt eine wichtige Rolle in diesem Prozess der Medialisierung und speziell dem Radio kommt in den Jahren von 1930 bis 1960, der so genannten Zeit des Radio-Booms dabei große Bedeutung zu. Mediengeschichte hat sich deshalb mit der Analyse von öffentlicher Kommunikation als zentraler gesellschaftlicher Kategorie zu beschäftigen. Dabei werden verschiedene Akteure in den Blick genommen, vor allem die Programmacher, die Programmangebote und die Nutzer. Der programmgeschichtliche Forschungsansatz untersucht die Sendungen als Träger von Sinnangeboten, in diesem Fall auf Repräsentationen von Heimat und Nation. Diese Programme bieten regionale and nationale Narrative, die verschiedene raumbezogene Identitätsangebote machen und gleichzeitig auf vorhandene Narrative reagieren. Die Programmangebote stehen also im Zentrum eines medialen und sozialen Aushandlungsprozesses. Auf der einen Seite sind sie Ausdruck der Reflexionen der Programmacher und den Zwängen der Programmverantwortlichen, auf der anderen Seite

müssen sie auf die gesellschaftlichen Strömungen Bezug nehmen.<sup>25</sup>

Ein Forschungsansatz der „cultural studies“ fokussiert sich speziell auf dieses spannungsreiche Ineinander von Nation und Provinzen bzw. von nationaler Zugehörigkeit und Heimat.<sup>26</sup> Cultural studies zum Thema Rundfunk im „Dritten Reich“ sind jedoch selten. Der Band *Zuhören und Gehörtwerden. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung* von Inge Marbolek und Adelheid von Saldern bietet die entscheidenden Grundlagen, vor allem im Bereich der Medienaneignung; die Studie spart aber raumbezogene Fragen aus. Der Aufsatz von Adelheid von Saldern unter dem Titel „Volk and Heimat in Radio Broadcasting during the Period from Weimar to Nazi Germany“ berichtet ausführlich über die Weimarer Zeit; das „Dritte Reich“ wird jedoch vergleichsweise kurz behandelt, da der Historikerin eine größere Datenbasis nicht zur Verfügung stand. Die Untersuchung der literarischen Programmangebote des Reichssenders Hamburg zwischen 1933 und 1940 kann deshalb eine Fallstudie darstellen. Auf der Basis der bereits geleisteten programmgeschichtlichen Datenerhebung sowie durch die Identifizierung weiterer Dokumente und Quellen soll analysiert werden, wie die herausgehobene Position der „NORAG“ als Zentrum der „Volk- und Heimat“-Bewegung weitergeführt oder unterbrochen wurde und wie speziell die regionalen Ausprägungen in die nationalen, politisch-propagandistischen Aufgaben aufgenommen wurden.<sup>27</sup> In diesem Zusammenhang darf die Perspektive der Mediennutzer nicht außer acht gelassen werden, auch wenn diese – meist quellenbedingt – als schwer zu bearbeitendes Forschungsterrain eingestuft wird. Aber die Frage, welche Erlebniswelten durch den Rundfunk produziert und wie diese von einem dispersen Publikum aus Hörerinnen und Hörern aufgegriffen wurde, wäre ein entscheidender Beitrag zur Medialisierung des Alltags, der in diesen Jahren stattfand.

### Frage nach dem literarischen Feld der Medienmetropole Hamburg

Nicht selten wird mittlerweile das „Dritte Reich“ als ein politisches System erachtet, das in der Entwicklung einer Modernität sowohl beschleunigend als auch retardierend wirken konnte. Unbestreitbar ist dabei die Rolle der NS-Machthaber, dem „neuen“ Massenmedium Rundfunk

zum entscheidenden Durchbruch verholfen zu haben. Dieser Modernisierungsschub wäre im vorliegenden Zusammenhang im Hinblick auf die Schriftsteller zu untersuchen, auf ihre Strategien und Positionierungsversuche – sowohl mit Bezug auf die sich verändernden (literatur)politischen Kontexte als auch mit Bezug auf ihre multimediale literarische Arbeit. In Einzelstudien wurde dies im Bereich einer Forschung zum Thema „Literatur und Rundfunk“ auch schon unternommen, allerdings bezogen auf einzelne Autoren und ihren speziellen Umgang mit dem neuen Medium Rundfunk vor und nach 1933. Dies zeigen etwa die Arbeiten zu Günter Eich und Martin Raschke, zwei Vertretern der damals so genannten „jungen Generation“, die am Ende der Weimarer Republik ihre Entwicklung zum „freien Schriftsteller“ angetreten hatten und ihre beginnende „Karriere“ mit mehr oder weniger großen „Kompromissen“ fortzusetzen bereit waren.<sup>28</sup> Im Zusammenhang mit den derzeit laufenden und geplanten Projekten zeigt sich jedoch die Möglichkeit, ein größeres literarisches Feld abzustecken und die Entwicklung in einer Metropole wie Hamburg zu untersuchen<sup>29</sup> bzw. an einem speziellen Autorenstamm, der sich von seiner Arbeit in der niederdeutschen Bewegung her definiert. Eine solche Aufgabe verspricht weit reichende Aufschlüsse über die literarische Produktion und die wechselseitigen medialen Möglichkeiten in dieser Zeit.

### Anmerkungen

1. „Der Reichssender Hamburg. Die Grundlage eines Norddeutschen Rundfunkprogramms“. In: *Reichs-Rundfunk. Entwicklung, Aufbau und Bedeutung*. Bearbeitet von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft. 57. Bd., 10. Jahrgang 1934, S. 67-69; Zitat, S. 67f. – Ein besonderer Dank für die Suche nach dieser schwer zugänglichen Quellschrift gilt Frau Elke Niebauer (Deutsches Rundfunkarchiv) und Herrn Dr. Ansgar Diller (Hochheim).

2. Jan-Pieter Barbian: *Literaturpolitik im „Dritten Reich“*. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. Überarb. u. akt. Ausgabe. München 1995.

3. Vgl. vor allem die Überblicksdarstellung von Konrad Düssel: *Deutsche Rundfunkgeschichte*. 2., überarb. Aufl. Konstanz 2004 (Kapitel: Rundfunk in NS-Deutschland, S. 81-129); zu den Vorgängen in Hamburg vgl. Stefanie Burandt: „Propaganda und Gleichschaltung. Der Reichssender Hamburg 1933-1945“.

- In: Wolfram Köhler (Hrsg.): *Der NDR. Zwischen Programm und Politik. Beiträge zu seiner Geschichte*. Hannover 1991, S. 45-81; Lilian-Dorette Rimmel: *Der Rundfunk in Norddeutschland 1933-1945. Ein Beitrag zur nationalsozialistischen Organisations-, Personal- und Kulturpolitik*. Hamburg 1977.
4. Friedrich Hermann Korte: *Landschaft und Sender. Eine Untersuchung der Beziehungen zwischen Rundfunksender und seiner Landschaft unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse beim Reichssender Hamburg*. Diss. phil. Hamburg 1940. Exemplar des Hans-Bredow-Instituts, Hamburg.
5. Adelheid von Saldern: „Volk and Heimat Culture in Radio Broadcasting during the Period of Transition from Weimar to Nazi Germany“. In: *The Journal of Modern History* 76 (June 2004), S. 312-346.
6. Vgl. für diesen programmatischen Anspruch den Beitrag von Kurt Stapelfeldt, des damals stellvertretenden Direktors der NORAG: „Der Rundfunk als Träger und Erhalter der Heimatkultur“. In: *Rundfunk-Jahrbuch 1929*, 11.-20. Tsd. S. 233-243.
7. Vgl. Hans-Ulrich Wagner (Hrsg.): *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks*. Bd. 2. Hamburg 2008; sowie zu diesem Forschungsprojekt die Hinweise auf der Webseite [www.nwdr-geschichte.de](http://www.nwdr-geschichte.de).
8. Projektbearbeiter waren die wissenschaftlichen Mitarbeiter Janina Fuge und Christoph Hilgert. Die Historische Kommission der ARD bereitet in Zusammenarbeit mit der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels für Mai 2010 eine wissenschaftliche Konferenz vor, auf der die Literaturproduktion und -distribution im „Dritten Reich“ fokussiert wird; dort ist ein Vergleich mit den Programmangeboten anderer Reichssender möglich.
9. Das hier zugrunde gelegte Modell, literarische Programmangebote zu klassifizieren, stützt sich auf Überlegungen, die der Hallenser Medienwissenschaftler Viehoff in einem anderen thematischen Zusammenhang vorlegte: Reinhold Viehoff: „Schriftsteller und Hörfunk nach 1945 – ein unterschätztes Verhältnis“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, H. 111. Radio, 1998, S. 102-125.
10. *Die Norag* 10 (1933), Nr. 1-Nr. 48; *Funk-Wacht* 8 (1933), Nr. 53 - *Funk-Wacht* 16 (1941), Nr. 22.
11. Vgl. die Webseite des Forschungsverbundes unter: [www.fkggh.uni-hamburg.de](http://www.fkggh.uni-hamburg.de).
12. Zur mediengeschichtlichen Bedeutung der Programmpresse vgl. die Untersuchung von Thomas Bauer: *Deutsche Programmpresse 1923 bis 1941. Entstehung, Entwicklung und Kontinuität der Rundfunkzeitschriften*. München u. a. 1993 (= Rundfunkstudien; 6).
13. Vgl. von Saldern: „Volk and Heimat“ (wie Anm. 5), S. 341f.
14. Wolfram Wessels: *Hörspiele im Dritten Reich. Zur Institutionen-, Theorie- und Literaturgeschichte*. Bonn 1985; vgl. speziell III. 3. Grundzüge des Programms, S. 146-176.
15. *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Joachim-Felix Leonhard. 2 Bd. München 1997.
16. Ein Korpus von mehr als 50 Tonträgern mit Aufnahmen des literarischen Programmangebots des Reichssenders Hamburg hat sich erhalten. Abfrage der DRA-Datenbank, 7.3.2008, und des NDR-Wortarchivs, 31.3.2008. – Ein besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang Frau Tania Klaczko-Ryndziun (DRA) und Herrn Knut Weinrich (NDR).
17. Vgl. Horst O. Halefeldt: „Ein Sender für acht Länder: Die NORAG. Regionaler Rundfunk in der Weimarer Republik“. In: *Archiv für Sozialgeschichte*, 41. Bd., 2001, S. 145-170; Adelheid von Saldern: „Rundfunkpolitik, Nationalidee und Volkskultur (1926-32)“. In: Inge Marßolek, Adelheid von Saldern (Hrsg.): *Radiozeiten: Herrschaft, Alltag, Gesellschaft (1924-1960)*. Potsdam 1999, S. 59-82; sowie von Saldern: „Volk and Heimat“ (wie Anm. 5).
18. *Kalender der niederdeutschen Bewegung*. Text: Hugo Sieker. Zeichnungen: Max Deiters. Sonderdruck des Hamburger Anzeigers. [o. D., vermutlich Anfang 1933]. Privatnachlass Deiters bzw. FGRN Hamburg.
19. Vgl. hierzu Konrad Köstlin: „Niederdeutsch und Nationalsozialismus. Bemerkungen zur Geschichte einer Beziehung“. In: Kay Dohnke et. al. (Hrsg.): *Niederdeutsch im Nationalsozialismus. Studien zur Rolle regionaler Kultur im Faschismus*. Hildesheim u. a. 1994, S. 36-58.
20. Siehe hierzu die Arbeiten von Christoph Schmitt, dem Leiter des Wossidlo-Archivs: „Volkskundler im frühen Rundfunk. Zur Regionalisierung des Hörfunks im ‚Niederdeutschen Sendebezirk‘ (1924-1932)“. In: Thomas Hengartner, Brigitta Schmidt-Lauber (Hrsg.): *Leben – Erzählen. Beiträge zur Erzähl- und Biographieforschung. Festschrift für Albrecht Lehmann*. Berlin, Hamburg 2005, S. 429-460; „Mecklenburg im Hörfunk der Weimarer Republik. Richard Wossidlo und die Nordische Rundfunk AG“. In: *Stier und Greif. Blätter zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg-Vorpommern* 8 (1998), S. 76-83.
21. Erhalten sind unter anderem die Manuskripte von Heinrich Deiters: *Fastelabend. Eine bunte Folge plattdeutschen Humors. Übertragung aus dem Grossen Saal des Gewerkschaftshauses Hamburg. Erwerbslosen-Veranstaltung, 24.2.1933; Fastelabend, 4.2.1937; 21.2.1939*.
22. Vgl. von Saldern: „Volk and Heimat“ (wie Anm. 5), S. 342f. sowie Dirk Hühner: „Lenkung und Ablenkung. Von der NORAG zum Reichssender Hamburg“. In: Peter Petersen (Hrsg.): *Zündende Lieder – verbrannte Musik. Folgen des Nazifaschismus für Hamburger Musiker und Musikerinnen*. Hamburg

1995, S. 175-184; speziell S. 183.

23. Vgl. Theresia Wittenbrink: *Schriftsteller vor dem Mikrophon. Autoreauftritte im Rundfunk der Weimarer Republik 1924-1932. Eine Dokumentation*. Potsdam 2006 (= Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs; 36); eine Projektbeschreibung und die Datenbank sind online zugänglich unter: <http://www.dra.de/rundfunkgeschichte/schriftsteller/index.php> (letzter Zugriff: 12.11.2008).

24. Vgl. die Ansätze dazu bei Birgit Bernard: „Die ‚Gleichschaltung‘. Der ‚Reichssender Köln‘“. In: *Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR. Band 1. Die Vorläufer. 1924-1955*. Köln 2006, S. 87-155; speziell S. 124-155; sowie in Karl Christian Führers Studie *Medienmetropole Hamburg. Mediale Öffentlichkeiten 1930-1960*. München, Hamburg 2008 (= Forum Zeitgeschichte; 20); speziell S. 88-92.

25. Vgl. Inge Marbolek, Adelheid von Saldern (Hrsg.): *Zuhören und Gehörtwerden I. Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung*. Tübingen 1998.

26. Vgl. Celia Applegate: *A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat*. Berkeley et. al. 1990; Alon Confino: *Germany as a culture of remembrance. Promises and limits of writing history*. Chapel Hill 2006.

27. Dieser Aufgabe stellt sich speziell der Beitrag, den Hans-Ulrich Wagner auf der Tagung „Space, Identity and National Socialism“ vorstellen wird, die im Mai 2010 an den Universitäten Loughborough und Leicester stattfinden wird.

28. Als Beispiele für solche auf einzelne Autoren bezogene Studien und Radiographien vgl. Hans-Ulrich Wagner: *Günter Eich und der Rundfunk. Essay und Dokumentation*. Potsdam 1999 (= Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs; 27); „Der Weg in ein sinnhaftes, volkhaftes Leben“. Die Rundfunkarbeiten Martin Raschkes“. In: Wilhelm Haefs, Walter Schmitz (Hrsg.): *Martin Raschke (1905-1943). Leben und Werk. Mit einer Lebenschronik und einer Bibliographie von Wilhelm Haefs sowie einer Radiographie von Hans-Ulrich Wagner*. Dresden 2002, S. 167-197.

29. Einen solchen Ansatz vorbereitend wird derzeit das „Sonderverzeichnis“ „Das deutsche Hörspiel“ untersucht, das 1939 in „Kürschners Deutscher Literatur-Kalender“ erschien (49. Jg. 1939. Berlin 1939, Sp. 1045-1060). Diese erstmalige „Gesamtschau über die Hörspielarbeit deutscher Schriftsteller“ wird danach ausgewertet, welche Schriftstellerinnen und Schriftsteller in der Umfrage unter allen Sendern speziell vom „Reichssender Hamburg“ genannt wurden. Hier konturiert sich ein Korpus von 45 Autoren und einer Autorin – der ostfriesischen Heimatdichterin Marie Ulfers – heraus. Diesem Schritt folgt ein Abgleich mit den Angaben in: *Schriftsteller-Verzeichnis. Herausgegeben von der Reichsschrifttumskammer*. Leipzig: Verlag des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels 1942.



## Umbruch und Kontinuität auf dem Hamburger Zeitungsmarkt nach 1933

*Karl Christian Führer*

Wie alle Großstädte des Landes so verfügte auch Hamburg im Januar 1933, als der Prozess der nationalsozialistischen Machtübernahme im Deutschen Reich begann, über eine ausgesprochen vielgestaltige Presselandschaft: Nicht weniger als 24 verschiedene Tageszeitungen versorgten die Hanseaten mit politischen Informationen, Kommentaren, Werbung und Unterhaltung. Dieses Ensemble der Tagespresse wandelte sich unter den neuen politischen Bedingungen deutlich – zugleich aber gab es doch auch viele Kontinuitäten, die über den politischen Umbruch der ‚Machtergreifung‘ hinweg liefen.

Der vorliegende Text versucht dieses Nebeneinander von Bruch und Kontinuität im Überblick zu skizzieren. Er betrachtet zunächst die politisch bedingten Veränderungen in der Hamburger Presse, die sich sowohl durch die direkte Intervention der NSDAP als auch indirekt durch die ‚Selbstgleichschaltung‘ bürgerlicher Zeitungsredaktionen ergaben. Ein zweiter Abschnitt zeigt dann, wie sich der Absatz der hanseatischen Tageszeitungen in den Jahren 1934 bis 1939 entwickelte.<sup>1</sup> Dabei wird deutlich, dass die inhaltlich gleichgeschaltete Presse bis zum Beginn des Krieges erfolgreich neue Leser und Leserinnen gewann. Trotz anfänglicher Probleme gerade in diesem Segment der Medienwelt gelang es dem NS-Regime, den größten Teil der Hamburger Bevölkerung auch mit Zeitungen dauerhaft medial an sich zu binden. Das Wort von der nationalsozialistischen ‚Volksgemeinschaft‘ hat angesichts der überaus zahlreichen Zeitungsleser für die Vorkriegsjahre durchaus seine Berechtigung.

### **Selbstgleichschaltung und Gleichschaltung der ‚bürgerlichen‘ Presse**

Die Übernahme der politischen Macht durch die NSDAP und die Errichtung der nationalsozialistischen Diktatur bedeuteten zunächst einmal vor allem das Ende der

gesamten linken Presse. Allerdings gab es hier eine Art ‚Inkubationszeit‘, denn die Nationalsozialisten besaßen unmittelbar nach dem 30. Januar 1933 noch keineswegs die uneingeschränkte Macht. Noch existierte die föderale Struktur des Reiches, die den einzelnen Landesregierungen gerade in allen Polizeiangelegenheiten (und dazu gehörte auch die Unterdrückung von Druckerzeugnissen) großen Spielraum ließ. Zwar räumte eine Notverordnung von Reichsregierung und Reichspräsident den Ländern bereits am 4. Februar 1933 nahezu uneingeschränkte Möglichkeiten ein, politisch missliebige Druckschriften aller Art zu beschlagnahmen und zu verbieten. Für Hamburg aber blieb das zunächst bedeutungslos, denn hier regierte immer noch ein von der SPD und den beiden liberalen Parteien Deutsche Volkspartei und Staatspartei getragener Senat. Zwar besaß die Koalition schon seit dem September 1931 in der Bürgerschaft keine Mehrheit mehr; ein neuer Senat aber wurde nicht gewählt, weil die beiden radikalen Parteien NSDAP und KPD sich zu einer negativen Mehrheit zusammenschlossen und Obstruktionspolitik trieben. Nach den Bestimmungen der damaligen Hamburger Verfassung blieben die Senatoren damit trotz der Wahlniederlage als geschäftsführende Regierung im Amt. Da die Hamburger NSDAP mithin auch nach dem Machtantritt Hitlers immer noch eine der Oppositionsparteien des Stadtstaats war, hatte die Notverordnung für das Pressewesen der Hansestadt zunächst keine Auswirkungen.

Mehr als eine Galgenfrist war für die Pressefreiheit damit allerdings nicht gewonnen, denn schon der Reichstagsbrand in der Nacht vom 27. auf den 28. Februar 1933 lieferte der NSDAP den hochwillkommenen Vorwand, alle bürgerlichen Freiheiten in ganz Deutschland zu beseitigen. Die sogenannte ‚Reichstagsbrandverordnung‘ vom 28. Februar verbrämte legalistisch den Bruch der Verfassung und die Weichenstellung in Richtung auf die

Diktatur, die in der politischen Praxis mit massenhaften Verhaftungen von Mitgliedern der KPD und mit der Beschlagnahmung aller überhaupt greifbaren kommunistischen Druckerzeugnisse schon unmittelbar nach dem Bekanntwerden des Berliner Feuers vollzogen wurde. Zugleich erweiterte die Verordnung den bereits entfesselten Angriff der NSDAP auf die Pressefreiheit noch ganz erheblich: Zur Abwehr angeblich drohender „staatsgefährdender Gewaltakte“ und unter dem Vorwand einer erlogenen Verwicklung der SPD in den Brandanschlag verfügte die Hitler-Regierung in der Verordnung nicht nur das Verbot aller kommunistischen Zeitungen und Zeitschriften, sondern auch die Unterdrückung der sozialdemokratischen Presse. SA-Männer und die Hamburger Polizei verhinderten deshalb schon am 28. Februar das Erscheinen der kommunistischen *Hamburger Volkszeitung (HVZ)*.<sup>2</sup> Im preußischen Harburg wurde am gleichen Tag auch das sozialdemokratische *Volksblatt für Harburg, Wilhelmsburg und Umgebung* verboten.

Die SPD-Presse in Hamburg blieb hingegen noch unangetastet, denn der Stadtstaat hatte auch nach dem 27. Februar immer noch einen sozialdemokratischen Polizeisenator. Am 3. März 1933, zwei Tage vor der von der NSDAP angesetzten neuen Reichstagswahl, fand diese politische Übergangszeit, die das Führungspersonal der Hamburger Sozialdemokratie erstarrt und passiv durchlebte, ihr Ende: Reichsinnenminister Frick (ein ‚alter Kämpfer‘ der NSDAP) forderte das Verbot des SPD-Parteiorgans *Hamburger Echo*, weil das Blatt leise Zweifel an den antikommunistischen Verschwörungstheorien geäußert hatte, mit denen das NS-Regime den Brandanschlag in Berlin erklärte. Als Polizeiherr der Hansestadt hätte der Sozialdemokrat Adolph Schönfelder diese Unterdrückung des Zentralorgans seiner eigenen Parteiorganisation umsetzen müssen. Diesen „Verrat an meinen besten Freunden“ mochte sich Schönfelder nicht antun: Er trat zurück und mit ihm verließen auch die anderen sozialdemokratischen Senatoren den Senat.<sup>3</sup> Unmittelbar danach wurden neben dem *Hamburger Echo* auch zwei weitere Hamburger SPD-Zeitungen – das *Bergedorf-Sander Volksblatt* und die Cuxhavener *Alte Liebe* – verboten.<sup>4</sup>

Mit diesen Verboten verlor ein bedeutender Teil der Hamburger Bevölkerung die gewohnte Tageszeitung. Die Druckauflage der unterdrückten Blätter lag insgesamt wohl bei 96.000 Exemplaren. Der größte Teil da-

von entfiel auf das sozialdemokratische *Echo*, das rund 60.000 Exemplare pro Ausgabe druckte; für die kommunistische *Volkszeitung* ist (trotz höherer Angaben des Verlags) wohl von einer Auflage von ca. 10.000 Exemplaren auszugehen.<sup>5</sup> Ende 1932 hatte die gesamte hanseatische Linkspresse wohl etwa ein Fünftel aller Hamburger Familien und Haushalte erreicht. Sie alle sahen sich nach dem März 1933 zwangsweise ohne tagesaktuelle gedruckte Informationen. Leider wissen wir nicht, wie diejenigen, die damals den Übergang von der Demokratie zur Diktatur als Zeitgenossen erlebten, diese Veränderung bewerteten. Das Fehlen einer bislang kontinuierlich gelesenen Tageszeitung kann ja durchaus eine empfindliche Lücke in den gewohnten Alltag reißen, weil der bislang stetige Informationsfluss plötzlich unterbrochen wird. Im Deutschland des Jahres 1933 mag das sogar besonders stark gegolten haben, denn schließlich wandelten sich die Verhältnisse seinerzeit auf allen politischen und gesellschaftlichen Ebenen in grundstürzender Weise: Nachrichtenarmut war mit Sicherheit kein Problem dieser Zeit.

Dennoch können wir ausschließen, dass die mit dem Ende der Pressefreiheit zeitunglos gewordenen Hamburger sofort nach anderen Tageszeitungen griffen: Alle verfügbaren Informationen über die Entwicklung der Zeitungsauflagen in Hamburg (wie auch generell in Deutschland) in den Jahren 1933/34 widersprechen dem: Der Weg von streng auf linke weltanschauliche Kohärenz getrimmten Zeitungen zu der nach den Kriterien der NSDAP gleichgeschalteten Tagespresse war wohl einfach zu weit, um ihn in kurzer Frist, unmittelbar nach dem Verbot von Zeitung und Partei, zu gehen. Später allerdings – so wird sich zeigen – galt das offensichtlich nicht mehr.

Nach dem Verbot der linken Presse und der Etablierung der NSDAP als der eindeutig dominanten politischen Macht im ganzen Reich ergab sich im deutschen Pressewesen eine völlig neuartige Zweiteilung der Zeitungslandschaft, die für die Entwicklung der Tagespresse in den ersten Jahren der NS-Herrschaft von grundlegender Bedeutung war: Auf der einen Seite standen die NS-Parteizeitungen, die triumphierend den Beginn eines neuen Zeitalters verkündeten, in dem alte Strukturen auf allen sozialen Ebenen und in allen gesellschaftlichen Bereichen beiseite gefegt würden; auf der anderen Seite fanden sich alle weiter erscheinenden Periodika wieder, die nicht in direkter Verbindung zur NSDAP standen. In der

Sicht der siegreichen totalitären Bewegung handelte es sich hier durch die Bank um ‚bürgerliche‘ Zeitungen, die von Journalisten geschrieben wurden, denen das revolutionäre Selbstverständnis der wahren Nationalsozialisten fehle; gerade den Redakteuren der NS-Presse, die bislang im journalistischen Abseits Selbstausbeutung im Dienst der Partei betrieben hatten, galten die ‚alten‘ Periodika allesamt als politisch verdächtig, wenn nicht sogar schlicht als völlig überflüssig.

Auf den Druck, der sich aus dieser Frontstellung der Parteizeitungen gegen konkurrierende Blätter ergab, und auf die rasch ausgebaute Machtfülle der NSDAP reagierte die ‚bürgerliche‘ Presse ganz unabhängig von der zuvor verfolgten politischen Linie der Redaktionen mit eiliger Anpassung. Nur in einigen Ausnahmefällen blieb wenigstens eine Distanz gegenüber den neuen Machthabern erkennbar. Diese beiden Feststellungen gelten für Deutschland allgemein wie auch speziell für Hamburg. Auch an der Elbe vollzog sich die Einordnung der Tagespresse in das entstehende diktatorische System weitgehend als Prozess der journalistischen Selbstgleichschaltung, der rasch und reibungslos verlief, obwohl die NSDAP gleichzeitig noch stark damit beschäftigt war, ihr pressepolitisches Regime mit all seinen Leitlinien, Verboten und Repressionsmöglichkeiten überhaupt erst zu errichten. Die einzige Ausnahme von dieser Regel war in der Hansestadt der bislang linksliberal orientierte *Hamburger Anzeiger*, die auflagenstärkste Zeitung der Stadt – und in diesem Fall setzte das NS-Regime dann tatsächlich seine Machtmittel (sprich: das Erscheinungsverbot) ein, um eine politische Gleichschaltung der Zeitung zu erzwingen. In allen anderen Hamburger Zeitungsverlagen aber markierte spätestens die Nacht des Reichstagsbrands die Wende zur willigen Unterwerfung.

Das *Hamburger Fremdenblatt* kann dafür als Beispiel dienen. Das ursprünglich liberale Blatt hatte sich spätestens 1932 in Anpassung an den politischen Trend immer deutlicher nach rechts gewandt. Nach Hitlers Aufstieg zum Reichskanzler hielt sich die *HF*-Redaktion dennoch zunächst politisch bedeckt: Sie begrüßte die Regierungsverantwortung der NSDAP, ließ gleichzeitig jedoch auch Bedenken gegen eine Alleinherrschaft der Nationalsozialisten erkennen. Am 28. Februar 1933, dem Tag nach dem Reichstagsbrand, erschien das *Fremdenblatt* in seiner Morgenausgabe jedoch mit einem Leitartikel des designierten Chefredakteurs Sven von Müller, der die

Kommunisten hier nicht nur als Urheber des Anschlags bezeichnete, sondern sie gleich auch noch als „undeutsche Elemente“ schmähte und ganz im Sinne der Nationalsozialisten „einen rücksichtslosen und drakonischen Schlußstrich unter die verbrecherische Agitation“ forderte, die bislang „Teile der deutschen Arbeiterschaft immer wieder gegen das nationale Interesse des Vaterlandes“ verhetzt habe.<sup>6</sup> In den anderen Hamburger Tageszeitungen las es sich kaum anders.<sup>7</sup>

Nach den Wahlen vom März 1933 und der Neubildung des Hamburger Senats gab es dann vollends kein Halten mehr: Ergebniseadressen von Zeitungsredaktionen kamen der Hamburger NSDAP seitdem nahezu von allen Seiten ins Haus. So rühmte sich die Redaktion der konservativen *Hamburger Nachrichten* im April 1933, sie habe „den nationalen Befreiungskampf stets in vorderster Linie geführt“ und stehe nun bereit, „die Bausteine des neuen Deutschlands [zu] schichten. Klar ist das Ziel: die innere Verwurzelung des neuen nationalen Volksstaates, in der die Volksgemeinschaft lebendig ist.“<sup>8</sup>

Der ehemals liberale *Hamburgische Correspondent* erklärte wenig später, er wolle in allen seinen Sparten „die gewaltige Arbeit der nationalen Regierung am Neubau des Reiches“ unterstützen und werde dementsprechend künftig die Themen „Jugendertüchtigung, Sport, Wehrpolitik und Siedlung“ ganz besonders in den Vordergrund rücken.<sup>9</sup> Selbst kleinere Blätter mochten da nicht zurückstehen: Die *Bergedorfer Zeitung* wandte sich sogar direkt an den neuen Bürgermeister Vincent Krogmann, um ihn wissen zu lassen, sie habe sich „von jeher, auch unter schwierigen Verhältnissen, für den Durchbruch des nationalen Gedankens eingesetzt und nach dem Sieg der nationalen Revolution vom ersten Tag rückhaltlos zu der neuen Regierung bekannt“.<sup>10</sup>

Dieses retrospektive Bekennterum führte zu Eifersucht und Denunziationslust. So ließen es sich die zum Nationalsozialismus konvertierten *Hamburger Nachrichten* nicht nehmen, auf das gleichfalls um die Aufmerksamkeit der Partei bettelnde *Fremdenblatt* einzuschlagen: Für die „nationale Aufgabe“ sei das Broschek-Blatt noch lange nicht rehabilitiert, obwohl es sich seit dem Februar 1933 geschickt „die nationale Sprache“ zu eigen gemacht habe, denn „dazu gehört eine Läuterung, die niemals aus den demokratischen Federn fließen kann, mit denen das ‚Fremdenblatt‘ heute noch geschrieben wird“.<sup>11</sup> Ironischerweise allerdings landete der Vorwurf

der „händlerische[n] Ausnutzung der nationalen Begeisterung“, den die Redaktion der *Nachrichten* gegenüber dem *HF* erhob, auf einem Umweg nach einiger Zeit wieder vor ihrer eigenen Tür. Wie sich denken lässt, verfocht das *Hamburger Tageblatt* seinen Anspruch, die einzig ‚wahre‘ nationalsozialistische Tageszeitung in Hamburg zu sein, nach der Machtübernahme Hitlers noch sehr viel entschiedener als vor 1933. Deshalb sahen sich die *HN*-Redakteure im offiziellen Organ der Hamburger NSDAP als Journalisten abgefertigt, die „den Nationalsozialismus in seiner letzten Tiefe und in seinen höchsten Zielen noch nicht erfaßt haben. Das kann man einfach nicht, wenn man jahrelang zwischen den Parteien pendelte, für und gegen Hitler war und mit knapper Mühe noch auf den letzten Wagen des abgehenden Zuges sprang.“<sup>12</sup>

Diese Belehrung bezeichnet präzise das neuartige Machtgefälle im Journalismus, das mit der Übernahme der Regierungsgewalt durch die NSDAP entstanden war: Die politische Definitionsmacht lag eindeutig und ausschließlich bei den Partei-Journalisten. Alle anderen Zeitungsleute aber waren seit dem Januar 1933 unabhängig von ihrem beruflichen Renommee und von ihrer Stellung zunächst einmal nichts anderes als Lehrlinge, die sich jederzeit einen Verweis von den Hütern der rechten Lehre einfangen konnten.

Dies galt umso stärker, als der Bruch des Jahres 1933 in den Redaktionen der ‚bürgerlichen‘ Hamburger Zeitungen in der Tat personell kaum zu Veränderungen geführt hatte. Sie wurden auch im ‚Dritten Reich‘ weitgehend von genau den Redakteuren und Autoren gemacht, die dieses Geschäft schon in der Weimarer Republik besorgt hatten. Zwar gab es auf dem Stuhl des Chefredakteurs bei den *Hamburger Nachrichten* 1933/34 gleich viermal einen Wechsel; aber das hatte offensichtlich keine politischen Hintergründe, sondern war vor allem das Ergebnis persönlicher Querelen (und daneben wohl zumindest vermittelt auch ein Reflex des schlechten Managements, an dem der Verlag gerade in der NS-Zeit zunehmend litt).<sup>13</sup> Eher wirtschaftliche als politische Motive standen hinter dem Wechsel in der Leitung des *Hamburgischen Correspondenten* im Juli 1933: Der Verleger Ernst Hirsch versuchte damit, das finanziell seit langem kränkelnde Unternehmen wieder auf Erfolgskurs zu führen. Die noch stärkere Betonung der ‚nationalen‘ Gesinnung des Blattes durch den neuen Verlagsleiter war mithin eher eine Marketingstrategie als das Ergebnis einer

von den Nationalsozialisten durch Druck erzwungenen politischen Gleichschaltung.<sup>14</sup>

Nahezu gänzlich unverändert präsentierten sich Verlag und Redaktion des *Hamburger Fremdenblatts*. Zwar schied der Chefredakteur Felix von Eckardt Ende März 1933 aus dem Amt; aber dabei handelte es sich nicht um eine politisch motivierte Entlassung, sondern um eine seit längerem geplante Pensionierung aus Altersgründen. Der vom Verleger Kurt Broschek als Nachfolger Eckardts nach Hamburg geholt Sven von Müller rückte wie geplant an die Spitze der *HF*-Redaktion, obwohl die *Nachrichten* in ihrem oben bereits zitierten Angriff auf das *HF* ausdrücklich darauf hingewiesen hatten, dass er vor seinem Wechsel an die Elbe in Berlin im liberalen Ullstein-Verlag tätig gewesen war und damit als „demokratische Feder“ zu gelten habe.<sup>15</sup> Auch auf den Positionen der Ressortleiter gab es beim *Fremdenblatt* 1933/34 keine politisch motivierten Veränderungen. Neueinstellungen und Wechsel innerhalb der Redaktion ergaben sich allenfalls aus ‚natürlichen‘ Veränderungen des Personalbestandes, also durch den Weggang von Beschäftigten an andere Häuser sowie durch Pensionierungen und Todesfälle.<sup>16</sup>

Grundlegend anders verhielt es sich – wie oben schon kurz angedeutet wurde – lediglich im Fall des *Hamburger Anzeigers*. Nur diese Redaktion machte in Hamburg zumindest den Versuch, etwas von der alten politischen Linie des Blattes in die ‚neue Zeit‘ hinüber zu retten, von der die Nationalsozialisten pausenlos redeten; nur bei dieser Zeitung setzte die NSDAP wirklich ihre Machtmittel ein, um die politische Gleichschaltung zu erzwingen. Noch am 30. Januar 1933 mochte der *Anzeiger* in Hitlers Ernennung zum Reichskanzler nichts anderes sehen als „eine ungeheure Gefahr für den Frieden unseres Volkes, für den Bestand unseres Staates [...] – von den Rechten der demokratischen Verfassung und ihren Sicherungen für die Freiheit der Nation gar nicht zu reden“; einen Tag später bescheinigte Chefredakteur Alois Winbauer Hitler zwar staatsmännisches Geschick bei seinen ersten Auftritten als Amtsinhaber, zugleich aber titulierte er die NSDAP auch in diesem Leitartikel in wünschenswerter Klarheit noch als „Diktaturpartei“.<sup>17</sup>

Die Feindschaft der Nationalsozialisten, die solche Formulierungen nach sich ziehen mussten, entlud sich zum ersten Mal in dem oben schon erwähnten Überfall von SA-Männern auf das Verlagsgebäude am Gänsemarkt in

der Nacht des Reichstagsbrands. Vielleicht fiel Winbauers Kommentar zu dem Brandanschlag deshalb doch politisch deutlich konformer aus als frühere Leitartikel aus seiner Feder. Immerhin forderte er, die NS-Regierung müsse Beweise für ihre Behauptung vorlegen, die SPD sei in das Attentat verwickelt, und in seinem Schlusssatz mahnte er, der Kampf gegen den politischen Terror dürfe nicht ohne „den Willen zur Gerechtigkeit“ geführt werden. Die Kommunisten aber wurden auch von Winbauer nicht einfach nur als politische Gegner attackiert, sondern gleich auch noch als „undeutsch“ diffamiert.<sup>18</sup>

Wenn das bereits eine partielle Anpassung an die entstehende Diktatur war, dann empfand die NSDAP sie eindeutig als unzureichend, denn dem ersten Gewaltakt gegen den *Anzeiger* nach dem Reichstagsbrand folgte nur wenig später gleich ein zweiter Terrorakt: Am 5. März, dem Tag der von Hitler angesetzten Reichstagswahl, stürmten die Schlägertrupps der NSDAP abends erneut und nun in noch größerer Zahl in die Büros am Gänsemarkt, um die Redakteure einzuschüchtern. Am Tag vor der Wahl hatte Winbauer seine Leser in einem pathosgeladenen Leitartikel beschworen, für die „Parteien des Bürgertums“ zu stimmen: Nur so sei zu erreichen, „daß der Begriff der bürgerlichen Freiheit nicht werde ein Begriff toter Erinnerung“.<sup>19</sup>

Auch der zweite Überfall der SA zeigte allerdings keineswegs sofort Wirkung. Am 7. März kommentierte Winbauer auf der ersten Seite des *Anzeigers* den Rücktritt des langjährigen Bürgermeisters Carl Petersen (der dem von der NSDAP auf das Schild gehobenen Vincent Krogmann Platz machte) mit Worten, die deutlich Distanz und Skepsis gegenüber den neuen Machthabern erkennen ließen: Winbauer erinnerte eindringlich an die Verdienste Petersens; er sah ihn nur durch „die Zufälligkeit politischer Entwicklungen“ aus dem Amt gedrängt (während die NSDAP doch immer von einer „nationalen Revolution“ sprach) und meinte, der neue Senat, der das Erbe der alten sozialdemokratisch-liberalen Regierung antrat, stehe vor einer schwierigen Aufgabe: „Es ist ein Erbe, das zu verwalten nicht bloß die heiße Bereitschaft des guten Willens gehört [!], sondern das Klugheit und Erfahrung, etwas von hanseatischem Selbstbewußtsein und viel von hanseatischem realen Sinn erfordert. Wir wünschen das alles den neuen Männern von Herzen.“<sup>20</sup>

Blieb dieser subtil subversive Text noch ohne Konsequenzen (wohl auch weil der *Anzeiger* in den darauffol-

genden Tagen Kreide fraß und nichts mehr publizierte, was die NSDAP hätte ärgern können), so bewog ein neuer Versuch der *HA*-Redaktion die journalistischen Handlungsmöglichkeiten im ‚Dritten Reich‘ auszutesten, die NSDAP dann doch zu einer harten Reaktion. Stein des Anstoßes war ein Text, der ein Verfahren anwandte, mit dem politisch dissidente Journalisten in allen Diktaturen und Zensursystemen immer wieder versucht haben, öffentlich Dinge mitzuteilen, die den Machthabern missfallen mussten: die Präsentation eines Dokumentes von ‚gegnerischer‘ Seite, an die sich das Dementi der wiedergegebenen Aussagen anschloss. Unter dem Vorwand, die Leser mit einem Beispiel ausländischer Gräuelpropaganda bekannt zu machen, druckte der *Hamburger Anzeiger* vollständig den Text eines angeblich aus der Tschechoslowakei stammenden Flugblatts, in dem das ‚Dritte Reich‘ als brutale Diktatur bezeichnet wurde. Vieles an diesem rhetorisch überbordenden Text war recht übertrieben; im Kern aber traf er doch ins Schwarze: Das Deutschland der NSDAP erschien hier als „ein einziger großer Kerker, ein Friedhof des Geistes“. Ganz am Ende dieses Artikels stand dann ein karger kommentierender Satz der Redaktion, der betonte, es bedürfe „keines Hinweises, daß solche Entstellungen grobe Sünde an der Wahrheit sind“.<sup>21</sup> Das war zwar klassische ‚Sklavensprache‘, die etwas anderes als das meinte, was sie sagte, und die deshalb nur unter Eingeweihten und Gleichgesinnten funktionieren konnte; die Geduld der NSDAP aber fand selbst an solchen Andeutungen ihre Grenze. In Reaktion auf den Artikel wurde der *Anzeiger* von der Hamburger Polizeibehörde für 14 Tage verboten (wobei die Hamburger in der Medienöffentlichkeit allerdings nichts über den Grund des Verbots erfuhren).<sup>22</sup> Nach Ablauf der zwei Wochen verlängerte der Polizeisenator das Verbot – wieder ohne Angabe von Gründen – „bis auf weiteres“.<sup>23</sup> Ersichtlich ging es hier um mehr als um die Abstrafung eines einzelnen politisch versteckt dissidenten Zeitungsartikels. Mit der unbefristeten Verlängerung des Verbots konfrontierte der NS-Senat den Verlag der auflagenstärksten Hamburger Tageszeitung mit der Drohung, den *Anzeiger* genauso zu behandeln wie die auf Dauer unterdrückten sozialdemokratischen und kommunistischen Tageszeitungen. Offensichtlich hat der Giradet-Verlag in dieser Situation Druck auf seinen Hamburger Repräsentanten Justus Hendel ausgeübt (der das Blatt herausgab, zugleich aber auch Miteigentümer des *HA* war), der NSDAP handfeste Ga-

rantien für eine künftige Einordnung des *Anzeigers* in das von der Partei beherrschte ‚Dritte Reich‘ zu geben.<sup>24</sup>

Was genau hier hinter den Kulissen geschah, während die ca. 150.000 Hamburger Abonnenten des *Anzeigers* weiterhin auf ‚ihre‘ Zeitung verzichten mussten, ist heute wegen des Mangels an aussagekräftigen Quellen nicht mehr zu rekonstruieren. Die Polizeibehörde hob das Verbot zum 20. April 1933, also 20 Tage nach der ersten Verfügung, wieder auf. Zuvor hatte der Verlag eine Erklärung abgegeben, er werde „Massnahmen zur Umgestaltung der Redaktionsführung im Einvernehmen mit der hiesigen Gauleitung der N.S.D.A.P. vornehmen“.<sup>25</sup> De facto wurde der neue *HA*-Chefredakteur dann offensichtlich von Gauleiter Karl Kaufmann schlicht ernannt, ohne dass ein „Einvernehmen“ mit Giradet dabei eine besondere Rolle gespielt hätte: An die Spitze des ehemals linksliberalen Blatts trat ausgerechnet Hans Jacobi, der bisherige Chefredakteur des lokalen NSDAP-Organs *Hamburger Tageblatt*. Ganz im typischen NS-Jargon „ermächtigte“ Kaufmann den neuen Hauptschriftleiter gleich bei seiner Ernennung, „die notwendigen personellen Veränderungen im Redaktionsstab des Hamburger Anzeigers durchzuführen“ – was den Herausgeber und Verleger Justus Hendel in seinem eigenen Haus weitgehend entmachtete. Hendel dokumentierte das im ohnmächtigen Protest, indem er monatelang nicht mehr in seinem Büro erschien. Als erste Amtshandlung gab Jacobi die nach der ganzen Vorgeschichte nicht sonderlich überraschende Erklärung ab, der *Anzeiger* werde sich unter seiner Führung „rückhaltlos in den Dienst der Reichs- und hamburgischen Regierung“ stellen.<sup>26</sup>

Da die erste Ausgabe nach Aufhebung des Verbots an Hitlers Geburtstag erschien, konnte der neue *HA* gleich eindringlich praktisch demonstrieren, was gemeint war: Der mit dem Titel „Unser Hitler“ versehene Geburtstagsartikel (ein besonders abstoßendes Beispiel für nationalsozialistischen Polit-Kitsch) stammte von niemand anderem als von Joseph Goebbels. In den nachfolgenden Nummern leistete die Redaktion dann noch gleich zweimal indirekt Abbitte für den nur kärglich kommentierten Abdruck des tschechoslowakischen Flugblatts, dessen Text zum Verbot des *HA* geführt hatte: Ein Artikel ‚informierte‘ die Leser über die Praxis der ausländischen Agitation gegen das ‚Dritte Reich‘ durch die Produktion gefälschter Nachrichten; daneben bekannte sich das Blatt in einem Leitartikel dann auch noch mit enthusiastischen

Worten zum nationalsozialistischen Verständnis von der Tageszeitung als „Waffe deutscher Politik“.<sup>27</sup>

Wie umfangreich das personelle Revirement ausfiel, das Jacobi der *HA*-Redaktion dank der Intervention der NSDAP aus persönlicher Machtvollkommenheit verordnen konnte, lässt sich nicht exakt angeben. Zumindest auf der Ebene der verantwortlichen Redakteure scheint es nur wenige Übernahmen des ‚alten‘ Personals gegeben zu haben. Trotz dieser Unsicherheit davon bleibt ein Kontrast zwischen dem *Anzeiger* und den übrigen ‚bürgerlichen‘ Hamburger Tageszeitungen zu konstatieren: Nur beim Giradet-Blatt gab es eine aktive Intervention der NSDAP in die Angelegenheiten von Zeitungsverlag und Redaktion und nur hier kam es zu größeren personellen Veränderungen unter den Journalisten.

Bei den übrigen Hamburger Zeitungsverlagen und -redaktionen brauchte es 1933 keinen offenen Druck, um sie zu dem offensiven Bekenntnis zum ‚neuen‘ Staat zu bewegen, das die NSDAP verlangte. Im vorausseilenden Gehorsam beugten die Verleger und auch die Journalisten dieser Blätter sich rasch und geschmeidig der Macht der Partei. Die erhebliche personelle Kontinuität bei diesem Übergang vom System einer freien Presse in der liberalen Demokratie zur Gängelung aller Zeitungen durch die Diktatur verdient besondere Beachtung, kam sie doch erst durch einen doppelten Entscheidungsprozess zustande: Auf der einen Seite sah die NSDAP offenbar keine dringliche Notwendigkeit, außerhalb der *Anzeiger*-Redaktion im Hamburger Zeitungswesen auf personelle Veränderungen zu drängen; auf der anderen Seite fühlte sich auch kein Journalist aufgerufen, mit dem Ende der Pressefreiheit aus eigener Entscheidung aus dem bislang ausgeübten Beruf auszusteigen, weil die Regeln für die Zeitungswesen sich massiv veränderten. Ein solcher Fall ist jedenfalls für Hamburg nicht dokumentiert.

Reichsweit wurden 1933/34 wohl rund zehn Prozent aller Journalisten von den Nationalsozialisten aus ihrem Beruf verdrängt.<sup>28</sup> In Hamburg mag dieser Prozentsatz mit dem Verbot der *HVZ*, der verschiedenen sozialdemokratischen Zeitungen und mit der Säuberung der *Anzeiger*-Redaktion sogar noch etwas höher ausgefallen sein; daneben aber standen die Belegschaften von *Fremdenblatt*, *Hamburger Nachrichten*, *Correspondent*, *Tageblatt* sowie der zahlreichen kleinen Zeitungen, in denen sich personell offensichtlich kaum etwas veränderte. Die Selbstgleichschaltung der ‚bürgerlichen‘ Tageszeitungen der Hanse-

stadt war eben kein Prozess, der nur von Verlegern und Chefredakteuren bestimmt wurde: Das höchst komplexe Räderwerk der Zeitungsproduktion konnte lediglich deshalb so reibungslos weiterarbeiten, weil Redakteure und freie Mitarbeiter ihre Aufgaben auch unter den neuen Bedingungen stets dienstefrig erledigten.

Illusionen über den Auftrag der Journalisten im ‚Dritten Reich‘ kann sich dabei niemand gemacht haben. Im Juli 1933 besuchte Propagandaminister Joseph Goebbels die Hansestadt und dabei sprach er im Rathaus auch vor der Hamburger Presse. Der für 15 Minuten angesetzte Empfang dauerte schließlich eine Stunde, weil der Minister ungeplant zu einer Grundsatzrede anhub, in der er unverblümt deutlich machte, wie gering der Respekt der NSDAP vor der Presse ausfiel: „Ob Sie uns sympathisch gegenüberstehen oder nicht, das spielt gar keine Rolle, an unserer Herrschaft ist nichts mehr zu ändern, die Kraftquelle unseres politischen Handelns ist die Organisation, die wir uns geschaffen haben. Und da diese Organisation ohne Kompromiß aufgebaut wurde, wird sie die Macht auch ohne Kompromiß anwenden.“<sup>29</sup>

Nur einen Monat später empfingen die Hamburger Journalisten auf der Mitgliederversammlung ihres Berufsverbandes (dem zu diesem Zeitpunkt schon fast alle an der Elbe tätigen Zeitungsschreiber angehörten) als Festredner den neuen Polizeisenator Alfred Richter. Der SA-Mann und ‚alte Kämpfer‘ der NSDAP hielt sich nicht mit Floskeln auf: „Das Schlagwort von der Freiheit der öffentlichen Meinung [...] muß heute ohne Tränen zu Grabe getragen werden. Für die Presse gibt es heute nur noch ein Objekt: die Sache der Nation, und nur eine Objektivität: der Nation zu dienen.“ Unter dem Beifall der Zuhörer dankte der Vorsitzende des Landesverbandes dem Senator anschließend für „die klaren und aufschlußreichen Ausführungen“.<sup>30</sup>

Auch die Leser trugen ihren Teil dazu bei, dass die Entstehung einer nationalsozialistisch beherrschten Presse sich in Hamburg ohne massive Erschütterungen des Zeitungsmarkts vollzog, lieferten sie als unverändert willige Käufer doch das zwingend notwendige ökonomische Fundament für die Gleichschaltung der zuvor politisch ganz unterschiedlich orientierten Zeitungen. Besonders bemerkenswert ist dabei der Fall des *Hamburger Anzeigers*: Weder der scharfe politische Kurswechsel des Blatts bei seinem Wiedererscheinen im April 1933 noch das vorangegangene dreiwöchige Ausbleiben der Zei-

tung scheint die Abonnenten vertrieben zu haben: Für den Dezember d. J. bezifferte der *HA* seine durchschnittliche Druckauflage auf täglich 147.000 Exemplare; die Wochenendausgabe vom Sonnabend wurde dabei sogar jeweils 152.000mal gedruckt. Damit war der *Hamburger Anzeiger* nicht nur unverändert die auflagenstärkste Tageszeitung an der Elbe. Auch gegenüber 1932, als der Verlag die *HA*-Auflage mit 160.000 Exemplare angegeben hatte, war nur ein geringer Teil der Leser verloren gegangen – zumal wenn man berücksichtigt, dass die selbstdeklarierte Zahl aus dem letzten Jahr der Weimarer Republik möglicherweise aus Werbegründen großzügig aufgerundet war. Die notariell beglaubigte Statistik, die der Verlag 1930 veröffentlicht hatte, unterschied sich kaum von den Angaben für den Dezember 1933.<sup>31</sup>

Bei anderen Hamburger Zeitungen ergab ein solcher Zahlenvergleich zwar teilweise stärkere Differenzen (insbesondere bei den Blättern mit kleinerer Auflage), aber dieses Minus scheint in den meisten Fällen eher auf propagandistisch überhöhte Angaben in der Zeit vor 1933 als auf massive Leserwanderungen nach der Machtübernahme der NSDAP zurückzugehen. Die Fragwürdigkeit fast aller vor 1934 veröffentlichten Auflageziffern macht es allerdings unmöglich, hier zu wirklich eindeutigen Aussagen zu kommen. Dies gilt etwa für die *Hamburger Nachrichten*: In einem Zeitungskatalog für 1933 hatte der Verlag die Auflage auf 70.000 Exemplare beziffert; im Dezember d. J. gab er dann rund 56.000 Exemplare an. Auch in diesem Fall ist nicht zu entscheiden, ob die *HN* wirklich Leser verloren hatten oder ob die neue Zahl nur stärker der Wahrheit entsprach.

Anders liegt die Sache wohl nur bei der zweitgrößten Hamburger Tageszeitung, dem *Fremdenblatt*: 1931 ließ sich der Broschek-Verlag eine Druckauflage von 150.000 Exemplaren notariell beglaubigen (und diese Zahl taucht auch noch in Sperlings Zeitungskatalog für 1933 auf, nun allerdings ohne das Notarssiegel); im Dezember 1933 aber betrug die *HF*-Auflage nur 113.000 Exemplare an den Wochentagen und 123.000 Exemplare bei den Wochenendausgaben vom Sonnabend. Hier scheint der Leserstamm also wirklich erheblich geschrumpft zu sein. Allerdings ist dabei nicht zu entscheiden, ob diese Abwanderung tatsächlich vollständig erst im Jahr 1933 erfolgte oder ob die öffentlich genannte Zahl für den Anfang des Jahres nicht eher als Eigenreklame zu werten ist,

die Probleme der Zeitung verschwiegen, weil die Wahrheit nicht nur dem Renommee des Blattes, sondern auch den Anzeigenpreisen abträglich gewesen wäre. Das *Fremdenblatt* kostete im Abonnement deutlich mehr als sein Hauptkonkurrent auf dem Hamburger Zeitungsmarkt, der *Anzeiger*. Eine krisenbedingte Abwanderung der Leser erscheint daher zwar durchaus als sehr plausibel; belegen aber lässt sich das nicht.

Trotz dieser offenen und nicht zu klärenden Fragen verfügen wir allerdings doch über einen gewichtigen Hinweis, dass die Absatzprobleme des *Fremdenblatts* im Hamburger Pressewesen in der Phase des Übergangs von der Demokratie zur Diktatur eine Ausnahme und keineswegs die Regel waren: In ihren Kontakten mit Hamburger Behörden und mit der Reichspressekammer klagten die Hamburger Zeitungsverlage in den ersten Jahren der NS-Herrschaft zwar eindringlich über den schwachen Anzeigenmarkt in der Hansestadt, der sich nur sehr zögerlich von dem Einbruch in der Wirtschaftskrise erholte. Von Auflageverlusten ist hingegen nicht die Rede.<sup>32</sup> Verleger, die ohnehin gerade über wirtschaftliche Probleme ihrer Betriebe berichteten, aber dürften wohl kaum vergessen haben, einen massiven Einbruch der Auflagen als weiteren negativen Faktor zu betonen und zu beklagen – zumal in der zeitgenössischen Fachpresse durchaus über sinkende Auflagen und eine „Flucht aus der Zeitung“ diskutiert wurde.<sup>33</sup>

In der Gesamtschau scheint es also in Hamburg im Jahr 1933 wenn überhaupt, dann doch nur eine begrenzte Verweigerung von Lesern gegenüber der nationalsozialistisch gleichgeschalteten Presse gegeben zu haben. Lediglich die ehemaligen Abonnenten der verbotenen Linkspresse machten hier eine Ausnahme. Ansonsten aber dominierte beim Verkauf von Tageszeitungen die Kontinuität. Dabei war die völlig gewandelte Funktion der Presse alles andere als ein Geheimnis, denn die Nationalsozialisten posaunten ihre Parolen von der Tageszeitung als ‚Waffe‘ des Staates ja immer wieder stolz in die Welt hinaus.

Zwar muss die Macht von Konsumenten durchweg wohl eher als eine theoretische Größe denn als Realität gelten, ist sie doch auf allen Massenmärkten extrem zersplittert und völlig desorganisiert. Als individuelle Handlungsoption aber gehörte die Kündigung eines Abonnementvertrags selbstverständlich auch 1933 zu den banalen Alltagsgeschäften, die weder Mut erforderten noch mit Risiken verbunden waren – und insofern verdient es denn

doch besondere Erwähnung, dass eben nicht nur die Produzenten, sondern auch die Käufer der Tageszeitungen das Ende der freien Presse im Jahr 1933 schweigend und ohne erkennbare Reaktion hinnahmen.

### Ein verzögerter Boom: Hamburger Zeitungen in den Jahren 1934 bis 1939

Auch nach der politischen Säuberung des Hamburger Zeitungswesens in den ersten Monaten des Jahres 1933 präsentierte sich die Presselandschaft der Hansestadt zumindest in quantitativer Hinsicht noch sehr vielgestaltig. Dieser stark diversifizierte Markt schrumpfte in den Folgejahren nur geringfügig. Anfang 1939 gab es an der Elbe immer noch 16 eigenständige ‚publizistische Einheiten‘, die mindestens sechsmal pro Woche an ihre Leser gingen. Sie blickten alle auf eine Geschichte zurück, die vor das Jahr 1933 zurückreichte, d. h., das Ensemble der Hamburger Tageszeitungen hatte sich durch die Einstellung von einigen wenigen Blättern zwar verkleinert, ansonsten aber war es unverändert geblieben.

Offensichtlich herrschten bei den Tageszeitungen auch in Zeiten des politischen Umbruchs besondere Markt- und Konkurrenzbedingungen: Ihr Status als ein Gegenstand des täglichen Bedarfs sicherte ihnen eine Langlebigkeit, von der Zeitschriftenverleger nur träumen konnten. Anders formuliert: Es bedurfte offensichtlich erheblicher unternehmerischer Ungeschicklichkeit, um eine bei den Lesern etablierte Zeitung zum Scheitern zu bringen.

Solches Unvermögen bewies in Hamburg die Führung der ‚Börsenhalle G.m.b.H.‘, die als Hauptprodukt den *Hamburgischen Correspondenten* herausgab. Im Frühjahr 1934 ging der Verlag Konkurs und mit ihm verschwanden sowohl der *HC* als auch noch zwei weitere kleinere Tageszeitungen, die ebenfalls aus dem Verlagsgebäude am Alten Wall stammten. Die Druckauflage des *Correspondenten* lag Ende 1933/Anfang 1934 bei täglich rund 25.000 Exemplaren; für die beiden anderen Publikationen des Hauses, die *Hamburger Neuesten Nachrichten* und das *Hamburger 8 Uhr Abendblatt*, sind keine Verbreitungszahlen überliefert, mit Sicherheit aber waren beide Zeitungen bei den Hamburgern noch weniger erfolgreich als der nicht sonderlich populäre *HC*.<sup>34</sup>

Das Scheitern der drei Blätter ist mit dem Hinweis auf ihre vergleichsweise bescheidenen Auflagen aber keines-



wegs erklärt, denn schließlich ernährte der Hamburger Pressemarkt zahlreiche Verlage, die noch weit auflagenschwächere Zeitungen herausbrachten (wie etwa die *Bergedorfer Zeitung*) und sich doch dauerhaft im Konkurrenzkampf behaupteten. So waren es wohl weniger Absatzprobleme, die den Zeitungen der ‚Börsenhalle G.m.b.H.‘ den Garaus machten, als ein Missverhältnis zwischen Kosten und Einnahmen, das sich hypothetisch auf die Diversifikationsstrategie der Verlagsleitung zurückführen lässt: Gerade der Versuch, dem dezidiert für das zahlungskräftige Handelsbürgertum gemachten *Correspondenten* auf dem überfüllten Hamburger Pressemarkt gleich zwei populärere Zeitungen für andere Lesergruppen an die Seite zu stellen, hat den Verlag wohl in den Ruin getrieben, denn die Jahre der Weltwirtschaftskrise waren wegen stark zurückgehender Anzeigenerlöse selbst für vorsichtig kalkulierende Presseunternehmen eine sehr schwierige Zeit. Anfang Januar 1934 versuchte die Unternehmensleitung den Betrieb noch zu retten, indem sie die *Neusten Nachrichten* und das *8 Uhr Abendblatt* einstellte.<sup>35</sup> Aber diese Selbstamputation kam offenbar zu spät: Ende März d. J. musste der Verlag Konkurs anmelden und damit ging dann auch der *Hamburgische Correspondent* ein. Zwar enthalten die Akten der Hamburger Staatlichen Pressestelle ein Schriftstück, das einen Versuch der nationalsozialistischen „Deutschen Arbeitsfront“ (DAF) dokumentiert, die marode Zeitung zu retten, weil es „im Interesse Hamburgs [liege], über eine wirklich grosse und erstklassige Handelszeitung zu verfügen. Der ‚Hamburgische Correspondent‘ sei natürlich in der heutigen Form gar nicht zu gebrauchen, er könne aber sehr wohl Rahmen und Grundlage für eine solche Zeitung abgeben.“ Die für eine Wiederbelebung des Blatts nötige Summe, die von der DAF auf mindestens 300.000 RM beziffert wurde, ließ sich jedoch offenbar nicht aufreiben.<sup>36</sup> So starb der 1731 gegründete *Hamburgische Correspondent*, der im frühen 19. Jahrhundert einmal eine der größten europäischen Tageszeitungen gewesen war, im Jahr 1934 einen kläglichen Tod.

Nach dieser Marktberreinigung, die sich schon in der späten Weimarer Republik angedeutet hatte, aber blieben in Hamburg zunächst alle anderen Tageszeitungen im Geschäft. Zwar brachte die anhaltende Krise der Werbewirtschaft 1934/35 auch die *Hamburger Nachrichten* in finanzielle Bedrängnis; die Entscheidung, auf die Morgenausgabe der *HN* zu verzichten und das Blatt nur noch

einmal täglich herauszubringen, scheint den in die Krise geratenen Betrieb aber erst einmal wieder stabilisiert zu haben. Eine Trendwende gelang jedoch nicht: Anfang 1939 verschwanden auch die *Nachrichten* vom Hamburger Markt.<sup>37</sup>

Wie die ab Dezember 1933 fortlaufend dokumentierten, vergleichsweise verlässlichen Auflagezahlen beweisen, erlebte Hamburg in den letzten Vorkriegsjahren dennoch einen Boom an neuen Zeitungslesern. Eine Statistik des Reichsverbandes der deutschen Zeitungsverleger, die auf den Auflagemeldungen der einzelnen Verlage fußt, belegt dieses Wachstum des hanseatischen Zeitungsmarktes. Sie versammelt Angaben für den ‚Gau Hamburg‘, bezieht sich also auf eine Verwaltungseinheit der NSDAP, die (anders als der Stadtstaat Hamburg) zwischen 1934 und 1939 räumlich unverändert blieb. Abbildung 1 präsentiert sowohl die addierte Druckauflage aller Zeitungen im Gau als auch Angaben zu den tatsächlich abgesetzten Exemplaren, den Abonnenten und zum Einzelverkauf pro Erscheinungstag.

Sozial- und mediengeschichtlich besonders relevant ist in dieser Statistik die Kategorie „Abgesetzte Auflage“, denn sie beziffert, wie viele Zeitungsexemplare wirklich in die Hände von Lesern gelangten. Diese Zahl der tatsächlich gekauften und gelesenen Zeitungen stieg in Hamburg zwischen 1934 und 1939 um rund 79.000 Exemplare pro Erscheinungstag und damit um 18,9 Prozent. Noch bessere Zuwachsraten gab es bei den vollzahlenden Abonnenten (ein Plus von 20,9 Prozent) sowie beim Einzelverkauf (er legte gegenüber 1934 um 30,7 Prozent zu). Der gleichgeschalteten Presse des ‚Dritten Reichs‘ mangelte es in der ehemals ‚roten‘ Großstadt Hamburg offensichtlich keineswegs an Popularität.<sup>38</sup>

Dieser Absatzerfolg der Tageszeitungen wurde nicht auf einem statischen Markt errungen. Selbstverständlich verharrte die Hamburger Gesellschaft nicht bis 1939 auf dem Entwicklungsstand, den sie bei der Machtübernahme der NSDAP erreicht hatte. Vielmehr kam es zu dynamischen Veränderungen, die auch die Absatzchancen für Presseprodukte tangierten. Besonders bedeutsam ist in diesem Zusammenhang der Anstieg der Haushaltszahlen: Wie das Deutsche Reich allgemein, so erlebte auch Hamburg nach 1933 eine Heiratswelle, die sich ebenso aus Hoffnung auf eine sichere Zukunft (gerade in wirtschaftlicher Hinsicht) wie aus demographischen Strukturen speiste. Im Mai 1939 zählten die Statistiker deshalb im Stadtstaat

Jahr	Druckauflage	Abgesetzte Auflage	Abonnenten	Einzelverkauf
1934	579.031	458.812	363.653	71.151
1935	568.661	477.209	384.747	78.891
1936	570.341	481.693	394.552	79.047
1937	559.268	504.671	411.920	79.027
1938	284.249	529.781	425.778	88.342
1939	600.221	545.602	439.653	92.972

Gesamtauflage der im Gau Hamburg als Werbeträger zur Verfügung stehenden Zeitungen im Jahresdurchschnitt pro Erscheinungstag, für 1939 im Durchschnitt des ersten Halbjahres. Nicht erfasst sind Wochenzeitungen und Illustrierte. Die „abgesetzte Auflage“ wurde errechnet aus der Zahl der vollzahlenden Abonnenten, den „übrigen ständigen Beziehern“ und dem Einzelverkauf; als „Abonnenten“ sind hier nur die vollzahlenden Bezieher aufgeführt. Zur Gruppe der in der Quelle gesondert aufgeführten „übrigen ständigen Bezieher“ siehe die Angaben unten. Alle Angaben errechnet nach: „Die Gesamtauflage der deutschen Zeitungen“. In: *Zf* 38 (1937), S. 377-381, hier: S. 379 (1934 - 1936); „Die Gesamtauflage der deutschen Zeitungen“. In: *Zf* 41 (1940), S. 326-327, hier: S. 326.

Abb. 1: Zeitungsauflagen im Gau Hamburg 1934-1939

Hamburg rund 582.000 Haushalte; 1933 hatte es (zurückgerechnet für den gleichen Gebietsstand) hingegen nur 525.000 Haushalte gegeben. Da Zeitungen vornehmlich per Abonnement an Haushalte vertrieben wurden, hatte sich der Absatzmarkt der Hamburger Tagespresse damit deutlich erweitert.<sup>39</sup>

Erst verfügbare Kaufkraft aber macht aus potentiellen Kunden reale Abnehmer. Auch die wirtschaftliche Lage ist also als Faktor der Auflagenentwicklung zu bedenken. Hamburg litt als deutsche Außenhandelsmetropole zwar deutlich länger als andere Regionen und Großstädte im Reich auch nach 1933 noch unter den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise, denn für die nationalsozialistischen Wirtschaftspolitiker hatte die Förderung ausländischer Handelsbeziehungen keine Priorität. Ab 1935 aber verbesserte die vom NS-Regime entfachte Rüstungskonjunktur dann doch zunehmend die Auftragslage in der Hamburger Industrie. 1938/39 schließlich herrschte auch an der Elbe Vollbeschäftigung.<sup>40</sup>

Sowohl die Existenz zahlreicher junger Familien als auch der Rückgang der Arbeitslosigkeit begünstigten ohne Frage den Absatz von Tageszeitungen.<sup>41</sup> Als weiteres Element aber muss auch ein dauerhaftes Interesse an den gleichgeschalteten Tageszeitungen existiert haben. Wie die Zahlen der verkauften Zeitungen beweisen, war dieses Interesse bei den Hamburgern fast allgemein verbreitet. Für 1939 kann jedenfalls auch dann von einer publizistischen Vollversorgung der Bevölkerung gesprochen werden, wenn man auf die Zahl der tatsächlich ver-

kauften Zeitungen schaut (bei der Druckauflage ist sie ohnehin gegeben): Nur 36.000 Haushalte (6,2 Prozent) blieben statistisch gesehen ohne Zeitung. Bemerkenswert ist auch der hohe Anteil der Haushalte, die ein Abonnement hielten: Drei Viertel der Hamburger Familien und der eigenständig wirtschaftenden ‚Singles‘ bezogen im ersten Halbjahr 1939 regelmäßig eine Tageszeitung.<sup>42</sup> Berücksichtigt man zusätzlich, dass Tageszeitungen seinerzeit gerade in den unteren sozialen Schichten oft an mitlesende befreundete Familien weitergegeben wurden, die sich selbst kein Abonnement leisten konnten, dann darf der Anteil der Hamburger, die zu Hause keine Zeitung zur Verfügung hatten, wohl berechtigt sehr niedrig angesetzt werden.<sup>43</sup>

Im Rückblick auf das Jahr 1933 bezeichnet diese weite Verbreitung der Tagespresse einen gewichtigen Erfolg des NS-Regimes, denn auf dem Hamburger Zeitungsmarkt gab es 1938/39 kaum noch ‚verlorene Leser‘. Wie schon gesagt wurde, blieben nach der Machtübernahme der NSDAP mit der Unterdrückung der Linkspresse wahrscheinlich rund 90.000 Hamburger Familien ohne Zeitung. In der ersten Phase der nationalsozialistischen Gleichschaltung scheint die große Mehrzahl von ihnen auf die Tagespresse verzichtet zu haben. Aber dabei ist es ganz offensichtlich nicht geblieben: Die meisten dieser Haushalte müssen irgendwann nach 1934 als Kunden auf den gleichgeschalteten Pressemarkt zurückgekehrt sein – anderenfalls hätte es die hohe Versorgungsdichte mit Tageszeitungen vor Beginn des Zweiten Weltkriegs in

Hamburg nicht gegeben.

Dieses weit in die städtische Gesellschaft ausgreifende Hamburger Zeitungswesen wurde seit 1935/36 zunehmend von den drei großen lokalen Tageszeitungen *Anzeiger*, *Fremdenblatt* und *Tageblatt* beherrscht: Sie wuchsen gemeinsam, ohne sich gegenseitig Leser abspenstig zu machen. Hinter den Kulissen waren *Anzeiger* und *Fremdenblatt* im Jahr 1936 zudem in das vom parteieigenen Eher-Verlag beherrschte nationalsozialistische Presseimperium integriert worden. 1939 entfielen 77 Prozent der gesamten Druckauflage im Gau Hamburg nur auf *Anzeiger*, *Fremdenblatt* und *Tageblatt*. In den letzten Jahren der Weimarer Republik hatte sich ein vergleichbar großer Anteil der Gesamtauflage noch auf sieben politisch höchst unterschiedlich orientierte Tageszeitungen verteilt.<sup>44</sup> Zwar wissen wir weder, was genau die Hamburger in der NS-Zeit in ‚ihren‘ Zeitungen lasen noch wie sie die rezipierten Inhalte aufnahmen – trotz dieser offenen Fragen aber muss die beschriebene Veränderung als ein Prozess massiver sozialer Homogenisierung gelten. Hatte sich die stark zersplitterte Gesellschaft der Weimarer Republik auch in der Hamburger Zeitungslandschaft artikuliert und abgebildet, so konnte von medialer Fraktionierung nun kaum noch gesprochen werden: Bei der Zeitungslektüre existierte tatsächlich so etwas wie eine nationalsozialistische ‚Volksgemeinschaft‘.

## Anmerkungen

1. Der Aufsatz präsentiert in komprimierter Form Ergebnisse aus dem Kapitel „Das Ensemble Hamburger Tageszeitungen in der NS-Zeit“. In: Karl Christian Führer: *Medienmetropole Hamburg. Mediale Öffentlichkeiten 1930-1960*. München, Hamburg 2008, S. 323-441.

2. Christa Hempel-Küter: *Die kommunistische Presse und die Arbeiterkorrespondentenbewegung in der Weimarer Republik. Das Beispiel ‚Hamburger Volkszeitung‘*. Frankfurt/Main 1989, S. 296 f. – Der hier vorgelegte Text folgt im präsentierten Material und teilweise auch in den Formulierungen den thematisch entsprechenden Kapiteln in Führer: *Medienmetropole* (wie Anm. 1).

3. Zit nach Erich Lüth: *Hamburgs Schicksal lag in ihrer Hand. Geschichte der Bürgerschaft*. Hamburg 1966, S. 230. Die Ex-Senatoren gaben am gleichen Tag eine Presseerklärung heraus, in der sie betonten, das HE-Verbot sei „nicht gerechtfertigt“. Der Text erschien kommentarlos im *Hamburger Fremdenblatt*

(HF): „Die Erklärung der sozialdemokratischen Senatoren“. In: HF, Nr. 64, 5.3.1933.

4. „Auch die *Alte Liebe* verboten“. In: *Hamburger Nachrichten* (HN), Nr. 107, 4.3.1933; „Verbot des *Bergedorf-Sander Volksblattes*“. In: HN, Nr. 109, 5.3.1933.

5. Die gesamte Druckauflage errechnet nach *Sperlings Zeitschriften- und Zeitungs-Adreßbuch. Handbuch der deutschen Presse*. Bearb. v. der Adreßbücher-Redaktion der Geschäftsstelle des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig. 57. Ausgabe, Leipzig 1931; S. 469 f. u. S. 500; Uwe Danker u. a.: *Am Anfang standen Arbeitergroschen. 140 Jahre Medienunternehmen der SPD*. Bonn 2003, S. 87-89. Zu den Problemen, eine verlässliche Auflage der *Hamburger Volkszeitung* zu bestimmen, vgl. Führer: *Medienmetropole* (wie Anm. 1).

6. S[ven] v[on] M[üller]: „Das deutsche Haus“. In: HF, Nr. 59 A, 28.2.1933. Vgl. auch Jürgen Fromme: *Zwischen Anpassung und Bewahrung. Das ‚Hamburger Fremdenblatt‘ im Übergang von der Weimarer Republik zum ‚Dritten Reich‘*. Hamburg 1981, S. 164 f.

7. Vgl. etwa: „Das Signal“. In: HN, Nr. 100, 28.2.1933; „Die Regierung greift durch“. In: *Hamburgischer Correspondent* (HC), Nr. 100, 28.2.1933; „Flammenzeichen!“. In: HC, Nr. 102, 1.3.1933; „Reichstagsgebäude durch Feuersbrunst vernichtet“. In: *Altonaer Nachrichten*, Nr. 50, 28.2.1933; „Reichstagsbrand als Zeichen zum Aufbruch“. In: *Harburger Anzeigen und Nachrichten*, Nr. 127, 28.2.1933; „In den öden Fensterhöhlen wohnt das Grauen“. In: ebd.

8. „An der Schwelle“. In: HN, Nr. 174, 12.4.1933.

9. „An unsere Leser und Freunde“. In: HC, Nr. 338, 22.7.1933.

10. Schriftleitung der Bergedorfer Zeitung an Bürgermeister Vincent Krogmann, 7.8.1933. In: Staatsarchiv Hamburg (StA HH) 135-1 I-IV/3364.

11. „Warnung vor Schleichern“. In: HN, Nr. 138, 22.3.1933.

12. „Die feinen Leute“. In: *Hamburger Tageblatt* (HT), Nr. 10, 10.11.1934.

13. Der Grund für das Ausscheiden des bisherigen Hauptschriftleiters Hans-Joachim von Neuhaus im Oktober 1933 ist unklar. Vgl. Hans Bohrmann, Gabriele Toepser-Ziegert (Hrsg.): *NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit. Edition und Dokumentation*. 7 Bde. München etc. 1984-2001, hier: Bd. 1: 1933, München etc. 1984, S. 84\*. An die Stelle von Neuhaus trat der bisherige Politik-Redakteur Wilhelm Esser. Esser kündigte im Sommer 1934 „wegen persönlicher Zusammenstöße mit einem anderen Mitglied der Schriftleitung“. So die Auskunft in: Staatliche Pressestelle Hamburg an den Vorsitzenden des Bezirksgericht der Presse, Oberlandesgerichtsrat Markmann, 23.2.1935, StA HH 135-1 I-IV/3449. Sein Nachfolger Arvid Balk wurde bereits nach kurzer Tätigkeit entlassen. Er selbst stellte sich in

internen Schreiben als Opfer einer gegen die NS-nahe Linie des Blattes gerichteten Intrige der Verlegerfamilie Hartmeyer dar, aber das ist angesichts der unveränderten politischen Ausrichtung des Blattes vor wie nach seinem Interregnum nicht überzeugend. Offensichtlich wurde er entlassen, weil er sich nach den steifen Regeln des Hamburger Großbürgertums unter Alkoholeinfluss auf einer Feier daneben benommen hatte. Arvid Balk an Oberregierungsrat Paul Lindemann, 8.11.1934, StA HH 135-1 I-IV/3358 UA 1; Paul Lindemann an Arvid Balk, 9.11.1934, ebd. Balk wurde durch Fritz Roßberg ersetzt, der zuvor Lokalredakteur der *HN* gewesen war. Vgl. das Impressum in: *HN*, Nr. 531, 13.11.1934. Roßberg behielt sein Amt bis zur Einstellung der *HN* im Frühjahr 1939.

14. Zum Programm des neuen Verlagsleiters Hugo Weissenstein vgl.: „An unsere Leser und Freunde“. In: *HC*, Nr. 338, 22.7.1933.

15. Eckardt war bis Ende März 1933 im *HF*-Impressum als Hauptschriftleiter verzeichnet. Müller übernahm seine Stellung allerdings offensichtlich nicht unmittelbar nach Eckardts Ausscheiden: Das Impressum führte ihn erst Ende Dezember 1933 als Hauptschriftleiter, in der Zwischenzeit wurde dort stets nur ein „Verantwortlicher Redakteur“ benannt, wobei diese Position in bunter Reihenfolge von drei verschiedenen *HF*-Mitarbeitern bekleidet wurde. Ob dieses ungewöhnliche Interregnum mit dem Angriff der *Nachrichten* auf Müller zu tun hatte, konnte im Rahmen dieser Untersuchung nicht geklärt werden. Das erste Impressum, das Müller als Hauptschriftleiter aufführt, vgl. in: *HF*, Nr. 353, 22.12.1933. Fromme geht darauf nicht ein und nennt auch kein Datum für Müllers Amtsantritt. Vgl. Fromme: *Anpassung* (wie Anm. 6), S. 309. Ein Nachruf des *Hamburger Abendblatts* (*HAB*) auf Müller datiert die Übernahme der *HF*-Chefredaktion auf den 1. Dezember 1932. „Mit Hamburg auf Jahrzehnte verbunden“. In: *HAB*, Nr. 238, 12./13.10.1974.

