

»Wirkliche Avantgardisten wird es immer nur wenige geben« Hochbaum, die Medienstadt Hamburg und das NS-Kino

Harro Segeberg

(Mitarbeit: Simon Klingler, Ariane Mönche)

»Außenseiter und Eigenbrötler«

In der wie immer recht üppig ausgestatteten Beilage »Der neue Film« im nationalsozialistischen *Hamburger Tageblatt* (zu dieser Zeit nach dem *Hamburger Anzeiger* die zweitgrößte Hamburger Tageszeitung) hieß es anlässlich der Ankündigung des Hamburg-Films EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND (1938): »Wer mit Aufmerksamkeit im letzten Jahrzehnt deutscher Filmarbeit den Spuren eigenwilliger Künstler, der Außenseiter und Eigenbrötler gefolgt war, konnte nicht an Werner Hochbaum vorbeigehen.« Er sei ein Filmemacher, der immer »an den Weg und die Mittel der »Avantgardisten« [geglaubt]« und daher stets jenseits der »üblichen Handfertigkeit bewährter Regisseure« operiert habe.¹ Nur dadurch könne es ihm bei dem 1939 fertiggestellten Film DREI UNTEROFFIZIERE möglich werden, mit »Beharrlichkeit auf den Weg zum kompromisslosen, problematischen Film« zu finden. »Können, Erfahrung und Phantasie stecken doch in ihm.«²

Das Branchenblatt *Der deutsche Film* hatte bereits 1937 in der April-Nummer seines ersten Jahrgangs in einem Hochbaum-Artikel sekundiert: »Wirkliche Avantgardisten wird es immer nur wenige geben. Unter diesen ragt Werner Hochbaum hervor.«³ Weitere einschlägige Äußerungen aus der Filmkritik und der (seit 1936 einzig noch erlaubten) Kunstbetrachtung in der überregionalen NS-Fachpresse lassen sich dem anreihen,⁴ darin eingeschlossen die Erklärung, Hochbaum habe in seinen

1 »Hochbaum kehrt zum Experiment zurück«, in: *Hamburger Tageblatt* (fortan zit. als HT), 24.9.1938, S. 17. Der Artikel ist zwar nicht namentlich gezeichnet, dürfte aber von Werner Kark, dem für Film verantwortlichen Schriftleiter des Blattes, stammen.

2 Werner Kark, »Hamburger gehen voran in Babelsberg«, in: HT, 10.9.1938, S. 17.

3 Günter Kulemeyer, »Deutsche Filmregisseure II. Werner Hochbaum«, in: *Der deutsche Film* 1 (1937), Nr. 10 (April), S. 300.

4 So bisher am ausführlichsten und informativsten Robert Müller/Daniela Sannwald, »Avantgarde und Melodram. Der Regisseur Werner Hochbaum«, in: *Viennale in Zusammenarbeit mit Österreichischem Filmarchiv/Filmclub Action/Bellarina Kino* (Red. Regina Schlagnitweit/Ralph Palka), *Die Filme von Werner Hochbaum*, Begleitpublikation zur Retrospektive 22. März – 1. April 1996, Wien 1996, S. 4–20.

auch hier als avantgardistisch eingeschätzten Filmen »ein gut Teil künstlerischer Konterbande« (aus, wie man wohl ergänzen sollte, Filmen wie BRÜDER [1929] oder RAZZIA IN ST. PAULI [1932]) »an das neue Ufer seiner künstlerischen Arbeit hinübergetragen«. ⁵ All dies aber hat im Juli 1939 den Ausschluss des erst Ende 1934 in die Reichsfilmkammer aufgenommenen Werner Hochbaum nicht verhindert. Dieser auf den ersten Blick nicht recht erklärbare Sachverhalt könnte es nahelegen, die Frage nach den Ursachen für diese und andere nicht kalkulierbare Kontingenzen und Ambivalenzen im Schicksal eines lange viel gelobten Avantgardisten in die Frage nach den im Kino des Dritten Reichs selbst verankerten Dynamiken und Widersprüchen zu verwandeln.

Personelle Ambivalenzen im NS-Kino

Dazu lässt sich darauf verweisen, dass unter Goebbels Ägide als »Filmminister« mit Detlef Sierck ein ausgewiesener Gegner des Regimes zum Meister des ironischen bis selbstironischen »Melodrams« aufsteigen konnte; ⁶ der als sogenannter »Halbjude« lange nur mit Ausnahmegenehmigung agierende Reinhold Schünzel noch im Jahr 1940 und damit gewissermaßen von seinem Exil in Hollywood aus in den Kinos des Dritten Reiches mit dem von manchen als Leni-Riefenstahl-Satire verstandenen Film AMPHITRYON – AUS DEN WOLKEN KOMMT DAS GLÜCK über Schlachten und Völker lenkende »Götter« spotten durfte; ⁷ der bis 1938 in einer »Mischehe« mit einer Jüdin verheiratete Heinz Rühmann nur mithilfe einer »Sondererlaubnis« des Propagandaministeriums seine Karriere zum Superstar der deutschen Filmkomödie vorantreiben konnte; ⁸ oder der Brecht-Schüler Erich Engel mit Jenny-Jugo-Filmen das Hamburger Publikum mit einer im NS-Kino nicht ganz problemlosen Unterhaltung um der Unterhaltung willen zu verzaubern vermochte. ⁹

Sogar im Zentrum einer propagandistisch durchformten Unterhaltungsmaschine Kino lässt sich beobachten, dass es häufig »Außenseiter und Eigenbrötler« waren, die hier eine herausragende Rolle spielten. Verweisen lässt sich dazu darauf, dass ein mit der Machtergreifung der Nazis 1933 aus dem Theater hinwegesäuberter Regisseur wie Herbert Maisch mit einigen von ideologischen Untiefen nicht freien Propagandafilmen nachhaltig reüssierte, ja im Schiller-Film DER TRIUMPH EINES GENIES (1940) der Karriere eines Horst Caspar zum propagandistischen Superstar des Films KOLBERG (1945) erfolgreich zuarbeitete – dieser durfte als sogenannter »Vierteljude« einzig mithilfe einer Ausnahmegenehmigung Goebbels' drehen. ¹⁰ Zu nennen sind auch der verfemte Schriftsteller Erich Kästner, der für den Wunderwaffenfilm MÜNCHHAUSEN (1943) als Drehbuchautor engagiert wurde, ¹¹ oder der dort mit auftretende Latin Lover des NS-Kinos Ferdinand Marian, der in JUD SÜSS (1940) nicht nur antisemitische Projektionen auflöste, sondern auch das Mitleid seiner weiblichen Fans erweckte. ¹²

5 Vgl. Werner Kark in *HT*, 1.10.1938, S. 17, mit dem Hinweis auf die »Optik der Bilder« in *RAZZIA IN ST. PAULI* (1932), einem Ende 1933 verbotenen, in Artikeln der NS-Presse zum Avantgardisten Hochbaum aber immer wieder zitierten Film.

6 Vgl. dazu Siercks/Sirks Selbstzeugnisse in Jan Halliday (Hg.), *Douglas Sirk. Imitation of Life*, Frankfurt/Main 1997.

7 Vgl. Jörg Schöning (Red.), *Reinhold Schünzel. Schauspieler und Regisseur*, München 1989, S. 62, sowie die Anzeige im *Hamburger Anzeiger* (fortan zit. als *HA*) zur 2. Woche einer »Neuaufführung« – direkt unter der Anzeige für den Blitzkriegfilm *FELDZUG IN POLEN* geschaltet, 7.11.1940, S. 5.

Bereits aus dieser knappen Auswahl kann man folgern: »Ideologisch unsichere Kantontenisten und suspekter Charaktere« wurden im Film der Jahre nach 1933 keineswegs nur »eine Zeitlang [...] geduldet«¹³, sondern gehörten zum Kernbereich dessen, was sich als NS-Kino etablierte, was mit erklären mag, warum sogar Hitler den eingangs genannten, von der Kritik als avantgardistisch eingeschätzten Werner-Hochbaum-Film *EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND* nach einer speziellen Führer-Vorführung als »sehr gut« beurteilte.¹⁴ Oder Goebbels Helmut Käutners Melodram *ROMANZE IN MOLL* noch im Jahr 1943 eine »außerordentlich wirkungsvolle Avantgardistenarbeit« nannte und zum erst in Locarno 1946 öffentlich uraufgeführten Überläufer-Film *UNTER DEN BRÜCKEN* bemerkte: »Käutner ist der Avantgardist unter unseren deutschen Filmregisseuren.«¹⁵

Mit solchen und anderen wirkungsgeschichtlichen Paradoxien lässt sich die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit von wie auch immer prekären Spielräumen für »Außenseiter und Eigenbrötler«-Avantgardisten in die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit eines NS-Kinos verwandeln, in dem die ohne Zweifel stattfindende ideologische Lenkung die nie sicher zu kalkulierende Bereitschaft zur Verletzung ideologischer Spielregeln einschloss. Oder, wie an anderer Stelle bereits ausführlicher dargelegt,¹⁶ die mit Nachdruck betriebene Ideologisierung des Medialen ohne die Risiken und Nebenwirkungen einer damit verbundenen Medialisierung des Ideologischen

