

Zwischen Unterhaltung und Propaganda

Das Krimigenre im Dritten Reich

Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie,
vorgelegt dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften,
Institut für Deutsche Philologie, an der Freien Universität Berlin

von

Carsten Würmann

Berlin 2013

Erstgutachter: Prof. Dr. H. Denkler, FU Berlin
Zweitgutachter: Prof. Dr. W. Delabar, FU Berlin
Tag der Disputation: 9. Januar 2009

1	Verbrechen als Unterhaltung und Propaganda im Krimigenre des Dritten Reiches	9
2	Forschungsüberblick zum Krimi im Dritten Reich	16
2.1	Begrifflichkeiten	16
2.1.1	Der ‚Krimi‘ als Genre.....	16
2.1.2	Populärkultur und Unterhaltung	20
2.2	Die vorgebliche Nichtexistenz des Krimis im Nationalsozialismus	27
2.2.1	Fortlaufende Numerierungen – der Krimi des Dritten Reiches nach 1945	27
2.2.2	Die einzelnen Krimis – Nachweis und Verfügbarkeit	29
2.2.3	In Überblicksdarstellungen weitgehend ignoriert.....	31
2.2.4	Von der frühen Forschung ausgeblendet.....	35
2.2.5	Der Krimi im Dritten Reich in der Forschung der DDR	37
2.2.6	Heftromane mit Eigensinn?.....	38
2.3	Ansätze zu einer grundlegenden Auseinandersetzung.....	39
2.3.1	„Wesen und Wandel des Detektivromans im Totalitären Staat“	39
2.3.2	„Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films“	43
2.3.3	Thesenbildung auf schmalen Grundlagen – Tücken fehlender Repräsentativität	44
2.4	Beiläufige Ergebnisse – der Krimi in der literatur- und filmwissenschaftlichen Forschung zum Dritten Reich	47
2.4.1	Literaturpolitisch vermutlich weitgehend unerwünscht.....	47
2.4.2	Schlaglichter auf eine komplexe Existenz.....	48
2.4.3	Als Film selbst beiläufig kaum von Interesse.....	49
2.5	Forschungsperspektiven: Zum Vorgehen dieser Untersuchung.....	51
3	Präsenz und Erscheinungsformen des Krimis im Dritten Reich	57
3.1	Der Kriminalroman	59
3.1.1	Zwischen 20 Pfennig und 5 Mark – das Angebot	59
3.1.2	Anzahl, Auflagen und Verbreitung	61

3.2	Der Kriminalfilm	66
3.2.1	„Praktische Anleitung zum Verbrechen“ – Kein Platz mehr für den Kriminalfilm im Dritten Reich?	66
3.2.2	Zahlen, Prädikate und thematische Varianz	70
3.2.3	Actionhelden und Meisterdetektive	74
3.2.4	Der Erfolg des Krimis an den Kinokassen	76
3.2.5	„Ein guter Kriminalfilm, spannend und unterhaltend“ – Hitler und Goebbels zum Kriminalfilm	78
3.3	Das Kriminalhörspiel	80
3.3.1	Spannend, humoristisch, mit Musik und zum Mitraten	81
3.3.2	Im Dienst der Kriegsvorbereitung	83
3.4	Lukrative Mehrfachverwertungen	86
3.5	Kein deutsches Genre?	89
3.5.1	Angelsächsische Qualität	90
3.5.2	Hollywood im Dritten Reich	91
3.5.3	Von Amerika lernen	93
3.5.4	Quantitative und qualitative Dominanzen	96
4	Unterhaltungsliteratur und Unterhaltungsfilm: Kontrollansprüche und Lenkungsbemühungen	101
4.1	Zur Populärkultur im Nationalsozialismus	102
4.2	Die Kontrolle der Unterhaltung: Ansprüche und Realitäten	103
4.3	Nationalsozialistische Positionen zur Populärkultur	107
4.4	Nationalsozialismus und Populärkultur vor 1933	110
4.5	Der Umgang mit der Unterhaltungsliteratur nach der Machtübernahme	115
4.5.1	Beschlagnahmungen und Verbote I	115
4.5.2	Wege zu einer neuen Unterhaltungsliteratur – Kooperation statt Konfrontation	118
4.5.3	Ausgleich zwischen den Interessengruppen?	120
4.5.4	Unterhaltungs- oder Volksliteratur?	122

4.5.5	Vorbeugende Einflußnahme anstelle von Verboten: Die Vorlagepflicht für Unterhaltungsliteratur	125
4.5.6	Unterhaltungsliteratur als geistiges Unkraut. Die staatliche Literaturpolitik in der Kritik.....	134
4.5.7	Anzeichen einer Kurskorrektur.....	136
4.5.8	Beschlagnahmungen und Verbote II	138
4.5.9	Verstärkte Lenkung.....	142
4.5.10	Fazit I	145
4.6	Der Umgang mit dem Unterhaltungsfilm.....	147
4.6.1	Zur Neuordnung von Kunst und Amüsement – Goebbels' Antritt als ‚Filmminister‘	147
4.6.2	Hehre Ansprüche und <i>business as usual</i> : Der Unterhaltungsfilm in den ersten Jahren des Dritten Reiches....	152
4.6.3	„Das, was ist, bleibt; wir gehen nicht mehr!“ Erste Maßnahmen zur Reorganisation des Films	155
4.6.4	Die Filmzensur – Neuerungen und Kontinuitäten.....	158
4.6.5	Zum Zusammenhang von Krise, Kommerz und Unterhaltung I	164
4.6.6	Das Recht auf Unterhaltung	167
4.6.7	Legitime Unterhaltung oder verbotener Kitsch?.....	169
4.6.8	Mehr Einfluß auf allen Ebenen – die schrittweise Verstaatlichung der Filmproduktion	171
4.6.9	„Wir wollen das alles nicht mehr sehen!“ Die staatliche Filmpolitik in der Kritik.....	173
4.6.10	Zum Zusammenhang von Krise, Kommerz und Unterhaltung II	176
4.6.11	Wirtschaftlich erfolgreich, aber ohne nationalsozialistisches Lebensgefühl – der Unterhaltungsfilm 1938/39.....	181
4.6.12	Der Film im Kriegseinsatz	184
4.6.13	Fazit II	192

5	Positionen zum Krimigenre	194
5.1	Zwischen ideologischer Unvereinbarkeit und politischem Pragmatismus	197
5.1.1	Traditionen einer Debatte.....	197
5.1.2	„Zweierlei Kriminalfilm“	205
5.2	Verbote und Gestaltungsansprüche	209
5.2.1	Überwindung des Ganovenkultes – Frühe Verbote und Vorgaben	209
5.2.2	„Der Kriminalfilm auf neuen Wegen“	213
5.2.3	Polizeilich geprüfte Filme	221
5.2.4	Wer Kriminalschriftsteller sein will, muß sich gründlich wandeln..	222
5.2.5	Volkspädagogische Anforderungen	225
5.2.6	„Gute Kriminalliteratur ist nach wie vor durchaus erwünscht“ – Neue Aufgaben im Krieg	228
6	Krimirealitäten	233
6.1	Solide Unterhaltung – keine Experimente.....	234
6.2	Mehr Lebensnähe!.....	236
6.3	Exkurs: Aktenzeichen XY gelöst – Fernsehexperimente.....	242
6.4	Prototypen des NS-Krimis?	245
6.5	Antisemitismus	250
6.6	Handlungsort Deutschland – Propaganda, Realität und fiktive Wirklichkeit	253
6.7	Handlungszeit vor 1933	254
6.8	Ansätze zur Subversion? Ausnahmen von der Regel.....	255
6.9	Handlungsort Ausland.....	258
6.10	Der typische Krimi	260
6.11	Die deutsche Polizei als Held.....	265
7	Resümee.....	272

8	Literaturverzeichnis	275
8.1	Archivalien	275
8.2	Periodika 1933 bis 1945	275
8.3	Kriminalromane 1933 bis 1944	275
8.4	Kriminalfilme 1933 bis 1945.....	279
8.5	Kriminalhörspiele 1933 bis 1941.....	287
8.6	Weitere Quellen und Literatur 1933 bis 1945	290
8.7	Forschungsliteratur seit 1945.....	300

1 Verbrechen als Unterhaltung und Propaganda im Krimigenre des Dritten Reiches

Das NS-Regime bezog einen Teil seiner Herrschaftslegitimation aus der Behauptung, daß es – im Unterschied zum Staat und den Regierungen der ‚Systemzeit‘ – den deutschen Volksgenossen Schutz und Sicherheit vor Kriminalität und Verbrechen gewährleisten könne. Geschichten, die von Verbrechen erzählen, die in einem zeitgenössischen nationalsozialistischen Deutschland begangen werden, scheinen dabei kaum geeignet, eine solche Sicht zu stärken. Sie könnten im Gegenteil Zweifel an dieser behaupteten allgemeinen öffentlichen Sicherheit befördern oder auch – schilderten sie etwa rechtsstaatliche Ermittlungen und Verfahren – in einem so grotesken Widerspruch zur staatsverbrecherischen und häufig willkürlichen Straf- und Verfolgungspraxis stehen, daß sich eine Kritik an herrschenden Zuständen auch für unbedarfte Leser geradezu aufdrängen mußte, eine harmlose, systemkonforme Lektüre also kaum noch möglich gewesen wäre. Es sind wohl Annahmen wie diese, die dafür sorgen, daß aus heutiger Sicht für viele das Erzählen vom Verbrechen und das institutionalisierte Verbrechen, der Krimi und das Dritte Reich, nicht zusammenzupassen scheinen.¹

Ganz im Gegenteil blieb aber der Krimi² in seinen verschiedenen medialen Präsentationsformen trotz einiger Verbote und kriegsbedingter Einschränkungen bis zum Untergang des NS-Regimes ein bedeutendes Genre der Populärkultur. Dies zeigt sich, sobald man in Quellen zur Unterhaltungskultur wie Illustrierte, das Feuilleton der Zeitungen, ins Kino- und Radioprogramm sowie in die Fachpresse der Filmindustrie, der Buchverlage und des Leihbüchereigewerbes blickt. Rund 3.000 Kriminalromane erschienen in Deutschland zwischen 1933 bis 1945,

-
- 1 „Gab es die denn überhaupt?“ ist die häufigste Frage, die einem gestellt wird, erwähnt man im Gespräch, man arbeite wissenschaftlich zum Krimi im Nationalsozialismus. Fast ebenso häufig wird die unzutreffende Vermutung geäußert, da seien doch bestimmt immer nur Juden die Täter gewesen. Die scheinbare Inkompatibilität wird dabei in den meisten Fällen auch von Älteren, die die Zeit des Nationalsozialismus noch bewußt erlebt haben, retrospektiv angenommen, wenn sie berichten, der Krimi sei im Dritten Reich doch verboten gewesen. Die dies behaupten, räumen in der Regel auf Nachfrage allerdings ein, selber eigentlich keine Krimis gelesen zu haben.
 - 2 Die Kurzform ‚Krimi‘ wird in dieser Arbeit, wie es den im umgangssprachlichen Gebrauch des Begriffes ausgedrückten Rezeptionsgewohnheiten entspricht, medienübergreifend verstanden und bezeichnet im weiteren sowohl Kriminalroman wie Kriminalfilm. Vgl. die weiteren Erläuterungen unter Kapitel 2.1 Begrifflichkeiten.

in Zeitungen und Zeitschriften wurden die Romane in Fortsetzung abgedruckt. Der Rundfunk brachte abends zur besten Sendezeit Kriminalhörspiele, in den Kinos liefen deutsche und ausländische Kriminalfilme, bis 1941 auch immer wieder Produktionen aus Hollywood. Angesichts dieser Vielfalt muß am Beginn einer jeden Untersuchung, die den Anspruch erhebt, über einzelne Krimis hinaus zu Aussagen über die Stellung des Genres im Nationalsozialismus zu gelangen, zunächst eine Bestandsaufnahme stehen.

Ausgehend von einem multimedialen Verständnis des Krimis als bedeutender Teil der Populärkultur des 20. Jahrhunderts wird mit dieser Arbeit erstmals der Versuch unternommen, umfassend die Geschichte des Krimigenres im Dritten Reich nachzuzeichnen. Hierfür wird zunächst quantitativ wie qualitativ erhoben, wie der Krimi aussah, der in diesen Jahren produziert wurde, und auf welchen Wegen er sein Publikum erreichte. Gestützt auf eine breite Grundlage überwiegend bisher von der Forschung noch nicht berücksichtigter zeitgenössischer Quellen- und Sekundärtexte über den Krimi und seine Produzenten versuche ich die Bedingungen seiner Produktion und Rezeption im Kontext der Unterhaltungskultur des Nationalsozialismus zu rekonstruieren. Ausgehend von dieser materialreichen Basis erfolgt die Untersuchung einer Auswahl zeitgenössischer Kriminalromane und Kriminalfilme, über die ich in Erweiterung der bisherigen Forschung zu diesem Feld zu einer wohlfundierten Einschätzung über Form und Funktion des Krimis im Dritten Reich zu gelangen hoffe.

Über Produzenten und Rezipienten wachte im Dritten Reich der nationalsozialistische Staat. Er beanspruchte die Kontrolle des gesamten öffentlichen wie privaten Lebens und war bestrebt, diese auch im Bereich der Unterhaltungskultur mit einer Vielzahl von staatlichen und parteiamtlichen Institutionen durchzusetzen. Dem Film wies das Regime eine zentrale Rolle in seinem Bemühen um die Beeinflussung des Volkes zu. Die Unterhaltungsliteratur – wie die Literatur insgesamt – interessierte die NS-Führungsspitze weniger: In der Medienkonkurrenz rangierte sie im Dritten Reich hinter Film, Radio und Presse.³ Hinzu traten weitere, sich aus der ökonomischen Praxis ergebende Umstände, die einen unterschiedlichen Umgang nach sich zogen. Die Literaturbranche, wenngleich von Umsatz und Wirtschaftsleistung kaum weniger bedeutend, war kleinteiliger organisiert. Ein Buch konnte, verglichen mit einem Film, relativ schnell und unaufwendig hergestellt werden. Die Produktion erforderte weniger Kapitaleinsatz, der

3 Walter Delabar: NS-Literatur ohne Nationalsozialismus? Thesen zu einem Ausstattungsphänomen in der Unterhaltungsliteratur des ‚Dritten Reiches‘. In: Im Pausenraum des ‚Dritten Reiches‘. Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. von Carsten Würmann und Ansgar Warner. Bern u.a. 2008, S. 161-180, hier: S. 175.

Absatz war dezentraler organisiert und gestaltete sich durch die große Zahl von Verkaufsstellen auch unauffälliger. Die Verlage, die Autoren sowie den Vertrieb zu kontrollieren erforderte einen ungleich größeren Aufwand. Dieser Zweig der Kulturindustrie ließ sich nicht so rasch (zumindest nicht so rasch wie die Filmindustrie) konzentrieren und in staatlichen Besitz überführen.

Die Erkenntnis, daß man auch auf diesem Weg die Massen erreichte, scheint sich im Reichspropagandaministerium erst im Laufe der dreißiger Jahre durchgesetzt zu haben. Die wichtigsten Distributionsinstanzen für unterhaltende Lektüre, die privatgeführten Leihbüchereien, galten bei den staatlichen Stellen lange als Brutstätte von ‚Schmutz und Schund‘ und als Verbreitungsweg für Unerwünschtes, den man zu beschränken suchte. Im Krieg wurden sie schließlich aufgewertet und zu geförderten Einrichtungen, die einen entscheidenden Beitrag dazu leisten sollten, die Bevölkerung trotz kriegsbedingter Einschränkungen flächendeckend und ausreichend mit Unterhaltungsliteratur zu versorgen.

Die Erforschung von Unterhaltungsfilm und -literatur im Nationalsozialismus ist unterschiedlich weit fortgeschritten. Als spektakuläres, ansehnliches Medium genoß der Film nicht nur die Hauptaufmerksamkeit des Propagandaministeriums, auch in der Rückschau gilt er neben dem Radio als zentrales Element der Goebbelschen Konzeption zur propagandistischen Formierung der deutschen Bevölkerung. Die Forschung zum Film, wenngleich auch nicht zum Kriminalfilm, ist daher weiter fortgeschritten als zur Unterhaltungsliteratur. Diese ist trotz einiger Bemühungen in den letzten Jahren ein weitgehend blinder Fleck der Literaturwissenschaft geblieben. Hier wird es im folgenden darum gehen, auf der Basis zeitgenössischer Quellen erstmals grundlegende Linien des Umgangs mit der Unterhaltungsliteratur herauszuarbeiten.

Der Umgang des Nationalsozialismus mit dem Populären und der Unterhaltung erweist sich, wie sich zeigen wird, weniger als konsequente Umsetzung eines bestimmten weltanschaulichen Konzeptes denn als Ergebnis von Auseinandersetzungen differierender ideologischer Positionen zur Unterhaltungskultur insgesamt wie zum Krimi im besonderen, die zudem noch von (kriegs)wirtschaftlichen Faktoren beeinflusst wurden. Um den Krimi als ein Genre, das in seinen Geschichten Rechts- und Ordnungsvorstellungen verhandelt und bestätigt, entsponnen sich im Rahmen des Umgangs mit der Unterhaltungskultur spezifische Diskussionen um seine Form, seine Inhalte und seine Funktion. Die Folge waren besondere Wege und Mittel der Einflußnahme. Mitarbeiter von Justiz- und Polizeibehörden fungierten als Sachverständige, man beriet regelmäßig Autoren und stellte ihnen Aktenmaterial und technische Informationen zur Verfügung.

Gegen den Krimi gab es im Dritten Reich von ideologischer Warte grundsätzliche Einwände, die sich auf bestimmte Motive und Inhalte bezogen. So wurde ihm vorgeworfen, den Verbrecher zu glorifizieren und zu humanisieren, zum Verbrechen anzustiften oder auch für eine ‚angelsächsische Kultur- und Geisteshaltung‘ zu werben. Oftmals richteten sich die Vorbehalte gegen die Populärkultur insgesamt oder doch zumindest gegen bestimmte Erscheinungsformen, die über einzelne Genres und ihre Spezifika hinausgingen. Dabei wurde im ideologischen Extremfall etwa die Unvereinbarkeit von Happy Ends mit einer nationalsozialistischen Geisteshaltung dekretiert; viel häufiger beruhte die Kritik allerdings auf ‚klassischen‘ pädagogischen und bildungsbürgerlichen Vorbehalten. Sie störte sich an der vorgeblich mangelnden Qualität und befürchtete durch den Kriminalreißer im Kintopp und die Lektüre der Leihbuchschmöker und Groschenhefte die Verführung der Jugend zu Unsitte und Verbrechen.

Die Vorwürfe gegen den ‚schlechten Krimi‘ glichen einander, ungeachtet, ob es sich um einen Roman oder einen Film handelte. Das Vorgehen staatlicher Stellen unterschied sich hingegen erheblich: Während etwa Filme vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels oder gar vom Führer und Reichskanzler Adolf Hitler selbst letztinstanzlich oder auch neben allen Instanzen verboten wurden, widmete die Staatsspitze der populären Literatur und ihren Autoren nur im Ausnahmefall so viel Aufmerksamkeit.⁴

Dem Film galt das Hauptaugenmerk des „Filmministers“ (Felix Moeller) Goebbels. Der Kriminalfilm spielte dabei im Vergleich zu großen Historienfilmen und Melodramen eine untergeordnete Rolle, selbst wenn es zwei Krimis waren, die Anfang und Ende des NS-Filmregimes markieren: Die Indizierung von Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* war im März 1933 das erste spektakuläre Filmverbot der neuen Regierung, während *Shiva und die Galgenblume*, die Verfilmung des gleichnamigen Kriminalromans von Hans Rudolf Berndorff, mit Hans Albers und O.W. Fischer in den Hauptrollen als letzter Spielfilm des Dritten Reiches gelten kann.⁵

4 Der bekannteste Fall ist das von Hitler angeordnete endgültige Verbot der schriftstellerischen Betätigung für Arnolt Bronnen, Ernst Glaeser und Erich Kästner. „Der Führer wendet sich über Bormann gegen die Beschäftigung der ehemaligen defaitistischen Literaten vom Schlage der Bronnen, Gläser [sic!] und Kästner. Ich ordne an, daß sie im ganzen Kulturbereich nicht mehr beschäftigt werden.“ Joseph Goebbels: Tagebucheintrag vom 9. November 1942. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil II. Diktate 1941-1945. Band 6. Oktober-Dezember 1942. München u.a. 1996, S. 416. Vgl. auch Jan-Pieter Barbian: Literaturpolitik im „Dritten Reich“. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. Überarbeitete und aktualisierte Ausgabe. München 1995, S. 383-385.

5 *Shiva und die Galgenblume. Der letzte Film des Dritten Reiches* lautet der Titel des Filmes

Im Bereich des Kriminalfilms gab es bereits Mitte der dreißiger Jahre Bestrebungen, bestimmte Inhalte so aufzubereiten, daß diese eine volkspädagogische Wirkung im Sinne des NS-Regimes entfalten konnten. Der Sprecher der für die Beratung der Filmproduktion maßgeblichen Justizpressestelle Berlin, Regierungsrat Alfred Klütz, formulierte dabei nicht nur die Ansprüche der Behörden hinsichtlich der Darstellung von Verbrechen und ihrer Verfolgung, er war auch selbst Koautor der Drehbücher einer Reihe von Kurzfilmen und für die beiden Spielfilmproduktionen *Die Kronzeugin* (1937) und *Großalarm* (1938).

Bei der Kriminalliteratur gab es wie bei der Unterhaltungsliteratur insgesamt in den ersten Jahren der NS-Herrschaft weit weniger Versuche der Lenkung und Einflußnahme als etwa beim Film. Erst kurz vor Beginn des Zweiten Weltkrieges und in den ersten Kriegsjahren kam es zu massiven Eingriffen. Schutz der Jugend vor moralischer Depravation, Umstellung auf die Kriegswirtschaft und propagandistische Erwägungen führten dazu, daß lange angekündigte Verbotslisten schließlich erstellt und wirksam wurden. Zahlreiche Kriminalromane kamen so auf den Index und durften nicht mehr verkauft und verliehen werden.

Die hauptsächliche Sorge und Aufmerksamkeit der zuständigen Stellen im Propagandaministerium galt der angemessenen Darstellung deutscher Verhältnisse und insbesondere der deutschen Kriminalpolizei. Zunächst für den Film und zum Ende der dreißiger Jahre auch für die Literatur wurde formuliert, was ein Krimi im Dritten Reich zu leisten und wie er dabei als Film und Roman auszusehen habe. Diese Vorgaben und Lenkungsbemühungen liefen auf die Forderung nach einem Krimi hinaus, der „eine Aufgabe hat: der Polizei und allen mit der Verbrecherbekämpfung beauftragten Organen des Staates in diesem Kampf zu helfen, die Erziehung zur Achtung vor diesem Kampf und zur Ablehnung jeden verbrecherischen Tuns.“⁶ So formulierte es Erich Langenbucher, Ministerialrat im Propagandaministerium, im Februar 1939 in einem programmatischen Artikel für den Kriminalroman und unter Verweis auf den seiner Ansicht nach hierfür inzwischen vorbildlichen Kriminalfilm.

Dabei wollten sich die zuständigen Stellen nicht allein auf die Einsicht der Autoren und Produzenten sowie das Instrument der nachträglichen Zensur verlas-

von Hans Georg Andres und Michaela Krützen (Deutschland 1993). Hier kombinierten sie Fragmente von *Shiva und die Galgenblume*, der letzten Regiearbeit von Hans Steinhoff, die wegen des Einmarsches der Roten Armee in Prag nicht mehr fertiggestellt werden konnte (Steinhoff selbst starb am 20. April 1945 bei einem Flugzeugabsturz), mit historischem Spielfilmmaterial, nachgedrehten Szenen, Interviews und dokumentarischen Passagen.

6 Erich Langenbucher: „Der Teufel spielt Verstecken“ oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans. In: Die Buchbesprechung 3 (1939) Heft 2, S. 37-41, hier S. 40.

sen. Man versuchte aktiv in die Produktion einzugreifen und sie im gewünschten Sinne zu gestalten. Der Einsatz des Berliner Justizpressesprechers Klütz machte Schule, Ende der dreißiger Jahre mehren sich die Hinweise in Vorspann und Titellei, daß die Geschichte nach den Akten der Kriminalpolizei oder auch mit deren fachlichem Rat gestaltet worden sei. Das Propagandaministerium richtete gemeinsam mit dem Reichssicherheitshauptamt sogar eine Beratungsstelle für Kriminalautoren ein und bot Ausgewählten Schulungen an. In den Personalakten der Reichskulturkammer finden sich bis zum Frühjahr 1945 Schreiben, in denen Autoren um die Zurückstellung von Arbeits- oder Militärdiensten bitten. Zur Begründung verweisen sie auf ihre kriegswichtige Tätigkeit, die darin bestehe, daß sie in Absprache mit amtlichen Stellen bestimmte gewünschte Inhalte erzählerisch aufbereiteten.

Daß man von Seiten des Regimes trotz zum Teil großer Unzufriedenheit mit den Produkten – die Kritik wurde massiv in der (Fach)-Öffentlichkeit vorgebracht und zielte explizit nicht nur auf Einzelfälle – am Krimi festhielt, mit großem Aufwand seine Gestaltung betrieb und in den Kriegsjahren die Produktion von Filmen wie Romanen forcierte, resultierte vor allem aus seiner ungebrochenen Popularität als Unterhaltungsgenre. Um im Krieg die Menschen von den Härten und Sorgen des Alltags abzulenken, mußte man ihnen Bücher und Filme bieten, so die Strategie, die sie bereitwillig konsumierten und von denen sie sich tatsächlich und gern unterhalten ließen. Etwaige Propagandaabsichten waren dieser Prämisse anzupassen oder doch zumindest als gleich wichtig zu berücksichtigen.

Der Krimi war Teil eines NS-Alltages, dessen nazistische Gestaltung bzw. Formierung ein erklärtes Ziel des Regimes war. Doch ließ sich dies selbst unter den Bedingungen einer totalitären Diktatur nicht ohne weiteres umsetzen. Weiterhin bestand eine gewisse Breite und Varianz im Angebot. Kriminalromane und -filme mit eindeutigem propagandistischen Auftrag erschienen genauso wie solche, die das Dritte Reich und die Insignien seines Alltages nicht einmal in einem Nebensatz erwähnten und darauf verzichteten, gleichsam wie zufällig mit der Kamera darüber zu fahren. Zwar scheinen erstere in der Minderheit gewesen zu sein, nichtsdestotrotz setzte das Regime bis zu seinem Ende darauf, seine propagandistischen Botschaften ebenfalls auf diesem Weg an die Konsumenten zu bringen. Ob sie ungeachtet, trotz oder sogar wegen ihrer Tendenz populär waren, ist dabei freilich retrospektiv kaum zu beurteilen. Genauso schwierig gestaltet sich die Frage nach dem Erfolg der Bemühungen des NS-Regimes um eine Indienstnahme des Krimis.

Wie aber ordnen sich die Krimis darüber hinaus in den nationalsozialistischen Zeitkontext ein? Inwieweit entsprachen die Krimis den von staatlicher Seite formulierten Vorstellungen und Erwartungen? Bei den propagandistisch aufgeladenen und mit eindeutig nazistischen Ausstattungsmerkmalen gekennzeichneten Krimis fällt eine Einschätzung nicht schwer. Wie aber verhält es sich mit den Romanen, die mit nur wenigen und in den meisten Fällen sogar ohne weitere Änderungen nach 1945 weiter erschienen? Was ist mit den Kriminalfilmen, die bis in die 1990er Jahre ohne weitere kritische Rahmung im Fernsehen gezeigt werden konnten? Zwar bringt eine entsprechend ideologiekritische Lesart dieser Texte und Filme eine Reihe von NS-affinen Inhalten zu Tage. Doch wird man letztlich einräumen müssen, daß sie zwar im Rezeptionsraum Drittes Reich als die herrschende Ordnung bestätigend rezipiert werden konnten und damit systemstabilisierend wirkten, daß sie aber außerhalb dieses Raumes aufgrund ihrer Inhalte kaum mehr als nazistisch verstanden werden können.

2 Forschungsüberblick zum Krimi im Dritten Reich

2.1 Begrifflichkeiten

2.1.1 Der ‚Krimi‘ als Genre

Der Spielfilm, der zeigt, wie ein Kommissar einen Mordfall aufklärt, der Roman – als gebundenes Buch, in Fortsetzungen in Zeitungen und Illustrierten oder als ‚Groschenheft‘ –, in dem ein Detektiv eine Bande von Juwelendieben durch die Hauptstädte Europas jagt, das Hörspiel, das erzählt, wie ein Anwalt sich zur Rettung seines zu Unrecht verdächtigten Mandanten selbst auf die Suche nach dem wahren Täter macht: diese Geschichten, die vom Überschreiten gesellschaftlicher Regeln, vom Verstoß gegen die geltende Ordnung handeln und erzählen, wer wie und manchmal auch warum die Gesetze bricht, wie diese Verstöße festgestellt, wie diese Verbrechen aufgeklärt und die Täter verfolgt, gefaßt und überführt werden – sie alle werden von den Lesern, Zuschauern und Zuhörern im allgemeinen mit der Kurzform ‚Krimi‘ bezeichnet.

Der Begriff in seiner umfassenden Diffusität bringt damit den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ziemlich genau auf den Punkt. Er bezeichnet ein populäres, multimediales Genre.⁷ Die in Krimis erzählten Geschichten werden ungeachtet ihrer medialen Fixierung vor allem zur Unterhaltung konsumiert. ‚Krimi‘ wird in dieser Arbeit, wie es den im umgangs- bzw. alltags-sprachlichen Gebrauch ausgedrückten Rezeptionsgewohnheiten entspricht, also medienübergreifend verstanden und bezeichnet sowohl Kriminalroman und Kriminalfilm wie auch das Kriminalhörspiel, das aber aufgrund einer unzureichenden Überliefe-

7 Aufgrund dieser Multimedialität wird hier dem ‚Genre‘ der Vorzug vor dem Begriff ‚Gattung‘ gegeben. Obgleich beide Begriffe durchaus synonym verwendet werden, beziehen sich ‚Gattung‘, ‚Gattungsgeschichte‘ oder ‚Gattungsästhetik‘ vor allem auf literarische Texte, während ‚Genre‘ stärker das Medienübergreifende betont, wird der Ausdruck z.B. auch in bezug auf Gruppen von Filmen verwandt, die ein hohes Maß an Gemeinsamkeiten bei den Schauplätzen, beim Personal, den narrativen Mustern, bei der technischen Machart sowie bei den durch die Standardisierung geweckten Erwartungen der Rezipienten aufweisen. Horst Helbig: Genre 1. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenighoff. Stuttgart, Weimar 2007, S. 275; Dieter Burdorf: Genre 2. In: Ebd. Vgl. auch Gabriela Holzmann: Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950). Stuttgart, Weimar 2001, S. 12.

nung nur eingeschränkt berücksichtigt werden kann.⁸ Zumindest die Literaturwissenschaft zeigte sich über Jahrzehnte bemüht, die wuchernde Vielfältigkeit des Krimis zu fassen zu bekommen und definitiv auf den Begriff zu bringen. Verbrechen-, Detektiv- oder Kriminalliteratur – die Beschäftigung mit dieser Literaturgattung ist reich an konkurrierenden Bezeichnungen und reicht bis zu dem Versuch, den „Verbrecherspürhundroman“⁹ als allumfassenden Oberbegriff zu installieren. Die Zahl der damit einhergehenden Definitionsversuche ist Legion und bildet ein seltsames Mißverhältnis zu einer Praxis, in der niemand ernsthafte Probleme mit „der Abgrenzung des Krimis von Nicht-Krimis“ hat.¹⁰

Die neuere Forschung betont – auch in Abgrenzung gegenüber allzu einengenden Taxonomiebemühungen – die grundsätzliche thematische wie erzähleri-

8 Ich folge hier Gabriela Holzmann, die in ihrer Darstellung der Geschichte des Krimis als Mediengeschichte betont, daß Kinofilm und literarische Darstellung im Krimigenre als Einheit gesehen werden müssen. Gabriela Holzmann: *Schaulust und Verbrechen*, S. 12-13. Bereits das frühe Kino adaptierte literarische Krimihelden und beförderte ihre Popularität, die wiederum den Verkauf der gedruckten Geschichten ankurbelte. Für das Krimi-Genre mit seinen Vorläufern – siehe den Bilderbogen oder die zum Leierkasten vorgetragene Moritat – ist das Überschreiten medialer Ausdrucksmöglichkeiten geradezu gattungskonstituierend. Es wurde zu einem wesentlichen Dynamisierungsfaktor, dies zeigt sich besonders mit dem Aufkommen des Tonfilmes. Gerade für die dreißiger und vierziger Jahre führt dies zu von vornherein kalkulierten multimedialen Verwertungs- und Vermarktungsstrategien. Vgl. auch Knut Hickethier: „Wie alle großen Genres ist das Kriminalgenre in sämtlichen erzählenden und darstellenden Medien präsent. Kriminalgeschichten gibt es als Buch und Theaterstück, als Kalendergeschichten, in Illustrierten, als Film, Hörspiel und Radioserie, als Fernsehspiel und Fernsehserie, als Video- und Computerspiel und im Internet.“ Jedes neues Massenmedium habe sich des Mediums bemächtigt und seine eigene mediale Form entwickelt. Knut Hickethier: Einleitung. *Das Genre des Kriminalfilms*. In: *Filmgenres. Kriminalfilm*. Hrsg. von Knut Hickethier unter Mitarbeit von Katja Schumann. Stuttgart 2005, S. 11-41, hier: S. 14.

9 Richard Gerber: *Verbrechensdichtung und Kriminalroman*. In: *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Hrsg. von Jochen Vogt. München 1971, S. 404-420, hier S. 412.

10 Ulrich Suerbaum: *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart 1984, S. 11. Auch Thomas Wörtche erteilt in seiner Begriffsgeschichte allen normierenden Definitionsversuchen eine Absage und verweist auf die sich mit dem Genre entwickelnde und verändernde Rezeption: „Einen konsensfähigen Begriff des Kriminalromans gibt es nicht. Es steht zu bezweifeln, daß angesichts der multimedialen Vernetzung des Kriminalromans mit Film, TV, Hörspiel, Theaterstück und Graphic novel ein solcher Begriff ohne unzulässige Reduktionen überhaupt operabel wäre. [...] Die umgangssprachliche Bezeichnung wird von der Rezipientenseite [...] geprägt und der Gegenstandsbereich davon dynamisch diktiert. Das Vorverständnis hat sich bis jetzt immer als flexibler und offener erwiesen als jeder deskriptive, gar normative Definitionsversuch“. Thomas Wörtche: *Kriminalroman*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart u.a. hrsg. von Harald Fricke*. Bd. II H-O. Berlin, New York 2000, S. 342-345, hier: S. 343.

sche Offenheit des Kriminalromans. Unverzichtbar für die Kriminalliteratur sei weder ein bestimmtes Thema noch eine bestimmte Erzählweise oder ein bestimmtes erzählerisches Niveau, sondern allein, daß ein Element des Kriminalfalls strukturbildend für die Erzählung ist.¹¹ Gerade die Feststellung, daß mit der Bezeichnung ‚Kriminalliteratur‘ bzw. ‚Kriminalroman‘ keineswegs bereits ein literarisches Qualitätsurteil impliziert sei, richtet sich gegen eine letztlich seit dem Aufkommen des Krimis im 19. Jahrhundert stets wiederkehrende pauschale Abwertung aller Romane dieses Genres als ‚Nichtkunst‘ oder ‚Schundliteratur‘.¹²

Ob überhaupt, inwieweit und welche Kriminalromane man zu einer wie auch immer definierten ‚hohen Literatur‘ zählen möchte, hängt nicht zuletzt von grundsätzlichen Setzungen, von Fragen literarischer Wertung und ihren Kriterien ab. Die Fruchtbarkeit kriminalliterarischer Traditionslinien für das literarische Schreiben, die Verwendung krimispezifischer Plots, Motive und Figuren für bemerkenswerte Romane – Beispiele aus den dreißiger Jahren wären etwa *Ein Mord, den jeder begeht* (1938) von Heimito von Doderer oder *Ein Testament* (1939) von Joachim Maass – scheinen dabei weniger strittig als letztlich ihre Zuordnung zum Krimi-Genre. Die Varianz der literarischen Qualität liefert den publizistischen Diskussionen um den Wert und Unwert des Kriminalromans, wie sie auch im Dritten Reich geführt wurden, entsprechende Beispieltitel und Referenzautoren: Man verweist auf große Namen (z.B. Friedrich Schiller, Theodor Fontane) und anerkannte Traditionen (z.B. den *Pitaval*) oder reduziert das Genre auf bestimmte Erscheinungsformen wie Leihbücherschmöker und reißerische Romanhefte, mit denen pauschal seine Minderwertigkeit behauptet werden kann.

In dieser Untersuchung wird allerdings weder die Frage nach der grundsätzlichen oder potentiellen Güte und ‚Literaturfähigkeit‘ des Kriminalromans behandelt – geschweige denn beantwortet – noch überprüft werden, ob man einzelne Titel wie etwa die von Maass oder Doderer nach textimmanenten Kriterien zum Genre zählen müßte. Die besondere literarische Qualität einzelner Texte spielt in dem Kontext der Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Krimigenres im Nationalsozialismus eine untergeordnete Rolle. Hier geht es vor allem um Popularität, einen Aspekt also, der weniger eine elaborierte Literarizität als eine Spannung und gute Unterhaltung versprechende gekonnte Variation standardisierter Erzählmuster verlangt.

11 Hans-Otto Hügel: Verbrechen. In: Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar 2003, S. 466-472, hier: S. 467.

12 Jochen Vogt: Kriminalroman. In: Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Hrsg. von Volker Meid. Bd. 13. Gütersloh, München 1992, S. 495-498, hier: S. 495.

Eine an dieser Konsumentenerwartung und damit an der tatsächlichen Verwendung orientierte Begriffswahl erweist sich für den Untersuchungszeitraum als sinnvoll. Produzenten und Konsumenten waren sich in den dreißiger und vierziger Jahren über die Gültigkeit der Gattungsbezeichnung Kriminalroman weitgehend einig. Die Gattungskompetenz drückt sich in der Konsumentenhaltung aus: Man will den Krimi als solchen erkennen. Diese Erwartung erfüllten Verlage, indem sie eigene Reihen herausbrachten und in der Regel die Bücher bereits im Untertitel mit dem Zusatz „Kriminalroman“ versahen. Nur selten taucht an dieser Stelle „Detektivroman“ auf. Die alltagssprachliche Verwendung des Begriffs gilt gleichermaßen in der fachlichen Beschäftigung¹³ und entspricht damit der Terminologie, die sich in der neueren Forschung durchgesetzt hat. Demzufolge steht im Mittelpunkt der Literaturgattung ‚Kriminalliteratur‘ (‚Kriminalroman‘ und ‚Kriminalerzählung‘) die Darstellung der Anstrengungen, „die zur Aufdeckung des Verbrechens und zur Überführung und Bestrafung des Täters notwendig sind“.¹⁴ Die weitere idealtypische Untergliederung in ‚Detektivliteratur‘ und ‚Thriller‘ bzw. ‚kriminalistische Abenteuerliteratur‘ ergibt sich aus der Frage, wer diese Anstrengungen unternimmt und wie Erzählinhalte und Erzählmuster arrangiert werden.

Wenn im folgenden Sekundärtexte behandelt werden, die eine andere Terminologie benutzen – in den meisten Fällen ist es die Verwendung von Detektivliteratur als Oberbegriff –, wird der Begriff so übernommen. Allein in den Fällen, in denen der Begriff nicht weitgehend synonym mit Kriminalroman verwendet wird, findet dies Erwähnung.

Analog zu ‚Kriminalroman‘ ist ‚Kriminalfilm‘ der Oberbegriff für die Filme, die die Aufklärung von Verbrechen und die Jagd nach den Tätern ins Zentrum ihrer Erzählung stellen. Wenngleich ‚Kriminalfilm‘ im Vergleich zum Romanpendant heute im Alltagsgebrauch und auch im Filmfeuilleton relativ wenig Verwendung findet – hier benutzt man meistens Begriffe wie ‚Thriller‘ oder eben ‚Krimi‘ –, erscheint er fachsprachlich als Oberbegriff allgemein akzeptiert;¹⁵ dies gilt gleich-

13 Paul Englisch: Artikel Kriminalroman. In: Handwörterbuch der Kriminologie und der anderen strafrechtlichen Hilfswissenschaften. Hrsg. von Alexander Elster und Heinrich Lingemann. Bd. 2. Berlin, Leipzig 1936, S. 1-10.

14 Peter Nusser: Der Kriminalroman. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2003, S. 1.

15 Vgl. etwa Meinolf Zurhorst: Lexikon des Kriminalfilms. Mit mehr als 400 Filmen von 1900 bis heute. München 1985; Alan Charlot: Die 100 besten Kriminalfilme. München 1991 [OA: Les 100 chefs-d'œuvre du suspense. Alleur 1989]; Enzyklopädie des Kriminalfilms: Filme, Fernsehserien, Personen, Themen/Aspekte. Hrsg. v. Holger Wacker. Meitingen 1995ff. und Filmgenres. Kriminalfilm. Hrsg. von Knut Hickethier u. Mit. von Katja Schumann. Stuttgart 2005.

ermaßen für das Dritte Reich.¹⁶ Die Binnendifferenzierung mit ihrer Herausbildung eigener Subgenres erfolgte angesichts der Vielzahl filmischer Kriminalgeschichten schon früh und geht mit entsprechenden Bezeichnungen einher:¹⁷ ‚Detektivfilm‘, ‚Polizeifilm‘, ‚Verbrecherfilm‘, ‚Gerichtsfilm‘ und ‚Kriminalkomödie‘ werden bereits im Nationalsozialismus verwandt, ohne daß dahinter in jedem Fall genau abgrenzbare, allgemein- oder auch nur expertengültige Konzepte stehen würden. Der Bezug auf das zentrale inhaltliche Element wie den Detektiv oder die Gerichtsverhandlung oder die komödiantische Grundstruktur erweist sich für die Verständlichkeit und die Zuordnung zu einem dieser Subgenres anscheinend als ausreichend.

2.1.2 Populärkultur und Unterhaltung

Die definitorischen Schwierigkeiten um die Genrebegrifflichkeiten erscheinen freilich gering im Vergleich zu der Vielfalt der Deutungen, Auffassungen und Sinngebungen, die einem auf dem Feld der wissenschaftlichen Beschäftigung mit massenmedialen Unterhaltungsangeboten begegnet. Massenkultur, Alltagskultur, Erlebniskultur, Populärkultur, Trivialekultur, Unterhaltungskultur – die jeweiligen Bezeichnungen implizieren zum Teil bereits ideologische Festlegungen und ganze Theoriekonzepte. Ohne hier auch nur im Ansatz umfassend das Feld der Unterhaltungskulturforschung umreißen zu können, gilt es jedoch einige theoretische Grundannahmen zu setzen, die für diese Untersuchung leitend sind.

Gegenstand dieser Untersuchung sind populäre Medien. Ein Medium bezeichnet zunächst nicht mehr als den Ort, „an dem Daten in kodierter Form kanalisiert, übertragen, verarbeitet und gespeichert werden“ und der sich in einem solchen basalen Verständnis zunächst „indifferent gegenüber dem semantischen oder qualitativen Inhalt seiner Botschaften“ verhält.¹⁸ Die technischen Innovationen seit dem 19. Jahrhundert, die Weiterentwicklungen von Papier-, Setz- und Druckmaschinen, die Massenaufgaben von Druckerzeugnissen (und nicht zuletzt eine immer bessere Wiedergabe von Bildillustrationen) ermöglichten, schließlich die Erfindung des Films, des Rundfunks, von Tonträgern und Abspielgeräten schufen die Grundlagen für den Aufstieg der modernen Massenkultur. Diese immer größeren Bevölkerungskreisen zugänglichen und erschwinglichen Massen-

16 Vgl. etwa Alfred Klütz: Der Weg des deutschen Kriminalfilms. [Berlin] [1936]. [Vervielfältigtes Typoskript]

17 Vgl. die aktuelle Differenzierung bei Hickethier: Das Genre des Kriminalfilms, S. 16-26.

18 Wolfgang Ernst: Medien. In: Handbuch Populärer Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar 2003, S. 305-312, hier: S. 305.

medien¹⁹ und ihre breiten Anklang findenden Inhalte bildeten eine Populäre Kultur bzw. Populärkultur²⁰ aus. Diese dient vor allem der Unterhaltung und wird daher in erster Linie zu diesem Zwecke produziert und konsumiert. Damit sind die zwei zentralen Begriffe – Populäre Kultur/Populärkultur und Unterhaltung (die bereits im Kontext der Krimidefinitionen verwandt wurden) – benannt, denen im folgenden der Vorzug vor konkurrierenden Bezeichnungen (und den ihnen impliziten Konzepten) gegeben wird. Populäre Kultur ist im Deutschen ein relativ junger Begriff. In der Forschung und Öffentlichkeit sprach man, wenn es um die Rezeption und Produktionsweise unterhaltender Artefakte ging, bis weit in die siebziger Jahre von Massenkultur, von Kulturindustrie bzw. von Konsumentenkultur oder dem Trivialen als Trivialliteratur und Trivialfilm.²¹ Lange Zeit versuchte man, durch eine entschiedene Abwertung und Verurteilung bestimmter, der populären Kultur zugeschriebenen Charakteristika wie Oberflächlichkeit und Künstlichkeit zu einer eindeutigen Festlegung zu gelangen. Die Populärkultur wurde so zum „Gegensatz, Abfall oder Widersacher der hohen Kultur“, zum „Inbegriff gefährlichen Schunds oder, im etwas besseren Fall, herabgesunkenen, trivialisierten Kulturguts.“²² Diese Ansätze, die die Populäre Kultur als Trivialkultur begreifen und dabei auf bestimmte Genres oder ästhetische Qualitätsstandards rekurren, können mittlerweile als überholt gelten.²³ In der Forschung besteht Übereinstimmung, daß eine dichotomische Auffassung, die Hoch- und

19 Nach Niklas Luhmann sollen mit dem Begriff der Massenmedien „alle Einrichtungen der Gesellschaft erfaßt werden, die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Mittel der Vervielfältigung bedienen. Vor allem ist an Bücher, Zeitschriften, Zeitungen zu denken, die durch die Druckpresse hergestellt werden; aber auch an photographische oder elektronische Kopiervverfahren jeder Art, sofern sie Produkte in großer Zahl mit noch unbestimmten Adressaten erzeugen. Auch die Verbreitung der Kommunikation über Funk fällt unter den Begriff, sofern sie allgemein zugänglich ist und nicht nur der telephonischen Verbindung einzelner Teilnehmer dient.“ Entscheidend sei, daß Interaktion unter Anwesenden zwischen Sender und Empfänger durch Zwischenschaltung von Technik ausgeschlossen werde. Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Aufl. Opladen 1996, S. 10-11.

20 Populäre Kultur und Populärkultur werden im folgenden bedeutungsgleich verwandt.

21 Hans-Otto Hügel: Zugangsweisen zur Populären Kultur. Zu ihrer ästhetischen Begründung und zu ihrer Erforschung. In: Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies. Hrsg. von Udo Göttlich, Clemens Albrecht und Winfried Gebhardt. Köln 2002, S. 52-78, hier: S. 54-55.

22 Thomas Hecken: Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies. Bielefeld 2007, S. 7-16, hier: S. 7.

23 Hügel: Zugangsweisen zur Populären Kultur, S. 56. Hügel hebt hervor, daß man sich beim Versuch, einen Begriff von Populärer Kultur zu finden, im historischen und theoretischen Dickicht unbegründbarer ästhetischer Urteile verheddere, wenn man bestimmte Genres und Qualitätsstandards zu populären erkläre. Ebd.

Populärkultur hierarchisch wertend trennt, falsch ist. Dennoch gibt es derzeit weder eine allgemein anerkannte Theorie der Populären Kultur, noch ist verbindlich geklärt, welche Gegenstände und welche kulturellen Aktivitäten überhaupt zu ihr gehören.²⁴

Einig ist man sich in den an der Erforschung des Populären beteiligten Disziplinen, daß Populärkultur etwas mit Vergnügen zu tun habe. „Populäre Kultur macht Spaß!“ Das sei aber, so Hans-Otto Hügel, schon so ungefähr das einzige, in dem Forschung zu und Teilnehmer an der Populären Kultur übereinstimmen. Dieser Spaß kann dabei kaum mit Zwang einhergehen. Hügel betont als eines der unzweifelhaften Merkmale Populärer Kultur ein Moment der Freiheit beim Genuß bzw. beim Konsum für unerlässlich. „Populäre Kultur – das steht außer Zweifel – ist keine Kultur des Zwangs. Ohne Rezeptionsfreiheit, verstanden sowohl als Freiheit, das zu Rezipierende auszuwählen, als auch den Bedeutungs- und Anwendungsprozess mitzubestimmen – also ohne ein bestimmtes Maß an bürgerlichen Freiheiten –, gibt es keine Populäre Kultur.“²⁵ Inwieweit dieser Aspekt im Kontext der Produktion und Rezeption von Unterhaltung unter den Bedingungen der NS-Diktatur seine Gültigkeit behalten kann, wird zu überprüfen sein.

Der Aspekt der Unterhaltung ist die charakteristische Praxis und Zugangsweise zur Populärkultur. Sie als unterhaltende Kultur zu verstehen, erlaubt es, sie als eigenständiges System und trotzdem im Zusammenhang mit der Gesamtkultur zu begreifen.²⁶ Wie für Populärkultur gilt auch für Unterhaltung eine weitgehende definitorische Unsicherheit bzw. Unbestimmtheit. Eine allseitig anerkannte Definition liegt nicht vor, es besteht nicht einmal Konsens darüber, was dieses Konstrukt eigentlich beschreiben soll, was überhaupt das Wesen von Unterhaltung ist.²⁷

Sicher ist allerdings, daß die Unterhaltung über Jahrzehnte hinweg äußerst kritisch betrachtet wurde. In den sechziger und siebziger Jahren stand sie unter dringendem Verdacht der Manipulation in Serie zum Zweck der Substitution von Wirklichkeit. In der Tradition der Kritischen Theorie und dabei in hohem Maße der Kritik von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno an der Massenkultur²⁸

24 Hans-Otto Hügel: Einführung. In: Handbuch Populärer Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar 2003, S. 1-22, hier: S. 1.

25 Hügel: Einführung, S. 6.

26 Hügel: Einführung, S. 17.

27 Carsten Wünsch: Unterhaltungstheorien. Ein systematischer Überblick. In: Werner Früh: Unterhaltung durch das Fernsehen. Eine molare Theorie. Unter Mitarbeit von Anne-Kathrin Schulze und Carsten Wünsch. Konstanz 2002, S. 15-48, hier: S. 15.

28 Das Kapitel „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ in: Max Horkheimer und Theo-

verpflichtet, betrachtete man Unterhaltung als Schemastruktur im Sinne einer bloßen Variation des Immergleichen. Der kommerzielle Verwertungszusammenhang wurde für diese am Theorem der Kulturindustrie geschulten Analysen in der seriellen Natur der Unterhaltungskultur sichtbar; die Serie sei das ökonomische Prinzip der Unterhaltung. In zahlreichen Studien wurde aufgezeigt, daß die Unterhaltungswirklichkeit nicht die wirkliche Wirklichkeit sei, obwohl sie dennoch als solche auftrete. Unterhaltung zeichne demnach Lebenszusammenhänge in einer Totalität, die ihren Charakter als Gegenpol zur wirklichen Wirklichkeit vergessen lasse. Kurz: Unterhaltung fungiere als angebliche Utopie und trete damit an die Stelle einer eigenen Lebenssinnggebung der Rezipienten. Unterhaltung als Pseudo-Sinn biete Halt – darin bestehe ihre Attraktivität. Unterhaltung sei „Zeitflucht, Wirklichkeitsflucht, Ich-Flucht, Ausrichtung am Massengeschmack, am kleinsten gemeinsamen Nenner, ästhetische Einfältigkeit, Oberflächlichkeit, ideologische Affirmation und Ablenkung.“²⁹

Inzwischen hat sich dem gegenüber eine neutrale Einschätzung durchgesetzt. Unterhaltung wird als ein funktionaler Begriff verstanden, der sowohl die Angebots- und Produktseite wie auch die der Rezeption und Nutzung umfaßt.

Unterhaltung ist, wie es Georg Seeßlen unter der Überschrift „Unterhaltung als Super-Sinnsystem“ zusammenfaßt, die verbreitetste Form der Kommunikation in der späten Industriegesellschaft. Seeßlen spricht sie in seiner folgenden Definition von allen kritischen und affirmativen Zuschreibungen und Ansprüchen frei, die seit Jahrzehnten an sie herangetragen wurden. Unterhaltung sei „weder Kunst noch Information, weder Pädagogik noch Ideologie, weder Mythos noch Religion, weder technisch reproduziertes Manipulationsinstrument noch labyrinthisches System der Subversion, weder ‚abgesunkene‘ Kultur noch organisierter und beschleunigter Kitsch.“³⁰ Allerdings seien diese Zuweisungen so abwegig dann doch nicht, trage die Unterhaltung doch von alledem als Möglichkeit etwas in sich.³¹

Unterhaltung ist, was unterhält. Hinter dieser vermeintlich tautologischen Feststellung verbirgt sich der Verweis auf ein relationales Verständnis von Unterhaltung. Es ist keine Substanzeigenschaft, die Medienprodukten innewohnt, son-

dor W. Adorno. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam 1947.

29 Werner Faulstich: „Unterhaltung“ als Schlüsselkategorie von Kulturwissenschaft: Begriffe, Probleme, Stand der Forschung, Positionsbestimmung. In: Unterhaltungskultur. Hrsg. von Werner Faulstich und Karin Knop. München 2006, S. 7-20, hier: S. 8-9.

30 Georg Seeßlen: Unterhaltung über alles. Oder: Infotainment im elektronischen Biedermeier. In: Medien und Erziehung 40 (1996) Nr. 3 (Juni), S. 135-144, hier: S. 135.

31 Seeßlen: Unterhaltung über alles, S. 135.

dern ein Effekt, der in der Beziehung zwischen dem Produkt und dem Zuschauer, dem Rezeptionsangebot und dem Rezipienten entsteht.³²

Obwohl mit Blick auf die menschliche Kulturgeschichte einiges dafür spricht, ein Bedürfnis nach Unterhaltung als eine anthropologische Grundkonstante anzunehmen, erscheint es wenig sinnvoll, die unterhaltsamen Artefakte und Praktiken vom historischen Kontext zu trennen. Unterhaltung kann allgemein, um eine „pragmatisch deskriptive, integrative Arbeitsdefinition“ des Begriffes anzuführen, verstanden werden als „die anstrengungslose Nutzung geschichtlich unterschiedlich formatierter Erlebnisangebote, um im je spezifischen kulturell-gesellschaftlichen Kontext disponible Zeit genüsslich auszufüllen“.³³ Hier wird sie im engeren Sinne als charakteristische Zugangsweise zur Populärkultur verstanden, wie sie im 19. Jahrhundert in Mittel- und Westeuropa und in den Vereinigten Staaten entstand und bis heute fast weltweit erfolgreich Verbreitung gefunden hat. Unterhaltung ist einerseits das Angenehme, das Leichte, das Vergnügliche, das Entspannende, der Spaß, die Abwechslung, der Genuß, die Erholung; sie ist geprägt von Unbeschwertheit, Eingängigkeit und Lust. Sie dient andererseits aber auch als „Ablenkung, Zerstreuung, Amusement, Überbrückung“, dem „„Füllen von leerer Zeit“, als Betäubung, als Abwehr von Unlustgefühlen, von Langeweile, von Leere.“³⁴

Das kulturell und historisch Besondere von Unterhaltung ist entscheidend definiert durch ihren ökonomischen Aspekt. Sie ist ein Geschäft. Die Produkte der Unterhaltungskultur werden mit der Absicht produziert, Geld zu verdienen, sie werden von Menschen hergestellt, deren Beruf es ist, einem Publikum, das zumindest potentiell (d.h. im größtmöglichen Erfolgsfall) die gesamte Öffentlichkeit umfassen kann, vor allem Vergnügen zu bereiten.³⁵

Gleich ob man die Dominanz ökonomischer Interessen der Unterhaltungsindustrie anstößig oder auch verwerflich findet: Das Verwertungs- und Profitinteresse bleibt ein integraler Bestandteil von Unterhaltung und muß als bedeutender Faktor bei der Frage nach dem Stellenwert und den Funktionen der Unterhal-

32 Knut Hickethier: Unterhaltungsmedium Fernsehen. Zur Ästhetik des Populären. In: Unterhaltungskultur. Hrsg. von Werner Faulstich und Karin Knop. München 2006, S. 91-108, hier: S. 94.

33 Faulstich: „Unterhaltung“ als Schlüsselkategorie, S. 14.

34 Faulstich: „Unterhaltung“ als Schlüsselkategorie, S. 17.

35 “[E]ntertainment is a type of performance produced for profit, performed before a generalized audience (the ‘Public’), by a trained, paid group who do nothing else but produce performances which have the sole (conscious) aim of providing pleasure.” Richard Dyer: Only entertainment. 2nd ed. London 2002, S. 19.

tungskultur in einer Gesellschaft im konkreten historisch-gesellschaftlichen Zusammenhang in den Blick genommen werden. Dabei wird Unterhaltung, anders als etwa die Herstellung von Kunstwerken, nicht so sehr durch Verträge zwischen Produzenten und Auftraggebern, „sondern auf einem komplexen Sinn-Markt reguliert, in den Gesellschaft und Staat stets ‚hineinzuregieren‘ versuchen, durch Systeme von Zensur, Jugendschutz, Geschmackssteuerung.“³⁶ Die Kopplung von Unterhaltung an Profitinteressen bleibt auch im Dritten Reich – wenngleich mit Einschränkungen – als grundlegendes Prinzip erhalten. Der „Sinn-Markt“ hingegen, der die Unterhaltung reguliert, ist aufgrund der Interessen von den verschiedenen Staats- und Parteiinstitutionen von größerer Komplexität.

Ebenso vielschichtig und verwickelt präsentieren sich vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus auch die Konzepte von Populärkultur und Unterhaltung, verbinden sich mit der Bandbreite möglicher Zuschreibungen vom harmlosen Vergnügen und unpolitischen Amüsement über den Eskapismus bis zum Vorwurf der Manipulation und Indoktrination doch immer auch Urteile über die Funktion der unterhaltungskulturellen Produkte im Dritten Reich. Die Analyse einer tatsächlich oder nur vermeintlich unpolitischen Unterhaltung in Deutschland zwischen 1933 und 1945 lässt sich nicht aus dem Kontext der NS-Diktatur lösen, die Einschätzung der Rolle der Populärkultur nicht von den Verbrechen, vom Wissen um Mord und Terror, von Täterschaft und Mitläufertum, kurz: von der Frage nach der Verantwortung für das NS-Regime trennen.

Im Sinne dieser Überlegungen zur Unterhaltung werden im weiteren auch die beiden Komposita – ‚Unterhaltungsfilm‘ und ‚Unterhaltungsliteratur‘ verwandt. ‚Unterhaltungsfilm‘ tritt als Kategorie in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Film und seiner Geschichte nur marginal in Erscheinung. Sie findet sich häufiger in der Filmkritik, wo sie zumeist zur – auch abwertend gemeinten – Kennzeichnung ‚leichter‘ (inhaltlich und formal anspruchsloser) Spielfilme benutzt wird. Der Sprachgebrauch in diesem Kontext ist jedoch unscharf, da hierbei weniger die Unterhaltsamkeit der Filme als vielmehr ihre mangelnde künstlerische Qualität beanstandet wird. Ein oppositioneller Gebrauch von Unterhaltungsfilm im Unterschied zum Kunstfilm, um damit für das Medium Film die Trennung von U- und E-Kultur zu markieren, konnte sich nicht durchsetzen.³⁷ Bei allen theoretischen und praktischen Versuchen, das Künstlerische seines Wesens

36 Seeßlen: Unterhaltung über alles, S. 136.

37 Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger: Film. In: Handbuch Populärer Kultur. Begriff, Theorien und Diskussionen. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar 2003, S. 188-192, hier: S. 188.

argumentativ zu begründen und produktiv umzusetzen, blieb der Film immer auch Unterhaltungsfilm und die Unterhaltungsfunktion nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Überlegungen dominant.³⁸

Eine dezidiert wissenschaftliche Verwendung findet der Begriff der Unterhaltung, wie Walter Uka ausführt, vor allem in der Forschung zum nationalsozialistischen Film, „wo neben reinen Propagandafilmen wie *Hitlerjunge Quex*, *Jud Süß* oder *Kolberg* auch solche Filme zum Untersuchungsgegenstand gehören, in denen ein politischer oder ideologischer Gehalt nur schwer nachzuweisen ist.“³⁹ Diese Gegenüberstellung findet sich bereits im Nationalsozialismus, wenn etwa Goebbels Filme verlangt, die „nicht so sehr belehrend“ auftreten, und „ein Kontingent von 80% guter, brauchbarer, anständiger Unterhaltungsfilme“⁴⁰ fordert, die er sowohl von einem Übermaß an propagandistischer Belehrung als auch von überzogenen Kunstansprüchen abgrenzt.

Deutlicher als beim Unterhaltungsfilm, der bis weit ins 20. Jahrhundert für den Film an sich steht, bezeichnet die Unterhaltungsliteratur ein Gebiet an der Grenze oder auch schon jenseits des eigentlichen Bereiches der Literatur. Obgleich die Unterhaltungsfunktion gerade während des Kriegs als Wert an sich nicht geringgeachtet wurde und Unterhaltungsliteratur damit eine größere Wertschätzung erfuhr, bezeichnet sie letztlich trotz aller Aufwertungsbemühungen den Teil der Literatur, der unterhalb der Toleranzgrenze der literarisch maßgebenden Geschmacksträger dieser Zeit lag.⁴¹ Auf den weitgehend bedeutungsgleichen Gebrauch der Bezeichnung Volksliteratur wird weiter unten einzugehen sein. Die damit faktisch vollzogene Zweiteilung der Literatur in ‚hohe‘, künstlerische und ‚allgemeine‘, unterhaltende geht, obwohl man sich im Dritten Reich mitunter gegen die Hierarchisierung wandte, mit dem hier gewählten Verständnis von Unterhaltung weitgehend konform. Auf keinen Fall ist mit Unterhaltungsliteratur aber eine mittlere Qualitätsebene zwischen Dichtung und Trivialliteratur in einem Dreischichtenmodell literarischer Qualität⁴² gemeint.

38 Walter Uka: Unterhaltungsfilm – Populärer Film – Blockbuster. In: Unterhaltungskultur. Hrsg. von Werner Faulstich und Karin Knop. München 2006, S. 77-90, hier: S. 79.

39 Uka: Unterhaltungsfilm – Populärer Film – Blockbuster, S. 83.

40 Joseph Goebbels: Rede vor den Filmschaffenden am 28.2. 1942 in Berlin. In: Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart 1969, S. 484-500, hier: S. 496.

41 Zu dieser Definition vgl.: Helmut Kreuzer: Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung. In: Deutsche Vierteljahresschrift 41 (1967) Heft 2, S. 173-191, hier S. 191. Die heutige Forschung bevorzugt für diese Literatur den Terminus Trivialliteratur. Peter Nusser: Trivialliteratur. Stuttgart 1991, S. 1-3.

42 Nusser: Trivialliteratur, S. 9.

2.2 Die vorgebliche Nichtexistenz des Krimis im Nationalsozialismus

Das Dritte Reich gehört zu den am besten untersuchten Epochen der deutschen Vergangenheit. Um so mehr verwundert es, daß die Geschichte des Krimis als des populärsten Genres des 20. Jahrhunderts⁴³ im Nationalsozialismus bisher weitgehend unerforscht geblieben ist. Die Gründe hierfür liegen zu einem guten Teil in einer jahrzehntelangen Geringschätzung der Populärkultur insgesamt. Populärkulturelle Produkte wurden in der Regel nicht als beforschenswert und auch nur eingeschränkt als überlieferungswürdig angesehen. Im Fall des Krimis tritt noch ein weiterer Aspekt hinzu, der sich aus der Mißachtung erklären mag, sie aber seinerseits auch noch befördert: Diejenigen, die sich hierzulande mit dem Genre auseinandersetzen, tun dies ganz überwiegend anhand eines internationalen, in der Hauptsache angelsächsischen Kanons. Das Wissen um die Geschichte des deutschsprachigen Krimis war und ist bei Produzenten wie Rezipienten kaum vorhanden und auch das Interesse an ihr scheint wenig ausgeprägt. Eine Traditionspflege fand bis in die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts so gut wie nicht statt.⁴⁴ Das, was es bereits zuvor auf dem Gebiet des Krimigenres im deutschsprachigen Raum gegeben hatte, geriet weitgehend in Vergessenheit, so daß die allmählich einsetzende akademische Beschäftigung häufig erst einmal von der Nichtexistenz eines deutschsprachigen Krimis in früheren Zeiten ausging.

2.2.1 Fortlaufende Numerierungen – der Krimi des Dritten Reiches nach 1945

Indes wurde der Krimi des Dritten Reiches zunächst in keiner Weise als ein abgeschlossenes Kapitel wahrgenommen, das es rasch zu vergessen gelte. Das Jahr 1945 stellt für den Krimi keine Zäsur da. Viele Titel waren weiterhin erhältlich oder wurden nach dem Kriege wieder aufgelegt, Serien und Reihen wurden weitergeführt, zum Teil sogar mit fortlaufender Numerierung. So setzte der Berliner Aufwärts-Verlag seine 1940 gestartete Reihe „Der Aufwärts-Kriminal-Roman“, in der bis 1943 insgesamt 29 Bände erschienen waren, Anfang der fünfziger Jahre

43 Vgl. etwa die Angaben bei Nusser: Kriminalroman, S. 7-9.

44 Dieter Paul Rudolph gibt seit 2005 die internetbasierte *Criminalbibliothek des 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts* ([Http://www.alte-krimis.de](http://www.alte-krimis.de)) heraus. In der erklärten Absicht, mit der Mär von der fehlenden Tradition des deutschen Kriminalromans aufzuräumen, können hier digitalisierte Texte von deutschsprachigen Kriminalromanen kostenlos heruntergeladen werden. Da das Copyright an Titeln erst siebenzig Jahre nach dem Tod des Verfassers erlischt, finden sich hier erst wenige Romane aus dem Dritten Reich.

mit derselben graphischen Aufmachung fort. Auf die Nummer 29, *Der Grillenpfeiff* von Harald Baumgarten aus dem Jahr 1943, folgte 1953 der Band 30, *Die roten Schuhe*, ein Kriminalroman von James M. Fox.

Die alliierte Militärzensur verbot zwar über 200 Filme aus der NS-Produktion, unter ihnen auch Kriminalfilme, doch die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, der in Westdeutschland die Entscheidung über weitere Indizierungen übertragen wurde, gab die meisten von ihnen schnell wieder zur Vorführung frei. So gelangte etwa *Im Namen des Volkes* von Erich Engels aus dem Jahr 1939, ein Kriminalfilm, der als beispielhaft für den Versuch eines propagandistischen Einsatzes des Genres anzusehen ist, in einer gekürzten Fassung 1950 unter dem Verleihtitel *Autobanditen* noch einmal in die Kinos. In der Bundesrepublik wurde letztlich nur *Falschmünzer* (1940) unter ‚Vorbehalt‘ gestellt, das heißt zu den sogenannten Vorbehaltsfilmen gezählt, deren Inhalte als „kriegsverherrlichend, rassistisch oder volksverhetzend“ gelten und die daher nicht mehr gewerblich ausgewertet werden dürfen.⁴⁵

Der Krimi des Dritten Reiches war im Nachkriegsdeutschland präsent. Während die Romane im Laufe der Jahre als nicht mehr verkäuflich angesehen wurden und vom Markt verschwanden,⁴⁶ wurden die Filme noch in den achtziger und neunziger Jahren im Fernsehen ausgestrahlt.⁴⁷ Viele sind auf Video und DVD erhältlich.⁴⁸ Ihre Präsentation fand und findet allerdings losgelöst vom historischen Kontext ihrer Entstehung statt. Sie erfolgt zumeist über einen bekannten Schauspieler wie Hans Albers oder Heinz Rühmann und bedient eine in den Wiederaufnahmen in Kino und Fernsehen im Nachkriegsdeutschland angelegte und durch Memoiren und Biographien flankierte nostalgisch verklärte Erinnerung an „die große Zeit des deutschen Films“.⁴⁹ Eine kritische Aufarbeitung scheint wenig gefragt.⁵⁰

45 Vgl. die Erklärung der Friedrich Murnau Stiftung, die als Rechtsnachfolgerin der ehemaligen Produktionsfirmen Ufa, Universum-Film, Bavaria, Terra, Tobis und Berlin-Film die Rechte über einen großen Teil der Filme aus dem Dritten Reich besitzt. [Http://www.murnau-stiftung.de/de/02-05-00-VB.html](http://www.murnau-stiftung.de/de/02-05-00-VB.html) (letzter Zugriff: 10. 8. 2008).

46 Louis Weinert-Wilton (eigentlich Alois Weinert – 1875-1945) scheint sich am längsten auf dem Buchmarkt gehalten zu haben. Die Verkaufsziffern dieses „deutschen Edgar Wallace“ erreichten in den dreißiger Jahren ähnliche Höhen wie die des Originals und dienten in den sechziger Jahren sogar als Vorlage für einige der „Edgar-Wallace-Filme“. Goldmann legte einzelne Titel bis in die achtziger Jahre auf, zum Teil in der 10. Auflage.

47 Die Kriminalfilme, die man auf einem grauen Markt kaufen kann, sind ganz überwiegend Videoaufnahmen von Ausstrahlungen deutscher und österreichischer Fernsehanstalten.

48 Vgl. die etwa Veröffentlichungen der Black Hill Pictures GmbH.

49 Als paradigmatisch kann hier gelten: Curt Riess: Das gab's nur einmal. Das Buch der schön-

2.2.2 Die einzelnen Krimis – Nachweis und Verfügbarkeit

Die Quellenlage, das heißt ein Verzeichnis und Nachweis der Titel sowie ihre Verfügbarkeit, stellt sich für den Krimi entsprechend der jeweiligen medialen Form unterschiedlich dar. Bis vor kurzem war man, was den Kriminalroman betraf, auf bloße Schätzungen angewiesen. Abgesehen vom *Deutschen Bücherverzeichnis*, in dem die Krimis allerdings auch erst anhand des Untertitels identifiziert werden mußten, gab es keine Überblicksverzeichnisse über Autoren und Titel für die Jahre vor 1945. Noch schwieriger gestaltete es sich, einzelner Titel habhaft zu werden. Der bibliographische Nachweis allein hilft bei dieser Literaturart wenig, die massenhaft gelesen und zerlesen, doch nur in seltenen Fällen überhaupt in Bibliotheken gesammelt wurde. Der mittlerweile einfache Zugriff per Internet auf die Bibliothekskataloge aller großen deutschen Bibliotheken zeigt sehr rasch, daß in vielen Fällen wirklich nur das eine Pflichtexemplar in der Deutschen Bücherei in Leipzig nachgewiesen ist, und selbst hier gibt es kriegsbedingte Lücken, vor allem bei der Publikationsform „Romanheft“. Es erweist sich aber, daß gerade die Titel, die im Rahmen von Romanserien als sogenannte Groschenhefte und Leihbücher⁵¹ erschienen sind, verhältnismäßig gut bibliographisch aufbereitet sind.⁵² Für sie besteht seit Jahren ein Sammlermarkt mit entsprechenden Katalogen und Erscheinungslisten.⁵³

sten Filme unseres Lebens. Hamburg 1956. Taschenbuchausgaben in den siebziger und achtziger Jahren erschienen mit dem Untertitel: *Die große Zeit des deutschen Films*.

- 50 Einschlägige Seiten im Internet sind mitunter zwar informativ und materialreich, werden aber zumeist von Filmfans gestaltet und gepflegt, die an einer kritischen Auseinandersetzung mit ihrem Sujet wenig Interesse haben. Zumindest bei einigen scheint dabei die Grenze zu revanchistischen und rechtsextremen Positionen fließend und rasch überschritten.
- 51 Natürlich kann grundsätzlich jeder Text entsprechender Länge als Romanheft publiziert und jedes Buch in eine Leihbücherei eingestellt werden. Diese beiden Begriffe bezeichnen dennoch vor allem die Titel bestimmter Verlage, die in diesen Publikationsformen eine zumeist sehr eingängige Unterhaltungsliteratur präsentierten, zum Teil ließen sie die Texte speziell hierfür produzieren. Vgl. die Rubrizierung von „Leihbuch“ („Leihbuch vor 1945“, „Leihbuch nach 1945“) unter dem Stichwort „Romanhefte“ in der Angebotssortierung des Internetauktionshauses Ebay. Vgl. auch Jörg Weigand: *Träume auf dickem Papier. Das Leihbuch nach 1945 – ein Stück Buchgeschichte*. Baden-Baden 1995.
- 52 Vgl. etwa die Artikel zu Heftrromanserien, ihren Helden und den Autoren, zum Teil mit umfassenden biographischen Daten und bibliographischen Angaben im *Magazin für Abenteuer-, Reise- und Unterhaltungsliteratur*, Braunschweig, erschienen von 1976 bis 1995, *Der Romanheft-Sammler*, Zürich (1996-2002) oder die seit 1963 erscheinenden *Blätter für Volksliteratur*, Wien.
- 53 Vgl. Matthias Schalow: *Allgemeiner Deutscher Roman-Preiskatalog 1994/95*. Berlin 1993.

Seit 2006 liegt mit der *Illustrierten Bibliographie der Kriminalliteratur im deutschen Sprachraum von 1796 bis 1945* eine Übersicht vor, die trotz ihrer Sortierung nach Autoren zumindest einen annähernden Überblick über die Quantität und Vielfältigkeit des Kriminalromans im Dritten Reich gibt.⁵⁴

Beim ungleich aufwendigeren Medium Film, das zudem im Gegensatz zur Literatur einer zentralen Zensur unterlag, gibt es weit weniger Unsicherheit über die Existenz und die Anzahl der produzierten Filme. Hier liegt seit 1969 mit der großen Studie von Gerd Albrecht zur nationalsozialistischen Filmpolitik eine umfassende quantitative Bestandsaufnahme vor.⁵⁵ Die Gesamtzahl an deutschen Spielfilmen, die zwischen dem 30. Januar 1933 und dem 8. Mai 1945 in Deutschland von der Zensur zugelassen und uraufgeführt wurden, beträgt 1086.⁵⁶ Zu diesem Angebot hinzu kommen Produktionen anderer Länder, die in Deutschland in diesen Jahren gezeigt wurden. Wie viele von ihnen zum Krimigenre gezählt werden können, variiert dabei nach den angelegten Kriterien. Hinzu gerechnet werden müssen in jedem Fall die Kriminalkurzfilme, die von Albrecht nicht berücksichtigt werden, da er nur Spielfilme erfaßt, die als Hauptfilm in den Kinos gezeigt wurden. Eine entsprechende Übersicht zum Kriminalfilm existiert nicht,⁵⁷ doch gibt es in den Aufstellungen neben den Produktionsdaten in den meisten Fällen (bei den Kurzfilmen allerdings so gut wie nie) eine kurze Inhaltsangabe.⁵⁸ Die Filmkopien

54 Mirko Schädel: *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur von 1796 bis 1945 im deutschen Sprachraum*. 2 Bände. Butjadingen 2006.

55 Gerd Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*. Stuttgart 1969.

56 Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 97. Die Angaben schwanken je nach Zählweise, so wurden von diesen 1086 einige kurze Zeit nach der Uraufführung wieder verboten.

57 Gerd Albrecht unterscheidet in seiner grundlegenden Studie zur Filmpolitik im Nationalsozialismus die P-Filme, die „als manifeste politisch-propagandistische Filme gelten müssen“ (S. 106) von den übrigen, die er in H-Filme („die nach Handlung und Gestaltung Heiteres zum Inhalt haben“), E-Filme („die nach Handlung und Gestaltung Ernstes zum Hauptinhalt haben“) und A-Filme („die bei der Darstellung ihrer Problematik weder ‚das Heitere‘ noch ‚das Ernste‘ des Geschehens betonen, sondern ‚die Aktion selbst‘ zum Hauptinhalt haben“) (S. 109). Von den Kriminalfilmen finden sich drei unter den ‚P-Filmen‘ (*Mordsache Holm*, *Im Namen des Volkes*, *Die goldene Spinne*), die eher komödiantischen vor allem bei den „H-Filmen“, die weitaus meisten aber in der Kategorie „A-Film“, die insgesamt 123 Filme umfaßt. Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 110.

58 Vgl. etwa die entsprechenden Bände *Jahrgang 1933 und 1934*, *Jahrgang 1935 und 1936*, *Jahrgang 1937 und 1938*, *Jahrgang 1939 und 1940*, *Jahrgang 1941 und 1942*, *Jahrgang 1943, 1944 und 1945* von Karlheinz Wendtland: *Geliebter Kintopp. Sämtliche deutsche Spielfilme von 1929-1945. Mit zahlreichen Künstlerbiographien*. Berlin 1987. Wendtland spart nicht mit polemischen Seitenhieben gegen eine, wie er meint, vermehrt aufkommende Filmkritik, die dem Film des Dritten Reiches nazistische Inhalte unterstelle. Wie Wendt-

der Kriminalfilme sind offenbar bis auf einige wenige verlorengegangene Produktionen aus den letzten Kriegsmonaten 1945 komplett im Bundesfilmarchiv vorhanden.

Das Kriminalhörspiel, das im folgenden aufgrund der äußerst beschränkten Überlieferung kaum behandelt werden kann, war im Rundfunk des Dritten Reiches ebenfalls präsent. Eine Dokumentation verzeichnet für die Jahre 1933 bis 1940 (danach scheint es keine weiteren Ausstrahlungen gegeben zu haben) etwa 30 Kriminalhörspiele. Von den Hörspielen ist jedoch keines als Tondokument überliefert.⁵⁹

2.2.3 In Überblicksdarstellungen weitgehend ignoriert

Das Forschungsfeld kann also, zumindest was das Werkkorpus angeht, als weitgehend erschlossen gelten. Das Wissen um die Existenz der Werke ist jedoch (noch) nicht sehr verbreitet. In einschlägigen Überblicksdarstellungen finden deutsche Kriminalromane und -filme der Jahre 1933 bis 1945 kaum Erwähnung. Diese Ignoranz beschränkt sich allerdings nicht nur auf das Dritte Reich, sondern betrifft bis auf wenige Ausnahmen den gesamten Zeitraum vor den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Diese Lücken fallen indes weniger auf, beschränkt sich die Geschichtsschreibung doch nicht auf eine Nationalkultur, sondern bezieht sich – der frühen länderübergreifenden Rezeption von Romanen und Filmen, von Stoffen und Helden durchaus angemessen – auf bekannte englischsprachige, im geringeren Maße auch auf französischsprachige und skandinavische Krimis.

Auch deutschsprachige Literaturgeschichten des Kriminalromans werden entlang einer internationalen Auswahl mehr oder weniger kanonisierter Werke geschrieben. Anhand dieser werden Typologien entworfen und Veränderungen aufgezeigt. Sie setzen zumeist mit den Detektivgeschichten um Auguste Dupin von Edgar Allan Poe ein und gelangen mit mehr oder weniger zahlreichen Zwi-

land bei den meisten Filmen nachzuweisen sucht, geschehe dies zu Unrecht bzw. in Verkennung der Zeitumstände. Ohne diesen revanchistischen Grundton, der jede Bereitschaft zur kritischen Auseinandersetzung vermissen läßt, häufig aber auf dieselben Inhaltsangaben des zeitgenössischen Begleitmaterials zurückgreifend, sind die Angaben von filmportal.de (<http://www.filmportal.de>), ein wissenschaftliches Datenbankprojekt des Deutschen Filminstituts (DIF) in Zusammenarbeit mit dem Hamburgischen Centrum für Filmforschung (Cine Graph). Ausführlicher, dabei allerdings weniger Titel berücksichtigend, sind die Inhaltsangaben in der Datenbank der Friedrich-Murnau-Stiftung (<Http://www.murnau-stiftung.de>).

59 Kriminalhörspiele 1924-1994. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und bearbeitet von Andreas Meyer. Potsdam 1998.

schenschritten über Sherlock Holmes und Pater Brown zum britisch dominierten *golden age* des ‚klassischen Detektivromans‘ mit Lord Peter Wimsey, Miss Marple und Hercule Poirot. Den ‚großen Detektiven‘ treten dann die mit den Namen Dashiell Hammett und Raymond Chandler verbundenen Helden der amerikanischen *hard-boiled school* zur Seite. So ist man bereits in den fünfziger Jahren angekommen, ohne daß deutsche Autoren erwähnt worden wären.

Häufig wird der Versuch gemacht, das Fehlen renommierter deutscher Verfasser von Kriminalromanen durch die Einvernahme großer Namen zu kompensieren: Friedrich Schiller mit dem *Verbrecher aus verlorener Ehre* oder Theodor Fontane mit *Unterm Birnbaum* geraten so zu Ahnherren einer deutschen Kriminalromantradition. Von diesen Autoren läßt sich ohne Zweifel die eine oder andere Verbindungs- und Traditionslinie zum Kriminalroman ziehen. Sie jedoch zur Kriminalliteratur zu zählen, gelingt nur bei Anwendung eines stark erweiterten Krimibegriffs bzw. bei Mißachtung der weitgehend gültigen Definitionen. Mit solchen Kunstgriffen wird gleichfalls versucht, die vermeintliche Leere in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts mit dem einen oder anderen bekannten Autor zu füllen. So ist es zu erklären, wie *Der Fall Maurizius* von Jakob Wassermann (1928) oder *Der Großtyrann und das Gericht* von Werner Bergengruen (1935) in Literaturgeschichten bzw. Lexika unter dem Stichwort Kriminalroman Eingang finden konnten. Abgesehen davon, daß die Autoren von dieser Zuordnung wohl wenig erbaut gewesen wären, hätte kaum ein zeitgenössischer Leser eines dieser Bücher als einen Kriminalroman bezeichnet. Deutschsprachige Überblicksdarstellungen⁶⁰ nennen für den Zeitraum des Dritten Reiches lediglich einen deutsch-

60 Vgl. etwa Ulrike Leonhardt: *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*. München 1990 oder Jochen Schmidt: *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*. Frankfurt am Main 1989. *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hrsg. von Nina Schindler. Hildesheim 1997 verzichtet trotz des umfassenden Anspruches auf den deutschen Krimi vor 1945. Zuvor für das 20. Jahrhundert ähnlich verkürzend Waltraud Woeller: *Illustrierte Geschichte der Kriminalliteratur*. Frankfurt/M. 1985 [EA: Leipzig 1984]. Aber auch noch Hans-Otto Hügel, der mit seiner Studie zur deutschen Detektivverählung im 19. Jahrhundert – *Untersuchungsrichter, Diebesfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektivverählung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1978 – deutlich gemacht hat, wie vielfältig die deutschsprachige Krimtradition sich darstellt, wenn man in die Archive und Bibliotheken geht, bleibt in seiner Darstellung der ersten Hälfte des Jahrhunderts und besonders des Dritten Reiches unbestimmt. Hans-Otto Hügel: *Verbrechen*, S. 470. Geradezu fahrlässig verfährt die Neuauflage des *Metzler Literatur Lexikon*. Der entsprechende Artikel ignoriert den in den letzten Jahren erreichten Forschungsstand. Patricia Plummer: *Kriminalroman*. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart, Weimar 2007, S. 404-405.

sprachigen Autor: den Schweizer Friedrich Glauser. Seine Romane um Wachtmeister Studer wurden in den dreißiger Jahren geschrieben und erschienen zum Teil bei deutschen Verlagen oder waren als Import zu beziehen. Damit dürfte Glauser der einzige Kriminalromanschriftsteller dieser Jahre sein, dessen Romane nicht nur heute noch bekannt sind, sondern auch noch in neuen Ausgaben erscheinen. Wiewohl häufig mit Georges Simenon verglichen,⁶¹ wird Glauser von der Literaturwissenschaft weniger als herausragender Autor innerhalb einer großen Gruppe von Verfassern von Kriminalromanen gesehen, denn als ein singuläres Phänomen, dessen Aufnahme in die ‚hohe‘ bzw. ‚richtige‘ Literatur erfolgreich vollzogen wurde. Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Glauser hat somit keine über ihn und seine Bücher hinausgehenden Aufschlüsse über den deutschsprachigen Kriminalroman der dreißiger Jahre gebracht.⁶²

Obwohl die Popularität des Genres immer wieder Verlage dazu bewegte, historische Überblicke auf den Markt zu bringen, zeigt die Art und Weise, wie dies geschah, die Geringschätzung gegenüber dem populärkulturellen Gegenstand, bei dem es auf wissenschaftliche Standards und Sorgfalt weniger ankam als auf eine eingängige und unterhaltsame Präsentation (was sich ja nicht zwangsläufig ausschließen müßte). Als beispielhaft in seiner Mischung aus Ignoranz gegenüber aktueller Forschung und dem Drang zur griffigen Thesenbildung auf schmalster Grundlage verbunden mit mangelnder wissenschaftlicher Seriosität kann noch immer *Reclams Kriminalromanführer*⁶³ gelten. Die Behauptung etwa, es habe in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum einen Autor gegeben, der im Sinne

61 Als Schweizer Simenon-Pendant ist Glauser auch der einzige deutschsprachige Krimiautor, der Eingang in die kurzgefaßte Genregeschichte aus französischer Sicht findet: Vgl. André Vanoncini: *Le roman policier*. Paris 1993.

62 Dabei steht Glauser selbst im überschaubaren Schweizer Krimikontext nicht allein. Vgl. Paul Ott: *Mord im Alpenglühen. Der Schweizer Kriminalroman – Geschichte und Gegenwart*. Wuppertal 2005. Patrick Bühler zeichnet in seiner Studie zu Friedrich Glauser und dem Kriminalroman in einem Kapitel die Debatte um den Wert der Kriminalliteratur vom frühen 20. Jahrhundert bis in die dreißiger Jahre nach und geht in einem weiteren Kapitel auf die Rezeption in Frankreich, Deutschland und der Schweiz in bezug auf Phänomene wie *fair play* und den „Detektiv-Roman als Abenteuer-Roman für Männer“ ein. Hierzu führt er auch ausführlich die entsprechenden Wortmeldungen und Positionen aus der Publizistik des Dritten Reiches an. Dabei geht es Bühler aber um Kontinuitäten und Veränderungen bei der Einschätzung des Genres und der verwendeten Erzählschemata. Das Verhältnis von Kriminalroman und Nationalsozialismus oder gar andere deutschsprachige Autoren der Zeit sind nicht Bestandteil seiner Untersuchung. Patrick Bühler: *Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektivroman*. Heidelberg 2002.