16. So mußte das *HF* im November 1933 seinen verstorbenen Musikkritiker ersetzen, der seit 1897 für das Blatt gearbeitet hatte. Vgl.: „Heinrich Chevalley †“. In: *HF*, Nr. 310, 9.11.1933.

17. „Adolf Hitler zum Reichskanzler ernannt“. In: *Hamburger Anzeiger* (*HA*), Nr. 25, 30.1.1933; A[lois] W[inbauer]: „Der Anfang“. In: *HA*, Nr. 26, 31.1.1933.

18. A[lois] W[inbauer]: „Die Brandfackel“. In: *HA*, Nr. 50, 28.2.1933.

19. „Die Geschichte einer Zeitung“. In: *HA*, Nr. 1, 13.9.1919; A[lois] W[inbauer]: „Einigkeit und Recht und Freiheit!“. In: *HA* Nr. 54, 4.3.1933.

20. A[lois] W[inbauer]: „Abschied von Dr. Petersen“. In: *HA*, Nr. 56, 7.3.1933.

21. „Wie es gemacht wird“. In: *HA*, Nr. 74, 28.3.1933. Wie man es nach den Regeln der NSDAP ‚richtig‘ machte, zeigte die Redaktion der *Hamburger Nachrichten*. Auch sie druckte das

Flugblatt ab, kommentierte es aber mit einem längerem Pausus, der scharf gegen die Sozialdemokratie polemisierte: Weil der abgedruckte Text angeblich von der sozialdemokratischen Partei der Tschechoslowakei stammte, forderte das Blatt die Reichsregierung auf, unter den deutschen Sozialdemokraten „Geiseln“ zu nehmen, „die dafür bürgen, daß die sozialdemokratischen Verleumder im Ausland ihre Hetze einstellen“. „Die marxistische Schmutzflut gegen Deutschland“. In: *HN*, Nr. 88, 29.3.1933.

22. „Der *Hamburger Anzeiger* auf 14 Tage verboten“. In: *HT*, Nr. 75, 29.3.1933.

23. „Das Verbot des *Hamburger Anzeigers* verlängert“. In: *HN*, Nr. 174, 12.4.1933.

24. Vgl. den entsprechenden Hinweis in: Erich Lüth: *Viele Steine lagen am Weg. Ein Querkopf berichtet*. Hamburg 1966, S. 90.

25. „Verbot des *Hamburger Anzeigers* aufgehoben“. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 184, 21.4.1933.

26. Meldung der Staatlichen Pressestelle Hamburg, 22.4.1933, StA HH 135-1 I-IV/3356 UA 1. Nach einer rückblickenden Darstellung des Giradet-Verlags wurde der neue Chefredakteur von Kaufmann „mit diktatorischen Vollmachten über die Redaktion“ eingesetzt. Giradet & Co. an Senatsdirektor Erich Lüth, 23.1.1951, StA HH 135-1 V/810-1 Bd. 1. Zu Hendels Fernbleiben vgl. Lüth: *Steine* (wie Anm. 24), S. 90. Hendels Name, der vor dem Verbot stets ganz vorne im Blatt unter dem Titel gestanden hatte, tauchte seit dem Wiedererscheinen im *HA* überhaupt nicht mehr auf.

27. Joseph Goebbels: „Unser Hitler“. In: *HA*, Nr. 92, 20.4.1933; „Wie die Greueldmeldungen gemacht wurden“. In: *HA*, Nr. 94, 22.4.1933; „Die Presse – Waffe deutscher Politik“. In: *HA*, Nr. 95, 24.4.1933.

28. Norbert Frei, Johannes Schmitz: *Journalismus im Dritten Reich*. 3. überarb. Aufl., München 1999, S. 28. Allerdings ist bei der genannten Zahl unklar, ob sie die Journalisten einschließt, die bereits im Februar/März 1933 durch das Verbot der ‚marxistischen‘ Presse Berufsverbot erhalten hatten.

29. „Die Presse im Dritten Reich“. In: *Altonaer Nachrichten*, Nr. 141, 17.6.1933.

30. „Landesverband Groß-Hamburg-Lübeck“. In: *Deutsche Presse* (*DP*) 23 (1933), S. 224.

31. Aufstellung der durchschnittlichen Auflagen der Hamburger Tageszeitungen im Dezember 1933, o. D., StA HH 135-1 I-IV/3488. Für die im Frühjahr 1933 durch das Verbot ausgefallenen Ausgaben erhielten die Abonnenten beim Wiedererscheinen des Blatts Freilieferungen.

32. Vgl. etwa: Regierungsdirektor Köhn an Oberregierungsrat Paul Lindemann, 5.10.1934, StA HH 135-1 I-IV/3358 UA 1;

- Vertretung Hamburgs in Berlin an das Hamburgische Staatsamt, 9.4.1936, ebd./3421. Vgl. auch allgemein zu den Nachwirkungen der Wirtschaftskrise auf dem Anzeigenmarkt: Werner Deppe: *Das Anzeigen- und Bezugswesen der Tageszeitungen. Dargestellt an der Entwicklung vier verschiedener Zeitungstypen in den Jahren 1924-1934*. Wirtschafts- u. sozialwiss. Diss. Universität Frankfurt/Main 1936, S. 109.
33. Vgl. etwa: „Die deutsche Presse und ihre Leser“. In: *DP* 24 (1934), S. 74-75; Karl Peeck: „Die Flucht aus der Zeitung“. In: *ZV* 35 (1934), S. 249-250; Alfons Brugger/Carl Schneider: *Der deutsche Anzeigenmarkt*. Hrsg. v. Institut für Zeitungswissenschaft an der Universität Berlin. Leipzig 1936, S. 178 f.
34. Die amtliche Aufstellung über die Auflagen für Dezember 1933, aus der die Zahl für den *HC* stammt, führt weder die *Neuesten Nachrichten* noch das *8 Uhr Abendblatt* auf. Wahrscheinlich war die Einstellung der beiden Blätter (die am 4. Januar 1934 erfolgte), schon fest geplant, als die Dezemberzahlen nach den neuen Vorschriften für die Deklaration der Auflagen erhoben wurden. Aufstellung der durchschnittlichen Auflagen von Hamburger Tageszeitungen im Dezember 1933, o. D., StA HH 135-1 I-IV/3488.
35. „An unsere Leser!“. In: *Hamburger 8 Uhr Abendblatt*, Nr. 3, 4.1.1934. Die beiden Blätter sollten den *HC* offenbar durch andere Erscheinungszeiten ‚flankieren‘: die *Neuesten Nachrichten* als Morgenblatt, das *8 Uhr Abendblatt* als Spätausgabe. Das journalistische Renommee insbesondere der *Neuesten Nachrichten* scheint gering gewesen zu sein: Ein Hamburger Kulturjournalist bezeichnete das Blatt Anfang der 1920er Jahre abfällig als die „redaktionelle Abfallgrube“ des *Correspondenten*. Hans W. Fischer: *Hamburger Kulturbilderbogen*. München 1923, S. 367.
36. Aktennotiz über den Besuch von Herrn Albrecht (DAF, Hamburg) beim Aufklärungs-Ausschuß Hamburg - Bremen, 24.3.1934, StA HH 135-1 I-IV/3359 UA 3. Die Akte enthält keine weiteren Schriftstücke zu dieser Angelegenheit. Die „Deutsche Arbeitsfront“ war die nationalsozialistische Nachfolgeorganisation für die im Mai 1933 aufgelösten Gewerkschaften. Entsprechend der NS-„Weltanschauung“ erfasste sie Arbeitgeber und -nehmer.
37. Der Übergang zum einmaligen Erscheinen erfolgte zum 1. Juli 1935. „An die Leser und die Freunde der *Hamburger Nachrichten*“. In: *HN*, Nr. 298, 29.6.1935. Seitdem bot in Hamburg nur noch das *Fremdenblatt* mehr als eine Ausgabe pro Tag an. Zur Einstellung der *Nachrichten* 1939 vgl. genauer Führer: *Medienmetropole* (wie Anm. 1).
38. Der geringere Anstieg der Druckauflage ergab sich aus eingeschränkten Möglichkeiten der Verlage, Frei- und Werbeexemplare zu verteilen. Vgl. dazu Karl Christian Führer: „Die Tageszeitung als wichtigstes Massenmedium der nationalsozialistischen Gesellschaft“. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 55 (2007), S. 411-434, hier: S. 419.
39. Die Zahl der Haushalte für 1933 aus: *Statistisches Jahrbuch für die Hansestadt Hamburg 1937/38*. Hrsg. v. Statistischen Landesamt. Hamburg 1939, S. 10; die Zahl für 1939 aus: *Statistik des Deutschen Reiches* Bd. 553: Die Haushaltungen im Deutschen Reich. Bearb. im Statistischen Reichsamt. Berlin 1944, S. 50.
40. Vgl. als Überblick: Klaus Weinbauer: „Handelskrise und Rüstungsboom. Die Wirtschaft“. In: *Hamburg im ‚Dritten Reich‘*. Hrsg. v. der Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg. Göttingen 2005, S. 191-223.
41. 1936 erhielten frischverheiratete Paare auf dem Standesamt einen Gutschein für ein kostenloses vierwöchiges Probeabonnement, den sie bei einem Verlag ihrer Wahl einlösen konnten. Vgl.: „Gemeinschaftswerbung für die deutsche Zeitung“. In: *Deutsche Gemeindebeamten-Zeitung* 42 (1936), S. 640.
42. Der ‚Export‘ Hamburger Zeitungen in auswärtige Regionen kann hier vernachlässigt werden. Von allen Hamburger Tageszeitungen wurde nur das *Fremdenblatt* überregional wahrgenommen. Hanns-Heinz Schulte: *Der Schriftleiterstand der Landesverbände Groß-Hamburg und Nordmark im Reichsverband der Deutschen Presse*. Hamburg 1938 (Volk und Gemeinschaft H. 2), S. 27.
43. Vgl.: Karl Drefahl: *Der Aufbau des Vertriebes und der Bezieherwerbung der Tageszeitungen*. Bonn 1936, S. 205. Genaue Zahlen zur Verbreitung des ‚Mitlesens‘ liegen nicht vor. Bei einer (sozialstatistisch allerdings nicht repräsentativen) Befragung von 65.000 Zeitungslesern in ganz Deutschland gaben 1934 rund 13 Prozent der Befragten an, die Zeitung regelmäßig an eine Nachbarsfamilie weiterzugeben. „Das Publikum wurde gefragt“. In: *Zeitungs-Verlag* 35 (1934), S. 712-713.
44. Vgl. zu den Details Führer: *Medienmetropole* (wie Anm. 1).



## Kino und Kinokultur in Hamburg um 1932

*Corinna Müller*

Unter der Ende 1929 im Nachzug eines New Yorker Börsencrashes ausgelösten Weltwirtschaftskrise hatte die Wirtschaft in Hamburg sehr zu leiden.<sup>1</sup> Der Umsatz verringerte sich bis 1932 im Vergleich zu 1928 auf die Hälfte. Die Zahl der Beschäftigten in den Hamburger Betrieben ging bis 1932 auf 60% zurück; allein bei Blohm & Voß wurde der Personalbestand von 10.701 Beschäftigten im Jahr 1929 auf nur noch 2.449 Ende 1932 verkleinert. Die Zahl der Arbeitslosen stieg in knapp zwei Jahren um mehr als das Dreifache.

Eine Arbeitslosenversicherung existierte noch nicht, so dass die Arbeitslosen und ihre Familien auf die städtische Wohlfahrt angewiesen waren. Mehr als das Nötigste, die Grundnahrungsmittel Brot und Kartoffeln, ein Pfund Margarine, ein Pfund Fleisch, Wurst oder Fisch, 250 g Zucker, 250 g Kaffee-Ersatz und einen Liter Milch pro Woche konnten sich Arbeitslose nicht leisten. Notstandsküchen boten ab und zu für 10 Pfg. ein warmes Mittagessen. Auch den Beschäftigten – einschließlich der Beamten – wurden die Löhne um 20-30% gekürzt. Viele Betriebe führten Kurzarbeit ein, was die Löhne noch erheblich weiter nach unten drückte. 1932 wurde oft die 24-Stunden-Woche erreicht.

### Zur Lage der Hamburger Kinos während der Wirtschaftskrise

Zeitgleich mit der wirtschaftlichen Depression begann ab September 1929 in Deutschland die Tonfilmära. Die Kinos mussten mit einem finanziellen Aufwand in Millionenhöhe auf den Tonfilm umgestellt werden, während die Besucherzahlen gleichzeitig immer stärker zurückgingen. Eigentlich wäre in dieser Situation ein ‚Kinosterben‘ erwartbar, doch dies trat in Hamburg nicht ein (wie auch im Deutschen Reich insgesamt nicht in nennens-

wertem Maß<sup>2</sup>). Die Zahl der Kinos blieb auf demselben Stand, den der Hamburger Kinopark um 1930 – wie relativ konstant bereits seit den 1910er Jahren<sup>3</sup> – gehabt hatte: bei rund 70 Betrieben.<sup>4</sup> 1931 zählte die amtliche Statistik zwar zwei Kinos weniger, doch ein Jahr später waren es wieder die gewohnten 70, die ihr Angebot an Kinopläätzen dann sogar deutlich aus dem Bereich der 46  $\frac{3}{4}$  Tausend in den Jahren 1930/31 auf über 47.500 1932 gesteigert hatten. Der Krise zum Trotz wurde sogar um- und ausgebaut.

Damit wurde in Hamburg allerdings nur ein Trend fortgesetzt, der 1926 begonnen hatte.<sup>5</sup> Seit dieser Zeit wurden auch in der Hansestadt riesige, luxuriöse Kino-‚Paläste‘ erbaut: Allein der in Hamburg dominante so genannte ‚Henschel-Konzern‘ zog ab 1926 neun, über fast alle Bezirke verteilte, ‚Schauburgen‘ mit jeweils über 1.000 Plätzen hoch, zu denen weitere Großkinos wie der Emelka-Palast in der Eimsbüttler Osterstraße hinzukamen; 1929 schließlich bescherte die Ufa den Hamburgern in dem in der Stadtmitte gelegenen Ufa-Palast das größte Kino Europas.

In der Hamburger Kinoszene spielte sich ein ‚Kampf der Giganten‘ (Michael Töteberg) um ein ‚immer größer, immer imposanter‘ ab, der sich anfangs daraus speiste, dass sich das Kino im Lauf der 1920er Jahre zum dominierenden Unterhaltungsmedium und zu einer wahren ‚Goldgrube‘ entwickelt hatte. Im Konkurrenzkampf wurde dann jedoch ein Überangebot an Kinopläätzen in der vergleichsweise kleinen Großstadt geschaffen, eine Entwicklung, die schließlich um Ende 1932/1933 in einer ‚Talfahrt‘ des hanseatischen Kinos mündete<sup>6</sup> – die keineswegs allein von der doppelten Krise durch Depression und Tonfilm ausgelöst worden war, sondern nicht zuletzt selbst verschuldet.

Eine Talfahrt erlebte allerdings nicht nur das Kino, sondern die Kultur insgesamt. Im Vergleich zum Theater

ging es dem Kino sogar noch vergleichsweise gut, was an der statistischen Entwicklung von Besucherverlust und dem Abbau bzw. Zuwachs der angebotenen Plätze deutlich wird.<sup>7</sup>

Die Besucherzahlen der Kinos, die 1930 noch bei über 14 ½ Millionen lagen, beliefen sich 1932 nur noch auf rund 11 ¾ Millionen. Demgegenüber sank der Theaterbesuch bis 1932 unter die vorher immer überschrittene 2-Millionengrenze, und dem Theater gingen auch über 1000 Plätze verloren. Umgerechnet auf eine Einwohnerzahl von rund 1,2 Millionen Menschen<sup>8</sup> ging jeder Hamburger 1930 noch 12 Mal im Jahr ins Kino, 1931 rund 11 Mal und 1932 rund 10 Mal. Der Theaterbesuch pro Einwohner sank in derselben Zeit von 2 auf 1,5 Mal.

Diese Relationen verdeutlichen, dass das Kino zwar rein zahlenmäßig höhere Einbußen zu verzeichnen hatte, aber dass es, verglichen mit den Kinos, die Theater-, Opern-, Operetten- und Konzertbühnen waren, die die wirtschaftliche Depression vor allem zu tragen hatten. Dies zeigt sich auch an den Bewegungen der Eintrittsgelder, die zuerst an den Bühnen einbrachen.

Allgemein war Kultur in Hamburg ursprünglich kostspielig<sup>9</sup>: Dem Stadt-Theater galten 1931 Preise von 1 bis 5 Mark als „volkstümlich“, was ‚billig‘ meinte, und auch ein Konzert der Comedian Harmonists in der Musikhalle kostete 1931 zwischen 2 und 5 Mark.<sup>10</sup> Für Theater, Opern und Konzerte lagen die üblichen Eintrittsgelder in diesem Jahr im Schnitt bei 1,50 bis 5 Mark. Etwas günstiger war das Varieté Hansa-Theater, das man in einer Vorstellung, in der sogar Charlie Rivel auftrat, in einer Platzgruppe schon für 50 Pf. besuchen konnte, doch die guten Plätze kosteten auch hier bis zu 3,50 Mark.<sup>11</sup>

Anfang 1932 brachen die Preise der Hamburger Bühnen deutlich ein. Zu dieser Zeit kosteten die Konzerte der Comedian Harmonists in der Musikhalle nur noch zwi-

schen 1,50 und 3,50 Mark („ganz kleine Preise“<sup>12</sup>). Das Hansa-Theater senkte seine Preise Anfang des Jahres auf 0,40 bis 2 Mark.<sup>13</sup> Ins Operettenhaus kam man fürs vergleichsweise schmale Geld von 50 Pfg. bis 2 Mark, und ein Besuch der Volksoper kostete zu dieser Zeit (trotz einer Gaststar-Vorstellung mit dem Berliner Komiker Curt Bois) zwischen 95 Pfg. und 1,50 Mark.<sup>14</sup>

Einen äquivalenten Vergleich zu den gegenüber den Bühnen traditionell deutlich billigeren Kinos bietet der Hamburger Ufa-Palast, das in der Hamburger Kinoszene herausragende Kino, das in seinen Preisen den Bühnen nicht allzu viel nachstand. Im Ufa-Palast belief sich der Eintritt für Parkett und Rang 1930 auf 1 bis 3 Mark, ein Logenplatz kostete 4 Mark.<sup>15</sup> Ursprünglich lag der Ufa-Palast also etwas unterhalb des Preisniveaus der Bühnen, aber er war sicherlich teurer als die anderen Hamburger Kinos.

Da die Hamburger Kinos nahezu niemals Angaben zu ihren Eintrittspreisen in ihren Inseraten veröffentlichten, lässt sich nur allgemein feststellen, dass auch sie spätestens 1932 zunehmend unter den Druck zur Senkung der Eintrittsgelder gerieten. Im Herbst des Jahres wurde die neue Saison 1932/33 von allen neun Schauburgen nach dem Motto „reichhaltiger, billiger, besser“<sup>16</sup> eröffnet, und auch weitere Kinos passten sich diesem Trend an.

Laut den Veröffentlichungen zu ihrer Geschäftsbilanz in der Saison 1931/32 hatte die Ufa die Eintrittspreise ihrer Kinos in dieser Saison gesenkt – um wie viel, wird allerdings nicht verraten.<sup>17</sup> Ob das auch für den Hamburger Ufa-Palast galt, konnte nicht zweifelsfrei geklärt werden, da es keine eindeutigen Angaben gibt.<sup>18</sup> In der Politik von Preissenkungen der Ufa könnte der Hamburger Ufa-Palast eine Ausnahmestellung gehabt haben, weil er neben einigen Berliner Premierenkinos ein Spitzenpferd im ‚Stall‘ des mehrere hundert Kinos unterschiedlicher

Zahl der Theaterplätze			Zahl der Theaterbesucher		
1932	1931	1930	1932	1931	1930
8.887	10.027	10.031	1.771.423	2.178.668	2.316.040
Zahl der Kinoplätze			Zahl der Kinobesucher		
1932	1931	1930	1932	1931	1930
47.504	46.810	46.955	11.784.205	13.429.082	14.650.938

Abb. 1: Platz- und Besucherzahlen von Theater und Kino 1930-32



Art umfassenden Ufa-Theaterparks darstellte.

Aufgrund der gesenkten Eintrittspreise verzeichnete die Bilanz der Ufa für 1931/32 eine über 10% geringere Gewinnmarge gegenüber der Vorsaison – doch zugleich notierte die Ufa einen Besucheranstieg von 1,5 Millionen in ihren Kinos.<sup>19</sup> Angesichts der drastischen Einbrüche in den Besucherzahlen der Kinos im Allgemeinen – und auch in Hamburg, wie oben dokumentiert –, könnte man dem Ufa-Aufsichtsrat hier zwar Zahlenschieberei unterstellen, die dem Anliegen galt, eine Erfolgsbilanz vorlegen zu können (dem Bericht zufolge wurde das Rekordergebnis der Vorsaison annähernd gehalten).

Nimmt man allerdings erneut die Entwicklung an den Bühnen als Folie, so kann ein Besucheranstieg speziell bei den Ufa-Kinos durchaus plausibel erscheinen. Die Hamburger Bühnen gerieten durch die Wirtschaftskrise in deutlich größere Schwierigkeiten als die Kinos und konnten schließlich ihr Niveau nicht mehr halten. 1932 war das Wort der „Theater-Krise“ zum stehenden Begriff geworden, die Intendanten wechselten, man litt unter dem Druck zu Preissenkungen, musste sparen – was für so personalintensive Unternehmen wie die Bühnen ungleich fataler war als fürs Kino. Um überhaupt noch Uraufführungen bieten zu können, nahmen die Hamburger Theater 1932 immer öfter Zuflucht zu Stücken von Debütanten – unter denen sich keine einträglichen Neuentdeckungen fanden. Auch die Stargastspiele ließen gegenüber 1929/30 merklich nach.<sup>20</sup>

1932 hatte das Hamburger Theater deutlich weniger zu bieten als die Unterhaltungskultur der Varietés, Kabarettis – und vor allem der Kinos. Die Kinos spielten „in Retorte“ teuer (aber nur ein einziges Mal) inszenierte und hochkarätig besetzte „Stücke“ und waren wohl auch zunehmend eine attraktive Alternative für ein enttäushtes und ärmer gewordenes Theaterpublikum.

### Hamburger Kinotopographie 1932

Zu den fürs Stadtgebiet 1932 statistisch erfassten 70 Kinobetrieben kamen im erweiterten Kulturraum Hamburgs, zu dem auch die damals unter preußischer Verwaltung stehenden Randgemeinden Altona und Wandsbek gehörten, weitere 10 bzw. 7 Kinos hinzu, so dass der Hamburger Öffentlichkeit rund 90 Kinos zur Verfügung standen.<sup>21</sup> Diese Kinos lassen sich mit ihren Namen,

Adressen und ihrer Lage in den Bezirken annähernd feststellen.

Die Hamburger Kinos verteilten sich – wie schon seit ihrer ersten Gründungszeit vor dem Ersten Weltkrieg<sup>22</sup> – relativ gleichmäßig über alle Stadtteile und sozialen Wohngebiete. Die meisten Kinos, nämlich 12 Betriebe, lagen im Zentrum um die Alt- und Neustadt, dem kulturellen Mittelpunkt der Stadt, in der Nachbarschaft der großen Theater, des Operettenhauses, des Hauptbahnhofs und des Zoologischen Gartens, der 1930 in einen Volkserholungspark umgewandelt worden war und 1934 dann den Namen „Planten un Bloomen“ erhielt.<sup>23</sup> Mit 11 Kinos folgte Eimsbüttel, ein eher mittelständisches Wohngebiet, und jeweils 10 Kinos hatten die noch nicht zu Hamburg gehörenden Arbeiterbezirke Altona und Wandsbek. In den anderen Hamburger Arbeitervierteln gab es nur im großen Barmbek mit neun Kinos eine ähnlich hohe Kinodichte. In den Arbeiterquartieren Hammerbrook und Rothenburgsort gab es vier bzw. sogar nur drei Kinos. In Hamm, das noch Ende der Weimarer Republik den Ruf eines „gutbürgerlichen, wenn nicht sogar ‚großbürgerlichen‘ Stadtteils“<sup>24</sup> hatte, durch ein Neubaugebiet seit Anfang der 30er Jahre aber auch Arbeiterfamilien und den kleinen Mittelstand anzog, gab es 1932 sechs Kinos. In den ans Zentrum grenzenden Vergnügungsvierteln St. Pauli und St. Georg lagen wiederum mit 8 bzw. 6 relativ viele Kinos gemessen an der recht geringen räumlichen Ausdehnung der Bezirke. Die vornehmen und Mittelstandsviertel Eppendorf, Winterhude und Hoheluft besaßen jeweils zwei Kinos – allerdings große und sehr gut ausgestattete, und im vornehmen Uhlenhorst<sup>25</sup> gab es drei, die jedoch nicht im Westen bei den Alster-Villen lagen, sondern süd-östlich in der belebten Einkaufsgegend des Karrees zwischen Mundsbürger Damm und Eppendorfer Weg.

Was die Qualität der Kinos angeht, so war sie – außer in den vornehmen Stadtteilen – jeweils gemischt. Große und sehr gut ausgestattete Erstaufführungskinos lagen in allen Bezirken außer in Rothenburgsort. In Hamm, Altona und Hammerbrook handelte es sich jeweils um die zum Henschel-Konzern gehörenden Schauburgen, die – außer in Hamm – gegenüber den anderen Kinos im Stadtteil qualitativ wohl recht deutlich überlegen waren. Dagegen hatte der Arbeiterbezirk Wandsbek gleich drei Erstaufführungskinos, die Schauburg Wandsbek, die Harmonie-Lichtspiele und das Ufa-Central-Theater, so-

wie vier weitere Kinos der ‚normalen‘ Kategorie. Nicht erstaunlich ist, dass es sich bei allen drei Kinos im vornehmen Uhlenhorst um Erstaufführungstheater handelte, darunter mit dem 1931 von der Ufa übernommenen Ufa-Mundsburg-Theater eines der besten Hamburger Kinos überhaupt. Verblüffend ist eher, dass das vornehme Winterhude kein Erstaufführungskino besaß. Auch in St. Pauli und St. Georg überwogen die normalen Kinos bei weitem; es gab dort mit dem City-Theater am Steindamm und Knopf's Lichtspielen nur jeweils ein Kino, das den Erstaufführungstheatern im weiteren Sinn zuzurechnen ist; beide Kinos boten manchmal lokale Erstaufführungen (stets gemeinsam mit weiteren Erstspiel-Kinos), waren im Grunde aber frühe Nachspieler.

Die Zentren mit den meisten Erstaufführungskinos waren Eimsbüttel mit dem sehr großen und luxurösen Emelka-Palast in der Osterstraße, den Kammer-Lichtspielen auf der Grindelallee und den Kursaal-Lichtspielen am Schulterblatt, und dann natürlich das eigentliche Zentrum Hamburgs aus Alt- und Neustadt. Hier überboten sich die Kino-Theater an Größe, Pracht und Schönheit auf engem Raum und es gab die meisten, die ausschließlich Erstaufführungen spielten, die Schauburg am Hauptbahnhof, das Lessingtheater am Gänsemarkt, davon in kurzer Distanz entfernt das Waterloo-Theater in der Dammvorstraße und der Ufa-Palast im Deutschlandhaus an der Ecke Esplanade/Valentinskamp. Ein weiteres Kino, das fast ausschließlich Erstaufführungen spielte (1932 in der Regel denselben Film zusammen mit der Schauburg am Hauptbahnhof), waren die Harvestehuder Lichtspiele am Eppendorfer Baum.

Bemerkenswerterweise gab es in allen Stadtteilen (außer in Winterhude und Uhlenhorst) auch Nachspiel-Kinos und solche, die sich von heute aus kaum mehr profilieren lassen, weil sie nie durch Inserate in den Zeitungen in Erscheinung traten und daher nichts über ihre Programmierung bekannt ist. Die Anzahl dieser ‚grauen‘<sup>26</sup> Kinos ist allerdings überraschend gering, denn es handelte sich nur um etwa 20 Betriebe.

Interessant ist, dass auch die ‚grauen‘ Kinos – die keineswegs alle ‚kleine Klitschen‘ waren, sondern meistens über mehrere Hundert Plätze verfügten – über fast alle Stadtteile und sozialen Wohngebiete verteilt waren: In Barmbek handelte es sich um drei (von neun), in Wandsbek um 3 (von 7), um 4 (von 11) in Eimsbüttel, eines von zweien in Eppendorf, 3 von 6 in Hamm, eines von dreien

in Hammerbrook, 2 von 3 in Rothenburgsort, eines von zweien in Winterhude, keines jedoch in Uhlenhorst.

Bei den ‚grauen‘ Kinos in den Wohnvierteln kann man davon ausgehen, dass sie deshalb keine Werbung für ihre Programme in der Zeitung machten, weil sie mit einem festen und ausreichend großen Stammpublikum rechnen konnten, das aus der Nachbarschaft kam und ‚ins Kino um die Ecke‘ ging. Deshalb begnügten sich diese Kinos wahrscheinlich damit, ihre Programme durch Aushänge im Foyer und an Litfasssäulen im Einzugsradius bekannt zu geben. Bei dem Phänomen, dass solche Kinos in allen sozialen Vierteln auftraten, darf man wohl daran denken – wie Heide Schlüpmann fürs frühe Kino festgestellt hat<sup>27</sup> –, dass das Kino vor allem den Frauen – auch aus mittelständischen und bürgerlichen Kreisen – ermöglichte, öffentliche Unterhaltungsstätten ohne männliche Begleitung eigenständig zu besuchen. Insofern ist die Annahme nicht ganz unberechtigt, dass sich jene ‚grauen‘ Kinos ‚um die Ecke‘ nicht zuletzt auf ein weibliches Publikum stützten.

Auch im Zentrum befanden sich unter den dortigen 12 Kinos zwei ‚graue‘, in St. Georg waren es 4 von 5 und in St. Pauli 4 von 8. Die ‚grauen‘ Kinos in diesen Lagen verzichteten allerdings nicht deshalb auf Zeitungsinserate, weil sie auf ein festes Stammpublikum rechneten, denn bei ihrem Publikum handelte es sich im Gegenteil um eine disperse Laufkundschaft – Touristen, Seeleute, Vergnügungswillige aus der Stadt, die sich nach Einkäufen im Zentrum und St. Georg oder Besuchen im Vergnügungsviertel St. Pauli spontan zum Kinobesuch entschlossen. Daher ist relativ wahrscheinlich, dass diese ‚grauen‘ Kinos nicht nur durch Aushänge im Foyer und an Litfasssäulen, sondern auch durch ‚Sandwich-Männer‘ auf sich aufmerksam machten, die Programmplakate auf umgehängten Anschlagtafeln durch die Straßen trugen.

Die Ausrichtung dieser Kinos auf Laufkundschaft lässt sich gut an ihrer Lage ablesen: Die ‚grauen‘ Kinos in St. Georg lagen allesamt am Steindamm, der damals als eine Vergnügungs- und Einkaufsmeile für gehobene Ansprüche dafür stand, „lebendig vom Morgen bis in die Nacht“<sup>28</sup> zu sein: In der Nummer 9 lag das Erstaufführungskino City-Theater (die ehemalige Schauburg St. Georg) unmittelbar neben dem Nobel-Varieté Hansa-Theater. Umringt war es von ‚grauen‘ Kinos: Unter der Nummer 22 residierte das Atlantic-Theater, in Nummer 32/34 das Elite-Theater und in Nummer 51 die Hansa-

Lichtbühne. Eine Abbildung zeigt das Elite-Theater mit einer schönen, großzügigen Außenfront (Abb. 2).

Nach demselben Muster ballten sich die ‚grauen‘ Kinos in St. Pauli, dort am Spielbudenplatz. In der Nummer 19-20 residierte das angeblich älteste Hamburger Kino, ‚Knopf’s Lichtspiele‘, das sehr groß und angesehen war, zu den ‚sichtbaren‘ Kinos gehörte und viel Wert auf ein gutes Programm legte (es mied auffällig jene so genannten ‚nationalen‘ und Militärsujets, an denen 1932 beinahe kein Weg vorbeiführte; ob das am Filmgeschmack der Klientel lag oder an dem des Eigentümers, steht dahin). Umringt war auch Knopf’s Etablissement von ‚grauen‘ Kinos: In Nummer 21-22 lag das Welt-Theater, Nummer 23/25 beherbergte das Ferry-Theater und in Nummer 18 gab es ein Union-Theater, das in Familienbesitz war und nicht zur gleichnamigen Kette der Ufa gehörte.

Wenn es in Hamburg um 1932 überhaupt Kinos gab, die mit ‚etwas anderen‘ Programmen als die inserierenden Kinos arbeiteten, dann sind sie am Spielbudenplatz zu vermuten – heute spielen die Kinos auf der Reeperbahn Sexfilme, doch die gab es 1932 noch nicht. In der Stummfilmära könnte man an deren Stelle womöglich die so oft herbeizitierten amerikanischen Billigimporte, vor allem an Western-Filmen, vermuten – die man in den inserierenden Hamburger Kinos auch zu dieser Zeit nur

selten sehen konnte. Dennoch waren auch die ‚grauen‘ Hamburger Kinos wohl kaum minderwertige Betriebe, und in der frühen Tonfilmära spielten sie, wahrscheinlich mit etwas zeitlicher Verzögerung, wohl dieselben Filme, die in den Erstaufführungskinos gelaufen waren.

### Die ‚Spitzenbetriebe‘

An der Spitze des Hamburger Kinoparks stand natürlich der Ufa-Palast, das mit 2665 Plätzen größte Kino Europas, das über allen Luxus bis hin zum hydraulisch versenkbaren Orchestergraben verfügte. Um welche ‚Welten‘ der Ufa-Palast vom restlichen Kinogeschehen getrennt war, vermag dann allerdings doch ein wenig zu überraschen: Der Ufa-Palast wechselte seine Programme als einziges Hamburger Kino regulär 14-tägig, zum 1. und 15. des Monats, so dass es keinen feststehenden Wochentag des Programmwechsels mehr gab, wie er bei allen anderen Kinos am Freitag oder Dienstag und Freitag feststand – mal startete ein Film am Dienstag, mal am Donnerstag, mal am Samstag oder Sonntag. Doch auch auf den feststehenden Programmwechsel zum 1. und 15. im Monat war nicht immer Verlass, denn manchmal spielte der Ufa-Palast einen Film auch drei Wochen lang. Im Grunde war



**Abb. 2:** Das Elite-Theater  
Hans-Peter Schneekloth: Apfelsinen-  
pudding und Rohrstock. Kindheit auf  
dem Hansaplatz. Jugend in St. Georg.  
Hamburg 1995, S. 63

der Ufa-Palast ein Kino, über dessen aktuelle Programmierung man sich in der Zeitung (oder an Litfasssäulen) orientieren musste und das man anders benutzte als all die anderen.

Der 14-tägige Wechsel des Programms stand in Zusammenhang damit, dass der Ufa-Palast als einziges Hamburger Kino regulär eine Artisten-Bühnenschau präsentierte, die jeweils für zwei Wochen engagiert wurde. Durch seine Bühnenschauen war der Ufa-Palast nicht nur ein wundervolles Lichtspieltheater, sondern auch eine kleine Alternative fürs berühmte Hansa-Theater, einem der wenigen internationalen Varietés in Deutschland, das qualitativ dem legendären Berliner Wintergarten kaum nachstand. Im Hansa-Theater gaben sich Weltstars der Artistenszene die Klinke in die Hand – 1932 traten sogar Charlie Rivel und Josephine Baker hier auf. Gar so hochkarätig konnte der Ufa-Palast nicht mithalten, doch immerhin präsentierte er 1932 einmal den Hellseher Hanussen. Die Besprechungen der Ufa-Palast-Bühnenschauen waren durchweg positiv; ‚Tingeltangel‘ wurde nicht geboten.

Seine Ausnahmestellung signalisierte der Ufa-Palast auch durch die Art und Platzierung seiner Inserate, die selten auf den üblichen Seiten der Kinoanzeigen erschie-

nen, sondern meistens hervorgehoben an anderer Stelle im Inseratenteil der Zeitungen. Meist waren die Inserate im Vergleich zum Layout aller anderen Kulturinserate der Theater, Varietés wie auch der anderen Kinos ausnehmend groß, schön und originell gestaltet. Die Funktion des Kinos als ‚Leitmedium‘ in der Kultur der ausgehenden Weimarer Republik zeigt sich allein schon an der Insertion des Ufa-Palasts (Abb. 3).

Mit seinen Inseraten verlieh sich der Ufa-Palast ein angemessenes Image in der Hamburger Öffentlichkeit. Denn der Ufa-Palast war nach außen hin zwar unauffällig ins Stadtbild des ‚Deutschlandhauses‘ eingepasst, einem Backsteinbau, der sich nach außen bewusst ‚neusächlich‘ kühl gab, und auch die Innenarchitektur blieb betont nüchtern. Dennoch war er mit weitem Abstand die imposanteste und modernste architektonische Institution in der Hamburger Kulturszene (Abb. 4-6).

Der Ufa-Palast spielte in der Regel das Spitzenangebot der Ufa aus dem Unterhaltungsbereich: 1931 drei Wochen lang DER KONGRESS TANZT, 1932 LIEBESKOMMANDO mit Dolly Haas, MÄDCHEN IN UNIFORM, den Willy Fritsch-Lilian Harvey-Film des Jahres ZWEI HERZEN UND EIN SCHLAG, den Hans Albers-Film DER SIEGER USW. Die ‚nationale‘ Produktion der Ufa, zu der 1932 etwa YORCK ge-

Am 1. November spielt die  
**Hoffmann-Band** zum Tanz-Tee in dem neuen Tanz-Tee-Raum des Hot  
 Von 4 bis 6 Uhr nachmittags Geddeck RM. 1,50 Gesellschaftl. Leitung: Max Sahlmann

Abb. 3: Inserat des Ufa-Palasts



Abb. 4: Der Ufa-Palast



Abb. 5: Die Bühne des Ufa-Palasts



Abb. 6: Das Foyer des Ufa-Palasts

hörte, lief dagegen nicht im Ufa-Palast. Offenbar setzte man darauf, dass sich ein ‚sachliches‘ Ambiente und ein ‚beschwingtes‘ Filmangebot wechselseitig in ihrer Wirkung unterstützten (oder man hatte aus den Stinkbombenschlachten der Rechten und Linken um die Skandalfilme der Jahreswende 1930/31, *IM WESTEN NICHTS NEUES* und *DAS FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI*, gelernt – einen so riesigen Saal wie den des Ufa-Palasts von hartnäckigem Gestank zu entlüften, hätte sicherlich Probleme aufgeworfen<sup>29</sup>).

Wenn auch mit deutlicher Distanz zum Ufa-Palast hoben sich 1932 noch einige weitere Kinos in der Hamburger Kinolandschaft ab: Das Passage-Kino, das Waterloo-Theater, das Lessing-Theater, das Harvestehuder-Theater und die Schauburgen am Hauptbahnhof und in St. Pauli. Diese Kinos spielten in Erstaufführung alle Spitzenfilme, die nicht im Ufa-Palast liefen. Sie alle lagen im Stadtkern Hamburgs von Zentrum und St. Pauli, nur das Harvestehuder-Theater befand sich am Rand des Zentrums, im Büro- und gehobenen Wohnzentrum am Eppendorfer Baum. Durch den Henschel-Konzern hatten allerdings auch alle weiteren Schauburgen – und mit ihnen fast alle Stadtteile – Anteil am Erstaufführungsgeschehen.

### **Zur Programmierung und den Spielplänen von Hamburger Kinos 1932**

Die Hamburger Kinoleiter verhielten sich bei ihrer Programmgestaltung recht klug. Sie hatten keinen Ehrgeiz, in Hamburg Deutschlandpremiere abzuhalten – das überließen sie den Premientheatern in der Reichs- und Filmhauptstadt Berlin. Sogar der Ufa-Palast hielt keine Uraufführungen ab, obwohl er sicherlich einen mehr als würdigen Rahmen für eine Film Premiere geboten hätte. Diese Zurückhaltung hatte allerdings pragmatische Gründe, denn die Hamburger Kinos waren bei der Vergabe von Uraufführungen nicht relevant – für die Filmproduzenten war es weitaus sinnvoller, Filme in Berlin zu starten, weil dort die Filmkritik versammelt war, so dass alle Berliner Tageszeitungen und vor allem die Filmfachzeitschriften sehr zeitnah, meistens schon am Tag nach der Premiere, eine Besprechung brachten.

Die Hamburger Erstaufführungskinos spielten die Filme in der Regel etwa vier Wochen nach der Berliner Premiere, oft aber auch mit einem größeren zeitlichen Abstand

von mehreren Wochen und sogar Monaten. Es scheint daher, dass man in Hamburg in vielen Fällen abwartete, welche Filme nicht nur in Berlin, sondern auch im Reich erfolgreich waren, denn es wurden nicht alle Filme in Hamburg gespielt, die zur Verfügung standen. Das galt zwar vor allem für ausländische Filme, aber auch für deutschsprachige, denn Mehrsprachversionen wurden beispielsweise kaum je programmiert.<sup>30</sup> Alle wichtigen Filme (und mehr) bekamen die Hamburger zu sehen, wenn auch mit reichlich Verspätung.

Ein Schema, nach dem die einzelnen Filme unter den Hamburger Erst- und Nachspielern kursierten, also nach dem Erstspiel von bestimmten Nachspielern übernommen wurden, ist nicht auszumachen. Dies, wie auch die unregelmäßigen Abstände, in denen Hamburger Kinos die Filme nach der Berliner Premiere einsetzte, zeigt, dass es in Hamburg – und sicherlich auch im Deutschen Reich insgesamt – keine solchen Verleihpraktiken gab, wie sie die großen Hollywood-Konzerne anwendeten, um den amerikanischen Markt zu kontrollieren (dort mussten freie Kinos ganze Jahresproduktionen ‚en bloc‘ und ‚blind‘ buchen). An der Regellosigkeit bei der Gestaltung der Hamburger Spielpläne wird deutlich, dass der deutsche Filmmarkt 1932 frei war und dass offenbar auch keine langfristigen, festen Vertragsregelungen zwischen Kinoleitern und bestimmten Verleihunternehmen bestanden.

Ein enger Verbund existierte nur unter den Schauburgen des Henschel-Konzerns und den kleineren Kinos der Emelka und Ufa. Ihre Kooperation zeigt sich daran, dass diese Kinos gemeinsame Inserate in den Zeitungen aufgaben und dass jeweils zwei (oder mehr) dieselben Filme in der Hamburger Erstaufführung spielten. Diese Filme liefen beim nächsten Programmwechsel in jeweils zwei (oder mehr) anderen Kinos des Verbunds. Doch selbst hier gab es kein festes Schema, das etwa auf fixe Verleihverträge schließen ließe: Manche Filme liefen in sieben Schauburgen gleichzeitig und in mindestens einem weiteren Erstaufführungskino der Emelka oder Ufa an. Erstaunlicherweise ist selbst in solch auffälligen Programmierungen nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob es sich um besonders erfolgreiche Filme handelte, denn oft genug fanden sie kaum weitere (inserierende) Nachspieler.

Dafür kann allerdings auch ein anderer Effekt verantwortlich sein – dass die Filme, wenn sie in so vielen der

über fast alle Stadtteile verteilten Schauburgen liefen, kein ausreichendes Attraktionspotential mehr fürs Publikum hatten oder doch ein gewisses Risiko für einen Nachspieler bedeutet hätten.

Dieser Zusammenhang zeigt sich gut am Beispiel des Ufa-Palasts, der, wie erwähnt, vor allem die großen, attraktiven Ufa-Produktionen in Hamburger Erstaufführung spielte, normalerweise 14 Tage, gelegentlich auch drei Wochen. Andere Premierenkinos wechselten ihre Programme dagegen in der Regel wöchentlich und gaben wochentags drei, sonntags vier Vorstellungen. Im Ufa-Palast gab es zwar am Sonntag nur drei Vorstellungen und wochentags zwei, aber mit seinem Fassungsvermögen von 2665 Besuchern pro Vorstellung konnte er in 14 Tagen theoretisch rund 80.000 Zuschauer erreichen. Den eigenen Angaben zufolge konnten es sogar noch mehr werden: „7983 Besucher am ersten Tage!“, hieß es in einer Anzeige für *DER KONGRESS TANZT*, und eine Woche später: „Der ganz große Erfolg! 43.503 Besucher in 8 Tagen“<sup>31</sup>, also einige Tausend mehr als das Fassungsvermögen eigentlich zuließ. *DER KONGRESS TANZT* lief drei Wochen im Ufa-Palast, wurde anschließend von etlichen weiteren der großen Premieren-Kinos übernommen, hatte eine lange Nachspielzeit und lebte in Reprisen auch später noch auf, aber dieser Film war eine Ausnahmeerscheinung. Normalerweise verschwanden die Filme des Ufa-Palasts nach ihrer dortigen Spielzeit weitgehend von der Bildfläche; der riesige Ufa-Palast absorbierte das Erfolgspotential seiner Filme offenbar meistens vollständig.

Weitaus bessere Chancen auf breite und lange Nachspielresonanz hatten die Filme, die in den besten der kleineren Hamburger Erstaufführungstheater Lokalpremiere hatten, im Waterloo- und Lessing-Theater, den Schauburgen St. Pauli und Hauptbahnhof, dem Passage-Theater und Harvestehuder Theater. Sie spielten die Premierenfilme meistens nur eine Woche, so dass die Filme ihre Attraktivität für Nachspieler behielten. Auch hier lässt sich allerdings kein Schema ausmachen, welche Kinos in welchen Lagen die Filme übernahmen.

Daher lassen sich auch keine Präferenzen festhalten, welche Filme oder welche Art von Filmen beim Hamburger Publikum – auch in den einzelnen Stadtteilen – besonders beliebt waren. Sogar anhand der Filme, die nachweislich besonders großen Erfolg hatten, lassen sich keine konkreten Erfolgsmerkmale feststellen, denn die

Filme waren zu unterschiedlich. *DER KONGRESS TANZT* war mit Abstand der ‚Renner‘ im frühen deutschen Tonfilm überhaupt, so dass sein Erfolg auch in Hamburg nicht verwundern kann. Was weitere außergewöhnlich erfolgreiche Filme der Zeit um 1932 angeht, bleibt das Bild disparat. Nicht erstaunlich ist, dass der Ufa-Prestigefilm *YORCK*, in dem Werner Krauß unter der Regie von Ufa-Starregisseur Gustav von Ucicky den siegreichen Bezwingen Napoleons bei der Völkerschlacht von 1813 spielte, 1932 auch in Hamburg sehr erfolgreich war (passender Weise hatte sich das Waterloo-Theater die Lokalpremiere gesichert).

Eine Überraschung bietet sich retrospektiv allerdings damit, dass der nach *DER KONGRESS TANZT* mit deutlichem Abstand in Hamburg erfolgreichste Film der frühen Tonfilmära der semidokumentarische Südseefilm *TABU* war, der letzte Film des in Hollywood arbeitenden und schon vor der Premiere des Films verstorbenen deutschen Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau. Dieser Film lief nicht nur in der Erst- und unmittelbaren Nachspielzeit 1931 enorm erfolgreich in sehr vielen Kinos in allen Stadtteilen, sondern auch noch im Jahr 1932, und dies sowohl in den kommerziellen Kinos als auch mehrfach in der ‚Urania‘, dem Kulturfilm-Kino in der Fehlingstraße, das üblicherweise Natur- und Expeditionsfilme zeigte (und dabei übrigens ein ausnehmend großes Spektrum an zur Verfügung stehenden langen Filmen hatte).

Kulturfilme gerieten in der späteren Filmforschung als ‚langweilig‘ in Misskredit, was ihrem Status in der ausgehenden Weimarer Republik aber in keiner Weise entsprach. Nicht nur die Urania lebte vom Kulturfilm – die als e.V. gegründete Kulturfilmbühne hatte 1932 allein 15.000 feste Mitglieder –, sondern auch der Ufa-Palast veranstaltete in unregelmäßigem Turnus, aber sehr häufig an Sonntagen Kulturfilm-Matineen.

Der ungewöhnliche Erfolg von *TABU* ist allerdings nicht allein vor dem Hintergrund zu verstehen, dass der Film als Kulturfilm angesehen wurde. In Hamburg lief er meistens versehen mit dem Zusatztitel *VERBOTENE LIEBE*, der manchmal auch als Haupttitel stand. In gewisser Weise fungierte Murnaus Filmkunst-Klassiker in der Hamburger Kino-Öffentlichkeit offenbar auch als ein ‚Aufklärungsfilm‘, der vertraute Probleme in einer fremden Kultur widerspiegelte: Der Film handelt um die erste Liebe, der sich die Familie entgegenstellt, und um den Kampf der Liebenden um ihr Glück. Das Thema behan-

delten zwar auch unzählige Filme aus der westlichen Welt, doch hier erlebte man, wie sich Liebe auf der Südsee-Insel mitteilt, wie dort die Rituale um die Liebe und die Kommunikation von Liebe funktionierten – ganz anders als man es selber kannte –, und vor allem: Man sah, wie Menschen, die ‚ganz natürlich‘ mit halb entblößten Körpern in der südlichen Sonne lebten, sich um das Thema ‚Liebe‘ verhielten und gebärdeten. In gewisser Weise war Murnaus Klassiker der ‚Erotikfilm‘ seiner Zeit, in dem man die Körper schöner, junger Menschen sehr ästhetisch gefilmt und inszeniert sehen konnte. Angesichts des enormen Erfolgs von *TABU* zumindest in Hamburg kommt der Gedanke auf, dass auch eine Leni Riefenstahl hier Anregungen fand.

### Maßgebliche Filmströmungen 1932

Allgemein galt das Jahr 1932 – bzw. die Saison 1931/32 (denn die Tendenzen bestanden schon länger) – als ein flaes Kinojahr, das durch keine ‚Highlights‘ gekennzeichnet war, die besondere Wege wiesen oder Marksteine setzten, wie etwa noch der Ausklang der Ufa-Staffel in der Vorsaison mit *DER KONGRESS TANZT*. Retrospektiv gesehen war das letzte Jahr des Films der Weimarer Republik aber auch gekennzeichnet von einer Funktion, die das Medium Film von je her und vor allem in der wirtschaftlichen Depression erfüllte: Es lieferte einen Ausgleich zum Alltag durch Entspannung und Unterhaltung – Leichtigkeit ohne Tiefgang durch Adaptionen von Boulevardkomödien und durch Militärklamotten, wobei die Militärklamotten „das Soldatische“ und „Kriegerische“ überwiegend ausblendeten und „die Liebe“ das Spiel bestimmen ließen.

Gleichzeitig wurden allerdings auch ein glorifiziertes kriegerisches Preußentum und die letzte Erfahrung von Krieg, des Ersten Weltkriegs von 1914-1918, im Jahr 1932 zunehmend zum Thema auf der Leinwand (und nicht nur dort<sup>32</sup>). In den Jahren zuvor waren deutlich weniger Filme zu diesen Themen erschienen. Den Anfang machte *YORCK*, der Ufa-‚Weihnachtsfilm‘ von 1931 mit Werner Krauß, der schon zwei Tage nach der Berliner Premiere im Ufa-Palast am Zoo in Hamburg am ersten Weihnachtstag im Lessing-Theater und den Harvestehuder Lichtspielen anlief. Der ‚vaterländische‘ Film um den siegreichen General gegen die Napoleonische Herrschaft

war sehr erfolgreich, wurde von den beiden Erstaufführungskinos sogar in eine dritte Spielwoche verlängert und 1932 lange nachgespielt. Kurz darauf folgte Henny Portens ebenfalls 1931 gedrehtes Großprojekt *LUISE, KÖNIGIN VON PREUSSEN*, ein, wenn auch zögerlicher, Appell an Frieden und Völkerversöhnung, der im Gegensatz zu *YORCK* kein Erfolg wurde und von der Hamburger Rechtspresse (und nicht nur dieser) Verrisse erntete.

*YORCK* war nicht zuletzt auch deshalb von Bedeutung, weil der Film von der französischen Zeitung *Liberté* für die Warnung zum Anlass genommen wurde, dass solche Filme „den Bestrebungen Hitlers Vorschub“ leisten und „eine Gefahr für den Weltfrieden darstellen“ würden; dem solle Frankreich entgegentreten und „eine Opposition“ zur Ufa schaffen.<sup>33</sup> So berichteten die rechtskonservativen *Hamburger Nachrichten* und witterten darin die Absicht für eine ‚feindliche Übernahme‘ der Münchner Emelka durch französisches Kapital, die sie wenig später dann auch eingetreten sahen.<sup>34</sup>

Obwohl sie gegenüber nicht militärischen Filmen deutlich in der Minderheit blieben, hoben sich Filme über Krieg und Militär gegenüber diesen hervor, weil es besonders aufwendige Filme waren, die die Aufmerksamkeit stark auf sich zogen. Um einige Titel zu nennen, erschienen neben *YORK* und Portens *LUISE*-Film weiter die Kriegs- und Militärfilme *KADETTEN* (1931 gedreht, Anfang 1932 in Hamburg angelaufen), *KREUZER EMDEN* (zur Erstaufführung in der Passage waren Angehörige der „Emden“-Besatzung mit ihren Familien in die Ehrenloge geladen und wurden durch Ovationen geehrt; vorab gab es einen „zündend gesprochenen“ Prolog<sup>35</sup>), *TANNENBERG* (der „Hindenburg“-Film), *DIE ELF SCHILLSCHEN OFFIZIERE* (die letzten beiden Filme liefen in Hamburg in derselben Woche an und ragten aus dem weiteren Erstaufführungsgeschehen ganz besonders heraus) sowie *TRENCK* und am Ende des Jahres wurde über die Inszenierung der Schlacht bei Döberitz für *DER CHORAL VON LEUTHEN* berichtet.

Außerdem waren im militärischen Milieu angesiedelt die Komödien *DER STOLZ DER 3. KOMPANIE*, *ZU BEFEHL HERR UNTEROFFIZIER*, *DER SCHÖNSTE MANN IM STAATE*, *DER FELDHERRNHÜGEL*, *JA, TREU IST DIE SOLDATENLIEBE*, *DREI VON DER KAVALLERIE* und *HUSARENLIEBE*. Daneben liefen auch Militaria aus dem Ausland, etwa der Columbia-Film *HELDEN DER LUFT*, ein Propaganda-Film für den „Militarismus der Luft“<sup>36</sup>, der mit Unterstützung der amerikanischen Marine und Luftwaffe entstanden war, oder der französische



Antikriegsfilm *DIE HÖLZERNE KREUZE*. Zu ergänzen ist außerdem, dass in Berlin der Film *DER STAHLHELM MARSCHIERT* in Anwesenheit des Reiskanzlers von Papen uraufgeführt wurde<sup>37</sup>; in Hamburg lief dieser Film nicht.

### Beiprogramm, Bühnenschau und Wochenschau

Bühnenschauen, in denen Artisten oder Sänger auftraten, bot regulär nur der Ufa-Palast. Das dreistündige Programm wurde vom Orchester mit einer Ouvertüre eröffnet, dann folgte die jeweils neueste Ausgabe der Ufa-Woche und sodann das ‚Variété-Programm‘. Es bestand in der Regel aus drei Nummern internationaler Künstler.

Andere Kinos nahmen Bühnenschauen nur gelegentlich ins Programm, am häufigsten die Kinos von Paul Besse, die Harmonie-Lichtspiele, die Colosseum-Lichtspiele und das Tivoli-Theater (um 1932 wurde die Beschäftigung arbeitsloser Artisten im Kino durch eine Ermäßigung der Lustbarkeitssteuer begünstigt).

Usus in den Hamburger Kinos von 1932 war ein rein aus Filmen bestehendes Vorprogramm, das so genannte ‚Beiprogramm‘, das aus einer Wochenschau und einem kurzen Film bestand. Der Kurzfilm wurde üblicherweise von den Verleihern zum Hauptfilm mitgeliefert.

Dank der *Hamburger Nachrichten*, in denen das Beiprogramm der in Hamburg neu angelaufenen Filme fast durchgängig ebenfalls besprochen wurde, lässt sich feststellen, dass sich das von den Nazis später per Edikt erlassene Schema des Beiprogramms aus Wochenschau und Kulturfilm schon 1932 fest eingebürgert hatte. Das Genre des Kulturfilms beherrschte den Posten des Kurzfilms schon in diesem Jahr in der großen Mehrzahl. Gelegentlich gab es auch Kurzspielfilme, die vor allem die Ufa produzierte, oder Trickfilme (etwa mit der beliebten Mickey-Mouse). Ab und zu liefen auch zwei Kurzfilme, wahrscheinlich wenn der Hauptfilm etwas kürzer war oder zwei kürzere ‚Einakter‘ kombiniert wurden.

Wenn man nach den Besprechungen in den *Hamburger Nachrichten* geht – und nach denen in anderen Zeitungen –, gaben sich die Kurzkulturfilm-Produzenten (deren größter, wie gesagt, die Ufa mit einer eigenen Kulturfilmabteilung war) sehr große Mühe, um interessante Filme herzustellen. Die Kulturfilme im Kinobeiprogramm wurden eigentlich nur gelobt, und oft lässt sich eine aufrichtige Faszination der rezensierenden Betrachter an deren

Wortwahl spüren. Man kann davon ausgehen, dass Kulturfilme (auch ohne ihre Verordnung per Edikt durch die Nazis) beim Publikum durchaus nicht unbeliebt waren.

Was die schon seit den 1910er Jahren obligate Wochenschau betrifft, so spielten die Hamburger Erstaufführungskinos 1932 möglichst individuell unterschiedliche aus dem Angebot. Die Schauburgen zeigten die Ufa-Woche, das Passage die Emelka-Woche, das Lessing- und Harvestehuder-Theater die Deulig-Woche, der Primus-Palast die Fox-Woche usw. Wahrscheinlich wurden die Wochenschauen von den Verleihern daher nicht mitgeliefert, sondern von den Kinobetreibern bei den verschiedenen Anbietern fest gebucht.

Wiederum durch die Besprechungen der *Hamburger Nachrichten*, die sehr oft auch die einzelnen Beiträge der Wochenschauen aufzählten, lässt sich für das Jahr 1932 festhalten, dass die Kinowochenschauen noch nahezu gänzlich unpolitisch und frei von jeglicher Tagespolitik und Propaganda waren. Das typische Schema aller Wochenschauen umfasste als Themen aktuelle Ereignisse (wie Naturkatastrophen), Technik, Kultur und sehr viel Sport. Um ein Beispiel aus den *Hamburger Nachrichten* zu zitieren, stellte die Emelka-Woche aus der letzten Juli-Woche die

Fliegerin Marga von Etdorf bei ihrer Heimkehr vor; zeigt ferner die Feuerwehr in Tätigkeit, die Fabrikation amerikanischer Kleinmünzen (Preisabbau!), neue Rennrekorde, ein antideutsches Tschechenfest in Prag, einen neuen Apparat zur Rettung untergegangener Schiffe, tollkühne Artistenkunststücke und das Treiben auf Coney Island.<sup>38</sup>

Im weiteren Sinn politische Beiträge finden sich etwa in der Begrüßungsrede des Vorsitzenden Arthur Hendersons zur Abrüstungskonferenz des Völkerbundes in Genf<sup>39</sup> oder in der Ansprache Reichskanzlers Franz von Papen zur Verfassungsfeier im Reichstag.<sup>40</sup>

Es vermittelt sich daher der Eindruck, dass die Kinowochenschau der ausgehenden Weimarer Republik noch immer auf die Prämissen der seit den Anfängen des Films im Variété vor der Wende zum 20. Jahrhundert etablierten ‚optischen Berichterstattung‘ (wie Wochenschauen gelegentlich auch 1932 noch genannt wurden) ausgerichtet war: Spektakuläres, allgemein Informatives und Unterhaltendes zu bieten.

Zum Schluss noch eine Arabeske: Wie schon 1913, wurde der Begriff ‚Film‘ auch 1932 in der Hamburger Presse als Metapher benutzt, doch sie hatte nun eine neue Be-

deutung. 1913 stand Film für das Spektakuläre und Spekulative, Unwahrscheinliche, das dem Medium (anders als der Bühne) jedoch zugebilligt und an ihm geschätzt wurde. 1932 hatte sich die Bedeutung der Metapher zwar nicht völlig von der ursprünglichen gelöst, aber ins Alltägliche verschoben. Film stand nun für eine gute, zumeist biografische Geschichte (der „Film“ der Person Sowieso), die ungewöhnlich, interessant und spannend – eben erzählenswert – ist, aber auch vom Leben geschrieben werden kann.<sup>41</sup>

### Immer noch ein Thema: der Tonfilm

Eigentlich wäre das Thema ‚Tonfilm‘ 1932 nicht mehr aktuell gewesen, weil der Tonfilm zur Normalität geworden war. 1931/32 wurden in den Hamburger Kinos nahezu nur noch Tonfilme geboten. Einzig die Kulturfilmreihe Urania spielte auch 1931/32 noch überwiegend stumme Kulturfilme mit Orchesterbegleitung. Dennoch lebte das Thema ‚Tonfilm‘ auf verschiedenen Ebenen in der hanseatischen Publizistik und auch in der Kinopraxis fort.

Vor allem der *Hamburgische Correspondent* berichtete regelmäßig über den neuesten Stand des Tonfilms: Über ein „rollendes Tonfilmkino“ in den USA, einen Bus, der über Land reiste, über die Ausstattung der Schiffe der Hamburg-Amerika-Linie mit Tonfilm-Bordkinos, über berühmte Hollywood-Stars, die im Tonfilm zuerst nicht Fuß fassen konnten, doch dann ihr Comeback feierten, über „unsichtbare Töne“, ein neues Tonaufzeichnungsverfahren, die „tönende Handschrift“, über Tonfilmaufnahmen bei MORGENROT in Neubabelsberg und vieles mehr.

Auch größere Kontexte wurden erschlossen. So wurde berichtet, dass die jeweiligen nationalen Filmindustrien durch den Tonfilm teilweise drastische Verluste ihrer Auslandsmärkte erlebten. Warner Brothers machte sogar Verluste in Millionenhöhe, aus 1931 von über 7 Millionen Dollar, in der ersten Jahreshälfte 1932 von fast drei Millionen.<sup>42</sup> Berichtet wurde auch über ein starkes Schwinden ausländischer Filme in den deutschen Kinos.<sup>43</sup> Obwohl in den Hamburger Kinos deutsche Filme schon in der Stummfilmzeit deutlich dominierten<sup>44</sup>, wurde diese Dominanz in der Tonfilmära in der Tat noch ausgeprägter. Seit der Wirtschaftskrise machte sich zwar

in allen Ländern ein Protektionismus zugunsten der einheimischen Industrien breit, und in Deutschland wurde die Filmeinfuhr kontingentiert (es gab sogar unter dem wachsenden Einfluss der Nazis und rechts gerichteter Kreise die Bestrebung zur ‚Autarkie‘ und einer völligen Filmmimportsperr, die vom Reichsverband der deutschen Lichtspieltheaterbesitzer jedoch in aller Schärfe abgelehnt wurde<sup>45</sup>). Doch die Kontingentierungen waren nicht der Grund für den Rückgang ausländischer Filme, sondern das Problem der Übersetzung von Dialogen in andere Nationalsprachen.

Die meisten ausländischen Filme – wobei es sich nach wie vor mit großem Abstand um amerikanische handelte – liefen in Hamburg in der Originalsprache, die oft nicht übersetzt wurde. Wenn man bedenkt, dass Englisch noch kaum im Schulunterricht gelehrt wurde, erstaunt nicht, dass ein junger Hamburger Kinogänger, der seine Eltern an Weihnachten zum Kinobesuch ausgeführt hatte, angesichts eines englischsprachigen Films frustriert sein Eintrittsgeld zurück verlangte und Tumult machte.<sup>46</sup>

Eine andere Variante waren Übersetzungen durch Zwischentitel – wohl gemerkt, ‚klassische‘, zwischen die laufenden Bilder geschnittene Titel. Auch dies war keine gute Lösung, weil die Handlung – und die Tonspur – ständig unterbrochen wurde. Auch Untertitel gab es, aber sie stießen ebenfalls nicht auf viel Gegenliebe. Um einen Eindruck zu vermitteln, wie ungewohnt ausländische Filme wirken konnten, sei ein Kritiker zitiert:

Der Tonfilm spielt in Paris, gesprochen wird englisch, und die Stichworte des Dialogs flimmern in deutscher Sprache unten am Rande. Ein schöner Zustand ist das nicht. Zumal dann nicht, wenn die Stichworte mit Sekundenschnelle einander folgen; denn während man sie liest, kann man das Spiel der Mimen nicht beobachten, und das wirkt sehr störend. Da ist es doch wohl praktischer, dass den ausländischen Mimen durch unsichtbare deutsche Sprecher der ganze Text unterlegt wird.<sup>47</sup>

Eine aufwendige und teure deutschsprachige Synchronisation erhielten nur wenige Filme, wie etwa FILMVERRÜCKT mit dem sehr populären Harold Lloyd durch Tobis-Klangfilm, die als gelungen bewertet wurde.<sup>48</sup> Oft wurde die Synchronisation allerdings im Herkunftsland und nicht durch Muttersprachler vorgenommen, was z. B. bei WO DIE WOLGA FLIESST und TARZAN, DER HERR DES DSCHUNGELS der Fall gewesen war, wo sich Kritiker über „falsches“ oder „geschrobenes“ Deutsch beschwerten.<sup>49</sup>

Die methodisch noch ungelöste Überwindung der Sprachbarriere führte dazu, dass zwar amerikanische Großproduktionen wie *EINE AMERIKANISCHE TRAGÖDIE*, *FRANKENSTEIN*, *DR. JEKYLL UND MR. HYDE* (auch offizieller US-Beitrag bei der ersten Biennale von Venedig) oder die Filme mit Marlene Dietrich, Greta Garbo und diejenigen Ernst Lubitschs nach Deutschland gelangten und auch in Hamburg herauskamen. Doch amerikanische B-Produktionen, die in der Stummfilmzeit von den Hamburger Kinoleitern zuweilen durchaus gespielt wurden, findet man in den Kinoinseraten nicht mehr. Das Hollywoodkino in Hamburg blieb in der Tonfilmära schon vor der NS-Zeit auf Prestige-Produktionen beschränkt – zu denen sehr wohl auch Gruselfilme wie *FRANKENSTEIN* gehörten (den man in Hamburg allerdings unfreiwillig komisch, naiv und im finalen Verbrennungstod des Monsters auch grausam fand).

Was man ebenfalls vergeblich in den Hamburger Kino-programmen der beginnenden Tonfilmära sucht, sind die viel beschworenen amerikanischen Western – aus einem höchst profanen Grund: Western wurden in den ersten Tonfilmjahren so gut wie nicht mehr gedreht. Dies geht aus einem Artikel in der Hamburger Presse hervor, in dem u. a. über den größten amerikanischen Western-Star, Tom Mix, berichtet wird.<sup>50</sup> Nach dem Übergang zum Tonfilm in den USA pausierte Mix, der vor allem als kühner Reiter bekannt war, von 1929 an in seiner Filmarbeit und trat stattdessen im Zirkus auf. Erst 1932 entstand der erste Tom Mix-Tonfilm-Western, *TOM MIX RECHNET AB*, in dem Mix seine Hamburger Western-Gemeinde wieder begeistern konnte. Die Tonfilmabstinenz des Western-Stars lag daran, dass seine Filme ihren Reiz davon bezogen hatten, dass sie in der freien Natur spielten, wo auch die rasanten Reitkunststücke besonders eindrucksvoll zur Geltung kamen. Der frühe Tonfilm war stattdessen aufs Studio angewiesen und erst etwa um 1931/32 für umfangreichere Außenaufnahmen bereit. Zwar wurden Western selbst dann noch oft im Studio gedreht, was sich bei *TOM MIX RECHNET AB* gut hätte realisieren lassen, weil die Handlung den Inhaltsbeschreibungen in Rezensionen zufolge in Innenräumen spielte, doch den Produktionsangaben nach wurde der Film teilweise auch auf dem riesigen Gelände der French Ranch auf Thousand Oaks gedreht.

Die hamburgische Presse konstatiert außer dem Western noch ein zweites aus der Stummfilmära bekanntes Filmgenre, das mit dem Tonfilm zum Erliegen kam, den

„Sensationsfilm“, was Filme mit vielen Stunts und turbulenten Situationen meint. Auch dieses Genre konnte seine etablierten Muster nicht einfach ins Studio verlegen und wurde daher vorübergehend ausgesetzt. Seiner Rückkehr widmete der *HAMBURGISCHE CORRESPONDENT* mit einem eigenen Artikel Aufmerksamkeit, der anlässlich der lokalen Premiere von *ES GEHT UM ALLES*, dem ersten neuerlichen Filmbeispiel, einer deutschen Produktion, erschien.<sup>51</sup> Die Stunts in diesem Film waren zum Teil in Hamburg gedreht worden, im Hafen und in der obersten Etage des Chile-Hauses.

Zuletzt verzeichnete die Hamburgische Presse als die vielleicht am meisten überraschende Folge des Tonfilms im Jahr 1932 das Aufkommen von Reprisen, die in der Stummfilmzeit noch nahezu unbekannt waren. In der Stummfilmära herrschte traditionell ein sehr großes Überangebot an Filmen, so dass man sogar tagtäglich viele Premieren hätte abhalten können. Es lag für die Kinoleiter daher nicht nahe, in der Programmierung auf ältere Filme zurückzugreifen. In der Tonfilmära trat dagegen ein Mangel ein, der sich vor allem in der Sommerpause in den Monaten von Mai bis August bemerkbar machte. In diesen Monaten wurden in Deutschland nur sehr wenige neue Tonfilme herausgebracht, so dass die Verleihe – voran der Verleih der Ufa – ältere Filme ins Programm nahmen, die sehr erfolgreich gewesen waren. Der erste in Hamburg aufgeführte Reprisen-Tonfilm stammte aus der Ufa-Produktion der Vorsaison 1930/31, der nationale wie internationale Top-Hit des Jahres 1931, *DER KONGRESS TANZT*. Im Anschluss griff die Ufa auch auf ihre allererste Tonfilmstaffel von 1929/30 zurück und brachte *DER BLAUE ENGEL* neu heraus, gefolgt u. a. von *BOMBEN AUF MONTE CARLO*, das *FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI* und *ARIANE*.

Anlässlich der Wiederaufführung von *DER BLAUE ENGEL* kommentierten die *Hamburger Nachrichten* das Phänomen der Reprisen damit, dass die deutsche Filmproduktion „in Bedrängnis“ geraten sei, einerseits indem sie sich lang anhaltend auf die Herstellung von schwächeren Filmen verlegt habe, andererseits aber auch durch das Einbrechen des Auslandsabsatzes, nicht zuletzt durch die Produktion der wenig erfolgreichen Mehrsprachensversionen.<sup>52</sup> In der Tat hatte die Ufa 1932 erstmals zu beklagen, dass ihre Ateliers nur noch zu etwa 60% ausgelastet waren.<sup>53</sup>

Der Gedanke, dass auch ältere Filme im Kino der Ge-

genwart neu aufleben könnten, war unmittelbar in den historischen Kontext des Übergangs zum Tonfilm eingebettet. Da der Tonfilm den Stummfilm in Deutschland – und im Gefolge dann auch im weiteren Europa – sehr schnell verdrängte, schuf er ein Bewusstsein dafür, dass sich ein radikaler Medienwandel ereignet hatte und damit entstand erstmals auch ein Bewusstsein für die Historizität des Mediums Film.

Im Spiegel der Hamburgischen Presse war 1932 das Jahr der in großem Stil begangenen Rückbesinnungen: Im April gab es einen großen Artikel über die Anfänge des Tonfilms um 1900 und die Weiterentwicklung der Tonfilmtechnik<sup>54</sup>, im August wurde ausführlich über eine Berliner Ausstellung berichtet, die das frühe Kino rekonstruierte<sup>55</sup> und das große Interesse an ihrer Eröffnung durch die Filmprominenz notiert.<sup>56</sup> Die Hamburger Nachrichten forderten nachdrücklich eine Hamburgische Sammel- und Archivierungsinitiative und beklagten das mangelnde Engagement des Staatsarchivs, das nur sechs historische Filme aufbewahrte.<sup>57</sup>

Die durch den Tonfilm sinnfällig gewordene Historizität und Vergänglichkeit des Filmschaffens inspirierte indes auch ein neues Bedürfnis danach, ‚Klassizität‘ und die damit verbundenen Würden und Ehrungen im Gegenwartsfilmschaffen wirksam zu machen. 1929 wurde in Amerika der ‚Oscar‘ eingeführt, 1932 wurde in Venedig, nach dem Vorbild der jeweils im Zweijahresturnus stattfindenden Kunst-Biennalen, erstmals eine ebenfalls in diesem Turnus geplante Film-Biennale abgehalten, wobei zunächst noch kein Preis verliehen wurde. Als deutscher Beitrag lief auf dieser ersten Biennale MÄDCHEN IN UNIFORM.

### Tonfilm in der Praxis

In der Praxis bedeutete der Übergang zum Tonfilm, dass eine technisch reproduzierte akustische Ebene in Kinos wiedergegeben werden musste, die architektonisch nicht dafür geeignet waren, einen gerichteten Ton durch (zudem: Monoton-) Lautsprecher gleichmäßig hörbar zu machen. Das Problem bestand darin, dass die Kinos der Stummfilmära auf Schauwerte fürs Publikum hin eingerichtet worden waren und ohne Rücksicht auf eine gerichtete Schallreproduktion. Deshalb produzierten sie eine uneinheitliche Klangwirkung, an manchen Stellen

eine zu leise Akustik bis hin zu ‚Tonlöchern‘ oder Nachhallwirkungen, die sich zum Echo steigern konnten, was durch die Brechung der Schallwellen an anderen Stellen im Raum die Akustikreproduktion im ganzen Saal stören konnte. Ein Übriges tat die noch unausgereifte elektrische Verstärkung, die ungeheuer pannenanfällig war, so dass der Ton im Kino jaulte und piffte oder andere Störgeräusche produzierte. All dies führte dazu, dass man die Sprache beim Tonfilm in den ersten Jahren oft kaum verstehen konnte.<sup>58</sup>

Diese Probleme betrafen natürlich auch die Hamburger Kinos. 1931 hieß es, dass sich in Hamburg nur ein einziges Kino, das Millerntor-Theater, den Luxus sehr guter Tonqualität leistete; es habe guten Besuch ‚im Gegensatz zu anderen hiesigen Theatern‘.<sup>59</sup> Erst mit dem Tonfilmkino war die damals noch in den Anfängen steckende Wissenschaft der Raumakustik gefragt – plötzlich mussten Tausende von ganz unterschiedlichen Räumen zu ‚Tonfilm-Räumen‘ umgestaltet werden. Dazu musste die Tonfilmindustrie zuerst einmal Fachleute ausbilden, was Tobis-Klangfilm sehr schnell in Angriff nahm, aber doch nicht vor Ende 1932/Anfang 1933 das Ziel erreichte, dass es in den meisten deutschen Kinos eine gute Klangreproduktion gab.

Angesichts dieser Umstände verhielt sich die deutsche Tonfilmproduktion mit ihrem Hang zum Leichten (oder auch Seichten) sehr umsichtig. Um 1931/32 wurden kaum noch Filme produziert, die im Schwerpunkt auf Dialog setzten. Stattdessen entstand eine Fülle von Filmen mit viel Musik und Gesang, die viel gerühmten und viel gescholtenen ‚Tonfilmoperetten‘, denn bei Musik und Gesang störte eine schlechte Tonwiedergabe weitaus weniger als bei gesprochener Sprache. Außerdem hatte diese Ausrichtung für die Filmproduktion den angenehmen Nebeneffekt des Cross-Merchandisings; die Ufa stand 1932 an der Spitze der europäischen Musikverlage.<sup>60</sup>

Erst in der Staffel 1932/33 plante die Ufa dann eine deutlichere Abkehr von der Operettenlinie und Hinwendung zu ‚mehr Ernst‘, zu mehr Dialogfilmen.<sup>61</sup> Um diese Zeit waren die größten Schwierigkeiten der Tonwiedergabe behoben und die Kinos auch weitgehend raumakustisch verbessert worden. Dennoch war das Thema ‚Tonfilm‘ offenbar noch nicht gänzlich abgehakt. Das Millerntortheater wurde 1932 renoviert und erhielt auch die neueste Technik – neu angeschafft wurden neben zwei Tonfilmprojektoren aber auch noch zwei Stummfilmprojek-

toren!<sup>62</sup> Vollkommen überzeugt von der Zukunft des Tonfilms war man offenbar immer noch nicht. Im Ufa-Palast gab es nach wie vor das Ufa-Symphonie-Orchester, das die Vorstellungen mit stets zum Film passenden Ouvertüren eröffnete; auch die Urania, die noch oft Stummfilme zeigte, unterhielt ihr Orchester noch 1932 – zum Auftakt der Saison 1932/33 gab es auch in allen Schauburgen wieder Live-Musik zur Eröffnung; dazu wurden teilweise Erwerbslose als Musiker beschäftigt.<sup>63</sup>

Die Bilanz zum Thema Tonfilm im Jahr vor dem Eintritt Deutschlands in die NS-Diktatur ist ernüchternd: Die anfänglichen Schwierigkeiten hatte man genau dann im Griff, als der gute Ton im Kino den Hasstiraden Hitlers und Goebbels' zu Nutze kam. Gewiss war der Tonfilm Ende der 1920er Jahre eine Art medienhistorische Unvermeidlichkeit, doch für Deutschland kam er zur Unzeit. Dazu ein Gedankenspiel: Wenn es den Tonfilm 1933 nicht gegeben hätte, was wäre dann – als Stummfilm mit Zwischentiteln – von den nationalsozialistischen Hetzreden im Kino noch wirkungsmächtig geblieben?

## Anmerkungen

1. Die Angaben zur wirtschaftlichen Lage in Hamburg folgen Ursula Büttner: „Das Ende der Weimarer Republik und der Aufstieg der Nationalsozialisten in Hamburg“. In: Dies., Werner Jochmann: *Hamburg auf dem Weg ins Dritte Reich, Entscheidungsjahre 1931-1933*. Hamburg <sup>4</sup>1993, S. 7-37, hier S. 15 ff.
2. Vgl. Corinna Müller: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München 2003, S. 42 ff.
3. Vgl. Michael Töteberg: *Filmstadt Hamburg. Von Hans Albers bis Wim Wenders, vom Abaton zu den Zeise-Kinos*. Hamburg <sup>2</sup>1997, S. 40. Hier werden 71 Kinos fürs Jahr 1913 genannt; es gab anschließend konjunkturell und vom Ersten Weltkrieg bedingte Schwankungen.
4. Diese und weitere statistische Angaben gemäß *Statistische Jahrbücher der freien und Hansestadt Hamburg* 1931/32, S. 239, 1932/33, S. 231, 1934, S. 243. Die Angaben umfassen jeweils die letzten vier Jahre.
5. Vgl. Michael Töteberg: „Kampf der Giganten. Schauburgen und Kinopaläste (1918-1933)“. In: Ders., Volker Reißmann: *Mach Dir ein paar schöne Stunden. Das Hamburger Kinobuch*. Bremen 2008, S. 39-63.
6. So Michael Töteberg in diesem Band.
7. In der Statistik wurden nur Theater und Kinos geführt. Anga-

ben zu Konzertbühnen, Varietés und Kleinkunstabühnen wurden nicht erhoben.