- 8 Vgl. Torsten Körner, *Ein guter Freund – Heinz Rühmann*, Berlin 2001, S. 168, 172 (hier ist von einer »Sondergenehmigung der Reichsfilmkammer« die Rede). Zur für das Hin und Her einer Spielerlaubnis verantwortlichen »Unübersichtlichkeit nationalsozialistischer Kulturpolitik« vgl. auch ebd., S. 174.
- 9 Vgl. Guido Altendorf, »Liebeserklärung an Jenny Jugo«, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Jugo. Filmgeschichte in Kleidern*, Potsdam 2008, S. 6–27, sowie Laura von Bierbrauer/Marein Budiner/Harro Segeberg, »Kino und Kinoprogramm in der Hamburger Tagespresse 1934«, in: Harro Segeberg/Irina Scheidgen/Felix Schröter (Hg.), *NS-Medien in der Region. Fallstudien zur Mediengeschichte des Dritten Reiches* (hamburger hefte zur medienkultur 11), Hamburg 2008, S. 131–158, hier S. 144 f.
- 10 Vgl. Harro Segeberg, »Literatur als Medienereignis. Friedrich Schiller. Der Triumph eines Genies«, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 45 (2001), S. 491–533.
- 11 Zur Doppeldeutigkeit des daraus entstandenen Films, in dem der Jud-Süß-Darsteller Ferdinand Marian die ohnehin als »arischer« Übermensch nicht sehr glaubwürdig agierende Münchhausen-Figur Hans Albers' herausfordern durfte, vgl. genauer Silke Schulenburg, »Von der (All-)Macht der Illusion und der Verführbarkeit der Ideologie«, in: Harro Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*, München 2004, S. 293–320.
- 12 Vgl. Friedrich Knilli, *Ich war Jud Süß. Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian*, Berlin 2000.
- 13 Dies meinen Robert Müller/Daniela Sannwald, »Avantgarde und Melodram. Der Regisseur Werner Hochbaum«, in: *Viennale in Zusammenarbeit mit Österreichischem Filmarchiv/Filmclub Action/Bellaria Kino* (Red. Regina Schlagnitweit/Ralph Palka), *Die Filme von Werner Hochbaum*, Begleitpublikation zur Retrospektive 22. März – 1. April 1996, Wien 1996, S. 4.
- 14 Vgl. Bundesarchiv, Berlin NS 10 (Adjutantur des Führers) 79789, 4.11.1938.
- 15 Vgl. die Tagebucheintragungen vom 10.1.1943 und 28.12.1944, zit. nach Felix Moeller, *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin 1998, S. 72.
- 16 So die Beiträge in Harro Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*, München 2004.

nicht gelingen wollte. Daran wird im Folgenden dadurch anzuknüpfen sein, dass sich der Blick auch weiterhin nicht vom Ideologischen auf das Mediale, sondern vom Medialen auf das Ideologische richtet.

Die Unterhaltungsmaschine NS-Kino

Um so vorzugehen, schlage ich vor, mit einer (um es filmsprachlich auszudrücken) panoramatischen Gesamtansicht auf die Totalität der in den Kinos des Dritten Reiches gezeigten Filme zu beginnen und damit nicht, wie in der Forschung weithin üblich, die im Reich selbst produzierten Filme mit dem Film des Dritten Reichs insgesamt gleichzusetzen. Danach wird es darum gehen, in die Totale einer Perspektive auf die nach Berlin bis 1938 zweitgrößte reichsdeutsche Kinometropole Hamburg überzuwechseln (in den großdeutschen Weltkriegszeiten sollte Wien Hamburg auf den dritten Platz verweisen¹⁷), um im Anschluss daran in einigen Nah- bis Großeinstellungen zum Kino des einer reichsweit beachteten Hamburger Filmavantgarde zugerechneten Werner Hochbaum zurückzukehren.

Beginnen wir in diesem Sinn mit einem stichwortartigen Überblick über die Gesamtheit der zwischen 1933 und 1945 im »Dritten Reich« und nach 1941 im »Reich« aufgeführten Filme, dann wissen wir dazu seit fast einem halben Jahrhundert, dass in dieser Zeit mindestens 1094 reichsdeutsche Spielfilme produziert wurden;¹⁸ neuere Schätzungen sprechen sogar von 1353 Spielfilmen.¹⁹ Hinzu kommen etwa 2000 bis 3000 Kultur- und Dokumentarfilme und etwa 4000 Wochenschauen, deren Präsentation als verbindliches Vorprogramm seit dem Juli 1934 das bis Ende 1933 noch erlaubte Zwei-Schlager-Programm ersetzte. Weiter sind etwa 600 in Deutschland aufgeführte ausländische Spielfilme zu nennen, die bis 1940 gut zur Hälfte aus den USA stammte, weshalb es eigentlich nicht verwundern kann, dass der Anteil der im Dritten Reich selbst produzierten Filme bis 1939 nie deutlich über 50 bis 60 % der für die Kinos zugelassenen Gesamtproduktion eines Jahres hinausging. Erst in den Jahren 1940 bis 1942 konnte das zu dieser Zeit Kontinentaleuropa militärisch, politisch und kulturell dominierende »Großdeutschland« die Konkurrenz des bis dahin als Vorbild geltenden Hollywood-Kinos ausschalten.²⁰

17 Vgl. die Daten bei Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987, S. 609 f.

18 Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Stuttgart 1969, S. 97 ff.

19 Peter Zimmermann (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Dritter Band: »Drittes Reich« 1933–1945, Stuttgart 2005, S. 38.

20 Roel Vande Winkel/David Welch (Hg.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of the Third Reich Cinema*, New York 2007.

Das wirft die Frage auf, wie man vorgehen könnte, wenn man eine Vorstellung davon gewinnen möchte, was die Filmzuschauer der Jahre 1933 bis 1945 in ihren Kinos wirklich gesehen haben oder doch hätten sehen können. Oder sich Aufschluss darüber verschaffen möchte, wie die Vielfalt der Gattungen und Genres im zuerst international geprägten und danach großdeutsch-national dominierten Kino der Epoche präsentiert wurde. Alexander Kluge, der sich, woran seine Kinofilme, Fernsehmagazine und Bücher keinen Zweifel lassen, in der Medien- und Filmpolitik des Dritten Reichs bestens auskennt, hat in einem Interview des Jahres 1995 in diesem Zusammenhang vom »Durchfluss eines Filmkontinents« gesprochen,²¹ und ein Hamburger DFG-Projekt hat, davon mit angeregt, in den Jahren 2008–2011 versucht, die kontinentalen Ausmaße dessen, was ein großstädtisches Publikum der Jahre 1933–1945 zu sehen bekam, am regional überschaubaren Kino-Subkontinent Hamburg auszumessen.²² Insofern interessiert hier und im Folgenden an der so gut wie flächendeckend mit der Unterhaltungsware Film versorgten Medienstadt Hamburg nicht der regionale Sonderfall, sondern die Möglichkeit einer Fallstudie zu einer anders nicht beobachtbaren generellen Problemlage.

»Durchfluss eines Filmkontinents«

Als die wichtigsten Quellen dazu wurden die anfangs fünf und seit 1939 drei stadtteilübergreifenden großen Hamburger Tageszeitungen befragt, von denen die neuere Presseforschung annimmt, dass mit ihnen fast 90 % aller Haushalte in Hamburg erreicht wurden; hinzu kamen zwei größere stadtteilbezogene Lokalzeitungen.²³ Mit den hierauf gerichteten Recherchen wurde in einer ersten Richtung ermittelt, wie die Hamburger Kinos (als Einzelkinos oder im Verbund von Kinoketten) ihr Filmangebot in Inseraten, Annoncen und Programmplatzierungen so präsentierten, dass sich

21 Vgl. Alexander Kluge in Edgar Reitz (Hg.), *Bilder in Bewegung. Essays. Gespräche zum Kino*, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 77.

22 Vgl. dazu jeweils ohne Einzelnachweis Laura von Bierbrauer/Marein Budiner/Harro Segeberg, »Kino und Kinoprogramm in der Hamburger Tagespresse 1934«, in: Harro Segeberg/Irina Scheidgen/Felix Schröter (Hg.), *NS-Medien in der Region. Fallstudien zur Mediengeschichte des Dritten Reiches* (hamburger hefte zur medienkultur 11), Hamburg 2008, S. 131–158, sowie Laura von Bierbrauer/Marein Budiner/Harro Segeberg/Nicola Valeska Weber, »Kino und Kinoprogramm in der Hamburger Tagespresse 1933«, in: Harro Segeberg/Irina Scheidgen/Felix Schröter (Hg.), *NS-Medien in der Region. Fallstudien zur Mediengeschichte des Dritten Reiches* (hamburger hefte zur medienkultur 11), Hamburg 2008, S. 103–129. Beide fortan als »Kinoöffentlichkeit 1933« und »Kinoöffentlichkeit 1934« zitierten Artikel sind als PDF-Datei des Heftes *NS-Medien in der Region* unter http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/HamburgerHefte/HH11_NS_Medien.pdf einsehbar.

23 Einschlägig wurde für uns die auf Presse und Rundfunk fokussierte Arbeit von Karl Christian Führer, *Medienmetropole Hamburg. Mediale Öffentlichkeiten 1930–1960*, Hamburg 2008.

hier aus der Auswahl, Präsenz und Gestaltung von Kinoanzeigen so etwas wie eine *Präsentationsöffentlichkeit* des Kinos entwickelte. In einer zweiten Richtung ging es darum herauszufinden, wie in Ergänzung und Erweiterung dazu in Nachrichten, Besprechungen, Kritiken oder Backstagestorys über Kino und Film so informiert, kommentiert, diskutiert und geurteilt wurde, dass daraus eine *Reflexionsöffentlichkeit* zum Kino entstehen konnte. Es sind solche Paratexte, von denen wir annehmen, dass sie eine den Film nicht nur annoncierende, sondern mitorganisierende Kommunikation aufbauen.²⁴ Deren Erforschung hat den Vorteil, die Breite und Vielfalt einer Popularkultur in einer der Nutzungsperspektive des zeitgenössischen Kinogängers angenäherten Perspektive zu erkunden.