63 *Reclams Kriminalführer*. Hrsg. von Armin Arnold und Josef Schmidt. Stuttgart 1978. Beide Herausgeber waren seinerzeit Professoren für Germanistik an der McGill University in Montreal.

französischer oder angelsächsischer Serienproduktion als Kriminalschriftsteller bezeichnet werden könne – eine Ausnahme sei vielleicht Friedrich Glauser –, hätte bereits eine simple Befragung von Zeitzeugen widerlegen können. Immerhin war dem Herausgeber Josef Schmidt bekannt, daß der Goldmann-Verlag mehr als die Hälfte seines Krimiprogramms mit deutschen Autoren bestritt, unbekannt hingegen blieb ihm, daß dies zumindest ein halbes Dutzend Verlage wie etwa Ullstein/Deutscher Verlag (Berlin), der Schrag-Verlag in Nürnberg, der Aufwärts-Verlag (Berlin), der Lipsia-Verlag in Leipzig oder der Fritz Mardicke Verlag in Hamburg auf ähnlichem Niveau getan hatten.⁶⁴ Erschwerend für die Recherche käme hinzu, so Schmidt, daß häufig Pseudonyme verwendet wurden, die nur schwer zu entschlüsseln seien. Abgesehen davon, daß in den Aufstellungen der Deutschen Bücherei Leipzig die Pseudonyme zumeist verzeichnet sind, dürfte sich diese Praxis in Deutschland in den dreißiger Jahren nicht wesentlich von der anderer Länder unterscheiden haben. Armin Arnold, der zweite Herausgeber und Autor des Lexikons, merkt zum Kriminalroman in den Jahren 1933 bis 1945 an, diesem sei zumindest von offizieller Seite keine Sympathie entgegengebracht worden, erschienen wären aber trotzdem einige Titel, er nennt deren sechs.⁶⁵ *Reclams Kriminalführer*, auch das ist bezeichnend, ist bis dato aber das einzige Lexikon zur Kriminalliteratur geblieben, in dem es überhaupt Informationen zu diesem Zeitraum gibt. Die Neuauflage, *Reclams Krimi-Lexikon*⁶⁶ von 2002, stellt fest, daß das „Wissen um die ältere Geschichte der Kriminalliteratur weitgehend Allgemeingut geworden ist“⁶⁷ und verzichtet darauf, etwas Neues zur deutschen Krimigeschichte zu präsentieren. Was diese Lexika gänzlich versäumen, bietet zumindest in Ansätzen das laufend erscheinende *Lexikon der Kriminalliteratur*.⁶⁸ Bei der Auswahl nach dem Zufallsprinzip bzw. der Interessenlage der Beiträger verfahren, werden hier mittlerweile ungefähr vierzig Kriminalromane aus dem Dritten Reich präsentiert. Die einzelnen Artikel sind zum Teil informativ und hilfreich, allerdings mangelt es an einem einheitlichen Konzept bei der Zusammenfassung der Inhalte. Die Sorgfalt und aufgewandte Mühe beim bibliographischen

64 Josef Schmidt: Deutschland. Überblick über die Literaturgeschichte des Krimis. In: Reclams Kriminalführer, S. 371-374, hier: S. 373.

65 Armin Arnold: Hinweise auf unbekanntere deutsche Autoren und DDR-Krimis. In: Reclams Kriminalführer, S. 375-377, hier: S. 376.

66 Reclams Krimi-Lexikon. Hrsg. von Klaus-Peter Walter. Stuttgart 2002.

67 Klaus-Peter Walter: Einführung. In: Reclams Krimi-Lexikon. Hrsg. von Klaus-Peter Walter. Stuttgart 2002, S. 7-9, hier: S. 8.

68 Lexikon der Kriminalliteratur. Hrsg. von Klaus-Peter Walter. Autoren, Werke, Themen/Aspekte. Loseblattausgabe. Meitingen 1993 fortlaufend.

Nachweis sind zudem gering. Begriffe wie „typischer NS-Krimi“ täuschen einen Kriterienkatalog vor, den der jeweilige Autor an keiner Stelle offenlegt.

Das *Lexikon der deutschsprachigen Krimi-Autoren* verweist immerhin mit der Aufnahme einer Reihe von älteren Autoren darauf, daß es bereits vor dem sozialkritischen ‚Neuen Deutschen Kriminalroman‘ Anfang der 70er Jahre eine deutsche Krimi-Produktion gegeben hat, und es deutet anhand der Werkdaten eines Mannes wie C.V. Rock, d.i. Kurt W. Roecken (1906-1985), mit seiner eindrucksvollen Publikationsliste von den dreißiger bis in die sechziger Jahre an, daß bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ungeachtet der gesellschaftlichen Brüche und wechselnden Systeme Kriminalromane geschrieben wurden.⁶⁹

Stärker noch als beim Roman scheint man beim Kriminalfilm einer internationalen Perspektive verpflichtet zu sein; hinzu kommt eine Darstellung, die sich auf herausragende und exemplarische Filme konzentriert. Hier findet man zwar häufig die Kriminalfilme von Fritz Lang aus den frühen dreißiger Jahren, *M – eine Stadt sucht einen Mörder* und *Das Testament des Dr. Mabuse*, die deutsche Produktion des Dritten Reiches bleibt im Rahmen einer Genregeschichte jedoch in der Regel unberücksichtigt.⁷⁰ Genauso verzichtet die deutsche Fernsehkrimigeschichte darauf, die kinematographische Vorgeschichte einzubeziehen.⁷¹

2.2.4 Von der frühen Forschung ausgeblendet

Von einigen Ausnahmen abgesehen wurden deutsche Kriminalromane bis weit in die sechziger Jahre auch von den Kritikern und Theoretikern nicht für voll bzw. gar nicht wahrgenommen, die dem Kriminalroman durchaus wohlgesonnen waren.⁷² In der Studie von Fritz Wölcken von 1952 wird diese Einstellung besonders

69 Lexikon der deutschsprachigen Krimi-Autoren. Unter Mitarbeit der aufgenommenen Autorinnen und Autoren. Redaktion: Angelika Jockers. Mitarbeit: Reinhard Jahn. München 2002.

70 Weder Meinolf Zurhorst im *Lexikon des Kriminalfilms* noch Alan Charlot in *Die 100 besten Kriminalfilme* führen einen deutschen Film aus dem Dritten Reich an.

71 Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute. Hrsg. von Ingrid Brück, Andrea Guder, Reinhold Viehoff und Karin Wehn. Stuttgart, Weimar 2003.

72 Typisch ist hier eine Äußerung wie die von Wilhelm Roth, der 1975 feststellt: „Gelesen wurden Kriminalromane in Deutschland immer, auch im ‚Dritten Reich‘. Geschrieben wurden relativ wenige; sie sind heute alle vergessen“. Wilhelm Roth: *Der Bürger als Verbrecher. Materialien zum deutschen Kriminalroman*. In: *Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur*. München 1978, S. 76-85, hier S. 79. Und noch 1997 heißt es: „Im Nationalsozialismus waren in Deutschland Kriminalromane (und Kriminalität) verboten gewesen, für Verbrechen hatten die Nazis das Staatsmonopol. Krimis: das war Schund.“ So bei Alf Mayer-Ebeling: *Der Mann, der uns Chandler und Ham-*

deutlich. Er beschäftigt sich mit der englischen und amerikanischen Detektivliteratur, nahezu ohne ein Wort über die deutschen Verhältnisse zu verlieren. Einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung erachtet er sie nicht für würdig. Er konstatiert das Fehlen „einer ursprünglichen und auch geistig ernstzunehmenden Detektivliteratur in Deutschland“.⁷³ Seine Kenntnis der jüngeren deutschen Kriminalliteraturgeschichte nutzt er allein dazu, die These des Amerikaners Howard Haycraft von der Unvereinbarkeit von Diktaturen und Detektiven zu modifizieren.⁷⁴ Wölcken führt dabei die Äußerungen eines zeitgenössischen NS-Verantwortlichen von 1939 an, der dem Kriminalroman trotz aller Vorbehalte eine Aufgabe bei der Unterstützung des Kampfes gegen das Verbrechen einräumte.⁷⁵ Die Romane, die hier angesprochen werden und die Wölcken aus seiner Jugend bekannt gewesen sein mußten, liegen jenseits seiner qualitativen Definition dieser Gattung und interessieren ihn nicht. Wölcken benutzt Haycrafts Argumentation, die Detektivliteratur könne nur auf dem Boden des Rechts gedeihen, lediglich, um mit dem Verweis auf die autoritären Strukturen im frühen 19. Jahrhundert eine geistesgeschichtliche Erklärung für ihr Fehlen in Deutschland anzuführen. Diese Abwesenheit verwundert ihn um so mehr, als gerade Deutschland eine Tradition der wissenschaftlichen Forschung habe, damit pflege man eine Art von Denken, die wesentliches Merkmal dieser Literaturgattung sei.⁷⁶

In den folgenden Jahrzehnten konnte sich in der alten Bundesrepublik niemand an die jüngste Vergangenheit des Kriminalromans erinnern. Walter Nutz stellt 1962 in seinem literatursoziologischen Versuch, die Popularität der Trivialliteratur zu ergründen, in Hinblick auf den Kriminalroman fest, das Publikum sei „von dieser Literaturgattung durch den Einschnitt der Jahre 1933 bis 1945 ganz ausgeschlossen“ gewesen, der Detektivroman habe in dieser Periode, wenn man von einigen Ausnahmen absehe, nicht existiert.⁷⁷ Nutz zitiert hierfür den Aufsatz

mett brachte. Krimipionier Karl Anders und seine Krähen-Bücher. In: Das Mordsbuch. Alles über Krimis. Hrsg. von Nina Schindler. Hildesheim 1997, S. 102-109, hier S. 105.

73 Fritz Wölcken: Der literarische Mord. Eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur. Nürnberg 1953, S. 222.

74 Dieser hatte 1942 in seinem Buch *Murder for Pleasure* über den Zusammenhang von Diktatoren, Demokraten und Detektiven spekuliert und erstere mit den letzteren für unvereinbar erklärt. Howard Haycraft: *Murder for Pleasure*. Revised edition. New York 1968, S. 313.

75 Es handelt sich um einen Aufsatz von Erich Langenbucher, der hier noch ausführlich behandelt wird. Die geringe Bedeutung, die dieser Aspekt für Wölcken besitzt, mag verdeutlichen, daß er beharrlich von Helmut [sic!] Langenbucher spricht, den Literaturhistoriker Hellmut also mit dessen Bruder Erich, Regierungsrat im Propagandaministerium, verwechselt.

76 Wölcken: Der literarische Mord, S. 224-225.

77 Walter Nutz: Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller. Ein Beitrag zur Literatur-

von Erich Thier aus dem Jahr 1940.⁷⁸ Er verkennt dabei, daß die Äußerung Thiers eine von vielen und keine entscheidende oder gar offizielle Meinung darstellt. Hier wird lediglich ein Gestaltungsanspruch formuliert, der nicht mit den zeitgenössischen Realitäten verwechselt werden darf.

Die in den sechziger Jahren verstärkt einsetzenden Diskussionen um die historischen und gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen des Kriminalromans sowie um gattungstheoretische und poetologische Fragen, vor allem angeschoben (und letztlich auch wissenschaftlich aufgewertet) durch so prominente Teilnehmer wie Richard Alewyn, Ernst Bloch und Helmut Heißenbüttel, bezogen sich, wenn sie überhaupt ins Detail gingen, auf die Werke der allseits bekannten und etablierten englischen und amerikanischen Autoren.

2.2.5 Der Krimi im Dritten Reich in der Forschung der DDR

Während man sich in der Bundesrepublik also lediglich mit den internationalen Spitzentiteln, und daher nicht mit den Romanen deutscher Autoren beschäftigte, berücksichtigten Literaturkritiker in der DDR in ihrer Diskussion um einen möglichen sozialistischen Kriminalroman auch die Kriminalromanproduktion während der Zeit des Nationalsozialismus, freilich in diffamierender Absicht.

Hans Pfeiffer verfolgt 1960 in seinem Abriß zur Geschichte des Kriminalromans mit dem Titel *Mumie im Glassarg* die Entwicklung kriminalliterarischer Formen und verwirft sie von ‚sicherer‘ weltanschaulicher Warte aus.⁷⁹ Da nach seiner ideologischen Überzeugung entsprechend der partei-marxistischen Faschismus-These kein grundlegender Unterschied zwischen dem Nationalsozialismus und dem bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftssystem vorher und nachher besteht, sucht und findet er Kontinuitäten, die über die Zäsuren der Jahre 1933 und 1945 hinausgehen.

Um die Merkmale und Wirkung der kapitalistischen „Schund- und Schmutzliteratur“ vorzuführen, nimmt sich Pfeiffer die von 1928 bis 1941 wöchentlich in Deutschland erschienene Heftroman-Serie *Tom Shark* um den gleichnamigen Meisterdetektiv vor, der er aufgrund ihrer hohen Auflage und ihrer weiten Verbreitung vor allem unter Jugendlichen plakativ unterstellt, „zu einem guten Teil die ‚Allgemeinbildung‘ jener Hitlerjungengeneration [bestimmt zu haben], die

soziologie. Köln und Opladen 1962, S. 63-64.

78 Vgl. Erich Thier: Über den Detektivroman. In: Die Bücherei 7 (1940), S. 206-217. Nachgedruckt in: Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Hrsg. von Jochen Vogt. München 1971, S. 483-499. Es wird nach dieser Ausgabe zitiert.

79 Hans Pfeiffer: Die Mumie im Glassarg. Bemerkungen zur Kriminalliteratur. Rudolstadt 1960.

mit einem dieser Schmöker einschlieÙ und in den Massenschlachten des Hitlerkrieges wieder erwachte“.⁸⁰ Er geißelt entsprechend marxistischer literarischer Realitätskonzepte den Eindruck realistischen Scheins, der lediglich über die grenzenlose Irrationalität der Geschichten hinwegtäuschen solle. Ob er mit diesem Ansatz die Romane und ihre Popularität angemessen erfaßt, kann bezweifelt werden. Die Frage nach der ideologischen Wirksamkeit der verbreiteten Detektiv- und Abenteuer-Heftserien aus den zwanziger und dreißiger Jahren scheint jedoch nicht nur legitim, sondern auch innovativ. Pfeiffer ist der erste, der diese Literatur in einen Zusammenhang mit dem Verbrechen des Nationalsozialismus stellt. Inwieweit hier, wie Pfeiffer behauptet und an eindrucksvollen Beispielen belegt, mit rassistischen Inhalten gegen Schwarze und Asiaten eine faschistische Herrenmenschenideologie propagiert bzw. einer solchen Vorschub geleistet wird, wäre noch eingehender als an elf exemplarisch und willkürlich ausgewählten Texten dieser in weit über 700 Folgen erschienenen Serie zu klären.

Pfeiffers polemischen Ausführungen folgte in der DDR keine weitere Auseinandersetzung mit der Kriminalliteratur des Dritten Reiches. Dort war man im weiteren mit der Möglichkeit eines sozialistischen Kriminalromans beschäftigt, der durch entsprechende pädagogische und propagandistische Aufladung die Bemühungen um den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft stärken sollte. Auf ähnliche Ansätze während des Nationalsozialismus – natürlich unter anderen ideologischen Vorzeichen – wurde hierbei verständlicherweise nicht eingegangen. Der Kriminalroman des Dritten Reiches wurde genau wie das westdeutsche Groschenheft der fünfziger Jahre lediglich als abschreckendes Beispiel verwandt. Darüber hinausgehendes inhaltliches Interesse gab es nicht.

2.2.6 Heftromane mit Eigensinn?

Ogleich massenhaft verbreitete Literatur in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem Objekt kapitalismuskritischer Literaturwissenschaft wurde, fand die Beschäftigung mit den Heftromanen der zwanziger und dreißiger Jahre hier keine Fortsetzung. Erst die Alltagsgeschichtsforschung seit den achtziger Jahren entdeckte sie als bevorzugte Lektüre unterer sozialer Schichten. Ohne ihre Funktion als Ware zu leugnen, gestand man ihren Lesern im Sinne von theoretischen Ansätzen der Cultural Studies eine gewisse Souveränität bei der Lektüre zu, bei der vermeintlich herrschaftsstabilisierende Inhalte durchaus ein Potential an Widerständigkeit und Eigensinn bieten konnten.

80 Pfeiffer: Mumie im Glassarg, S. 209.

Die Möglichkeit einer solchen ambivalenten Lesart betont Inge Marßolek in ihrem Aufsatz von 1996, in dem sie die von 1926 bis 1939 und dann wieder von 1949 bis in die sechziger Jahre erscheinenden *John-Kling*-Hefte untersucht.⁸¹ Sie resümiert, daß die in der neueren Forschung betonte große Kontinuität von vielen Produktionen der Massenkultur wie etwa des Unterhaltungsfilms im besonderen Maße auch für die Heftrromane gilt. Letztere hielt, vermutet Marßolek, das NS-Regime für so unpolitisch, daß sie kaum von staatlichen Zugriffen tangiert worden seien. Für die *John-Kling*-Serie stellt sie fest, daß die Verlage in vorauseilendem Gehorsam lediglich einige inhaltliche Änderungen vornahmen, diese aber teilweise kurze Zeit später wieder rückgängig machten. Für Marßolek besteht das Gefährliche der Heftrromane weniger darin, „daß sie vor 1933 reaktionäres, rassistisches oder nationalsozialistisches Gedankengut transportierten, als darin, daß das vermeintlich Unpolitische, das auch nach 1933 unwesentlich oder gar nicht verändert schien, nunmehr mit den braunen Bildern kompatibel war.“⁸²

Dieses Ergebnis verweist auf die Bedeutung des spezifischen Rezeptionsraumes Drittes Reich bei einer Einordnung und Bewertung von Krimis dieser Zeit. Ihre Inhalte weisen im Vergleich zu Beispielen aus der Zeit vor 1933 und nach 1945 häufig kaum Unterschiede auf.

2.3 Ansätze zu einer grundlegenden Auseinandersetzung

2.3.1 „Wesen und Wandel des Detektivromans im Totalitären Staat“

In den siebziger Jahren führte ein sozialgeschichtlicher Ansatz in der Literaturwissenschaft zu einem gesteigerten Interesse an Lektüren und Lesestoffen bildungsfernerer Schichten, an massenhaft verbreiteter Literatur und ihren Genres jenseits des bildungsbürgerlichen Literatur- und Kulturkanons. Damit rückte auch der Krimi stärker in den Fokus der Wissenschaft. 1971 gab Jochen Vogt zwei Bände mit Beiträgen zu Theorie und Geschichte des Kriminalromans heraus, die seit den zwanziger Jahren erschienen waren. Neben Beiträgen von Walter Ben-

81 Inge Marßolek: Internationalität und kulturelle Klischees am Beispiel der *John-Kling*-Heftrromane der 1920er und 1930er Jahre. In: *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Alf Lüdtke. Stuttgart 1996, S. 142-160. Der Held *John Kling* entwickelte sich erst allmählich von einem modernen Robin Hood zu einem Repräsentanten von Law and Order.

82 Inge Marßolek: *Internationalität und kulturelle Klischees*, S. 160.

jamin, Bertolt Brecht, Willy Haas und Siegfried Kracauer wurde auch einer aus dem Dritten Reich des Jahres 1940 präsentiert. Der oben bereits erwähnte Artikel über den Detektivroman aus der Zeitschrift *Die Bücherei* von Erich Thier gab einen Hinweis darauf, daß die Beschäftigung mit dem Krimi nicht nur auf die linke Avantgarde beschränkt war, sondern daß es auch im Nationalsozialismus Autoren gegeben hat, die sich mit dem Genre auseinandersetzten.⁸³

Die Schwierigkeiten autoritärer Staaten mit der Kriminalliteratur nahm Walter Rix 1973 zum Ausgangspunkt seines Aufsatzes zu *Wesen und Wandel des Detektivromans im Totalitären Staat*.⁸⁴ Rix liefert darin eine erste, bei all ihrer Kürze doch fundierte Darstellung des Kriminalromans im Nationalsozialismus.

Die Literaturkritik habe, so Rix, angesichts der Ursprünge, der Tradition und der Verbreitung des Detektivromans diesen nahezu einhellig als ein literarisches Produkt gesehen, das den Geist der Demokratie atme. In der Literatur seien vor allem drei Gründe angeführt worden, die die Unvereinbarkeit von Detektivroman und totalitärem Staat belegen sollen. Demnach ähnele die Arbeitsweise des Detektivs zunächst dem Grundprinzip des demokratischen Staates, „wonach jeder Verurteilung ein detaillierter, logisch deduzierter Schuldbeweis vorauszugehen habe“. Des weiteren appelliere kaum eine andere Literaturgattung dermaßen an die Verstandeskraft wie der Detektivroman, „während nichtrationale Elemente, wie z.B. Propaganda, wesensmäßig zu den Herrschaftsprinzipien des totalitären Staates gehören“. Schließlich vertrete der Detektiv Recht und Gesetz, wozu sich ja auch die Mehrheit der Bevölkerung in einem demokratischen Staat bekenne.⁸⁵

Diese Kriterien wirken, so präsentiert, zum Teil naiv, und Rix hätte der Fairneß halber erwähnen sollen, daß zumindest einige Autoren wie die Amerikaner Howard Haycraft und Nicholas Blake das demokratische Element während des Zweiten Weltkrieges stark machten, es also durchaus als ein propagandistischer Beitrag zum Krieg mit Deutschland verstanden werden konnte.

Rix widerspricht dieser Idealisierung des Detektivromans durch die Literaturkritik aber entschieden, indem er anmerkt, daß auch ein totalitärer Staat nicht ohne Spielregeln auskomme. Daher könne der Detektivroman genauso die aus der jeweiligen Ideologie resultierenden Normen zur Grundlage der Detektion

83 Der Kriminalroman I und II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Hrsg. von Jochen Vogt. Zwei Bände. München 1971.

84 Walter T. Rix: *Wesen und Wandel des Detektivromans im Totalitären Staat*. In: *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. 2., überarb. u. erg. Aufl. Hrsg. von Paul G. Buchloh und Jens P. Becker. Darmstadt 1978, S. 121-134.

85 Rix: *Wesen und Wandel des Detektivromans*, S. 122.

machen. Als „Massenliteratur“ spreche der Detektivroman darüber hinaus „Wesenszüge eines breiten Publikums“ an, die sich nicht nur im Menschen der demokratischen Gesellschaft offenbaren.⁸⁶ Die Lektüre von Kriminalliteratur reagiere also auf Bedürfnisse einer Massen- bzw. Industriegesellschaft, gleichgültig, ob diese nun demokratisch oder totalitär verfaßt ist.

Aus diesem Grunde erscheint es Rix nicht ohne Reiz, einen Blick über die bisher gezogenen Grenzen hinaus in den Bereich zu werfen, der allgemein als antagonistische Sphäre des Genres angesehen werde, und hier seinen Wesenswandel zu untersuchen. Dies unternimmt er exemplarisch für die zur Zeit des Nationalsozialismus erschienene Kriminalliteratur. Diese existierte im Dritten Reich aller Beschränkung zum Trotz eben doch und wurde nicht nur geduldet, sondern erfreute sich einer außerordentlichen Popularität, was sich auch in einem Anstieg der Buchproduktion niederschlug. Einen Einbruch habe das Verbot englischer und amerikanischer Schriftsteller Anfang des Zweiten Weltkrieges bedeutet, was aber keineswegs dazu führte, daß der Detektivroman vom Markt verschwunden sei. Man habe vielmehr den Versuch unternommen, den englischen Detektivroman durch deutsche Varianten abzulösen und in den Dienst der eigenen, d.h. nationalsozialistischen Sache zu stellen. Rix unterstellt, daß diese Absicht erfolgreich umgesetzt worden sei. Er führt eine Reihe von Romanen an, in denen der deutsche Polizist als Detektiv die Volksgemeinschaft von Verbrechern befreit, und zitiert einschlägige Passagen. Sein Befund eines eindeutig im Dienste des NS-Staates stehenden Krimis wird im weiteren zu diskutieren und auch zu relativieren sein.

Allerdings, und dies sei schon hier angemerkt: Der an einzelnen Romanen konstatierte Befund ist zwar richtig und überzeugend, doch indem er verallgemeinert wird, suggeriert Rix eine Stringenz und Eindeutigkeit, die tatsächlich nicht existierte. Das mag zu einem Teil der Kürze und dem damit verbundenen Zwang zur Pointierung geschuldet sein, andererseits scheint es auf einer Grundannahme zu beruhen, die ich zumindest für fraglich halte und die bereits im Titel seines Aufsatzes zum Ausdruck kommt. Der Begriff „totalitärer Staat“ vermittelt die Vorstellung eines alles überwachenden und kontrollierenden Staates. Die implizite Gleichsetzung von DDR und nationalsozialistischem Deutschland läßt ihn wichtige Unterschiede im staatlichen Umgang mit Literatur übersehen. Ähnelten sich beide Systeme in ihrem Anspruch auf Einflußnahme und teilten sie, obgleich unter anderen ideologischen Vorzeichen, einige der Vorbehalte gegen diese Literaturgattung (durchaus in Übereinstimmung mit dem deutschen Bil-

86 Rix: Wesen und Wandel des Detektivromans, S. 122.

dungsbürgertum, in dem ein guter Teil der Vorwürfe ihren ideologischen Ursprung hatte), unterschieden sich doch die Versuche staatlicher Einschränkung wie die der Lenkung angesichts der unterschiedlichen historischen Realitäten erheblich. Im nationalsozialistischen Deutschland war die Produktion von Büchern und eben auch von Kriminalromanen bis zum Schluß trotz aller Reglementierungen und staatlichen Zugriffs- und Verbotsmöglichkeiten sowie des zunehmenden Einflusses von Parteiverlagen eine privatwirtschaftliche Angelegenheit. Die Möglichkeit der DDR-Führung, auf der Grundlage einer Ideologie, die verbindlich ausgelegt wurde, für die Literaturproduktion zu ebenso verbindlichen Vorgaben zu gelangen und diese durch eine zentralisierte Buchproduktion durchzusetzen, war im Nationalsozialismus so nicht gegeben. Rix stellt abschließend für beide Systeme fest: „Nach einer anfänglichen Phase des Mißtrauens gegenüber dem Detektivroman erkennt der totalitäre Staat, daß er ihn nicht einfach negieren kann und besinnt sich auf die Massenwirksamkeit dieses Literaturzweiges.“⁸⁷ In dieser Kürze trifft dies für DDR und Drittes Reich zu, doch während die Phase des Mißtrauens sich in der DDR dahingehend äußert, daß bis 1960 lediglich ca. 80 Titel erscheinen konnten,⁸⁸ beschränkt sie sich im Dritten Reich auf eine Unzufriedenheit in weiten Teilen der Schrifttumsbürokratie. Die Produktion blieb davon unberührt und belief sich auf ein Vielfaches.

Vor diesem Hintergrund muß gleichfalls Rix' Behauptung, der Detektivroman setze sich im Nationalsozialismus mit einer anderen weltanschaulichen Orientierung fort, relativiert werden. Die von ihm herangezogenen Beispiele erscheinen zwar als die Umsetzung der gleichfalls zitierten zeitgenössischen Vorgaben, doch berücksichtigt er weder, daß seine Auswahl an Titeln nur einen kleinen Teil des Angebots ausmacht und daher nicht als repräsentativ gelten kann, noch mit welcher Autorität die Anforderungen an den Krimi im Dritten Reich formuliert wurden. Hier vertrat man zum Teil bis 1944 Vorstellungen, die ganz der NS-Ideologie zu entsprechen schienen, die aber auch unter dem NS-Regime bis zum Ende Forderung blieben und keine Aussicht auf Umsetzung hatten. Der DDR mag die Okkupierung der populären Literaturgattung für ihre Zwecke gelungen sein, für den Nationalsozialismus läßt sich das auf dieser Basis nicht überzeugend nachweisen.

Trotz solcher Kritik ist festzuhalten: Rix' Ausführungen stellen die erste ernsthafte Annäherung an die Geschichte und die Funktion des Krimis im Dritten Reich dar. Er verzichtet darauf, vermeintlich auf der Hand liegende Eindeutigkeiten wie

87 Rix: Wesen und Wandel des Detektivromans, S. 133.

88 Anselm Dworak geht für den Zeitraum von 1952 bis 1961 von ca. 80 und von 1962 bis 1970 von ca. 270 Titeln aus. Anselm Dworak: Der Kriminalroman der DDR. Marburg 1970, S. 61.

die vom „ausgesprochen illegalen Dasein“⁸⁹ des Krimis in der NS-Zeit zu wiederholen, sondern macht sich die Mühe eines eingehenden Quellenstudiums, einer tiefgehenden Recherche zeitgenössischer Primär- wie Sekundärtexte.

Diese Herangehensweise, die sowohl schrifttumspolitische Verlautbarungen, Stellungnahmen und Forderungen wie auch die tatsächlich produzierten Bücher in den Blick nimmt, erweist sich als sinnvoll, um eine Produktions- und Rezeptionsrealität zu erfassen, in der in so gut wie keinem Fall auf die Propagierung eines ideologischen Konzeptes die einwandfreie Umsetzung folgte, die nicht von unmißverständlichen Vorgaben ausging, sondern sich vielmehr als eine Formierung und Lenkung im laufenden Prozeß erwies.

2.3.2 „Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films“

Die Ignoranz der Kriminalfilmgeschichtsschreibung im Hinblick auf den Kriminalfilm des Dritten Reiches kennt eine gewichtige Ausnahme. Georg Seeßlen widmet in seiner „Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films“⁹⁰ den „deutsche[n] Kriminalfilme[n]“ der dreißiger und vierziger Jahre ein eigenes Kapitel. Hier stellt er fest, der deutsche Film habe sich mit dem angelsächsischen Genre von Filmen über *detection* und *mystery* verhältnismäßig schwergetan, wie zuvor und danach habe es nur wenige Glanzlichter gegeben. In den deutschen Detektivfilmen stehe selten das *whodunit* und die „Figur des souveränen, leidenschaftslosen Detektivs im Vordergrund; Suspense, Abenteuer und soziales Anliegen überlagerten die Rationalität des *Falles*, und die kriminalistische Intrige wurde am liebsten in der Form der ‚dramatischen Komödie‘ aufgelöst [Hervorhebung im Original].“⁹¹

Der deutsche Kriminalfilm um 1930 habe eine „Vorliebe für die Darstellung von Gentleman-Dieben und großen Raubzügen, für ‚Damen im Abendkleid‘ und für ‚Herren im Frack‘, für Täuschungen und Imitationen“. Der Mord, der für den angelsächsischen Kriminalfilm bestimmend gewesen sei, habe eine untergeordnete Rolle gespielt. Entweder kämen diese Filme ganz ohne ihn aus, oder es werde in gefährvollen Situationen aus dem Schrecken oder der Wut heraus getötet. Ein Mord aus Planung und Raffinesse hingegen, der den Detektiv eigentlich erst auf den Plan rufe, sei nur selten geschehen. Die Leiche nur um des Rätsels Willen

89 Nutz: Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller, S. 64.

90 Georg Seeßlen: Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films. Mit einer Filmografie von Georg Seeßlen und einer Bibliographie von Jürgen Berger. Reinbek bei Hamburg 1981.

91 Seeßlen: Mord im Kino, S. 132.

galt, so Seeßlens Vermutung, nicht als populär und hierfür sieht er ideologische Gründe am Wirken:

[E]ine nationale, Völkisches extemporierende Presse hieß den Spaß am Töten ungesund, denn getötet werden sollte in Wahrheit und mit feierlichem Ernst. Zudem war der snobistische Held, dessen Qualitäten vor allem in seinen Geistesgaben, die er nicht für das Wohl der Menschheit oder seines Volkes, sondern zur Lösung bizarrer Morde einsetzte, dem deutschen Film nicht eben vertraut. Was dem völkischen Wesen so verhaßt an der Figur des Detektivs war, schien seine Eitelkeit, sein Individualismus, seine völlige Enthebung von allerlei gesellschaftlichen und moralischen „Einbindungen“, er war nicht rekrutierbar. So verwundert kaum, daß an die Stelle des Detektivs, je näher der Sieg des Völkischen rückte, der Polizist trat.⁹²

Seeßlen nennt neben der Ersetzung des Detektivs durch den Polizisten noch weitere Merkmale für die deutschen Kriminalfilme: Das Verbrechertum in ihnen werde als international gezeichnet und zudem enthielten die Geheimbünde eines Dr. Mabuse und die Gangsterorganisationen wie in *M* oder in den Harry Piehl-Filmen „einen Aspekt des ‚Politischen‘, zugleich des Unfaßbaren“. Anders als im englischen habe es im deutschen Kriminalfilm keine Verzahnung zwischen Verbrechen und Bürgertum gegeben. Hier sei nicht einmal in ironischer Darstellung vorstellbar gewesen, daß es eine bürgerliche Gesellschaft ohne Verbrechen einfach nicht geben könne, sie also daher als ein integraler Bestandteil des gesellschaftlichen Systems begriffen werden müsse. In den deutschen Filmen fühlte sich diese bürgerliche Gesellschaft vom Verbrechen von außen bedroht und unterminiert. Der Detektiv könne vor diesem Hintergrund nur suspekt erscheinen. Er sei, und damit wiederholt Seeßlen nicht zuletzt Überzeugungen der NS-Zeit, „also keine Figur der deutschen populären Kultur“ gewesen.⁹³

2.3.3 Thesenbildung auf schmalen Grundlagen – Tücken fehlender Repräsentativität

Für die behauptete Allgemeingültigkeit von Seeßlens Analysen spricht zwar eine gewisse Schlüssigkeit, ihnen entgegen steht die beschränkte Anzahl der erwähnten Filme, deren Repräsentativität wir dem Autor erst einmal glauben müssen.⁹⁴

92 Seeßlen: *Mord im Kino*, S. 134.

93 Seeßlen: *Mord im Kino*, S. 135.

94 Seeßlen selbst nährt den Verdacht der latenten Beliebigkeit seiner Argumentationslinien in der Neuauflage seiner *Grundlagen des populären Films*. Die Passagen zum deutschen Kriminalfilm finden sich nun verteilt auf die Bände *Detektive. Mord im Kino* (Marburg 1998) und in *Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms* (Marburg 1999). Im letzteren Band

In jedem Fall machen seine Beobachtungen deutlich, daß im deutschen Kriminalfilm bereits vor 1933 bestimmte Eigenarten zu Tage treten, die man als typisch für die Produktion im Nationalsozialismus annehmen kann, die aber von ihm mitnichten entwickelt wurden; hier konnte man an ältere Traditionslinien anschließen. Mit einem Blick auf knapp zwei Dutzend Filme bietet Seeßlen einen Durchgang durch die Produktion des Dritten Reiches. In den Filmen erkennt er wenn schon keine direkte oder indirekte Propaganda, so doch ein Plädoyer für die Kontrollierbarkeit des einzelnen durch freiwillige Beschränkung und für ein „deutsches Wesen“, das sich so vage wie wirksam vom „Internationalismus“ absetze. In dieses Korsett konnten letztlich auch so schillernde Figuren wie der von Hans Albers dargestellte Chicagoer Polizeidetektiv Berry in *Sergeant Berry* (1938) gezwängt werden.⁹⁵ Seeßlen konstatiert einen Trend zu einem deutschen „Polizeifilm“, in dem nicht nur ein Kommissar und vielleicht sein Assistent ermittelt, sondern auch das Kommissariat und der technische Apparat ins Bild gesetzt werden, wie zu dramatischen Kriminalkomödien. Sowenig es einen faschistischen Kriminalfilm als Genre gegeben habe, sowenig sei das Genre resistent gegen völkische Einflüsse geblieben, lautet sein Fazit. Der „Krimi-Reißer“ sei ein geduldeter Zweig des Unterhaltungsfilms gewesen, weil er offensichtlich einem tiefsitzenden Bedürfnis entsprochen habe.⁹⁶

Seeßlen schreibt erklärtermaßen eine Kriminalfilmgeschichte. Daher interessieren ihn vor allem die konkreten Filme und weniger offizielle Verlautbarungen, zeitgenössische Debatten und Kontroversen um den Krimi. Seine Interpretationen von einzelnen Filmen im Kontext der NS-Herrschaft erscheinen plausibel, gerade weil sie eine ideologiekritische Sicht mit einer profunden Kenntnis der Genretraditionen verbinden. Seine originellen und am Einzelfall überzeugenden Beobachtungen sollten allerdings nicht als gültige Thesen zu *dem* Kriminalfilm im Dritten Reich genommen, sondern als Hypothesen verstanden werden, die es auf einer breiteren Grundlage zu bestätigen und präzisieren gilt.

Wie schnell aus richtigen Einzelbefunden einleuchtende, aber unzutreffende Schlüsse gezogen werden, zeigt Knut Hickethier, der 1986 in einem Überblick von um 1900 bis zum Ende des Dritten Reiches auf die Existenz einer breiten Kriminalliteratur verweist und einige Entwicklungslinien zu skizzieren sucht. Dabei macht er bei den Romanen nach 1933 interessante Beobachtungen zum Schau-

ergänzt er einen Teil seiner Filmauswahl durch andere Titel und kommt so zu partiell neuen Ergebnissen, ohne daß diese dabei in jedem Fall eine Weiterentwicklung oder auch Widerlegung seiner an der ersten Auswahl entwickelten Thesen darstellen.

95 Seeßlen: Mord im Kino, S. 135.

96 Seeßlen: Mord im Kino, S. 142.

platz: „Nicht das zwielichtige Milieu spielt mehr eine Rolle, sondern das sportliche. Großstädtischer Verkehr ist kein Chaos mehr, sondern Hintergrund für schnelle Autos, um ins Grüne zu kommen.“ Und zu den Ermittlern: „Wiederkehrende Helden sind jetzt Kriminalkommissare. Der Polizeiapparat wird als funktionierendes System beschrieben und im Gegensatz zu den zwanziger Jahren positiv bewertet.“⁹⁷ Die allgemeinen Tendenzen – eine verstärkte Anglisierung der Stoffe ab 1935 und ihre Verschiebung ins Agentenmilieu während des Krieges –, die er auf der Grundlage einer Lektüre von einem guten Dutzend Romanen formuliert, lassen sich durch breitere Recherchen nicht bestätigen. Gleiches gilt für die Behauptungen, die Machtübernahme habe einen Kahlschlag unter den Autoren bedeutet und mit der Enteignung und „Arisierung“ zahlreicher Verlage seien auf dem Krimi-Sektor neue Autoren auf den Markt getreten. Für den Beginn der NS-Diktatur gilt mindestens ebenso die Kontinuität bei Romanen, Verlagen und selbst Autoren, die Hickethier zu Recht für die Nachkriegszeit unterstreicht.

Diese personellen und institutionellen Kontinuitäten lassen sich ebenfalls beim Film feststellen. Sie für Plot und Darstellung zu behaupten, mag man für den überschaubaren Bereich des Kriminalfilms wagen. Für den Kriminalroman scheint es beim bisherigen Stand der Forschung schwierig, ist der Kenntnisstand über die Romane der Weimarer Republik sowie der ersten Nachkriegsjahre und der frühen Bundesrepublik doch zumindest ähnlich unzureichend wie der zum Dritten Reich.⁹⁸

Eine Literaturgeschichte des deutschsprachigen Kriminalromans, die sich bemüht, von einer außerliterarischen Periodisierung abzusehen und sich an bestimmten inhaltlichen oder formalen Elementen orientiert – wie es für die englischen und amerikanischen Kriminalromane üblich ist –, wird angesichts fehlender Grundlagen bis auf weiteres nicht möglich sein. Wie schwierig es ist, einzelne Entwicklungslinien herauszuarbeiten, verdeutlicht eine Untersuchung, die unmittelbar an den hier behandelten Zeitraum heranreicht. Ulrike Götting erkennt in ihrer Studie zum deutschen Kriminalroman zwischen 1945 und 1970 eine Entwicklung vom „klassischen Detektivroman“ zum sogenannten neuen Kriminalro-

97 Knut Hickethier: Der Alte Deutsche Kriminalroman. Von vergessenen Traditionen. In: Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. Nr. 144. 31 (1986), S. 15-23, hier S. 21-22.

98 Allein der Kriminalroman der DDR ist inhaltlich relativ gut erforscht. Hier ging ein ideologiekritisches Interesse mit einer Aufarbeitung der Anfänge einher. Dworak kam zugute, daß die Kriminalromanproduktion sich in einem zentralistischen System mit klaren ideologischen Vorgaben wesentlich besser fassen und untersuchen läßt. Dieses System bedingte eine starke propagandistische Instrumentalisierung. In fast allen Romanen findet sich eine Zuspitzung im Sinne der Polaritäten des Kalten Krieges. Diese eindeutige Indienstnahme hat im Dritten Reich keine Entsprechung. Vgl. Dworak: Kriminalroman der DDR.

man.⁹⁹ Problematisch wird die Argumentationskette da, wo sie den Übergang zur neueren Form mit einer realistischeren Darstellung von Figuren, Handlung und Umfeld an dem vermeintlich 1954 erschienenen Roman *Akte Korrenkamp* von Frank F. Braun festmacht.¹⁰⁰ Der Roman erschien jedoch erstmals 1938 und ist nicht nur ein durchaus typischer Roman für diese Zeit, sondern wurde sogar von Erich Langenbacher, dem maßgeblichen Referenten des Propagandaministeriums, als gelungen und vorbildhaft bezeichnet.

2.4 Beiläufige Ergebnisse. Der Krimi in der literatur- und filmwissenschaftlichen Forschung zum Dritten Reich

2.4.1 Literaturpolitisch vermutlich weitgehend unerwünscht

Die Forschung zu Film und Literatur im Dritten Reich, zur Kultur- und Alltagsgeschichte im Nationalsozialismus hat in den letzten Jahrzehnten zwar eine Vielzahl von Informationen und Erkenntnissen erbracht, die für eine Verortung und Einschätzung des Krimigenres von Relevanz sein können. Allerdings sind die expliziten Bezugnahmen und konkreten Berücksichtigungen hier – gemessen an Popularität und Verbreitung des Krimis – erstaunlich selten und oberflächlich geblieben.

So beschränken sich die Hinweise der beiden großen Untersuchungen zur NS-Schrifttumspolitik auf wenige Seiten zum Krimi. Dietrich Strothmann erwähnt in seiner frühen Studie zur *Nationalsozialistischen Literaturpolitik*, daß die Verantwortlichen im Reichspropagandaministerium um 1940 u.a. gegen Kriminalromane vorgehen: „In erster Linie wurden Romane verboten, die den Scotland Yard und den Secret Service behandelten. Die Unterdrückung gerade dieser Bücher erfolgte auf besondere Vorhaltungen Himmlers, dem die ‚beste Kriminalpolizei der Welt‘ unterstand.“¹⁰¹

Und Jan-Pieter Barbian schildert in seinem Standardwerk zur *Literaturpolitik im „Dritten Reich“*, wie der Edgar Wallace-Verleger Wilhelm Goldmann durch

99 Ulrike Götting: Der deutsche Kriminalroman zwischen 1945 und 1970. Formen und Tendenzen. Wetzlar 1998, S. 8.

100 Götting: Der deutsche Kriminalroman, S. 94-106. Vgl. Frank F. Braun: *Akte Korrenkamp*. Leipzig: Goldmann 1938. Neuauflage: München: Goldmann 1954.

101 Dietrich Strothmann: *Nationalsozialistische Literaturpolitik*. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. 2. verb. und mit einem Register ausgestattete Auflage. Bonn 1963, S. 192.

politischen Druck 1938 eine Umstellung seiner Verlagsproduktion weg von der Unterhaltung vollzog.¹⁰² Es handelt sich in beiden Fällen aber um Quellenbefunde, die sich nicht ohne weiteres verallgemeinern lassen. Von diesen auf die gesamte Kriminalliteratur zu schließen, würde ein unzutreffendes Bild zeichnen: Nicht nur erschienen auch nach 1940 noch vereinzelt Bücher, in denen Scotland Yard ermittelt, auch Himmlers Sorge um das Renommee der deutschen Polizei scheint zwar sehr einleuchtend und vorstellbar, findet sich in den mir bekannten internen Akten jedoch nicht wieder. Genauso wenig kann man aus dem Umgang mit dem Leipziger W. Goldmann Verlag eine grundsätzliche Ablehnung von Krimis, wie sie Barbian nahelegt, folgern, konzentrierten sich doch andere Verlage – wie etwa der Berliner Friedrich Osmer Verlag, der zuvor weltanschauliche Literatur publiziert hatte – Ende der dreißiger Jahre erstmalig auf dieses Marksegment.

2.4.2 Schlaglichter auf eine komplexe Existenz

Unter einem anderen wissenschaftlichen Fokus wurden immer wieder gleichsam beiläufig interessante Beobachtungen zum Krimi gemacht: Hans Dieter Schäfer etwa legt eine breite Präsenz des Krimis im Alltag nahe, wenn er in seiner Studie zum „gespaltenen Bewußtsein“ bei seiner Quellenrecherche „über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit“ der Jahre 1933 bis 1945 auf Kriminalstücke von Edgar Wallace stößt, die sehr erfolgreich 1939 in Berlin im Theater am Kurfürstendamm zur Aufführung kamen, und er angesichts der publizierten Titel eine „Flut übersetzter englischer Kriminal- und Gesellschaftsromane“ konstatiert, die erst vom Krieg gestoppt worden sei.¹⁰³

Michael Rohrwasser schildert in seinem Nachwort zu *Kilometerstein 12,6* von Gunther R. Lys Details der Biographie, die Schlaglichter auf die Produktionsumstände werfen. Lys arbeitete, nachdem er als Photograph wegen „politischer Unzuverlässigkeit“ Berufsverbot erhalten hatte, ab 1936 im Auffenberg-Verlag als Lektor und Übersetzer. Der Verlagsinhaber Bernhard Gröttrup, der vor 1933 u.a. die linkssatirische Wochenzeitschrift *Die Ente* verlegt hatte, konzentrierte sich im Dritten Reich auf Unterhaltungs- und vor allem Kriminalliteratur. Unter dem Pseudonym Kay Jens Petersen schrieb Lys selbst zwei Kriminalromane – *Zwei Tropfen Gift* (1938) und *Sturm über den Schären* (1940), letzterer wurde in ca. 45 Zeitungen nachgedruckt und dies auch noch, als der Autor längst in einem

102 Jan-Pieter Barbian: Literaturpolitik im „Dritten Reich“. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. Überarbeitete und aktualisierte Ausgabe. München 1995, S. 568-570.

103 Hans Dieter Schäfer: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945. Berlin 1984. [EA: München, Wien 1981]

Konzentrationslager inhaftiert war.¹⁰⁴ Und Horst Denkler weist in seinem 1999 erschienenen „Versuch einer Bestandsaufnahme der erzählenden Literatur aus dem ‚Dritten Reich‘“ darauf hin, daß es auf dem Gebiet der Unterhaltungsliteratur durchaus Entdeckungen zu machen gebe, daß sich hier sogar Bücher finden ließen, in denen so eindeutig wie gerade noch möglich gegen die nationalsozialistische Diktatur Stellung bezogen wurde. Unter der Abschnittsüberschrift „Unterhaltungsliteratur mit Biß“ führt er den Kriminalroman *Strogany und die Vermißten*¹⁰⁵ von Peter Tarin und dem später als Widerstandskämpfer hingerichteten Adam Kuckhoff an.¹⁰⁶ Die Hinweise wurden allerdings nicht aufgenommen und weiterverfolgt. Hieran sich anschließende Fragen, etwa nach der Unterhaltungsliteratur als Rückzugsraum auch für ihre Produzenten – etwa analog zum Film – oder dem Kriminalroman als Ort der Widerrede innerhalb einer weitgehend „gleichgeschalteten“ Literatur wurden gar nicht erst gestellt.

2.4.3 Als Film selbst beiläufig kaum von Interesse

In der Literaturwissenschaft ist erst in jüngster Zeit die als ‚unpolitisch‘, d.h. schon im Nationalsozialismus als unbedeutend und keiner größeren Kontrollbemühungen für wert erachtete Unterhaltungsliteratur verstärkt ins Forschungsinteresse gerückt.¹⁰⁷ Insofern verwundert es kaum, wenn in diesem Rahmen der Krimi wenig Beachtung fand. Dafür überrascht es im Bereich des Films, daß trotz des früh konstatierten Primats der Unterhaltung in der Goebbelschen Filmpolitik in den Untersuchungen zu Politik, Propaganda und Unterhaltung der Kriminalfilm nur eine untergeordnete Rolle spielt.¹⁰⁸ Immerhin widmet Boguslaw Drew-

104 Michael Rohrwasser: Nachwort. In: Gunther R. Lys: Kilometerstein 12,6. Basel, Frankfurt/M. 1987, S. 215-230.

105 Peter Tarin, Adam Kuckhoff: *Strogany und die Vermißten*. Roman. Berlin: Universitas Verlag 1941.

106 Horst Denkler: Was war und was bleibt? Versuch einer Bestandsaufnahme der erzählenden Literatur aus dem ‚Dritten Reich‘. In: Zeitschrift für Germanistik. N.F. 9 (1999) Heft 2, S. 279-293.

107 Vgl. Im Pausenraum des ‚Dritten Reiches‘. Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. von Carsten Würmann und Ansgar Warner. Bern u.a. 2008.

108 Vgl. etwa die Studien von David Welch: *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. London, New York 1983; Stephen Lowry: *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen 1991; Karsten Witte: *Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung*. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. Stuttgart, Weimar 1993, S. 119-170; Eric Rentschler: *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge (Ma), London 1996; Sabine Hake: *Popular Cinema of the*

niak in seinem „Gesamtüberblick“ zum deutschen Film von 1938 bis 1945 einige Seiten dem „gesteuerten Krimi“; er hält fest, daß „[n]icht wenige Kriminalfilme [...] im Laufe der NS-Zeit auch an deutschen Augen vorbeigezogen“ seien. Darunter fänden sich

Kriminalfilme, die nach einer mehr oder minder starken Ballung von erregenden Ereignissen ein glücklich vereintes Liebespaar zeigten, solche, die das Gewicht überhaupt mehr nach der humorigen Seite verlegten, und einige, die sich ihren Inhalt aus dem Tatsächlichen, aus den Kriminalfakten holten und manchmal von Fachmännern betreut wurden.¹⁰⁹

Für Drewniak steht der Krimi stärker noch als die anderen Unterhaltungsgenres im Dienste der Volkserziehung. Hierfür führt er vor allem einige Filme an, in denen sich die Handlung um Spionagefälle dreht, wie bei *Verräter* (1936), *Achtung! Feind hört mit* (1940) oder *Die goldene Spinne* (1943). Er stellt aber gleichfalls fest, daß die Palette von Kriminalstoffen noch eine längere Zeit relativ groß geblieben sei; für die Zeit zwischen 1939 und 1945 zählt er insgesamt rund dreißig Kriminalfilme. Drewniak geht die Produktion jahrgangsweise durch und gibt zu den Filmen ausgewählte Informationen zu Inhalt, Regie und Besetzung. So umfassend und detailreich seine Kenntnisse sind, er beläßt es überwiegend bei der Darstellung, bewertet wird zumeist lediglich die schauspielerische Qualität. Dabei gibt Drewniak zwar Hinweise auf spezifische filmpolitische Hintergründe – er berichtet etwa von den schließlich 1943 erfolgreichen Bemühungen des Justizministeriums, zur Vermeidung von Fehlern in der Schilderung der deutschen Gerichtspraxis eine Vorlage aller entsprechenden Stoffe beim Pressereferenten durchzusetzen –, führt diese aber nicht weiter aus oder verbindet sie auch nicht mit konkreten Filminhalten. Im Detail irritiert zudem die fehlende Umsicht bei der Wiedergabe der Filminhalte. Ohne ihm eine grundsätzlich kritische, wenig zur Verklärung der „großen Zeit des deutschen Films“ neigende Haltung absprechen zu wollen, bleibt er zum Teil zu sehr dem Duktus seiner Quellen verhaftet, wenn er etwa zu dem unter Mitwirkung der Polizei gedrehten Kriminalfilm *Im Namen des Volkes* vermerkt: „Selten war das Verbrecherische, das Böse an sich, so erschütternd klar verdeutlicht worden wie in diesem Film. Die Schlußszene zeigte filmisch und darstellerisch mit peitschender Eindringlichkeit die letzten Stunden und Minuten eines Verbrecherlebens, bis zum Gang zum Schafott.“¹¹⁰

Third Reich. Austin 2001.

109 Boguslaw Drewniak: Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987, S. 423-424.

110 Drewniak: Der deutsche Film 1938-1945, S. 425.

2.5 Forschungsperspektiven: Zum Vorgehen dieser Untersuchung

Der Überblick über die bisherige Forschung bietet eine Reihe von wertvollen Details und Hinweisen, er hat aber vor allem auch deutlich gemacht, welche Untersuchungsansätze sich als wenig aussichtsreich und problematisch zeigen. Es erweist sich als kaum sinnvoll, gar irreführend, Beobachtungen an einzelnen Filmen oder Romanen zu Urteilen über den Krimi im Dritten Reich zu verallgemeinern, selbst wenn man dies mit einigen zeitgenössischen Zitaten von Verantwortlichen flankieren kann. Um für solche Aussagen eine gewisse repräsentative Gültigkeit zu beanspruchen, muß das gesamte Feld der Krimiproduktion und -rezeption im Dritten Reich zumindest umrissen werden und eine ungefähre Kenntnis der Ausmaße, Möglichkeiten und Varianzen gegeben sein. Dabei ist immer auch der populärkulturelle Kontext zu beachten. Der Krimi ist Teil einer Unterhaltungskultur, die ein zentrales Element des Lebens im Nationalsozialismus darstellt, zu der die Machthaber allerdings in keiner Weise eine einheitliche Position entwickelt hatten. Ganz im Gegenteil blieb diese beständiger Gegenstand von Auseinandersetzung, bei der es sowohl um ideologische Grundlagen wie auch die praktische Ausgestaltung ging.

Meine erste, gleichsam explorative Studie von 1999 hatte gezeigt, daß es sich beim Kriminalroman im Dritten Reich um ein bedeutendes und vielgestaltiges Segment des Unterhaltungsliteraturmarkts handelt.¹¹¹ In hoher Auflage und zunächst mit überraschend geringer staatlicher Kontrolle erschienen Bücher einer Literaturgattung, die, dies ergab eine Auswertung der zeitgenössischen Publizistik, ideologisch als zumindest frag-, wenn nicht verbotswürdig angesehen wurde und doch neben Gegnern auch über Liebhaber und Anhänger verfügte, die öffentlich für sie Partei ergriffen. Die staatlichen Schrifttumsstellen – und hier vor allem das Propagandaministerium, das Amt Rosenberg war mit diesem Genre nur am Rande befaßt –, versuchten erst mit dem Ende der dreißiger Jahre auf breiterer Ebene Einfluß auf die Kriminalliteratur zu nehmen. Die Indizierung zahlreicher Titel im Herbst/Winter 1939/40, die ein Verkaufs- und Verleihverbot zur Folge hatte, markierte für die Publikation von Kriminalromanen eine entschei-

111 Carsten Würmann: Deutsche Kommissare ermitteln. Der Kriminalroman im ‚Dritten Reich‘. In: Banalität mit Stil. Zur Widersprüchlichkeit der Literaturproduktion im Nationalsozialismus. Hrsg. von Walter Delabar, Horst Denkler und Erhard Schütz. Bern u.a. 1999, S. 217-240. Vertiefend auch in: Carsten Würmann: Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus. In: Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Hrsg. von Bruno Franceschini und Carsten Würmann. Berlin 2004, S. 143-186.

dende Zäsur. Mitarbeiter des Propagandaministeriums formulierten in Bezug auf den Krimi in Beiträgen für die Fachpresse inhaltliche Vorstellungen, die ich als mehr oder weniger verbindliche Vorgaben für die weitere, bis zum Ende des Regimes andauernde Produktion deutete.

Bei den deutschsprachigen Kriminalromanen, so war mein Befund, handelt es sich aber auch nach den einschneidenden Maßnahmen von 1939/40 keineswegs um eine in Form und Inhalt weitgehend genormte Gattung. Man könnte zwar, beschränkte man sich auf die offen rassistischen und antisemitischen Kriminalromane, auf die ich bei meiner Recherche auch stieß, das Bild einer ganz dem NS-Staat dienenden Literaturgattung zeichnen, doch diese Beispiele repräsentieren nur einen Teil des Angebotes. Daneben erschienen Titel, in denen die deutsche Polizei die meiste Zeit im Mittelpunkt stand, die aber ansonsten eine moderne Industriegesellschaft mit rechtsstaatlichen Normen und ohne offensichtliche NS-Ideologeme präsentieren.

Mit zwei Aufsätzen von 2004 knüpft Joachim Linder erklärtermaßen an diese Untersuchung an.¹¹² Die nationalsozialistische Programmdiskussion über die literarische Darstellung von Kriminalität und Strafverfolgung ordnet er dabei literarhistorisch als eine Wiederholung ein: Sie erfinde keineswegs einen „nationalsozialistischen Krimi“, sondern schlage „gewissermaßen noch einmal die alten Schlachten, in denen der vollständige Ausgleich von Schuld und Sühne in einer realitäts- und moralgesättigten Literarisierung durchgesetzt wurde.“¹¹³

So interessant der Hinweis auf die Fortsetzung von Darstellungstraditionen des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf eine literarhistorische Einordnung ist, für eine Beurteilung der NS-Politik scheint er wenig weiterführend, denn die Tatsache, daß sich die Nationalsozialisten auch in diesem Bereich an Kunst- und Kulturvorstellungen des 19. Jahrhunderts orientierten,¹¹⁴ sagt wenig über die konkrete NS-Schrifttumspolitik und ihre Konsequenzen in den dreißiger und vierziger

112 Joachim Linder: Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen der dreißiger und vierziger Jahre. In: Alltagsvorstellungen von Kriminalität. Individuelle und gesellschaftliche Bedeutung von Kriminalitätsbildern für die Lebensgestaltung. Hrsg. von Michael Walter, Harald Kania und Hans-Jörg Albrecht. Münster 2004, S. 87-115. Ders.: Feinde im Innern. Mehrfachtäter in deutschen Kriminalromanen der Jahre 1943/44 und der ‚Mythos Serienkiller‘. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 28 (2003) 2. Heft [erschienen Juni 2004], S. 190-227.

113 Linder: Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen, S. 88.

114 Auf das Weiterbestehen bildungsbürgerlicher Vorbehalte gegen die Unterhaltungsliteratur verweist auch Bühler in seiner Studie *Mord in der Bibliothek*, der die Tradition um ‚Schmutz und Schund‘ vom frühen 20. Jahrhundert bis in die NS-Zeit verfolgt. Vgl. auch Würmann: Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus, S. 153.

Jahren des 20. Jahrhunderts aus. Entscheidend ist nicht so sehr die Herleitung einer Tradition selbst, sondern wie bzw. ob diese Modelle innerhalb des NS-Systems funktionieren.

Genauso ist Linders grundlegende These vom Wandel des literarisch vermittelten Polizeibildes, der lange vor 1933 eingesetzt habe und „als Modernisierung begriffen“ worden sei, die „weithin unbeschadet in die Zeit des ‚Dritten Reiches‘ übertragen wurde und noch lange nach 1945 die Profile der unterhaltenden Polizisten in den populären Medien bestimmte“,¹¹⁵ für die dieser Arbeit zugrundeliegenden Fragestellung nach Rolle und Funktion des Krimis im Dritten Reich zu berücksichtigen.¹¹⁶ Das Bestreben, Kontinuitätslinien zu zeichnen, scheint mir wie bei den oben erwähnten Versuchen angesichts eines unzureichenden Kenntnisstandes um die Romane der Jahre davor wie danach – Linder argumentiert bezo-

115 Linder: Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen, S. 90.

116 Linder spitzt diese Modernisierungsthese in *Feinde im Innern* noch zu, wo er darlegt, daß die Krimiproduktion der späten dreißiger und frühen vierziger Jahre aus seiner Sicht dem ‚neuen deutschen Kriminalroman‘ (unter diesem Begriff werden die Bücher einer Reihe westdeutscher Autoren seit den späten sechziger Jahren subsumiert, die sich in ihren Romanen stärker sozialen Realitäten und Problemen der Bundesrepublik zuwandten) den Boden bereite, „in dem die realistisch anmutende Darstellung von Polizeiarbeit und ‚Lebensnahe‘ Polizeifiguren hochgewertet werden.“ Linder: *Feinde im Innern*, S. 202. In der Tat kann man sich bei der Lektüre von Kriminalromanen aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 mitunter nicht des Eindrucks erwehren, daß es der nationalsozialistischen Literaturpolitik, die man, so Linder, „mit zunehmender Dauer des Dritten Reiches als ‚Autarkie-Politik‘ in Hinblick auf Autoren, Stoffe und Schauplätze, aber auch im Hinblick auf Erzähl- und Deutungsschemata verstehen kann“ (Linder: *Feinde im Innern*, S. 201), gelang, so etwas wie einen neuen deutschen Kriminalroman zu kreieren. Gerade dort, wo er etwa seine stärkere Hinwendung zur (NS-)Realität betont, entsteht eine irritierende Nähe zu Formeln und Forderungen eben dieses ‚neuen deutschen Kriminalromans‘. Ein Reihentitel des Hermann Hillger Verlags, Berlin, aus dem Dritten Reich lautet demgemäß „Neuzeitliche Kriminalromane“. Linders Thesenführung ist darüber hinaus eine provokante Spitze gegen die Geschichtsvergessenheit einer Gruppe deutscher Kriminalschriftsteller, die für sich in Anspruch nahm, seit den siebziger Jahren einen neuen, gesellschaftskritischen Ansatz in ihrer Krimi-Produktion zu verfolgen und umzusetzen. Daß es hier nicht nur inhaltliche, sondern sogar biographische Kontinuitätslinien gibt, dafür kann Linder einen der maßgeblichen Vertreter dieser Autoren als Zeugen und Beleg beibringen. Horst Bosetzky, der unter dem Pseudonym -ky in den siebziger und achtziger Jahren mit seinen „Soziokrimis“ große Erfolge erzielte, veröffentlichte 1995 *Wie ein Tier. Der S-Bahn-Mörder. Dokumentarischer Roman*, in dem er die Fahndung und Ergreifung des „S-Bahn-Mörders“ Paul Ogorzow 1940/41 erzählt. Dabei unternimmt er, gemäß dem im Untertitel behaupteten Anspruch, hier einen „dokumentarischen Roman“ vorzulegen, eine Rekonstruktion nazistischen Alltags. „Um absolut authentisch zu sein und die Sprache wie den Geist der deutschen Kriminalpolizei der Jahre 1940/41 wiederzugeben“, übernimmt er wörtlich Passagen aus *Der Tod fuhr im Zug*, einem Kriminalroman von Axel Alt (d.i. Wilhelm Ihde) aus dem Jahr 1944, den Bosetzky zudem als ein maßgebliches Lektüreerlebnis seiner Kindheit im Nachkriegsberlin benennt.

gen auf eine breitere Basis von Texten aus dem 19. Jahrhundert – sehr gewagt und letztlich angesichts seiner beschränkten Zahl von Beispielen aus dem Untersuchungszeitraum selbst – er führt je einen Roman aus den späten zwanziger und einen aus den fünfziger Jahren an – auch beliebig.

Auf einzelne Befunde seiner Romananalysen wird weiter unten noch eingegangen. Ungeachtet der historiographischen Schwächen deckt sich sein grundsätzliches Ergebnis mit meinem. Auch er sieht eine „moderne Welt“ gezeigt, „eine Gesellschaft der Mittelschicht, gelegentlich auch der oberen Mittelschicht,“ die sich mit modernen Verkehrsmitteln durch ihre von modernen Massenmedien geprägte Welt bewegt.¹¹⁷ Diese Welt wird, so stellt er fest, von einer Polizei geschützt, die sich streng an die Gesetze hält: „Von Gestapo und Polizeiterror ist in diesem Sicherheitspanorama nie auch nur im entferntesten die Rede, umgekehrt auch nicht von verbreiteter Asozialität, von rassischer Minderwertigkeit u. degl., auf den Nationalsozialismus, der ja nun die ‚neue Zeit‘ verkörpert, wird kaum je direkt verwiesen.“¹¹⁸ Linders Schluß lautet daher: „So, wie die Unterhaltungsmedien insgesamt, wurde auch der Kriminalroman nicht auf die Vermittlung nationalsozialistischer Propaganda gegen Kriminelle und ‚Asoziale‘ und für eine ‚völkische‘ Erneuerung der Strafjustiz verpflichtet.“¹¹⁹

Wenngleich dieses Urteil für die Mehrzahl der von mir untersuchten Romane und Filme gelten kann, stimmt es in dieser Ausschließlichkeit doch nicht. Denn wenn auch nicht vom Polizeiterror, so ist doch von der Gestapo,¹²⁰ rassischer Minderwertigkeit, biologistischen Verbrechenstheorien und der neuen Zeit des Nationalsozialismus in einigen dieser Werke sehr wohl die Rede.

Natürlich repräsentiert jeder Krimi eine Vorstellung von Ordnung, doch ergeben diese Ordnungsvorstellungen, auch nachdem die Machthaber die Krimiproduktion in ein System von Kontroll- und Lenkungsinstanzen eingespannt haben, keine konzise Inszenierung *einer* NS-Ordnung, ganz davon abgesehen, daß ihre allzu eindeutige propagandistische Umsetzung im Krimi den ebenfalls gewünschten Unterhaltungs- und Entspannungseffekt gemindert oder verhindert hätte. Es muß sogar bezweifelt werden, daß es diese Vorstellung einer einheitlichen und

117 Linder: Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen, S. 101. Vgl. Würmann: Deutsche Kommissare ermitteln, S. 237-238.

118 Linder: Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen, S. 101-102.

119 Linder: Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen, S. 111.

120 Exponiert z. B. in dem Film *Die goldene Spinne* (1943), in dem die Jagd nach den feindlichen Agenten selbstverständlich der auch so angesprochenen „Geheimen Staatspolizei“ übertragen wird, die auch mit dem Ruf „Aufmachen, geheime Staatspolizei“ laut an Türen pocht, bevor sie sie aufbricht.

konzisen NS-Ordnung überhaupt gab. (Wenn man nicht unterstellen möchte, daß die Uneinheitlichkeit wiederum beabsichtigt und Ausdruck eines Propagandakalküls gewesen sei.)

Zu rasche Festlegungen und Zuspitzungen erweisen sich bei näherem Hinsehen häufig als übereilt oder werden von weiteren Recherchen widerlegt. Sperrige Befunde widerstreben ihrer Einpassung in allzu eingängige Systementwürfe. Weitere Lektüren machen Differenzierungen erforderlich und verlangen neue Akzentsetzungen.

Aus diesen Gründen und angesichts des Forschungsstandes verlangt eine Untersuchung des Krimis im Dritten Reich eine fundierte Rekonstruktion des populärkulturellen Kontextes. Es werden die Umstände herausgearbeitet, unter denen im Nationalsozialismus Unterhaltung als Film und Literatur produziert und rezipiert wurde. Der vergleichende Blick auf den Krimi als Roman und Film im komplexen Kontext der Unterhaltungskultur stellt auch die Lenkungsbemühungen in neue Zusammenhänge.

Eine Studie zu sozialen Leitbildern und der Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches hat gezeigt, daß die Frage, wie der „allgemeine Unterhaltungsfilm“ im Sinne der NS-Filmpolitik instrumentalisiert werden konnte, bereits die Zeitgenossen intensiv beschäftigte. Zu Kriminal- und Justizfilmen gab es wie zum Roman eine faktisch von 1933 bis 1945 andauernde Diskussion um mögliche Formen und bevorzugte Inhalte, die vor allem in den Fachzeitschriften des Kinogewerbes – beim Roman waren es die Fachzeitschriften des Leihbuchgewerbes – geführt wurde.¹²¹ Es zeigt sich, daß die Diskussionen zum Kriminalfilm denen zur Kriminalliteratur um mehrere Jahre vorausgingen.

Die folgende Rekonstruktion der Verbots- und Lenkungsbemühungen wird sich vor allem auf diese publizistischen Quellen stützen, derer sich auch die offiziell Zuständigen für Verlautbarungen und Erklärungen bedienten. Für die Unterhaltungsliteratur wurde 1939 mit dem *Großdeutschen Leihbüchereiblatt*, das von dem zuständigen Referenten des Propagandaministeriums Erich Langenbucher geleitet wurde, sogar extra zum Zwecke der Lenkung ein Publikationsorgan geschaffen.

Die Überlieferung von Akten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda sind nicht sehr umfassend. Für den Bereich des Krimis erwiesen sich die Personalakten Reichsschrifttumskammer (RSK) des Bundesarchivs (ehemals Berlin Document Center) zum Teil als ergiebig. Die Kammer, die sich nicht nur als

121 Gabriele Lange: Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches. Frankfurt/M. 1994.

Überwachungsinstanz verstand, sondern durchaus auch als Interessensvertretung der Autoren gegenüber Verlagen firmierte, führt in Briefwechseln zu Einzelfragen mitunter entsprechende Verlautbarungen an, die sich als Durchschlag in den Personalakten der Autoren finden.

Die nähere Betrachtung einer Auswahl von Kriminalfilmen und Kriminalromanen, die unter den Bedingungen und Vorgaben der NS-Populärkulturproduktion entstanden, wie sie sich für den Film seit der Mitte und für die Unterhaltungsliteratur seit Ende der dreißiger Jahre ergeben hatten, wird erweisen, wie und inwieweit sich der Krimi als Resultat der Kontroll-, Lenkung- und Gestaltungsbestrebungen präsentierte. Darüber hinaus kann anhand einiger inhaltlicher Aspekte das Typische des Krimis im Dritten Reich herausgearbeitet werden.

3 Präsenz und Erscheinungsformen des Krimis im Dritten Reich

Aus dem bisher Gesagten ist bereits deutlich geworden: Der Krimi erfreute sich auch im nationalsozialistischen Deutschland einer großen Popularität und weiten Verbreitung. Innerhalb der Populärkultur gehörte er in seinen verschiedenen Präsentationsformen zu einem gern und häufig konsumierten Gut, daran änderte sich durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten grundsätzlich erst einmal nichts. Die Nachfrage nach Amüsement und Unterhaltung der Menschen in den Massengesellschaften der westlichen Industrieländer, wie sie sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf breiter Ebene und zunehmend schichtenübergreifend durchzusetzen begonnen hatte, bestand nach 1933 in Deutschland weiter und wurde auch weiter breit bedient. Die neuen Machthaber, auf Massenwirksamkeit bedacht, suchten die vielfältigen Formen und Möglichkeiten einer modernen Populärkultur für ihre Interessen zu nutzen. Sie förderten teilweise gezielt und massiv neue Produkte und beförderten auf diese Weise die Verbreitung neuer Medien. So wurde etwa das Radio durch diese Maßnahmen erst weiteren Bevölkerungskreisen überhaupt zugänglich.¹²² Das Fernsehen nahm ab 1935 einen regelmäßigen Sendebetrieb auf.

Dabei muß allerdings immer berücksichtigt werden, daß das finanzielle Budget des Großteils der Bevölkerung nur sehr wenig Raum für Freizeitvergnügungen ließ. Die hohe Zahl von Arbeitslosen ging erst im Laufe der dreißiger Jahre allmählich zurück. Die auf Kredit finanzierten Infrastrukturmaßnahmen und vor allem die Kriegsvorbereitung führten ab 1938 zu einer faktischen Vollbeschäftigung, die allerdings aufgrund von staatlichen Lohngrenzen und wachsender Steuerlast nur mit bescheidenen Einkommensverbesserungen einherging.

Berechnungen zeigen, daß die Summe, die durchschnittlich monatlich für Freizeitvergnügen („Bildung, Unterhaltung, Erholung“) in den Haushalten von Handwerkern und kleinen Angestellten in den dreißiger Jahren zur Verfügung standen, zwischen sieben und elf Mark lag. Eine fünfköpfige Studienratsfamilie konnte etwa 20 Mark für diese Zwecke ausgeben.¹²³ Statistiken von 1937 kommen für

122 Volker Dahm: Systemische Grundlagen und Lenkungsinstrumente der Kulturpolitik des Dritten Reiches. In: Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler. Hrsg. von Dietrich Beyrau. Göttingen 2000, S. 244-259, hier: S. 257.

123 Michael Maaß: Freizeitgestaltung und kulturelles Leben in Nürnberg 1930-1945. Eine Studie zu Alltag und Herrschaftsausübung im Nationalsozialismus. Nürnberg 1994, S.13-17.

Arbeiterhaushalte auf einen Betrag von 2,90 RM pro Monat für Tageszeitungen, Zeitschriften und Bücher, der Monatsetat für Kino, Rundfunk, Theater und Konzert sowie Reisen und Ausflüge betrug etwa drei Reichsmark.¹²⁴ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß ein Kinobesuch bei einem Eintritt von 80 Pfennigen bis 1,15 RM¹²⁵ – mit Ermäßigungen und bei Sondervorstellungen konnte er auch bei ca. 50 Pfennig liegen – für einen großen Teil der Bevölkerung eine Ausnahme darstellte. Die Tageszeitung, die Feuilletontexte und Fortsetzungsromane enthielt, war die Ausgabe, die sich noch die meisten Menschen leisteten.¹²⁶ Erschwinglich waren für viele auch die Groschen für ein Romanheft oder die Leihgebühren einer privaten Leihbibliothek. Diese betrug seit 1934 reichsweit einheitlich 20 Pfennig pro Woche.¹²⁷

Der wirtschaftliche Aufschwung zeigte sich in einer Zunahme der Produktion und des Konsums im Bereich Unterhaltung. Dem Zuwachs an Titeln entsprachen steigende Verkaufszahlen der Verlage, mehr Filme lockten mehr Menschen in die Kinos. Im Krieg sorgten die im Vergleich zu anderen Ländern großzügigen Unterstützungsregelungen für die Ehefrauen und Familien der Soldaten bei einem stagnierenden Angebot an Konsumgütern für einen Kaufkraftüberschuß, der angesichts eines großen Bedürfnisses nach Ablenkung und Unterhaltung zu einem Run auf Bücher und zu einem Kinoboom führte. Die Karten für die Vorstellungen mußten zum Teil kontingentiert werden, die Ausleihzahlen stiegen um ein Vielfaches. Die Buchverkaufszahlen wurden häufig nicht mehr von der Nachfrage, sondern nur noch von den zugeteilten Papiermengen beschränkt. Verlage suchten händeringend nach Manuskripten für Unterhaltungsromane.

124 Karl Christian Führer: Die Tageszeitung als wichtiges Massenmedium der nationalsozialistischen Gesellschaft. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 55 (2007) Heft 5, S. 411-434, hier: S. 424.

125 Drewniak: Der deutsche Film 1938-1945, S. 628.

126 Karl Christian Führer verweist in einer Untersuchung zur Presse im Nationalsozialismus die immer wieder vorgebrachte Rede von der „Zeitungskrise“ mit überzeugenden Belegen ins Reich der Legenden. Die Tageszeitung sei das wichtigste Massenmedium der nationalsozialistischen Gesellschaft gewesen. Die Tageszeitung bot ein „Rundum-Angebot“ und eine Form der medialen Grundversorgung, mit der die anderen Massenmedien nicht konkurrieren konnten. Die Reichweiten von Rundfunk und Film blieben trotz massiver Förderung gerade in der Fläche beschränkt. Neben den Blick auf die Welt und – wichtiger noch – auf Lokales bot die Zeitung im Feuilleton mit kürzeren Texten und dem Fortsetzungsroman belletristische Unterhaltung. Führer: Tageszeitung als wichtigstes Massenmedium, S. 425.

127 Raimund Kast: Der deutsche Leihbuchhandel und seine Organisation im 20. Jahrhundert. In: Archiv für die Geschichte des Buchwesens 36 (1991) S. 165-349, S. 219.

3.1 Der Kriminalroman

Sehr beliebt war und blieb der Kriminalroman als Kauf- oder Leihbuch. Die Nachfrage beim Publikum wurde von den Verlagen entsprechend bedient. Wie in den Jahrzehnten zuvor wurden auch nach der Machtübernahme regelmäßig und in großer Anzahl Titel deutscher und ausländischer Autoren auf den Markt gebracht. Einen Einschnitt brachten die staatlichen Beschränkungen und Verbote Ende der dreißiger Jahre, sie bedeuteten aber in keiner Weise das Verschwinden des Kriminalromans. Sogar in den Kriegsjahren 1943 und 1944 erschienen weiterhin neue Titel bzw. wurden ältere in neuen Auflagen herausgebracht.

3.1.1 Zwischen 20 Pfennig und 5 Mark – das Angebot

Nahezu jeder Verlag, der im größeren Umfang Unterhaltungsliteratur publizierte, hatte auch Kriminalromane im Programm. Darunter gab es längst vergessene Unternehmen wie etwa der Eden-Verlag in Berlin, Burmester in Bremen oder Sauerberg in Hamburg, aber auch Häuser, die bis heute – zumindest dem Namen nach – in diesem Geschäft vertreten sind, wie Wilhelm Goldmann, Ullstein (ab 1937 als Deutscher Verlag) oder Paul Zsolnay. The Albatross Hamburg, ein deutscher Verlag für englischsprachige Originalausgaben, bot in zwei Reihen – dem „Albatross Crime Club“ und dem „Albatross Mystery Club“ – englische und amerikanische Kriminalromane an. Bis 1939 erschienen hier fast 200 Titel zu einem Einheitspreis von zwei Mark.¹²⁸ Sogar amerikanische *pulp magazines* waren bis 1940 in großen Städten bei Händlern erhältlich, die sich auf englische und amerikanische Zeitschriften spezialisiert hatten.¹²⁹

So zahlreich die Verlage, so vielfältig war das Angebot, das sich in Preis und auch Qualität an breite Käuferschichten richtete. Ein wöchentlich erscheinendes Heft à 64 Seiten der Serie *Tom Shark der König der Detektive* im Klein-Oktav-Format mit einem papierenen farbigen Einband und einem Spannung versprechenden Titelblatt kostete 20 Pfennig, die ähnlich aufgemachte Serie *John Klings Abenteuer* 10 Pfennig mehr. Monatlich erscheinende Serien hatten gleichfalls eine genau festgelegte Seitenzahl und kosteten um die 50 Pfennig. Nicht zuletzt die strenge Begrenzung der Seitenzahlen bei gleicher Schriftgröße und einheitlichem Satzspiegel verweist auf Ansätze zu einer gleichsam industriellen Herstellung dieser Serien. Hier finden sich bereits die Elemente, mit denen etwa der

128 Vgl. die entsprechenden Angaben im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig.

129 Heinz J. Galle: Die kurze Blütezeit des deutschen Pulps. In: Lexikon der Kriminalliteratur. Loseblattausgabe. Teil 3: Themen/Aspekte. 5. Erg.-Lfg. August 1994, S. 1-10, hier: S. 7.

Bastei-Verlag die Serie *G-Man Jerry Cotton* ab Mitte der fünfziger Jahre zur weltweit erfolgreichsten ihrer Art machen sollte. Inhaltliche und formale Vorgaben wurden von verschiedenen Autoren umgesetzt, die so weitgehend normierten Episoden unter einem Verlagspseudonym veröffentlicht. Dadurch war es zudem möglich, schnell auf Veränderungen des Publikumsgeschmacks zu reagieren oder etwaigen behördlichen Vorgaben zu folgen.

Die ‚richtigen‘ Romane gab es bereits ab einer Mark. Preise von 4,50 Mark für Titel in Ganzleinen zeigen, daß die Verlage durchaus mit einem solventen Publikum und Lesern aus entsprechenden sozialen Schichten rechneten. Die meisten Titel lagen jedoch zwischen zwei und drei Mark und wurden in einer billigeren kartonierten und in einer teureren halb- bzw. ganzleinenen Version angeboten.

In der Regel gaben die Verlage spezielle Reihen heraus, die entweder mehrere Genres der Unterhaltungsliteratur umfaßten wie die Ullstein- bzw. Uhlenbücher oder allein dem Kriminalroman gewidmet waren: *AV-Kriminalroman*, *Iris-Kriminal-Roman*, *Eden-Kriminal-Bücherei*, *Die rotblauen Kriminalromane*, *Fünzig-Pfennig-Kriminal-Roman* etc. Mit einer einheitlichen Aufmachung bemühten sich die Verlage, dem Leser schon von außen Spannung und gute Unterhaltung zu signalisieren. So erschienen z.B. die Ullstein- bzw. Uhlenbücher alle im selben Format, im roten Einband mit eingepprägter Eule, der Schutzumschlag gelb und mit einem Foto versehen. Eine eher reißerische oder auch bewußt seriöse Aufmachung deutet darauf hin, daß hier unterschiedliche Marketing-Konzepte verfolgt und bestimmte Lesergruppen anvisiert wurden. In diesem Zusammenhang könnte auch die Entscheidung für eine Antiqua- oder Frakturtype (bis 1941) stehen. Im Gegensatz zu Wildwest- und Abenteuerromanen, die mehrheitlich in Antiqua-Schrift erschienen, hält sich dies beim Kriminalroman in etwa die Waage. Fraktur scheint hierbei Seriosität zu betonen, während die Antiqua-Schrift bei Thrillern die mit den internationalen Handlungsorten verbundene Weltläufigkeit unterstreichen mochte.¹³⁰ Daß es darüber hinaus so etwas wie allgemeine formale Erwartungen an den Kriminalroman gibt, zeigt die weitgehend einheitliche Länge der Romane von ca. 250 Seiten.

130 Dies ist die Tendenz, die sich aus den Antworten auf die Frage „Fraktur oder Antiqua in bezug auf Kriminalromane“, die die Zeitschrift der Leihbücherei 1940 an ihre Leser richtete, ablesen läßt. „Fraktur oder Antiqua in bezug auf Kriminalromane“. In: Zeitschrift der Leihbücherei 9 (1940) Heft 6, S. 10.

3.1.2 Anzahl, Auflagen und Verbreitung

Die Frage nach dem Umfang des Krimiangebotes war im Nationalsozialismus immer auch eine literaturpolitische und entsprechend heikel; die Einschätzung fiel abhängig von den jeweiligen Vorstellungen von einem angemessenen Lektürekonsum unterschiedlich aus. Der Anerkennung hoher Absatzzahlen als Ausweis ökonomischen Erfolges und einer gelungenen (Populär-)Kulturpolitik stand eine populärkulturkritische Haltung gegenüber, die das Lesen zur Unterhaltung bereits mit Mißtrauen betrachtete und die massive Verringerung von Leserzahlen als „Gesundung“ und erwünschten „Rückgang der Vielleserei“ feierte.¹³¹

Vor diesem Hintergrund sind die wenigen zeitgenössischen Zahlen zu bewerten, deren Aussagekraft im Hinblick auf tatsächliche Produktionsleistungen als zweifelhaft erscheint. In einem Artikel in der Zeitschrift *Die Buchbesprechung* vom Februar 1939 behauptet Erich Langenbucher, Ministerialrat im Propagandaministerium, daß in den vorangegangenen vier Monaten mehr als 200 Kriminalromane erschienen seien. Das rechnete er auf eine Jahresproduktion von 1.000 Titeln hoch.¹³² Inwieweit sich diese Zahl ohne weiteres auf die vorherigen, wirtschaftlich angespannten Jahre übertragen läßt, wird nicht thematisiert. Genausowenig gibt Langenbucher an, welche Titel er überhaupt mit einbezieht, ob er etwa jede Ausgabe eines Romanheftes einzeln zählt.¹³³ Auf Grundlage dieser 1.000 Titel kalkuliert Langenbucher schließlich eine Gesamtzahl von 500.000 Büchern, eine Zahl, die auf den ersten Blick groß wirkt, aber lediglich eine durchschnittliche Auflage von 500 Exemplaren bedeuten würde. Tatsächlich werden es jedoch in jedem Fall mindestens 5.000 gewesen sein. Manche Titel verkauften

131 Vgl. etwa die Leistungsbilanz der Essener Stadtbücherei, die 1937 auf einem Plakat ihre gesunkenen Ausleih- und Leserzahlen feiert. Die Überschrift verkündet stolz: „Die Gesundung. Rückgang der Vielleserei. Abgebildet in: Detlev Peukert: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus. Köln 1982, S. 176 [a].

132 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 37.

133 Eine Dissertation von 1942 über den Zusammenhang von Romanheftlektüren und Jugendkriminalität kommt auf fünfzehn Kriminal- und Abenteuererien, die 1939 noch von Verlegern geliefert werden. Unter „Detektiverzählungen“ werden *John Kling's Abenteuer* (Leipzig: Werner Dietsch), *John Kling's Erinnerungen* (Leipzig: Werner Dietsch), *Tom Shark. Der König der Detektive* (Heidenau: Verlagshaus Freya) – hier erscheinen eine kleine und eine große Ausgabe parallel – und *Fred Faber's Abenteuer* angeführt. Friedrich Weber: Schundliteratur und jugendliche Verbrecher. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der rechtswissenschaftlichen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. München 1942, S. 15. Als Hauptberichterstatter dieses Promotionsverfahrens fungierten mit den Professoren Franz Exner und Edmund Mezger die beiden führenden deutschen Kriminologen dieser Jahre.

sich um ein Vielfaches mehr. Erfolgreiche Heftromanserien erreichten Mitte der dreißiger Jahre Auflagen von 250.000 bis 500.000 Stück pro Nummer.¹³⁴ Langenbachers Zahlen sind angesichts dieser Sachlage nicht mehr denn eine schnell überschlagene Größe, die lediglich eine unglaublich große Masse suggeriert und damit belegen soll, daß viele Kriminalromane hergestellt werden. Entsprechend der Tendenz des Artikels, in dem er dieses Rechenexempel vorführt: zu viele.

Noch weniger aussagekräftig sind Zahlen aus den Kriegsjahren. Für das Jahr 1941 wird „stolz“ eine Jahresproduktion von 341.889.138 Büchern verkündet, hiervon 103.923.401 Exemplare aus dem Bereich „Schöne Literatur, Unterhaltungs- und Kriminalchrifttum“.¹³⁵ Auch diese bis aufs Buch genauen Angaben sind im Rahmen der staatlichen Propaganda zu sehen. Eine hohe Produktion trotz der Kriegsumstände wird betont, die Exaktheit soll den Anschein einer ‚totalen‘ Planung und Durchorganisation der Buchproduktion vermitteln. Das „Kriminalchrifttum“ wird als immerhin so bedeutsam erachtet, daß es in dieser kurzen statistischen Übersicht in der zahlenmäßig größten Gruppe der Erwachsenenbellesistik als eine Untergattung erwähnt wird.

Spätestens mit der Jahresmitte 1941 setzte eine vollständige staatliche Papierbewirtschaftung ein. Wie Robert Erckmann, der u.a. für die Papierzuteilung zuständige Oberregierungsrat im Propagandaministerium, Ende 1942 ausführt, wurde über die Zuteilung nunmehr „nach volksverantwortlichen“ Grundsätzen entschieden. Unter den sieben „Schriftumsgebieten, in denen sich die wichtigste Produktion im Dienste der Kriegsführung vollzog“, wird auch die „unterhaltende und entspannende Literatur aller Sparten“ genannt. Die Normauflage eines Romans wurde auf 5.000 festgelegt, die einer Schrift unter sechs Bogen auf 10.000.¹³⁶ Sechs Bogen entsprachen mit 96 Seiten der Länge eines Romanheftes. Mit zunehmender Papierknappheit wurde diese Präsentationsform immer populärer. Solange ein Kriminalroman die „Stärkung der seelischen und geistigen Vor-

134 Heinz J. Galle: Groschenhefte. Die Geschichte der deutschen Trivialliteratur. Frankfurt/M., Berlin 1988, S. 119. Friedrich Weber geht bei den 15 Serien von Kriminal- und Abenteuerliteratur von einer Auflagenzahl je 100.000 Stück je Band aus, was für ihn bei 2.678 erschienenen verschiedenen Bänden „die Summe von 267,8 Millionen Schundheften“ ergibt; „die zerfallen in 179 Millionen Abenteuer- und 88,8 Millionen Detektivbände.“ Es ließe sich noch hinzusetzen, daß er das Tableau nicht düster genug malte, da er etwaige Mehrfachauflagen und Nachdrucke nicht berücksichtigte. Er führt genausowenig wie Galle Belege für seine Auflagen an. Weber: Schundliteratur und jugendliche Verbrecher, S. 15.