8. Das *Statistische Jahrbuch* für 1932/33 nennt einen Bevölkerungshöchststand im Jahr 1929 von 1.226.309, rückläufig auf 1.183.171 für 1933.
9. Angaben zur Höhe der Eintrittsgelder wurden in den Anzeigen aller Kulturinstitute normalerweise nicht gemacht. Einige Ausnahmen geben allerdings Aufschluss über die gängigen Preisniveaus.
10. Anzeigen im *Hamburger Fremdenblatt*, 29.10.1931.
11. Anzeige im *Hamburger Fremdenblatt*, 1.11.1931.
12. Anzeigen im *Hamburger Fremdenblatt*, 30.1.1932 und 3.2.1932.
13. Anzeige im *Hamburger Fremdenblatt*, 1.2.1932 und 3.2.1932.
14. Anzeige im *Hamburger Fremdenblatt*, 1.2.1932.
15. Anzeige im *Hamburger Fremdenblatt*, 15.8.1930.
16. Anzeige aller Schauburgen u. a. in *Hamburgischer Correspondent*, 2.9.1932.
17. O.Vf.: „Mehrfronten-Kampf im Filmgeschäft. Bericht des Ufa-Konzerns“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 25.10.1932. Der Geschäftsbericht der Ufa führte den Besucherrückgang einerseits auf den heißen Sommer und Herbst und andererseits auf die vielen Wahlen und Wahlveranstaltungen des Jahres zurück.
18. Eintrittspreise veröffentlichte der Ufa-Palast 1932 nur bei Kulturfilm-Sonntagsmatineen, die allerdings indirekt aufschlussreich sind. Beziffert werden die Preise Anfang 1932 bei IM LAND DER DOLOMITEN mit 80 Pfg. bis 2,50 Mk. (*Hamburger Fremdenblatt*, 30.1.1932), was sich wahrscheinlich unterhalb des Normalniveaus bewegte. Bei AUS UNSERER SCHÖNEN DEUTSCHEN HEIMAT lagen die Preise jedoch zwischen 1,50 Mk. – ein Mindestniveau wohl über der Normalvorstellung von 1932 – bis 3 Mk. (ebd., 12.1.1932; Logenpreise jeweils nicht angegeben).
19. Anonym: „Der deutsche Tonfilm liegt an erster Stelle“. In: *Hamburger Nachrichten*, 20.7.1932.
20. Die erhebliche Krise, unter der das Theater nicht nur in Hamburg litt, geht am besten aus der Notiz „Theater, denen es gut geht“ hervor (*Hamburgischer Correspondent*, 18.6.1932), in denen diese wenigen Bühnen genannt sind (Ulmer Stadttheater, Stadttheater Frankfurt an der Oder, Würzburger Stadttheater).
21. Vgl. die Liste der Hamburger Kinos im Anhang zu Michael Tötebergs Beitrag. Sie wurde mit den Recherchen zu diesem Beitrag abgeglichen (erstellt anhand der Webpage des Hamburger Film- und Fernseh museums, ergänzt durch Angaben in Anzeigen) und bietet ein gutes Bild (Abweichungen: der

Germania-Palast hieß 1932 noch Hama-Burg und die Rialto-Lichtspiele Elite-Theater; in der Liste von 1933 fehlen die Ot-tenser Lichtspiele, Papenstr. 15/17 und die Altonaer Lichtspiele, Bürgerstraße sowie zwei Kinos, deren Existenz 1932 möglich, aber nicht sicher nachweisbar ist: Bach-Theater, Schwerinerstraße und Hanse-Lichtspiele, Wandsbeker Chaussee; gelegentlich fanden 1932 auch in der Gaststätte Kaiserhof in Altona Filmvorführungen statt). In meiner Liste fehlen dagegen die Derby-Lichtspiele (Am Bauerberg), und ob sie existierten, ist eher fraglich: Im Hamburger Stadtplan von 1931 gibt es keine Straße „Am Bauerberg“.

22. Vgl. Michael Töteberg: „Neben dem Operettentheater und vis-à-vis vom Schauspielhaus. Eine Kinotopographie von Hamburg 1896-1912“. In: Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): *Kinoöffentlichkeit (1895-1920) / Cinema's Public Sphere (1895-1920)*. Marburg 2008, S. 87-104.

23. Zur Hamburger Stadtstruktur und Stadtgeschichte vgl. Eckardt Klessmann: *Geschichte der Stadt Hamburg*. Hamburg 1981; Ortwin Pelc: *Hamburg. Die Stadt im 20. Jahrhundert*. Hamburg 2002.

24. Michael Reiter: *Hamburg-Hamm 1693-1993. Eine Chronik zum 300jährigen Bestehen der Hammer Dreifaltigkeitskirche*. Kiel 1993, S. 42.

25. Zu Uhlenhorst vgl. Axel Braun: *Hamburg-Uhlenhorst. Entwicklung und Sozialstruktur eines citynahen Wohnquartiers*. Hamburg 1972.

26. Mit dem Phänomen dieser Kinos befasst sich Jeanpaul Goergen für Berlin („Cinema in the Spotlight. The Lichtspiel-Theaters and the Newspapers in Berlin, September 1913. A Case Study“). In: Müller, Segeberg: *Kinoöffentlichkeit* [wie Anm. 22], S. 66-86). Goergen bezeichnet die inserierenden Kinos als ‚sichtbare‘ ( ‚visible‘) und die nicht inserierenden als ‚unsichtbare‘ ( ‚invisible‘); ich ziehe die Rede von ‚grauen‘ Kinos vor, denn völlig unsichtbar sind viele dieser Kinos in Hamburg nicht (was in Berlin deutlich anders sein dürfte), denn man kann sie lokalisieren und ihre Namen feststellen, und in manchen Fällen gibt es Fotos (eines ist hier abgebildet).

27. Vgl. Heide Schlüppmann: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel, Frankfurt/M. 1990.

28. Hans-Peter Schneekloth: *Apfelsinenpudding und Rohrstock. Kindheit auf dem Hansaplatz. Jugend in St. Georg*. Hamburg 1995, S. 63; zu St. Georg außerdem Michael Joho (Hrsg.): *„Kein Ort für anständige Leute“*. *St. Georg – Geschichte und Gegenwart eines l(i)ebenswerten Stadtteils*. Hamburg 1990.

29. Ein junger Kommunist warf auch 1932 noch bei einer Auf-führung von TANNENBERG in der Schauburg Wandsbek einen Kanonenschläger in den Zuschauerraum und wurde deshalb strafrechtlich verfolgt (*Hamburgischer Correspondent*, 9.10.1932); sonst wurde in der Presse jedoch nicht mehr über politische

Kundgebungen im Kino berichtet.

30. Nicht gelaufen sind in Hamburg etwa die deutschsprachigen Filme TÄNZERINNEN FÜR SÜDAMERIKA GESUCHT (D/Ö 1930/31), SONNTAG DES LEBENS I + II (dt. V. von THE DEVIL'S HOLIDAY, USA 1930), DAS KONZERT I + II (D 1931; dt. V. von FASHIONS IN LOVE, USA 1929), VERKLUNGENE TRÄUME (D/Rumänien 1931), GESANGSVEREIN SORGENFREI (D 1931), DER HERZOG VON REICHSTADT (dt. V. von L'Aiglon, F 1931), WIENER ZAUBERKLÄNGE (Ö 1931), KINDER DES GLÜCKS (dt. V. von CHILDREN OF CHANCE, GB 1931), IM BANNE DER BERGE (D 1931), um einige Beispiele zu nennen.

31. Anzeigen Ufa-Palast, 3.11.1931 und 10.11.1931.

32. Das Thema ‚Krieg‘ wurde in Hamburg u. a. durch eine große Gedenkausstellung „1914-1918“ im Brehm-Haus am Zoo im September/Oktober 1932 aufgegriffen, die mit einer Feier zu Ehren des 85. Geburtstags des Reichspräsidenten Hindenburg ihren Abschluss fand. Während dieser Zeit gab es das Kriegsstück DIE ENDLOSE STRASSE von Sigmund Graff am Deutschen Schauspielhaus.

33. fe. Paris, den 8. März: „Französische Film-,Sorgen‘. Die deutsche Ufa passt ihnen nicht“. In: *Hamburger Nachrichten*, 9.3.1932.

34. ie. Paris, den 22. März: „Deutsches Filmunternehmen von Franzosen gekauft. Ein Hieb gegen den nationalen Film“. In: *Hamburger Nachrichten*, 23.3.1932.

35. Vgl. *Hamburgischer Correspondent*, 21.5.1932.

36. *Hamburger Nachrichten*, 10.7.1932.

37. „Papen beim Stahlhelmfilm“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 11.10.1932.

38. *Hamburger Nachrichten*, 24.7.1932.

39. *Hamburger Nachrichten*, 14.2.1932

40. *Hamburger Nachrichten*, 14.8.1932.

41. In diesem Sinn benutzte der *Hamburgische Correspondent* (HC) die Metapher Film, z. B. Herbert Ketzin: „Napoleon II. Der tragische Film des Herzogs von Reichstadt“. In: *HC*, 20.7.1932.

42. O.Vf.: „Amerikanische Filmverluste“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 22.6.1932.

43. O.Vf.: „Aufstieg durch den Tonfilm“. In: *Hamburger Nachrichten*, 5.8.1932.

44. So heißt es auch in Bezug auf die Resonanz an der Kinokasse, dass es „nicht erst seit Bestehen des Tonfilms, sondern bereits in stummen Filmzeiten fast ausschließlich deutsche Filme sind, die in den deutschen Kinos die größten Erfolge bringen.“ A.K. von Hübbenet (Berlin): „Das Geheimnis des Filmerfolgs“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 19.7.1932.

45. O.Vf.: „Der deutsche Film. Auch hier Autarkie?“. In: *Ham-*

*burgischer Correspondent*, 18.6.1932 sowie Teilabdruck der Rede des Vorsitzenden Ludwig Scheer im Reichsverband, ebd. 29.6.1932; laut Hans Taussig: „Autarkie am tönenden Band. Film-Österreich macht sich selbständig“ (ebd., 23.7.1932) beschloss die wichtigen österreichischen Produzenten Oskar Glück und Arnold Pressburger nur noch in Österreich zu produzieren.

46. „Vor dem Strafrichter. Ein Tonfilm verursacht ‚Aufruhr‘!“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 6.8.1932.

47. O.Vf.: „Schloss im Mond“. In: *Hamburger Nachrichten*, 23.10.1932 (es handelte sich um eine US-Produktion).

48. *Hamburgischer Correspondent*, 16.12.1932.

49. *Hamburger Nachrichten*, 3.4.1932 und 23.10.1932.

50. K.: „Im Zwielflicht des Ruhms. Hollywoods Filmsterne“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 22.7.1932.

51. O.Vf.: „Der Sensations-Tonfilm ist da!“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 11.6.1932.

52. *Hamburger Nachrichten*, 22.6.1932.

53. O.Vf.: „Mehrfronten-Kampf im Filmgeschäft. Bericht des Ufa-Konzerns“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 25.10.1932.

54. A.K. von Hübbenet: „Propheten und Pioniere des Tonfilms“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 30.4.1932.

55. O.Vf.: „So war es vor 25 Jahren!“. In: *Hamburgischer Correspondent*, 27.8.1932.

56. *Hamburgischer Correspondent*, 8.8.1932.

57. Thomas Hübbe: „Hamburgs staatliches Filmarchiv“. In: *Hamburger Nachrichten*, 15.11.1932.

58. Dazu ausführlich Müller: *Vom Stummfilm zum Tonfilm* (wie Anm. 2), S. 245ff.

59. Edgar Ernsting: „Grundsätzliches zur Tonfilmvorführung“. In: *Die Kinotechnik*, Nr. 17, 10.9.1931.

60. O.Vf.: „Der deutsche Tonfilm liegt an erster Stelle“. In: *Hamburger Nachrichten*, 20.7.1932.

61. O.Vf.: „Filme, die wir sehen werden“. In: *Hamburger Nachrichten*, 21.7.1932 (zur Ufa-Staffel 1932/33).

62. O.Vf.: „Millerntortheater wiedereröffnet“. In: *Hamburger Nachrichten*, 14.8.1932.

63. th.: „Willi Vogel, der Ausbrecherkönig“. In: *Hamburger Nachrichten*, 4.9.1932.





## „Auch wir wissen, dass Filme immer Ware bedeuten“<sup>1</sup> Zur politischen Topographie und Ökonomie der Hamburger Kino-Landschaft 1933-1945

Michael Töteberg

### 1. Einleitung

Die Wirtschaftskrise hatte am Ende der Weimarer Republik das Kino erreicht. Die Besucherzahlen waren stark rückläufig, die Branche geriet unter Druck. Die Anzeichen waren unüberschaubar: Die ums Überleben kämpfenden kleinen und mittleren Theater senkten die Eintrittspreise und vereinzelt wurde das ‚Zweischlager-System‘ wieder eingeführt, Auseinandersetzungen unter den Kinobetreibern waren die Folge. „Lebhafte Unstimmigkeiten um die Eintrittspreisgestaltung“ vermeldete ein Branchenblatt, nachdem die Welt-Lichtspiele in Barmbek zum Jahresbeginn 1933 die Preise gesenkt hatten.<sup>2</sup> Die Hoffnungen der Hamburger Kinobesitzer richteten sich auf die Politik, war man doch Anfang Februar 1933 überzeugt, „dass die Aussichten für Berücksichtigung der Wünsche des Gewerbes noch nie so günstig gewesen seien wie jetzt unter der neuen Regierung“<sup>3</sup>.

Die ökonomische Misere wird offenbar an den von der Finanzbehörde veröffentlichten Zahlen: In sechs Jahren hatten sich die Einnahmen aus der Lustbarkeitssteuer nahezu halbiert von RM 1.800.694 (1928) auf RM 960.110 (1933). Doch der Fiskus änderte mit der nationalsozialistischen Machtergreifung nicht seine Politik. „Die Hamburger Finanzbehörde läßt den Griff keineswegs locker“,<sup>4</sup> wusste man in der Branche, aber Teilerfolge wurden ihr doch abgerungen. In Wandsbek verzichtete das Finanzamt bei Erwerbslosenkarten zu 40 Pfennig ganz auf die Steuer; bei Eintrittskarten zu 50 Pfennig wurde sie zur Hälfte erlassen. Der Abwärtstrend hielt jedoch an. In den traditionell schlechten Sommermonaten schlossen 1933 nicht nur – wie üblich – der Ufa-Palast und die Urania-Filmbühne, sondern auch Bezirkskinos wie das Capitol in der Hoheluftchaussee oder das Central-Theater in Eilbek. Hatten die Finanzbehörden schon im Vorjahr sich gezwungen gesehen, angesichts der pre-

kären wirtschaftlichen Lage den Filmtheatern eine Steuerstundung zu gewähren, erklärte man sich bereit, für die Monate Mai bis Juli 1933 ein Viertel der Steuer zu stunden. Als die Kinosaison wieder voll im Gange war, zeigte sich, dass von einer Trendwende keine Rede sein konnte. Im Gegenteil: Im Oktober 1933 wurden wieder 121.533 zahlende Kinobesucher weniger gegenüber dem Vergleichsmonat im Jahr 1932 gezählt. Im Herbst stellten drei Kinos in Altona – die Lichtburg, der Kino-Palast und die Tosca-Lichtspiele – den Betrieb ein. Die Bilanz am Ende des Jahres war niederschmetternd – 1933 wies die Besucherstatistik einen neuen Tiefstand auf: 11.141.296, in den Jahren 1928 bis 1930 waren es stets mehr als 14 Millionen gewesen.<sup>5</sup>

Die angespannte Situation spiegelte sich wider in den internen Diskussionen der Branche, die untereinander zerstritten war. Neben der „Arbeitsgemeinschaft der Lichtspieltheaterbesitzer Groß-Hamburgs“ hatten die Parteigenossen sich in einer Verbandszelle nach dem Vorbild der NSBO (Nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation) organisiert. Die jüdischen Besitzer des Henschel-Konzerns, mit seiner elf Filmtheater umfassenden Schauburg-Kette der größte Kinobetreiber der Stadt noch vor der Ufa, waren keine Funktionäre in der Standesorganisation; die ‚Arisierung‘ der Kinokette geschah nahezu geräuschlos, zumal die ‚Treuhand‘ Paul Romahn und Gustav Schümann bisher leitende Angestellte des Unternehmens waren. Die ‚Neuorganisation‘ des Konzerns war nicht mehr als eine Pressemitteilung in den Fachorganen. (Bemerkenswert ist jedoch, dass das *Film-Journal* – ein Blatt, das sich selbst als „unerschrocken und unabhängig“ charakterisierte,<sup>6</sup> Tugenden, die in der NS-Zeit nicht sehr gefragt waren – in der Totenehrung des Jahres 1933 Hermann Ulrich-Saß, Mitbegründer des Henschel-Konzerns, als „einen der bedeutendsten Kinounternehmer Deutschlands“ würdigte.<sup>7</sup>)

Die internen Querelen mündeten stets in dem Vorwurf des unlauteren Wettbewerbs (gerichtet gegen die Konzerne, die Preisausschreiben etc. veranstalteten) oder von Dumpingpreisen, der sog. „Preisschleuderei“. Eine Klausel im „Bestellschein“, dem Vertrag mit dem Verleih, verpflichtete die Kinos, ein ortsübliches Preisniveau einzuhalten, doch diese Regelung erwies sich als unwirksam. In all diesen Auseinandersetzungen ging es nie um überhöhte Eintrittspreise (hier vertraute man den Gesetzen des Marktes), sondern stets nur um die Einhaltung einer Mindesthöhe. Nicht die Großkinos versuchten, durch billige Eintrittspreise die Menschen in ihre Kinos zu locken, sondern die Betreiber von Nachspielkinos in den Arbeitervierteln, die von der geringen Kaufkraft ihrer Klientel wussten, unterschritten das angestrebte Preisgefüge durch Erwerbslosen-Karten.

## 2. Neuordnung des Theaterparks

Die Arbeitsgemeinschaft, hierin unterstützt vom Obmann der Verbandszelle, versuchte, eine Mindestgrenze von 60 Pfennig durchzusetzen; die Regelung wurde, nachdem die kleineren Theater Einspruch erhoben hatten, im Mai 1933 vom Staatskommissar für den Mittelstand in Hamburg außer Kraft gesetzt.<sup>8</sup> Die Gleichschaltung der Verbände – am 14. Juli 1933 wurde das Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer erlassen – hatte den von der Branche allgemein begrüßten Effekt, dass die Preisgestaltung staatlich geregelt wurde.<sup>9</sup> Eine Kommission unter Vorsitz des Pg. (= Parteigenossen) Richard Adam ordnete die Kinos in Groß-Hamburg vier Klassen zu (Ur-, Erst-, Zweit- und Nachaufführungstheater) und legte deren Eintrittspreise fest; die Vorschriften wurden von der Reichsfilmkammer in Berlin genehmigt und für verbindlich erklärt. „Wer gegen die neuen Preisvorschriften verstößt, wird schärfstens zur Rechenschaft gezogen werden“, hieß es drohend im *Film-Journal*.<sup>10</sup>

Die Hamburger Kino-Landschaft gliederte sich danach in vier Gruppen. In der Klasse U befanden sich die repräsentativen Uraufführungstheater in der Innenstadt: Ufa-Palast und Lessing-Theater, beide am Gänsemarkt, das Waterloo-Theater ein paar Schritte entfernt in der Dammtorstraße, Passage und Schauburg Hauptbahnhof, beide in der Mönckebergstraße, dazu die vornehmen Harvestehuder Lichtspiele, ein Ufa-Theater. Diese sechs Filmtheater hatten werktags mindestens RM 1,- sowie

sonn- und feiertags mindestens RM 1,20 Eintritt zu nehmen. Die Klasse I bestand aus nur drei Filmtheatern, dem Ufa-Theater Mundsburg, der Schauburg Millerntor und dem der Ufa gehörenden Millerntor-Theater. Es handelte sich um Großkinos mit jeweils mehr als 1.000 Plätzen. Hier wurde bei der Preisgestaltung nicht nur zwischen Werk- und Sonntagen unterschieden, sondern auch zwischen Nachmittags- und Abendvorstellung; die billigste Kategorie (werktags bis 18 Uhr) kostete RM 0,60, die teuerste RM 1,- (sonntags ab 17 Uhr). An Erwerbslose konnten diese Kinos unter der Woche ermäßigte Karten für RM 0,60 abgeben, während die Uraufführungstheater keinerlei Ermäßigung gewähren durften.

Das Gros des Theaterparks bildeten die Klasse II (37 Kinos) und Klasse III (44 Kinos).<sup>11</sup> Die Karten für Erwerbslose kosteten in der Klasse II RM 0,50, in Klasse III RM 0,40; auch hier galt die Regelung, dass sonn- und feiertags diese Karten nicht ausgegeben werden durften. Angehörige des Freiwilligen Arbeitsdienstes wurden den Erwerbslosen gleichgestellt, der Mindestpreis für Kindervorstellungen betrug 30 Pfennig. Ermäßigte Eintrittspreise für Studenten waren nicht mehr erlaubt, Vergünstigungen für Vereine oder Organisationen strikt untersagt. Mit einer Ausnahme, die hier wortwörtlich zitiert werden soll: „Es ist den Filmtheatern freigestellt, Angehörigen der Reichswehr, der Reichsmarine, der SS, der SA und des Stahlhelms für den Betreffenden selbst und höchstens eine Begleitperson weiblichen Geschlechts gegen Lösung regelrechter Eintrittskarten die Benutzung des nächsthöheren Platzes zu gestatten, falls die Betreffenden sich für ihre Person in Uniform befinden.“<sup>12</sup>

Diese Bestimmungen mussten zwar noch nachgebessert werden<sup>13</sup> – sieben Kinos<sup>14</sup> aus der Klasse II erhielten die Erlaubnis, statt RM 0,50 RM 0,45 für die Erwerbslosen-Karten zu nehmen, außerdem wurde das Reichstheater in der Fruchttalallee aus Klasse II umgruppiert in Klasse III –, aber der dirigistischen Politik der neuen Machthaber war gelungen, was den unter sich zerstrittenen Vertretern der Standesorganisationen nicht geglückt war. Ein ruinöser Preiskampf wurde unterbunden; der Unterschied zwischen den Kinos der beiden Hauptklassen betrug 10 Pfennig. Dem Kinobetreiber blieb ein gewisser Spielraum, obwohl die Ausführungsbestimmungen recht kompliziert waren: „Jedes Theater darf mindestens 200 Sitzplätze mit dem Mindesteintrittspreis führen, auch wenn dadurch das zugelassene Drittel der Gesamtplatzzahl überschritten

wird; jedoch muß mindestens ein Fünftel der Gesamtplatzzahl des Theaters zu einem höheren Preis verkauft werden, da Einheitspreise unter keinen Umständen erhoben werden dürfen.“<sup>15</sup>

Presse und Film, in diesen beiden Bereichen der Öffentlichkeit sorgten die Nazis sofort nach der Machtergreifung dafür, dass die Strukturen der ‚Systemzeit‘ zerstört und neue, nach dem ‚Führerprinzip‘ organisierte Strukturen geschaffen wurden. Die Arbeitsgemeinschaft war ein freier Zusammenschluss gewesen und wurde aufgelöst; der Reichsverband Deutscher Filmtheater, den aufgrund interner Streitigkeiten viele Mitglieder verlassen hatten, wurde zur Fachschaft Theater in der Reichsfilmkammer, ein Pflichtverband, in dem sich die Kinobesitzer zu organisieren hatten. Der Bericht des *Film-Kuriers* von der Versammlung der Hamburger Kinobetreiber im Februar 1934 las sich wie ein Loblied auf die neue Zeit: „Man steht heute nicht mehr wie früher bei solchen Versammlungen in Gruppen und Grüppchen ‚meckernd‘ und unzufrieden und gelegentlich kleine Hetzreden vom Stapel lassend beisammen, heute herrscht ein anderes Bild. Der Wille zur Gemeinschaft war zu spüren, man hatte trotz der noch nicht überwundenen Schwere der Sorgen zukunftsfrohe Gesichter, man sprach über das tatkräftige Eintreten der Reichsregierung für den Film.“<sup>16</sup>

Das Kino erlebte einen neuen Boom. Das Branchenblatt *Film-Kurier* brachte eine Erfolgsmeldung nach der anderen: „Hamburgs Kinobesuch steigt“, hieß es im August 1934, „Hamburger Kinobesuch steigt weiter“ im September, „Erneute Steigerung der Hamburger Kinobesuche“ im Oktober. Im September 1934 wurden 898.884 Besucher gezählt, 189.032 mehr als im Vergleichsmonat des Vorjahrs, im Oktober 1934 1.218.396, ein Plus von 119.000 gegenüber 1933. Am Ende des Jahres waren in Hamburg zwölf Millionen Eintrittskarten verkauft worden. Zahlreiche Filmtheater – die Blumenburg in der Hoheluftchaussee, das Hammonia-Theater am Alten Steinweg, die Schauburg Nord in der Fuhlsbütteler Straße, der Europa-Palast in Barmbek – nutzten die gute Konjunktur für Renovierungen. Nach grundlegendem Umbau wurden das Holsten-Theater als Film-Palast Altona, die Schauburg Hammerbrook als Titania-Palast wiedereröffnet. Die Investitionen lohnten sich wieder.

Neue Kinos wurden nur noch in den Außenbezirken und Vororten gebaut. Die Inbetriebnahme neuer Filmtheater sei unzulässig, hatte die Reichsfilmkammer am 4. Sep-

tember 1934 verfügt, und so wurden Anträge auf die Eröffnung eines Kinos im ehemaligen Carl-Schultze-Theater (auf der Reeperbahn) oder Kino-Neubauten auf der Veddel (Ecke Hofe- und Siedeichstraße) sowie in Barmbek (Fuhlsbüttelerstraße 135) in den Jahren 1936 bis 1938 abschlägig beschieden. Auch der Beschwerde des Kreiswirtschaftsberaters der NSDAP für den Gau Hamburg, Kreis 6, der sich für das Barmbeker Projekt verwandte, wurde nicht stattgegeben. Ausnahmen von der generellen Bausperre konnten auf besonderen Antrag bewilligt werden, z. B. „in neuen Siedlungsgebieten oder in solchen Orten, wo die vorhandenen Theater, ihrer Aufmachung, Führung oder Sitzplatzzahl nach zur Befriedigung des Bedürfnisses der Bevölkerung nach einer der deutschen Filmkunst würdigen Kunststätte nicht genügen“.<sup>17</sup> Hinter solchen pathetisch-weihevollen Sentenzen verbarg sich eine Praxis, die von Intrigen, Parteieckelungen und handfesten finanziellen Interessen bestimmt wurde.

Dafür ein Beispiel, bei dem die Akten<sup>18</sup> für sich sprechen. Josef Weimann sah in Langenhorn ein solches Bedürfnis, hatte in einem Saalbau der neuen Siedlung einen geeigneten Ort gefunden und bemühte sich im Juli 1935 um eine entsprechende Genehmigung, legte dem Antrag mehrere Schreiben bei: der Siedler-Gemeinschaft, des Ortgruppenleiters sowie der Gaufilmstelle der NSDAP. Das Verfahren zog sich hin, die letzte Entscheidung lag in Berlin bei der Reichsfilmkammer. Während Weimann auf den Entscheid wartete, begann die Gaufilmstelle mit Filmvorführungen und verneinte plötzlich, was sie kurz zuvor noch befürwortet hatte: dass ein Kino in Langenhorn notwendig sei. Weimann wandte sich voller Empörung an den Bürgermeister Krogmann: Er habe, schrieb er am 17. August, kein Verständnis dafür, „dass die Gaufilmstelle dazu da sein soll private Existenzen zu vernichten, indem sie die Vorführung von Lichtspielen an sich reißt“. Die Behörde hielt Rücksprache.

Vertraulich teilte am 30. August Ernst Lucht, Leiter der Gaufilmstelle, dem Verbindungsreferenten Pg. Dr. Becker mit, dass „die Bedürfnisfrage nach einem Lichtspieltheater im Prinzip zu bejahen“ sei, die Ablehnung sich in Wahrheit „speziell auf die Person“ des Antragstellers Weimann bezog. Erkundigungen bei „Langenhornern Stellen“ erbrachten jedoch keine Bestätigung der vorgebrachten Bedenken. Der Hamburger Regierungsrat schrieb am 11. September der Reichsfilmkammer, „dass irgendwelche Bedenken gegen Weimann nicht bestehen könnten, viel-

mehr alle Gerüchte über seine Person unrichtig seien“. Der Präsident der Reichsfilmkammer kam einen Monat später, am 15. Oktober, zu dem Schluss: „Wenn das Bedürfnis anerkannt wird, so muss Herrn Weimann die Genehmigung erteilt werden, da gegen seine Person keine ausreichenden Bedenken vorliegen, und er der erste Antragsteller ist.“ Doch mit diesem Bescheid endet keineswegs die Akte der Gewerbepolizei. Ein Jahr verging, inzwischen hatte der Antragsteller Weimann resigniert und war aus Hamburg verzogen. Am 10. Juli 1936 wurden die Langenhorner Lichtspiele – in der Staatssiedlung, unmittelbar am Bahnhof Langenhorn Nord, Tangstedter Landstraße 182 – eröffnet. Der Kinobetreiber hieß: Ernst Lucht, früher Leiter der Gaufilmstelle Hamburg. Der bestehende Kinopark wurde nur noch an den Rändern erweitert: 1938 eröffneten in Groß-Flottbek die Landhaus-Lichtspiele, 1939 in Horn die Derby-Lichtspiele. Zwei weitere Neubauten 1938 ersetzten ältere Filmtheater gleichen Namens: in Eimsbüttel das Reichstheater, 400 Plätze, und in Fuhlsbüttel die Alstertal-Lichtspiele, knapp 650 Plätze. Letztere sollten, so der Besitzer Walther Schütte bei der Eröffnung am 2. Juni 1938, eine würdige Kulturstätte sein; gezeigt wurde der erste Teil von Leni Riefenstahls Olympia-Film. Nach fünfwöchigem Umbau wurde der Primus-Palast in Barmbek am 9. August 1938 unter neuem Besitzer als Olympia-Palast wiedereröffnet und vom Gauobmann der Deutschen Arbeitsfront eingeweiht. (Gegen den neuen Namen hatte es zuvor u. a. vom Jugendpflege- und Sportamt Bedenken gegeben: „Das Wort ‚Olympia‘ sollte den Deutschen nach den wunderbaren Erfolgen bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin zu hoch stehen, um im täglichen Verkehr für ein Lichtspieltheater Verwendung zu finden.“)<sup>19</sup>

### 3. Interne Querelen

23 Millionen Besucher wurden 1938 gezählt, die Zahlen hatten sich innerhalb von 5 Jahren verdoppelt, allerdings war das Stadtgebiet (Groß-Hamburg-Gesetz) auch wesentlich größer geworden. Die positive Tendenz hielt an: Im ersten Halbjahr 1939 war erneut eine Steigerung um mehr als fünf Prozent gegenüber dem Vorjahr zu verzeichnen.

Das Geschäft florierte, aber nicht alle profitierten gleichermaßen davon. Einige Filmtheater mussten Rückgänge und z. T. herbe Einnahmeverluste feststellen.<sup>20</sup> Der

Staat hatte Film-Vertrieb und Abspielstätten strikten Reglementierungen und Verordnungen unterworfen, was in der Praxis auf eine Übervorteilung der Konzerne hinaus lief. Um die Uraufführungstheater mit ihren im Schnitt um 20 Pfennig teureren Preisen zu stärken, hatte man die Karenzzeit eingeführt: Ihnen waren die Novitäten vorbehalten; 14 Tage nach der Hamburger Uraufführung durfte kein Bezirkskino den Film nachspielen, nicht einmal Reklame für die kommende Premiere machen. Die unabhängigen Stadtteilkinos sahen sich benachteiligt, denn die Konzernkinos der Ufa und der Eftege Struckmeyer & Behncke<sup>21</sup> (die mittels eines sog. Pool-Vertrags die Filme tauschten) sowie der Schauburg-Kette hielten sich nicht an diese Regelung, während bei allen anderen die Einhaltung dieser Frist streng überwacht wurde.

Die Verhältnisse sind nicht einfach zu durchschauen, zumal sich wirtschaftliche Interessen von Konzernen mit Ordnungsprinzipien eines totalitären Staates vermischten, ohne dass diese dabei immer deckungsgleich wurden. Die Unterlagen der Reichsfilmkammer, Bezirk Norddeutschland, sind nicht erhalten, damit fehlen entscheidende Informationen über branchenspezifische Verordnungen. Sie lassen sich nur indirekt erschließen, denn jede Neuordnung hat Auswirkungen auf die Konkurrenzsituation und provoziert deshalb Reaktionen der negativ Betroffenen.

Ein in den Akten der Behörde für Wirtschaft und Verkehr dokumentierter Vorgang mag, auch wenn er sich nur in einem lokal begrenzten Feld abspielte, ein Schlaglicht auf die nicht öffentlich ausgetragenen Konflikte werfen. Bis 1934 war Wandsbek ein eigener Verleihbezirk, 1935 wurde Wandsbek mit Eilbek zu einem Verleihbezirk zusammengelegt (obwohl zu diesem Zeitpunkt Wandsbek noch preußisch und Eilbek hamburgisch war). Die Konsequenz schlug zum Nachteil der Wandsbeker Harmonie aus: Nun konnte das Kino nicht mehr jene Filme in Erstaufführung bringen, die das zur Ufa gehörende Central-Theater in Eilbek brachte. Der Europa-Palast, Verleihbezirk Barmbek, konnte nicht die Filme bringen, die in der Ufa Mundsburg, Verleihbezirk Uhlenhorst, liefen, denn eine Bestimmung besagte: „Das Erstaufführungstheater eines Bezirks darf einem Erstaufführungstheater des benachbarten Bezirks nicht die Filme vorspielen, wenn in diesem höhere Eintrittspreise sind.“<sup>22</sup> Und die Ufa Mundsburg hatte höhere Preise.

Der Konflikt gärte lange und eskalierte Anfang 1939. Die

Akten der Behörde für Wirtschaft und Verkehr quellen über von Eingaben. Hugo Steigerwald kämpfte für seine Blumenburg in der Hoheluftchaussee. Helene Meininger, Besitzerin des Europa-Palasts (Barmbek), des Germania-Palasts (Hamm) und des Rialto (St. Georg), sowie Franz Harten, Inhaber der Hansa-Lichtspielbühne in Bergedorf, wandten sich an den Hamburger Preisprüfungskommissar. Paul Besse, der drei Kinos betrieb (die Harmonie-Lichtspiele in der Hamburger Straße, die Colosseum-Lichtspiele in der Süderstraße und das Tivoli-Theater am Billhorner Röhrendamm), wurde dreimal in Berlin bei der Reichsfilmkammer vorstellig und mobilisierte seine Partei-Beziehungen. Vergeblich. Alle Beschwerden und Proteste, seitenlange Memoranden mit beigefügten statistischen Erhebungen bewirkten nichts.

Hinter den offensichtlichen Ungerechtigkeiten und willkürlich erscheinenden Bestimmungen steckte System: Durch verdeckte Aktienaufkäufe hatte man die großen Filmkonzerne Ufa, Tobis und Terra zu staatsmittelbaren Betrieben gemacht, auch der Film-Verleih wurde bald zentral organisiert und unter staatliche Kontrolle gebracht. Die Konzentrationsbewegung im Hamburger Kinotheaterpark ging von der Ufa aus. Bereits im Juli 1937 hatte der Vorstand einem Poolabkommen mit dem Passage-Theater zugestimmt. Zunächst hatte man über eine Übernahme des Kinos in der Mönckebergstraße verhandelt, was daran scheiterte, dass Struckmeyer „außer dem Pachtzins von RM 70.000,- p.a. wegen seiner Investitionen und im Hinblick auf den letzthin erzielten erheblichen Jahresüberschuß eine Abfindung von jährlich RM 40.000,- forderte, was uns nicht tragbar erschien“<sup>23</sup>, hielt das Vorstandsprotokoll fest. Das Poolabkommen sah vor, dass die Einnahmen von Lessing- und Passage-Theater hälftig geteilt wurden; Filmmieten und Unkosten zahlte jedes Theater selbst, die Film-Disposition übernahm für beide Kinos die Ufa. Man versprach sich davon eine günstigere Ausnutzung der eigenen Produktion, speziell jener Filme, die für den Ufa-Palast nicht geeignet erschienen. Der Fortfall der Konkurrenz ermögliche Einsparungen bei der Reklame, außerdem kam man so einem „erwarteten Eingriff der Reichsfilmkammer zugunsten des Passage-Theaters“ zuvor. Insgesamt versprach man von dem Abkommen einen jährlichen Gewinn von RM 42.000 für die Ufa.<sup>24</sup> Zwei Jahre später, im Juli 1939, ging die Ufa eine Interessengemeinschaft mit dem größten Konkurrenten vor Ort ein, der Schauburg-Kette. Gepoolt wurden

diesmal die Einnahmen und Ausgaben aller 16 Kinos bei der Konzerne im Verhältnis 56,5 % zu 43,5 % zugunsten der Ufa. Erklärtes Ziel war, so das Protokoll der Ufa-Vorstandssitzung, „eine Befriedung des Platzes Hamburg für das Filmtheatergeschäft“.<sup>25</sup>

Die kleineren, unabhängigen Kinos wurden ‚ausgehungert‘. Sie mussten höhere Verleihmieten für mindere Ware zahlen. Wegen angeblichen Kopienmangels erhielten sie keine „deutschen Spitzenfilme“, sondern mussten sich mit dem „schäbigen Rest“ (Besse), den B-Produktionen und ausländischen Filmen begnügen. „Die deutschen Spitzenfilme bekomme ich überhaupt nicht“, klagte Helene Meininger. „Von den Filmen führender Produktionsfirmen (Terra, Tobis) erhalte ich nur einen kleinen Teil (von 30 Filmen 6) und dann auch erst, nachdem sich die Konzerne das beste herausgesucht haben.“<sup>26</sup> Paul Besse, dessen Harmonie mit seinen 1.500 Plätzen zu den Hamburger Großkinos gehörte, sah seine Existenz bedroht, weil er nicht ausreichend mit deutschen Filmen beliefert wurde. „Ich kann Ihnen aber versichern, dass, wenn ich nur ein Jahr lang amerikanische Filme spiele und damit meine Einnahmen zwangsläufig verringere, man mir persönlich den Vorwurf machen wird, ich hätte meine deutsche Kulturstätte hauptsächlich mit amerikanischen Filmen zugrunde gerichtet“<sup>27</sup> (Abb. 1). Bei einer Besprechung in der Reichsfilmkammer in Berlin im Mai 1938 wurde als Vergleich folgende Regelung für den Verleihbezirk Wandsbek vorgeschlagen: Das Central-Theater spielt die Ufa-Produktion, die Schauburg die Tobis-Produktion und die Harmonie die Terra-Produktion.<sup>28</sup> Der Vorschlag wurde zwar nicht akzeptiert, er zeigt aber deutlich, dass der Kampf um die Belieferung mit attraktiven Filmen zwischen konkurrierenden Kinos keineswegs immer unter marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten stattfand.

#### 4. Kino im Krieg

Mit dem Krieg verschwanden nicht nur die erleuchteten Außenfassaden der Kinos (Verdunkelung), es wurden auch die Anfangszeiten verändert: Es gab vermehrt Nachmittagsvorstellungen; die Besucherzahl für Spätvorstellungen wurde beschränkt, auch mussten die Vorführungen anfangs um 23.00 Uhr, gegen Kriegsende um 21.00 Uhr beendet sein. Bei Fliegeralarm wurden im Ufa-Palast die Zuschauer durch ein Dia aufgefordert,

# Paul Besse

## Harmonie - Lichtspiele

Wandsbek, Hamburgerstraße 38—39  
Fernsprecher: 28 28 95 und 28 70 85

## Colosseum - Lichtspiele

Hamburg, Süderstraße 81. Fernspr. 24 57 02

## Tivoli-Theater

Hamburg, Billhomer Röhrendamm 121  
Fernsprecher: 38 77 57

Postcheckkonto: Hamburg 42117

Bankkonto: Deutsche Bank und Disconto-Gesellschaft,  
Depositenkasse N

**WANDSBEK**, den 28. September 1937

Hamburgerstraße 38/39

An die  
Herrn Stadträte  
Hr. Dickszas  
Hr. Puls

W a n d s b e k

Anbei sende ich Ihnen ein Resumé über die in Ihrer Gegenwart stattgefundene Verhandlung mit der Reichsfilmkammer Berlin.

Ich empfinde es als eine Ungeheuerlichkeit sondergleichen, dass der Sachbearbeiter des Herrn Präsidenten der Reichsfilmkammer nach achtwöchigen Beschwerden eine Entscheidung trifft und sich nachher entschuldigt, er habe die Entscheidung zwar unterschrieben, aber den Sachverhalt kenne er nicht.

In der Prolongationsfrage haben Sie ja das Urteil von zwei Verleihern selbst gehört. Dass Herr Dr. Quadt einmal behauptet, nach achtwöchigem Schriftwechsel nicht zu wissen, dass zwischen Herrn Struckmeyer und Herrn Jung Filme geteilt werden mussten, und zum andern sagt, über Colosseum und Tivoli fände sich nichts in den Akten, müssen Sie doch nachgerade als bewusste Unwehrheit hinnehmen. Ich empfehle Ihnen, mit mir zu Herrn Struckmeyer zu gehen, der Ihnen Auskunft geben wird, welche Filme in diesem Jahr zwischen ihm und Herrn Jung geteilt werden mussten. Andererseits empfehle ich Ihnen, einen Hamburger Theaterbesitzer aufzusuchen, ihm die Schriftstücke vorzulegen und ihn dann um seine Meinung zu befragen. Ich schlage Ihnen dafür Herrn Harten vom Halibü Steindamm vor. Ueber die Person des Herrn Harten, der im Kreise St-Georg als Parteigenosse rege tätig ist, bitte ich vorerst Auskunft beim Kreis einzuholen. Wenn Sie dann einen solchen Fachmann um sein Urteil bitten, wird Ihnen klar werden, dass Sie als Vertreter der Partei bzw. der Deutschen Arbeitsfront in Berlin auf das schlimmste hinters Licht geführt und verschoben worden sind. Es muss sogar dahingestellt werden, ob die Empfehlung der Reichsfilmkammer an die Ufa ernst gemeint war oder ob nicht schon inzwischen eine telephonische Gegenweisung ergangen ist.

- 2 -

Abb. 1: Der erfolglose Einspruch eines Kinobesitzers (Quelle: Staatsarchiv Hamburg)

den Saal zu verlassen und sich in den Luftschutzkeller zu begeben; das Verlassen des Gebäudes war verboten (Abb. 2). Ruhe bewahren und zum Notausgang rechts gehen, so die Anweisungen im Waterloo: „Das Personal geleitet Sie sicher in den Luftschutzkeller, folgen Sie deshalb bitte den Anweisungen. Der Gebrauch Ihrer eigenen Taschenlampe beim Gang durch die offene Toreinfahrt ist Ihnen strengstens untersagt.“ Im Programmheft der Thalia-Lichtspiele in der Grindelallee dagegen hieß es: „Bleiben Sie bitte auf Ihren Plätzen ruhig sitzen, das Theater ist genügend gesichert und als Luftschutzraum zugelassen.“ Bedrohlicher klangen die Anweisungen bei den Barmbeker Welt-Lichtspielen: „Es darf keiner das Theater verlassen, das Programm läuft weiter! Eltern, die Kinder im Hause haben, setzen sich am besten vor dem Theaterbesuch mit Nachbarn in Verbindung.“ Ufa-Palast und Waterloo-Theater boten einen speziellen Service an: „Besucher, die im Dienste der Allgemeinheit stehen und telefonischen Anruf erwarten, werden gebeten, Namen und Platz an der Kasse niederzulegen.“<sup>29</sup>

Im Krieg erreichte der Kinobesuch neue Rekordhöhen. 1942 wurden 35,2 Millionen Karten verkauft, umgerechnet ging jeder Hamburger mehr als zwanzigmal im Jahr ins Kino. Die Zahl der Filmtheater hatte sich nochmals erhöht auf 117. Danach wurden keine Zahlen mehr veröffentlicht, denn dies wären Verlustbilanzen gewesen. Am 22. Juli 1943 inserierten im *Hamburger Anzeiger* 100 Kinos; als am 19. August, erstmals nach den verheerenden Bombennächten Ende Juli, wieder Kinoanzeigen erschienen, waren es nur noch 21.

In der Innenstadt waren nur drei Filmtheater – Ufa-Palast, Passage und Urania – übrig geblieben, von den sechs Reeperbahn-Kinos stand am Ende nur noch Knopf's Lichtspielhaus (das rechte Vestibül war ausgebrannt, doch der Zuschauerraum blieb unbeschädigt). Den Bomben waren ganze Stadtteile zum Opfer gefallen. In Barmbek hatte es elf Kinos gegeben, nun stand nur noch, mitten in der Trümmerlandschaft, das Ufa-Theater Mundsburg. In Altona war nicht nur die Schauburg vollständig zerstört, andernorts war die Lage keineswegs besser.

Im *Hamburger Anzeiger* trauerte Bernhard Meyer-Marwitz seinem Filmtheater nach: „Auch das kleine Kino an der Ecke bei der Straßenbahnhaltestelle ragte mit rußgeschwärzten Mauern tot und leer in den falben Abendhimmel. Die Schaukästen waren zersplittert, im Zuschauerraum lag hoher Brandschutt, und die Wand,

die jahrzehntlang Verzauberung ausgestrahlt hatte, war nackt und ausgeglüht.“<sup>30</sup> Welches Kino Meyer-Marwitz vor Augen hatte, ist einem Foto, das er in sein privates Fotoalbum einklebte, zu entnehmen: das ausgebrannte Urania in Eimsbüttel, Ecke Osterstraße/Heußweg (Abb. 3).

So schnell wie möglich wurde der Spielbetrieb wieder aufgenommen, zerstörte Anlagen wurden notdürftig instand gesetzt, neue Filmtheater in den verschonten Randbezirken eröffnet: Central-Theater in Schnelsen, Farmsener Lichtspiele, Schauburg Rahlstedt, Lichtburg Veddel, Rissener Lichtspiele, Saseler Lichtspiele, Theater am Dulsberg – die arg geschrumpfte Liste der Hamburger Kinos wurde rasch wieder aufgefüllt mit provisorischen Behelfstheatern oder Ausweichspielstätten. Die Wandsbeker Harmonie-Lichtspiele zogen in das Matthias Claudius Gymnasium ein (und hatten nur noch ein Drittel, 467, ihrer bisherigen Plätze). Zu den Maßnahmen, die unter dem Zeichen des ‚totalen Krieges‘ absolute Priorität hatten, zählte das Kino. „Unser Volk bei guter Laune zu halten, das ist auch kriegswichtig“, wusste Goebbels. „Auch die Unterhaltung ist heute staatspolitisch wichtig, wenn nicht sogar kriegsentscheidend“, notierte er in seinem Tagebuch.<sup>31</sup> Die Zeitungen, zu dünnen Notausgaben geschrumpft, brachten fast täglich die Rubrik „Blick in den Kino-Spielplan“.

Das Kinoprogramm wurde dominiert von heiteren Lustspielen, die nichts mit dem Kriegsalltag zu tun hatten. Im August 1943 lief im Ufa-Palast die Komödie *GELIEBTER SCHATZ*. „Wer zwischen Trümmern lebt, sieht den hemmungslosen Ulk mit eigenen Gefühlen – wie einen Boten aus einer anderen Welt“, schrieb der *Hamburger Anzeiger*.<sup>32</sup> Irgendwann, in friedlicheren Zeiten, spielte der belanglos-harmlose Unterhaltungsfilm *EIN MANN MIT GRUNDSÄTZEN?*, im Vorjahr in der Hansestadt gedreht. Als der Film im Mai 1944 gezeigt wurde, berührte die Zuschauer im Passage-Kino weniger die Liebesgeschichte als die Kulisse. „Das Hamburger Publikum hatte verständlicherweise Spaß am Milieu“, beobachtete der *Anzeiger*, „und betrachtete die Aufnahmen heute vernichteter Stätten mit einiger Wehmut“.<sup>33</sup> Premieren wurden nach wie vor gefeiert, allerdings unter besonderen Umständen. Bürgermeister Krogmann bekam eine Einladung zur Erstaufführung von *DIE DEGENHARDTS*, in Anwesenheit des Hauptdarstellers Heinrich George am 13. Oktober 1944 im Passage-Kino. „Es ist möglich“, hieß es

VORPROGRAMM

Ab 1. März 1940

**Die Spanische Hofreitschule zu Wien**

Ein Terra-Kulturfilm hergestellt von der Kulturfilm-Ableitung der Ufa  
Manuskript und Regie: Wilhelm Prager · Kamera: Kurt Stanke  
Musik: Albert Fischer · Sprecher: Magnus Stifter, Franziska Liebing

+  
Die neueste Ufa-Wochenschau  
+  
Ufa-Palast-Orchester  
Leitung: Hermann Hass  
An der Wurlitzer Orgel: Horst Schimmelpfennig

**Achtung! Verhalten bei Fliegeralarm**

Die Vorstellungen werden rechtzeitig unterbrochen und die Besucher durch ein Lichtbild aufgefordert, den Saal in Ruhe und Ordnung zu verlassen.


Außer dem Luftschutzkeller sind folgende Räume ebenfalls gesichert: Garderobengänge im Parkett, Rang-Vestibül und die Treppenhäuser vom Rang zur Kassenhalle. Das Verlassen des Gebäudes und das Rauchen in allen Räumen ist bei Fliegeralarm verboten. Wir bitten, die Anordnungen des Personals zu befolgen.

Abb. 2: Rückseite eines Programmzettels des Hamburger Ufa-Palasts



Abb. 3: Das ausgebrannte Urania in der Osterstraße, Ecke Heußweg. Witzbolde hatten in die leeren Schaukasten mit Kreide geschrieben: „Heute: Hamburg im Moors“, „Eintritt frei“, „Heute: Die verschwundene Stadt“ – „Galgenhumor 1943“ nannte der Journalist Bernhard Meyer-Marwitz sein Foto (Abbildung nach Michael Töteberg, Volker Reißmann: *Mach Dir ein paar schöne Stunden. Das Hamburger Kinobuch*. Bremen 2008, S. 88).





**„UFA“ THEATER-BETRIEBS - G. M. B. H.**  
 BERLIN SW 68, KRAUSENSTRASSE 37-39  
 Verwaltungsgesellschaft für sämtliche dem Konzern der  
**UNIVERSUM-FILM AKTIENGESELLSCHAFT**  
 angeschlossenen Lichtspiel-Unternehmungen

**THEATERBETRIEB HAMBURG DER UFA**  
**HAMBURG 36, DREHBAHN (UFA-PALAST)**

An das  
 Amt für Preisbildung- und  
 -überwachung,  
 (24) H a m b u r g - 36  
 Gr. Bleichen 23  
 z.Hd. von Herrn Kunert

TELEGRAMME:  
UFAPALAST HAMBURG

FERNSPRECHER:  
34 26 54 - 56

BANK-VERBINDUNG:  
DEUTSCHE BANK  
FILIALE HAMBURG

IHRE ZEICHEN
IHR SCHREIBEN
UNSERE ZEICHEN
TAG

Ma.
23. März 45

BETRIFFT "Lessing-Theater"

Wunschgemäß geben wir Ihnen nach-  
stehend die von Ihnen erbetenen Zahlen bekannt:

<u>August 1944:</u>	69825 Besucher,	95854.10 M Brutto
<u>Oktober 1944:</u>	88350           "	120986.70 M   "

Heil Hitler !

DEUTSCHE FILMTHEATER GESELLSCHAFT M.B.H.  
THEATERBETRIEB HAMBURG

AMT für  
Preisbildung und  
Überwachung

Eing. 26. MRZ. 1945

27. 3. 45. 7/8

C 0249 38356

Abb. 4: Der durchschnittliche Eintrittspreis des Lessing-Theaters betrug RM 1,44 (Quelle: Staatsarchiv Hamburg).

A K T E N V E R M E R K

---

zum Prüfungsauftrag Nr. 686 vom 16. Februar 1945 über

12 Hamburger Filmtheater

Ergänzungsprüfung gemäss Aktenvermerk vom 21.12. 1944.

Berichterstatter : Kunert, Wirtschaftssachverständiger.

---

Die Ergänzungsprüfung ist von mir im Gegensatz zu den früheren Berechnungen, die auf Basis ausverkaufter Häuser aufgemacht wurde, auf Grund der tatsächlichen Einnahmen der nachstehend aufgeführten 12 Filmtheater während je eines Monats vor und nach Inkrafttreten der Anordnung von Einheitspreisen laut Runderlass 38/44 vom 20.8.1944 erfolgt.

Die folgenden Zahlen für die beiden Monate - August 1944 vor Inkrafttreten der erwähnten Anordnung und Oktober 1944 nach - " - " - " - " - " - " sind für 11 Lichtspielhäuser bei der Deutschen Filmvertriebsgesellschaft, Hamburg, ermittelt worden, während vom Lessing-Theater die rechte Aufgabe laut Anlage 1 erfolgte :

Theater	Einnahme Aug. 44 RM.	Besucher Zahl	Durchsch. je Besuch. RM.	Einnahme Okt. 44 RM.	Besucher Zahl	Durch- schnitt je Besuch. RM.	Mehr - Durch- schnitt Einnahme %
Lessing	95.854.-	69.825	1.372	120.986.-	88.350	1.37	-.
Thalia	19.855.-	25.152	-.79	16.274.-	18.643	-.873	10.5
Schaubg.							
Uhlenh. Knopfs	32.543.-	44.376	-.733	34.172.-	42.552	-.803	9,5
Lichtsp.	84.833.-	108.003	-.785	85.170.-	91.488	-.93	18,5
Bahrenf.							
Lichtsp.	17.347.-	24.459	-.709	12.925.-	15.854	-.815	15
Astra	19.558.-	29.082	-.672	26.200.-	33.818	-.774	15
Alster- thal	26.282.-	32.825	-.80	36.593.-	42.432	-.862	7,75
Passage	40.938.-	29.403	1.394	91.256.-	62.874	1.451	4.1
Viktoria	11.626.-	16.815	-.688	14.785.-	18.866	-.783	13.8
Urania	38.089.-	32.213	1.18	44.655.-	35.936	1.24	5
Bram	14.825.-	17.082	-.867	18.589.-	20.259	-.90	3.8
Bach	16.478.-	21.227	-.776	17.952.-	19.957	-.90	16

Diese Aufstellung zeigt, dass mit Ausnahme des Lessing-Theaters von allen überprüften Filmtheatern auch nach den tatsächlichen Einnahmen im Durchschnitt zwar recht unterschiedliche, aber teils erhebliche Mehreinnahmen im Monat Oktober 1944, also nach Festsetzung der Einheitspreise gegenüber August 1944 erzielt wurden.

Im Vergleich zur Feststellung auf Basis ausverkaufter Häuser ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine Verringerung der Mehreinnahmen erkennbar, was auf nicht ausverkaufte Häuser, besonders hinsichtlich der Spätvorstellungen, zurückzuführen ist. X)

Unter diesen Umständen ist auf Anordnung des Herrn Senatsrat Meyer die weitere Verfolgung der Angelegenheit eingestellt worden.

Hamburg, 30. März 1945.

X.) In den späteren Monaten, besonders in den letzten Wochen, dürfte ein weiteres Absinken der Einnahmen infolge der vermehrten Fliegerangriffe erfolgt sein.

Kunert  
Wirtschaftssachverständiger.

Abb. 5: Das Ergebnis der vom Amt für Preisbildung und -überwachung angeordneten Prüfung  
(Quelle: Staatsarchiv Hamburg)

im P.S., „dass aus Luftschutzgründen die Uhrzeiten eine Änderung erfahren können.“<sup>34</sup>

„Alarm unterbricht Kino – was dann?“ Mit dieser Frage beschäftigte sich die *Hamburger Zeitung* am 5. August 1944. „Infolge Fliegeralarm müssen manchmal Kinovorführungen unterbrochen oder können nicht durchgeführt werden. Der Preiskommissar hat jetzt in einem Erlass die Frage geklärt, in wie weit in solchen Fällen das Eintrittsgeld zurückzuerstatten ist.“ Alle Möglichkeiten wurden bis ins Kleinste geregelt. Bei Ausfall der Vorstellung hatte der Kinobesitzer innerhalb von drei Tagen die Karten umzutauschen. Dauerte der Fliegeralarm nicht länger als 20 Minuten, war das Kino verpflichtet, nach einer Pause von zehn Minuten nach Entwarnung den noch nicht gezeigten Teil des Programms vorzuführen. Eine nachfolgende Vorstellung durfte aber deswegen nicht – etwa durch Wegfall des Kulturfilms – gekürzt werden. Waren Wochenschau und Kulturfilm bereits gelaufen und fiel nur der Spielfilm aus, hatte der Zuschauer keinen Anspruch auf Entschädigung.

Häufig sprach der Vertreter der Deutschen Filmvertriebs GmbH – unter diesem Dach hatten die Nazis inzwischen alle bisherigen Verleihfirmen wie die der Ufa zwangsvereinigt – beim Bürgermeister vor. Aus Krogmanns Tagebuch: „14.1.44. Herr Steinkamp mit dem Direktor des Waterloo-Theaters wegen evtl. Zurverfügungstellung der Musikhalle für Filmaufführungen.“ „24.2.44. Herr Steinkamp wegen Zurverfügungstellung von Gefangenen, um das Waterloo-Theater wieder aufzubauen.“<sup>35</sup> Die noch bestehenden Kinos waren überlaufen, und der Mangel musste verwaltet werden. „Kinobesuch etwa auch auf Marken?“ überlegte am 15. April das *Hamburger Tageblatt*.

Während die Menschen um ihr Überleben kämpften, arbeitete die Bürokratie wie gewohnt mit deutscher Gründlichkeit und Perfektion. Nachdem der ‚Reichsbevollmächtigte für den totalen Kriegseinsatz‘ einen Einheitseintrittspreis für Filmtheater verfügt hatte, stellte das Amt für Preisbildung und Preisüberwachung umfangreiche Dossiers zusammen. Die verbliebenen Kinos im Bereich Groß-Hamburg wurden aufgelistet, und ein Betriebsprüfer erhielt den Auftrag, anhand von zwölf ausgewählten Lichtspieltheatern (führende Häuser im Zentrum, daneben mittlere und kleine Kinos in den Vororten und Randgebieten) die Einnahmen vor und nach dem 1.9.1944 in allen früheren Preiskategorien mit den

jetzigen Einheitspreisen zu vergleichen. Das Ergebnis: Soweit sie noch einen Spielbetrieb durchführen konnten, ging es den Kinobesitzern wirtschaftlich nicht schlecht. Zwar mussten sie Wehrmachtsangehörigen Ermäßigungen gewähren, aber deren Anteil an der Gesamtbesucherzahl schwankte stark: Im Lessing-Theater waren es nur 3 %, in Knopf's Lichtspielhaus 7 %, in den Thalia- und den Alstertal-Lichtspielen 10 %, im Passage Theater, in den Astra- und den Viktoria-Lichtspielen (Eimsbüttel bzw. Eppendorf) 20 %. „Auffällig ist, dass bei verschiedenen Lichtspielhäusern die ermäßigten Preise an den Kassen nicht durch Anschlag bekannt gegeben werden“, bemängelte der Betriebsprüfer.<sup>36</sup> Unterm Strich erzielten die Kinos höhere Einnahmen als zuvor. Die billigsten Plätze waren deutlich teurer geworden, wodurch, wie der Betriebsprüfer anmerkte, „die minderbemittelten Bevölkerungskreise benachteiligt“ würden.

Der Leiter der Außenstelle Hamburg der Reichsfilmkammer bezweifelte den Bericht, und so beauftragte das Amt im Februar 1945 einen zweiten Wirtschaftssachverständigen, der nun anhand der Abrechnungen der Kinos gegenüber dem Verleih, der Deutschen Filmvertriebsgesellschaft, eine neue Aufstellung vornahm. Auch er kam zu dem Ergebnis, dass die Kinos durchweg Mehreinnahmen hatten: zwischen 3,8 % (Bram Theater) und 18,5 % (Knopf's). Dank dieses Prüfungsauftrags liegen die realen Besucherzahlen und Erlöse aus dem Kartenverkauf vor. Im August 1944 besuchten 69.825 Zuschauer das Lessing-Theater (Brutto-Einnahmen: RM 95.854,10), im Oktober 88.350 Zuschauer (RM 120.986,70) (Abb. 4). Die Besucherstatistik wies für Oktober 1944 im Knopf's 91.488, in der Urania 35.936 und in den Bahrenfelder Lichtspielen, dem Schlusslicht, 15.854 Zuschauer aus (Abb. 5). Der Sachverständige Kunert übersandte seinen Bericht am 30. März 1945, fügte allerdings an: „In den späteren Monaten, besonders in den letzten Wochen, dürfte ein weiteres Absinken der Einnahmen infolge der vermehrten Fliegerangriffe erfolgt sein.“<sup>37</sup>

Gegen Ende wurde es ein zunehmend aussichtsloser Kampf zwischen Wiederherstellung und erneuter Zerstörung. Auf den Sitzungen des Ufa-Vorstands wurde kaum noch über andere Themen gesprochen. „Herr Witt teilt ferner mit, dass durch den Angriff auf Hamburg am 6.4.[1944] das Harvestehuder-Theater durch eine in der Nähe niedergegangene Mine beschädigt wurde, doch ist nur eine Vorstellung ausgefallen.“ „In Hamburg und


<b>Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei</b>	
<b>Hitler-Jugend, Gebiet Hamburg (26)</b>	
<p style="text-align: center; margin: 0;">Briefanschrift:</p> <p style="text-align: center; margin: 0;"><b>HAMBURG 1, NAGELSWEG 10</b></p> <p style="text-align: center; margin: 0;">Postschließfach 1000</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">Telegrammanschrift: Gebietsführung Hamburg</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">Fernsprecher: Sammel-Nr. 241281</p>	
<p style="text-align: right; margin: 0;">Bankkonto:</p> <p style="text-align: right; margin: 0;">Bank der Deutschen Arbeit Hamburg Konto Nr. 6150</p> <p style="text-align: right; margin: 0;">Postscheckkonto: Hamburg 42837</p> <p style="text-align: right; margin: 0;">beide unter: NSDAP Hitler Jugend</p> <p style="text-align: right; margin: 0;">Gebiet Hamburg (26)</p>	
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px 0;"> <p style="margin: 0;">Hauptabteilung II</p> <p style="margin: 0;">Streifendienst Re/AR</p> </div> <p style="font-size: small; margin: 5px 0;">Bei Beantwortung Abteilung und Diktatzeichen angeben.</p>	<p style="margin: 0;">Hamburg, den 4. 9. 43</p>
<p>An die Staatliche Kriminalpolizei Kriminalpolizei Leitstelle Hamburg z. Hd. von Kriminalkommissar P r ä g e r</p> <p style="margin: 10px 0;"><u>H a m b u r g</u> Dammtorwall 41</p> <p style="margin: 10px 0;"><u>Betr: Sonderstreifendienst der Gebietsführung Hamburg (26) der MJ</u> <u>Vorgang: ohne</u></p> <p style="margin: 10px 0;">Am 2. 9. 43 wurden im Rahmen der allgemeinen Jugendbetreuung die Lichtspieltheater Ufa Palast und Lessing-Theater von dem Unterzeichneten und weiteren 5 MJ-Angehörigen des Sonderstreifendienstes überholt. Während wir im Lessing-Theater in Ausübung unserer Diensthandlung weitgehendes Entgegenkommen fanden, stießen wir im Ufa Palast auf gewisse Schwierigkeiten, die im Folgenden dar-gelegt sind.</p> <p style="margin: 10px 0;">Das Aufsuchen des Ufa Palastes geschah am genannten Tage gegen 14,45 Uhr. Der Hauptfilm beginnt um 15,00 Uhr. Nachdem ich mich durch Dienstschild ausgewiesen hatte, betreten wir den nur schwach gefüllten Theaterraum. Da sich in diesem keine Jugendlichen befanden, stellten wir uns in den Vorraum, der erst nach Lösen einer Eintrittskarte betreten werden kann. Während unseres dortigen Aufenthaltes gelang es uns in einer Viertelstunde 10 Jugendliche im Alter von 14 - 17 Jahre festzustellen, die bereits eine Eintrittskarte gelöst hatten, um sich den nicht jugendfreien Film "Romanze in Moll" anzusehen. Während dieser Diensthandlung wurde ich von einem dort tätigen Herrn, dessen Name mir nicht bekannt ist, darauffingewiesen, daß meine Handlungsweise nicht den bestehenden Vorschriften entspreche und sie es durchaus statthaft finden, daß sich Jugendliche die <u>Varietés</u>vorführungen und die <u>Wochenschau</u> ansehen dürfen. Nach Ablauf dieser beiden Vorstellungen soll nach Angabe des Herrn, auf der Leinwand bekannt gegeben werden, daß die Jugendlichen unter 18 Jahren vor Beginn des Hauptfilmes das Theater zu verlassen haben. Eine Garantie, daß Jgdl. dieses Gebot befolgen, konnte mir der Herr nicht geben. Gleichzeitig verlangte er von mir meinen Namen, da er unser Auftreten als geschäftsschädigend empfand. Die Herausgabe meines Namen wurde von mir verweigert, jedoch gab ich ihm meine Dienstnummer. Die Auffassung seitens dieses Herrn über die Polizeiverordnung zum Schutze der</p> <p style="text-align: right; margin: 10px 0;">b.w.</p>	

Abb. 6: Direktor Lux von der Ufa und Geschäftsführer Picker wurden daraufhin von der Kriminalpolizei vorgeladen und erklärten, der Vorfall werde sich nicht wiederholen (Quelle: Staatsarchiv Hamburg).

Harburg blieben unsere Theater bei dem Luftangriff am 23.10.44 verschont, doch konnten wegen Unterbrechung der Stromversorgung die ‚Mundsbürg‘ und der Gloria-Palast in Harburg ab 25.10. nicht weiterspielen. Das Stadttheater in Harburg, das als Ausweichtheater in Betrieb genommen werden sollte, ist völlig zerstört.“ Die aktuellen Bestandsübersichten verzeichneten vor allem Verluste, so z. B. am 7.12.1944: „In Harburg wurde der Gloria-Palast, der schon am 4.11. beschädigt wurde, am 21.11. durch Volltreffer völlig zerstört.“<sup>38</sup>

An höchster Stelle in Berlin machte man sich Gedanken über die „Filmtheater-Situation in Hamburg“: Reichsfilmintendant Hinkel plante Anfang September 1944, die Uraufführung von GROSSE FREIHEIT NR. 7 demonstrativ in der Hansestadt durchzuführen: „Wenn als Folge der Terrorangriffe kein luxuriöser Filmpalast mehr vorhanden ist, wird er in fünf oder zehn Nottheatern anlaufen, um gerade der vom Feindterror so hart betroffenen Hamburger Bevölkerung ihren Film zuerst zu zeigen.“<sup>39</sup> (Bekanntlich kam es nicht dazu, weil der Film für das Inland nicht freigegeben wurde.) Zunächst aber stellte Hinkel einen Maßnahmen-Katalog auf, den er am 20. September 1944 von Goebbels absegnen ließ („Der Minister hat Kenntnis genommen und ist einverstanden“).<sup>40</sup> Die Wiederherstellung jener Behelfskinos, die mehr als zur Hälfte fertig waren, sollte zu Ende geführt werden, außerdem vier Luftnotbaracken zur Verfügung gestellt und an jenen Stellen errichtet werden, wo „das dringendste Bedürfnis für die Errichtung eines Filmtheaters besteht“. Hinkel schlug vor, diese Baracken „privaten ausgebombten Filmtheaterbesitzern“ zu überlassen, doch damit war Goebbels nicht einverstanden: Er verfügte, dass sie der DFT, der reichseigenen Deutschen Filmtheater-Gesellschaft, zur Verfügung gestellt werden, „um deren Stellung zu stärken“, d. h. selbst diese Notsituation wurde noch genutzt, den Einfluss des Staates weiter auszubauen.<sup>41</sup> Im zerstörten Ufa-Palast wurden Foyer und Erfrischungsraum zu zwei Behelfskinos mit jeweils 400 bzw. 600 Plätzen umgebaut. Sprechbühnen und Varietés – die Theater hatten zum 1. September 1944 den Spielbetrieb eingestellt, die Ensemble-Mitglieder waren zur Wehrmacht oder in die Rüstung abkommandiert worden – wurden umgewandelt in Kinos. Da Vorführräume vorhanden waren, ging die Umrüstung zügig voran: Aus dem Theater an der Reeperbahn, Spielbudenplatz 1/2, wurde ein 1.000-Plätze-Kino, als Leiterin Helene Meininger eingesetzt; die Kammer-

spiele in der Hartungstraße, einst die Zufluchtsstätte der jüdischen Filmfreunde, erhielt eine Schmalfilm-Apparatur; das Kleine Haus des Thalia Theaters in Altona, Hinrich-Lohse-Straße 166/168, wurde am 11. Dezember 1944 als Filmbühne wieder eröffnet. „Gewiß werden es zahllose Volksgenossen begrüßen, dass hier nun täglich einige hundert Plätze zur Verfügung stehen, wenn sie nach ihrem Arbeitstag einmal die Freuden eines Filmes genießen wollen“, glaubte die *Hamburger Zeitung*. Am 29. Januar 1945 verkündete das Blatt: „Hamburg hat ein Filmtheater mehr“, denn das Deutsche Schauspielhaus mit seinen 1.400 Plätzen war zu „Hamburgs neuestem Lichtspielhaus“ geworden.

Hamburg versank in Schutt und Asche, die Kinoanzeigen in der *Hamburger Zeitung* schrumpften zu einer mageren Kleinanzeigen-Spalte auf der letzten Seite. Denunziationen musste bis zuletzt jeder Kinobesitzer fürchten; der Sonderstreifendienst der HJ z. B. „überholte“ regelmäßig die Kinos und machte der Polizei Meldung (Abb. 6). Am 23. Februar 1945 gab es, im Theater an der Reeperbahn und im Schauspielhaus, eine der letzten Uraufführungen des Dritten Reiches: DIE BRÜDER NOLTENIUS, ein Ufa-Film mit Willy Fritsch. Das Passage-Kino wurde am 20. März 1945 von zwei Bomben getroffen, die in den Lichtschacht und ins Treppenhaus fielen, jedoch nicht detonierten. Und so lief das Programm aus verlogenen Träumen, illusionären Scheinwelten und politischer Propaganda weiter bis ganz zum Schluss. Am 19. April 1945 inserierten noch 49 Kinos, darunter ein neues Behelfskino in der Jarrestraße. Eine Woche später gab es keine Kinoübersicht mehr in der *Hamburger Zeitung*, aber das *Mittagsblatt* vom 28. April 1945 brachte den Spielplan von sieben Kinos: In den Alster-Lichtspielen (Alsterdorfer Str.) lief AUFRUHR DER HERZEN und PARADIES DER JUNGGESELLEN, in den Kammer-Lichtspielen (Grindelallee) DIE FRAU MEINER TRÄUME, in Knopf's Lichtspielhaus DAS LEBEN RUFT, im Lessing-Theater wie im Schauspielhaus ORIENT-EXPRESS, im Passage-Theater JUNGE HERZEN und in der Urania KOLBERG. Am 3. Mai marschierten die britischen Truppen in Hamburg ein, die Kinos blieben geschlossen und wurden beschlagnahmt.

## Anmerkungen

1. Kk.: „Ein Lichtspielhaus feiert Jubiläum!“. In: *Hamburger Tageblatt*, 28.10.1933. In dem Artikel, der die Verdienste des Passage-Theaters in der „Kampfzeit“ herausstreicht, heißt es weiter: „Trotzdem sollte es zu den Aufgaben eines Filmtheaterleiters im nationalsozialistischen Staat gehören, sein Filmprogramm nicht ausschließlich nach geschäftlichen Erwägungen zu gestalten, sondern, soweit es möglich ist, das Programm nach den kulturellen und nationalpolitischen Gesichtspunkten des neuen Reiches zu gestalten.“
2. *Film-Journal*, 8.1.1933, 2. Beiblatt, unpag.
3. O.Vf.: „Die Hamburger tagen“. In: ebd., 10.2.1933. Die Hoffnungen richteten sich auf „den Einfluß Hitlers, der die Lustbarkeitssteuer zu mindern versprach, und Hugenbergs, der selbst der größte Kinobesitzer im Reich ist“.
4. Ebd.
5. Vgl. „Einige Zahlen aus Hamburgs Filmwirtschaft“. In: *Hamburger Anzeiger*, 20.4.1935.
6. Editorial zum zehnjährigen Bestehen des Blattes. In: *Film-Journal*, 5.8.1934.
7. *Film-Journal*, 14.1.1934, 2. Beiblatt.
8. Ebd., 28.5.1933.
9. Vgl. o.Vf.: „28. April – Schluß mit der Preisschleuderei“. In: ebd., 23.4.1933.
10. Ebd., 27.8.1933.
11. Vgl. die Auflistung im Anhang.
12. bi.: „In Groß-Hamburg: Neuregelung der Eintrittspreise und Klasseneinteilung der Filmtheater“. In: *Film-Kurier*, 6.12.1933.
13. Vgl. o.Vf.: „Noch einmal: Groß-Hamburger Eintrittspreise“. In: ebd., 19.12.1933.
14. Balkes Lichtspiele, Welt-Lichtspiele (Wohldorfer Str.), Tivoli-Lichtspiele, Lichtburg (Billhorner Röhrendamm), Atlantik-Theater, Atrium-Lichtspiele und Belle-Alliance-Theater.
15. Wie Anm. 12.
16. Ingrid Binné: „Die große Versammlung der Norddeutschen“. In: ebd., 23.2.1934.
17. Reichsfilmkammer, Landesleitung Norddeutschland, 23.3.1936 an die Gewerbe-Polizei. Staatsarchiv Hamburg, Gewerbe-polizei, Generalakten IX F 32.
18. Der Vorgang „Langenhorner Lichtspiele“ ist dokumentiert im Staatsarchiv Hamburg, Gewerbe-polizei Generalakten IX F 32.
19. Schreiben des Jugendpflege- und Sportamts vom 30.9.1938 an den Polizeipräsidenten, Gewerbe-polizei. Doch die Anord-
- nung des Werberates der deutschen Wirtschaft über die Verwendung der Worte »Olympia, Olympiade und olympisch« war am 31.12.1936 außer Kraft gesetzt worden, so dass die Verwendung für Handel, Schifffahrt und Gewerbe der Hansestadt, 28.6.1938, keine Bedenken gegen die Bezeichnung des Kinos hatte. Vgl. Staatsarchiv Hamburg, Spezialakten IX C I.
20. In einem Schreiben an die Preisprüfungsstelle bei der Verwaltung für Handel, Schifffahrt und Gewerbe, 3.3.1939, gibt der Kinobesitzer Paul Besse an, die Einnahmen aus seinen drei Theatern 1938 würden 40 % unter denen des Jahres 1930 liegen. In: Staatsarchiv Hamburg, Bestand 371-6 I, 1852.
21. Die Eftege betrieb das Passage-Theater, den Emelka-Palast (Osterstraße), die Kammer-Lichtspiele (Grindelallee) und die Kursaal-Lichtspiele (Schulterblatt). Eftege ist die phonetische Schreibweise der Abkürzung F(ilm) T(heater) G(esellschaft), hervorgegangen aus der Emelka, ihrerseits die phonetische Schreibweise der Abkürzung M(ünchner) L(ichtspiel) K(unst).
22. Schreiben von Helene Meininger an die Preisprüfungsstelle, 3.3.1939. In: Staatsarchiv Hamburg, Bestand 371-6 I, 1852.
23. Bundesarchiv Berlin, Aktenbestand Universum Film-AG, R 109 I / 1032 b, Niederschrift Nr. 1246.
24. Das Poolabkommen mit dem Passage-Theater, zunächst auf ein Jahr befristet, wurde per Vorstandsbeschluss vom 20.5.1938 um drei weitere Jahre verlängert.
25. Bundesarchiv Berlin, Aktenbestand Universum Film-AG, R 109 I / 1032 c, Niederschrift Nr. 1378.
26. Helene Meininger, a.a.O. In: Staatsarchiv Hamburg, Bestand 371-6 I, 1852.
27. Paul Besse, Schreiben an die Herren Stadträte Pg. Dickszas, Pg. Puls, 28.9.1937, ebd.
28. Schreiben der Reichsfilmkammer, Fachgruppe Filmtheater, Bezirk Norddeutschland, 15.7.1938, ebd.
29. Obligatorische Texte auf den Programmzetteln der genannten Kinos, im Besitz des Verfassers.
30. Bernhard Meyer-Marwitz: „Geliebtes altes Vorstadtkino“. In: *Hamburger Anzeiger*, 15.9.1943.
31. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Hrsg. Von Elke Fröhlich. Teil II, Bd. 3. München 1994, S. 377 (26.2.1942) und S. 274 (8.2.1942).
32. Walther Hansemann: „Geliebter Schatz!“. In: *Hamburger Anzeiger*, 20.8.1943.
33. Ders.: „Die Trauung auf der Reeperbahn“. In: ebd., 6./7.5.1944.
34. Schreiben der Deutschen Filmvertriebs-Gesellschaft an Bürgermeister Krogmann, 8.10.1944. In: Staatsarchiv Hamburg, Bestand 622-1/C 15 X.
35. Tagebuch von Bürgermeister Carl Vincent Krogmann. In:

Staatsarchiv Hamburg, 622-1/C 15 X /10.

36. Uhlenhop, Betriebsprüfer, Bericht vom 22.11.1944. In: Staatsarchiv Hamburg, Bestand 371-6 I, 1852.

37. Kunert, Aktenvermerk zum Prüfungsbericht Nr. 686, 30.3.1945, ebd.

38. Bundesarchiv Berlin, Aktenbestand Universum Film-AG, R 109 I / 1716 und 1716 a, Niederschrift Nr. 1563, Nr. 1576 und 1578.