Hamburger Präsentations- und Reflexionsöffentlichkeiten

Von September bis Dezember 1934 haben mit 76 Kinos fast 85 % der in diesem Zeitraum im Großraum Hamburg nachweisbaren 90 Kinos in ca. 1900 Anzeigen für ca. 300 Filme geworben, in den Sommermonaten April bis August 1938 86 Kinos ca. 3500 Inserate für etwa 350 Filme geschaltet und in den ersten nahezu exklusiven großdeutschen Kinomonaten September 1940 bis Februar 1941 94 von jetzt 117 Kinos für ca. 380 Filme etwa 3700 Anzeigen und Inserate aufgegeben. Aus den dazu erstellten Excel-Listen lässt sich ersehen, dass die hier in der Regel jeweils an einem Montag und an einem Donnerstag beworbenen Komödien, musikalischen Lustspiele, Heimat- und Berg-, Abenteuer- und Actionfilme, Melodramen und Liebesfilme, Kriminal-, Detektiv- und Spionagefilme, Sittenfilme, Slapstickkomödien und Wildwestfilme zusammen mit abendfüllenden Dokumentarfilmen, Kulturfilmen, Wochenschauen sowie Bühnen- und Liveshows auf unterschiedlichen Niveaus das zu gewährleisten hatten, was nach Adornos berühmtem gewordenem Diktum für den Erfolg einer populären Kulturindustrie entscheidend sein sollte: »Für alle ist etwas vorgesehen, damit keiner ausweichen kann.«²⁵ Dagegen blieben auch die in den Übergangszeiten des Jahres 1933 ausgefochtenen ideologischen Kampagnen gegen die als »Starisierung« bekämpfte Starbewerbung machtlos.²⁶

Diese Machtlosigkeit des Ideologischen zeigt sich weiter dort, wo wir versucht haben, die Häufigkeit der Inserierungen in einer Liste der meistinsertierten Filme zusammenzufassen und daraus Hypothesen über die Laufzeit der Filme in den Hamburger Kinos abzuleiten.²⁷ Eine solche Liste beginnt im Herbst 1934 mit der filmischen Adaption der alle anderen Filme förmlich deklassierenden, erstplatzierten nieder-

24 Vgl. dazu grundlegend u. a. Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek/Natalie Binczek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004.

25 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944/1969), Gesammelte Schriften 3, Frankfurt/Main 1997, S. 144.

26 Zur Auseinandersetzung um das Prinzip der »Starisierung« vgl. »Kinoöffentlichkeit 1933«, S. 109 ff., 119, 126 f.

27 Vgl. hier und im Folgenden die Topliste des Jahres 1934 und ihre Erläuterung in »Kinoöffentlichkeit 1934«, S. 138–143.

deutschen Dorfbellion KRACH UM JOLANTHE mit ihrem mehr als viermonatigen Triumphzug durch fast 50 Hamburger Erst-, Bezirks- und Stadtteiltheater, worin sich eindrucksvoll eine von den Nationalsozialisten keineswegs erfundene regionale *Macht des Populären* darstellt (sie wird, wie wir sehen werden, auch von Werner Hochbaum mitbedacht).²⁸ Nicht minder auffällig sind der zweitplatzierte Willi-Forst-Erfolg MASKERADE, der dritte Platz des in der überregionalen Kritik als »hübsches Kuckucksei« abqualifizierten Operettenfilms DIE CZARDASFÜRSTIN,²⁹ der viertplatzierte Hollywood-Import DIE GROSSE ZARIN (eig. THE SCARLET EMPRESS) mit der zu dieser Zeit noch lebhaft zurückersehnten Marlene Dietrich und ihrem (in der Naziterminologie) jetzt »jüdischen« österreichischen Erfolgsregisseur Josef von Sternberg oder der gleichfalls aus Hollywood stammende fünftplatzierte melodramatische Greta-Garbo-Blockbuster KÖNIGIN CHRISTINE (QUEEN CHRISTINE). Nicht zu vergessen die Vorausschau des *Hamburger Fremdenblatts* auf den Ernst-Lubitsch(!)-Film DIE LUSTIGE WITWE³⁰ oder der Hinweis auf den amerikanischen Dokumentarfilmer Robert J. Flaherty mit seinem Film DIE MÄNNER VON ARAN (MAN OF ARAN); er wird im Feuilleton des nationalsozialistischen *Hamburger Tageblatts* als Beleg für die Möglichkeit eines – in der Avantgardeterminologie der Weimarer Republik – »absoluten«, weil allein von der »Kunst der Kamera« dominierten Films angeführt.³¹ Als rassisch homogen oder auch nur national dominiert wird man ein derart dezidiert internationales Filmangebot nicht bezeichnen können.

Fragt man danach, ob und wenn ja wie sich diese für Avantgardistisches eher günstig erscheinenden Kontextbedingungen in den Folgejahren weiter entwickeln, so lassen unsere Erhebungen für die Sommermonate April bis August 1938 Veränderungen in der Gewichtung, nicht aber in der Grundstruktur eines nach wie vor auffallend international zusammengesetzten Filmangebots erkennen; erst in der Kinosaaison 1940/41 und damit im ersten Produktionsjahr des nunmehr fast exklusiven

28 Zur nationalsozialistischen Adaption nichtnationalsozialistischer Volksstücke vgl. grundlegend Patrick Merziger, »Die Erneuerung des nationalsozialistischen Theaters ›von ganz von unten her‹? Der Erfolg der ›Volkskomödie‹ 1926–1936«, in: Vittorio Borsò/Christiane Liermann/Patrick Merziger (Hg.), *Die Macht des Populären. Politik und populäre Kultur im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2010, S. 145–178.

29 Vgl. hierzu genauer Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München 2007, S. 376 f.

30 Vgl. Vorbericht und Standfoto der Hauptdarsteller im *Hamburger Fremdenblatt* vom 1.12.1934. Nr. 332, S. 33. Der Hinweis darauf, dass es sich bei der *Lustigen Witwe* um die Lieblingsopernette des Führers handelt, würde die Sache eher noch verschlimmern.

31 Vgl. W.[erner] K.[ark], »DIE MÄNNER VON ARAN. Das englische Filmkunstwerk im Lessing-Theater«, in: *HT*, 10.11.1934, S. 21. Zum darin wirksamen Umbau der Weimarer Avantgarde im *Hamburger Tageblatt* siehe den entsprechenden Abschnitt in »Kinoöffentlichkeit 1934«, S. 150 ff., sowie die noch ungedruckte Dissertation von Anne K. Berg, *In and Out of War: Space, Pleasure and Cinema in Hamburg 1938–1949*, Diss. University of Michigan 2011, S. 106 ff. (zit. nach einer PDF-Version im Hamburgischen Staatsarchiv).

»großdeutschen« Films wird sich darin ein grundlegender Wandel abzeichnen.³² Er hat mit dem in der Kinosaison 1939/40 mit Pressekampagnen und Boykottaufrufen ausgefochtenen Cine War im Gefolge des Antinazifilms *CONFESSIONS OF A SPY* aus dem Hollywood-Studio der Warner Bros. zu tun.³³

Der daraus resultierende Wechsel im Verständnis des Avantgardistischen zeigt sich in der Kinosaison 1940/41 dort, wo in einer Besprechung des *Hamburger Anzeigers* die Aufgabe eines Films jetzt darin bestehen soll, die alles überrollende Dynamik eines Blitzkrieges in das Schnitt- und Montagetempo eines Dokumentarfilms zu übertragen. Damit decouvrierte sich Naziästhetik exakt als das, was ihr zwei Jahre später in Lubitschs Film *TO BE OR NOT TO BE* (1942) mit den berühmt gewordenen Worten eines Nazioffiziers an einen polnischen Schauspieler »What he did to Shakespeare we are now doing to Poland« als ihr eigentliches Ziel vorgehalten werden sollte: Realität nicht abzubilden, sondern in das »strategische Kunstwerk« eines »filmisch« geführten und darin wie von selbst zur filmischen Aufzeichnung drängenden Blitzkriegs zu verwandeln.³⁴ Oder diesen – wie Werner Hochbaum mit den dynamisch geschnittenen Blitzkriegmanövern in *DREI UNTEROFFIZIERE* – vorwegzunehmen; hier sind es im Verbund mechanisierter Waffen agierende Flieger, Panzerwagen und Kradschützen, die einen filmischen Eindruck davon vermitteln, worauf sich die Wehrmacht des Jahres 1939 vorbereitet.

Werner Hochbaum und die Hamburger Avantgarde

Wie gezeigt, lassen sich im »Durchfluss« des Filmkontinents NS-Kino durch die Kinos der Hamburger Kinoöffentlichkeit neben Kontinuitäten und Stabilitäten mindestens ebenso sehr Diskontinuitäten und Instabilitäten beobachten. Als kontinuierlich und um 1940 einigermaßen stabil kann man die Ausbildung eines in wachsendem Maße großdeutsch ausgerichteten populären Kinos erkennen, als demgegenüber eher instabil lassen sich die auf diesem Weg in immer neuen Konstellationen ausprobierten Mischungsverhältnisse aus Ideologischem und Medialem, Populärem und Avantgardistischem bezeichnen. Diesen, wie wir vermuten, über das regionale Beispiel hinausreichenden Befund möchten wir im Folgenden dadurch weiter erhärten, dass wir jetzt die Kinolandschaft Hochbaum in den Subkontinent des Hamburger Kinos einpflegen.