135 E. Lgb. [d.i. Erich Langenbucher]: Stolze Bilanz der Buchproduktion. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 4 (1942) Heft 11, S. 161.

136 Rudolf Erckmann: Grundsätzliches zur Papierfrage. In: Der deutsche Schriftsteller 7 (1942) Heft 12, S. 136-138.

aussetzungen der Kriegsführung“ beförderte, blieb die Drucklegung jedenfalls immer möglich.

Wie viele Titel es letztlich waren, die im Nationalsozialismus in diesen Jahren auf den Markt kamen, läßt sich mittlerweile zumindest annähernd durch die *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur im deutschen Sprachraum 1796 bis 1945* von Mirko Schädel feststellen.¹³⁷ Schädel kommt für die Jahre von 1933 bis 1945 auf ca. 3.000 Titel, das umfaßt Originalausgaben, Übersetzungen und Neuauflagen.

*Übersicht über die Kriminalromanproduktion im Dritten Reich nach Jahren*¹³⁸

Jahr	Titel
1931	278
1932	272
1933	329
1934	274
1935	324
1936	343
1937	385
1938	447
1939	338
1940	198
1941	103
1942	59
1943	82
1944	59
1945	21

137 Schädel: *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur*. Dort werden sämtliche Kriminalromane, -novellen, -erzählungen und -geschichten aufgeführt, die als selbständige Veröffentlichungen gelten können und einen fiktiven Charakter haben, sowie Anthologien und Heftreihen, die in deutscher Sprache im entsprechenden Zeitraum erschienen sind. Die zweibändige Bibliographie bietet zudem durch die farbigen Reproduktionen der Titelumschläge einen guten Überblick über die Vielfalt und Qualität der zum Teil recht avancierten graphischen Einbandgestaltung.

138 Die Zahlen beruhen auf einer Auswertung der Datenbank, die der Bibliographie von Schädel zugrunde liegt. Mit Dank an Mirko Schädel, der mir diese Zahlen zur Verfügung stellte.

Die Aufstellung spiegelt bei allen Unwägbarkeiten der Titelerfassung in jedem Fall anschaulich die Konjunkturen der Kriminalliteratur und letztlich auch der Unterhaltungsliteratur im Dritten Reich wider.¹³⁹ Während die Jahre 1931 und 1932 deutlich vom Höhepunkt der Wirtschaftskrise geprägt sind, läßt sich die bereits zum Winter 1932/33 spürbare leichte Verbesserung der wirtschaftlichen Situation in dem Anstieg der Produktion 1933 wiedererkennen. Dabei muß offen bleiben, inwieweit preiswerte Broschüren etwa aufwendigere Aufmachungen ersetzen. Der Rückgang 1934 könnte der Unsicherheit über die zukünftige Literaturpolitik geschuldet sein, es folgt parallel zum wirtschaftlichen Aufschwung ein Anstieg der Titel. Die Verbote vom Herbst und Winter 1939/40 wirken sich, da sie ja bereits publizierte Krimis betreffen, weniger auf diese Zahlen aus. Es läßt sich aber klar erkennen, daß man in Kriegszeiten trotz gegenteiliger Willensbekundungen den erreichten Stand nicht halten konnte; schon gar nicht angesichts der steigenden Nachfrage. Dies scheint – zumindest zunächst – weniger eine Konsequenz der Einschränkungen durch die Kriegswirtschaft gewesen zu sein, die Unterhaltung, und damit auch der Kriminalroman, galt als ‚kriegswichtig‘, so daß man sich bemühte, die benötigten materiellen Ressourcen bereitzustellen. Es fehlte schlicht an entsprechenden Manuskripten: deutschsprachige Autoren konnten das Verbot der englischsprachigen Krimis nicht kompensieren. Das Jahr 1943 mag da noch einen Teilerfolg markieren, spätestens 1944 kommt die Produktion weitgehend zum Erliegen.¹⁴⁰

Wie hoch die Zahl der Titel und ihre Auflagen exakt im einzelnen gewesen sein mögen, auf jeden Fall hatte die Kriminalliteratur eine Reichweite, die weit über den Käufer eines Kriminalromans in den Buchhandlungen hinausging. Die Romanhefte wurden weitergegeben, getauscht und zum Teil sogar mehrmals weiterverkauft. Einen gewichtigen Anteil an der Versorgung der Bevölkerung mit

139 Der Rückgang 1934 und der Höhepunkt 1938 decken sich mit der Auswertung der Deutschen Nationalbibliographie (DNB) von Kate Sturge. Sie kommt 1933 auf einen Wert von ca. 170 Titeln, darauf folgt für 1934 ein Rückgang auf etwa 130 Titel, worauf die Produktion wieder ansteigt und 1938 mit ca. 320 Titeln ihre Spitze erreicht. Während des Krieges verringert sich die Anzahl von Titeln pro Jahr ebenfalls rasant. 1944 findet sie in der DNB noch ca. 60 Titel. Sie verweist darauf, daß die Genrebezeichnung nicht konsistent durchgehalten wird, was es partiell unmöglich macht, den Kriminalroman in der Bibliographie als solchen zu erkennen. Zudem wurden Romanhefte nur teilweise aufgenommen. Kate Sturge: *“The Alien Within”*. Translation into German during the Nazi Regime. München 2004, S. 154.

140 Von den knapp 60 Titeln müssen noch diejenigen abgezogen werden, die von Schweizer Verlagen herausgebracht wurden. Diese sind – genau wie die der österreichischen Verlage bis zum ‚Anschluß‘ – in den Zahlen enthalten, sofern diese Bücher im deutschen Buchhandel erschienen. Sie waren in der Regel über deutsche Dependancen oder auch als Import zu beziehen. Das Verbot eines Krimis blieb die Ausnahme.

Literatur aller Art hatten die privaten Leihbuchhandlungen, die nicht nur Bücher verliehen, sondern auch neue und vor allem Exemplare aus zweiter Hand verkauften.¹⁴¹ Das Leihbuchgewerbe als zentrale Distributionsinstanz für Unterhaltungsliteratur beurteilten viele der verantwortlichen Schrifttumsbürokraten äußerst kritisch und negativ. Doch trotz aller Maßnahmen wurde der größte Teil des Leihbuchgeschäftes auch weiterhin mit Unterhaltungslektüre bestritten. Die wenigen zeitgenössischen statistischen Angaben weisen einen Anteil der ‚leichten‘ Literatur am Gesamtbuchbestand von etwa 55 % aus, ein Wert, der auch für die Leihbüchereien nach 1945 festzustellen ist.¹⁴²

Noch größer ist die Verbreitung, die ein Kriminalroman erzielen konnte, der in Fortsetzungen in Zeitungen oder Illustrierten abgedruckt wurde. Kurt O. Fr. Metzner, Referent der Reichsschrifttumskammer und Herausgeber der Zeitschrift *Der Schriftsteller*, ging 1939 von 25-30 Millionen Lesern aus, die in den deutschen Tageszeitungen den Fortsetzungsroman lasen.¹⁴³ *Der Zeitungs-Verlag*, das Fachblatt für das gesamte Zeitungswesen, stellte 1942 fest: „Für Millionen deutscher Männer und Frauen ist der Zeitungsroman der einzige umfangreichere belletristische Lesestoff.“¹⁴⁴ Ein Roman konnte dabei in verschiedenen Regionalzeitungen erscheinen. Über die Verteilung nach Genres liegt eine Statistik aus dem Jahr 1935 vor. Von über 500 erfaßten Zeitungsromanen waren danach 13,6 % Kriminalromane, die damit nach den Gesellschaftsromanen mit einem Anteil von über einem Drittel und dem Abenteuerroman mit 16,7 % auf dem dritten Platz standen.¹⁴⁵

141 Eine differenzierte Betrachtung der nationalsozialistischen Leihbüchereipolitik und ihrer Auswirkung ist aufgrund fehlender Quellen nur begrenzt möglich. Auch zu privaten Leihbüchereien liegen keine genauen Angaben vor. Nutz gibt für 1938 die Zahl von 6.500 hauptberuflich betriebenen Leihbuchhandlungen an, für die fünfziger Jahre in der Bundesrepublik zählt er fast 28.000. Nutz: *Trivialroman*, S. 103. Im Dritten Reich wurde der Leihbuchhandel dem Propagandaministerium unterstellt und in die Reichsschrifttumskammer eingegliedert. Anfang 1934 wurde die Neugründung von Leihbüchereien verboten, zudem sollten Maßnahmen die Leihbücherei im Nebenerwerb einschränken.

142 Kast: *Leihbuchhandel*, S. 274-276.

143 Metzner (d.i. Kurt O. Fr. Metzner): *Presserundschau*. In: *Der deutsche Schriftsteller* 4 (1939) Heft 3, S. 63-65. Es muß die propagandistische Absicht solcher Zahlen bedacht werden. Metzner fordert angesichts dieser Reichweiten eine größere ideologische Sorgfalt bei der Auswahl der Romane.

144 Hermann Feller: *Fragen um den Zeitungsroman*. In: *Zeitungs-Verlag* 43 (1942), S. 58-59, hier: S. 58.

145 Gerhard Eckert: *Der Zeitschriftenroman im Kriege*. In: *Der deutsche Schriftsteller* 6 (1941) Heft 12, S. 135-136. Er zitiert Statistiken vorangegangener Jahre.

3.2 Der Kriminalfilm

3.2.1 „Praktische Anleitung zum Verbrechen“ – Kein Platz mehr für den Kriminalfilm im Dritten Reich?

Am 29. März 1933 notierte Joseph Goebbels in seinem Tagebuch: „Film ‚Dr. Mabuse‘ von Fritz Lang gesehen. Praktische Anleitung zum Verbrechen. Wird verboten.“¹⁴⁶ Ob es – wie häufig kolportiert wird – wirklich der Umstand war, daß der Film über die terroristischen Aktivitäten einer Verbrecherbande und die Vision von einer Herrschaft des Verbrechens in Goebbels Sicht zu viele Anspielungen auf die nazistische Machtergreifung enthalten habe, sei dahin gestellt;¹⁴⁷ in jedem Fall lautete die Zensurenentscheidung der Filmprüfstelle vom selben Tage: Verbot für Deutschland „aus den gesetzlichen Verbotgründen der Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit“.¹⁴⁸ Freigegeben wurde *Das Testament des Dr. Mabuse* allerdings für das Ausland. Die Premiere fand am 21. April 1933 in Budapest statt.

Ein weiteres Verbot traf am 15. Mai 1933 den Film *Ganovenehre*. Bereits der Untertitel „Ein Film aus der Berliner Unterwelt“ benennt den Handlungsort, den man im Dritten Reich auf keinen Fall mehr romantisierend oder gar glorifizierend

146 Joseph Goebbels: Eintrag vom 29. März 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934. Bearbeitet von Angela Hermann, München 2006, S. 157.

147 Kraft Wetzel führt mit überzeugenden Belegen aus, warum die von Fritz Lang selbst 1943 anlässlich der New Yorker Aufführung nahegelegte Lesart, der Film habe in Hinblick auf Hitlers Terrormethoden Gleichnischarakter, eine Stilisierung darstellt, die an den zeitgenössischen Umständen und nicht zuletzt an der Handlung selbst vorbeigeht. Kraft Wetzel: Filmzensur im Dritten Reich. In: Kraft Wetzel und Peter A. Hagemann: Zensur – Verbotene deutsche Filme 1933-1945. Mit Beiträgen von Friedrich P. Kahlenberg und Peter Pewas. 2. Auflage. Berlin 1982 [EA: 1978], S. 7-48, hier: S. 15-20. Felix Moeller vermutet, die Entscheidung sei aus tagespolitischen Gründen erfolgt, die aktuellen Bezüge des Films angesichts befürchteter Unruhen hätten nicht deutlicher und das politische Umfeld nicht ungünstiger sein können. Am 1. April begann der gewaltsame Boykott jüdischer Geschäfte begleitet von Terror der SA. Felix Moeller: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich. Mit einem Vorwort von Volker Schlöndorff. Berlin 1998, S. 322-323. Eine weitere Notiz zu diesem Film vom Herbst 1933 läßt es darüber hinaus zumindest als zweifelhaft erscheinen, daß Goebbels den Film zuvor überhaupt vollständig gesehen hatte. Spannend fand er ihn offensichtlich aber schon. Für den 30. Oktober 1933 notierte er: „Film von Lang ‚Dr. Mabuses Testament‘. Sehr aufregend. Aber kann nicht freigegeben werden. Anleitung zum Verbrechen.“ Joseph Goebbels: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934. Bearbeitet von Angela Hermann, München 2006, S. 303.

148 [ohne Autor]: Zensurenentscheidungen. In: Der Kinematograph 27 (1933) 30.3., S. [4].

in Szene gesetzt wissen wollte. Die Geschichte vom Geldschrankknacker Artisten-Orje und seiner Freundin Backfisch-Nelly zwischen Bordell und Ringverein findet in den neuen Verhältnissen vor den Augen der bereits unter den Regierungen der Weimarer Republik tätigen Zensoren so wenig Gnade wie Orje vor dem Ehrengericht der Verbrecherorganisation. Orje, der die Seiten wechselt und den Kampf gegen das Syndikat aufnimmt, wird schließlich verraten und erschossen.

Der Film, der im Januar 1933 noch die Zensur passiert hatte und am 3. Februar in die Kinos gekommen war, wurde auf Antrag der Bayrischen Regierung verboten. Mit dem Kult und der Verniedlichung des Verbrechertums und seiner sensationellen Ausbeutung im Spielfilm müsse es für immer vorbei sein, begründete der oberste (offizielle) Filmzensor Ernst Seeger¹⁴⁹ die Entscheidung der Oberprüfstelle und verkündet vollmundig eine grundsätzliche Abkehr von alten Mustern und eine Neuorientierung des Kriminalfilms.¹⁵⁰

Man ginge allerdings fehl, hieraus zu schließen, der Kriminalfilm hätte in diesem nationalsozialistischen ‚neuen Deutschland‘ keinen Platz mehr gehabt. Zwar dürfen die beiden Verbote und ihre Wirkung auf zukünftige Produktionen nicht unterschätzt werden, rückt man sie aber zu sehr in den Fokus, übersieht man leicht, was – zumindest zunächst – unbeanstandet weiterlaufen konnte. Daß manche der neuen Machthaber sich hier weitergehende Maßnahmen vorgestellt hatten, wird sich in den Diskussionen um die Kontrolle und Lenkung des Kriminalfilms zeigen. Die Kosten- und Nutzenabwägungen sowie Rücksichten auf Unterhaltungsbedürfnisse des Publikums und wirtschaftliche Interessen der Branche bleiben für gesamte Dritte Reich eine nicht zu vernachlässigende Einflußgröße.

Einen Tag vor *Ganovenehre* am 2. Februar 1933 hatte *Der große Bluff* über einen spektakulären Einbruch in der Villa eines Filmstars Premiere. Obwohl dem

149 Ernst Seeger (1884-1937) war vom Mai 1919 bis März 1923 Leiter der Reichsfilmstelle im Reichsministerium des Innern. Seit 1921 arbeitete er gleichzeitig in der obersten Filmzensurbehörde der Weimarer Republik, der Filmoberprüfstelle, bald als stellvertretender und am 1. März 1924 als Leiter. 1929 wurde Seeger zum Ministerialrat ernannt. Am 13. März 1933 übernahm Seeger die Leitung der Abteilung Film des neugeschaffenen Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und im April zusätzlich die Kontingentstelle, die den Import ausländischer Filme regelte. Am 29. Juni 1937 wurde er von Goebbels auch zum Obmann der Sektion Filmwesen der „Kommission zur Bewahrung von Zeitdokumenten“ ernannt, deren Aufgabe die Sammlung von Materialien war, die mit dem Dritten Reich in Verbindung standen. Hans-Michael Bock: Ernst Seeger – Jurist, Zensor. In: CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1977ff. Wie sehr Goebbels dieses erfahrenen Beamten bedurfte, zeigen die Schwierigkeiten, nach dessen überraschendem Tod am 17. August 1937 einen geeigneten Nachfolger zu finden. Moeller: Der Filmminister, S. 121.

150 Ernst Seeger: Kein Ganoven-Kult mehr. Gutachten und Entscheidung der Filmoberprüfstelle. In: Film-Kurier vom 22.5. 1933, S. 3.

Meisterdieb Silver-Jim ein zentraler Part eingeräumt wird, über ihn im Film sogar ein Film gedreht wird, bleibt die Geschichte um einen Schmuckdiebstahl, Liebe und Romantik – die Detektivin verliebt sich in den vermeintlichen Verbrecher – unbeanstandet. Auch Erich Waschnecks *Hände aus dem Dunkel* kam, nachdem der Film im März von der Zensur zweimal nicht zugelassen wurde, in einer 130 Meter kürzeren Version am 25. April 1933 zur Uraufführung. Der *Kinematograph*, die älteste Fachzeitschrift der Filmbranche, urteilte durchaus positiv: „Es ist erfreulicherweise einmal nicht das Ganovenmilieu, in dem dieser Film spielt. Die Geschehnisse entwickeln sich und rollen ab in einem hochmodernen Bürobetrieb.“¹⁵¹

Die Unsicherheit über die zukünftige Organisation und Ausrichtung des Filmbetriebs im Dritten Reich blieb allerdings nicht ohne Auswirkung auf die Kriminalfilmproduktion. Ungeklärte Zuständigkeiten und die zum Teil über längere Zeit erfolgreichen Versuche der Berliner Justizpressestelle, Einfluß auf Zulassung und die inhaltliche Gestaltung zu nehmen, führten dazu, daß sich die Filmindustrie in den ersten Jahren des Nationalsozialismus bei der Herstellung von Kriminalfilmen zurückhielt.

151 [ohne Autor]: „Hände aus dem Dunkeln“. In: Der Kinematograph 27 (1933) 29.4., S. [4].

Uraufführungen deutscher Kriminalfilmproduktionen im Dritten Reich pro Jahr sowie eine Aufstellung der ausgezeichneten Kriminalfilme

Jahr	UA K. ¹⁵²	UA ges. ¹⁵³	Kriminalfilme ¹⁵⁴ mit	Prädikat**
1933	12	109		
1934	12	130	Der Flüchtling aus Chicago	kü
1935	9	93	Mazurka	küw
1936	7	109	Savoy-Hotel 217	küw
			Verräter	skbw; vb
			Stärker als Paragraphen	küw
			90 Minuten Aufenthalt	küw
1937	10	89	Der Mann, der Sherlock Holmes war	küw
			Gewitterflug zu Claudia	küw
1938	14	99	Der Fall Deruga	küw
			Mit versiegelter Order	küw
			Mordsache Holm	sw
			Geheimzeichen LB 17	küw
			Verwehte Spuren	küw
1939	22	108	Im Namen des Volkes	sw
			Hotel Sacher	küw
			Grenzfeuer	sw
1940	9	86	Achtung, Feind hört mit!	sw
1941	7	71		
1942	4	42	Hände hoch!	skw; jw; Lf
			5000 Mark Belohnung	vw
1943	5	74	Damals	küw
			Die unheiml. Wandlung des Axel Roscher	vw
			Die goldene Spinne	sw; vb
1944	9	62	Orientexpress	küw
1945	-*	12		

* Sieben der 1944/45 begonnenen Filme blieben unvollendet bzw. kamen nach Mai 1945 ins Kino.** kü: „künstlerisch“, ab 5.11. 1934 küw: „künstlerisch wertvoll“; sw: „staatspolitisch wertvoll“; skbw: „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“; skw: „staatspolitisch und künstlerisch wertvoll“; vb: „volksbildend“; vw: „volkstümlich wertvoll“ (ab 1.4. 1939); jw: „jugendwert“; Lf: „Lehrfilm“.¹⁵⁵

152 Uraufführungen deutscher Kriminalfilme nach eigener Aufstellung.

153 Uraufführungen deutscher Spielfilmproduktionen nach: Rentschler: Ministry, S. 225-271.

154 Nach Angaben bei Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 545-557.

155 Nach Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. XI.

3.2.2 Zahlen, Prädikate und thematische Varianz

Die deutsche Kriminalfilmproduktion steigt ab 1937 wieder an und erreicht 1938/39 einen Höhepunkt – hier zeigen sich die Parallelen zum Vorkriegsboom in der Kriminal- und Unterhaltungsliteratur. Auch in den ersten Monaten des Krieges blieben Kriminal- wie andere Unterhaltungsfilm in den Kinos präsent. Angesichts der ‚Blitzkriege‘ mit ihren schnellen Siegen und berauscht von der Größe der Ereignisse mehrte sich in der Partei und – glaubt man den Berichten des Sicherheitsdienstes der SS – auch in der Bevölkerung die Kritik an den für solche Zeiten unangemessen seichten Kinostoffen. Als die Siegesmeldungen abnahmen, war man wieder stärker bereit, dem Bedürfnis nach ablenkender Unterhaltung Rechnung zu tragen. Auch die Zahl der Krimis nahm trotz der zunehmenden Einschränkungen durch die Kriegsfolgen in Deutschland wieder zu. Gerade einige von diesen späten Filmen scheinen dabei verstärkt auf eine zuvor kritisierte Lebensferne zu setzen. So spielt der am 1. Dezember 1944 uraufgeführte – und mit „künstlerisch wertvoll“ prädikatisierte – *Orientexpress* in dem gleichnamigen Zug, der irgendwo auf dem Balkan in einem Tunnel stehenbleibt. Jemand hat die Notbremse gezogen, ein Rechtsanwalt liegt ermordet in einem Abteil. In der nächsten Station steigt Kommissar Iwanowitsch zu und beginnt mit seinen Untersuchungen. Er enthüllt Eifersucht, Geldgier, Betrug und Erbschleicherei und ermittelt im geschickten Verhör schließlich auch den Mörder. Das Setting ist zwar zeitgenössisch und zumindest geographisch lokalisierbar, es fällt aber letztlich angesichts der Realitäten des Zweiten Weltkrieges aus jeder verortbaren Gegenwart heraus. Man gewinnt hier den Eindruck, daß nicht nur eine kurze Erholung vom nationalsozialistischen Kriegsalltag angeboten wird, sondern dieser Eskapismus wie im Vorgriff auf die Niederlage bereits aus dem Dritten Reich hinausführt.

Der moderne Handlungsraum, der keinen expliziten Hinweis auf den Nationalsozialismus enthält, ist allerdings keine neue Tendenz, er findet sich in der gesamten Krimiproduktion der Jahre. Das wird an zahlreichen Filmen deutlich, die entweder in einem zeitgenössischen Deutschland spielen, aber keinen Hinweis darauf geben, daß es sich bei diesem Deutschland um das Dritte Reich handelt, wie zum Beispiel *Der Vorhang fällt* (1939) oder *Parkstraße 13. Verhör um Mitternacht* (1939), oder deren Handlungsraum explizit nicht Deutschland ist, wie etwa in *Die Insel* (1934) ein südosteuropäischer Staat, in das *Das Geheimnis um Betty Bonn* (1937) eine englische Insel oder in *12 Minuten nach 12* (1939) Schweden.

Daneben finden sich genauso Filme, die sich explizit darauf berufen, daß sie im heutigen Deutschland spielen und die moderne deutsche Polizei, ihre technische Ausrüstung und ihre hervorragenden Beamten im Kampf gegen das Verbre-

chen zeigen. Die Filme wie *Großalarm* (1938), *Mordsache Holm* (1938), *Der Polizeifunk meldet* (1939), *Kriminalkommissar Eyck* (1940) oder *Alarm* (1941) wurden mit entsprechender Pressebegleitung und zum Teil im Rahmen staatspolitischer Inszenierungen herausgebracht. *Im Namen des Volkes* hatte am 29. Januar 1939, dem Tag der deutschen Polizei, Premiere. Während hier das Prädikat „staatspolitisch wertvoll“ einen Film auszeichnet, in dem zeitgenössisch korrekt mit „Heil Hitler“ begrüßt wird und der Richter am Ende unter einem Hakenkreuz das Todesurteil im Namen des deutschen Volkes spricht, sucht man in dem mit demselben Prädikat ausgezeichneten *Mordsache Holm*, „ein Tonfilm von der Arbeit der Polizei“, so der Untertitel, diese eindeutigen Bezugnahmen vergeblich. Letzterer fand auch im neutralen Ausland Zuspruch, die *Neuen Zürcher Nachrichten* etwa resümieren im Juli 1940 ihren Gesamteindruck ausgesprochen lobend: „Kurz und gut, Spannung, Tempo, gutes Spiel, flotten Dialog und ausgezeichnete Regie kennzeichnen die *Mordsache Holm*“.¹⁵⁶

Es gab Filme wie Veit Harlans *Verwehte Spuren* (1938), „einen der wenigen im Deutschland der NS-Zeit gedrehten Psycho-Thriller“,¹⁵⁷ in dem sich eine Kanadierin im Paris der Weltausstellung von 1867 auf die Suche nach ihrer verschwundenen Mutter macht. Alle Hinweise und Informationen führen ins Leere, die Polizei hüllt sich in Schweigen, die Tochter beginnt an ihrem Verstand zu zweifeln. Nach einer langen Odyssee durch die Großstadt Paris erfährt sie schließlich, daß ihre Mutter vor ihrem Eintreffen an der Pest verstorben war. Aus Angst vor einer Massenpanik habe man von offizieller Seite ihre Leiche verschwinden lassen und alle Spuren ihres Aufenthaltes beseitigt.

In zum Teil sehr erfolgreichen Filmen nimmt der Prozeß, die Verhandlung vor Gericht, eine zentrale Rolle ein, so etwa in *Mazurka* (1935), *Stärker als Paragraphen* (1936), *Der Fall Deruga* (1938), *Sensationsprozeß Casilla* (1939) oder *Der Verteidiger hat das Wort* (1944). *Mazurka* von Willi Forst, in dem der Stummfilmstar Pola Negri ein Comeback feiern konnte, spielt im polnischen Warschau um 1930 mit Rückblenden in das Jahr 1912, also in die Zeit der russischen Herrschaft.¹⁵⁸ Eine Sängerin erschießt in einem anrühigen Nachtlokal einen russi-

156 Zitiert nach: Ernst Prodolliet: *Der NS-Film in der Schweiz im Urteil der Presse 1933-1945. Eine Dokumentation.* Zürich 1999, S. 99.

157 Karin Bruns: *Kinomythen 1920-1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou.* Stuttgart, Weimar 1995, S. 135.

158 Das Zustandekommen dieses Films mit propolnischer (und antirussischer) Ausrichtung muß vor dem Hintergrund der deutsch-polnischen Annäherungen Mitte der dreißiger Jahre gesehen werden. Carsten Roschke: *Der umworbene „Urfeind“. Polen in der nationalsozialistischen Propaganda 1934-1939.* Marburg 2000, S. 327-330.

schen Komponisten. Vor Gericht entrollt sich die tragische Geschichte: Der Komponist hatte die Sängerin Jahre zuvor betrunken gemacht und vergewaltigt. Als er sie danach weiter belästigte, zerbrach darüber ihre Ehe. Die gemeinsame Tochter verblieb beim Vater. Als sie den Vergewaltiger jetzt in Begleitung ihrer Tochter wiedersieht, erschießt sie ihn, um der Tochter ein ähnliches Schicksal wie sich selbst zu ersparen. Für die Tat zeigt der Richter größtes Verständnis.

Stärker als Paragraphen, ebenfalls ein prämierter Film, auf dessen Entstehung die Justizpressestelle Berlin massiv Einfluß genommen hatte, erzählt mit einem antisemitischen Grundton die Geschichte von der Ermordung eines Geldverleihers. Im Mittelpunkt steht neben der Nichte, die ihren Geliebten als vermeintlichen Mörder schützen möchte, der Rechtsanwalt Dr. Birk, der, durchaus im Sinne des neuen NS-Rechtsbewußtseins, seine Pflicht zur Verschwiegenheit relativiert.¹⁵⁹

Heinrich George verteidigt als amerikanischer Staranwalt Vandegrift in *Sensationsprozeß Casilla* den Deutschen Peter Roland, der angeklagt ist, das berühmte Filmkind Binnie Casilla entführt und ermordet zu haben. Der Film bietet eine gekonnte Imitation oder auch Parodie des US-amerikanischen *courtroom drama*: gekaufte und unzuverlässige Zeugen, ein korrupter, ehrgeiziger Staatsanwalt, ein launisch-selbstherrlicher Richter, eine manipulierbare Jury, suggestiv-manipulative, aggressiv geführte Kreuzverhöre, die illegale Beschaffung von Beweismitteln und über alledem eine sensationslüsterne Berichterstattung in den Medien. All dies fügt sich zu einem verheerenden Bild des amerikanischen Rechtssystems, das dem unschuldig Angeklagten zum Verhängnis geworden wäre, wenn ihm der Zufall nicht diesen Verteidiger an die Seite gestellt hätte.¹⁶⁰

159 Evelyn Hampicke und Hanno Loewy: Juden ohne Maske. Vorläufige Bemerkungen zur Geschichte eines Kompilationsfilmes. In: „Beseitigung des jüdischen Einflusses ...“. Antisemitische Forschung, Eliten und Karrieren im Nationalsozialismus. Frankfurt/M. 1999, S. 255-274, hier: 271-272.

160 Peter Drexler: Der deutsche Gerichtsfilm 1930-1960. Annäherung an eine problematische Tradition. In: Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart. Hrsg. von Joachim Linder und Claus-Michael Ort in Zusammenarbeit mit Jörg Schönert und Marianne Wunsch. Tübingen 1999, S. 387-401, hier: S. 394. Es ist fraglich, ob man diesen Film, wie Drexler es tut, bereits als Beitrag für eine propagandistische Offensive gegen den britischen Verbündeten USA ansehen kann. Die Uraufführung war am 8. August 1939, also vor dem Angriff Deutschlands auf Polen; die Produktionszeit von mehreren Monaten machte angesichts rasch sich ändernder Erfordernisse einen zeitgenauen Propagandaeinsatz schwierig. So wurde der Hitler-Stalin-Pakt nicht im vorhinein mit der Produktion antibolschewistischer Filme abgestimmt. Diese wurde im August 1939 unterbrochen und erst fast zwei Jahre später, anlässlich des Überfalls auf die Sowjetunion, wieder aufgenommen. Moeller: Der Filmminister, S. 260. Das Dritte Reich agierte in seiner Propaganda gegen

Überrepräsentiert unter den prämierten Filmen sind Krimis mit einer Spionagethematik. Eine solche wurde, obschon im Roman von den Schrifttumsbehörden mit Argwohn betrachtet, im Film wie auch im Radio durchaus geschätzt – im Interesse einer geistigen Rüstung des Volkes zur Abwehr solcher Versuche von fremden Mächten. So zeigen *Achtung, Feind hört mit* (1940) von Arthur Maria Rabenalt und *Die goldene Spinne* (1943) von Erich Engels, daß Agenten und Verräter unfehlbar gefaßt werden und sie den sicheren Tod zu erwarten haben. Die Handlungszeit ist in beiden Fällen im Zweiten Weltkrieg, hier versuchen Agenten mit allen Tricks und Verführungskünsten Pläne kriegswichtiger Erfindungen zu stehlen. Auch diese beiden Filme wurden mit „staatspolitisch wertvoll“ ausgezeichnet und erhielten damit eines der Prädikate, das nicht nur staatliches Wohlwollen signalisierte, sondern dem Kinobesitzer auch materielle Vorteile brachte: es reduzierte die Vergnügungssteuer, die auf die Eintrittsgelder erhoben wurde. Gänzlich von dieser Steuer befreit, da mit „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“ prädikatisiert, wurde die Aufführung von *Verräter* von Karl Ritter. Hier versuchen die feindlichen Agenten Morris und Geyer, in den Besitz eines neuen Patents für einen Rohölvergaser zu gelangen, den der deutsche Konstrukteur Brockau entwickelt hat. Der Film wurde 1936 auf den Filmfestspielen von Venedig uraufgeführt.

Prädikaten wie „staatspolitisch wertvoll“ und „volksbildend“ mag der Ruch eher drögen, holzschnittartigen Propagandabemühens anhaften. Das sollte nicht darüber hinweg täuschen, daß sich zumindest einige dieser mit großem Budget gedrehten Genrefilme sehr wohl als spannende Krimis konsumieren lassen. In *Die goldene Spinne* ist Harald Paulsen als Agent Smirnoff raffiniert, fies und verschlagen und Kirsten Heiberg als Agentin Lisaweta verrucht und verführerisch. Goebbels urteilt am 11. November 1943 in seinem Tagebuch: „Abends besichtige ich die neue Wochenschau [...] und einen Spionagefilm: ‚Die goldene Spinne‘, einen Film, der sich dadurch auszeichnet, daß er Spannung und Lehrhaftigkeit zu einer glücklichen Synthese bringt.“¹⁶¹ Aus einer heutigen Zuschauerperspektive erscheint dieses Urteil zumindest im Hinblick auf die Spannung gerechtfertigt,

die USA aus taktischen Gründen bis 1939 zurückhaltend. Philipp Gassert: *Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung 1933-1945*. Stuttgart 1997, S. 148. Dies tat der Zeichnung eines von Geld und Partikularinteressen bestimmten Gesellschaftssystems wie in *Sensationsprozeß Casilla* keinen Abbruch. Daß die USA die pathologischen Erscheinungen der Moderne repräsentierte, blieb bei aller heimlichen und offenen Sympathie und Bewunderung des NS-Regimes für bestimmte Aspekte der US-Kultur zentral für das deutsche Amerikabild der dreißiger Jahren. Gassert: *Amerika im Dritten Reich*, S. 233-234.

161 Joseph Goebbels: Tagebucheintrag vom 13.11. 1943. In: Ders.: *Die Tagebücher*. Teil II. Diktate 1941-1945. Band 10. Oktober-Dezember 1943, S. 275.

auch wenn die Formelhaftigkeit des Lobes bei Goebbels etwas pflichtschuldig wirkt und echte Begeisterung vermissen läßt. Ob diese Synthese vielleicht doch nur scheinbar geglückt war und möglicherweise die attraktiven Bösen letztendlich die intendierte volkspädagogische Wirkung konterkarierten, gehört zu den kaum lösbaren Fragen einer retrospektiven Wirkungsforschung. Der Spannung im Krimi dient es allerdings in diesem Fall sehr wohl.

3.2.3 Actionhelden und Meisterdetektive

Spannend, zum Teil auch amüsan, zuweilen exotisch und in den meisten Fällen unterhaltend ohne offensichtliche propagandistische Wirkungsabsichten war das Gros der Filme, die zwischen 1933 und 1944 herauskamen. In diesem Bereich gab es bewährte Namen, die schon vor 1933 für Krimispannung und auch Action standen und dies im Dritten Reich unbeanstandet weiterhin taten. Am 30. März 1933 hatte mit *Sprung in den Abgrund* ein Film von Harry Piel Premiere. Piel spielte in den von ihm selbst produzierten Filmen nicht nur die Hauptrolle, sondern schrieb in der Regel auch das Drehbuch und führte Regie. Er besaß als bekannter Detektivdarsteller der Stummfilmzeit ein wohl eingeführtes und weit bekanntes Image. Als Sensationsdarsteller und Actionregisseur war ihm ohne weiteres der Übergang in den Tonfilm gelungen. Diese Karriere setzte er im Nationalsozialismus fort. Während er sich in *Sprung in den Abgrund* als Versicherungsbevollmächtigter mit Versicherungsbetrügern in den Bergen einen Kampf auf Leben und Tod liefert, löst er in *90 Minuten Aufenthalt* von 1936 gleichsam im Vorübergehen und im Geiste der Völkerfreundschaft seinen Fall. In dieser Produktion, der das Prädikat „künstlerisch wertvoll“ verliehen wurde, trifft Piel als Harry Winkler, Kriminalbeamter aus Berlin, auf der Durchreise nach Argentinien in Lissabon seinen Freund und Kollegen Conny Steven von Scotland Yard. Die beiden wollen in Buenos Aires an einem Boxturnier teilnehmen. In den 90 Minuten Aufenthalt, bevor das Schiff in See sticht, kämpfen sie mit Leoparden und bringen sie einen Mörder zur Strecke.

Und auch des Polizisten treuester Begleiter, der Polizeihund, findet im Kriminalfilm Berücksichtigung. In *Sein bester Freund* (1937) bilden Harry Piel als Kriminalassistent Harry Peters und sein Hund Greif ein unzertrennliches Team. Nach einem Einsatz stellen sich allerdings bei Harry Zweifel ein, er meint seinem Polizeihund nicht mehr vertrauen zu können. Greif, tief enttäuscht, folgt seinem Herrn dennoch heimlich bei einem Zugriff auf eine Verbrecherbande. Als einer von diesen zur Waffe greift und schießt, fängt Greif den für Harry bestimmten Schuß und stirbt den Heldentod. Posthum wird er rehabilitiert.

Im Krimi ist aber nicht nur der Actionmann Piel präsent, sondern auch Hans Albers, der „einzige große Star des deutschen Kinos vom Stummfilm bis zur Nachkriegszeit“.¹⁶² Am 15. August 1933 hat *Ein gewisser Herr Gran* in der Regie von Gerhard Lamprecht am Berliner UFA-Palast am Zoo Premiere. In diesem Film muß Hans Albers als Geheimagent Gran in Venedig geraubte Papiere wiederbeschaffen. Als privater Ermittler in eigener Sache ist er in historischer Kulisse tätig: In *Savoy-Hotel 217* (1936) kommt es zur Zeit des zaristischen Rußlands in Moskau im Savoy-Hotel zwischen dem Ehepaar Daschenko zum Streit. Der Ehemann fühlt sich von seiner Gattin betrogen und erschießt sie während einer Auseinandersetzung. Durch Zufall wird der Etagenkellner Andrej, Hans Albers, in diese dramatische Situation verwickelt, als Täter festgenommen und des Mordes verdächtigt. Bei einem Lokaltermin gelingt ihm die Flucht, und er nimmt die Aufklärung des Geschehens selbst in die Hand. Am Ende kann er seine Unschuld beweisen.

Als *Sergeant Berry* spielt Albers in dem gleichnamigen Film von 1938 einen Chicagoer Polizisten, der nach erfolgreichen Aktionen gegen die Verbrechersyndikate seiner Heimatstadt zu seinem eigenen Schutz eine Weile in Mexiko untertauchen muß. Er präsentiert so gewissermaßen eine Version des modernen amerikanischen Polizeibeamten.

In einem der erfolgreichsten Filme des Dritten Reiches, der als „künstlerisch wertvoll“ ausgezeichneten Kriminalkomödie *Der Mann, der Sherlock Holmes war*, gab Albers den Meisterdetektiv höchstselbst.¹⁶³ Der Film ist eine Hommage an den Helden unzähliger Romanhefte. Am Beginn laufen die *credits* vor dem Hintergrund Dutzender von Groschenheftumschlägen im Stil des frühen 20. Jahrhunderts. An der Seite von Albers agiert Heinz Rühmann als vermeintlicher Dr. Watson.

Kriminalfilme mit mehr oder weniger starken komödiantischen Elementen wie z.B. *Schüsse in Kabine 7* (1937), *Alles Schwindel* (1940), *Was wird hier gespielt* (1940), *Jenny und der Herr im Frack*, die *Sache mit Styx* (1942), *Herr Sanders lebt*

162 Karsten Witte: Hans Albers. Athlet in Halbseide. In: Die Unsterblichen des Kinos. Band 2. Glanz und Mythos der Stars der 40er und 50er Jahre. Hrsg. von Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz und Karsten Witte. Frankfurt/M. 1988, S. 33-42, hier: S. 33.

163 Der Film erhält auch im Ausland, in dem man sonst den Produkten des nationalsozialistischen Deutschland skeptisch bis ablehnend gegenüberstand, ausgesprochen gute Kritiken. So etwa lobt Evy Friedrich, Filmkritiker des in Luxemburg erscheinenden *Escher Tageblatt*, in der Ausgabe vom 22. Oktober 1938 mit den Worten: „Eine Unterhaltung, die so gut ist, dass man kaum glauben kann, dass es sich um einen deutschen Film handelt.“ Zitiert nach: Paul Lesch: Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933-1944. Aus dem Französischen von Georges Hausemer. Mit einem Vorwort von Manfred Loiperdinger. Trier 2002, S. 10.

gefährlich (1943) oder *Der Meisterdetektiv* (1944) fanden stets ihr Publikum. Heinz Rühmann wiederum spielte in *Nanu, Sie kennen Korff noch nicht* (1938) einen niederländischen Krimiautor, der in seinen Werken die Taten eines amerikanischen Verbrecherduos bis in die Einzelheiten genau schildert. Höchst beunruhigt, machen sich die beiden auf den Weg nach Amsterdam, um diesen gefährlichen Schriftsteller zum Schweigen zu bringen.

3.2.4 Der Erfolg des Krimis an den Kinokassen

Wie erfolgreich die Filme im einzelnen an den Kinokassen waren, läßt sich aufgrund einer lückenhaften Datenlage nur schwer einschätzen. Für die ersten Jahre ist man auf die Meldungen in der Fachpresse angewiesen. Auch wenn man davon ausgehen kann, daß zumindest die Fachleserschaft wie etwa die Kinobetreiber um die Akzeptanz der Filme beim Publikum wußte und man daher nicht Flops zu Kassenknüllern erklären konnte, muß offen bleiben, inwieweit positive Tendenzen und gute Ergebnisse noch entsprechend aufgebauscht wurden. So feiert der *Film-Kurier* Anfang 1936 den Film *Mazurka*: Bis Ende Januar – die Premiere war am 14. November 1935 – hätten in Berlin mehr als eine Million Zuschauer den Streifen gesehen, in Hamburg, Deutschlands zweitgrößter Stadt, seien es immerhin noch 300.000 gewesen.¹⁶⁴

Eine Auswertung der Laufzeiten von Spielfilmen in Berliner Uraufführungskinos zeigt für die Jahre 1933 bis 1938, daß sich nur in drei Fällen Kriminalfilme unter den zehn erfolgreichsten Filmen plazieren konnten: 1934 erreichte *Die Insel* von Hans Steinhoff mit 29 Wochen Platz 10, 1935 landete *Mazurka* mit 35 Wochen auf Platz 7 und 1937 stand *Der Mann, der Sherlock Holmes war* mit 37 Wochen auf Platz 9. Bei den Premierenkinos der Reichshauptstadt, die allerdings nur bedingt als repräsentativ für das Reich gelten können, erweist sich das Krimi-Genre gegenüber anderen Genres wie Komödie, Historien- oder Musicalfilm als etwas weniger beliebt. *Les Perles de la Couronne*, der erfolgreichste Film des Jahres 1936 von und mit Sasha Guitry über das Schicksal der Perlen eines Colliers von Katharina von Medici, lief dagegen 180 Wochen.¹⁶⁵

Für die Filme der reichseigenen Firmen liegen für die Zeit ab 1937 Angaben über Produktionskosten und die im voraus geschätzten Einspielergebnisse vor. Dabei bleibt die Grundlage dieser Schätzungen unklar, liegen sie doch in 85 % der

164 [Ohne Autor]: Über 1 Million Berliner sahen bisher „Mazurka“. In: *Film-Kurier* vom 29.1.1936.

165 Markus Spieker: Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich. Trier 1999, S. 339-341.

Fälle, in denen noch weitere Zahlen vorliegen, zum Teil weit über den tatsächlichen Einnahmen. *Die goldene Spinne* hatte im vierten Monat nach der Uraufführung fast 2,5 Millionen Mark eingespielt. Damit blieb sie zwar erheblich unter den geschätzten Erwartungen,¹⁶⁶ stand aber im Vergleich zu den im selben Jahr herausgekommenen Filmen wiederum sehr gut da. Überdurchschnittlich erfolgreich waren nach diesen Aufstellungen eine Reihe von Kriminalfilmen im Jahr 1939 wie *12 Minuten nach 12*, *Alarm auf Station III*, *Der Polizeifunk meldet*, *Ich bin Sebastian Ott*, *Kennwort Machin*, *Sensationsprozeß Casilla* und *Zentrale Rio*. *Der Stern von Rio* von 1940 mit Schlager- und Tanzeinlagen übertraf mit seinen Ergebnissen sogar die Schätzungen.¹⁶⁷

Die Verlässlichkeit der Angaben über Zuschauerzahlen und Einspielergebnisse sind nicht endgültig einzuschätzen; sie als präzisen Gradmesser für die Beliebtheit einzelner Filme beim Publikum zu nehmen, ist zudem auch aus anderen Gründen nur beschränkt möglich. Das NS-Regime lenkte nicht nur massiv die Produktion, sondern beeinflusste mit Mitteln des gesteuerten Filmeinsatzes auch den Absatz. Bereits die Vergabe von Filmprädikaten bestimmte durch die damit verbundenen Steuervorteile die Vorführungspolitik des einzelnen Kinos. Hinzu kamen die Sondervorführungen bestimmter Filme etwa für die Schule, die Wehrmacht, die unterschiedlichen Parteigliederungen oder im Rahmen von „KDF“-Veranstaltungen, die gleichfalls zumeist in den regulären Kinos stattfanden und die Zuschauerzahlen steigerten.¹⁶⁸

Bei allen Unsicherheiten, wie erfolgreich letztlich der einzelne Film gewesen ist, läßt sich festhalten, daß der Kriminalfilm im Unterhaltungsangebot des Dritten Reiches einen bedeutenden Platz innehatte. Seine Position wurde, wie sich zeigen wird, zwar diskutiert und kritisiert, aber letztlich nie grundsätzlich in Frage gestellt. Ein Blick auf die Produktionen, die im Dritten Reich nicht mehr fertiggestellt werden konnten bzw. zur Aufführung kamen, zeigt zudem, daß man an den unterschiedlichen Facetten festhielt. Nur die Spionage war kein Thema mehr. Ansonsten aber findet sich der Kriminalfall im historischen Setting (*Am Abend nach der Oper*, 1944/45) wie der Krimi mit stark komödiantischer Note (*Peter Voss, der Millionendieb*, 1943/45; *Der große Fall* 1944/49). *Schuß um Mitternacht* (1944/50) spielt in einer zeitgenössischen Genrewelt – einem Schloßhotel – ohne Nationalsozialismusbezug. Währenddessen wird *Die Nacht der Zwölf* (1944/48)

166 Zu den möglichen Gründen für die permanenten Fehleinschätzungen führt Albrecht zwar eine Reihe von Berechnungen an, kann letztlich aber auch keine schlüssige Erklärung liefern. Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 219-226.

167 Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 409-429.

168 Drewniak: Der deutsche Film 1938-1945, S. 629.

nach dem Roman *Shiva und die Nacht der Zwölf* (Berlin 1944) von Felicitas von Reznicek in einem zwar nicht eindeutig nazistischen Deutschland – als solcher wäre der Film nach dem Krieg auch nicht mehr herausgekommen –, aber in einer zeitgenössisch verortbaren Welt – Berlin – in Szene gesetzt. Dabei greift der Film ein aktuelles Thema auf: Ein Heiratsschwindler macht sich den Mangel an Männern zunutze und bringt eine Reihe von Frauen um ihr Vermögen und die letzte sogar um ihr Leben.

3.2.5 „Ein guter Kriminalfilm, spannend und unterhaltend“ – Hitler und Goebbels zum Kriminalfilm

Wenngleich retrospektiv die Zuschauerresonanz kaum zu erheben ist, so sind zumindest von den beiden obersten Filminstanzen des Nationalsozialismus, Goebbels und Hitler selbst, positive Reaktionen zum deutschen Krimi überliefert. Hitler, der bei Filmvorführungen anscheinend rasch ermüdete, bevorzugte spannende Handlungen und sah aus diesem Grund gern Kriminalfilme. *Der Hund von Baskerville*, ein deutsches Sherlock Holmes-Abenteuer von 1937 und der Gerichtsfilm *Der Fall Deruga* mit Willy Birgel zählten zu den Lieblingsfilmen des Diktators.¹⁶⁹ Auch wenn der Krimi nicht zu den von Goebbels bevorzugten Genres zu gehören scheint – zumindest wird er wesentlich seltener erwähnt und erfreut sich weniger häufig direkter Eingriffe –, läßt sich keine generelle Ablehnung des Genres in den Tagebüchern erkennen. Neben harscher Kritik finden sich immer wieder positive Bemerkungen. Aus der Produktion des Jahres 1935 lobt er¹⁷⁰ *Einer zuviel an Bord* von Gerhard Lamprecht, eine Geschichte über einen verschwundenen Kapitän und Mord oder Unfall auf einem Frachtschiff. Genauso gefällt ihm *Der grüne Domino*, die Geschichte von einem Mann, der aufgrund einer tragischen Verwechslung die Schuld an der Ermordung seiner Frau auf sich nahm, zu lebenslanger Haft verurteilt wurde und schließlich aufgrund des Bemühens seiner Tochter und eines jungen Anwalts wieder frei kommt.¹⁷¹ Und über einen Film, in dem eine junge Frau versucht, die Unschuld ihres Bruders an der Ermordung eines Bankiers zu beweisen, schreibt Goebbels am 5. November 1935: „Abends Film: ‚Anschlag auf Schweda‘, ein spannender Kriminalfilm mit

169 Moeller: Der Filmminister, S. 330.

170 Joseph Goebbels: Eintrag vom 13. Oktober 1935. In: Ders.: Sämtliche Fragmente. Teil I. Aufzeichnungen 1924-1941. Band 2. 1.1.1931-31.12.1936, S. 527.

171 „Nachher Film ‚Der grüne Domino‘. Spannend und gut. Schluß ungekonnt.“ Joseph Goebbels: Eintrag vom 5. November 1935. In: Ders.: Sämtliche Fragmente. Teil I. Aufzeichnungen 1924-1941. Band 2. 1.1.1931-31.12.1936, S. 532.

Mar.[ianne] Hoppe. Gut gespielt.“¹⁷² Ihm gefällt der Erfolgsfilm *Mazurka* – „Zu Hause 2 Filme. ‚Mazurka‘ von Forst mit Pola Negri. Ganz virtuos gemacht. Und die Negri spielt hinreißend.“¹⁷³ –, *Der Hund von Baskerville* – „ein guter Kriminalfilm [...], spannend und unterhaltend“¹⁷⁴ –, *Der Mann, der Sherlock Holmes war* – „‚Sherlock Holmes‘ mit Albers und Rühmann. Sehr amüsant und spannend. Ein guter Reißer.“¹⁷⁵ – und *Der Fall Deruga*: „ein spannender Gerichtsfilm mit Birgel und Geraldine Katt. Regie Buch. Großartig in der Milieuschilderung, glänzend in der Psychologie. Wieder mal etwas Erfreuliches.“¹⁷⁶ Der Eintrag zu dem positiv prädikatisierten Spionagefilm *Geheimzeichen LB 17* suggeriert zumindest ziemlich überzeugend echte Begeisterung – „[E]ine spannende Spionage und Umsturzschwarte. Großartig gemacht. Richtiger Kintopp.“¹⁷⁷ –, während sich das Lob für den Spionagefilm *Achtung, Feind hört mit* (1940) von Arthur Maria Rabenalt schon fast ein wenig pflichtschuldig anhört: „Sehr gut geworden. Der deutsche Film macht augenblicklich einen kühnen Sprung nach oben.“¹⁷⁸

So sehr Goebbels Tagebucheinträge quellenkritisch im Hinblick auf seine historische Selbststilisierung zu lesen sind und seine Notate zum Film alles andere als kohärent sind, so erscheint es mir legitim, gerade die kurzen, eher beiläufigen Urteile als authentische Äußerungen seiner Vorlieben und Abneigungen anzusehen. Eher beiläufig angebrachten positiven Bemerkungen – „Abends mit der ganzen Familie Film angeschaut: ‚Alarm auf Station 3‘. Ein ganz guter Unterhaltungsfilm.“¹⁷⁹ – zeugen von einer grundsätzlichen Bereitschaft des für die Populärkultur zuständigen Ministers, Kriminalfilme als Unterhaltung nicht nur zu akzeptieren, sondern auch selbst daran Gefallen zu finden.

172 Joseph Goebbels: Eintrag vom 5. November 1935. In: Ders.: Sämtliche Fragmente. Teil I. Aufzeichnungen 1924-1941. Band 2. 1.1.1931-31.12.1936, S. 536.

173 Joseph Goebbels: Eintrag vom 13. November 1935. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 3,1. April 1934-Februar 1936, S. 328.

174 Joseph Goebbels: Eintrag vom 10. Dezember 1936. In: Ders.: Sämtliche Fragmente. Teil I. Aufzeichnungen 1924-1941. Band 2. 1.1.1931-31.12.1936, S. 753.

175 Joseph Goebbels: Eintrag vom 3. Juli 1937. In: Ders.: Sämtliche Fragmente. Teil I. Aufzeichnungen 1924-1941. Band 3 1.1.1937-31.12.1939, S. 195.

176 Joseph Goebbels: Eintrag vom 6. Juli 1938. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 5. Dezember 1937-Juli 1938, S. 371.

177 Joseph Goebbels: Eintrag vom 20. Mai 1938. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 5. Dezember 1937-Juli 1938, S. 310.

178 Joseph Goebbels: Eintrag vom 20. August 1940. Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 8. April-November 1940, S. 281.

179 Joseph Goebbels: Eintrag vom 29. Oktober 1939. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 7. Juli 1939-März 1940, S. 174.

3.3 Das Kriminalhörspiel

Krimi gab es im Dritten Reich auch im Radio, soviel ist sicher. Aufstellungen zum Hörspiel verzeichnen die entsprechenden Stücke, die Autoren, die Länge und auch einige der Mitwirkenden. Vielmehr läßt sich angesichts einer desolaten Überlieferungslage zu diesen Hörspielen und Funkstücken allerdings kaum sagen. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, anhand einer Auswertung einer Radiofachzeitschrift, der *Nationalsozialistischen Rundfunkkorrespondenz*,¹⁸⁰ zumindest einige Aussagen zur Präsenz des Krimis im Radioprogramm und damit im Unterhaltungsalltag der Hörer machen zu können.

Der Rundfunk, der eine Angelegenheit regionaler Rundfunkgesellschaften gewesen war, wurde von den neuen Machthabern bereits am 1. April 1933 zentralisiert. Die regionalen Sender waren nun als Reichssender Filialen der zentralen Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, die sich zu 100% im Besitz des Reiches befand. Damit stand der Rundfunk rechtlich unter der Leitung des Propagandaministeriums, in der kurz darauf eingerichteten Reichskulturkammer gab es eine eigene Abteilung Rundfunk, die die hier Tätigen umfaßte.¹⁸¹ Mittels forcierter Massenproduktion von Radiogeräten und ihrer Abgabe zu günstigen Konditionen („Volksempfänger“) versuchten die Nationalsozialisten, den Rundfunk zu dem zentralen Massenmedium des Nationalsozialismus auszubauen. In den ersten Jahren wurde allerdings noch heftig darum gerungen, wie denn das Programm aussehen müsse, das allen oder doch zumindest den meisten Volksgenossen gut gefallen konnte. Während man 1933 die neugewonnene Macht in Rundfunkgroßinszenierungen präsentierte und beim Hörspiel vor allem politische Themen bevorzugte, setzte man 1934 auf ein an bildungsbürgerlichen Kulturvorstellungen orientiertes Programm, das allerdings an den Erwartungen vieler Hörer vorbei ging. Der wachsenden Unzufriedenheit versuchte man ab 1935 mit mehr Unterhaltung und vor allem Musik abzuhelfen, eine Tendenz, die sich im Kriege noch verstärken sollte.¹⁸² Längere Wortsendungen, zu denen auch die Hörspiele gezählt wurden, gerieten dabei zunehmend ins Abseits.¹⁸³

180 Die *Nationalsozialistische Rundfunkkorrespondenz* erschien von 1937 bis zur Einstellung aller Radioprogrammzeitschriften 1941. Diese wie auch die anderen Programmzeitschriften sind allerdings nur eingeschränkt zuverlässig. Häufig zogen aktuelle Geschehnisse, gerade 1938/39 und ohnehin mit dem Kriegsbeginn Programmänderungen nach sich.

181 Konrad Dussel: *Deutsche Rundfunkgeschichte*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz 2004, S. 85.

182 Dussel: *Deutsche Rundfunkgeschichte*, S. 91-98.

183 Wolfram Wessels: *Hörspiele im Dritten Reich. Zur Institutionen-, Theorie- und Literaturgeschichte*. Bonn 1985, vor allem S. 239-311.

3.3.1 Spannend, humoristisch, mit Musik und zum Mitraten

Der Blick in die Vorankündigungen zeigt drei verschiedene Präsentationsformen für Krimigeschichten. Es gab das in der Regel einstündige Hörspiel wochentags am Abend um 21 Uhr, so etwa *Parkstraße 13*, ein Kriminalstück von Axel Ivers,¹⁸⁴ das auch unter dem Titel *Verhör um Mitternacht* gesendet wurde.¹⁸⁵ Der Reichssender München sendete am Sonntag, dem 11. April 1937 um 18 Uhr *180.000 Dollar. Ein Kriminalstück für den Funk* von Wilhelm Heydrich.¹⁸⁶ Von Heydrich bringt der Reichssender Saarbrücken an einem Sonnabend um 20:45 Uhr das Kriminalhörspiel *20.000 Dollar Belohnung*,¹⁸⁷ *Der Dritte Mann*, ein Hörspiel von dem bekannten Krimiautor Frank F. Braun, wird von Berlin an einem Donnerstag um 21 Uhr ausgestrahlt.¹⁸⁸

Mehrere Male wurde das Hörspiel *Verwehte Spuren*, „nach einer wahren Begebenheit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867“, von Hans Rothe gesendet.¹⁸⁹ Es wurde zum Mitraten aufgefordert – „Achtung, Rundfunkdetektive, einschalten. Es erfolgt die Aufklärung unseres Kriminalhörspiels: Wer ist Marcellus? Wer war der Täter?“¹⁹⁰ –, und sogar für Kinder waren entsprechende Hörspiele vorgesehen, am Sonntag nachmittag des 14. März 1937 etwa brachte der Reichssender Hamburg *Kasper der Detektiv*, ein Hörspiel von Hanne Richter.¹⁹¹

Daneben gab es ebenfalls zur beliebten Sendezeit am Abend kürzere Hörstücke, die sich mit Musik abwechselten. Eine Ankündigung steht unter dem Titel *Aufmachen – Kriminalpolizei!* und verspricht:

Drei spannende Szenen – nicht ganz ohne Humor – und allerlei Gauner und dazu Musik.

184 Ankündigung für Montag, 29.11. 1937, 21 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 40 vom 10.11. 1937, Bl. 5.

185 Ankündigung für Montag, 26.9. 1938, 21:00 Uhr beim Reichssender Königsberg. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 36. 7.9.1938, Bl. 7.

186 Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 7 vom 23.3. 1937, Bl. 4.

187 Ankündigung für Samstag, 30.10. 1937, 20:45 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 35 vom 6.10.1937, Bl. 11.

188 Ankündigung für Donnerstag, 13.10. 1938, 21 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 38 vom 21.9.1938, Blatt 3.

189 Hier Ankündigung für Montag, 30.8 1937, 21 Uhr beim Reichssender Berlin. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 27 vom 11.8. 1937, Bl. 14.

190 Ankündigung für den Reichssender Wien, Donnerstag, 31.8. 1939, 19:15 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 32 vom 9.8. 1939, Bl. 12. Vgl. auch die Ankündigung für Freitag, 24.2.1939, 20:10: Auflösung für das Hörspiel der Rundfunkdetektiv. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 5 vom 1.2. 1939, Bl. 12.

191 Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 8 vom 24. 2 Bl. 22.

1. Riviera-Expreß von Heinz Vollmer
2. Blondine, welche ... von Richard Walter
3. Der blinde Passagier von Alfred Prugel.¹⁹²

Der Reichssender Breslau präsentiert am 20. September 1937 ab 19 Uhr im *Blauen Montag* unter dem Titel *Kuckuck* eine „Kriminalrevue“ nach einem Manuskript von Dr. Leopold Nagel.¹⁹³

Musik und Krimi scheinen für die Unterhaltung am Samstagabend gut geeignet: „Kurz und gut. Eine kurzweilige Abendunterhaltung mit Musik und einer Kriminalgroteske ‚Nocturno‘ von Paul Schmidtman“ verspricht der Reichssender Breslau¹⁹⁴ oder als „Einlage im Tanzabend ab 20:15“: „Eine Tasse Schokolade. Fast ein Kriminalspiel. Von Hans Harbeck.“¹⁹⁵

Geboten werden auch Glossen aus dem Gericht: *Frau Justitia von der heiteren Seite* heißt eine Sendung am Samstagabend, zur der der Gerichtsjournalist Zinn (d.i. Willy Zimmermann) Hör szenen und Michel Mumm (d.i. Hans-Erich Richter) die entsprechenden Verse beisteuern.¹⁹⁶ Saarbrücken kündigt für einen Samstag um 20 Uhr 10 an: „Es geschah, als es dunkel wurde ... Ein Unterhaltungsabend mit drei Kriminalszenen von Anselm Schmitt. Mit Schallplatten und dem Saarsänger Rudi Toussaint.“¹⁹⁷ Beim Reichssender München heißt es an einem Dienstag ab 19 Uhr „Hände hoch!! Zwei Stunden Kriminalistik von allen Seiten. Zwei Stunden Spannung!“ Teil I bringt *Zur Strecke gebracht ...* eine „Parodie auf einen Kriminalreißer“ von Hans Reimann, die Pause wird gefüllt mit „Industrie-Schallplatten und Glossen“ von Franz Humbach, im zweiten Teil folgt dann *Zufall oder Schicksal?*, eine Folge „spannender Tatsachenberichte“ von Franz Felix.¹⁹⁸

Texte, die sich auf Tatsächliches berufen konnten, wurden als Ausweis größerer Seriosität anscheinend gern genommen. Franz Felix etwa präsentiert auch, „aufgezeichnet“ nach „Tatsachenberichten“: „Kriminalkommissar Zufall. Eine

192 Ankündigung für den Reichssender Berlin, Montag, 22.11. 1937, 21 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 39 vom 3.11. 1937, Bl. 9.

193 Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 30 vom 1.9. 1937, Bl. 3.

194 Ankündigung für den Reichssender Breslau, Samstag, 13.5. 1939, 18:20. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 16 vom 19.4. 1939 Bl. 4.

195 Ankündigung für den Reichssender Saarbrücken für Samstag, 18.8. 1939, 20:15 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst vom 19.7. 1939, Bl. 10.

196 Ankündigung für den Reichssender Breslau Samstag am 7.8. 1938, 20:10 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 29 vom 20.7.1938, Bl. 3.

197 Ankündigung für Samstag, 3.2. 1939, 20:10 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz Frühdienst 2 vom 11.1. 1939, Bl. 10.

198 Ankündigung für Dienstag, 31.8. 1937, 19:00 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 27 vom 11.8. 1937, Bl. 22.

Szenenfolge unwahrscheinlich klingender Geschichten.“¹⁹⁹ Und für das Samstagabend-Kriminalspiel *Der Scarabäus* von Ernst Günther Techow wird angegeben, daß es nach einem Tatsachenbericht von Ludwig Metzler verfaßt wurde.²⁰⁰

Diese Sendungen könnten mit ihrer behaupteten Nähe zu Wirklichem für die Zuhörer eine Art Bindeglied zu Formaten mit eindeutigem Reportagecharakter herstellen, die über die nationalsozialistische Polizei berichten. „Die Polizei, dein Freund! Besuch bei der Kriminaldirektion Köln. Die weibliche Kriminalpolizei“ scheint Teil einer Serie zu sein, die Abteilungen der Polizei vorstellt; der mit Titel, aber ohne Vornamen angekündigte Sprecher Dr. Ernst verstärkt den amtlichen Eindruck.²⁰¹ Der Reichssender Frankfurt bietet am Mittwochnachmittag *Kriminelles in der Sippenforschung* mit Aufnahmen im erb- und rassebiologischen Institut Gießen,²⁰² und in einer weitere Sendung heißt es am Montagabend um 18 Uhr: „Hier spricht der Jurist: Kampf dem Gewohnheitsverbrecher“.²⁰³

3.3.2 Im Dienst der Kriegsvorbereitung

Ab März 1939 wurden Kriminalhörspiele verstärkt in den Dienst der Kriegsvorbereitung bzw. der Spionageabwehr gestellt. Für Freitag abend, den 3. März, werden für 20 Uhr zwei „Hörbilder“ von Joseph Martin Bauer angekündigt: *Das tote Herz* und *Der Verräter*.

Das erste Hörbild führt wiederum in die Atmosphäre eines Gerichtssaales. Nur daß es diesmal nicht um die Aufklärung eines scheinbaren Totschlages geht. Angeklagt ist ein junger Zeichner, der einen wichtigen Konstruktionsplan entwendet und verkauft haben soll. Die Indizien sprechen sämtlich gegen ihn.²⁰⁴

Er ist von seinem Vater angeklagt worden, weil er über die Grenze geflohen ist. Zudem hat er sich als vermeintliches Opfer eines Eisenbahnunglücks für tot

199 Ankündigung für den Reichssender Frankfurt, Freitag, 25.6. 1937, 18:15 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 17 vom 2.6. 1937, Bl. 17.

200 Ankündigung für Samstag, 18.1. 1939, 21:00 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz Frühdienst 1 vom 4.1. 1939, Bl. 6.

201 Ankündigung für den Reichssender Köln, Dienstag, 24.8. 1937, 19:35 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 26 vom 4.8. 1937, Bl. 19.

202 Ankündigung für den Reichssender Frankfurt für Mittwoch, 10.8.1938, 15:15 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 29 vom 20.7.1938, Bl. 3.

203 Ankündigung für Montag, 12.12. 1938, 18:00. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 47 vom 23.11.1938, Bl. 4.

204 Ankündigung der Uraufführung für den Deutschlandsender, Freitag, 3.3. 1939, 20 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 6 vom 8.2.1939, Bl. 7.

erklären lassen. „Das seltsam erregende Spiel blendet vom Gerichtssaal immer wieder in die Handlung über. Der Kriminalfall wird gelöst, aber auch die Anklage des Vaters findet zum Schluß ihre Erklärung.“²⁰⁵

Massiver als Kriminalroman und Kriminalfilm wird das Kriminalhörspiel als „Helfer im Kampf gegen das Verbrechen“ in den Dienst genommen. Konsequenz im Verständnis einer klandestinen Arbeit gegen die im Verborgenen wirkenden feindlichen Mächte, wurden diese Sendungen nicht in den Programmzei- tungen angekündigt, erst im nachhinein gibt die *Nationalsozialistische Rundfunk- korrespondenz* einige Erläuterungen: „Vor einiger Zeit wurden die Hörer des Reichssenders Berlin mehrere Abende hintereinander durch eine Sendereihe überrascht, die den Titel trug: ‚Spione, Verräter, Saboteure‘.“²⁰⁶

Dabei wurde anscheinend ganz auf den Überraschungseffekt und die techni- schen Möglichkeiten des Radios gesetzt und die Grenze zwischen Reportage und Hörspiel bewußt verwischt; zumindest der *Rundfunkkorrespondenz*-Redakteur Heinz W. Leuchter scheint vom aufklärerischen Schockeffekt überzeugt:

Es ist noch nicht lange her, da die Hörer des Reichssenders Berlin durch ei- nen jähren Trommelwirbel und einer mahnenden Stimme: „Spione, Verrä- ter, Saboteure“ von der Abendtafel aufgeschreckt wurden. Gebannt folgen sie den warnenden Sätzen, aus denen sich ein Dialog entwickelte, der in seiner realistischen Intensität an die Nerven ging. „Spione, Saboteure, Ver- räter!“ In wenigen Minuten stand vor den Hörern ein Schicksal aufgeblen- det, über das wir sonst nur in einer nüchternen Notiz in den Zeitungen le- sen. Diese Schicksale sehen anders aus, als wie sie in schlechten Spionage- romanen geschildert werden. Sie sind verdammt unromantisch Sie entste- hen aus dem fluchwürdigsten Verbrechen, das die Welt kennt. Ein Verräter hat tausendmal seinen Kopf verwirkt, denn ein Verräter hat sich tausend- mal gegen sein Volk versündigt.²⁰⁷

Der Rundfunk, so resümiert man bei der *Nationalsozialistischen Rundfunkkor- respondenz* zufrieden, habe sich als Aufklärungsinstrument von größter Spann- weite mit dieser Sendereihe in den Dienst der Spionageabwehr gestellt.²⁰⁸

205 Ankündigung der Uraufführung für den Deutschlandsender, Freitag, 3.3. 1939, 20 Uhr. Na- tionalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 6 vom 8.2.1939, Bl. 7.

206 Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 10 vom 8.3.1939, Bl. 7.

207 H. W. Leuchter: Krieg im Dunkeln ... und am Ende wartet der Henker. In: Nationalsozialisti- sche Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 17 vom 25.4.1939, Bl. 8.

208 Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 10. 8.3.1939, Bl. 7. „Spione, Saboteure, Verräter“ war auch der Titel einer „Aufklärungsschrift für das Deutsche Volk, die seit 1938 vom Reichsamt deutsches Volksbildungswerk im Einvernehmen mit dem Ober- kommando der Wehrmacht in einer Auflage von mehreren Hunderttausend Exemplaren im

Dabei handele es sich um eine länger andauernde Aktion. Die Abwehrstelle des Generalkommandos des III. Armeekorps habe zur Zeit eine große Aufklärungsaktion eingeleitet, die sich an jeden Volksgenossen wendet und ihn über die Methoden der ausländischen Spionagedienste unterrichtet. Der Rundfunk als modernes Instrument der Propaganda und Aufklärung sei dazu berufen, diese Aktion tatkräftig zu unterstützen. Aus diesem Grunde werde der Reichssender Berlin „fünf wirkungsvolle Tatsachen-Hörspiele“ unter dem Gesamttitel *Krieg im Dunkeln* senden. Vom 26. April bis zum 24. Mai werde jeden Mittwoch, um 19:15 Uhr, zwanzig bis dreißig Minuten „nach wirklichen Begebenheiten“ ein Spionagefall aufgerollt. Die „Dichter“ Karl Unsel, Werner E. Hintz und Alfred Prugel hätten sich streng an das Tatsachenmaterial gehalten und die einzelnen Spionageverbrechen von ihrer Entstehung bis zur Sühne in knappen, aber plastischen Dialogen geschildert. Dabei ist davon auszugehen, daß die drei Verfasser – Unsel und Hintz waren erfolgreiche Krimiautoren für Film, Funk und Buchmarkt, Prugel ein etablierter Radioschreiber – ihr Handwerk verstanden und wirklich spannende Stücke lieferten. Obgleich die Figuren und die Handlungen dichterisch abgerundet seien, verlören sie nichts von ihrer Realistik. Die Autoren zeichneten das „kleinbürgerlicher Milieu, in dem manchmal wegen knapper 300 RM. um den Kopf gespielt“ werde, genauso überzeugend wie den „mondäne[n] Salon einer Lebedame“ und demonstrierten so die Gefährlichkeit dieser Agenten, die vor niemandem Halt machten. Wie gefährlich Schwatzhaftigkeit und Leichtfertigkeit seien, werden die fünf Tatsachenhörspiele *Ein tapferer Junge* von Karl Unsel, *Bei der Baumbliete in Werder*, *Saboteure* und *Die Sache mit Bertram* von Werner E. Hintz sowie *Der Schleusenmeister* von Alfred Prugel instruktiv demonstrieren.²⁰⁹

Spione bleiben bis in den Krieg hinein ein beliebtes Hörspielthema; im Juni 1939 wird am Mittwoch um 21 Uhr *Achtung! Spione!* von Adolf Weber gesendet²¹⁰, im März läuft Montag um 17 Uhr 30 *Der Fall Pacifico*, ein Hörspiel von Rüdiger Wintzen.²¹¹ Im Juni 1940 wird in Hörstücken über England und die Machenschaften seines Geheimdienstes aufgeklärt: „Das ist England: Secret Service. Der Auftrag des Mister Findlay“.²¹²

Hillger Verlag, Berlin und Leipzig erschien.

209 H. W. Leuchter: *Krieg im Dunkeln ... und am Ende wartet der Henker*. In: Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 17 vom 25.4.1939, Bl. 8.

210 Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 22 vom 31.5. 1939, Bl. 7.

211 Ankündigung für Montag, 18.3. 1940, 17:30 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz Frühdienst 9 vom 22.2. 1940, Bl. 5.

212 Ankündigung für Samstag, 8.6. 1940, 9:30 Uhr. Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz Frühdienst 20 vom 15.5. 1940, Bl. 4.

Mit Beginn des Krieges wurden der Sendebetrieb zentralisiert und die Programme der regionalen Reichssender eingestellt bzw. vereinheitlicht. Da die aktuellen Ereignisse immer häufiger Änderungen in der Ablaufgestaltung erforderten, verzichtete man ab Juli 1940 auf eine Programmvorschau und stellte im folgenden Jahr die Rundfunkzeitschriften ein. Unsicherheit bei den Hörern versuchte man mit einer festen Schematisierung zu begegnen. Musikalische Unterhaltung blieb das zentrale Element des Radioprogramms, Hörspiele aller Genres wurden ab der zweiten Hälfte 1940 nur noch sehr wenige gesendet,²¹³ inwieweit kürzere Kriminalszeneen weiterhin ihren Platz fanden, muß offen bleiben.

Zumindest bis zur propagandistischen Indienstnahme scheint der Krimi im Ansatz bereits die zentrale Rolle eingenommen zu haben, die er im heutigen Fernsehprogramm einnimmt. In kürzeren und längeren Hörspielsequenzen wird er am Abend zu den Haupthörzeiten präsentiert.

Das Fernsehen, das in diesen Jahren noch als Anhängsel des Rundfunks angesehen wurde, hatte seit 1935 einen regelmäßigen Sendebetrieb aufgenommen und diesen kontinuierlich verbessert. Was zunächst über die matten Scheiben der öffentlichen TV-Geräte flimmerte, war für das Berliner bzw. Potsdamer Publikum überwiegend nichts Neues. Es waren Sequenzen, die aus Spiel- und Kulturfilmen zusammengeschnitten wurden, darunter auch Krimiverschnitte.²¹⁴ Bald wurde man allerdings ambitionierter und präsentierte im Sommer 1937 das erste Krimifernsehstück *Zweimal Jenkins*,²¹⁵ 1938 wird bereits ein knapp fünfzigminütiges Fernsehspiel, *Der Kapland-Diamant – Aus dem Tagebuch des Sergeanten Bickerstaff von Scotland Yard*,²¹⁶ geboten.

3.4 Lukrative Mehrfachverwertungen

Kaum anders als heute versuchten viele der Krimiautoren ihre Stories mehrfach im gut dotierten Unterhaltungsbetrieb des Dritten Reiches unterzubringen. Als Vorlage für viele der Filme dienten die Bücher der bekanntesten und erfolgreichsten deutschsprachigen Autoren dieser Jahre, die zum Teil auch selbst an den Drehbüchern mitarbeiteten.

213 Wessels: Hörspiele im Dritten Reich, S. 302.

214 Klaus Winkler: Fernsehen unter dem Hakenkreuz. Organisation – Programm – Personal. 2., aktualisierte Auflage. Köln u.a. 1996, S. 97.

215 Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 18 vom 9.6. 1937, Bl. 2.

216 Andreas Meyer: Das Kriminalhörspiel – Themen, Typen, Töne. In: Kriminalhörspiele 1924-1994. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und bearbeitet von Andreas Meyer. Potsdam 1998, S. 29-59, hier: S. 38.

Die Krimis von Frank F. Braun erschienen bei führenden Krimiverlagen wie Rothbart und Goldmann in Leipzig sowie beim Deutschen Verlag und beim Berliner Aufwärts-Verlag und wurden in den auflagenstärksten Illustrierten wie *Der Berliner Illustrierten Zeitung* und *Der Koralle* als Fortsetzungsromane abgedruckt. *War es der im 3. Stock? Der Roman eines unruhigen Hauses*²¹⁷ wurde unter demselben Titel 1938 von Carl Boese unter anderem mit Henny Porten verfilmt. Nach *Die Akte Fabriani*²¹⁸ wurde *Dein Leben gehört mir* (1939) gedreht. Nach Harald Baumgartens *Wasserdroschke „Junge Liebe“*²¹⁹ entstand *Schatten über St. Pauli* (1938), *...schoß Chiquita?*²²⁰ von Rudolf Dortenwald lieferte die Vorlage für *Zentrale Rio* (1939) von Erich Engels. Nach Karl Unselts Roman *Gewitterflug zu Claudia*²²¹ (1937) wurde der gleichnamige Film gedreht, zu dem er mit Christian Hallig das Drehbuch verfaßte. Hallig wiederum drehte sogar die Verwertungsreihenfolge um, sein Roman *Kriminalkommissar Eyck* entstand nach dem Drehbuch des gleichnamigen Films und enthält Photos der UFA-Verfilmung.²²² Axel Rudolph erarbeitete das Drehbuch für *Stern von Valencia* (1933), seine Romane *Der rote Faden*²²³ und *Aktenbündel M2-1706/45*²²⁴ dienten als die Vorlage für *Mordsache Holm* (1938) und *Der Polizeifunk meldet ...* (1939).

Daß auch Kriminalhörspiel und Kriminalstück Teil dieser lukrativen Mehrfachverwertung eines Krimistoffes sein konnten, zeigt etwa *Parkstraße 13*,²²⁵ ein Kriminalstück in 3 Akten von Axel Ivers aus dem Jahr 1937. Das erfolgreiche Bühnenstück wurde im selben Jahr als Hörspiel vom Reichssender Frankfurt und unter dem Titel *Verhör um Mitternacht* vom Reichssender Berlin ausgestrahlt, am 4. Mai 1939 hatte unter dem erweiterten Titel *Parkstraße 13. Verhör um Mitternacht* die Verfilmung von Jürgen von Alten Premiere. Das Kriminalstück *Schuß im Rampenlicht*²²⁶ des Schriftstellers Paul van der Hurk lief zunächst erfolgreich im

217 Frank F. Braun: *War es der im 3. Stock? Der Roman eines unruhigen Hauses*. Berlin: Deutscher Verlag 1938.

218 Frank F. Braun: *Akte Fabriani*. Kriminalroman. Berlin: Deutscher Verlag 1938.

219 Harald Baumgarten: *Wasserdroschke „Junge Liebe“*. Berlin: Scherl 1935.

220 Rudolf Dortenwald: *... schoß Chiquita?* Kriminalroman. Berlin: Deutscher Verlag 1939.

221 Karl Unsel: *Gewitterflug zu Claudia*. Roman. Berlin: Ullstein 1936.

222 Christian Hallig: *Kriminalkommissar Eyck*. Roman. Mit 16 Bildern aus dem gleichnamigen Ufafilm. Berlin: Ufa-Buchverlag 1940.

223 Axel Rudolph: *Der rote Faden*. Kriminalroman. Berlin: Schildhorn 1937. Der Roman wurde in der Kölnischen Illustrierten vorabgedruckt.

224 Anscheinend nicht als selbständiger Roman erschienen.

225 Axel Ivers: *Parkstraße 13 : Ein Kriminalstück in 3 Akten*. Bühnenmanuskript. Berlin: Drei Masken Verlag 1937

226 Paul van der Hurk: *Schuß im Rampenlicht*. Kriminalstück in 4 Akten (7 Bildern). Bühnenma-

Theater in der Saarlandstraße, dem heutigen Berliner Hebbeltheater, und hatte als Film im Sommer 1939 unter dem Titel *Der Vorhang fällt* Premiere. 1942 erschien *Schuß im Rampenlicht*²²⁷ als Roman im Berliner Aufwärtsverlag.

Kurt W. Roecken, als C.V. Rock einer der produktivsten deutschsprachigen Autoren der dreißiger Jahre, der mit seinen Krimis und markigen Titeln wie *10 g Blausäure*,²²⁸ *Aufruhr im Zuchthaus*,²²⁹ *Die Todeskabine*,²³⁰ *Die gelbe Unterwelt*,²³¹ *Der Tyrann von Chicago*²³² oder *Das Todeshoroskop*²³³ die Art von Literatur produzierte, die um 1938 verstärkt den Unwillen der Schrifttumspolitik auf sich zog, blieb dennoch im Geschäft und lieferte die Vorlagen für *Alarm* (1941) und *Kennwort Machin* (1939).

Kinobetreiber wurden darauf hingewiesen, das Potential auszunutzen, das die filmische Adaption erfolgreich eingeführter Krimis anbot. So findet sich etwa im Informationsmaterial zum Ufa-Film *Kennwort: Machin* unter der Überschrift „Gute Werbung – die Voraussetzung für einen vollen Erfolg“ der Tip zur „Gegenseitigkeitswerbung“ mit dem örtlichen Buchhandel:

Machen Sie die Inhaber von Buchhandlungen und Leihbüchereien drauf aufmerksam, daß dieser Film nach einem Roman von C.V. Rock gedreht wurde, der unter dem Titel „Herr Borb besitzt unser Vertrauen“ in der Auffenberg Verlags-Gesellschaft, Berlin, erschienen ist, und daß dieser Film in Ihrem Theater gespielt wird. Die Buchhändler werden gern bereit sein, vor und während der Aufführung des Films eine Sonderwerbung für diesen spannenden Roman zu starten, indem sie ihm im Schaufenster einen günstigen Platz einräumen.²³⁴

nuskript. Berlin: Bühnenverlag Ahn & Simrock 1938

227 Paul van der Hurk: *Schuß im Rampenlicht*. Kriminalroman. Berlin: Aufwärts 1942.

228 C.V. Rock [d.i. Kurt Walter Roecken]: *10 g Blausäure*. Kriminalroman. Berlin: Auffenberg 1939.

229 C.V. Rock [d.i. Kurt Walter Roecken]: *Aufruhr im Zuchthaus*. Kriminalroman. Berlin: Auffenberg 1939.

230 C.V. Rock [d.i. Kurt Walter Roecken]: *Die Todeskabine*. Kriminalroman. Berlin: Weichert 1939.

231 C.V. Rock [d.i. Kurt Walter Roecken]: *Die gelbe Unterwelt*. Detektivroman. Berlin: Kulturelle Verlagsgesellschaft 1938.

232 C.V. Rock [d.i. Kurt Walter Roecken]: *Der Tyrann von Chicago*. Kriminalroman. Berlin: Auffenberg 1938.

233 C.V. Rock [d.i. Kurt Walter Roecken]: *Das Todeshoroskop*. Detektivroman. Berlin: Kulturelle Verlagsgesellschaft 1938.

234 [Ohne Autor:] *Gute Werbung – die Voraussetzung für einen vollen Erfolg*. Informationsmaterial zum Ufa-Film „*Kennwort: Machin*“. [Berlin] [1939] (= Informationen. Hausmitteilungen der Ufa-Pressestelle), S. 3.

3.5 Kein deutsches Genre?

Wenn es aus heutiger Sicht häufig so erscheint, als habe es in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts von einigen Ausnahmen abgesehen keinen deutschen Krimi gegeben, so ist das nicht nur der Ignoranz der Nachgeborenen anzulasten. Das Genre an sich besaß ein englisches bzw. amerikanisches Image, ihm haftete der Ruch an, nicht eigentlich einheimisch, nicht deutsch zu sein. In der *Bücherkunde*, dem Organ des Amtes Rosenberg, heißt es 1939 in diesem Sinne:

Das Lesepublikum der ganzen Welt hatte sich bis in die letzten Jahre damit abgefunden, daß England auf dem Gebiet des Kriminalromans sozusagen ein ‚Monopol‘ besaß. [...] Der harmlos scheinende, versponnen aussehende und ewig Pfeife paffende Typus des ‚Meisterdetektivs‘ Sherlock Holmes, der, gleichgültig nach außen, innerlich gespannt und stets kombinierend, mit fast traumwandlerischer Sicherheit auf die richtige Spur findet – diese Gestalt ist eine so spezifisch englische Erfindung, daß jegliche Nachahmung ausgeschlossen ist. Deutsche Detektive pflegen eben in der Wirklichkeit oder zumindest in der Vorstellung des Lesers grundlegend anders auszusehen.²³⁵

Den Autor stört es, daß die deutschen Detektive anscheinend auch weniger tüchtig seien, dies müsse er zumindest aus den üblichen Kriminalromanen schließen, denn warum wohl sonst sollten selbst „die deutschen Kriminalschriftsteller stets ‚Scotland Yard‘ und niemals schlicht und einfach die deutsche Kripo bemühen“.²³⁶ Er möchte die deutschen Beamten in den Mittelpunkt gerückt wissen. Nach dieser Abgrenzung vom „gute[n] Beispiel Englands“ mutet sein abschließender Appell „Ein deutscher Sherlock Holmes wäre auch mal ganz nett!“²³⁷ paradox an und demonstriert überdeutlich, daß man dem Schatten des ‚Überdetektivs‘ nicht entkommen konnte.

Dies zeigt noch der Blick auf eine Produktion von 1944. In *Der Täter ist unter uns* wird der ermittelnde Detektiv, der Kriminalrat a.D. Adrian, als „unser Sherlock Holmes“ angesprochen. Wenngleich er diese Zuschreibungen konsequent abwehrt – eine Haltung, die freilich für die wahren Nachfolger fast schon zum guten Ton gehört – und er auf eine Vergangenheit als verbeamteter Ermittler verweisen kann, setzt er die zuvor stark kritisierte Tradition des allein ermittelnden, vor allem durch seine Verstandeskraft und sein Kombinationsvermögen

235 ero: Über den Kriminalroman. In: *Bücherkunde* 6 (1939) Folge 3 (März), S. 154-155, hier: S. 154.

236 ero: Über den Kriminalroman, S. 154.

237 ero: Über den Kriminalroman, S. 155.

obsiegenden Kriminalisten fort. An seiner Seite agiert ein jüngerer, etwas begriffsstutziger Assistent, dem er bei Bedarf seine Schlüsse erläutert. Außerdem ist die Figur mit einer Reihe von Spleens ausgestattet – Adrian führt Gespräche mit seinem Papagei Dagobert, schätzt es, seine Darlegungen mit lateinischen Sprüchen abzuschließen und verfügt in seinem Büro über eine Sammlung exotischer Tiere –, mit denen er, wenn auch in abgeschwächter Form, an die Exzentrik des großen Vorbildes anschließt.

Diese letztlich internationale, von Hunderten von Romanen und spätestens seit den dreißiger Jahren maßgeblich von den Bildern der Hollywoodfilme geprägte Genretradition bleibt während des gesamten Dritten Reiches im Krimi – und sei es in der expliziten Abgrenzung – präsent. Wie ‚deutsch‘ war aber nun der Krimi tatsächlich?