39. Bundesarchiv Berlin, Aktenbestand Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, R 55 / 663, S. 123.

40. Schreiben von Reichsfilmintendant Hinkel an Goebbels, 20.9.1944, ebd., R 55 / 1285, S. 59-61. Vorausgegangen war eine Besprechung im Reichspropagandaamt Hamburg am 13.9.1944, an dem u. a. der Landesleiter der Reichsfilmkammer sowie Direktor Lux von den Hamburger Ufa-Betrieben teilnahmen.

41. Schreiben von Dr. Heinrichsdorff an Hinkel, 29.9.1944, ebd., S. 58.

## Anhang

### Klasseneinteilung der Hamburger Filmtheater, gemäß Anordnung der Reichsfilmkammer, 2. Dezember 1933

#### Klasse U

Ufa-Palast, Valentinskamp  
 Lessing-Theater, Gänsemarkt  
 Passage-Theater, Mönckebergstr.  
 Schauburg Hauptbahnhof, Mönckebergstr.  
 Waterloo-Theater, Dammtorstr.  
 Harvestehuder Lichtspiele, Eppendorfer Baum

#### Klasse I:

Ufa-Theater Mundsburg  
 Schauburg Millerntor  
 Millerntor-Theater (Ufa)

#### Klasse II:

Primus-Palast, Bachstr.  
 Europa-Palast, Am Markt  
 Schauburg Barmbek, Dehnhaide  
 Schauburg Nord, Fuhlsbütteler Str.  
 Schauburg Uhlenhorst, Winterhuder Weg  
 Balkes Lichtspiele, Hamburger Str.  
 Welt-Lichtspiele, Wohldorfer Str.  
 Hanse-Lichtspiele, Eilbek  
 Central-Theater, Wandsbeker Chaussee  
 Harmonie Lichtspiele Wandsbek, Hamburger Str.

Schauburg Wandsbek, Hamburger Str.  
 Germania-Palast, Mittelstr.  
 Schauburg Hamm, Hammerlandstr.  
 Tivoli-Lichtspiele, Eiffestr.  
 Schauburg Hammerbrook, Süderstr.  
 Colosseum Lichtspiele, Süderstr.  
 Gloria-Palast, Billhorner Röhrendamm  
 Tivoli-Lichtspiele, Billhorner Röhrendamm  
 Lichtburg, Billhorner Röhrendamm  
 City-Theater, Steindamm  
 Rialto-Lichtspiele, Steindamm  
 Atlantik-Theater, Steindamm  
 Atrium-Lichtspiele, Lange Reihe  
 Urania Kulturfilmbühne, Fehlandtstr.  
 Knopfs Lichtspiele, Spielbudenplatz  
 Nobistor-Theater, Reeperbahn  
 Central-Theater, Eimsbütteler Chaussee  
 Emelka-Palast, Osterstr.  
 Reichstheater, Fruchtallee  
 Neue Blumenburg, Hoheluftchaussee  
 Capitol-Lichtspiele, Hoheluftchaussee  
 Kammer-Lichtspiele, Grindelallee  
 Thalia-Lichtspiele, Grindelallee  
 Elite-Theater, Bahrenfelder Str.  
 Kursaal-Lichtspiele, Schulterblatt  
 Schauburg Altona, Große Bergstr.  
 Belle-Alliance-Theater, Schulterblatt

#### Klasse III:

Alster-Lichtspiele, Alsterdorfer Str. 62  
 Alstertal-Lichtspiele, Ratsmühlendamm  
 Mühlenkamp-Lichtspiele, Mühlenkamp  
 Zoll-Lichtspiele, Bramfelder Str.  
 Odeon-Lichtspiele, Hamburger Str.  
 Scala-Lichtspiele, Fuhlsbütteler Str.  
 Walhalla-Lichtspiele, Weidestr.  
 Union-Kino, Feldstr. (Wandsbek)  
 Kristall-Palast, Lübecker Str.  
 Hammer-Lichtspiele, Mittelstr.  
 Odeum-Lichtspiele, Mittelstr.  
 Hansa-Lichtspiele, Grevenweg  
 Derby-Lichtspiele, Am Bauerberg  
 Ose-Palast, Hamburger Str. (Billstedt)  
 Viktoria-Lichtspiele, Hammerbrookstr.  
 Apollo-Lichtspiele, Süderstr.  
 Hansa-Lichtspiel-Bühne, Steindamm  
 Gewerkschaftshaus-Lichtspiele, Besenbinderhof  
 Hammonia-Theater, Alter Steinweg  
 Neues Reichs-Theater, Neuer Steinweg  
 Reform-Kino, Wexstr.  
 Zentrums-Kino, Alter Steinweg

Merkur-Theater, Schaarsteinweg  
Bleichen-Kino, Große Bleichen  
Ferry-Theater, Spielbudenplatz  
Union-Kino, Spielbudenplatz  
Welt-Theater, Spielbudenplatz  
Metro-Palast, Eppendorfer Weg  
Urania-Theater, Heußweg  
Astra-Theater, Müggenkamp  
Astoria-Lichtspiele, Gärtnerstr.  
Alte Blumenburg, Hoheluftchaussee  
Viktoria-Theater, Lokstedter Weg  
Kino-Palast, Bürgerstr. (Altona)  
Central-Theater, Große Bergstr.  
Hansen-Kino, Schulterblatt  
Münzburger Kino, Große Johannisstr.  
Schauburg Blankenese, Hauptstr.  
Flottbeker Lichtspiele, Ulmenstr.  
Stellingner Lichtspiele, Kieler Str.  
Alt-Heidelberg, Große Gärtnerstr.  
Bio-Theater, Große Roosenstr. 32  
Holsten-Theater, Holstenstr. Lichtburg, Adolfstr. (Altona)

Quelle: *Film-Kurier*, 6.12.1933



## „Arisierungen“ von Kinos in Hamburg

*Jan Pätjer Johannsen*

### Einleitung

Die Hamburger Kinolandschaft war in der Weimarer Republik stark gewachsen. Im Stadtgebiet Hamburg existierten 1933 ca. 70 Kinos; zählt man die 1937 eingemeindeten Städte Harburg, Wandsbek und Altona hinzu, waren es über 100 Kinos. Darunter befanden sich auch Lichtspielhäuser mit „jüdischen“<sup>1</sup> Besitzern. Diese wurden von den Nationalsozialisten verfolgt und aus ihren Betrieben verdrängt. Wie die Nationalsozialisten bei der Verfolgung „jüdischer“ Kinobesitzer in Hamburg vorgehen, habe ich in meiner Magisterarbeit ausführlich untersucht und stelle hier eine Zusammenfassung meiner Erkenntnisse vor.<sup>2</sup>

Frank Bajohr von der Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg war der Erste, der „die Verdrängung der jüdischen Unternehmer“ in Hamburg ausführlich untersuchte sowie die Strukturen und Abläufe der „Arisierungen“<sup>3</sup> darlegte.<sup>4</sup> Er geht nur kurz darauf ein, dass Kinobesitzer von den antijüdischen Maßnahmen der Reichskulturkammer betroffen waren bzw. aus ihr ausgeschlossen wurden. Gerti Keller untersuchte in ihrer Magisterarbeit „Kino unterm Hakenkreuz“ auf sechs Seiten die „Arisierung“ zweier Hamburger Kino-Konzerne.<sup>5</sup> Sie stützte sich auf die Untersuchungen und Interviews, die Jens Meyer und Reinhold Sögtrop über James Henschel geführt hatten. Beiden Darstellungen ist gemeinsam, dass sie sich auf den Henschel-Konzern und die Hirschel-Kinos konzentrieren und dabei bezüglich der Abläufe und Zeitpunkte der „Arisierungen“ ungenau sind.

Angemerkt werden muss, dass die Aktenlage nicht optimal ist. Vor Kriegsende hatten die nationalsozialistischen Machthaber genug Zeit, um wichtige Dokumente ihrer zwölfjährigen Herrschaft zu vernichten – darunter viele Akten über die „Arisierungen“ und ein Großteil der Bestände der Reichsfilmkammer.

### Kino unter dem Hakenkreuz

Die NSDAP nutzte den Film im Vergleich zu anderen Parteien erst spät.<sup>6</sup> Der Wirkung des Films waren sich die Nationalsozialisten jedoch schon frühzeitig bewusst. Belege sahen sie in der alliierten Filmpropaganda während und nach dem Ersten Weltkrieg sowie in der Nutzung des Films durch KPD und SPD. Der NSDAP mangelte es an technischen und finanziellen Mitteln, um Filme zu produzieren. So konzentrierte sie sich auf Fragen der Filmpolitik und hetzte gegen „ausländische und jüdische Filme“ und „rasse- und wesensfremde Einflüsse“ im Filmgewerbe und die dadurch verursachte „Zersetzung und Verseuchung“ des deutschen Volkes.<sup>6</sup> Diese Zitate lassen die Maßnahmen erahnen, die nach der Machtübernahme ergriffen wurden.

Innerhalb der Partei waren verschiedene Stellen mit der Filmpropaganda beschäftigt. In der Reichspropagandaleitung existierte ein „Amt Film“ und auch die Reichsorganisationsleitung unterhielt eine „Abteilung Film“. Beide standen in Konkurrenz zueinander. Auf Landesebene entstanden Landesfilmstellen, die später zu Gau-filmstellen wurden. Im März 1933 wurde Joseph Goebbels zum Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ernannt. Die Gründung der vorläufigen Filmkammer erfolgte im Juli 1933. Bereits im Herbst 1933 wurde sie als Reichsfilmkammer Teil der Reichskulturkammer. Die Filmkammer bestand aus der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie, die zu einer Körperschaft des öffentlichen Rechts umgewandelt wurde.<sup>8</sup> Die Filmkammer war die erste ständische Berufsorganisation nach Plänen der nationalsozialistischen Ideologie und diente als Vorbild für die anderen Kammern der Reichskulturkammer. Der Film war somit Vorreiter bei der Gleichschaltung des Kulturbetriebs.<sup>9</sup>

Die Forschung ging lange Zeit von einem „Arierparagraphen“ in der Reichskulturkammer aus. Aber weder

in den Gesetzen über die Errichtung der vorläufigen Filmkammer und der Reichskulturkammer noch in den dazugehörigen Durchführungsverordnungen war ein expliziter „Arierparagraph“ enthalten. Der Völkische Beobachter zählte im September 1935 sogar noch 143 „nichtarische“ Kinobesitzer.<sup>10</sup>

Laut Gesetzestext konnte jemand nur aufgrund mangelnder Eignung und Zuverlässigkeit aus der Filmkammer ausgeschlossen werden.<sup>11</sup> Mit der Zeit änderte die Reichskulturkammer ihre Aufnahmekriterien. „Nichtarier“ wurden per se als ungeeignet und als unzuverlässig eingestuft. Damit wurde ihnen die Mitgliedschaft verwehrt.

Die Gesetze und Verordnungen bildeten die Grundlage für die Verdrängung der „Juden“ aus der Kultur. Sie waren nicht so eindeutig formuliert, wie etwa die Zeilen vom „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, das einen expliziten „Arierparagraphen“ enthielt. In der Kultur gab es anfangs Spielräume in der Deutung der Vorschriften, und so wurden auch „Juden“

Mitglieder der Reichskulturkammer bzw. einer ihrer Unterkammern. Für die Lichtspieltheaterbesitzer war innerhalb der Filmkammer der „Reichsverband Deutscher Filmtheater e.V.“ zuständig. Gegründet wurde dieser bereits 1917 als „Reichsverband Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer“. Er war in den letzten Jahren der Weimarer Republik einer von mehreren Interessenverbänden der Lichtspieltheaterbesitzer. Schon vor dem „Dritten Reich“ versuchten nationalsozialistische Theaterbesitzer, die Führung im Reichsverband zu übernehmen oder zumindest ihren Einfluss in ihm zu vergrößern. Im März 1933 trat die Verbandsführung zurück, und der Nationalsozialist Adolf Engl übernahm kommissarisch die Leitung des Verbands. Kurz darauf wurde er auf einer Generalversammlung zum Präsidenten des Reichsverbandes ernannt und innerhalb des Verbands das Führerprinzip umgesetzt. Im Zuge der Gleichschaltung durch die Gründung der vorläufigen Filmkammer wurde der Reichsverband zum einzigen Verband für die Interessen der Kinobesitzer.



Abb. 1: Nachtaufnahme der *Schauburg Barmbek*, die auch zum Henschel-Konzern gehörte, aus dem Jahre 1935.  
Fotorepro: Stadtteilarchiv Barmbek

## Der Henschel-Konzern<sup>12</sup>

Die fürs Stadtgebiet 1932 statistisch erfassten Hugo Streit und Hermann Urich-Sass waren in der Hamburger Kinolandschaft keine Unbekannten, als sie den „Henschel Film- & Theater-Konzern“ gründeten. Die Schwiegersöhne von James Henschel wurden bereits 1918 Direktoren der Ufa für Norddeutschland. Das war eine Bedingung dafür gewesen, dass ihr Schwiegervater damals den Großteil seiner Kinos an die Ufa verkaufte.

Hugo Streit agierte bis Anfang 1927 als Geschäftsführer der Ufa-Tochter „J. Henschel GmbH“. Hermann Urich-Sass trat das Amt mit ihm zusammen an, schied aber bereits 1922 aus. Von 1922 bis 1928 war er Geschäftsführer der „Norddeutsche Film-Theater-Kommandit-Gesellschaft Hirschel & Co“. Entgegen der anfänglichen Planungen wurde Manfred Hirschel (siehe auch „Hirschel-Kinos“) kein Teilhaber der neuen Gesellschaft.

Als Dritter Gesellschafter trat Josef (Joe) Henschel in die neue Firma ein. Diese Tätigkeit gab er bereits zum 29. Mai 1928, wahrscheinlich aus gesundheitlichen Gründen, auf und verstarb am 29. Januar 1929. Sein Nachname stand wohl Pate für den Namen „Henschel“ in der Firmenbezeichnung, und nicht für eine oft angenommene Beteiligung von James Henschel an der Firma. Der Firmenname war aber sicherlich auch als Hommage an den Schwiegervater und Kinopionier gedacht. Schließlich soll er seinen Schwiegersöhnen unbürokratisch Geldmittel zur Verfügung gestellt haben.

In den folgenden Jahren wuchs der Konzern und eröffnete immer mehr Kinos in Hamburg und den umliegenden preußischen Städten. Neben den fünf Kinos, die bei Gründung in dem Unternehmen aufgingen, kamen bis 1933 folgende Kinos hinzu: Neu errichtet wurden die Schauburgen Hammerbrook, Nord, Hamm und Wandsbek sowie der Gloria-Palast in Harburg. Nach Umbauten aufgekaufter Lichtspieltheater wurden die Schauburgen Barmbek und Uhlenhorst sowie das City-Theater am Steindamm eröffnet. Mit 12 Kinos war der Henschel-Konzern der größte Kinobetreiber Hamburgs und der viertgrößte in der Weimarer Republik.

Im Januar 1933 reisten Hugo Streit und der Prokurist Paul Romahn nach Berlin, um mit der Ufa über einen möglichen (Teil-)Verkauf des Henschel-Konzerns zu verhandeln. Der Grund für diese Verhandlungen war die angespannte finanzielle Lage der Firma. Mitten in den

Verhandlungen erreichte sie die Nachricht, dass Hermann Urich-Sass am 27. Januar 1933 gestorben sei. Die Gespräche wurden abgebrochen.

Nach dem Tod von Hermann Urich-Sass stand seinen Erben eine Beteiligung an der Firma zu. Der „Henschel Film- & Theater-Konzern“ wurde zur „Henschel Filmtheater Kommanditgesellschaft“ mit vier Kommanditisten (die Witwe Hedwig Urich-Sass sowie ihre drei Kinder) und Hugo Streit als Geschäftsführer.

Alle Beteiligten berichteten nach dem Krieg übereinstimmend, dass die Schauburg-Kinos Boykotten verschiedener Art ausgesetzt waren. Nicht nur das Publikum blieb weg, auch Verleiher weigerten sich, Filme an „Juden“ zu vermieten. Zum Erhalt der Firma blieb nur der Verkauf an „Nicht-Juden“. Schon im Sommer 1933 wurden die Kinos von der „Schauburg Lichtspieltheater Betriebsgesellschaft mbH“, die Paul Romahn und Gustav Schümann neu gegründet hatten, übernommen. Romahn war zuvor Steuerberater, Syndikus und Prokurist im Henschel Konzern gewesen. Sein Kompagnon Schümann war von 1927 bis 1931 Nachfolger von Hugo Streit als Geschäftsführer der Ufa-Tochter „J. Henschel GmbH“.

Nach den Vorgaben der NSDAP war aber eine „Arisierung“ nicht mit einem einfachen Verkauf abgeschlossen. Die Kinos mussten nicht nur den Betreiber, sondern auch den Besitzer wechseln. Am 16. September 1935 schloss Hugo Streit im Namen der Henschel KG einen Vorvertrag über den Verkauf der damals noch in deren Besitz befindlichen acht Kinos an Romahn und Schümann ab. Der endgültige Kaufvertrag wurde am 9. November 1935 unterzeichnet. Im Dezember 1935 war für das Amt für Handel, Schifffahrt und Gewerbe im Gau Hamburg die „Arisierung“ abgeschlossen. Leider ist nur das Anschreiben an die Schauburg GmbH erhalten. Es verdeutlicht, welcher Aufwand schon in den ersten Jahren des „Dritten Reichs“ betrieben wurde, um „jüdische“ Unternehmen zu „arisieren“. Geprüft wurden sieben Verträge, eine eidesstattliche Erklärung wurde abgegeben und drei Gutachten, darunter ein Rechtsgutachten, eingeholt, bevor die Partei zur erfolgreichen „Arisierung“ gratulierte.

Romahn und Schümann übernahmen aber nicht alle Kinos des Henschel Konzerns. Der Gloria-Palast in Harburg wurde zum UFA Theater Gloria Palast. Das Apollo-Theater betrieb 1938 eine Frau.

Sowohl Paul Romahn als auch Gustav Schümann waren Mitglied in der NSDAP. Paul Romahn bekleidete sogar

Ämter in der Reichsfilmkammer. Vom Präsidenten der Reichsfilmkammer wurde er zum Bezirksausschussvorsitzenden der Fachgruppe Filmtheater in Norddeutschland ernannt. Seit 1935 war er Geschäftsführer des Landesverbandes Norddeutschland im Reichsverband der Deutschen Filmtheater e.V., der 1936 zum Bezirk Norddeutschland der Fachgruppe Filmtheater in der Reichsfilmkammer wurde.

Die unterschiedlichen Angaben über den Wechsel der Kinos zu Romahn und Schümann lassen sich nur durch Ungenauigkeiten in den Aussagen der Beteiligten erklären. Es ist ein Unterschied, ob jemand ein Kino betreibt oder besitzt. Der Besitzer kann das Kino selbst betreiben oder an jemand anderes vermieten oder verpachten. In diesem Fall wäre der Mieter der Betreiber des Kinos. Oft wird nicht genau zwischen Besitzer und Betreiber unterschieden. Bei der Untersuchung der Vorgänge spielt dieser Unterschied aber eine wichtige Rolle. Wenn man die Aussagen und die erhaltenen Akten vergleicht, kann nur geschlossen werden, dass im Sommer 1933 Romahn und Schümann den Betrieb der Kinos vom Henschel-Konzern

übernommen hatten, und somit keine „Juden“ mehr Betreiber der Kinos waren. Aber die Gebäude, Grundstücke und Kinoeinrichtungen blieben noch im Besitz des Henschel-Konzerns. Romahn und Schümann zahlten eine Pacht. Zum 1. Januar 1936 wurden die Kinos auf Druck der Reichsfilmkammer endgültig verkauft, und Romahn und Schümann waren nicht mehr nur Betreiber, sondern auch Besitzer der Kinos. Für die Gebäude auf den Grundstücken zahlten sie eine Miete an die Henschel KG, in deren Besitz sich die Grundstücke noch befanden.

Um auswandern zu dürfen, mussten die Kommanditisten der Henschel KG ihren sämtlichen Grundbesitz in Deutschland verkaufen. In dieser Lage wurde ihnen nur der Einheitswert der Grundstücke und nicht der Verkehrswert gezahlt. Und selbst von dieser Summe bekamen sie fast nichts zu sehen. Von den Erlösen mussten die Kosten des Verkaufs beglichen werden, die Restsumme musste auf ein Sperrkonto gezahlt werden und stand nicht zur freien Verfügung.

Das Geld der Gesellschaft und ihr privates Vermögen durften die Auswanderer nicht mitnehmen. Am 23. No-



**Abb. 2:** Systematisch wurde in der NS-Zeit Hetze gegen jüdische Kinobesitzer betrieben - ähnlich wie dieses Exemplar aus Düsseldorf dürften auch die in Hamburg verteilten Flugschriften ausgesehen haben. Foto: Stadt Düsseldorf.

vember 1938 erließ die Devisenstelle eine Sicherungsanordnung gegen die Henschel KG, die damit nicht mehr frei über ihr Geld verfügen konnte.

Ende 1939 teilten die Wirtschaftsprüfer der Henschel KG der Devisenstelle mit, dass die Firma aus dem Handelsregister gelöscht und als Gesellschaft bürgerlichen Rechts bis zur Liquidation weitergeführt werden solle. Franz Traugott, der bisher stiller Gesellschafter der Henschel KG war, wurde als Liquidator eingesetzt. Erst am 12. Februar 1941 wurde dem Löschungswunsch entsprochen, weil die Firma keinen Geschäftsbetrieb mehr habe.

Nach Kriegsende erklärte Paul Romahn, dass er und Gustav Schümann „sich immer nur als Treuhänder für die ausgeschiedenen jüdischen Gesellschafter betrachtet hätten“. Die Inhaber des Henschel-Konzerns hatten zwar vor der nationalsozialistischen Machtübernahme mit der Ufa über einen Teilverkauf verhandelt, aber der Verkauf an Romahn und Schümann geschah auf keinen Fall aus einer freien Entscheidung heraus, sondern unter dem Druck des NS-Regimes.

Die Familie Urich-Sass wanderte zwischen 1935 und 1938 nach Mexiko aus. Die Tochter Vera folgte ihrem Mann Leo Chrzanowski, die beiden Söhne Horst und Hanns-Jürgen flohen unter dem Vorwurf der „Rassenschande“. Hedwig Urich-Sass folgte 1938 ihren Kindern nach Mexiko-City.

Die Familie Streit wanderte zwischen 1936 und 1938 aus. Hugo Streit floh im November 1938 vor einer drohenden Verhaftung. Seine Frau Sophie folgte ihm kurz darauf zu ihren beiden Söhnen, die bereits 1936 nach Brasilien ausgewandert waren.

Nach Kriegsende entschieden sich die ehemaligen Besitzer, die Henschel KG nicht wieder ins Handelsregister einzutragen. Am 16. Juni 1950 schlossen sie mit Romahn und Schümann einen Vergleich. Er sah vor, dass von dem noch bestehenden Firmenvermögen der „Schauburg Lichtspieltheater Gesellschaft“ je ein Drittel an Romahn/Schümann, an die Familie Streit und an die Familie Urich-Sass ging.

Für die im Zuge der Auswanderung verkauften Grundstücke des Konzerns erhielten die ehemaligen Besitzer im Rückerstattungsverfahren eine Entschädigung. Neben den Rückerstattungsverfahren und Entschädigungszahlungen für den Henschel-Konzern strengten die Inhaber des Konzerns jeweils eigene Wiedergutmachungsverfahren an und erhielten Entschädigungen.

## **Die Hirschel-Kinos**

Oft ist die Rede vom „Hirschel-Konzern“. Es gab aber keine Firma, die so bezeichnet werden könnte. Manfred Hirschel hatte zwei Firmen: Die „Norddeutsche Film-Theater-Kommandit-Gesellschaft Hirschel & Co“ und die „Helios Film GmbH“. Die Kinos firmierten, obwohl sie im Besitz beider Gesellschaften waren, unter dem Dach der „Norddeutschen Film-Theater KG Hirschel & Co“. Wenn man aber nicht nach einer Firma sucht und nicht nur das Jahr 1933, sondern die Familie über die gesamte Zeit der Weimarer Republik betrachtet, dann kann die Rede von einem „Hirschel-Konzern“ sein. Manfred Hirschel war über seine Firmen an mehreren Kinos beteiligt, seine Mutter Rosa besaß ebenfalls ein Kino und sein Bruder Hans war mit eigener Firma als Filmvertreter tätig.

Die „Norddeutsche Film-Theater-Kommandit-Gesellschaft Hirschel & Co“ wurde 1922 gegründet. 1928 trat die Mutter von Manfred Hirschel, Rosa Hirschel, in die Firma ein. Zeitweise betrieb die KG vier Kinos: Das Waterloo-Theater in der Dammthorstraße, das Neue Reichstheater im Neuen Steinweg, das Apollo-Theater in der Süderstraße und das Helios Theater in der Großen Bergstraße in Altona.

Bei den Planungen zur Gründung des „Henschel Film- und Theater-Konzerns“ war vorgesehen, dass die Kinos der Hirschel KG in die neue Gesellschaft aufgehen sollten. Hermann Urich-Sass, Hugo Streit und Manfred Hirschel waren schon zuvor Geschäftspartner und auch familiär verbunden: Manfred Hirschel war mit Grete Streit, einer Schwester von Hugo Streit, verheiratet. Hugo Streit war wiederum mit Hermann Urich-Sass verschwägert. Zur Beteiligung von Manfred Hirschel am neuen Konzern kam es aber nicht.

1928 schied Hermann Urich-Sass aus der „Norddeutschen Film-Theater KG Hirschel & Co“ aus. Im Gegenzug erhielt er die „Helios Film GmbH“ von Manfred Hirschel. Der machte sich auf die Suche nach einem neuen Sozium und fand ihn in Karl Esslen, dem Besitzer des Dammthorhauses, in dem sich das Waterloo-Theater befand.

Den Umbau des Kinos 1927 und die deutliche Vergrößerung hatte Karl Esslen als Gebäudebesitzer nur erlaubt, weil die Betreiber des Kinos den Umbau komplett bezahlten. Dafür bekamen sie ein Nutzungsrecht bis 1955 und sicherten eine Miete von jährlich 60.000 RM zu.

Einige Monate nach Ende des Umbaus war Karl Esslen der Meinung, dass die Mietzahlungen im Verzug seien. Seine Klage wies das Landgericht ab. Trotzdem wurde ein Vergleich geschlossen, demzufolge die Eheleute Esslen durch Verträge vom 14. November 1929 zum Januar 1930 als Kommanditisten in die „Norddeutsche Film-Theater KG Hirschel & Co“ eintraten.

Karl Esslen starb am 16. Juli 1930. Die Kommanditgesellschaft wurde zum 29. Februar 1932 aufgelöst, nachdem Manfred Hirschel als Liquidator eingesetzt worden war. Ende 1931 trat Manfred Hirschel in die Firma des verstorbenen Karl Esslen ein, die inzwischen von seinen Erben geführt wurde. Die Firma „Karl Esslen, Wein-Kellereien Trier, Verkaufszentrale Mühlenbeck bei Berlin, GmbH“ verlegte ihren Sitz nach Hamburg und änderte ihren Namen in „Waterloo Theater GmbH“.

Da die Kinos nicht von einer Firma betrieben wurden, muss jede „Arisierung“ einzeln betrachtet werden. Die Ereignisse im „Waterloo-Theater“ und das Ende der Arbeit von Manfred Hirschel in ihm wurden sehr unterschiedlich dargestellt. Manfred Hirschel schilderte sie selbst im Zuge seiner Auswanderung und im Verlauf des Wiedergutmachungsverfahrens. Klara Esslen und Heinz B. Heisig, nach Manfred Hirschel der Kompagnon von Klara Esslen, beschrieben sie im Rückerstattungsverfahren vor dem Landgericht Hamburg. Der Rechtsstreit zwischen Hirschel und Esslen wurde mit zahlreichen Schriftsätzen geführt.

Als sicher gelten kann, dass 1931/1932 Manfred Hirschels Firma wegen des Umbaus des Waterloo-Theaters stark verschuldet war. Klara Esslen standen noch über 39.000 RM zu. Aus diesem Grund nahm er Klara Esslen, die gleichzeitig seine Hauptgläubigerin und Besitzerin des Grundstücks Dammtorstraße 14 war, in seine Gesellschaft auf. Später gründete er eine neue Gesellschaft mit ihr zusammen. Beide hielten 50 Prozent. Manfred Hirschel verpfändete seine Hälfte der Firma an Klara Esslen, blieb aber Geschäftsführer des Waterloo-Theaters. Die Umstände und der Zeitpunkt des Verlusts dieses Postens wurden sehr unterschiedlich geschildert. Im Entschädigungsverfahren wurde hauptsächlich darüber gestritten, ob die Vorgänge als „Arisierung“ bezeichnet werden konnten und wer die treibende Kraft dabei war. Feststeht, dass Manfred Hirschel seinen Posten als Geschäftsführer in seinem ehemaligen Kino nicht freiwillig aufgegeben hatte. Dass persönliche, politische und

finanzielle Gründe für seine Entlassung ausschlaggebend waren, ist offensichtlich. Nur ihre nachträgliche Gewichtung gestaltete sich schwierig.

Das Neue Reichstheater wird mit keinem Wort in den Wiedergutmachungsakten erwähnt. Dem Hamburger Adressbuch lässt sich entnehmen, dass bis Mitte 1933 noch die nicht mehr bestehende „Norddeutsche Film-Theater KG Hirschel & Co“ das Kino betrieben haben soll. Spätestens Mitte 1934 hatte eine Frau M. Tacke das Kino übernommen. Da das Theater in den Wiedergutmachungsverfahren keine Erwähnung fand, kann davon ausgegangen werden, dass Manfred Hirschel das Kino schon vor 1933 verkauft hatte und die Adressbücher nicht korrekt sind.

Das Theater am Nobistor befand sich bis 1933 im Besitz von Rosa Hirschel. Sie wurde im Juli 1933 in den „Reichsverband Deutscher Filmtheater e.V.“ und damit auch in die gerade gegründete Reichsfilmkammer aufgenommen. Diese Mitgliedschaft war kein Schutz für sie. Sowohl der *Kinematograph* als auch die *LichtBildBühne* meldeten den Verkauf des Theaters am Nobistor an Oskar Vogt und dessen „Osvo-Verleih“ zum 1. November 1933. Darüber hinaus war Manfred Hirschel stiller Teilhaber an der Schauburg am Hauptbahnhof. Wann er diese Beteiligung verlor, ist nicht bekannt.

Im Dezember 1936 schiffte Manfred Hirschel sich mit seiner Frau und zwei seiner Kinder, Horst und Eva, von Marseille nach Buenos Aires in Argentinien ein. Seinen zweiten Sohn Günther und seine Mutter Rosa holte er im September 1938 nach Sao Paulo nach. In Argentinien fand er keine Arbeit. Er ging nach Brasilien und hielt sich mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser. Mitte 1943 fand er eine feste Anstellung in einem Laboratorium. Sein Leben konnte er nach eigener Aussage erst 1948, also zwölf Jahre nach der Flucht aus Hamburg, wieder „konsolidieren“.

Nach einem mehrjährigen Rechtsstreit, der 1946 seinen Anfang nahm, kam es am 19. Juni 1952 zu einem Vergleich zwischen Klara Esslen, Heinz Heisig und Manfred Hirschel. Zuvor war es weder zu einem Urteil noch zu einer Einigung gekommen. In dem Prozess wurden die Umstände und der Ablauf der Entlassung von Manfred Hirschel und der Verlust seines Anteils am Waterloo-Kino kontrovers diskutiert. Der endgültige Vergleich sah vor, dass die „Waterloo-Theater GmbH“, deren Gesellschafter Esslen und Heisig waren, Manfred Hirschel eine

Abfindung von 50.000 DM zahlen sollte. Für das Theater am Nobistor machte Manfred Hirschel im Wiedergutmachungsverfahren keine Ansprüche geltend. Dies begründete er mit dem anständigen Verhalten der Käufer.

### Das Thalia-Kino

Das Kino bestand von 1912 bis 1994 und war bei seiner Schließung das älteste durchgehend bespielte Kino von Hamburg. Am 11. Juli 1919 beantragte Ranette Salfeld, die zuvor als Privatlehrerin gearbeitet hatte, bei der Gewerbebehörde, ein Lichtspieltheater in der Grindelallee 116 betreiben zu dürfen. Kurz zuvor hatte ihr Bruder das Grundstück mit Haus erworben. Die gesamte Familie Salfeld zog in eine Wohnung über dem Kino, das den Namen Thalia-Lichtspiele erhielt.

Schon 1933 wechselten die Besitzverhältnisse der „Thalia-Lichtspiele“ und nicht erst 1934, wie teilweise angenommen wurde. Der Fehler findet sich auch in mehreren Quellen. Im Lebenslauf von Ranette Salfeld in den Akten des Amtes für Wiedergutmachung war für das Jahr 1934 vermerkt: „Verpachtung des Kinos, da Betrieb eines Kinos für Juden verboten wurde.“ Aber sowohl die *Licht-BildBühne* als auch der *Kinematograph* meldeten am 7. September 1933 den Verkauf der Thalia-Lichtspiele an „die Herren Krämer und Geißler“.

Der Rechtsanwalt von Ranette Salfeld schilderte den Verkauf:

Das Grundstück Grindelallee 116, in dem Frau Ranette Salfeld das Kino betrieben hatte, musste im Dezember 1938 verkauft werden, nachdem schon im Jahre 1933 Frau Salfeld der Weiterbetrieb des Kinos untersagt war und sie das Kino hatte verpachten müssen; im Jahre 1938 verlangte die Reichsfilmkammer, dass auch die Grundstücke, in denen Kinos betrieben wurden, nicht im Eigentum von Juden standen.

Das Grundstück Grindelallee 116 wurde am 3. Dezember 1938 an Helene Meininger, die in Hamburg schon mehrere Kinos betrieb, und den Kaufmann Erich Eigenfeldt Robert Walter verkauft. Krämer und Geisler blieben trotz Besitzerwechsels Pächter des Kinos. Auch nach dem Verkauf des Grundstücks wurde die Pacht weiter an Ranette Salfeld gezahlt, die Miete für die Kinoräume an die neuen Besitzer des Grundstücks. Nach Ablauf des Pachtvertrags hätte Ranette Salfeld der Weiterbetrieb des Kinos zugestanden. Es wurde laut dem Anwalt von Ranette

Salfeld jedoch ab 1941 von Helene Meininger und Emma Walter, der Witwe des Mitbesitzers des Grundstücks, betrieben. Der Rechtsanwalt von Meininger und Walter schrieb im Rückerstattungsverfahren, dass Krämer und Geisler zweimal eine Verlängerung der Pacht erwirkt hätten, und Geisler das Theater bis zum Kriegsende betrieben hätte.

Nach Schäden im Krieg konnte das Kino erst 1947 wieder eröffnen. Die Familie Meininger führte das Kino bis zur endgültigen Schließung am 30. Dezember 1994. Am 27. Juli 1939 fuhren die Salfelds nach Southampton in England. Von dort wollten sie Ende August weiter nach Montevideo fahren. Der Kriegsausbruch verhinderte aber die Ausfahrt ihres deutschen Schiffes. Ihnen gelang es, eine Passage auf einem anderen Schiff am 22. September 1939 nach Uruguay zu buchen. Als erstes Ergebnis des Rückerstattungsantrags von Ranette Salfeld wurde am 13. Oktober 1950 ein Vergleich zwischen Ranette Salfeld, Helene Meininger und Emma Walter geschlossen. Darin erklärte Ranette Salfeld, dass sie auf eine Rückerstattung des Grundstücks Grindelallee 116 und alle Rechte an „dem Lichtspielbetrieb Thalia-Lichtspiele“ verzichte. Im Gegenzug erhielt sie von Meininger und Walter einen Entschädigungsbetrag von 90.000 DM.

### Die Astoria-Lichtspiele

Das Lichtspieltheater in der Gärtnerstraße 92 wurde 1912 in einem Neubau unter dem Namen Elysium-Volklichtspiele eröffnet. 1930 übernahmen zwei Schwager, Arthur Braun und Walter Metzel, das Kino von der Witwe des Vorbesitzers Paul Bülow, der das Theater unter dem Namen Elysium-Theater geführt hatte, und nannten es in Astoria-Lichtspiele um. Ende 1935 mussten sie das Kino verkaufen und gingen zurück in die Tschechoslowakei, deren Staatsbürger sie waren. August Peters übernahm das Kino und führte es bis zu seiner Zerstörung im 2. Weltkrieg weiter.

Im Vergleich zu den anderen „jüdischen“ Kinobetreibern in Hamburg konnten Arthur Braun und Walter Metzel ihr Kino vergleichsweise lange betreiben. Walter Metzel hatte seinem Auswanderungsantrag bei der Devisenstelle ein Schreiben des „Reichsverbands Deutscher Filmtheater e.V.“ von Ende 1935 an seinen Schwager beigelegt. Unter dem Betreff „Mitgliedschaft zur Reichsfilmkam-

mer“ teilte in dem Schreiben „der Beauftragte des Präsidenten der Reichsfilmkammer“ mit:

Der Ordnung halber bestätige ich, daß Sie Ihren Betrieb bis spätestens Jahresschluss veräußern müssen. Sämtliche nichtarischen Mitglieder des Reichsverbandes haben bis zu diesem Zeitpunkt auszuscheiden. Es handelt sich um eine gleichmäßig gegen alle Nichtarier gerichtete Maßnahme. Infolgedessen steht sie mit den deutsch-tschechoslowakischen Niederlassungsverträgen nicht im Widerspruch, da die völlige Gleichbehandlung der Staatsangehörigen beider Staaten auch in dieser Frage gewährt ist. Ich bemerke, dass schon eine große Anzahl von Parallelfällen entsprechend entschieden sind. Ich empfehle Ihnen daher in Ihrem Interesse die Veräußerungsverhandlungen ungesäumt zu führen, damit Sie nicht durch die Notwendigkeit, kurz vor Fristende zu verkaufen, wirtschaftlichen Schaden erleiden.

Damit waren die Astoria-Lichtspiele das Hamburger Kino, das noch am längsten „jüdische“ Betreiber hatte. Alle anderen „jüdischen“ Besitzer konnten ihre Kinos schon vor dem 1. Januar 1934 nicht mehr selbst betreiben. Der Verkauf gelang den beiden Schwagern. Sie bekamen 55.000 RM, und August Peters war neuer Betreiber der Astoria-Lichtspiele. Ausschlaggebend für den Verkauf war die Ankündigung der Reichsfilmkammer, dass sie ihre „jüdischen“ Mitglieder zum 31. Dezember 1935 ausschließen würde. Ohne Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer war der Betrieb eines Kinos verboten. Eine vorherige Mitgliedschaft der beiden Schwager in der Reichsfilmkammer ist anzunehmen. Sie lässt sich aber genauso wenig belegen wie eine Nicht-Mitgliedschaft. Kurz nachdem die Aufforderung der Reichskulturkammer ihn erreichte, begann Walter Metzel, seine Auswanderung in die Tschechoslowakei vorzubereiten. Anders als für seinen Schwager war das Kino sein einziges Standbein in Hamburg. Arthur Braun war neben dem Kino noch „Inhaber eines Vertretergeschäfts in Textilwaren“. Zum 28. Dezember 1935 hatte Walter Metzel sich in Hamburg mit neuem Wohnsitz in Prag abgemeldet. Am 9. Juli 1938 stellte der Rechtsanwalt von Arthur Braun für seinen Mandanten einen Auswanderungsantrag. Die Ausreise in die Tschechoslowakei war wohl für den August 1938 geplant gewesen und scheint auch erfolgt zu sein. Ob, wo und wie Walter Metzel und Arthur Braun den Krieg überlebten, ist nicht bekannt. Ihre Spur verliert sich in der Tschechoslowakei. Auf den Deckeln der Auswandererakten von Arthur Braun und Walter Metzel ist jeweils durch einen Stempel

vermerkt: „Wiedergutmachung bearbeitet“. Jedoch gibt es weder beim Amt für Wiedergutmachung der Sozialbehörde Hamburg noch beim Wiedergutmachungsamt des Landgerichts Hamburg Akten zu ihnen. Wenn die Stempel nicht fälschlicherweise auf die Aktendeckel gelangt sind, dann legen die Wiedergutmachungsverfahren nahe, dass Arthur Braun und Walter Metzel oder zumindest Erbberechtigte den Krieg überlebt haben.

### Schlussbemerkung

Nach Abschluss meiner Magisterarbeit konnte in Akten, die vom Amt für Wiedergutmachung an das Staatsarchiv Hamburg übergeben wurden, ein weiteres Kino mit „jüdischen“ Besitzer identifiziert werden. Es handelt sich um das Union-Theater am Spielbudenplatz, dessen Geschäftsführer von 1920 bis 1935 Isidor und Adele Lachmann waren. Leider war es mir bisher nicht möglich, den Fall genauer zu untersuchen, aber ich vermute, dass durch ihn sich nichts an der grundsätzlichen Einschätzung ändern wird.

So unterschiedlich die „Arisierungen“ der verschiedenen Kinos auch abliefen, fest steht, dass kein Hamburger Kino, das „jüdische“ Besitzer hatte, sich 1936 noch in deren Besitz befand. Im Herbst 1935 arbeitete die Reichsfilmkammer auf allen Ebenen daran, das Filmtheatergewerbe endgültig „judenrein“ zu bekommen.

Für Hamburg zeigt die Untersuchung, dass es bei vier „Arisierungen“ vier verschiedene Abläufe gab. Eine zentrale Richtlinie war erst die Anordnung der Reichsfilmkammer vom 17. Oktober 1935. Eine wichtige Rolle bei den „Arisierungen“ der Kinos in Hamburg hat nach Angaben von Nachfahren der ehemaligen Kinobesitzer Richard Adam gespielt. Er war leitender Funktionär der regionalen NS-Filmverbände, Leiter der Landesfilmstelle Nord und Niedersachsen sowie Geschäftsführer des „Reichsverband Deutscher Filmtheater e.V., Abt. Norddeutschland“. Neben dem Beamtentum, den Ärzten und den Rechtsanwälten gehörte der Kunst- und Kulturbereich, und damit der Film, zu den ersten Wirtschaftszweigen, die von den Nationalsozialisten reguliert und „judenfrei“ gemacht wurden.

Beim Propagandainstrument Film überließen die Nationalsozialisten nichts dem Zufall und sorgten zügig dafür, dass sie die gesamte Filmbranche unter Kontrolle hatten.



## Anmerkungen

1. Bei der Benutzung der Worte „Jude“ oder „jüdisch“ ist bei Arbeiten über die NS-Zeit Vorsicht geboten. Schon der NSDAP fiel es schwer, eine Definition zu finden, wer „Jude“ sei. Mit den Gesetzen von Nürnberg wurde 1935 eine Definition gesetzlich festgeschrieben. Als „Jude“ galt nicht nur, wer sich zum jüdischen Glauben bekannte. Die Zugehörigkeit zur neu definierten „jüdischen Rasse“ war von der Religion der Vorfahren abhängig. Nicht alle Personen, die nach nationalsozialistischer Terminologie und Rechtsauffassung als „Juden“ bezeichnet wurden, verstanden sich selbst als solche. Die Worte „Jude“, „Juden“, „jüdisch“ usw. werden in dem vorliegenden Aufsatz aus diesem Grund unabhängig von der Selbstbeschreibung der Personen als Zitate aus dem nationalsozialistischen Sprachschatz gebraucht. Weil sie nach nationalsozialistischer Auffassung „Juden“ oder „jüdisch“ waren, betrafen sie die wirtschaftlichen Diskriminierungen und Ausgrenzungsmaßnahmen unabhängig davon, ob sie sich selbst als „Juden“ verstanden oder nicht.
2. Zu Einzelheiten und Zitatnachweisen vgl. Jan Pätjer Johannsen: ‚*Arisierungen*‘ von Kinos in Hamburg, unveröffentlichte Magisterarbeit. Hamburg 2006.
3. Die Bezeichnung „Arisierung“ setzte sich in der nationalsozialistischen Behördensprache der dreißiger Jahre als Bezeichnung für den Transfer „jüdischen“ Vermögens und Eigentums in „arischen“ Besitz durch. Im Zuge der „Arisierungen“ wurden viele „jüdische“ Firmen einfach liquidiert. Synonym für den wirtschaftlichen Ausschaltungsprozess wurde auch von der „Entjudung“ gesprochen. Es gab und gibt keine offizielle Definition der beiden Begriffe. Sie werden hier als Zitate gekennzeichnet, weil sie jeweils in einem Wort deutlich machen, dass es sich um antisemitisch motivierte Verfolgungsmaßnahmen handelte.
4. Frank Bajohr: ‚*Arisierung*‘ in Hamburg. Die Verdrängung der jüdischen Unternehmer 1933-1945. Hamburg 1997.
5. Gerti Keller: *Kino unterm Hakenkreuz. Das Beispiel Hamburg*, unveröffentlichte Magisterarbeit. Hamburg 1993.
6. Gerhard Paul: *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*. Bonn 1990, S. 187-195.
7. Carl Neumann, Curt Belling, Hans-Walther Betz: *Film-, Kunst-, Film-Kohn, Film-Korruption. Ein Streifzug durch vier Film-Jahrzehnte*. Berlin 1937.
8. Uwe Julius Faustmann: *Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und rechtliche Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime*. Diss. jur., Bonn 1990.
9. Jürgen Spiker: *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin 1975.

10. Wolfgang Becker: *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*. Berlin 1973.

11. O.Vf.: „Die Lichtspieltheater als deutscher Kulturträger“. In: *Völkischer Beobachter*, 21.09.1935.

12. Gerhart Heyer: *Aufbau und Zuständigkeit der Reichsfilmkammer*. Diss. jur., Hamburg 1937.

13. Die Abschnitte über die einzelnen Kino-Unternehmen stützen sich im wesentlichen auf Aktenbestände aus dem Staatsarchiv Hamburg und den verschiedenen Wiedergutmachungsverfahren beim Amt für Wiedergutmachung, beziehungsweise dem Landgericht Hamburg. Für den Henschel-Konzern konnten auch Interviews mit Nachfahren der ehemaligen Besitzer als Quellen herangezogen werden. Bei den Akten aus dem Staatsarchiv handelte es sich um folgende Bestände:

### 231-7 Amtsgericht Hamburg – Handels- und Genossenschaftsregister

A1 Band 69 – A17033 Theater am Nobistor, Rosa Hirschel

A1 Band 78 – 19189 Max Blanck & Co, Film-Verleih

A1 Band 96 – A22791 Jos. Henschel & Co, Film-Verleih

A1 Band 126 – A28474 Norddeutsche Film-Theater-Kommandit-Gesellschaft Hirschel & Co

A1 Band 151 – A33905 Schauburg Lichtspiele, Gloria-Palast Hermann Urich-Sass

A1 Band 155 – A34651 Henschel Film-Theater Kommandit Gesellschaft, aka Henschel Film- & Theaterkonzern

A1 Band 158 – A35293 Schauburg (Streit)

A1 Band 178 – A39881 Schauburg-Lichtspieltheater-Gesellschaft Romahn & Schümann

A1 Band 205 – A45101 Schauburg Altona Romahn & Schümann

A1 Band 218 – A48028 Theater am Nobistor, Erna Vogt

A1 Band 223 – A49196 Waterloo-Theater Esslen & Heisig OHG

A1 Band 260 – A56185 Die Barke

A2 Band 43 – B2750 Waterloo-Theater GmbH

A2 Band 61 – B4462 Waterloo-Theater Gesellschaft mbH

A3 Band 36 – C2157 J. Henschel GmbH

A3 Band 43 – C2894 Helios Film GmbH

A3 Band 95 – C7876 Filmverleih Niedersachsen GmbH

A3 Band 106 – C8815 Schauburg Lichtspieltheater Betriebsgesellschaft mbH

B1995-222 - Henschel Filmtheater Kommandit Gesellschaft; vormals Henschel Film Henschel Film- & Theater-Konzern

### 314-15 Oberfinanzpräsident

F 203 Band 1 – Arthur Braun

F 203 Band 2 – Arthur Braun

F 261 – Leo Chrzanowski, (enthält auch Vera Chrzanowski, geb Urich-Sass und Horst Urich-Sass)

F 1078 – Manfred Hirschel

F 1705 – Walter Metzel

F 2060 – Emil Salfeld, enthält auch Ranette Salfeld, geb. Polack, und Elisabeth Fanny Salfeld

F 2246 Band 1 – Hugo Streit

F 2246 Band 2 – Hugo Streit

F 2278 – Franz Traugott

F 2292 – Hedwig Urich-Sass  
 FVg 3467 – Adolf Salfeld  
 R 1938/813 Arthur Braun  
 R 1938/1853 Hugo Streit, Sophie Streit (enthält auch Franz Traugott,  
 Bianca Streit, Henschel KG)  
 R 1939/59 – Emil und Ranette Salfeld

### *376-2 Gewerbepolizei*

Spz IX F 8 – „Lessing-Theater“ am Gänsemarkt (1921-1945)  
 Spz IX F 12 – „Passage Lichtspieltheater“  
 Spz IX F 13 – „Waterloo-Theater“ Dammtorstraße (1920-1945)  
 Spz IX F 15 - Ufa-Theater, Band 3

Die Akten der Wiedergutmachungsverfahren lagerten bis vor kurzem direkt beim Amt für Wiedergutmachung der Sozialbehörde Hamburg beziehungsweise beim Wiedergutmachungsamt des Landgericht Hamburg. Inzwischen sind sie an das Staatsarchiv weitergegeben worden und haben eventuell neue Signaturen erhalten.

### **Amt für Wiedergutmachung der Sozialbehörde Hamburg**

010214 – Horst Urich-Saß  
 040688 – Hedwig Urich-Saß  
 070489 – Sophie Streit  
 090812 – Rolf Arno Streit  
 160892 – Manfred Hirschel  
 161285 – Hugo Streit  
 170183 – Franz Traugott  
 180484 – John Streit  
 210485 – Erbgemeinschaft Ranette Salfeld  
 260811 – Carl-Heinz Streit  
 300318 – Hanns-Jürgen Urich-Saß

### **Landgericht Hamburg, Wiedergutmachungsamt**

Z 55 – Manfred Hirschel  
 Z 206 – Hugo Streit (nicht auffindbar)  
 Z 1847 – Hugo Streit (nicht auffindbar)  
 Z 1848 – Sophie Streit  
 Z 1854 – Franz Traugott  
 Z 1916 – Horst Urich-Sass  
 Z 1917 – Hanns-Jürgen Urich-Sass  
 Z 1918 – Hedwig Urich-Sass  
 Z 2023 – Ranette Salfeld, geb. Polack

# Kino-Öffentlichkeit I

## „Wer die Jugend hat, hat das Volk“

### Nationalsozialistische Schul- und Jugendfilmveranstaltungen in Hamburg

*Irina Scheidgen*

#### 1. Einleitung

Neben einer Veranstaltungsöffentlichkeit in ortsfesten, kommerziell geführten und für fast alle Deutschen zugänglichen Kinos gab es im Dritten Reich filmische Veranstaltungen, die nur von ausgewählten Gruppen besucht werden konnten. Das waren neben Filmveranstaltungen innerhalb der NSDAP und ihrer Gliederungen vor allem interne, geschlossene Vorführungen in den deutschen Schulen und in der Hitler-Jugend. Man kann diese Veranstaltungen auch als Parallelöffentlichkeiten bezeichnen. Zu den Filmvorstellungen in den Schulen zählt der so genannte Unterrichtsfilm, den der Lehrer als Lehrstoff direkt im Unterricht zeigte. Staatspolitische Schulfilmveranstaltungen, die in einem größeren Saal in der Schule oder in einem nahe gelegenen Kino vorgeführt wurden, ergänzten das Filmprogramm für die Schüler.

Zu den Parallelöffentlichkeiten gehörten auch die Jugendfilmstunden, die nur für Mitglieder der Hitler-Jugend organisiert wurden.<sup>1</sup> Sowohl über den Unterrichtsfilm als auch die staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen und Jugendfilmstunden konnte das NS-Regime alle Kinder und Jugendliche ab zehn Jahren unter geradezu idealen Bedingungen erreichen, da die Teilnahme an diesen Veranstaltungsformen Pflicht war. Die Nationalsozialisten schufen ein Erlebnis-Kino, in dem nicht Ideologien gebildet, sondern Affekte ausgelöst wurden. Während die Nationalsozialisten mit dem fast immer stummen Unterrichtsfilm den didaktischen Einsatz einer Filmgattung fortsetzten, die es bereits in der Weimarer Republik gab<sup>2</sup> und bei der es weniger um Affekte ging, lassen sich die staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen und die Jugendfilmstunden bei der Hitler-Jugend als Affektmobilisierung deuten, in denen den Kindern und Jugendlichen heroische Leitbilder vorgesetzt wurden. Letztere nahmen zwar etablierte Formen wie den Spiel- und Dokumentar-

film auf, aber die Veranstalter setzten diese durch massenwirksame Aufführungen mit aufwändig gestaltetem Begleitprogramm neu ein und gestalteten diese als unvergessliches Gemeinschaftserlebnis der Jugendlichen. Wie das NS-Regime diese drei Parallelöffentlichkeiten – Unterrichtsfilm, staatspolitische Schulfilmveranstaltungen und Jugendfilmstunden – eingerichtet und inszeniert hat, ist in der Forschung sehr unterschiedlich behandelt worden. Vor allem der Unterrichtsfilm ist in der Forschungsliteratur sehr ausführlich untersucht worden. Die staatspolitischen Filmveranstaltungen in den Schulen und die Jugendfilmstunden in der Hitler-Jugend werden dagegen nach 1945 eher am Rande behandelt. Besonders über die Rezeption der dort gezeigten Filme liegen bisher nur wenige Ergebnisse vor. Allerdings zeigen zeitgenössische Berichte und Umfragen<sup>3</sup>, dass besonders die als Event und Gemeinschaftserlebnis inszenierten Filmveranstaltungen bei den Jugendlichen auf große Resonanz stießen und vor allem den 10-18-Jährigen dadurch erst die Möglichkeit gegeben wurde, überhaupt Filme zu sehen, was ihnen vielfach durch die strengen, altersgebundenen Zutrittsregelungen in den öffentlichen Kinos verwehrt war. Insofern ist Gerhard Stahrs These zu widersprechen, dass die Filme in den Jugendfilmstunden keinen großen Wirkungsgrad entfaltet haben, da jeder Jugendliche durchschnittlich nur einmal im Jahr eine solche Veranstaltung besucht hätte, während er mehr als zwanzig Mal in ein öffentliches Kino gegangen wäre.<sup>4</sup>

Auch in Hamburg, der zweitgrößten Stadt im Deutschen Reich, besuchten tausende junge Menschen solche Filmveranstaltungen. Dass die Jugend ein bedeutender Faktor für die Beeinflussung und Lenkung der Massen sein konnte, stellte bereits 1933 eine Hamburger Tageszeitung in der Überschrift eines Artikels heraus: „Filmpropaganda in Hamburgs Schulen. Wer die Jugend hat, hat das Volk.“<sup>5</sup> Die in diesem Aufsatz erstmals zusammenge-

tragenen Informationen und Zahlen über die Parallelöffentlichkeiten in Hamburg und vor allem die Rezeption der staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen stammen ausschließlich aus den unveröffentlichten Akten im Staatsarchiv Hamburg.

## 2. Film in der Schule

### Der Unterrichtsfilm

Der nationalsozialistische Staat stellte bereits kurz nach der Machtergreifung das Medium Film „in den Dienst seiner Weltanschauung“<sup>6</sup>. Auch die deutschen Schüler und Schülerinnen sollten durch den Film beeinflusst werden. So heißt es am 26. Juni 1934 in einem Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust:

Das hat besonders in der Schule und zwar unmittelbar im Klassenunterricht zu geschehen. Der Film soll als gleichberechtigtes Lernmittel überall dort an die Stelle des Buches usw. treten, wo das bewegte Bild eindringlicher als alles andere zum Kinde spricht. Es ist mein Wille, daß dem Film ohne Verzögerung in der Schule die Stellung geschaffen wird, die ihm gebührt.<sup>7</sup>

Es gab zahlreiche Einrichtungen und Stellen, die auf die Organisation und Produktion von Schulfilmen Einfluss ausübten (Abb. 1).

An der Spitze stand das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, das Beschlüsse

zum Schulwesen allgemein und zum Unterrichtsfilm im Besonderen fasste. Gemeinsam mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda erstellte es auch Programme für die staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen. Für die Filmarbeit des Erziehungsministeriums war das ausführende Organ die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU), die bereits 1934 mit Sitz in Berlin entstand und – um Filme möglichst schnell und effektiv in den Schulen, Berufs- und Hochschulen einsetzen zu können – die für die deutschen Schulen zunächst vor 1933 entstandene Filme einsetzte und dann eigene Unterrichtsfilme produzieren ließ.<sup>9</sup> Zudem lieferte sie die notwendigen Vorführgeräte. Die Reichsstelle wurde aufgrund ihrer ausgeweiteten Tätigkeitsbereiche 1940 in Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) umbenannt.

Die Nationalsozialisten richteten bis 1935 außerdem 24 Landesbildstellen ein, manche bestanden bereits mit einer anderen Funktion vor 1933, andere wurden neu gegründet. Bis 1943 erhöhte sich die Zahl auf 36 Landesbildstellen. Die Landesbildstelle Hansa in Hamburg, die 1935 aus dem Staatlichen Lichtbildamt hervorging, war für Hamburg, Bremen und Lübeck zuständig. Ihr kamen wie allen anderen Landesbildstellen pädagogische, organisatorische, technische Aufgaben zu und sie sollte Behörden, Bildstellen und Schulen beraten. Die Landesbildstelle Hansa sammelte zudem die in der Film- und Bildarbeit gemachten Erfahrungen und wertete diese aus. Weitere Aufgaben waren die Mitarbeit an der Film- und Bildbedarfsplanung der RfdU, die technische Betreuung

<b>Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung</b> ↓ ↓ ↓ ↓	<b>Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda</b> ↓ ↓ ↓ ↓
Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU) (ab 1940 Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, RWU)	
Landesbildstellen Provinzialbildstellen	Landesfilmstellen Gaufilmstellen
Regierungsbildstellen	Kreisfilmstellen
Stadt- bzw. Kreisbildstellen	Ortsgruppenfilmstellen
Schulen/Hochschulen	Einrichtungen der Jugend- und Erwachsenenbildung

Abb. 1: Organisationsstruktur der Einrichtungen<sup>8</sup>

der Film- und Bildgeräte, der Aufbau einer Landesfilm- und Bildsammlung sowie die Katalogisierung und der Verleih von Filmen und Bildern.<sup>10</sup> Da die Bedienung der Schmalfilmgeräte sowohl im Unterrichtsfilm als auch bei den staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen durch Lehrer gewährleistet werden sollte, boten die Landesbildstellen im Dritten Reich den Pädagogen Schulungskurse an. Die Landesbildstelle Hansa bildete allein bis März 1937 1271 Lehrer und Lehrerinnen als Vorführer aus.<sup>11</sup> Neben den Landesbildstellen gab es – ihre Zahl lag 1943 bei 1235 – Stadt- und Kreisbildstellen und zahlreiche Provinzial- und Regierungsbildstellen<sup>12</sup>, die sich ähnlich wie die Landesbildstellen um die Beratung der Schulen, den Filmverleih und die technische Pflege der Bildgeräte auf Kreisebene kümmerten. Ziel dieser zahlreichen Institutionen war es, alle Schultypen mit Schmalfilmgeräten und Unterrichtsfilmen zu versorgen. Die Gaufilmstellen unterstanden im Gegensatz zu den Landesbildstellen dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Sie kümmerten sich vor allem um die staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen und die Jugendfilmstunden. Eine Besonderheit war, dass die Unterrichts- und Hochschulfilme die einzig professionell produzierten Filmgattungen waren, die das Propagandaministerium nicht zensurieren durfte.<sup>13</sup>

Die Reichsstelle (RfdU) selbst bezeichnete den Unterrichtsfilm als „völlig neue Filmgattung“<sup>14</sup>, die im Gegensatz zu den früheren Lehr- und Kulturfilmen die Bedürfnisse des öffentlichen Lichtspieltheaters nicht mehr berücksichtigen musste, sondern von vornherein und ausschließlich für den Bedarf der Schulen hergestellt wurde. Die Filme wurden unter pädagogischen Gesichtspunkten „lehrplanmäßig und unterrichtsmethodisch“<sup>15</sup> gestaltet. Den Begriff „Unterrichtsfilm“ verwendete erstmals Franz Schönhuber 1917 in einem Vortrag und den Versuch einer Definition unternahm Hans Ammann im Jahr 1921. Durchsetzen konnte sich die Bezeichnung aber erst 1931 auf der 3. Internationalen Lehrfilmkonferenz in Wien, auf der der Unterrichtsfilm vom Lehr- und Kulturfilm abgegrenzt und definiert wurde als „eine für den schulmäßigen Wissens- und Bildungserwerb geeignete Lichtbildfolge, die einen deutlich begrenzten, dem Lehrplan entsprechenden Lehrinhalt bietet und nach didaktischen Gesichtspunkten aufgebaut ist“.<sup>16</sup> Der Unterrichtsfilm sollte der Wissensvermittlung in den Allgemeinbildenden Schulen oder der Vermittlung von Fertigkeiten in

den Berufs- und Fachschulen dienen. Ein wesentlicher Unterschied zum Kulturfilm bestand darin, dass der Unterrichtsfilm nicht unterhaltend, sondern die Schüler in meist strenger Form belehren und erziehen sollte.<sup>17</sup> Er war nur Anschauungsmittel, der „das Optische mit dem Dynamischen“ verband<sup>18</sup> und „auf Nebensächlichkeiten, auf das Sensationelle und die sachfremde Auflockerung“<sup>19</sup> verzichtete.

Die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm stellte für die Allgemeinbildenden Schulen<sup>20</sup> thematisch und technisch anders gestaltete Unterrichtsfilme her als für die Berufs-/Fachschulen und Universitäten, die auch mit Filmen versorgt werden mussten. Die Herstellung der Filme erfolgte aufgrund eines Bedarfsplanes, den die Reichsstelle und die amtlichen Bildstellen in engster Zusammenarbeit mit dem Nationalsozialistischen Lehrerbund aufstellten.

Für die unterschiedlichen Schultypen wurden seit Anfang der 1930er Jahre nicht mehr Normalfilme auf 35 mm produziert, sondern die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm stellte die Produktion auf Schmalfilme (16mm) um. Im Gegensatz zum Normalfilm war die Herstellung von Schmalfilmen wesentlich kostengünstiger. Weitere Vorteile waren, dass die Filme leichter zu den Schulen transportiert werden konnten und das Material nur schwer ent-



**Abb. 2:** Schüler mit Schmalfilm-Projektor. (Abb. 2 u. 3 nach von Keitz: „Kinematographie“ [wie Anm. 26], S. 470 u. 473).

zündbar war. Die RfdU lieferte die Filme kostenlos über die jeweilige Landesbildstelle oder Stadt-/Kreisbildstelle an die Schulen. In Hamburg übernahm die Landesbildstelle Hansa diese Aufgabe. Dort gab es Ende 1935 rund 400 Schulen.<sup>21</sup> Die Filme waren in der Regel stumm, was den Vorteil hatte, dass ein Stummfilmgerät nur ein Viertel eines Tonfilmgerätes kostete (Abb. 2). Die Kommentierung des Films übernahm der jeweilige Fachlehrer (Abb. 3). Damit er auch die – den nationalsozialistischen Aufsichtsstellen entsprechende – „richtige“ Interpretation vermittelte, sollte er sich durch das mitgelieferte Beiheft vorbereiten, in dem eine Inhaltsangabe, Erläuterungen, Statistiken, Literaturangaben und didaktische Hinweise zu dem jeweiligen Unterrichtsfilm abgedruckt waren.<sup>22</sup>

Für die Lehrer bestand auch die Möglichkeit, die Filme an speziellen Filmnachmittagen vorzuschauen. In den Akten der *Oberschulbehörde* im Staatsarchiv Hamburg finden sich zahlreiche Schreiben an die Schulen mit Einladungen zu den Hamburger Filmnachmittagen.<sup>23</sup> Die Länge der schwarz-weißen Unterrichtsfilme betrug meist nicht mehr als 10-15 Minuten, da sie während einer Schulstunde von 45 Minuten vorgeführt, analysiert und interpretiert werden mussten. Die Filme präsentierten nur Bewegungen und Handlungsabläufe, die mit einem Minimum an Zwischentiteln und Erläuterungen auskommen sollten.

Für die einzelnen Schulfächer produzierte die RfdU zum Teil sehr unterschiedlich gestaltete Filme. In den Allgemeinbildenden Schulen waren das die Fächer Deutsch und Heimatkunde, Geschichte und Nationalpolitische

Erziehung, Erdkunde, Biologie, Vererbungslehre und Rassenkunde, Chemie, Physik und Mathematik, Hauswirtschaft, Gesundheitslehre und Nadelarbeit sowie Werkunterricht, Zeichnen und Kunsterziehung und Leibeserziehung.

Die Produktion von Unterrichtsfilmen für die Allgemeinbildenden Schulen hat sich von 1938 bis 1943 vor allem in den naturwissenschaftlichen Fächern, in Erdkunde, in Deutsch und Heimatkunde oder auch in den Fächern Geschichte und Nationalpolitische Erziehung auffällig gesteigert. In den anderen Fächern ist nur ein leichter Anstieg oder bei dem Fach Mathematik sogar ein geringfügiger Rückgang zu beobachten (Abb. 4).

Die Schulen konnten für die einzelnen Fächer bei der zuständigen Bildstelle Filme bestellen. Von den fertig gestellten Unterrichtsfilmen lieferte die RfdU während des Dritten Reiches insgesamt 800.000 Schmalfilmkopien an die Landesbildstellen aus.<sup>24</sup> Vor allem in den deutschen Großstädten wie Berlin und Hamburg stieg die Zahl der Entleihung stetig an.

Die Zahl der jährlichen Filmentleihungen hat sich in Hamburg von 1935 bis 1936 fast verdoppelt und zwar von 371 auf 730 (Abb. 5). Im Jahresbericht über das Schuljahr 1936/37 führt Otto Herrmann, der Leiter der Landesbildstelle Hansa, die Durchschnittszahlen für Entleihungen von Unterrichtsfilmen an Hamburger Schulen an. Dabei wurden 1936/37 durchschnittlich pro Jahr ca. 15.860 Filme, wöchentlich 397 und täglich 66 Filme in Hamburger Schulen aufgeführt. Nur ein Jahr später, im Berichtsjahr 1937/38, das den Zeitraum vom 1. April 1937 bis Februar 1938 umfasst, liegen die Durchschnittszahlen bei jährlich 45.000 entliehenen Filmen (40 Schulwochen), das waren 1.125 Filme pro Woche und 187 pro Tag. So konnten nach Aussage Herrmanns allein in Hamburg 1,8 Millionen Schüler pro Jahr erreicht werden. Insgesamt konnten die Hamburger Schulen in diesem Zeitraum auf 150 Unterrichtsfilme zurückgreifen. Der am häufigsten aufgeführte Unterrichtsfilm in Hamburg war zwischen April 1937 und Februar 1938 der Puppentrickfilm *TISCHLEIN DECK DICH* mit 378 Vorführungen.<sup>25</sup>

Diese enorme Steigerung der Filmaufführungen lässt sich zum einen damit erklären, dass durch das Groß-Hamburg-Gesetz auch die Schulen der am 1. April 1937 eingemeindeten Stadtteile Altona, Harburg-Wilhelmsburg, Wandsbek und einiger preußischer Randgemeinden dazugerechnet wurden. Zum anderen resultiert die Steigerung

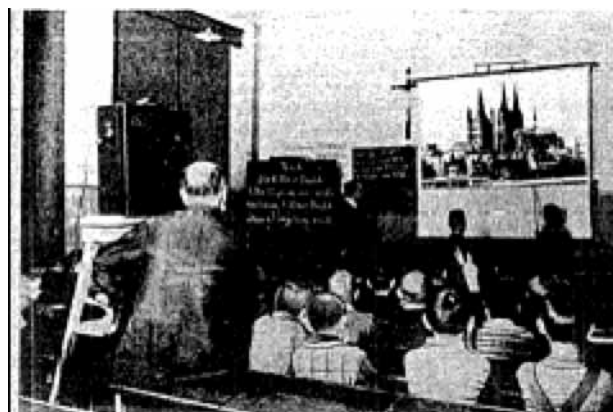


Abb. 3: Unterricht mit Karten- und Bildmaterial

<b>Gesamtproduktion F-Filme bis</b>	<b>1938</b>	<b>1940</b>	<b>1943</b>
	178	227	266
<b>davon rubriziert unter die Unterrichtsfächer:</b>			
Deutsch und Heimatkunde	29	43	47
Geschichte und Nationalpolitische Erziehung	8	23	33
Erdkunde	46	83	91
Biologie	41	89	88
Vererbungslehre und Rassenkunde	5	6	7
Chemie und Physik (ab 1940 inkl. Technik)	23	35	43
Mathematik	2	1	1
Hauswirtschaft, Gesundheitslehre, Nadelarbeit	7	14	12
Werkunterricht, Zeichnen, Kunsterziehung	12	15	15
Leibeserziehung	5	6	10

Abb. 4: Gesamtproduktion der Filme für Allgemeinbildende Schulen<sup>25</sup> (so genannte F-Filme)

<b>Monat</b>	<b>1935</b>	<b>1936</b>
	<b>Zahl der Entleihungen je Tag</b>	<b>Zahl der Entleihungen je Tag</b>
Januar	17	18
Februar	26	52
März	25	55
April	23	90
Mai	23	50
Juni	17	35
Juli	-	28
August	42	50
September	48	70
Oktober	32	100
November	50	95
Dezember	68	87
<b>Gesamt</b>	<b>371</b>	<b>730</b>

Abb. 5: Zahl der Filmentleihungen an Hamburger Schulen<sup>26</sup>

auch aus der größeren Anzahl von Unterrichtsfilmen und der intensiven Werbearbeit der Landesbildstelle Hansa. Um die Auswertung des Films im Unterricht voranzutreiben, verschickte die Landesbildstelle zusätzlich an alle Schulen Fragebögen, in denen auch nach konkreten Bewertungen der einzelnen Filme gefragt wurde. In den Akten der *Oberschulbehörden* im Staatsarchiv Hamburg sind allerdings keine Einzelbewertungen vorhanden, sondern nur wenige von der Landesbildstelle zusammengefasste Ergebnisse. So bejahten z. B. 1938 60 Hamburger Lehrer den Film REIFETEILUNG UND BEFRUCHTUNG für das Fach Biologie als Unterrichtsmittel, 53 hielten ihn nur für die Oberstufe geeignet und zwei Beurteiler forderten eine Vorbereitung bzw. Ergänzung durch Betrachtung mikroskopischer Präparate.<sup>28</sup>

Insgesamt zeigt aber die Vielfalt der Filmthemen<sup>29</sup>, dass alle Fächer mit Filmen bedient werden konnten. Dabei fällt auf, dass die Filme für Fächer wie „Geschichte und Nationalpolitische Erziehung“ sowie „Vererbungslehre und Rassenkunde“, die im Vergleich eine geringere Zahl ausmachten, offen propagandistisch waren und den Schülern damit eine bestimmte Weltanschauung vermitteln werden sollte. Der Film MÄDEL IM LANDJAHR von Hans Cürlis aus dem Jahr 1936 gab zum Beispiel den Schülerinnen im Fach Nationalpolitische Erziehung einen Ausblick auf das nach dem Schulabschluss folgende Landjahr, in dem – wie es im Beiheft heißt – „die straffe, zuchtvolle Lagergemeinschaft bejaht wird. Körperpflege, Willensstählung, aktiver Einsatz in der häuslichen und bäuerlichen Wirtschaft, Teilnahme am Dorfleben und echte Feiargestaltung kennzeichnen auch bei den Mädchen die erzieherische Linie des Landjahrlebens.“<sup>30</sup> Anders als bei den Jungen, so heißt es im Heft weiter, sei das Erziehungsziel nicht das „Mädel in Uniform“, sondern die deutsche Frau und Mutter. Volks- und heimatkundliche Filme sollten den festen Grund „für den Stolz auf Heimat, Sippe, Stamm, Volk und Führer“ legen.<sup>31</sup>

Die weitaus größere Zahl der Filme in den anderen Fächern wollte dagegen – meist sachlich und ohne Wertung – vor allem Bewegungsabläufe von Menschen, Tieren, Arbeiten oder Technik veranschaulichen. Nationalsozialistische Anschauungen fanden sich hier allenfalls indirekt z. B. in bestimmten propagierten Frauen- und Männerbildern. Es gab zudem die von der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm in Auftrag gegebenen Märchen- und Puppentrickfilme der Gebrüder Diehl wie der oben

genannte Film TISCHLEIN DECK DICH (1936) oder die Filme DER WETTLAUF ZWISCHEN DEM HASEN UND DEM IGEL (1939), DER GESTIEFELTE KATER (1940) und DORNROSCHEN (1943), aber diese eher unterhaltenden Filme blieben im Gesamtangebot eine Ausnahme.<sup>32</sup>

Zusätzlich stellte die RfdU neben dem Unterrichtsfilm für Allgemeinbildende Schulen auch noch Filme mit sehr speziellen Themen für Fach- und Berufsschulen sowie für die einzelnen Studiengänge der Hochschulen her. Filme mit Titeln wie BAU DES WEINBERGS UND DER REBE, SCHLACHTEN EINES HAMMELS, WIRKUNG DES MAUERHAMMERS, STRÖMUNG AN KRAFTFAHRZEUGEN, DIE BEHANDLUNG DES ANGEBORENEN KLUMPFUSSES BEIM SÄUGLING oder RÖNTGENKINEMATOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNGEN AM BRONCHIALBAUM zeugen von der Vielfalt der Themen. Vor allem bei Forschungsfilmen zeigt sich der Vorteil dieses Mediums, wenn Handlungsabläufe fixiert wurden und technisch die Möglichkeit bestand, durch Zeitlupe und Zeitraffer Vorgänge sichtbar zu machen, die für das natürliche Auge nicht erkennbar sind.

Insgesamt wurden im Dritten Reich 317 so genannte F-Filme für Allgemeinbildende Schulen und 106 BF-Filme für gewerbliche, hauswirtschaftliche und kaufmännische Berufs- und Fachschulen gedreht. Hinzu kamen 37 LF-Filme für die landwirtschaftlichen Berufs- und Fachschulen, 71 Forschungsfilme (B-Filme) sowie die enorme Zahl von 454 C-Filme für die Hochschulen. Insgesamt ergab das die beachtliche Zahl von 985 Filmen.<sup>33</sup>

Michael Kühn unterscheidet drei Phasen der Unterrichtsfilmproduktion.<sup>34</sup> Während in der ersten Phase von 1934 bis 1935 vor allem volkskundliche Filme hergestellt wurden, entstanden in der zweiten Phase von 1936 bis 1938 differenzierte Filme, die auch vermehrt Technik- und Industriethemen aufgriffen. Erst in der dritten Phase von 1939 bis 1945 wurden die Filme an die Erfordernisse des Krieges angepasst. Thematisch erweiterte Unterrichtsfilme vermittelten den Kinder und Jugendlichen im Krieg besonders wichtige Erziehungsziele: „Sie können die Jugend von den kriegerischen Handlungen, vom soldatischen Leben überhaupt, von Waffen und Kampfmitteln eine Anschauung vermitteln, die ihre Vorstellungswelt erweitert und klärt.“<sup>35</sup>

Die Finanzierung der Unterrichtsfilme und der damit verbundenen Filmarbeit erfolgte durch „Gemeinschaftsbeschaffung“. Darunter ist zu verstehen, dass alle deutschen Schulkinder vierteljährlich einen Lernmittelbei-



trag bezahlen mussten, der bei 20 Reichspfennig lag.<sup>36</sup> Ausgenommen waren laut Reichsstelle Kinder von Arbeitslosen, alle dritten Kinder einer Familie, die bisher 0,10 RM im Vierteljahr zahlten. Kinderreiche Familien ab vier Kinder mussten nur für das erste Kind den Beitrag entrichten. Die Schulen sammelten den Lernmittelbeitrag ein und überwiesen ihn an die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm.<sup>37</sup> Vielerorts regte sich bei den Eltern Protest gegen die oktroyierte Abgabe, so dass sich die Reichsstelle gezwungen sah, ein Informationsblatt mit dem Titel „Warum zahlen die Eltern für den Unterrichtsfilm 20 Pfennig im Vierteljahr?“ herauszugeben und an die Eltern zu verteilen.<sup>38</sup> Darin wird beteuert, dass der Lernmittelbeitrag ausschließlich den Kindern in Form von Filmgeräten und Filmen zugute komme und in keinem Fall für die Finanzierung einer Organisation verwendet werde. In Hamburg gab es zahlreiche Mahnschreiben, da die Schulen oder einzelne Schüler die Beiträge nicht bezahlt hatten.

Waren die Filme ursprünglich nur für die Schulen und Universitäten gedacht, stellten die Landesbildstellen diese während der Kriegszeit unentgeltlich auch der Wehrmacht zur Verfügung:<sup>39</sup>

Das von der Schulfilmbewegung stets ins Feld geführte Argument der Anpassung der filmischen Form an die Wahrnehmungsfähigkeit sechs- bis vierzehnjähriger Kinder und Jugendlicher wurde schließlich mit dem Einsatz der Unterrichtsfilme bei der Truppenbetreuung ad absurdum geführt. Die Soldaten bekamen nicht nur die ‚nationalpolitischen‘ und Geschichtsfilme zu sehen, sondern auch, wie die Grundschüler, die Märchen- und Puppentrickfilme der Gebrüder Diehl (...).<sup>40</sup>

Die Landesbildstelle Hansa musste Unterrichtsfilme und Geräte an Flak-Einheiten der deutschen Luftwaffe und an die Wehrmacht in Norwegen liefern,<sup>41</sup> um den Soldaten in „unterhaltsamer Form eindringliche Ausschnitte aus allen Gebieten des Lebens und Wissens“<sup>42</sup> zu bieten. Während des Krieges fiel der Einsatz der Unterrichtsfilme in Hamburger Schulen sehr unterschiedlich aus, was auch daran lag, dass die Alliierten Teile der Stadt durch Luftangriffe zerstörten und der Unterricht dadurch häufig ausfiel. Hunderte Kinder hatten zudem im Zuge der Kinderlandverschickung die Hansestadt verlassen und auch viele Lehrer, die die Filmgeräte bedienen konnten, waren zur Wehrmacht abkommandiert worden.