32 Daten und Erläuterungen findet der Leser auf der Homepage unseres Projekts www.nskino-hamburg.de.

33 Vgl. hierzu genauer Anne K. Berg, *In and Out of War: Space, Pleasure and Cinema in Hamburg 1938–1949*, Diss. University of Michigan 2011, S. 130 ff.

34 Vgl. anonym, »Filmdokument FELDZUG IN POLEN«, in: *HA*, 5.2.1940, S. 6. Siehe auch die ähnlich gelagerten, aber durchaus unterschiedlich akzentuierten Artikel im *HT* vom 6.2.1940 und im *Hamburger Fremdenblatt* vom 6.2.1940, S. 2.

Besonderes Augenmerk wird sich dabei auf die in der Ausbildung von Kontingenzen und Ambivalenzen besonders rührige Hamburger Avantgarde richten.

Zu welchen Verspannungen man hier bereit war, zeigt sich dort, wo darauf hingewiesen wird, dass eine nationalsozialistische Avantgarde schon aus Gründen ihrer auf die Volksgemeinschaft zielenden Wirkungsabsichten »niemals die Verbindung mit der großen Truppe verlieren« dürfe und daher in der »inneren Bindung« an das »wahre Wesen eines Volkes« »zurückschauend vorwärts« operieren sollte, also – pointiert bis überspitzt gesagt – Avantgarde und Arrièregarde in einem sein müsse.³⁵

Werner Kark und die »Arbeitsgemeinschaft Film«

Um dem zuzuarbeiten, versammelte Werner Kark in einer mit der Volkshochschule verbundenen »Arbeitsgemeinschaft Film« und einem deren Arbeit fortsetzenden »Filmclub« die Anhänger einer nationalsozialistischen »revolutionären filmkünstlerischen Idee« zu Vorträgen an der damals »Hansischen Universität« Hamburg, worüber die Hamburger Tagespresse ausführlich berichtete, und kombinierte das Ganze mit der Idee eines über die »aktuelle Tagesproduktion« hinausgehenden Programmkinos (ohne die sonst unvermeidlichen Propaganda-Anteile Wochenschau und Kulturfilm) im Hamburger Waterloo-Kino.³⁶ Hier war es, wo neben Filmen wie Friedrich Wilhelm Murnaus Hollywood-Erfolg *SUNRISE* (1927), der Flaherty-Murnau-Koproduktion *TABU* (1931) oder Frank Capras *IT HAPPENED ONE NIGHT* (1934) ebenso selbstverständlich nationalsozialistische »Klassiker« wie Veit Harlans *DER HERRSCHER* (1936/37) oder die bereits genannte Volkskomödie *KRACH UM JOLANTHE* (1934) wiederaufgeführt wurden. Oder anlässlich der Vorbereitung auf den »ersten Großfilm der Reichspropagandaleitung« *ICH FÜR DICH – DU FÜR MICH* (C. Froelich, 1934), der in Hamburg gewaltig floppen sollte, nach einem Film verlangt wurde, der »ein ähnliches Ergebnis erzielt wie einmal der *PANZERKREUZER POTEMKIN*«. ³⁷

Es ist diese zu beinahe jeder ideologischen Deviation bereite programmatische Überspannung, in deren Umfeld Werner Hochbaum operierte. So wurde er zum Beispiel nicht nur im *Almanach der deutschen Filmschaffenden 1938/39* der Reichsfilmkammer mit all seinen Filmen ab 1933 genannt,³⁸ sondern war darüber hinaus auch in der Lehrgruppe Dramaturgie an der Filmkünstlerischen Fakultät der Deutschen Film-Akademie als Lehrender tätig³⁹ und hielt als ein damit institutionell offenkundig

35 Alles zit. nach der Wiedergabe eines Vortrags von Johannes Eckhardt in einer »Morgenveranstaltung der Hamburger Arbeitsgemeinschaft Film und des Waterloo-Theaters«, in: Karlheinz Rensing, »Die Aufgaben der Avantgarde«, in: *Film-Kurier*, 13.12.1938.

36 Zu den Zitaten vgl. »Kinoöffentlichkeit 1934«, S. 150 f.; zu Entstehung und Programm von »Arbeitsgemeinschaft« und »Filmclub« siehe Anne K. Berg, *In and Out of War: Space, Pleasure and Cinema in Hamburg 1938–1949*, Diss. University of Michigan 2011, S. 106 ff.

37 Vgl. W[erner] K[ark], »Keine Uniformen und doch Nationalsozialismus im Film«, in: *HT*, 25.11.1934, S. 8, u. ders., »Ein nationalsozialistisches Filmkunstwerk«, in: *HT*, 1.12.1934, S. 11.

38 Erschienen Berlin 1939, hier S. 6.

39 So die Angaben in Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987, S. 68 f.

verlässlich etablierter Regisseur auf der Jahrestagung 1936 der Reichsfilmkammer einen Vortrag zum Thema »Technik als Mittel künstlerischer Filmgestaltung«. Im Rahmen seiner hier bis in die Zeiten des Vorfilms zurückgreifenden Geschichte des Films führte Hochbaum aus, die Entdeckung der Großaufnahme habe es möglich gemacht, dass »die Filmkamera [als] ein doch technisches Gebilde [...] imstande war, hinter die Haut eines Menschen zu sehen«, woraufhin mit der daran anschließenden Perfektionierung von Schnitt und Montage in »Reihenassoziationen« die Möglichkeit geschaffen war, »direkt zu zeigen, was ein Mensch denkt, und zwar in der gleichen Geschwindigkeit und mit der gleichen Buntheit, mit der diese Vorgänge im menschlichen Gehirn sich entwickeln«. ⁴⁰ Vom »wahren Wesen eines Volkes« ⁴¹ ist in einem Avantgardismus, der den Film nicht als ideologisch besetzbare Darstellungsmedium, sondern als (wie wir das heute nennen würden) neurophysiologisches Aufzeichnungsmedium nutzen möchte, nicht die Rede. Inwiefern sich dies in den Filmen Hochbaums umsetzt, ist im Folgenden anhand ihrer Präsentation und Reflexion in der Hamburger Kinoöffentlichkeit genauer zu erhellen.

Hochbaum in der Hamburger Präsentationsöffentlichkeit

Zur Präsenz Hochbaums in dem, was wir wie oben ausgeführt als Hamburger Präsentationsöffentlichkeit bezeichnen, ist als Erstes zu konstatieren, was Hochbaum im Einzelnen vorgelegt hat: einen in einer deutschen und in einer französischen Sprachversion gedrehten Revue- und Zirkusfilm (LEICHTE KAVALLERIE/CAVALERIE LÉGÈRE, D 1935); einen regional geprägten Heimat- und/oder Stadtfilm (EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND, D 1938); eine Liebeskomödie (MAN SPRICHT ÜBER JACQUELINE, D 1937); ein kriminalistisch unterlegtes Schuld- und Sühnedrama (SCHATTEN DER VERGANGENHEIT, A 1936); einen psychiatrischen Arztfilm (DIE EWIGE MASKE, A/CH 1935); einen Liebesfilm (HANNERL UND IHRE LIEBHABER, A 1936); ein Melodram (VORSTADTVARIÉTÉ, A 1935); einen Historienfilm (DER FAVORIT DER KAISERIN, D 1936) sowie einen Kriminal- und Liebesfilm (MORGEN BEGINNT DAS LEBEN, D 1933) – alles in allem eine der Heterogenität des populären Kinos mehr als entsprechende Vielfalt der Stoffe und Genres. Sie kann, da nicht nur in Berlin (D), sondern auch in Wien (A) oder in Wien und Bern (A/CH) produziert, zudem einen Beitrag zur internationalen Durchmischung des Kinoprogramms im Dritten Reich liefern.

Um zu prüfen, ob und wenn ja wie erfolgreich sich diese Präsenz im Einzelnen realisierte, haben wir, wiederum aus dem besonders kinointensiven *Hamburger Anzeiger*, die Anzahl der dort jeweils am Montag und Donnerstag erscheinenden

⁴⁰ Hier zit. nach *Film-Kurier*, 3. Beiblatt, 6.3.1937 (Hervorhebung im Original).

⁴¹ So Karlheinz Ressing, »Die Aufgaben der Avantgarde«, in: *Film-Kurier*, 13.12.1938.