3.5.1 Angelsächsische Qualität

Es waren, ungeachtet Georges Simenons – dessen erste Romane ebenfalls in den dreißiger Jahren in Deutschland erschienen, ohne freilich ein größeres Echo zu finden –, englische und amerikanische Autoren, die die Kriminalliteratur in dieser Zeit entscheidend prägten. Alle großen englischen und amerikanischen Autoren waren in den zwanziger und dreißiger Jahren auf dem deutschen Buchmarkt erhältlich. Wenn sich Werner Schickert, Mitarbeiter der Zeitschrift *Die Literatur*, im Februar 1933 fragt, ob das Fehlen guter Kriminalromane eine Folge der Wirtschaftskrise sei oder tiefer liegende Ursachen habe, und über ein Absinken des Kriminalromans spekuliert, so tut er dies anhand der Romane von Austin Freeman und Sax Rohmer, deren Bücher „große Klasse“ seien, von Edgar Wallace, dessen kürzlich erschienene Werke nicht an die Qualität der alten heranreichten, und von Autoren wie Philip MacDonald und S. S. Van Dine, die für ihn neue Hoffnungen sind. Einen jungen deutschen Kriminalautor auf diesem Niveau kann er nicht entdecken.²³⁸ Auch in den folgenden Jahren bleiben englische Autoren für Rezensenten der Bezugspunkt ihrer Beurteilung. „Der englische Kriminalroman ist für den deutschen immer vorbildlich gewesen“, konstatiert Karl Thielke 1939, der Kriminalroman sei ein typisch angelsächsisches Erzeugnis, das in Deutschland wie ein Fremdling erscheine.²³⁹ Die Anerkennung als Vorbild geht mit einer Distanzierung einher. Thielke lobt besonders die Romane von Agatha Christie und Dorothy Sayers, „die nicht nur einer Kritik als Kriminalromane

238 Werner Schickert: Absinken des Kriminalromans? In: *Die Literatur* 35 (1933) Heft 5, S. 247.

239 Karl Thielke: Der englische Kriminalroman. In: *Die Buchbesprechung* 3 (1939), S. 42-43, hier: S. 43.

standhalten, sondern die überhaupt als Romane über dem Durchschnitt stehen“.²⁴⁰ Letztere ist es, die den Schriftsteller Werner Benndorf begeistert, der in einer Sammelrezension feststellt: „Von Dorothy L. Sayers stammen die besten Kriminal-Romane, die uns in Deutschland zugänglich sind“.²⁴¹ Ein weiterer Rezensent, der an deutschen Kriminalromanen (und an denen in deutscher Übersetzung) nichts Gutes entdecken kann, räumt ebenfalls den angelsächsischen Kriminalromanen den Vorrang ein.²⁴² Er liest sie gleich im Original in den Ausgaben des Albatross-Verlags und erstellt anhand dieser Titel eine Werteskala.²⁴³

Die Romane der amerikanischen *hard boiled school* von Autoren wie Dashiell Hammett, William R. Burnett, James M. Cain oder Jonathan Latimer werden nicht weiter zur Kenntnis genommen, obwohl zumindest Cain²⁴⁴ und Hammett²⁴⁵ ebenfalls bei Albatross erschienen. Inwieweit deutsche Übersetzungen überhaupt möglich gewesen wären, muß angesichts der Politik gegenüber ‚Gangsterfilmen‘ bezweifelt werden. Ob es derartige Versuche gegeben hat, ist nicht überliefert.

3.5.2 Hollywood im Dritten Reich

Wie aber stand es um die Kriminalfilme aus der großen amerikanischen Traumfabrik? Das amerikanische Kino dominierte seit den zwanziger Jahren weltweit die Märkte und konnte auch in Deutschland seine Position gegen alle Widerstände festigen. Trotz einer zunehmend repressiven Importpolitik mit Kontingentierungen und Filmverboten blieben Hollywood-Filme bis in den Krieg ein integraler Bestandteil des deutschen Freizeit- und Kulturlebens, eine Tatsache, die immer wieder bei der Betrachtung des Dritten Reiches in Vergessenheit gerät.²⁴⁶ Die Haltung der NSDAP gegenüber diesem kulturellen Hegemon war dabei uneindeutig. Bereits vor 1933 bestand in der NS-Parteipresse keine einheitliche Linie, wie

240 Ebd. Er erwähnt, daß kurz zuvor *The Unpleasantness at the Bellona Club* von Dorothy L. Sayers in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* als Fortsetzungsroman erschienen sei.

241 Werner Benndorf: Über einige Kriminalromane. In: *Das deutsche Wort* 3 (1939), S. 176-179, hier S. 178.

242 [Ohne Autorangabe] Möglichkeiten des Kriminalromans. In: *Die Literatur* 41 (1938/39), S. 583.

243 [Ohne Autorangabe] Versuch einer Werteskala. In: *Die Literatur* 41 (1938/39), S. 583-584.

244 James M. Cain: *The Postman always rings twice*. Hamburg u.a.: Albatross 1934. Ders: *Serenade*. Leipzig u.a.: The Albatross 1939. *Serenade* erschien sogar unter dem Titel *Serenade in Mexiko* und übersetzt von Ernst Weiss 1938 bei Querido in Amsterdam.

245 Dashiell Hammett: *The Maltese Falcon*. Hamburg u.a. 1932.

246 Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 2.

man mit den amerikanischen Spielfilmen am besten verfahren solle: Während die Fraktion um Alfred Rosenberg sie mit nationalistischen und antisemitischen Phrasen zurückwies (ohne allerdings ein grundsätzliches Verbot zu fordern), finden sich in der von Goebbels kontrollierten Berliner Parteipresse, etwa in seiner Tageszeitung *Der Angriff*, durchaus auch positive Rezensionen. Als die NSDAP am 30. Januar 1933 an die Macht kam, war man weit davon entfernt, über eine gebrauchsfertige Programmatik zu verfügen, wie nun mit dem Hollywood-Import umzugehen wäre.²⁴⁷

Die allgemeine Beurteilung des amerikanischen Kinos wurde weiterhin von einer Haltung dominiert, die sich bereits vor 1933 (nicht nur in Deutschland) ausgeprägt hatte. Sie läßt sich auf die kurze Formel ‚Starke Form und flacher Inhalt‘ bringen. An diesem Grundtenor der Hollywood-Rezensionen sollte sich auch in der NS-Zeit nichts ändern. Es geriet zum allseitig akzeptierten Allgemeinplatz, den amerikanischen Spielfilmen technische Raffinesse und stoffliche Flachheit zu bescheinigen.²⁴⁸ Dem Erfolg beim Publikum tat dies allerdings keinen Abbruch. Und auch Goebbels selbst war und blieb stark vom amerikanischen Film eingenommen.²⁴⁹ Er stellte einen beständigen Vergleichsmaßstab und Bezugspunkt dar, sei es als Vorbild, zur Abgrenzung oder zur Überbietung. Goebbels‘ gesamte Filmpolitik bis hin zur Verstaatlichung und Zentralisierung der gesamten Filmindustrie mutet zuweilen als ehrgeiziger Versuch an, den USA trotz des fehlendes Geldes, „das Amerika mit seinem Menschenreichtum und seinem Kapitalreichtum“ besitze, und trotz der fehlenden „Sonne Kaliforniens“ in Sachen Kinofilm die weltweite Vormachtstellung streitig zu machen.²⁵⁰ Im Februar 1941 verkündete er in seiner Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer stolz, daß man nun Europa als „unser Exportgebiet“ ansehen könne. Er habe die Absicht, die amerikanischen Filme erst dann wieder zuzulassen, „bis wir exportmäßig in Europa durchgedrungen sind“. Erst wenn die deutsche Filmindustrie „wirtschaftlich und künstlerisch und auch technisch“ so gesichert sei, sei die Konkurrenz mit den Amerikanern ein „wirklich [...] edler künstlerischer Wettstreit“, von dem bisher noch nicht gesprochen werden könne.²⁵¹ Doch selbst auf dem Höhepunkt der

247 Spieker: Hollywood unterm Hakenkreuz, S. 51-61.

248 Spieker: Hollywood unterm Hakenkreuz, S. 19.

249 Moeller: Der Filmminister, S. 75-77. Von seinen ca. 40 Werturteilen in seinen Tagebüchern zu US-Filmen fielen zwei Drittel positiv aus. Spieker: Hollywood unterm Hakenkreuz, S. 332.

250 Rede des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937 in der Krolloper, Berlin (nach der gedruckten Fassung). Zitiert nach: Gerd Albrecht: Der Film im 3. Reich. Karlsruhe 1979, S. 32-60, hier: S. 59.

251 Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer

mit militärischen Mitteln erreichten Expansion des deutschen Kinos muß sich Goebbels zumindest in seinem Tagebuch eingestehen, daß diese Voraussetzungen noch nicht erfüllt seien, daß man mit den Amerikanern künstlerisch noch immer nicht gleichgezogen habe:

Wir stehen zwar in Europa verhältnismäßig gut, haben bisher noch alle Konkurrenzversuche der Italiener abschlagen können, besitzen fast 40% des gesamten europäischen Atelierraumes, müssen uns aber darüber klar sein, daß, wenn plötzlich die amerikanische Konkurrenz wieder auftauchte, wir schwer mit ihr zu schaffen haben würden und unter Umständen sogar unterlägen.²⁵²

3.5.3 Von Amerika lernen

Die vorhandenen Qualitätsdefizite des deutschen Films wurden in der Fachpresse durchaus benannt, so etwa in *Der deutsche Film*, der „Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft“, die von der Reichsfilmkammer herausgegeben wurde und damit zum direkten Machtbereich des Reichspropagandaministeriums gehörte.²⁵³

Der Dramaturg Hermann Gressieker thematisiert diese Entwicklungspotentiale in einem Artikel vom Januar 1938 sehr offen. Das Streben des deutschen Films nach eigener Weltgeltung, so erklärt er zu Beginn, dürfe nicht dazu führen, „daß man die Existenz des amerikanischen Films eifersüchtig ignorierte.“²⁵⁴ Wenn man sich mit ihm messen wolle, müsse man ihn als Konkurrenten kennen und anerkennen. Die spezifischen amerikanischen Leistungen ließen sich ohnehin nicht wiederholen, weil sie eben unter amerikanischen Bedingungen entstanden seien, man könne allerdings vom „Wert des reinen Könnens“ noch einiges lernen. Es treten zwar auch hier einige „Fertigkeiten und Fähigkeiten in Erscheinung, die uns gar nichts angehen“, aber diese abgezogen, bleibe „noch sehr viel, was für uns vorbildlich sein kann“.²⁵⁵

Nach dieser Einleitung demonstriert Gressieker anhand einer kurzen Dialogpassage aus der Kriminalkomödie *After the Thin Man (Und sowas nennt sich De-*

am 15. Februar 1941. Zitiert nach: Albrecht: Der Film im 3. Reich, S. 70-97, hier: S. 86.

252 Joseph Goebbels: Tagebucheintrag vom 1. November 1942. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil II. Diktate 1941-1945. Band 6. Oktober-Dezember 1942, S. 216.

253 Die Zeitschrift war sehr ambitioniert mit einer Auflage von 20.000 Exemplaren gestartet, 1939 lag sie bei ca. 6.500. Harald Walter: Die Werbung für den deutschen Film durch den Einsatz publizistischer Mittel. Dresden 1941.

254 Hermann Gressieker: Amerikanische Leistungsprinzipien. I. Dramaturgische Präzisionsarbeit. In: Der Deutsche Film 2 (1937/38) Heft 7 (Januar), S. 183-187, hier: S. 183.

255 Gressieker: Amerikanische Leistungsprinzipien, S. 183.

tektiv) einen „der eklatantesten Vorzüge“ des amerikanischen Films: „die Gewandtheit der Dialogführung“.²⁵⁶ In dieser kurzen Szene begegnen der Detektiv Nick Charles und seine Frau Nora in San Francisco auf dem Bahnhof dem Taschendieb Fingers, der sich als alter Freund von Nick entpuppt. Das Portemonnaie, das Fingers unbemerkt Nora entwendet hatte, gibt er darauf genauso unauffällig an Nick zurück, während man Freundlichkeiten austauscht und sich herzlich verabschiedet. Gressieker lobt emphatisch die „delikatene Kurven der indirekten Dialogführung“ und verweist auf „die Geschicklichkeit, mit der die komische Komplikation eingefädelt“, und „das Raffinement, mit dem sie aufgedrösel wird“. Da sei kein überflüssiges Wort, das sei Zwanglosigkeit, hinter der sich der „konzentrierteste Arbeitseinsatz“ verberge. Hier werde erfolgreich im dramaturgischen Sinne Spannung erzeugt, die „irisierende Vieldeutigkeit“ führt zu einer „schimmernden, erregenden Lebendigkeit des Dialogs.“

After the Thin Man (1936), in der Regie von W. S. van Dyke, war die erste Fortsetzung einer kleinen Serie, die der große Erfolg von van Dykes *The Thin Man* (1934) ausgelöst hatte. Nach dem gleichnamigen Roman von Dashiell Hammett gedreht, erwiesen sich die Geschichten um Nick Charles und seine reiche Frau Nora gerade aufgrund der pointierten Dialoge des Ermittlerpaars als gelungene Symbiose aus Kriminalfilm und *screwball comedy*. Für den Kritiker der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* zeigte der Film *After the Thin Man* „gerade die richtige Mischung aus Ernst und Scherz, Leichtigkeit und Spannung, Charme und Brutalität, um das Publikum zu Lachstürmen zu bringen“.²⁵⁷

Diese Filme waren die Meßlatte für die eigenen Produktionen, die man in guten Momenten zu erreichen meinte, so etwa bei dem deutschen Erfolgsfilm *Der Mann, der Sherlock Holmes war*: Hier stellte die *Lichtbild-Bühne* vom Juli 1937 zufrieden fest, „daß Deutschland eine Kriminalgroteske schaffen kann, die den besten Amerikanern auf diesem Gebiet in keiner Weise nachsteht.“²⁵⁸ Das mußte das deutsche Publikum freilich unbesehen glauben, denn der Film *The Thin Man* (1934), auf den sich der Verweis bezog, war von der Filmprüfstelle 1935 nicht zur Aufführung zugelassen worden.

In der Sammelbetrachtung „Filme des Monats“ in der Juni-Ausgabe 1938 von *Der Deutsche Film* kommentierte Ilse Wehner einen deutschen und zwei amerikanische Kriminalfilme. Bei dem Ufa-Film *Großalarm* (1938) stimmten zwar die Zutaten – „Ein interessantes Milieu (Zeitungsfahrer), eine spannende Handlung

256 Gressieker: Amerikanische Leistungsprinzipien, S. 184.

257 [Ohne Autor:] Eleganz mit Scharfsinn: In: Deutsche Allgemeine Zeitung v. 20.1. 1938, S. 12.

258 [Ohne Autor:] Der Mann, der Sherlock Holmes war. In: Lichtbild-Bühne v. 19.7. 1937, S. 5.

um eine Bande von Autodieben und ein dareinverstricktes Liebespaar, dazu noch ein Aufgebot guter Darsteller“ –, die Handlung sei aber nicht geschickt durchgeführt und die Unwahrscheinlichkeiten treten „etwas zu augenscheinlich zutage“. Eine gefühlvolle Liebesszene wecke stürmische Heiterkeit, und auch das rauschende Finale – der Großalarm – erscheine nicht recht geglückt. Der „amerikanische Kriminalreißer“ *Unter Mordverdacht* von der Paramount (*Night Club Scandal*, 1937) dagegen, ein Film über einen unschuldig zum Tode Verurteilten und seine Rettung vor der Hinrichtung in letzter Minute, sei von Anfang bis Ende spannend, „obgleich das Publikum allzu offensichtlich bereits in den ersten hundert Metern feststellen kann, wer der Mörder ist und über die Ahnungslosigkeit der Kriminalbeamten staunt, die 2000 m lang nichts merken.“ *Unter vier Augen* (*This Is My Affair*, 1937) von der 20th Century Fox – hier geht es um die Abenteuer eines amerikanischen Offiziers, der sich im Auftrag des Präsidenten in eine Bankräuberbande einschleust – ist „[e]in gut gemachter, anständiger Film, den die spannende Handlung, die gute Darstellung [...] und die übliche Präzisionsarbeit der amerikanischen Filme zum Erfolg führen.“

In keiner Weise vorbildhaft, sondern im Gegenteil Inbegriff all dessen, was beim Krimi ausgemerzt und überwunden werden sollte, waren Filme, die das Wirken und Walten mächtiger Verbrechersyndikate zeigten, in denen – wie es in immer wieder stereotyp hieß – der Verbrecher zum Helden gemacht werde und der unbedarfte Zuschauer zu Kriminalität verführt und in seiner Moral verwirrt werde. Als paradigmatisch kann hier das Verbot des Filmes *Scarface* (*Narbengesicht*) von Howard Hawks durch die Oberfilmprüfstelle 1934 gelten. Die ausführliche Begründung wurde fast in Gänze veröffentlicht und so für die Zukunft deutlich gemacht, welche Tendenzen man im Kriminalfilm überhaupt nicht zu dulden gedachte.²⁵⁹

Inwieweit bei weiteren Verboten immer Vorbehalte gegen bestimmte inhaltliche Elemente anzunehmen sind, ist im einzelnen schwierig zu entscheiden. Die Zulassung von Hollywoodfilmen erfolgte nach einem in sich nicht stringenten System: Die amerikanischen Verleihfirmen hatten mit undurchsichtigen Kompetenzverteilungen innerhalb der Goebbels-Administration zu kämpfen, die Kriterien blieben undeutlich und wurden inkonsequent angewandt.²⁶⁰ Ein gewichtiger

259 Die Vorbehalte gegen die Darstellung des organisierten Verbrechens im Film ist allerdings nicht auf das Dritte Reich beschränkt. Auch in anderen Ländern bestanden in den dreißiger Jahren Akzeptanzschwierigkeiten für bestimmte Formen des Krimis, vor allem für Gangsterfilme. So wurden etwa in den skandinavischen Ländern Krimis mit drastischen Gewaltschilderungen nicht gezeigt. Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 102.

260 Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 163-177.

Grund für ein Verbot war die Mitwirkung von Akteuren, die von den Nationalsozialisten als jüdisch angesehen wurden. So wurde etwa, nachdem ein Journalist über einen entsprechenden Hintergrund bei der zuvor von der NS-Presse geschätzten Schauspielerin Sylvia Sidney berichtet hatte, der Film *Frauengefängnis (Ladies Of the Big House)* im April 1935 verboten,²⁶¹ im Juni 1933 war er noch, obwohl es bereits 1932 inhaltliche Vorbehalte gab, zur Aufführung zugelassen worden.²⁶² Der Krimi *Mary Burns – Fugitive* (1935) mit Sylvia Sidney wurde 1936 bereits von der Kontingentsstelle verboten. Von den Filmen um Bulldog Drummond, ein wohlhabender, ehemaliger englischer Offizier des I. Weltkrieges, der seine freie Zeit dafür nutzt, sich als Privatdetektiv zu betätigen, wurden 1938 zwei verboten, drei weitere aber zugelassen. Über *Der Mord im Nebel (Bulldog Drummond Escapes)* vermerkt *Der Deutsche Film* wohlwollend: „Ein handfester Detektivfilm hat immer mal wieder seinen Reiz und wenn er sich dazu gar nicht einmal ernst nimmt, und der Operateur mit dem Londoner Nebel ein bezauberndes atmosphärisches Spiel treibt, so ist gegen einen ‚Mord im Nebel‘, auch wenn Schnitte einige Verwirrung gestiftet haben, kaum etwas einzuwenden.“²⁶³

3.5.4 Quantitative und qualitative Dominanzen

Die Romane englischsprachiger Autoren und die Filme aus Hollywood setzten in den dreißiger Jahren die Qualitätsmaßstäbe. Welchen Anteil hatten sie aber am Krimimarkt? Ging mit der qualitativen Dominanz des angelsächsischen Krimis eine quantitative einher? Sowohl für die Literatur wie für den Film ist das zu verneinen. Kriminalliteratur hat für die Jahre 1933-1935 bei den Übersetzungen einen Anteil von knapp 40%.²⁶⁴ Bei diesem hohen Wert ist zu berücksichtigen, daß die Berechnungen auf den Einträgen der Deutschen Nationalbibliographie beruhen, die die Romanhefte mit ihren hohen Auflagen nicht durchgängig erfassen. Diese wurden aber fast ausschließlich von deutschsprachigen Autoren geschrieben. Der rasante Anstieg der publizierten Krimtitel ab 1936 betrifft die übersetzten Romane weniger stark. Im Spitzenjahr 1938 standen ca. 100 übersetzten Kriminalromanen fast 450 deutschsprachige Titel gegenüber.

261 Spieker: Hollywood unterm Hakenkreuz, S. 165.

262 Auflistung der Zensurenentscheidungen zu *Ladies of the Big House/ Frauengefängnis*. Unter: Zensurenentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938. Ein Projekt des Deutschen Filminstitutes (DIF). <http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f035125.htm> (letzter Zugriff 11. September 2008).

263 Hans Spielhofer: Filme des Monats. In: *Der Deutsche Film* 2 (1938) Heft 9 (März), S. 262-264, hier: S. 264.

264 Sturge: *The Alien Within*, S. 154.

Da es bis zu der großen Verbots- und Indizierungsaktion gegen den Kriminalroman im Herbst 1939 nur einzelne Verbote gab und sich die Lenkungsmaßnahmen als noch weniger stringent als beim Film zeigten, ist es schwer, in den Veröffentlichungen der Verlage das Resultat einer zielgerichteten Politik zum Umgang mit englischsprachiger Kriminalliteratur zu sehen.²⁶⁵ Autoren, die das NS-Regime nach seinen Maßgaben als jüdisch betrachtete, wurden nicht mehr zugelassen. Der Rückgang des Anteils englischsprachiger Übersetzungen könnte allerdings ebenso in der beständigen Devisenknappheit des Deutschen Reiches begründet sein. Vor diesem Hintergrund waren einheimische Autoren billiger und, sofern sie gelesen wurden, auch lukrativer. Nach Kriegsausbruch und dem Stop – bis auf propagandistisch motivierte Ausnahmen – von Übernahmen aus dem Englischen (aus dem ‚Amerikanischen‘ spätestens mit dem Kriegseintritt der USA) ging der Anteil auf ungefähr vier Prozent zurück.

Beim Kino wurden die Richtlinien für den Filmimport zwar zunehmend repressiver: man verlangte von den US-Verleihdependancen die ‚Arisierung‘ ihres Personals, verbot verstärkt Filme und handhabte die bereits vor 1933 existierenden Kontingentbestimmung restriktiver. Die Filme, die schließlich zur Aufführung kamen, waren allerdings erfolgreich. Insgesamt erhielten über 270 US-Produktionen die Aufführungsgenehmigung.²⁶⁶ Der Anteil der Kriminalfilme schwankt dabei von Jahr zu Jahr erheblich. Die Gründe hierfür sind indes wohl nicht in jedem Fall innerhalb des Zulassungs- und Verbotsregimes zu suchen, die Filmproduktionen folgten trotz allem auch ihren eigenen Konjunktoren. Zudem hatten die US-Verleihfirmen nach den ersten Jahren verstanden, daß es sinnlos war, Kriminalfilme, die vor allem im Gangstermilieu spielen, der Kontingentstelle vorzulegen und damit eine sichere Ablehnung zu erhalten.

Rechnet man die deutschen und amerikanischen Produktionen zusammen, ergibt sich für die ersten Jahre ein erstaunlich stabiler Anteil von um die zehn Prozent. Die Zurückhaltung der deutschen Firmen wurde in Ansätzen vom Import ausgeglichen. Vom Boom der Unterhaltung zum Ende der dreißiger Jahre profitierte vor allem der Kriminalfilm, der im rückläufigen Segment der amerikanischen Filme einen immer größeren Anteil einnahm.

265 Das bei Barbian erwähnte Beispiel des Wilhelm Goldmann Verlages, Leipzig, demonstriert, wie die Schrifttumsbürokratie trotz fehlender Kontroll- und Lenkungsinstanzen mit der Verweigerung gewünschter Übersetzungsrechte englischer und amerikanischer Krimiautoren Druck auf den Verlag ausüben konnte. Barbian; Literaturpolitik, S. 567-569. Hierbei scheint es sich aber mehr um die Disziplinierung eines wenig kooperativen Verlegers als um die Umsetzung eines Konzeptes zur Umgestaltung der Kriminalliteratur gehandelt zu haben.

266 Spieker: Hollywood unterm Hakenkreuz, S. 331-336.

Die größten Erfolge amerikanischer Kriminalfilme fallen in die Anfangszeit des Dritten Reiches, so 1933 *I was a fugitive from a Chain Gang* – der zeitgenössische deutsche Titel lautete *Ich bin ein entfloherer Kettensträfling* (heute: *Jagd auf James A.*) –, ein Film über die Inhaftierung und Flucht eines unschuldig in einen Raubüberfall verwickelten Arbeitslosen.²⁶⁷ Dabei können die Zahlen, die aufgrund der Laufzeiten in Berliner Premierenkinos erhoben wurden, nur als ein Trend angesehen werden, der vielleicht noch auf andere Großstädte, aber nicht ohne weiteres auf das ganze Land hochgerechnet werden darf. Die Konzentration auf die Berliner Uraufführungen täuscht genauso wie die Berichterstattung überregionaler Zeitungen über neue amerikanische Filme eine mediale Präsenz vor, die in der Breite bzw. in den Tiefen der Provinz so nicht gegeben war.²⁶⁸ Nach Zeitzeugenberichten dauerte es bis in den Herbst 1940, bis die letzten Hollywood-Filme aus den Kinos verschwanden, so konnten sich Krimifans in Essen z.B. noch am 2. September den Film *Arrest Bulldog Drummond* anschauen.²⁶⁹

Der Krimi blieb bis 1940 im Dritten Reich ein internationales Genre. Was die Produktion betraf, so konnten deutsche Autoren und Filmemacher zwar ihren Anteil steigern, die qualitativen Maßstäbe setzten allerdings weiterhin mehrheitlich angelsächsische Titel, diese blieben gegen alle Widrigkeiten auf dem Markt und profitierten vom Aufschwung in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Geling es auch, durch die wirkungsvolleren Kontroll- und Lenkungsinstanzen im Bereich des Films die Einfuhr von amerikanischen Kriminalfilmen deutlich zu reduzieren und das Subgenre des Gangsterfilms mit expliziten Gewaltdarstellungen vom deutschen Markt fernzuhalten, blieben englische und amerikanische Figuren und Handlungsorte populär. Filme wie *Der Hund von Baskerville* (1937), *Sherlock Holmes. Die graue Dame* (1937) oder *Sergeant Berry* (1938) zeigen, daß man auf den Import der Filme verzichten, aber nicht von den Stoffen lassen wollte und sie daher – wenn auch mit deutschen Vorzeichen – zu imitieren gedachte.²⁷⁰

267 Spieker ermittelt für die Jahre 1931-1938 die erfolgreichsten Spielfilme in Deutschland nach den Laufzeiten der Berliner Uraufführungskinos. Danach lief der Film 34 Wochen und belegte damit den fünften Rang. Am erfolgreichsten war in diesem Jahr der Musikfilm *Ein Lied für Dich* von Joe May mit 62 Wochen Laufzeit. Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 340.

268 Bernd Kleinhans: *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*. Köln 2003, S. 102. Nach Kleinhans' Stichproben kommt der US-Film in Provinzstädten auf einen geringen Anteil. Während er für Berlin für 1935 einen Anteil von 21% errechnet, sind es in Husum (zwei Kinos) kaum 8%, in Kirchheim bei einem Kino knapp 10% und in Schwäbisch Gemünd (zwei Kinos) nicht mehr als 14%. Ebd. S. 103.

269 Spieker: *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 310.

270 Die Imitation oder auch Eindeutschung amerikanischer Filme war im deutschen Kinoschaf-

US-Kriminalfilme 1933-1940 im Vergleich zur Gesamtzahl der US-Filme und zu deutschen Krimiproduktionen²⁷¹

Jahr	Dt. K.	Dt. F.	Anteil Krimi	US K.	US F.	Anteil Krimi	Anteil K. tot.	US K. Verb.	US F. Verb.
1933	12	109	~11%	7	64	~11%	~11%	2	22
1934	12	130	~9%	6	41	~15%	~10%	4	36
1935	9	93	~10%	3	41	~7%	~9%	2	11
1936	7	109	~6%	6	28	~21%	~9%	4	ca. 40
1937	10	89	~9%	2	39	~5%	~9%	2	ca. 22
1938	14	99	~14%	12	35	~34%	~19%	7	ca. 26
1939	22	108	~20%	11	20	~55%	~26%	9	ca. 32
1940	9	86	~10%	2	5	40%	~12%	5	5

Dt. Krimi = Anzahl der deutschen Kriminalfilme; Dt. Film = Anzahl der deutschen Filme insgesamt; Anteil Krimi = Anteil der deutschen Kriminalfilme; US Krimi = Anzahl der zugelassenen US-amerikanischen Kriminalfilme; US Film = Anzahl aller zugelassenen Filme aus US-Produktion; Anteil Krimi = Anteil der Kriminalfilme an der Gesamtzahl der zugelassenen US-Filme; Anteil K insg. = Anteil der Kriminalfilme am Gesamtangebot deutscher und amerikanischer Produktionen in Deutschland; US K Verbot = Anzahl der verbotenen bzw. nicht zugelassenen amerikanischen Kriminalfilme; US F Verbot = Anzahl aller verbotenen bzw. nicht zugelassenen Filme aus US-Produktionen.²⁷²

fen der dreißiger Jahre weit verbreitet und brachte etwa mit Filmen wie *Glückskinder* (1936) nach dem Vorbild von *It happend One Night* (1931) große Erfolge hervor. Vgl. Karsten Witte: Eingedeutschter Amerikanismus. In: Ders.: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich. Berlin 1995, S. 102-121.

271 Nach der Aufstellung der verbotenen US-Filme zwischen 1933 und 1940 bei Spieker: Hollywood unterm Hakenkreuz, S. 344-347. Die Zuordnung zum Krimigenre habe ich aufgrund der Inhaltsbeschreibungen des *American Film Institute Catalog* vorgenommen. The American Film Institute Catalog of Motion Pictures produced in the United States. Feature Films, 1931-1940. 2 Bände. Hrsg. von Patricia King Hanson. Berkeley u.a. 1993.

272 Die Verbotszahlen enthalten auch einige Filme, die erst zugelassen und dann verboten sowie erst verboten und dann doch noch zugelassen wurden.

Das gilt für den Film wie für die Literatur. Romane wie *Mord in Kensington*,²⁷³ *Chapman & Cole wird ausgerottet*,²⁷⁴ *Der gelbe Hund von Whitechapel*²⁷⁵ oder *Das Geheimnis von Greylands*²⁷⁶ vermitteln genau wie die Titel von Heftromanserien wie *Tom Shark*, *G-Man Jack Kelly*, *John Kling* oder *Walter Frank* einen angelsächsische Anschein, für den auch die Autorennamen wie Ferry Rocker, C.V. Rock oder Robert Arden standen. Dabei wurden gerade die großen und auflagenstärksten Heftromanserien ausschließlich von deutschen Autoren verfaßt. Hinter dem Pseudonym Ferry Rocker verbarg sich Lena Eschner, hinter C.V. Rock Kurt Walter Roecken und hinter Robert Arden Robert Heymann. Das Anglisierende entsprach Genrekonventionen wie Lesererwartungen und bestätigt noch einmal nachdrücklich den überragenden Einfluß des englischen bzw. amerikanischen Vorbilds.

273 Ferry Rocker [d.i. Lena Eschner]: *Mord in Kensington*. Detektiv-Roman. Leipzig: Goldmann 1937.

274 Edmund Finke: *Chapman & Cole wird ausgerottet*. Kriminalroman. Berlin u.a.: Zsolnay 1936.

275 Joachim Uhl: *Der gelbe Hund von Whitechapel*. Kriminalroman. Berlin: Weichert 1938.

276 A. Haynes und A. Marquardt: *Das Geheimnis von Greylands*. Roman. Berlin: Zeitschriftenverlag 1939.

4 Unterhaltungsliteratur und Unterhaltungsfilm: Kontrollansprüche und Lenkungsbemühungen

Der Krimi trat, dies machen die zeitgenössischen Angaben deutlich, als vielgestaltiges, titel- und auflagenstarkes Genre in Erscheinung. Seine Spezifika – die Behandlung von Kriminalität und eine stark von englisch-amerikanischen Inhaltselementen geprägte Genretradition – ließen ihm, wie noch ausführlicher gezeigt werden wird, in der zeitgenössischen publizistischen Diskussion und auch bei eingreifenden Vorgaben und Maßnahmen eine besondere Aufmerksamkeit zuteil werden. Diese Aufmerksamkeit muß allerdings relativ zu anderen Unterhaltungsgenres gesehen werden. Der Krimi steht in der zeitgenössischen Wertschätzung und Wahrnehmung weder gleichberechtigt neben literarischen Formen wie beispielsweise dem historischen Roman oder der Biographie, noch traut man ihm im Bereich des Films zu, ‚wirkliche‘ Kunstwerke hervorzubringen. Wenngleich über seinen literarischen Wert und Unwert während der gesamten Zeit des Dritten Reiches gestritten wurde und man immer wieder die Möglichkeit seines ‚aufklärerischen‘ bzw. propagandistischen Einsatzes thematisierte, bestand wenig Zweifel darüber, daß er in das weite Feld der Unterhaltung gehörte. Die Nationalsozialisten hatten zwar die Geltung der „in der bürgerlichen Kultur gezogenen Grenzen zwischen Hochkultur, Sakralität, Volkstümlichkeit und Unterhaltungskultur“²⁷⁷ weitgehend aufgehoben. Ihr Bestreben, eine nationalsozialistische Populärkultur, die Hochkultur und Unterhaltungskunst verband, als die für ihre Vorstellungen einer Volksgemeinschaft angemessene Kunstform zu kreieren,²⁷⁸ mag ihnen dabei auf manchen Gebieten durchaus gelungen sein.²⁷⁹ Es blieb aber ungeachtet dieser Synthesebemühungen ein ausdrücklich auch so benannter Bereich der Unterhaltung, der dem der (Hoch-)Kultur vielleicht nicht mehr dichotomisch gegenüberstand, der aber vom Anspruch, im Umgang und in der Würdigung im Rahmen einer weiter bestehenden Hierarchie kultureller Wertschätzung eindeutig niedriger eingestuft wurde.

277 Georg Seeßlen: Blut und Glamour. In: Leni Riefenstahl. Hrsg. vom Filmmuseum Potsdam. Berlin 1999, S. 192-213, hier: S. 193.

278 Christian Härtel: Stromlinien. Wilfrid Bade – Eine Karriere im Dritten Reich. Berlin 2004, S. 160.

279 Vgl. bei Härtel: Stromlinien vor allem die Kapitel „Auf den Straßen des Sieges“. Bekenntnis, Propaganda, Populärkultur“ (S. 103-160) und „Die Geburt der Haltungskunst aus dem Geist der Bürokratie oder Der Drang zu dichterischen Weißen“ (S. 161-233).

Die Frage nach dem Verhältnis des Dritten Reiches zum Krimi muß daher im Kontext des Umgangs mit der Populärkultur insgesamt beantwortet werden. Eine allgemein verbindliche eindeutige Stellungnahme zum Krimi gab es jedenfalls nicht. Obgleich das NS-Regime manchmal Detailfragen eine im Rückblick unverhältnismäßige Aufmerksamkeit schenkte und Adolf Hitler höchstselbst Autoren verbot oder bereits verbotene Filme zuließ, liegen solche endgültigen Führerentscheidungen zum Krimi nicht vor.

4.1 Zur Populärkultur im Nationalsozialismus

Produkte einer modernen, vor allem der Unterhaltung dienenden Populärkultur wie Kinofilme, Schlager, Radiosendungen, Romane, Magazine und Illustrierte waren trotz kriegsbedingter Einschränkungen bis zum Ende des Regimes Bestandteil des Alltags im nationalsozialistischen Deutschland. Wurden sie auch von einzelnen Gruppen innerhalb des NS-Herrschaftsgefüges als Erscheinungen einer zu überwindenden Zeit von ideologischer Warte aus scharf kritisiert, so forcierten die Machthaber doch nach 1933 die Entwicklung und Optimierung neuer Medientechniken wie neuer populärer Formen und damit den Ausbau einer Kulturindustrie in einer auf Massenkonsum orientierten Wirtschaftsgesellschaft. Sie hatten allerdings die Absicht, die Populärkultur im Interesse ihrer Herrschaft zu bestimmen und zu beeinflussen. Diesen Anspruch unterstrichen sie gleich nach der Machtübernahme durch die Einrichtung eines für diese Belange zuständigen Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und einer dem Ministerium zugeordneten Reichskulturkammer, in der alle die Populärkultur betreffenden Berufsgruppen zwangsorganisiert waren.

Die unter diesen Umständen produzierte erfolgreiche Unterhaltung – und erfolgreich waren viele der Filme, Schlager und Bücher auch über das Ende des Dritten Reiches hinaus – jedoch in jedem Fall als eindeutige und gelungene Umsetzung von Propagandakzepten anzusehen, bedeutete die Wiedereinsetzung der Mär vom vermeintlich genialen wie diabolischen Propagandagenie und dem verführten Volk. Etwas, das populär sein und gut unterhalten soll, läßt sich zwar mit viel Aufwand propagieren, daß es dann aber auch wirklich unterhält, daß es populär ist und geschätzt oder gar geliebt wird, ist ein Prozeß, der sich dem Verordnungswege entzieht. Der Konsument kann das angebotene Produkt ablehnen bzw. nicht rezipieren, und damit bleibt ihm zumindest die eingeschränkte Möglichkeit einer Negativauswahl.

Populärkultur unterhält, sonst ist sie keine, und die Propaganda mit und in ihr findet da ihre Grenze, wo das Produkt diese Funktion nicht mehr erfüllt und sich die Konsumenten nicht mehr unterhalten fühlen. Diese populäre Unterhaltungskultur erweist sich so in ihrem inhärenten Zwang, auf Massenbedürfnisse einzugehen, weniger als ein nach Maßgabe der Machthaber einzusetzendes Herrschaftsmittel denn als Ergebnis eines Aushandlungsprozesses für einen Massengeschmack – auch unter NS-Vorzeichen –, der die Interessen und Intentionen von Produzenten, die Versuche der Steuerung und Lenkung mit den Erwartungen und Reaktionen der Rezipienten vermittelt.

Die Populärkultur war Teil eines NS-Alltages, dessen Gestaltung bzw. Formierung zwar ein erklärtes Ziel der Machthaber darstellte, das aber selbst unter den Bedingungen einer totalitären Diktatur nicht ohne weiteres umzusetzen war. Auch nachdem spätestens mit Beginn des Krieges über die Rohstoffzuteilung die Möglichkeit für eine weitgehende Kontrolle und Lenkung der Unterhaltung insgesamt gegeben war, bestand weiterhin eine gewisse Breite und Varianz im Angebot. Diese mußte es im Sinne des Unterhaltungsgebots auch geben, sollten die Leser, Hörer und Kinzuschauer im Krieg von den Härten und Sorgen des Alltags abgelenkt werden. Etwaige Propagandaabsichten hatten sich dieser Prämisse unterzuordnen oder sie doch zumindest als gleich wichtig zu berücksichtigen.

4.2 Die Kontrolle der Unterhaltung: Ansprüche und Realitäten

Der nationalsozialistische Staat war bestrebt, seinen Anspruch auf umfassende Kontrolle des öffentlichen wie privaten Lebens mit einer Vielzahl von staatlichen und parteiamtlichen Institutionen umzusetzen. Auf dem Gebiet der Kultur beschränkte er sich bei diesen Bemühungen im Bereich von Literatur und Film nicht nur auf das ‚weltanschauliche Schrifttum‘, die ‚hohe Dichtung‘ oder den ‚staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvollen‘ Großfilm. An Massenwirkung und -beeinflussung interessiert, versuchte das Regime gleichermaßen, sämtliche Erzeugnisse der Populärkultur mit ihren in den meisten Fällen wenigstens vordergründig völlig unpolitischen Inhalten zu steuern. Der Aufwand, die Intensität und vor allem die Geschwindigkeit, in der dies geschah, unterschieden sich dabei, auf die einzelnen Medien bezogen, erheblich. Am 13. März 1933 wurde per Erlaß des Reichspräsidenten das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda eingerichtet und am selben Tag der Reichspropagandaleiter der NSDAP, der promovierte Germanist, Schriftsteller und Journalist Joseph Goebbels, zum Mini-

ster für dieses neue Ressort ernannt. Seine drei ersten programmatischen Reden widmete er den Bereichen, die im Mittelpunkt seines Interesses standen: Am 15. März skizzierte Goebbels auf seiner ersten Pressekonferenz die „Richtlinien einer neuen, modernen Zeitungspolitik“,²⁸⁰ am 26. März entwickelte er vor den Intendanten der deutschen Radiosender sein Programm für den zukünftigen Rundfunk.²⁸¹ Am 28. März sprach Goebbels zu den Verbänden der deutschen Filmwirtschaft und stellte ihnen, im Rahmen der neuen nationalsozialistischen Ordnung, staatliche Unterstützung in Aussicht.²⁸² Für die Literatur gibt es von Goebbels keine solche grundsätzliche Stellungnahme zum künftigen Kurs. Die Bücherverbrennung vom 10. Mai 1933 markierte zwar ein international wahrgenommenes Fanal der neuen Machthaber, dieses richtete sich aber vor allem gegen Schriften politischer und weltanschaulicher Gegner. Goebbels, dessen Ministerium die Aktion weder initiiert noch maßgeblich gelenkt und befördert hatte, sprach am 10. Mai 1933 bei dem Berliner Autodafé allgemein über den „Ungeist der Vergangenheit“, den man nun den Flammen anvertraue, und einen neuen Geist, den es zu fördern gelte.²⁸³ Welche Aufgaben zukünftig der Literatur oder gar der Unterhaltungsliteratur zukommen sollte, wurde hier nicht weiter ausgeführt.²⁸⁴

280 Joseph Goebbels: Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei. Eine historische Darstellung in Tagebuchblättern. (Vom 1. Januar 1932 bis zum 1. Mai 1933). 29. Aufl. München 1940 [EA: 1934], S. 282.

281 Goebbels: Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei, S. 288.

282 Joseph Goebbels: Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3. 1933. Zitiert nach: Albrecht: Der Film im 3. Reich, S. 26-31.

283 Dr. J. Goebbels an die Studenten nach dem Autodafé über Undeutsches Schrifttum. Zitiert nach: Joseph Wulf: Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt/M. 1983 [EA: 1966], S. 50-51.

284 Die unterschiedliche Wertschätzung reflektiert die Beschäftigung der Forschung mit dem jeweiligen Medium. Die Filmpolitik der Nationalsozialisten ist gut dokumentiert und aufgearbeitet. Vgl. Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik; Wolfgang Becker: Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Propaganda. Berlin 1973; Klaus-Jürgen Maiwald: Filmzensur im NS-Staat. Dortmund 1983. Untersuchungen zur Literaturpolitik in bezug auf die Unterhaltungsliteratur sind bisher die Ausnahme geblieben. Vgl. Helga Geyer- Ryan: Trivialliteratur und Literaturpolitik im Dritten Reich, In: Sprache im technischen Zeitalter 17 (1978) Bd. 67, S. 267-277; und Helga Geyer-Ryan: Wunschkontrolle – Kontrollwünsche. Die Gleichschaltung der Populärliteratur im Dritten Reich, In: Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus. Hrsg. von Jörg Thunecke. Bonn 1979, S. 177-206. Geyer-Ryan nimmt dabei allerdings nur ein schmales Quellenkorpus in den Blick und berücksichtigt zu wenig die widerstreitenden Interessen innerhalb des Regimes. Zum Versuch einer grundlegenden Einordnung vgl. auch: Carsten Würmann: Entspannung für die Massen. Die Unterhaltungsliteratur im Dritten Reich. In: Zwischen den Zeiten – Junge Literatur in Deutschland von 1933 bis 1945. Hrsg. von Uta Beckenfänger und Hania Siebenpfeiffer. Berlin 2000, S. 9-35.

Die Politik des NS-Regimes auf dem Feld der Unterhaltung erweist sich, wie sich zeigen wird, weniger als konsequente Umsetzung eines bestimmten weltanschaulichen Konzeptes denn als Ergebnis einer Auseinandersetzung differierender ideologischer Auffassungen zur Populärkultur, die zudem noch von wirtschaftlichen und machtpolitischen Faktoren beeinflusst wurde. Daß es die einzig gültige Position zur Unterhaltung nicht gegeben hat, überrascht wenig. Die Unbestimmtheit hatte Methode. Ihr entsprachen als geradezu typisches Merkmal für das Machtsystem des Dritten Reiches die polykratischen Herrschaftsstrukturen. Anders als etwa der Bereich des Theaters, der bildenden Kunst, des weltanschaulichen Schrifttums oder der mit einem höheren Anspruch auftretenden Literatur, gehörte der Bereich der Unterhaltung, unter den der Krimi zu fassen ist, in den Zuständigkeitsbereich des Goebbelschen Propagandaministeriums. Das galt weitgehend unbestritten für den Film. Aber auch die Unterhaltungsliteratur, zumindest solange sie sich unpolitisch gab und sich expliziter Positionen für die neue Zeit enthielt, wurde in der Regel nur am Rande von den Auseinandersetzungen im Bereich der Literatur betroffen, wo eine Vielzahl von staatlichen und parteiamtlichen Institutionen nebeneinander wirkten.²⁸⁵ Genres wie der Krimi fanden sich nur in Ausnahmefällen in den Volksbüchereien, die dem von Bernhard Rust geleiteten Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung unterstanden. Die „Parteiamtliche Prüfungskommission zum Schutze des nationalsozialistischen Schrifttums“ unter dem Vorsitz von Philipp Bouhler sollte vor allem über das Schrifttum wachen, „das sich mit dem Nationalsozialismus befaßt“.²⁸⁶ Wenn auch nicht auszuschließen ist, daß in den ersten Jahren einige Autoren versucht haben, die NS-Konjunktur mit braunen Detektiven zu bedienen, zeichnete sich das Gros der Unterhaltungsliteratur gerade dadurch aus, daß in ihr die NS-Wirklichkeit nicht vorkam. Sie war damit kein Fall für die PPK. Genauso wenig wurde dem einzelnen Liebes-, Abenteuer- oder Kriminalroman im Einflußbereich von Alfred Rosenberg als „Beauftragtem des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“ besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Gerade von dieser Seite gab es zwar immer wieder grundsätzliche Kritik, man hätte den Krimi und weitere Genres der Unterhaltung gerne abgeschafft, es bestand kaum ein Interesse daran, ihn im Detail zu lenken und zu gestalten. Über das

285 Vgl. Jan-Pieter Barbian: Literaturpolitik im „Dritten Reich“. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder, München 1995, vor allem S. 835-847.

286 Organisation und Aufgaben der Parteiamtlichen Prüfungskommission (PPK) [Stand März 1937, Quelle des Sicherheitsdienstes]. Zitiert nach: Literatur im Dritten Reich. Dokumente und Texte. Hrsg. von Sebastian Graeb-Könneker. Stuttgart 2001, S. 60.

Recht (und die Mittel) zur Beschlagnahmung von Druckschriften verfügten schließlich noch die Polizeibehörden. Heinrich Himmler, Reichsführer der SS und Chef der deutschen Polizei im Reichsministerium des Inneren, stand es daher zu, im ganzen Reichsgebiet Schriften einzuziehen. Ein endgültiges Verbot sollte in Einvernehmen mit den übrigen zuständigen Behörden erfolgen.²⁸⁷

Jenseits ihrer sich teilweise überschneidenden und konkurrierenden administrativen Zuständigkeiten für die Produktion vertraten die staatlichen und parteiamtlichen Dienststellen und Behörden unterschiedliche Einschätzungen zu Ziel, Zweck und Qualität von Film und Literatur. Dies galt vor allem für das Phänomen der Unterhaltung. Die verschiedenen und angesichts sich verändernder äußerer Umstände wie der Fortdauer des Krieges auch wechselnden Standpunkte finden sich vor allem in den Fachblättern für Film, Buchhandel und Buchverleih dieser Jahre. Unter Berücksichtigung der Zeitumstände ließe sich von einer kontrovers geführten Diskussion sprechen, bei der die Redaktionen allerdings in den meisten Fällen durch einige einführende Worte den Eindruck zu vermeiden suchten, es handle sich um eine Auseinandersetzung mit grundsätzlichem Charakter. Man war bemüht, sie als die Suche nach dem besten Weg angesichts des gemeinsamen ideologischen Ziels darzustellen. Die Beiträge waren zumeist Mitarbeiter der zuständigen Behörden und Parteistellen bzw. Vertreter der beteiligten Fachverbände.

Welche der Institutionen letztlich ideologisch für die Unterhaltungskultur von größerem Einfluß gewesen ist, müßte in detaillierteren Betrachtungen am Einzelfall untersucht werden. Während beim Film Goebbels und Hitler in vielen Fällen als die entscheidenden Instanzen ausgemacht werden können, findet bei der Unterhaltungsliteratur die von Jan-Pieter Barbian konstatierte extreme Personalisierung von Politik im NS-Staat²⁸⁸ auf den Referatsleitererebenen im Ministerium statt, hier hatten die Vorstellungen einzelner Verantwortlicher zum Teil weitreichende Folgen.

287 Rolle der Geheimen Staatspolizei bei der Beschlagnahmung von Druckschriften [Stand März 1937]. Zitiert nach Literatur im Dritten Reich, S. 66. Weitgehend unerforscht ist der Einfluß auf den Populärliteratursektor, den die DAF unter Robert Ley durch den Aufkauf diverser Verlage gewann. Mit dem Krieg kam noch das Interesse der Wehrmacht hinzu, die Soldaten mit leichter Unterhaltungsliteratur versorgen zu können.

288 Ebd., S. 841.

4.3 Nationalsozialistische Positionen zur Populärkultur

Trotz der nicht immer klaren Zuständigkeiten und der Konkurrenz verschiedener Behörden muß es freilich verwundern, daß nach zehn Jahren nationalsozialistischer Herrschaft im Hinblick auf die Unterhaltung überhaupt keine Einigkeit festzustellen ist. 1944, während die Alliierten an allen Fronten vorrückten und Deutschland in Trümmern versank, wurden auf den Seiten der verbliebenen Fachzeitschriften ausführlich und mit großem wissenschaftlichen Aufwand Themen wie die „Relativität der Begriffe ‚Unterhaltung‘ und ‚Entspannung‘“,²⁸⁹ die „Entwicklung der ‚Wertfrage‘ in der bibliothekarischen Diskussion“,²⁹⁰ das „Phänomen des ‚schlechten Geschmacks‘“,²⁹¹ kurz gesagt: die Frage nach dem Umgang mit der Populärkultur behandelt. Weniger wissenschaftlich als die Titel der Beiträge der *Bücherei* klingen diejenigen in der Rosenbergschen *Bücherkunde*, die in ihrem Heft von März/April 1944 das Thema Unterhaltungsliteratur behandelt. Hier wird unter der Überschrift *Kitsch im Kriege* festgestellt, daß dieser die Soldaten in Kampf und Gesinnung schwäche.²⁹² Ein anderer sieht in der Unterhaltungsliteratur eine „nicht reformfähige“ Literaturgattung, die verschwinden müsse, da sie genau wie der Film Flucht- und Zerstreungsgedanken befördere.²⁹³

Bereits zwei Jahre zuvor bestätigte Goebbels fast inständig sich und der Nachwelt in seinem Tagebuch die Richtigkeit des von ihm vertretenen Kurses in der Unterhaltungspolitik. Am 2. Mai 1942 lobt er *Die kleine Residenz* (1942), einen Film von Hans H. Zerlett, in dem es um den Intendanten eines kleinen Hoftheaters in einem deutschen Fürstentum geht, der ein schwülstiges Stück des Herzogs zum Lobe der Dynastie aufführen soll und sich letztendlich mit Eleganz und Ironie aus der Affäre zieht. Dieses sei eine Musterleistung des von ihm seit längerer Zeit geforderten und geförderten guten Unterhaltungsfilms für den Krieg.

Wir können solche Filme sehr gut gebrauchen. Der Krieg zehrt mächtig an den Nerven des Volkes. Er bringt mit sich so viele harte Notwendigkeiten,

289 Josef Witsch: Über die Relativität der Begriffe „Unterhaltung“ und „Entspannung“, In: Die *Bücherei* 11 (1944), Heft 1/3, S. 25-32.

290 Erich Thier: Zur Entwicklung der „Wertfrage“ in der bibliothekarischen Diskussion, In: Die *Bücherei* 11 (1944), Heft 1/3, S. 12-25.

291 Konrad Hecker: Zum Phänomen des „schlechten Geschmacks“, In: Die *Bücherei* 11 (1944), Heft 10/12, S. 301-322.

292 Gerd Wunder: *Kitsch im Kriege*, In: Die *Bücherkunde* 11 (1944), Heft 3/4, S. 37-42, hier S. 42.

293 Hans W. Hagen: Um den Unterhaltungsroman, In: Die *Bücherkunde* 11 (1944), Heft 3/4, S. 42-44, hier S. 44.

daß man die wenigen Engpässe eines normalen Lebens, die uns noch übriggeblieben sind, nicht noch künstlich verbauen soll. Es wäre gut, wenn das überall richtig erkannt würde. Es gibt andererseits auch nationalsozialistische Fanatiker, die es am liebsten sähen, wenn überhaupt jede Regung der Freude und des Friedens ausgeschaltet würde. Das ist nicht richtig. Wenn wir auch Krieg führen, so leben wir trotzdem nicht in einem Kloster. Gerade in einer so harten Zeit ist es notwendig, daß man mit beiden Beinen auf der Erde stehenbleibt.²⁹⁴

Wenngleich aus heutiger Perspektive auf Goebbels kaum eine andere Bezeichnung als ‚nationalsozialistischer Fanatiker‘ zutrifft, so markiert die Einschätzung des Unterhaltungsbedürfnisses der breiten Masse doch einen grundlegenden Unterschied zu anderen führenden Nationalsozialisten. Im Februar nahm Goebbels noch deutlicher gegen seinen kulturpolitischen Widersacher Alfred Rosenberg Stellung.

Meine Betreuungsaktion für die Unterseeboote läuft in großem Stil an. Die Männer von den U-Booten haben das verdient. Vor allem Sorge ich dafür, daß sie leichte und entspannende Literatur bekommen. Ich weise meine sämtlichen Mitarbeiter an, die Betreuung der Truppen und die Betreuung des deutschen Volkes mehr von der Praxis als von der Theorie aus bestimmen zu lassen. Es gibt unter uns immer noch Ideologen, die glauben, daß der U-Boot-Mann, wenn er verdreckt und verölt aus dem Maschinenraum kommt, am liebsten zum Mythos des 20. Jahrhunderts greift. Das ist natürlich purer Unsinn.²⁹⁵

Denn, so schätzte Goebbels den Gemütszustand der U-Boot-Besatzungen wahrscheinlich zutreffend ein, dieser U-Boot-Mann sei innerlich gar nicht danach ausgerichtet und befinde sich in keiner Weise in der Stimmung, sich weltanschaulich belehren zu lassen. Diese Macht des Faktischen möchte Goebbels allerdings nicht als Kapitulation des Nationalsozialismus vor den Zeitumständen bewertet wissen. Der U-Boot-Mann und die übrigen an allen Fronten kämpfenden Deutschen seien, so lautet seine argumentative Volte, bereits über das Stadium von Belehrungen durch weltfremde Parteiideologen hinaus. Diese seien gar nicht mehr erforderlich, denn:

Er lebt unsere Weltanschauung und braucht nicht eigens darüber unterrichtet zu werden. Er sucht sich zu entspannen, und die Möglichkeit zur Ent-

294 Joseph Goebbels: Eintrag vom 2. Mai 1942. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil II Diktate 1941-1945. Band 4. April-Juni 1942, S. 154.

295 Joseph Goebbels: Tagebucheintrag vom 27. Februar 1942. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil II Diktate 1941-1945. Band 3. Januar-März 1942, S. 381-382.

spannung müssen wir ihm durch Literatur leichter Art, durch leichte Rundfunkmusik und ähnliches verschaffen. Ich verfolge diese Tendenz sowohl in der Führung des Rundfunks, wie des Films wie auch der Literatur. Nach dem Kriege können wir uns wieder über Ausrichtung weltanschaulicher Art unterhalten. Jetzt wird die Weltanschauung gelebt und braucht deshalb nicht gelehrt zu werden.²⁹⁶

So lange schienen die ideologischen Theoretiker nicht abwarten zu wollen. Die Volksbibliothekare in der *Bücherei*, die wohl trotz ihrer volkspädagogischen Ambitionen mit den Abgründen der Praxis, d.h. in diesem Fall mit dem Wunsch von Lesern, einfach einmal unterhalten zu werden, vertraut waren, bemühten sich um Vermittlung zwischen den gegensätzlichen Positionen, die sie trotzdem deutlich herausarbeiten. Erich Thier schlägt etwa vor, die Gegensätze verstärkt bibliothekswissenschaftlich „zu erfassen, zu deuten und fruchtbar zu binden“.²⁹⁷

Doch trotz dieser Ausgleichsversuche steht außer Zweifel: Hier stehen sich zwei Auffassungen unvereinbar gegenüber. Die harschen Worte der Unterhaltungsverächter lassen den Eindruck aufkommen, das Dritte Reich hätte auf diesem Gebiet bisher so gut wie gar nichts unternommen, als wären die Verleger und Filmproduzenten, die im Reich „das Surrogat für die verstädterten Massen, die Eintagsliteratur des Kitsches“²⁹⁸ verbreiten, mehr oder weniger dieselben, die den geistigen Boden für den ‚Dolchstoß‘ von 1918 und die Auswüchse der ‚Systemzeit‘ bereitet hätten.²⁹⁹ Wie aber kann ein ‚Kampfkraft und Gesinnung schwächender Kitsch‘ in einem Land möglich sein, das die Nationalsozialisten seit zehn Jahren nach ihren Vorstellungen zu formen versucht hatten?

Der Eindruck trägt – natürlich. Die „Literatur leichter Art“, „die leichte Rundfunkmusik“, die Goebbels seinen U-Boot-Soldaten zur Erholung zur Verfügung stellte, die Filme, die er seinem Volk, dem der Krieg so mächtig an den Nerven zehrte, bot, hatten (zumindest vom Anspruch her) eine Vielzahl von Institutionen passiert, die die Kompatibilität mit dem großen NS-Ganzen gewährleisten sollten. Es ging daher hier weniger um bestimmte propagandistische Inhalte als um die Genres als solche, denen z.B. die Autoren der *Bücherkunde* aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften die Existenzberechtigung absprachen. Nach ihren Vorstellungen war einem ‚echten‘ Nationalsozialisten gar kein Bedürfnis nach dieser Art von Unterhaltung eigen.

296 Joseph Goebbels: Tagebucheintrag vom 27. Februar 1942. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil II Diktate 1941-1945. Band 3 Januar-März 1942, S. 381.

297 Thier: Wertfrage, S. 25.

298 Wunder: Kitsch im Kriege, S. 39.

299 Wunder: Kitsch im Kriege, S. 39.

Verdammung aus Prinzip oder großzügige Indienstnahme für die große Aufgabe – diese beiden Positionen markieren zwei Pole, zwischen denen sich die Einstellungen zur Unterhaltungskultur bewegen. Was hier durch den Krieg noch verschärft aufeinandertrifft, erweist sich als die grundsätzliche Frage nach dem Willen und der Fähigkeit, mit Erscheinungen und Bedürfnissen einer Massengesellschaft umzugehen. Die konkrete Politik scheint sich in Wellen dazwischen zu bewegen. Dabei lassen sich für die Medien Film und Unterhaltungsliteratur zumindest im Rückblick verschiedene Phasen ausmachen, die zwar einem ähnlichen Verlauf folgen – schließlich stehen sie beide im Kontext des aktuellen Geschehens des Dritten Reiches –, die aber dennoch aufgrund der spezifischen Produktion, Distribution und Konsumtionswege so große Eigenheiten aufweisen, daß sie hier im folgenden in ihrer je eigenen Entwicklung dargestellt werden. Grundsätzlich können vier Phasen unterschieden werden: Auf eine Phase verschärfter Verfolgungen und Verbote zwischen 1933 und 1935 folgte eine Zeit scheinbarer Toleranz bis zum Kriegsbeginn, die von einer Ausweitung der Produktion geprägt war und in der das Regime zwar weiterhin mit Verboten eingriff, gleichzeitig aber mit subtileren Mitteln versuchte, Einfluß zu nehmen. 1939 bis 1941 kam es im Bereich der Literatur wiederum zu Verboten in größerem Umfang, im Film wurden ab 1940 die unpolitischen Unterhaltungsfilm zugunsten propagandistisch aufgeladener Großproduktionen abgelöst. Der dadurch (und durch den Stop des Imports angelsächsischer Literatur und amerikanischer Filme) eingetretene Mangel im Angebot wurde besonders augenfällig, als mit der Fortdauer des Krieges und der schwindenden Hoffnung auf ein rasches, siegreiches Ende das Unterhaltungsbedürfnis rapide anstieg. Der Versuch von Seiten des Regimes, die Populärkulturproduktion wieder nennenswert zu steigern, gelang freilich unter den Bedingungen der Kriegswirtschaft nur in Ansätzen.

4.4 Nationalsozialismus und Populärkultur vor 1933

Kulturelle Produkte, die primär und (fast) ausschließlich der Unterhaltung dienen und deren Produzenten sich hierfür mit häufig geringem ästhetischen Anspruch bewährter Formeln und Klischees bedienen, werden spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein bedeutender Bestandteil der sich ausbildenden Massenkultur, die sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Deutschland durchsetzen konnte. Am augenscheinlichsten dokumentieren ihren Durch-

bruch in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg die neuen Medien Film und Radio.³⁰⁰

In den zwanziger Jahren avancierte der Film zum wichtigsten Medium der Volksunterhaltung. Aus der Jahrmarktsbelustigung war ein Wirtschaftszweig mit Zehntausenden von Beschäftigten und ein internationales Geschäft mit Millionenumsätzen geworden. Die Kinos, deren Zahl im Deutschen Reich bis 1930 auf über 5.000 anstieg, boten Wochenschauen, Werbe- und Kulturfilme und vor allem ein breites und vielfältiges Angebot deutscher und ausländischer Spielfilmproduktionen. Es entstanden anspruchsvolle Kunstfilme, die die Aufmerksamkeit des Feuilletons erfuhren. Ansprechend gemachten Qualitätsfilmen gelang es, sowohl Kritik wie ein größeres Publikum gleichermaßen zu begeistern. Doch ungeachtet dieser bis heute bekannten Produktionen dominierten populäre Unterhaltungsgenres die Leinwände: Komödien, Liebesgeschichten, Detektivfilme.³⁰¹ Die sich in den Jahren der Weimarer Republik verstärkenden gesellschaftlichen Nivellierungstendenzen³⁰² finden in einem Kinopublikum ihre Entsprechung, in dem bisher gültige soziale Trennlinien zunehmend verwischten. Bereits Zeitgenossen sahen das Kino und seine städtisch geprägten, den Erscheinungen der Moderne und dem Konsum gegenüber aufgeschlossenen Zuschauer als Ausdruck einer neuen Kultur der Angestellten an, die einen Vorschein auf eine homogene Mittelschichtsgesellschaft warf,³⁰³ die sich in den nächsten beiden Jahrzehnten allerdings zunächst als Volksgemeinschaft realisieren sollte.

Der Film bildete durch entsprechende mediale Inszenierungen ein Starwesen heraus, das durch die strukturell erforderliche Überschaubarkeit des Stummfilms und das Prinzip der Serienbildung befördert wurde.³⁰⁴ Die Zahl der Besucher pro Jahr stieg bis 1928/29, dem Höhepunkt des Kino-Booms der Stummfilmzeit, auf 350 Millionen, brach dann aber drastisch ein.

Drei „im eigentlichen Sinne unzusammenhängende Ereignisse“³⁰⁵ erzeugten in den letzten Jahren der Republik eine für die Filmwirtschaft äußerst krisenhafte Situation. Um 1930 wurde der Tonfilm eingeführt, ein Vorgang, der in seiner

300 Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970. Frankfurt/M. 1997.

301 Sabine Hake: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbek 2004, S. 80-81.

302 Detlev J. Peukert: Die Weimarer Republik. Frankfurt/M. 1987, S. 149-165.

303 Hake: Film in Deutschland, S. 95.

304 Gerd Albrecht: Stummfilmzeit. In: Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880-1930. Band 2. Hrsg. von August Nitschke u.a. Reinbek 1990, S. 76-88.

305 Hake: Film in Deutschland, S. 99.

Auswirkung einer medialen Revolution gleichkam: ein Medium ging innerhalb kürzester Zeit vollständig in einem anderen auf. Aus dem Film, der zuvor immer selbstverständlich ein Stummfilm war, wurde der Film, der nun natürlich immer mit Ton lief, bereits 1932 wurden keine Stummfilme mehr produziert.³⁰⁶ Diese Umwälzung veränderte nicht nur die Herstellungsweisen und führte zu einer Neuordnung des internationalen Geschäftes (etwa durch Mehrsprachenproduktionen und Synchronisation), er verursachte vor allem erheblich größere Kosten in einer Zeit, in der die Branche ohnehin schwer unter den Folgen der Weltwirtschaftskrise litt. Hinzu kam der Aufstieg des Nationalsozialismus, der auch im Bereich des Filmes, etwa durch die Auseinandersetzungen um den Streifen *Im Westen nichts Neues*, zu einer Politisierung geführt hatte. Zudem hatte Hugenberg, der 1931 zum einflußreichen Förderers Hitlers in der Harzburger Front wurde, bereits 1927 die amerikanischen Anteile an der Ufa aufgekauft und zunehmend im nationalistischen Sinne Einfluß auf die Programmgestaltung genommen.³⁰⁷

Weit weniger spektakulär, aber in ihrer Breitenwirkung kaum weniger bedeutend, waren die Veränderungen im Bereich der Literatur. Hier beschleunigten technische Innovationen in der Drucktechnik und Buchherstellung die Entwicklungen. Die verbilligten Produktionsbedingungen stießen auf ein Publikum, das aufgrund der Alphabetisierung die Fähigkeit und wegen der gestiegenen Freizeit auch die Muße zur Lektüre hatte.³⁰⁸ Es konnten nunmehr Bevölkerungsgruppen erreicht und als Konsumenten gewonnen werden, die bisher keinen Zugang zum ‚Kulturgut‘ Buch hatten.

Für die Unterhaltungsliteratur war damit ein Markt entstanden, der mit einer Vielzahl von Produzenten, Zwischenhändlern und Vertriebsformen ein vielschichtiges Wirtschaftsgeflecht darstellte. Auf der Herstellerseite produzierten sowohl renommierte Verlage, die ebenso anspruchsvollere Literatur im Programm hatten, wie auch Betriebe mit wenigen Mitarbeitern, die bei Konflikten wegen sitten- oder jugendgefährdender Schriften schnell Verlagsnamen und Ort wechseln konnten, Bücher, die je nach Zielgruppe in Sortimentsbuchhandlungen, Zeitschriftenkiosken und Papierläden verkauft oder in Leihbuchhandlungen verliehen wurden. Der Abdruck in Zeitungen und Zeitschriften, deren Verleger den Roman in Fortsetzungen als Mittel der Leserbindung und im günstigen Fall zur Auflagen-

306 Gustav Frank: Weekend und vox. Beobachtungen zum entstehenden Tonfilm. In: *Modern times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies/Kontinuitäten der Kultur 1925-1955*. Hrsg. von Gustav Frank u.a. Bielefeld 2005, S. 353-383, hier: S. 360.

307 Hake: *Film in Deutschland*, S. 99-100.

308 Vgl. Peukert: *Die Weimarer Republik*, S. 166-177.

steigerung schätzten, ermöglichte eine lukrative Mehrfachverwertung und konnte gleichzeitig den Verkauf des Titels ankurbeln. Eine Reihe von Korrespondenzbüros lebte von der Vermittlung bzw. vom Weiterverkauf von Kurzgeschichten und Romanen vor allem an Regional- und Provinzzeitungen. Um die Leihbüchereien war ein ganzer Gewerbebereich entstanden. Einige Verlage produzierten bevorzugt für diesen Abnehmerkreis; zum Teil gab es sogar Großverleiher, die kleinere Büchereien mit einem kompletten Sortiment versorgten.

Die Abgrenzung der Unterhaltungsliteratur gegenüber anderen Bereichen der Literatur ist kaum eindeutig möglich. Der Übergang zur anspruchsvolleren Literatur ist fließend, so wie sich auch Menge und Art der Titel verändern, je nachdem, ob inhaltliche, literaturästhetische oder außerliterarische Kriterien wie Aufmachung oder Konsumtionsweg zur Definition herangezogen werden. In welchem Maße diese Form von Unterhaltung in den zwanziger Jahren Bestandteil einer Alltagskultur geworden ist, verdeutlicht der gewaltige Aufschwung, den das Leihbüchereiwesen – zentrale Distributionsstelle dieser Literatur – vor allem während der Weltwirtschaftskrise genommen hatte. Für die Jahre 1932 und 1933 wird von zwischen 15.000 und 40.000 Leihbüchereien für das Deutsche Reich ausgegangen.³⁰⁹ Der gerade im Leihbuchgewerbe offen zutage tretende Warencharakter des ‚Kulturguts‘ Buch, eine zum Teil fast schon ‚industrielle‘ Textproduktion („Ullsteins Romanfabrik“), die ohne weitere erzieherische Ansprüche ein Unterhaltungsbedürfnis bediente – all dies erregte das Mißfallen nationalsozialistischer Kulturideologen. Diese stellten sich damit in die Tradition einer konservativen bildungsbürgerlichen Kritik, die Teile der Unterhaltungsliteratur, vor allem Heftromane mit allzu freizügigen, reißerischen oder gewalttätigen Inhalten, aufgrund ihrer Jugend- und Sittengefährdung verboten wissen wollten. Doch bei dieser ‚klassischen Kritik‘ beließen es die Nationalsozialisten nicht.

Das gesamte Unterhaltungsgeschäft galt den Kritikern von rechts als ein vorrangiges Betätigungsfeld des sogenannten ‚raffenden Kapitals‘. Der Erfolg neuer populärer Musik, des Films und der Unterhaltungsliteratur wurde entsprechend antisemitischer Vorurteile zum Versuch der Juden, die ‚gesunde deutsche Kultur zu verseuchen‘, umgedeutet.³¹⁰ Es wurde das Schreckensbild eines jüdischen

309 Weigand: Träume auf dickem Papier, S. 9. Die starken Schwankungen in den Angaben sind darauf zurückzuführen, daß viele Leihbüchereien im Nebenerwerb betrieben wurden. Eine zeitgenössische Schätzung geht von einer Gesamtzahl zwischen 10.000 und 18.000 aus, in denen 30 Millionen Bände auszuleihen gewesen seien. Franz Schriewer: Kampf den Leihbüchereien! In: Büchereien und Bildungspflege 13 (1933), S. 100.

310 Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt a.M. 1997, S. 176.

Filmkapitals aufgebaut, das die großen Filmkonzerne dominiere und die Existenz kleiner und mittlerer Firmen in diesem Sektor bedrohe,³¹¹ der deutsche Film sei „in der fast unbeschränkten Herrschaft des internationalen Judentums“.³¹² Angesichts dieser Zustände forderten die Nationalsozialisten bereits 1931 die „Säuberung“ des Films von „rasse- und wesenfremden Elementen“, an die Stelle sollte die Förderung eines deutschen, nationalen und dem Volkstum entsprechenden Films treten.³¹³ „[D]as ungeheure Verbrechen der Filmjuden an der deutschen Seele“, so formulierte man es im nachhinein, habe darin bestanden, daß sie mit der „bewußten Herstellung einer anreißerischen Ware“ den von ihnen so oft zitierten „„Publikumsgeschmack““ so von Grund auf verdorben hätten, daß eine Auflehnung aus dem Volke nicht ausbleiben konnte, die sich nicht nur in der Opposition gegen die jüdische Filmindustrie ausdrücke, „sondern ebenso in einem geradezu katastrophalen Rückgang der Besucherzahlen“.³¹⁴

Curt Belling, „Hauptstellenleiter der Reichspropagandaleitung der NSDAP. Amtsleitung Film“, markierte ebenfalls retrospektiv die „marxistische Revolte im November 1918“ als den Beginn einer Unterwanderung der deutschen Kunst und des Filmgeschäftes durch Ausländer und Juden.³¹⁵ Der deutsche Kinobesucher mußte sich, so Belling, „Filme gefallen lassen, die nur dazu bestimmt schienen, die niedrigsten Instinkte der Menschen zu reizen und volkszersetzendes Gift in den krank darniederliegenden Volkskörper zu spritzen.“³¹⁶ Filme aus dem Verbrecherleben hätten die Kinotheater erobert und dazu beigetragen, „dass das Lichtspielwesen als Schulungsstätte für kommende Verbrecher bezeichnet werden konnte.“ Man habe des öfteren in der Zeitung lesen können, „junge Menschen wären durch den unheilvollen Einfluss des Kinos auf die Verbrecherlaufbahn geworfen worden.“ Die Filme hätten alles Fremde verherrlicht, bei Filmhandlungen in Deutschland „das Geschehen entstellt und verkitscht, deutsche Sitten und Gebräuche in den Dreck gezerrt, den Staat verhöhnt und deutsche Frauen als „Ehrebrecherinnen und Rasseschänderinnen“ gezeigt.“³¹⁷

311 Becker: Film und Herrschaft, S. 28.

312 [Ohne Autor:] Der „Deutsche Film“. In: Nationalsozialistische Monatshefte 2 (1931) Heft 21 (Dezember), S. 22-25, hier: S. 22.

313 Marian Kolb: Die Lösung des Filmproblems im nationalsozialistischen Staate. In: Nationalsozialistische Monatshefte 2 (1931) Heft 21 (Dezember), S. 25-28, hier: S. 28.

314 [Ohne Autor:] Und so sahen ihre Filme aus. In: Berliner Filmwacht Folge 3 (November 1938), S. 6-8, hier S. 6.

315 Curt Belling: Der Film in Staat und Partei. Unter Mitarbeit von Carl Ernst Graf Strachwitz. Mit einem Vorwort des Reichsamtseiter der NSDAP Carl Neumann. Berlin 1936, S. 10.

316 Belling: Film in Staat und Partei, S. 11.

317 Belling: Film in Staat und Partei, S. 12.

Zumindest in der Rückschau wird der wohl tatsächlich nachweisbare signifikante Anstieg der Lektüre billigen Lesestoffs in der Weltwirtschaftskrise³¹⁸ zum Siegeszug eines Narkotikums, das die „geistig-seelische Gesundheit zu zerrütten“ drohte.³¹⁹ Niemals sei, so ein anderer Kritiker, „so viel minderwertige Literatur gelesen worden, als zu der Zeit, da die Massen der Arbeitslosen auf den Straßen herumlungern mußten und jeden Sinn des Lebens verloren hatten. [...] [D]ie Öde des eigenen Daseins mußte betäubt werden durch die Illusion eines materiellen Wohllebens, eines gesellschaftlichen Glanzes oder durch den Glauben an einen glücklichen Zufall.“³²⁰ Die Leihbüchereien wurden in dieser Sicht zum Opfer „jüdischer Hasardeure und ihrer Helfer“, mit dem „der Jude“, „sich dem Ziele der Weltbolschewisierung nahestens wähnend, [...] sein zu Papier gebrachtes Giftdenken ungehindert und maßlos in die seelisch zermürbte Menschheit“ schleuderte.³²¹ In dieser Sicht wird aus einem Krisensymptom geradezu eine Ursache der Krise.

Zumindest diese Bereiche der Unterhaltungskultur, besonders in ihren billigen Ausprägungen, galten den Nationalsozialisten als Sinnbilder der als unhaltbar angesehenen politischen und kulturellen Zustände, als Ausdruck eines ‚liberalistischen‘ Zeitalters und seiner Verwerfungen: Der Kitsch vereinzelt „den Menschen in seinem ganz individualistischen Streben nach Glück.“³²² Wie die kulturelle Avantgarde wurde diese Unterhaltung zum Phänomen eines Zeitgeistes, dem die Nationalsozialisten den Kampf angesagt hatten.

4.5 Der Umgang mit der Unterhaltungsliteratur nach der Machtübernahme

4.5.1 Beschlagnahmungen und Verbote I

Angesichts dieser populärkulturkritischen Positionen, wie sie vor allem Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ lauthals propagiert hatte, konnte kaum daran gezweifelt werden, daß der Sektor der Unterhaltungsliteratur wie die Lite-

318 Nachweisbar ist der Anstieg der Zahl der Leihbüchereien während der Weltwirtschaftskrise.

319 Witsch: Über die Relativität der Begriffe „Unterhaltung“ und „Entspannung“, S. 32.

320 Werner Bökenkamp: Über die literarische Halbwelt. In: Bücherkunde 4 (1937), Folge 7, S. 387-392, hier: S. 392.

321 Hans Krulick: Für und gegen den Kriminalroman. Das Ziel: Der wirkliche Kriminalroman. Gedanken um ein Problem. In: Zeitschrift der Leihbücherei 10 (1941), Heft 17, S. 15-17, hier: S. 16.

322 Bökenkamp: Literarische Halbwelt, S. 392.

ratur insgesamt nach der Machtübernahme einschneidende Veränderungen zu erwarten hatte. Doch obgleich die Aktionen der Bücherverbrennungen im Mai 1933 im Namen eines ‚Kampfes gegen Schund und Schmutz‘ durchgeführt wurden, blieb das Gros der Unterhaltungsliteratur dabei weitgehend verschont. Denn die in diesem Zusammenhang verwandten abwertenden Bezeichnungen, die gemeinhin für billige Heftchen, reißerische Schmöker und etwa pornographische Literatur gebraucht wurden, galten hier nicht diesen, sondern sollten vor allem die Schriften der politischen und weltanschaulichen Gegner diffamieren.

Die Unterhaltungsliteratur lag zunächst abseits des Interesses der neuen Machthaber.³²³ In ihrer großen Mehrheit war sie inhaltlich völlig unpolitisch und konnte auch noch gefahrlos ausgestellt werden. Ein zeitgenössischer Bericht stellt dazu fest: „Geblieden ist im Schaufenster der Leihbibliothek der Kriminalroman und die leichte Unterhaltungsliteratur“, während die politisch anrühige Literatur wie auch erotische Werke gänzlich verschwunden seien.³²⁴

Der spektakuläre Akt der Bücherverbrennung, von den Nationalsozialisten als Symbol für die endgültige Überwindung des geistigen Verfalls gedeutet, markierte den Sieg über den literarischen Hauptfeind – die meisten Autoren waren entweder im Konzentrationslager oder hatten Deutschland verlassen, ihre Bücher waren vernichtet. Die Bücherverbrennung war aber mitnichten Ergebnis eines nunmehr konsequent durchgesetzten Planes zur brutalen literarischen Neugestaltung. Die Nationalsozialisten verfügten, wie Volker Dahm feststellt, bei ihrem Machtantritt über keinen schrifttumspolitischen Generalplan, „der nicht nur die negativen, sondern auch die positiven Ziele der beabsichtigten Umwälzung der literarischen Verhältnisse und die hierzu notwendigen staatlichen Neuordnungsmaßnahmen bezeichnet hätte“.³²⁵

Es lag in der Dynamik der nationalsozialistischen Machtergreifung, daß trotz des Fehlens eines parteiintern abgestimmten Gesamtplans zum Umgang mit der Unterhaltungsliteratur und obwohl die neu eingerichteten Institutionen noch kaum in der Lage waren, reichsweit zu agieren, weitere Aktionen nicht unterblie-

323 Der eigentliche literarische ‚Kitsch‘, ‚Schmutz‘ und ‚Schund‘ konnte auch daher nicht beschlagnahmt werden, weil er denjenigen, die die schwarzen Listen erstellten, selbst wenn dies unter Mithilfe von Volksbibliothekaren geschah, größtenteils gar nicht bekannt gewesen war. Kast: Leihbuchhandel, S. 240.

324 Leihbüchereien stellen sich um. In: Rheinländisch-Westfälische Zeitung. Nachgedruckt in: Reichsnachrichtenblatt der Buchverleihe 2 (1933), Heft 6, S. 3.

325 Volker Dahm: Die nationalsozialistische Schrifttumspolitik nach dem 10. Mai 1933, In: 10. Mai 1933. Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen. Hrsg. v. Ulrich Walberer. Frankfurt/M. 1983, S. 36-83, hier: S. 43.

ben. Bestimmte Gruppen versuchten weiterhin, durch entschiedenes Vorgehen Tatsachen zu schaffen. In den ersten Monaten der nationalsozialistischen Herrschaft gingen entscheidende Vorstöße gegen die Unterhaltungsliteratur von einem Berufsstand aus, die schon vor 1933 diesem Sektor ausgesprochen ablehnend gegenüber gestanden hatte: von den Volksbibliothekaren.

Diese sahen sich seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts in immer stärkerem Maße von den Leihbüchereien in ihren Bildungsbemühungen gefährdet. Mit Hilfe der neuen Machthaber, die vor 1933 immer wieder gegen das ‚volkszersetzende Schrifttum‘ polemisiert hatten, hofften sie nun den ständigen Kampf um den sich zum guten Buch ‚hinauflesenden‘ einfachen Volksgenossen für sich zu entscheiden und den Leihbüchereien ihr schillerndes Wasser abzugraben.³²⁶ Die Unterhaltungsliteratur und die Leihbücherei als einer ihrer wichtigsten Umschlagplätze entsprachen überhaupt nicht ihren Vorstellungen. Die Bestände der Leihbibliotheken seien „bis in unsere Tage [1934, C.W.] von der übelsten und verderblichsten Sensationsliteratur aller Sorten durchsetzt“.³²⁷

Bei Beschlagnahmungsaktionen in den folgenden Monaten arbeiteten Volksbibliothekare Hand in Hand mit der Polizei bei der ‚Säuberung‘ von Leihbüchereien und gingen oft noch rigoroser gegen sie vor als die staatlichen und parteiamtlichen Organe. Das Reichsministerium für Propaganda gebot diesem rigiden Vorgehen zwar bald Einhalt – dort hatte man, wie sich zeigen wird, das Propagandapotentiale dieses Bereichs durchaus erkannt –, die radikalen Positionen finden sich aber bis in die vierziger Jahre in der Diskussion um die Unterhaltungsliteratur und konnten sich, wie die Verbote am Ende der dreißiger Jahre zeigen, auch immer wieder mit ihrer harten Linie in den Vordergrund bringen.

Obgleich die zahlreichen Aktionen von Bibliothekaren und Polizeiorganen ein koordiniertes, planmäßiges Vorgehen suggerieren, stellt sich das Verbots- und Beschlagnahmungswesen bis zur Etablierung eines Reichsindex

als ein durch die territoriale und kompetenzmäßige Zersplitterung der staatlichen Indizierung zusätzlich verwirrtes Knäuel privater, organisationspezifischer, gerichtlicher, polizeilicher und behördlicher Maßnahmen und Aktionen dar, das kaum je noch entwirrt werden wird und das vor allem die Vorstellung eines planmäßigen, zentral gesteuerten Handelns absurd erscheinen läßt.³²⁸

326 Geyer-Ryan: Trivialliteratur und Literaturpolitik, S. 271.

327 Karl Taupitz: Parteibibliotheken oder Volksbüchereien? In: Die Bücherei 2 (1934), Heft 12, S. 549.

328 Dahm: Nationalsozialistische Schrifttumspolitik, S. 43.

Schließlich wurde im April 1935 die Reichsschrifttumskammer mit der Erstellung einer Liste der verbotenen und beschlagnahmten Literatur beauftragt.³²⁹ Ende 1935 gab sie erstmals die *Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums* heraus,³³⁰ die allerdings wie auch die folgenden Neufassungen „streng vertraulich“ und „nur für den Dienstgebrauch“ bestimmt war.³³¹

Unterhaltungsromane, sofern sie nicht von erklärten ideologischen Gegnern verfaßt worden waren, finden sich kaum auf dieser Liste. Die wenigen indizierten Titel lassen keine durchgehende Linie erkennen. Rückschlüsse auf den Umgang mit dieser Literatur lassen sich aus ihr nicht gewinnen. Es scheint sich der Eindruck nach der Bücherverbrennung zu bestätigen: Die Unterhaltungsliteratur stand nicht im Mittelpunkt des Interesses.

4.5.2 Wege zu einer neuen Unterhaltungsliteratur – Kooperation statt Konfrontation

Großen Säuberungsaktionen zur Entfernung unerwünschten Schrifttums begegnete man im Propagandaministerium zunächst eher ablehnend. Eine umfangreiche Polizeiaktion benötigte zuviel Vorbereitung, zudem entstand die Gefahr, daß die vertrauliche Liste bekannt würde, was wegen der befürchteten Negativwirkung im Ausland zu vermeiden war. Aus diesen Überlegungen heraus war vom Propagandaministerium bereits im August 1934 eine Überwachungsstelle für das Leihbüchereigewerbe ins Leben gerufen worden, mit der Aufgabe, „sämtliche Leihbüchereien von unerwünschtem Schrifttum zu reinigen“.³³² Daß es dabei nicht um die Bücher der Liste 1 ging, von denen in den Leihbüchereien sowieso nicht viele zu vermuten waren, sondern um große Teile der Unterhaltungsliteratur, macht der Vizepräsident der Reichsschrifttumskammer Heinz Wismann in einem Brief an Goebbels vom September 1934 deutlich. Grundsätzlich seien, so Wismann, die Leihbüchereien von „der sehr großen Zahl derjenigen Machwerke“ zu reinigen, „die weder verboten noch beschlagnahmt sind, noch auf der Liste

329 Barbian: Literaturpolitik, S. 520.

330 Vgl. Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Stand vom 31. Dezember 1938 und Jahreslisten 1939-1941. Unveränderter Nachdruck der Ausgaben Leipzig 1938-1941, Vaduz 1979.

331 Über ‚Neuaufnahmen‘ entschied eine regelmäßig stattfindende Verbotskonferenz, an der Vertreter des Propagandaministeriums, der Parteiamtlichen Prüfungskommission, der Geheimen Staatspolizei, des SD-Hauptamtes und des Reichserziehungsministeriums teilnahmen. Barbian: Literaturpolitik, S. 526.

332 Anordnung betreffs Überwachungsstelle für das Leihbüchereiwesen §1. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Redaktioneller Teil 102, Nr. 87 (12.4.1935), S. 244.

der unerwünschten Literatur stehen, ihrem Inhalt nach aber – es handelt sich in der Hauptsache um Kriminalromane, Abenteuerromane, sogenannte Liebesromane etc. – [...] so seicht und wertlos sind, daß auch sie aus dem Leihbüchereigewerbe verdrängt werden müssen.“³³³

Diese Maßnahme muß im Zusammenhang mit anderen gesehen werden, die darauf abzielten, die nach ideologischen Gesichtspunkten fragwürdige Einrichtung zu verändern. Mit der Eingliederung des Leihbüchereigewerbes in die Reichsschrifttumskammer, einem Sperrverbot für Neugründungen, der Schließung von Betrieben im Nebenerwerb, Rahmenbestimmungen für die Ausübung des Leihbüchereigewerbes, der Einführung von Mindestgebühren, der Durchsetzung einer einheitlichen Ausbildung und regelmäßiger Schulungen und eben der Überwachungsstelle versuchten die Verantwortlichen die Indienstnahme für ihre Zwecke zu erreichen. Ganz verzichten, wie dies die Volksbibliothekare zunächst gefordert hatten, konnte man auf sie im Interesse der angestrebten Literaturlenkung jedoch nicht, verfügten sie doch über die im Vergleich zu den öffentlichen Bibliotheken höheren Benutzerziffern und die größere Verbreitungsdichte.

Welche Motive es waren, die die Verantwortlichen im Propagandaministerium zu einem Wechsel von einer restriktiv-konfrontativen zu einer restriktiv-kooperativen Politik bewogen haben, führte Goebbels in einer im Mai 1936 auf der Kantate-Tagung des deutschen Buchhandels in Leipzig gehaltenen Rede aus.³³⁴ Er sprach von den Erfolgen des Buchhandels, „neue Blüte und neuer Aufschwung“ seien an die Stelle der „vollkommene[n] Lethargie“ getreten, die vor drei Jahren nach der Machtübernahme im deutschen Buchhandel geherrscht habe. Zunächst habe man „die Überreste der überwundenen Zeit wegräumen müssen“ – Ausdruck hiervon seien die „symbolischen Bücherverbrennungen“ und „die Reinigung des Buchhändlerstandes“ gewesen –; auf diese Phase folge nun „ein planmäßiger Aufbau auch auf diesem Gebiet“.³³⁵

Goebbels zog eine positive Bilanz der ersten drei Jahre nationalsozialistischer Buchpolitik: Preissenkungen und groß angelegte Werbeaktionen hätten eine Popularisierung des Buches bewirkt, man habe Kreise erreicht, „die bisher vollkommen vom Buch ausgeschlossen geblieben sind“. Das Ziel sei nicht „eine Luxus-, sondern eine Volksliteratur“. Daß diese gleichermaßen materiell wie kultu-

333 Brief des Vizepräsidenten der Reichsschrifttumskammer, Wismann, an den Minister für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels vom 15.9.1934. Zitiert nach Kast: Leihbuchhandel, S. 247.