Eine Vielzahl der stummen Unterrichtsfilme setzte die

Nachfolgeorganisation der RWU, das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), auch nach 1945 ohne Bedenken im Schulunterricht ein.<sup>43</sup>

### Staatspolitische Schulfilmveranstaltungen

Im Gegensatz zu den zahlreichen stummen Unterrichtsfilmen, die in den meisten Fällen bestimmte Sachverhalte, Berufe, Gegenstände oder Tiere/ Pflanzen näher bringen wollten und ihren Sinn vor allem durch den Kommentar des Lehrers erhielten, verfolgten die staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen ganz offenkundig einen anderen Zweck: Es ging um den Erlebnischarakter, man kann auch sagen, es ging um Affektpolitik. Dahinter steckte eine gezielte Wirkungsstrategie. Die staatspolitischen Filmveranstaltungen führte das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda im Oktober 1933 für die Allgemeinbildenden Schulen ein.<sup>44</sup> Diese fanden in einem großen Saal der Schule oder – wenn kein entsprechender Raum vorhanden war – in einem öffentlichen Lichtspieltheater statt. Die Schüler waren verpflichtet, an den staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen teilzunehmen und für jede Aufführung 15 Reichspfennig als Eintrittsgeld zu bezahlen. Genau wie beim Unterrichtsfilm durfte nur ein bestimmter Prozentsatz von benachteiligten Schülern eine Ermäßigung erhalten. Damit die finanzielle Belastung für die Eltern der Kinder und Jugendlichen, die auch den Lernmittelbeitrag für den Unterrichtsfilm bezahlen mussten, nicht zu hoch werden sollte, veranstalteten die Schulen die staatspolitischen Filmveranstaltungen ab 1934 statt monatlich nur noch vier Mal pro Jahr.

Die Auswahl der zur staatspolitischen Vorführung an Schulen geeigneten Tonfilme erfolgte im Regelfall gemeinsam durch das Reichspropagandaministerium und das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Normalerweise übernahm die jeweilige Gaufilmstelle die Koordination und Programmplanung. In Hamburg bestand jedoch eine Sonderregelung, die eine Ausnahme im Deutschen Reich darstellte. Die Landesbildstelle Hansa war praktisch bis Anfang 1937 die einzige Landesbildstelle, die die staatspolitischen Filmvorführungen – in direkter Beauftragung durch die Reichspropagandaleitung (Amtsleitung Film) – selbständig durchführen durfte.<sup>45</sup> Aufgrund der schlechten Finanzlage Hamburgs erhielt die Landesbildstelle über Büro- und Personalkosten hinaus keine Sachmittel. Der Aufbau der

Landesbildstelle Hansa war nur dadurch möglich, dass Mittel aus den Einnahmen der staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen zur Verfügung gestellt wurden. Die Landesbildstelle Hansa hatte sogar eine selbständige Abteilung für nationale Schulfilmpropaganda eingerichtet. Ab 1. Januar 1937 erhob jedoch die Gaufilmstelle Hamburg, die aus der Landesfilmstelle Nord und Niedersachsen hervorgegangen war, rechtmäßig Anspruch auf die Durchführung der staatspolitischen Filmveranstaltungen in den Schulen, da sie auch die Einnahmen benötigte. Schließlich einigte man sich darauf, dass Otto Herrmann, der Leiter der Landesbildstelle Hansa, gleichzeitig als Leiter der Gaufilmstelle Hamburg eingesetzt und ein Teil der Einnahmen an die Landesbildstelle abgeführt wurden. Die mit dieser Personalunion gut funktionierende Zusammenarbeit zwischen der Landesbildstelle Hansa und der Gaufilmstelle hatte auch den Vorteil, dass die Gaufilmstelle nach der Umstellung von Schmalfilm auf Normaltonfilm die Belieferung der Schulen mit Filmen übernehmen konnte. Dazu war die Landesbildstelle nicht in der Lage.

Das Programm der staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen enthielt sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme wie *DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG*, *FRIESENNOT*, *VERRÄTER*, *UNTERNEHMEN MICHAEL*, *NÜRNBERG* oder die Riefenstahl-Filme *SIEG DES GLAUBENS* und *TRIUMPH DES WILLENS*. In Hamburg führten zum Beispiel am 17. April 1940 die Kinos Schauburg St. Pauli, Schauburg am Hauptbahnhof, Emelka-Palast und Alster-Lichtspiele um 8, 9.45 und um 11.30 Uhr für mehrere Schulklassen von unterschiedlichen Schulen den Dokumentarfilm *FELDZUG IN POLEN* auf.<sup>46</sup> Abhängig von der Länge des Hauptfilms wurden je nach Alter der Jugendlichen vorher unterschiedliche Kurzfilme gezeigt. So sahen die Schüler von Hamburger Schule im Oktober 1933 in den staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen vor dem Hauptfilm *NÜRNBERG* je nach Altersstufe auch Kurzfilme mit Titeln wie *SPORTFEST DER VOLKSCHULEN* (1./2. Klasse), *DER KAFFEE*, *WIE ER WÄCHST UND WIE ER ZU UNS KOMMT* (3./4. Klasse), *300 BUBEN IN WILD-WEST* (5./6. Klasse), *DR. DOLITTLE UND SEINE TIERE* (7./8. Klasse).<sup>47</sup>

Vor der eigentlichen Vorführung des Hauptfilms sprach ein von der Landesbildstelle ausgewählter Redner der Gaufilmstelle. Die Veranstaltung sollte möglichst nicht länger als 100 Minuten dauern. Aufführungsbelege in den Akten der *Oberschulbehörde*<sup>48</sup> zeigen, wie straff

das Programm der staatspolitischen Schulfilmveranstaltung auch in Hamburg organisiert war. Mehrere Klassen versammelten sich zu einer bestimmten Uhrzeit am Vormittag in der Aula und sahen einen Film. Danach kamen bereits nach einer kurzen Lüftung des Raums die nächsten Schulklassen.<sup>49</sup> Während der Filmwart der Schule das Vorführgerät bediente, beaufsichtigten die Lehrer die Schüler. Es war üblich, dass auch Schüler von Nachbarschulen die Veranstaltungen besuchten, wenn ihre Schule über keinen geeigneten Raum und kein eigenes Vorführgerät verfügte. Die Lehrer waren angehalten, die Filme gemeinsam mit den Schülern im Unterricht vor- und nachzubereiten.

Die nationalen Filme sollten – wie es in zwei zeitgenössischen Aufsätzen hieß – „die Jugend mit nationalsozialistische[m] Geist“<sup>50</sup> erfüllen und „das Verstehen großer Probleme der Gegenwart, die Erkenntnis der Größe der deutschen Geschichte und das Werten des Aufbaues im Dritten Reich“ erleichtern<sup>51</sup>. Die Gestaltung der staatspolitischen Filmveranstaltungen als gemeinschaftliches Erlebnis und die Auswahl der Tonfilme eröffnete zudem einen „emotionalisierende[n] Zugang“<sup>52</sup> zu den Jugendlichen, was in Bezug auf die Wirkungsmechanismen der propagierten Filmbotschaften nicht zu unterschätzen ist: „So wurde erreicht, dass mehrmals jährlich die gesamte Schuljugend zusammengefaßt werden konnte, um Filme zu sehen und durch diese belehrt zu werden, die deutsche Art und deutschen Geist tragen und unverwischbare Eindrücke hinterlassen.“<sup>53</sup> Dass diese Filmveranstaltungen eine Wirkung erzielen konnten, zeigt die Aussage der Hamburger Zeitzeugin Undine Bruckmaier:

Wir gingen an, jeden Monat ins Kino zu gehen zu müssen. Und ich erinnere mich so genau noch, das Kino war auch im Dorf, im Hotel. Ich erinnere mich so genau an den Film, den wir sahen: 'Hitlerjunge Quex'. (Frage) Da mußte ich mit der Klasse hin. Ich erinnere mich an den Film so genau und was passiert ist. (Frage) Die Gefühle. Ja man fühlte für den ... Während ich da drin war, im Kino, fühlte man für den Hitlerjungen, weil er ja dann getötet wurde. Aber als ich raus kam und dann mit meinen Eltern darüber sprach, da habe ich natürlich bisschen mehr verstanden. Ich war ja nur acht, neun Jahre alt.<sup>54</sup>

Auch wenn in der zeitgenössischen Literatur die staatspolitischen Filmveranstaltungen nur in den höchsten Tönen gelobt wurden, so beweisen Beschwerdebriefe von Hamburger Lehrern in den Akten der *Oberschulbehörde*

und der *Landesbildstelle* im Staatsarchiv Hamburg, dass es durchaus auch kritische Stimmen und Schwierigkeiten bei den Aufführungen der Filme gab.<sup>55</sup>

Sowohl der Leiter einer Schule aus dem Hamburger Stadtteil Eilbek-Hamm als auch der Direktor und Schulfilmwart einer Mädchenschule in Winterhude monierten die schlechte Ton- und Bildqualität der gezeigten Filme *VERRÄTER* und *UNTERNEHMEN MICHAEL*. Der Schulleiter aus Eilbek-Hamm wies in seinem Brief im September 1937 die Landesbildstelle ausdrücklich darauf hin, dass

[u]nter diesen Missständen (...) die staatspolitischen Filme vollkommen ihren Wert [verlieren]. Das ist bei einem Film wie z. B. Verräter besonders zu bedauern. Das allgemeine Urteil der Schüler geht dahin, dass diese Filmvorführung (...) keine 15 Pf. wert war. Die Urteile der Kinder werden zu Hause natürlich noch weiter ausgeschmückt. (...) So wertvoll die Filme an sich und ihre Auswertung im Unterricht sind, so wertlos sind sie unter den geschilderten Zuständen, und Zeit und Geld dafür sind völlig nutz- und zwecklos.<sup>56</sup>

Ein ähnliches Urteil fällt im Juni 1938 der Schulleiter der Mädchenschule in Winterhude, Otto Brey, als er sich in einem Brief bei der Schulverwaltung Hamburg über die Aufführung des Kriegspropagandafilms *UNTERNEHMEN MICHAEL* beschwerte, die „völlig minderwertig“ wäre und der Film damit „das Gegenteil von dem erreicht, was beabsichtigt ist“, nämlich „ein das Ansehen des Staates, der Partei und der Bewegung schädigender Einfluß“.<sup>57</sup>

Beide Schulleiter ziehen aus der mangelhaften Art der Veranstaltung die Konsequenz, keine Schüler mehr zu den staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen zu schicken und fordern die verantwortliche Stelle auf, die Filme zukünftig in einem öffentlichen Kino zu zeigen.<sup>58</sup> Während bei diesen beiden Äußerungen eher die Qualität der Veranstaltungen bemängelt wurde, macht der Brief des Schulfilmworts der Mädchenschule in Winterhude deutlich, dass auch die Zuordnung der Filme für bestimmte Altersgruppen auf Kritik stoßen konnte. So hielt der Schulfilmwart Rudolf Möller den Film *UNTERNEHMEN MICHAEL* für Mädchen einer 5. Klasse in Bezug auf den schwierigen Inhalt und Begrifflichkeiten wie „Generalstab“ für nicht geeignet:

Es fehlt jede, aber auch jede Grundlage dafür. Meine Meinung geht dahin, daß auf jeden Fall solche Filme lediglich sehr viel reiferen Jahrgängen vorgeführt werden müssten und daß es eine (...) Erziehung zur Oberflächlichkeit be-

deutet, wenn man derartige Filme vor so jungen Jahrgängen vorführt.<sup>59</sup>

Weitere Beschwerdebriefe finden sich im Staatsarchiv Hamburg in den Akten der *Landesbildstelle*. Dort heißt es in einem Brief der Schulleitung der Oberschule für Mädchen in der Caspar Voghtstrasse am 1.6.1938 an die Hamburger Schulverwaltung:

Seit gut einem Jahre wurden in den staatspolitischen Filmveranstaltungen in der Hauptsache Kriegs- und Soldatenfilme gezeigt. Wir mussten dabei die Erfahrung machen, dass diese Filme über das geistige und seelische Fassungsvermögen der Mädchen unserer Unterstufe (Zehn- bis Zwölfjährige) erheblich hinausgingen. Nach jeder Filmveranstaltung erhielten die Klassenleitungen der Unterstufe Briefe aus der Elternschaft, in denen die Bitte ausgesprochen wurde, in Zukunft die kleinen Mädchen von dem Besuch dieser Filmveranstaltungen zu befreien. Die Kinder seien z. B. bei dem Film ‚*Wolkenstürmer*‘, aber auch beim ‚*Tannenbergs*‘-Film durch das Grausige und Aufregende des hier gezeigten Kriegsgeschehens so erschüttert worden, dass sie tagelang, insbesondere auch des Nachts, unter Erregungszuständen gelitten hätten. (...) Da wir der Ansicht sind, dass unsere nationalpolitischen Filmveranstaltungen auf jeden Fall zu der beabsichtigten Wirkung gebracht werden müssen, bitten wir die Schulverwaltung, erneut zu erwägen, ob es nicht Mittel und Wege gibt, den Mädchen vom 10.-12. Lebensjahre Filmvorführungen, die über ihr Fassungsvermögen hinausgehen, zu ersparen und ihnen dafür Filme zu zeigen, die ihrem Verständnis angepaßt sind.<sup>60</sup>

Inwiefern die Landesbildstelle Hansa oder die Gaufilmstelle konkret auf diese Beschwerden eingingen und Konsequenzen für die Durchführung weiterer staatspolitischer Schulfilmveranstaltungen zogen, geht aus den Akten der *Oberschulbehörde* und *Landesbildstelle* nicht hervor.<sup>61</sup> Zumindest führten zahlreiche weitere Beschwerden über die Bild- und Tonqualität auch dazu, dass bei den Filmvorführungen in den Schulen 1938 die Schmalfilmgeräte durch Normaltonfilmapparate ersetzt wurden. Bereits in den Jahren 1939/40 kam in Hamburg durch die Auswirkungen des Krieges und den im kalten Winter auftretenden Kohlemangel nur der Film *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* in der staatspolitischen Filmveranstaltung zur Aufführung.<sup>62</sup> 1942 stellte die Gaufilmstelle Hamburg die staatspolitischen Filmveranstaltungen wegen zunehmender Fliegerangriffe schließlich ganz ein.

### 3. Film in der Hitler-Jugend: die Jugendfilmstunden

Fortgesetzt und ausgebaut wurde die in den staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen bezweckte Affektmobilisierung und Erlebniswirkung noch in den Jugendfilmstunden der Hitler-Jugend. Über die Schule und die Organisation in der Hitler-Jugend hatten die Nationalsozialisten einen optimalen Zugriff auf die deutsche Jugend und konnten sie über die Teilnahme an den staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen und über die Jugendfilmstunden beeinflussen. Die NSDAP wollte die Jugendlichen mit den Filmen auf nationalsozialistische Weltanschauungen einstimmen, ihnen Disziplin und bestimmte Werte vermitteln, denn sie waren in ihren Augen die Zukunft der Partei und – wie es in einem zeitgenössischen Artikel in der Zeitschrift *Filmkurier* heißt – „die Träger des kommenden Staates“<sup>63</sup>:

Jugend – das ist Deutschland von morgen; unser wichtigster Dienst am Volkstum heißt, wie diene ich der Jugend, wie helfe ich ihr, wie bringe ich sie weiter. Die Jugend findet ein erstarktes Führergeschlecht vor, das sie in ihrem Geiste erzieht. Auf die Jugend sind heute die Blicke aller gerichtet, die am neuen Deutschland formen.<sup>64</sup>

Genau wie bei den zahlreichen Freizeitangeboten und Ausflügen sollten die Mädchen und Jungen in den Filmvorstellungen ein gemeinsames Gruppengefühl erleben. Wie bedeutend die Hitler-Jugend als „eine der größten und modernsten politischen Jugendorganisationen der Welt“<sup>65</sup> für die Jugendlichen im Dritten Reich war, lässt sich an der rasant wachsenden Mitgliederzahl erkennen. Während Anfang 1933 knapp über 100.000 Kinder und Jugendliche Mitglied waren, wuchs die Organisation bis Ende 1935 auf knapp vier Millionen an. Bis 1944 stieg die Mitgliederzahl sogar noch auf 9 Millionen und umfasste damit fast 98 % der deutschen Jugendlichen.<sup>66</sup> An der HJ reizten die jungen Leute vor allem die umfassenden Freizeitangebote und die Möglichkeit, von zu Hause auszubrechen. Um alle deutschen Schüler und Schülerinnen erreichen zu können, führte das NS-Regime im März 1939 die „Jugenddienstpflicht“ ein, so dass alle zehnjährigen Jungen und Mädchen automatisch in das „Deutsche Jungvolk“ und in den „Jungmädelsbund“ kamen.<sup>67</sup> Neben den staatspolitischen Filmveranstaltungen in den Schulen organisierten die Gaufilmstellen gemeinsam mit

der Hitler-Jugend seit 1934 die so genannten Jugendfilmstunden, die nur von Mitgliedern der HJ besucht werden durften und somit auch als eine Parallelöffentlichkeit bezeichnet werden können. Die erste Veranstaltung dieser Art fand im Ufa-Palast in Köln im April 1934 statt, 1936 legte die Reichsfilmkammer schließlich fest, dass der Begriff „Jugendfilmstunden“ nur für die Filmfeiern der Hitler-Jugend verwendet werden dürfte.<sup>68</sup> Anfangs noch auf die Wintermonate beschränkt, weitete die Reichsjugendführung die Jugendfilmstunden auch auf die Sommermonate aus. Dass die Mitglieder der Hitler-Jugend diese Zeit meistens im Zeltlager verbrachten, war kein Hindernis, auch dort Filmvorführungen stattfinden zu lassen. Zu Beginn des Herbstes eröffneten Joseph Goebbels und der Reichsjugendführer alljährlich die neue Spielzeit der Jugendfilmstunden. In parallel stattfindenden Filmstunden konnten Jugendliche aus dem ganzen Reich die Übertragung der Feiern und Ansprachen verfolgen. Zusätzlich fanden ab Oktober 1937 jedes Jahr die Reichsfilmtage der HJ statt, die das erste Mal vom 6.-10. Oktober 1937 in Hamburg veranstaltet wurden. Mit einem Bekenntnis zum deutschen Film wandten sich der Chef des Presse- und Propaganda-Amtes der Reichsjugendführung, Karl Lapper, und der Staatsschauspieler Mathias Wieman an die in vierzig Hamburger Kinos versammelten 30.000 Jungen und Mädchen.<sup>69</sup> Das Ende der Reichsfilmtage und die gleichzeitige Eröffnung der Jugendfilmstunden-Spielzeit 1937/38 kulminierten am 10. Oktober 1937 schließlich in parallel stattfindenden Kinovorstellungen. In den beteiligten Lichtspieltheatern liefen um 10.30 Uhr mehr als 20 verschiedene Filme, davon führten allein jeweils fünf verschiedene Hamburger Kinos die Spielfilme *STANDSCHÜTZE BRUGGLER* und *KATER LAMPE* an diesem Sonntagmorgen auf. Die Jugendfilmstunden wurden von der Gaufilmstelle für jede Ortgruppe mindestens einmal im Monat durchgeführt, meistens in den ortsansässigen Kinos am Sonntagvormittag in Konkurrenz zu den Gottesdiensten:

Jede Jugendfilmstunde war und ist eine wirkliche Feiernstunde, unser sonntäglicher Gottesdienst. Und unser erstes Gebet, wenn ich so sagen darf, überhaupt vor Beginn, ist unser gemeinsames Bekenntnis zum Führer.<sup>70</sup>

Wenn Bedarf bestand, mussten die Kinobetreiber auf Verlangen der Reichsfilmkammer ihre Kinos auch von Montag bis Freitag für die Jugendfilmstunden der HJ

gegen ein geringes Entgelt zur Verfügung stellen. Die HJ-Mitglieder konnten dafür sogar vom Unterricht freigestellt werden. Wie bei den staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen mussten alle Mitglieder der HJ einen Beitrag in Höhe von 20 Reichspfennig für jede Vorstellung bezahlen. Damit lag der Eintrittspreis wesentlich unter dem der öffentlichen Kinos. Bevor die Filme aufgeführt werden durften, musste die Gaufilmstelle jede Jugendfilmstunde mit Angabe des Aufführungsortes, der Anfangszeit und dem Titel des Films bei der zuständigen Polizeibehörde beantragen.

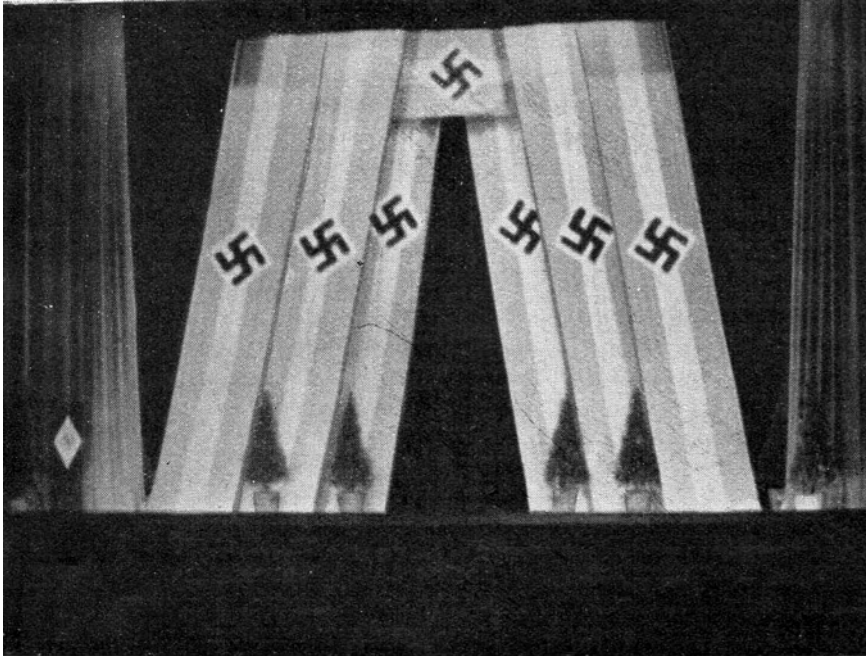
In den Akten der *Gewerbepolizei* im Staatsarchiv Hamburg finden sich für das Jahr 1937 und Anfang 1938 zahlreiche Anmeldungen dieser Jugendfilmstunden, die in Sälen von Schulen oder – was der Regelfall war – in fast allen öffentlichen Kinos im gesamten Hamburger Stadtgebiet stattfanden<sup>71</sup>: im Primus-Palast in Uhlenhorst, im Gloria-Palast in Rothenburgsort, im Passage-Theater in der Altstadt, in der Urania-Filmbühne in der Neustadt, in der Hansa-Lichtspielbühne in Bergedorf, im Atlantik-Theater in St. Georg, in den Harmonie-Lichtspielen in Wandsbek, im Emelka-Palast in Eimsbüttel oder in den

über die Stadt verteilten Schauburgen. In Bezug auf das Programm versuchte sich die Gaufilmstelle Hamburg mit der Landesbildstelle Hansa abzusprechen, damit nicht – nachdem sich mehrere Eltern beschwert hatten – die gleichen Filme wie in den staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen gezeigt wurden.<sup>72</sup> Parallel stattfindende Jugendfilmstunden in den Hamburger Kinos<sup>73</sup> gaben den Jugendlichen die Möglichkeit, sich für einen bestimmten Aufführungsort und Film zu entscheiden. Die Filme wurden zudem über Wochen in den unterschiedlichen Hamburger Kinos wiederholt, so dass jedes Mitglied der HJ möglichst viele der angebotenen Filmstreifen sehen konnte.

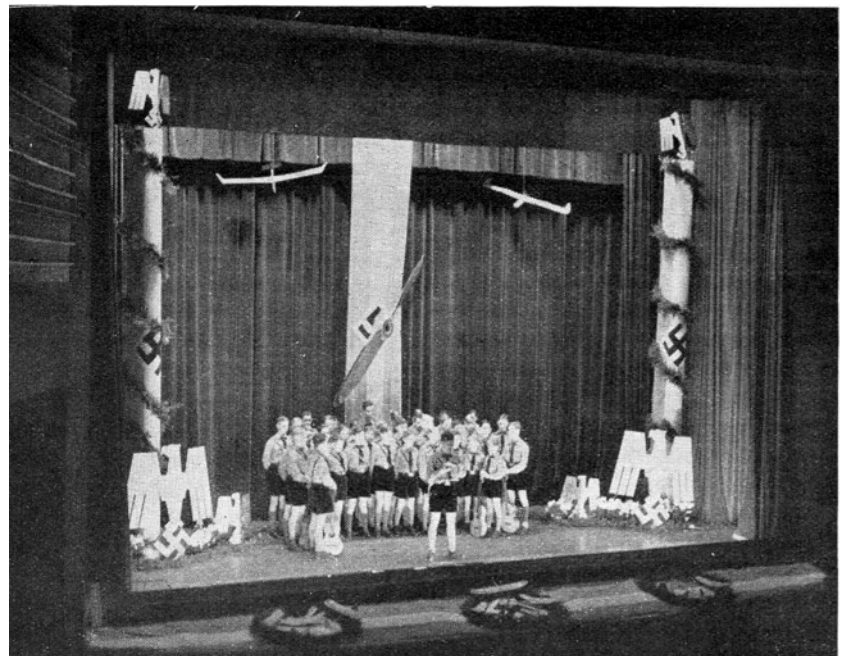
Die Listen mit den von der Gaufilmstelle Hamburg beantragten Jugendfilmstunden führen Filmtitel wie *UM DAS MENSCHRECHT*, *SCHWARZER JÄGER JOHANNA*, *DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA*, *DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG*, *DER CHORAL VON LEUTHEN*, *FRIESENNOT*, *DER REBELL*, *TRAUMULUS*, *STOSSTRUPP 1917*, *IM TROMMELFEUER DER WESTFRONT*, *DER VERLORENE SOHN VON* und mit Luis Trenker oder der erste und erfolgreichste Jugendfilm *HITLERJUNGE QUEX* auf.<sup>74</sup> Die genannten Titel sind überwiegend Filme, die



**Abb. 6:** Mit Hakenkreuz-Bannern geschmücktes Kino. (Abb. 6 - 8 nach Finohr: „Jugendvorstellung? – Jugendfilmstunde!“ [wie Anm. 75], S. 26).



**Abb. 7:** Mit Bannern geschmückte Bühne im Kinoinnenraum



**Abb. 8:** Spielschar der HJ während der Jugendfilmstunden

ideologische Tendenzen aufweisen: nationalsozialistische Preußenfilme, Jugendfilme, kriegsverherrlichende Produktionen oder Filme wie *DER VERLORENE SOHN*, die das Deutsche Reich als die einzig wahre Heimat herausstellen. Die Jugendlichen sollten mit den Filmthemen auf das NS-Regime und nationalsozialistische Werte wie Tapferkeit, Treue, Kameradschaft und Selbstaufopferung für die Volksgemeinschaft positiv eingestimmt werden:

Der Sinn der Jugendfilmstunden liegt aber nicht allein in der Vorführung eines guten Films, sondern ihr hoher erzieherischer Wert liegt darin begründet, daß das Lichtspielhaus festlich ausgeschmückt und durch Jungen oder Mädels ein Vorprogramm auf der Bühne gestaltet wird, das, auf den Hauptfilm abgestimmt, dazu angetan ist, die Stimmung des Jugendlichen zu heben und ihn auf den Film vorzubereiten. Durch die in der Umrahmung der Filmstunde geschaffene Verbindung von Film und Feier wird die Erlebniswirkung erhöht.<sup>75</sup>

Besonderer Wert wurde bei der Durchführung einer Jugendfilmstunde darauf gelegt, dass das Lichtspielhaus innen wie außen festlich geschmückt war (Abb. 6 und Abb. 7). Die Veranstaltungen waren dabei nach dem Muster der Parteitage der NSDAP organisiert (z. B. Hakenkreuz-Banner, Licht-Dunkel-Effekte). Um die Erlebniswirkung zu steigern, marschierten die uniformierten HJ-Mitglieder mit Wimpeln und Fahnen diszipliniert in geschlossener Formation in das Kino und sangen dabei meist NS-Lieder. Eine Wochenschau und ein Kulturfilm liefen in der Regel zu Beginn der Jugendfilmstunde, dann folgte ein kurzes Bühnenprogramm, das die feierliche Stimmung erhöhen sollte.<sup>76</sup> Vor der Vorführung eines prädikatisierten Films wie *VERRÄTER* (1936), *PATRIOTEN* (1937), *BISMARCK* (1940) oder *KAMPFGESCHWADER LÜTZOW* (1941) gab ein Vertreter der Gaufilmstelle eine knappe Einführung. Nach Ablauf des Films beschloss die Spielschar die Feierstunde mit einem Lied, Gedicht oder Vortrag (Abb. 8). Nach dem Besuch einer Vorstellung bestand die Möglichkeit, auf dem nächsten HJ-Heimabend über die aufgeführten Filme zu diskutieren.

Nur ein Viertel der Spielfilmproduktionen, die ins reguläre Kino kamen, konnten in den Jugendfilmstunden gezeigt werden, da der größte Teil für Jugendliche verboten war.<sup>77</sup> Zudem kritisierten viele Veranstalter, dass die mit dem Prädikat „staatspolitische wertvoll“ und „staatspolitisch besonders wertvoll“ versehenen Filme erst drei, alle übrigen jugendfreien Filmstreifen sogar erst sechs Mo-

Spielzeit	Zahl d. Veranstaltungen	Besucher
1934/35	-	>300.000
1935/36	905	425.176
1936/37	1.725	897.839
1937/38	3.565	1.771.236
1938/39	4.886	2.561.489
1939/40	8.244	3.538.224
1940/41	12.560	4.800.000
1941/42	15.800	5.600.000
1942/43	<45.290	11.215.000

Abb. 9: Zuschauerzahlen der Jugendfilmstunden 1934/35 – 1942/43<sup>77</sup>

nate nach dem offiziellen Start in den öffentlichen Kinos in den Jugendfilmstunden gezeigt werden durften. Viele Jugendliche hatten die Filme dann bereits in den öffentlichen Kinos gesehen.

Nach zahlreichen Protesten und auf Anregung des Schauspielers Mathias Wieman während der ersten Reichsfilmtage der Hitler-Jugend in Hamburg im Oktober 1937 konnten nach Anweisung der Reichsfilmkammer ab 1939 vier Filme, die mit dem neu eingeführten Prädikat „jugendwert“ ausgezeichnet wurden, pro Jahr sofort nach der Fertigstellung in den Jugendfilmstunden vorgeführt werden.<sup>79</sup> Das sollte für die Jugendlichen den Anreiz erhöhen, sich den Film nicht im öffentlichen Kino, sondern in den geschlossenen Filmveranstaltungen anzuschauen. Ein weiterer Reiz für den Besuch der Jugendfilmstunden sollten auch die eigens von der Hitler-Jugend produzierten Dokumentarfilme sein, die das Leben der Jugend zeigten und nur in den geschlossenen Veranstaltungen von HJ und Partei zu sehen waren. Über geringe Besucherzahlen konnten sich die Veranstalter zumindest nicht beklagen:

Die Zuschauerzahl der Jugendfilmstunden stieg von 1934 bis 1943 extrem an (Abb. 9). Waren es 1934/35 knapp über 300.000 Zuschauer, besuchten 1937/38 mehr als 1,7 Millionen und in der Spielzeit 1942/43 sogar 11,2 Millionen die organisierten Filmstunden. Bis Mai 1944 konnten schließlich insgesamt 167.547 Jugendfilmstunden mit fast 43 Millionen Jungen und Mädchen gezählt werden.<sup>80</sup> Diese Zunahme lässt sich zum einen durch die stetig wachsende Zahl der HJ-Mitglieder erklären, zum

anderen resultiert sie daraus, dass der Besuch der Veranstaltungen für alle Mitglieder obligatorisch war.

Wesentlich häufiger als in der Stadt besuchten allerdings die HJ-Mitglieder in den oft kinolosen Orten die Jugendfilmstunden, da diese eine willkommene Abwechslung boten. Mit 18.240 Filmvorführungen veranstalteten die Gaufilmstellen mit ihren Tonfilmwagen überproportional viele Jugendfilmstunden auf dem Land und erzielten – so kann man vermuten – mangels alternativer Freizeitangebote dort eine größere Resonanz als in den Großstädten.<sup>81</sup>

Welche Wirkung die Jugendfilme und andere Filmgenres bei den Heranwachsenden tatsächlich entfalten konnten, lässt sich heute zumindest ansatzweise durch einige Berichte von Zeitgenossen und Zeitzeugen rekonstruieren. Der Zeitzeuge Nicolaus Heutger beschreibt zum Beispiel ausführlich, aber auch kritisch seine Zeit bei der Hitler-Jugend mit zahlreichen Sportaktivitäten, Ausflügen, Geländespielen, mit militärischer Ausbildung und auch Kinobesuchen:

Großen Eindruck machten auf mich die NS-Filme, etwa ‚Die Kadetten‘, in dem preußische Kadetten todesmutig eine überalterte Kleinfestung gegen Russen verteidigen, oder ‚Nippons wilder Adler‘, in dem die brutale Kraft „unserer japanischen Verbündeten“ herausgestellt wurde.<sup>82</sup>

Im damaligen *Nachrichtenblatt der NSDAP Gaufilmstelle München-Oberbayern* wird außerdem die Schilderung einer gelungenen Jugendfilmstunde in einem bayerischen Landkreis abgedruckt:

Nach dem Fahneeinmarsch trug ein Hitlerjunge das Gedicht an den Führer, das so sehr in unsere heutige Zeit paßte, vor. Anschließend eröffnete Scharführer Schiffelechner mit einem Hinweis auf die Bedeutung unserer Jugendfilmstunde, die heute schon zu einem Begriff geworden ist, die Veranstaltung. Mit großer Spannung wurde der Kulturfilm ‚Schönheiten der Ostpreußischen Landschaft‘ verfolgt. Dann gab uns die ‚Wochenschau‘ entsetzliche Bilder aus dem Sudetenland der letzten Woche, in denen der tschechische Mob hauste und wühlte und sudetendeutsche Brüder von ihrer Scholl vertrieben wurden. Weitere Bilder von der bedeutenden Münchener Besprechung der vier großen Staatsmänner fesselten alle Buben und Mädels. ‚Hermine und die 7 Aufrechten‘ löste nicht nur große Heiterkeit und Unterhaltung aus, sondern vermittelte auch den nachhaltigen Eindruck eines wertvollen Filmes, der Jugend und Fahne zum Ausdruck brachte.<sup>83</sup>

Aufschluss über die Wirkung der Filme geben auch die

geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS, die neben der Kritik der Eltern an der geringen Zahl „jugendwerter“ Kultur- und Spielfilme sowie an mangelhaften technischen Durchführungen der Veranstaltungen auch positive Beurteilungen enthalten:

Nach den aus dem ganzen Reichsgebiet vorliegenden Berichten haben die (...) Jugendfilmstunden während der Spielzeit 1939/40 bei der Jugend selbst eine einhellig begeisterte Aufnahme gefunden (...). Bereits die erste Spielzeit habe gezeigt, dass bei planmäßiger Durchführung und geeigneter Auswahl der Filme diese Veranstaltungen nicht nur sinnvolle Unterhaltung für die Freizeit bieten, sondern, planvoll eingebaut in die Arbeit der HJ, einen wertvollen Beitrag zur Erziehungsarbeit bedeuten. (...) Trotz aller bisherigen Schwierigkeiten bestätigen die vorliegenden Berichte, wie sehr bei planvoller Durchführung die Jugendfilmstunden geeignet sind, ein dauernder und wirksamer Bestandteil der Jugenderziehung zu werden.<sup>84</sup>

Rückschlüsse auf die Wirkung der in den Jugendfilmstunden gezeigten Filme kann man auch durch die von Anneliese Sander durchgeführte Befragung von 1.946 10-17-Jährigen und 375 über 18-Jährigen im Februar 1943 ziehen. Bei den Mitgliedern der HJ kamen demnach mehr oder weniger offen propagandistische Filme wie *U-BOOTE WESTWÄRTS*, *STUKAS*, *HEIMKEHR*, *OHM KRÜGER*, *WUNSCHKONZERT*, *HITLERJUNGE QUEX* oder Filme über große Persönlichkeiten (*ANDREAS SCHLÜTER*, *DER GROSSE KÖNIG*, *BISMARCK*, *SCHILLER*) vor allem bei den Jungen gut an.<sup>85</sup> Als Begründung nannten die Jungen und Mädchen dabei am häufigsten, dass die Filme „historisch“ (1335 Nennungen), „inhaltlich hervorragend, gehaltvoll, inhaltsreich“ (870 Nennungen) und „lehrreich, aufklärend, wissenswert, bildend“ (711 Nennungen) gewesen seien; dass der genannte Film „politisch, propagandistisch wertvoll“ gewesen sei, wurde immerhin noch 585 Mal angeführt und 416 Mal wurde als Grund für die Qualität des Filmes „Vorbild, Taten, Charakter großer Männer“ angegeben. Die Einschätzung der Filme hing dabei von dem Geschlecht und Alter der Jugendlichen ab. Kitschige Liebesgeschichten wurden aber von beiden Geschlechtern abgelehnt. Auch Unterhaltungsfilme wie *WIR MACHEN MUSIK* und *IMMER NUR DU*, der Heinz-Rühmann-Film *QUAX*, *DER BRUCHPILOT* und der Propagandafilm *DIE GROSSE LIEBE* waren laut Umfrage nicht besonders beliebt. Als Gründe nannten die Kinder und Jugendlichen am häufigsten „Film hat keinen Sinn“ (915 Nennungen),



„Quatsch“ (768 Nennungen) und „unwahrscheinlich, unnatürlich“ (591 Nennungen). Die eigens für Jugendliche produzierten Filme wie HIMMELHUNDE, JAKKO, JUNGENS, KADETTEN, HÄNDE HOCH, HITLERJUNGE QUEX und KOPF HOCH, JOHANNES, in denen die Handlung im HJ-Milieu spielte und die Gemeinschaft in der Gruppe idealisiert wurde, erhielten mehr positive wie negative Kritiken.<sup>86</sup> Dabei wurden positiv am häufigsten die „Kameradschaft eines deutschen Jungen“ (791 Nennungen) und „die typische Darstellung der deutschen Jugend“ (745) bewertet und negativ hervorgehoben, dass „zuviel Unmögliches“ passiert (67 Nennungen) und alles „unecht, gekünstelt“ (32 Nennungen) sei. Dabei fällt auf, dass die Jugendlichen die negativ bewerteten Filme unabhängig von deren staatlichen Auszeichnungen beurteilt haben.

Die Jugendfilmstunden waren auf jeden Fall genau wie die staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen eine gezielte Maßnahme, der Jugend durch ein ausgewähltes Filmprogramm ideologische Werte und Leitbilder zu vermitteln und als gestaltetes Gemeinschaftserlebnis „die Erziehung zu staatspolitischem Denken voranzutreiben“.<sup>87</sup>

#### 4. Fazit

Die Darstellung des Unterrichtsfilms, der staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen und der Jugendfilmstunden hat gezeigt, dass die Nationalsozialisten diesen drei Parallelöffentlichkeiten eine unterschiedliche Bedeutung beimaßen. Während der Unterrichtsfilm eher als didaktisches Begleitmedium im Schulunterricht eingesetzt wurde, der – sieht man einmal von den Märchen- und Puppentricksfilmen der Gebrüder Diehl ab – weniger eine Unterhaltungsfunktion hatte als ein praktisches Anschauungsmittel für den Lehrer darstellte, kann man aus den aufwändig, bis in kleinste Detail gestalteten Inszenierungen der staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen und Jugendfilmstunden schließen, dass die Nationalsozialisten hier von einer großen Affektmobilisierung ausgingen. Allein die oben genannten Beispiele – die feierliche Eröffnung der Jugendfilmstunden-Spielzeit in Hamburg im Oktober 1937 und dass in Hamburg am 17. April 1940 die Kinos Schauburg St. Pauli, Schauburg am Hauptbahnhof, Emelka-Palast und Alster-Lichtspiele gleichzeitig um 8, 9.45 und um 11.30 Uhr für mehrere

Schulklassen von unterschiedlichen Schulen den Dokumentarfilm FELDZUG IN POLEN aufführten – machen diese gezielt evozierte Wirkungsstrategie deutlich. Dass diese auf gemeinschaftliches Erleben zugeschnittenen und als Event organisierten Filmveranstaltungen bei den Jugendlichen eine nachhaltige Wirkung hinterließen, haben auch die geheimen Lageberichte der SS und die 1943 durchgeführte Umfrage bei Jugendlichen gezeigt. Die Suche nach weiteren Rezeptionszeugnissen – durch gezielte Auswertung von zeitgenössischen Tagebüchern, Briefen oder auch durch Interviews mit Zeitzeugen – würde eine noch umfassendere Rekonstruktion der Wirkung dieser Veranstaltungen ermöglichen.

Zumindest kann festgehalten werden, dass sich die vorgestellten Parallelöffentlichkeiten von der Veranstaltungsöffentlichkeit des ortsfesten, kommerziell geführten und für fast alle zugänglichen Kinos unterschieden. Abgrenzen lassen sich die Aufführungen der Unterrichtsfilme, da diese in dem geschlossenen Raum des Klassenzimmers nur für Schüler und den jeweiligen Fachlehrer zugänglich waren. Selbst wenn die Unterrichtsfilme in Kriegszeiten Wehrmachtssoldaten vorgeführt wurden, so handelt es sich doch auch hier um eine Form von geschlossener Parallelöffentlichkeit. Auch die sachliche Umsetzung der fachspezifischen Filmthemen lässt keine Parallelen zum Programm im öffentlichen Kino erkennen.

Die staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen und die Jugendfilmstunden der Hitler-Jugend dagegen fanden zwar in einem geschlossenen, nur für Schüler bzw. HJ-Mitglieder zugänglichen Raum statt, aber im Grunde wurden hier – abgesehen von den politischen Einführungen – die gleichen Spielfilme wie in den öffentlichen Kinos gezeigt: Nach der Wochenschau und dem Kulturfilm lief ein prädikatisierter Spielfilm mit mehr oder weniger offenen politischen Implikationen. Lediglich in der Programmauswahl lassen sich kleinere Differenzen beobachten, da die staatspolitischen Schulfilmveranstaltungen und die Jugendfilmstunden auf wenige Gattungen und Spielfilmgenres begrenzt waren.

Ein Unterschied zwischen Parallel- und offizieller Kino-Öffentlichkeit bestand vor allem in den Aufführungsmodalitäten. Der Ablauf der Jugendfilmstunden lässt vermuten, dass das kollektive und aufwändig inszenierte Erleben der Filmveranstaltungen bei den Jugendlichen eine weitaus stärkere Affektmobilisierung bewirkte als im öffentlichen Kino.

## Anmerkungen

1. Die Hitler-Jugend meint im engeren Sinne die Jungen im Alter von 14-18 Jahren, im weiteren Sinne schließt sie das Deutsche Jungvolk (DJ) und den gesamten Bund deutscher Mädel (BDM) inklusive des Mädelbunds und Jungmädelbunds (JM) ein (im Jungmädelbund waren die 10-13-Jährigen, im BDM/Mädelbund die 14-18-Jährigen organisiert). Vgl. Heinz Schreckenberger: *Erziehung, Lebenswelt und Kriegseinsatz der deutschen Jugend unter Hitler. Anmerkungen zur Literatur*. Münster 2001, S. 211 und 494. Vgl. auch: Michael H. Kater: *Hitler-Jugend*. Darmstadt 2005; Kathrin Kollmeier: *Ordnung und Ausgrenzung: die Disziplinarpolitik der Hitler-Jugend*. Göttingen 2007.
2. Es wurde zwar bereits seit 1920 die Erlaubnis erteilt, Filme in den Schulen vorzuführen, aber dies setzten die Schulen nicht sehr erfolgreich um. Vgl. o.Vf.: „Die Arbeit der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm“. In: *Filmkurier*, 29.1.1936.
3. Vgl. Heinz Boberach (Hrsg.): *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945*. Bd. 1-16, Herrsching 1984 (z. T. abgedruckt bei Gerd Albrecht (Hrsg.): *Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Karlsruhe 1979, S. 189-253); Anneliese U. Sander: *Jugend und Film*. Berlin 1944.
4. Gerhard Stahr: *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin 2001, S. 96-97.
5. O.Vf.: „Filmpropaganda in Hamburgs Schulen. Wer die Jugend hat, hat das Volk“ (ohne Jahr, ohne Name). Zeitungsartikel vorhanden im Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX e 2/3, 1689.
6. 1. Ministerialerlaß vom 26. Juni 1934. Zit. nach: Michael Kühn: *Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus. Die Arbeit der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm/ Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*. Mammendorf/Obb. 1998, S. 255.
7. Zit. nach Malte Ewert: *Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (1934-1945)*. Hamburg 1998, S. 74.
8. Vgl. Tabelle von Friedrich Thiemann: „Vom Schul- zum Unterrichtsfilm“. In: Gerhard K. Hildebrand (Hrsg.): *Zur Geschichte des audiovisuellen Medienwesens in Deutschland. Gesammelte Beiträge*. Trier 1976, S. 81. Der Aufsatz ist zuerst in der Zeitschrift *Jugend, Film, Fernsehen*, Jg. 12, 1968, H. 1, S. 18-34 erschienen.
9. Ausführliche Informationen über die Arbeit und Rundschreiben der Reichsstelle finden sich in: Malte Ewert: *Neue Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland*

*II. Die Rundschreiben der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU) und späteren Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU), 1934-1945*. Bd. 1 und 2, Hamburg 2003.

10. Ewert: *Reichsanstalt* (wie Anm. 7), S. 203-204.
11. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 2/1 Bd. 3, 1681 b, Blatt 19.
12. Wolfgang Tolle: *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*. Berlin 1961, S. 46.
13. Vgl. Kühn: *Unterrichtsfilm*, S. 36 (wie Anm. 6). Dass die RfdU unzensuriert Unterrichtsfilme herstellen durfte, war vor allem das Verdienst des Verwaltungsjuristen Kurt Zierold, der im Erziehungsministerium als Ministerialrat und Filmreferent arbeitete. Ab März 1935 war Zierold auch offiziell Vorsitzender der RfdU.
14. Mitteilung der RfdU. In: Staatsarchiv Hamburg: Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX c 5, 1498, Blatt 14.
15. Ebd.
16. Zit. nach: Kühn: *Unterrichtsfilm* (wie Anm. 6), S. 22.
17. Ebd., S. 78.
18. Ebd., S. 83.
19. Fritz Kempe: „Der Unterrichtsfilm in Deutschland“. In: Gerhard K. Hildebrand (Hrsg.): *Zur Geschichte des audiovisuellen Medienwesens in Deutschland. Gesammelte Beiträge*. Trier 1976, S. 18. Der Aufsatz ist zuerst in der Zeitschrift *Kulturarbeit*, Jg. 5, 1953, H. 9, S. 166-169 erschienen.
20. Zu den Allgemeinbildenden Schulen zählen die Volks-, Haupt-, Mittelschule und Höhere Schule. Die Höhere Schule umfasst wiederum das Gymnasium, die Oberschule und die Nationalpolitischen Erziehungsanstalten. Die Hauptschule wurde erst 1942 eingeführt. Vgl. Abbildung bei Schreckenberger: *Erziehung* (wie Anm. 1), S. 476.
21. Die Zahl steht im Reisebericht vom Leiter der RfdU, Zierold, in: Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: 1676a. Reiner Lehberger spricht von 463 Schulgebäuden am Ende des Dritten Reichs. Vgl. Reiner Lehberger: *Schule in Hamburg. Ein Führer durch Aufbau und Geschichte des Hamburger Schulwesens*. Hamburg 2006, S. 127.
22. Inwiefern ein Lehrer die vorgegebenen tendenziösen Interpretationen in den Beiheften weitergab, hing von seiner politischen Einstellung ab und konnte nicht wirklich überprüft werden. Vgl. Kühn: *Unterrichtsfilm* (wie Anm. 6), S. 111.
23. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 2/1

Bd. 1, 1681, Blatt 58-59, 69-70.

24. Fridolin Schmid: „Der Beitrag der Reichsanstalt für Film und Bild (RWU) zur Entwicklung des Unterrichtsfilms in Deutschland“. In: Gerhard K. Hildebrand (Hrsg.): *Zur Geschichte des audiovisuellen Medienwesens in Deutschland. Gesammelte Beiträge*. Trier 1976, S. 98. Der Aufsatz ist zuerst in der Zeitschrift *Film, Bild, Ton*, Jg. 19, 1969, H. 2, S. 11-16 erschienen.

25. Die Zahlen stammen aus einem Rechenschaftsbericht des Leiters der Landesbildstelle Hansa, Otto Herrmann; vorhanden im Staatsarchiv Hamburg in folgenden Akten: Bestandsnummer: 131-6, Bestandsname: Staatsamt, Bestandssignatur: 178 und Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 2/1 Bd. 3, 1681 b, Blatt 20. Die Rechnung von Otto Herrmann zeigt nicht die absoluten, sondern die durchschnittlichen Entleihungen an. Verlässlichere Zahlen über die Entleihungen finden sich in den Jahresberichten: vgl. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 2/1 Bd. 1, 1681.

26. Die Filmlisten in den Jahresberichten der RfDU/RWU von 1938, 1940 und 1943 gruppieren die Filme nach zehn Fächern; die Tabelle ist abgedruckt bei Ursula von Keitz: „Wie ‚Deutsche Kamerun-Bananen‘ ins Klassenzimmer kommen. Pädagogik und Politik des Unterrichtsfilms“. In: Harro Segeberg: *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. München 2004, S. 90-91. Vgl. auch Ursula von Keitz: „Die Kinematographie in der Schule. Zur politischen Pädagogik des Unterrichtsfilms von RfDU und RWU“. In: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Drittes Reich: 1933-1945*. Bd. 3, Stuttgart 2005, S. 481.

27. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 131-6, Bestandsname: Staatsamt, Bestandssignatur: 178.

28. Staatsarchiv Hamburg: Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 2/1 Bd. 1, 1681, Blatt 55.

29. Dazu gehören z. B. Filme mit den Titeln wie KORBFLUCHTEREI, WIR BASTELN EINEN BAUERHOF, VON WILDSCHWEINEN UND ELCHEN, HERSTELLUNG VON WACHSKERZEN, EIN KAMPFTAG AN DER WESTFRONT.

30. Text abgedruckt bei: Ewert: *Reichsanstalt* (wie Anm. 7), S. 331.

31. Zit. nach Kühn: *Unterrichtsfilm* (wie Anm. 6), S. 165. Vgl. auch zu dieser Thematik: Konrad Grunsky-Peper: *Deutsche Volkskunde im Film. Gesellschaftliche Leitbilder im Unterrichtsfilm des Dritten Reichs*. München 1978.

32. Vgl. hierzu: Cornelia A. Endler: *Es war einmal... im Dritten Reich: die Märchenfilmproduktion für den nationalsozial-*

*istischen Unterricht*. Frankfurt/ Main 2006. Die Gebrüder Diehl produzierten für die RfDU/RWU insgesamt 9 Filme, die im Dritten Reich zum Einsatz kamen.

33. Zahlen nach Kühn: *Unterrichtsfilm* (wie Anm. 6), S. 152.

34. Ebd., S. 164-165.

35. Zit. nach ebd., S. 136.

36. Aus: Mitteilung der RfDU, Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: 1498. Insgesamt wurden von 1934-1945 Lernmittelbeiträge in Höhe von 71.670.000 RM eingenommen. Vgl. dazu: Ewert: *Reichsanstalt* (wie Anm. 7), S. 117.

37. 1943 waren 110.000 Allgemeinbildende Schulen Berufsschulen zur Zahlung des Beitrags verpflichtet. Hinzu kamen die eingesammelten Lernmittelbeiträge der Hoch- und Fachschulen. Vgl. Kühn: *Unterrichtsfilm* (wie Anm. 6), S. 57.

38. Merkzettel abgedruckt bei Ewert: *Reichsanstalt* (wie Anm. 7), S. 313.

39. Insgesamt fanden 206.448 Filmvorführungen vor der Wehrmacht statt. Vgl. ebd., S. 68.

40. Keitz: „Deutsche Kamerun-Bananen“ (wie Anm. 26), S. 101.

41. Jahresberichte 1939/40 und 1940/41 der Landesbildstelle Hansa im Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 2/1 Bd. 1, 1681, Blatt 126 und 165. Im Berichtsjahr 1940/41 lieferte die Landesbildstelle Hansa 784 Filmkopien und 81 Vorführgeräte an deutsche Soldaten in Norwegen. Vgl. auch im Staatsarchiv Hamburg die Akten: Bestandsnummer: 364-11, Bestandsname: Landesbildstelle, Bestandssignatur: 9 UA 1 sowie Bestandsnummer: 364-11, Bestandsname: Landesbildstelle, Bestandssignatur: 9 UA 3, in denen ausführlich die Belieferung der Wehrmachtstruppen, die Finanzierung und z. T. das Programm dokumentiert sind.

42. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 1/5, 1680, Blatt 20.

43. Vgl. Kühn: *Unterrichtsfilm* (wie Anm. 6), S. 235ff. und Keitz: „Kinematographie“ (wie Anm. 26), S. 488.

44. Vgl. zu dem Thema: Curt Belling, Alfred Schütze: *Der Film in der Hitler-Jugend*. Berlin 1937, S. 32-37; Boguslaw Drewniak: *Der deutsche Film. 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987, S. 581-582.

45. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 131-6, Bestandsname: Staatsamt, Bestandssignatur: 178.

46. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 1/5, 1680.

47. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX e 2/3, 1689.
48. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 1/4, 1679, Blatt 21-22, 25, 36-37.
49. Vorführzeiten waren z. B. 1. Schülergruppe: 8–9.40 Uhr, 2. Gruppe: 9.55–11.35 Uhr, 3. Gruppe: 11.50–13.30 Uhr. Vgl. Programm in folgender Akte im Staatsarchiv Hamburg: Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 1/4, 1679, Blatt 36-37.
50. Zit. aus: Zeitungsartikel: O.Vf.: „Filmpropaganda“ (wie Anm. 5).
51. Belling, Schütze: *Film* (wie Anm. 44), S. 32.
52. Heidrun Bumann: „Der geschichtliche Unterrichtsfilm im Dritten Reich“. In: Winfried Müller, Wolfgang J. Smolka, Helmut Zedelmaier (Hrsg.): *Universität und Bildung. Festschrift Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag*. München 1991, S. 463.
53. Belling, Schütze: *Film* (wie Anm. 44), S. 37.
54. Undine Bruckmaier im Interview am 29.9.1997, durchgeführt von der Werkstatt der Erinnerung (Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg), Sgn. FZH/WdE 504. Der Name Undine Bruckmaier ist ein von der Werkstatt der Erinnerung vergebener Alias.
55. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 1/4, 1679, Blatt 29-30, 45-48 sowie Briefe im Staatsarchiv Hamburg: Bestandsnummer: 364-11, Bestandsname: Landesbildstelle, Bestandssignatur: 1.
56. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 1/4, 1679, Blatt 29-30.
57. Ebd., Blatt 46-48.
58. Der Vorschlag, die Filme in einem nahe gelegenen Kino anzusehen, wird auch von Schulleiter Hausschild von einer Schule in Wandsbek in einem Brief vom 1.6.1938 an die Landesbildstelle Hansa unterbreitet, nachdem er sich über die minderwertige Ton- und Bildwidergabe des Films UNTERNEHMEN MICHAEL beschwert hat. Vgl. Brief im Staatsarchiv Hamburg: Bestandsnummer: 364-11, Bestandsname: Landesbildstelle, Bestandssignatur: 1.
59. Rudolf Möller in einem handschriftlichen Brief im Juni 1938. In: Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 1/4, 1679, Blatt 45-48. Gleiche Blattnummerierung wie bei dem Brief von Otto Brey (vgl. Anm. 57).
60. Staatsarchiv Hamburg: Bestandsnummer: 364-11, Bestandsname: Landesbildstelle, Bestandssignatur: 1.
61. Über weitere Beschwerden wird in den Jahresberichten der Landesbildstelle Hansa in folgender Akte berichtet: Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 2/1 Bd. 1, 1681, Blatt 6. Beschwerden aus dem gesamten deutschen Reich gab es auch über den für die staatspolitischen Filmveranstaltungen ausgewählten Film ICH FÜR DICH - DU FÜR MICH, der für den weiblichen Reichsarbeitsdienst wirbt. Zahlreiche Eltern beschwerten sich über die sexuelle Freizügigkeit der jungen Mädchen im Film und sahen den Film aus sittlichen Gründen für Jugendliche als ungeeignet an. Der Film sollte deswegen nicht mehr in Schulen aufgeführt werden. Vgl. dazu: Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX e 2/3, 1689. Über Proteste gegen bestimmte jugendfreie Filme seitens der Eltern wird in den geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS berichtet; so wenden sich die Eltern z. B. gegen die Aufführung des Films JUD SÜSS, der für Jugendliche nicht geeignet sei; vgl. Heinz Boberach (Hrsg.): *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945*. Bd. 6, 18. Nov. 1940-17. April 1941, Herrsching 1984, S. 2180-2181.
62. Jahresbericht der Landesbildstelle Hansa. In: Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d 2/1 Bd. 1, 1681, Blatt 125.
63. O.Vf.: „250.000 in den Jugendfilmstunden der HJ. Zusammenarbeit mit den Filmtheatern“. In: *Filmkurier*, 23.5.1936.
64. O.Vf.: „Zur Frage der Jugend-Vorstellungen. ‚Die Jugend ist das Publikum von morgen‘“. In: *Filmkurier*, 20.3.1935.
65. Belling, Schütze: *Film* (wie Anm. 44), S. 45.
66. Walter Tetzlaff: *Das Disziplinarrecht der Hitler-Jugend: Entwicklung, gegenwärtiger Stand, Ausgestaltung*. Berlin 1944, S. 9. Vgl. auch Wilfried Ferchhoff: „Jugendkulturen in der NS-Zeit“. In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*. München 2009, S. 79.
67. Stahr: *Volksgemeinschaft* (wie Anm. 4), S. 92.
68. Drewniak: *Der deutsche Film* (wie Anm. 44), S. 583.
69. O.Vf.: „Mathias Wieman in Hamburg. ‚Der Film ruft die Jugend‘“. In: *Filmkurier*, 11.10.1937.
70. O.Vf.: „Jugendfilmstunden bereits Tradition“. In: *Nachrichtenblatt der NSDAP. Gaufilmstelle München-Oberbayern*, Nr. 3, März 1939, S. 27. Zit. nach: Andrea Naica-Loebell: „Das totale Kino. Die Arbeit der Gaufilmstellen der NSDAP und die Jugendfilmstunde, konkretisiert am Beispiel München-Oberbayern“. In: Michael Schaudig (Hrsg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München 1996, S. 190.

71. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 376-2, Bestandsname: Gewerbepolizei, Bestandssignatur: Gen IX F 31 (Parteifilmangelegenheiten).
72. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 361-2 VI, Bestandsname: Oberschulbehörde VI, Bestandssignatur: FX d1/1 Bd. 2, 1676a.
73. Am 21.2.1937 lief z. B. in der Schauburg St. Pauli auf der Reeperbahn um 11.30 Uhr der Spielfilm SCHWARZER JÄGER JOHANNA. Der Film STOSSTRUPP 1917 startete an diesem Tag fast zeitgleich im Titania-Palast in der Süderstr. 73/77 und in der Schauburg am Hauptbahnhof. Programme der Hamburger Jugendfilmstunden siehe: Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer: 376-2, Bestandsname: Gewerbepolizei, Bestandssignatur: Gen IX F 31 (Parteifilmangelegenheiten).
74. Ebd.
75. Fritz Finohr: „Jugendvorstellung? – Jugendfilmstunde! Eine Betrachtung zur filmischen Betreuung der Jugend“. In: *Der deutsche Film*, 8 (1940), Nr. 2, S. 25.
76. Beschreibung des Ablaufs einer Jugendfilmstunde vgl. Belling, Schütze: *Film* (wie Anm. 44), S. 55-59.
77. Anneliese Sander weist zugleich auf den Mangel an richtigen Jugendfilmen hin, von denen im Dritten Reich nur 12 gedreht wurden. Sie plädiert für die vermehrte Produktion jugendgeeigneter Filme, vgl. Sander: *Jugend* (wie Anm. 3), S. 30.
78. Sander: *Jugend* (wie Anm. 3), S. 72.
79. Alfred Schütze: „Wie erfolgt der Großeinsatz ‚jugendwerter‘ Filme in den Filmstunden der HJ?“. In: Beiblatt zum *Filmkurier*, Nr. 306, 31.12.1938. Vgl. auch: Alfred Schütze: „Die deutsche Jugend liebt den Film. Rückblick auf fünf Jahre Filmarbeit der HJ“. In: *Filmkurier*, 19.4.1939. Im Zuge des Krieges durften ab Ende 1943 schließlich alle für Jugendfilmstunden zugelassene Filme nach Produktionsende sofort vor der HJ vorgeführt werden: vgl. o.Vf.: „Filmische Betreuung der Hitler-Jugend kriegswichtig. Die besten Filme für die Jugend“. In: *Filmkurier*, 21.12.1943.
80. Helmut Hagenried: „Der Film und die deutsche Jugend. Das Jahr 1944 in der Jugendfilmarbeit“. In: *Film-Nachrichten*, 6.1.1945.
81. Bernd Kleinhaus: *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*. Köln 2003, S. 178.
82. Nicolaus Heutger. In: Walter Kempowski (Hrsg.): *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943*, Bd. IV, 16. Bis 28.2.1943, 3. Aufl., München 1993, S. 168.
83. O.Vf.: „Begeisterte Aufnahme der ersten Jugendfilmstunden der neuen Spielzeit“. In: *Nachrichtenblatt der NSDAP. Gaufilmstelle München-Oberbayern*, Nr. 11, Nov. 1938, S. 115. Zit. nach: Naica-Loebell: „Das totale Kino“ (wie Anm. 70), S. 193.
84. In: Heinz Boberach (Hrsg.): *Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945*. Bd. 5, 4. Juli -14. Nov. 1940, Herrsching 1984, S. 1428-1429; Vgl. auch Bd. 6, S. 2180-2181 (wie Anm. 61).
85. Sander: *Jugend* (wie Anm. 3), 109ff. Anneliese Sander hat diese Umfrage durchgeführt und 1944 veröffentlicht. Von den 1.946 10-17-Jährigen, die den Fragebogen abgegeben haben, waren 686 Jungen und 1260 Mädchen.
86. Vgl. auch zu den Jugendfilmen im Dritten Reich: Barbara Stelzner-Large: ‚*Der Jugend zur Freude?*‘ *Untersuchungen zum propagandistischen Jugendspielfilm im Dritten Reich*. Weimar 1996.
87. Belling, Schütze: *Film* (wie Anm. 44), S. 31.



## Kinoöffentlichkeit II

### Kino und Kinoprogramm in der Hamburger Tagespresse 1933

*Laura von Bierbrauer, Marein Budiner, Harro Segeberg, Nicola Valeska Weber*

#### 1. Vorbemerkung

Versteht man, wie einleitend dargelegt, unter Kinoöffentlichkeit die Gesamtheit aller Faktoren, die die Produktion, die Distribution, die Präsentation und die Reflexion von Filmen im Rahmen einer eigenen Veranstaltungsöffentlichkeit ermöglichen und steuern,<sup>1</sup> so kommt im folgenden das zur Sprache, was die Hamburger Bevölkerung des Jahres 1933 dazu in den Hamburger Tageszeitungen erfahren konnte. Dies waren Informationen zu den in den Hamburger Kinos veranstalteten Filmvorführungen, die zusammen mit ihrer Bewerbung den Bereich der *Präsentation von Filmen* zugeordnet werden können, sowie die Darstellung und Besprechung von Filmvorführungen, die in den Bereich der *Reflexion von Filmen* fallen; hinzu kommen die in diese beiden Bereiche eingearbeiteten Hintergrundinformationen zur *Produktion* und zur *Distribution* von Filmen, Nachrichten aus der Welt der Filmstars etc.<sup>2</sup> Die Hamburger Tagespresse stellt zu alle dem eine wichtige Quelle deshalb dar, weil ihre großen Tageszeitungen mit einer Versorgungsdichte von über 90% fast alle Haushalte erreichten und damit eine Art von publizistischer Vollversorgung sicherstellen konnten.<sup>3</sup> Wobei wir davon ausgehen, dass der Leser/die Leserin einer Tageszeitung ‚ihre‘ Zeitung als ganzes, als eine Einheit wahrnehmen und sich für die Frage danach, wie diese Einheit zustande kommt, nicht interessieren. In diesem Sinne werden auch wir im folgenden von Zeitungen als einheitlich auftretenden Publikationsinstanzen sprechen.<sup>4</sup>

1933 dominierten fünf Zeitungen die Hamburger Presse-landschaft: Der *Hamburger Anzeiger (HA)* steht mit der größten Auflagenstärke von ca. 150.000 täglichen Exemplaren an der Spitze. Darauf folgen das *Hamburger Fremdenblatt (HF)*, die *Hamburger Nachrichten (HN)*,

die NSDAP-Zeitung *Hamburger Tageblatt (HT)* und der *Hamburgische Correspondent (HC)*, der mit rund 25.000 Exemplaren die letzte Stelle in den großen, die gesamte Hamburger Metropolregion umfassenden Tageszeitungen einnimmt. Die kommunistischen Zeitungen sind nicht in die Untersuchung aufgenommen, da sie im Frühjahr 1933 in Folge des Reichtagsbrands verboten wurden und daher für eine sich über das ganze Jahr erstreckende Untersuchung nicht in Betracht kommen.<sup>5</sup> Dies gilt auch für das einst auflagenstarke *Hamburger Echo (HE)*, das offizielle Presseorgan der hamburgischen SPD, das im Jahr 1933 mit rund 60.000 Exemplaren pro Ausgabe nur bis zum 2. März erscheinen konnte.<sup>6</sup> Eingeschlossen sind allerdings die *Altonaer Nachrichten (AN)* als ein Beispiel für Zeitungen mit begrenzter regionaler Reichweite, die trotz einer vergleichsweise kleinen Druckauflage als lokalspezifische Informationsquelle eine wichtige Rolle in der Binnenkommunikation der Stadtteile einnahmen.

In der Berichterstattung dieser Zeitungen lassen sich in Entsprechung zu dem, was wir einleitend zur Veranstaltungsöffentlichkeit eines in ortsfesten Kinos gezeigten Films ausgeführt haben, zwei Teilöffentlichkeiten erkennen. In der ersten Richtung werden wir untersuchen, wie die Hamburger Kinos (wahrscheinlich mehr oder weniger genau den Vorgaben ihrer Verleihfirmen folgend) ihr Filmangebot in Inseraten und Programmplänen so präsentieren, dass sich hier aus der Auswahl, Präsenz und Programmästhetik von Kinoanzeigen so etwas wie eine *Präsentationsöffentlichkeit* zum Kino entwickelt. In der zweiten Richtung wird es darum gehen zu untersuchen, wie in diversen Nachrichten, Besprechungen und Kritiken über Kino und Filme so informiert, kommentiert, diskutiert und geurteilt wird, dass daraus so etwas wie eine *Reflexionsöffentlichkeit* zum Kino entsteht. Die auswertende Darstellung dieser Teilöffentlichkeiten ist das Ziel dieses Ergebnisberichtes.<sup>7</sup>

## 2. Charakterisierung der Zeitungen und Untersuchungsmethode

Der *Hamburger Anzeiger*, der 1922 aus dem Zusammenschluss der Zeitungen *General-Anzeiger für Hamburg-Altona* und *Neue Hamburger Zeitung* entstand und bis 1957 mit einer Pause zwischen 1944 und 1952 verlegt wurde, war im Auswertungsjahr 1933 mit ca. 150.000 Exemplaren die auflagenstärkste Tageszeitung Hamburgs; sie galt zumal während der Weimarer Republik als dezidiert linksliberales, republikanisches Blatt. Der Kinobesucher konnte sich in dieser einmal täglich erscheinenden Zeitung den größten Überblick über das Kinoprogramm verschaffen, denn im *Hamburger Anzeiger* inserierte mit 45 Kinos die Hälfte der rund 90 existierenden Kinos im Großraum Hamburg.<sup>8</sup> Zudem wurden an jedem Samstag in der Kategorie *Filme der Woche* ausgewählte Filme besprochen und Neuigkeiten rund um das Kino angeboten.

Das bereits seit Anfang des 19. Jahrhunderts zunächst als Wochenblatt und seit 1914 zweimal täglich erscheinende *Hamburger Fremdenblatt* war 1933 mit einer Auflage von ca. 113.000 die zweitgrößte Tageszeitung Hamburgs. Mit 38 inserierenden Kinos lieferte das *Fremdenblatt*, das bis 1933 als bürgerlich-liberal galt, ebenfalls einen breiten Überblick über die in den Hamburger Kinos laufenden Filme und bot in regelmäßigen Rezensionen, Kritiken und Nachrichten eine Begleitöffentlichkeit rund um Kino, Film und Stars. Schon in der Schlussphase der Weimarer Republik ließ das *Fremdenblatt* eine national-liberale bis autoritäre Tendenz erkennen.

Im Gegensatz zum *HA* und *HF* lieferte die Traditionszeitung *Hamburgischer Correspondent* eine sehr selektive Kinoprogrammauswahl, ermöglichte jedoch durch die wöchentliche Sonderbeilage *Aus der Welt des Films* in diversen Berichten eine umfangreiche Reflexion über Film und Kino. Der anfangs liberale, in seiner Endphase aber eher konservative *Correspondent* erschien erstmalig 1731, entwickelte sich Ende des 18. Jahrhunderts zur größten Zeitung Europas und wurde im Frühjahr 1934 aus wirtschaftlichen Gründen eingestellt. Innerhalb des Auswertungszeitraums publizierte er täglich eine Morgen- und Abendausgabe und war mit einer Auflagenstärke von rund 25.000 Exemplaren die auflagenschwächste der großen Tageszeitungen.

Mit einem im Vergleich zum *HC* relativ ausgewogenen Verhältnis von Kinoinseraten und Berichten über das Hamburger Filmwesen erschienen die 1792 gegründeten *Hamburger Nachrichten* mit täglich 56.000 bis 70.000 gedruckten Exemplaren.<sup>9</sup> 28 Kinos inserierten in dem Blatt, das während der Weimarer Republik der nationalkonservativen deutsch-nationalen Volkspartei nahe stand. Unter der festen Rubrik *Filmschau* erschienen sonntags in der Morgenausgabe Filmkritiken und an vereinzelten Tagen Nachrichten und Artikel über das regionale und internationale Kino. Die national-konservativen *HN* wurden im Auswertungsjahr in einer Morgen- und Abendausgabe herausgebracht und im Jahr 1939 eingestellt.

Im Gegenzug dazu stieg die Auflage des nationalsozialistischen *Hamburger Tageblatts* stetig an. Die erst 1931 aus dem Zusammenschluss des *Hamburger Volksblatts* und der *Hansischen Warte* gegründete Zeitung verzeichnete 1934 bereits eine Auflagenstärke von rund 37.000 Exemplaren und konnte diese in drei Jahren fast verdoppeln. Das *HT* erschien 1933 sechsmal wöchentlich mit je einer Tagesausgabe und lieferte in ähnlichem Umfang wie die *HN* Informationen über das Hamburger Kino in vereinzelt gedruckten Inseraten und vorwiegend sonntags publizierten Filmkritiken, die unter der Rubrik *Filme in Hamburg* zusammengefasst waren. Allerdings war die Berichterstattung, wie nicht anders zu erwarten, deutlich nationalsozialistisch ausgerichtet. Nach den verheerenden Luftangriffen im Sommer 1943 erschienen das *Hamburger Tageblatt*, das *Hamburger Fremdenblatt* und der *Hamburger Anzeiger* im August 1943 erneut und wurden im September 1944 zusammengelegt; die Zeitungen wurden jetzt gemeinsam unter dem Namen *Hamburger Zeitung* publiziert.

Im Vergleich zu den großen Tageszeitungen boten die 1850 gegründeten *Altonaer Nachrichten* mit wöchentlich fünf bis zehn inserierten Kinos und nur gelegentlich erscheinenden Filmbesprechungen einen geringeren Beitrag zur Kinoöffentlichkeit in der Hamburger Tagespresse. Jedoch wurde der Altonaer Einwohner durch die Dominanz von lokalen Lichtspielhäusern und Filminstitutionen in stärkerem Maße angesprochen. Die mit einer Auflage von ca. 10.000 Exemplaren vertretene Zeitung erschien zwischen 1938 und 1941 kurzfristig unter dem Namen *Hamburger neueste Zeitung* und war nach ihrer Wiederaufnahme 1948 bis zu ihrer Einstellung 1988 er-



neut unter ihrem ursprünglichen Namen als Beilage des *Hamburger Abendblattes* erhältlich.

Für alle im Jahr 1933 erscheinenden Zeitungen gilt, dass sie in diesem Jahr einem Prozess der Anpassung an die neuen Machtverhältnisse unterworfen wurden, der in der Forschung entweder (monokratisch) als Gleichschaltung und Selbstgleichschaltung (Karl Christian Führer) oder (polykratisch) als Lenkung und Selbstlenkung interpretiert wird.<sup>10</sup> Dieser hier im einzelnen nicht nachzuzeichnende Prozess, der (darin besteht Einigkeit) alle Medien erfassen sollte, umgreift institutionelle, ökonomische und inhaltliche Maßnahmen und gipfelte u. a. im Ausschluss rassisch und politisch unerwünschter Journalisten und Filmemacher aus der neu gegründeten sog. Reichskulturkammer (September 1933) oder in der in Hamburg besonders zügig betriebenen ‚Arisierung‘ jüdischer Kinounternehmen;<sup>11</sup> ihr gingen ein Verleihboykott dieser Kinounternehmen sowie einschüchternde SA-Krawalle vor den bekämpften Kinos voraus. Hinzu kommen gezielte Eingriffe in die Personal- wie Finanzpolitik von Presseverlagen oder die Einrichtung einer Filmbank, mit deren Krediten regimekonforme Filme gefördert werden sollten.

Nicht zu vergessen sind schließlich inhaltliche Lenkungs-Maßnahmen wie das Verbot des sog. Zwei Schlager-Programms (bei dem bis zum September 1933 zwei Hauptfilme, mit oder ohne politisches Beiprogramm aus Wochenschau und/oder Kulturfilm, aufgeführt wurden) oder die schon im Juli 1933 abgeschlossene Umgestaltung der Berliner Pressekonferenz in eine vom Propagandaministerium ausgerichtete Informationsveranstaltung; in die Weitergabe der von hieraus an regionale und lokale Zeitungen zu vermittelnden NS-Presseanweisungen war aus Hamburg der Vertreter der *Hamburger Nachrichten* eingebunden. Wenn in diesem Zusammenhang in der historisch-kritischen Edition dieser Presseanweisungen gesagt wird, „dass es eine gleichgeschaltete deutsche Presse nicht gab, wohl aber eine gelenkte Presse“<sup>12</sup>, dann wird damit der unter Strafantrohung gestellte Zwangscharakter dieser Anweisungen keineswegs geleugnet, sondern darauf hingewiesen, dass es zum Kalkül einer solchen stets zwischen mehreren Instanzen auszuhandelnden ‚polykratischen‘ Lenkungs politik gehörte, die Forderung nach der „bis in die kleinsten Einzelheiten hinein“ reichenden Beachtung ihrer Anweisungen mit der Erwar-

tung zu verknüpfen „dass nicht überall einheitlich geschrieben wird, man will, dass die Presse ihr lebendiges Gesicht behält“.<sup>13</sup> Eine, so hieß es, dem öffentlichen Ansehen des neuen Regimes „unglückselige Uniformierung der deutschen Presse [sei] zu beseitigen“.

Das lässt sich als Pressepolitik einer lebendigen Vielfalt in einer wie auch immer ideologisch durchformten Einheit bezeichnen, und wenn man bedenkt, dass sie bis in die Anweisungen und Kontrollen von Anzeigenteilen hinein gelten sollte,<sup>14</sup> dann erscheint es als durchaus sinnvoll, im folgenden von einer zwischen den Zeitungen variierenden Schwerpunktsetzung in der Auswahl und Platzierung der Kino-Anzeigen sowie einer unterschiedlich akzentuierten Berichterstattung auszugehen. Die Erwartung, dass die Tagespresse dem Leser verschiedene Formen einer Präsentations- und Reflexionsöffentlichkeit anbot, erscheint vor diesem Hintergrund jedenfalls als berechtigt und dementsprechend haben wir dem in unseren Recherchen eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet.

Vorwegnehmend lässt sich dazu noch einmal daran erinnern, dass der *Hamburger Anzeiger* gefolgt vom *Hamburger Fremdenblatt* die größte Auswahl an inserierten Kinos und damit die breiteste Präsentationsöffentlichkeit anbot, während der *Hamburgische Correspondent* mit seiner begrenzten Kinoauswahl das Schlusslicht bildet. In Bezug auf die Reflexionsöffentlichkeit lieferten alle Zeitungen Berichterstattungen unter einer gesonderten Rubrik, die beim *Hamburgischen Correspondent*, *Hamburger Fremdenblatt* und *Hamburger Anzeiger* mit besprochenen Filmen im Umfang von bis zu einer Seite am umfangreichsten und bei den *Hamburger Nachrichten* und dem *Hamburger Tageblatt* im Vergleich dazu eingeschränkter war. Die *Altonaer Nachrichten*, die als Beispiel für die lokalen Zeitungen nicht im direkten Vergleich mit den großen Tageszeitungen stehen, werden an Stellen einbezogen, an denen sie ergänzende Ergebnisse liefern.

Die Inserate und Artikel wurden in allen Zeitungen qualitativ mit dem Programm *FileMaker* ausgewertet, da es individuell gestaltbare und übersichtliche Eingabe- und Suchfunktionen bereitstellt.

Die abgebildete Eingabefolie (Abb. 1) zeigt die ausgewählten Untersuchungskriterien. Neben den Feldern für Filmtitel, Gattung, andere Medien und Vorführzeitraum,

Kinos oder sonstige Veranstaltungsorte, die mitwirkenden Schauspieler, den Artikelverfasser und das Datum der Anzeige wird in einem Kommentarfeld auf die Inhalte und Struktur der Anzeigen sowie auf Bewertungen und Hervorhebungen des jeweiligen Verfassers von Artikeln zu Film und Kino eingegangen. Neben einer Übersicht über die einzelnen Kategorien lässt sich beispielsweise durch die kombinierte Suche von Film und Beiprogramm herausfinden, in wie vielen Fällen und in welcher Form

ein Film mit welchem Beiprogramm präsentiert und besprochen wurde. Ebenso zeigt die verknüpfte Suche von Film und Textsorte die unterschiedlichen Formen der Darstellung und Ankündigung eines Films. Neben der qualitativen Analyse wurden die im *Hamburger Anzeiger* am umfangreichsten vertretenen Kinoinserate mit Hilfe des Programms *Microsoft Excel* quantitativ ausgewertet, um einen Gesamtüberblick über die inserierten Kinos und ihr Filmangebot zu erhalten.