Inserate und Annoncen pro Film aufgelistet, dazu die jeweils inserierenden Kinos ermittelt, daraus die Laufzeiten der Filme errechnet und diese dann zu einem Überblick über das zusammengefasst, was wir die »Wanderung der Hochbaum-Filme durch die Hamburger Kinos« genannt haben.⁴²

Sie beginnt im Fall des mit 59 Inserierungen erstplatzierten Films *SCHATTEN DER VERGANGENHEIT* im August 1936 mit der für Erstaufführungen üblichen zweiwöchigen Laufzeit im Lessing-Theater; es gehörte zur Ufa-Kinokette und war mit seinen bis 1000 Sitzplätzen *das* Kino Hamburgs für als kulturelle Highlights geltende Filme,⁴³ wozu jetzt (so eine Großanzeige) eine von »sensationellen, kriminalistischen Überraschungen« gezeichnete Doppelrolle Luise Ullrichs zählen sollte.⁴⁴ Darauf folgt der Wechsel ins Ufa-Erstaufführungstheater der Harvestehuder Lichtspiele (mit ca. 800 Sitzplätzen), die Ufa Mundsburg (mit ca. 1400 Sitzplätzen) und das Ufa-Lichtschau-spielhaus am Millerntor (mit ca. 1000 Sitzplätzen), nun allerdings in der Konkurrenz zum im Ufa-Palast am Gänsemarkt (mit fast 2700 Plätzen damals Europas größtes Filmtheater) gezeigten Detlef-Sierck-Melodram *SCHLUSSAKKORD*.⁴⁵ Hieran schließen sich eine Vielzahl von größeren Bezirkstheatern (mit zum Teil 1500 Plätzen) und ab September die preisgünstigeren Stadtteiltheater (mit mitunter immer noch bis zu 700 Sitzplätzen) an. Es ist diese in fast 60 Inserierungen für insgesamt 42 Kinos annoncierte fünfmonatige Laufzeit, die das Resümee erlaubt, dass mit dem Film *SCHATTEN DER VERGANGENHEIT* die Unterhaltungsware Film (in jeweils sehr unterschiedlichen Umgebungen zu jeweils sehr unterschiedlichen Preisen) bis in den Januar 1937 hinein nach und nach in allen Stadtteilen Großhamburgs verfügbar sein konnte⁴⁶ – ein für einen »Außenseiter-Avantgardisten« doch beachtliches Ergebnis.

Die Kino-Wanderung setzt sich mit dem mit 58 Inserierungen zweitplatzierten Wehrmachtsfilm *DREI UNTEROFFIZIERE* sowie dem mit 56 Inserierungen drittplatzierten Film *EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND* fort. Hier fällt in der Anzeige zur Erstaufführung des Wehrmachtsfilms ein Porträt Ruth Hellbergs auf, auf dem ihr zukünftiges Leid vorausahnender Zarah-Leander-Blick (vgl. Bild 1) dem erfahrenen Kinogänger

42 Diese Arbeiten haben mit Ausdauer, Genauigkeit und Findungsgabe Simon Klingler und Ariane Mönche übernommen. Die daraus entstandenen Excel-Dateien, auf die wir uns im Folgenden ohne Einzelnachweis beziehen, werden als »Hitliste Hochbaum« (alle Filme) und in Form von Einzeldateien zu den jeweiligen Filmen auf die Homepage der DFG-Projektgruppe »Modernität und Medialität des NS-Kinos« gestellt, vgl. www.nskino-hamburg.de.

43 Vgl. zu diesen und vergleichbaren Angaben auch im Folgenden immer Michael Töteberg/Volker Reissmann, *Mach dir ein paar schöne Stunden. Das Hamburger Kinobuch*, Bremen 2008. Die jeweils einschlägigen Kinos sind hier über ein Register leicht aufzufinden.

44 Vgl. *HA*, 13.8.1936, S. 14.

45 Vgl. *HA*, 27.8.1936, S. 10.

46 Großhamburg, das muss vielleicht ergänzt werden, meint bis 1937 den Stadtbezirk Hamburg mit den nach 1937 eingegliederten preußischen Städten Altona und Wandsbek; Harburg spielte auch nach 1937 aufgrund seiner Lage jenseits der Elbe eine Sonderrolle.



Bild 1:
Hamburger Anzeiger, 20.4.1939, S. 23

unmissverständlich signalisiert, dass die oben erwähnte Manövergeburt einer Blitzkrieg-Wehrmacht nur dann erfolgreich sein kann, wenn es gelingt, den Geschlechterkonflikt zwischen der »Eigenwilligkeit des [weiblichen] künstlerischen Menschen« und der dem Mann zugeordneten »freiwilligen [!] Unterordnung des soldatischen Menschen« zu überwinden⁴⁷ – eine melodramatische Notwendigkeit, die der Film selbst anhand einer Szene aus der Oper *Carmen* veranschaulicht. Denn das hier von Elisabeth Schwarzkopf (!) ihrem José-Darsteller entgegengesungene Bekenntnis »Wenn ich liebe, nimm dich in Acht« hätten die diese Aufführung besuchende Schauspielerinnen und der ihr bis zur Beinahedesertation verfallene Unteroffizier durchaus als Warnung vor ihren eigenen Liebesverirrungen verstehen können (vgl. Bild 2).

An der Anzeige des im Lessing-Theater uraufgeführten Films EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND fällt auf, wie sachkundig die Bewerbung dieses Films mit »nur Menschen norddeutscher Landschaft« vor einer Kulisse aus fünf (Haupt-)Kirchentürmen und einem (deutlich kleineren!) Rathausturm das Motto »Hamburg, dies ist Dein Film!« topografisch exakt veranschaulicht.⁴⁸ Worauf der *Hamburger Anzeiger* und das *Hamburger Tageblatt* mit einem idyllisch überschaubar wirkenden Hafenkai und dem Porträt der hier in den Film des Dritten Reichs eintretenden Elisabeth Flickenschildt folgen,⁴⁹ sowie kontrastiv dazu die von starken Licht-und-Schatten-Kontrasten gezeichnete Szenerie einer nächtlich zersplitterten Hafen- und Stadtlandschaft aufbieten, die

47 Vgl. HA, 20.04.1939, S. 13.

48 Vgl. HT, 28.9.1938, S. 4.

49 Vgl. HA, 6.10.1938, S. 13; HT, 6.10.1938, S. 11.



Bild 2: DREI UNTEROFFIZIERE, D 1939



Bild 3: *Hamburger Tageblatt*, 28.9.1938, S. 4 (oben); *Hamburger Anzeiger*, 6.10.1938, S. 13 (unten links); *Hamburger Anzeiger*, 29.9.1938, S. 10 (rechts)

darin deutlich an die Asphaltfilme der Weimarer Republik erinnert (vgl. Bild 3).⁵⁰ Eine solche Variation in der Gestaltung der Annoncen kann nicht nur belegen, dass inmitten der von Verleih und Vertrieb vorgegebenen Werbematerialien Auswahlmöglichkeiten bestanden – die Aufmerksamkeit des Zuschauers konnte damit zugleich auf die im Film selbst nicht aufgelösten Spannungen zwischen einem auf die Versöhnung zwischen Mensch und Landschaft bedachten regionalen Heimatfilm

⁵⁰ Vgl. *HA*, 29.9.1938, S. 10; *HT* 30.9.1938, S. 10.

und einem Dissoziation bis Entfremdung signalisierenden Weimarer Asphaltfilm hingelenkt werden.

Aufgrund solcher die Filme nicht nur annoncierenden, sondern mitprägenden bis mitlenkenden Paratexte lassen sich die bisher genannten Filme als mehrschichtig gebaute Erlebnisangebote mit einer verschiedene Publikumserwartungen adressierenden Tiefenstruktur beschreiben, ein Merkmal, das bei den mit 30 bis 40 Inserierungen »mittig« platzierten »reinen« Unterhaltungsfilmen deutlich zurücktritt. Es sind dies (mit durchaus mehrwöchigen Laufzeiten) das reichsdeutsche Marika-Rökk-Opening im Revue- und Zirkusfilm LEICHTE KAVALLERIE, das *sophisticated* freche MAN SPRICHT ÜBER JACQUELINE, der Liebesfilm HANNERL UND IHRE LIEBHABER und der als »Großfilm« angekündigte Film DER FAVORIT DER KAISERIN aus den »glanzvollen Tagen der schönen Kaiserin Elizabeth von Russland«; er konnte, was nicht wirklich verwundert, mit einer gegenüber der Katharina-Darstellerin Marlene Dietrich hoffnungslos unterlegenen Olga Tschechowa lediglich 29 Inserierungen erreichen.⁵¹

Schwieriger ist dagegen die Frage zu beantworten, warum sich das in die »alkoholgeschwängerte Atmosphäre eines Tingeltangels« verlegte Soldaten- und Liebesdrama VORSTADTVARIÉTÉ ungeachtet der in der Erstaufführungsanzeige zitierten Lobsprüche im *Filmkurier* mit nur 21 Inserierungen nicht wirklich durchsetzen konnte.⁵² Oder warum der auf der Biennale des Jahres 1935 mit einer Medaille ausgezeichnete Arztfilm DIE EWIGE MASKE im reichsdeutschen Kino Hamburgs einen (mit 24 Inserierungen) ebenso nur bescheidenen Erfolg erzielte. Konnte der Versuch einer Erstaufführungsanzeige, dem formal anspruchsvollen »Meisterwerk des jungen [!] Regisseurs Werner Hochbaum« mit der Gestalt des SCHIMMELREITER-Darstellers Mathias Wieman eine »in ihrem Ethos echt deutsche Idee« zu unterlegen, nicht überzeugen?⁵³ Oder ist die Bemerkung in einer der NS-Presseanweisungen, dass »in den Besprechungen [des Films] [...] nicht darauf hingewiesen werden [soll], daß der Film vor einiger Zeit der Zensur zum Opfer fiel«, als Indiz dafür zu verstehen, dass in dieser österreichisch-schweizerischen Gemeinschaftsproduktion die Gefahr einer wie auch immer gemeinten Desertation oder gar Emigration aus dem Kino des Dritten Reichs vorlag? Hierüber können Befunde aus der Hamburger Reflexions-öffentlichkeit Aufschluss geben.