334 Dr. Goebbels spricht von den Erfolgen des Buchhandels. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 103, Nr. 109 (12.5. 1936), S. 422-425.

335 Goebbels spricht von den Erfolgen des Buchhandels, S. 422 und S. 423.

rell zu verstehen ist, zeigt sein Vergleich mit anderen Gegenständen des Luxuskonsums wie Auto, Radio und Staatstheaterbesuchen. Hier seien durch Volksauto, Volksempfänger und Volkstheater neue Konsumentenschichten erschlossen worden; dies habe man, so Goebbels, erreicht, „indem wir die Unterhaltung, die Entspannung, die Freude und die Kultur popularisierten“.³³⁶

Nach diesem klaren Bekenntnis zur Massenkultur und zum Massenkonsum kann es kaum noch überraschen, daß das Propagandaministerium Abstand von radikalen Forderungen nach Verboten nahm, hätte dies doch das Aus für Produzenten und Distributoren bedeutet, derer man für die angestrebte Popularisierung gerade bedurfte. Massenkonsum braucht massenkompatible Lese- stoffe. Das Volk habe, so Goebbels, Anspruch auf schöne Literatur. Und noch mehr: Es habe „Anspruch auf Entspannung und Erholung“. Aus diesem Grund lege man Wert darauf, die „Unterhaltungsliteratur als solche zu pflegen“. Dies geschieht natürlich nicht zweckfrei. „Wir waren der Überzeugung, daß die Nation für die schweren Daseinskämpfe, die sie für die Zukunft auszufechten habe, der Kraft bedürfe, und wir waren weiter der Überzeugung, daß das Kraftreservoir der Nation am besten durch nationale Freude aufgefüllt würde.“ Daß dies keine unumstrittene Position gewesen ist, darauf verwies Goebbels selbst, indem er den Vorwurf aufnahm, er leiste mit dieser Haltung einer Entpolitisierung der breiten Massen Vorschub. Diesem setzte er die Quintessenz seines pragmatischen Verständnisses von Unterhaltung und Propaganda entgegen: Das Wesen einer klug geführten propagandistischen Politik sei die richtige Dosierung, „d.h., daß sie im richtigen Augenblick einsetzt und daß sie im richtigen Augenblick auch versteht abzusetzen“.³³⁷

4.5.3 Ausgleich zwischen den Interessengruppen?

Goebbels Ausführungen fassen die Politik zusammen, die im Propagandaministerium seit 1934 verfolgt wurde. Obgleich auch dort, wie aus dem Brief Wismanns hervorging, starke grundsätzliche Vorbehalte bestanden, bemühten sich die Verantwortlichen um Reform: Ziel war die Schaffung einer neuen Unterhaltungsliteratur.

Die erste Arbeitstagung der Reichsschriftumsstelle für die Verleger von Unterhaltungs- und Volksliteratur zeigt zumindest in der Liste der Teilnehmer ein Bewußtsein von den vielfältigen Einflußfaktoren und Interessen in diesem Be-

336 Goebbels spricht von den Erfolgen des Buchhandels, S. 424.

337 Goebbels spricht von den Erfolgen des Buchhandels, S. 423.

reich. Neben dem Leiter der Reichsschrifttumsstelle und weiteren führenden Mitarbeitern von Propagandaministerium und Reichsschrifttumskammer waren 50 Verleger, Vertreter der Leihbüchereien und darüber hinaus Repräsentanten von Presse, Justiz sowie der Hitlerjugend anwesend. Damit waren sowohl die zuständigen staatlichen Stellen als auch die Produzenten und, wenn man so möchte, mit der HJ sogar eine der größten Konsumentengruppen auf dieser Tagung vertreten.

Galt lange Jahre das, so Erich Langenbacher, Referent im Propagandaministerium, in der Einleitung seines Tagungsberichts, „was man unter Volksliteratur verstand, als unter dem Durchschnitt stehend“, der Kritik und weiterer Beachtung unwürdig, so habe sich das unter dem Nationalsozialismus radikal geändert.³³⁸ Nun hatte man den Propagandawert der Unterhaltungsliteratur erkannt, denn, so stellte der Geschäftsführer der Reichskulturkammer Franz Moraller grundsätzlich zu Beginn der Tagung fest, es sei nicht gleichgültig, was der Mensch zu seiner Entspannung lese: „[H]ier kommt auf indirektem Wege Gedankengut an die Menschen heran, das verhängnisvoll werden kann, wenn es schlecht ist und eine einzigartige Erziehungsschule ist, wenn es gut und positiv ist.“³³⁹

Die Aufgaben des „neuen Staates“ auf diesem Gebiet beschreibt Rudolf Erckmann, neben Wismann einer der drei Hauptreferenten der im Oktober 1934 gegründeten Schrifttumsabteilung innerhalb des Propagandaministeriums,³⁴⁰ mit einem Dreischritt: „Das Falsche hinwegräumen [...] [,] die Erhaltung des Guten und die Förderung dessen, was wir wollen.“ Hinwegzuräumen sei das „frühere Unterhaltungsschrifttum“, bei dessen Produktion die Profitinteressen im Vordergrund standen und nicht auf Form und wenig auf Inhalt geachtet wurde. Ziel müsse es sein, „das schlechte Unterhaltungsbuch von allein unmöglich [zu] machen, ihm einfach indirekt das Wasser weg[zu]nehmen“.³⁴¹

Wie die Forderungen und praktischen Vorschläge aussehen, die dies ermöglichen sollen, erwähnt der Artikel nicht. Es sieht allerdings nicht so aus, als hätte zwischen den Vertretern der Interessengruppen ein Abwägen des Möglichen und Wünschenswerten im Hinblick auf umsetzbare Vorschläge stattgefunden. Abgesehen davon, daß es kaum eine gemeinsame Interessengrundlage geben konnte,

338 Lgb. [d.i. Erich Langenbacher]: Arbeitstagung der Reichsschrifttumsstelle für die Verleger von Unterhaltungs- und Volksliteratur am 22. und 23. November in Berlin. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Redaktioneller Teil 102, Nr. 276 (28.11.1935), S. 1014-1015, hier S. 1014.

339 Lgb.: Arbeitstagung der Reichsschrifttumsstelle, S. 1014.

340 Vgl. Barbian: Literaturpolitik, S. 172.

341 Lgb.: Arbeitstagung der Reichsschrifttumsstelle, S. 1014.

ist dies freilich eine Vorstellung, die dem Selbstverständnis des NS-Staats widersprochen hätte. In diesem Sinne diene eine solche Veranstaltung allein dem Zweck, die staatlichen Vorgaben mit dem nötigen Nachdruck von oben nach unten zu vermitteln. Letztlich besteht, so müssen Erckmanns Ausführungen wohl verstanden werden, weniger von Seiten des Staates als von Seiten der Verleger Handlungsbedarf, da er das Verschwinden der schlechten Unterhaltungsliteratur für eine Frage der Zeit hält. Er setzt dabei auf die nationalsozialistischen Erziehungsinstitutionen: „Die Jugend, die durch die HJ und den Arbeitsdienst gegangen ist“, werde, so Erckmann, ohnehin nicht mehr daran denken, „dieses butterweiche Zeug zu lesen“. Eine Annahme, die die beiden ‚Jugendvertreter‘ nachdrücklich bestätigen: Der neue Geist, in dem die heutige Jugend erzogen werde, führe dazu, daß sie „schon jetzt größtenteils sich innerlich abende von den individualistisch ausgerichteten Jugendbüchern der Vergangenheit“.³⁴² Diese Jugend werde, so wiederum Erckmann, auf diese Weise die Verleger ausschalten, „die ihre Pflicht nicht sahen“, d.h. nicht an der Schaffung des guten Volksromans mitwirkten, den es zu entwickeln gelte.

4.5.4 Unterhaltungs- oder Volksliteratur?

Wie hat er aber inhaltlich auszusehen, dieser neue Unterhaltungsroman? Welchen Kriterien hat er zu entsprechen? Einig war man sich allein darin, daß er anders sein müsse als diejenige Literatur, die vor 1933 produziert wurde. Diese Abgrenzung fehlt in keiner Stellungnahme.

In seinem Bekenntnis zum Anspruch auf Unterhaltungsliteratur verwahrte Goebbels sich im selben Absatz dagegen, daß diese gleichbedeutend mit geistlosem Kitsch sei. Aber darüber hinaus bleiben die Vorstellungen und Kriterien undeutlich, die Ausführungen phrasenhaft. Unterhaltung braucht, so Goebbels, „nicht immer mit der Schwere des Gedankens belastet zu sein, aber sie muß rein, sie muß frisch, sie muß gekonnt sein“.³⁴³ Diese Kriterien erscheinen im Abdruck gesperrt gedruckt, was zwar ihre Bedeutung betont, nicht aber die Frage beantwortet, wie die geforderte Leichtigkeit, Reinheit und Frische umzusetzen sei. Würdig müssen diese Bücher sein, in die Hände eines jeden Menschen gelegt zu werden, forderte Langenbucher in seiner Einleitung zum Bericht über die erwähnte Arbeitstagung, die nach seinen Worten eben dieses Ziel verfolgte.³⁴⁴ Eine

342 Ebd., S. 1015.

343 Goebbels spricht, S. 424.

344 Lgb.: Arbeitstagung, S. 1014.

Literatur für das ganze Volk, dies erscheint im Sinne der NS-Ideologie die folgerichtige Umsetzung der Idee der Volksgemeinschaft.

Was aber hat dies für Konsequenzen? Eine Epoche, „die mit dem Begriff ‚Volk‘ ein lebendiges Ganzes meint, dem jeder zu dienen hat“, muß, so führte es Eberhard Hasper, Referent der Reichsschrifttumskammer,³⁴⁵ im Vorfeld der Arbeitstagung vom November 1934 aus, unter Volksliteratur etwas anderes verstehen als eine „Zeit des literarischen Intellektualismus“.³⁴⁶ Während sie in jener Zeit etwas Zweitklassiges sei, bedeute sie im Nationalsozialismus „auserlesene Literatur, die allen verständlich ist und alle verbindet“.³⁴⁷ Damit erhöhte Hasper den Anspruch an die Neugestaltung in der Zukunft, da die „sogenannten Groschenhefte, die von schauerlichen Abenteuern, Meisterdetektiven und blutigen Liebestragödien erzählten“, für ihn ein Relikt der Zeit vor dem Nationalsozialismus seien, die aber, wie er einräumen mußte, bis ins Jahr 1935 den überwiegenden Lesestoff für den „einfachen Volksgenossen“ darstellten. Diese ‚Volksliteratur‘ meinte er nicht, vielmehr müsse eine neue geschaffen werden, und dies dürfe nicht durch einen Etikettenschwindel geschehen, indem man etwa „die beste deutsche Dichtung mit Volksliteratur bezeichnet“. Volksliteratur sei das, so Hasper, „was tatsächlich vom Volke gelesen wird, und diese Volksliteratur enthält heute noch keine Werte und ist noch nicht annähernd dem Begriff ‚Volk‘ angepaßt, den unsere Zeit prägt“.³⁴⁸

In diesem letzten Satz faßte Hasper treffend das Dilemma, aus dem die NS-Literaturpolitik bis zu ihrem Ende keinen Ausweg fand. Auf der einen Seite muß das Volk die Volksliteratur wirklich lesen, auf der anderen Seite kann es nicht die Literatur sein, die das Volk momentan gerne liest. Die Überwindung der Kluft zwischen ideologischem Anspruch des NS-Staates und realer Lesererwartung hielt Hasper prinzipiell für überwindbar, allein die Verleger entzogen sich noch mit ihrer Ausflucht, nur das zu produzieren, was die Leser verlangen, der schwierigen Aufgabe einer Neuorientierung.

Vor diesem Hintergrund begrüßte Hasper ausdrücklich die Errichtung von Beratungsstellen für Verleger, allerdings sah er das Problem, daß die geforderte

345 Eberhard Hasper war zunächst in der Reichsschrifttumskammer für die Beobachtung des Verlagswesens, des Buchhandels und des Leihbüchereiwesens zuständig. Seit 1934 stand er zudem der „Beobachtungsstelle für den Reisebuchhandel“ vor. Barbian: Literaturpolitik, S. 205 und S. 215.

346 Eberhard Hasper: Zustand und Zukunft der deutschen Volksliteratur. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Redaktioneller Teil 102, Nr. 170 (25.7.1935), S. 608.

347 Hasper: Zustand und Zukunft der Volksliteratur, S. 608.

348 Hasper: Zustand und Zukunft der Volksliteratur, S. 608.

Literatur noch geschrieben werden müsse. Hier nahm er die deutschen ‚Schriftsteller und Dichter‘ in die Pflicht. Sie sollten die angestrebte Literatur so schreiben, daß das Volk sie lese. Dieses verlange Unterhaltung, und die Bedingung für gute Unterhaltung sei die Spannung.³⁴⁹ Auf diesen Punkt müßten sich die Autoren konzentrieren. Nähmen sie diese Forderung ernst, werde die angestrebte neue Literatur für das ganze Volk entstehen. Der Appell an die Dichter findet sich in vielen programmatischen Stellungnahmen. Als behaupteter möglicher Ausweg aus dem aufgezeigten Dilemma hielt man mit ihm die Illusion einer ideologisch gemäßen und trotzdem populären Literatur aufrecht.

Wenngleich die weltanschaulichen Ansprüche hiermit klar formuliert wurden, blieben die inhaltlichen und formalen Erwartungen diffus. Auch der von Hasper verwendete Begriff Volksliteratur, der nun vermehrt als Bezeichnung für Unterhaltungsliteratur gebraucht wurde, häufig versehen mit Attributen wie ‚wahr‘ oder ‚richtig‘, gibt hierüber keinen weiteren Aufschluß. Die Bezeichnung scheint auf den ersten Blick das Neue einer Literatur in einem ‚völkischen Staat‘ zu fassen. In ihrer Vieldeutigkeit enthielt sie die ganze Bandbreite möglicher Vorstellungen und geriet damit letztlich zur Worthülse, die zu Wunschprojektionen geradezu einlud. Die einen strebten in einer Volksliteratur die würdige Nachfolge einer Volksdichtung im romantischen Sinne an, den anderen war sie nicht viel mehr als die adäquate Bezeichnung einer Literatur für ein Gemeinwesen von Volksgenossen. Allerdings verdrängte der Begriff ‚Volksliteratur‘ nicht den der ‚Unterhaltungsliteratur‘. Eine Begriffs konstruktion wie in ‚Verleger für Unterhaltungs- und Volksliteratur‘ behauptete eine Differenzierung, die in der allgemeinen Begriffsverwendung nicht nachzuvollziehen ist, die aber trotz ihrer weitgehenden Synonymie unterschiedliche Konzepte zu vereinen schien und damit als Kompromißformel dienen konnte.

Die hier aufscheinende Möglichkeit, anhand der gewählten Begrifflichkeit zumindest eine moderne oder traditionelle Haltung zu identifizieren, entpuppt sich als trügerisch. Zwar verwendet Goebbels fast ausschließlich die Bezeichnung Unterhaltungsliteratur, läßt sie aber gleichzeitig romantisch auf, wenn er fordert, die neue Literatur müsse der Dichter „nun auch aus dem Volkskreise heraus“ schaffen, da er „Repräsentant des Volksgeistes“ sei.³⁵⁰

349 Hasper: Zustand und Zukunft der Volksliteratur, S. 608.

350 Goebbels spricht, S. 424.

4.5.5 Vorbeugende Einflußnahme anstelle von Verboten: Die Vorlagepflicht für Unterhaltungsliteratur

Ungeachtet der differierenden Vorstellungen vergrößerten das Propagandaministerium und seine untergeordneten Stellen ihre Lenkungs- und Einflußmöglichkeiten und setzten dabei im Bereich der Unterhaltungsliteratur weniger auf Verbote denn auf Prävention. Mit dem Ziel, sich einen Überblick über die Produktion bestimmter Verlagsgruppen zu verschaffen und so bei Bedarf die Verlagsprogramme nach den Maßgaben und Interessen von Staat und Partei zu beeinflussen, baute die Reichsschrifttumskammer zwischen 1934 und 1937 eine Reihe von Beobachtungs- bzw. Beratungsstellen auf. Die „Anordnung zur Förderung guter Unterhaltungsliteratur“ vom Juli 1935 sah die Errichtung einer Beratungsstelle für „Verleger ausgesprochener Unterhaltungsliteratur“ vor und wandte sich damit vor allem an die Mitglieder der „Vereinigung der am Leihbüchereiwesen interessierten Verleger“ und der „Arbeitsgemeinschaft der Verleger für Volksliteratur“.³⁵¹ Faktisch war die in dieser Anordnung vorgesehene Möglichkeit, die Verlage dazu aufzufordern, ihre Neuerscheinungen vor Drucklegung dieser Beratungsstelle vorzulegen, eine weitgehende Vorlagepflicht, mit der eine Buchvorschau ausgeübt werden sollte.

Zumindest die großen Heftrromanserien wurden ständig geprüft, wobei man allerdings davon ausgehen muß, daß die Installation dieser Prüfinstanz und die Erfassung aller Serien mehrere Jahre in Anspruch nahm, die tatsächliche regelmäßige Kontrolle also zu unterschiedlichen Zeitpunkten einsetzte.³⁵² Ein zeitgenössischer Autor der Krimi-Reihe *John Kling's Erinnerungen*, Frank Astor (d.i. Hans Günther), erinnert sich rückblickend, daß die Urteile der einzelnen Lektoren der Prüfstelle äußerst unterschiedlich ausfielen. „Was der eine verbot, ließ ein anderer durchgehen.“³⁵³ Ein Vergleich einiger Druckfassungen mit dem Autormanuskript zeigen Änderungen und auch kleinere Einschübe politischen Inhalts, wobei sich in diesem Fall allerdings nicht klären läßt, ob Autor, Verlag oder der

351 Barbian: Literaturpolitik, S. 568.

352 Das Verlagshaus Freya wies bei einer Auseinandersetzung um die Beschlagnahme von Heften seines Programms in einem Schreiben an die Polizeistelle in Eichenwalde im Juni 1938 darauf hin, daß diese kein Recht gehabt hätte, die Hefte zu beschlagnahmen, da ihre Serien, u.a. *Tom Shark*, seit dem 1. April 1938 (!) von Lektoren geprüft würden, die dem Verlag von der Beratungsstelle an die Hand gegeben worden seien. Geyer-Ryan: Wunschkontrolle, S. 190.

353 In Auszügen abgedruckter Brief von Hans Günther an Werner G. Schmidtke. In: Werner G. Schmidtke: Erinnerung an Frank Astor. Ein Arbeitsbericht. In: Magazin für Abenteuer-, Reise- und Unterhaltungsliteratur 15 (1988) Heft 3, S. 25-39, hier S. 27.

Lektor der Beratungsstelle diese Änderungen auf Anweisung oder bereits prophylaktisch vorgenommen hatten.³⁵⁴ Der Versuch der Verlage, mit einem entsprechenden Vermerk auf ihre staatlich geprüfte Unbedenklichkeit zu verweisen, wurde von der Reichsschrifttumskammer nach kurzer Zeit mit der Begründung untersagt, die Bevölkerung brauche von dieser Zensurmethode nichts zu erfahren.³⁵⁵ Wie auch immer die Eingriffe der Beratungsstellen im konkreten Fall genau ausgesehen haben, die großen Effekte der Maßnahmen auf die Reihen und Serien scheinen weniger in einer politisch-propagandistischen Aufladung der Texte als in der Vermeidung bestimmter Inhalte zu liegen.³⁵⁶

Die vom Propagandaministerium bzw. der Reichsschrifttumskammer verfolgte Linie der weitgehenden Duldung bei zumindest partieller Überwachung und Lenkung stieß vor allem hinsichtlich der Kriminal-, Abenteuer- und Wildwestreihen auf schwere ideologische Bedenken, wobei sich ältere, bildungsbürgerliche kaum von neueren, spezifisch nationalsozialistischen trennen lassen.

Im Mittelpunkt der Vorbehalte stand die Annahme, der reißerische und triviale Charakter der Romane gefährde vor allem die Jugend. Daß dieser alte Vorwurf überhaupt größere Aufmerksamkeit erregen konnte und Polizei- und Gestapo stellen sich dieser Literatur und ihrer vorgeblichen Jugendgefährdung annahmen, hat seine eigentliche Ursache wohl außerhalb der ideologischen Auseinandersetzung um die Unterhaltungsliteratur, war aber auch einer literaturpolitischen Entscheidung des Propagandaministeriums geschuldet.

354 Schmidtke: Erinnerung an Frank Astor, S. 39.

355 Schmidtke: Erinnerung an Frank Astor, S. 27.

356 Schmidtke stellt für die *Tom-Shark*-Reihe ab Mitte der dreißiger Jahre fest, daß die Geschichten um den eigentlich in einer Villa in der Berliner Wallotstraße residierenden Tom Shark verstärkt im Ausland spielten. Shark und sein Begleiter und Chronist Pitt Strong mußten nun weniger oft Kriminalfälle aufklären, sondern häufiger für die Presse über abenteuerliche Ereignisse in weit entfernten Regionen berichten. Werner G. Schmidtke: Der letzte König von Berlin (Schluß). In: Magazin für Abenteuer-, Reise- und Unterhaltungsliteratur 1979 Heft 23, S. 12-20, hier: S.12. Der Held der John-Kling-Romane wurde um 1933 von einem modernen Robin Hood zu einem Hüter des Gesetzes, der schließlich zum offiziellen Helfer der Polizei in allen Ländern ernannt wird. Marßolek betont dennoch die große Kontinuität der Romane. Konzessionen der Verlage an die „neue Zeit“ seien für die Leser nicht auf den ersten Blick als solche erkennbar gewesen und wurden zum Teil noch im Dritten Reich wieder rückgängig gemacht. Der Jude Sally Löb, ein Vertrauter von John Kling in Paris, verschwindet zwar nach der Machtübernahme aus der Serie, der Versuch, Kling als Ersatz mit dem Auslandsdeutschen Hans Klar einen angemesseneren Helfer an die Seite zu stellen, wurde allerdings 1934 nach wenigen Heften wieder eingestellt. Marßolek: Internationalität und kulturelle Klischees, S. 154-158.

Am 10. April 1935 hatte die NS-Regierung das „Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften“ aus dem Jahre 1926 aufgehoben, es erschien ihr, so wurde es zumindest im Vorspruch des neuen Gesetzes formuliert, nicht mehr erforderlich zu sein: „Der nationalsozialistische Staat besitzt im Kampfe gegen schädliche Schriften aller Art, nicht allein um die Jugend, sondern um das gesamte Volk vor diesen zu schützen, im Reichskulturkammergesetz und in den auf ihm beruhenden Einrichtungen der Reichsschrifttumskammer ein weit wirksameres Mittel als es der liberale Staat in seinen Prüfstellen hatte.“³⁵⁷

In der „Anordnung der Reichsschrifttumskammer über schädliches und unerwünschtes Schrifttum“ vom 25. April desselben Jahres erscheint die Aufhebung geradezu als Belohnung für die bis dahin erfolgreiche Arbeit. In dem vom Präsidenten der RSK Heinz Wismann unterzeichneten Erlaß wird einleitend erklärt: „Es gehört zu den Obliegenheiten der Reichsschrifttumskammer, das deutsche Kulturleben von allem schädlichen und unerwünschten Schrifttum rein zu halten.“ Dieses Reinigungswerk, das insbesondere die Jugend vor verderblichen Einflüssen schütze, sei nicht zuletzt „dank der Mitarbeit des Buchhandels in allen seinen Verzweigungen soweit gediehen, daß das Gesetz zu Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften als überholt angesehen werden könne.“³⁵⁸

Für die künftige Regelung kündigt man die Erstellung zweier Listen durch die Reichskulturkammer an. Bei der ersten handelt es sich um die bereits erwähnte „Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“, die Bücher und Schriften enthält, „die das nationalsozialistische Kulturwollen gefährden“ und deren Verbreitung in jeder Form untersagt wird. Die weitere von der Reichsschrifttumskammer geführte Liste, die „Liste 2“, gebe die Bücher und Schriften an, „die zwar nicht in die in § 1 erwähnte Liste aufzunehmen, jedoch ungeeignet sind, in die Hände Jugendlicher zu gelangen.“ Solche Schriften dürfen:

1. nicht in Schaufenstern und allgemein zugänglichen Bücherständen öffentlich ausgelegt werden,
2. nicht durch Reisende, Buchkarrenhändler, Ausstellungshändler und sonstige Händler ohne festen Verkaufsraum vertrieben werden,
3. nicht an Jugendliche unter 18 Jahren ausgehändigt werden.

357 Zitiert nach: Weber: Schundliteratur und jugendliche Verbrecher, S. 115.

358 Die Anordnung wird unter anderem am 8. Mai im *Völkischen Beobachter* veröffentlicht. Es wird zitiert nach dem Abdruck in der Zeitschrift der Leihbücherei, die die Veröffentlichung mit „Ganz wichtige Bestimmung der Reichsschrifttumskammer“ übertitelt und diese Anordnung „außerordentlich“ begrüßt, sie entspreche „einem langgehegten Wunsch der Leihbüchereien“. Die Zeitschrift der Leihbücher 4 (1935) Heft 15 (10. August), S. 16-17.

Der nun gegebene Rahmen wurde aus zeitgenössischer Sicht für einen effektiven Jugendschutz allerdings zunächst als nicht ausreichend betrachtet. Friedrich Weber sieht in seiner Dissertation *Schundliteratur und jugendliche Verbrecher* von 1942 keine rechte Handhabe gegen diese Literatur. Die Liste der verbotenen Bücher habe, als sie denn 1938 endlich fertiggestellt war, überhaupt nur zwei einzelne Titel solcher Serien enthalten; der Eintrag auf der „Liste des für Jugendliche ungeeigneten Schrifttums“ habe auch kaum Wirkung gezeigt, weil die Jugendlichen über Erwachsene oder nachlässige Verkäufer dennoch an die Hefte gelangt seien, ein allgemeines Verbot, was dies verhindert hätte, aber nicht möglich gewesen wäre.³⁵⁹ Weber untersuchte in seiner Dissertation die Fälle von 3.174 zwischen 1936 und 1940 aktenkundig gewordenen jugendlichen Straftätern, in denen „die Ursache allein in der Lektüre von Schundliteratur“ gelegen haben soll.³⁶⁰

Seine Studie muß im Kontext einer Erklärungssuche für Erscheinungen gesehen werden, die dem NS-Regime zunehmend Sorge bereiteten. Seit Mitte der dreißiger Jahre registrierten die Behörden eine Zunahme von kriminellen Verhalten unter Jugendlichen. Inwieweit dem wirklich ein Anstieg von Vergehen zugrunde lag, die auch nach heutigem Verständnis unter dem Begriff Jugendkriminalität zu fassen wären, ist dabei fraglich, subsumierten die Machthaber doch unter Begriffen wie ‚Jugendverwahrlosung‘ und ‚Jugendkriminalität‘ alle Verhaltensweisen, die ihrem Totalitätsanspruch entgegenliefen. Dieser Anstieg zu einer Zeit, als die staatliche Aufsicht und Betreuung auf alle Kinder und Jugendliche ausgedehnt wurde,³⁶¹ der nationalsozialistische Einfluß also größer war als je zuvor, setzte die Behörden unter Erklärungszwang. Zur Begründung verfiel man auf den schädlichen Einfluß bestimmter Sparten der Unterhaltungsliteratur. Besonders die Kriminalliteratur geriet dabei ins Blickfeld; ihr wurde vorgeworfen, die ausführlichen Beschreibungen von Verbrechen animierten die Jugendlichen, selber Straftaten zu begehen.

Er lernt aus den genauen und ausführlichen Schilderungen, wie er vorgehen muss. So erfährt er, wie er sich zu verhalten hat, wenn er sich durch Erpres-

359 Weber: *Schundliteratur und jugendliche Verbrecher*, S. 115.

360 Weber: *Schundliteratur und jugendliche Verbrecher*, S. 42.

361 Mit dem Gesetz über die Hitler-Jugend vom 1. Dezember 1936 waren HJ bzw. BDM neben Elternhaus und Schule als dritter ‚Erziehungsträger‘ anerkannt worden. Mit den Durchführungsverordnungen vom März 1939 wurde die Teilnahme für jeden Jugendlichen zur Pflicht. Vgl. Arno Klönne: *Jugend im Dritten Reich*. In: *Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft*. Hrsg. von Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen. 2., ergänzte Auflage. Bonn 1993, S. 228-239.

sung Geld verschaffen will, man schildert ihm die Anwendung von Gesichtsmasken bei den verschiedenen Delikten; durch die Verwendung von Gummihandschuhen lassen sich Fingerabdrücke vermeiden, Fenster kann man nach Überkleben mit Papierstreifen lautlos eindrücken; bei Fenstertüren kann man mit dem Glasschneider ein Stück aus der Scheibe ausschneiden und dann die Tür von innen öffnen. Bei Einbrüchen zur Nachtzeit ist es vorteilhaft zuerst durch Losdrehen der elektrischen Sicherung den betreffenden Teil des Hauses in Dunkelheit zu legen. Die Anwendung des Dietrichs wird sehr oft behandelt, unsichtbare Tinten, falsche Ausweise, Einsteigen in Häuser über das Dach, unter Benützung von Blitzableitern und Baugerüsten, durch Abwasserkanäle, alles kommt oft genug vor.³⁶²

Die Methoden, die Weber hier nennt, sind nach seinen Angaben alle im Bereich des Stadtjugendamtes München von Jugendlichen bei der Begehung von Straftaten angewendet worden. Die Täter hätten ihre Kenntnisse aus Schundheften bezogen.

Der Schriftwechsel einer örtlichen Polizeibehörde mit der Reichsschrifttumskammer aus dem Frühjahr 1936 setzte die unterstellte kriminogene Wirkung der Groschenheftlektüren in direkten Bezug zu den Versuchen der Neuordnung der Unterhaltungsliteratur insgesamt. Eben das Stadtjugendamt, aus dessen Vorarbeiten Weber zitiert, hatte sich bereits im April 1936 mit verschiedenen Schreiben an die Münchener Polizeidirektion gewandt. Es seien in der letzten Zeit vermehrt Jugendliche vom Jugendgericht München „wegen gemeinsam verübter Vergehen und Verbrechen zum Teil zu empfindlichen Freiheitsstrafen“ verurteilt worden.³⁶³ Als Ursache wurde die falsche Lektüre ausgemacht:

Die Verhandlungen vor dem Jugendgericht haben eindeutig ergeben, daß das Motiv zur Tat weniger in der Absicht gelegen war strafbare Handlungen zu begehen, sondern daß die Verfehlungen vielmehr in einem gewissen Abenteuererdrang begangen wurden. Die Verurteilten gaben bei den Vernehmungen durchwegs an, durch das Lesen von Schundheften und zwar der sog. John Kling Hefte auf die schiefe Ebene gekommen zu sein.³⁶⁴

Die Polizei habe darauf in den Geschäften, in denen die verurteilten Personen die John Kling-Literatur bezogen hatten, Kontrollen nach verbotenen Schriften durchgeführt. Die Kontrolle hätte ergeben, daß in den erwähnten Geschäften

362 Weber: Schundliteratur und jugendliche Verbrecher, S. 24-25.

363 Eingabe der Polizeidirektion München (Dienststelle 215, Nr. 389/36) bei der Reichsschrifttumskammer wegen nach Schundlektüre straffällig gewordener Jugendlicher vom 17. April 1936. StaatsA Mü: Pol.dir. München 7450. Zit. nach: <http://www.polunbi.de/archiv/36-04-17-01.html> (letzter Zugriff 13.9. 2008).

364 Eingabe der Polizeidirektion München bei der RSK vom 17.4. 1936.

tatsächlich John-Kling-Hefte geführt worden seien, es sich aber bei den „vorrätig gehaltenen Beständen“ um die neuesten Ausgaben handelte, „welche bereits die unter der Aufsicht der Reichsschrifttumskammer und der Reichsschrifttumsstelle beim Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda stehende Beratungsstelle der Vereinigung der Verleger für Volksliteratur durchlaufen haben.“ Aus diesem Grunde hätte man gegen die einzelnen Geschäftsinhaber nicht vorgehen können; zudem sei man in älteren Schreiben gebeten worden, von Einzelbeschlagnahmen in Verkaufsläden abzusehen, „da die gesamte Frage der sogenannten Groschenliteratur durch die Einrichtung der vorerwähnten Beratungsstelle in größerem Zusammenhange behandelt werde und die Reichsschrifttumskammer die Möglichkeit habe, die Groschenliteraturverlage nicht nur zur Zurückziehung bestimmter Bücher zu veranlassen, sondern ihnen auch Ratschläge nach politisch-propagandistischen Gesichtspunkten für die Zukunft geben zu können.“ Die Polizeidirektion München gebe „zwecks Verwertung bei der Überprüfung der bei der Beratungsstelle durchlaufenden Groschenliteratur“ daher hiervon Kenntnis.³⁶⁵

In der Antwort vom 23. April bittet die RSK, über die einzelnen Straffälle der Jugendlichen genauere Unterlagen einzureichen. Vor allem war man daran interessiert zu erfahren, „ob die von dem Jugendgericht München verurteilten Personen irgendeiner Formation der nationalsozialistischen Bewegung angehören, oder ob sie Mitglieder einer konfessionellen Richtung gewesen sind.“³⁶⁶ Ob man mit diesen Informationen etwaige Vorwürfe gegen die eigene Schrifttumspolitik weiterreichen wollte oder für welche Erklärungsmuster die gewünschten Informationen ansonsten herhalten sollten, muß offen bleiben. Die RSK war, laut diesem Schreiben, der Bitte um eine Weiterleitung der Ausführungen an die „Beratungsstelle der Vereinigung der Verleger für Volksliteratur“ nachgekommen. Es bestehe allerdings die Möglichkeit, daß der Verlag von sich aus unter Umgehung der Beratungsstelle Hefte in den Verkehr gebracht habe, daher wäre man für Angabe der genauen Buchtitel dankbar, die in den einzelnen Strafverfahren gegen die Jugendlichen eine Rolle gespielt haben.³⁶⁷

Die Polizeidirektion reichte die Bitte um präzisere Informationen an das Stadtjugendamt weiter; die RSK mahnte bereits am 20. Mai 1936 und wieder am

365 Eingabe der Polizeidirektion München bei der RSK vom 17.4. 1936.

366 Schreiben der RSK an die Polizeidirektion München betr. nach Schundlektüre straffällig gewordener Jugendlicher vom 23. April 1936. StaatsA Mü: Pol.dir. München 7450. Zitiert nach: <http://www.polunbi.de/archiv/36-04-23-01.html> (letzter Zugriff 13.9. 2008).

367 Schreiben der RSK an die Polizeidirektion München vom 23.4. 1936.

19. Juni die näheren Fallgeschichten bei der Polizeidirektion an;³⁶⁸ das Stadtjugendamt hatte zu diesem Zeitpunkt bereits einen Untersuchungsbericht erstellt, in dem es festhält, daß man leider nicht die Möglichkeit gehabt habe, die Buchtitel festzustellen, da die Jungen sich häufig angeblich an die einzelnen Titel nicht mehr erinnern könnten. Es wäre zu wünschen, so schließt der Leiter des Stadtjugendamtes,

daß es der Reichsschrifttumskammer gelingen würde, ungeeignete Lektüre, die den an sich gegebenen Abenteuer- und Tatendrang unserer Jugend auf das falsche Geleise lenkt, zu unterbinden. Das Hauptaugenmerk dürfte dabei auf die „Groschenheftchen“ zu richten sein, da ein Junge selten sich ein Buch beschafft, jedoch von seinem geringen Lehrlingsgeld 5 oder 10 Pfg. für derartige Heftchen bereit hat.³⁶⁹

Es läßt sich nicht klären, ob die Ungeduld der RSK bei der Nachfrage nach präziseren Informationen darauf zurückzuführen war, daß man selber Material sammelte, um wiederum auf die Verleger mehr Druck ausüben zu können, oder ob man eventuell durch rasche Präzisierungen der Sachverhalte verhindern wollte, daß Fälle von Behörden und Parteistellen weitergereicht wurden und entsprechend an Brisanz gewannen. Denn während es das Münchener Stadtjugendamt beim beharrlichen Nachfragen beläßt, konfiszierten andernorts untergeordnete Polizei- und Gestapostellen auf Anzeigen aus der Bevölkerung hin immer wieder Ausgaben von Heftromanen. Da diese in den vorliegenden Verbotslisten nicht aufgeführt waren, wandte man sich unter dem Hinweis auf Textstellen, die diese Hefte eindeutig als ‚Schmutz- und Schundliteratur‘ auswiesen, an die vorgesetzten Dienststellen und fragte nach der Möglichkeit eines Verbotes. Diese setzten sich wiederum mit der Reichsschrifttumskammer bzw. dem Propagandaministerium in Verbindung. Hier wurde darauf verwiesen, daß die inkriminierten Romane von Lektoren ihrer Beratungsstellen vor Drucklegung eingehend geprüft würden. Auf diese Prüfung beriefen sich ebenfalls die Verleger bei ihren Protesten angesichts sich häufender Konfiszierungen. Ihre Beschwerden waren in der Regel auch erfolgreich. Gleichzeitig blieben die Anzeigen und die Aktionen nicht ohne Folgen. Abgesehen davon, daß die Furcht vor überraschenden Verboten die Neigung zur vorbeugenden Selbstzensur verstärkte, bereiteten die Aktenvorgänge, Protokolle und Anzeigen den Boden für weitergehende Verbote. Die

368 Kommentierende Einordnung zur Wiedergabe der Quelle.
[Http://www.polunbi.de/archiv/36-04-23-01.html](http://www.polunbi.de/archiv/36-04-23-01.html) (letzter Zugriff 13.9. 2008).

369 Untersuchungsbericht des Stadtjugendamtes, Jugendgerichtshilfe betr. nach Schundlektüre straffällig gewordener Jugendlicher vom 15. Juni 1936. StaatsA Mü: Pol.dir. München 7450. Zitiert nach: [Http://www.polunbi.de/archiv/36-06-15-01.html](http://www.polunbi.de/archiv/36-06-15-01.html) (letzter Zugriff 13.9. 2008).

ständige Forderung von Polizei und Gestapo, diese Schriften wegen ihres schädlichen Einflusses einer grundsätzlichen Überprüfung zu unterziehen, gab den Gegnern der herrschenden Politik innerhalb der Schrifttumsbürokratie entscheidende Argumentationshilfen.

Helga Geyer-Ryan weist anhand der Auswertung von Behördenakten nach, daß der Bericht eines Polizeihauptwachtmeisters mehrfach im internen behördlichen Schriftverkehr zwischen Gestapo, Reichsschrifttumskammer und Propagandaministerium zur Illustration des schädlichen Einflusses verwandt wurde. Im Hinblick auf die kurze Zeit später folgenden Verbote machte er, so Geyer-Ryan, geradezu Zensurgeschichte. Dieser Polizeihauptwachtmeister aus Zeuthen stellt im August 1938 „als Ergebnis umfangreicher Ermittlungen“ der Fälle von Jugendkriminalität im letzten Jahr fest, „daß fast ausnahmslos alle Täter eifrige Leser von sogenannten Schmöckern waren.“³⁷⁰ In diesem Fall wurden die vorgenommenen Beschlagnahmungen nicht wieder aufgehoben. Ob dieser Bericht tatsächlich die folgenden Aktivitäten ausgelöst hat, sei dahingestellt. Er brachte aber auf einer vermeintlich sachlichen Ebene Überzeugungen und Interessen auf einen Punkt, die in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre virulent waren, und ließ sich daher vortrefflich instrumentalisieren.

Ob wirklich in jedem Fall ein kausaler Zusammenhang zwischen Lektüre und Sozialverhalten vermutet oder ob lediglich nach einer probaten Erklärung für ein Fehlverhalten gesucht wurde, das nicht mehr dem Gesellschaftssystem angelastet werden sollte, muß ungeklärt bleiben. Erst einmal ins öffentliche Bewußtsein gelangt, bekam die Diskussion um die Jugendgefährdung durch diese Schriften eine Eigendynamik. Genauso, wie sie Polizei und Gestapo von Erklärungsnotständen entlastete, konnten auch die Jugendlichen mit Verweis auf die Lektüre einen akzeptierten, wenn auch nicht gebilligten Grund für ihr Fehlverhalten anführen. Während bei den Jugendlichen Kalkül vermutet werden kann, vermittelt die Tatsache, daß die Diskussion dieser Problematik nicht allein auf den internen Dienstverkehr beschränkt blieb, sondern auch in kriminalistischen Fachzeitschriften³⁷¹ und sogar in juristischen Dissertationen Berücksichtigung fand, den Ein-

370 Abschrift von Abschrift. Abschließender Bericht über strafbare Handlungen von Jugendlichen in Zeuthen. Brief des Polizeihauptwachtmeisters Hinz in Zeuthen an Reichsminister Goebbels vom 16.8.1938. Zitiert nach Geyer-Ryan: Wunschkontrolle, S 193-195.

371 Ein Landgerichtsrat berichtet von einem Fall, in dem ein junger Mann, der „von jeher sehr viel Detektivgeschichten“ las, aufgrund der Lektüre von Erpressergeschichten selbst einmal einen solchen Kriminalfall erleben wollte und eine Geschäftsfrau mit der Drohung erpreßte, sie zu überfallen. Landgerichtsrat Dr. Ledig: Lektüre von Kriminalromanen als Verbrechen-sanreiz. In: Archiv für Kriminologie. Band 104 (1939) Heft 5 und 6, S. 242-247.

druck, daß viele der Beteiligten wirklich von der Schädlichkeit der Romane überzeugt waren.³⁷²

Die „Jugendkriminalität“ wie die „Verwahrlosungserscheinungen der Jugend“ blieben freilich auch nach den massiven Verboten im Bereich der Unterhaltungsliteratur im Herbst 1939 zentrale Themen der zuständigen Stellen.³⁷³ Ungeachtet der Frage nach der vermeintlich jugendgefährdenden Wirkung dieser Texte zeigt die Auseinandersetzung, wie im Bereich der Unterhaltungsliteratur Einfluß auf die Politik des Propagandaministeriums genommen werden konnte. Friedrich Weber stellt diesen Erfolg bestimmter Gruppen innerhalb des Regimes klar heraus, wenn er in seiner Promotionschrift die Stellen und Verbände hervorhebt, „denen das Verdienst einer kraftvollen Führung des Kampfes gegen die Schundli-

372 Vgl. auch die Hinweise bei Barbian auf ein Rundschreiben des Reichssicherheitshauptamtes vom 21.10.1941 an alle Dienststellen, in dem empfohlen wurde, „bei bekanntgewordenen Mißständen, Straftaten usw., die auf Jugendliche zurückzuführen sind, Feststellungen dahin zu treffen, inwieweit die Ursache in der Lektüre bestimmter Schrifttumsgruppen zu sehen ist“. Barbian: Literaturpolitik, S. 532, Fußnote 63. Es gab andere Stimmen, die die Jugendgefährdung geringer schätzten. Sie unterstreichen allerdings gleichfalls die Präsenz der Problematik in der zeitgenössischen (Fach-)Öffentlichkeit. Ernst Lau verweist 1939 auf seine 1928 mit Mathilde Kelchner verfaßte Studie über die Berliner Jugend und die Kriminalliteratur. Mit dem Argument, daß diese Literaturgattung „auch jetzt noch eine kaum geschwächte Bedeutung hat“, gibt er eine kurze Zusammenfassung der Untersuchung, die auf von Jugendlichen geschriebenen Aufsätzen beruhte. Das Thema war: Erzähle die spannendste Kriminalgeschichte, die du kennst. Er stellt unter anderem fest, daß eine „direkte Anregung zum Verbrechen durch die Kriminalgeschichten sehr unwahrscheinlich erscheint.“ Ernst Lau: Psychologische Betrachtungen über Kriminalliteratur. In: Zeitschrift für Arbeitspsychologie und praktische Psychologie im allgemeinen 12 Nr. 4/5 (August/Oktober 1939), S 114-115.

373 Jugendkriminalität und Verwahrlosungserscheinungen der Jugend sind zwei der Berichtspunkte eines „Streng vertraulich!“ und „Nur für den Dienstgebrauch“ bestimmten Lageberichts zum Zustand der Jugend im Dritten Reich von 1941, der gestützt auf zahlreiche Ministerial-, Polizei- und Geheimdienstberichte Eindrücke einer deutschen Jugend liefert, die nur noch an Feiern, kriminellen Aktivitäten, Müßiggang, Sex und Alkohol Interesse zu haben scheint. „Schundheftreihen, Kriminalromane und billigste Romane“ würden trotz der Papierknappheit „in großer Zahl angeboten und auch von den privaten Mietsbüchereien vorrätig gehalten. (Englische Kriminalreißer!)“ Sie würden von der Jugend, gerade von den 10-15jährigen, wie Stichproben immer wieder gezeigt hätten, viel gelesen und trügen nach der Feststellung von Jugendämtern und Jugendgerichten „in erheblichen Maße zur Verwahrlosung der genannten Altersklassen bei.“ Das gleiche gelte für viele Filme, hier wirkten sich besonders der Kriminalfilm und der Gesellschaftsfilm mit erotischem Einschlag stark nachteilig aus. Aber auch Filme, die für Jugendliche zugelassen worden seien, „können unter dem Gesichtspunkt des Jugendschutzes nicht immer als erfreulich bezeichnet werden.“ Kriminalität und Gefährdung der Jugend. Lagebericht bis zum Stande vom 1. Januar 1941. Hrsg. vom Jugendführer des Deutschen Reiches. Bearbeitet von Bannführer W. Knopp unter Mitarbeit von Stammführer Amtsgerichtsrat Dr. Rätz. Berlin 1941, S. 207.

teratur gebührt“. Er nennt hier das Stadtjugendamt München und das Landesjugendamt Düsseldorf neben der Reichsjugendführung und dem NS-Lehrerbund – ihnen sei mit der Indizierungsaktion zum Kriegsbeginn ein voller Erfolg beschieden worden.³⁷⁴

4.5.6 Unterhaltungsliteratur als geistiges Unkraut. Die staatliche Literaturpolitik in der Kritik

Die Debatten um die vermeintliche Gefährdung und Verführung der Jugend durch die falsche Lektüre war natürlich Wasser auf die Mühlen der Unterhaltungsliteraturverächter: In der *Bücherkunde*, dem zentralen Organ der Rosenbergschen Schrifttumsstelle, war bereits zuvor der Zustand der Unterhaltungsliteratur äußerst kritisch beurteilt worden. Dort konstatiert man die Existenz einer literarischen Halbwelt in Deutschland, die „in Millionen von Büchern, Romanzeitsungen und Provinzblättern, in Groschenheften und Illustrierten ihr Unwesen treibt“.³⁷⁵ Sie sei Kitsch und widersetze sich „als geistiges Unkraut“ jeder Anstrengung, es „auszurotten“. Anders als früher sei dies keine Erscheinung, die allein die unteren Schichten betreffe: „Die Leser von literarischem Kitsch sind in allen Volksschichten zu finden.“ Sie stellten eine eigene „geistige Klasse“ dar. Wenn es dann weiter heißt, daß der literarische Kitsch trotz der Methoden der Propaganda für das wertvolle Schrifttum „blüht und gedeiht“, muß dies als Kritik am Kurs der positiven Beeinflussung des Propagandaministeriums gewertet werden.³⁷⁶ Goebbels selbst wird indirekt zum Träger einer Einstellung erklärt, mit der sich dem Kitsch nicht beikommen lasse. Dessen auf der Kantate-Tagung geäußertes Bekenntnis zum Anspruch auf Entspannung und Erholung durch Unterhaltungsliteratur, die er unter der DAF-Parole ‚Kraft durch Freude‘³⁷⁷ gefaßt hatte, wird hier mit ähnlichen Worten aufgenommen und als Schutzbehauptung von Autoren und Verlegern entlarvt. „Wir helfen dem armen Volksgenossen mit unserer Literatur für einige Zeit über die Sorgen und die Freudlosigkeit des Alltags hinweg und versetzen ihn in eine schönere Welt. Kraft durch Freude!“³⁷⁸

Es seien nicht einzelne Inhalte dieser Literatur, die staatsfeindliche Gesinnung transportierten – im Gegenteil hätten die Autoren nach 1933 Anpassungsgeschick bewiesen: „Die Helden wurden blond und nordisch, die Betrüger düster

374 Weber: Schundliteratur und jugendliche Verbrecher, S. 115-116.

375 Bökenkamp: Literarische Halbwelt, S. 387.

376 Bökenkamp: Literarische Halbwelt, S. 388.

377 Goebbels spricht, S. 424.

378 Bökenkamp: Literarische Halbwelt, S. 388.

und schwarz, man verließ zum Teil die Bars und setzte die Personen in eine Dorfschenke; es roch nicht mehr nach Pariser Parfüms, sondern nach Mist, und der Generaldirektor begann sich so volksverbunden zu benehmen, daß er seine Sekretärin heiratete.“³⁷⁹

Gerade die Anpassungsfähigkeit, mit der das bürgerliche Milieu hier das Feld behauptet habe, mache diese Literatur zu einer Gefahr. Denn „Kitsch ist Ausdruck einer Haltung“, das Vorhandensein von Kitsch sei bereits aufschlußreich für die innere Situation eines Volkes und einer Kultur, es wird zum Gradmesser einer sich zersetzenden Kultur.³⁸⁰

Die Gattung an sich mit ihren Spezifika wie Happy-End, Glücksphantasien und Märchenmotivik stehe für die Welt der Illusionen, die an die Stelle der Ideen getreten sei, und sei Ausdruck des Kitsches. „Was aber nützt es, wenn einem Menschen das Opfer für die Idee als Sinn des Daseins hingestellt wird, und er dann zu Hause in seinem Roman das Ideal eines kleinen selbstgenügsamen ‚Glückes‘ oder das Vorbild eines nichtstuerischen, genießerischen Lebens findet, wo man nur zu warten braucht, bis einem das große Glück in den Schoß fällt.“³⁸¹ Kitsch ist Bökenkamp zufolge Ausdruck eines unwahren Daseins, in dem alle ursprünglichen Maßstäbe verrückt sind. Der Hoffnung Goebbels’, mit Unterhaltung die Menschen in schweren Zeiten bei Laune zu halten, setzt Bökenkamp entgegen, daß der Kitsch keine innere Kraft geben könne, da er sich um die eigentlichen Fragen des Daseins herumdrücke und etwas vorspiegele, was weder innerlich noch äußerlich existiere.

Die innere Überwindung des Kitsches und aller falschen Empfindungen, die ihn begünstigen, kann nur durch eine Gesamterziehung des Menschen von Jugend auf geschehen. Härte in der Auslese des Schrifttums, das ins Volk dringt, und Pflege des ursprünglichen Volksgutes wie Sage, Märchen werden am ehesten zum Ziel führen.³⁸²

Solche Erziehungskonzepte stehen deutlich Rosenbergschen Vorstellungen einer hellenisch-germanischen Vorzeit nahe, die, wenn sie dann zum Vorbild genommen würde, den Ausgangspunkt für die Heilung aller Verwerfungen des Zivilisationsprozesses bedeutete.³⁸³ Vor dem Hintergrund solch grundsätzlicher

379 Bökenkamp: Literarische Halbwelt, S. 389.

380 Bökenkamp: Literarische Halbwelt, S. 389-390.

381 Bökenkamp: Literarische Halbwelt, S. 391.

382 Bökenkamp: Literarische Halbwelt, S. 392.

383 Ralf Klausnitzer: Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich, Paderborn u.a. 1999, S. 465.

Überzeugungen muß die immer wieder vorgetragene Kritik an der Unterhaltung verstanden werden. Die Beiträge zeigen in der Sache bis auf Nuancen kaum Veränderungen. Hierzu bestand aus der Sicht dieser Kritiker keine Veranlassung, da sie ihre Vorstellungen während des Dritten Reiches nur in Ansätzen umgesetzt fanden. In ihrem Verständnis mußte jeder Versuch einer veränderten Unterhaltungsliteratur ein Laborieren an Symptomen sein, das in keiner Weise die Heilung zu beschleunigen vermochte. Konnten diese Vorschläge in ihrer Radikalität wohl kaum auf eine Umsetzung hoffen, so mußten sie angesichts des offensichtlichen Mißerfolgs anderer Konzepte doch an Einfluß gewinnen. Sie wirkten als Korrektiv und ständige ideologische Herausforderung.

4.5.7 Anzeichen einer Kurskorrektur

Gegen Ende der dreißiger Jahre war man im Propagandaministerium auch in öffentlichen Stellungnahmen nicht mehr mit der allgemeinen Tendenz der Unterhaltungsliteratur einverstanden. Der für das ‚Unterhaltungsschrifttum‘ zuständige Referent Siegwalt Benatzky³⁸⁴ lieferte 1939 unter dem Titel *Volks-Literatur? (Das Ergebnis einer Untersuchung)* eine Bestandsaufnahme der aktuellen Unterhaltungsliteratur.³⁸⁵

Er zog eine verheerende Bilanz: Nachdem die Maßnahmen nach der Machtübernahme so erfolgreich gegriffen hätten, daß es sogar möglich gewesen war, „Schutzbestimmungen nicht nur gegen Wertloses, sondern selbst gegen zersetzende ‚Literatur‘ fallen zu lassen“ und die „schrifttumspolitische Führung nur beratend zur Seite zu stehen“ brauchte, sei dies in jüngster Zeit von einer Reihe von Verlagen schamlos ausgenutzt worden. Geradezu eine Unmenge von Kriminal-, Wildwest- und Kitschromanen, die unsinnigerweise Frauenromane genannt würden, seien in steigender Anzahl unter der deutschen Leserschaft verbreitet worden. Und dies in zunehmendem Maße auch als Übersetzung aus dem Ausland.

Hierdurch sei, so Benatzky, „ein Problem erwachsen, das nach einer grundsätzlichen Lösung drängt“. Das Problem erschließe sich jedem, „wenn er nur so eines dieser ‚Reihen‘-Hefte ansieht“: „Sowohl der Inhalt als auch die äußere Aufmachung sind so gestaltet, daß sie eine Wirkung ausüben müssen, die im absoluten Gegensatz zu der steht, die Staat und Bewegung bei der Erziehung und

384 Zu Benatzkys Aufgabenbereich gehörten das Sportschrifttum, das Schrifttum der SA und das Unterhaltungsschrifttum. Barbian: Literaturpolitik, S. 178.

385 Siegwalt Benatzky: „Volks-Literatur“? (Das Ergebnis einer Untersuchung). In: Großdeutsches Büchereiblatt 1 (1939), Heft 2, S. 61-63.

Ausrichtung aller Volksgenossen anstreben.“³⁸⁶ Die Folgen seien fürchterlich und reichten von der Erregung verbrecherischer Süchte, asozialer Triebe und einer schmutzigen Phantasie über die Verderbnis jeden guten Geschmacks bis hin zum Realitätsverlust. Die Hefte entsprächen in ihrer Behandlung vieler Themen der vergangenen „liberal-individualistischen Zeit“, lägen so konträr zur Gegenwart und ignorierten und konterkarierten Grundsätze wie den Rassegedanken.³⁸⁷

Im zweiten Teil seiner Ausführungen geht Benatzky hart mit Autoren und Verlegern ins Gericht. Gerade die für die Massenproduktion notwendige Herstellungsweise erregt seinen Zorn. Er diffamiert die Autoren als arbeitsscheue Vielschreiber, die nicht einmal die Regeln der Rechtschreibung beherrschten und zum Teil sogar Ex-Sträflinge gewesen seien. Für diese Autoren wie für die deutsche Literatur „wird ein Umschulungslager die beste Wirkung haben“.³⁸⁸ Desgleichen stellten die Verleger, die mit den Urhebern solcher Erzeugnisse ihre Geschäfte gemacht hätten, „das extreme Gegenteil von dem dar, was sich das Volk unter einem ‚verantwortungsbewußten Verleger‘ vorstellt“.³⁸⁹

Kurz: Verleger wie Autoren seien ihrer Aufgabe nicht gerecht geworden. Die Behauptung, daß man nur die Literatur liefere, die der Leser wolle, sei lediglich eine Ausrede, um die nackte Profitgier zu kaschieren. Betriebswirtschaftliche Argumente akzeptiert Benatzky im Angesicht der höheren Aufgaben nicht.

Das Bedürfnis aller Leserschichten nach „leichtem, unterhaltendem Lesestoff“ kann er nicht leugnen. Dies hält er weiterhin für legitim, doch dürfe nicht jedem Bedürfnis einfach nachgegangen werden, vielmehr müsse sich „jede gute Schriftumsführung überlegen, wo hier Grenzen und Schranken zu setzen sind. – Schließlich wird es aber die größte Aufgabe sein, dieses Bedürfnis selbst zu steuern, es in bestimmter Richtung zu lenken – und damit gleichzeitig die Leser!“

Die Steuerung und Lenkung werde praktisch so aussehen, daß „das Allerschlechtesten und Unbrauchbarsten“ verschwinden werde, der Rest müsse hinsichtlich seines Niveaus so verbessert werden, daß er die Leser „mit sich in die Höhe zieht“.

Autoren wie Verleger müßten sich ihrer Verantwortung bewußt sein und in diesem Sinne eine neue Unterhaltungsliteratur, eine richtige „Volksliteratur“ schaffen. Die Verleger hätten durch ihre Produktion zu beweisen, daß sie nicht allein aus Gewinnsucht Massenliteratur herstellen, und – hier schließt Benatzky

386 Benatzky: „Volks-Literatur“?, S. 61.

387 Benatzky: „Volks-Literatur“?, S. 62.

388 Benatzky: „Volks-Literatur“?, S. 62.

389 Benatzky: „Volks-Literatur“?, S. 62-63.

mit dem bereits erwähnten Appell – auch „die größten und gefeiertsten Dichter“ dürften sich hierfür nicht zu schade sein.³⁹⁰

Angesichts dieser vernichtenden Bestandsaufnahme stellt sich aus heutiger Perspektive die Frage, was die Verantwortlichen im Propagandaministerium in den letzten Jahren überhaupt gemacht hatten. Benatzky geht auf diesen Aspekt nicht näher ein, gesteht aber zumindest indirekt das Scheitern des Versuches ein, die Unterhaltungsliteratur mit dem Instrument der ‚Beratungsstellen‘ sowie vereinzelten Verboten und mit der dadurch geförderten Selbstzensur in die ideologisch gewünschte Richtung zu lenken. Der Artikel eines Hauptverantwortlichen für die Unterhaltungsliteratur läßt keinen Zweifel daran, daß man im Propagandaministerium nicht mehr bereit war, mit der bisherigen Politik gegenüber der Unterhaltungsliteratur fortzufahren.

4.5.8 Beschlagnahmungen und Verbote II

Trotz der deutlichen Warnungen seit dem Beginn des Jahres 1939, die massive Eingriffe ankündigten, wartete man im Propagandaministerium für das tatsächliche Eingreifen den Beginn des Krieges ab. Mit Verweis auf den Kriegsgegner wurde nun explizit das Vorgehen gegen bestimmte Genres begründet, die zuvor vor allem im Fokus der Kritik gestanden hatten. In einer Anweisung vom 29. September 1939 an die entsprechenden Verlage heißt es einleitend: „Die gegenwärtige Zeit gibt Anlass zu sofortigen Massnahmen auf einem Teilgebiete des Kriminal-, Wildwest- und Abenteuerschrifttums.“³⁹¹

Für diesen Bereich sah Benatzky, von dem die Aktion als dem zuständigen Referenten maßgeblich, wenn nicht entscheidend angestoßen wurde,³⁹² jetzt die

390 Benatzky: „Volks-Literatur“?, S. 63.

391 Zitiert wird diese Anweisung – Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda S 8148/28.9.39. S 813 vom 29.9.39 – nach einem Schreiben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 29. September an den Auffenberg-Verlag, der sich als Teil eines längeren Schriftwechsels in der Personalakte des Schriftstellers Paul Kohlhöfer bei der Reichsschrifttumskammer befindet. Barch (ehem. BDC), RK/RSK, Kohlhöfer, Paul. Kohlhöfer. Vgl. zu den Maßnahmen auch die Meldungen aus dem Reich. Nr. 30 vom 18.12.1939. In: Meldungen aus dem Reich 1938-1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS. Hrsg. und eingeleitet von Heinz Boberach. 17 Bände. Hamburg 1984, Band 3, S. 581-588, hier: S. 583-584.

392 Daß Benatzky zumindest recht eigenmächtig gehandelt haben muß, was die inhaltliche Ausgestaltung seines Schreibens an die Verlage anging, legt der Schriftwechsel in der Akte Kohlhöfer nahe. Die Verbotsaktion hatte bei den Verlagen für große Unsicherheiten hinsichtlich der zukünftigen Produktion gesorgt. Die Beschwerde des Schriftstellers Paul Kohlhöfer bei der Reichsschrifttumskammer gegen seinen Verleger Auffenberg, der ihm mit

Zeit der „grundsätzlichen Lösung“ gekommen. Ein großer Teil dieses bisher erschienenen Schrifttums habe durch Form und Inhalt in Anlehnung „an das gleichartige neuere Schrifttum in englischer Sprache englisches Wesen und seine Lebensäußerung nicht nur bis in alle Einzelheiten dargestellt, sondern meist sogar verherrlicht.“ Diese Anlehnung habe es mit sich gebracht, daß „liberaldemokratisch-pazifistisches oder sonst dem nationalsozialistischen Denken in irgendeiner Weise widersprechendes Gedankengut in offener oder getarnter Weise verbreitet wurde.“

Die Verlage wurden aufgefordert, solches Schrifttum, daß in Form und Inhalt nun untragbar geworden sei, selbst aus dem Verkauf zurückzuziehen, dies gelte auch für alle entsprechenden Reihen und Serien. Termin für diese „Zurückziehung bzw. Nichtmehrauslieferung“ sei der 15. Oktober, danach würde die noch angetroffene Produktion beschlagnahmt werden.³⁹³ In den Fachblättern der Leihbüchereien erschienen ab April 1940 nach Verlagen geordnet Listen der „Bücher, deren Ausleihe und Verkauf einzustellen ist!“³⁹⁴ Die Listen, mitgeteilt vom Werbe- und Beratungsamt des Deutschen Schrifttums des Propagandaministeri-

dem Verweis auf die Anweisung vom 29.9. und die nun geltenden neuen Richtlinien die Abnahme eines Kriminalromans verweigerte, löste eine Suche nach den Richtlinien aus. In einer Aktennotiz vom 22. Dezember 1939 in dieser Angelegenheit stellt Karl Heinrich Bischof, Referent in der Abteilung III der RSK, die das Arbeitsgebiet „Buchhandel/Büchereien/Überwachung des Buchmarktes“ umfaßte, unter anderem fest, daß der von Benatzky hervorgerufene Eindruck, Kriminalromane seien grundsätzlich nicht mehr erwünscht, falsch gewesen und von ihm auch kurz darauf korrigiert worden sei. Um der „nicht vertretbaren englischen Liebedienerei auf diesem Gebiet das Genick zu brechen“, seien Richtlinien herausgegeben worden. „Mit diesen wollte Dr. B[enatzky] weitere Wirkungsmöglichkeiten und Einwirkungen verbinden.“ Da sich diese jedoch kaum formulieren ließen, habe er die Anweisungen immer nur mündlich von Fall zu Fall erteilt. Im übrigen sei Benatzky nicht mehr in der Abteilung. Akten-Notiz von [Karl Heinrich] Bischoff (III/Z), Berlin, den 22. Dezember 1939. Barch (ehem. BDC), RK/RSK, Kohlhöfer, Paul. Daß hier innerhalb der Behörden und Abteilungen des Propagandaministeriums eine Richtungsauseinandersetzung geführt wurde, scheint möglich, in den Schreiben findet sich allerdings nirgends eine offene Kritik an Benatzky, sein Verhalten wird im Gegenteil als wohl motiviert und im entsprechenden Kontext wohl begründet dargestellt. Genauso kann hier nicht geklärt werden, ob die Unübersichtlichkeit der Vorgänge selbst für Kollegen benachbarter Abteilungen ein besonders Merkmal der Arbeitsweise von Benatzky gewesen ist oder Symptom eines strukturellen Chaos größeren Ausmaßes. Siegwalt Benatzky wird in einem Organigramm des Amtes Rosenberg von 1944 als Leiter des Amtes Grundlagenerstellung im Hauptamt „Überstaatliche Mächte“ geführt. Gerd Simon: Wissenschaftspolitik im Nationalsozialismus und die Universität Tübingen. <http://homepages.uni-tuebingen.de/gerd.simon/WisspolUniTue.pdf> (letzter Zugriff 16.9. 2008).

393 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda S 8148/28.9.39. S 813 vom 29.9.39.

394 Vgl. die Ausgaben des *Großdeutschen Leihbüchereiblattes* und der *Zeitschrift der Leihbücherei* von April bis Juni des Jahres 1940.

ums, enthalten noch keine Hinweise auf die rechtliche Grundlage. Genauso fehlt der Hinweis auf Sanktionen im Falle der Nichtbefolgung. Es ist lediglich davon die Rede, daß es selbstverständlich sei, daß diese Bücher nicht mehr ausgeliehen oder verkauft würden.

Erst im Laufe des Jahres wurden diese und weitere Indizierungen von Unterhaltungsliteratur in den bisherigen rechtlichen Rahmen eingebunden. Grundlage stellte die *Liste der für Jugendliche und Büchereien ungeeigneten Druckschriften* dar. Vorgesehen war diese Liste bereits unter §2 in der *Anordnung des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer über schädliches und unerwünschtes Schrifttum* von 1935. Wohl als Ergebnis der langen Auseinandersetzung um die Unterhaltungsliteratur kam sie erst 1940 zustande. Der Passus „für Jugendliche ungeeignet“ war u.a. um das von Jugendbehörden und -funktionären geforderte Verbot ergänzt worden, sie zu verkaufen und in Büchereien zu führen.³⁹⁵ Bei Verstoß drohten Geldstrafen und im Wiederholungsfall Ausschluß aus der Reichsschrifttumskammer, was ein Berufsverbot zur Folge hatte. Alles in allem unterschied sich diese Liste 2 erheblich von der *Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums*. Sie war im Gegensatz zu jener nicht geheim und wurde über den Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler öffentlich verbreitet. Die Leihbuchhändler waren auf diese Weise verpflichtet, selbst dafür zu sorgen, ihre Bestände von diesen Büchern zu ‚säubern‘ und sie unter Verschuß zu nehmen. Diese Säuberungsaktionen von 1939/40 stehen – bei allen Undeutlichkeiten der Durchführung im einzelnen – für eine klare Kursänderung im Propagandaministerium. Die verdeckte Steuerung durch die Beratungsstellen, die öffentlich lediglich von allgemein gehaltenen Erwartungen an die Unterhaltungsliteratur begleitet wurden, gab man zugunsten einer offenen Lenkung auf. Nicht nur machte man die unerwünschten Inhalte konkret an bestimmten Titeln fest, die Bewertungskriterien wurden nunmehr in Artikeln offen genannt und die Fachöffentlichkeit wurde über den neuen Kurs in Kenntnis gesetzt.

Im eigenen Verständnis des Propagandaministeriums waren die „Vorgänge auf dem Gebiet des leichten Unterhaltungsschrifttums, die durch den Kriegsausbruch zur Auslösung gekommen sind“, im April 1940 weitgehend beendet. Nach Abschluß dieser „dringend notwendig gewordene[n] Säuberungsaktion“ sah man den Zeitpunkt gekommen, Verleger, Autoren und Leihbuchhändler zusammenfassend zu informieren und von „Zielen und Absichten der staatlichen Schrifttumsführung in bezug auf das Unterhaltungsschrifttum zu unterrichten“.³⁹⁶

395 Barbian: Literaturpolitik, S. 530-531.

396 Sebastian Losch: Unterhaltungsschrifttum der Leihbüchereien – so oder so?! Ein Rechen-

Sebastian Losch, der für die Leihbüchereien zuständige Referent des Propagandaministeriums, übernimmt diese Aufgabe in einem als Rechenschaftsbericht bezeichneten Artikel. Wenig überraschend ist die Tendenz, die Entwicklung der letzten Jahre als die mehr oder weniger folgerichtige und planvolle Umsetzung des nationalsozialistischen Totalitätsanspruchs darzustellen, nach dem jegliches „Schrifttum“ „in enger Beziehung zum völkischen und politischen Geschehen steht“ und auch die Unterhaltungsliteratur nicht unabhängig von den sozialen und weltanschaulichen Grundlagen des Staates sei. Eigentlich sei eine langsame „Umformung und Ausrichtung von Verleger- und Autorschaft“ geplant gewesen, aber der ‚überraschende‘ Kriegsausbruch habe schnelles Handeln verlangt.³⁹⁷ Unter dieser Maßgabe könnten die „Mißstände“ der letzten Jahre, die Losch einräumt, als kurzzeitige Krisenerscheinung gesehen werden, die primär wirtschaftliche Gründe gehabt hätte: Eine Überproduktion habe angesichts eines nur beschränkt aufnahmefähigen Marktes zu einer inflationären Niveausenkung geführt. Eine Erklärung, die angesichts der Umkehr von Ursache und Wirkung beeindruckt, aber Zweifel an der ideologischen Wirksamkeit des NS-Regimes zerstreut. Somit kann in diesem Artikel ohne größeren Gesichtsverlust die neue Position des Propagandaministeriums verkündet werden. Sie zeigt allerdings aus der Retrospektive und selbst für den Zeitgenossen, der die Debatte um die Unterhaltungsliteratur in den verschiedenen Zeitschriften verfolgt hatte, deutlich die Spuren dieser Auseinandersetzung und präsentiert sich insofern als Versuch eines Ausgleichs.

An der grundsätzlichen Daseinsberechtigung „einfachster Volksliteratur“ hält man im Propagandaministerium mit dem Verweis auf Entspannung und Unterhaltung fest. Das Schmöckern, um alle Problematik des Alltags in einer fernen Welt zu vergessen, sei ein Anrecht des „tagsüber schwer arbeitende[n] Volksgenosse[n]“; Entspannung und Unterhaltung durch ein leichtes Buch tritt damit neben die „Ablenkung durch Film und Rundfunk“.³⁹⁸ Gleichzeitig wird allerdings versucht, der Kritik Rechnung zu tragen, die einen grundsätzlichen Widerspruch zwischen den Inhalten dieser Bücher und der NS-Ideologie konstatiert hatte. Für die neue Unterhaltungsliteratur, „den Neuaufbau dieses Schrifttums im nationalsozialistischen Sinne“, habe als oberstes Gesetz „die Beobachtung unserer neuen sozialen und gesellschaftlichen inneren Gesetze“ zu gelten, die zwar ungeschrie-

schaftsbericht, In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 2 (1940), Heft 4, S. 41-42. Der Artikel erschien parallel im *Börsenblatt* – 107 Nr. 88 (16.4.1940), S. 137 – und in Auszügen im *Deutschen Schriftsteller*.

397 Losch: Unterhaltungsschrifttum der Leihbüchereien, S. 41.

398 Losch: Unterhaltungsschrifttum der Leihbüchereien, S. 41.

ben, aber doch für alle verpflichtend seien. Im Nachvollzug des Vokabulars dieser Kritiker wird zugegeben, daß die beanstandete Literatur mit „vollem Recht als eine Gefährdung des moralischen und sittlichen Rückenmarks der Nation bezeichnet werden mußte“, die die NS-Erziehungsvorstellungen konterkarierte. Besonders deutlich sei dies bei den Schmöckerreihen gewesen, die – dies wird nun als bewiesenes Faktum dargestellt – eine erhebliche Steigerung der Jugendkriminalität nach sich gezogen hätten.³⁹⁹

Losch vermeidet gattungsbezogene Ausführungen grundsätzlicher Art; dies wohl auch in dem Bewußtsein, daß der Vorwurf der Inkongruenz zwischen Problemstellung und Lösungen in vielen Unterhaltungsromanen und den Normen und Vorstellungen der NS-Gemeinschaft konsequent zu Ende gedacht ja bedeuten würde, die für die Unterhaltungsliteratur unverzichtbaren Bestandteile wie das Happy-End und weitere literarische Klischees zur Disposition zu stellen. Um so ausführlicher geht Losch auf den Kriminalroman ein, der als englisch bzw. amerikanisch geprägte Gattung mit im Mittelpunkt der Maßnahmen stand. Er demonstriert, wie stark dort für die Lebensart und Gewohnheit, Einrichtungen und Institutionen und besonders für die Polizei des Kriegsgegners häufig unbeußt Propaganda betrieben worden sei, und macht konkrete Vorschläge für eine Neugestaltung. Hier kann er massive Kritik üben und selbst im Tonfall der *Bücherkunde* „die liberalistisch-demokratischen Gedankengänge“⁴⁰⁰ bemängeln, in denen sich die Schilderungen der Verbrecher bewegten, ohne die Gattung bzw. die Unterhaltungsliteratur als Ganzes in Frage zu stellen.

4.5.9 Verstärkte Lenkung

Das Propagandaministerium hatte mit den Verbotsaktionen gegenüber den Verlagen, denen zumindest kurzfristig erhebliche Kosten entstanden, unterstrichen, wie ernst es ihm mit der Forderung war, seine Vorgaben umzusetzen. Daß das Ministerium neben dieser ‚negativen‘ Lenkung auch die ‚positive‘ verbessern und „wirklich Gelungenem“⁴⁰¹ die Förderung nicht versagen wollte, zeigte es bereits im Vorfeld der Säuberungsaktionen.

Mit der Herausgabe der Zeitschrift für den deutschen Leihbuchhandel *Groß-deutsches Leihbüchereiblatt* wurde eine Plattform geschaffen, um gleichermaßen auf die Distribution und ihre Träger größeren Einfluß ausüben zu können. Die

399 Losch: Unterhaltungsschrifttum der Leihbüchereien, S. 42.

400 Losch: Unterhaltungsschrifttum der Leihbüchereien, S. 42.

401 Losch: Unterhaltungsschrifttum der Leihbüchereien, S. 42.

erste Ausgabe erschien im April 1939, Chefredakteur war Erich Langenbacher. In einer Einführung in eigener Sache bezeichnete die Redaktion es als ihre Aufgabe, das Leihbüchereiwesen mit der Behandlung „allgemeiner kulturpolitischer Fragen“, mit Buchbesprechungen und Empfehlungslisten in die „breite Front der Schrifttumsvermittler einzureihen“.⁴⁰² Unter anderem wurden dort die Indizes abgedruckt. In den Buchbesprechungen trug man den gewerblichen Interessen der Leihbuchhändler Rechnung und empfahl vor allem Unterhaltungsliteratur.

Inwieweit die Leser diese Veränderungen wie etwa den Verzicht auf den angelsächsischen Detektiv akzeptierten, ist schwer festzustellen, weil sie zu einem Zeitpunkt eintraten, in dem ein durch Verbote und Kriegseinwirkungen verursachtes verringertes Angebot an Unterhaltungsliteratur mit einer vergrößerten Nachfrage zusammenfiel. Für den Verkauf war also in jedem Fall gesorgt. Wiesen die Verkaufszahlen Ende der dreißiger Jahre aufgrund der boomenden Aufrüstungskonjunktur einen Anstieg der Nachfrage nach Büchern aus, so verstärkte sich dieser Trend seit Kriegsausbruch und wuchs im Verlauf des Krieges noch erheblich. Die Meldungen aus dem Reich vom Frühjahr 1940 berichten, daß vor allem der „Kriminalroman, besonders in Broschürenform, weiterhin starken Absatz“ finde und eine „überaus starke Nachfrage nach leichter Unterhaltungsliteratur zu beobachten“ sei.⁴⁰³

Goebbels hatte bereits in seiner Rede auf der Buchhändler-Kantate 1936 dem Volk das Recht auf Entspannung gerade in schweren und schwersten Zeiten zugestanden. 1942 betonte er dies nachdrücklich: Seit Kriegsbeginn komme der „unterhaltsamen Literatur die größte Bedeutung“ zu.⁴⁰⁴ Das Volk brauche nach „des Tages Last Lösung und Entspannung“. Diese biete ihm „ein leichtes, fesselndes Schrifttum“, das „unaufdringlich vom Alltag hinwegführt“.⁴⁰⁵ „Inhalt wie Sprache müssen der breiten Masse unserer Volkgenossen und Soldaten ohne weiteres zugänglich sein; ein frischer und fortschreitender Fluß der Handlung, ohne langatmige Ausdeutungen und Betrachtungen soll den Leser fesseln und ihn in den Bannkreis des Buches ziehen.“⁴⁰⁶ Goebbels zeigt sich hier nahe an den Interessen der Bevölkerung, zumindest insoweit sie durch die Berichte des Inlandsgeheimdienstes überliefert worden sind. Diese vermehren stetig ein

402 Zur Einführung. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 1 (1939), Heft 1, Titelblatt.

403 Meldungen aus dem Reich, Nr. 72 vom 3.4.1940, Band 4, S. 950.

404 Rede von Reichsminister Dr. Goebbels. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 112, Nr. 235 (17.10.1942), S. 21-24, hier S. 23.

405 Rede von Reichsminister Dr. Goebbels, S. 23.

406 Rede von Reichsminister Dr. Goebbels, S. 23.

„Hauptinteresse an unterhaltendem Schrifttum“,⁴⁰⁷ und nicht nur hier lag Goebbels richtig. Während, wie die gleichen Stellen berichten, sich die „ältesten Ladenhüter“ verkaufen lassen, bleibe das politische Schrifttum, vor allem die vielen Broschüren, bis zuletzt liegen.⁴⁰⁸ Bereits zuvor war erkannt worden, „daß hier zahlreiche Ansatzpunkte vorhanden seien, auf dem Wege über das unterhaltende und spannende Buch Grundsätze und Werte einer nationalsozialistischen Lebensgestaltung [...] leichter in das Volk zu tragen, als es ein Schrifttum schulgemäßigen Charakters häufig vermöge“.⁴⁰⁹

Angesichts dieser Stimmen verwundert es nicht, daß das Propagandaministerium, obwohl es spätestens seit 1941 mittels der Papierkontingentierung die Möglichkeit gehabt hätte, Neuerscheinungen in diesem Bereich vollständig zu unterdrücken, die Unterhaltungsliteratur nunmehr ausdrücklich förderte. Doch – dies mußten auch die Informanten im Reich feststellen – so gut der Gedanke war, mittels der Unterhaltungsliteratur NS-Ideologie zu verbreiten, es erwies sich als schwierig, hierfür geeignete Autoren zu finden.⁴¹⁰

Goebbels appellierte in seiner Weimarer Rede 1942 wiederum an die deutschen Dichter, denen es zur Ehre gereichen sollte, dem Volk Bücher zur Erholung zu schenken.⁴¹¹ Er beließ es aber nicht bei Worten: Zur „Förderung des guten, unterhaltsamen Buches“ habe er, so Goebbels, vor wenigen Wochen ein großes Preisausschreiben erlassen.⁴¹²

In der Tat hatte das Werbe- und Beratungsamt des Deutschen Schrifttums im Sommer 1942 einen Wettbewerb für Unterhaltungsliteratur ausgeschrieben. 100.000 Mark sollten zur Verteilung kommen, in Frage kamen „humoristisches Schrifttum, Abenteuer- und Erlebnisbücher, Kriminal-, Liebes- und Sportromane usw.“⁴¹³ Das Preisgeld in Tranchen von viermal 15.000 Mark und viermal 10.000 Mark stellte trotz der inflationären (Literatur-)Preispolitik des Dritten Reiches zumal für die Unterhaltungsliteratur einen ausgesprochen attraktiven Gewinn dar. Auch wenn die Frist mehrmals verlängert wurde und es nie zu einer öffentli-

407 Meldungen aus dem Reich: Nr. 140 vom 11.11.1940. Band 5, S. 1752.

408 Meldungen aus dem Reich, Nr. 262 vom 23.2.1942. Band 9, S. 3353.

409 Meldungen aus dem Reich, Nr. 124 vom 16.9.1940. Band 5, S. 1576.

410 Meldungen aus dem Reich, Nr. 124 vom 16.9.1940. Band 5, S. 1576.

411 Rede von Reichsminister Dr. Goebbels, S. 23.

412 Rede von Reichsminister Dr. Goebbels, S. 23.

413 Preisausschreiben für unterhaltendes Schrifttum 1942. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 109, Nr. 163 (R 37) vom 25.7.1942, S. 145. Weiterhin u.a. in: Der deutsche Schriftsteller 7, Heft 8, S. 96; Die Bücherkunde 9 (1942), Heft 10. Und erneut nach Verlängerung des Einsendetermins im Frühjahr 1943.

chen Preisverleihung kam,⁴¹⁴ wird die Ankündigung aufgrund der besonderen Wettbewerbsmodalitäten ihren Zweck erfüllt haben. Denn die Autoren mußten – der Wettbewerb blieb nicht auf Berufsschriftsteller beschränkt, es durfte sich ausdrücklich jeder „Deutsche und Volksdeutsche“ beteiligen – ihr Manuskript bei den Verlagen einreichen, die allein vorschlagsberechtigt waren.⁴¹⁵ Der eine oder andere druckfähige Roman wird für die ständig nach Manuskripten inserierenden Verlage dabei abgefallen sein.

Im Rahmen dieser neuen Politik gelangte sogar der zuvor heftig angefeindete Hefroman in Serienform nicht zuletzt aufgrund seiner papiersparenden Erscheinungsweise zu neuen Ehren. Der parteieigene Steiniger Verlag brachte zwischen 1940 und 1944 mehrere neue Heftreihen auf den Markt.⁴¹⁶ Auch die gescholtenen Leihbüchereien gewannen wieder an Prestige. Im Krieg erzielte der Leihbuchhandel enorme Umsatzzuwächse, Leihbüchereien verdreifachten zum Teil die Zahl ihrer Ausleihen. Angesichts der zunehmenden Knappheit an Lesestoff konnte er zumindest eine Grundversorgung an leichter Lektüre ermöglichen.

4.5.10 Fazit I

Die Nationalsozialisten waren nach ihrer Machtübernahme mit einer Unterhaltungsliteratur konfrontiert worden, die, obwohl weniger spektakulär als die neuen Medien, einen bedeutenden Platz in der Massenkultur einnahm, die sich in den zwanziger Jahren durchgesetzt hatte. Zumindest in großen Teilen als Erscheinung einer ungeliebten modernen Zeit ideologisch scharf verurteilt, stand sie, auch wenn die Brandreden und Verbalattacken anderes suggerieren, zunächst weitgehend abseits des Interesses der neuen Machthaber.

Diese anfängliche Zurückhaltung ist nicht monokausal zu begründen. Die möglichen Ursachen machen das Geflecht von Abhängigkeiten deutlich, in das die gesamte Unterhaltungsliteratur bis zum Ende des Dritten Reiches eingebunden war und das in unterschiedlichem Maße auf den Umgang mit ihr einwirkte. Die

414 Im Zeitschriften-Dienst wurden im November 1944 schließlich die „Preisträger des Preises für das unterhaltende Schrifttum“ bekanntgegeben, allerdings mit dem Zusatz, dies geschehe nur zur Information, ansonsten wurde an die bestehende Sprachregelung erinnert, derzufolge Preise und Preisverteilungen in der Presse nicht mehr zu verzeichnen seien. Zeitschriften-Dienst. 288./157. A 848. Ausgabe vom 10.11. 1944, S. [4].

415 Richtlinien zum Preisausschreiben für unterhaltendes Schrifttum 1942. In: Der deutsche Schriftsteller 8, Heft 2, S. 22.

416 Bereits die Titel machen die propagandistische Ausrichtung deutlich: Kriegsbücherei, Kolonialbücherei, Erlebnisbücherei. Ihrem Erfolg tat das aber anscheinend keinen Abbruch. Galle: Groschenhefte, S. 119.

verschiedenen, sich in ihren Vorstellungen und Absichten nicht immer deckenden Regierungs- und Parteistellen, die mit Literatur befaßt waren, wurden bereits erwähnt. Diese waren aber nur eine Gruppe von Einflußfaktoren.

Grundsätzlich muß immer die Frage nach der faktischen Realisierbarkeit von Maßnahmen gestellt werden. Zumindest für die ersten Jahre ist es zweifelhaft, ob für eine Literaturlenkung durch massive Verbote überhaupt die administrativen Möglichkeiten zur Verfügung standen. Das Propagandaministerium befand sich in der Aufbauphase, die dort anfänglich angegliederte Reichsschrifttumsstelle etwa bestand zunächst aus wenigen Mitarbeitern.⁴¹⁷ Zudem hätten solche Maßnahmen einen massiven Einbruch in privatwirtschaftlich organisierte Geschäftsbereiche zur Folge gehabt. Daß diese aber nicht ohne weiteres gestört wurden, war eine der Grundlagen, auf der die Akzeptanz des Regimes beruhte.

Nicht nur im Hinblick auf die Wirkung im Ausland, sondern gleichermaßen wegen der Reaktion der eigenen Bevölkerung war es sinnvoll, auf spektakuläre Zensur- und Verbotsaktionen zu verzichten. Die Machthaber hatten aus den harschen Protesten nach der Bücherverbrennung gelernt. Stets mußten die ideologisch gewünschten oder als notwendig erachteten Maßnahmen mit dem Bestreben in Einklang gebracht werden, die Bevölkerung nicht über Gebühr zu verunsichern und damit das Herrschaftssystem zu destabilisieren. Dieser Grundsatz beeinflusste bereits 1934 und stärker noch während des Krieges die Entscheidungen.

Vor diesem Hintergrund waren Pläne für weitergehende Verbote, wie sie von einigen ‚Schrifttumsideologen‘ gehegt wurden, nicht durchsetzbar. Ihre Position gewann angesichts veränderter gesellschaftlicher Erfordernisse an Gewicht, lieferte sie doch Erklärungen für Fehlleistungen, die sonst nur durch Kritik am System selbst hätten erklärt werden können. Trotz der restriktiven Eingriffe in die Verlagsproduktion, die, wenn sie auch als Rücknahme bezeichnet wurden, faktisch ein Verbot bedeuteten, stellte man von staatlicher Seite zu keinem Zeitpunkt die Existenzberechtigung von Unterhaltungsliteratur in Frage. Nachdem sie in ihrer propagandistischen Bedeutung erkannt worden war, bemühte man sich im Gegenteil, sie nach Kräften innerhalb des gewünschten Rahmens zu fördern.