The screenshot shows a FileMaker database record with the following fields and content:

- Film:** Marschall Vorwärts
- Kino:** Lessing-Theater
- Autor:** -if-
- Ereignis - Thema:** Hamburger Filmpremieren
- Veranstaltungsort:** (empty)
- Gattungen:** Spielfilm
- Andere Medien:** (empty)
- Datum 1/2:** 20.1.1933
- Quelle:** HC, Abendausgabe, 21.1.1933, Nr. 36, S. 11
- Datum 3:** 21.1.1933
- Textsorte:** Premieren-Kritik
- Kartenpreise:** (empty)
- Vorstellungen:** (empty)
- Schauspieler:** Paul Wegener, Theodor Loos, Friedrich Kantzier
- Kommentar:**

Aus: Sonderseite *Aus der Welt des Films*

Zustimmende Besprechung, trotz Kritik an Verniedlichung bzw. Vermenschlichung des vaterländischen Helden Marschall Blücher.

Film, der „von den vaterländisch Denkenden als eine künstlerische Tat gefeiert werden“ muss, wendet sich „voller Besinnlichkeit einem ernsthaften Thema“ zu. Inhaltlich präsentiert der Film „damals wie heute erschütternde Wirklichkeit“: „ein zur militärischen Ohnmacht verurteiltes Volk gegenüber einem in Waffen starrenden Feind“.
- Datei:** AA\_21.1.1933\_Nr36\_B\_1

**Abb. 1:** Auswertung in *FileMaker* am Beispiel des *HC*.

### 3. Die Präsentationsöffentlichkeit in der Hamburger Tagespresse

Verschaffen wir uns als erstes einen quantitativen Überblick über die in den ausgewerteten Tageszeitungen inserierten Hamburger Kinos, so ist es nahe liegend, hier mit dem *Hamburger Anzeiger* zu beginnen; schließlich waren in ihm 45 von rund 90 Kinos im Großraum Hamburg mit ihren Anzeigen vertreten und ließen damit die breiteste Präsentationsöffentlichkeit zum Kino in Hamburg entstehen. Betrachtet man nun diese Präsentationsöffentlichkeit genauer und achtet dazu in Abb. 2 auf die Verteilung der im *HA* inserierten Kinos auf die Stadtbezirke, so ist auf der einen Seite eine Konzentration in der Neustadt und im Innenstadtbereich zu erkennen. Auf der anderen Seite waren die inserierten Kinos auf relativ viele, d. h. insgesamt 14 Stadtbezirke verteilt, so dass der Kinobesucher von seinem jeweiligen Wohnort aus keine weiten Wege zurücklegen musste; in dieser Hinsicht kann man davon sprechen, dass die Hamburger Stadtbezirke mit der Unterhaltungsware Kino nahezu vollständig versorgt waren (wenn auch, betrachtet man die durchaus unterschiedliche Ausstattung der Kinos, von der die Beiträge von Corinna Müller und Michael Töteberg in diesem Heft handeln, in einer qualitativ keineswegs einheitlichen Ausstattung). In sechs der acht Kinos in der Neustadt wurden Ur- und Erstaufführungen gezeigt. Zu diesen Ur- und Erstaufführungstheatern zählten u. a. der Ufa-Palast, die Schauburg Hauptbahnhof, das Passage-Theater und das Waterloo-Theater.

Im Vergleich zum *HA* inserierten im *HC* nur zwei Kinos, allerdings waren in wöchentlich erschienenen Programmplänen zusätzlich die Filmaufführungen von 22 bis 27 Lichtspieltheatern aufgelistet. Im *HF* waren mit 38 wesentlich mehr Kinos in Anzeigen vertreten; dazu gehörten die Ottenser Lichtspiele, die nicht im *HA* inserierten. Weniger Kinos präsentierten die *HN* mit 28 Inserierungen, die in einem wöchentlich erschienenen Programmplan nochmals aufgezählt wurden. Dem folgte das *HT* mit 19 inserierten Kinos. In den *AN* schalteten mit bis zu zehn zwar weniger Inserenten ihre Einzelanzeigen, unter ihnen befanden sich jedoch Lichtspielhäuser aus Altona und Umgebung, wie das Hansen-Kino, das Theater am Nobistor, die Schauburg Blankenese und die Lichtburg Altona, die in den anderen untersuchten Zei-

tungen nicht präsent waren. Darin manifestiert sich der ausgeprägt lokale Bezug dieser Zeitung.

Alle bisher ausgewerteten Zeitungen zusammenfassend inserierten 50 Kinos in der Hamburger Tagespresse.<sup>15</sup> Vergleichen wir die damit gewonnenen Ergebnisse mit Begrifflichkeiten, die in anderen Untersuchungen zur Kinoöffentlichkeit des 20. Jahrhunderts vorgeschlagen wurden, dann können über die Hälfte der ca. 90 im Großraum Hamburg ansässigen Kinos schon jetzt als so genannte ‚sichtbare Kinos‘ bezeichnet werden; darunter sind dann Kinos zu verstehen, die durch Inserate auf sich aufmerksam machten. Über ein Drittel erschien nicht mit eigenen Anzeigen in den untersuchten Tageszeitungen, und diese Kinos lassen sich im Gegensatz dazu als ‚unsichtbare‘ oder ‚graue Kinos‘ bezeichnen.<sup>16</sup> Dabei darf allerdings nicht unterschätzt werden, dass auch Kinos, die nicht sichtbar in Zeitungen inserierten, durchaus andere Mittel nutzen konnten, um auf ihr Filmprogramm aufmerksam zu machen. Einige hefteten ihre Programmpläne auf Litfasssäulen oder verteilten Broschüren und Handzettel,<sup>17</sup> so dass auf diese Weise auch ‚graue Kinos‘ sichtbar wurden.

Stadtbezirk	Kinoanzahl
Neustadt/Zentrum	8
Eimsbüttel	6
Barmbek	5
Wandsbek	4
St. Georg	4
Uhlenhorst	3
St. Pauli	3
Hamm	3
Hammerbrook	2
Altona	2
Rothenburgsort	2
Eppendorf	1
Hoheluft	1
Horn	1
<b>Gesamtergebnis</b>	<b>45</b>

Abb. 2: Verteilung der Kinos auf die Stadtbezirke, Ergebnisse aus dem *HA*.

3.1 Präsentationsästhetik

Blicken wir nunmehr genauer auf die qualitative Ausgestaltung dessen, was wir als Präsentationsöffentlichkeit bezeichnet haben, so geht bereits aus der Anzahl der inserierten Kinos hervor, dass der *HA* und das *HF* ihren Lesern einen breiten und damit auch, so ist zu vermuten, besonders vielfältig ausgestalteten Überblick über die in den Hamburger Kinos laufenden Filme boten. Daher werden diese beiden Zeitungen im folgenden zur Analyse der ästhetischen Erscheinungsform der Filmanzeigen exemplarisch betrachtet. Während im *HA* die meisten Kinoinserate montags und donnerstags geschaltet wurden, um auf die Änderungen des Kinoprogramms am Folgetag hinzuweisen, erschienen im *HF* die Kinoanzeigen von

Montag bis Samstag unter der Rubrik *Theater, Konzerte, Lichtspiele, Unterhaltungen*.

Schon auf den ersten Blick spiegelt sich auf den abgebildeten Anzeigenseiten vom 16. Januar 1933 (Abb. 3) die vielfältige Bandbreite der damaligen Hamburger Kinolandschaft wider. Neben dem Ufa-Palast – dem größten Kino Europas –, den Ur- und Erstaufführungstheatern Lessing-Theater und Harvestehuder Lichtspiele und den Schauburgen inserierten unter anderem auch Knopf's Lichtspiele – eines der ältesten Kinos Hamburgs<sup>18</sup> –, die Kulturfilmbühne Urania und im *HF* auch die Ottenser Lichtspiele, die im damals noch nicht zum Stadtgebiet Hamburg gehörenden Altona ansässig waren.

Betrachten wir die Anzeigen genauer, dann sind auf bei-



Abb. 3: Kinoinserate des HA (links) und HF (rechts) vom 16.1.1933.

den Anzeigenseiten großformatige Einzelanzeigen, die in Aufbau wie Bild- und Text-Gestaltung ziemlich aufwendig ausfallen, von eher unscheinbaren kleinteiligen Sammelanzeigen zu unterscheiden. Hierbei fällt auf, dass die großformatigen Einzelanzeigen in ihrer Ausgestaltung von Zeitung zu Zeitung keine signifikanten Differenzen erkennen lassen, was auf für alle Zeitungen geltende Vorgaben der Verleihe schließen lässt, sich in ihrer Platzierung und Anordnung aber erkennbar voneinander unterscheiden, was auf Gestaltungsspielräume der jeweiligen Zeitungen hindeutet; sie mögen im Fall von *HA* und *HF* noch nicht besonders auffallen, können aber dort, wo – wie später am Beispiel des *HC* gezeigt – Einzelanzeigen als isolierte einzelne Anzeigen auftreten, eine sehr viel intensivere Aufmerksamkeitslenkung erzielen (Abb. 10).<sup>19</sup> In Form von Sammelanzeigen inserierten vor allem die Kinoketten von Kino-Groß-Konzernen, wie die zum Henschel-Konzern gehörenden Schauburgen, der Emelka- und Ufa-Konzern, aber auch Kinos wie Primus, Europa, Germania, Rialto und die Lichtburg am Billhorner Röhrendamm fassten ihre Inserate graphisch zusammen. Die eher schlichten Sammelanzeigen nannten neben dem Theater und dessen Adresse den Titel des Films und zumeist auch den oder die Hauptdarsteller. Hervorzuheben sind hier allenfalls die Sammelanzeigen der zum Ufa-Konzern gehörenden Kinos und die der Schauburgen. Sie zeichneten sich durch das deutlich platzierte Logo der Konzerne aus. Auch diese einfach gehaltenen Sammelanzeigen traten gegenüber den oft auffällig gestalteten Einzelanzeigen jedoch in den Hintergrund.

Ein besonders prägnantes Beispiel für das Bedeutungspotential einer großformatigen Einzelanzeige findet sich in Abb. 3 dort, wo es heißt: „Heute Premiere!“ des „große[n] Schneeschuh-Lustspiel[s] nach einer Idee von Dr. Arnold Fanck“, *ABENTEUER IM ENGADIN*. Die fast die Hälfte der Anzeige einnehmende Zeichnung von Skifahrern soll das Interesse der Leser auf den Film lenken, und der Wert des Films wird zudem noch mit einem Auszug aus einer Filmbesprechung betont: „Die Leinwand erstrahlt als einziges leuchtendes Wintermärchen... Hier atmet jeder Filmmeter Schönheit und unbekümmerte Fröhlichkeit.“ Neben Kommentaren zum Inhalt bzw. zur Qualität der Filme, dem Genre, den Hauptdarstellern, dem Regisseur und Autor wurden in Einzelanzeigen auch die Eintrittspreise genannt; zudem ließen sich Hinweise auf die Laufzeit der Filme und die Besucherzah-

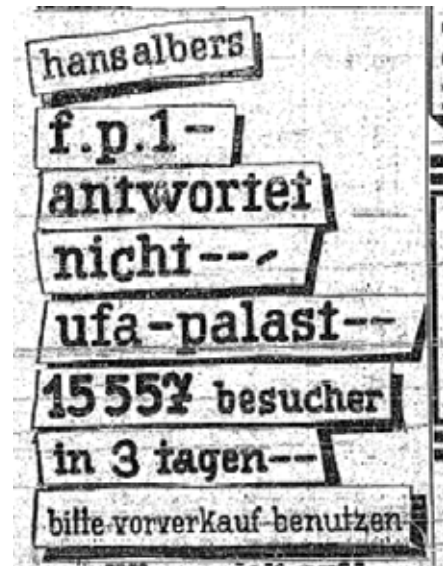


Abb. 4: *Hamburger Fremdenblatt*,  
Abendausgabe, 4.1.1933, Nr. 4, S. 12.

len unterbringen (Abb. 4). In anderen Anzeigen sind es Zeichnungen von den im Film mitwirkenden Stars oder andere dem Film entlehnte Bilder, die die Erscheinung der Einzelanzeigen abrunden und entschieden zur Aufmerksamkeitslenkung des Lesers beitragen. Außerdem war es üblich, den Namen des Hauptdarstellers innerhalb der Anzeige auffällig zu positionieren, in vielen Fällen neben dem Porträt des jeweiligen Schauspielers (Abb. 5, Abb. 6).

Dies alles zeigt, wie sehr die Gestaltung der Einzelanzeigen thematisch auf das Genre des beworbenen Films abgestimmt ist. Dadurch konnten die sorgfältige Auswahl und Gestaltung von Schrifttyp und Bild zusammen mit Informationen über und um den Film dem Leser einen ersten Eindruck zur ‚Stimmung‘ bzw. zum Thema des Films vermitteln. Woraus sich folgern lässt, dass die vornehmliche Aufgabe der Einzelanzeige darin bestand, dem nach Orientierung suchenden Leser möglichst rasch deutlich zu machen, mit welcher Art von Film er bei seinem Filmbesuch zu rechnen hatte. So unterstreicht zum Beispiel die Anzeige für *KAISERWALZER* den Lustspielcharakter des Films dadurch, dass das Portrait einer lächelnden Marta Eggerth von den ebenfalls lachenden Köpfen der übrigen Hauptpersonen flankiert wird, und die An-



Abb. 5: DAS SCHIFF OHNE HAFEN,  
Hamburger Fremdenblatt, 5.1.1933, Nr. 5, S. 10.



Abb. 6: KAISERWALZER,  
Hamburger Fremdenblatt, 2.2.1933, Nr. 33, S. 10.



Abb. 7: MÄDCHEN, DIE SPURLOS VERSCHWINDEN,  
Hamburger Fremdenblatt, 12.1.1933, Nr. 12, S. 18.



Abb. 8: „Lilian Harvey zum Abschied“, Hamburger Fremdenblatt, Abendausgabe, 17.1.1933, Nr. 17, S. 6, II.

ordnung der Köpfe um das Porträt der Hauptdarstellerin und die Rahmung der Köpfe durch Herzen verweisen auf zu erwartende amouröse Verwicklungen. Alles deutet darauf hin, dass den Zuschauer des Films ein beschwingtes, unterhaltsames und unkompliziertes Kinoerlebnis erwartete. Ganz anders als es die Anzeige zu dem Sitten- und Kriminalfilm *MÄDCHEN, DIE SPURLOS VERSCHWINDEN (KAMPF UM BLOND)* glauben macht (Abb. 7). Das im Inserat dominierende Fragezeichen und die das Fragezeichen teilweise verdeckende Vermisstenanzeige verweisen auf die Spannung und Brisanz des Themas. Die Kino-Anzeige spielt damit auf das Genre Thriller an und setzt dementsprechend auf Suspense. Die vorgeblich aus einer Zeitung ausgerissene Vermisstenanzeige verspricht dem Zuschauer zudem Authentizität und Aktualität und unterstützt damit den durch den Kommentar evozierten Eindruck: „Ein Film für Sie! Ein Film für Alle! Ein Film den jeder sehen muß!“

Aber nicht nur der Film, sondern auch das dazu angebotene Beiprogramm – Orchester, Variété, Bühnenshow und/oder Wochenschau und Kulturfilm - sowie (solange noch erlaubt) das Zwei-Schlager-Programm standen in den Einzelanzeigen im Vordergrund. Dazu sticht in der bereits erwähnten Einzelanzeige für *ABENTEUER IM ENGADIN* (Abb. 3) neben dem Filmtitel und der Zeichnung vor allem der Name *Edith Lorand* ins Auge, wodurch sie zusammen mit ihrem Kammerorchester als ausgesprochene Attraktion des aus Akrobatik und Musik bestehenden Beiprogramms zum Film angepriesen wird. In vielen Fällen wurde Beiprogramm und Hauptfilm in den Einzelanzeigen gleich viel Platz eingeräumt, woraus man schließen kann, dass damit für ein Gesamt-Erlebnis ‚Kino‘ geworben werden sollte.

Neben den Sammel- und Einzelanzeigen beinhalteten die Anzeigenseiten noch Kleinanzeigen von Kinos wie dem Atrium. Ergänzt wurde der große Kinoanzeigenteil des *HF* in der Regel dienstags und samstags durch die *Spielpläne der Lichtspieltheater*. Auch der *HC* und die *HN* druckten wöchentlich ähnliche Spielpläne. Sie dienten dem Leser im Gegensatz zu den attraktiveren und auch umfangreicheren Anzeigenseiten zur knappen, dafür aber umso schnelleren Orientierung. Neben dem Kino wurde hier nur der Titel der laufenden Filme genannt; weitere Informationen wie Anfangszeit oder Beiprogramm fehlten, so dass der Leser der *Spielpläne* sich darüber entweder in seinem ‚Wunsch kino‘ orientieren musste oder sich

auf andere Weise zu informieren hatte.

Neben den Kinoanzeigenseiten wurden im Kleinanzeigenteil des *HF* immer wieder kleine Lichtspieltheater zum Kauf angeboten<sup>20</sup> und sowohl im *HF* als auch im *HA* Laien für einen geplanten so genannten ‚Hamburger Tonfilm‘ gesucht.<sup>21</sup> Werbeanzeigen verwiesen auf andere Blätter, die sich mit dem Film auseinandersetzten, oder auf die Filmfachpresse. Zu nennen ist hier zum Beispiel die *Hamburger Illustrierte*, die neben der neuen groß angekündigten Serie *Deutschland braucht Kolonien* auch zwei Seiten Bilder anlässlich des Abschieds von Lillian Harvey aus Deutschland zeigte.<sup>22</sup> Für die *Filmwelt*, überall für 80 Pfennig erhältlich, wurde folgendermaßen geworben: „Lillian Harvey in ihrem letzten deutschen Film *ICH UND DIE KAISERIN*, der demnächst in der *Filmwelt* mit vielen Bildern besprochen wird. Lesen sie Freitag die *Filmwelt*.“<sup>23</sup>

### 3.2 Programmangebot in der Tagespresse

Betrachtet man das in den Kinoanzeigen des *HF* und des *HA* präsentierte Programmangebot des Jahres 1933 insgesamt, dann lassen die Anzeigen erkennen, dass hier mit Spielfilmen, abendfüllenden Dokumentarfilmen, Kulturfilmen, Wochenschauen, Bühnen- und Life-Shows sowie Nachrichten um und zum Kino oder Filmen zur Filmgeschichte eine Vielfalt an Film-Gattungen angeboten wird, die für jeden Geschmack etwas bereit halten möchte. Ähnliches zeigt sich dort, wo innerhalb der Gattung des Spielfilms mit Komödien, (musikalischen) Lustspielen, Heimat- und Bergfilmen, Abenteuer- und Actionfilmen, Melodramen und Liebesfilmen, Kriminal-, Detektiv- und Spionagefilmen, Sittenfilmen, Nationalen Filmen, *Slapstick-Comedies* oder Wildwestfilmen die unterschiedlichsten Genres um die Aufmerksamkeit des Filmzuschauers wetteifern. Für den gesamten von uns berücksichtigten Untersuchungszeitraum lassen sich hier für die jeweils erfolgreichsten Vertreter der unterschiedlichen Genres die aus der Abbildung 9 ablesbaren Häufigkeiten ihrer Inserierungen feststellen.

Fragt man, was angesichts der im Jahr 1933 einsetzenden politischen Umwälzungen nahe liegt, bei der Betrachtung dieser Rangfolge nach der Rolle der nationalen und damit politischen Filme, dann ist die Anzahl der Inserate für den Action-Film *F.P.I. ANTWORTET NICHT...* und den Heimatfilm *GRÜN IST DIE HEIDE* – die beide Mitte Januar

Filmtitel	Genre	Zahl der Inserierungen
1. F.P.1 antwortet nicht...	Actionfilm	47
2. Grün ist die Heide	Heimatfilm	38
3. Menschen im Hotel	Melodram	35
4. Ein Lied für Dich	Komödie	34
5. Die blonde Venus	Drama	33
Ein gewisser Herr Gran	Spionagefilm	33
6. Der weiße Dämon	Kriminalfilm	31
7. Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt	Heimatfilm	25
8. Baby	Komödie	24
Der Rebell	Nationaler Film	24
Hitlerjunge Quex	Propagandafilm	24
Reifende Jugend	Sittenfilm / Schul- und Jugendfilm	24

Abb. 9: Meist inserierte Filme im Untersuchungszeitraum, Ergebnisse aus dem HA.

anliefen und auf Grund ihres Erfolges lange in den Kinos blieben – zwar erkennbar höher als die Zahl der Anzeigen für den offen propagandistischen Großfilm HITLERJUNGE QUEX sowie den (was der die Nähe zum Sittenfilm suchende Titel nicht sofort zu erkennen gibt) nationalpädagogisch ambitionierten Schul- und Jugendfilm REIFENDE JUGEND, die beide erst Mitte September und damit am Ende unseres Untersuchungszeitraumes in die Kinos gelangten; gleichwohl lässt sich nicht übersehen, dass es beide Filme, zusammen mit dem bereits Ende 1932 angelaufenen nationalen Film DER REBELL, auf Platz acht in der Auflistung der am meisten inserierten Filme im Jahr 1933 geschafft haben.

Vergleicht man demgegenüber die Häufigkeit der Inserierungen für den ‚nationalen‘ U-Boot-Film MORGENROT mit der Anzahl der Inserierungen für das aus Hollywood stammende Melodram MENSCHEN IM HOTEL, das gleichfalls im Februar 1933 in die Kinos gelangte, so ist festzustellen, dass MORGENROT mit 20 Nennungen erst auf Platz elf der Liste auftaucht (und daher in unserer Auflistung der acht erfolgreichsten inserierten Filme gar nicht mehr enthalten ist), während MENSCHEN IM HOTEL mit 35 Nennungen dort den Platz drei belegt. Woraus man schließen kann, dass die für das moderne Unterhaltungskino charakteristische Dominanz eines möglichst vielfältige Affekte ansprechenden heterogenen Star/Genre-Kinos po-

litische Filme zwar durchaus einbezieht, in der direkten Konkurrenz mit einem besonders populären Unterhaltungsangebot für politische Filme jedoch keine ideologisch motivierten Vorzugsbehandlungen bereit hält. Daran wird sich, wovon noch die Rede sein wird, auch am Ende des Jahres 1933 in der Präsentationsöffentlichkeit nicht wirklich etwas ändern.

### 3.3 Zuschaueradressierung in der Tagespresse

Bedenkt man das in den Anzeigen angesprochene Publikum, so lassen sich als Adressaten für das gerade aufgrund seiner Heterogenität populäre Kinos, idealtypisch gesprochen, zwei Typen von Zuschauern vermuten: auf der einen Seite der das gesamte Programm so extensiv wie möglich nutzende Kinozuschauer, für den das Kinoerlebnis als solches und nicht ein bestimmtes Thema oder Genre im Vordergrund steht, und auf der anderen Seite der aus der Gesamtheit des Programms gezielt auswählende Kinozuschauer, der ganz bewusst nach ‚seinem‘ Film sucht. Zu vermuten ist, dass der erste Zuschauertypus so oft wie möglich und daher *extensiv* ins Kino geht, während der zweite Kinobesucher eher selektiv und/oder *intensiv* vorgeht. Entspricht dem ersten Zuschauertypus ein der Extensität seiner Bedürfnisse angemessenes möglichst breites Programmangebot, so wie er es vor allem in



# KOLONIAL FEST

AM SONNABEND, DEM 28. JANUAR 1933 abends 8 1/2 Uhr im

## HOTEL ATLANTIC

vorbereitet vom 'Frauenverein vom Roten Kreuz für Deutsche über See' und 'Festschau der Deutschen Kolonialgesellschaft' zum Besen der deutschen Schulen und Krankenhäuser in den ehemaligen Kolonien und den neuen Siedlungsgebieten

Der Eintritt beträgt RM 5.- (einschl. Tanzkarte)

*Die reine Konzeptschönheit*

mit ihrem bestmöglichen Ensemble aus der ersten Opernreihe Parallele

**„Der gute Geist“**

Gastspiel verlängert!

Am Sonntag, 19. Jan. 1933-1933, täglich 8 Uhr

Sonntag Einige Nachmittags-Vorstellungen 4 1/2 Uhr

**KONZERT-DIREKTION JOH. AUG. BÖHME**

Philharmonie, Gesellschaft in Hamburg

**8. Sinfonie-Konzert**

Verkauf: 14. Jan. - 18. Jan. 1933, 10-5

**Papst Rinsich-Schammer**

Ab 18. Jan. 1933

**Heddy Voss**

Ab 18. Jan. 1933

**Alexandra Trianti**

Ab 18. Jan. 1933

**CIVA**

Ab 18. Jan. 1933

**3 Codonas**

Ab 18. Jan. 1933

**Der Hestergeitz**

Ab 18. Jan. 1933

**Der Hestergeitz**

Ab 18. Jan. 1933

**379. Hamburger Staats-Lotterie**

**500 000 RM**

Ab 18. Jan. 1933

**500 000**

Ab 18. Jan. 1933

**G. Baumgarten**

Ab 18. Jan. 1933

**PARC Rennen zu Bahrendfeld**

Seurtag, 13. Jan., Beginn 1 1/2 Uhr

8 Rennen. Gesamtpreise RM 11000.-

**Einst-Zweier**

**Stammergeier**

**Edelie-Zweier**

Ab 18. Jan. 1933

**Bundes-Schauspielhaus**

**Kamerale in Mail**

**Der gute Geist**

Ab 18. Jan. 1933

**HANSA**

**THEATER**

**Der Hestergeitz**

Ab 18. Jan. 1933

**ABENTEUER IM ENGADIN 3**



Das neue große Schneeschuh-Lustspiel nach einer Idee von Dr. Arnold Fanck mit Guzzi Lantschner + Walter Riml

Hella Marlich + Arnold Hasenclever + Uri Riger

Regie: Max Obal + Ges.-Leitung: H. B. Sokal

Musik: Paul Dessau

Auf der Bühne:

**EDITH LORAND**

und ihr Kammerorchester

**HORTON SPURR**

konzert-abendlicher Zehnpartist

**4 RASTELLIS**

letzte Transport-Akt

Premiere am 16. Januar!

Letzte Tage! Nur noch bis Sonntag

**F. P. 1 antwortet nicht**

Musay-Ballett in „Märcchen“

**Ufa-Palast**

Dampfschiff Voluentscamp

**Philharmonische Gesellschaft**

Ab 18. Jan. 1933

**Deutscher Opern-Abend**

Ab 18. Jan. 1933

**URANIA**

Ab 18. Jan. 1933

Abb. 10: Hamburgischer Correspondent, Abendausgabe, 14.1.1933, Nr. 24, S. 4.

dem *HA* finden konnte, so begegnet der zweite Zuschauertyp vor allem im *HC* einem seinen selektiven Bedürfnissen stärker Rechnung tragenden, weil von vornherein lenkend auswählenden Programmangebot.

Wir beginnen, um dies zu erläutern, mit einer Beispielseite aus dem Inseratteil des *HC* (Abb. 10), von der ausgehend wir nicht nur die Lenkung, sondern auch die diese Lenkung steuernden Kriterien deutlich machen möchten. Nicht nur in dieser Anzeige, sondern für den ganzen Zeitraum unserer Auswertung finden sich überhaupt nur zwei inserierte Lichtspielhäuser im *HC*, und beide bevorzugen Anzeigen, die zum Teil auch in anderen Zeitungen erscheinen, jetzt aber als gesondert platzierte Inserate den Eindruck erwecken, als sollte mit ihrer Hilfe ein eher exklusiv gemeintes Kinoprogramm beworben werden. Das sieht für den Ufa-Palast so aus, dass hier für große Spielfilm-Premieren monatlich ein bis zwei Anzeigen geschaltet wurden, meist zur Monatsmitte oder zum Monatsende, während mit dem Kulturfilmtheater Urania in der Fehlandtstraße der zweite Inserent regelmäßig bis häufig, d. h. mit etwa ein bis zwei Inseraten pro Woche, für sein überwiegend dokumentarisches Programm werben konnte; wobei allerdings hinzuzufügen ist, dass die Anzeigen der Urania bereits im Mai nur noch dreimal erschienen und ab Juni komplett aus den Werbeseiten verschwanden.

Betrachtet man die innerhalb dieses sehr begrenzten Rahmens im einzelnen beworbenen Gattungen und Genres, so fällt auf, dass sich darin ein sozial-kulturell äußerst ambitioniertes Profil abzeichnet. Was mit anderen Worten heißt, dass der Leser des *HC* im Urania-Kino Dokumentarfilme in Form des gehaltvollen Kulturfilms (mit einführenden Vorträgen und anderen Zusatzveranstaltungen) erwarten durfte, während für den Ufa-Palast herausragend glanzvolle Spielfilmpremieren wie gesellschaftliche Großereignisse angekündigt wurden. Für die erste Richtung stehen Anzeigen für Kulturfilme wie *BERNER OBERLAND*, *DAS URVOLK AM NIL* oder *SÜDPOL*, während im Ufa-Palast auch jetzt die Attraktion eines in Hauptwie Beiprogramm gleichermaßen anspruchsvollen Kino-Events hervorgehoben wurde. Was alles dafür spricht, dass in der sehr limitierten Form von Kinoöffentlichkeit, die der *HC* favorisierte, im Bereich des nicht-fiktionalen Films der kulturbewusste Kinobesucher und im Bereich des Premierenkinos der am sozialen *Event* interessierte Kino-Besucher angesprochen werden sollte.

Ausgehend von dieser Form der Präsentationsöffentlichkeit kann man beim *HC* die Adressierung eines an Auswahl interessierten kultur- und bildungsbewussten Kinogängers annehmen, der am Kinobesuch das soziale und kulturelle Ereignis schätzte. Nennenswert ist ebenfalls, dass in den Anzeigen für Kulturfilme mit Filmtiteln wie *BERNER OBERLAND* oder *DAS URVOLK AM NIL* sowohl nationale als auch internationale Themen Beachtung bekamen, im Bereich des Spielfilms aber nur deutsche Filmproduktionen ihren Weg in die Kinowerbung fanden; es findet sich kein einziges Inserat für ausländische Filme oder gar Hollywood-Produktionen im gesamten Untersuchungszeitraum.

Diese ebenso limitierte wie selektive Form von Präsentationsöffentlichkeit wird nur begrenzt aufgelockert durch Sammelübersichten, die einmal wöchentlich die Wochenpläne der *Theater Groß-Hamburgs* und die Übersicht über den *Theaterbetrieb Hamburg der Ufa* präsentierten. Der Wochenplan der Theater wurde sonntags in der Morgenausgabe geschaltet und enthielt in der Rubrik *Lichtspiele* einen einwöchigen Programmplan, in dem nur die Filmtitel, nicht aber die Anfangszeiten, Eintrittspreise oder sonstige organisatorische Informationen zu den jeweiligen Kinos aufgeführt wurden. Dasselbe galt für die Übersicht der sechs Ufa-Kinos, die an verschiedenen Wochentagen rund ums Wochenende publiziert wurde. Insgesamt gesehen ist in der Hamburger Tagespresse des Jahres 1933 der *HC* also im Rahmen unserer quantitativen Auswertung in Relation zu den anzeigenstarken Zeitungen *HF* und *HA* in mehrfacher Hinsicht im entgegen gesetzten Bereich des Spektrums zu verorten.

### 3.4 Programme ausgewählter Kinos

Aus unserer Übersicht über alle in den Hamburger Tageszeitungen inserierten Kinos hatten wir gefolgert, dass man vor diesem Hintergrund durchaus von einer Vollversorgung aller Hamburger Stadtbezirke mit der Unterhaltungsware Kino sprechen könne. Wie sich diese Vollversorgung nun im einzelnen darstellte, soll ein abschließender Blick auf das Programmangebot von drei Kinos im Untersuchungszeitraum erläutern (Abb. 11). Für die dazu erhobenen Stichproben ausgewählt wurden der Ufa-Palast als Ur- und Erstaufführungstheater sowie Knopf's Lichtspiele auf St. Pauli und das Elite Theater Altona als Beispiele für Bezirkstheater in und außerhalb des Hamburger Stadtbezirks.<sup>24</sup>

Kino	Hauptfilm	Zeitraum
Ufa-Palast	F.P.I antwortet nicht...	01.01. - 15.01.33
	F.P.I antwortet nicht... Sondervorführung	22.01.1933
	Abenteuer im Engadin	16.01. - 23.01.33
	Der Diamant des Zaren	24.01. - 31.01.33
	Der Rebell	01.02. - 15.02.33
	Morgenrot	16.02. - 28.02.33
	Ich und die Kaiserin	01.03. - 15.03.33
	Heut kommt's drauf an	16.03. - 31.03.33
	Filmbericht über die Eröffnung des Reichstages	21.03.1933
Knopf's Lichtspiele	Lumpenkavaliere	01.01. - 05.01.33
	Der weiße Dämon	06.01. - 12.01.33
	Die blonde Venus	13.01. - 16.01.33
	Paprika	17.01. - 19.01.33
	Der tollkühne Retter	20.01. - 23.01.33
	Baby	24.01. - 26.01.33
	Goldfieber	27.01. - 30.01.33
	Marco, der Clown	31.01. - 02.02.33
	Grün ist die Heide	03.02. - 09.02.33
	F.P.I. antwortet nicht...	10.02. - 16.02.33
	Unmögliche Liebe	17.02. - 20.02.33
	Ein Mann mit Herz	24.02. - 27.02.33
	Tod über Schanghai	28.02. - 02.03.33
	Geheimnis des blauen Zimmers	03.03. - 09.03.33
	Liebe in Uniform	10.03. - 13.03.33
	Der Rebell	14.03. - 16.03.33
	Die unsichtbare Front	17.03. - 20.03.33
	Liebe auf den ersten Ton	21.03. - 23.03.33
Scampolo	24.03. - 27.03.33	
Eine Schreckensnacht auf Hawaii	28.03. - 31.03.33	
Elite-Theater	Solange noch ein Walzer von Strauß erklingt	03.01. - 09.01.33
	Friederike	10.01. - 12.01.33
	Die grausame Freundin	13.01. - 19.01.33
	Helgas Fall und Aufstieg	20.01. - 26.01.33
	Gilgi, eine von uns	27.01. - 30.01.33
	Das Glück macht eine Frau so schön!	31.01. - 02.02.33
	Baby	03.02. - 06.02.33
	Wie sag' ich's meinem Mann	07.02. - 09.02.33
	Der weiße Dämon	10.02. - 16.02.33
	Explosions-Katastrophe in Neukirchen	17.02. - 20.02.33
	Irrwege des Lebens	21.02. - 23.02.33
	Goldener Engel	24.02. - 27.02.33
	Straßen der Weltstadt	28.02. - 02.03.33
	F.P.I antwortet nicht...	03.03. - 09.03.33
	Verkaufte Liebe	10.03. - 13.03.33
	Die drei von der Kavallerie	14.03. - 16.03.33
	Ich bei Tag und Du bei Nacht	17.03. - 20.03.33
	Geliebte nur für einen Tag	21.03. - 23.03.33
Grün ist die Heide	24.03. - 27.03.33	

Abb. 11: Programmangebot der Kinos, Ergebnisse aus dem HA.

Als Auswertung ergibt sich: Der Ufa-Palast als größtes der sechs Ur- und Erstaufführungskinos in der Hamburger Neustadt präsentierte in der Regel in zweiwöchigen Abständen Filmpremieren, die mehrfach angekündigt wurden. Das Jahr 1933 begann mit dem Actionfilm F.P.1 ANTWORTET NICHT..., der aufgrund des großen Erfolges am 22. Januar in einer einmaligen Sondervorführung erneut gezeigt wurde. Weitere Filme waren das bereits erwähnte Lustspiel ABENTEUER IM ENGADIN, DER REBELL von Luis Trenker sowie der bereits mehrfach erwähnte nationale Film MORGENROT. Das reguläre Kinoprogramm wurde durch Sonderveranstaltungen wie dem am 21. März präsentierten ausführlichen Filmbericht von den Feierlichkeiten in Potsdam und Berlin anlässlich der Eröffnung des Reichstages unterbrochen.

Dagegen lieferten Bezirkstheater wie Knopf's Lichtspiele am Spielbudenplatz und das Elite Theater in der Bahrenfelder Straße ein wesentlich wechselvolleres und weniger auf bestimmte Filmereignisse fokussiertes Angebot. Dazu geht aus der Tabelle hervor, dass die Filme meistens nur wenige Tage oder höchstens eine Woche in den Kinos gezeigt wurden. Als zusätzlichen Anreiz warben sowohl Knopf's Lichtspiele als auch das Elite Theater in der Hälfte der Inserate für einen (solange dies erlaubt war) zweiten Schlager oder einen Kurzfilm. So wurde beispielsweise DER TOLLKÜHNE REITER mit Harold Lloyd mit der Komödie FILMVERRÜCKT und HELGAS FALL UND AUFSTIEG mit Kurzfilmen von DICK UND DOOF und MICKEY MAUS präsentiert. Dieses Angebot wurde jedoch in beiden Kinos ab Mitte September 1933 mit dem Verbot des Zwei-Schlager-Programms eingestellt.

Weiterhin lässt sich anhand der Tabelle feststellen, wann die in den Premierenkinos gezeigten Filme in den Bezirkstheatern zu sehen waren. Der das Jahr 1933 im Ufa-Palast einläutende Film F.P.1 ANTWORTET NICHT... mit Hans Albers in der Hauptrolle erschien erst am 10. Februar in Knopf's Lichtspielen und weitere drei Wochen später am 3. März im regionalen Elite Theater Altona. Ebenso verlief der Abspielzeitraum bei DER REBELL und dem Heimatfilm GRÜN IST DIE HEIDE, der am 6. Januar im Passage-Theater in der Mönckebergstraße Premiere feierte.

Zur Laufzeit der Filme in den Ur- und Erstaufführungstheatern verdeutlicht die Stichprobe zum Film MORGENROT (Abb. 12), dass der Film etwa drei Wochen im Ur- und Erstaufführungskino Ufa-Palast gezeigt wurde, anschließend durch die weiteren Kinos des Ufa-Konzerns

wanderte und nach einem Monat in anderen Kinos zu sehen war; im vorgestellten Beispiel im Emelka-Palast in Eimsbüttel. Diese Wanderung der Filme durch die Kinos variierte abhängig von Film und Groß-Konzern zwischen ein bis drei Wochen in den Ur- und Erstaufführungstheatern und wurde weitgehend durch die jeweils zuständigen Filmverleihe vorgegeben.<sup>25</sup>

Kino	Datum des Inserats
Ufa-Palast	13. Februar 1933
Ufa-Palast	16. Februar 1933
Ufa-Palast	20. Februar 1933
Ufa-Palast	27. Februar 1933
Ufa-Millerntor	9. März 1933
Ufa-Millerntor	13. März 1933
Ufa-Mundsburg	16. März 1933
Central-Theater	16. März 1933
Emelka-Palast	16. März 1933

Abb. 12: Wanderung des Films MORGENROT durch die Kinos, Ergebnisse aus dem HA.

In welchem Maß das präsentierte Kinoprogramm von der Hamburger Bevölkerung genutzt wurde, zeigt die Analyse der Besucherzahlen aus der Filmfachpresse. Für die Monate Januar bis März berechnete der *Filmkurier* 3.266.021 Kinobesuche in Hamburg, was allerdings trotz gesunkener Eintrittspreise einen Rückgang von knapp 350.000 Besuchen im Vergleich zum Vorjahr bedeutete.<sup>26</sup> Berücksichtigt man die zuvor aufgezeigte Quantität und Qualität des Hamburger Filmangebots, so dürften für diesen Rückgang, zusätzlich zu den immer noch nicht bewältigten Problemen bei der Umstellung auf den Tonfilm,<sup>27</sup> außerfilmische Gründe mit entscheidend gewesen sein; hierzu zählt die Tatsache, dass die Folgen der mit dem Börsenkrach des Jahres 1929 beginnenden umfassenden Wirtschaftskrise erst im Laufe des Jahres 1934 überwunden werden konnten.

### 3.5. Veränderung und Kontinuität

Bis März 1933 herrschte in Hamburg bekanntlich noch ein politischer Übergangszustand. Im Rahmen dieser Untersuchung stellt sich daher die Frage, ob sich im Verlauf des Jahres 1933 das Insertionsverhalten änderte und



Abb. 13: HF, Abendausgabe, 13.2.1933, Nr. 44, S. 16; HF, Abendausgabe, 16.2.1933, Nr. 47, S. 18;  
HF, Abendausgabe, 18.2.1933, Nr. 49, S. 10; HF, Abendausgabe, 21.12.1933, Nr. 52, S. 11.

**MENSCHEN IM HOTEL**

SCHAUBURG HAUPTBAHNHOF WATERLOO-THEATER

ELITE F. P. 1

Koop's Geheimnis des blauen Zimmers

MORGEN PREMIERE DES FILMS ALLER FILME

**MENSCHEN IM HOTEL**

NACH DEM ROMAN VON VICKY BAUM

SCHAUBURG ST. PAULI WATERLOO

SCHAUBURG HAUPTBAHNHOF

Hamburg im Zeichen der Garbo

**MENSCHEN IM HOTEL**

SCHAUBURG Waterloo Theater

SCHAUBURG HAUPTBAHNHOF

In London seit drei Monaten  
In New York seit sechs Monaten  
In Paris seit 2 Monaten  
In Hamburg bis auf weiteres!

2. WOCHE  
Täglich 6, 7, 9 Uhr  
Sonntags 6, 7, 9

SCHAUBURG

Hamm Nord  
Wandsbek City  
Barmbeck

Ab Freitag!

Nach dem Sensations-Erfolg der Uraufführung nehmen wir In 5 Theatern!

Der Film aller Filme!

**Menschen im Hotel**

Greta Garbo, Joan Crawford, John Barrymore, Wallace Beery, Lionel Barrymore

Menschen im Hotel sehen, heißt einen köstlichen Genuß haben

Hammerbrook Uhlenhorst

Freitag bis Montag:

**Moral und Liebe**

Ein Sittenbild der Gegenwart mit Greta Mæsklein, Camille Horn, Oscar Heineke Ferner: Der unbekanntste Gast mit Széke Székeli

Abb. 14: HF, Abendausgabe, 23.1.1933, Nr. 61, S. 11; HF, Abendausgabe, 16.2.1933, Nr. 47, S. 19; HF, Abendausgabe, 23.2.1933, Nr. 54, S. 10; HF, Abendausgabe, 9.3.1933, Nr. 68, S. 10.

nationale Filme stärker in den Fokus der Aufmerksamkeit gerieten. Diese Frage soll anhand exemplarischer Gegenüberstellungen von im *HF* erschienenen Kinoanzeigen zum Frühjahr und zum Herbst 1933 überprüft werden, wobei wir so vorgehen, dass wir die Gestaltung von Anzeigen für jeweils ausgewählte politische Filme und unterhaltende Filme miteinander vergleichen. Dazu beginnen wir mit dem bereits erwähnten Programmkontrast zwischen dem ‚nationalen‘ Film *MORGENROT* und dem Greta Garbo Hollywood-Erfolgsfilm *MENSCHEN IM HOTEL*, ergänzen die dazu bereits ausgewerteten quantitativen Befunde durch nunmehr qualitative Auswertungen der für beide Filme geschalteten Einzelinserate und vergleichen den dabei erzielten Befund mit einer vergleichbaren Konstellation aus dem Herbst 1933.

Wie bereits angeführt, lief am 16. Februar 1933 in Hamburg der bereits mehrfach genannte U-Boot-Film *MORGENROT* an. Einen Tag später fand die Hamburger Premiere des Greta Garbo-Films *MENSCHEN IM HOTEL* nach dem Bestseller der überaus erfolgreichen Unterhaltungsautorin Vicki Baum statt. Vergleicht man nun die großen Einzelanzeigen der beiden im *HF* ausführlich beworbenen Filme, so fällt auf, dass der in der Filmgeschichtsschreibung als Vorläufer des nationalsozialistischen Propagandafilms behandelte Film *MORGENROT* fortlaufend mit derselben oder einer nur im Textteil veränderten Anzeige beworben wurde, wobei auf allen Anzeigen der Hauptdarsteller Harald Paulsen zwar genannt wird, ihm aber keine herausragende Rolle eingeräumt wird, während für *MENSCHEN IM HOTEL* die unterschiedlichsten Anzeigen zu finden sind; unter ihnen lässt vor allem die Schauburg- und Waterloo-Anzeige mit ihrem auch graphisch auffällig platzierten „Hamburg im Zeichen der Garbo“ keinen Zweifel, worauf es bei diesem Film-Event ankommt. (Abb. 13, Abb. 14).

Daraus lässt sich folgern, dass der eindeutig politische Film *MORGENROT*, in dessen „Heimatszenen“ der schon damals auf das Amt eines Propagandaministers erpichte Goebbels noch „zuviel Gartenlaube“ fand<sup>28</sup>, gegenüber dem amerikanischen Unterhaltungsimport *MENSCHEN IM HOTEL* in der Präsentationsöffentlichkeit des *HF* keineswegs bevorzugt herausgestellt wurde, und das, obwohl der melodramatische Schicksalsfilm *MENSCHEN IM HOTEL* auf den Roman einer zu dieser Zeit bereits in die USA emigrierten ‚jüdischen‘ Autorin zurückgeht (die in einer Anzeigen sogar ausdrücklich erwähnt wird!). Womit sich

jetzt auch in der Perspektive einer qualitativen Auswertung der quantitative Befund bestätigt, dass im Rahmen eines auf Vielfalt und Heterogenität setzenden populären Kinos auch nationale Filme ihren Platz finden können, es dabei aber keineswegs leicht haben, unter den Konkurrenzbedingungen eines nach wirtschaftlicher Rentabilität fragenden Unterhaltungskinos für sich eine größere Aufmerksamkeit zu erzielen.<sup>29</sup>

Vergleicht man dies Ergebnis mit der Gestaltung der Anzeigen für den am 15. September 1933 angelaufenen NS-Märtyrerfilm *HITLERJUNGE QUEX*, dann fällt auf, dass sich in der graphischen Aufbereitung einiges, in der die Aufmerksamkeit steuernden Präsentation der Anzeigen aber nichts geändert hat. So sind die Anzeigen für den Propagandafilm *HITLERJUNGE QUEX* zwar jetzt auffälligerweise in Fraktur gesetzt und die in der Anzeige wiedergegebenen Kommentare heben mit Nachdruck die Auszeichnung des Films mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ hervor (Abb. 15); zugleich fällt aber auch auf, wie prominent die Anzeige der Anny Ondra-Komödie *FRAÜLEIN HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN* (16. September 1933, vgl. Abb. 17) platziert ist. Kommt noch hinzu, dass die Anzeigen für *FRAÜLEIN HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN* mit einem zentral positionierten Porträt von Anny Ondra auf Starwerbung anspielen, während prominente Schauspieler wie Heinrich George oder Berta Drews, die in *HITLERJUNGE QUEX* mitwirkten, in den Anzeigen entweder gar nicht erwähnt werden oder sich (wie Harald Paulsen anlässlich der Premiere des Films *MORGENROT*) mit einer bloßen Erwähnung begnügen müssen. Auf einer weiteren Anzeigenseite (Abb. 15) muss der Hinweis auf diesen Film zusätzlich mit der durch eine Zeichnung wie auch durch begeisterte Kommentare hervorgehobenen Anzeige für den im Titel Anklänge an das Genre Sittenfilm suchenden Schul- und Jugendfilm *REIFENDE JUGEND* oder mit der stark hervorgehobenen Werbung für den amerikanischen „Sensationsfilm“ *REVOLTE IM ZOO* konkurrieren.

Aus alle dem lässt sich folgern, dass es dem nationalen Film in der Präsentationsöffentlichkeit zum Kino auch noch am Jahresende keineswegs gelungen ist, im Rahmen einer absatzorientierten Inseratspolitik in der Relation zum Unterhaltungskino eine größere Aufmerksamkeitslenkung für sich zu erzielen, und dies Ergebnis ist umso auffälliger deshalb, weil sich die Verhältnisse in der jetzt zu besprechenden Reflexionsöffentlichkeit aller Hamburger Tageszeitungen doch etwas anders darstellen.



Abb. 15: Hamburger Fremdenblatt, Abendausgabe, 28.9.1933, Nr. 268, S. 7.

#### 4. Die Reflexionsöffentlichkeit in der Hamburger Tagespresse

Hierzu ist als erstes daran zu erinnern, dass es neben der Bewerbung des Films in der Präsentationsöffentlichkeit in allen untersuchten Hamburger Tageszeitungen eine Beschäftigung mit dem Kino gab, die wir einleitend als eine mit Nachrichten zum Film, Filmbesprechungen oder rasonierenden Artikeln operierende Reflexionsöffentlichkeit zum Kino bezeichnet haben. Da diese Reflexionsöffentlichkeit (wie in unserer allgemeinen Übersicht zur Hamburger Tagespresse bereits erwähnt) im *HC* besonders ausgeprägt war, liegt es nahe, mit Überlegungen zu dieser Zeitung zu beginnen und von hieraus einen Blick auf das *Hamburger Tageblatt* zu werfen.

##### 4.1 Kulturkonservative Konvergenzen: *Hamburgischer Correspondent* und *Hamburger Tageblatt*

Im *Hamburgischen Correspondenten* spielte eine herausragende Rolle die wöchentlich – jeweils samstags – erschienene Sonderbeilage *Aus der Welt des Films* (Abb. 16). In ihr gab es eine Rubrik *Hamburger Filmpremieren*, in der zumeist drei Filme aus verschiedenen Genres besprochen wurden, sowie viele weitere Artikel zum nationalen und internationalen Filmgeschehen. Meist ging es in diesen Artikeln um filmkulturelle, filmökonomische und filmtechnische Betrachtungen, sowie um Nachrichten, Randnotizen und Kurzmeldungen über Film und Kino.

In der Beilage *Aus der Welt des Films*, zu der wir hier eine Probeseite zeigen, wurde, wie gesagt, vor allem über film-



wirtschaftliche Fragen („Auch der Film hat seine Sorgen. Das Krisenjahr 1932“<sup>30</sup>) oder technischen Innovationen („Der Farbfilm kommt...“<sup>31</sup>) berichtet. Hinzu kamen internationale Filmbetrachtungen wie die zum Russenfilm, der im Artikel „Keine Krise des Russenfilms“<sup>32</sup> noch im Februar 1933 als absolut gleichwertiger und ästhetisch viel versprechender Film behandelt wird; weiter sind zu nennen Meldungen über beliebte Stars („Asta Nielsen nach Hollywood?“<sup>33</sup>) und Überlegungen zum Film als ein aus der Perspektive der Hochkultur stets kritisch zu befragendes Kulturgut („Film und Kultur“<sup>34</sup>). Vor allem der zuletzt zitierte Artikel lässt erkennen, dass der HC ungeachtet seiner sehr breit gefächerten und im Februar in politischer Hinsicht noch bemerkenswert vor-

urteilsfreien Themenwahl ein tendenziell medienkonservatives Profil aufweist (was in dieser Hinsicht mit seiner, wie erinnerlich, gleichfalls eher kulturkonservativen Form der Präsentationsöffentlichkeit übereinstimmt). Dies fällt besonders dort auf, wo Betrachtungen zum Film im Kern immer wieder auf die Frage hinauslaufen, ob und wenn ja inwiefern der Film als eine künstlerisch und kulturell bedeutsame Ausdrucksform gelten könne, was Ausführungen wie die folgenden zugespitzt auf den Punkt bringen: „Film und Kultur! Das Problem ist gestellt. [...] Man muß den Versuch machen, den Film in die deutsche Zukunftsentwicklung positiv einzuordnen“. Als ein mögliches Ziel nennt der Autor die „Veredelung der populären Filmkunst“<sup>35</sup> und erhebt damit eine Forde-

## Aus der Welt des Films

### Keine Krise des Russenfilms

#### Neue Wege und Ziele

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben. Dies ist ein großer Schritt in der Entwicklung des russischen Kinos.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

Die russische Kinowelt hat sich in den letzten Jahren auf dem Gebiet der Produktion und der Distribution weitgehend selbständig gemacht. Sie hat sich von der Abhängigkeit von den westlichen Ländern gelöst und ist heute in der Lage, ihre Produktionen selbst zu finanzieren und zu vertrieben.

### Hamburger Filmpremierer.

#### Das Meer ruft

Das Meer ruft, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.



Das Meer ruft, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Das Meer ruft, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Das Meer ruft, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Das Meer ruft, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Das Meer ruft, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Das Meer ruft, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

### Ritter der Tiefe

Ritter der Tiefe, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Ritter der Tiefe, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Ritter der Tiefe, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Ritter der Tiefe, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Ritter der Tiefe, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Ritter der Tiefe, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Ritter der Tiefe, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Ritter der Tiefe, ein Film von G. W. Pabst, der in Hamburg Premiere feiert. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der auf der Suche nach einem neuen Leben in die Ferne zieht.

Abb. 16: Hamburgischer Correspondent, Abendausgabe, 11.02.1933, Nr. 72, Aus der Welt des Films

nung, die sich, wie sich im Verlauf des Jahres 1933 zeigen sollte, als zunehmend kompatibel mit der auf ihre Art nach kultureller Veredelung strebenden nationalsozialistischen Filmpolitik erweisen sollte.

Dies wird deutlich, wenn als Vergleich das *Hamburger Tageblatt* als Sprachrohr der NSDAP herangezogen wird; es hatte seinen Schwerpunkt – wie der *HC* – im Bereich der Filmberichterstattung und präsentierte in der jeweils sonntags veröffentlichten gleichnamigen Rubrik zu den für das *Tageblatt* wichtigen *Filmen in Hamburg* eine laufende Berichterstattung, die sich ab Mai 1933 in weiteren Filmkritiken fortsetzte. Auffällig für diese Berichterstattung ist, dass ein auf Popularität setzendes, personalisierendes Boulevard-Image mit Starnachrichten fast völlig fehlte und stattdessen dem anspruchsvollen Kunstfilm die ihm – jetzt im Sinne der NS-Ideologie – gebührende kulturelle Bedeutung zugewiesen werden sollte. In diesem Kontext sind es Betrachtungen zur Filmkunstdebatte, die im Untersuchungszeitraum mehrfach veröffentlicht wurden<sup>36</sup> und dabei mit dem propagierten Ziel eines harmonischen Zusammenwirkens von unterhaltender und ernster Film-„Kunst“ das Grundproblem einer das populäre Kino nicht aus-, sondern einschließenden nationalsozialistischen Filmpolitik erkennen lassen: „Der Unterhaltungs-Film unserer Zeit und der ernste nationalsozialistische Film, den wir wünschen – beide müssen ganz anders aussehen.“<sup>37</sup> Und wie der letztere auszusehen hatte, dazu konnte man in der Ausgabe vom 3. Februar 1933 in einer Besprechung des Films *DER REBELL* unmissverständlich lesen:

Das ist die Freiheit des Rebellen, dass er seine persönliche Freiheit, dass er sein Leben opferte um der Freiheit seines, des deutschen Volkes willen. Und das ist die Kraft dieses Films, dass er keine Fragen stellt, nicht erörtert und nicht ausweicht, dass er uns einfach sagt: „Sei auch Du ein Kämpfer, sei auch Du ein Rebell, sei auch Du ein freier Deutscher!“<sup>38</sup>

Kehren wir vor diesem Hintergrund zum Reflexionsteil des *HC* zurück und betrachten seine Entwicklung für das gesamte Jahr 1933, so findet man dort am Anfang des Jahres nicht nur den, wie bereits erwähnt, bemerkenswert offenen Artikel zum „Russenfilm“, sondern auch, unter der mehrfach auftauchenden Rubrik *Der Auslandsfilm*<sup>39</sup>, die aus der Feder des auch im *HF* publizierenden Horst Mann stammte, ziemlich ähnliche Betrachtungen über französische Filme oder Besprechungen amerika-

nischer Produktionen, die immer wieder bewundernd auf diese und andere Auslandsprojekte hinweisen und damit die Möglichkeit einer Orientierung des deutschen Films an ausländischen Filmwerken erkennen lassen. Umso überraschter könnte der Leser dann aber darüber gewesen sein, bereits Ende März einen Artikel unter der Überschrift „Film als Waffe“<sup>40</sup> zu finden, der sich auf den Vortrag eines Albrecht Erich Günther vor der (völkisch-nationalen) Fichte-Gesellschaft bezieht und, anders als der Artikel des *HA* zum selben Ereignis (vgl. u. S. 125), keinerlei Distanz zu der aus dem Vortrag herausgehörten Forderung nach staatlicher Indienstname des Films als eines der bisher der „privaten Willkür“ unterworfenen modernen „Machtmittel“ zu erkennen gibt. Sogar Goebbels’ Forderung nach einer „durchgreifenden Reform“ des Filmwesens erfährt nur eine Woche später eine von Bedenken freie, ungetrübte Beachtung<sup>41</sup>, und wohin dies alles führt, kann man im September 1933 in einem Artikel mit dem viel sagenden Titel „Schutz dem Deutschen Film!“<sup>42</sup> erkennen; in ihm heißt es u. a., das nationalsozialistische „Reformwerk an Haupt und Gliedern“ sei die Voraussetzung für das kulturelle „Wiederaufleben des deutschen Films“.

Wie nachdrücklich diese als Selbstanpassung auftretende Anpassung ausfällt, kann abschließend die Gegenüberstellung zweier Filmbesprechungen aus dem *HC* deutlich machen. Während das erste Zitat zum Film *MORGENROT* einer Ausgabe aus dem Frühjahr entnommen wurde, entstammt das zweite einem Großartikel aus dem September 1933, der sich den Eröffnungsfeierlichkeiten der ersten Deutschen Kulturwoche in Hamburg widmet. Im ersten Zitat findet sich im letzten Satz die Überlegung:

Aber vielleicht zieht bald wieder das *Morgenrot* des Tages herauf, der auch dem Deutschen, wie anderen freien Nationen, das Recht gibt, seine Heimat mit den Waffen zu verteidigen, [...] die nun einmal nicht entbehrt werden können, solange die Völker der Erde nicht alle ihre überschwere Rüstung erleichtern.<sup>43</sup>

Obwohl damit *MORGENROT* eindeutig als politischer Film wahrgenommen wird und in diesem Zusammenhang die Waffenlosigkeit und militärische Unterlegenheit der Deutschen seit dem Ersten Weltkrieg beklagt werden, so lässt sich dieser Appell doch nicht einfach als aggressiv-ideologische Polemik gegen die ehemaligen Kriegsgegner oder gar als propagandistisch akzentuierter Kriegsaufbruch lesen. Stattdessen ist die Rede von freien Natio-

nen, die in Zeiten weltweiter Rüstungsanstrengungen das Recht zur Selbstverteidigung haben müssen, und dies ist erstaunlich auch dann, wenn man berücksichtigt, dass eine solche Haltung durchaus mit anfänglichen Friedens-erklärungen der NS-Regierung in Verbindung gebracht werden konnte. Auch vor diesem Hintergrund muss man eine solche Erklärung jedoch nicht als explizite Einverständnisklärung mit der neuen nationalsozialistisch geführten Regierung lesen, sondern kann sie verstehen als Teil einer auf das national-konservative Lager zielenden Friedensrhetorik.

Dies ändert sich in einem Großartikel vom 10. September zur Eröffnung der vom Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK) veranstalteten Hamburger Kulturwoche deshalb sehr nachdrücklich, weil bisher ‚nur‘ als kompatibel, weil national-konservativ zu verstehende Friedens-Programmatiken von nunmehr eindeutig nationalsozialistisch ausgerichteten Äußerungen abgelöst werden. Es heißt jetzt nämlich:

Der neue Kulturwille soll auf den breiten Schultern deutscher Stammesgebundenheit und deutschen Volkstums' das ganze Volk erfassen! [...] Im großen Umriß [...] überragt das Hakenkreuz die unter ihm aufblühende Kunst.<sup>44</sup>

Dem korrespondiert ein weiterer Artikel zur Kulturwoche, der einen Tag später mit den Worten des Reichsleiters des Kampfbundes für Kultur und NS-Chefideologen Alfred Rosenberg die Kulturwoche als „ein Werk“ feiert, das in großem Maße dazu beitragen werde, „die Auffassung künstlerischer Schöpfungen und die Einstellung des Volksganzen zur Kunst in nationalsozialistisch-weltanschaulichem Geiste zu erhellen und zu vertiefen“.<sup>45</sup> Einer ähnlich verstandenen, jetzt genuin nationalsozialistischen Kunst- und Kulturauffassung wurde gemäß Hitlers Verständnis sogar eine ganze Titelseite gewidmet.<sup>46</sup> Vor diesem Hintergrund kann man von der jetzt eindeutig vollzogenen Integration einer anfangs medienkonservativen und konservativ-nationalen Grundausrichtung des *HC* in die NS-Film- und Kulturpolitik des Jahres 1933 sprechen.

#### 4.2 Liberale Selbstangleichung: *Hamburger Fremdenblatt*

Ungeachtet bestimmter inhaltlicher Unterschiede lassen sich strukturell vergleichbare Entwicklungen in einem *HF* feststellen, das zwar schon früh Selbstzensur übte

und sich damit bereits im Jahr 1932 – dem politischen Trend anpassend – immer weiter nach rechts entwickelte, im ‚Feuilleton‘, genauer in dessen Berichterstattung rund um den Film, aber auch dann noch tendenziell liberal bis freizügig auftrat. Hier waren es Film- und Beiprogramm-besprechungen, die unter der Überschrift *Film und Variété* dienstags und donnerstags erschienen; hinzu kommen die jeweils samstags und sonntags erscheinende Rubrik *Neue Filme* sowie die dienstags und donnerstags in der Morgenausgabe des Blattes publizierte Sparte *Neues vom Film* – insgesamt gesehen also eine ebenso umfangreiche wie kontinuierliche Berichterstattung, die den Leser mit erstaunlich reichhaltigen und vielfältigen Nachrichten zu Film und Kino versorgte, darunter Erörterungen zu ökonomischen und technischen Aspekten oder dem personalisierenden Boulevard-Klatsch geschuldete Sensationsnachrichten.

Insofern lässt sich konstatieren, dass die Reflexions-öffentlichkeit im *HF* mit einem ungewöhnlich breiten Spektrum an Themen über in der Vorbereitung befindliche Filme informierte, von den neuesten technischen Errungenschaften auf dem Gebiet des Films berichtete<sup>47</sup>, eine deutsche Filmbilanz des Jahres 1932 vorstellte, über das Zwei-Schlager-System diskutierte<sup>48</sup> und nebenbei auch noch über die neueste von Marlene Dietrich in Hollywood verbreitete Mode urteilte.<sup>49</sup> Dies erlaubt es, davon zu sprechen, dass Heterogenität und Boulevardcharakter dieser Art von Film-Berichterstattung über das ganze Jahr 1933 hinweg erhalten blieben und darin einer vergleichsweise offenen Präsentationspolitik entsprachen (vgl. o. S. 109ff.).

Umso mehr fällt auf, wie nachhaltig sich in der Auseinandersetzung mit dem ausländischen Film oder in Argumentationen zur Filmkunstdebatte zunehmend nationalistische Argumentationen bemerkbar machen. Denn während im Februar noch ein Artikel zum künstlerisch und wirtschaftlich mindestens ebenbürtigen, wenn nicht gar überlegenen französischen Film ausführt, „jenseits des Rheins sieht es also filmwirtschaftlich erheblich besser aus als bei uns“<sup>50</sup>, wird im Mai der deutsche Film dem „primitiven“ Russenfilm gegenübergestellt, lediglich die italienische Filmkunst und ihr Förderer Mussolini finden sich (wenn auch verhalten) gelobt.<sup>51</sup> Was demgegenüber vehement gefordert wird, das ist der „neue deutsche Film“; er solle Gesinnung zeigen und mit „lebendigem Temperament die Ideen und die Ziele der nationalen Re-

gierung vertreten“.<sup>52</sup> Da kann das Ende Dezember euphorisch ausgesprochene Lob auf das erste Jahr nationalsozialistischer Filmpolitik nicht verwundern.<sup>53</sup>

Alles in allem lässt sich also auch beim *HF* deutlich erkennen, dass dieses Blatt spätestens ab Mitte des Jahres in seine nach wie vor auf Unterhaltung ausgerichtete Reflexionsöffentlichkeit eine zunehmend nationalistische bis nationalsozialistische Argumentation einbaut und sich damit auf eine, über alle inhaltlichen Unterschiede hinweg, mit dem *HC* durchaus vergleichbare Weise in die Rahmenbedingungen einer nationalsozialistisch dominierten Kultur- und Filmpolitik einfügt.

### 4.3 Konservative Überläufer: die *Hamburger Nachrichten*

Ähnliches zeigt sich im Besprechungs- und Bericht-erstattungsteil der *HN*, der drittgrößten der Hamburger Tageszeitungen 1933. Dies spielt sich in der Zeitung dort ab, wo inmitten der Meldungen zu Stars und Filmproduktionen in der (immer sonntags veröffentlichten) Rubrik *Filmschau* das Rahmen- und Beiprogramm der besprochenen Filmvorführungen eine nicht länger nur unterhaltende, sondern jetzt zunehmend ideologische Wertschätzung findet. Noch deutlich unterhaltungsorientiert loben die *HN* am 22. Januar 1933 gegen Ende ihrer Besprechung der amerikanischen Spielfilmproduktion *GOLDFIEBER* Tom Mix „als Beschützer unmündiger Kinder, als Hort naiver Naturmenschen, als Züchtiger von Betrügern und Verrätern, als Zuflucht bedrängter Frauen“ und fahren dann fort: „Wundervoll ist auch das Beiprogramm [...], und dann kommt noch dazu (wohl als zweiter Spielfilm im Zwei-Schlager-Programm) der technisch ausgezeichnet gelungene Großtonfilm *DIE ZWEI VOM SÜD-EXPRESS*, der mit echt deutscher Sentimentalität beginnt und herrliche Alpenbilder zeigt, dann aber gewaltige Tragik spielen läßt“.<sup>54</sup>

Ganz anders sind die Gewichte in der Besprechung einer Aufführung mit dem Spielfilm *WENN AM SONNTAGABEND DIE DORFMUSIK SPIELT* verteilt; sie stellt am 10. September fest: „Das Hauptprogramm ist diesmal das Beiprogramm. [...] Was wir hier von der Nürnberger Parteitagung sehen, ist ein Begriff von wuchtiger Symbolik des deutschen Willens. [...] Der eigentliche Hauptfilm [...] ist eine seichte Spätsommerunterhaltung.“<sup>55</sup> Deutlicher hätte man nicht akzentuieren können, dass jetzt das Beiprogramm auf Kosten des Hauptprogramms deshalb ge-

lobt wird, weil sich hier – so ein anderer, schon in seiner Überschrift sehr grundsätzlicher Artikel – „Der Film als Volksbildungsmittel“ zeigt, das „durch stärkste Beeinflussung der deutschen Menschen, angefangen bei der Schuljugend bis hinein in die kleinsten Dörfer und Zellen volksaufklärende und propagandistische Arbeit zu leisten [hat]“.<sup>56</sup>

Dem entspricht das nicht auf die *HN* begrenzte Vorhaben, inmitten seiner Gespräche mit bekannten deutschen Schauspielern<sup>57</sup> die alsbald führende NS-Filmfrau Leni Riefenstahl in einem achteiligen Fortsetzungsbericht mit einem eigenen Bericht über die Dreharbeiten zum Film *S.O.S. EISBERG* zu Wort kommen zu lassen,<sup>58</sup> um sie dann schließlich anlässlich ihres Films *SIEG DES GLAUBENS* zum Nürnberger Reichsparteitag des Jahres 1933 mit Hintergrundberichten zu Dreharbeiten ein weiteres Mal herauszustellen.<sup>59</sup> Oder in einer Besprechung zu *HITLERJUNGE QUEX* inmitten eines ansonsten nicht besonders politisch auftretenden Besprechungsprogramms auszuführen:

Wenn heutzutage durch die Straßen der deutschen Städte, durch Dörfer und das weite Land die braune Armee der jungen Freiheitsbewegung marschiert, wenn die Fahnen im Winde flattern, der Boden von dem festen Tritt der Bataillone dröhnt und Lieder kampffroh und hell ertönen, dann schwebt über diesem Heerbann unsichtbar der Geist derer, die in der Sturm- und Drangzeit in den Not- und Mutjahren selbstlos und ehrlich ihr Leben opferten.<sup>60</sup>

### 4.4 Subversive Zwischentöne: *Hamburger Anzeiger*

Konnte man bisher Prozesse einer mehr oder weniger behutsam verlaufenden Anpassung und Selbstanpassung beobachten, so stellt sich die Entwicklung beim *HA* sehr viel kontrastreicher dar. Dies lag daran, dass der *Anzeiger* als einzige Hamburger Tageszeitung keine Selbstangleichung vollzog, sondern seine linksliberale Orientierung solange beibehielt, bis die Zeitung im April nach dem unkommentierten Abdruck eines systemkritischen Flugblattes zwanzig Tage lang verboten wurde und danach eine neue Redaktion und Redaktionsleitung erhielt<sup>61</sup> – mit Auswirkungen bis in die Filmberichterstattung; hier wurden fast alle Artikel nach der Wiederaufnahme des Blattes von anderen Autoren verfasst. Das alles hatte zur Folge, dass in den Besprechungen über Filme jetzt wesentlich mehr auf das Beiprogramm, d. h. auf *Wochenschau* und *Kulturfilm* hingewiesen wurde oder sich in der Besprechung von Spielfilmen eine auf ideologische

Eindeutigkeit zielende Bewertung bemerkbar machte. So wird etwa in der Kritik zu WENN AM SONNTAGABEND DIE DORFMUSIK SPIELT hervorgehoben, dass „dieser Film in seiner gesunden politischen Grundhaltung, die zu einem optimistischen fröhlichen Ausklang führt, eine Leistung [ist], die man voll bejahen muss“<sup>62</sup>. Eine Auffassung, deren ideologischer Eifer umso mehr verblüfft, wenn man an die durchaus gegenteilige Einschätzung der *HN* zu dem Film denkt.

Hinzu kommen Artikel über die Funktion und die zu erzielende Wirkung von Filmen; auch hier ist die neue nationalsozialistische Orientierung des *HA* nicht zu überlesen. So wird im September 1933 ein eher harmloser Bericht über die Dreharbeiten der Ufa-Produktion HEIDESCHULMEISTER UWE KARSTEN mit der grundsätzlichen Erörterung versehen:

Es ist dem Film wie keiner zweiten Einrichtung gegeben gerade durch die optische Beeinflussung, die eindringlicher und nachhaltiger zu wirken in der Lage ist, dem Volke alles Große und Gewaltige der deutschen Heimat geistig und körperlich nahezubringen und selbst das kleinste Schulkind dahin zu führen, dass es erkennt: es gibt für einen deutschen Menschen vorerst nur etwas ganz Großes, Liebenswertes: das deutsche Vaterland!<sup>63</sup>

Zusätzlich zu diesen ganz offensichtlichen programmatischen Änderungen ist ein Wandel in den Nachrichten über das Filmwesen zu erkennen; hier ist vor allem das Ausbleiben von bestimmten Informationen sehr auffallend. Wurde zuvor in den Kurznachrichten noch über Marlene Dietrichs neues Outfit<sup>64</sup>, Charlotte Susas Pech in Hollywood oder Greta Garbos Dreh in Schweden geschrieben<sup>65</sup>, so sind Hollywood und Star-Berichte nach der Umstrukturierung des *HA* nahezu verdrängt und überwiegend durch Nachrichten über das deutsche Kino ersetzt. In einem am 9. September erschienenen Artikel wird dieses Vorgehen nicht nur erklärt, sondern der „Vorstoß gegen das Star-Unwesen“<sup>66</sup> gefordert, der in Kürze von der Filmkammer durchgeführt werden sollte.

Im Gegensatz dazu stellte ein Artikel vom 18. März 1933 die Frage „Im Dienst des Staates?“ noch sehr viel distanzierter bis skeptisch. Das beginnt schon damit, dass sich der Artikel die Argumente eines Redners vor der völkischen Fichte-Gesellschaft zur Notwendigkeit einer staatlichen Indienstnahme des „Films als Waffe“ nicht (wie im *HC* geschehen, vgl. o. S. 122) zu eigen macht, sondern in indirekter Rede wiedergibt.<sup>67</sup> Und dieses Di-

stanz schaffende Stilmittel der indirekten Rede verschafft dem Verfasser des Artikels weiter die Möglichkeit, im Zitat von Äußerungen, die er dem Redner zuschreibt, ziemlich deutlich auf die Risiken, Gefahren und möglichen Alternativen einer „Entscheidung“ hinzuweisen, von der es ohne jede explizite Zustimmung bemerkenswert distanziert heißt, sie seit jetzt in Deutschland eben „gefallen“.

Zur damit unvermeidlich gewordenen Neuordnung des Filmwesens lässt der Artikel seinen vermeintlichen Gewährsmann ausführen, „es käme [...] sehr darauf an, wer diese Ordnung vermittele, mit welchem Geist sie erfüllt sei“, und dem zugleich hinzufügen:

Das bedeute nicht die Befürwortung des staatlichen Films mit staatlichen Autoren, Regisseuren und Darstellern. Das Risiko der Langweile sei dem Film nicht abzunehmen. Wohl aber benötige der Regent der Zustimmung des Volkes, und eines der Mittel, diese Zustimmung zu erzielen sei der Film. So sei es bereits in Amerika, wo der Film gerade durch seine Problemlösung, durch das Ausbleiben jedes Zweifels an dem Wert der amerikanischen Ideale zu diesen erziehe, ebenso handhabe Italien die Filmpolitik und vor allem Russland. So werde es jetzt auch in Deutschland kommen.

Zumal angesichts dieser sicherlich nicht ohne Absicht genannten demokratischen bis totalitären Varianten mutet der Schlusssatz des Artikels nahezu prophetisch an: „Im totalen Staat ist nur ein Geist privilegiert. Widerstrebende werden in einem anonymen Geschehen niedergewalzt.“

## 5. Verhältnis von Reflexions- und Präsentationsöffentlichkeit

Blickt man abschließend zurück und pointiert dabei die Frage, wie sich das Verhältnis der beiden Teilöffentlichkeiten Präsentationsöffentlichkeit und Reflexionsöffentlichkeit zueinander entwickelt hat, so sind hier inmitten vieler Übereinstimmungen und wechselseitiger Ergänzungen doch auch eine ganze Reihe von Abweichungen, Ambivalenzen, Brüchen oder gar Widersprüchen auffallend. Dies zu sehen, ist interessant für die Frage, wie die Veranstaltungsöffentlichkeit ‚Kino‘ in der Begleitöffentlichkeit ‚Presse‘ präsentiert und reflektiert wird. Dazu lassen sich im Lichte unserer Befunde einige verallge-

meinerungsfähige Überlegungen anstellen. Relativ konsistent nehmen sich die Entwicklungen dort aus, wo der Kino-Nutzer des Jahres 1933 in der Reflexionsöffentlichkeit der von ihm konsultierten Tageszeitungen mit gewissen Verzögerungen und Schwankungen, insgesamt gesehen aber doch unmissverständlich darüber unterrichtet wird, dass die Unterhaltungsware ‚Kino‘ einer durchgreifenden ideologischen Durchformung unterworfen werden sollte. Und wenn sich diese Durchformung entweder als Angleichung von bis dahin medien- und kulturkonservativer Ausrichtungen (*HC*) oder als nationalistische Eingrenzung kultur-liberaler Perspektiven vollzog (*HF*), dann können solche als Angleichungen und Eingrenzungen auftretenden Integrationen die Akzeptanz einer damit so oder so als unvermeidlich geltenden Entwicklung eher erleichtert als erschwert haben. Der in beiderlei Richtungen sichtbare Bruch blieb, wie das Beispiel des *Hamburger Anzeiger* gezeigt hat, die Ausnahme. Sehr viel weniger eindeutig stellen sich die Entwicklungen dort dar, wo die Präsentationsöffentlichkeit von Kino und Film in ihrem Verhältnis zur Reflexionsöffentlichkeit in den Blick kommt. Denn hier kann man von einer wechselseitigen Ergänzung bis Stützung eigentlich nur dort sprechen, wo (wofür wiederum der Fall des *HC* steht) kul-

tur- und medienkonservativ motivierte ideologische Anpassungen durch strukturell gleichgerichtete medienkonservative Strategien in der Inserats- und Anzeigenpolitik gestützt werden. Ansonsten lässt sich für die Gesamtheit der von uns ausgewerteten Hamburger Tageszeitungen festhalten, dass die Vielfalt und Heterogenität eines auf Popularität setzenden ‚modernen‘ Unterhaltungskinos in der Präsentationsöffentlichkeit des gesamten Jahres 1933 keineswegs außer Kraft gesetzt wird. Die dafür verantwortliche Kontinuität einer zunehmend staatsdirigistisch gelenkten, insgesamt gesehen aber in Geltung bleibenden marktwirtschaftlichen Ordnung führt dazu, dass die gezielte Werbung für ‚nationale‘ und politische Filme zwar durchaus stattfindet, deren Präsentation und Distribution aber auch am Ende des Jahres nur im Ausnahmefall ideologisch motivierte Vorzugsbehandlungen erfahren sollte. Nimmt man die Befunde zur Präsentations- und zur Reflexionsöffentlichkeit zusammen, dann lässt sich für das Jahr 1933 von einer Polarität zwischen einer auf Popularität und damit auf Kommerzialität setzenden Präsentationsöffentlichkeit und einer zunehmend ideologisch ausgerichteten Reflexionsöffentlichkeit sprechen. Vor diesem Hintergrund kann es nicht verwundern, dass der medienkonservative *HC* in einem Artikel aus der

Sonntag, 16. September 1933.



### Statt Starreklame Beweis des Könnens

Die neue Filmkammer hat einen erfreulichen Vorstoß gegen das unselbische Starwesen im Film gemacht. Es ist fortan nicht mehr gestattet, den Namen des Hauptdarstellers oder der Hauptdarstellerin vor dem Titel des Films zu bringen. Auch nach Nennung des Titels darf der Name des Stars nicht mehr hervorgehoben, auch nicht an erster Stelle, sondern erst dann nur in der normalen alphabetischen oder sinngemäßen Reihenfolge gebracht werden. Das ist eine kleine und auf den ersten Blick recht unscheinbare Maßnahme, gewiß, aber hinter ihr verbirgt sich beinahe so etwas wie die Wende einer Weltanschauung.