51 Die komplette Hochbaum-Liste findet sich auf www.nskino-hamburg.de.

52 Vgl. HA, 9.5.1935, S. 12.

53 Vgl. HA, 5.3.1936, S. 10.

Hochbaum in der Hamburger Reflexionsöffentlichkeit I: Unterhaltung

Hier lässt sich zunächst einmal die Einmütigkeit darin festhalten, dass es sich bei Werner Hochbaum um einen »jungen« und ausgesprochen »wagemutigen Regisseur« handelt,⁵⁴ dessen Filmschaffen sich durch eine »einzigartige Aufnahmetechnik« auszeichnet,⁵⁵ schon die Charakterisierung »jung« kann in der Terminologie des Nationalsozialismus die Konnotation »jugendkräftig und revolutionär« und damit avantgardistisch aufrufen.⁵⁶ Weniger Einvernehmen bestand dagegen in der Frage, ob es sich bei diesem Regisseur um einen Avantgardisten handelt, dem gegenüber (um eine zeitgenössische Filmkritik zu zitieren), »das Publikum einen rechtmäßigen Anspruch auf Unterhaltung« hatte, oder um einen »Spielleiter«, der auch »in Zukunft zu den einsamen und mutigen Vortrupplern gehören wird, von denen bislang immer die besten Filme gedreht wurden«.⁵⁷ Wobei im Hin und Her der Einschätzungen der Eindruck nicht von der Hand zu weisen ist, dass der am Ende eigentlich immer irgendwie gelobte Regisseur Hochbaum im gleitenden Paradox einer Avantgarde, die zugleich Arrièregarde sein sollte, gelegentlich doch auch ausgleiten konnte.

»Was wir in den letzten Jahren sahen, war unter Durchschnitt«⁵⁸

Dafür spricht, dass wir in der Besprechung und Kommentierung von *DER FAVORIT DER KAISERIN* den Satz finden, hier habe Hochbaum eine »recht mäßige Angelegenheit« inszeniert, weshalb ungeachtet mancher noch heute einprägsamen Plansequenzen, in denen prächtig ausgestattete Räume förmlich erfahren werden, das Resultat nicht zu übersehen ist: »es knistert nicht«.⁵⁹ Wozu das cineastisch ambitionierte *Hamburger Tageblatt* aus Babelsberg von der Begegnung mit einem Regisseur Hochbaum berichtet, der sich »mit der LEICHTEN KAVALLERIE und Marika Röck beschäftigen zu müssen glaubte [!]«.⁶⁰ Immerhin ein Film, für dessen recht aufwendige Inszenierung in zwei Sprachversionen die Ufa mit Werner Hochbaum einen Avantgardisten engagiert zu haben meinte, der es verstand, »gedankliche Vorgänge im Film mit der gleichen Geschwindigkeit und Buntheit wiederzugeben wie im menschlichen Gehirn«, und doch auch in der Lage war, einen »zeitgemäßen Unterhaltungsfilm« mit »künstlerischer Note« zu drehen.⁶¹

54 Vgl. zi., »DIE EWIGE MASKE. Ein Wieman-Film im Passage-Theater«, in: *HA*, 7./8.3.1936, S. 37.

55 Notiz (ohne Namen) zu einer Vorpremiere, in: *HT* 18./19.1.1936, S. 15.

56 Vgl. dazu die Belege bei Harro Segeberg, »Literatur als Medienereignis. Friedrich Schiller. Der Triumph eines Genies«, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 45 (2001), S. 511 ff., sowie Heinrich Himmler im zynischen Verwertungskontext seiner berühmt-berüchtigten Posener Rede im Oktober 1943, hier zit. nach Romuald Karmakar (mit Manfred Zapatka), *DAS HIMMLER-Projekt* (1999/2000).

57 »Spielleiter Werner Hochbaum«, in: *HA*, 28.9.1938, S. 9.

58 *HT*, 10.9.1938, S. 17.

59 Vgl. ser., »Im Passage-Theater: DER FAVORIT DER KAISERIN«, in: *HA*, 14./15.3.1936, S. 25.

60 Vgl. »Hochbaum kehrt zum Experiment zurück«, in: *HT*, 24.9.1938, S. 17.

61 Vgl. Fritz-Heinz Reinhardt, »Ein Film des Mutes und der Temperamente«, und ders., »Geheimnis der Filmregie«, in: *Feuilletons für LEICHTE KAVALLERIE*, Ufa-Pressabteilung, o. J. [1935], unpag. [S. 2, 10].



Bild 4: SCHATTEN DER VERGANGENHEIT, A 1936

Dieser Hoffnung entspricht der in seiner Wanderung durch die Kinos erfolgreichste Film *SCHATTEN DER VERGANGENHEIT* am nachdrücklichsten. Dies zeigt ein überschwängliches Lob für eine Regie, die es verstanden habe, die bereits vielfältig vorerprobte Schuld-und-Sühne-Thematik eines Kriminal- und Liebesfilms »dramatisch überaus wirksam« in Szene zu setzen, was den bereits aus der Auswertung der Präsentationsöffentlichkeit gewonnenen Eindruck stützt, dass es sich hier um einen in seinem unterhaltungskünstlerischen Anspruch herausragenden Film des »Außenseiter-Avantgardisten« Hochbaum handelt.⁶² Als Beweis hierfür wird in der Reflexionsöffentlichkeit das »temperamentvolle Tempo einer Erzählung« genannt, mit dem der Zuschauer in überaus schnell geschnittenen Überblendungen, Spiegelungen und Mehrfachbelichtungen in die Albträume einer entlassenen Zuchthäuslerin versenkt wird. Sie hat die Identität ihrer in einem Sturm tödlich verunglückten Schwester (eines bewunderten Revuestars) angenommen, wobei das Happy Ending mit dem ursprünglich in die Schwester verliebten Staatsanwalt (!) vor der Schaufensterreklame für eine für »Wien-Hollywood« entworfene »neue revue: jeder hat Glück« stattfindet und damit selbst wie die Erfüllung eines – danach in Film-Wolken verschwindenden – Medientraums inszeniert wird (vgl. Bild 4): ein im Überwältigungskino des Nationalsozialismus nicht gerade häufiger Anflug von medialer Selbstironie.

Hollywood ist weiter, mit einem jetzt eher gespaltenen Echo, in der Liebeskomödie *MAN SPRICHT ÜBER JACQUELINE* gegenwärtig. Das klingt noch recht eindeutig dort, wo

62 Vgl. zi., »SCHATTEN DER VERGANGENHEIT«, in: *HA*, 15./16.8.1936, S. 21.

die Hauptdarstellerin des Films das Herz des Zuschauers »mit jenem tollkühnen Draufgängertum, das einer amerikanischen Dollarprinzessin aus Hollywoods bester Schule zur höchsten Ehre gereicht«, dadurch erobert, dass sie – darin ganz »modernes junges Mädchen« – versichert: »Ich will leben, wie mir's Spaß macht«, nur wenig später aber meint: »Jeder Mann kann aus einer Frau die Frau machen, die er will.«⁶³ Es sind solche ebenso spritzig wie kühl ganz auf die jeweilige Situation berechneten Dialoge, die durchaus das Format einer Sophisticated Comedy aus Hollywood erreichen, einen nationalsozialistischen Cineasten wie Werner Kark aber auch zu dem Urteil veranlassen, »die Anlage dieses Films [hat] geschwankt zwischen der kühlen, zahlenmäßigen und publikumswirksamen Berechnung der Produktion und dem guten, wenn auch nicht immer gesunden [!] künstlerischen Willen der Regie«. ⁶⁴ Ein anderer, ähnlich unentschiedenen Kritiker glaubt daraus ablesen zu können, dem Regisseur Hochbaum sei wohl selber »bis zur Mitte des Films nicht klar, welchen Stil er eigentlich einschlagen wollte«. ⁶⁵

Woraus umso nachdrücklicher die Hoffnung resultiert, dass Hochbaum mit dem Projekt des Heimat- und Stadtfilms EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND »wieder vor sich eine Arbeit hatte, der er mit ganzem Herzen und voller Überzeugung dienen konnte«. ⁶⁶

Hochbaum in der Hamburger Reflexionsöffentlichkeit II: Propaganda

Über EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND, in der Hamburger Präsentationsöffentlichkeit als ultimativer Hamburg-Film beworben, wird in den lokalen Zeitungen bereits lange vor seiner Uraufführung in der Stadt am 30.9.1938 viel geschrieben. Das beginnt mit Schlagzeilen wie »Zum ersten Mal: Hamburg im Spielfilm«⁶⁷, setzt sich mit Drehberichten wie »Hafenfilm mit Nebelpulver und Nebelbomben«⁶⁸ oder »Im Hafen wird gefilmt!«⁶⁹ fort und gipfelt in Berichten von der Produktion dieses Ufa-Films in Berlin mit Überschriften wie »Hamburger gehen voran in Babelsberg«⁷⁰ oder, geradezu drängend, »Hamburg wartet auf ›seinen‹ Film«. ⁷¹

63 Vgl. Werner Kark, »Wie denken Sie über Jacqueline?«, in: *HT*, 8.5.1937, S. 20.

64 Ebd.

65 Vgl. Albert Schneider, »Man spricht über Jacqueline«, in: *Licht-Bild-Bühne*, 17.4.1937, S. 3.

66 Vgl. »Hochbaum kehrt zum Experiment zurück«, in: *HT*, 24.9.1938, S. 17.

67 Werner Kark in *HT*, 10.3.1938, S. 2.

68 *HT*, 19.5.1938, S. 5.

69 *HA*, 19.5.1938, S. 3.