Die antagonistischen Positionen zur Unterhaltungsliteratur, die in der Grundsatzdiskussion auftauchen, lassen sich, wie dies Goebbels in seinem Tagebucheintrag selbst tut, mit seinem Namen und dem Rosenbergs markieren. Ihnen entsprachen innerhalb der polyzentral strukturierten Schrifttumsbürokratie aber keine distinkten Lager. So interessant diese grundsätzlichen weltanschaulichen

417 Barbian: Literaturpolitik, S. 168-169.

Auseinandersetzungen in Hinsicht auf die tiefen Einblicke sind, die sie in die ideologischen Vorstellungen und Abgründe der Verantwortlichen des NS-Regimes gewähren, die Bedeutung der Gegensätze reduziert sich, wenn man sie in ihren praktischen Auswirkungen betrachtet. Eine Fixierung auf die Widersprüche zumindest bei der Bewertung der Literaturpolitik birgt dabei die Gefahr, angesichts der Diskrepanz zwischen den verschiedenen Ansprüchen und der Realität den faktischen Erfolg des staatlichen Vorgehens zu übersehen. Verdammung und Duldung ergänzten sich hier und führten zu einer immer stärkeren staatlichen Reglementierung und Steuerung. Die einmal erlassenen Verbote und anderen Zwangsmaßnahmen wurden auch in Zeiten größeren staatlichen Wohlwollens nicht wieder aufgehoben. Für den Leihbuchhändler, Autor oder Verleger bedeutete diese Politik somit weniger ein Wechselbad von Zwang und Freiraum, wie es die öffentlich geführte Diskussion um den Gegenstand seines Erwerbs nahelegen könnte, als vielmehr eine ständige Zunahme von Repression, die die Handlungsspielräume immer weiter einschränkte.

Während die ‚höhere‘ Literatur bereits in den ersten Jahren mehr oder weniger erfolgreich von den Schriften der weltanschaulichen und politischen Gegner gesäubert wurde, erfolgte die ‚Gleichschaltung‘ der zahlenmäßig wesentlich größeren und zudem zumindest vordergründig unpolitischen Unterhaltungsliteratur erst in einem zweiten Anlauf.

4.6 Der Umgang mit dem Unterhaltungsfilm

4.6.1 Zur Neuordnung von Kunst und Amusement – Goebbels’ Antritt als ‚Filmminister‘

Zwei Wochen nach seiner Amtsübernahme hielt Goebbels am 28. März 1933 vor Vertretern der deutschen Filmwirtschaft im Berliner Hotel Kaiserhof seine erste Grundsatzrede „über die Situation des deutschen Films und die zu vermutenden Zukunftsaufgaben des deutschen Filmschaffens“. Hier sprach – zumindest in der Selbstdarstellung – nicht nur ein erfahrener Kinogänger, der erkannt zu haben glaubte, in welche Höhen der deutsche Film „durch die Kraft und das Ingenium des deutschen Geistes“ gebracht werden konnte, sondern auch „ein leidenschaftlicher Liebhaber der filmischen Kunst“.⁴¹⁸ Hier redete jemand, der „selbst [...] an vielen Abenden der vergangenen Zeit nach den entnervenden Kämpfen

418 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 26.

des Tages mit dem Reichskanzler im Lichtspielhaus gesessen und Entspannung gefunden“ hatte. An der Spitze von Staat und Kultur wußte die versammelte Branche von nun an zwei Filmbegeisterte, die ihrer zahlreichen Kinoerlebnisse, wie Goebbels den Anwesenden versicherte, „in Dankbarkeit gedächten.“⁴¹⁹ Der Film konnte sich von dieser Seite eines gewissen Wohlwollens wie einer gesteigerten Aufmerksamkeit bewußt sein.

Die künstlerischen Höhen, die für den Film erreichbar seien, und die Entspannung, die der Kinobesuch nach des langen Arbeitstages Last und Mühen bereite, markieren die Pole des weiten Spektrums zwischen Kunst und Unterhaltung, das Goebbels hier und in der Zukunft für den Film aufspannt.

Daß beides nicht in jedem Fall dasselbe sein kann, deutet sich in einer eher beiläufigen Bemerkung an: „Das Schaffen des kleinsten Amüsemments, des Tagesbedarfs für die Langeweile und der Trübsal zu produzieren“, wolle man ebenfalls nicht unterdrücken. Es ginge nicht darum, von früh bis spät in Gesinnung zu machen.⁴²⁰ Wie sich die Unterhaltung allerdings in der Produktion niederschlagen sollte, erläutert Goebbels nicht weiter. Im Zentrum seiner Ausführungen steht das künstlerische Potential des Films. Hier hat er konkretere Vorstellungen, die er beispielhaft an Filmen festmacht, die auf ihn „einen unauslöschlichen Eindruck“ gemacht hätten. *Panzerkreuzer Potemkin* demonstriert seiner Ansicht nach die Vereinbarkeit von Kunst und ideologischer Tendenz, während ihm Greta Garbo in *Anna Karenina* die Existenz einer eigenen filmischen Kunst belegt. Fritz Langs *Nibelungen* verdeutlichen, daß man nicht zeitnah sein müsse, um modern zu sein und den Nerv der Zeit zu treffen. Trenkers Film *Der Rebell*, ein Film, „der auch den Nichtnationalsozialisten umwerfen könnte“, zeige, daß „eben allein die Gesinnung den Film nicht macht, sondern das große Können.“⁴²¹ Gesinnung müsse mit den filmischen Mitteln und Fähigkeiten übereinstimmen; Nationalsozialismus nur als „äußere Tünche“ aufzutragen, reicht Goebbels nicht.

Die von nun ab zu schaffenden künstlerischen Filme werden allerdings nicht davon frei gestellt, auch populär zu sein. Sie haben sich genauso wie die Filme des „kleinen Amüsemments“ an den Kinokassen zu rentieren.

Neue Filmkunst, Popularität und Kassenerfolg erscheinen Goebbels dabei nicht zwangsläufig in einem Widerspruch stehen zu müssen. Die Krise des Films sieht er als Folge einer Kinoabstinez des Publikums, die nicht etwa der Wirtschaftskrise geschuldet ist, sondern die für ihn aus der Unzufriedenheit mit dem

419 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 31.

420 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 30.

421 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 27.

Angebot herrührt. Da der deutsche Filme keine „Wirklichkeitsnähe“ habe, sei er „ohne Kontakt zu den wirklichen Vorgängen im Volke.“⁴²²

Das Volk selbst wird von Goebbels somit zum untrüglichen Maßstab dafür erklärt, wie es um die Bereitschaft des Films, sich auf die neue Zeit einzulassen, bestellt sein werde. „Bringt der Film keine volkstümlichen Stoffe, so wird er die Kinopaläste nicht mehr füllen.“ Dieser Publikumsgeschmack sei freilich – diese antisemitische Spitze bleibt in dieser Rede der einzige Hinweis auf den kurz darauf erfolgenden, weitgehenden Ausschluß aller Filmmitarbeiter, die nach Kriterien der Nationalsozialisten als Juden galten – nicht so, wie „er sich im Inneren eines jüdischen Regisseurs“ abspiele. Dafür müsse man dem Volk aufs Maul schauen „und selbst im deutschen Erdreich seine Wurzeln eingesetzt haben“.⁴²³ Über diese Schollenverbundenheit konnte ein jüdischer Regisseur in der Logik des Nationalsozialismus per se nicht verfügen.

Zu diesem Zeitpunkt ließ sich Goebbels' Behauptung, daß es die fehlende Berücksichtigung der neuen Zeit gewesen sei, die das Publikum aus den Kinos fernhielt, letztlich kaum widerlegen. Die völlige Ignoranz gegenüber den Folgen der Wirtschaftskrise mochte schon Zeitgenossen absurd erschienen sein. Problematisch wurde es allerdings dann, wenn das Publikum die ‚richtigen‘ neuen Filme nicht sehen wollte bzw. zu den falschen in die Lichtspielhäuser strömte. Das hier propagierte Geschmacksplebiszit eines in seinem Urteil instinktiv sicheren Volkes sollte allerdings nur solange gelten, wie es mit seinen Vorstellungen konform ging. Zwar sei das Volk besser als seine Regisseure, für den Fall aber, daß der von Goebbels idealisierte Volks- bzw. Publikumsgeschmack doch fehl gehen und sich als „besserungsbedürftig“ erweisen sollte, wäre dies eine Erziehungsaufgabe, die das Regime selbst übernehmen würde. „Wir jungen Menschen der neuen Bewegung“ seien noch nicht zu alt, „an die Regeneration des Publikumsgeschmacks heranzugehen“ und ihn allmählich zu verbessern. Den ‚verbesserungsbedürftigen‘ Publikumsgeschmack aus kommerziellen Erwägungen mit seichten Filmen zu bedienen oder gar noch zu unterbieten, sei in keinem Fall mehr erlaubt.⁴²⁴ Rentabilitätsargumente, das unterstreicht Goebbels, werden in der Zukunft bei Unterschreitung eines gewissen Qualitätsstandards nicht mehr akzeptiert. So nachdrücklich die Warnungen vor der Unterschreitung bestimmter Niveaus auch formuliert wird, so unbestimmt bleibt Goebbels in seinen Ausführungen, wenn es um die inhaltliche Präzisierung der neuen Grenzen der Filmproduktion geht.

422 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 28.

423 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 29.

424 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 28.

Der künftige Zusammenhang von Kunst, Film, Unterhaltung und Publikumsgeschmack wird zwar mit großen normativen Erwartungen beschrieben, Goebbels verzichtet aber weitgehend auf die Präsentation konkreter Vorstellungen oder gar von Vorschlägen, wie dieser zu realisieren wäre, nach welchen Maßgaben also die künftige Produktion gestaltet werden soll. Unmißverständlich klar macht Goebbels nur, was er nicht zulassen wird: Der Film dürfe nicht die nationalsozialistischen Umgestaltungen konterkarieren. Hier sei ein Einschnitt in die Filmproduktion vollzogen worden. Man denke gar nicht daran, auch nur „im entferntesten zu dulden, daß jene Ideen, die im neuen Deutschland mit Stumpf und Stil ausgerottet werden, irgendwann getarnt oder offen im Film wieder ihren Einzug halten.“⁴²⁵ Auf eine Zensur könne man angesichts der möglichen gefährlichen Auswirkungen des Filmes überhaupt nicht verzichten, hier habe der Staat die Pflicht, regulierend einzugreifen.⁴²⁶

Jenseits dieser Notwendigkeit von Verbot und Kontrolle umreißt Goebbels ein beschränktes Terrain „künstlerischer Freiheit“, in dem sowohl Platz für Unterhaltung wie für die große Filmkunst sein solle, innerhalb „bestimmte[r] Normen“ freilich. Die Zensur markiere eine „Schnittlinie“, unterhalb derer es „kein Pardon“ gebe, denn dort „beginnen gefährliche Experimente, die nur zu oft als Ausschreitung eines kranken Gehirns anzusprechen sind.“⁴²⁷

Am Ende dieser ersten großen öffentlichen Stellungnahme des Propagandaministers zu seinem bevorzugten Medium dankte nach dem Bericht der Zeitschrift *Die Filmwoche* „stürmischer Beifall aller Erschienenen [...] dem Reichsminister; die anwesenden Mitglieder der Partei stimmten das Horst-Wessel-Lied an, das die Versammlung der Filmschaffenden stehend anhörte. Damit war die erste Kundgebung der nationalen Regierung im Kreise von Filmindustrie und Filmkünstlern geschlossen.“⁴²⁸

Wie authentisch dieser Bericht den Abend wiedergibt, muß genauso offen bleiben wie die Frage, ob die Anwesenden von der Rede des Ministers wahrhaftig oder nur aus Opportunismus begeistert waren. Nach Goebbels' Darstellung

425 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 29.

426 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 27.

427 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 30.

428 Die Filmwoche Nr. 14 vom 5. April 1933. Zitiert nach Albrecht: Film im 3. Reich, S. 257. Albrecht entdeckt in diesen Zeilen beachtenswerte Kritik, die Rede von den „Erschienenen“ spiele danach auf die an, die nicht erschienen seien. Genauso verweise der gewählte Begriff „Kundgebung“ darauf, daß an diesem Abend keine Diskussionen stattgefunden hätten. Eine solche Lesart des kurzen Textes ist natürlich möglich. Ob allerdings vor der Machtergreifung eine Aussprache oder gar Diskussion mit dem Minister im Rahmen einer solchen Veranstaltung stattgefunden hätte, erscheint wenigstens zweifelhaft.

war die Veranstaltung ein „Bombenerfolg!“, „Alle werden helfen.“ notierte er in seinem Tagebuch.⁴²⁹

Wie aber konnte, wie sollte der durchschnittliche Unterhaltungsfilm angesichts dieses Rahmens in Zukunft aussehen? Bei einer in Presse und Fachzeitungen ebenfalls weithin verbreiteten Rede am 19. Mai 1933 in den Sporthallen in Berlin-Wilmersdorf vor Mitgliedern der Nationalsozialistischen Betriebsorganisation (NSBO), Berufsgruppe Film, äußerte sich Goebbels hierzu kaum präziser.⁴³⁰

Er unterstreicht nochmals, daß der zukünftige Film nicht außerhalb des „politischen Lebens stehen“ dürfe, die Tendenz im Film allerdings mit Können gestaltet werden müsse. Wer meine, „sich der nationalsozialistischen Symbole bedienen zu müssen, um damit seine gute Gesinnung unter Beweis stellen zu können“, stößt bei Goebbels nicht auf Unterstützung. Er formuliert damit bereits hier für den Film den Alleinverfügungsanspruch der NSDAP über ihre Zeichen und Symbole, den die Partei im März 1934 allgemein mit der Einrichtung der „Parteiamtlichen Prüfungskommission zum Schutze des nationalsozialistischen Schrifttums“ zu wahren suchte. Für Unbefugte soll ein Abbildungsverbot von Nationalsozialistischem gelten; man wolle „durchaus nicht [...], daß unsere SA-Männer durch den Film oder über die Bühne marschieren.“⁴³¹

Die Rede betont vor allem Goebbels' Zuständigkeitsanspruch für den Filmbereich, den er gegen radikale Konzepte aus den eigenen Reihen zu verteidigen suchte. Die von den Nationalsozialisten selbst angetriebene Dynamik der Gleichschaltung durch Terror von unten, das heißt von Parteiorganisationen vor Ort, und entsprechende Maßnahmen von oben, beförderte auch weitergehende Bestrebungen der Basis, die Goebbels' Interessen für den Film entgegenliefen. Dagegen setzt Goebbels Prämissen, die angesichts der NS-Willkürherrschaft wie Hohn klingen, aber von Goebbels als angestrebte, spezifisch nationalsozialistische ‚Kunstfreiheit‘ durchaus ernst und nicht zynisch gemeint gewesen sind. Kunst verlange Freiheit, freilich innerhalb der „Grenzen des Volkswillens“. Damit sei „in der Gleichschaltung der Kunst genug getan“.⁴³² „Mit roher Hand in das Schaffen“ einzugreifen, was man wohl als ein Zuviel unkoordinierter Gewalt von Seiten der Basis verstehen kann, sei bereits für die Wirtschaft zerstörerisch und wieviel mehr dann für die Kunst.

429 Joseph Goebbels: Eintrag vom 29. März 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 137.

430 Joseph Goebbels: Rede in den Tennishallen, Berlin, am 19.5. 1933. Zitiert nach: Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 442-447.

431 Goebbels: Rede in den Tennishallen, S. 442.

432 Goebbels: Rede in den Tennishallen, S. 444.

Goebbels verbittet sich diese Eingriffsversuche, die er nicht „alten Parteikameraden“, sondern Leuten zuschreibt, die erst „seit kurzer Zeit hineingeschnitten worden“ seien. Weitergehende Kontroll- und Verbotswünsche sowie tiefgreifende Umstrukturierungspläne werden damit als eigentlich nicht nationalsozialistisch gekennzeichnet und als Versuch von ‚Märzgefallenen‘ im Filmbereich denunziert, die die Gunst der Stunde zur Durchsetzung ihrer Vorstellungen zu nutzen versuchen. Diese Versuche versteht Goebbels als Äußerungen eines Radikalismus, der Machtambitionen im Filmbereich erkennen ließ, die er für sich selbst beanspruchte. Solcher Anmaßung erteilt er eine eindeutige Absage: Hier lasse er sich von niemandem überbieten, er selbst „huldige einem Radikalismus, der zäh, hart, aber auch geschmeidig auf ein Ziel stößt.“⁴³³ Goebbels kündigt an, er werde von jetzt an auf eine „absolute Klarlegung der Kompetenzen dringen“ und versuchen, „in diesen Wirrwarr der Meinungen eine zielsichere Linie hineinzubringen.“⁴³⁴

4.6.2 Hehre Ansprüche und *business as usual*: Der Unterhaltungsfilm in den ersten Jahren des Dritten Reiches

Wie aber sieht diese Linie für die Filmproduktion aus? Goebbels gibt zumindest einige Hinweise, wie es nicht sein kann. Er habe in den letzten Wochen Filme gesehen, die ihm „die Haare zu Berge“ getrieben hätten, das sei keine Kunst mehr, das sei „blödester Gesellschaftskitsch“.⁴³⁵ Seine Absage an Kitsch, zeitferne Inhalte und nur äußerlich ‚aufgetünchte‘ Gesinnung geht einher mit Ausführungen über das Spezifische eines Volkes, das gestaltet werden müsse, weil man nur als ‚deutscher‘ Film auch international erfolgreich sein könne. Goebbels fordert einen künstlerischen deutschen Film mit eigenem Gesicht, mit völkischen Konturen und volkstümlichen Stoffen.⁴³⁶

Das spezifisch Nationale im Film ist als Konstrukt einer filmästhetischen Bewertung keine nazistische Erfindung, sie hat bei allen Einschränkungen angesichts einer von Beginn an stark international geprägten Filmgeschichte ihre Berechtigung und zieht sich auch heute noch durch die Diskussion um die Chancen und Möglichkeiten des deutschen wie europäischen Films. Goebbels macht dieses Nationale allerdings nicht an bisherigen Filmtraditionen fest, indem er etwa die expressionistische Filmsprache hervorhebt. Die Beispiele, die er anführt,

433 Goebbels: Rede in den Tennishallen, S. 444.

434 Goebbels: Rede in den Tennishallen, S. 445.

435 Goebbels: Rede in den Tennishallen, S. 445.

436 Goebbels: Rede in den Tennishallen, S. 446.

kommen aus der Literatur (Goethe) oder Musik (Wagner). Das Deutsche im Film ist für ihn das Projekt seines Filmregimes.

Bei diesen großen, aber allgemeinen Ansprüchen, die kaum Handreichungen und Vorgaben für eine konkrete Umsetzung boten, verwundert es kaum, wenn die Filmindustrie vor allem bei dem blieb, was zunächst unbeanstandet weiter in den Kinos laufen konnte. Das Kinoprogramm der Saison 1933/34 setzte fast uneingeschränkt die Produktion der letzten Jahre der Weimarer Republik fort.⁴³⁷

Die Zahl der Filme, die sich um völkische und nationalistische Akzente bemühte, war dabei zwar höher als häufig unterstellt wird, allerdings scheint es sich bei diesen weniger um das Ergebnis einer neuen Filmpolitik als um Opportunismus und deutschnationale Kontinuitäten in Teilen der Filmindustrie gehandelt zu haben. Auf diese zielten die Spitzen Goebbels' gegen allzu willfährige Übernahmen der vermeintlich jetzt aktuellen politischen Tendenzen. Viele dieser Produktionen wurden zwar von der NS-Presse gefeiert, waren aber vom Propagandaministerium weder angeregt noch beeinflusst.⁴³⁸

In seinem Tagebuch zeigt Goebbels wenig Begeisterung für das Kinoprogramm des Jahres 1933.⁴³⁹ Seine zumeist sehr kurzen Urteile schließen an die negative Einschätzung seiner Rede vom Mai an. So hält er den Krimi *Die Nacht im Forsthaus. Der Fall Roberts* von Erich Engels für „[f]urchtbar“ und „[e]ine Blamage“,⁴⁴⁰ der Musikfilm *Ein Lied geht um die Welt* mit dem bekannten jüdischen Tenor Joseph Schmidt sei: „Peinlich“.⁴⁴¹ Zum Kriminalfilm *Der Stern von Valencia* über

437 Martin Loiperdinger: Goebbels' Filmpolitik überwältigt die Schatten der „Kampfzeit“: Zur Bewältigung nationalsozialistischer Vergangenheit im Jahr 1933. In: Märtyrerlegenden im NS-Film. Opladen 1991, S. 29-39, hier: S. 29.

438 Moeller: Der Filmminister, S. 153-154.

439 Goebbels' Tagebuch ist mit Sicherheit keine mit dem Anspruch subjektiver Wahrhaftigkeit verfaßte Aufzeichnung, sondern ein für die Nachwelt verfaßtes Dokument, für das er vorab bereits einen lukrativen Vertrag mit dem Parteiverleger Max Amann vereinbarte. Zum Teil ist es auch eine Materialsammlung für zukünftige, von Goebbels geplante Darstellungen in der Art seines Buches über die Machtergreifung. (Joseph Goebbels: Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei. Eine historische Darstellung in Tagebuchblättern. Vom 1. Januar 1932 bis zum 1. Mai 1933. München 1934.) Vgl. Moeller: Der Filmminister, S. 42-46. Es spricht allerdings einiges dafür, gerade die kurzen, häufig nur aus wenigen lobenden oder verzeihenden Worten bestehenden Urteile über laufende Filme als subjektiv authentische Kritik zu werten, die allerdings immer auch momentanen strategischen Überlegungen geschuldet sein mochten, die er selbst im Tagebuch nicht eingestehen wollte.

440 Joseph Goebbels: Eintrag vom 5. Mai 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 181. Hier ist von einem „Fall Borsch“ die Rede. Einen solchen Film gibt es nicht, es muß sich um *Der Fall Roberts* handeln, der am Tag zuvor Uraufführung hatte. Vgl. auch Moeller: Der Filmminister, S. 456.

441 Joseph Goebbels: Eintrag vom 10. Mai 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnun-

einen spanischen Hafenzwölf-Meilen-Zone das titelgebende Schiff zu stoppen und eine Bande von Mädchenhändlern festzunehmen, heißt es lakonisch: „Liane Haid gut. Sonst Mist.“⁴⁴²

Dafür gefällt ihm der Agentenfilm *Ein gewisser Herr Gran* mit Hans Albers und das Lustspiel *Saison in Kairo* von Reinhold Schünzel, das sei: „Gute Unterhaltung.“⁴⁴³ Ein „[h]errlicher Film“ sei dagegen *Reifende Jugend* von Carl Froehlich, der die Geschichte von drei Mädchen erzählt, die an einem Stralsunder Jungen-Gymnasium ihr Abitur ablegen wollen. Das sei „[e]in Meisterwerk von Fröhlich. Das Beste auf dem Gebiet.“⁴⁴⁴ Von Froehlich gefällt ihm auch der Film *Krach um Jolanthe*, der auf dem gleichnamigen Theaterstück des Oldenburger Schriftstellers August Hinrichs basiert. Über diese „urkomische Bauernkomödie“ habe er „viel gelacht“.⁴⁴⁵ Das Bäuerliche, Schwankhafte findet auch sonst noch seine Zustimmung: *Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt* sei „[s]ehr nett und amüsant. Richtiger Volksfilm.“⁴⁴⁶

„Nicht gelungen“ erscheint ihm hingegen *S.O.S. Eisberg*. Trotz grandioser Naturaufnahmen sei die „Handlung sehr blaß. Leni Riefenstahl wirkt stark konventionell.“⁴⁴⁷ Gemeinsam mit Hitler in dessen privatem Vorführraum sieht er *Der Tunnel* von Kurt Bernhardt nach dem gleichnamigen Roman von Bernhard Kellermann. Aber auch diese filmische Realisierung einer großen Ingenieurphantasie – an sich eine Thematik, der der Nationalsozialismus einiges abgewinnen konnte – überzeugt ihn nicht: „Technisch ganz gut. Sonst aber nicht überragend.“⁴⁴⁸

gen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 183. Von dem Regisseur Richard Oswald war bereits der Film *Ganovenehre* verboten worden, Goebbels war bei der Premiere am 11. Mai anwesend. Eintrag Richard Oswald bei Filmportal.de. <http://www.filmportal.de/df/f8/Uebersicht,,,,,,,,,22C553C1FE2047C49F8EFB1B9B9039A3,,,,,html> (letzter Zugriff am 5.9. 2008).

442 Joseph Goebbels: Eintrag vom 6. Juli 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 222.

443 Joseph Goebbels: Eintrag vom 18. August 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 249.

444 Joseph Goebbels: Eintrag vom 4. Oktober 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 284.

445 Joseph Goebbels: Eintrag vom 4. Juli 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 221.

446 Joseph Goebbels: Eintrag vom 6. September 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 262.

447 Joseph Goebbels: Eintrag vom 5. September 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 261.

448 Joseph Goebbels: Eintrag vom 11. November 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 312.

Wirklich berührt wird er anscheinend nur von Hollywood: Der Film *Madame Butterfly* mit Sylvia Sidney sei „[t]ief ans Herz greifend. Eine begnadete Künstlerin. Zu Tränen rührend. Das ist große Kunst.“ „[Z]u kitschig“ wirke dagegen die Schauspielerin Lil Dagover in *Johannisnacht*: „Große Enttäuschung.“⁴⁴⁹

Aus Goebbels Urteilen, die für die Filme anscheinend keine weiteren Konsequenzen hatten, lassen sich weder thematische noch Genrepräferenzen ablesen. Gelobt wird der Schwank des Heimatdichters und der mondäne Agentenfilm, und während die Kritik an *Ein Lied geht um die Welt* auch antisemitisch motiviert gewesen sein mochte, spielte dies anscheinend bei Reinhold Schünzel, der nach den rassistischen Kriterien als „Halbjude“ galt und bis zu seiner Emigration nur noch mit einer Sondererlaubnis weiterarbeiten konnte, keine Rolle. Auch das Tagebuch offenbart keine Hinweise auf ein präziseres Konzept, wie der kommende große deutsche Film und die zukünftige deutsche Kinounterhaltung über die nebulös formulierten Leitvorstellungen hinaus in Zukunft aussehen sollten.⁴⁵⁰

4.6.3 „Das, was ist, bleibt; wir gehen nicht mehr!“

Erste Maßnahmen zur Reorganisation des Films

Goebbels beließ es in diesen ersten Reden aber nicht bei seinen großen wie unbestimmten Erwartungen an den deutschen Film. Er versprach der Filmindustrie zugleich Hilfe und Planungssicherheit. Man werde mindestens die nächsten vier Jahre an der Macht sein, stellte Goebbels in seiner Rede vom 28. März fest: „Das, was ist, bleibt; wir gehen nicht mehr!“⁴⁵¹ Spätestens nach dem erfolgreich verabschiedeten Ermächtigungsgesetz wenige Tage zuvor war das mehr als nur ein selbstbewußt vorgetragener Anspruch. Obgleich die Filmindustrie noch in keiner Weise abschätzen konnte, was von ihr erwartet werden würde, wußte sie bereits, daß man mit diesen neuen Machthabern und ihren Vorstellungen umgehen mußte. Die Drohung Goebbels', man könne sicher sein, daß die nationalsozialistische Bewegung in die Wirtschaft und „die allgemeinen kulturellen Fragen, also auch in den Film“ eingreifen werde,⁴⁵² enthielt dabei gleichwohl ebenfalls eine positive Perspektive, bedeutete es doch auch, daß das Regime die Filmwirtschaft mit ihren Problemen nicht allein lassen würde. Man habe nicht die Absicht, unterstreicht Goebbels, die Produktion zu lähmen und denke nicht daran, einen

449 Joseph Goebbels: Eintrag vom 27. August 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 254-255.

450 Moeller: Der Filmminister, S. 158.

451 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 26-27.

452 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 26-27.

Zustand der Unsicherheit aufkommen zu lassen.⁴⁵³ Im Gegenteil: die neue Zeit werde auch Maßnahmen für die Förderung der filmischen Kunst ergreifen.⁴⁵⁴

Dies waren keine schlechten Aussichten für eine Branche, die von der Wirtschaftskrise in eine bedrohliche finanzielle Lage gebracht worden war. Kapitalmangel und drastischer Besucherschwund hatten dazu geführt, daß 1933 von zehn größeren Filmfirmen nur noch drei existierten: die Universum Film AG (Ufa), die Tobis und die Terra.⁴⁵⁵ Diese beherrschten zwar den Markt, sahen sich aber mit hohen Defiziten konfrontiert und konnten die Verluste im Produktionsbereich nur mühsam durch Gewinne des Kinotheater- und Verleihsektors ausgleichen. Angesichts dieser Lage hatte man schon vor dem Beginn der NS-Herrschaft in der Filmindustrie eine Neuordnung des gesamten Bereiches erörtert. Durch die angestrebte Reorganisation sollte die Filmwirtschaft koordiniert, zentralisiert und auch subventioniert werden. Obwohl diese weitgehenden Pläne zur staatlichen Einflußnahme auf Widerstand von Seiten mittelständisch ausgerichteter NS-Fraktionen und Kinotheaterbesitzer trafen, nahm das Propagandaministerium diese Überlegungen auf, die ebenso von Teilen der Filmindustrie ob ihrer planwirtschaftlichen Tendenzen mit Argwohn betrachtet wurden.⁴⁵⁶

In der Rede vom 19. Mai 1933 kündigte Goebbels an, man werde „vielleicht noch im Laufe dieser Woche durch ein ganz großzügig gedachtes Projekt und eine beabsichtigte Finanzierungsmöglichkeit für die Wiederankurbelung der deutschen Filmwirtschaft an die Öffentlichkeit treten.“⁴⁵⁷ Und in der Tat wurde am 1. Juni 1933 als ein erster Schritt der Kooperation von Staat und Filmindustrie die „Filmkreditbank GmbH“ gegründet, die bis zur Verstaatlichung der deutschen Filmindustrie ab 1937 als die zentrale Steuerungsinstanz für Filmfinanzierungen fungierte. Im Aufsichtsrat saßen sowohl Vertreter verschiedener Großbanken und der großen Filmkonzerne wie auch des Propagandaministeriums. Die privatwirtschaftlichen Strukturen blieben dabei zumindest formal erst einmal unangestastet. Wer allerdings die Kredite, die bis zu zwei Drittel der Herstellungskosten abdecken konnten, in Anspruch nehmen wollte, mußte sein Filmvorhaben von verschiedenen staatlichen Instanzen – zunächst von der Reichsfilmkammer, ab 1934 vom Reichsfilmdramaturgen im Propagandaministerium – prüfen lassen.⁴⁵⁸

453 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 30.

454 Goebbels: Rede im Kaiserhof, S. 29.

455 Becker: Film und Herrschaft, S. 31.

456 Moeller: Der Filmminister, S. 82.

457 Goebbels: Rede in den Tennishallen, S. 445.

458 Moeller: Der Filmminister, S. 82-83.

Im Frühjahr und Sommer 1933 hatte Goebbels nicht nur allzu radikalen, den Betrieb nachhaltig störenden Bestrebungen in seinen Bereichen entgegenzutreten, er mußte auch noch grundsätzlich um den Zuschnitt und den Etat seines Ministeriums ringen.⁴⁵⁹ Erst am 30. Juni erklärte die „Verordnung über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda“ Goebbels für zuständig „für alle Aufgaben der geistigen Entwicklung der Nation, der Werbung für Staat, Kultur und Wirtschaft, der Unterrichtung der in- und ausländischen Öffentlichkeit über sie und der Verwaltung aller diesen Zwecken dienenden Einrichtungen.“⁴⁶⁰ Hierfür erhielt er aus dem Geschäftsbereich des Innenministeriums die Zuständigkeit für den Bereich Lichtspielwesen und damit für die Filmzensur (wie auch für die „Bekämpfung von Schund und Schmutz“).⁴⁶¹

Zwei Wochen später verkündete die Reichsregierung das „Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer“, die zur „Vereinheitlichung des deutschen Filmgewerbes“ mit Sitz in Berlin errichtet wurde.⁴⁶² Ihr mußten alle Unternehmen und „Filmschaffenden“, vom Produktionsleiter bis zum Komparsen, angehören, die in der Filmproduktion arbeiteten. Die Aufnahme konnte abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, „wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, daß der Antragsteller die für die Ausübung des Filmgewerbes erforderliche Zuverlässigkeit nicht besitzt.“⁴⁶³ Die Ausführungsbestimmungen vom 22. Juli präzisieren die Durchgriffsrechte. Ein Verstoß konnte das Aufführungsverbot zur Konsequenz haben. Die öffentliche Vorführung eines Films könne unterbunden werden, wenn sein Hersteller „nicht die Mitgliedschaft aller an dem Bildstreifen Beteiligten nachzuweisen vermag.“⁴⁶⁴ Die fehlende Zuverlässigkeit konnte mit der politischen Haltung oder auch und vor allem mit der Tatsache begründet werden, daß der oder diejenige nach den Kriterien der Nationalsozialisten als jüdisch galt. Diese Personen hatten rasch aus dem Filmgeschäft zu verschwinden, das nach den ideologischen Klischeevorstellungen als von Juden dominiert galt. Etwa 3.000 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter verloren aufgrund dieser Maßga-

459 Barbian: Literaturpolitik, S. 159.

460 Verordnung über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 30. Juni 1933. Zitiert nach: Gesetze des NS-Staates. Dokumente eines Unrechtssystems. Zusammenge stellt von Uwe Brodersen. Mit einer Einführung hrsg. von Ingo von Münch. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Paderborn u.a. 1982, S. 159-161.

461 Verordnung über die Aufgaben des RMVP, S. 160.

462 Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. Juli 1933. In: Gesetze des NS-Staates, S. 161-162.

463 Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer, S. 162.

464 Verordnung über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 22. Juli 1933. Zitiert nach: Belling: Film in Staat und Partei, S. 40.

ben ihre Anstellung. Viele, gerade die Prominenteren und Erfolgreicheren unter ihnen, verließen Deutschland. Die Ufa hatte in vorauseilendem Gehorsam bereits Ende März 1933 die Verträge der Mitarbeiter aufzulösen gesucht, die sie unter den nun herrschenden Vorstellungen von Deutschtum und „Arierparagraphen“ für nicht mehr tragbar hielt.⁴⁶⁵

Diese „vorläufige Filmkammer“ wurde mit dem Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 eine von sieben Kammern der im November errichteten Reichskulturkammer, die nunmehr den gesamten Kulturbereich und seine Mitarbeiter umfaßte.⁴⁶⁶

4.6.4 Die Filmzensur – Neuerungen und Kontinuitäten

Die bereits in der Weimarer Republik in den Filmprüfstellen institutionalisierte Filmzensur veränderte sich mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten zunächst so gut wie gar nicht. Die zuständigen Beamten verhielten sich dem neuen Regime gegenüber loyal, allen voran Ernst Seeger, der bereits im Reichsinnenministerium für das Filmwesen zuständig gewesen war. Seeger stand seit April 1933 auch der Filmabteilung im Propagandaministerium vor. Goebbels beließ ihn ebenfalls in seinem Amt als Leiter der Filmoberprüfstelle und damit der offiziell höchsten Zensurinstanz. Seeger sorgte als erfahrener Verwaltungsfachmann dafür, daß der Zensurapparat unter den neuen Verhältnissen reibungslos funktionierte. Er war es auch, der in wesentlichen Teilen das neue „Reichslichtspielgesetz“ vom 16. Februar 1934 erarbeitete, das die formalen Grundlagen für die Vor- und Nachzensur im Nationalsozialismus schuf. Zunächst ermöglichten allerdings die bereits in der Weimarer Republik erlassenen Regelungen den neuen Machthabern eine umfassende Kontrolle des Filmprogramms im Deutschen Reich. Alle Filme mußten vor ihrer öffentlichen Vorführung den amtlichen Prüfstellen gezeigt werden. Für ausländische Filme war eine besondere Zulassung notwendig. Hier waren bereits vor 1933 Einfuhrbeschränkungen erlassen worden. Dieses „Kontingentgesetz“ wurde von den Nationalsozialisten durch das „Gesetz über die Vorführung ausländischer Bildstreifen“ vom 23. Juni 1933 bis zum Jahr 1936 verlängert.⁴⁶⁷

465 Michael Tötenberg: Person minderen Rechts. Die „Entjudung“ der Ufa. In: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik. Hrsg. von Hans-Michael Bock und Michael Tötenberg. Frankfurt/M. 1992, S. 344-347.

466 Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933. In: Gesetze des NS-Staates, S. 163-164.

467 Wolfgang Becker: Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstruktu-

Die Quellen zur Zensurpraxis der staatlichen Prüfstellen geben keine detaillierten Einblicke in die Gesichtspunkte der Entscheidungen.⁴⁶⁸ Die Zensurlisten sind vollständig erfaßt, so daß für jeden Film das Datum der Prüfung und etwaiger Wiedervorlagen, die Länge der Prüffassungen und die erlassenen Einschränkungen (Jugendverbot, Feiertagsverbot) bekannt sind.⁴⁶⁹ Für darüberhinausgehende Begründungen, seien es nun vorgeschobene oder die tatsächlichen gewesen, ist man auf die in einigen Fällen öffentlich gemachten Begründungen und weitere Archivalien angewiesen.

Die Zahl der Verbote steigt im Jahr 1933 leicht an, markiert aber keinen radikalen Umbruch.⁴⁷⁰ Es gab kein ‚großes Aufräumen‘ mit älteren, mißliebigen Produktionen. Die ‚revolutionäre Parteibasis‘ forderte allerdings auch im Bereich des Films ein entschiedenes Durchgreifen gegen den politischen Gegner.⁴⁷¹ In einem Schreiben an die Landesregierungen vom 24. April 1933 widerrief die Oberprüfstelle die Zulassung für eine Reihe von sowjetischen Filmen und auch für *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929), der von der zum Medienunternehmen Willi Münzenbergs gehörenden Prometheus Film-Verleih produziert worden war.⁴⁷² Der Prometheus-Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* (1932) wurde bereits am 23. März verboten. Abgesehen von diesen eindeutig politisch motivierten Widerrufsfällen konnten die vor 1933 produzierten Filme in der Regel ungehindert weiter gezeigt werden. Im Juli 1935 wurde die systematische Nachprüfung aller vor dem 30. Januar 1933 erteilten Zulassungen angeordnet. Diese Neuzensur wurde am 14. Januar 1937 für abgeschlossen erklärt. Der Blick auf die reinen Zahlen erweckt dabei den Eindruck eines tiefen Einschnittes: Die Ufa etwa

ren der nationalsozialistischen Propaganda. Berlin 1973, S. 67-68.

468 Klaus-Jürgen Maiwald: Filmzensur im NS-Staat. Dortmund 1983, S. 74.

469 Vermerkt sind diese Angaben auch in der Filmdatenbank unter www.filmportal.de.

470 Die absoluten Zahlen der Verbote, die Maiwald angibt, werden nicht nach älteren und aktuellen Filmen oder Spiel- und anderen Filmen unterschieden. Nach diesen Aufstellungen verbot die Oberprüfstelle sieben Filme endgültig, 1931 (für 1932 gibt es keine Angaben) waren es zwei und 1930 drei Filme. Maiwald: Filmzensur im NS-Staat, S. 76-77.

471 „Ich beantrage, alle in beiliegender Liste aufgeführten Filme, die rein kommunistischen, marxistischen und pazifistischen Inhalts sind, unter Bezugnahme auf die Notverordnung zum Schutze von Volk und Staat für das Gebiet Bayern zu verbieten.“ Schreiben des Leiters der nationalsozialistischen Landesfilmstelle Süd an den Staatskommissar Wagner, München, vom 18. März 1933. Unter: Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Zensurentscheidungen. [Http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f000154.htm#zensur](http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f000154.htm#zensur) (letzter Zugriff 17.9. 2008).

472 Schreiben Nr. 6490 des Leiters der Oberprüfstelle an die Landesregierungen vom 24. April 1933. Unter: Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Zensurentscheidungen. [Http:// www.deutsches-filminstitut.de/filme/f000154.htm#zensur](http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f000154.htm#zensur) (letzter Zugriff 17.9. 2008).

legte ungefähr 700 ihrer alten Filme den Prüfstellen vor, davon wurden 400 erneut zugelassen und 300 – mehrheitlich Kurzfilme – verboten. Unter den nicht wieder zugelassenen Filmen war sicherlich der eine oder andere, der noch ein Publikum gefunden hätte, angesichts der langen Übergangsfristen wird man aber davon ausgehen können, daß die wirtschaftliche Auswertung dieser Streifen abgeschlossen gewesen war. Der Geschäftsbericht der Ufa für 1935/36 stellte fest, daß es keinen „fühlbaren Ausfall“ wirtschaftlicher Art gegeben habe.⁴⁷³

Von den neuen Filmen des Jahres 1933 blieben die beiden Kriminalfilme *Das Testament des Dr. Mabuse* und *Ganovenehre* die einzigen endgültig verbotenen Spielfilme, in den anderen Verbotsfällen wurden nach Schnittauflagen schließlich doch die Freigaben erteilt. Kritik und Schnitte mußten sich dabei auch die Filme gefallen lassen, die den Nationalsozialismus ins Bild setzen wollten, wie etwa der Horst-Wessel-Film, der einen Stoff realisierte, der zum zentralen Mythenbestand der NSDAP gehörte. Für den 7. Oktober 1933 vermerkte Goebbels: „Ich entschieße mich zu einem Verbot. Führer angerufen. Er billigt meinen Standpunkt.“⁴⁷⁴ Wenngleich die Rückversicherung bei Adolf Hitler für eine Angelegenheit, die den „Märtyrer der Bewegung“ betrifft, fast selbstverständlich erscheinen mag, verweist dieser Telephonanruf aber gleichfalls auf die „angefochtene Zensurhoheit“ Goebbels', der sich im Zweifelsfall Hitler als höchste Instanz im Staate auch in diesen Angelegenheiten zu beugen hatte.⁴⁷⁵

Wie unberechenbar diese Instanz sein konnte, belegt ein Fall aus dem November 1933, zu dem Goebbels festhielt: „Um Mitternacht noch zum Führer. Film ‚Abel und die Mundharmonika‘. Ein furchtbarer, geschmackloser Bockmist § 175. Hitler wütend. Ich muß ihn heute verbieten. Arme Ufa. Aber man tut ihr nur einen Gefallen damit.“⁴⁷⁶ Was auch immer Adolf Hitler an Homoerotik in diesem Film um drei junge Männer, die im Wattenmeer eine junge Frau retten, aufgefallen war und mißfallen hatte, es ließ sich anscheinend mit wenigen Schnitten klären. Der überarbeitete Film hatte am 16. November Premiere und erhielt sogar das Prädikat „künstlerisch“.

473 Lange: Kino als moralische Anstalt, S. 47.

474 Joseph Goebbels: Eintrag vom 7. Oktober 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 286. Das Verbot erregte Aufsehen und wurde von Goebbels in mehreren Artikeln mit künstlerischen Unzulänglichkeiten begründet. Am 13. Dezember 1933 kam eine überarbeitete Fassung mit dem Titel *Hans Westmar. Einer von vielen. Ein deutsches Schicksal aus dem Jahre 1929* zur Aufführung.

475 Vgl. Moeller: Der Filmminister, S. 328-346.

476 Joseph Goebbels: Eintrag vom 14. November 1933. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 2/III. Oktober 1932-März 1934, S. 314.

Mit dem In-Kraft-Treten des novellierten Lichtspielgesetzes am 1. März 1934 dehnte die Zensurbehörde ihre Zuständigkeit auf den gesamten Herstellungsprozeß vom Manuskript bis zum fertigen Film aus. Eine weitere wesentliche formale Neuerung war die Zentralisierung der Zensur; alleinige erste Instanz war jetzt die Prüfstelle Berlin als eine nachgeordnete Behörde des Propagandaministeriums, die Münchener Zensurstelle wurde aufgelöst.⁴⁷⁷ Es galt nun eine Vorzensur: der Paragraph 1 des neuen Gesetzes stellte unmißverständlich fest: Alle „Spielfilme, die in Deutschland hergestellt werden, müssen vor der Verfilmung dem Reichsfilmdramaturgen im Entwurf und im Drehbuch zur Begutachtung eingereicht werden.“ Dieser erstattete der Filmprüfstelle laufend über die Ergebnisse der von ihm vorgenommenen Prüfungen Bericht.⁴⁷⁸

Genau wie der Dramaturgenposten, den Goebbels bereits vor der Verkündung des Gesetzes in seinem Ministerium geschaffen hatte, waren die Strukturen einer Vorzensur in den Monaten zuvor entwickelt worden. Diese entsprach nicht nur den Kontrollwünschen der neuen Führung. Auch führende Stellen der deutschen Filmindustrie standen einer Vorzensur nach einheitlichen und bekannten Regeln nicht abgeneigt gegenüber, verringerte eine solche Einrichtung potentielle Risiken und Unsicherheiten und verminderte wirtschaftliche Verluste bei einem nachträglichen Verbot. So nutzten nicht wenige Firmen das ‚Angebot‘, das Manuskript bei dem „Dramaturgischen Büro“ der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie e.V., der Spio, vorab zur Prüfung vorzulegen. Dieses Büro wurde im November 1933 in die Reichsfilmkammer integriert und im Frühjahr vom Reichsfilmdramaturgen übernommen.⁴⁷⁹ Aus der Möglichkeit war nun die Pflicht zur Vorlage geworden.

Die Prüfstelle unter dem ersten Reichsfilmdramaturgen Willi Krause war allerdings nur mit drei Mann besetzt, was rasch und zunehmend zu Klagen wegen zu langer Bearbeitungszeiten führte. Anstatt die Produktion durch größere Planungssicherheit zu befördern, erwies sich die neu eingerichtete Institution der Lenkung als planungshemmend und zunehmend als unwirtschaftlich.⁴⁸⁰ Am 13. Dezember 1934 wurde im ersten Änderungsgesetz zum Lichtspielgesetz vom

477 Becker: Film und Herrschaft, S. 73.

478 § 1 des Lichtspielgesetzes vom 16. Februar 1934. Zitiert nach: Gesetze des NS-Staates, S. 72-78, hier: S. 73.

479 Becker: Film und Herrschaft, S. 79.

480 Manfred Behn: Gleichschritt in die „Neue Zeit“. Filmpolitik zwischen Spio und NS. In: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik. Hrsg. von Hans-Michael Bock und Michael Töteberg in Zusammenarbeit mit CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. Frankfurt/M. 1992, S. 340-342, hier: S. 342.

Februar aus der Vorlagepflicht für Drehbücher wieder eine Kann-Bestimmung.⁴⁸¹ Wer einen Kredit bei der Filmkreditbank beantragen wollte, mußte hierfür weiterhin ein Gutachten des Reichsfilmdramaturgen vorlegen. Auch abgesehen von diesen abweichenden Kreditvorschriften war es den Filmfirmen angesichts der widersprüchlichen Anordnungen der Filmkammer nicht recht deutlich, ob die Meldung von Titel und Inhalten in jedem Fall zu erfolgen habe oder freiwillig erfolgen könne.⁴⁸² Im November 1935 sorgte eine Anordnung des Reichsfilmkammerpräsidenten für Klarheit und hob die allgemeine Vorlagepflicht auf.⁴⁸³

Goebbels selbst hatte sich im Sommer 1935 sein faktisches Verbotsrecht auch noch auf eine gesetzliche Grundlage stellen lassen und sich ein von dem amtlichen Zensurverfahren unabhängiges, unmittelbares Verbotsrecht verliehen, das er ausüben konnte, „wenn er es aus dringenden Gründen des öffentlichen Wohls für erforderlich“ hielt.⁴⁸⁴ Mit dem Kriegsbeginn erließ Goebbels wieder eine Vorzensur, die er ökonomisch mit den nun erforderlichen „Grundsätzen größter Sparsamkeit“ begründete. Es sei nicht tragbar, daß Mittel und Arbeitskräfte für die Planung und Durchführung von Filmvorhaben aufgewendet würden, die wegen grundsätzlicher Bedenken gegen Thema oder Gestaltung später wieder abgesetzt werden müßten.⁴⁸⁵ Von allen Spielfilmen sollten vor „Inangriffnahme des Drehbuchs und der praktischen Vorbereitungsarbeiten“ bei der Filmabteilung des Propagandaministeriums ein Treatment zur grundsätzlichen Genehmigung eingereicht werden, das auf dieser Grundlage verfaßte Drehbuch sei spätestens vier Wochen vor Drehbeginn nochmals vorzulegen.⁴⁸⁶

Die praktischen Folgen blieben gering, da das Propagandaministerium seit 1936 ohnehin bei wichtigen Vorhaben verstärkt Filmdrehbücher und Filmstoffe geprüft hatte.⁴⁸⁷ Nach den schlechten Erfahrungen von 1934/35 versicherte Goebbels, dafür Vorsorge zu treffen, daß die Prüfung der Treatments binnen einer und die der Drehbücher innerhalb von zwei Wochen erfolgten.⁴⁸⁸ Zwar gab es

481 Maiwald: Filmzensur im NS-Staat, S. 144.

482 Moeller: Der Filmminister, S. 207.

483 Maiwald: Filmzensur im NS-Staat, S. 229.

484 Zweites Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes vom 28. Juni 1935. Zitiert nach: Gesetze des NS-Staates, S. 178-179, hier: S. 179.

485 Erlaß vom 18. November 1939. Angeführt in einem Schreiben von Max Winkler an die Produktionschefs der vier großen Produktionsfirmen. Zitiert nach: Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 526.

486 Erlaß vom 18. November 1939.

487 Moeller: Der Filmminister, S. 109.

488 Erlaß vom 18. November 1939.

Klagen, daß die Firmen zu spät einreichten, dennoch wurde die neue Regelung während des Krieges straffer und fachkundiger durchgeführt und mündete nach und nach in ein eingespieltes System von Rückversicherungen und vorauseilendem Gehorsam.⁴⁸⁹ Mit der endgültigen Verstaatlichung der gesamten deutschen Filmindustrie und ihrer Zusammenfassung in dem neugeschaffenen Ufa-Konzern 1942 komplettierte Goebbels die Kontroll- und Lenkungsinstanzen um eine Reichsfilmintendanz und das Amt des Reichsfilmintendanten.

Der Auf- und Ausbau umfassender Kontroll- und Lenkungsinstanzen für die Überwachung einer Filmindustrie, die nicht nur politisch-juristisch, sondern in immer größeren Maße auch wirtschaftlich vom Regime abhängig war bzw. von ihm übernommen wurde, führte mitnichten zu einer Filmproduktion ganz nach Wunsch. Nicht nur gab es beständig Kritik von anderen Fraktionen und Gruppen innerhalb des Machtsystems des Dritten Reiches, auch Goebbels fand immer wieder Grund zu Kritik an den Ergebnissen ‚seiner‘ Filmindustrie.

Die Fehlleistungen des immer umfassender werdenden Zensursystems ließen sich spätestens ab 1943 mit den Auswirkungen des Krieges erklären, davor schränkten beständig Personalprobleme die Wirksamkeit der geschaffenen Strukturen ein. Goebbels hatte große Schwierigkeiten, die geschaffenen Institutionen mit geeigneten und kompetenten Personen zu besetzen.⁴⁹⁰

Eine Analyse einer Reihe von Goebbels' programmatischen Reden und Äußerungen zum Unterhaltungsfilm verweist allerdings auf grundlegendere Widersprüche, die vermuten lassen, daß selbst dann, wenn ein angemessen ausgestatteter Apparat mit künstlerisch wie ideologisch gleichermaßen versierten Mitarbeitern zustande gekommen wäre, dieser dennoch nicht für die vom Propagandaminister erhoffte Produktion hätte sorgen können. Abgesehen davon, daß es ohnehin höchst zweifelhaft erscheint, hochkomplexe Arbeitsprozesse von außen zielgenau zu lenken, fehlte zudem überhaupt ein stringentes Konzept, das als Grundlage und Richtmaß für die Interventionen hätte fungieren können. Nicht nur differierten die Meinungen innerhalb des NS-Machtapparates und zwischen führenden Machthabern, nicht einmal Goebbels selbst verfügte, wie gezeigt, über ein Konzept, wie das Regime im und mit dem Film Unterhaltung und Propaganda zu einer zufriedenstellenden Einheit hätten bringen können.

489 Moeller: Der Filmminister, S. 109.

490 Vgl. Moeller: Der Filmminister, S. 118-150.

4.6.5 Zum Zusammenhang von Krise, Kommerz und Unterhaltung I

Im Februar 1934 zieht Goebbels auf der Versammlung der ‚Reichsfachschaft Film‘ eine erste öffentliche Bilanz seiner Filmpolitik.⁴⁹¹ Er reklamiert für sich, die Branche aus einer tiefen Depression geführt zu haben: Der deutsche Film, der vor einem Jahr seine schwerste wirtschaftliche und künstlerische Krise durchgemacht habe, sei Dank der Politik der neuen Regierung „wieder auf der aufsteigenden Linie“.⁴⁹²

Nun läßt sich die Rede vom allgemeinen Niedergang, dem man als neuer Machthaber einen positiven Wiederaufbau entgegensetzt, als Rhetorik einer Machtergreifung verstehen, die zur Rechtfertigung des eigenen Handelns auf die schlichte Dichotomie eines „Vorher war alles schlecht – jetzt wird alles gut“ setzt. Dennoch ist es sinnvoll, einen genaueren Blick auf die von Goebbels behaupteten Begründungszusammenhänge für die Krise zu werfen, denn selbst wenn er mit den „Juden“ einige der vermeintlich Verantwortlichen in Zukunft aus der Filmproduktion ausschloß, blieben Filmindustrie und Filmpublikum zunächst genauso wie die Mechanismen des Kinomarktes weitgehend dieselben.⁴⁹³

Die Krise der deutschen Filmindustrie ist dabei natürlich keine Erfindung Goebbels'. Wenngleich die Nationalsozialisten durch die Unsicherheit über die zukünftigen Erwartungen und Restriktionen in den ersten Monaten nach der Machtergreifung ihren Teil zur Steigerung der Unsicherheit beitrugen, bestanden die schweren wirtschaftlichen Probleme der Branche unabhängig davon. Goebbels diagnostiziert neben dieser wirtschaftlichen Krise allerdings noch eine künstlerische, diese sei der Hauptgrund für die leeren Kinos gewesen. Niemand habe sich mehr angesichts einer allgemeinen Mutlosigkeit an große Würfe gewagt und die wenigen verheißungsvollen, die es dennoch gegeben habe, seien sofort verwässert worden.

Die eigentlich bedeutsamen kulturellen Entwicklungen fanden nach Goebbels' Überzeugung nicht im Kinosaal auf der Leinwand, sondern auf den Straßen und in den Versammlungslokalen statt. Die Politisierung der Massen – „unterdes marschierte das Volk längst auf leuchtenden Straßen einer anderen Zukunft entgegen“⁴⁹⁴ – wird in dieser Sicht gleichsam zu einer Folge einer Filmkunst, die das Volk nicht mehr erreichte.

491 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden. Erste Versammlung der „Reichsfachschaft Film“. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 11./12. Februar 1934, S. 7-8.

492 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

493 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

494 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

Diese nun überwundene Zeit stand für Goebbels gänzlich im Zeichen der Kommerzialisierung. Das Geschäft sei die Hauptsache gewesen: „Die Kassen mußten voll werden. Die Geldgeber mußten bei Laune gehalten werden“. Weil das Publikum trotz zwölf Jahren Weimarer Republik „noch so viel Charakter besessen“ habe, sich von so einem Kino abzuwenden, setzte man auf Seiten der Filmproduzenten auf Stoffe, die als sichere Wahl galten: „Geld wurde nur auf Kitsch gegeben, weil man meinte, Kitsch würde sich am besten rentieren.“⁴⁹⁵ Aus reinen Kapitalinteressen sei man im Begriff gewesen, „den Film überhaupt als Kunstgattung zu vernichten und ihn zu einem bloßen Amusement herabzuwürdigen.“⁴⁹⁶ Versuche, diese Gefahr durch „grotesk übersteigerte Monstrefilme“ zu überwinden, konnten sich gar nicht rentieren.⁴⁹⁷ Schließlich habe man aufgrund „katastrophaler Rückschläge“ bei künstlerisch ambitionierten, aber schlecht gemachten Filmen vom Experiment abgesehen und sich auf Filme konzentriert, die „an sich ganz sicher und stabil waren, Militärfilme und Unterhaltungsfilme und kitschige Operetten.“⁴⁹⁸

Die Künstler hätten sich als Folge dieses Qualitätsniedergangs vom Film zurückgezogen. Einzelne tapfere Versuche, es besser zu machen, seien von einer durchgängig negativen Kritik, die mit den „Kapitalinhabern auf dem Filmmarkt vollkommen unter einer Decke lagen“, niedergeschrieben worden.⁴⁹⁹

Eine nur am Finanziellen interessierte Filmproduktion habe die Kunst vernachlässigt und den Kitsch gefördert und dabei das Publikum verloren, so lautet der Kern der Goebbelsschen Argumentation, die im Interesse ihrer Stringenz recht eigenwillig mit Ursache und Wirkung wie mit der Chronologie der Ereignisse verfährt.

Die Maßnahmen des ersten Jahres erscheinen aus dieser Sicht freilich als folgerichtig. Zur Reorganisation einer desolaten Branche wurden alle „Filmschaffenden“ in einer Gesamtorganisation, der Reichsfilmkammer, zusammengefaßt; die zweite Konsequenz war die „Ausschaltung der Juden“ aus der Filmproduktion. Daß diese hauptverantwortlich für die Dominanz von Kitsch und Kommerz sowie für die Entfremdung der Filmkunst vom Volke gewesen waren, verstand sich anscheinend auch ohne weitere Hinweise von selbst. Durch ihre „Ausschaltung“ sollte der Weg für „junge[] deutsche[] Talente[]“ freigemacht werden. Zu-

495 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

496 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

497 Vermutlich meinte er Fritz Langs *Metropolis*, dessen Produktion die Ufa Ende der zwanziger Jahre in große finanzielle Schwierigkeiten gebracht hatte.

498 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

499 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

dem werde wieder zunehmende Qualität dazu führen, daß immer mehr Künstler, die dem Film zuvor den Rücken gekehrt hatten, wieder von der Bühne auf die Leinwand zurückkämen.⁵⁰⁰

Die Kritik, die in dem von Goebbels gezeichneten Krisenszenario vor 1933 im Verbund mit den Kapitalinteressen hoffnungsvolle Versuche erstickt hatte, sei an ihre Pflicht zur Verantwortung erinnert worden, sie habe nicht das Recht, von „oben herab jede künstlerische Leistung herunterzureißen“. Redlich und positiv solle sie sein und einem gemeinsamen höheren Ziel verpflichtet.⁵⁰¹

Die Logik einer kapitalistisch organisierten Filmwirtschaft will Goebbels dabei nicht abschaffen, sondern lediglich beschränken. Die deutsche Filmproduktion müsse lernen, daß „der Grundton ihrer Arbeit nicht auf dem Verdienst, sondern auf dem Dienst liegt“. Daß man für den Dienst Anspruch auf Verdienst habe, verstehe sich von selbst, jeder Film müsse sich mindestens rentieren. Erbringe der Film aber mehr, solle man dieses im Sinne einer Mischkalkulation auch für „gefährliche Experimente benutzen“. Er verweist darauf, daß man zur Anschubfinanzierung einen „staatlich subventionierten und beaufsichtigten Kapitalmarkt geschaffen“ habe. Es dürfe keine Filmproduktion bar „jedes künstlerischen Empfindens“ geben, im Film habe „ein reiner Geschäftemacher nichts zu tun!“⁵⁰²

In Bezug auf die Filmfinanzierung werde man „mutig dieselben Wege weiter beschreiten“, was in diesem Kontext nicht nur Planungssicherheit bedeutet, sondern letztlich auch eine Art Ausfallgarantie in Aussicht stellt, wenn die Dominanz künstlerischer Gesichtspunkte einmal doch auf die Rendite durchschlagen sollte. Goebbels' Versprechen, einen Film zu beschützen, wenn er der Überzeugung sei, daß hinter ihm eine „ehrliche künstlerische Gesinnung stehe“, stellt damit Finanzzusagen wie die Abwehr allzu negativer Kritik in Aussicht.⁵⁰³

All diese Maßnahmen betreffen allerdings lediglich den organisatorischen Rahmen, in dem die Filme nun produziert und aufgeführt werden können. Wie diese Produktionen denn aussehen sollen, bleibt weiter weitgehend im Ungefähren. Hier herrsche die bereits zuvor verkündete ‚Freiheit‘ der Kunst im Rahmen des Nationalsozialismus.

Im Hinblick auf eine Ausstattung der Filme mit Insignien des Nationalsozialismus erwartete er die Erfüllung von Mindeststandards. Für explizite Präsentationen des Nationalsozialismus sei die Partei zuständig, er verlange nur, daß ein

500 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

501 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

502 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 8.

503 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 8.

Film „nicht gegen die elementarsten Lebens- und Sittengesetze verstößt.“ Es sei nicht erforderlich, „daß ein Film mit nationalsozialistischen Parademärschen anfängt und aufhört.“ Diese solle „man uns überlassen, das verstehen wir doch besser.“⁵⁰⁴ Er möchte die „Wiederkehr einer edlen solidarischen Gesinnung“, die er überall antrifft, auch in der Kunst und damit im Film wiederfinden. Dies bedeutet aber nicht, wie er ausdrücklich betont, daß diese „Gesinnung“ auf Kosten der Unterhaltung gehen solle.

4.6.6 Das Recht auf Unterhaltung

Goebbels will seine Kritik am Kommerzfilm allerdings in keiner Weise als grundsätzliche Kritik an Unterhaltung verstanden wissen. Er bestätigt vielmehr den Wunsch und das Bedürfnis nach Unterhaltung und räumt den Menschen eine Art Recht auf eine populärkulturelle Grundversorgung ein. Man wolle nicht als „Mucker und Moralprediger“ nun jede gute, jede witzige, pointierte Unterhaltung aus den Theatern und aus den Kinopalästen entfernen. Goebbels' Überzeugung, daß das deutsche Volk es schwer und ein wenig Unterhaltung bitter nötig habe, erweist sich nicht erst als ein Ergebnis des Krieges, sondern scheint für ihn ein Grundzug des Lebens in den dreißiger Jahren darzustellen:

Wir wissen genau, wie bitter nötig das deutsche Volk das bißchen Freude hat, das uns noch übrigbleibt. Und wenn wir das Verbrechen begehen, die Freude, die uns noch übrigblieb, dem Volke zu nehmen, wird man auch nicht erwarten können, daß wir mit diesem Volke für die Zukunft etwas anfangen können.⁵⁰⁵

So undeutlich Goebbels' Bestrebungen im Hinblick auf eine inhaltliche Neugestaltung von Filmen bleiben, seine Abwehr von Versuchen, die Populärkultur so weit zu reglementieren, daß sie ihr Publikum nicht mehr unterhält, belegt, daß er um die Bedeutsamkeit von Freude und Vergnügen an den Produkten als ein unverzichtbares Grundelement von Populärkultur weiß. Seine Einstellung war innerhalb des NS-Regimes nicht unumstritten. Auch wenn es sich dabei um sein Ressort und damit seinen Machtbereich handelte, sah er dennoch die Notwendigkeit, im offiziellen Parteiorgan der NSDAP gegen vergnügungsfeindliche Bestrebungen deutlich Position zu beziehen. Ende Januar 1934 richtete er sich im *Völkischen Beobachter* unter der Überschrift „Mehr Moral, aber weniger Moral“ gegen all diejenigen, die die Gunst der Stunde zu nutzen trachteten, um ihre

504 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 8.

505 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 8.

Vorstellungen von dem, was geboten und erlaubt sein sollte, umzusetzen. Er kritisiert den „Unfug“, über die „großen sittlichen Grundgesetze“ des nationalen Lebens hinaus „im einzelnen dem privaten Menschen den Kodex seiner rein persönlichen Auffassungen vorzuschreiben.“⁵⁰⁶

Hier werde von lustfeindlichen Menschen im Namen der NS-Revolution Moral in statt Moral gemacht. Die dafür eintreten, seien „von allen guten Geistern verlassen“. Gäbe man den Forderungen dieser „Moralpächter“ nach und verböte Filme, Theaterstücke, Opern und Operetten, weil diese „angeblich die schlimmste Gefährdung der öffentlichen Sittlichkeit darstellen“, „sähen wir bald nur noch alte Jungfern und Bet-Tanten weiblichen und männlichen Geschlechts über die Leinwand und über die Bretter schreiten.“⁵⁰⁷

Er sieht hier „falsche Tugendbolde“ und „Moraltrompeter“ am Werk, die dreißig Jahre zu spät gekommen seien. Sie blamierten und kompromittierten mit ihren überkommenen Vorstellungen den Nationalsozialismus „auf der ganzen Welt auf das peinlichste“. Es genüge, wenn Luxusabstinenz und die Enthaltbarkeit beim Trinken, Rauchen und übermäßigen Essen vom Führer und vielen seiner engen Mitarbeiter gepflegt werde; dies für das ganze Volk zu fordern, sei nicht im Sinne des Nationalsozialismus. Es bringe zudem unzähligen Menschen nur „Armut und Unglück“. Der Freizeitkonsum ist für Goebbels allein schon aus wirtschaftlichen Gründen notwendig, denn „gehen die Menschen nicht mehr in die Kinos oder in die Theater, dann fallen Hunderttausende von Bühnen- und Filmangehörigen der öffentlichen Fürsorge anheim.“⁵⁰⁸

Die Freude, die die Populärkultur vermittelt, ist in Goebbels' Bekenntnis zur „Lebensbejahung“ untrennbar mit dem Leben in einer modernen Gesellschaft verbunden. Dem Volk „die Freude und die Lebenslust nehmen“ hieße, es für den Kampf um das tägliche Brot untüchtig zu machen. Sein Ziel ist nicht die Beseitigung dieser Freude, sondern die Verbreitung, es sollen „möglichst viele, möglichst alle daran teilnehmen“ können.

Darum führen wir das Volk in die Theater, darum geben wir auch dem Arbeiter die Möglichkeit, sich für festliche Gelegenheiten festlich zu kleiden, darum vermitteln wir Kraft durch Freude, darum schütteln wir die Agenten einer prüden Heuchelei von uns ab und dulden es nicht, daß sie weiterhin einem anständigen, braven Volk, das allen Grund hat, sich die Stärke zum schweren Daseinskampf durch immer erneuerte, bewußte Lebensbejahung

506 Reichsminister Dr. Goebbels: „Mehr Moral, aber weniger Moral!“ In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe vom 28./29. Januar 1934, S. 7.

507 Goebbels: „Mehr Moral, aber weniger Moral!“ S. 7.

508 Goebbels: „Mehr Moral, aber weniger Moral!“ S. 7.

zu holen, die für Mühe, Sorge und Entbehrung des Alltags so nötige Freude durch ewige, schikanöse Schulmeistereien verderben.⁵⁰⁹

Man würde dieses Plädoyer für einen Privat- und Freizeitbereich, vor dem die ideologische Einflußnahme halten solle, überinterpretieren, wollte man Goebbels unterstellen, er rücke hier von dem Anspruch des Nationalsozialismus ab, das ganze Volk nach den nationalsozialistischen Vorstellungen auszurichten. Denn wenn er sich hier von denen distanziert, die so weit gingen, sich in „das Ehe- und Liebesleben von Müller und Schulze“ einzumischen, machte das Regime mit seinen Gesetzen zu „Rasse“ und „Erbgesundheit“ kurz darauf genau dies. Goebbels' Auffassung von der Rolle, die populärkulturelle Vergnügungen in einer modernen Gesellschaft spielen sollen, zielt auf ein deutsches Volk nach NS-Vorstellungen; das Zulassen von Unterhaltung fern oder auch frei von NS-Ideologemen steht nicht im Widerspruch zum Exklusionskonzept der Nationalsozialisten. Diejenigen, die dazugehören, die Volksgenossen also, sollten aus seiner Sicht von überzogenen ideologischen Anforderungen verschont bleiben.

Goebbels beharrt darauf, daß Erscheinungen der modernen Konsum- und Populärkultur, er nennt hier exemplarisch den Bubikopf und die rauchende Frau, nicht an sich dem Nationalsozialismus entgegenliefen, sondern mit diesem ohne weiteres vereinbar seien. Ungeachtet, ob diese Sicht seiner Überzeugung oder seinem Pragmatismus geschuldet war, wird hiermit auch die paradigmatische Leitlinie für die Unterhaltungskultur formuliert. Sie ist aus wirtschaftlichen Gründen und für die Stimmung der Massen unbedingt notwendig.

4.6.7 Legitime Unterhaltung oder verbotener Kitsch?

Goebbels' grundsätzliches Bekenntnis zur Unterhaltung und seine Abwehr überzogener ideologischer Vorbehalte gingen einher mit den Vorstellungen von einem Film, der, wenn er nicht schon künstlerische Ansprüche verfolgte, doch wenigstens solide Unterhaltung bieten sollte. Die Anfang 1934 formulierte Leitlinie, die vor allem eine verkündete und kaum eine an Beispielen konkretisierte war, erbrachte zusammen mit den neu errichteten Kontroll- und Lenkungsinstanzen allerdings nicht die erhofften Resultate.

Im November 1934 sah sich Goebbels veranlaßt, zwei Filme zu verbieten und diese Verbote als mahnendes Beispiel öffentlich zu machen.⁵¹⁰ Es handelte sich

509 Goebbels: „Mehr Moral, aber weniger Moral!“, S. 7.

510 [Ohne Autor:] Front gegen Kitsch beim deutschen Film. Zwei Filme verboten – Dr. Goebbels gibt die Begründung. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 1. Dezember 1934, S. 2.

um die Filme *Die Liebe siegt* und *Ein Kind, ein Hund, ein Vagabund*. Fast klingt es ein wenig beleidigt, wenn Goebbels in der ausführlich zitierten Begründung darlegt, wie sehr sich das Propagandaministerium seit seinem Bestehen „mit allen ihm zur Verfügung stehenden Kräften“ für den deutschen Film eingesetzt habe und die bisher erfolgten Maßnahmen aufzählt. Man habe die „die großzügigsten Richtlinien für den Ausbau des Films gegeben“ und eben nicht nach „bürokratischen Gesichtspunkten“, sondern „aus einer praktischen Beschäftigung mit dem Film heraus für die Praxis des Films“ gehandelt. Es gebe „keinen Bildstreifen, den der Minister und seine Mitarbeiter nicht gesehen, über den sie nicht diskutiert hätten.“⁵¹¹

Leider ständen „Mühe und Arbeit der zuständigen Reichs- und Kammerstellen“ noch in keinem Verhältnis zu dem „künstlerischen und kulturellen Wert“ der in der letzten Saison in Deutschland geschaffenen und vorgeführten Filme. Goebbels weist die Schuld hieran der Filmindustrie zu, die sich wenig kooperationswillig gezeigt habe. Sie glaubte zum größten Teil, „die helfende Hand des Staates übersehen oder ausschlagen“ und statt dessen die „alten ausgefahrenen Gleise der Filmherstellung“ weiterfahren zu können. Daß bei einer solchen Einstellung keine künstlerisch oder kulturell wertvollen, ja nicht einmal geschmacklich einwandfreie Filme entstehen können, liegt für Goebbels auf der Hand. Er muß feststellen, daß bestimmte Kreise den deutschen Film „trotz aller Anregungen und aller Hilfe der Behörden“ immer noch als „seichtes Amüsiermittel“ erachteten.⁵¹²

Seine Konsequenz aus dieser Beratungsresistenz ist der Griff zu „schärferen Mitteln“. Die vollstreckten Verbote werden explizit als pädagogische Strafe für die gesamte Branche bezeichnet. Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda habe sich entschlossen, „zwei der besonders krassen Fälle der letzten Zeit herauszusuchen und diese Filme zu verbieten.“ Dabei zeigt sich Goebbels bestrebt, die Entscheidung als eine handwerkliche Qualitätskontrolle darzustellen, denn die beiden Filme seien nicht verboten worden, weil sie gegen staatspolitische Interessen verstießen oder weil sie Grundsätze der nationalsozialistischen Weltanschauung zuwiderliefen, „sondern weil sie seichte und geschmacklose Machwerke darstellen“. Goebbels behauptet hier eine gleichsam vorideologische Unterhaltungsqualität, deren Unterschreitung allerdings aufgrund der negativen Wirkung auf den Geschmack des Publikums nicht erwünscht ist. Die Regierung sei nicht gewillt, „das Geschmacksniveau des deutschen Volkes von

511 Front gegen Kitsch beim deutschen Film, S. 2.

512 Front gegen Kitsch beim deutschen Film, S. 2

künstlerisch gewissenlosen Filmproduzenten gewaltsam herabdrücken zu lassen.“⁵¹³

Warum diese Sorge überhaupt erforderlich ist, angesichts eines reifen Publikums, dem Goebbels bereits in vorherigen Reden aufgrund seiner Kinoabstinenz vor der Machtergreifung Geschmackssicherheit attestiert hatte, ist ein Widerspruch, der ihn zumindest in diesem Artikel nicht anficht. Die Aufnahme beider Filme beim Publikum, so heißt es im folgenden Satz, habe überdies gezeigt, „daß ein sogenannter ‚Publikumsgeschmack‘ für derartige Machwerke“ längst nicht mehr vorhanden sei, „daß das deutsche Volk auch vom Film etwas Besseres erwartet, als man ihm immer noch zu bieten wagt.“⁵¹⁴

Goebbels löst dieses offensichtliche Dilemma nicht, er macht aber deutlich, daß er den Verweis auf den Publikumsgeschmack in Verbindung mit dem ökonomischen Argument nicht mehr ohne weiteres zu akzeptieren bereit ist. Wenn, wie die Filmindustrie behauptete, nur leichte Filme Exportmöglichkeiten böten, wolle er lieber auf den Export verzichten, bevor solche Produktionen das neue Deutschland repräsentierten.⁵¹⁵

Er hofft, mit diesem „Warnsignal“ bei der deutschen Filmindustrie die Einsicht befördert zu haben, daß die Wege, die sie zum größten Teil noch beschreitet, falsch seien. Diese Frontstellung „gegen Kitsch beim deutschen Film“ schließt mit der Ankündigung, der Reichsminister werde mit seinen Mitarbeitern in Zukunft selbst die Initiative übernehmen und „alle im deutschen Film tätigen Kräfte“ heranziehen“, um „endlich die Produktion guter Filme zu sichern“.⁵¹⁶

4.6.8 Mehr Einfluß auf allen Ebenen – die schrittweise Verstaatlichung der Filmproduktion

Die Option einer Verstaatlichung der Filmproduktion, die hier anklingt, erschien dem Propagandaministerium nicht nur geboten, um größeren Einfluß auf Bereiche wie Führungspersonal, Organisation und Stoffplanung auszuüben. Von einer einheitlichen Kontrolle und von zentralen Weisungen versprach man sich zudem eine erhebliche Kostenminderung. Die wirtschaftlich kritische Lage der Filmindustrie konnte durch die Einrichtung der Filmkreditbank und flankierende Instrumente wie Importbeschränkungen für konkurrierende ausländische Filme über das ‚Kontingentgesetz‘, die Senkung der Vergnügungssteuer, Abschreibungser-

513 Front gegen Kitsch beim deutschen Film, S. 2.

514 Front gegen Kitsch beim deutschen Film, S. 2.

515 Front gegen Kitsch beim deutschen Film, S. 2.

516 Front gegen Kitsch beim deutschen Film, S. 2.

leichterungen und den Ausbau des steuerwirksamen Prädikatssystems zwar bis 1935 stabilisiert werden. Doch ungeachtet aller Fördermaßnahmen und Subventionen erwies sich eine Sanierung der weiterhin privat geführten Konzerne trotz ansteigender Zuschauerzahlen kaum als möglich.

Das Filmgeschäft war unter den gegebenen wirtschaftspolitischen Umständen kaum mehr rentabel. Der Absatz im Ausland litt unter den neuen inhaltlichen Maßgaben und Einschränkungen, zudem zeigten politisch motivierte Boykottmaßnahmen ihre Wirkung. Der Verlust der emigrierten oder mit Berufsverboten belegten Fachleute, der Techniker, Regisseure und Schauspieler, war nicht ohne weiteres zu kompensieren und führte vor allem bei den Spitzenkräften zu einer überproportionalen Steigerung der Gagen und Einkommen.⁵¹⁷ Die Vorzensur verlängerte Drehzeiten und erhöhte so ebenfalls die Produktionskosten, die von durchschnittlich 250.000 Mark 1933 auf 537.000 Mark im Jahre 1937 anstiegen.⁵¹⁸

Die zögerliche Bereitschaft der Filmindustrie, sich auf die neuen Wege zu begeben, die Goebbels ihnen mit Nachdruck, aber wenig präzisen Vorgaben empfohlen hatte, wundert vor diesem Hintergrund wenig. Angesichts prekärer Bilanzen war man ungeachtet ideologischer Überzeugungen oder Differenzen einfach nicht in der Lage, filmische Experimente mit zu großen finanziellen Unwägbarkeiten einzugehen, zumal das Korsett staatlicher Vorgaben hierfür auch nur sehr eingeschränkten und zudem nicht zu kalkulierenden Raum ließ.

Der schrittweise Aufkauf der Filmindustrie wurde von Max Winkler organisiert, einem Finanzfachmann, der bereits für die Regierungen der Weimarer Republik Staatsbeteiligungen an privatwirtschaftlichen Unternehmen organisiert hatte und nach 1933 zunächst vor allem für die Neuordnung der Presselandschaft zuständig gewesen war. Hier brachte er bis 1939 insgesamt 2.120 Zeitungen und 1.473 Verlage ganz oder mit Bestimmungsmehrheiten in Reichs- und Parteibesitz.⁵¹⁹ Mit seiner Cautio-Treuhandgesellschaft mbH erwarb er ebenfalls über verdeckt getätigte Aufkäufe im Regierungsauftrag und mit Reichshaushaltsmitteln die Mehrheitsanteile an den Filmgesellschaften. 1936 ‚nationalisierte‘ er die Tobis, die stark im Auslandsgeschäft tätig war und sich über die Intertobis mit Sitz in Antwerpen zum Teil im Besitz niederländischer Banken befand. 1939 gehörte das Unternehmen komplett dem deutschen Staat.⁵²⁰ Ebenso be-

517 Moeller: Der Filmminister, S. 83-84.

518 Spiker: Film und Kapital, S. 143.

519 Spiker: Film und Kapital, S. 165.

520 Spiker: Film und Kapital, S. 153-155.

deutsam war die Verstaatlichung der Ufa. Diese befand sich mehrheitlich im Besitz des Scherl-Verlages, hinter dem mit Alfred Hugenberg ein ehemaliger Bündnisgenosse der NS-Regierung stand. Nach zähen Verhandlungen war Hugenberg im März 1937 schließlich bereit, seine Anteile für einen angesichts der wirtschaftlichen Bilanzen der Ufa angemessenen Preis an die Cautio zu verkaufen.⁵²¹ Bis 1939 steigerte sich der staatliche Anteil auf 99%, vor der Öffentlichkeit hielt man die Verstaatlichungen allerdings bis 1941 weitgehend geheim.⁵²² Die kleineren Filmfirmen, die zum Teil im Auftrag der drei großen agierten, wurden schließlich im September 1941 von der Cautio in der Berlin-Film GmbH zusammengefaßt. Erst 1942 wurde mit Verweis auf die Bündelung der Kräfte und Ressourcen in Kriegszeiten der gesamte Filmbereich mit entsprechenden öffentlichen Verlautbarungen in der Ufa-Film GmbH (Ufi) neu geordnet.⁵²³

4.6.9 „Wir wollen das alles nicht mehr sehen!“ Die staatliche Filmpolitik in der Kritik

Der filmpolitische Kontrollrahmen war 1935 zunächst einmal gesteckt, das novelierte Reichslichtspielgesetz wurde umgesetzt, das Büro des Reichsfilmdramaturgen war nach Anlaufschwierigkeiten halbwegs funktionsfähig. Das unberechenbare Zensursystem und der Mangel an positiven Vorgaben von Seiten des Propagandaministeriums hatten allerdings eine stromlinienförmige Filmproduktion befördert. Goebbels Bemühungen, mit ostentativen Verboten Mindeststandards seiner Vorstellungen durchzusetzen, darf allerdings nicht als Unzufriedenheit mit der gesamten Unterhaltungsfilmproduktion gedeutet werden. Grundsätzlich zeigte er sich mit dem traditionellen, gepflegten, nicht übermäßig anspruchsvollen, aber professionellen Ufa-Unterhaltungsfilm durchaus einverstanden, zumindest gefielen ihm viele der Filme. Aufgrund der Tagebuchurteile aus den Jahren 1935 und 1936 kommt Felix Moeller zu dem Schluß, daß in Goebbels' Sicht die Idealproduktionen auf dem Unterhaltungssektor bereits existierten, wenn auch noch nicht in ausreichender Zahl.⁵²⁴

Allgemeine Kritik an der laufenden Unterhaltungsfilmproduktion gab es allerdings von anderer Seite. Im *Völkischen Beobachter* geht ein Kritiker mit klischeehaften Ausstattungselementen hart ins Gericht: Luxuriöse Bars, hysterische Theaterschauspielerinnen, Duette im Auto bei rasender Fahrt auf einer Land-

521 Moeller: Der Filmminister, S. 85-91.

522 Becker: Film und Herrschaft, S. 194.

523 Moeller: Der Filmminister, S. 93-95.

524 Moeller: Der Filmminister, S. 166.

straße, alberne junge Mädchen, die einen Helden mit neckischen Gebärden umflattern, grimmige Schwiegermütter, impertinente Diener und keifende Ehefrauen: „Wir wollen dies alles nicht mehr sehen – wie noch vieles andere mehr, was falsch ist, unecht, hohl und oberflächlich ist und somit Stillstand bedeutet.“⁵²⁵

Ein weiterer Autor vermißt das „ursprünglich gebliebene Volk“ im Film, im großen und ganzen herrschten hier weiter die feinen Leute, die den Mann des Volkes als Gegensatz betrachteten, „als Gegenspieler der Generaldirektoren und Barone, Type der unteren Schichten, Pöbel.“⁵²⁶ Mit solchen Filmen, die „mit den ganzen Requisiten einer versunkenen Zeit protzen, die den Geist der untergegangenen Gesellschaft atmen“, wolle das Volk nichts mehr zu tun haben. Der Film sei nicht Sache des Volkes und daran werde sich auch solange nichts ändern, wie „die Filmschaffenden weiter im Banne der weltstädtischen Zivilisation ihre Künstlichkeiten pflegen“ und nicht „Glied des Volkes“ geworden sind.⁵²⁷

Ganz ähnlich argumentiert ein weiterer Artikel, der am Tag darauf ebenfalls im *Völkischen Beobachter* erschien und eine von HJ, BDM und Deutschem Jungvolk organisierte „Jugendfilmstunde“ zum Anlaß für Überlegungen zum Thema „Jugend und Film“ nimmt.⁵²⁸ Die Filmindustrie habe sich bis zum Tage immer nur nach der Masse „Publikum“ gerichtet und durch „flachen, seichten Unterhaltungsstoff das Publikum im günstigsten Falle zu unterhalten oder zu amüsieren vermocht.“ Die Rechtfertigung der Regisseure für diesen Kitsch sei: „„Ja, das Publikum will es so haben!““ Dem entgegen setzt der Autor die Forderung nach Erziehung durch den Film: „Für uns aber steht es fest, daß das Publikum zum Film erzogen werden muß“. Man könne es sich nicht mehr leisten, für Filme, die die Anschauungen marxistischer Zeiten widerspiegeln, das Geld hinauszuerwerfen. Es bedürfe einer „volkhaften, volkserzieherischen Filmkunst im nationalsozialistischen Sinne“ – „Wir kämpfen um den nationalsozialistischen Volksfilm.“⁵²⁹

Während diese Kritiker im Prinzip von der Möglichkeit einer Veränderung des Films im Sinne des Nationalsozialismus überzeugt waren, formulierte Alfred Brühl 1936 im *Deutschen Volkstum*, seit den zwanziger Jahren eine der einflussreichsten Zeitschriften der völkischen, antisemitischen und antimodernistischen

525 Rochus: Was wir im Film nicht mehr sehen wollen. In: *Völkischer Beobachter*. Norddeutsche Ausgabe A vom 8. April 1935, S. 6.

526 Martin Richard Möbius: Die feinen Leute und der Film. In: *Völkischer Beobachter*. Norddeutsche Ausgabe A vom 17. April 1935, S. 5.

527 Möbius: Die feinen Leute und der Film, S. 5.

528 [Ulrich] Pohle-Vetter: Jugend und Film. In: *Völkischer Beobachter*. Norddeutsche Ausgabe A vom 18. April 1935, S. 6.

529 Pohle-Vetter: Jugend und Film, S. 6.

Rechten, seine grundsätzlichen Vorbehalte gegenüber dem Unterhaltungsfilm im allgemeinen.⁵³⁰ Unter der Überschrift „Der Film als soziale Wirklichkeit“ widmet sich Brühl ausdrücklich dem „durchschnittlichen Unterhaltungsfilm“. Dieser sei „aus der Lebensführung der großstädtischen Massen nicht mehr wegzudenken“. Er sei Teil ihrer Umwelt, gehöre zu ihrem Milieu, in ihm drücke sich ihr Wesen aus, in ihm suchten und fänden sie ihre Erfüllung. Die Unterhaltung selbst ist für Brühl allerdings immer nur Surrogat. Sie sei selbst immer „an Stelle von etwas anderem da, sie ist eine Ersatzhandlung mit ganz bestimmten Trieben und Wünschen.“ Sie sei, und hier erinnert seine Kritik an Ansätze der kritischen Theorie, zum „großen Teil kapitalisiert“, durch die Kapitalisierung sei ihr jeder Gemeinschaftsausdruck genommen.⁵³¹

Die Welt des Films verwirkliche vor allem drei Grundmotive in immer neuen Bildern und Verknüpfungen: „Erstens erotische Glücks- und Sehnsuchtsträume, zweitens soziales Wünschen und Wollen (Karriere), drittens Sensationsgier oder ins Sensationelle getriebene phantastische Welt.“ Es sei „eine wunderschöne Scheinwelt, in der Wirkliches und Unwirkliches sich träumerisch vertauscht und mischt und die Grenzen unseres seelischen Vermögens überspielt!“⁵³²

Dabei ist der Film wie auch das Märchen mit seinen Geschichten, die kein tragisches Ende kennen, Lebenshilfe und Lebenserleichterung. Der Unterschied sei allerdings, daß die Märchen das schöpferische Produkt des Volkes gewesen seien, der Film werde der Masse vorgesetzt, sie werde auf „eine künstliche, berechnende Weise“ „massengerecht“ bedient. Das wirtschaftliche Gesetz von Angebot und Nachfrage spiele in diesen seelenlosen Mechanismus hinein, „in dem die Masse gierig den letzten Schimmer des Paradieses erhascht.“ Dem Film, so Brühl, fehle die an die Gemeinschaft gebundene ewige Form, deshalb sei er Kitsch, der überall dort entstehe, „wo das menschliche Spiel wesen- und seelenloser Atome die Lebenshilfe zu ersetzen versucht“.⁵³³

Brühl versteht seine Ausführungen als eine Betrachtung unter einem soziologischen Gesichtspunkt, als eine Bestandsaufnahme, an die er keinerlei Konsequenzen knüpft. Der Tonfall ist akademisch; sieht man von dem pejorativen Vokabular konservativer bzw. völkischer Kulturkritik ab, wird hier weitgehend sachlich argumentiert. Über die Untersuchung der „breiten sozialen Wirklichkeit des

530 Alfred Brühl: Der Film als soziale Wirklichkeit. In: Deutsches Volkstum 18 (1936) Heft 1, S. 44-49.

531 Brühl: Film als soziale Wirklichkeit, S. 44.

532 Brühl: Film als soziale Wirklichkeit, S. 45.

533 Brühl: Film als soziale Wirklichkeit, S. 48.

Films“ sei es möglich, „in die Welt des Kitsches einzudringen.“ Das Kino sei hierfür am geeignetsten, aber auch andere Formen der Unterhaltungskultur, „die Romane in den Hausfrauenblättern, Roman- und Novellenzeitungen, Zehn-Pfennig-Heften usw.“ zeigten genau dieselbe soziale Wirklichkeit wie der Film. Es sei alles ein und dieselbe Welt: „die Gefühlswelt der Masse“. Diese lechze nach einer lebensspendenden Phantasiewelt und der Kitsch befriedige ihre Sehnsucht.