Lieblingsrolle ANNY ONDRA in  
**„Fräulein Hoffmanns Erzählungen“**  
mit Mathias Wieman, Ida Wirtz, Paul Otto u. a.  
auswählbar in allen UFA-Kinern

UFA-PALAST  
Königsplatz

Abb. 17: Spannungsverhältnis Insertion und Reflexion am Beispiel des *Hamburgischen Correspondenten*. *HC*, Abendausgabe, 9.9.1933, Nr. 422, *Aus der Welt des Films* (links), *HC*, Abendausgabe, 16.9.1933, Nr. 434, S. 4 (rechts).

Sonderbeilage *Aus der Welt des Films* vom 9. September 1933 unter dem Titel „Statt Starreklame Beweis des Könnens“ das Starsystem als Ausdruck eines in erster Linie kommerziell denkenden Werbesystems zwar nachdrücklich verurteilt, zum Lustspiel FRÄULEIN HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN<sup>68</sup> in der einzigen im September geschalteten Einzel-Anzeige aber Anny Ondra als Hauptdarstellerin deutlich herausstellt und damit eben jenes Starsystem fortsetzt (Abb. 17). Sie steht hier in nahezu beispielhafter Form als Star des Films im Zentrum der Werbung und soll damit erkennbar für den kommerziellen Erfolg bei einem Publikum sorgen, das mit dieser Anny Ondra als einem herausragenden weiblichen Filmstar bestens vertraut war.

Ohne diesen Kontrast irgendwie überschätzen zu wollen, so lässt sich daraus wohl doch folgern, dass der auch von dem eindeutig nationalsozialistisch gewendeten *HA* geforderte „Vorstoß gegen das Star-Unwesen“<sup>69</sup> ebenso wie die für den Umgang mit Stars als Werbeträgern vom *HC* verlangte „Wende in der Weltanschauung“<sup>70</sup> in der Kommerzialisierung einer an den Ansprüchen des Unterhaltungskinos orientierten Präsentationsöffentlichkeit ihre Grenze findet. Oder, um es mit einem in diesem Heft bereits verwendeten Leitzitat zum Selbstverständnis nationalsozialistischer Kinounternehmer auf den Punkt zu bringen: „Auch wir wissen, dass Filme immer Ware bedeuten“, weshalb man nur „soweit es möglich ist, das Programm nach den kulturellen und nationalpolitischen Gesichtspunkten des neuen Reiches [um]gestalten [können]“.<sup>71</sup> Ob und inwiefern sich diese Möglichkeitsbedingungen einer Präsentations- und Reflexionsöffentlichkeit im Jahr 1934 eher verschlechtern oder verbessern sollten, darauf werden wir in dem anschließenden Artikel zur Präsentations- und Reflexionsöffentlichkeit des Jahres 1934 genauer eingehen.

## Anmerkungen

1. Zur systematischen Entfaltung des Begriffs Kinoöffentlichkeit vgl. weiter die Einleitung der Herausgeber zu Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): *Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Cinema's Public Sphere (1895-1920)*. Marburg 2008, S. 7-30. 17f.
2. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass wir in unserem Gesamtprojekt auch den Faktor Rezeption untersuchen. Erste Ergebnisse dazu haben wir vorgelegt in einem Beitrag zur

Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft 2008. Vgl. dazu Harro Segeberg: *Affektgesteuertes Wissen. Oder: Was wissen Film-Zuschauer?* Online unter: [www.gfmmedienswissenschaft.de/gfm/start/index.php?TID=204](http://www.gfmmedienswissenschaft.de/gfm/start/index.php?TID=204) (letzter Abruf: 1.10.09).

3. Anfang 1933 lag die Versorgungsdichte vermutlich etwas niedriger, da sich ca. 90.000 Leser aufgrund des Verbots der Linkspresse eine neue Tageszeitung suchen mussten. Vgl. Karl Christian Führer: *Medienmetropole Hamburg. Mediale Öffentlichkeiten 1930-1960*. München, Hamburg 2008, S. 392ff.

4. Dies wird weiter dadurch nahe gelegt, dass angesichts so gut wie verloren gegangener Redaktionsarchive „kaum Informationen über die internen Strukturen und Arbeitsabläufe in den Presseverlagen“ vorliegen. So Führer, ebd., S. 282, 309f.

5. Zum Verbot der kommunistischen Presse in Hamburg siehe Führer, ebd., S. 323ff.

6. Damit ist zur Frage, ob in der kommunistischen und sozialdemokratischen Tagespresse in den ersten beiden Monaten des Jahres 1933 so etwas wie eine Gegenöffentlichkeit zur Kinoöffentlichkeit der bürgerlichen Zeitungen festzustellen ist, noch nichts gesagt. Allerdings kann schon jetzt festgehalten werden, dass im *Hamburger Echo* Kinoanzeigen ohnehin nur in Form von Klein- und Sammelanzeigen geschaltet wurden und antimilitaristisch argumentierende Filmbesprechungen zwischen der Anerkennung filmtechnischer Perfektion und der politisch motivierten Verurteilung nationaler Filme durchaus hin und her schwanken. Für entsprechende Informationen danken wir Felix Schröter.

7. Da die Auswertung der Zeitungen sehr arbeitsintensiv ist, beschränken sich die Analyseergebnisse auf die Monate Januar bis März, Mai und September bis Oktober 1933. Den ersten Zeitraum haben wir gewählt, weil es uns hier auf die politische Übergangszeit in der ersten Hälfte des Jahres 1933 ankam; den zweiten Zeitraum haben wir gewählt, weil die Herbstmonate als die Monate mit dem „größten Zuschauerzulauf“ gelten können. Vgl. Gerti Keller: *Kino unterm Hakenkreuz. Das Beispiel Hamburg*, unveröffentlichte Magisterarbeit. Hamburg 1993, S. 105.

8. Im damaligen Stadtgebiet Hamburg existierten 1933 etwa 70 Kinos. Da in den von uns ausgewerteten Tageszeitungen auch Kinos aus dem damals noch preußischen Altona (ca. 11 Kinos) und dem gleichfalls preußischen Wandsbek (ca. 7 Kinos), die beide erst 1937 in das Stadtgebiet Hamburg eingegliedert wurden, kontinuierlich inserierten, beziehen sich unsere Angaben auf diesen Großraum. Kinos aus dem 1937 gleichfalls eingemeindeten Harburg haben in den von uns untersuchten Zeitungen nicht inseriert und blieben daher unberücksichtigt. Zu den Einzelheiten dieser Schätzungen vgl. den Aufsatz von Corinna Müller: „Kino und Kinokultur in Hamburg um 1932“, den Beitrag von Michael Töteberg: „Auch wir wissen, dass

- Filme immer Ware bedeuten<sup>4</sup>. Zur politischen Ökonomie der Hamburger Kino-Landschaft 1933-1945“, beide in dieser Publikation (hier vor allem den Anhang), sowie Keller: *Kino* (wie Anm. 7), S. 64f.
9. Die Angaben zu den Auflagen beruhen auf Selbsteinschätzungen des Zeitungsverlages (vgl. Karl Christian Führer: „Umbruch und Kontinuität auf dem Hamburger Zeitungsmarkt nach 1933“ in dieser Publikation).
10. Vgl. Hans Bohrmann: Vorwort II zu: *NS-Pressenanweisungen. Edition und Dokumentation, Bd. 1: 1933*. Bearbeitet von Gabriele Toepser-Ziegert. München, New York, Paris 1984, S. 17.
11. Siehe dazu genauer Jan Pätjer Johannsen: „Arisierungen von Kinos in Hamburg“ in dieser Publikation.
12. Vgl. Gabriele Toepser-Ziegert (wie Anm. 10), S. 23.
13. Ebd., S. 39f. (Pressenanweisung v. 20.10.1939). Das einschlägige Dokument dazu findet sich im Textteil der Dokumentation, S. 169f.
14. Vgl. die Pressenanweisung vom 23.9.1933, in der anlässlich der Anzeige einer „großen Versicherungsgesellschaft“ darauf hingewiesen wird, dass „die Zeitungen für das Erscheinen (ihrer) Anzeigen ebenso verantwortlich gemacht [werden], wie die Anzeigenden selber“. Auch hier könnten durch „Fehler unter Umständen Verbote entstehen“. Ebd., S. 128.
15. Die Zahl von 50 inserierten Kinos dürfte sich noch erhöhen, wenn (was noch aussteht) weitere lokale Zeitungen in die Auswertung einbezogen werden. Angesichts der sehr begrenzten Auflage dieser lokalen Blätter ist ihr Einfluss auf die Gesamtheit der Hamburger Kinoöffentlichkeit allerdings nur schwer einzuschätzen. Vgl. auch Führer: *Medienmetropole* (wie Anm. 3), S. 384.
16. Vgl. den Aufsatz von Corinna Müller in dieser Publikation (wie Anm. 8), S. 41f.
17. Vgl. Michael Töteberg, Volker Reissmann: *Mach dir ein paar schöne Stunden. Das Hamburger Kinobuch*. Bremen 2008, S. 171, 174.
18. Vgl. ebd., S. 253.
19. Der Deutlichkeit halber sei aber noch einmal betont, dass wir uns auch in dieser Frage nicht dafür interessieren, wie die jeweiligen Anzeigenseiten entstanden sind, sondern wie sie für den jeweiligen Leser einer Zeitung erscheinen. Zu den Schwierigkeiten, Differenziertes über die Verleihpolitik im einzelnen zu erfahren, vgl. im übrigen Anm. 25.
20. Vgl. *Hamburger Fremdenblatt (HF)*, Abendausgabe, 15.3.1933, Nr. 74, S. 11; *HF*, Abendausgabe, 26.1.1933, Nr. 26, S. 8.
21. Vgl. *HF*, Abendausgabe, 14.1.1933, Nr. 14, S. 30; *Hamburger Anzeiger (HA)*, 17.1.1933, Nr. 14, 2. Beilage, S. 3.
22. „Lilian Harvey zum Abschied“. In: *HF*, Abendausgabe, 18.1.1933, Nr. 18, S. 6. (Artikel, die keinen Verfassernamen aufweisen, werden ohne besonderen Hinweis darauf zitiert.)
23. „Lilian Harvey zum Abschied“, In: *HF*, Abendausgabe, 17.1.1933, Nr. 17, S. 6, II.
24. Vgl. dazu die Übersicht am Ende des Artikels von Michael Töteberg in dieser Publikation.
25. Zu den Interna von Filmverleih und Verleihpolitik in Hamburg und Norddeutschland sind Originaldokumente, die Verhältnisse von Verleihorganisationen, staatlichen Institutionen und Kinobetreibern betreffen, offenkundig nur in Auswahl und eher zufällig erhalten. Für weitere Informationen zu Entwicklungen und Verordnungen in diesem Bereich sei auf Töteberg, Reissmann: *Kinobuch* (wie Anm. 17), S. 77f; sowie auf Boguslaw Drewniak: *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987 verwiesen. Bekannt ist, dass Hamburg-Norddeutschland einer von sieben Verleihbezirken des deutschen, später großdeutschen Reiches war. Zum Einzugsgebiet zählten neben Hamburg Schleswig-Holstein, Hannover, Mecklenburg, Braunschweig, Oldenburg, Bremen, Lippe und Schaumburg-Lippe. Bis 1942 existierten Vertriebsorganisationen der Bavaria, der Tobis (= Degeto-Kulturfilm GmbH) und der Ufa, die am 1.6.1942 zur Deutschen Filmvertriebs GmbH (DFV) zusammengeführt wurden. Ab 1942 regelte die DFV die Betreuung jeglicher Produktionen aus den Produktionsstätten Bavaria-Filmkunst, Berlin-Film, Prag-Film, Terra-Filmkunst, Ufa-Filmkunst und Wien-Film. Außerdem vertrieb die DFV auch eine Auswahl ausländischer Erfolgsproduktionen. Bekannt ist zudem, dass es eine staatlich verordnete Karenzzeit zwischen der Erstaufführung eines Filmes und dessen Aufführung in Zweit-, Wiederaufführungs- und Nachspieltheatern gab, wobei diese Frist in der Regel 14 Tage betrug.
26. *Filmkurier* vom 1.6.1933. Zu den Ursachen für diese Entwicklung vgl. Töteberg: „Auch wir wissen“ (wie Anm. 8) in dieser Publikation.
27. Vgl. Corinna Müller in dieser Publikation (wie Anm. 8), S. 50ff.
28. Vgl. Goebbels am 5.2.1933, zit. in: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte hrsg. v. Elke Fröhlich. Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III: Oktober 1932-März 1934. München 2006, S. 124.
29. Dazu korrespondiert auf seine Art das enthusiastische Urteil Goebbels: „Capitol. Garbo-Film ‚Menschen im Hotel‘. Die Greta ganz groß [...] Ein sehr guter Film, an dem kaum etwas auszusetzen ist. Ich war ganz hingerissen.“ Vgl. ebd., S. 129.
30. Horst Mann: „Auch der Film hat seine Sorgen. Das Krisenjahr 1932“. In: *Aus der Welt des Films*. In: *Hamburgischer Correspondent (HC)*, Abendausgabe, 14.1.1933, Nr. 24.
31. *HC*, Abendausgabe, 18.3.1933, Nr. 132, *Aus der Welt des*



## Films.

32. Dr. H. B., Moskau: „Keine Krise des Russenfilms“. In: *Aus der Welt des Films*. In: *HC*, Abendausgabe, 11.2.1933, Nr. 72.
33. *HC*, Abendausgabe, 28.1.1933, Nr. 48, *Aus der Welt des Films*.
34. Dr. P.: „Film und Kultur“. In: *HC*, Abendausgabe, 21.2.1933, Nr. 88, S. 12.
35. Vgl. Anm. 34.
36. Exemplarisch sei auf einen Artikel zum Ton-Farbe-Kongress 1933 verwiesen. mü.: „Neue Kunst aus neuer Schau. Eröffnung des dritten Kongresses für Farbe-Ton-Forschung“. In: *Hamburger Tageblatt (HT)*, 3.10.1933, Nr. 240, S. 5, 1. Beilage.
37. Ba.: Filmkritik zu Sonnenstrahl. In: *HT*, 14.10.1933, Nr. 251, S. 7.
38. DJ: „Der Rebell“. In: *HT*, 3.2.1933, Nr. 29, S. 6.
39. Horst Mann: „Der Auslandsfilm“. In: *HC*, Abendausgabe, 4.3.1933, Nr. 108, S. 16 sowie Horst Mann: „Der Auslandsfilm“. In: *Aus der Welt des Films*. In: *HC*, Abendausgabe, 18.3.1933, Nr. 132.
40. mg.: „Film als Waffe“. In: *Aus der Welt des Films*. In: *HC*, Morgenausgabe, 22.3.1933, Nr. 137.
41. *HC*, Abendausgabe, 29.3.1933, Nr. 150, S. 16, „Goebbels’ Ansicht über den Film“. Offensichtlich ein Bericht über Goebbels’ Auftritt „vor den Filmschaffenden“ im Berliner Hotel „Kaiserhof“; G. bemerkt hierzu „Programm entwickelt. Bombenerfolg. Alle werden helfen“. Vgl. Goebbels: *Tagebücher I* (wie Anm. 28); Band 2/III, S. 158.
42. *HC*, Abendausgabe, 9.9.1933, Nr. 422, *Aus der Welt des Films*.
43. *HC*, Abendausgabe, 11.2.1933, Nr. 72, *Aus der Welt des Films*, „Ritter der Tiefe“.
44. mg.: „Die Deutsche Kulturwoche in Hamburg – Der Eröffnungabend“. In: *HC*, Morgenausgabe, 10.9.1933, Nr. 423, S. 3.
45. eg.: „Zweiter Tag der Hamburger Kulturwoche – Der Festakt“. In: *HC*, Abendausgabe, 11.9.1933, Nr. 424, S. 3.
46. *HC*, Morgenausgabe, 2.9.1933, Nr. 409, S. 1, „Kulturpolitik im neuen Staat – Grundlegende Ausführungen Hitlers“.
47. Vgl. Otto Behrens: „Das Dunning-Verfahren: Ein neuer Kombinationstrick“, „Neues vom Film“. In: *HF*, Abendausgabe, 6.5.1933, Nr. 124, S. 27.
48. Horst Mann: „Deutsche Film-Bilanz 1932“, „Neues vom Film“. In: *HF*, Morgenausgabe, 29.1.1933, Nr. 29, S. 8.
49. „Marlene macht Schule“. In: *HF*, Morgenausgabe, 12.2.1933, Nr. 43, S. 9.
50. Mann, Horst: „Der Auslandsfilm“. In: *HF*, Abendausgabe, 15.2.1933, Nr. 46, S. 13.
51. *HF*, Abendausgabe, 31.5.1933, Nr. 149, S. 10.
52. *HF*, Abendausgabe, 6.5.1933, Nr. 124, S. 27.
53. *HF*, Abendausgabe, 30.12.1933, Nr. 359, S. 21.
54. *HN*, Morgenausgabe, 22.1.1933, Nr. 37, S. 19.
55. E.v.K.: „Wenn am Sonntag Abend die Dorfmusik spielt. Lessing-Theater“. In: *Filmschau*. In: *HN*, Morgenausgabe, 10.9.1933, Nr. 423, S. 2.
56. *HN*, Abendausgabe, 4.9.1933, Nr. 412, S. 8.
57. Hierzu sei beispielhaft genannt: L.E.: „Ein Stündchen mit Luis Trenker“. In: *HN*, Morgenausgabe, 2.2.1933, Nr. 17, S. 4.
58. Dieser Bericht gehört zu den Artikeln in mehreren Tageszeitungen und Fachblättern, die als Vorabdruck zu Leni Riefenstahls Buch *Kampf in Schnee und Eis* erschienen. Vgl. Rainer Rother: *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*. Berlin 2000, S. 35f., 204.
59. Vgl. *HN*, Abendausgabe, 8.9.1933, Nr. 420, S. 3 und *HN*, Abendausgabe, 20.9.1933, Nr. 429, S. 2.
60. *HN*, Abendausgabe, 16.9.1933, Nr. 434, S. 2.
61. Vgl. Führer: *Medienmetropole* (wie Anm. 3), S. 334.
62. *HA*, 9.9.1933, Nr. 211, 3. Beilage, S. 5.
63. A.M.: „Heideschulmeister Uwe Karsten“, In: *HA*, 2.9.1933, Nr. 205, 2. Beilage, S. 1.
64. *HA*, 4.3.1933, Nr. 54, 1. Beilage, S. 3.
65. *HA*, 11.2.1933, Nr. 36, 2. Beilage, S. 1.
66. *HA*, 9.9.1933, Nr. 211, 3. Beilage, S. 6.
67. E.K.: „Der Film als Waffe. Im Dienst des neuen Staates“. In: *HA*, 18.3.1933, Nr. 66, 5. Beilage, S. 3.
68. *HC*, Abendausgabe, 16.9.1933, Nr. 434, S. 4.
69. *HA*, 9.9.1933, Nr. 211, 3. Beilage, S. 6.
70. *HC*, Abendausgabe, 9.9.1933, Nr. 422, *Aus der Welt des Films*.
71. Vgl. Kk.: „Ein Lichtspielhaus feiert Jubiläum!“. In: *HT*, 28.10.1933. In dem Artikel, der die Verdienste des Passage-Theaters in der „Kampfzeit“ herausstreicht, heißt es weiter: „Trotzdem sollte es zu den Aufgaben eines Filmtheaterleiters im nationalsozialistischen Staat gehören, sein Filmprogramm nicht ausschließlich nach geschäftlichen Erwägungen zu gestalten, sondern, soweit es möglich ist, das Programm nach den kulturellen und nationalpolitischen Gesichtspunkten des neuen Reiches zu gestalten.“



## Kinoöffentlichkeit III

### Kino und Kinoprogramm in der Hamburger Tagespresse 1934<sup>1</sup>

*Laura von Bierbrauer, Marein Budiner, Harro Segeberg*

#### 1. Einleitung

In der nachfolgenden Analyse geht es um die Präsentation und die Reflexion von Kino und Kinoprogramm in der Hamburger Tagespresse des Jahres 1934, wobei uns vorrangig der Vergleich mit dem Jahr 1933 interessiert. Dazu halten wir einleitend noch einmal fest, dass wir im vorausgegangenen Artikel den *Hamburger Anzeiger*, das *Hamburger Fremdenblatt*, das *Hamburger Tageblatt*, den *Hamburgischen Correspondenten* und die *Hamburger Nachrichten* untersucht haben und dabei in der *Präsentationsöffentlichkeit* dieser fünf zu ihrer Zeit dominierenden Tageszeitungen eine kommerziell motivierte Orientierung an der Gattungs- und Genrevielfalt eines populären Kinos feststellen konnten; offen ideologischen Filmen wurde hier keine Vorzugsstellung eingeräumt. Dagegen ließ sich in der *Reflexionsöffentlichkeit* des Jahres 1933 eine zunehmend nationalistische bis nationalsozialistische Argumentation in der Filmkritik erkennen, wodurch im Verhältnis zwischen Präsentations- und Reflexionsöffentlichkeit das entstand, was wir im Resümee des vorangegangenen Artikels eine grundlegende Spannung zwischen Kommerzialität und Ideologizität genannt haben.

Zum im folgenden zu untersuchenden Zeitraum ist vorwegzunehmen, dass die gesamte hanseatische Tagespresse im Jahr 1934 eine Druck-Auflage von 579.031 und eine abgesetzte Auflage von 458.812 Exemplaren erreichte und damit, ähnlich wie im Vorjahr, eine Vollversorgung der geschätzten 525.000 Hamburger Haushalte mit Zeitungen sicherstellen konnte.<sup>2</sup> Unter den dafür vor allem verantwortlichen und daher auch jetzt von uns auszuwertenden großen Tageszeitungen konnte der kinofreundliche *Hamburger Anzeiger (HA)* mit knapp

unter 125.000 abgesetzten Exemplaren seine führende Stellung behaupten. Ihm folgten wie im Vorjahr das nationalsozialistisch ‚gesäuberte‘, im Feuilleton aber mit liberalen Restbeständen auftretende *Hamburger Fremdenblatt (HF)* mit einer Auflagenstärke von etwa 95.000 abgesetzten Exemplaren, die früher national-konservativen *Hamburger Nachrichten (HN)* mit knapp unter 42.000 abgesetzten Exemplaren sowie das nationalsozialistische *Hamburger Tageblatt (HT)* mit ca. 37.000 Exemplaren; dies bedeutet für das *HT* – in der Relation zum Jahr 1933 – einen gewissen Zuwachs. Das Traditionsblatt *Hamburgischer Correspondent (HC)* musste dagegen Ende März Konkurs anmelden und wird daher im folgenden nur cursorisch betrachtet.<sup>3</sup> Unsere Auswertungen zu Kino und Kinoprogramm in der Präsentations- und der Reflexionsöffentlichkeit dieser Tageszeitungen konzentrieren sich auf die Monate September bis Dezember 1934, da sich in unseren Untersuchungen die Herbst- und Wintermonate als besonders kinointensive Jahreszeiten erwiesen haben. Lokale Zeitungen wurden aus zeitlichen Gründen in dieser Phase der Auswertung vorerst nicht berücksichtigt.

#### 2. Die Präsentationsöffentlichkeit in der Hamburger Tagespresse

Die breiteste Präsentationsöffentlichkeit bot auch im Jahr 1934 der anzeigenstarke *HA*. Sein Kinoangebot soll daher zuerst genauer betrachtet werden. Hier werden die Inserate, wie schon 1933, immer noch montags und donnerstags geschaltet, dabei aber – wie im *HF* seit 1933 – häufig unter der Rubrik *Theater – Konzerte – Lichtspiele – Unterhaltung* zusammengefasst.

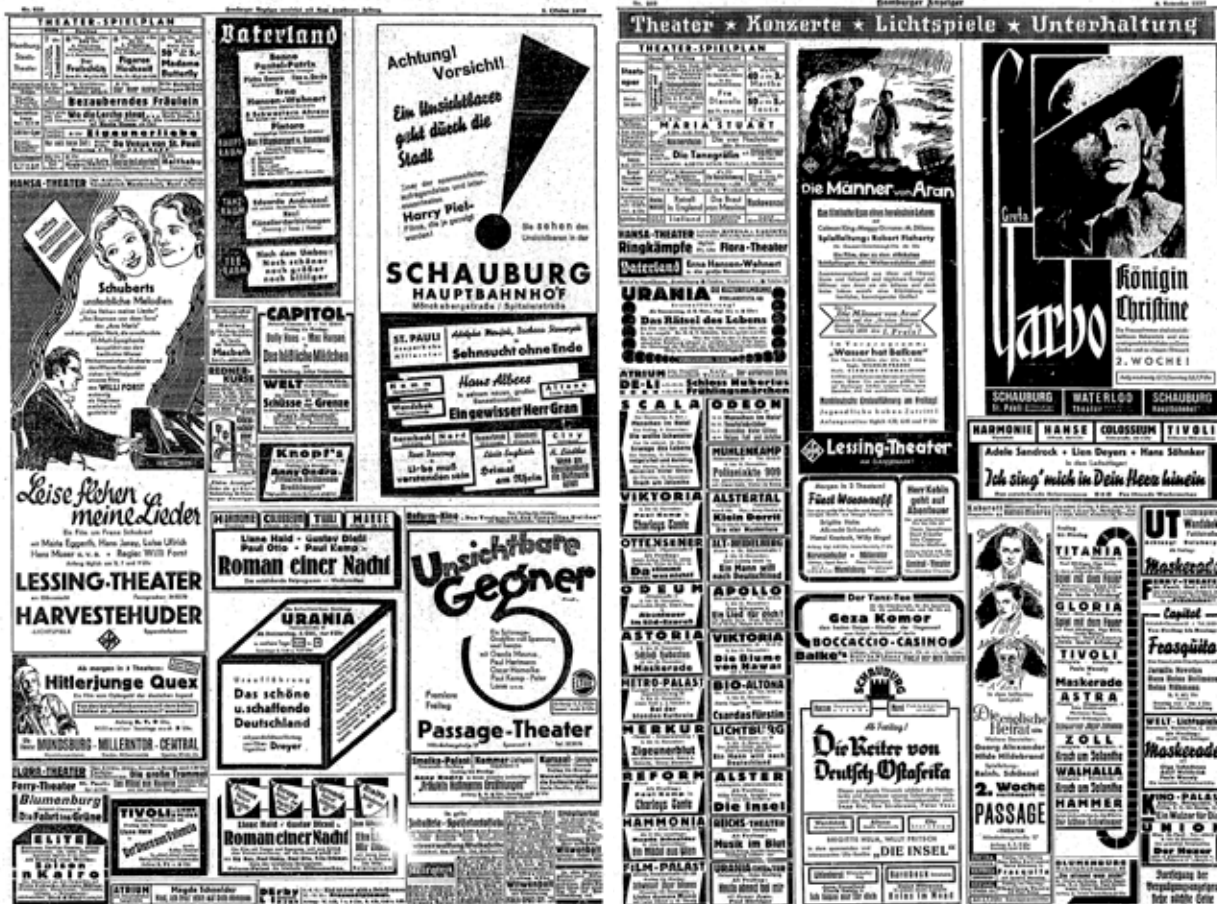


Abb. 1: Kinoinserate des HA vom 5.10.1933 (links) und vom 8.11.1934 (rechts).

Beginnen wir mit dem, was gleich geblieben ist, dann lässt sich an der Gegenüberstellung der beiden Anzeigenseiten aus den Jahren 1933 und 1934 erkennen, wie stark sich auch im Jahr 1934 die in Bild und Text aufwendig gestalteten Großanzeigen der Ur- und Erstaufführungstheater von den sehr viel unauffälligeren Einzel- und Sammelanzeigen der Bezirks- und Nachaufführungstheater unterscheiden. Etwas weniger schnell fällt demgegenüber vielleicht ins Auge, dass die zuletzt erwähnten Anzeigen einen wesentlich größeren Raum als 1933 einnehmen und damit zu einem bedeutend gesteigerten Anteil der in Zeitungen ‚sichtbaren‘ Kinos beitragen. Dazu hat unsere den gesamten Auswertungszeitraum

umfassende quantitative Auswertung ergeben, dass gegenüber den 45 Kinos des Jahres 1933 im Folgejahr 1934 insgesamt 76 Kinos im HA in Anzeigen vertreten sind. Und für die übergroße Mehrzahl gilt, dass die Anzeigen regelmäßig erschienen, nur für sieben Kinos konnten wir in den kinointensiven Monaten September bis Dezember 1934 weniger als zehn Anzeigen feststellen; hierzu gehörten der Kristall-Palast in Hohenfelde und die Lichtburg in Rothenburgsort. Bei den neuen regelmäßig inserierten Kinos handelt es sich um Bezirks- und Nachspieltheater wie das Union Theater in Wandsbek, das Odeum in Hamm, die Ottenser Lichtspiele in Altona, das Hammonia-Theater in der Neustadt und der Metro-

Palast in Eimsbüttel, der vor seinem Besitzerwechsel im Jahr 1933 noch den Namen Kaiser-Theater trug. Weiter erscheint die Schauburg Hammerbrook nicht mehr in den Sammelanzeigen des Henschel-Konzerns, sondern tritt nach Umbau und ‚Arisierung‘ unter dem Namen Titania-Palast auf<sup>4</sup>; er inseriert im Jahr 1934 gemeinsam mit dem Gloria-Palast, den Tivoli-Lichtspielen, dem Astra-Theater, den Zoll-, Walhalla- und den Hammer-Lichtspielen, die (abgesehen vom Astra-Theater in Eimsbüttel) unter den Besitzern Kurt Busching, Ernst Hüppop und Ernst Kruse aufgeteilt waren. Kinos, die nicht im Rahmen von Sammelanzeigen vertreten waren, warben zwar mit Einzel-Inseraten, diese sind in ihrer kleinteiligen Aufmachung von den Sammelanzeigen jedoch kaum zu unterscheiden. Hierher gehört mit dem Atlantik-Theater in St. Georg eines der ersten ortsfesten, größeren Hamburger Kinos<sup>5</sup>; es war schon Anfang 1933 mit regelmäßigen Kleinanzeigen vorübergehend im *HA* vertreten, schaltete dann aber wie das Central-Theater in Altona Ende 1934 keine Anzeigen mehr.

Nimmt man alle Anzeigen zusammen, so bot der *HA* im Jahr 1934 eine Präsentationsöffentlichkeit, in der mit 76 Kinos nicht mehr, wie im Jahr 1933, nur knapp die Hälfte, sondern nunmehr ca. 85% der rund 90 im Großraum Hamburg existierenden Kinos in Erscheinung traten.<sup>6</sup> Vergleichbare Steigerungsraten lassen sich mit 53 Kinos statt bisher 38 Kinos im *HF* verzeichnen; mit der Gesamtzahl seiner inserierenden Kinos liegt es nach wie vor an zweiter Stelle. Die Zunahme resultiert hier aus den Anzeigen der bereits erwähnten ‚Titania-Gruppe‘ und neu auftretenden Einzelanzeigen von Bezirks- und Nachspieltheatern, wie dem Hansen-Kino auf dem Schulterblatt oder dem Kino-Palast in Altona. Einen noch stärkeren relativen Zuwachs verzeichnet das *HT*, in dem 1933 19 Kinos, am Jahresende 1934 aber 40 Kinos präsent waren; die Gesamtzahl der hier inserierenden Kinos konnte dadurch mehr als verdoppelt werden. Verantwortlich dafür waren Einzelanzeigen für Nachspiel- und Bezirkskinos, aber auch Sammelanzeigen des ‚Emelka-Konzerns‘ und der ‚Hanse/Harmonie-Gruppe‘. Demgegenüber bieten die *HN* mit insgesamt 27 Kinos ihren Lesern eine gegenüber dem Vorjahr nahezu konstante Anzahl an Kinoanzeigen in einem Inseratenteil, in dem, abgesehen vom dem Ausbleiben der Schauburg Hammerbrook in der Sammelanzeige des ‚Henschel-Konzerns‘, gegenüber 1933 keine Veränderungen festzustellen sind.

Gar nicht vergleichbar mit diesen Zahlen sind die Daten zum *HC* aus den ersten Monaten des Jahres 1934. Hier steigerte sich die Zahl der Inserierungen von den zwei regelmäßig angezeigten Kinos des Jahres 1933 zunächst einmal auf 18 Kinos im Frühjahr 1934. Dafür verantwortlich war, dass zu den 1933 zweimal im Monat erschienenen Premierenanzeigen des Ufa-Palastes und den vergleichbar häufig gedruckten Kleinanzeigen der Kulturfilmbühne Urania Sammelanzeigen der neun Kinos des ‚Schauburg-Konzerns‘, Einzelanzeigen des Ferry Theaters, des Waterloo Kinos, des Theaters am Nobistor sowie Premierenanzeigen des Passage-Theaters hinzu kamen; das Passage-Theater trat daneben auch gemeinsam mit Emelka, Kammer und Kursaal in Sammelanzeigen auf. Diese für den *HC* massive Zunahme an Werbekunden scheint allerdings nicht mehr als ein letztes Strohfeuer auf dem Weg in den Konkurs dieses längst in eine finanzielle Schräglage geratenen Blattes gewesen zu sein. Und dies, obwohl die aufgeführten Kinos bis zur letzten Ausgabe inserierten, nur der Ufa-Konzern verzichtete bereits ab Februar 1934 auf den Abdruck seiner wöchentlichen Spielpläne.

Werfen wir von der Gesamtheit der Zeitungs-Anzeigen aus einen Blick auf ihren kinointeressierten Leser, so kann für das Jahr 1934 vermutet werden, dass ein derart vergrößertes Kino-Angebot in erster Linie dem von uns bereits für das Jahr 1933 angenommenen Idealtyp eines extensiv auf das gesamte Filmprogramm ausgerichteten Kinozuschauers zugesagt hat. Ein eher auf Auswahl erpichter Zuschauertypus müsste sich dagegen nach dem Verschwinden des auf seine Bedürfnisse zugeschnittenen *HC* auf den Reflexionsteil der von ihm jeweils gelesenen Tageszeitung stützen oder sich durch die Einzelanzeigen der Ur- und Erstaufführungstheater und/oder durch die Klein- und Sammelanzeigen der Bezirks- und Nachaufführungstheater durcharbeiten. Eine den eigenen Kinobesuch stimulierende Orientierung an diesen Anzeigen setzt jedoch voraus, dass sich die Kinos, die in der Tagespresse inseriert wurden, auf das ganze Stadtgebiet verteilten. Hierzu lässt sich anhand der im *HA* vertretenen Kinos festhalten, dass dies – wie schon zum Jahr 1933 – der Fall war, allerdings mit einer unverändert dichten Konzentration im Innenstadtbereich mit seinen Ur- und Erstaufführungstheatern wie Ufa-Palast, Lessing-Theater, Schauburg Hauptbahnhof, Passage-Theater oder Waterloo-Theater. Die übrigen Kinos verteilten sich, in einer

unverändert unterschiedlichen Dichte, auf die weiteren 16 Stadtbezirke, wobei im sozial durchmischten Wohnbezirk Eimsbüttel (mit einer Zunahme von sechs auf zehn inserierenden Kinos) und im Arbeiterwohnbezirk Barmbek (mit einer Zunahme von fünf auf acht Kinos) beträchtliche Steigerungsraten auffallen.<sup>7</sup> Vor diesem Hintergrund kann man von einer in ihrer sozialen Ausgewogenheit sogar verbesserten Vollversorgung der Hamburger Bevölkerung mit der Unterhaltungsware Kino sprechen. Die verantwortliche Verteilung der Kinos auf die Stadtbezirke gestaltet sich im einzelnen wie folgt:

Stadtbezirk	Anzahl regelmäßig inserierender Kinos	Anzahl vereinzelt inserierender Kinos
Eimsbüttel	10	1
Neustadt/Zentrum	9	1
St. Pauli	8	0
Barmbek	8	0
Altona	6	1
Hamm	5	0
Wandsbek	4	1
Uhlenhorst	4	0
Hammerbrook	3	1
St.Georg	3	0
Rothenburgsort	2	1
Winterhude	2	0
Eppendorf	2	0
Horn	1	0
Fuhlsbüttel	1	0
Hoheluft	1	0
Hohenfelde	0	1
<b>Gesamtergebnis</b>	<b>69</b>	<b>7</b>

Abb. 2: Verteilung auf die Stadtteile der im HA inserierenden Kinos.

Hinzuzufügen ist noch, dass im Jahr 1934 mehrere Kinos renoviert wurden, darunter das Hammonia-Theater in der Neustadt, das am 7.9.1934 seine Wiedereröffnung nach dem Umbau ankündigte, das Kino Blumenburg in Eims-

büttel, das mit EIN WALZER FÜR DICH am 5.10.1934 seine neue Einrichtung einweihte und der Europa-Palast, der nach dreiwöchigen Renovierungsarbeiten am 11.12.1934 mit DIE FRAU IM U-BOOT sein Programm wieder aufnahm. Nach neueren Schätzungen resultierten die Renovierungsarbeiten in den Kinos auf einer verbesserten Konjunktur, die sich auch in den Gesamt-Besucherzahlen für das Jahr 1934 ausdrückt. Während der *Filmkurier* im Juni 1933 noch den Rückgang der Kinobesuche bedauerte, wurde im November 1934 von einem stetigen Anstieg der Hamburger Besucherzahlen berichtet, die sich im September 1934 auf 898.994 Besuche beliefen.<sup>8</sup>

## 2.1. Präsentationsästhetik

Die Kinos inserierten in der Hamburger Tagespresse in der Regel montags und donnerstags, um das am Folgetag wechselnde Programm zu bewerben. Aber auch an den anderen Tagen finden sich Anzeigen; vor allem der Ufa-Palast annoncierte seine Premieren mehrfach. In welcher Form die Anzeigen gestaltet waren, soll die folgende Gegenüberstellung von je einer Inseratenseite aus dem *HT* und einer Doppelinseratenseite aus dem *HF* zeigen (Abb. 3).

Auf den Anzeigenseiten stechen die große Premierenanzeige der Schauburg St. Pauli für den Amerika- und Heimatfilm DER VERLORENE SOHN sowie das gemeinsame Inserat der Schauburg Hauptbahnhof und des Waterloo-Theaters für den US-amerikanischen Marlene Dietrich-Film DIE GROSSE ZARIN (THE SCARLET EMPRESS, d. i. Katharina die Große) hervor. Während in den Premierenanzeigen für den HITLERJUNGEN QUEX Ende 1933 noch in deutscher Fraktur und ohne Starfoto ‚geworben‘ wurde<sup>9</sup>, fällt jetzt auf, dass zwischen der Präsentation des VERLORENEN SOHNS, in dem mit Luis Trenker einer der aufstrebenden Starschauspieler des NS-Kinos aus einer gefährlich faszinierenden USA-Fremde – ideologisch konform – in seine südtiroler Heimat zurückfindet, und der Bewerbung eines US-amerikanischen Unterhaltungsfilms kein qualitativer Unterschied gemacht wird: beide Filme werden gleichrangig mit einem mittig positionierten Starfoto beworben, dessen Sonderstellung durch den in Großbuchstaben hinzugefügten Namen der Künstler zusätzlich unterstrichen wird. Er ist für Marlene Dietrich (um die das NS-Kino damals noch intensiv warb) sogar

größer als für Luis Trenker, wobei sich der Kontrast zwischen den beiden Star-Ikonen auch darin zeigt, dass Luis Trenker gerade und aufrecht in die (im *HT* vom heimatischen Hintergrund aufgehellte) Zukunft blickt, während Marlene Dietrich (deren Wandlung von der unschuldig-naiven deutschen Fürstentochter zur erotisch attraktiven großrussischen Zarin dem zeitgenössischen Zuschauer schon einiges zumutet) in die normverletzende Schräglage einer ausgesprochen mondän auftretenden *femme fatale* versetzt wird.

Hinzu kommen Unterschiede in der jeweiligen Gestaltung der Anzeigen in beiden Zeitungen. Beginnen wir mit den Anzeigen für den *VERLORENE SOHN*, so fällt auf, dass im *HT* der Blick des Betrachters zuerst auf den weiß und groß vor einen schwarzen Hintergrund platzierten Namen des Kinos ‚Schauburg‘ gelenkt wird; erst danach folgen, untereinander positioniert, die Abbildung des Stars (mit heimatischem Hintergrund!), der fett gesetzte Filmtitel sowie der Name Luis Trenker. Im *HF* wird der Held vor einer modernen Wolkenkratzer-Skyline

**Schauburg**  
ST. PAULI  
**DER VERLORENE SOHN**  
Luis Trenker  
persönlich

Theater	Titel	Genre	Regie
Hamburg. Stadttheater	Aida	Oper	W. F. Stöck
Städt. Theater	Die Schöne Waise	Operette	W. F. Stöck
Städt. Theater	Die Schöne Waise	Operette	W. F. Stöck
Städt. Theater	Die Schöne Waise	Operette	W. F. Stöck

**URANIA**  
Mittelalter's Abessinien-Flug

**BALKE**  
Kabarettprogramm

**Schauburg**  
MARLENE DIETRICH  
**DIE GROSSE ZARIN**  
Schauburg Waterloo

**DER VERLORENE SOHN**  
Luis Trenker  
persönlich

**PREMIER**  
Der weiße Adler

**EUROPA**  
Der weiße Adler

**YANZ**  
Jan und sein

Abb. 3: HT, 20.9.1934, Do, Nr. 260, S. 12 (links); HF, 20.9.1934, Do, Nr. 260, S. 10 und 11 (rechts).

präsentiert, wozu in einem Text daneben auf „Hunger, Gefahren und Versuchungen“ der Großstadt hingewiesen ist (woraus der Leser wohl entnehmen soll, dass die in der Anzeige erwähnte Verleihung des „höchsten [Film-] Prädikats“ auf das „packend gestaltete Erlebnis“ dieser mit den USA gleichgesetzten Großstadt zurückzuführen ist). Blicken wir als nächstes auf die Anzeigen für DIE GROSSE ZARIN, so führt die im *HT* gegenüber dem *HF* deutlich verschlankte Inseratsform dazu, dass ausgerechnet in diesem nationalsozialistischen Blatt die visuelle Schräglage einer ideologisch gesehen eher unverträglichen *femme fatale*-Zarin besonders stark hervortritt. Solche Unterschiede in der Positionierung von Schrift- und Bildanteilen lassen vermuten, dass Zeitungen auch noch im Jahr 1934 einen gewissen Spielraum im Arrangement der vom Verleih und/oder vom Kino vorgegebenen Anzeigeanteile hatten.

Damit kann weiter das jeweils unterschiedliche Ausmaß erklärt werden, mit dem in Premierenanzeigen auf Prädikatisierungen hingewiesen wird (mit ihnen waren erhebliche Steuervorteile verbunden). So vermerkt das *HF*, wie bereits erwähnt, mit Nachdruck, dass DER VERLORENE SOHN das damals höchste Prädikat „künstlerisch und besonders wertvoll“ erreichte, während der Film DIE GROSSE ZARIN immerhin die Auszeichnung „künstlerisch wertvoll“ erlangen konnte.<sup>10</sup> Wie folgenreich die Anfang 1934 neu geordneten Prädikatsverleihungen für die gegenseitige Durchmischung von Propaganda- und Unterhaltungsanboten wurden, lässt sich daran erkennen, dass 1933 mit dem Verweis auf diese Auszeichnung ein manifester Propagandafilm wie HITLERJUNGE QUEX beworben wurde, jetzt aber die Werbung für die Bauern-Komödie KRACH UM JOLANTHE – bis hin zum nationalsozialistischen *HT* – das Prädikat „künstlerisch und besonders wertvoll“ hervorhob sowie für das historische Greta-Garbo-Melodram KÖNIGIN CHRISTINE das Prädikat „künstlerisch wertvoll“ erwähnte.<sup>11</sup>

Der seit September 1934 von der Reichsfilmkammer beschlossene ‚Kulturfilmzwang‘, der zusammen mit der Wochenschau das seit Herbst 1933 verbotene sog. Zweischlager-Programm endgültig verdrängen sollte, macht sich dagegen in den Kinoanzeigen kaum bemerkbar. Dies liegt offenkundig daran, dass auf Beiprogramme generell nur mit kleineren, die Anzeige abschließenden Hinweisen wie „das hervorragende Beiprogramm“, „das glänzende Beiprogramm“ oder „Fox tönende Wochenschau“

eingegangen wird, wobei bestimmte Kulturfilme in aller Regel nicht erwähnt werden.<sup>12</sup> In einigen Sammel- und Kleinanzeigen fallen Hinweise auf das Beiprogramm dagegen dann auf, wenn im *HA* in größerer Schrift ein Filmbericht über den Hitler-Besuch in Hamburg am 3.9.1934 im Elite-Theater Altona als Beigabe zu der Operettenverfilmung GERN HAB ICH DIE FRAU'N GEKUSST angekündigt wird.

Diese Zurückhaltung in Sachen Kulturfilm ist bemerkenswert vor allem dann, wenn man beachtet, wie prominent nach wie vor das aus einem Varieté-Programm zusammengestellte Beiprogramm im Ufa-Palast beworben wird. Das sieht aus Anlass des fünfjährigen Kino-Jubiläums bei der Premiere des Films PRINZESSIN TURANDOT in Anwesenheit von Willy Fritsch zum Beispiel so aus:

Abb. 4: Jubiläumsanzeige des Ufa-Palastes, *HA*, 15.12.1934, Nr. 293, S. 32.



## 2.2. Programmangebote in der Tagespresse

Die Kinoanzeigen in der Tagespresse des Jahres 1934 präsentieren, noch ausgeprägter als dies im Jahr 1933 der Fall war, die für ein populäres Kino charakteristische Heterogenität und Vielfalt eines Gesamt-Programms, in dem für jeden Konsumenten das seinem Geschmack entsprechende Angebot bereit liegen sollte. Um dies zu erreichen, werden in den Hamburger Tages-Zeitungen mit Spielfilmen, Dokumentarfilmen, Kulturfilmen und Wochenschauen sowie Hinweisen auf Bühnenshows nahezu alle denkbaren Gattungen beworben; hinzu kommt in der Gattung ‚Spielfilm‘ eine Genrevielfalt, die dem Kinogänger ein äußerst vielseitiges Programm aus Komödien, Liebesfilmen und Melodramen, Musik-, Operetten- und Historienfilmen, Heimat- und Propagandafilmen anbietet. In der folgenden Tabelle haben wir für den von uns ausgewählten Auswertungszeitraum der kinointensiven Monate September bis Dezember 1934 alle im *HA* erschienenen Kinoanzeigen erfasst, aus den dort angezeigten Aufführungen von Filmen die Anzahl der Inserierungen pro Kino ausgezählt und die daraus sich ergebende Häufigkeit von Inserierungen quantitativ ermittelt. Die daraus resultierende Rangfolge von Film-Inserierungen pro Kino wird, zusammen mit der jeweils ersten und letzten der von uns ausgezählten Nennung, in der umseitig dokumentierten Liste wiedergegeben (Abb. 5).

Bei der Bewertung der dazu aufgelisteten Daten ist zu bedenken, dass es sich hier in der Regel nicht um absolute, sondern um relationale Daten handelt. Das heißt mit anderen Worten, dass diese Daten Häufigkeiten von Inserierungen von Filmen pro Kino für den Zeitraum dokumentieren, für den sie ermittelt wurden. Darüber hinaus gehende Stichproben haben wir nur dort vorgenommen, wo wir sicherstellen wollten, dass sich in den Zeiträumen vor und nach unserem Auswertungszeitraum keine zu den von uns ermittelten Tendenzen gegenläufigen Entwicklungen abzeichnen.

So ist zum Beispiel davon auszugehen, dass unter den Filmen mit der Letztnennung zum 31.12.1934 die Filme, die wir zu unseren ‚Top Ten‘ (wozu wir noch den elften Platz zählen) zählen, noch in den ersten Monaten des Jahres 1935 für Bezirks- und Nachaufführungstheater angezeigt wurden, während Filme, die bei uns (bis zur Zif. 21) relativ gute Mittelplätze belegen, mit ihrer Kinoauswertung fast vollständig in den von uns ermittelten

Auswertungszeitraum fallen (hier kann man insofern von absoluten Zahlen sprechen). Das gleiche gilt für Filme mit Nennungen von 15 und weniger dann, wenn die letzte Nennung vor dem 31.12.1934 liegt; wo dies nicht der Fall war, haben wir bei Bedarf gleichfalls Stichproben vorgenommen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die quantitative Hierarchie der zwischen dem 1.9. und dem 31.12.1934 im *HA* inserierten Filmen wie in Abb. 5 dar (nächste Doppelseite).

Was aus dieser Liste sofort herausragt, das sind die alle andere Filme deklassierenden 91 Nennungen für den Film-Schwank *KRACH UM JOLANTHE*. Dieser heute so gut wie vergessene Film wurde von Goebbels anlässlich seiner Uraufführung in Berlin als „urkomische Bauernkomödie“ gefeiert<sup>13</sup>, am 1. September 1934 im Ufa-Palast in Anwesenheit der Hauptdarsteller Marianne Hoppe und Olaf Bach für Hamburg erstaufgeführt und mit dem höchsten Prädikat „künstlerisch, besonders wertvoll“ ausgezeichnet. Seine Erfolgs-Karriere in Bezirks- und Nachspieltheatern setzt sich in Hamburg bis in die ersten Monate des Jahres 1935 fort und dokumentiert damit eine Popularität, die dann erklärbar wird, wenn man unterstellt, dass der derb-realistische Sprachgestus dieses Films eine Volkstümlichkeit vorwegnimmt, gegen die noch angesichts der 1960er Fernsehereignisse aus dem Hamburger Ohnsorg-Theater oder dem bayrischen Komödienstadl der Einwand Brechts „das Volk/ ist nicht tümlich“ kaum etwas ausrichten konnte.<sup>14</sup> Umso mehr besteht Anlass dazu, sich genauer zu fragen, warum und worin gerade dieser von der Filmgeschichte ignorierte Film eine Aufgabe erfüllt hat, zu der ein Harald Schmidt, als er noch wirklich zynisch war, regimeübergreifend bemerkte, „erst ein Volk, in dem sich nicht zehn Millionen den Musikantenstadl anschauen, ist unregierbar.“<sup>15</sup>

Erst auf den in dieser Hinsicht sicherlich zu Unrecht vergessenen Spitzenreiter des Jahres 1934 folgt mit 75 Nennungen der österreichische Musikfilm *MASKERADE*, der am 16. September, ebenfalls im Ufa-Palast, seine norddeutsche Erstaufführung feierte; dieser Willi Forst-Film, der in Wien produziert, aber in Berlin uraufgeführt wurde (weshalb er in Anzeigen und Besprechungen als deutscher Film geführt wird) erhielt im *HA* auffällig gestaltete Premierenanzeigen mit Ausschnitten aus Besprechungen, in denen der Film als ein „Sittengemälde aus dem Wien der Jahrhundertwende“<sup>16</sup> und als „schauspielerisch, regielich und rein künstlerisch bester Film dreier

Angekündigter Film	Genre	Erste Nennung	Letzte Nennung	Häufigkeit der Inserierung
1. Krach um Jolanthe	Komödie	03. Sep 34	31. Dez 34	91
2. Maskerad	Liebesfilm	13. Sep 34	31. Dez 34	75
3. Die Csardasfürstin	Operettenverfilmung	06. Sep 34	24. Dez 34	52
4a. Die große Zarin	Melodram / Historienfilm	13. Sep 34	31. Dez 34	49
4b. Charleys Tante	Komödie	01. Okt 34	31. Dez 34	49
5. Königin Christine	Melodram / Historienfilm	25. Okt 34	31. Dez 34	48
6. So endete eine Liebe	Melodram / Historienfilm	15. Nov 34	31. Dez 34	37
7. Ein Mann will nach Deutschland	Propagandafilm	06. Sep 34	31. Dez 34	36
8. Schloß Hubertus	Heimatfilm	03. Sep 34	13. Dez 34	33
9. Die Insel	Melodram	01. Okt 34	20. Dez 34	32
10a. Ein Walzer für dich	Lustspiel	17. Sep 34	31. Dez 34	29
10b. Der verlorene Sohn	nationaler Heimatfilm	20. Sep 34	13. Dez 34	29
10c. Die englische Heirat	Komödie	05. Nov 34	27. Dez 34	29
11a. Abschiedswalzer	Melodram	18. Okt 34	31. Dez 34	28
11b. Fürst Woronzeff	Komödie	15. Okt 34	31. Dez 34	28
12. Klein Dorrit	Liebesfilm	03. Sep 34	20. Dez 34	27
13. Frasquita	Operettenverfilmung	01. Okt 34	27. Dez 34	26
14a. Liebe dumme Mama	Komödie	06. Sep 34	19. Nov 34	25
14b. Der kühne Schwimmer	Komödie	03. Sep 34	27. Dez 34	25
14c. ... heute Abend bei mir	Komödie	04. Okt 34	27. Dez 34	25
14d. Da stimmt was nicht	Komödie	11. Okt 34	31. Dez 34	25
15a. Schwarzer Jäger Johanna	Historienfilm	06. Sep 34	10. Dez 34	23
15b. Die Reiter von Deutsch-Ostafrika	nationaler Film	18. Okt 34	24. Dez 34	23
15c. Musik im Blut	Musikfilm	03. Sep 34	27. Dez 34	23
16a. Die Sporck'schen Jäger	Heimatfilm	01. Okt 34	17. Dez 34	21
16b. Der junge Baron Neuhaus	Musikfilm / Komödie	01. Nov 34	31. Dez 34	21
17a. Spiel mit dem Feuer	Komödie / Liebesfilm	20. Sep 34	03. Dez 34	20
17b. Schön ist es, verliebt zu sein	Liebesfilm	03. Sep 34	24. Dez 34	20
17c. Herr Kobin geht auf Abenteuer	Kriminalfilm	11. Okt 34	27. Dez 34	20
17d. Eine Frau, die weiß was sie will	Musikfilm / Komödie	04. Okt 34	31. Dez 34	20
18. Der Herr der Welt	Science-Fiction	10. Sep 34	27. Dez 34	19
19a. Bei der blonden Kathrein	Liebesfilm / Heimatfilm	03. Sep 34	27. Dez 34	18
19b. Fräulein Liselott	Komödie	13. Sep 34	20. Dez 34	18
20a. Abenteuer eines jungen Herrn in Polen	Kriegsfilm	19. Nov 34	31. Dez 34	17
20b. Ich tanze nur für dich	Musikfilm	18. Okt 34	31. Dez 34	17

Abb. 5a: Liste der inserierten Filme im Untersuchungszeitraum, Ergebnisse aus dem HA.

Angekündigter Film	Genre	Erste Nennung	Letzte Nennung	Häufigkeit der Inserierung
21a. Zigeunerblut	Drama	10. Sep 34	29. Nov 34	16
21b. Ich sing mich in dein Herz hinein	Musikfilm	11. Okt 34	27. Dez 34	16
21c. Heinz im Mond	Komödie	25. Okt 34	31. Dez 34	16
22. Polenblut	Komödie	03. Dez 34	31. Dez 34	15
23. Lockvogel	Kriminalfilm	22. Nov 34	31. Dez 34	14
24. Der Fall Brenken	Kriminalfilm	03. Sep 34	31. Dez 34	13
25a. Der Schuß am Nebelhorn	Abenteuer- / Heimatfilm	17. Sep 34	03. Dez 34	12
25b. Pat und Patachon schlagen sich durch	Komödie	03. Dez 34	27. Dez 34	12
25c. Abenteuer im Südexpress	Liebes- / Kriminalfilm	10. Sep 34	13. Dez 34	12
25d. Das Erbe in Pretoria	Melodram	19. Nov 34	27. Dez 34	12
25e. Geschichten aus dem Wiener Wald	Melodram	03. Dez 34	31. Dez 34	12
25f. Gern hab ich die Frauen geküßt	Operettenverfilmung	03. Sep 34	17. Dez 34	12
25g. Die Frau im U-Boot	Drama	06. Sep 34	31. Dez 34	12
26a. Der weiße Adler	Western / Amerika-Import	13. Sep 34	22. Nov 34	11
26b. Die Privatsekretärin heiratet	Komödie	03. Sep 34	17. Dez 34	11
26c. La Paloma	Drama	17. Dez 34	31. Dez 34	11
27a. Eine Siebzehnjährige	Liebesfilm	13. Dez 34	31. Dez 34	10
27b. Mit dir durch dick und dünn	Liebesfilm	06. Sep 34	13. Dez 34	10
28a. Pechmarie	Komödie	26. Nov 34	31. Dez 34	9
28b. Bolero	Drama	03. Sep 34	24. Dez 34	9
29a. Die vertauschte Braut	Komödie	13. Sep 34	10. Dez 34	8
29b. Die Töchter ihrer Exzellenz	Komödie	13. Sep 34	29. Okt 34	8
29c. Die Somme	Kriegsfilm	01. Nov 34	27. Dez 34	8
29d. Der Schrecken vom Heidekrug	Heimatfilm	03. Sep 34	03. Dez 34	8
29e. Cleopatra	Abenteuer- / Historienfilm	20. Dez 34	31. Dez 34	8
29f. Ich für Dich - Du für mich	Propagandafilm	29. Nov 34	10. Dez 34	8
29g. Hafen Annie	Komödie / Drama	03. Sep 34	13. Dez 34	8
29h. Die große Chance	Liebesfilm / Technikfilm	06. Sep 34	29. Nov 34	8
30a. Was bin ich ohne dich	Musikfilm	13. Sep 34	29. Okt 34	7
30b. La Bataille	Kriegsfilm / franz.-engl. Produktion	10. Sep 34	17. Dez 34	7
30c. Mein Herz ruft nach dir	Musikfilm	03. Sep 34	25. Okt 34	7
30d. Liebeslied der Wüste	Abenteuerfilm / Drama / Amerika-Import	03. Sep 34	17. Dez 34	7
30e. Die beiden Seehunde	Komödie	20. Dez 34	31. Dez 34	7

Abb. 5b: Liste der inserierten Filme im Untersuchungszeitraum, Ergebnisse aus dem HA (Fortsetzung).

vergangener Jahre“ gelobt wurde.<sup>17</sup> Weiter ist hinzuweisen auf den bereits erwähnten Amerika-Import DIE GROSSE ZARIN, der es auf insgesamt 49 Nennungen in Anzeigen brachte, sowie den US-Import KÖNIGIN CHRISTINE (d. i. QUEEN CHRISTINA), der in Hamburg am 2. November Premiere hatte und danach mit gleichfalls 49 Nennungen in die Spitzengruppe der ersten Zehn gelangte. Nicht zu vergessen die Geschlechter-Verwechslungskomödie CHARLEYS TANTE (49 Nennungen), von deren Attraktivität im deutschen Film Remakes von 1955 (H. Rühmann) und 1963 (mit Peter Alexander) Zeugnis ablegen, oder (mit 37 Nennungen) der melodramatische Geschichtsfilm SO ENDETE EINE LIEBE über Liebesverzicht und politisch motivierte Verheiratung der österreichischen Erzherzogin Marie-Luise mit Napoleon.

Es ist dieses Umfeld, in dem es nicht nur dem nationalen Heimatfilm DER VERLORENE SOHN, sondern auch einem Propagandafilm wie EIN MANN WILL NACH DEUTSCHLAND mit Erfolg gelingt, mit dem siebten Platz einen der Spitzenplätze unter allen aufgelisteten Filmen zu belegen. Dies wurde sicherlich dadurch gefördert, dass man diesen Film, in dem ein in Südamerika lebender deutscher Ingenieur (zusammen mit einem mindestens ebenso deutschen Werkmeister) bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs zum Kriegseinsatz nach Deutschland will, durchaus auch als einen „patriotischen Abenteuerfilm“ noch ohne Völkerhass und Rassenwahn sehen konnte.<sup>18</sup> Hinzu kommt, dass sich dieser Film als einer der ersten Propagandafilme – offenkundig mit Erfolg – darum bemüht, mit dem für einen Kriegseinsatz unvermeidlichen Liebesverzicht melodramatische Akzente zu setzen, und damit auch bei jenem Teil des Publikums reüssierte, der auch im Politischen das Unterhaltende sucht. Was anders gesagt bedeutet, dass im Jahr 1934 politische Filme inmitten eines von Unterhaltungsangeboten dominierten Programmangebots dann Erfolg hatten, wenn sie, wie bereits das Beispiel des ideologisch aufgerüsteten Luis Trenker-Heimatfilms DER VERLORENE SOHN zeigt, nicht die Differenz, sondern die Nähe zum Unterhaltungskino suchten.

Wie unverzichtbar eine solche Anpassung ist, kann das Schicksal des als Auftragsfilm der Reichspropaganda-Abteilung der NSDAP ausgewiesenen Arbeitsdienst-Werbefilms ICH FÜR DICH - DU FÜR MICH deutlich machen. Er hatte am 30.11.1934 in Hamburg Premiere und konnte damit erst sehr viel später als die bereits im September nach Hamburg gekommenen Filme um die Aufmerksam-

**ICH FÜR DICH  
DU FÜR MICH**

CARL FROELICH, der Regisseur von „Mädchen in Uniform“, hat diesen Film im Auftrage der Reichspropaganda-Abteilung der NSDAP geschaffen. Die Hauptdarsteller sind Maria Wank, Eleonora Stadie, Heinz Ripper, Carl de Vogt und Carl Dannemann

Zur 1. Vorstellung spricht in der Schauburg St. Pauli der Präsident der Reichsfilmmutter Oberreg. Roether einleitende Worte. Karten für diese Vorstellung sind nur noch in beschränkter Anzahl vorhanden.

*Welt-Uraufführung Freitag, 30. November*

**SCHAUBURG CENTRAL SCHAUBURG**  
St. Pauli - Theater Nord

Für Freitag und Montag sind für die 7- und 9-Uhr-Vorstellung nur noch wenige Karten zu haben. Wir bitten daher, die 8-Uhr-Vorstellung und den Sonabend und Sonntag zu bevorzugen.  
Nähere Auskunft erhalten Sie unter 32 64 48

Kino	Anlaufdatum im Kino
Schauburg am Millerntor / St. Pauli	30.11.1934
Schauburg Nord	30.11.1934
Central-Theater	30.11.1934
Schauburg Barmbek	04.12.1934
Schauburg am Millerntor / St. Pauli	04.12.1934
Schauburg Hamm	11.12.1934
Schauburg am Hauptbahnhof	11.12.1934
Schauburg Uhlenhorst	11.12.1934

Abb. 6: Identische Anzeige im HA, HF und HT vom 29.11.1934; Wanderung des Films ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH durch die Kinos, Ergebnisse aus dem HA.

Kino	Datum der Inserierung
Ufa-Palast	03. Sep 34
Harvestehuder Lichtspiele	20. Sep 34
Millerntor Theater	20. Sep 34
Mundsburg Theater	20. Sep 34
Central Theater	01. Okt 34
Emelka Palast	01. Okt 34
Kammer Lichtspiele	01. Okt 34
Knopfs Lichtspiele	01. Okt 34
Capitol Lichtspiele	04. Okt 34
Kursaal Lichtspiele	04. Okt 34
Ottenser Lichtspiele	04. Okt 34
Europa-Palast	08. Okt 34
Hanse Lichtspiele	11. Okt 34
Harmonie Lichtspiele	11. Okt 34
Colosseum	11. Okt 34
Tivoli Theater	11. Okt 34
Primus Palast	11. Okt 34
Germania Palast	11. Okt 34
Rialto Theater	11. Okt 34
Theater am Nobistor	11. Okt 34
Viktoria Lichtspiele	15. Okt 34
Reform Kino	18. Okt 34
Tivoli Lichtspiele	25. Okt 34

Alster Lichtspiele	25. Okt 34
Welt Lichtspiele	01. Nov 34
Alstertal Lichtspiele	01. Nov 34
Merkur Theater	01. Nov 34
Reichtheater	01. Nov 34
Odeum	05. Nov 34
Urania Theater	05. Nov 34
Reichtheater	05. Nov 34
Zoll Lichtspiele	08. Nov 34
Walhalla Lichtspiele	08. Nov 34
Scala Lichtspiele	08. Nov 34
UT / Union Theater	15. Nov 34
Atrium	15. Nov 34
Mühlenkamp Lichtspiele	15. Nov 34
Viktoria Theater	15. Nov 34
Union-Theater, St. Pauli	22. Nov 34
Derby Lichtspiele	22. Nov 34
Kino Palast	22. Nov 34
Deutsche Lichtspiele	26. Nov 34
Metro Palast	29. Nov 34
Astra Theater	10. Dez 34
Urania	20. Dez 34
Hammer Lichtspiele/Reichs Kino	27. Dez 34
Alt-Heidelberg	27. Dez 34

Abb. 7: Wanderung des Films KRACH UM JOLANTHE durch die Hamburger Kinos, Ergebnisse aus dem HA.

keit des Publikums werben. Mindestens ebenso sehr fällt aber auch auf, dass dieser Film, anders als der am 16. November angelaufene Historienfilm SO ENDETE EINE LIEBE (mit Paula Wessely), eben nicht in der Lage war, in einer ähnlich knappen Zeitspanne einen mit dem Wessely-Melodram vergleichbaren Spitzenplatz zu belegen, und dies, obwohl für die Regie mit Carl Froelich der Regisseur des Kassenschlagers KRACH UM JOLANTHE verantwortlich zeichnet. Aber während es dem am 16.11. erstaufgeführten Film SO ENDETE EINE LIEBE mit seiner Mixtur aus Populargeschichte und melodramatischer Liebesgeschichte gelang, in einem vergleichbar kürzeren Zeitraum mit

37 Nennungen unter die zehn erfolgreichsten Filme des Auswertungszeitraums zu gelangen, sind für ICH FÜR DICH - DU FÜR MICH im Jahr 1934 nicht mehr als acht Inserierungen nachweisbar. Auch eine knapp einwöchige Laufzeit Ende Januar 1935 in der Urania Kulturfilmbühne<sup>19</sup> und Nachaufführungen in einigen Stadtteilkinos<sup>20</sup> konnten dem Erfolg eines Films nicht aufhelfen, von dem sogar seine Befürworter meinten, dass er nicht für das kinoverwöhnte Großstadt-Publikum gedacht war, sondern „bewusst in den Wohnvierteln starten (sollte), wo wir auf die *echtste Kritik stoßen*, auf das gesundeste, kritische Empfinden.“<sup>21</sup>

Zudem wurde für die „Welt-Uraufführung“ dieses Films nicht mit unterschiedlich aufgemachten Anzeigen, sondern mit einer in *HA*, *HF* und *HT* identischen Einzelanzeige geworben; auf ihr war, neben dem Hinweis auf Carl Froelich, hier dem „Regisseur von ‚Mädchen in Uniform‘“, vermerkt, dass diese Premiere nicht in Anwesenheit von mehr oder weniger berühmten Filmstars stattfand, sondern von einem Oberregierungsrat „mit einleitenden Worten“ eröffnet werden sollte – vielleicht nicht gerade das, was ein auf Unterhaltung erpichtes Publikum von einer Film Premiere erwartet (Abb. 6).

Ein geradezu zynisches Licht auf die filmpolitischen Kontexte wirft es, dass dieser in ideologischer Direktheit kaum zu übertreffende NS-Film in der Schauburg St. Pauli, Schauburg Nord und dem Central Theater (alles Kinos, die bis zum Sommer 1933 vom ‚jüdischen‘ Henschel-Konzern betrieben wurden) seine Welt-Uraufführung erlebte.

Vor dem Hintergrund der von uns ermittelten Daten zum Programmangebot des Jahres 1934 in den Hamburger Kinos erscheint es abschließend als sinnvoll, die ‚Wanderung‘ kommerziell erfolgreicher Filme anhand des weit an der Spitze stehenden Kassenschlagers *KRACH UM JOLANTHE* zu veranschaulichen. Als Ergebnis zeigt sich, dass ein Film, dessen kommerzielles Profil eine möglichst vollständige Auswertung in allen Kinoklassen nahe legt, auch im Jahr 1934 nach einer zwei- bis dreiwöchigen Präsenz in den Hamburger Ur- und Erstaufführungskinos zuerst in jenen weiteren Kinos zu sehen war, die zu den die Erstaufführungskinos betreibenden Konzerne gehörten, und dann nach etwa einem Monat in die Programme der Bezirks- und Nachspieltheater gelangten. Die dem Jahr 1933 sehr ähnlichen Daten weist Abb. 7 im einzelnen aus.

Aus der Auswertung (wofür die erste Anzeige pro Kino herangezogen wurde) geht hervor, dass der Film erstmals am 3. September auf den Inseratsseiten erschien, wobei die erste Ankündigung vermutlich vor der Hamburger Premiere im Ufa-Palast am 1. September erfolgte und damit in unserem Auswertungszeitraum noch nicht erfasst ist. Knapp drei Wochen lief der Film in drei weiteren Kinos des Ufa-Großkonzerns und wanderte schließlich ab Oktober 1934 durch insgesamt 42 weitere Kinos, so dass er bis Dezember 1934 in nahezu der Hälfte der 90 im Großraum Hamburg ansässigen Kinos zu sehen war

### 3. Reflexionsöffentlichkeit in der Hamburger Tagespresse

#### Worum es geht

Unter Reflexionsöffentlichkeit verstehen wir, wie schon zum Jahr 1933, auch zum Jahr 1934 die Gesamtheit aller Nachrichten, Besprechungen und Kritiken, in denen in der Hamburger Tagespresse über Kino und Film informiert, kommentiert, diskutiert und geurteilt wurde. Dabei liegt es angesichts der im Jahr 1934 endgültig ‚gleichgeschalteten‘ oder (wenn man so will) ‚gelenkten‘ Kultur- und Filmpolitik nahe, davon auszugehen, dass alle die, die hier tätig waren, den Blick auf kommerziell und/oder ästhetisch attraktive Filme mit dem Blick auf die nunmehr endgültig definierten, ideologischen Rahmenvorgaben für die Film- und Kinopolitik des Dritten Reichs zu verknüpfen hatten.

Um darzulegen, was aus der Kombination dieser beiden Blickrichtungen entsteht, werden wir im folgenden so vorgehen, dass wir als erstes eine in ideologischen wie ästhetischen Fragen relativ prominente Hamburger Stimme befragen, um danach zu sehen, wie in den Reflexionsöffentlichkeiten der von uns ausgewerteten Zeitungen mit den entsprechenden Forderungen umgegangen wird. Wobei wir, wie im Artikel zum Jahr 1933, auch weiterhin davon ausgehen, dass die ganz unzweifelhaft vom Berliner Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda aus gelenkte nationalsozialistische Presse nicht Uniformität, sondern Varietät in der Uniformität gewährleisten sollte.<sup>22</sup> Auf beides wäre dementsprechend auch in den Artikeln, Besprechungen und Nachrichten zur Hamburger Reflexionsöffentlichkeit zu achten.

Zu den für sie geltenden Rahmenvorgaben hat Werner Kark, überzeugter Nationalsozialist, Mitglied in der ‚Schriftleitung‘ des *Hamburger Tageblatt* und später Vorstandsvorsitzender eines avanciert auftretenden ‚Filmklubs Hamburg 1937‘<sup>23</sup>, im *Hamburger Tageblatt* von 29.12.1934 in einem ausführlichen Bericht über „das Ende des zweiten Jahres deutscher Filmarbeit“ geschrieben, dass der deutsche Film „im neuen Staat“ einen Weg zurückgelegt habe, „der erfüllt war von rastloser Arbeit höchster amtlicher Stellen am deutschen Film, auf den immer wieder die Mahnworte eines Ministers fielen, der beseelt war von tiefer, ernster Liebe zum Film. Auf die-

sem Weg aber bewegte sich der Troß einer Industrie, die eben erst aus den Fängen einer internationalen Clique gelöst wurde und noch blind vom hellen Schein des jungen Morgens sich tastend vorwärtsbewegte.“<sup>24</sup>

Zu diesem tastenden Neubeginn gehört offenkundig, so der Artikel weiter, dass die Filmindustrie sich nicht nur zu einseitig an eigentlich unfilmischen Roman- und Theatervorlagen abgearbeitet habe, sondern auch, oder besser: vor allem „den unseligen Fehler [machte], die Handlung möglichst schmiegsam um den Star zu legen“.<sup>25</sup> Vor diesem Hintergrund kann es nicht überraschen, dass der in der Präsentationsöffentlichkeit eher durchgefällene Film ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH jetzt deshalb als „der erste, größte und stärkste der neuen Produktion“ gilt, weil er mit diesem Star-Prinzip gebrochen habe und daher „energisch gegen die Wünsche der Industrie durchgesetzt“ werden musste; schließlich spielten in ihm nicht die Stars der Industrie, sondern „blutvolle Menschen aus dem Alltag“ die Hauptrollen.<sup>26</sup> Auch wenn Kark zu den Filmen des Jahres, die sich durch „die Sauberkeit der Gesinnung“ auszeichnen, den gleichfalls vom Regisseur

Froelich zu verantwortenden Kassenschlager KRACH UM JOLANTHE zählt, so lässt sein Artikel doch keinen Zweifel daran, dass ein nationalsozialistischer Cineast sich nicht mit einer Entwicklung abzufinden bereit ist, in der „auch an Spitzenfilmen bestenfalls gute, hochwertige Unterhaltung“ vorkomme; „der kämpfende, heroische Mensch“ könne so nicht „Mittelpunkt und Ziel des deutschen Filmschaffens“ werden, sondern bleibe in das (wie auch Kark konzedieren muss) vor allem die eigenen Anhänger inspirierende Film-„Bekenntnis“ des Reichsarbeitsdienst-Films ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH abgedrängt.<sup>27</sup>

Die Frage, wie sich die Filmkritik zu dem damit offenkundig auch im Jahr 1934 noch längst nicht überwundenen Widerspruch zwischen kommerzieller Popularität und ideologischer Konformität verhält, lässt sich als eine der Leitfragen bestimmen, an der sich die großen Hamburger Tageszeitungen in ihren jeweiligen *Reflexionsöffentlichkeiten* mehr oder weniger deutlich erkennbar abarbeiten – allerdings, wie gesagt, keineswegs einheitlich, sondern mit durchaus unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen. Auf sie wollen wir im folgenden besonders achten.

## „Ein Film, der einem etwas mitgibt“

### Erfolgreicher „Jolanthe“-Start in Hamburg

bi. Hamburg, 7. September. In Hamburg sah man mit besonderer Erwartung der Premiere von „Krach um Jolanthe“ im Ufapalast entgegen, ist doch gerade hier August Hinrichs besonders beliebt und seine Swienskomödie unzählige Male über die Bühne gegangen. So wurde der Jolanthe-Start im Ufapalast ein ganz großes Ereignis. Kassenhalle und Foyer des Theaters waren wie ein Bauerntanzsaal ausgeschmückt mit Erntekränzen und Kornähren- und Heidegirlanden. An den Kassenhüschchen drängten sich die Besucher und mancher, der nicht in weiser Voraussicht sich rechtzeitig Karten besorgt hatte, mußte schweren Herzens darauf verzichten, sich zu den Premierenbesuchern zählen zu können.

Ein hervorragendes Variétépro-

gramm ging dem Film voraus, der äußerst schwung- und stimmungsvoll durch einen szenischen Prolog der Tanzbühne Sauer eingeleitet wurde. Der Film löste wahre Begeisterungstürme aus. Das Publikum lachte, jauchzte, quietschte vor Vergnügen, so daß oftmals ganze Dialoge unverständlich blieben. Als dann am Schluß des Films Marianne Hoppe, Olaf Bach, August Hinrichs und Fritz Hloopts auf der Bühne erschienen, empfing sie brausender Beifall. Olaf Bach dankte im Namen seiner Kollegen und legte in einigen aufklärenden Worten dar, weshalb — was man ja besonders in Norddeutschland sehr begrüßt hätte — die Dialoge nicht in norddeutschem Platt gehalten sein konnten.

Immer neu einsetzender Beifall rief danach die Künstler viele Male auf die Bühne.

Abb. 8: Bericht zur Hamburger Premiere von KRACH UM JOLANTHE, *Filmkurier*, 1.9.1934.

### Unterhaltung als Unterhaltung – Der *Hamburger Anzeiger*

Der auflagenstarke und ebenso kinoextensive wie kinointensive *Hamburger Anzeiger* wählt dazu, gewissermaßen dem ‚Troß der Industrie‘ folgend, überraschend klar den Weg, an der Unterhaltung vor allem die Unterhaltung herauszustellen und sich von hieraus, mehr oder weniger vermittelt, den unverrückbaren Vorgaben aus ‚Ideologie‘ und ‚Propaganda‘ anzunähern. Ein solches Vorgehen bedeutet, in Einzelbesprechungen, in der Rubrik *Neues vom Film* und in der regelmäßig samstags ganzseitig ausgedruckten Rubrik *Filme der Woche* über die Entwicklung von Kino und Film in ihrer ganzen Breite und Vielfalt mit Nachrichten, Artikeln und Besprechungen zu unterrichten und zugleich in Grundsatz- und Leitartikeln die gegen „den reinen Geschäftsgeist“ gerichteten Forderungen der Reichsfilmkammer „nach einer niveaувollen deutschen Filmproduktion“ bekannt zu machen.<sup>28</sup>

Für diese Annahme einer unverkennbar ideologisch gerahmten, aber keineswegs (um ein Lieblingswort der Zeit zu gebrauchen) ‚total‘ durchformten Reflexionsöffentlichkeit spricht, dass der *HA* in seinen Filmbesprechungen eine sehr heterogene Auswahl aus diversen Genres und Gattungen darbietet, in dieser Vielfalt deutsche und

ausländische Filme gleichermaßen berücksichtigt und dabei bei deutschen wie amerikanischen Produktionen nicht nach ideologischen Präferenzen, sondern nach dem Gelingen oder Misslingen von Unterhaltung fragt. Ein solches Misslingen von Unterhaltung liegt in deutschen Filmen dort vor, wo ein „Mangel an filmischer Konzentration“<sup>29</sup> oder „unwahrscheinliche und gemachte Konflikte“, mit denen sich die Schauspieler „vergeblich Mühe“ gaben, mit Nachdruck kritisiert werden.<sup>30</sup>

Als gelungen gelten demgegenüber Filme, bei denen der Zuschauer schon aufgrund der Ankündigung wissen könne, dass ... HEUTE ABEND BEI MIR „ein leichter, ein graziöser und vergnügter Sommerfilm ist, dem man (Anfang Oktober! H.S.) die Verspätung nicht übelnimmt“, weil es in ihm „auf die Handlung nicht [ankommt]“<sup>31</sup>; oder: der in unserer Besten-Liste gleichfalls auf einem Mittelplatz liegende Film DA STIMMT WAS NICHT gefällt als ein „netter und hochdramatischer Knalleffekt“ mit einer Adele Sandrock, die ein aufgeplustertes männliches „Nichts“ „mit einem sonoren Männerfluch [zerschmettert]“, womit der Film, gewissermaßen ein gleichermaßen filmisches ‚Nichts‘ ohne besonderen Anspruch, sich als „ein Konfektionsfilm“ präsentiert, von dem es heißt, „aber das Publikum amüsiert sich“<sup>32</sup>; ähnlich „locker und leicht und luftig“ und „jenseits aller Schwere und doch nicht



Abb. 9: *Hamburger Anzeiger*, 4.10.1934, Nr. 232, 2. Beilage, S. 4.



ohne tiefere Bedeutung, ohne seelische Hintergründe, ohne Nachdenklichkeiten“ gibt sich der Film *LIEBE DUMME MAMA*.<sup>33</sup> Und wenn in dem vergleichbar beschwingten amerikanischen Musical *ICH TANZE NUR FÜR DICH* (d. i. *DANCING LADY* 1933), das der *HA* als „*Joan Crawford-Film*“ und damit unverblümt als Starfilm anzeigt<sup>34</sup>, „die Synchronisation so gut war, als ob die Crawford und Gable Deutsch zur Muttersprache hätten“, so steht einem regimeverträglichen Lob dieser beiden, die „sich längst in die erste Reihe der amerikanischen Filmkünstler hinaufgespielt [haben]“, nichts mehr im Wege. National wie international dominiert in dieser Blickrichtung also ganz das, was als locker und leicht daher kommende Konfektionsware dem, wie eingangs erwähnt, ideologisch nicht unbedenklichen Tatbestand der reinen Unterhaltung gefährlich nahe kommt, für die Dauerexistenz einer renditeorientierten ‚Kulturware‘ Film auch in den neuen filmpolitischen Kontexten aber offenkundig unverzichtbar ist.