70 Vgl. Werner Kark in *HT*, 10.09.1938, S. 17

71 Bernhard Meyer-Marwitz in *HA*, 10./11.9.1938, S. 15.

Hochbaum und die »Macht des Populären«

Der Hinweis, dass hier in einem »Filmwerk, das sehr stark von der Atmosphäre unserer Landschaft lebt«, »zum erstenmal« »mit plattdeutschen – also unbedingt echten – Schauspielern« gearbeitet werden sollte,⁷² gibt deutlich zu erkennen, dass in diesem Filmprojekt das nicht vom Nationalsozialismus geschaffene mentale Konstrukt eines territorial gebundenen *Regionalen* in eine jetzt propagandistisch besetzbare *Macht des Populären* umgearbeitet werden sollte; das bis 1933 auf seinen Status als Freie und Hansestadt immer großen Wert legende Hamburg sollte sich damit zumindest filmisch zum nationalsozialistischen Ideal einer aus Reichsgauen zusammenwachsenden Volksgemeinschaft bekennen.⁷³ Eine einmalige Chance für Hochbaum, sollte man meinen, seine (wie gezeigt) durchaus nicht unumstrittene Fähigkeit zum Populären dadurch zu beweisen, dass sich in der »künstlerischen Ernsthaftigkeit« seiner Person »alles Gradlinige, Unbeirrbar und Saubere des echten Niederdeutschen [konzentriert]« – was auf eine nunmehr perfekte Verbindung von künstlerischer Avantgarde und volkstümlicher Arrièregarde hinauslaufen müsste. Dazu wollen Zeitgenossen einen als »glühend geistiges Feuilleton«⁷⁴ empfundenen Einführungsvortrag des Regisseurs (im damals größten Hörsaal A der »Hansischen Universität« Hamburg) gehört haben.

Was die Kritiker dann aber als »Filmarbeit des guten Willens [!]« lobten,⁷⁵ ist ein Film, der erstens »zum Nutzen der kaufmännischen Auswertung« auf das nicht einmal in Norddeutschland für alle noch verständliche Niederdeutsch verzichtet und statt dessen in einer leichter verständlichen »Klangfärbung im Hamburgisch vertrauten Sinne« von einer »Romantik der Hafengassen und Hafenkneipen« handelt⁷⁶; dies sei ein für Nichthamburger zwar reizvolles, für Ortskundige selbst aber alles anderes als hamburgtypisches Thema.⁷⁷ Hinzu komme zweitens mit Elisabeth Flickenschildt »eine Hauptdarstellerin [...], die von der normierten Schönheit üblicher fraulicher Erscheinungen im Mittelpunkt unserer Filme weit entfernt ist« und daher die Geschichte einer vom Sturmtod ihres Verlobten ans Land gezwungenen Schifferstochter besonders glaubwürdig verkörpern könne.⁷⁸ Diese Geschichte wird drittens mithilfe einer »Menschenschau, die sich allein *des optischen Mittels* bedient«, erzählt.⁷⁹ Das hat, wie man an einigen brillant montierten Montagesequenzen des Films erkennen kann,⁸⁰

72 Ebd.

73 Vgl. Anne K. Berg, *In and Out of War: Space, Pleasure and Cinema in Hamburg 1938–1949*, Diss. University of Michigan 2011.

74 H. S. in *HA*, 30.9.1938, S. 10; vgl. rg., »Werner Hochbaum spricht in Hamburg«, in: *HA*, 27.9.1938, S. 14, oder *HA*, 28.9.1938, S. 9.

75 Vgl. Werner Kark, »Erster Vorstoß: EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND«, in: *HT*, 1.10.1938, S. 17.

76 Vgl. ebd. sowie B. Meyer-Marwitz, »EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND«, in: *HA*, 1./2.10.1938, S. 19.

77 Ebd.

78 Vgl. Werner Kark, »Erster Vorstoß: EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND«, in: *HT*, 1.10.1938, S. 17.

79 Vgl. »Hochbaum kehrt zum Experiment zurück«, in: *HT*, 24.9.1938, S. 17 (Hervorhebung im Original).

80 Vgl. Johannes Roschlau, »EIN MÄDCHEN GEHT AN LAND«, in: C. Fuchs/M. Töteberg (Hg.), *Fredy Bock-bein trifft Mister Dynamit. Filme auf den zweiten Blick*, München 2007, S. 109–114, hier S. 111 f.

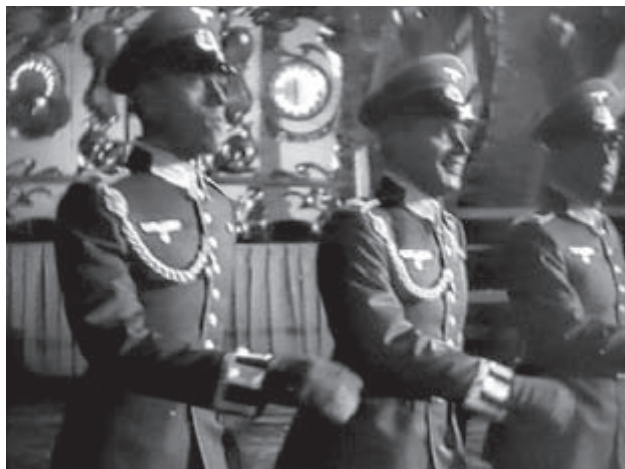


Bild 5: DREI UNTEROFFIZIERE, D 1939

mit propagandistisch verwertbarer Volkstümelei nichts, mit dem von Hochbaum geforderten Film als Aufzeichnungsmedium assoziativ verketteter Ereignis- und Bewusstseinsströme dagegen sehr viel zu tun.

Blicken wir von hier aus auf den bereits erwähnten Wehrmachtsfilm *DREI UNTEROFFIZIERE*, so stellen die hierzu nachweisbaren Pressestimmen zunächst klar, dass der Film von der soldatischen Disziplinierung einer melodramatisch verirrtten Soldatenseele handeln sollte. Darin ist der Film zwar (noch) »kein Kriegsfilm«, aber doch (jetzt!) »ein Film aus dem Leben unserer Wehrmacht von heute«.⁸¹ Und worauf sich diese vorbereitet, daran können die Hinweise auf die militärische Schulung der Schauspieler im Rahmen eines ziemlich (blitz)kriegsecht inszenierten Kriegsmanövers auf einem der großen Truppenübungsplätze um Berlin eigentlich keinen Zweifel lassen.⁸² Ob es aber vor allem dies ist, was dem Film eine fast fünfmonatige Laufzeit durch insgesamt 53 Kinos beschert hat, kann man, ungeachtet seiner Prädikatisierung als »staatspolitisch wertvoll« und »volksbildend« und seiner Wiederzulassung als Reprisenfilm im Kriegsjahr 1942, auch in Frage stellen.

Tut man dies, dann fällt auf, dass sich die titelgebenden Unteroffiziere nicht nur im Feldgrau kriegsnaher Blitzkriegmanöver zu bewähren hatten, sondern auch in außerordentlich prächtigen Ausgehuniformen das Sprechtheater und die Oper bevorzugen; von der kriegsmäßigen Manöveruniform in die Ausgehuniform brauchen

81 Vgl. Geno Ohlschlaeger in seinem Bericht von den Dreharbeiten »Flieger greifen an! Bei den Außenaufnahmen zum Film *DREI UNTEROFFIZIERE*«, in: *HA*, 12./13.11.1938, S. 19.

82 Vgl. ebd.; ähnlich Max Weinheber, »Schauspieler erhalten militärischen Unterricht«, in: *HA*, 26./27.08.1939, S. 20.



Bild 6: DREI UNTEROFFIZIERE, D 1939

sie jedenfalls nur einen Match Cut (vgl. Bild 5). Hier gefallen sie sich dann in offiziersähnlichen »feinen« Umgangsformen und brennen nicht gerade nach kriegerischer Bewährung, denn (so ein davon sichtlich beeindruckter Theaterinspizient): »so einer macht seine zwölf Jahre ab und wird dann als Beamter übernommen, sichere Sache« – mit einem, wie einer der drei Unteroffiziere in einem Gespräch seiner selig verklärten, schwangeren Geliebten erklärt, »Einfamilienhaus« »mit so einer kleinen Veranda, so einer kleinen Frau und so einem kleinen Kind – verstehst du« (vgl. Bild 6). Auch den anfangs seine nachmilitärische Karriere als Postbeamter widerwillig ins Auge fassenden zweiten Unteroffizier erleben wir alsbald an einem in der Kaserne kleinbürgerlich gedeckten Kaffeetisch im vertraulichen Gespräch mit einer Gymnastiklehrerin, die ihm den für eine militärische Karriere nicht unbedingt Erfolg versprechenden Ratschlag gibt: »Bleiben Sie gutmütig, aber zeigen Sie's nicht.«

So gesehen muss man den Film DREI UNTEROFFIZIERE, aus der Perspektive der Nachkriegsjahre, nicht gleich für einen »wütenden Protest gegen die ›Konsumtion‹ von jungen Menschen durch die Institution« Militär halten⁸³, um zu bemerken, dass in seiner Wehrmacht der sogenannte Zwölfender aus der Friedensarmee der Reichs-

83 So Ulrich Kurowski, »Halt es fest das Glück«. Die Filme des Werner Hochbaum (1929–1939)«, in: *Film- & Tonmagazin*, Juni 1977, S. 69–73, hier S. 73 (zit. nach: Robert Müller/Daniela Sannwald, »Avantgarde und Melodram. Der Regisseur Werner Hochbaum«, in: *Viennale in Zusammenarbeit mit Österreichischem Filmarchiv/Filmclub Action/Bellaria Kino* [Red. Regina Schlagnitweit/Ralph Palka], *Die Filme von Werner Hochbaum*, Begleitpublikation zur Retrospektive 22. März – 1. April 1996, Wien 1996, S. 8).