Er verbrämt als seichter Tröster die harte Lage im Leben wenigstens für Stunden und löst für diese Zeit den Lebenswillen in Sehnsucht auf und die gekaufte Scheinwelt leistet die Erlösungen in üppigen Bildern. [...] Kitsch ist der Masse zugeordnet, er ist ihre Lebenshilfe und Lebenserleichterung; er ist, wenn man diese Begriffsbiegung gestattet: Kunstäußerung der Masse. So lange es eine Masse gibt, die der Bilder eines seligen Zustands bedarf, den sie in ihrem eigenen Dasein nicht herbeizuführen vermag, wird es diese Kunst der wonnigen Täuschung und Entrückungssehnsucht geben – wird es also Kitsch geben.⁵³⁴

Vergleicht man das Fazit mit der Vehemenz eines Böckenkamps, der mit ähnlichen Argumenten wesentlich entschiedener in den aktuellen schrifttumspolitischen Auseinandersetzungen Position bezog, so mag es Brühl um nicht mehr gegangen sein, als Zeitphänomene zu beschreiben. Ungeachtet seiner Intentionen machen seine Ausführungen deutlich, daß von einem völkisch-kulturkonservativen Standpunkt aus, und ein solcher wurde von vielen NS-Kulturideologen geteilt, die Unterhaltungspolitik des Propagandaministeriums alles andere als einen kulturellen Neuanfang bedeutete. Goebbels' Volk, das in schweren Zeiten der leichten Unterhaltung zur Erholung bedürfe, unterscheidet sich nicht von Brühls Masse. Wenngleich seine Analyse die Thesen von einer Kontinuität der Unterhaltung bestätigt, stellt sie Goebbels und seiner Unterhaltungspolitik letztlich ein verheerendes Zeugnis aus, das angesichts der Auseinandersetzungen mit seinen innerparteilichen Widersachern nicht ohne Wirkung geblieben sein wird.

4.6.10 Zum Zusammenhang von Krise, Kommerz und Unterhaltung II

Der Zustand des deutschen Filmes blieb unbefriedigend. Ein Bericht über die deutsche Filmindustrie, der im Sommer 1937 in den *Deutschlandberichten* der Sozialdemokratischen Partei erschien, faßt die Problemlagen präzise zusammen:

Kann das Publikum für den sogenannten ‚staatspolitisch wertvollen‘ Film stärker interessiert werden als bisher? Kann sich daneben unter den gegenwärtigen Umständen ein Unterhaltungsfilm entwickeln, der dem aus-

534 Brühl: Film als soziale Wirklichkeit, S. 49.

ländischen gewachsen ist? Kann der Blutverlust, den der deutsche Film durch das Ausscheiden bedeutender Regisseure, Darsteller und Darstellerinnen erlitten hat, in absehbarer Zeit ausgeglichen werden? Wird der Film des Dritten Reiches sich je wieder aus eigenen Kräften erhalten können?⁵³⁵

Der Bericht führt Zahlen aus der *Wirtschaftskurve*, der Beilage der *Frankfurter Zeitung* an, die offenbaren, wie der Anteil der deutschen Filmindustrie in Ländern, in denen sie stark vertreten war, in den letzten Jahren zurückgegangen ist. So sank der Anteil am Filmangebot in der Schweiz von einem Drittel 1933 auf knapp ein Fünftel 1935. In den Niederlanden betrug er 1932 39,9% und 1935 nur noch 17%. In Jugoslawien fiel er von 58% im Jahr 1932 auf 22,5% im Jahr 1935. Und während Schweden 1932 noch 83 deutsche Filme eingeführt hatte, waren es 1935 nur noch 22.⁵³⁶

Unter der Zwischenüberschrift „Der künstlerische Niedergang“ wird festgestellt, daß der Film einer „doppelten Zensur“, und zwar einer strafenden und einer lobenden unterliege. Die strafende Zensur arbeite wie in der Presse und in der Buchproduktion nicht so sehr mit ausdrücklichen Verboten und Geboten, sondern vor allem mit der „ständigen Drohung der vollständigen Unterdrückung des Filmwerkes nach seiner Fertigstellung.“⁵³⁷ Die lobende Zensur erfolge über die steuerreduzierenden Filmprädikate. Den Erfolg dieser Maßnahmen schätzen die Berichterstatter der Exil-SPD allerdings als gering ein.

Neben den ökonomischen Problemen des deutschen Films erkennen sie gleichfalls ein Qualitätsproblem. Die größten Berliner Kassenerfolge brächten ausländische Werke, die Qualität der „neudeutschen Unterhaltungsfilme, Filmposen und Filmoperetten“ hingegen sei selbst gemessen an dem ohnehin bescheidenen Niveau der Produktionen in den meisten Ländern gering, „im Dritten Reich darf sie als besonders langweilig und humorlos gelten.“⁵³⁸ Die Berichterstatter stützten sich bei ihren Einschätzungen nicht auf Insiderwissen, sondern auf Informationen aus allgemein zugänglichen Wirtschaftsnachrichten und der eigenen Anschauung. Die wirtschaftliche Krise des deutschen Films war kaum zu übersehen. Der Aufkauf der Tobis und der Ufa 1936/37 markierte einen erneuten Versuch, nunmehr über einen direkteren Eingriff in die Produktion gute Unterhaltung, politische Indienstnahme und künstlerischen Anspruch im Sinne Goebbels' leicht-

535 Der Film im totalen Staat: In: Deutschlandberichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 4 (1937) Nr. 6 (Juni). Salzhausen und Frankfurt/M. 1980, S. 901-915, hier S. 901.

536 Der Film im totalen Staat, S. 907.

537 Der Film im totalen Staat, S. 908.

538 Der Film im totalen Staat, S. 913.

ter mit der Maßgabe wirtschaftlicher Rentabilität eines kapitalistisch geführten Unternehmens in Einklang zu bringen. In diesem Kontext kann letztlich auch das Verbot der Kunst- und Filmkritik im November 1936 gesehen werden, war doch bereits zuvor die negative Kritik als eine der Ursachen für das Nicht-Gedeihen-Können eines neuen deutschen Films ausgemacht worden.⁵³⁹

Wenige Tage vor dem Abschluß des Kaufes der Hugenberg'schen Ufa-Anteile fand am 5. März 1937 in Berlin die 1. Jahrestagung der Reichsfilmkammer statt. In seiner Eröffnungsrede konstatierte der Kammerpräsident Oswald Lehnich die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Branche. Man sei offenbar außerstande, Kosten und Ertragsmöglichkeiten in Einklang zu bringen. Dies läge zum Teil an den Strukturen, vor allem aber an den Filmschaffenden, die den Film noch immer zu sehr als Geschäft und nicht als eine künstlerische Aufgabe begriffen.⁵⁴⁰

Goebbels selbst stellt in seiner Rede, mit der er „wieder einmal vor der breitesten Öffentlichkeit zu den auf dem Gebiete der Filmkunst angeschnittenen Problemen Stellung“ nehmen wollte, die schlechte wirtschaftliche Lage in einen größeren Kontext.⁵⁴¹ Mit dieser sehr langen Rede war ein fundamentaler Anspruch verbunden: Sie sollte die Lösungsansätze für alle Probleme des Filmes darlegen. Auf der Pressekonferenz der Reichsregierung erklärte Oberregierungsrat Stephan, es sei darauf hinzuweisen, daß die Rede „richtungsweisende Grundsätze“ enthalte und die „endgültige Klärung aller bestehenden Fragen auf diesem Gebiet“ bedeute. „Die Kommentatoren müßten ferner den Gedanken hervorheben, daß diese Rede das erlösende Wort für alle Filmschaffenden ist.“⁵⁴²

Goebbels rückt eben diesen Widerspruch zwischen Rentabilität und einem über das bloße Geschäftliche hinausgehenden künstlerischen Anspruch in den Mittelpunkt. In ihm liegt seiner Überzeugung nach die Hauptursache für die nur in Ansätzen gelingende Neugestaltung des deutschen Films begründet: „Hier klafft die Dissonanz, und die Dissonanz muß irgendwie gelöst werden, wenn wir auf dem Gebiet des deutschen Filmschaffens überhaupt vorwärtskommen wollen.“ Alle anderen Diskussionen gingen am eigentlichen Problem vorbei. Die Gefahr, die aus dem Widerspruch erwächst, wird von Goebbels als eine grundsätzliche betrachtet. Um sie auszumalen, bedient er sich einer Krankheits- und Ver-

539 Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden, S. 7.

540 Spiker: Film und Kapital, S. 159.

541 Joseph Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937 in der Krolloper, Berlin. Nach der gedruckten Fassung. In: Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 447-465, hier: S. 449.

542 Kommentar zu Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. 3. 1937. In: Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 465.

fallsmetaphorik, die an organische Kulturkonzeptionen anschließt, mit denen im Nationalsozialismus vorzugsweise ideologische Gegnerschaft bzw. die Gefahr durch abweichende und zu bekämpfende Erscheinungen beschrieben wurden. „Hier liegt der Ursprung des Zerfalls, hier liegt die Wurzel einer Krankheit, die als schleichendes Gift das deutsche Filmleben überhaupt überschattet und darüber einen Mehltau der Resignation zu werfen im Begriffe ist.“⁵⁴³

Die Rentabilität, so hält er apodiktisch fest, dürfe bei der Kunst erst in zweiter Linie in Betracht kommen, in erster Linie habe „das rein künstlerische Moment zu stehen.“⁵⁴⁴ Gleichzeitig betont er aber, daß die Rentabilitätsabwägungen und Erwartungen des Geschäftsmannes legitim seien. Ein Film müsse sich rentieren, da sei man sich mit ihm einig.⁵⁴⁵ Die betriebswirtschaftliche Logik darf für Goebbels nur in Grenzen gelten und keine zerstörerischen Konsequenzen zeigen. In Deutschland hätten in den letzten Jahren allerdings „die rein geschäftlichen Tendenzen das künstlerische Element im Filmwesen in einer derart gefahrdrohenden Weise bedrängt und überwuchert“, daß man heute mit größerem Recht von der Filmindustrie als von der Filmkunst sprechen könne.⁵⁴⁶

Goebbels' Vorwurf an den Filmindustriellen ist allerdings nicht der, daß er auf seine Kosten kommen möchte – „Er ist Geschäftsmann, und er will Geschäftsmann sein.“ Problematisch und gar verheerend sei es, daß er nicht nur Geld verdienen, sondern als Geschäftsmann darüber entscheiden wolle, „wie er in der Kunst – also nicht in einem Geschäft, sondern in einem ihm wesensfremden Gebiet – Geld verdienen kann.“⁵⁴⁷ Hierin bestehe die Anmaßung und letztlich auch sein großer Irrtum.

Goebbels ist allerdings überzeugt – sogar „der festen und heiligen Überzeugung“ –, daß diese Geschäftsleute „bei der konsequenten Befolgung meiner Grundsätze“ viel sicherer zu ihrem geschäftlichen Vorteil kämen, als das heute der Fall sei.⁵⁴⁸ Weil der Geschäftsmann nur in den seltensten Fällen selber auch Künstler sei, würde er aus dieser Unsicherheit heraus keine Innovationen wagen, sondern nur auf ausgetretenen Pfaden verbleiben. Man wolle nur todsichere Sachen machen und „[u]nter todsicher [sic!] versteht er, womit ein anderer schon mal Erfolg gehabt hat.“⁵⁴⁹

543 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 450.

544 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 448.

545 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 449-450.

546 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 453.

547 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 453.

548 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 453.

549 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 454.

Die künstlerische Unsicherheit führe dazu, daß die geschäftlich Verantwortlichen in ihren Gremien nach Konsens bzw. der Mehrheitsmeinung entschieden. Das widerspricht für Goebbels dem auf allen gesellschaftlichen Gebieten vorherrschenden Prinzip, nachdem es der Einzelmensch sei, der den Erfolg erringe. Beim Film könne das auch nicht anders sein.

Die Übertragung des Führerprinzips als Künstlerprinzip auf den Film sollte dafür sorgen, daß Stoffe nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet und gute Exposé nicht zu schlechten Drehbüchern verwässert werden. Wenn der Künstler bestimmte, der als Künstler dem Volk nahe stehe, würden auch die Filmdialoge endlich die Probleme verhandeln, die dem Volke nahe seien. Man versuchte nicht mehr „aus Geschäftsgründen Unmögliches herzustellen“ und würde auch nicht mehr aufgrund kommerzieller Erwägungen Besetzungen vornehmen, die die Wirksamkeit eines Filmes zerstörten, weil die ausgewählten Schauspieler auf Filmcharaktere festgelegt seien, die bei falschem Einsatz dazu führten, daß die Spannungen und Konflikte nicht glaubhaft seien.⁵⁵⁰ In Goebbels' Problemanalyse erscheint der Primat des Kommerzes als Ursache der Filmmisere. Wenn hier eine entsprechende Verschiebung der Prioritäten erfolgte, so seine Logik, stiege die Qualität der Filme und am Ende stellte sich auch der erhoffte kommerzielle Erfolg gleichsam von selbst ein.

Goebbels sieht den aktuellen deutschen Film auf einem ähnlichen Stand wie das deutsche Theater zu der Zeit, in der Lessing seine „Hamburger Dramaturgie“ verfaßt hatte. Diese begründete in Goebbels Überzeugung die Weltgeltung und den Weltruhm des deutschen Theaters. Etwas ähnliches gelte es für den deutschen Film zu schaffen; eine Handreichung weniger für die Genies als für die „mittelmäßigen Begabungen, die ja leider immer den größten Teil des künstlerischen Schaffens ausmachen und auch ausmachen müssen.“⁵⁵¹ Ein Grundgesetz für das filmische Tagesgeschäft möchte Goebbels haben.

Ich habe die felsenfeste Überzeugung, daß irgendwo und irgendwann in Deutschland einmal ein Mann aufstehen wird, der nun auch dem Film sein ehernes und unabänderliches Gesetz verleihen wird und daß diese Gesetze auch wieder das Vorbild für eine jahrhundertelange Entwicklung in der ganzen Welt bedeuten werden.⁵⁵²

Ungeachtet der hier geäußerten Hoffnung scheint Goebbels zumindest partiell nicht frei von dem Anspruch zu sein, derjenige zu sein, der diese Gesetze formu-

550 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 458.

551 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 452.

552 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 462.

liert und am besten auch gleich selbst umsetzt. Mit der verdeckten Verstaatlichung der Tobis und der Ufa verfügte er nun über direkte Eingriffsmöglichkeiten auf Organisations-, Wirtschafts-, Finanzierungs- und Personalfragen, die er auch durchzusetzen suchte. Nun stand es ihm frei, zumindest in seinem Einflußbereich das künstlerische gegenüber dem wirtschaftlichen Element zu stärken. Jetzt konnte er selbst aktiv Stoffplanung betreiben, für die Erarbeitung der richtigen, ‚unverwässerten‘ Filmmanuskripte sorgen und die Filme entsprechend der Glaubwürdigkeit der von den Schauspielern repräsentierten Filmcharaktere auswählen.

Die Tagebücher und Quellen zeigen, daß Goebbels ungeachtet seiner vielfältigen Aufgaben in seinem Bereich genau dies getan hat, in geringerem Maße bereits vor 1937, vor allem aber ab diesem Zeitpunkt: Goebbels las höchstselbst Filmmanuskripte, entschied über Besetzungen, bestimmte Stoffe und behielt sich das Recht des *final cut* vor: Er korrigiert nicht zuletzt auch noch selbst am Schneidetisch die endgültige Fassung für die öffentliche Aufführung.

Der Machtzuwachs bedeutete für Goebbels einen Zuwachs an Verantwortung bei der Entwicklung der Filmprogramme, der ihn im Frühjahr 1937 in einen Zustand „höchster Euphorie und Aufbruchstimmung“ versetzte,⁵⁵³ dem rasche Ernüchterung folgte.

Am Ende des Jahres zeigte er sich in seinen Tagebuchurteilen überaus kritisch und pessimistisch gegenüber der Unterhaltungsfilmproduktion.⁵⁵⁴ Hinzu kam, daß auch unter staatlicher Beteiligung sich die wirtschaftlichen Probleme der Filmindustrie nicht besserten: „Die finanzielle Lage des Films ist sehr schlecht. Wir müssen unbedingt etwas tun“, hält er nach einem Gespräch mit Max Winkler, der seit Juni 1937 offiziell die Aufgaben eines Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft wahrnahm, am 24. November fest.⁵⁵⁵

4.6.11 Wirtschaftlich erfolgreich, aber ohne nationalsozialistisches Lebensgefühl – der Unterhaltungsfilm 1938/39

Ab 1938 ging es für den deutschen Film ökonomisch allmählich aufwärts. Die von Winkler organisierten verdeckten staatlichen Übernahmen beförderten eine Neuordnung der Filmindustrie. So wurden etwa die schwer angeschlagenen Firmen Bavaria und Terra liquidiert und auf einer solideren finanziellen Basis neu

553 Moeller: Der Filmminister, S. 182.

554 Moeller: Der Filmminister, S. 184-185.

555 Joseph Goebbels: Tagebucheintrag vom 24. November 1937. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 4. März-November 1937, S. 419.

gegründet. Mit Hilfe staatlicher Mittel konnte die Kapitalbasis der Branche erheblich verbessert werden. Der wirtschaftliche Aufschwung erlaubte es der Bevölkerung, mehr Geld für den Freizeitkonsum auszugeben. Hinzu kamen die Effekte der Expansionspolitik des Dritten Reiches. Die Eingliederung Österreichs im Frühjahr und des Sudetenlandes im Herbst 1938 erweiterte den innerdeutschen Absatzmarkt, damit ließen sich Filme bereits auf dem Heimatmarkt amortisieren. Dies minderte die Abhängigkeit vom Export, der sich wegen der Qualität der Filme, aber auch aufgrund zunehmender politischer Distanz gegenüber dem Deutschen Reich in vielen europäischen Ländern immer schwieriger gestaltete.

Goebbels, der sich in seinen Tagebuchnotizen zum Film weniger als langfristig denkender und urteilender Strategie denn als impulsiver, seine Meinungen wechselnder Kritiker erweist, dessen negative und positive Urteile stark von der jeweiligen Situation abhingen, sah Anfang 1938 nach einigen erfreulichen Filmen und steigenden Zuschauerzahlen ebenfalls den Film im Aufwind und nun endlich bessere Zeiten anbrechen: „Unsere Filmwirtschaft fängt an, wieder flott zu werden. Ein paar große Schlager haben uns herausgerissen. Großartige Pläne stehen nun vor der Verwirklichung. Winkler ist großzügig und sehr zuverlässig.“⁵⁵⁶

Parteiintern war man weit weniger vom aktuellen Filmprogramm angetan. In der Zeitschrift *Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend* erschien im Februar eine kritische Sichtung der deutschen Filmproduktion.⁵⁵⁷ Der Verfasser Gerd Eckert fand in den neun Filmen, die im Januar zur Uraufführung kamen, so gut wie nichts von dem neuen, im Dritten Reich herrschenden Lebensgefühl. Sieben der Filme erschöpften sich in der Verfilmung literarischer Werke, und die zwei, die dies nicht taten, seien belanglos gewesen. Man habe sich nicht die Mühe gemacht, die schöpferischen Kräfte „unserer Zeit aufzuspüren“, kurz: mit dem Nationalsozialismus habe dies alles wirklich nichts zu tun.⁵⁵⁸ Man könne, wie Eckert feststellt, dem heutigen Filmschaffen keinen verfehlteren Vorwurf machen als den, „daß es ein Übermaß von Tendenzfilmen auf den arglosen Kinobesucher ausschüttet.“ Man müsse schon lange suchen, ehe man im Programm der Filmtheater einmal einen Film finde, der mit klar hervortretender politischer Absicht gedreht worden sei. Von einer politisch-ideologischen Indoktrination sieht der Autor den deutschen Spielfilm weit entfernt: selbst „der miß-

556 Joseph Goebbels: Tagebucheintrag vom 4. Februar 1938. In: Ders.: Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 9. Dezember 1937-Juli 1938, S. 135.

557 Gerd Eckert: Filmtendenz und Tendenzfilm. In: *Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*. 6 (1938) Heft 4 (15.2.), S. 19-25. Zitiert nach: Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 503-507.

558 Eckert: *Filmtendenz und Tendenzfilm*, S. 507.

trauschste Kinobesucher“ könne nicht behaupten, „daß der deutsche Spielfilm ihn gegen seinen Willen politisch-weltanschaulich zu beeinflussen suchte.“ Einen Teil der Wochenschauen will er noch in diesem Sinne gelten lassen, aber abgesehen davon sei „das Kino im politisch gewordenen Deutschland eine unpolitische Oase.“⁵⁵⁹ Es fehle an Tendenzfilmen und es gebe auch kaum Beispiele, wo die Tendenz in den Einzelheiten des Films enthalten sei.

Je mehr man ins Kino geht, um so deutlicher wird nämlich das Gefühl, daß die dort gezeichnete Welt in der Mehrzahl der Fälle mit unserer nationalsozialistischen Gegenwart nichts zu tun hat. Gewiß haben wir gute Filme gesehen, und in technischer Hinsicht sind wesentliche Fortschritte gemacht worden. Aber unser neues Lebensgefühl ist in die allerwenigsten Filme eingedrungen.⁵⁶⁰

Solche Kritik aus mittleren Parteirängen verbat sich Goebbels entschieden: „H.J. Zeitschrift ‚Wille und Macht‘ bringt eine Filmnummer mit massiven Angriffen gegen den deutschen Film. Ich gehe gleich ganz rigoros vor.“⁵⁶¹ Er sorgte dafür, daß der verantwortliche Redakteur entlassen wurde.

Die vehemente Reaktion sollte freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein Mehr an ‚Tendenzfilmen‘, an politisch und propagandistisch stärker aufgeladenen Filmen, durchaus auf der zuvor verkündeten Linie des Propagandaministers lag. In seiner Rede vom März 1937 hatte er sich Filme gewünscht, „die ihre Haltung durch nationalsozialistischen Charakter und durch Aufraffen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck“ brächten. Man könne freilich einen „nationalsozialistischen Charakter“ nicht lediglich „durch Zuschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole“ beweisen.⁵⁶²

Entsprechend seiner immer wieder vorgetragenen Vorstellung einer diskreten Propaganda, die nur dann wirksam würde, wenn sie unbemerkt bliebe, erteilt er zugleich auch allzu überexpliziten Darstellungen des Nationalsozialismus eine Absage. Werde die Propaganda bewußt, sei sie unwirksam, mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibe und „nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt“, entfalte sie ihren vollen Effekt und werde sie in jeder Hinsicht wirksam.⁵⁶³

559 Eckert: Filmtendenz und Tendenzfilm, S. 504.

560 Eckert: Filmtendenz und Tendenzfilm, S. 507.

561 Joseph Goebbels: Tagebucheintrag vom 20. Februar 1938. In: Ders: Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 9. Dezember 1937-Juli 1938, S. 166.

562 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 456.

563 Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer, S. 456.

Vermutlich lagen der Kritiker der HJ-Zeitschrift und Goebbels in der Einschätzung, ob dieser oder jener Film der aktuellen Produktion die an sich gewünschte Tendenz aufwies, gar nicht so weit auseinander. Goebbels wollte den Film propagandistisch einsetzen, er wollte den gut gemachten „Tendenzfilm“, der aber seinen Vorstellungen einer subkutanen Wirksamkeit entsprechen sollte. Ein höheres Maß an Deutlichkeit, das seine Kritiker wahrscheinlich zufriedengestellt hätte, wäre auf Kosten der Popularität und damit der Wirksamkeit gegangen, denn sie hätte dem Unterhaltungswert dieser Filme geschadet.

Trotz der Kritik aus Parteikreisen zeigte sich Goebbels in seinen Selbstaussagen weiterhin wenig bereit, von seiner Vorstellung von Unterhaltung und Propaganda abzurücken. Gegenüber dem Reichsfilmdramaturgen Ewald von Demandowsky übte er im Januar 1939 Kritik an neuen Filmen, die ihre propagandistische Intention allzu deutlich in den Vordergrund stellten. „Wir müssen bei Filmen, die erziehen sollen, alles Lehrhafte vermeiden. Etwas zuviel zerstört da die ganze Wirkung.“ So hatte er bereits einen Tag zuvor über die ihm präsentierte Endversion des Kriminalfilms *Im Namen des Volkes* geurteilt, dies sei ein „ein ganz schlechter Kriminalfilm, dem man den amtlichen Charakter direkt anrieht.“⁵⁶⁴

4.6.12 Der Film im Kriegseinsatz

Kriegsvorbereitung ohne Film

Die Jahre 1938 und 1939 standen mit den vom nationalsozialistischen Deutschland provozierten außenpolitischen Konfrontationen bereits im Zeichen eines bevorstehenden Krieges, den das Regime mit einer entsprechenden Propagandapolitik bei der wenig kriegsbegeisterten Bevölkerung vorzubereiten suchte. Im Film fand diese Politik auf der Ebene der Filminhalte nicht statt. Dies mag seine Ursache in einer gewissen Reserve Goebbels' gehabt haben, die gerade anziehende Kinokonjunktur mit Projekten zu belasten, die sich aufgrund der längeren Produktionszyklen ohnehin kaum exakt für den Propagandaeinsatz terminieren ließen.

Hinzu kam, daß Goebbels anscheinend in dieser Phase nicht in vollem Umfang in die strategische Planung und den Zeitplan der Führung eingeweiht war und 1938 außerdem noch aufgrund privater Lebensumstände dem Filmgeschäft deut-

564 Joseph Goebbels: Eintrag vom 24. Januar 1939. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 6. August 1938-Juni 1939, S. 238.

lich weniger Zeit und Aufmerksamkeit widmen konnte. Eine längere Affäre mit der tschechischen Schauspielerin Lida Baarova belastete seine Ehe nachhaltig und brachte ihn nach einer Intervention von Magda Goebbels bei Hitler auch politisch unter Druck.⁵⁶⁵

Felix Moellers Auswertung der Filmberichterstattung zum Berliner Kinoprogramm für das Jahr 1939 belegt eine deutliche Unterrepräsentanz von Filmen mit ‚offener Tendenz‘. Der Film *Im Namen des Volkes*, den Goebbels selbst nach dem ersten negativen Urteil am Schneidetisch noch in seinem Sinne verbessert hatte,⁵⁶⁶ war Anfang 1939 der einzig explizit propagandistische Spielfilm in den Berliner Kinos. Dieser Kriminalfilm tritt allerdings in seiner Präsenz hinter *Sergeant Berry* mit Hans Albers zurück, der die Mehrzahl der Kinos belegte. Im Juli wiederum löste der Kriminalfilm *Morgen werde ich verhaftet* stärker politisch ausgerichtete Produktionen ab.⁵⁶⁷

1939 stand, dies legte bereits die Aufstellung zur Kriminalfilmproduktion nahe, die mit 22 deutschen Krimis in diesem Jahr die höchste Zahl von Uraufführungen während des Dritten Reiches aufweist, im Hinblick auf den Film ganz im Zeichen der Unterhaltung. Großeinsätze über mehrere Wochen erlebten ausschließlich die vom Publikum bevorzugten Unterhaltungsfilme; Propagandafilmen war dies nur wenige Tage vergönnt.⁵⁶⁸

Die neu geordnete Filmindustrie, die nicht mehr nur von den Instanzen des Propagandaministeriums umfassend kontrolliert und überwacht war, sondern von dort über die Mehrheitsbeteiligungen auf der Geschäftsführungsebene gleichfalls inhaltlich bestimmt und gelenkt wurde, dachte offenbar nicht daran, die eingetretene wirtschaftliche Gesundung durch finanziell riskante Propagandafilme aufs Spiel zu setzen. Hier ging anscheinend im Zweifelsfall Rentabilität vor politische Botschaft.

Die Untersuchung des Berliner Kinoprogramms der Monate vor Beginn des Krieges zeigt, daß man die Gesetze des Marktes nicht gänzlich außer Kraft zu setzen gedachte (ungeachtet der Tatsache, daß man natürlich sehr wohl mit einer restriktiven Importpolitik die ‚Markbedingungen‘ für die eigenen Filme entscheidend zu verbessern suchte). In jedem Fall war man nicht bereit, durch eine über-

565 Moeller: Der Filmminister, S. 194-199.

566 „Nachmittags nochmal an Filmen herumgeschnitten. ‚Im Namen des Volkes‘ wesentlich verkürzt und verbessert.“ Joseph Goebbels: Eintrag vom 25. Januar 1939. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 6. August 1938-Juni 1939, S. 239.

567 Moeller: Der Filmminister, S. 215.

568 Moeller: Der Filmminister, S. 217.

lange Verweildauer der immer gleichen und eher unspektakulären Politfilme einen Schaden für den Kinobesuch insgesamt hinzunehmen.

Goebbels scheint sich erst in den ersten Kriegswochen mit den Erfordernissen einer Neuausrichtung der Filmproduktion beschäftigt zu haben. Abgesehen vom Verbot antibolschewistischer Stoffe, die angesichts des Hitler-Stalin-Paktes nicht mehr opportun waren, und der Einstellung der Produktion ausgesprochener Operettenfilme deuten sich mit antienglischen Stoffen – *Die Rothschilds. Aktien auf Waterloo* (1940), *Das Herz der Königin* (1940), *Ohm Krüger* (1941) – und dem Rückgriff auf deutsche Führerfiguren wie Otto von Bismarck, Friedrich Schiller und Friedrich II. neue Schwerpunkte an.

Kein Zweifel läßt er aber an der bedeutenden Rolle, die Kunst und Unterhaltung im Krieg zu spielen haben. In einer Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer und der „NS.-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘“ am 27. November 1939 betont er die Wichtigkeit von Geistesnahrung und Seelenstärkung:⁵⁶⁹ Je sorgenvoller die Zeitläufe seien, um so mehr verlangten die Menschen nach innerer Aufrichtung und Erhebung durch die Kunst.

„Wir müssen uns auf den Standpunkt stellen, daß, je dunkler die Straßen sind, desto heller unsere Theater und Kinosäle im Lichterglanz erstrahlen sollen. Je schwerer die Zeit ist, desto leuchtender muß sich über ihr die Kunst als Trösterin der Menschenseele erheben.“⁵⁷⁰

Ob die deutsche Bevölkerung nun Trost oder Vergnügen in den leuchtenden Kinosälen suchten, sie kamen im Herbst 1939 auf jeden Fall in Massen und sahen Spielfilme, die keinen Krieg, wenig sonstwie Politisches oder NS-Ideologisches und vor allem Unterhaltung boten. Die Einnahmen stiegen so stark an, daß Goebbels kurz vor Weihnachten sogar eine Kriegsbesteuerung für Kinos plante.⁵⁷¹

„Der Führer übt sehr scharfe Kritik am Film.“ – Der Kurswechsel zur Propaganda im ‚nationalem Großfilm‘

Doch auch wenn die Erträge aus der Unterhaltungsfilmproduktion der verstaatlichten Filmindustrie endlich die erhofften Gewinne bescherten, wurde die Ausrichtung des deutschen Films in weiten Kreisen der NSDAP mit äußerstem Miß-

569 Joseph Goebbels: Das Kulturleben im Kriege. Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. 27. November 1939. In: Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41. München 1941, S. 218-223.

570 Goebbels: Das Kulturleben im Kriege, S. 220.

571 Joseph Goebbels: Eintrag vom 22. Dezember 1939. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 7. Juli 1939-März 1940, S. 235.

trauen betrachtet. Hier kritisierte man zunehmend ein Angebot, das in dieser Sicht so gar nicht mehr in eine Zeit paßte, die nach der Repräsentanz nationaler Größe auch im Film verlangte. Während Goebbels sich mit der Entwicklung voll- auf zufrieden zeigte, stieß sie bei Hitler auf grundsätzliche Ablehnung.

Am 11. Dezember 1939 notierte Goebbels über den Film *Ihr erstes Erlebnis*: „[E]in sehr guter Unterhaltungsfilm. Man kann allgemein feststellen, daß unsere Filme viel besser geworden sind.“⁵⁷² Ob Hitler nun speziell dieser Film über eine 17-jährige Kunststudentin mißfiel, die sich hoffnungslos schwärmerisch in ihren Professor verliebt und diesen damit in schwerwiegende Ehekonflikte stürzt, bis sie am Ende doch glücklich zu einem gleichaltrigen Geliebten findet, ist nicht überliefert. Er teilt die Einschätzung über die ‚besser gewordenen‘ Filme überhaupt nicht. Goebbels sieht sich im Gegenteil mit einer Generalkritik konfrontiert: „Der Führer übt sehr scharfe Kritik am Film, vor allem an der Wochenschau. Ich halte das nicht für ganz berechtigt. Er tut das vor all den Offizieren und Adjutanten. Aber er hat das Recht dazu, er ist ein Genie.“⁵⁷³

Alfred Rosenberg hielt die Abkanzlung seines Widersachers in Kulturfragen vor der Öffentlichkeit des inneren Führungszirkels mit unverhohlener Genugtuung in einem Tagebucheintrag vom 11. Dezember 1939 fest:

Während des Essens war auch Goebbels da. Das, was der Führer vor 3 Tagen am Tisch ohne ihn sagte, wiederholte er mit denkbarster Schärfe in seiner Gegenwart: die Wochenschau sei geistlos und ohne tieferes Interesse zusammengestellt. Ungeheures geht in D.(eutschland) an Volksmobilisierung zu, aber der Film nehme keine Notiz davon. Er schneide ja seine Meter zurecht, ohne durch dauernde interessante Leitung der Nation etwas zu geben, was sie wolle ... [T.z.] festgestellt, daß wir eine n.(ational)s.(ozialistische) Revolution gehabt hätten. Nichts sei von ihrer Thematik zu spüren.⁵⁷⁴

Goebbels' Versuche, den Vorwurf mit einem Verweis auf die Filme Carl Ritters, des entschiedensten NS-Parteigängers unter den Regisseuren, abzuschwächen, wird von Hitler zurückgewiesen. Das seien einige allgemein patriotische,

572 Joseph Goebbels: Eintrag vom 12. Dezember 1939. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 7. Juli 1939-März 1940, S. 227.

573 Joseph Goebbels: Eintrag vom 11. Dezember 1939. In: Ders.: Die Tagebücher. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. Band 7. Juli 1939-März 1940, S. 228.

574 Alfred Rosenberg: Das politische Tagebuch aus den Jahren 1934/45 und 1939/40. Nach der photographischen Wiedergabe der Handschrift aus den Nürnberger Akten hrsg. und erläutert von Dr. Hans-Günther Seraphim. Göttingen u.a. 1956, S. 91. Ergänzungen in runden Klammern vom Herausgeber.

aber keine nationalsozialistischen Filme. „Die Klagen seien allgemein, sie hätten recht, darüber sei nicht zu reden.“⁵⁷⁵

Abgesehen von der Kritik an den Wochenschauen, zu denen Goebbels' Tagebuch bereits zuvor Filmschnittaufnahmen Hitlers vermerkt, beruhten die Vorwürfe Hitlers wohl nicht auf eigener Anschauung der bemängelten aktuellen Produktion.⁵⁷⁶ Wenn er auch die pauschale Forderung nach einem „nationalsozialistischen“ Film bereits zuvor erhoben hatte, scheint sich diese Attacke vor allem aus Mißfallensbekundungen zu speisen, die in den verschiedenen NS-Organisationen immer wieder an Goebbels' Unterhaltungskulturpolitik geäußert und Hitler zuge tragen wurden.

Goebbels zog aus der Kritik die Konsequenzen. Die Jahre 1940 und 1941 markieren nicht nur politisch-militärisch die Hochzeit des NS-Regimes. Viele Klassiker des NS-Propagandakinos, die zum Teil erst Ende 1941 und später in die Kinos kamen wie *Wunschkonzert* (1940), *Bismarck* (1940), *Heimkehr* (1941) oder *Der große König* (1942), wurden in den ersten Monaten des Jahres 1940 konzipiert.⁵⁷⁷ Nun kam ein größerer Anteil offen politischer Filme in die Kinos. Man bemühte sich um die ‚lebensnahen‘ Stoffe, die auch die gerade so erfolgreichen Kriegszüge mit berücksichtigten. Das Bestreben, die Zahl von Polit- und Propagandafilmen deutlich zu steigern, hielt auch nach Ende der Westoffensive und dem Waffenstillstand mit Frankreich an. Im Juni 1940 wurden angesichts der erfolgreichen Wochenschauen, die Sieg um Sieg ins Bild setzen konnten, für wenige Wochen Unterhaltungsfilm zum Teil sogar gänzlich aus den Kinos genommen. Während sich im September 1939 die Filmproduktion inhaltlich überhaupt nicht auf die Kriegssituation eingestellt zeigte, war sie jetzt Teil der die Kriegsführung unterstützenden Propagandaoffensive. Von Juli 1940 bis Juni 1941, dem Monat des Angriffs auf die Sowjetunion, kamen 21 explizit politische Filme zur Uraufführung, ab Februar verstärkt Kriegsfilm.⁵⁷⁸

Goebbels stimmt in einer Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941 im nachhinein der Kritik seines Führers zu.⁵⁷⁹ Der Film sei im Herbst 1939, so räumt er jetzt ein, der Zeit nicht gerecht geworden, daher habe man ihn im September, Oktober und November des Jahres 1939 als anachronistisch empfunden. Die Menschen seien nicht wegen der Filme, sondern

575 Rosenberg: Das politische Tagebuch, S. 91.

576 Moeller: Der Filmminister, S. 225.

577 Moeller: Der Filmminister, S. 227.

578 Moeller: Der Filmminister, S. 231-238, 254.

579 Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941 In: Albrecht: Der Film im 3. Reich, S. 70-97.

wegen der Wochenschauen ins Kino geströmt und – wie vielfach festzustellen gewesen sei – nach den Wochenschauen gegangen, und zwar „aus dem Erkennen heraus, daß die Filme nicht mehr dem großen Zug der Wochenschauen standzuhalten versuchten.“⁵⁸⁰

Selbst wenn man davon ausgeht, daß die Bevölkerung im Krieg ein gesteigertes Bedürfnis nach Informationen hatte und sie sich sicherlich vermehrt Bilder und Berichte von raschen Siegen anschauten, ist die von Goebbels hier angebotene Lesart wohl vor allem ein Versuch, die ideologische Kritik am Kinoprogramm mit den gestiegenen Besucherzahlen in Übereinstimmung zu bringen.

Der schließlich eingeleitete Umschwung wird als ein voller Erfolg bilanziert: Niemals seien in irgendeiner Schaffensperiode des deutschen Films so viele einwandfreie große Nationalfilme, aber auch einwandfreie Unterhaltungsfilme geschaffen worden wie in dieser Kriegszeit. Man habe ‚künstlerische Großfilme‘ geschaffen und damit gezeigt, daß man neben dem „nationalen Großfilm“ auch den „nationalen großen Unterhaltungsfilm“ in Angriff genommen habe.⁵⁸¹

„80 Prozent gute, qualitätssichere Unterhaltungsfilme“ – Unterhaltung und Entspannung für den Kriegsalltag

Doch trotz aller Euphorie über eine stärkere politische Einbindung und Ausrichtung versäumt es Goebbels auch im Kontext dieser Rede nicht, die Wichtigkeit der Unterhaltung zu betonen. Der Film sei nach diesen erfolgreichen ‚Kriegseinsätzen‘ „kein bloßes Unterhaltungsmittel“ mehr, er sei „Erziehungsmittel“, und man scheue sich „heute auch gar nicht zuzugestehen, daß er eine Tendenz zu besitzen habe“. Diese Tendenz sei allerdings, „eine staatsmoralische“, die „ein Volk für die Durchsetzung seiner Lebensansprüche mit zu befähigen und zu erziehen“ habe.⁵⁸²

Damit erweitert Goebbels den Begriff der Tendenz, der sich zuvor auf die mehr oder weniger verdeckte Aufladung mit ideologischen Inhalten bezogen hatte. Dieses Befähigen und Erziehen, so führt er weiter aus, könne der Film „auch im Wege der Unterhaltung manchmal machen.“ Die Unterhaltung könne zuweilen die Aufgabe haben, ein Volk für seinen Lebenskampf auszustatten, „ihm die in dem dramatischen Geschehen des Tages notwendige Erbauung, Unterhaltung und Entspannung zu geben.“⁵⁸³

580 Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941, S. 79.

581 Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941, S. 80.

582 Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941, S. 75.

583 Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941, S. 76.

Damit ist Goebbels wieder bei der bereits zu Beginn seiner Amtszeit geäußerten Überzeugung von der Bedeutung der Unterhaltung an sich, jenseits bestimmter Inhalte und Tendenzen, an der er ungeachtet aller Kritik festhalten will.

Als sich spätestens mit dem Angriff auf die Sowjetunion und dem Kriegseintritt der USA im Laufe des Jahres 1941 jede Hoffnung auf ein rasches Ende des Krieges zerschlug, bemühte sich Goebbels verstärkt um Unterhaltung in den Massenmedien. Ab Sommer 1941 dominierte im Radio leichte Musik, zum Herbst lief der im Frühjahr begonnene Masseneinsatz politischer Filme aus, in den Kinoprogrammen überwog wieder die Unterhaltungsware.⁵⁸⁴

Am 28. Februar 1942 wurde durch den „Erlaß zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens“ die Verstaatlichung der deutschen Filmproduktion und des Filmverleihs abgeschlossen. Am gleichen Tag verkündete Goebbels den Filmschaffenden diesen offiziellen Abschluß der Neuordnung in einer Rede, in der er die Leitlinien der zukünftigen Kriegsproduktion skizzierte.⁵⁸⁵

Sein Programm für die kommende Saison 1942/43 sieht 110 Filme vor, mit denen vor allem dem Ablenkungsbedürfnis der Zuschauer Rechnung getragen werden soll. Das Verhältnis von unterhaltenden und plakativ politischen Filmen wurde von Goebbels damit erstmals quantifiziert.

Der aufwendige „Großfilm“ werde zwar nicht beseitigt, aber es solle nicht jede Firma gezwungen sein, einen nach dem anderen zu produzieren. Das sei nicht mehr erwünscht. Die in Zukunft noch erforderlichen „Großfilme nationalpolitischen Charakters“ werden zur Chefsache erklärt: Diese „werde ich selbst schon anregen, darauf werde ich selbst ein wachsames Auge halten.“ Notwendig aber sei es, „neben diesen 20 Prozent Großfilme 80 Prozent gute, qualitätssichere Unterhaltungsfilme zu schaffen.“⁵⁸⁶ Dies sei „nationalpolitisch wertvoll“, denn der Ernst des Krieges müsse nicht jeden Tag noch eigens vor Augen geführt werden, der melde sich schon selbst.

Das Bedürfnis nach Entspannung, wenn man „10, 12 und 14 Stunden am Tag gearbeitet“ habe, entnehme er „ungezählten Briefen“ aus der Bevölkerung. Dieses Bedürfnis bestehe sowohl im Bezug auf den Film wie auf den Rundfunk, auch wenn dies, wie er wisse, „ein paar Theoretiker nicht verstehen können.“⁵⁸⁷

Mit dem bereits angeführten Argument, daß in Zeiten, in denen die „Weltanschauung“ gelebt werde, sie nicht gelehrt werden müsse, propagiert er das Recht

584 Moeller: Der Filmminister, S. 260-261.

585 Dr. Joseph Goebbels: Rede vom 28. Februar 1942. In: Albrecht: Film im 3. Reich, S. 99-129.

586 Goebbels: Rede vom 28. Februar 1942, S. 120.

587 Goebbels: Rede vom 28. Februar 1942, S. 121.

auf „etwas Leichtes“, das zu nichts verpflichtet.⁵⁸⁸ Daraus resultiert für Goebbels die Forderung nach einer soliden und vielfältigen Unterhaltungsfilmproduktion:

„Wir müssen heute ein Kontingent von 80 Prozent guter, brauchbarer, anständiger Unterhaltungsfilme schaffen von einem hohen künstlerischem Niveau, bei denen es nicht in der Hauptsache auf den Aufwand ankommt, sondern auf die Qualität, auf die Phantasie, auf die Ideen, auf die Art der Gestaltung.“⁵⁸⁹

Die Abkehr vom nationalen Großfilm mit propagandistischem Anspruch hin zu brauchbaren Unterhaltungsfilmen war dabei nicht nur dem von Goebbels bei der Bevölkerung vermuteten veränderten Bedarf geschuldet, sie hatte auch ganz basale materielle Ursachen. Goebbels fordert einen geringeren Aufwand und spricht davon, daß die Filme wieder ein normales Maß bekommen müßten. Manche Regisseure hätten durch den Erfolg der Monumentalfilme überstiegene Ansprüche an den erforderlichen Umfang ihrer Produktionen entwickelt. Anstatt sich mit einer normalen Spielfilmlänge von 2.500 Metern, also ca. 90 Minuten, zu begnügen, verlangten sie von vornherein ein Minimum von 3.300 Metern. Die angeführten Gründe, daß solche Filme zu lange Produktionszeiten erforderten, mit ihren Überlängen das Ensemble von Wochenschau, Kulturfilm und Spielfilm durcheinanderbrächten und eine optimale Ausnutzung der Kinos minderten, deuten das dahinterstehende Hauptargument nur an: diese Großfilme waren trotz der guten Filmkonjunktur zu teuer.⁵⁹⁰ Sie banden Ressourcen, die man benötigte, um den Bedarf an Unterhaltung nicht nur in Deutschland, sondern auch in den besetzten europäischen Ländern zu bedienen.

Die Rückkehr zum preiswerteren, mal stärker politischen, mal stärker eskapistischen, aber möglichst qualitätssicheren Unterhaltungsfilm war also erwünscht, mit ihr kamen allerdings ebenfalls die altbekannten Diskussionen wieder. War eine leichte, realitätsferne Unterhaltung bereits vor dem Krieg in breiten Kreisen der Partei auf Widerspruch gestoßen, so nahm deren Mißfallen angesichts einer sich verdüsternden Kriegslage eher noch zu. Während Goebbels und sein Apparat einerseits todesverachtende Kampfbereitschaft und unbedingten Opferwillen im deutschen Schicksalskampf propagierten, förderten sie andererseits Filme, die mondäne Gesellschaft und sorgenfreie Lebensumstände darstellten.

Im Februar 1943 etwa konnten die Zuschauer der Reichshauptstadt im Kino ausschließlich zwischen Liebeskomödien, Schwänken und Kriminalgeschichten

588 Goebbels: Rede vom 28. Februar 1942, S. 121.

589 Goebbels: Rede vom 28. Februar 1942, S. 121.

590 Goebbels: Rede vom 28. Februar 1942, S. 121-122.

wählen.⁵⁹¹ Diese Kluft zwischen der Welt auf der Leinwand und der Lebenswirklichkeit scheint dabei allerdings für den großen Teil der Bevölkerung gerade den Reiz des Kinobesuchs ausgemacht zu haben, bei dem sie, gemäß der Vorstellung Goebbels', wenigstens für einige Stunden Erholung fanden, um darauf wieder gestärkt den Erfordernissen des Lebens im Dritten Reich genügen zu können.

Entsprechende Berichte etwa in den *Meldungen aus dem Reich*, in denen das Volk seine Kritik ob der vermeintlichen Unvereinbarkeit von Zeit und Kino äußerte, reflektierten dabei wohl weniger eine vorherrschende Tendenz in der Bevölkerung als das Bestreben, über die vermeintlichen Äußerungen eines ‚gesunden Volksempfindens‘ die eigene Position zu stärken.⁵⁹²

Das gestiegene Unterhaltungsbedürfnis der Bevölkerung wie auch das wirtschaftliche Argument, daß man geeignete Filme für den Export in dem von Deutschland dominierten europäischen Großraum benötigte, führte zumindest im Ton zu einer Wiederauflage der Auseinandersetzung zwischen ideologischem Gestaltungsanspruch und Rentabilitätsabwägungen. Sogar die Zahl der Filmverbote (zehn im Jahr 1944) stieg wieder an, eine Entwicklung, die angesichts einer umfassend kontrollierten staatlichen Filmproduktion absurd anmuten mußte.

4.6.13 Fazit II

Der Film stand von Beginn an im Fokus der Aufmerksamkeit des NS-Regimes. Dies hing zum einen und vor allem mit der unterstellten großen Wirkung auf das Publikum zusammen, hinzu kam die große Wertschätzung, die das Kino bei Goebbels und Hitler genoß. Zum anderen lag es freilich am Medium selbst. Bücher wurden dezentral von großen wie kleinen Verlagen produziert. In diesem Bereich existierten verschiedene Wege der Verbreitung und des Absatzes, vom Sortimentsbuchhandel über den Schreibwarenladen bis zur Leihbücherei. Gerade der Unterhaltungsroman mußte für eine stärkere Kontrolle und Lenkung erst einmal lokalisiert und nicht genehme Titel mußten dingfest gemacht werden. Solange man nicht gegen das Regime stand und sich unauffällig verhielt, verblieben Nischen, in denen zunächst weitgehend unbehelligt die Produktion fortgesetzt werden konnte. Allein seine reine Anzahl machte den Film im Vergleich zum Buch ‚überschaubar‘. Ein Film konnte nicht damit rechnen, übersehen zu werden. Er war, angefangen vom großen, gemalten Plakat über dem Eingang des Kinos bis

591 Moeller: Der Filmminister, S. 273.

592 Vgl. die entsprechenden Berichte zu den Reaktionen der Bevölkerung auf die Kinofilme. *Meldungen aus dem Reich 1938-1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS.* Hrsg. und eingeleitet von Heinz Boberach. 17 Bände. Hamburg 1984.

hin zur Anzeigenkampagne in den Tageszeitungen in viel höherem Maße als Bücher in der Öffentlichkeit präsent und dabei auf diese Sichtbarkeit unbedingt angewiesen. Damit die kapital- und arbeitsintensive Filmproduktion sich rentierte, bedurfte es Zuschauerzahlen, die die durchschnittlichen Leserzahlen für einen rentablen Buchtitel um ein Vielfaches überstiegen.

Für den Film gab es also kein unbemerktes Durchschlüpfen. Trotz aller anfänglicher Provisorien und Schwierigkeiten bei der Einrichtung von Überwachungs- und Lenkungsinstitutionen verfügte das Regime von Beginn an über die faktischen und juristischen Mittel, um mit den von der Weimarer Republik übernommenen gesetzlichen Instrumenten und Institutionen jeden unliebsamen Film verbieten zu lassen. Diese grundsätzliche Möglichkeit war andererseits durch praktische Rücksichtnahmen eingeschränkt, man wollte gute Filme und eine wirtschaftlich möglichst erfolgreiche Filmproduktion. Diese Vorgaben mußten mit den Inhalten, die man auf keinen Fall wollte, und den gewünschten Stoffen sowie den bevorzugten Tendenzen in einen einigermaßen stimmigen Einklang gebracht werden. Der ideale Film im Dritten Reich sollte nach Vorstellungen von Propagandaminister Goebbels handwerklich gut gemacht und am besten künstlerisch anspruchsvoll sein, er sollte einem möglichst großen Publikum (möglichst auch im Ausland) gefallen und dabei Bilder zeigen und Geschichten erzählen, die zumindest der NS-Ideologie nicht widersprachen, im besten Fall aber Gedanken und Einstellungen transportierten, die das Regime im Sinne seiner politischen Ziele verbreitet und gestärkt wissen wollte.

Diese häufig nur schwer zu vereinbarenden Parameter von Popularität und Propaganda blieben bis zum Ende des Dritten Reiches gültig. Zwar übernahm das Regime im Laufe der dreißiger Jahre die deutschen Filmunternehmen und damit auch das ökonomische Risiko. Man blieb dennoch bestrebt, die Filmproduktion zumindest im Ganzen rentabel zu organisieren. Auch aus diesem Grund wollte man sich Mißerfolge aufgrund zu hoher Propagandaanteile nur bedingt leisten.

Mißfiel der Film dem Publikum, entfielen auch erhoffte Wirkungen. Gefiel der Film, ließ aber dabei NS-Realitäten in zu hohem Maße unberücksichtigt, mehrte sich die Kritik von verschiedenen Gruppen und Fraktionen des Regimes. Die Frage, wie weit sich Unterhaltung und Propaganda vereinen ließen, stellte sich letztlich für die gesamte Populärkultur immer wieder, sie kam allerdings beim Film als – zumindest in Bezug auf das einzelne Produkt – aufwendigstem und im Erfolgsfall auch eindrucksvollstem Medium am deutlichsten zum Tragen.

5 Positionen zum Krimigenre

Die Auseinandersetzungen um die Ausrichtung und Funktionalisierung der Unterhaltungskultur betrafen den Krimi in besonderer Weise, zog er doch neben den allgemeinen Kommerz-, Kitsch- und Schundvorwürfen aufgrund seiner inhaltlichen Spezifika besonderes Mißtrauen und eine erhöhte Aufmerksamkeit auf sich.

Dabei ging es nicht um die Tatsache, daß der Krimi von Verbrechen und ihrer Aufklärung sowie von der Suche und Dingfestmachung der Täter erzählte. Damit wurde schließlich der Regelverstoß geahndet und die Ordnung wiederhergestellt, die Gültigkeit von Recht und Gesetz also im Grundsatz bestätigt. Der Argwohn richtete sich vielmehr auf die Traditionslinien und -elemente, aus denen der Krimi ebenfalls schöpfte, auf die Variationen, die ihn über Schemata von Tataufklärung und Täterermittlung hinaus noch interessanter machten. Die ausführliche, auf die Exotik des Fremden und Verbotenen setzende Zeichnung des verbrecherischen Tuns und seines Milieus zog den Vorwurf auf sich, die Halb- und Unterwelt zu glorifizieren und vor allem ungefestigte Jugendliche zu kriminellen Taten anzustiften.

Noch 1944 erinnert man sich im Presseheft zum Film *Der Täter ist unter uns* mit Schauern an die Zustände, die herrschten, bevor die Nationalsozialisten auf diesem Gebiet für Ordnung gesorgt hatten:

Die Heroisierung des Verbrechers trieb dereinst im Film ebenso üble Blüten wie in den Erzeugnissen der Literatur, die unter dem kulturspendenden Einfluß der Wallace, Oppenheim und Bran Stocker [sic!] standen und sehr wenig mit Literatur, dafür um so mehr mit Schund zu tun hatten.⁵⁹³

Detaillierte Beschreibungen der Taten und der hierfür verwendeten Techniken und Werkzeuge standen im Verdacht, Anleitung und Anschauung für künftige Delikte bereitzustellen, ja geradezu einen „Leitfaden für den vollkommenen Banditen“ zu präsentieren.⁵⁹⁴ Der schillernde Meisterdetektiv mit seinen fast übermenschlichen geistigen und körperlichen Eigenschaften bewältigte „die kitzligsten und gefährlichsten Situationen mit der lässigen Eleganz eines Pariser Diplomaten“, war in allen Orten und Schichten der Welt zu Hause und „wußte sich auf

593 Eduard Steiner: Kriminalfilm einst und jetzt. In: *Der Täter ist unter uns*. Ein Bavaria-Film. Bild und Text-Informationen. Berlin [1944], S. 10.

594 Steiner: *Kriminalfilm einst und jetzt*, S. 10.

dem Parkett vornehmer Klubs ebenso sicher zu bewegen wie in Hafenkneipen und Freudenhäusern“.⁵⁹⁵ Er war ein Grenzgänger zwischen den Ländern und den Milieus, neben dem die Realitäten und die Polizei alt aussahen. In seiner Loyalität weniger dem Staat und seinem Gesetz als eigenen Vorstellungen von Gerechtigkeit verpflichtet, verkörperte er ein Individuum, das sich gegenüber Volk und Gesellschaft seine Unabhängigkeit bewahrt hatte. Der Detektiv repräsentierte in seiner von Conan Doyles Sherlock Holmes maßgeblich geprägten Tradition immer auch eine ‚fremde‘, den eigenen ideologischen Vorstellungen entgegenlaufende ‚angelsächsische Kultur- und Geisteshaltung‘.

Gegen all diese Monita stand allerdings die ungebrochene Popularität des Krimis in breitesten Bevölkerungsschichten, angesichts derer die Verantwortlichen für die Unterhaltungskultur im Dritten Reich ein grundsätzliches Verbot dieses Genres überhaupt gar nicht erst ernsthaft ins Auge faßten. Statt dessen bemühte man sich intensiv um eine Neugestaltung.

Der Ablauf dieser Bemühungen reflektiert dabei die Bedeutungshierarchie zwischen den Medien, die die Untersuchung der NS-Populärkulturpolitik ergeben hat. Für den Kriminalfilm wurde bereits im Frühjahr und Sommer 1933 mit Verboten deutlich gemacht, was man in Zukunft in diesem Bereich für nicht mehr zulässig erachtete. Für den Kriminalroman markierte die Indizierung zahlreicher Titel 1939/40 eine entscheidende Zäsur.

Was aber hatte dies für inhaltliche Konsequenzen? Unter welchen Auflagen und mit welcher Ausrichtung hielten die verantwortlichen literatur- und filmpolitischen Stellen die Existenz des Krimis weiterhin für förderlich und nutzbringend? Bei der Suche nach konkreten staatlichen Vorgaben erweisen sich die Beiträge in Fachzeitschriften als zentral. Für den Film sind dies bis zu seiner Einstellung 1935 *Der Kinematograph* und für den gesamten Zeitraum *Der Film-Kurier*.⁵⁹⁶ Hier wird

595 Steiner: Kriminalfilm einst und jetzt, S. 10.

596 *Der Film-Kurier*, 1919 zunächst als wöchentliche Zeitschrift gegründet, erscheint noch im selben Jahr als erstes Filmblatt täglich. *Der Film-Kurier* entwickelte sich zur Verbandszeitung des Reichsverbandes deutscher Filmtheater e.V. Ab 1940 wurde er mit der *Lichtbildbühne* und ab Mai 1943 mit *Der Film* vereinigt, ab Oktober 1944 erschien die Zeitschrift unter dem Titel *Film-Nachrichten – Mitteilungsblatt für den gesamten Bereich des deutschen Filmschaffens* und wurde im März 1945 schließlich ganz eingestellt. Die Auflage dieser Fachzeitung betrug 1938: 8704 Exemplare. http://www.deutsches-filminstitut.de/zeitschriften/zp_der_filmkurier_9_0.htm (letzter Zugriff 11.8. 2008). Aus einer illustrierten Beilage, die im Tiefdruck hergestellt wurde und so bessere Illustrationen zuließ, entstand der *Illustrierte Film-kurier*, ein Filmprogrammheft, das zu fast allen Kinofilmen erschien und in den Kinos verkauft wurde. Die zum Teil in Millionenaufgabe erscheinenden, zumeist vier oder acht Seiten umfassenden Hefte enthielten die Besetzungsliste, Photos vom Set sowie Inhaltsangaben.

nicht nur über Uraufführungen und die geplanten und laufenden Arbeiten, sondern auch über Leitlinien der Filmherstellung informiert und auch von Kontroversen über die Gestaltung und Ausrichtung der Filmproduktion berichtet. Genauso werden wichtige, den Film betreffende Reden und Entscheidungen zumindest auszugsweise abgedruckt, und es wird auf das Erscheinen relevanter Artikel an anderen Orten verwiesen.

Als eine maßgebliche Instanz für die Vorstellungen zur Neuausrichtung des Kriminalfilms erweist sich der Leiter der Berliner Justizpressestelle Alfred Klütz, dem in den ersten Jahren eine Art Fachgutachterrolle für juristische Fragen und damit für den Kriminalfilm insgesamt zukam. Er beließ es bei seiner Arbeit nicht nur bei der Prüfung eingereicherter Manuskripte, sondern formulierte grundsätzliche Erwägungen, die er unter anderem auch als Mitarbeiter an Drehbüchern und als Berater am Set umzusetzen suchte. Seine Überlegungen zum Thema Justiz und Film erschienen neben den Beiträgen weiterer Autoren ebenfalls in juristischen Fachzeitschriften.

Zum Kriminalroman finden sich zwar hin und wieder Artikel in den einschlägigen Literaturzeitschriften des Dritten Reiches. Umfassender und beständiger wird der Bereich des Krimis und der Unterhaltungsliteratur insgesamt allerdings von den Fachzeitschriften des Bibliotheks- bzw. Leihbüchereiwesens berücksichtigt. Dies sind das *Reichs-Nachrichtenblatt der Buchverleihe*, das sich allerdings bei der Erörterung grundsätzlicher ideologischer Fragen weitgehend zurückhält, und die *Zeitschrift der Leihbücherei*, die mit ungleich größerem Aufwand die Stellung der Leihbüchereien im Nationalsozialismus zu definieren und zu festigen suchte. Vom Propagandaministerium wurde im April 1939 – dies demonstriert zugleich die gestiegene Aufmerksamkeit, die man von diesem Zeitpunkt an der Unterhaltungsliteratur widmete – mit dem *Großdeutschen Leihbüchereiblatt* eine eigene Zeitschrift für diesen Bereich gegründet. Die Beiträge von leitenden Mitarbeitern in den Filmprüfinstanzen und den die Unterhaltungsliteratur und Leihbüchereien zuständigen Referaten des Propagandaministeriums werden in einer Art und Weise präsentiert, die ihnen Verlautbarungscharakter verleiht. Sie können aufgrund der Stellung ihrer Verfasser innerhalb der Film- und Schrifttumsbürokratie als programmatische Stellungnahmen mit offiziellem Charakter angesehen werden.

Daß diese Positionssetzungen und Kursvorgaben nicht unumstritten waren, verwundert angesichts der Diskussionen um Ideologie und Pragmatik im Bereich der Unterhaltung wenig. Trotz aller Ordnungsbemühungen bestand weiterhin Klärungsbedarf, und längst nicht alle Fragen der inhaltlichen Neugestaltung des

Genres konnten endgültig geklärt werden, auch wenn die Titel der Beiträge ein ums andere Mal genau diesen Anspruch erheben. Die Ähnlichkeit dieser Debatten, die trotz intermedialer Argumentationen für Film und Roman zeitlich versetzt stattfanden, zeigt sich bereits in den Titelzeilen. Unter Überschriften wie *Der Kriminalfilm auf neuen Wegen*⁵⁹⁷, *Haben Kriminalfilme noch ein Lebensrecht?*⁵⁹⁸, *Kriminalfilm – ja oder nein?*⁵⁹⁹, *Kriminalfilm – so oder so?*⁶⁰⁰, *Für und gegen den Kriminalroman. Das Ziel: Der wirkliche Kriminalroman*⁶⁰¹ oder *Wie stehen wir zum Kriminalroman? Kriminalroman: Ja oder Nein?*⁶⁰² wurden wünschenswerte Details und Kriterien des zukünftigen Krimis erörtert.

Dies nahm immerhin solche Ausmaße an, daß der verantwortliche Redakteur der *Zeitschrift der Leihbücherei* im Frühjahr 1941 einen weiteren Beitrag mit einer Spekulation über den Rauminhalt einleitete, den all die Tinte beanspruchen würde, die bereits über den Kriminalroman verspritzt worden sei.⁶⁰³

5.1 Zwischen ideologischer Unvereinbarkeit und politischem Pragmatismus

5.1.1 Traditionen einer Debatte

Es blieb bei einer solch intensiven Beschäftigung mit dem Thema nicht aus, daß nicht nur ideologisch oder pragmatisch im Hinblick auf Rezipientenerwartung und erwünschte Wirkung argumentiert, sondern auch durch Rückgriffe auf die Genregeschichte versucht wurde, der eigenen Position mehr Gewicht zu verleihen. Die Auseinandersetzung mit dem Krimi erreichte eine Intensität und auch

597 [Ohne Autor:] *Der Kriminalfilm auf neuen Wegen*. In: *Film-Kurier* vom 29. September 1933, S. 3.

598 [Ohne Autor:] *Haben Kriminalfilme noch ein Lebensrecht?* In: *Kinematograph* 28 (1934) Nr. 94 vom 18. Mai 1934, S. [4].

599 [Ohne Autor:] *Kriminalfilm – ja oder nein. Wünsche für die kommende Saison*. In: *Film-Kurier* vom 22. Mai 1932, S. 1.

600 Alfred Klütz: *Kriminalfilm – so oder so? Die Scheu der Industrie vor Kriminalstoffen ist unbegründet*. In: *Film-Kurier* vom 25. Mai 1935, S. 1.

601 Hans Krulick: *Für und gegen den Kriminalroman. Das Ziel: Der wirkliche Kriminalroman. Gedanken um ein Problem*. *Zeitschrift der Leihbücherei* 10 (1941) Heft 17, S. 15-17.

602 G. Brunner-Ebersperg: *Wie stehen wir zum Kriminalroman? Kriminalroman: Ja oder Nein?* In: *Zeitschrift der Leihbücherei* 11 (1942) Heft 1, S. 14-15, hier: S. 14.

603 Die Schriftleitung: *Für und gegen den Kriminalroman. Das Ziel: Der wirkliche Kriminalroman*. In: *Zeitschrift der Leihbücherei* 10 (1941) Heft 17, S. 15.

ein Niveau, wie es in diesem Ausmaß für andere Genres der Unterhaltungskultur nicht festzustellen ist.⁶⁰⁴ Sie knüpfte an einen Verortungsdiskurs an, der älteren Datums war als der zeitgenössische Streit um Wert und Unwert des Krimis in der nationalsozialistischen Gesellschaft und der sich vor allem am Kriminalroman festmachte.

Der Krimi wurde zwar in der Regel als Teil der Populärkultur angesehen, hier wurde ihm aber ein höheres intellektuelles Potential unterstellt. Dies kam unter anderem darin zum Ausdruck, daß man dem Kriminalroman nachsagte, gerade auch in höheren Sozial- und Bildungsschichten mit Vorliebe konsumiert zu werden.⁶⁰⁵ In jedem Fall erfreute er sich bereits in den zwanziger Jahren der Wertschätzung von zum Teil namhaften Intellektuellen, wie sich unter anderem in eigenen Entwürfen für Krimiplots zeigte, vor allem aber in der essayistischen Auseinandersetzung ihren Ausdruck fand. Walter Benjamin, Béla Balázs, Bertolt Brecht, Ernst Bloch und Siegfried Kracauer, um nur die Prominentesten zu nennen, entdeckten im Kriminalroman ein allein vordergründig unscheinbares Oberflächenphänomen der Alltagskultur, an dem sich bei eingehender Analyse sozial- und ideologiegeschichtliche Grundstrukturen aufzeigen ließen. Unter gänzlich veränderten Vorzeichen, aber mit einer ähnlichen Bereitschaft, den Kriminalroman als Ausdruck einer Zeit und einer Geisteshaltung ernst zu nehmen, fand die Beschäftigung im Dritten Reich ihre Fortsetzung. Genauso selten wie in der Weimarer Republik, aber mit derselben Stetigkeit, wurde der Kriminalroman in den Feuilletons der großen Tageszeitungen des Dritten Reiches behandelt, hin und wieder fand er sogar Berücksichtigung in den Literaturzeitschriften. Die hier vereinzelt erscheinenden Beiträge enthalten anregende und treffende Beobachtungen; Ausgangspunkt der essayistischen Betrachtungsweisen – und dies unterscheidet sie grundlegend von den Beiträgen im Umfeld der staatlichen Lenkungsaktionen – ist aber weniger der Stand der ideologischen bzw. literaturpolitischen Diskussion als die eigene Faszination, die meist glossierend konstatiert und zu erklären gesucht wird. Waren diese Artikel zum Teil auch nichts weniger als eindeutige Bekenntnisse zu einer umstrittenen Literaturgattung, so verzichteten die

604 Etwa Thomas Würtenberger: Die deutsche Kriminalerzählung. Vortrag gehalten bei einem Universitätsabend am 21. Januar 1941. Erlangen 1941.

605 Ein Phänomen, auf das im Dritten Reich mehrfach verwiesen wird. Benndorf: Einige Kriminalromane, S. 176. Edgar Diehl zitiert aus der Statistik einer großen Werkbücherei und resümiert: „Das Ergebnis – das den Eingeweihten wenig überrascht, dem Fernstehenden aber zu denken geben sollte – ist eine kurze Betrachtung wert. Die Nachfrage nach dem Kriminalroman war aus den Reihen der geistig Schaffenden ungleich größer als seitens derjenigen, welche mechanische Arbeit verrichten.“ Edgar Diehl: Eine Lanze für den Kriminalroman. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 1 (1939) Heft 1, S. 23-24, hier S. 24.

Verfasser, die nicht als Funktionsträger mit dieser Literatur befaßt waren, darauf, sich explizit in der zeitgenössischen ideologischen Debatte zu positionieren. Ihre Ausführungen behalten selbst in den Kriegsjahren einen persönlichen, „privaten“ Charakter und damit eine Distanz, die durch den Erscheinungsort im Feuilleton von Zeitungen und Zeitschriften zusätzlich betont wird. Bestandteil der in den Fachzeitschriften der Bibliotheken und Leihbüchereien geführten Diskussion um den Kriminalroman wurden diese Stellungnahmen dennoch, nämlich mit dem Wiederabdruck ebendort.

Auch im Dritten Reich konnte der Krimi somit auf eine Reihe von prominenten Fürsprechern verweisen, die nicht nur gerne Krimis lasen, sondern auch darüber schrieben. Dieser Impuls mußte selbst bei denen angenommen werden, die von ihrer nazistischen Warte aus konsistent die Unvereinbarkeit der Gattung mit dem deutschen Wesen nachwies. In ihrer Argumentation offenbarten sie eine profunde Kenntnis gerade auch der neueren englischen und amerikanischen Kriminalliteratur.

Es mag überraschen, aber Befürworter und Gegner des Kriminalromans unterscheiden sich kaum in den Beschreibungen ihres Gegenstandes, sie betonen gleichermaßen den Spielcharakter sowie die Unwahrscheinlichkeit der Handlungsführung und charakterisieren ihn mit denselben Begriffen wie Spannung, Typisierung und Künstlichkeit. Allein: Sie kommen aufgrund völlig unterschiedlicher Bezugssysteme zu gänzlich anderen Schlußfolgerungen.

Auch wenn manche der Verteidiger dies anders sehen mochten und den Kriminalroman zumindest seinem Potential nach zu einer hohen Literatur rechneten, an der allgemeinen Einschätzung der Zeit kamen sie nur schwer vorbei. Der Kriminalroman galt nach herkömmlichen literarischen Bewertungskriterien als minderwertig. Noch die brillianteste Eloge auf den Kriminalroman, die ihn zu den klassischen Gattungen zählt, da er die „tragische Urfrage“ der Menschen anspreche – „Kain, wo ist dein Bruder?“⁶⁰⁶ –, ist nicht frei von einem apologetischen Grundton. Kein Verteidiger verzichtet darauf, den Vorwurf der Minderwertigkeit aufzunehmen und seine Beschäftigung mit diesem Gegenstand zu rechtfertigen. Nur wenige tun dies allerdings so souverän wie der Schriftsteller Sigismund von Radecki, der all die schlechten Kriminalromane, die geschrieben werden, nicht als Einwand gegen das Genre akzeptieren will, da sich das von jeder literarischen Gattung behaupten lasse. Beim „echten Kriminalroman“ gehe es um Tod und Leben, Schuld und Sühne, Schein und Sein, er sei damit der „vorausgenommene

606 Sigismund von Radecki: Schlechte Lektüre. In: Leipziger Neueste Nachrichten vom 28.12.1941. Zitiert nach: Die Auswahl 4 Heft 3 (März 1942), S. 94-96, hier S. 94.

Vollzug des Weltgerichts, dargestellt am Einzelfall“.⁶⁰⁷ Ein anderer betont seine ambivalente Haltung, indem er das Krimilesen zu einer „vorwiegend männlichen Untugend“ erklärt, die „ebenso viel Kummer wie Vergnügen bereitet“.⁶⁰⁸ Der Theaterkritiker Friedrich Luft führt Otto von Bismarck als Kronzeugen für das „heimliche Vergnügen am wirklich guten Kriminalroman“ an. Wer von diesem Vergnügen je gekostet habe, so Luft, „wird den Zeitbetrachter nicht verdammen, daß er den guten Abend so vertut.“⁶⁰⁹

Im Mittelpunkt der positiven Einschätzung stand für die meisten der Freizeitcharakter einer Lektüre, die angenehm anregt und entspannt. Man liest den Kriminalroman aus Lust am Rätsel, „wetzt sich seinen Scharfsinn“ an ihm und treibt so „mit seinem Geiste Spätgymnastik“.⁶¹⁰ Kriminalromane seien reine Entspannungs- und Ablenkungslektüre, die das Lesebedürfnis weiter und vor allem auch gebildeter Schichten stillen, so begründet Werner Benndorf im Frühjahr 1939 eine Sammelrezension im *Deutschen Wort*. In ihrer Variation des ewig Gleichen erfüllen sie den Zweck, vom Alltag gehetzte Menschen „zu einer ruhigen Besinnung und stillem Alleinsein zurückzuführen“.⁶¹¹ Sie schenken „Entspannung durch Spannung“ oder, wie es Luft noch zugespitzter formulierte: „Entspannung durch rigoroseste Spannung. Befreiung von uns selbst und unseren Tagessorgen durch unbedenkliche Anhäufung von Schreck und Tod und eine herrlich reißerische Handlung.“⁶¹² Dies alles ist möglich, so ein weiterer Kritiker, da man persönlich „höchstens nerven-, aber nicht seinsmäßig“ an der Handlung beteiligt sei.⁶¹³

Die Befürworter zeigen sich keineswegs kritiklos gegenüber bestimmten Erscheinungsformen der Gattung. In der Mehrzahl bevorzugen sie eher den klassischen englischen Detektivroman, den intelligent entworfenen Plot, die sauber erzählte Handlung, und gehen auf Distanz zum Thriller, in dem die Detektion des Verbrechens häufig hinter die gewalt- und actionbetonten Sensationen der Verbrecherjagd zurücktritt.

Doch letztlich spielen die beschriebenen Taten und Ereignisse für sie eine nachgeordnete Rolle; mit der Realität hat das im Kriminalroman Beschriebene

607 von Radecki: Schlechte Lektüre, S. 96.

608 Albrecht E. Günther: Die Welt der Detektive. In: Deutsches Volkstum 17 (1935), S. 510-514, hier S. 510.

609 Friedrich Luft: Wer schoß auf Susemihl? In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 4 (1942) Heft 7, S. 107. Nachdruck aus der *Deutsche Allgemeine Zeitung*.

610 Luft: Wer schoß auf Susemihl?, S. 107.

611 Benndorf: Einige Kriminalromane, S. 176.

612 Luft: Susemihl, S. 107.

613 M.H.: Entspannende Lektüre. In: Die Bücherkunde 5 (1938) Folge 10, S. 554.

überhaupt nichts zu tun. „Die Darstellung dieser Welt, wie sie wirklich ist, ist auch ganz unwesentlich für den unterhaltenden Kriminalroman“⁶¹⁴, „wirkliche Kriminalfälle und die wirklichen Methoden der Aufklärung von Verbrechen“ eigneten sich hierfür nicht im mindesten. Die Geschichten müssen allerdings ein hohes Maß an Wahrscheinlichkeit besitzen: Der Inhalt, selbst unwahrscheinlich und unwirklich, müsse so realistisch und genau vorgetragen werden wie möglich – auf diese Formel bringt es A.E. Günther.⁶¹⁵ Und auch Hans Franke unterstreicht, die Wirklichkeit taue nicht für einen spannenden Kriminalroman.⁶¹⁶ Daher bedürfe es keiner psychologisch ausgefeilt gestalteter individueller Charaktere, es genügten gut gezeichnete Typen.

Angesichts dieses konstatierten hohen Grades an Realitätsferne kann es nicht weiter verwundern, wenn sich die Befürworter wenig bemüßigt fühlen, bestimmte Inhalte zu rechtfertigen. Zumindest bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wird die starke englische Prägung der Gattung von den meisten nicht als unhaltbarer Zustand empfunden, die Dominanz englischer Autoren wird mehr oder weniger neidlos anerkannt, wenn auch damit meistens ein Bedauern einhergeht, daß den deutschen Autoren die Fähigkeiten abgingen, anspruchsvolle Kriminalromane zu schreiben. Selbst ein überzeugter Nationalsozialist wie der Kriminalromanautor Edmund Finke, bereits vor 1938 österreichischer Parteigänger der deutschen Nationalsozialisten, plädiert für einen englischen Handlungsort, da sich dieser nun einmal als Tradition eingespielt habe; der Ort, an dem eine Illusion angesiedelt werde, habe mit Vaterlandsliebe nicht das Geringste zu tun.⁶¹⁷

Vom Standpunkt eines engagierten Volksbibliothekars wie Erich Thier aus, dem es darum geht, die „volksbiologische Bedeutung“ eines Buches zu erkennen, ist eine solche affirmative Einstellung naiv. Für ihn ist der Einbruch des Detektivromans in Deutschland vergleichbar mit dem Einbruch eines fremden Geistes.⁶¹⁸ Der Detektivroman in seiner bisherigen Gestalt sei ein spezifisches Erzeugnis der bürgerlichen Gesellschaft kapitalistischer, westlicher und vor allem angelsächsi-

614 Edmund Finke: Über den Kriminalroman. In: Die Literatur 41 (1939) 6, S. 333-335, hier S. 333.

615 A. E. Günther: Welt der Detektive, S. 511-512.

616 Hans Franke-Heilbronn: Der Kriminal-„Schmöker“ als Moritaten-Ersatz. Kleine Betrachtung über ein großes Feld der Literatur. In: Die Zeitschrift der Leihbücherei 9 (1940) Heft 13, S. 4-5, hier S. 4.

617 Edmund Finke: Über den Kriminalroman. In: Das deutsche Wort 12 (1936), S. 419-423, hier S. 419.

618 Thier: Detektivroman. Thier verwendet in seinem Aufsatz den Begriff Detektivroman parallel zu Kriminalroman, ohne daß dabei eine Bedeutungs differenzierung erkennbar wäre.

scher Prägung. Als Erzeugnis dieser Gesellschaft übernehme er die Verteidigung der ihr eigentümlichen Interessensbereiche. Der Detektivroman wird in dieser Argumentation zur Apologie des Kapitalismus – einen sozialistischen (und das bedeutet für Thier auch nationalsozialistischen) Detektivroman könne es nicht geben.

Das Rätsel, das Fehlen von metaphysischem Gehalt, der Spannungsgehalt, was für die Befürworter eine entspannende Lektüre bedingt, ist Thier Ausdruck einer positivistischen Denkart, spezifisch einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Die Neubelebung des Kriminalromans in den vorangegangenen Jahren, die mit einer Flut angelsächsischer Übersetzungen einhergegangen sei, sieht Thier daher als letzten Vorstoß dieser äußerlich überwundenen Gesellschaftsform. Der Erfolg der Kriminalromane in den letzten Weihnachtsgeschäften erscheint ihm in dieser Sichtweise als eine verspätete Blüte des „Edelliberalismus“, die aber nur eine Scheinblüte sein könne. Ein „deutscher Sherlock Holmes“, wie er verschiedentlich gefordert wurde⁶¹⁹, konnte, so muß man annehmen, Thiers Ansprüchen nicht genügen. Die Zukunft sieht er in einer Schilderung des Schicksalhaften, in einer Nachfolge Dostojewskis oder aber in einer Orientierung an der praktischen Arbeit der Kriminalisten, wie er es in einigen Filmen ansatzweise verwirklicht findet.⁶²⁰

Weniger auf verwertbare „schrifttumspolitische Ansätze“ ausgerichtet, im Tonfall akademischer, in der Wertung aber um so vernichtender, argumentiert Helmut Günther. Der Kriminalroman ist ihm literarischer Ausdruck der Zivilisation.⁶²¹ Umfassender als Thier versieht er all die von den Verteidigern angeführten Vorzüge mit einem negativen Vorzeichen. Der Kriminalroman schaffe eine künstliche, luft- und schwerelose Atmosphäre, einen Bezirk des reinen Spiels. In ihm „schweigt das Schicksal und der Tod ist tot“, womit er selbst vor dem Ernstesten dieser Welt seinen Uernerst beweise.⁶²² Der Kriminalroman jongliere bestenfalls mit dem Bösen. In den künstlichen Räumen agierten seelenlos dargestellte Menschen. Für ihn sind sie in ihrer Typenhaftigkeit nur mehr Schablonen oder Marionetten und somit anonyme Kollektivwesen. Die Auflösung des Verbrechens, womit nach einem Moment der Unsicherheit und Spannung die ursprüngliche Sicherheit mit Hilfe des Intellekts wieder hergestellt wird, ist ihm Ausdruck einer

619 – ebo – : Über den Kriminalroman. In: Die Bücherkunde 6 (1940) Folge 3, S. 155.

620 Thier: Detektivroman, S. 498.

621 Helmut Günther: Der Kriminalroman und die Zivilisation. In: Die Literatur 43 (1940-41), S. 489-493.

622 Helmut Günther: Der Kriminalroman und die angelsächsischen Länder. In: Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht 40 (1941), S. 250-260, hier S. 254.

Haltung, die Sicherheit als den Sinn des Lebens ansieht. Die reine Aktion, die die Handlung in horizontaler Progression vorantreibt, ist ihm Sinnbild einer allein von Geschwindigkeit und Tempo geprägten gegenwärtigen Zivilisation, die mit derselben Reibungslosigkeit und Eleganz, wie dies im Roman geschehe, das Irrationale und Böse ausmerze.⁶²³ Der oft konstatierte Zusammenhang von Kriminalroman und Großstadt, den etwa von Radecki beiläufig an einer Jahreszahl (1830) festmacht, um damit zu Poe überzuleiten⁶²⁴, ist für Günther symptomatisch. Die Großstadt, der zentrale Schauplatz der Handlung des Kriminalromans, mit ihren Treffpunkten und Stätten der Erholung wie Bar, Nachtlokal, Kabarett und Kurort, repräsentiere eine dünne, künstliche und abstrakte Gegenwelt. In innerer Struktur und Inhalt sei der Kriminalroman damit Spiegel und Ausdruck des Menschen, der aus den kreatürlichen Ordnungen herausgetreten sei und dem daher alles Untergründige, Tragische und Zufällige fehle.⁶²⁵

Die hier beschriebene Zivilisation sei am deutlichsten in den angelsächsischen Ländern England und den USA umgesetzt – diese äußere Kultur entspreche dem innersten Wesen dieser Länder. Hier gebe es daher auch die Kriminalromane – Günther nennt S. S. van Dine –, die einen Lebensstil spiegelten, der mit vollendeter Grazie über die Abgründe des Daseins hinwegschwebe.⁶²⁶ Der Deutsche könne dies bewundern, seinem inneren Wesen entspreche dies jedoch nicht, womit Günther eine Erklärung für die so häufig konstatierte Misere des deutschen Kriminalromans liefert.

Peter von Werder, der sich in seinem Buch *Literatur im Banne der Verstädterung* (1943)⁶²⁷ um den Nachweis der tiefgreifenden Einflüsse der Verstädterung auf die moderne Literatur bemüht, greift die Gleichsetzung von moderner Zivilisation und Kriminalroman in seiner „kulturpolitischen“ Untersuchung dankbar auf. Für ihn ist der Kriminalroman in bezug auf Verbreitung und Verbrauch einer der erfolgreichsten Vertreter desjenigen Schrifttums, dem der Stempel der Ver-

623 Günther: Der Kriminalroman und die angelsächsischen Länder, S. 253-255.

624 von Radecki: Schlechte Lektüre, S. 96.

625 Günther: Kriminalroman und Zivilisation, S. 489-490.

626 Günther: Kriminalroman und angelsächsische Länder, S. 558.

627 Peter von Werder: *Literatur im Banne der Verstädterung*. Eine kulturpolitische Untersuchung. Leipzig 1943. Der Begriff Verstädterung als deutsche Entsprechung des geographischen Terminus Urbanisation beschreibt die zunehmende Bevölkerungsverdichtung in städtischen Gebieten bzw. die allgemeine Durchsetzung städtischer Lebensformen als Norm der Gesamtgesellschaft. Für von Werder ist Verstädterung „ein moderner Erkenntnisbegriff“, der die schädlichen Seiten der vorherrschenden Lebensform „unserer Zeit“ benennt. Ebd., S. 157.

städterung unverlierbar aufgeprägt sei.⁶²⁸ Obgleich die Engländer die Meister und die Amerikaner die Hauptproduzenten und -konsumenten dieser Gattung seien, käme sie eigentlich aus Frankreich und sei in ihrer Rationalität Produkt der französischen Revolution. Eine Entwicklung zum Besseren hält von Werder nicht für möglich. Das Menschenbild des Kriminalromans stehe geistig, räumlich und zeitlich unentrinnbar unter dem Bann der Verstädterung. Mag er auch fremdländische Namen vermeiden und andere Hauptstädte als bisher zu seinen Lieblichschauplätzen wählen – von Werder läßt sich nicht täuschen: Er bleibe „ein Glied in der Kette der Verstädterungseinflüsse – und nicht das schwächste“.⁶²⁹

Während Thier noch an die Reformierbarkeit des Genres glaubt und seine Argumentation damit in den Dienst der vom Propagandaministerium in Angriff genommenen inhaltlichen Neugestaltung stellt, machen Günther und von Werder unmißverständlich deutlich, daß Krimi und Drittes Reich, nimmt man die nazistische Ideologie in ihrer Argumentation gegen die zahlreichen Erscheinungen der industriell-gesellschaftlichen Moderne des 20. Jahrhunderts beim Wort, ideologisch unvereinbar sind. Vor allem der von den Verteidigern so stark gemachte Aspekt der entspannenden Spannung erweist sich für sie als in höchstem Maße fragwürdig, obwohl dieser Aspekt eigentlich genau zu der von Goebbels propagierten Strategie der Unterhaltung zur Entspannung paßt.

Doch was half die weltanschaulich noch so überzeugende Argumentation angesichts der ungebrochenen Popularität des Genres? Zumindest Günther zollt der Übermacht der Millionen Krimikonsumenten seinen Tribut, wenn er betont, daß es ihm nicht darum gehe, „den Kriminalroman herunterzureißen oder ihn gar auszurotten“. Es handle sich darum, ihm seinen Platz anzuweisen; bei der Lektüre müsse das Gefühl einer nicht ganz würdigen Beschäftigung immer präsent bleiben, der Umgang solle von einem souveränen Lächeln begleitet sein, in dem eine ironische Haltung zum Ausdruck komme, „die von der Notwendigkeit zivilisatorischer Mittel zwar überzeugt ist, aber diese niemals Herr über sich werden läßt.“⁶³⁰

Der Krimi zeigt sich in dem literaturtheoretischen bzw. -politischen Diskurs der Zeit als eigenständiges Genre. Die starken weltanschaulichen Vorbehalte von nationalsozialistischer Seite förderten dabei einerseits die Auseinandersetzung, schränkten freilich andererseits die möglichen Erkenntnisse der Untersuchungen von vornherein auf das im ideologischen Rahmen Mögliche ein.

628 von Werder: Literatur im Banne der Verstädterung, S. 109.

629 von Werder: Literatur im Banne der Verstädterung, S. 123.