Wie sehr ein Zuwachs in darstellerischer Vertiefung die eigentlich doch zu überwindende Ausrichtung am alle anderen überragenden Star fördert, wird im *HA* dort deutlich, wo Paula Wessely auch ins historische Melodram *SO ENDETE EINE LIEBE* das im Theater erlernte „Geheimnis (ihrer) Begnadung“ einbringt und damit „alle Maßstäbe und Vergleiche weg[wischt]“,<sup>35</sup> oder zum noch davor rangierenden US-Spitzenfilm *DIE GROSSE ZARIN* offenkundig einfach gesagt werden muss: „Mit diesem Film kam uns Marlene Dietrich zurück (!): reifer, größer, schöner, ganz hingegeben an eine Aufgabe von lokkendem Format, zugleich aber souveräne Beherrscherin dieses Spiels in allen seinen Zügen“. <sup>36</sup> Wobei der damit ziemlich unverhohlen für den erfolgreichen Starfilm plädierende Kritiker so tut, als ob ihm gar nicht bewusst ist, dass er mit Josef von Sternberg einen in Hollywood tätigen österreichischen Regisseur mit jüdischer Herkunft lobt, der damit eigentlich zu jener „internationalen Clique“ gezählt werden müsste, aus deren „Fängen“ der nationalsozialistische Cineast Werner Kark (so sein Grundsatzartikel) den deutschen Film doch befreien wollte (oder sollte Sternberg, dem die Fähigkeit attestiert wird, „Stimmungen deutlich zu machen, als wären sie Musik“, mit solchen und anderen Lobsprüchen, frei nach dem Hermann Göring zugeschriebenen Motto „Wer Jude ist, bestimme ich“, künstlerisch ‚arisiert‘ werden?). Das dezidiert nationalsozialistische *HT* lobt, wie sich noch

zeigen wird, *DIE GROSSE ZARIN* gleichfalls, fügt dem in einer Voraus-Kritik und in einer Premierenanzeige aber den Stoßseufzer hinzu „Was könnte diese große deutsche Filmschauspielerin für den deutschen Film bedeuten!“<sup>37</sup>, wenn sie nicht immer wieder (so die Premieren-Besprechung) der berechnende „Vamp“ sein müsse, „den die amerikanische Filmindustrie von ihr verlangte“.<sup>38</sup>

Solche Akkulturationswünsche werden von ideologischen Kongruenzen erheblich erleichtert, und wie sich die dazu erforderlichen Entsprechungen einstellen können, zeigt sich, als im amerikanischen Fliegerfilm *NACHTFLUG* (d. i. *NIGHT FLIGHT* 1933) ein Schauspieler als „kraftvoller Willensmensch“ einen über alle Frauenrollen „hervorragenden *Mannestyp*“<sup>39</sup> verkörpert und der deutsche Schauspieler Paul Hartmann in der *Jeanne d’Arc-Adaption SCHWARZER JÄGER JOHANNA* als preußisch-deutscher Freikorpsführer „mit *männlichem Ernst*“ über die mächtig aufspielende Freikorps-Amazone Marianne Hoppe herausragt.<sup>40</sup> Von hierher lässt sich dann eine Brücke schlagen zu Luis Trenker-Filmen wie *BERGE IN FLAMMEN* (1931) und *DER REBELL* (1933), an denen (so Trenker selber) „die heroische Soldatenliebe des Verteidigers der Heimat“ herausragt<sup>41</sup>, oder zu *DER VERLORENE SOHN*, dessen Erzählung von der Suche nach dem Glück in der großen Welt und der Heimkehr in die Heimat einfach „ans Herz [greift]“<sup>42</sup> und daher bis nach Skandinavien auf ein „großes Interesse des Publikums“ stoße.<sup>43</sup> Nimmt man den „in den baltischen Staaten [...] mit großartigem Erfolg“ gezeigten „Tonfilm“ *FLÜCHTLINGE*<sup>44</sup>, den „in Österreich begeistert aufgenommenen“ Weltkriegsfilm *STOSSTRUPP 1917*<sup>45</sup> (die beide vor unserem Auswertungszeitraum in die Kinos kamen), aber auch den von der „Sehnsucht nach einem großen Polen“ getragenen Chopin-Film *ABSCHIEDSWALZER* hinzu<sup>46</sup>, dann lässt man sich anlässlich der Film-Biennale im Venedig des Jahres 1934 gerne versichern, der deutsche Filme könne schon jetzt als „Beherrscher des europäischen Films“ gelten.<sup>47</sup> Vor dem Hintergrund der damit sehr hoch gesteckten filmischen Ansprüche wird es unumgänglich, anlässlich eines – im nationalsozialistischen *HT* nachdrücklich gelobten<sup>48</sup> – Spielfilms über *DAS ALTE RECHT* in der „Lebensauffassung und Art des Landmannes“ sehr viel reservierter festzuhalten, „dass man unbedingt dieses Thema wollte, es aber leider zu schnell und nicht mit dem ganzen fleißigen Bemühen vollendete“<sup>49</sup>. Oder Überlegungen über die Schwierigkeiten von Kulturfilmen anzustellen, die es

einfach schwer hätten, mit ihrer „belehrenden und volksbildenden Aufgabe“ vor einem Publikum zu bestehen, das abends im Kino „in erster Line *unterhalten* werden“ wolle.<sup>50</sup> Mindestens ebenso sehr fällt dann aber auch die Entschlossenheit auf, mit der Filmbesprechungen in dem ins untere Mittelfeld unserer Besten-Liste versetzten Kolonialfilm REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA „ein ergreifendes Bild seelischer Tapferkeit und Größe, ein Denkmal der Kameradschaft und Liebe zu Deutschland“ wahrnehmen wollen<sup>51</sup> oder sich mit einem entschlossenen „Förderung! Mahnung! Vorbild!“ ausgiebig in mehreren Artikeln am regimiekonform begeisterten Lob des „ersten nationalsozialistischen Großfilms“ ICH FÜR DICH - DU FÜR MICH beteiligen<sup>52</sup>; in ihm habe nicht nur in einer zufällig mit gefilmten ‚echten‘ Hochzeitsszene „die Wirklichkeit dem Film wieder einmal einen Weg gewiesen“.<sup>53</sup>

Dem fügen sich an Vorschau-Artikel zu Leni Riefenstahls Dokumentarfilm zum Nürnberger Reichsparteitag 1934, in denen an der propagandistischen Herausforderung die mediale Herausforderung herausgestellt wird. Dazu heißt es etwa, dieses „monumentale Tonfilmdokument“ werde „das wahre Gesicht des neuen Deutschland zeigen“, und darin „nicht nur die Erinnerung derer, die Teilnehmer des Reichsparteitages 1934 waren, wachrufen, sondern auch alle anderen, die nicht dabei sein konnten, den ‚Triumph des Willens‘ mit erleben lassen“; aber damit dieses gelinge, müsse aus „nahezu hunderttausend Meter Film“ „ein abendfüllender Film“ von „nur dreitausend Metern“ herausgeschnitten werden – eine „gewaltige Arbeit“, an der auch der Führer selbst (in einer Art von *Director's Cut*) mitwirken werde.<sup>54</sup> Was man auch so ausdrücken könnte, dass der neue Staat in diesem Film nicht einfach nur bebildert werden soll, sondern erst als filmkünstlerisch gestalteter Staat wirklich zu sich selbst findet. Weshalb auch jetzt am Propagandistischen das Mediale interessiert.

### Star-Kino, Amerika-Kritik und *Backstage*-Infos im *Hamburger Fremdenblatt*

Wirft man von hier aus einen Blick auf das *HF* und damit auf die Hamburger Tageszeitung mit der zweitgrößten Auflage und dem zweithöchsten Aufkommen an Kinoanzeigen, dann fällt in dem, was in den Rubriken *Neue Filme* oder *Neues vom Film* über Kino und Film berichtet

wird, die auffallend große Rolle auf, die auch hier Darstellern und Stars für das Gelingen einer dramaturgisch überzeugend inszenierten Unterhaltung zugeschrieben wird. Gelobt wird dazu am Beispiel des ins proletarische Milieu des Weimarer Arbeiter-Kinos zurückverlegten Liebes-Films PECHMARIE (mit Jenny Jugo unter der Regie des Bertolt Brecht-Mitarbeiters Erich Engel, der hier mit dem an der musikalischen Gestaltung der *3-Groschen-Oper* beteiligten Theo Mackeben zusammenarbeitet) ein „guter Dreiklang von Regie, Manuskript und schauspielerischer Leistung“<sup>55</sup>; am (in unserer Auswertung im unteren Mittelfeld platzierten) Film SCHÖN IST ES VERLIEBT ZU SEIN gefällt eine Filmmusik, die nicht unwesentlich zum Gelingen des „sonnigen Ensemblespiels“ beiträgt<sup>56</sup>, und der sicherlich nicht zur Elite der Filmkunst zu zählende, gleichfalls mittelplatzierte Film LIEBE DUMME MAMA kann doch als „das amüsante Tonfilmlustspiel mit der fabelhaften Besetzung“ gelten.<sup>57</sup> Das „Publikums-Prädikat“ für solche und andere Filme, die auch hier für ein in ideologischen Kontexten offenkundig unverzichtbares Konfektionskino stehen, lautet zu Recht, so jedenfalls das *HF*, „unterhaltend, amüsant, viel zu lachen“.<sup>58</sup>

Zur herausragenden Rolle des auch hier nahezu unstatthaf hervorgehobenen Starprinzips heißt es in einer Filmbesprechung über die (bis ins vordere Mittelfeld unserer Besten-Liste gelangende) Komödie KLEIN DORRIT, der Verfilmung eines gleichnamigen Dickens-Romans: „Dieser Film ist Anny Ondra. So stark der schauspielerische und künstlerische Einsatz ihrer Umwelt ist, so unbedingter Mittelpunkt bleibt diese Frau, die hier endlich die große Rolle bekommen hat, die wir ihr seit Jahren wünschten.“<sup>59</sup> Als „Frau Schmeling-Ondra“ könne sie zudem, so ein Bericht zu den Dreharbeiten für EIN JUNGES MÄDCHEN – EIN JUNGER MANN, die Popularität eines zu dieser Zeit um Weltmeister-Titel kämpfenden Boxers, ihres späteren Ehemanns Max Schmeling einbringen.<sup>60</sup> Damit gehören die bereits im Jahr 1933 gegen die Verurteilung des Starfilms mit Anna Ondra beworbenen Filme auch jetzt zu den Filmen, die im Gegensatz zur „Dutzendware“ nicht in den üblichen Klischees von „Filmgrafen und Mondschlössern“ stecken bleiben, sondern in einer Mischung aus Alltag und Romantik das „entzückende Erlebnis“ eines Unterhaltungsfilms mit „Scharm (!), Witz und optischem Schwung“ gewährleisten.<sup>61</sup>

Etwas skeptischer als der *HA* urteilt das Blatt darüber, welche Rolle die in Deutschland gezeigten amerikani-

schen Filme in diesem Zusammenhang spielen können. So heißt es etwa zum im *HA* gelobten Film *NACHTFLUG*, dass dessen Staraufgebot keineswegs überzeuge und die Flugszenen doch recht „gestellt und frisiert“ wirkten<sup>62</sup>, und die Zeichentrickfilme Walt Disneys finden zwar in einer „Riesen-Weihnachts-Jugendvorstellung“ des Waterloo-Kinos viel Beifall<sup>63</sup>, können in filmisch anspruchsvollen Kontexten wie der Biennale des Jahres 1934 aber nur als Beweis für den „amerikanischen (Film-)Kundendienst, der zur Kunst kaum noch Beziehung hat“<sup>64</sup>, gelten. Und zum im Anzeigenteil des *HF* als „Riesen-Erfolg“ beworbenen Marlene Dietrich-Film *DIE GROSSE ZARIN* erfährt der Leser lediglich, dass dies der erste US-Film sein soll, der zuerst in Europa uraufgeführt wird<sup>65</sup>, während sich in den USA eine römisch-katholische „Liga des Aufstandes“ gebildet habe, die den Film in die Reihe der „verdammten Filme“ einreicht.<sup>66</sup>

Positiv erwähnt werden demgegenüber Dick- und Doof-Filme wie *WÜSTENSÖHNE* („wer einmal recht von Herzen lachen will, kommt hier bestimmt auf seine Kosten“<sup>67</sup>), und ein eigener Artikel lobt „Shirley Temple“ als „neuen Kinderstar aus USA“ („sie ist ganz allerliebste, was mehr kann man sagen?“).<sup>68</sup> Sehr zustimmend wird weiter vermerkt, dass das Waterloo-Theater eine Reihe von Sonderveranstaltungen für das NS-Winterhilfswerk ankündigt, auf denen eine ganze Anzahl „lustiger, unterhaltender und belehrender Kurz-, Kultur- und Trickfilme“ der amerikanischen Paramount gezeigt wird.<sup>69</sup> Besonders auffällig aber ist, dass in einem Bericht über amerikanische Filmprojekte der Film *DIE LUSTIGE WITWE* vom aus Deutschland stammenden, seit 1924 aber in Hollywood produzierenden Regisseur jüdischer Herkunft Ernst Lubitsch erwähnt wird<sup>70</sup>, ja die Produktion in einem weiteren Bericht sogar als ein Film gerühmt wird, der „von Scherz und Satire übersprudelt.“<sup>71</sup> Wenn man darin nicht ein weiteres, besonders zynisches Beispiel für das sehen will, was wir schon an anderer Stelle die künstlerische ‚Arisierung‘ eines ‚jüdischen‘ Regisseurs genannt haben (vgl. S. 145), so könnte dies darauf hindeuten, dass das einstmals liberale *HF* noch im Jahr 1934 versucht, Restbestände seiner Liberalität in einen rassenpolitisch desinteressierten Kultur- und Kinoteil hinüber zu retten.

In die gleiche Richtung könnte dann deuten, dass sich das *HF* eine bemerkenswert freizügige Film- und Kino-Berichterstattung dort erlaubt, wo es seinen in ideologischer Hinsicht ohnehin heiklen Starkult in ebenso personali-



Jeanette MacDonald und Maurice Chevalier.

Abb. 10: Begleitendes Bild zum Bericht über *DIE LUSTIGE WITWE*. *Hamburger Fremdenblatt*, 1.12.1934, Nr. 332, S. 33.

sierenden wie emotionalisierenden Meldungen zu den Großstars des Films zügig ausbaut. Hierzu präsentiert das Blatt wie *Homestories* gehaltene Boulevard-Berichte über ein Interview mit dem im NS-Kino stets als unzuverlässig geltenden Hans Albers, in dem sich „Filmstar und Journalist je eine dicke Zigarre entzünden“ und (typisch amerikanisch?) Whiskey trinken<sup>72</sup>; oder es wird von einer Charlotte Ander, die mit Leinwandgrößen wie Emil Jannings, Marlene Dietrich oder Hans Albers gedreht hat, mehr oder weniger anzüglich berichtet, dass sie den Autor im Morgenmantel und mit einem „Hallo! Ja, ich lieg zwar noch im Bett, aber wenn Sie das nicht stört ...“ in ihr Hotelzimmer bittet.<sup>73</sup> Nimmt man Nachrichten über ein Großfeuer in Hollywood-Studios<sup>74</sup>, über Kinobrände in Frankreich und Spanien<sup>75</sup>, über die irrtümliche Verhaftung einer Hollywood-Schauspielerin<sup>76</sup> oder einen vom offenkundig angetrunkenen *METROPOLIS*-Star Brigitte Helm verursachten Autounfall hinzu<sup>77</sup>, dann kann man dies alles als einen Versuch verstehen, den Leser dadurch an die Zeitung zu binden, dass ihm suggeriert wird, nur in dieser ‚seiner‘ Zeitung werde ihm ein konkurrenzlos intensiver Einblick in das keineswegs unglücksfreie Luxus-Lebens seiner ‚großen‘ Stars offeriert.

Auf eine etwas andere Weise versuchen dies Hintergrundberichte zu Bereichen des filmischen Schaffens, die den Lesern einen eher ‚sachlichen‘ Blick in die Mecha-

nismen des Filmemachens ermöglichen sollen. Hier geht es dann um die Kunst der Kulissen und Kostüme in Babelsberg<sup>78</sup>, den Alltag eines Wochenschau-Kameramannes, die immer noch zu Unrecht unterschätzte Bedeutung des Drehbuchs<sup>79</sup> und die Arbeit einer Drehbuchautorin<sup>80</sup>, den Filmregisseur als den „mächtigsten Mann im Atelier – Herrscher über Tausende von Metern Zelluloid“<sup>81</sup>, oder die Aufgabe, Rolle und Schwierigkeit der Filmsynchronisation.<sup>82</sup> Ja, dieses Bemühen, die Wunderwelt des Kinos zu versachlichen, geht sogar soweit, den Leser darüber aufzuklären, was mit den Filmmetern geschieht, die überflüssige Szenen enthalten oder aus anderen Gründen aus dem fertigen Film herausgeschnitten werden: Da die Filmrollen, neben anderen Chemikalien, Silber enthalten, werde dieses beim Verwertungsvorgang von den anderen Stoffen geschieden, alles andere aber werde in der Industrie zu „billigen Kämmen, Zahnbürsten und anderen Gegenständen verarbeitet. [...] Das ist schließlich das Ende eines Filmstreifens, der die Welt bewegte!“<sup>83</sup>

Von dieser um mediale Professionalität bemühten Sehweise aus ergibt sich weiter die Möglichkeit, mit Berichten und Interviews von der Arbeit Leni Riefenstahls am Reichsparteitagofilm TRIUMPH DES WILLENS zu erzählen.<sup>84</sup> Oder zum Film ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH mit Einblicken in die Dreharbeiten<sup>85</sup> und einem großen Szenenfoto zur Arbeit mit „jungen Menschen, die noch nie in ihrem Leben vor der Kamera standen“<sup>86</sup>, auf die Premiere eines auch hier ausgiebig behandelten Films vorzubereiten, der mit seiner Abkehr vom (im *HF* nachdrücklich geförderten!) Starprinzip eine „Lebensnähe“ erzielt habe, die der deutschen Filmproduktion „neue Wege“ weisen könne.<sup>87</sup> Zu diesen neuen Wegen gehören dann auch Kulturfilme, die als „der erste wahre und deutsche Tonfilm aus der Wildnis“ Afrikas berichten<sup>88</sup>, AUF DEN SPUREN DER HANSE von „einer glanzvollen Epoche deutscher Weltgeltung“ erzählen<sup>89</sup>, in DEUTSCHLAND ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE „ein Bekenntnis zur Heimat, zum Volkstum“ ablegen<sup>90</sup>, mit dem Film DAS WEIB UNTER FERNEN VÖLKERN den Beginn einer Reihe von dokumentarischen „experimentellen Filmen und Filmstudien“ ankündigen<sup>91</sup>, im JAPAN VON HEUTE das von „westlicher Zivilisation“ gezeichnete „moderne Japan“ schildern<sup>92</sup> oder vom Besuch Hitlers im Schneiderraum der NS-Star-Regisseurin Leni Riefenstahl berichten.<sup>93</sup> Besonders Letzteres legt klar, wie sehr hier auch für das *HF* an der ideologischen Professionalität die mediale Professionalität Aufmerksamkeit verdient.

### *Filmschau und Tönende Leinwand in den Hamburger Nachrichten*

Die *Hamburger Nachrichten*, die im Vergleich zu den anderen großen Tageszeitungen in ihrem Anzeigenverhalten eher zurückhaltend operierten, publizierten in unregelmäßigen Abständen die Rubrik *Filmschau*, die an keinen bestimmten Erscheinungstag gebunden war, in den Abendausgaben platziert wurde und in der Regel nur einen Film besprach. Vereinzelt wurden auch Filmkritiken ohne eine Rubrizierung gedruckt. Eine umfangreichere Berichterstattung konnte der Leser einmal wöchentlich in der sonntäglichen Morgenausgabe unter der Rubrik *Die tönende Leinwand* finden; sie brachte häufig bis zu einer Seite mit Szenenfotos illustrierte Besprechungen zu zwei bis fünf Filmen sowie weitere Meldungen, Nachrichten, grundsätzlichere Filmkunstbetrachtungen, Nachrichten aus Produktion und Dreh, *Homestories* über Stars etc. – insgesamt gesehen also eine auch hier über Unterhaltung unterhaltend berichtende Kino- und Film-Information. Dem Beiprogramm zu den jeweiligen Hauptfilmen wird wie 1933 ein fester Platz in den Filmkritiken eingeräumt, wenn auch weniger umfangreich als noch im Vorjahr.<sup>94</sup> Der Aufbau der Filmbesprechungen ist stets nach dem gleichen Muster strukturiert: Nach einführenden Bemerkungen zur Handlung der jeweiligen Produktion folgt die Vorstellung der Schauspieler und weiterer Mitwirkender hinter der Kamera, wobei im Zentrum der Besprechung des Films selbst neben der Handlung die Leistungen der Darsteller und des Regisseurs stehen. Dies zeigt sich zum Beispiel dort, wo man es mit dem bereits erwähnten Film SCHWARZER JÄGER JOHANNA „mit einem guten, in seiner Idee und Darstellung ansprechenden Filmwerk zu tun hat“<sup>95</sup>; von Paula Wessely anlässlich des Geschichts-Melodrams SO ENDETE EINE LIEBE gesagt wird, sie sei „eine Künstlerin und ein Menschenkind, begnadet wie nur wenige“<sup>96</sup> (Abb. 11); dem bereits erwähnten Film KLEIN DORRIT bescheinigt wird, ein Film von „bestrickender Schönheit und künstlerischer Vollendung“ zu sein<sup>97</sup>; oder der Jenny Jugo-Film PECHMARIE als „ein Musterbeispiel für jene Gattung des leichten und unbeschwerten Unterhaltungsfilms“ gerühmt wird, in dem „Märchen erfunden werden [müssen]“, damit der Film „die Menschen verwandelt“ (wofür in diesem Film nicht der jeden Volksgenossen ‚betreuende‘ nationalsozialistische Staat, sondern, wie in Murnaus Weimarer Klassi-

**Paula Wessely  
et Marie Louise**

**So endete  
eine Liebe**

In den weiteren Hauptrollen:  
**Willy Forst, Gustaf Gründgens**

Ein Cine-Allianz Großfilm der Europa  
Regie: **Karl Hartl**

Norddeutsche Erstaufführung:  
Freitag, 16. November

**UFA-PALAST**

Dammstraße  Valentinskamp

Abb. 11: SO ENDETE EINE LIEBE,  
Hamburger Nachrichten, 14.11.1934, Nr. 533, S. 3.

ker DER LETZTE MANN, ein ziemlich märchenhafter Lotteriegewinn verantwortlich zeichnet).<sup>98</sup> Wo vergleichbar Unirdisch-Vergnügliches nicht wirklich gelingt, konnte, wie im Rühmann-Film HEINZ IM MOND, nur „ein stofflich schwacher, aber darstellerisch starker Film“ entstehen.<sup>99</sup> Im Film FRÄULEIN LISELOTT ist es dagegen selbst Darstellern, an deren „schauspielerischen Leistungen [...] man seine Freude haben kann“, nicht gegeben, eine vom Drehbuch zu verantwortende, „reichlich unwahrscheinliche und verworrene Geschichte“ zu retten.<sup>100</sup> Auch hier also ein in Kritik wie Lob deutlich erkennbares Plädoyer für eine um ‚starke‘ Darsteller, um nicht zu sagen: Stars,

möglichst schmiegsam herum gelegte ‚leichte‘ Unterhaltungsware.

An den Filmkritiken zu amerikanischen Produktionen in den *HN* fällt auf, dass die Rezensenten ihr Lob häufig so präsentieren, dass der Leser den Eindruck gewinnt, die Vorzüge des Hollywood-Kinos könnten erst dann wirklich zur Entfaltung kommen, wenn sie sich mit den Eigenschaften des deutschen Kinos verbinden würden. Das beginnt noch eher unverfänglich dort, wo der Film FAHRT INS BLAUE „durch die Mannigfaltigkeit seiner Themen, durch die Abwechslung des Rahmens und vor allem durch die liebevolle Kleinarbeit des Regisseurs [die] künstlerische Leistung“ eines „richtigen Unterhaltungsfilms“ hervorbringt.<sup>101</sup> Schon zum im *HA* nachdrücklich gelobten Revuefilm ICH TANZE NUR FÜR DICH heißt es dann aber, dass die Deutschen gegenwärtig andere Probleme als die hätten, die im Film verhandelt werden<sup>102</sup> – eine Kritik, die sich zum Film CLEOPATRA (d. i. CLEOPATRA 1934) zum Vorwurf zuspitzt, dass der Film „in der Ausstattung kaum übertroffen werden kann, der Problematik des antiken Stoffs aber nicht gerecht wird.“<sup>103</sup> Und sogar die Nachricht „Amerika reinigt seinen Film“ (mit der offenkundig auf Bestrebungen der Filmindustrie zur Verschärfung des als interne Selbstzensur gehandhabten Production Code angespielt wird) bleibt skeptisch: „es kostet viel Geld, die amerikanische Filmproduktion auf ein höheres Niveau zu stellen, und es kostet nicht nur Geld, sondern verlangt auch wesentliche geistige Umstellung.“<sup>104</sup>

Selbst in einem Kontext wie diesem überrascht es dann doch, dass es mit dem Film DIE GROSSE ZARIN ausgerechnet dem österreichischen Regisseur Josef von Sternberg (dessen jüdische Herkunft in diesem Zusammenhang ein weiteres Mal [vgl. o. S. 145] offenbar keine Rolle spielt) und seiner weiblichen Ikone, der nach Hollywood emigrierten, aber von Goebbels bis 1937 heftig umworbenen Marlene Dietrich, gelungen sein soll, zu zeigen, in welche Richtung eine solche „wesentliche geistige Umstellung“ zielen sollte. Aber wie dem auch sei, es ist Sternberg, der mit „einer von hervorragenden Eingebungen erfüllten Photographie“ der „großen deutschen Schauspielerin Marlene Dietrich“ die Gelegenheit gegeben habe, „Bild für Bild und Szene für Szene“ „Geschichte sichtbar zu machen“, wodurch aus einem Film, der mit Ausstattung, Luxus und Pomp keineswegs geizt, doch mehr als „eine glänzende, sinnverwirrende und pomphaft überladene

„Show“ werde.<sup>105</sup> Eine andere Richtung, in der „deutscherseits“ nahe liegenden Einwänden gegen das Hollywood-Kino begegnet werden kann, deutet sich dort an, wo es zum Flieger-Epos NACHTFLUG ein weiteres Mal heißt, „der Eindruck des Films beruht allein auf der männlichen Tat“<sup>106</sup>; auch hier ist es dann, wie schon im *HA*, nicht mehr weit zum VERLORENEN SOHN „eines Luis Trenker, der gleichfalls „eine sehr männliche Haltung“, diesmal von eindeutig „sehr deutschem Wuchs“, einbringt.<sup>107</sup>

Dies alles ist eingebettet in Kurzmeldungen zu aktuellen Produktionen und eher grundsätzlichen Reflexionen zum Film als Wirtschaftsfaktor; hinzu kommen thematische Schwerpunkte in Überlegungen zu den Entwicklungsmöglichkeiten des Tonfilms. Da es hier offenkundig immer noch einen Bedarf gibt für Argumente, die den Tonfilm als neue, vollwertige Kunstform erscheinen lassen, werden dazu Möglichkeiten der musikalischen Begleitung behandelt, Informationen zum neuen und noch keineswegs zur „letzten Meisterschaft“ entwickelten Berufsbild des Tonmeisters gegeben sowie Drehberichte aus den neuen Tonfilmstudios in „Neubabelsberg“ präsentiert. Dies alles steht ebenso wie die auch hier nicht fehlende *Homestory* zu den Tonfilmstars unter dem Motto, dass der Kinobesucher „einen Anspruch darauf [hat], einmal jene Geheimnisse kennenzulernen, die die tönende Leinwand hinter sich verbirgt.“<sup>108</sup> Ende Dezember widmet sich sogar eine ganze Ausgabe aus der Rubrik *Die tönende Leinwand* ausschließlich und durchweg positiv der damals noch jungen neuen Filmform.<sup>109</sup>

Von solchen medienprofessionellen Anteilen führt dann auch in den *HN* ein mehr oder weniger direkter Weg zu Artikeln zur Arbeit der Regisseurin Riefenstahl, die – ebenso wie im *HF* – durch Berichte, Artikel und Fotos zum Dreh des Films TRIUMPH DES WILLENS begleitet werden.<sup>110</sup> Dazu heißt es u. a.: „Überall erweckte die glänzende Verfassung und Disziplin der Männer mit den Spaten hellste Begeisterung.“ Oder zur Jugendkundgebung Hitlers, die von einer „herzlichen Wärme“ getragen worden sei: „Und die Jugend, hier sehen wir es, ist ihm verschrieben mit Leib und Seele.“<sup>111</sup> Und auch für die *HN* gilt, dass sich der sachliche oder auch unpolitisch-kritische Ton der Besprechungen und Hintergrundberichte beim nationalsozialistischen Großfilm ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH durchgreifend wandelt. Denn der Film, der „nationalsozialistisches Gedankengut ins Volk“ tragen soll, zeigt „im Rahmen einer mitreißenden Spielhandlung das

Problem des Frauenarbeitsdienstes“ und „die deutsche Volksgemeinschaft in ihrer Wirklichkeit“. Es wird berichtet, der Regisseur sei stolz darauf, einen Film gestalten zu dürfen, der „einen Teil des nationalsozialistischen Aufbaus behandle“.<sup>112</sup>

### **Eine nationalsozialistische Filmtheorie? Zum Umbau des Avantgarde-Kinos im *Hamburger Tageblatt***

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten fällt besonders auf, mit welcher Intensität sich das nationalsozialistische *Hamburger Tageblatt* darum bemüht, eine Verknüpfung zwischen Unterhaltung und Propaganda herzustellen, die über die bisher beobachteten Strategien einer mehr oder weniger austarierten Koexistenz und behutsamer wechselseitiger Annäherungen entschieden hinausreicht, dazu aber (was man bei diesem Blatt vielleicht nicht unbedingt erwartet) nicht vom Ideologischen, sondern vom Filmspezifischen ausgeht. Wie wichtig vor allem für den leitenden Film-Redakteur des Blattes (und Mitglied seiner Schriftleitung) Werner Kark diese Aufgabe war, kann man daran sehen, dass er sogar in seine überschwängliche Besprechung des Films ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH mit Blick auf den Revolutionsklassiker „Panzerkreuzer Potemkin“<sup>113</sup> das „unumwundene Bekenntnis“ einfließen lässt, „daß ein anderer Film [...] in neuer *Form* sogar noch eine Steigerung uns bringen kann“.<sup>114</sup>

Wie und wodurch eine solche Steigerung möglich werden soll, lässt sich aus den zahlreichen Beiträgen dieses der „revolutionären filmkünstlerischen Idee“ verpflichteten ‚nationalsozialistischen Cineasten‘ erkennen.<sup>115</sup> Hier fällt als erstes auf, dass unter seinen vielen Artikeln sowohl ein Jubelbeitrag zum fünfjährigen Jubiläum des Ufa-Palastes als „PflGESTÄTTE guter Unterhaltung“ wie auch der Aufruf zur Gründung eines über die „aktuelle Tagesproduktion“ hinausweisenden Programmtheaters ‚Hamburger Kamera‘ vertreten sind; in einem solchen Programm-Kino sollten künstlerisch wertvolle Filme „von der ersten Zeit des Films, über den Inflationsfilm und den vollendeten Stummfilm bis hin zu den bemerkenswerten Tonfilmen“ gezeigt werden und damit eine Vorstellung von der Bedeutung der „Werke revolutionären deutschen Filmschaffens“ vermitteln – unbeeinträchtigt vom sonst unvermeidlichen „Beiprogramm (Wochenschau, Sketch und Trickfilm), Anzeigen und Reklamefilmen“<sup>116</sup> (wo-

mit, was den nationalsozialistischen Cinéasten in diesem Zusammenhang offenkundig gar nicht beunruhigt, auch deren ideologische Lenkungsfunktion wegfällt). Weiter schreibt Kark regelmäßig umfangreiche und leitartikelartige Besprechungen zur Hamburger Erstaufführung deutscher ‚Spitzenfilme‘ sowie zum internationalen und hier vor allem zum US-amerikanischen Kino.

Um dem Leser das für die filmrevolutionäre Erneuerung erforderliche ästhetische Programm einigermaßen angemessen zu veranschaulichen, erweitert das *HT* nicht nur seinen Inserierungsteil gegenüber den 19 Angeboten des Jahres 1933 auf insgesamt 40 Kinos des Jahres 1934, sondern präsentiert dem Leser auch einmal wöchentlich in der Samstagsausgabe die ganzseitige Rubrik *Der Film*, in der über Filmpremieren, Produktionsvorbereitungen und Dreharbeiten berichtet wird. Hinzu kommt eine Tendenz zum Boulevard, in der (was im Jahr 1933 noch ausgeschlossen war) Berichte und personenbezogene Kurznachrichten über Schauspieler, diverse Starfotos, Standbilder aus Filmszenen oder auch einfach nur Nachrichten über Kurioses aus der Welt des Films einen in Fragen des Kinos ungewöhnlich breit interessierten Leser ansprechen sollen. Nimmt man hinzu, dass dabei wichtige Filme des internationalen Kinos nicht nur als Greta Garbo- oder Marlene Dietrich-Filme beworben, sondern als solche auch besprochen werden, dann könnte man sich endgültig fragen, wie sich dies mit dem eingangs erwähnten Anspruch einer das Starprinzip überwindenden, nationalsozialistischen ‚filmrevolutionären‘ Idee vertragen sollte.

Der Ansatzpunkt hierfür wird dort deutlich, wo anlässlich einer *Trade Show* der amerikanischen Paramount für den Film *DIE GROSSE ZARIN* hervorgehoben wird, dieser Film sei von „einer derartigen Gewalt der technischen und künstlerischen Mittel“, dass damit ein weiteres Mal „schlagend bewiesen [ist], daß die *Kamera* und die *bildmäßige Ausgestaltung* eines Films das Hervorstechendste sein muß“. <sup>117</sup> In Übereinstimmung damit werden dann in der Hamburger Premierenbesprechung die „größte schauspielerische Leistung“ Marlene Dietrichs und der Regisseur Josef von Sternberg, der „ein Ensemble von Rang [führt]“, uneingeschränkt gelobt, dem ganzen vorangestellt ist aber die Bemerkung, dass dies alles nur gelingen konnte mit Hilfe einer Kameraarbeit, die zeige, „was der Film durch die Kunst der Kamera erreichen kann gegenüber dem Theater und dem Wort der Schrift“. <sup>118</sup> Woraus

die Besprechung weiter folgert, dass das, „was hier mit der Kamera durch Bert Glennon geleistet wurde [...], überzeugend heraus[stellt], daß *die Kamera im Film die Führung haben muß*“. <sup>119</sup> Auf ein solches „Ereignis, das sinnfällig die Möglichkeit der Filmkunst durch kamera-technische Mittel aufzeigt“, wird auch dort hingewiesen, wo das *HT* den Abdruck eines Fortsetzungsromans zur Geschichte der *KÖNIGIN CHRISTINE* mit Bildern aus dem gleichnamigen Garbo-Film illustriert und dies damit begründet, „dass unsere Leser dadurch einen starken Eindruck von der photographischen Wirkung dieses Films bekommen“. <sup>120</sup> Die Kamera, und nicht etwa, wie man ergänzen könnte, der Starschauspieler selbst, ist es also, die eine Filmstar-Imago schafft, deren Reichweite bis in außerfilmische Bereiche hineinreicht.

Dieser dezidiert von der Form her kommende filmkünstlerische Anspruch wird in einem Artikel über das Werk des Dokumentarfilmers Robert J. Flaherty noch einmal dadurch gesteigert, dass für seinen „durch eine erfin-



Abb. 12: DIE MÄNNER VON ARAN, *Hamburger Tageblatt*, 31.12.1934, Nr. 359, S. 24.

dungsreiche Kamerakunst“ vielfach ausgezeichneten Dokumentarfilm über die MÄNNER VON ARAN (d. i. MAN OF ARAN 1934) der Ausdruck „absoluter Film“ gewählt wird<sup>121</sup>, womit Kark auf einen Terminus der Weimarer Avantgarde der zwanziger Jahre Bezug nimmt (Abb. 12).<sup>122</sup> Dieser damals für den abstrakten, nicht-gegenständlichen Experimental-Film eines Walter Ruttmann oder Hans Richter geprägte Begriff des absoluten Films, an den sich Mitte der dreißiger Jahre wahrscheinlich nur noch einige wenige cineastisch bewanderte Leser erinnern konnten, wird jetzt (wie schon in Ruttmans abendfüllendem Dokumentarfilm BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT von 1927 geschehen) auf den gegenständlichen Film übertragen. Hier beschreibt er nun einen Film, der „die einfachsten Begebenheiten [...] durch die Kunst der Kamera so spannend gestaltet, daß man gespannt vor der Leinwand sitzt und mit fieberhaftem Interesse“ das Geschehen um eine aus dem „ewigen Kampf, ohnmächtigen Kampf gegen das Meer“ erwachsende „unauflösbare Gemeinschaft“ verfolgt; die auf einigen wenigen abgelegenen irischen Inseln lebenden MÄNNER VON ARAN könnten sich anders gegen eine stets stürmische Nordsee nicht behaupten. Die zu ihrer eindringlichen Darstellung erforderliche Kamera bewährt sich im *HT* als nicht länger abstrakte, sondern schöpferisch-konstruktive Kamera ein weiteres Mal in der mit Friedrich Wilhelm Murnau produzierten Mischform des dokumentarischen Spielfilms TABU (d. i. TABU: A STORY OF THE SOUTH SEAS 1931) darin, dass hier „eine fremde Natur von ergreifender und zugleich verwirrender Schönheit durch die vollendete Kunst der Kamera zur lebensnah empfundenen Wirklichkeit [gestaltet wird].“<sup>123</sup>

Es ist dieser absolute Film, von dem sich das *HT* wünscht, dass er – da „beispielhaft für die internationale Filmindustrie“ – Eingang in Filme findet, die nicht länger ausschließlich in der Südsee und auf irischen Inseln spielen, sondern in ihrer ganzen „Idee deutsch“ gestaltet werden.<sup>124</sup> Von solchen Filmen verspricht sich das *HT* eine Überwindung jener Spielfilme, die als „gutes Lustspiel“ auch „ohne Anspruch auf Wirklichkeitstreue“ gefallen wollen (gemeint ist damit die vom *HA* und vom *HF* rückhaltlos gelobte LIEBE DUMME MAMA)<sup>125</sup> oder sich (im *HA* gleichfalls gelobten Jenny Jugo-Klassiker HEUTE ABEND BEI MIR) „verzweifelt bemühen, sich von der Wirklichkeit, dem echten Leben und seinen Menschen möglichst weit zu entfernen.“<sup>126</sup> Vor diesem Hintergrund

müsse man gerade am amerikanischen Spielfilm erkennen „wie sehr uns Filme fehlen, von denen der Atem von lebendigen Menschen ausgeht“<sup>127</sup>, denn nur dort, wo dies – wie in Luis Trenkers DER VERLORENE SOHN geschehen – in einem filmkünstlerisch inspirierten „neuen deutschen Film“ gelingt, könne der Film, „deutsch und international zugleich“, „aus der Stickluft der Ateliers, der Pappdekorationen und des Flitters, der Unwahrheit und der Flachheit und mit uns hinausgehen in die Wirklichkeit, in eine erlebnisträchtige Welt.“<sup>128</sup>

Hinweise dazu, wie man hier fortfahren könnte, findet das *HT* in Filmen, die als vergleichbar erlebnisträchtige „Kulturfilme ohne jede Handlung“ mit „kleinen Kabinettstücken photographischer und inhaltlicher Kunst“ so manchen aufwendigen Spielfilm vergessen machen.<sup>129</sup> Dies gelinge in „Aufnahmen von starker Eindringlichkeit“ im Dokumentarfilm über DEUTSCHLAND ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (1933)<sup>130</sup>, oder im Zusammenspiel von „Regie und Kamera“, die im (vom *HA* mächtig getadelten) Spiel-Film DAS ALTE RECHT mit „wundervollen Bildern die Schönheit der oldenburgischen Landschaft aufgefangen“ haben.<sup>131</sup> Weiter sind zu nennen Hinweise auf „eine straffe geschickte Regie, unterstützt von einem guten Kameramann“ in den nur im *HT* derart gelobten REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA<sup>132</sup>, oder es fällt auf die Hervorhebung einer Kamera, die wie „durch das Auge des Mikroskops [...] dem Beschauer [...] durch Zeitlupe- und Zeitrafferaufnahmen“ anders gar nicht mögliche Einblicke in DAS RÄTSEL DES LEBENS präsentiere; mit Hilfe einer derart exponierten Kameraführung gelinge es diesem Film, beispielgebend für andere Filme, als „Vermittler aufklärenden und belehrenden Forschungsgutes“ „für die Gemeinschaft des Volkes“ tätig zu werden.<sup>133</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass eine in allen Zeitungen referierte „Arbeitstagung der Reichsfilmkammer in München“ im September 1934 dazu auffordert, aus dem kameraorientierten „absoluten Film“ „ein künstlerisch, musikalisch, völkisch und technisch selbständiges Kunstwerk“ zu entwickeln,<sup>134</sup> und das *HT* kann für sich in Anspruch nehmen, dieses Ziel am konsequentesten in den Blick genommen zu haben. Gerade durch die Schärfe, mit der dies hier formuliert wird, zeigt sich aber auch, dass mit dem Vorsatz „Das Thema ist das wirkliche Leben“ das Problem noch keineswegs gelöst ist. Schließlich liegen zwischen dem Reichsarbeitsdienstfilms ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH und dem auch



von Goebbels immer wieder als filmrevolutionäres Vorbild beschworenen Russenfilm PANZERKREUZER POTEMKIN filmische Welten.<sup>135</sup> Sie werden, wenn überhaupt, erst im auch vom *HT* erwartungsvoll angekündigten Reichsparteitagsfilm TRIUMPH DES WILLENS überwunden. Weshalb es nicht verwundern kann, dass in der Diskussion um diesen Film die Diskussion um den ‚absoluten Film‘ aufgenommen und weiter geführt wird.<sup>136</sup>

#### 4. Fazit

Vergleichen wir die bisher erzielten Ergebnisse zur Kinoöffentlichkeit des Jahres 1934 mit den Ergebnissen des Jahres 1933, so lassen sich eine Reihe von bemerkenswerten Unterschieden wie auch Kontinuitäten feststellen, wobei beides aufschlussreich miteinander verknüpft ist. Darauf ist in unserem im folgenden so knapp wie möglich gehaltenen Resümee besonders zu achten.

Was die Unterschiede angeht, so ist als wichtigstes festzuhalten, dass der für das Jahr 1933 prägende Gegensatz zwischen einer auf Popularität und Rentabilität achtenden Präsentationsöffentlichkeit und einer zur Ideologizität zu verpflichtenden Reflexionsöffentlichkeit sich so im Jahre 1934 nicht fortsetzt. Das liegt auf der einen Seite sicherlich daran, dass die mit dem NS-Begriff der ‚Machtergreifung‘ bezeichneten Vorgänge der ‚Gleichschaltung‘ und/oder ‚Lenkung‘ nicht länger durchgesetzt werden mussten, sondern in Politik wie Medien als mehr oder weniger vollzogen galten. Aus der bis 1933 revolutionär auftretenden nationalsozialistischen Ideologie war damit auch im Bereich des Films eine nur noch von innerparteilichen Diadochenkämpfen zu gefährdende Herrschaftsideologie geworden (und wie sich dies bis in den Kampf jetzt tonangebender Volksgenossen um die durch ‚Arisierung‘ freiwerdenden Kinopfründe auswirkt, lässt sich in den Beiträgen von Jan Pätjer Johannsen und Michael Töteberg nachlesen).

Die (wenn man so will) damit verknüpfte Normalisierung des schlechthin Unnormalen hatte auf der anderen Seite zur Folge, dass sich im Bereich des nunmehr endgültig ‚eroberten‘ Films die Normalität des Ideologischen mit der Normalität des Filmischen auseinanderzusetzen hatte. Was anders gesagt bedeutet, dass es in der Präsentations- wie in der Reflexionsöffentlichkeit zum Kino darauf ankam, die Ansprüche des Ideologischen mit den

Ansprüchen des für den Film konstitutiven Populär-Kulturellen abzugleichen. Woraus, wenn man hinzu nimmt, dass die Dynamiken des Populär-Kulturellen nicht von sich aus mit den Dynamiken des Ideologischen kompatibel sind, erhebliche Spannungen, Ambivalenzen oder gar Brüche entstehen können, die sich in beiden Bereichen durchaus unterschiedlich auswirkten.

Im Bereich der Präsentationsöffentlichkeit ist dazu zu sagen, dass sich die Dominanz des Populären gegenüber dem Jahr 1933 nicht nur fortgesetzt, sondern weiter stabilisiert hat. Dies zeigt sich an einer in allen Hamburger Tages-Zeitungen gegenüber dem Vorjahr erheblich vermehrten und regional verdichteten Präsentation von Einzel-, Sammel- und Programm-Anzeigen, wobei sich in deren ästhetischer Ausgestaltung noch stärker als vorher die Erfordernisse eines in allen Geschmackslagen auf alle Bedürfnisse zielenden Kinoprogramms behaupten. Dies führt im Bereich der Anzeigen zu einer von keinerlei ideologischen Einschränkungen behinderten Durchmischung aus nationalen und internationalen Filmangeboten sowie zu einer gegenüber 1933 besonders deutlich hervortretenden Angleichung auch des politischen Filmangebots an das unterhaltende Filmangebot. Genrefizierung, ‚Starisierung‘, Prädikatisierung, Visualisierung und graphisch herausgehobene Schrift-Kommentierung sind die hier alles entscheidenden Stichworte für die Bewerbung eines Unterhaltungsprogramms, dessen Dominanz die unterhaltende Auflockerung und Durchmischung des Propagandafilms wie selbstverständlich voraussetzt. Exklusiv ideologisch auftretende Filme geraten da, wie gezeigt, sehr schnell ins Abseits.

Blickt man von hieraus in die Reflexionsöffentlichkeit des Jahres 1934, so stellen sich die Verhältnisse hier doch etwas komplizierter dar. Das liegt nun aber nicht daran, dass die Prämisse einer ideologischen Umrahmung bis Durchformung des Filmischen hier irgendwie zur Disposition stünde, sondern daran, dass die daraus resultierenden ideologischen Anforderungen in der dezidiert modernen Popularkultur des Films sehr viel schwieriger durchzusetzen waren als etwa in traditionellen Künsten. Denn wenn sich – so ein Leitartikel im *Hamburger Anzeiger* – die „Kultur des Dritten Reiches“ dadurch auszeichnen sollte, dass sie „dazu bestimmt war, die widerstrebende Vielfalt der kulturellen Bestrebungen immer mehr unter einheitlicher Idee und einheitlicher Leitung zu einem gemeinsamen Ziele hinzuführen“, so konnte man zwar

hoffen, die „Kunst und Volk“ zusammenführende Homogenität einer neuen NS-Kunst auf den neugermanischen Thingplätzen der sog. Thingtheaterbewegung unter der Anleitung des nationalsozialistischen Chefideologen Alfred Rosenberg im Rahmen der von ihm gegründeten „NS-Kulturgemeinde“ mehr oder weniger konsequent umzusetzen.<sup>137</sup> Der dafür verantwortliche Wunsch nach der Rückkehr in eine „Welt eindeutiger Zeichen, einer starken »symbolischen Ordnung«“, muss sich dagegen im Bereich des Films mit der (so der Medienphilosoph Jean Baudrillard) für die technischen Massen-Medien der Moderne kennzeichnenden „Demokratie“ eines entgrenzten, weil „befreiten, emanzipierten Zeichens“ auseinandersetzen.<sup>138</sup>

Diese Einschätzung Jean Baudrillards (der damit archaische, vormoderne Zeichen idealtypisch von modernen Zeichen unterscheiden will), zitieren wie hier nicht deshalb, weil wir diesen postmodernen Medienphilosophen damit in eine Nähe zum Nazi-Kino rücken wollen, sondern deshalb, weil wir meinen, dass dessen idealtypische Entgegensetzungen helfen können, einen grundlegenden Zwiespalt in der NS-Film- und Kinopolitik etwas zugespitzter als üblich hervorzuheben. Dieser Zwiespalt lässt sich so charakterisieren, dass die in ideologischer Hinsicht auf ganz andere Weise ins Archaische – oder besser: Reaktionäre – zurückzielende Nazi-„Bewegung“ gar nicht anders konnte, als sich zum Zwecke ihrer möglichst massenwirksamen Selbstinszenierung die Strategien eines populären Unterhaltungskinos anzueignen, aber gerade deshalb immer wieder versuchen musste, die dort wirksamen Strategien eines ideologisch eher desinteressierten „Amusements“ in einer, wie es in einer Verlautbarung der Reichsfilmkammer so schön hieß, „*niveauvollen deutschen Filmproduktion*“ zu re-disziplinieren (vgl. o. S. 144).

Die Folgen zeigen sich überall dort besonders deutlich, wo das nationalsozialistische *Tageblatt* zwar freimütig bekennt, dass „wir selbst das Unterhaltungsbedürfnis haben“, weshalb hier kein Zweifel daran bestehen kann, „dass der deutsche Film Unterhaltung bieten muss“<sup>139</sup>, andererseits aber immer wieder der „*saubere* ansprechende Unterhaltungsfilm“ gefordert wird; er müsse als „guter deutscher Film“ notfalls auch „mit ätzender Schärfe“ gegen „die Albernheiten und Dummheiten“ eines reinen Amüsierfilms durchgesetzt werden.<sup>140</sup> Darin steckt, vielleicht, die Erkenntnis, dass überall dort, wo (wie

oben gezeigt) filmische Zeichen „locker und leicht und luftig“ „jenseits aller Schwere“ operieren, die nach Eindeutigkeit strebenden ideologischen Zeichen „unterhaltend, amüsant“ außer Kraft gesetzt werden können<sup>141</sup>, wogegen dann ‚Kunst‘, oder besser das, was Nazis für ‚Kunst‘ hielten, zu mobilisieren ist. Umso auffälliger ist der Nachdruck, mit dem sich nicht nur in der Präsentations-, sondern jetzt auch in der Reflexionsöffentlichkeit der Hamburger Tagespresse des Jahres 1934 der Fokus ‚Unterhaltung‘ *erneuert (HA)*, *bekräftigt (HF, HN)* oder (im nationalsozialistischen *HT*) *umbaut*.

All dies führt in der Präsentations- wie Reflexionsöffentlichkeit des Jahres 1934 dazu, dass sich hier in beiden Bereichen die Dominanz eines auf Unterhaltung setzenden Filmangebots mit einer Entschiedenheit durchsetzt, die (wenn es sein muss) sogar die eigenen rassenpolitischen Ausgrenzungen außer Kraft setzt; in der unterhaltenden Durchmischung des Propagandafilms die Erfolgsstrategie eines massenwirksamen politischen Films entdeckt und ausbaut; im Verhältnis zum ideologischen Leitdiskurs auf ein nur wenig miteinander vermitteltes Nebeneinander setzt sowie im Versuch einer darüber hinaus zielenden Verknüpfung von Unterhaltung und Propaganda nicht vom Ideologischen, sondern vom Filmspezifischen her kommt. Ob und wenn ja wie sich diese hier noch einmal zugespitzten Entwicklungstendenzen fortsetzen, wird in Untersuchungen zum letzten ‚Friedensjahr‘ 1938 sowie zu den Kriegsjahren 1940/41, 1942/43 und 1945 zu zeigen sein.

## Anmerkungen

1. Für ihre Mithilfe bei der Sammlung, Sichtung und Auswertung des Materials danken wir Söhnke Callsen, Felix Schröter und Carla Swiderski.
2. Vgl. den Artikel von Karl Christian Führer „Umbruch und Kontinuität auf dem Hamburger Zeitungsmarkt nach 1933“ in diesem Band, S. 34 (nach einer Statistik des Reichsverbandes der deutschen Zeitungsverleger bezogen auf den ‚Gau Hamburg‘).
3. Zu den Einzelheiten vgl. Karl Christian Führer: *Medienmetropole Hamburg. Mediale Öffentlichkeiten 1930-1960*. München, Hamburg 2008, S. 381; zur Charakterisierung der Zeitungen vgl. S. 381ff..
4. Vgl. Michael Töteberg, Volker Reissmann: *Mach dir ein paar*

- schöne Stunden. Das Hamburger Kinobuch*. Bremen 2008, S. 241, 243.
5. Vgl. ebd., S. 246.
6. Hierzu zählen wir, wie schon zum Jahr 1933, den Stadtbezirk Hamburg sowie die damals noch preußisch verwalteten, aber nahezu übergangslos mit dem Stadtgebiet Hamburg verbundenen Städte Altona und Wandsbek, vgl. Anm. 8 des vorigen Aufsatzes.
7. Bei der Steigerung von 2 auf 6 Kinos im damals noch preußischen Altona ist zu bedenken, dass die jetzt zusätzlich im HA inserierenden Kinos 1933 noch in den *Altoner Nachrichten* mit Anzeigen vertreten waren.
8. Vgl. *Filmkurier*, 1.6.1933/9.11.1934; Töteberg, Reissmann: *Hamburger Kinobuch* (wie Anm. 4) 2008, S. 73f. Gerti Keller vermutet außerdem, dass die Maßnahmen der Reichsfilmkammer zur Kontrolle der Kinoeinnahmen eine Entlastung für die Kinobesitzer darstellten, da hierdurch eine den Eintrittspreis senkende Konkurrenz zwischen den Kinos gelindert wurde. Vgl. Gerti Keller: *Kino unterm Hakenkreuz. Das Beispiel Hamburg*. Unveröff. Magisterarbeit Hamburg 1993, S. 41f..
9. Vgl. dazu im vorigen Aufsatz, S. 120.
10. Vgl. HA, 13.9.1934, Nr. 214, 2. Beilage, S. 5; HN, 13.9.1934, Nr. 427, S. 8; HT, 13.9.1934, Nr. 253, S. 12.
11. HT, 8.9.1934, Nr. 248, S. 26; HT, 1.11.1934, Nr. 302, S. 12.
12. Vgl. u. a. HA, 10.9.1934, Nr. 211, 1. Beilage, S. 6.
13. Vgl. Joseph Goebbels: *Die Tagebücher*. Hrsg. v. Elke Fröhlich. Teil I/ Bd. 2/III, bearb. v. Angela Hermann. München 2006, S. 221 (4.7.1933).
14. Vgl. Bertolt Brecht: „Da das Instrument verstimmt ist“ (1938), zit. nach ders.: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. v. Werner Hecht u. a.. Bd. 14: *Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1828-1939*. Berlin, Weimar, Frankfurt a.M. 1993, S. 418.
15. Vgl. „In bin eine Tretmine im Schokomantel. Hans Barbier trifft Harald Schmidt“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14.6.2002.
16. HA, 15.9.1934, Nr. 216, Beilage, S. 4.
17. HA, 13.9.1934, Nr. 214, 2. Beilage, S. 4.
18. So Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Frankfurt a. M. 2002 (zuerst München, Wien 1992), S. 324.
19. Vgl. HA, 24.1.1935 (mit für „Jugendl. nachm. halbe Preise“), aber schon im HA vom 28.1.1935 „nur noch bis Mittwoch“, mit „täglich“ zwei Vorstellungen.
20. Vgl. HA, 10.1.1935, Nr. 8, S. 10 (Ottenser Lichtspiele); ebd., S. 11; Altona, Große Bergstraße; Wandsbek, Hamburgerstraße; ebd., 21.1.1935, Nr. 17, S. 6 (Hansen-Kino, Schulterblatt); ebd. 28.1.1935, Nr. 23, S. 8 (Blumenberg, Hoheluftchaussee).
21. W.[erner] K.[ark] als „Schriftleitungsmitglied“ des HT nach einem Interview „im Reichssender Hamburg“ mit dem „Pg. Raether, Leiter der Hauptabteilung VI (Film) des Reichspropagandaministeriums“, HT, 25.11.1934, Nr. 325, S. 8 (Hervorhebung im Original).
22. Vgl. dazu grundsätzlich Gabriele Toepser-Ziegert: „Einleitung“ zu dies. (Hrsg.): *NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit. Edition und Dokumentation*, Bd. 2: 1934. München, New York, London, Paris 1985, S. 20ff.
23. Vgl. Stephanie Baecker: „Kino unter dem Hakenkreuz. Das Hamburger Filmwesen 1933-1939“. In: *Hamburger Flimmern*. Zeitschrift des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V., Nr. 8 (Juni 2001) S. 27f..
24. Vgl. W.[erner] Kark: „Literarischer Film oder neue Filmkunst? Der Weg des deutschen Films im Produktionsjahr 1934/35“. In: HT, 29.12.1934, Nr. 357, S. 11.
25. Ebd.
26. So Kark in einem Artikel im Vorfeld der Uraufführung: „Keine Uniformen und doch Nationalsozialismus im Film“. In: HT, 25.11.1934, Nr. 325, S. 8.
27. Vgl. Werner Kark in einer Besprechung des Films ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH in HT, 1.12.1934, Nr. 331, S. 11.
28. Vgl. hi. in HA, 1.12.1934, Nr. 281, S. 25; „Entweder gute Filme, oder ... (Drahtbericht unseres Berliner Büros)“. In: HA, 14.12.1934, Nr. 292, S. 1 (Hervorhebungen im Original).
29. So HA, 19.9.1934, Nr. 219, 1. Beilage, S. 6 zu SPIEL MIT DEM FEUER (auf unserer Bestenliste immerhin auf Platz 17).
30. Vgl. am. in HA, 15.9.1934, Nr. 216, 3. Beilage, S. 1 zu FRAULEIN LISELOTT (Platz 19 auf unserer Liste, mit Magda Schneider, Albert Lieven, Oskar Sima u. a.).
31. Vgl. HA, 6.10.1934, Nr. 234, 5. Beilage, S. 7 zu ...HEUTE ABEND BEI MIR (mit Paul Hörbiger, Theo Lingen, Jenny Jugo, Lissy Anna)
32. zi. in HA, 13.10.1934, Nr. 240, 3. Beilage, S. 7, über DA STIMMT WAS NICHT (mit Adele Sandrock, Viktor de Kowa u. a.).
33. H.S. in HA, 8.9.1934, Nr. 210, 2. Beilage, S. 3 zu LIEBE DUMME MAMA (mit Theo Lingen, Paul Henckels).
34. -ö- in HA, 20.10.1934, Nr. 246, 2. Beilage, S. 1.
35. H.S. in HA, 27.10.1934, Nr. 252, 4. Beilage, S. 2.
36. zi. in HA, 15.9.1934, Nr. 216, 3. Beilage, S. 1 (Hervorhebung H. S.).
37. Vgl. W.[erner] K.[ark]: „Trade-Show der Paramount in Berlin“. In: HT, 1.9.1934, Nr. 241, S. 8. Sowie die Premierenanzeige ebd., 13.9.1934, Nr. 253, S. 12.

38. Werner Kark: „Die große Zarin. Ein historischer Großfilm aus Amerika“. In: *HT*, 15.9.1934, Nr. 255, S. 8.
39. *HA*, 1.9.1934, Sa, Nr. 204, 2. Beilage, S. 15 (Hervorhebung nicht im Original). Die Rede ist übrigens nicht von dem hier in einem seiner ersten Filme auftretenden Clark Gable, sondern dem Schauspieler John Barrymore; Gable ist wohl mit gemeint, wenn es in der Besprechung zu den Mitspielern Barrymores heißt, „seine Flugkameraden stehen – als Flieger wie als Schauspieler – würdig neben ihm“. Allerdings muss auch gesagt werden, dass dieser Film derart schnell wieder aus den Kinos verschwand, dass er in unserer ‚Besten-Liste‘ nicht berücksichtigt werden konnte.
40. zi. in *HA*, 8.9.1934, Nr. 210, 2. Beilage, S. 3 (Hervorhebung H.S.).
41. Luis Trenker in *HA*, 8.8.1934, Nr. 210, 2. Beilage, S. 3.
42. zi. In *HA*, 22.9.1934, Nr. 222, 2. Beilage, S. 1.
43. bi. in *HA*, 8./9.12.1934, Nr. 287, S. 29.
44. bi. ebd.
45. *HA* 17.11.1934, Nr. 270, 1. Beilage, S. 3.
46. H.S. in *HA*, 20.10.1934, Nr. 246. In der Besprechung wird großer Wert darauf gelegt festzuhalten, dass die Franzosen sich den in Paris lebenden, aber in Polen geborenen Chopin zu Unrecht angeeignet hätten; er sei vielmehr „Polens größter Sohn“, dessen Musik von seinen „Göttern“ „Mozart und Bach“ geprägt sei. Diese polenfreundlichen Bemerkungen werden verständlich, wenn man bedenkt, dass Deutschland und Polen seit Januar 1934 durch einen Nichtangriffspakt einander verbunden waren, der u. a. Frankreichs Einfluss auf die polnische Politik neutralisieren sollte.
47. bi. in *HA*, 13.10.1934, Nr. 240, 3. Beilage, S. 7.
48. *HT*, 1.9.1934, Nr. 241, S. 8.
49. *HA*, 1.9.1934, Nr. 204, 2. Beilage, S. 15.
50. Dr. Kl. in *HA*, 20.10.1934, Nr. 246, 5. Beilage, S. 5 (Hervorhebung im Text).
51. zi. in *HA*, 20.10.1934, Nr. 246, 2. Beilage, S. 1 (gleich darauf folgt die Besprechung von ICH TANZE NUR FÜR DICH).
52. zi. in *HA*, 1.12.1934, Nr. 281, S. 25. Vgl. vorher schon *HA*, 24.11.1934, Nr. 275, 5. Beilage, S. 3.
53. CB.: „Film und Wirklichkeit“. In: *HA*, 17.11.1934, Nr. 270, 1. Beilage, S. 3.
54. „Uraufführung des Reichsparteitag-Films im Dezember“. In: *HA*, 29.9.1934, Nr. 228, 5. Beilage, S. 1.
55. E. v. W.: „Jenny Jugo als ‚Pechmarie‘. Starker Filmerfolg“. In: *HF*, Abendausgabe, 28.11.1934, Nr. 329, S. 4.
56. b.s. in *HF*, Abendausgabe, 1.9.1934, Nr. 241, S. 21.
57. G. in *HF*, Abendausgabe, 8.9.1934, Nr. 248, S. 7.
58. E. v. W. in *HF*, Abendausgabe, 13.10. 1934, Nr. 283, S. 21 (zum Film DA STIMMT WAS NICHT).
59. E.v.W.: „Anny Ondra als ‚Klein Dorrit‘. Großer Erfolg im Passage-Theater“. In: *HF*, Abendausgabe, 1.9.1934, Nr. 241, S. 21.
60. *HF*, Abendausgabe, 19.12.1933, Nr. 350, S. 3.
61. E. v. W. in *HF*, Abendausgabe, 28.11.1934, Nr. 329, S. 4.
62. bb in *HF*, Abendausgabe, 1.9.1934, Nr. 241, S. 21.
63. *HF*, Abendausgabe, 8.12.1934, Nr. 339, S. 4.
64. F.O.: „Filmparade der Nationen“. In: *HF*, Abendausgabe, 1.9.1934, Nr. 241, S. 2.
65. „Von amerikanischen Filmen“. In: *HF*, Abendausgabe, 1.9.1934, Nr. 241, S. 21.
66. „Liga des Aufstandes. Amerikas Aufstand gegen minderwertige Filme“. In: *HF*, Abendausgabe, 12.12.1934, Nr. 343, S. 3. Vgl. auch: „Wieder Kirchenboykott unmoralischer Filme“. In: *HF*, Abendausgabe, 7.12.1934, Nr. 338, S. 2.
67. er in *HF*, Abendausgabe, 8.12.1934, Nr. 339, S. 4.
68. P. Jott in *HF*, Morgenausgabe, 21.11.1934, Nr. 322, S. 5.
69. Vgl. „Der Film im Dienst der Winterhilfe“. In: *HF*, Abendausgabe, 29.11.1934, Nr. 330, S. 4.
70. Vgl. *HF*, Abendausgabe, 1.9.1934, Nr. 241, S.21.
71. P. Jott in *HF*, Abendausgabe, 1.12.1934, Nr. 332, S. 32.
72. Vgl. *HF*, Morgenausgabe, 9.9.1934, Nr. 249, S. 8. Zum Starkult um Hans Albers vgl. auch *HF*, Morgenausgabe, 6.9., Nr. 246, S. 3.
73. Vgl. E.M.M.: „Morgenkaffe bei Charlotte Ander“. In: *HF*, Abendausgabe, 18.9.1934, Nr. 258, S. 5.
74. *HF*, Abendausgabe, 5.12.1934, Nr. 336, S. 7.
75. *HF*, Abendausgabe, 6.12.1934, Nr. 337, S. 13. Sowie *HF*, Morgenausgabe, 11.12.1934, Nr. 342, S. 4.
76. *HF*, Abendausgabe, 6.10.1934, Nr. 276, S. 3.
77. *HF*, Abendausgabe, 9.11.1934, Nr. 310, S. 13. Sowie *HF*, Morgenausgabe, 27.11.1934, Nr. 328, S. 6; *HF*, Abendausgabe, 1.12.1934, Nr. 332, S.7.
78. *HF*, Abendausgabe, 17.11.1934, Nr. 318, S. 23. Vgl. auch *HF*, Morgenausgabe, 18.11.1934, Nr. 319, S. 5.
79. „Mensch ohne Namen - der Filmautor. Wie ein Manuskript entsteht“. In: *HF*, Abendausgabe, 1.9.1934, Nr. 241, S. 21 (immerhin ein Dreispalter!).
80. J.B.: „Ein Tag Wochenschau-Kameramann. Die ‚Augen und Ohren der Welt‘ – Zeitgeschichte auf der Leinwand“. In: *HF*, Morgenausgabe, 9.9.1934, Nr. 249, S. 28; Eva Leidmann: „So wird ein Drehbuch geschrieben. Eine Autorin plaudert aus der Schule“. In: *HF*, Abendausgabe, 1.12.1934, Nr. 332, S. 22.

81. D.A.R.: „S.M. – der Filmregisseur. Der mächtigste Mann im Atelier – Herrscher über Tausende von Metern Zelluloid“. In: *HF*, Abendausgabe, 15.12.1934, Nr. 346, S. 29.
82. D.A.R.: „Die wahre Greta Garbo. Deutsche Stimmen für ausländische Schauspieler –Hollywood »nach Schnauze« synchronisiert“. In: *HF*, Abendausgabe 22.9.1934, 1934, Nr. 262, S. 9.
83. M.P.: „Wo bleiben die abgespielten Filme?“. In: *HF*, Morgenausgabe, 24.11.1934, Nr. 325, S. 6.
84. „Reichsparteitag in Nürnberg“ (Bildseite). In: *HF*, Abendausgabe, 6.9.1934, S. 3.; x.: „In der Filmwerkstatt von Leni Riefenstahl. Der Reichsparteitagsfilm vor der Vollendung – Letzte Arbeit in der Kopieranstalt“. In: *HF*, Abendausgabe, 15.12.1934, Nr. 346, S. 29.
85. „Arbeitsdienst vor der Kamera. Ein junge Darstellerin erzählt“. In: *HF*, Abendausgabe, 30.11.1934, Nr. 331, S. 5; „Ein neues Filmgesicht“. In: *HF*, Abendausgabe, 23.11.1934, Nr. 324, S. 7.
86. „Ein Film von jungen Menschen“. In: *HF*, Abendausgabe, 29.11.1934, Nr. 330, S. 3.
87. E.v.W.: „Mädels in Arbeitsdienst-Uniform“. In: *HF*, Abendausgabe, 1.12.1934, Nr. 332, S. 22.
88. Text in einer Anzeige des Films *DAS LETZTE PARADIES*. In: *HF*, Abendausgabe, 6.9.1934, Nr. 246, S. 17.
89. Text in einer Anzeige des Films in *HF*, Abendausgabe, 2.10.1934, Nr. 272, S. 15.
90. Wie in *HF*, Abendausgabe, 13.10.1934, Nr. 283, S. 21.
91. *HF*, Abendausgabe, 26.10.1934, Nr. 296, S.7; Vgl. die begeisterte Filmkritik von E.v.W. in *HF*, Abendausgabe, 27.10.1934, Nr. 297, S. 9.
92. Sch. in *HF*, Abendausgabe, 23.11.1934, Nr. 324, S.9.
93. dnb: „Hitler besichtigt den neuen Parteitags-Film“. In: *HF*, Morgenausgabe, 7.12.1934, Nr. 338, S. 2.
94. 1934 wird das Beiprogramm zumeist in ein bis zwei Sätzen abgehandelt; die Titel der gezeigten Kurzfilme werden ausgespart. Vgl. C.D.: „Herr Kobin geht auf Abenteuer“. In: *HN*, Abendausgabe, 13.10.1934, Nr. 479, 4. Beilage: „Als Beiprogramm sieht man einen sehr lustigen und köstlich gelungenen amerikanischen Farbfilm aus der Werkstatt des Weihnachtsmannes.“
95. C.D. in: *HN*, Abendausgabe, 8.9.1934, Nr. 419, S. 8.
96. c. in *HN*, Abendausgabe, 17.11.1934, Nr. 539, S. X, (4. Beilage).
97. th. in *HN*, Abendausgabe, 1.9.1934, Nr. 407, S. 58.
98. H-nn in *HN*, Abendausgabe, 28.11.1934, Nr. 555, S. 3. Zum Film selber vgl. Guido Altendorf: „Liebeserklärung an Jenny Jugo“. In: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): *Jugo. Filmgeschichte in Kleidern*. Potsdam 2008, S. 6-27. S. 17.
99. C.D. in *HN*, Abendausgabe, 27.10.1934, Nr. 503, S. 13.
100. E.G. in *HN*, Abendausgabe, 15.9.1934, Nr. 431, S. X (3. Beilage).
101. dt. in *HN*, Abendausgabe, 15.12.1934, Nr. 585, S. X (4. Beilage).
102. *HN*, Abendausgabe, 18.10.1934, Nr. 487, S. 3.
103. E.G. in *HN*, Abendausgabe, 22.12.1934, Nr. 597, S. X (4. Beilage).
104. „Amerika reinigt seinen Film“. In: *HN*, Abendausgabe, 29.9.1934, Nr. 455, S. 8.
105. H-nn: „Die große Zarin. Der neue Marlene-Dietrich-Film“. In: *HN*, Abendausgabe, 15.9.1934, Nr. 431, S. X (3. Beilage).
106. H-nn in *HN*, Abendausgabe, 1.9.1934, Nr. 407, S. 8.
107. H-nn in *HN*, Abendausgabe, 22.9.1934, Nr. 443, S. 8.
108. Zitate und Hinweise in der Reihenfolge ihrer Nennung im Text: Sonderseite „Tönende Leinwand“. In: *HN*, Abendausgabe, 3.11.1934, Nr. 515, S. X (3. Beilage). Franz Lehár: „Ist der Tonfilm eine Kunst?“. In: *HN*, Abendausgabe, 22.9.1934, Nr. 443, S. 8; „Neue Wege des Musikfilms“. In: *HN*, Abendausgabe, 22.12.1934, Nr. 597, 4. Beilage; E.S.: „Kunstchronik. ‚Wir vom Tonfilm‘“. In: *HN*, Abendausgabe, 5.11.1934, Nr. 517, S. 8.; *HN*, 19.12.1934, Nr. 605, S. X (3. Beilage).
109. *HN*, Abendausgabe, 29.12.1934, Nr. 605, 3. Beilage.
110. *HN*, Abendausgabe, 3.9.1934, Nr. 409, S. 2; *HN*, Abendausgabe, 8.9.1934, Nr. 419, 2. Beilage; *HN*, Abendausgabe, 15.9.1934, Nr. 431, 3. Beilage; *HN*, Abendausgabe, 5.10.1934, Nr. 465, S. 8; *HN*, Morgenausgabe, 24.11.1934, Nr. 548, S. 2.
111. „Der Reichsparteitag im Film“. In: *HN*, Abendausgabe, 15.9.1934, Nr. 431, 3. Beilage.
112. „„Ich für Dich –Du für mich!‘ wird gedreht“. In: *HN*, Abendausgabe, 27.10.1934, Nr. 503, S. 13.
113. Vgl. „Ein nationalsozialistisches Filmkunstwerk“. In: *HT*, 1.12.1934, Nr. 331, S. 11.
114. Vgl. „Keine Uniformen“ (Hervorhebung H.S.) (wie Anm. 26).
115. Vgl. W.K.: „Paula Wessely. Willy Forst – Gustaf Gründgens. ‚So endete eine Liebe‘, der Spitzenfilm der Europa im Ufa-Palast“. In: *HT*, 17.11.1934, Nr. 318, S. 17. Den Ausdruck „nationalsozialistischer Cinéast“ hat Karl Christian Führer in einer Diskussion in unserer DFG-Projekt-Gruppe benutzt; wir nehmen ihn gerne auf und möchten im folgenden versuchen, Einblicke in das durchaus aporetische Profil einer solchen Figur zu geben.
116. Vgl. W.K.: „Filmtheater gut geführt. Fünf Jahre großes Varieté und bedeutsame Filme im Ufa-Palast“. In: *HT*, 15.12.1934,

- Nr. 345, S. 10. Sowie ders.: „Hamburger Kamera? Kleine öffentliche Anfrage an die Urania“. In: *HT*, 24.11.1934, Nr. 324, S. 10.
117. W.K.: „Trade Show der Paramount in Berlin“. In: *HT*, 1.9.1934, Nr. 241, S. 8 (Hervorhebung H.S.).
118. Werner Kark: „Die große Zarin. Ein historischer Großfilm aus Amerika“, *HT*, 15.9.1934, Nr. 255, S. 8.
119. Ebd. (Hervorhebung im Original gesperrt).
120. *HT*, 26.9.1934, Nr. 266, Erste Beilage, S. 5.
121. W.K.: „Die Männer von Aran. Das englische Filmkunstwerk im Lessing-Theater“. In: *HT*, 10.11.1934, Nr. 311, S. 21 (Hervorhebung H.S.).
122. Vgl. Rainer Rother: „Leni Riefenstahl und der „absolute Film“. In: H. Segeberg (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung I – Das Dritte Reich und der Film*. München 2004, S. 129-149. Rother verlegt den Beginn dieser Debatte allerdings in die Diskussion um die Riefenstahl-Parteitagfilme, sie hat aber wohl schon sehr viel früher begonnen.
123. S-b.: „Tabu – die Geschichte einer verbotenen Liebe“. In: *HT*, 8.12.1934, Nr. 338, S. 13.
124. Kark: „Die große Zarin“ (wie Anm. 118), S. 8.
125. *HT*, 8.9.1934, Nr. 248, S. 8 (zu *LIEBE DUMME MAMA*). Vgl. auch die Vorbehalte von Werner Kark zum Film *PECHMARIE*, wo die „Ballade zur Grotteske“ werde, „weil alle diese Menschen des Films sich [...] zu sehr vom wirklichen Leben entfernt haben“. *HT*, 28.11.1934, Nr. 328, S. 10.
126. W.K. in *HT*, 6.10.1934, Nr. 276, S. 8.
127. Di. in *HT*, 27.10.1934, Nr. 297, S. 13.
128. W.K. über den Film *DER VERLORENE SOHN*, dem dies gelinge, *HT*, 22.9.1934, Nr. 262, S. 8.
129. Ba. in *HT*, 17.11.1934, Nr. 318, S. 17.
130. Do in *HT*, 13.10.1934, Nr. 282, S. 22.
131. Dr. E. v. M. in *HT*, 29.9.1934, Nr. 269, S. 8.
132. W.K. in *HT*, 20.10.1934, Nr. 290, S. 13.
133. S-b in *HT*, 10.11.1934, Nr. 311, S. 11.
134. P.: „Der deutsche Film im Dritten Reich. Die Reichskammer tagt in München“. In: *HA*, 22.9.1934, Nr. 222, 2. Beilage, S. 1; „Eine Arbeitstagung der Reichsfilmkammer in München. In: *HT*, 22.9.1934, Nr. 262, S. 8. „Der deutsche Film im Dritten Reich. Eine Arbeitstagung der Reichsfilmkammer in München“. In: *HN*, 21.9.1934, Nr. 441, S. 2.
135. Vgl. „Keine Uniformen“ (wie Anm. 26). Vgl. auch Kark: „Ein nationalsozialistisches Filmkunstwerk!“ (wie Anm. 113).
136. Vgl. dazu Rother: „Riefenstahl“ (wie Anm. 122).
137. Vgl. „Kultur des Dritten Reiches“. In: *HA*, 30.1.1935, Nr. 25, Beilage.
138. Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982 (zuerst Paris 1976), S. 80
139. Vgl. „Literarischer Film“ (wie Anm. 24).
140. So W.K. über ...*HEUTE ABEND BEI MIR* in *HT*, 6.10.1934, Nr. 276, S. 8 (Hervorhebung H.S.).
141. Vgl. die Zitate in diesem Aufsatz, o. S. 144, 146.