Bild 7: DREI UNTEROFFIZIERE, D 1939

wehr noch längst nicht ausgedient hat.⁸⁴ Hinzu kommt, dass der Soldat, der »nicht nur wegen der Zivilversorgung, sondern wirklich mit Leib und Seele Soldat« ist, ausgerechnet von jenem dritten Unteroffizier verkörpert wird, der beinah dem Zarah-Leander-Charme seiner Carmen-Gerda (!) erliegt und uns (so eine Kritik des Jahres 1989) am Ende des Films »auf der Plattform eines Zuges« als ein »lebender Toter« und damit wie ein James Stewart *avant la lettre* aus Hitchcocks *VERTIGO* vorkommt. »Mit so einem ist kein Staat zu machen, kein Krieg zu führen.«⁸⁵ (vgl. Bild 7) Etwas zeitnäher wäre es, an die in den Halbschatten des *Film noir* versetzten gebrochenen Helden des US-Kriegkinos der 1940er-Jahre zu denken.

Hochbaum in der Hamburger Reflexionsöffentlichkeit III: Emigration/Remigration

Will man Hochbaums österreichisch-schweizerische Filme auf eine von ihm selbst geprägte Formel bringen, dann ließe sich sagen, dass sich hier sein Verständnis von Film als einem psychologischen bis psychopathischen Aufzeichnungsmedium so gut wie absolut setzt. Dies beginnt bereits mit dem Film *VORSTADTVARIÉTÉ*, der noch mehr als die bisher genannten Filme mit der (so eine zeitgenössische Kritik) »genormten Reihe genormter Darsteller in genormten Situationen« nichts mehr zu tun hat und damit von der »industriellen Normung« des auch für den NS-Main-

⁸⁴ Vgl. Werner Lahne, *Unteroffiziere. Werden, Wesen und Wirkung eines Berufsstandes*, München 1965, S. 455.

⁸⁵ So Frank Arnold, »DREI UNTEROFFIZIERE«, in: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.), *Europa 1939*, Berlin 1989, S. 109.

stream charakteristischen Genrekinos »zum industriellen *Leben*« eines Autorenfilms »zurückkehrt«: In ihm verantwortet der Regisseur (eben wie ein Autorenfilmer vor dem Autorenfilm) mit das Drehbuch, und dies erlaubt, wie die soeben zitierte Kritik im Einzelnen ausführt, Szenen, in deren Metaphern und Metonymien sich die melodramatische Substanz des Films immer neu verdichtet.⁸⁶ Es ist diese analytische Kraft des Nichtnarrativen, an der der Film *DIE EWIGE MASKE* mit einer die Filmkunstkritik der Zeit gelegentlich überfordernden Radikalität weiterarbeitet.

Erzählt wird hier die Geschichte eines jungen Arztes, der gegen den Willen seines Institutsdirektors einen Todkranken mithilfe eines noch nicht ausgetesteten Serums rettet und sich für den dann doch eintretenden Tod, der (wie sich erst später herausstellt) mit dem Serum nichts zu tun hat, verantwortlich macht, woraus Hochbaum mit einer noch heute bezwingenden Aufnahme-, Schnitt- und Montagetechnik die zuerst akustischen und dann visuellen Wahnvorstellungen eines an seinen halluzinatorischen Selbstbezeichnungen zerbrechenden Arztes ableitet. Daraus entsteht ein Film, der mit seinen Plansequenzen, Schiebelenden, Groß- und Detailaufnahmen, Instrumentenbildern, halluzinatorisch anmutenden Angstvorstellungen, phantasmatisch wirkenden Kino- und Varietészenen oder einen futuristischen Eindruck vermittelnden Maschinen- und Laborhallen die Faszination einer nicht unreal, sondern surreal wirkenden Albtraumwelt entstehen lässt. Dies führte auf der Biennale des Jahres 1936 in Venedig zu einer Auszeichnung des Films mit einer Medaille für die beste psychologische Studie und zur Verleihung eines National Board of Review Award des Jahres 1937 in den USA für den besten ausländischen Film.

Es sind solche Nachrichten, die zusammen mit Hinweisen auf eine viermonatige Premierenlaufzeit in Paris und im »Londoner Akademietheater« oder der Information, »augenblicklich ist er [der Film] in Newyork [sic!] die Sensation des Broadway«, den Eindruck eines mit diesem Erfolg gewissermaßen ins Ausland emigrierenden Films hervorrufen, ja in diesem außerhalb der Reichsgrenzen stattfindenden »sensationellen filmischen Ereignis« die Gefahr einer widerrechtlichen Okkupation eines deutschen Avantgardefilms erblicken lassen, was unverkennbar Versuche zur Remigration auslöst. Die dazu einschlägigen Stimmen argumentieren ideologisch dort, wo sie sich gegen die Fehlinterpretation des Films als filmischer »Auswertung Freud-scher Theorien« wenden – ein bei allem Lob für den »im Ausland« »so gut entwickelten Instinkt [!] [...] für deutsches Kunstschaffen« denn doch nicht tolerierbarer

86 Vgl. hierzu im Einzelnen W. P., »VORSTADT-VARIÉTÉ« (1935), ohne Quelle, ohne Datum, Bibliothek der Deutschen Kinemathek, Berlin (Hervorhebung des Verfassers).

87 Vgl. Günter Kulemeyer, »Deutsche Filmregisseure II. Werner Hochbaum«, in: *Der deutsche Film 1* (1937), Nr. 10 (April), S. 301.

ideologischer Betriebsunfall.⁸⁷ Andere sind da im Lob für die überragenden Leistungen einer das »Ringen des Unterbewusstseins [!] sichtbar machen[den] Photographie« sehr viel freizügiger.⁸⁸

Übereinstimmung besteht immerhin darin, dass Hochbaum als Regisseur mit ebenso viel Nachdruck wie Erfolg das Recht eines Films vertrete, auf die »übliche handlungsmäßige Untermalung fast völlig« zu verzichten, und sich statt dessen so entschieden wie möglich auf »die Erkenntnis vom *assoziativen* Ausdrucksvermögen des Films« einlasse.⁸⁹ Dies wird noch vom Diktum des *Hamburger Tageblatts* überboten: »gegenüber dieser rein optischen Bedeutung des Films erscheint es uns fast unerheblich, daß das Manuskript einen fesselnden Stoff darstellt«, womit sich der Kritiker entschieden von der auf die Handlung konzentrierten »volkstümlichen Frage« distanziert, »ob man an einem Kranken Experimente durchführen« dürfe.⁹⁰ Andere gehen im Lob für die filmisch beklemmend gestaltete Selbstbegegnung einer schizophrenen Persönlichkeit mit den von ihr selbst abgespaltenen schuldbeladenen Persönlichkeitsanteilen so weit, von der Fotografie noch mehr Mut dabei zu verlangen, die Wirklichkeit »verzerrt, bizarr, gespenstisch« zu gestalten.⁹¹ Eine, wenn man so will, Kritik an der Avantgarde vom Standpunkt einer Avantgarde ohne jedwede Arrièregarde. Anders erscheint die gegen das Ärgernis einer Emigration mobilisierte Remigration des Films in eine im Kino des Dritten Reichs selbst situierte Avantgarde offenkundig nicht möglich.

»Der unberechenbarste aller deutschen Regisseure«

Überblickt man die durchaus schwankungsreiche, insgesamt gesehen aber keineswegs erfolglose Karriere Hochbaums im Kontext eines mit immer neuen Mischungen aus Ideologischem und Medialem, Avantgardistischem und Populärem aufwartenden NS-Kinos, so zeigt sich, dass der Regisseur im gleitenden Paradox eines Kunstanspruchs aus Avantgarde und Arrièregarde zwar gelegentlich ausgleitet, aber nie wirklich entgleitet. Vielmehr gelingt es ihm, sich mit dem bis in seine Unterhaltungs- und Propagandafilme hinein bewahrten Konzept eines Films, den er vor allem als ideologiefreies neurophysiologisches Aufzeichnungsmedium handhabt, mit einer Entschiedenheit zu behaupten, die sogar den Versuch zur Rückführung eines anscheinend ins Ausland emigrierenden radikalen Avantgardekinos auslöst.

88 Vgl. Albert Schneider, »DIE EWIGE MASKE. Progreß-Film der Tobis«, in: *Licht-Bild-Bühne*, 4.3.1936, S. 3.

89 Günter Kulemeyer, »Deutsche Filmregisseure II. Werner Hochbaum«, in: *Der deutsche Film 1* (1937), Nr. 10 (April), S. 300 (Hervorhebung im Original).

90 Max Baumann, »Fieberträume im Film«, in: *HT*, 7.3.1936.

91 Vgl. Albert Schneider, »DIE EWIGE MASKE. Progreß-Film der Tobis«, in: *Licht-Bild-Bühne*, 4.3.1936, S. 3.

Woraus man folgern kann, dass es in einem selbst unberechenbaren Kino des Dritten Reiches gerade für »den unberechenbarsten aller deutschen Regisseure«⁹² möglich war, sich als Avantgardist zu behaupten, der herausragt. Nicht »den« Hochbaum, sondern diesen Hochbaum haben wir versucht, aus den Überresten einer bisher so gut wie übersehenen Präsentations- und Reflexionsöffentlichkeit des NS-Kinos auszugraben. Auch auf die Notwendigkeit ihrer Entdeckung wollten wir damit hinweisen.

92 Vgl. Werner Kark, »Wie denken Sie über Jacqueline?«, in: *HT*, 8.5.1937, S. 20.