630 H. Günther: Kriminalroman und Zivilisation, S. 492 u. 493.

Den kritischen Intellektuellen in den zwanziger Jahren schien der Krimi sowohl Ausdruck der künstlerischen Moderne – Benjamin zählt ihn neben Futurismus, atonaler Musik, Film und poésie pure unter die „Spielemente der neuern Kunst“⁶³¹ – als auch der modernen Gesellschaft schlechthin: Nach Kracauers philosophischem Traktat *Der Detektiv-Roman* verbindet und prägt sämtliche Werke dieser Literatur eine „Idee, von der sie zeugen und aus der heraus sie gezeugt sind: die Idee der durchrationalisierten zivilisierten Gesellschaft, die sie mit radikaler Einseitigkeit erfassen und in der ästhetischen Brechung stilisiert verkörpern.“⁶³²

Der Nationalsozialismus übernahm aus der Diskussion der zwanziger Jahre die Identifikation der Realitätskonstruktionen des Krimis mit der technisierten und rationalisierten Gegenwart in einer modernen Industriegesellschaft. Zwar war diese Gleichsetzung zuvor nicht immer Ausdruck einer positiven Wertung gewesen, die Betrachtung blieb jedoch zumindest differenziert. Nach 1933 wurde sie eindeutig in diffamierender Absicht verwendet. Für die Literaturideologen war der Befund eindeutig: Der Krimi als Ausdruck einer modernen Zivilisation entsprach nicht deutscher Kultur und Tradition.

5.1.2 „Zweierlei Kriminalfilm“

Die grundsätzlichen Überlegungen zu Herkommen und Funktion des Krimis konzentrieren sich vor allem auf den Roman. Ausführungen zum Film zielen auf aktuelle Aufführungen und formulieren die zeitgenössischen Erwartungen und Vorschläge, die stärker auf eine konkrete Umsetzung in den anstehenden Produktionen ausgerichtet sind. Dabei wird der die einzelnen Medien übergreifende Genrezusammenhang wie die Traditionsgeschichte des Krimis als gegeben festgehalten und meistens kaum weiter ausgeführt. Der neue Kriminalfilm, den es zu schaffen gelte, solle, so heißt es 1934 im *Kinematograph*, „wie die klassischen Kriminalromane zu einer Denksportaufgabe werden“.⁶³³ Ein Beitrag im Film-Kurier zu dem Film *Ich war Jack Mortimer* (1935), der auf dem gleichnamigen Roman von Alexander Lernet-Holenia basiert, stellt fest, daß nun ein „neuer,

631 Walter Benjamin: Anmerkungen zu ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I, 3. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974, S. 1048.

632 Siegfried Kracauer: *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*. Frankfurt/M. 1975, S. 9. Die Schrift wurde nach Angabe des Verfassers im Februar 1925 beendet. Ebd., S. 135.

633 H. U. Brachvogel: Schafft Kriminalfilme – nicht Kolportagefilme! In: *Kinematograph* 28 (1934) Nr. 4 vom 6. Januar, S. 2.

ganz anders gearteter Kriminalfilm im Anrollen“ sei, „voller Spannung, voller psychologischer Feinheiten, voll menschlicher Irrungen und Wirrungen“, zu dem die Anregung „wieder“ aus der Literatur komme.⁶³⁴

Der Kriminalroman sei seit jeher von all den Lesern bevorzugt worden, „die die besondere Spannung des Kriminalfalles und seiner Lösung vor aller anderen Literatur schätzen“, heißt es in einer Sammelrezension zu einer Reihe von verfilmten Romanen. Dementsprechend übe, so der Rezensent weiter, „auch der Kriminalfilm auf den Beschauer eine besonders erregende Wirkung aus.“⁶³⁵

Kein Zufall sei es, bemerkt der Autor einer der wenigen Artikel, die sich eingehender mit dem Verhältnis von Film und Buch auseinandersetzen,

daß die Kriminalfilme [...] sich meist an literarische Vorbilder halten, näher bestimmt an das, was man Kriminalroman zu nennen pflegt, kein Zufall deshalb, weil der Kriminalfilm den Kriminalroman zeitlich und gegenständlich voraussetzt [...].⁶³⁶

In der Kritik finden die Schlagworte vom mangelnden Ernst und der fehlenden Innerlichkeit ihre Anwendung. So führt die Zensurenentscheidung zum Film *Scarface/Narbengesicht* vom 27. November 1934 als einen Verbotsgrund an, daß die Auseinandersetzungen zwischen Verbrecher und Polizei „von einer Art Sportsgeist“ getragen seien; eine Kugel des Polizisten, die den Verbrecher „erreicht“, werde nicht „als gerechte Sühne für sein Handeln erblickt“, sondern als eine Art „Betriebsunfall“ angesehen.⁶³⁷ Alfred Klütz fordert die Drehbuchautoren auf, „an der Stelle einer rein äußerlich gesteigerten Spannung und eines sensationslusternen Nerven aufpeitschens einen lebensnahen Stoff“ einzusetzen.⁶³⁸

Genauso finden sich aber auch unter diesen Betrachtungen solche Vertreter, die bei allen Vorbehalten die Verhältnismäßigkeit zu wahren suchen. Alfred Brühl, der so schlagend den Kitsch als soziale Wirklichkeit im Film nachweist, beurteilt den Krimi über diesen an sich negativ zu wertenden Befund hinaus als letztlich

634 [Ohne Autor:] Der Kriminalfilm ist tot. Es lebe der Kriminalfilm. „Ich war Jack Mortimer“. In: Film-Kurier vom 15. Oktober 1935, S. 2.

635 Rudolf Birnbach: Buch und Film. In: Reichs-Nachrichtenblatt der Buchverleihe 7 (1938) Nr. 3, S. 1-4, hier: S. 3.

636 Hermann Ulrich: Detektiv und Film. In: Die Tat 25 (1933/34) Heft 9 (Dezember), S. 750-752, hier: S. 752.

637 „Narbengesicht“ auch von der Filmoberprüfstelle verboten. Bedeutsame Zensurenentscheidung über Kriminalproblem und ihre Darstellung im Tonfilm. In: Kinematograph 28 (1934) Nr. 229 vom 27. November, S. 4. Für die Entscheidungen der Filmoberprüfstelle, die aufgrund der Beschwerde der Deutschen Kunstfilm GmbH gegen das Verbot von *Das Narbengesicht* vom 1. November 1934 ergangen war, kennzeichnet der Leiter Ernst Seeger.

638 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

harmlos. Verbrecherfilme zeigten die Außenseiter der Gesellschaft oder die rätselvollen Randgebiete des Lebens, „wo die Gesetze des geordneten gesellschaftlichen Lebens ihre Gültigkeit verloren haben, wo es Untiefen gibt, die unaufhörlich Menschen in ihren Strudel ziehen.“ Nüchtern, ohne moralische Wertung betrachtet, seien diese Filme von

Dirnentragödien, von geheimnisvollen, nach einem Ritus lebenden Verbrecherbünden, von den Lastern aller Rauschgifte usw. eine bildmäßige Fortsetzung jener grausigen Räuber- und Ritterromane, die früher auf Jahrmärkten als Dienstmädchenlektüre umgesetzt wurden – also weiter nichts als phantastische Welt in ihrem größten Ausmaß.⁶³⁹

Der Autor, der im *Film-Kurier* in seiner Besprechung von *Ich war Jack Mortimer* die „psychologische Vertiefung“ und den Verzicht auf die „rohe, rein stoffliche Spannung“ hervorhebt, verbindet sein Lob weniger mit einer Distanzierung von den Vorläufern, sondern mit einem geradezu sentimental Rückblick auf den „guten, alten Kriminalfilm“, der eigentlich ein Detektivfilm gewesen sei und der in Blüte stand, „als das Kino noch ‚Kintopp‘ hieß“ und „der Film noch lange nicht ‚salonfähig‘ war.“⁶⁴⁰ Hier sei die wahre Domäne des frühen Kinos gewesen. Die in den zeitgenössischen Artikeln ansonsten selten aufgemachte Perspektive auf die bereits über zwei Jahrzehnte alte Geschichte des Krimis im Kino zeigt dabei nicht nur, wie eng Genre- und Medientwicklung miteinander verbunden waren, sondern auch das breite Fundament, auf dem die große Popularität des Krimis beruhte.⁶⁴¹

Bei diesen „knalligen, wilden Detektivreißern“, so erinnert sich der zurückblickende Rezensent im *Film-Kurier* weiter, „war man erregter, gespannter, als beim Drama, beim Lustspiel“: „der Kriminalfilm schlug sie alle!“ Mit der fortschreitenden Filmtechnik hätten sich die Ansprüche und mit diesen Ansprüchen auch die dramaturgische Geschicklichkeit erhöht. Der Detektivfilm habe aber weiterhin zum eisernen Bestand der Filmtheater gehört. Nach den eigenen Sorgen und Nöten des Alltags habe man sich gern „von fremden Nöten und Kümernissen“ fesseln lassen. Die „Sehnsucht nach rein stofflicher Spannung in zwei kurzen Abendstunden nach des Tages Mühe“ sei von jeher groß gewesen, hält der Beitrag fest, ohne dieses Verlangen in irgendeiner Form zurückzuweisen.⁶⁴²

639 Brühl: Der Film als soziale Wirklichkeit, S. 46-47.

640 Der Kriminalfilm ist tot. Es lebe der Kriminalfilm, S. 2.

641 Vgl. Sebastian Hesse: Kamera-Auge und Spürnase. Der Detektiv im frühen deutschen Kino. Basel u.a. 2003.

642 Der Kriminalfilm ist tot. Es lebe der Kriminalfilm, S. 2.

Der Krimi als ein harmloses Vergnügen, das man sich ab und an einmal gönnen könne – diese weit verbreitete Einstellung konstatiert auch der anonym verfaßte programmatische Artikel *Der Kriminalfilm auf neuen Wegen* im September 1933 im *Film-Kurier*.

Der Kriminalfilm ist nicht ausgestorben, so oft man ein gutes oder schlechtes Exemplar im Lichtspielhaus sieht, kann man die Feststellung fast in allen Blättern antreffen, von Zeit zu Zeit sehe man die alte Romantik gern, Wallacestimung brauche man zur Ablenkung, das Rätselraten um Täter, Schuldige, Verbrecher werde solange spannend bleiben wie es Welt- oder Silbenrätsel gebe.⁶⁴³

Der Autor, der Konjunktiv deutet es an, ist allerdings nicht ohne weiteres bereit, diese Haltung für jeden Film gelten zu lassen. Er sieht 1933 auch die „üblen Seiten der Kriminalromantik“, die mit der fortschreitenden Einsicht in „die Verantwortung gegenüber der Kultur seines Volkes und der geistigen Volkshygiene“, die der Film zu fördern und zu beachten habe, erst allmählich im Schwinden begriffen sei.⁶⁴⁴

In der Rückschau aus dem Jahr 1944 konnte man beruhigt festhalten, daß die Produktion der letzten Jahre gezeigt habe, daß man keineswegs auf die Spannung zu verzichten braucht, wenn man mit dem Kriminalfilm eine „in jeder Beziehung saubere Grundtendenz“ verfolge.⁶⁴⁵ Bereits im Kind sei das gesunde Bewußtsein wach, „daß die Geschichten am schönsten sind, in denen das Gute siegt und das Böse bestraft wird“. Das dichotomische Grundschema des Krimis entspricht in dieser Sichtweise dem kindlichen Bedürfnis nach Gerechtigkeit, das, wenn es nicht wie etwa in den Jahren vor 1933 „auf mancherlei Umwegen künstlich zum Schweigen gebracht“ werde, auch dem erwachsenen Menschen erhalten bleibe und erfolgreich vom Kriminalfilm bedient werden könne. Viele dieser Filme ließen den Zuschauern zudem die Freude, „so ganz privat ein bißchen Detektiv zu spielen und an Hand der meist reichlich in Dialog und Bild verstreuten Indizien den Hergang der Tat frei nachzugestalten.“⁶⁴⁶

643 [Ohne Autor:] *Der Kriminalfilm auf neuen Wegen*. In: *Film-Kurier* vom 29. September 1933, S. 3.

644 *Kriminalfilm auf neuen Wegen*, S. 3.

645 Günther Dietrich: *Zweierlei Kriminalfilm*. In: *Der Täter ist unter uns*. Ein Bavaria-Film. Bild und Text-Informationen. Berlin [1944], S. 4.

646 Dietrich: *Zweierlei Kriminalfilm*, S. 4.

5.2 Verbote und Gestaltungsansprüche

5.2.1 Überwindung des Ganovenkultes – Frühe Verbote und Vorgaben

Die ersten Verbote der neuen Machthaber trafen im Frühjahr 1933 die beiden Kriminalfilme *Das Testament des Dr. Mabuse* und *Ganovenehre*. Selbst wenn man noch weitere Filme hinzurechnet, die zum Teil weitreichende Schnittauflagen erhielten und erst verzögert zur Aufführung kamen,⁶⁴⁷ läßt sich für das Jahr 1933 im Bereich des Krimis keine Zäsur konstatieren. Der größte Teil der Filme lief unbeanstandet weiter. Nichtsdestotrotz behauptete die Fachpresse einen grundlegenden Bruch mit der Vergangenheit. Der Kriminalfilm hatte, so heißt es 1934 im *Kinematograph*, „im allgemeinen eine mehr oder minder sichtbare Tendenz [...] den Gauner zu verherrlichen“; mit dieser Art Film habe der neue Staat gründlich aufgeräumt.⁶⁴⁸ Die politisch-gesellschaftlichen Aufräumarbeiten zeigten sich beispielhaft und stellvertretend an dem Film *Ganovenehre*, an ihm statuier-ten die neuen Machthaber mit großem publizistischem Aufwand ein Exempel.

Der Film wurde geradezu zum Sinnbild der vornazistischen Epoche und ihrer Unkultur stilisiert: „Die geistigen oder, besser gesagt, ungeistigen Strömungen der Zeit hatten inzwischen aber den Verbrecher zum Helden gestempelt, und es entstanden Filme, die nichts anderes als eine Glorifizierung des Verbrechers darstellten. Damals meinte man einen Titel wie „Ganoven-Ehre“ durchaus nicht sarkastisch“,⁶⁴⁹ unterstreicht die systematisierende Betrachtung des Kriminalfilms aus dem Jahr 1944. Der Autor beschreibt die Wirkung dieser Fehlentwicklung eines Genres als verheerend und unterstellt, daß das der Absicht der Produzenten entsprach: „Der biedere Mann von der Straße aber hatte sich schon ge-

647 So wurde etwa der Film *Polizeiakte 909 (Der Fall Tokeramo)* am 3. Mai 1933 verboten und erst nach größeren Änderungen im Juni 1934 zur Aufführung freigegeben. Der *Kinematograph* berichtet unter der Überschrift „Endlich im Kino in Berlin“ anlässlich der Uraufführung offen von den Schwierigkeiten, den Film an die Bedingungen des Dritten Reiches anzupassen. Das Bühnenstück, auf dem der Film basiert, sei „einstens ein großer Kassenreißer“ gewesen, „eiskalt auf die Effekte hin konstruiert, die durch die blendende Dialektik in Rede und Gegenrede mächtig wirkten.“ Die Zeiten seien aber nun andere geworden. Die gebotene Zurückhaltung und Änderung hätten der Verfilmung allerdings nicht gut getan. Nun wirke es allzu offenbar konstruiert, um noch „spannungsreizend“ zu sein. Der abschließende Satz – „Man darf es nicht verschweigen, es war eine problematische Angelegenheit.“ –, läßt sich damit sowohl als Kommentar auf die nicht recht überzeugende Überarbeitung wie auf die Konsequenzen einer Zensur lesen. [Ohne Autor:] Endlich im Kino. *Polizeiakte 909 (Der Fall Tokeramo)*. In: *Kinematograph* 28 (1934) Nr. 144 vom 28. Juli, S. [4].

648 Haben Kriminalfilme noch ein Lebensrecht?, S. [4].

649 Dietrich: Zweierlei Kriminalfilm, S. 4.

wöhnt, das Leben auf der Leinwand als ein Stück Leben schlechthin anzusehen, und auf ihn hatten solche Machwerke of genug den von den Herstellern beabsichtigten zersetzenden Einfluß.“⁶⁵⁰

Die Überwindung der „Glorifizierung des Verbrechers“ wurde als die erste dringliche Aufgabe behauptet. Der Anspruch, dies erfolgreich geleistet zu haben, zieht sich bis 1944 durch die Artikel zum Kriminalfilm. Die suggerierte Masse von Filmen, für die *Ganovenehre* metonymisch einzustehen hatte, darf dabei weniger als Kinorealität der frühen dreißiger Jahre denn als düster gezeichnetes Konstrukt verstanden werden, von dem sich die Nationalsozialisten positiv abzusetzen suchten. Verschwinden sollte sowohl „die Brutalität, die sadistische Freude“, mit der der Kampf der Verbrecher gegen die Opfer gezeigt worden sei, wie auch der „üble Ganovenkult“, der sich in einer „Aera des übertriebenen Mitleids mit den Gestrauchelten des Lebens“ so üppig entwickelt habe:

Verbrecherschüsse saßen locker in Autorenmanuskripten und die Tränen-drüse um den ollen ehrlichen Raubmörder wurde bereitwillig gekitzelt. Vom Blaukelchen [sic!] zu Mabuse war nur ein Schritt und die vergangene Aera liebte es, im Lichtspielhaus propagandistisch zu verbreiten, daß Verbrecher „auch Menschen“ seien.⁶⁵¹

Dieser Krimiuunterhaltung wurde unterstellt, im Dienste einer unernsten, von falschen Sentimentalitäten geprägten Weltanschauung zu stehen und zu alledem auch noch die Bemühungen linker und liberaler Kreise um eine Reform des Strafrechtes in der Weimarer Republik propagandistisch unterstützt zu haben.

Bereits am 22. Mai 1933 veröffentlicht der *Film-Kurier* die ausführlichen Erläuterungen des Leiters der Filmoberprüfstelle Ernst Seeger zu der Entscheidung, den Film *Ganovenehre. Ein Film aus der Berliner Unterwelt* zu verbieten. Seeger stellt das Verbot als konsequente Weiterentwicklung bereits bisher angewandter Entscheidungsgrundsätze dar. Diese Behauptung entbehrt angesichts der personellen Kontinuität, für die Seeger selber steht, nicht einer gewissen Plausibilität und mag seinem eigenen Selbstverständnis entsprochen haben. Nichtsdestotrotz markiert das Verbot einen Anspruch auf Neuausrichtung, den der kurze Einleitungstext des *Film-Kuriers* klar benennt. Mit der Verharmlosung des Verbrechertums und seiner sensationellen Ausbeutung im Spielfilm, so die Unterstellung, müsse es von nun an für immer vorbei sein. Unter dem Titel „Kein Ganovenkult

650 Dietrich: Zweierlei Kriminalfilm, S. 4.

651 Kriminalfilm auf neuen Wegen, S. 5. Damit brach die nationalsozialistische Ideologie mit der Orientierung am Humanitätsideal, wie es seit Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1792) traditioneller Bestand des Krimigenres war.

mehr“ macht Seeger deutlich, was in Zukunft keine Gnade mehr vor den Augen der Filmoberprüfstelle finden werde.⁶⁵² Der Film zeige nämlich

das Eigenleben eines Verbrechervereins (Sparverein „Biene“), der seine Recht- und Ehrenordnung streng überwacht. Jedes Mitglied ist auf Leben und Tod verpflichtet, sich dem Spruche des Ehrengerichtes zu fügen. Freiwilliger Austritt wird mit dem Tode gesühnt, denn „die Geheimnisse des Vereins müssen mit ins Grab genommen werden“. Eine Auflehnung gegen diesen „Staat im Staate“ gibt es nicht. Der Rache des Verbrechervereins kann nach der Darstellung des Bildstreifens niemand entkommen. Selbst die Polizei kann dem hilfeschreitenden, dem Zwange und dem verbrecherischen Treiben abholden ehemaligen Mitglied des Vereins keinen sicheren Schutz vor dem Todesurteil gewähren.⁶⁵³

Seegers erster Vorwurf gegen den Film ist, daß er grundsätzlichen Zweifel am Staat aufkommen lasse. *Ganovenehre* erwecke den Eindruck, daß der Staat gegen diesen „gegen die menschliche Gesellschaft organisierten Verbrecherverein“ nicht entschieden durchgreifen, sondern im günstigsten Falle die Täter nur der Strafverfolgung zuführen könne. Gerade der vorbeugende Charakter der Polizei aber, der dem Publikum wirksamen persönlichen Schutz gewährleiste, komme nicht zu Geltung. „Der Bildstreifen ist daher geeignet, das Vertrauen in die staatliche Macht und damit die öffentliche Ordnung zu gefährden.“⁶⁵⁴

Kritisiert wird auch die zu positive Charakterisierung der Verbrecher. Der Film male nicht nur „in großer Breite das Leben und Treiben eines sogenannten Unterweltvereins“, er zeichne zudem in seiner Hauptfigur einen Zuhälter mit Charakterzügen, die ihm Sympathien einbringen sollten, „obgleich er nach Vorleben und Vorstrafen ein gewerbsmäßiger Verbrecher sei.“⁶⁵⁵ Das Verbrechertum werde als ehrsamer bürgerlicher Beruf und der Ringverein als eine erlaubte, mit strengem Ehr- und Strafkodex ausgestattete, Ehrfurcht gebietende Organisation dargestellt, eine Darstellung, die angetan sei, das Verbrechertum zu verherrlichen. Ein Film, der sich mit einem solchen Milieu befasse, müsse mehr auf das Erzieherische abgestellt werden und vor allem zum Ausdruck bringen, daß der Staat derartigen Dingen nicht tatenlos zusieht.

Zentral für die Verbotsbegründung ist der Bezug der Filmdarstellung auf die zeitgenössische Gegenwart. Den Zuschauern wird unterstellt, sie würden die fil-

652 Ernst Seeger: Kein Ganovenkult mehr. Gutachten und Entscheidung der Filmoberprüfstelle. In: Filmkurier vom 22. Mai 1933, S. 3.

653 Seeger: Kein Ganovenkult mehr, S. 3.

654 Seeger: Kein Ganovenkult mehr, S. 3.

655 Seeger: Kein Ganovenkult mehr, S. 3.

mischen Realitäten als ihre lebensweltlichen begreifen. Damit rückt ein Regime, das sich die Änderung dieser Lebenswelten vorgenommen hatte, in die Pflicht, für andere Darstellungen zu sorgen. Der neue Staat sei bemüht, so Seeger, das Übel der in die Form harmloser Vereine gekleideten Zuhälterorganisationen an der Wurzel zu packen. Er denke nicht daran, ihr Bestehen zu dulden. Somit entspreche der Bildstreifen nicht den heutigen Zeitverhältnissen und sei geeignet, dem Zuschauer das Vertrauen zu nehmen, daß die Polizei alle Mittel zur Bekämpfung des Verbrechertums auszuschöpfen gewillt ist.⁶⁵⁶

Ähnlich ausführlich äußert sich die Filmoberprüfstelle nur noch ein weiteres Mal zum Kriminalfilm, und zwar anlässlich der Beschwerde der deutschen Verleihfirma gegen das Verbot von *Scarface/Das Narbengesicht*, dem aus heutiger Sicht prototypischen Klassiker des Gangsterfilms von Howard Hawks. Der *Kinematograph* bringt bereits in der Überschrift die mit dem Verbot verbundene Intention zum Ausdruck: „Bedeutsame Zensurenentscheidung über Kriminalproblem und ihre Darstellung im Tonfilm“. Hier wird noch einmal betont, daß die Darstellung einer Polizei, die dem Treiben von Verbrechern nicht Herr werden könne, kein Gegenstand einer Filmaufführung sein dürfe. Das versinnbildliche den „Aufstand der Unterwelt und des Untermenschentums gegen die staatliche Ordnung.“ Der Film sei ein „typischer amerikanischer Gangsterfilm“, in dem das Verbrechen gewissermaßen als Beruf geschildert werde. Die Verherrlichung des Verbrechers gebe Anreiz zur Nachahmung, und so spiele es keine Rolle, ob der Schauplatz eines „derart abträglichen Films in Deutschland oder im Ausland gelegen ist.“⁶⁵⁷

Die Zensurenentscheidung widmet sich ausführlicher der vermuteten Wirkung beim Betrachter und macht damit deutlich, welche Rechtfertigungsstrategien zur Darstellung eines solchen Milieus sie nicht akzeptiert. So räumt Seeger ein, daß die dargestellten Verbrechen einen „normalen Bürger“ durchaus anwidern würden, hier also eine abschreckende Wirkung eintrete. „[E]ine kleine Gruppe geistig besonders beweglicher Menschen“ könnte sogar durch diesen Film veranlaßt werden, die „Minderwertigkeit, Niederrassigkeit und Feigheit der amerikanischen Gangster zu empfinden“. Beim „nichtgefestigten Zuschauer“ werde der Film allerdings zu einem Anreiz der Verbrechensausübung. Die „demoralisierende Gesamtwirkung“ des Films sei so stark, daß eine Zulassung zur Aufführung auf keinen Fall in Frage kommen könne.⁶⁵⁸

656 Seeger: Kein Ganovenkult mehr, S. 3.

657 „Narbengesicht“ auch von der Filmoberprüfstelle verboten, S. 4.

658 „Narbengesicht“ auch von der Filmoberprüfstelle verboten, S. 4.

5.2.2 „Der Kriminalfilm auf neuen Wegen“

Wie aber sollte der Kriminalfilm in Zukunft aussehen, der den Erfordernissen der neuen Zeit entspricht? Bereits aus der Begründung des Verbotes von *Ganoven-ehre* ging nach Einschätzung der Redaktion des *Film-Kuriers* klar hervor, mit welcher Tendenz auch eine Darstellung im Verbrechermilieu möglich wäre, wenn eine künstlerische Notwendigkeit dafür vorläge – „nämlich dann, wenn der ständige und aktive Abwehrkampf gegen das Verbrecherwesen gezeigt würde, an dem das Publikum tätigen Anteil nehmen soll.“⁶⁵⁹

Eine Hinwendung zum Besseren habe es, so stellt der Autor des programmatischen Artikels *Der Kriminalfilm auf neuen Wegen* im September 1933 fest, bereits seit längerem gegeben. Immerhin sei seit ein paar Jahren unter der hierin äußerst konsequenten Zensur „die Verhöhnung der Staatsmacht, die Herabsetzung der Kriminalpolizei, die Verächtlichmachung der Verfolger und des Armes der Gerechtigkeit aus den Filmen ausgemerzt“ worden.⁶⁶⁰

Die neue Zeit habe die „innerliche Überzeugung auch in die Kriminalfilme gebracht“, daß die Romantik nicht mehr auf der Verbrecherseite liegen kann und darf. Die Botschaft ist deutlich: Kriminalfilme müssen ganz eindeutig die Überlegenheit des staatlichen Schutzes, das „auf dem Postensein aller Faktoren im Kampf gegen das Verbrechen“ zum Ausdruck bringen.⁶⁶¹

Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt wird eine Forderung formuliert, die zu einem zentralen Leitbild für den Krimi im Dritten Reich werden sollte. Die Autoren hätten sich ein Vorbild am aktuellen Geschehen zu nehmen, meint der Verfasser und erklärt den Terror und die Willkür der ersten Monate der NS-Herrschaft zum Ideal einer rasch durchgreifenden Staatsmacht. Man erlebe es in diesen Monaten immer wieder, mit welcher ernsten Hingabe der Kampf gegen das Verbrechen durchgeführt werde – „wie von allen Instanzen eingegriffen wird, um das Volk von unlauteren Elementen zu befreien, um das Verbrechen schnell zu sühnen.“⁶⁶² Der Autor zitiert aus einer Meldung der Justizpressestelle, nach der es dank der vorbildlichen Zusammenarbeit zwischen Kriminalpolizei, Staatsanwaltschaft und Gericht möglich geworden sei, daß nur zwei Wochen nach der Ermordung eines Gemüsehändlers die Tat ihre Sühne vor dem Schwurgericht finden werde. In dieser knappen Notiz sei der Heroismus der Alltagsarbeit im Kampf gegen das Verbrechen enthalten. Auf diese vorbildliche Zusammenar-

659 Seeger: Kein Ganovenkult mehr, S. 3.

660 Kriminalfilm auf neuen Wegen, S. 3.

661 Kriminalfilm auf neuen Wegen, S. 3.

662 Kriminalfilm auf neuen Wegen, S. 3.

beit habe man, auch als Filmautoren, den Blick zu lenken, „auch wenn wir Kriminalfilme schreiben wollen“. Der Heroismus gehöre auf die Seite der Staatsmacht, ‚Größe‘ dürfe nicht mehr in einer mit „Metropolisphantastik hochgezüchteten Zerstörungsgigantik zersetzenden, zerstörenden Verbrechertums“ liegen, sondern „in dem grandiosen Dienst am Volk, der heute in aufreibender Arbeit, schnell, zupackend, scharfsinnig und gerecht durchgeführt wird“. Der Scheinwerfer des Kriminalfilms müsse auf „die Helden in Uniform und Zivil, denen dieser Kampf Pflicht und Berufsehre ist“, gerichtet sein. Der Kampf für die gerechte Sache sei dabei ausschlaggebend, nicht die Gloriole für den Verbrecher. „Es wird genug der Spannung, des Helldunkels, des Abenteuerlichen übrig bleiben, wenn der deutsche Kriminalfilm seine Razzia gegen die Feinde von Volk, Staat und Gesellschaft der Wirklichkeit annähert, wie wir sie heute erleben.“⁶⁶³

Die exemplarischen Verbote, verbunden mit den aggressiv vorgetragenen Forderungen nach einem grundsätzlichen Wandel, hatten zunächst eine eher abschreckende Wirkung. Obgleich die Popularität des Krimis beim Publikum immer wieder betont wird, wurden Aufrufe wie „Schafft Kriminalfilme – nicht Kolportagefilme!“⁶⁶⁴ anscheinend eher als Warnungen verstanden, die dazu führten, daß die Filmfirmen von der Krimiproduktion Abstand nahmen. Dies zeigen auch die rückläufigen Zahlen für 1935 und 1936.⁶⁶⁵ Dabei bemühte man sich in der einschlägigen Fachpresse schon sehr bald darum, gangbare Wege für die Krimiproduktion aufzuzeigen.

„Haben Kriminalfilme noch ein Lebensrecht?“ Diese Frage stellt der *Kinema-tograph* im Mai 1934 stellvertretend für manchen „Filmmann“, der sich nicht mehr sicher sein konnte, „ob im Neuaufbau der deutschen Kultur“ der Kriminalfilm überhaupt noch einen Ort und einen Sinn haben könne. Nicht mehr in dem vielfach kritisierten Sinne, lautet in diesem Fall die Antwort, aber gerade bei der ungeheuren Verbreitung des Films, bei seiner nie geleugneten sozialpädagogischen Wirkung sei es von höchster Wichtigkeit, daß er die jedem Menschen „eingeborene, moralische Forderung gestalte, daß jedes Verbrechen seine Strafe findet, daß jede Schuld gesühnt wird.“⁶⁶⁶

Kriminalfilme müsse es in jedem Fall weiterhin geben: Das Bedürfnis nach Spannung, nach Überraschung, nach dem Geheimnisvollen gehöre zu den immer vorhandenen Grundkräften der Publikumsseele, daher wäre es falsch, wenn der

663 Kriminalfilm auf neuen Wegen, S. 3.

664 Brachvogel: Schafft Kriminalfilme – nicht Kolportagefilme!, S. 2.

665 Vgl. Kapitel 3.3.2.

666 Haben Kriminalfilme noch ein Lebensrecht?, S. [4].

Film dieses Bedürfnis nicht befriedige. Der Kriminalfilm solle weder ein soziales Bild der Unterwelt darbieten, noch eine frivole Verherrlichung des Apachentums, „sondern er soll den Sieg der Volksgemeinschaft auf dem Wege des Scharfsinns und der Spürgabe über das Verbrechen zeigen.“⁶⁶⁷ Dies sei, so der Autor, weniger schwer, als es vielleicht klinge. Wer wirklich gute Kriminalromane oder Kriminalfilme kennte, wüßte ohnehin, daß sie bewußt oder unbewußt dieser goldenen Regel folgten.⁶⁶⁸

Sei es, daß diese goldene Regel doch unbekannter war, als es der Autor dieses Beitrages vermutete, der *Film-Kurier* sah ein Jahr später im Mai 1935 in jedem Fall Anlaß, die Frage „Kriminalfilm – ja oder nein?“ noch grundsätzlicher anzugehen.⁶⁶⁹ In der Einleitung heißt es, daß sich unter den vielen Wünschen und Anregungen für die kommende Saison immer wieder auch Wünsche nach der Verfilmung guter Kriminalstoffe befänden. Daher habe man sich mit einer Umfrage an verschiedene Kreise der Filmschaffenden und des Publikums gewandt.

Die Antworten zeigen ein Bewußtsein für die neuen Ansprüche der nationalsozialistischen Filmpolitik und sind weniger als authentische Stellungnahmen zu deuten, denn als Hinweise, welchen Beitrag jede Gruppe für einen neuen Kriminalfilm zu leisten habe. So hätten die Autoren Drehbücher zu verfassen, die „einer hohen ethischen Grundhaltung“, wie sie heute von jedem wertvollen Film verlangt werde, entsprächen. Sie müßten bereits in ihrer drehbuchmäßigen Anlage bestrebt sein, aus dem rein Kriminellen der Handlung eine ideelle und wertbewußte Tendenz zu entwickeln. Der Regisseur trage die Verantwortung, daß die künstlerische Qualität in keiner Weise durch die Gefahren, „die ein solcher Stoff mit sich zu bringen in der Lage ist, gefährdet wird.“ Ihm müsse es an erster Stelle gelingen, den Begriff „Kriminalfilm“ von dem Begriff „Reißer“ zu trennen. Die Schauspieler müßten sich mehr noch als bei jeder anderen Rolle im Kriminalfilm fragen, ob sie in der Lage seien, die in ihr festgelegten charakterlichen und qualitativen Forderungen zu erfüllen, „um so von sich dem Kriminalfilm das erforderliche Niveau zu geben“.⁶⁷⁰

Dem Kinobesitzer obliege es dann, seinem Publikum vorzugsweise anspruchsvolle Kriminalfilme zu präsentieren. Das Publikum schließlich werde, davon ist der Autor überzeugt, wenn die Filmschaffenden sich entsprechend dieser Qualitätsforderung verhielten, „dankbar diese Filme anerkennen“. Der Wunsch nach

667 Haben Kriminalfilme noch ein Lebensrecht?, S. [4].

668 Haben Kriminalfilme noch ein Lebensrecht?, S. [4].

669 Kriminalfilm – ja oder nein?, S. 1.

670 Kriminalfilm – ja oder nein?, S. 1.

guten Kriminalfilmen, so heißt es abschließend, sei „ehrlich und berechtigt“, man hoffe nur, daß in der nächsten Spielzeit auch einiges dieser Art zu sehen sein werde.⁶⁷¹

Wenige Tage später, am 25. Mai 1935, meldet sich der Leiter der Berliner Justizpressestelle Alfred Klütz ebenfalls im *Film-Kurier* zu Wort.⁶⁷² Die Diskussion zum Kriminalfilm gebe ihm Veranlassung, zu dem, wie er schreibt, „interessanten Fragekomplex“ vom Standpunkt der Rechtspflege der Gegenwart aus Stellung zu nehmen. Der Standpunkt der Rechtspflege ist hier allerdings mehr als nur eine Meinung, sie ist zu dem Zeitpunkt eine entscheidende Instanz im staatlichen Kontroll- und Lenkungsbemühen. Das Verfahren der Vorzensur sah Fachgutachten vor, die wurden für alle die Justiz betreffenden Fragen von den Justizpressestellen als den zuständigen Dienststellen des Reichsjustizministeriums erstellt. Die Justizpressestelle Berlin wurde in diesem Rahmen bei der Vorzensur durch den Reichsfilmdramaturgen wie auch später bei der Begutachtung des Films durch die Filmprüfstelle hinzugezogen, dies geschah in dieser Zeit, zumindest nach Aussagen Klütz', „nahezu lückenlos und zwangsweise“.⁶⁷³ Ein Erlaß Hitlers

671 Kriminalfilm – ja oder nein?, S. 1.

672 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

673 Alfred Klütz: Der Weg des deutschen Kriminalfilms. In: Deutsches Recht. Zentralorgan des National-Sozialistischen Rechtswahrerbundes 7 (1937) Heft 13/14 (15. Juli), S. 286-290, hier: S. 287. Die Darstellung Klütz' scheint, zumindest was die rechtlichen Umstände seiner Tätigkeit angeht, den Tatsachen zu entsprechen. Wie *Die Richtlinien für die Tätigkeit der Justizpressestelle vom 1. Juni 1938* ausführen, bedeutet das nicht nur, daß die Justizpressestellen die Justizbehörden über alle „sie betreffenden Veröffentlichungen einschließlich der Bildberichterstattung sowie in Rundfunk, Theater, Film und Literatur“ zu unterrichten und der Presse „alle wichtigeren Vorgänge“ bei den Justizbehörden mitzuteilen haben. Es heißt auch, „aus Presse, Rundfunk, Theater, Film und Literatur Darstellungen fernzuhalten, die der Rechtspflege abträglich sind, sowie diese Einrichtungen in den Dienst der Rechtspflege zu stellen.“ Richtlinien für die Tätigkeit der Justizpressestellen vom 1. Juni 1938. Allgemeine Verfügung des Reichsjustizministers vom 1.6. 1938. Berlin 1938, S. 5. Auch auf den Gebieten des Rundfunks, des Theaters, des Films und der Literatur sollen die Justizpressestellen im Sinne der Richtlinien tätig werden. „Sie sollen Darstellungen, die der Rechtspflege abträglich sind, verhindern sowie Darstellungen, die Fragen des Rechts und der Rechtspflege in einer der Volksgemeinschaft nützlichen Weise erörtern, fördern.“ Ebd., S. 26. Die Passagen lesen sich allerdings wie eine Art Rückzugsgefecht, die beanspruchte Zensurhoheit in allen Belangen der Justizdarstellung konnte anscheinend nicht durchgängig durchgesetzt werden. Als vage Absichtserklärung erscheint der Passus zum ‚Schrifttum unterhaltender Art‘: „Bietet sich Gelegenheit“, so sollen die Justizpressestellen auch hierauf Einfluß nehmen, „soweit dieses sich mit Vorgängen aus der Justiz befaßt.“ Zum Film heißt es: „Die Filmprüfstellen, die Filmoberprüfstelle, der Reichsfilmdramaturg, der Reichsdramaturg und der Reichssen deleiter sind von dem Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ersucht worden, in allen geeigneten Fällen so rechtzeitig die Justizpressestellen zur Mitarbeit heranzuziehen, daß noch die Möglichkeit der Einflußnahme auf den Inhalt der Darbietungen

vom 17. Oktober verbot Privatpersonen, Organisationen und Berufsverbänden die Einmischung in das Filmschaffen. Diese Regelung hatte Partikularinteressen bei der Zensur befördert, die die beim Film durch die Vorzensur ohnehin bereits verzögerte Produktion noch verkomplizierten. Mit dem Erlaß und der Abschaffung der Vorzensur am Ende des Jahres wurde die Einschaltung der Justizpressestelle zu einer empfohlenen Möglichkeit.⁶⁷⁴

Wenn Klütz sich also in der Debatte um den Kriminalfilm selbst zu Wort meldete und die Botschaft verkündete, daß „[d]ie Scheu der Industrie vor Kriminalstoffen [...] unbegründet“ sei, so sprach hier ein Verantwortlicher, der die Zurückhaltung der Filmbranche im Bereich des Krimis durch seine Einflußnahmen mit verursacht hatte.⁶⁷⁵ Klütz betont, auch wenn durch die Filmprüfstelle und die Filmoberprüfstelle eine ganze Reihe von Kriminalfilmen verboten werden mußten, „weil sie nach eigener Erkenntnis dieser Kontrollorgane oder nach dem von der Justizpressestelle Berlin als der zuständigen Dienststelle des Reichsjustizministeriums erforderten Gutachten für heutige Verhältnisse als untragbar anzusehen waren“, sei hieraus keinesfalls zu folgern, daß man dem Kriminalfilm schlechthin von dieser Seite Schwierigkeiten bereiten wolle.

Klütz verweist darauf, daß bei der Umfrage mit den Produzenten und den Verleihern die wichtigsten Faktoren vergessen worden seien. Es seien aber vor allem diese beiden Gruppen, die aufgrund ihrer bisherigen Erfahrung mit den staatlichen Eingriffen gerade beim Kriminalfilm mit Schwierigkeiten glaubten rechnen zu müssen. Hier würde nicht allein die Versicherung helfen, daß dieses Mißtrauen „völlig ungerechtfertigt“ sei, sondern man müsse die Ursachen aufzeigen, die dazu geführt hätten, „dem Kriminalreißer alten Stils die Daseinsberechtigung abzusprechen“ und darüber hinaus den Weg skizzieren, „auf dem sich nicht nur die Bedenken der Zensur, des Reichsfilmdramaturgen und der Justizbehörden selbst beseitigen lassen, sondern der sogar zu einer in beiderseitigem Interesse liegenden verständnisvollen und befruchtenden Zusammenarbeit führt.“⁶⁷⁶

besteht.“ In diesen Fällen wird empfohlen, „mit der Justizpressestelle Berlin Fühlung zu nehmen“. Sie verfüge hier über besondere Erfahrung. Ebd., S. 27.

674 Klütz: Weg des deutschen Kriminalfilms, S. 287.

675 In seinem Blick auf den Weg des deutschen Kriminalfilms macht Klütz in aller Bescheidenheit sich und sein Wirken verantwortlich für die Krimi-Flaute: „In den ersten eineinhalb bis zwei Jahren nach der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus wurden in Deutschland so gut wie keine eigenen Kriminalfilme hergestellt. Fragt man nach dem Grund dieser bei der bekannten Beliebtheit gerade dieser Filmgattung auffallenden Erscheinung, so muß ich bekennen, daß dafür in erster Linie die Tätigkeit der Justizpressestellen auf diesem Gebiet verantwortlich zu machen sind.“ Klütz: Weg des deutschen Kriminalfilms, S. 286.

676 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

Der erste Abschnitt auf Klütz' Wegskizze ist die Forderung nach mehr „Lebensnähe“. Diese solle an die Stelle „einer rein äußerlich gesteigerten Spannung und eines sensationslüsternen Nerven aufpeitschens“ treten. Mit ihr wird dabei offenbar vor allem die Forderung nach einer stärkeren Berücksichtigung der Ansprüche und Realitäten des nationalsozialistischen Deutschlands impliziert. Es gehe darum, „die Größe des Kampfes gegen das Verbrechen, die Bedeutung und Schwierigkeit der Arbeit der Strafverfolgungsbehörden und die logische Entwicklung ihres schicksalsschweren, aber für die Allgemeinheit lebenswichtigen Eingreifens in Bild und Ton künstlerisch zu gestalten.“⁶⁷⁷

Dabei sollte Abschied von allzu großen Unwahrscheinlichkeiten genommen werden: Auch in der Darstellung alltäglicher krimineller Vorkommnisse dürfe die Grenze des allgemein Wahrscheinlichen und Verständlichen nicht überschritten werden. Das heißt für Klütz nicht, daß man die geforderte Spannung einer mit mathematischer Sicherheit erfolgenden trockenen Lösung opfern solle. Aber dem Kriminalfall müsse eine „sinnvolle, erhebende Gestaltung zuteil werden“.⁶⁷⁸

Deutlicher als diese allzu vage Formulierung ist die Forderung, daß der Verbrecher kein Held sein dürfe, ebenso dürften nicht Einzelfälle dazu verwandt werden, von der Gefahr eines „Justizmordes“ oder eines Fehlurteils zu erzählen, die sich erst in allerletzter Minute durch unwahrscheinliche Zufälle oder ein überraschendes Geständnis auflösten.⁶⁷⁹

Affirmativ gestaltet werden sollen die erwünschten Realitäten einer erfolgreichen Polizei- und Justizarbeit. Geschildert werden soll der ideale Normalfall, nicht die Ausnahme, die die Verhältnisse auf den Kopf stellt. Genausowenig wie eines unschuldig in Verdacht geratenen Angeklagten bedürfe es weiterer negativ gezeichneter Klischeefiguren wie der des tobenden Staatsanwaltes, des weltfremden Richters oder des verblödeten und ewig betrunkenen Justizwachtmeisters. Der Kampf der Polizei und der Gerichte gegen Verbrecher, die den einzelnen wie das ganze Volk bedrohten, bringe soviel gesunde Spannung, nehme häufig in ernsthafter Ermittlungsarbeit so überraschende Wendungen, daß man auf alle Unwahrscheinlichkeiten und grotesken Übertreibungen gut verzichten könne. Anstatt einen Unschuldigen in letzter Minute vor der Verurteilung zu retten, solle man doch einmal die Justiz und ihre schwere und verantwortungsreiche Arbeit zur Trägerin des Happy-end-Gedankens machen.⁶⁸⁰

677 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

678 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

679 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

680 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

Spannung soll aus der kleinteiligen Arbeit der Behörden gezogen werden: Es sei doch „viel erhebender, befreiender und wirklichkeitsnäher“, wenn Polizei oder Gericht in schwerer, aber doch so leicht überzeugend und schlüssig darzustellender Kleinarbeit den falschen Verdacht von dem Beschuldigten nehmen, den Klatsch eines Denunzianten entlarven und den Schuldigen fassen.

Die Träger von Recht und Sicherheit möchte Klütz damit als die wahren Helden dargestellt wissen. Der Kinobesucher solle für einen solchen Menschen zittern, „der als Diener des Staates in gefahrbringender und oft abenteuerlicher Arbeit zum Wohle der Allgemeinheit seine harte Pflicht tut“. Gezeigt werden könne ein Richter als ein kluger Menschenkenner, den zwar sein Beruf äußerlich hart gemacht habe und der es gewohnt sei, über Menschenschicksale zu entscheiden, der sich aber dennoch ein mitfühlendes Herz und einen klaren Blick für Menschliches, allzu Menschliches bewahrt habe.⁶⁸¹

Klütz wünscht sich, daß statt einer „seelenlosen Justizmaschinerie“ ein großer, gewaltiger und der Allgemeinheit dienender Abwehrapparat gezeigt wird, für den jede Zeugenaussage ein Baustein, jedes Aktenblatt oder Beweisstück letztes und entscheidendes Glied einer Kette sein kann.⁶⁸²

Nachdem Klütz seinen Katalog für eine Neugestaltung des Kriminalfilms präsentiert hat, betont er nochmals, daß der Staat kein Interesse daran habe, dem Kriminalfilm schlechthin Schwierigkeiten zu bereiten. Die gefährlichsten Erzeugnisse seien inzwischen verboten worden, damit habe man einen Schlußstrich unter die Sünden der Vergangenheit gezogen. Nach seinen Vorschlägen, davon zeigt er sich überzeugt, ließen sich erwünschte und nutzbringende Kriminalfilme herstellen, gegen die von amtlicher Stelle keinerlei Einwände erhoben werden könnten.⁶⁸³

Gute deutsche Produktionen würden nicht nur vom Publikum und den Kinobesitzern, sondern auch von den Justizbehörden vermißt. Die starke Nachfrage habe bereits zu einer Überschwemmung des deutschen Marktes mit ausländischen Filmen geführt, eine Konsequenz, die nicht intendiert gewesen sei.⁶⁸⁴

Die Rede von der Schwemme ausländischer Kriminalfilme als Reaktion auf die nazistischen Neuordnungsbemühungen des deutschen Genres findet ähnlich wie die Behauptung von dem vor 1933 dominierenden Ganovenkult als Topos Eingang in die Debatte um einen neuen deutschen Kriminalfilm. Hiermit wurde zum

681 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

682 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

683 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

684 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

einen die Notwendigkeit unterstrichen, bei diesen Filmen besonders aufmerksam zu sein, da die ausländischen Filmstrafverfolgungen gleichermaßen das Bild von Polizei und Justiz beim Zuschauer prägten.⁶⁸⁵ Zum anderen sollte mit dem Verweis auf die Konkurrenz anscheinend auch ein gewisser Handlungsdruck erzeugt werden, mit den Regeln zur Neugestaltung die deutsche Produktion nicht allzu lange zu verzögern.

Blickt man auf die Zahl der Krimis aus US-Produktionen für diese Jahre, so zeigt sich im übrigen, daß hier eine nur gefühlte Tendenz zu einem vorgeblichen Faktum aufgebauscht wurde. Die US-Krimis hatten vielleicht durch ihre längeren Laufzeiten eine größere Präsenz in Deutschland, ihre Anzahl hingegen, 1934 waren es sechs, 1935 drei und 1936 wieder sechs Filme, können kaum als Überschwemmung des Marktes angesehen werden.⁶⁸⁶

Klütz faßte seine Vorstellungen, die er im Mai 1935 im *Film-Kurier* mehr oder weniger als inszenierten Dialog mit den zuvor geschilderten Erwartungen von Herstellern und Publikum präsentiert hatte, in einer längeren Abhandlung mit dem Titel *Der Weg des deutschen Kriminalfilms* zusammen, die er sowohl in der Justiz- wie in der Filmfachpresse veröffentlichte.⁶⁸⁷

In seinem Fazit unterstreicht er, daß die „künstlerische Gestaltungsfreiheit“ auch für den Kriminalfilm gelte, wenn er denn die Interessen des staatlichen Machtapparates, der Polizei und der Justiz berücksichtigt. Diese Berücksichtigung, und damit betont er nicht zuletzt implizit auch seine Position als Fachberater, schaffe die Voraussetzung für eine in beiderseitigem Interesse gelegene Zusammenarbeit. Der Krimi erweist sich in seiner Sicht als ideales Propagandamedium. Gerade weil er so beliebt beim Publikum sei, eigne er sich besonders gut für die Aufgabe, das Volk mit der Rechtspflege vertraut zu machen.

Klütz sieht den Krimi bereits in eine kulturelle Vorreiterrolle hineinwachsen. Dem Kriminalfilm könne seine Daseinsberechtigung nicht nur für die Zukunft zuerkannt werden, „nein, er kann und soll durch diese Zusammenarbeit zum Träger und Kündler künstlerischen und staatspolitisch wertvollen Gedankengutes werden.“⁶⁸⁸

Klütz' Grundsätze für einen volkspädagogischen Kriminalroman, der die Arbeit von Polizei und Justiz in den Mittelpunkt stellt, wurden bis 1944 immer wieder in

685 Vgl. etwa Carl Horstmann: Der Justizfilm. In: Deutsche Justiz 98 (1936) Nr. 37 vom 11. September. Ausgabe A, S. 1370-1373.

686 Vgl. Kapitel 3.5.2.

687 Parallel zur Veröffentlichung im *Deutschen Recht* erschien es in drei Fortsetzungen vom 15. bis 21. Juli 1937 im *Film-Kurier*.

688 Klütz: Weg des deutschen Kriminalfilms, S. 290.

Artikeln als Leitlinien der Krimiproduktion erwähnt und scheinen als Mindeststandards der Krimiproduktion weitgehend umgesetzt worden zu sein.⁶⁸⁹

5.2.3 Polizeilich geprüfte Filme

Ab 1936 stieg die Zahl der deutschen Krimiproduktionen wieder an. Ob sie in jedem Fall den Maximalerwartungen von Klütz entsprachen, muß ungeklärt bleiben. Die von ihm nahegelegte Zusammenarbeit von Film und Polizei wurde allerdings zumindest in einigen Fällen umgesetzt. Das Reichskriminalpolizeiamt (ab 1939 Reichssicherheitshauptamt) äußerte sich dementsprechend in seinen Jahresberichten ab 1938 zum Stand der Zusammenarbeit. So vermerkte man für das Jahr 1937: „Auch der Film hat sich der Mitarbeit der Kriminalpolizei bedient. Um eine richtige Darstellung der Kriminalpolizei zu bringen, hat er sich bei der Aufnahme von Szenen kriminalpolizeilichen Inhalts entsprechend beraten lassen.“⁶⁹⁰

Auch im folgenden Jahr konnte man von Seiten der obersten Kriminalpolizeibehörde vermelden, daß sich die Zusammenarbeit mit den Filmgesellschaften „recht gut bewährt“ habe.⁶⁹¹ Nach diesen Angaben hat sich zunehmend ein beständiger Beratungs- und Kontrollprozeß eingeschleppt, wie er von Klütz als vorbildliche Produktionslenkung skizziert worden war.

Die Verfasser von Drehbüchern oder die Produktionsleiter hätten beim Reichskriminalpolizeiamt vorgesprochen, um zunächst die Frage prüfen zu lassen, ob ein Stoff in Form eines Kriminalromans, einer Novelle oder auch eine bloße Idee sich zur Verfilmung eigne. Ferner seien „sogenannte Filmexposés zum gleichen Zwecke vorgelegt worden“.⁶⁹² Die Polizei habe dazu Anregungen gege-

689 Inwieweit Klütz im Bezug auf seine Rolle in der Kriminalfilmgestaltung größere Pläne verfolgte, ist aufgrund der Quellenlage kaum zu entscheiden. Seine auch formal bedeutende Position als Fachgutachter im Rahmen der verpflichtenden Vorzensur dauerte nur bis Ende 1935 an. Es wäre allerdings sicherlich überinterpretiert, seine Betonung der vorbildlichen Zusammenarbeit mit dem Reichsfilm dramaturgen und den Filmprüfstellen bei dem vereinten Bemühen im Bereich des Kriminalfilms, einen „Schlußstrich unter die Sünden der Vergangenheit“ zu ziehen, als einen versteckten Hinweis auf einen Konkurrenzkampf bei der Zuständigkeit zu lesen, bei dem Klütz schließlich den kürzeren gezogen hätte. Differenzen zwischen Klütz und den Institutionen des Propagandaministeriums sind nicht überliefert, auch in Goebbels' Tagebüchern taucht der Name nicht auf. Klütz war vor 1933 Redakteur bei Goebbels' *Angriff*, ein Umstand, der auf gemeinsame populärkulturpolitische Ansätze deuten könnte. Ab 1939 taucht der Name Klütz nicht mehr im Zusammenhang mit Kriminalfilmen auf, was auch damit zusammenhängen kann, daß die Produktion mit dem Krieg zunächst stark reduziert wurde.

690 Jahresbericht des Reichskriminalpolizeiamtes für das Jahr 1937. [Berlin] [1938], S. 18.

691 Jahrbuch des Reichskriminalpolizeiamtes für das Jahr 1938. [Berlin] [1939], S. 14.

692 Jahrbuch des Reichskriminalpolizeiamtes für das Jahr 1938, S. 14.

ben und ungeeignete Stoffe den Einsendern mit dem Hinweis darauf, daß eine Verfilmung nicht angeraten werden könne, zurückgegeben. In allen Fällen sei diesen Ratschlägen entsprochen worden.

Die kritische Begutachtung von Drehbüchern bezog sich hauptsächlich auf narrative Gehalte, die die Tätigkeit der Polizei „nicht der Wirklichkeit oder den Bedürfnissen“ angepaßt hätten.⁶⁹³ Wenngleich auch kein einziges Drehbuch vorgelegen habe, das ohne Beanstandungen der Produktion zurückgegeben werden konnte, sei die Zusammenarbeit dennoch vorbildlich gewesen; die erforderlichen Änderungen wurden restlos durchgeführt. In vielen Fällen sei sogar noch um Beratung bei den Aufnahmen gebeten worden, eine Zusammenarbeit, die sich ebenfalls außerordentlich bewährt habe. Die Filmgesellschaften hätten sogar um die Begutachtung und die Beratung bei Aufnahmen auch bei solchen Filmen gebeten, die im Ausland oder in Phantasiestaaten spielten. Auch hier sei der „durchaus richtige Grundsatz“ vertreten worden, daß auch hier eine einwandfreie kriminalpolizeiliche Darstellung erfolgen müsse, weil das Publikum die darin gezeigten Verhältnisse in der Regel auf das eigene Land übertrage.⁶⁹⁴

1940 konstatierte das Reichssicherheitshauptamt den Erfolg der gemeinsamen Bemühungen:

„Durch die beratende Mitwirkung bei der Herstellung von Filmen kriminalpolizeilichen Einschlags hat sich gezeigt, daß es in gemeinsamer Arbeit gelungen ist, den früheren schlechten Filmtyp des ‚Kriminalreißers‘ durch einwandfreie und den tatsächlichen Verhältnissen näher kommende Spielfilme kriminalistischen Inhalts zu ersetzen.“⁶⁹⁵

Für die Zukunft wird eine Minimalforderung formuliert: „Das Ziel der Mitarbeit wird mindestens immer sein, zu vermeiden, daß die Tätigkeit der Polizei, insbesondere der Kriminalpolizei, in einer Weise gezeigt wird, die der Wirklichkeit nicht gerecht wird.“⁶⁹⁶

5.2.4 Wer Kriminalschriftsteller sein will, muß sich gründlich wandeln

Die Bemühungen um eine dem Regime genehme und nach seinen Vorstellungen angemessene Gestaltung des Krimis beim Film gingen denen in der Literatur um einige Jahre voraus. Der Film sei, so heißt es 1938 in der Zuschrift eines politi-

693 Jahrbuch des Reichskriminalpolizeiamtes für das Jahr 1938, S. 14.

694 Jahrbuch des Reichskriminalpolizeiamtes für das Jahr 1938, S. 15.

695 Jahrbuch Amt 5 (Reichskriminalpolizeiamt) des Reichssicherheitshauptamtes. Die Tätigkeit des Amtes V des RSHA (RKPA) im Jahre 1940. [Berlin] [1940], S. 40.

696 Die Tätigkeit des Amtes V des RSHA (RKPA) im Jahre 1940, S. 40.

schen Leiters in der *Zeitschrift der Leihbücherei*, „soweit veredelt worden, daß sich an ihm niemand mehr stößt“. Sehe man sich dagegen die Gesamtproduktion des Unterhaltungsschrifttums an, so müsse man eben doch feststellen, daß minderwertige Reißer darunter seien.⁶⁹⁷ Zum Kriegsbeginn wollten sich die staatlichen Schrifttumsbehörden, dies belegten die „Säuberungsaktionen“ der Jahre 1939 und 1940 nachdrücklich, nicht mehr darauf verlassen, daß die Deutschen bei ihrer Krimilektüre schon von sich aus wüßten, wie das Regime Kriminalromane gelesen und verstanden wissen wollte. Doch trotz vielfältig geäußerter Bedenken sowohl gegen inhaltliche Details als auch gegen das Genre an sich wollte und konnte man auf den Kriminalroman offensichtlich genausowenig verzichten wie auf den Kriminalfilm. Es herrschte vielmehr auch hier die pragmatische Einstellung vor, die anhaltend große Popularität propagandistisch zu nutzen. Etwas unerwünschte ideologische Nebenwirkungen hoffte man durch klare Vorgaben weitgehend ausschließen zu können.

Nachdem zuvor nur in sehr allgemeiner und floskelhafter Form Erwartungen im Hinblick auf den Kriminalroman geäußert wurden, formuliert Erich Langenbucher im Februar 1939 konkret und zum Teil explizit in Anlehnung an den Film, was der Kriminalroman im Dritten Reich leisten könnte und was er auf keinen Fall sein solle.⁶⁹⁸ Folgt er auch in den großen Linien den Erwartungen an den Kriminalfilm, so erweist er sich im Gegensatz etwa zu Alfred Klütz als wesentlich konkreter, er beläßt es nicht bei allgemeiner Kritik, sondern nennt Autoren, Titel und rügt seiner Meinung nach unzureichende Inhalte.

Der hier zum ersten Mal inhaltlich ausgeführte Gestaltungsanspruch des NS-Staates für diesen Bereich der Literatur ist zunächst einmal eine Bestandsaufnahme unter der Maßgabe einer an Wirkung interessierten Literaturpolitik. Daß diese negativ ausfallen wird, belegen bereits im vorhinein die längeren Zitate aus neun Romanen verschiedener Autoren, die Langenbucher seinen Ausführungen voranstellt.⁶⁹⁹ Sympathien für den Gegenstand seiner Untersuchung hegt Langenbucher offensichtlich nicht. Kaum läßt er sich herab, ihn überhaupt als „Literatur“ zu bezeichnen, da mit diesem Begriff aufgrund der mühseligen Förderrungs- und Erziehungsarbeit des Nationalsozialismus der letzten Jahre bereits ein gewisser Wert verbunden sei. Daß er sich trotzdem der Qual der Durchsicht von 200 Kriminalromanen unterzogen hat, begründet Langenbucher mit der nicht zu

697 Aus der Zeitschrift eines politischen Leiters. In: Die Zeitschrift der Leihbücherei 7 (1938) Heft 15 (10. August), S. 3.

698 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 37-41.

699 „Geistes“blitze aus Kriminalromanen. In: Die Buchbesprechung 3 (1939) Heft 2, S. 33-36.

leugnenden Breitenwirkung.⁷⁰⁰ Der Kriminalroman sei ein wesentlicher Teil des „sogenannten Unterhaltungsschrifttums“, der wegen der vielen Titel, hoher Auflagen und der zusätzlichen weiten Verbreitung durch privaten wie geschäftlichen Austausch sehr viele Menschen positiv oder negativ berühre. Die Wirkung belegten die Gerichtsverhandlungen um junge Straftäter, die allein aufgrund derartiger Bücher ihre ersten Straftaten begangen hätten.

Grundsätzlich schreibt Langenbucher dem Kriminalroman aber positive Erziehungsmöglichkeiten zu, diese müßten wegen seiner weiten Wirkung auch verlangt werden. Die aktuelle Produktion sei hiervon freilich weit entfernt. In überwiegend sprachlich minderwertiger Form – „Was allein durch derartige Machwerke an Sprach-Verzierung verschuldet wird, ist kaum auszudrücken“⁷⁰¹ – werden, so Langenbucher, Handlungsorte außerhalb Deutschlands beschrieben, in denen klischeehafte Figuren wie die schöne Unbekannte, der englische Lord, amerikanische Millionäre, Geheimbündler und „Chinesenbastarde“ agierten, die dem deutschen Leser fremd seien und die nicht seine täglichen Sorgen und Freuden teilten. Der Hang zum Ausländischen und vor allem Angelsächsischen dominiere nicht nur die Inhalte, sondern schlage bis auf die Namen der Autoren durch. In Imitation erfolgreicher ausländischer Kriminalromane bediene man sich englischer Pseudonyme. Diese deckt er auf und entlarvt, um die mindere Güte zu unterstreichen, einige der Autoren als ausgesprochene Vielschreiber, die im untersuchten Zeitraum bis zu zehn Titel auf den Markt gebracht hätten. Realitätsflüchtende Exotik, geradezu fabrikmäßige Serienproduktion auf niederstem Niveau – damit wiederholt Langenbucher „klassische“ Vorwürfe gegen die Kriminalliteratur. Die neue Qualität seines Beitrags liegt darin, daß er es nicht mehr bei pauschalen Anschuldigungen beläßt, sondern Titel und Autoren nennt, womit er die Verantwortung des einzelnen Schriftstellers für sein jeweiliges „Machwerk“ betont. Aus dieser Verantwortung könne man sich in Zukunft nicht, so muß die Nennung der Echtnamen wohl interpretiert werden, mit Pseudonymen davonstehlen. Was die Autoren bisher an Kriminalromanen geboten hätten, genüge den neuen Ansprüchen nicht. In ihrem eigenen Interesse sollten sie daher seine abschließende Warnung beherzigen: „Es ist an der Zeit, daß diejenigen, die Kriminalschriftsteller sein wollen, sich gründlich wandeln.“⁷⁰² Lange würden sie keine Früchte mehr mit solcher Saat ernten, prophezeit ihnen Langenbucher. Er mußte es wissen – die angedrohten Maßnahmen aus dem Propagandaministeri-

700 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 37.

701 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 40.

702 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 41.

um folgten in Form von Indizierung, Verkaufs- und Verleihverboten noch im selben Jahr.

5.2.5 Volkspädagogische Anforderungen

Doch in welche Richtung sollten sich die Autoren wandeln? Wie sollten ihre Romane in der Zukunft aussehen? Die Aufgabe der Autoren wäre es, so Langenbucher, mit der Art und Weise ihrer Schilderung von Kriminalität Abscheu beim Leser zu erregen. Statt dessen aber werde mit der ausführlichen Beschreibung grausamer und gewalttätiger Verbrechen, pikanter Szenen und Vergewaltigungen „primitivste Sensationsgier“ befriedigt. In einer völlig unangemessenen „schnodderig-witzelnden“ Sprache werde über Mord, Verbrechen und Erotik „geplaudert“. Mord und Töten dienten lediglich als Mittel der Spannungssteigerung. Aus der verabscheuungswürdigen verbrecherischen Tat werde so am Ende eine „abenteuerliche Sensation“, die Polizei als Hüterin der Ordnung verblasse neben dem soviel klügeren Privatdetektiv. Und damit nicht genug: Immer wieder dargestellt, in seinem Milieu und seinen Arbeitsmethoden ausführlich beschrieben, durch Klischees wie das der „unschuldigen Verbrecherbraut“ positiv aufgeladen, nehme der Verbrecher schließlich sympathische Züge an. „[A]us einem für die menschliche Gesellschaft nutzlosen Element entsteht [...] eine Art Held“.⁷⁰³ Langenbucher findet unter den untersuchten Romanen nur wenige Beispiele, „die eine Hinwendung zum Besseren bedeuten“. Die angestrebte erzieherische Wirkung sieht er etwa dort, wo der erfolgreiche Kampf der Polizei gegen das Berufsverbrechertum gezeigt wird, wo die Notwendigkeit der „inneren Sauberkeit“ der Polizei thematisiert, oder die Gestalt eines „abstoßenden jüdischen Großhändlers“ gezeichnet wird. Allein der Roman *Akte Korrenkamp* von Frank F. Braun⁷⁰⁴ zeige „sprachlich und schriftstellerisch anständig“, daß die „Berliner Polizisten vom Alex“ ebenso gute Kämpfer gegen das Verbrechen seien wie die Leute vom Scotland Yard.⁷⁰⁵ Denn obgleich es möglich sei, daß auch ein nicht in Deutschland spielender und nicht von deutschen Figuren getragener Roman erzieherisch wirken könne, gebe es im Rahmen der deutschen Aufgaben genug Stoffe, die im Kriminalroman gestaltet werden könnten. Die Autoren dürften künftig nicht mehr den Eindruck erwecken, sie entzögen sich mit der Verlagerung

703 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 39-40.

704 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 40. Es handelt sich um: Frank F. Braun. *Akte Korrenkamp*. Leipzig: Goldmann 1938. Neuauflage: München: Goldmann 1954.

705. Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 40.

der Handlung ins Ausland der Verantwortung, sich mit den Realitäten im Nationalsozialismus auseinanderzusetzen.⁷⁰⁶

Edgar Diehl, ein Kollege Langenbuchers im Propagandaministerium, flankierte im April 1939 dessen Ausführungen im *Großdeutschen Leihbüchereiblatt*. Er wird an diesem Punkt noch expliziter. Die Autoren müßten auf Scotland Yard und die New Yorker Staatspolizei verzichten, es gelte „Neuland zu entdecken, und dieses Neuland heißt Deutschland“. Hier herrsche zwar, wie Diehl stolz vermerkt, „mangels entsprechender ‚demokratischer Freiheit‘“ kein „so ausgedehntes und wohlgorganisiertes Untermenschentum wie ganz besonders in den Vereinigten Staaten“, trotzdem biete die Bekämpfung des auch „im bestgeführten Staatswesen vorkommenden Verbrechertums Stoff und Möglichkeiten genug für spannungsreiche Darstellungen“.⁷⁰⁷ Deutsche Verbrechen sollen geschildert werden, die es selbst noch im nationalsozialistischen Deutschland geben könne – Langenbucher nennt Paßfälschungen, Devisenvergehen, Kindesentführungen und Auto- räubereien –, um so die „schwere und verantwortungsvolle Arbeit unserer Sicherheitsorgane“ wirksam zu unterstützen.⁷⁰⁸ Das ist für Langenbucher die existenzberechtigende Aufgabe des Kriminalromans: der Polizei und allen mit der „Verbrecherbekämpfung beauftragten Organen des Staates“ in ihrem Kampf zu helfen. Er müsse die Achtung für diesen Kampf fördern und zur Ablehnung jedes verbrecherischen Tuns erziehen.

Langenbuchers erklärtes Vorbild ist dabei die Kriminalberichterstattung in Zeitungen und Zeitschriften. Dort würde die Arbeit der Polizei gezeigt, wie sie wirklich sei. Eine Polizeiakte enthalte bereits Spannung genug, so bedürfe es keiner Übertreibung, sondern einer adäquaten Umsetzung, wie dies in dem Film *Im Namen des Volkes* (1939) erfolgreich vorgemacht worden sei. Dieser Film, von dem es in einer zeitgenössischen Rezension heißt, er zeige Verbrechen nicht als Märchen, sondern als grausige und schlagkräftig zu bekämpfende Möglichkeit,⁷⁰⁹ erzeugt genau die Wirkungen, die Langenbucher sich auch vom Kriminalroman wünscht: Der Film sei spannend, ohne reißerisch, und wirke erziehend, ohne aufdringlich zu sein.⁷¹⁰

Die zum Schluß bekannte Vorliebe zum stilisiert Dokumentarischen zeigt, vorausgesetzt Langenbucher glaubte wirklich, mit dieser Art der Verbrechensbe-

706 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 38.

707 Diehl: Lanze für den Kriminalroman, S. 24.

708 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 41.

709 Willy Beer: „Kriminalfilme“. In: XX. Jahrhundert 1 (1939/40), S. 125-126, hier S. 126.

710 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 41.

schreibung den Krimilesern einen adäquaten Ersatz zu bieten, wie wenig er letztlich von den Spezifika der Gattung verstanden hatte. Nahmen noch in der Frühzeit der Kriminalliteratur, etwa im *Pitaval*, die erbaulich-moralisierenden und räsonierend-informativen Aspekte bei der Behandlung krimineller Themen einen ähnlich großen Raum ein wie die sensationell-unterhaltenden, so werden diese spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert von unterschiedlichen Gattungen bedient.⁷¹¹ Auch wenn es hier bis heute Berührungspunkte und Beeinflussungen gibt und beim Konsumverhalten der Rezipienten durchaus weiterhin Schnittmengen vorausgesetzt werden können,⁷¹² ist die Annahme illusorisch, der Polizeibericht könnte in entsprechender Form die Massenpopularität des Kriminalromans beerben.

Obgleich Gegner wie Anhänger des Krimis auf der Handlungsebene keine wesentliche Entsprechung von Realität und Fiktion annahmen, behauptete man im Propagandaministerium hier einen Wirkungszusammenhang, den es zu steuern gelte.

Im Frühjahr 1940, nachdem die Ausführungen von Langenbucher und Diehl ihre praktischen Folgen für Verlage, Buchhandel und Leihbüchereien gezeitigt hatten, faßte Sebastian Losch die Erwartungen an den Kriminalroman noch einmal zusammen: Er habe von feindstaatlichen Einflüssen völlig frei zu sein und sich jeder Bezugnahme auf Scotland Yard und die englische Polizei zu enthalten.⁷¹³ Die Achtung vor der deutschen Kriminalpolizei und ihren in aller Welt anerkannten Leistungen gebiete es geradezu, ihr im Kriminalroman genügend Raum zu geben. Bei Darstellungen von Spannungen zwischen Verbrecherwelt und den Organen der Obrigkeit müsse eindeutig Stellung für Staat und Polizei bezogen werden. Falsche Sentimentalitäten gegenüber dem Täter seien völlig fehl am Platz. Mit sparsamster Verwendung von Gewaltschilderungen, Morden und anderen Verbrechen sollten die Autoren sich bei der Themenwahl vor allem den neuartigen Problemen der Zeit zuwenden und beispielsweise Devisenvergehen oder die Frage der Vererbung von Verbrechereigenschaften behandeln. Gerade hier solle auf einzelne Sonderwünsche der Polizei eingegangen werden. Losch unterstreicht

711 Vgl. Jörg Schönert: Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: *Geschichte und Gesellschaft* 9 (1993), S. 49-68.

712 Es sei hier nur auf die Fernsehsendung *Aktenzeichen XY – ungelöst* verwiesen. Obwohl die Sendung von den Machern als seriöse Unterstützung der Polizei bei der Verbrechensaufklärung angesehen wurde, teilte sie doch ihren freitagabendlichen Sendeplatz mit Serien um fiktive Kriminalkommissare und Inspektoren.

713 Losch: *Unterhaltungsschrifttum*, S. 41.

mit dieser Forderung, wie ernst es dem Propagandaministerium mit dem volkspädagogischen Auftrag des Kriminalromans gewesen sein muß. Auf diese Weise könne, so Losch, der neue deutsche Kriminalroman wichtige Hilfs- und Aufklärungsarbeit im Kampf gegen das Verbrechen leisten.⁷¹⁴

Weitere grundlegende Ausführungen zu den speziellen inhaltlichen Aspekten des Kriminalromans liegen zumindest in veröffentlichter Form von Seiten des Propagandaministeriums nicht vor. Obgleich davon auszugehen ist, daß zu einzelnen Fragen und Themen spezielle Anweisungen über die entsprechenden Stellen der Reichskulturkammer an Autoren, Verleger oder Leihbuchhändler gelangten, kann mit Blick auf die weitere Produktion angenommen werden, daß sich an dem hier gesetzten ideologischen Rahmen nichts Wesentliches mehr änderte, ungeachtet der andauernden Debatte um den Krimi sowie der grundsätzlichen Diskussion um die Unterhaltungskultur. Solange man sich auf die auch für Zeitgenossen zugänglichen öffentlichen Informationsmedien beschränkt, erweisen sich die Rezensionen im *Großdeutschen Leihbüchereiblatt* als einzige Quelle, die Aufschluß über die Qualitätskriterien des Propagandaministeriums geben kann. Die Rezensionen müssen gleichermaßen als Umsetzung der von Losch versprochenen Hilfestellung bei der Entwicklung eines neuen Kriminalromans angesehen werden. Dort werden regelmäßig Neuerscheinungen auf dem Gebiet kurz zusammengefaßt und im Hinblick auf die Verwendung in der Leihbücherei bewertet. Das auch hier vorhandene Spannungsverhältnis zwischen dem ideologisch Gewünschten und dem Bestreben, den Kunden mit Lesestoff zu versorgen, entspricht dabei wohl ziemlich genau dem Umgang des Propagandaministeriums mit der Unterhaltungskultur insgesamt.

5.2.6 „Gute Kriminalliteratur ist nach wie vor durchaus erwünscht“ – Neue Aufgaben im Krieg

Gerade im Vergleich mit dem Kriminalfilm wird deutlich, wie wenig sich die neuen Machthaber um den Kriminalroman kümmerten. Er lag, wie die Unterhaltungsliteratur insgesamt, zunächst weitgehend abseits des Interesses, auch wenn sie in Brandreden und NS-Schriften als Erscheinung einer ungeliebten modernen Zeit ideologisch scharf verurteilt wurden. Während für den Krimi im Kino im Mai 1933 erste Vorgaben skizziert wurden, dauerte es beim Roman bis zum Jahr 1939, bis die zuständigen Stellen, nicht zuletzt aufgrund des wachsenden Drucks aus Kreisen der Partei, Maßnahmen ergriffen. Das Propagandaministerium for-

714 Losch: Unterhaltungsschrifttum, S. 42.

multierte nun konkrete Erwartungen und Anforderungen an den Kriminalroman, die sich im großen und ganzen an denen orientierten, die bereits für den Film galten. Gewisse Qualitätsstandards mußten eingehalten werden, man sollte sich auf bestimmte Verbrechen beschränken und sich auf die möglichst positive Darstellung der deutschen Polizei konzentrieren, um so die „schwere und verantwortungsvolle Arbeit unserer Sicherheitsorgane“⁷¹⁵ zu unterstützen. Im Gegensatz zum Film, wo sich die Neugestaltung immerhin über einige Jahre erstreckte, fielen beim Roman die Abrechnung mit den, wie Klütz es formulierte, „Sünden der Vergangenheit“⁷¹⁶ und die Formulierung der positiven Erwartungen für die Zukunft zusammen.

Die Indizierung zahlreicher Titel 1939 und 1940 markierte für den Kriminalroman eine entscheidende Zäsur. Doch die Popularität machte es möglich: quasi im selben Augenblick, in dem er als ideologisch unzuverlässig reihenweise verboten wurde, bekam er das Prädikat ‚kriegswichtig‘ und wurde, obwohl von vielen als ‚Fremdling‘ in der deutschen Literatur geschmäht, zwangsweise ‚naturalisiert‘, anerkannt und aufgewertet, blieb allerdings unter strenger Aufsicht.

Dieses Nebeneinander von Verbot und neuen Aufgaben bestimmt auch die Anweisung des Propagandaministeriums vom 29. September 1939. Unter 1.) heißt es, die gegenwärtige Zeit gebe „Anlass zu sofortigen Massnahmen auf einem Teilgebiete des Kriminal-, Wildwest- und Abenteuerschrifttums.“⁷¹⁷ Ein großer Teil dieses bisher erschienenen Schrifttums habe

durch Form und Inhalt in Anlehnung an das gleichartige neuere Schrifttum in englischer Sprache englisches Wesen und seine Lebensäußerungen nicht nur bis in alle Einzelheiten dargestellt, sondern meist sogar verherrlicht. Diese Anlehnung brachte es mit sich, daß liberal-demokratisch-pazifistisches oder sonst dem nationalsozialistischen Denken in irgendeiner Weise widersprechendes Gedankengut in offener oder getarnter Weise verbreitet wurde.⁷¹⁸

Punkt 5 betont allerdings mit einem „Aber“ in Großbuchstaben, daß diese Anweisung, die ein Verbot von mehreren Hundert Titeln zur Folge hatte, in keiner Weise ein Verbot des Genres bedeute: „Um allen Missdeutungen zu begegnen, wird ausdrücklich festgestellt, dass gute Kriminal-, Wildwest- und Abenteuerliteratur nach wie vor durchaus erwünscht ist.“ Die neue Produktion müsse

715 Langenbacher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 41.

716 Klütz: Kriminalfilm – so oder so?, S. 1.

717 Anweisung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 29.9.39.

718 Anweisung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 29.9.39.

eine saubere, einwandfreie Grundhaltung haben und dieser Haltung auch in der äußeren Form entsprechen.⁷¹⁹

Man wollte sich aber nicht darauf verlassen, daß Druck und Zensur von allein die erwünschten Ergebnisse produzierten. Wie beim Film bemühten sich das Propagandaministerium und die Polizeiführung jetzt auch um eine konkrete Zusammenarbeit mit den Autoren.

So heißt es im Jahrbuch des Amtes V von 1939: „Die neu eingerichtete ‚Beratungsstelle für Kriminalschrifttum‘ beendete ihre Vorarbeiten und nahm in Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda Verbindung mit geeigneten Kriminalschriftstellern auf.“⁷²⁰ Das für eine literarische Auswertung erforderliche und geeignete Aktenmaterial sei beschafft worden.

Aus der Sicht des Reichssicherheitshauptamtes erscheint die Maßnahme fast wie eine PR-Bemühung, um die im eigenen Verständnis weltweit vorbildliche Kriminalpolizei ins rechte Licht zu rücken: Zweck dieser Beratungsstellen sei die Schulung der bekanntesten Kriminalschriftsteller, „um zu erreichen, daß deren literarische Ereignisse den Aufgaben der neuen deutschen Kriminalpolizei und deren Organisation sowie der Kriminalpolitik der Staatsführung entsprechen.“⁷²¹

Im darauffolgenden Jahr war man schon ein Schritt weiter. Nun wird vermeldet, daß die „Beratungsstelle für Kriminalschrifttum“ in Zusammenarbeit mit dem Reichspropagandaministerium die Unterweisung und Ausrichtung von sechs Kriminalschriftstellern aufgenommen habe.⁷²² Ihnen seien Vorträge über die verschiedensten kriminalistischen und kriminologischen Themen gehalten worden, außerdem hätten sie die Möglichkeit gehabt, verschiedene Referate des Reichskriminalpolizeiamtes und die Dienststellen der Kriminalleitstelle Berlin zu besuchen. Eine Umfrage habe ergeben, daß die Kriminalschriftsteller selbst großen Wert auf diese Schulungsarbeit legten. Dies könne der Bericht nur bestätigen, denn nach den Besichtigungen habe „fast regelmäßig eine allgemeine Aussprache in der Bücherei stattgefunden.“⁷²³ Ziel der Zusammenarbeit sei es, „den minderwertigen Kriminalroman auszumerzen“, die Kriminalschriftsteller durch Anregungen und Vorschläge zu unterstützen und ihnen Gelegenheit zu geben, „die

719 Anweisung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 29.9.39.

720 Jahrbuch des Reichskriminalpolizeiamtes für das Jahr 1938. [Berlin] [1939], S. 16.

721 Jahrbuch des Reichskriminalpolizeiamtes für das Jahr 1938. [Berlin] [1939], S. 16.

722 Jahrbuch Amt 5 (Reichskriminalpolizeiamt) des Reichssicherheitshauptamtes. Die Tätigkeit des Amtes V des RSHA (RKPA) im Jahre 1940. [Berlin] [1940], S. 46.

723 Jahrbuch Amt 5 (Reichskriminalpolizeiamt) des Reichssicherheitshauptamtes, S. 46-47.

wahre Tätigkeit und Bedeutung der deutschen Kriminalpolizei für die Sicherung des Volksfriedens kennenzulernen.“⁷²⁴

Wer diese sechs Schriftsteller waren, wird nicht gesagt. Ebenso unklar bleibt, inwieweit die mehrfach erscheinenden Berichte über diese Autorenberatung sich immer auf dieselben wenigen Veranstaltungen beziehen oder man hier breitere Bemühungen unterstellen kann. So stellt die Zeitschrift *Der Autor* im Dezember 1940 fest, daß das Unterhaltungsschrifttum eine besondere Fundierung der Autoren verlange und man sich mittlerweile an führender Stelle auch um den guten Kriminalroman kümmere. Aus diesem Grund hätten fünf Schriftsteller an einem Unterrichtskurs im Berliner Reichskriminalamt teilgenommen, in dessen Verlauf von einem Spezialisten interessante und spannende Fälle erläutert und rekonstruiert worden seien. In diesen Vorträgen, bei denen Sammelstücke aus dem Reichskriminalmuseum als Lehrzwecke dienten, erhielten die Autoren einen genauen Einblick in die Arbeitsmethoden der Verbrecher, aber auch der deutschen Polizei. Anhand solcher praktischen Erfahrungen werde der Autor in der Lage sein, packende, lebenswahre Kriminalromane und -stücke zu schreiben.⁷²⁵

Sebastian Losch gibt 1941 als Grund für die Aktivitäten der deutschen Kriminalpolizei an, daß „das Fehlen eines eigentlichen deutschen Polizeiromans“ die deutsche Kriminalpolizei veranlaßt habe, in Zusammenarbeit mit der Abteilung Schrifttum des Reichspropagandaministeriums „eine Reihe deutscher Kriminalautoren in großzügiger Weise Einblick in ihren Arbeitsapparat und ihre Einrichtungen zu geben und ihnen auf diesem Wege Kenntnisse zu vermitteln, die sie befähigen, auch hier eine Lücke zu füllen.“⁷²⁶ Er räumt allerdings ein, daß die Zahl der Schriftsteller, die an einer solchen „Fühlungsnahme“ hätten teilnehmen können, „naturgemäß sehr beschränkt“ gewesen sei. Die Auswahl rechtfertige jedoch die Hoffnung, daß „eines Tages auch hier ein Schrifttum vorliegt, das der deutschen Kriminalpolizei den ihr gebührenden Raum gibt.“⁷²⁷

Naturgemäß, so Losch, sei eine der Hauptforderungen, die die „schrifttumspolitische Führungsstelle des Reiches“ an den Schriftsteller dieser Buchgattung zu erheben habe, daß die Organe des Staates, also auch die Polizei, im Schrifttum in

724 Jahrbuch Amt 5 (Reichskriminalpolizeiamt) des Reichssicherheitshauptamtes, S. 47.

725 [Ohne Autor:] Die Schule der Autoren. Praktische Bemühungen zur Förderung eines zeitnahen Schrifttums. In: *Der Autor* 15 (1940) Nr. 12 (1. Dezember), S. 169-170.

726 Sebastian Losch: Unterhaltungsschrifttum. In: Jahrbuch des Großdeutschen Leihbuchhandels. 1. Ausgabe 1941. Hrsg. von Erich Langenbacher in Zusammenarbeit mit der Abteilung Schrifttum beim Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und der Reichsschrifttumskammer. Leipzig 1941, S. 187-193, hier: S. 192.

727 Losch: Unterhaltungsschrifttum, S. 192.

einer Weise dargestellt werden, die ihrer Aufgabe und ihrem Einlaß im Staatsleben entspreche. Bücher, in denen der brave Kriminalkommissar von dem „überschlauen reisebemühten Detektiv“ in den Schatten gestellt werde, seien überholt und unwahr. Darüber hinaus müsse der neue Unterhaltungsroman den völkischen und politischen Gegebenheiten unserer Zeit Rechnung tragen. Ein Roman, „in dem drei ‚brave Engländer‘ von zwei ‚verbrecherischen Italienern‘ überöltelt werden, ist politisch unsauber und hat bei uns nichts zu suchen.“⁷²⁸

In den Reichskulturkammerakten einschlägiger Autoren zeigt sich, daß tatsächlich in Absprache mit der Kriminalpolizei und unter Verwendung von Fallakten Kriminalromane geschrieben wurden. In den Korrespondenzen der Autoren mit der Reichsschrifttumskammer wird die Kriegswichtigkeit ihres Schreibens betont, sie werden deswegen von Militär- oder Arbeitsdienst zurückgestellt und erhalten Papier und Arbeitsmaterialien zugeteilt. So wendet sich etwa der Rechtsanwalt Carl Hensel für den Schriftsteller Kurt W. Roecken, der als C.V. Rock zu den produktivsten Krimiautoren der dreißiger und vierziger Jahre gehörte, an die Reichsschrifttumskammer mit der Bitte, seinen Mandanten von der Verpflichtung zum Dienst in einem Arbeitsbataillon zurückzustellen. Als Begründung führt er an: „Herr Röcken arbeitet zusammen mit dem Reichs-Kriminalpolizeiamt, Pressestelle und besitzt damit eine Schlüsselstellung zwischen Polizei und Schrifttum, so daß durch seine Tätigkeit in den von ihm betreuten Verlagen nur das erscheint, was den Behörden genehm ist.“⁷²⁹ Zudem bereite „Herr Röcken“ mit dem Leiter der Pressestelle des „Reichs-Kriminalpolizeiamtes“ einen Filmstoff über das Thema „Betrugsdezernat“ vor, der auf einer demnächst erscheinenden Buchveröffentlichung basiere, die seitens dieser Behörde „besondere Billigung und Unterstützung findet.“⁷³⁰

728 Losch: Unterhaltungsschrifttum, S. 192.

729 Schreiben von Carl Hensel an Fr. Metzner vom 5. März 1942, Reichsschrifttumskammer. Barch (ehem. BDC), RK/RSK, Roecken, Walter Kurt.

730 Ebd.

6 Krimirealitäten

Spätestens ab 1939/40 erscheint das gesamte Krimigenre als Film wie als Buch umfassend in die Kontroll- und Propagandabemühungen des Regimes eingebunden. Die staatlichen Stellen hatten durch Lob und Verbote ihre Präferenzen zum Ausdruck gebracht, es lagen ausformulierte Kriterienkataloge vor, die bei allen Unsicherheiten des Unterhaltungskulturbetriebes im Dritten Reich als zumindest offiziöse Orientierung angesehen werden konnten.⁷³¹ Vor diesem Hintergrund kann man den Filmen ab Mitte der dreißiger Jahre und den Romanen ab Ende 1939 unterstellen, daß sie die in das Genre gesetzten Erwartungen vielleicht nicht in jedem Fall voll und ganz erfüllten, aber von den zuständigen Instanzen als grundsätzlich unbedenklich betrachtet und für den Konsum im Dritten Reich als geeignet angesehen wurden. Daß man diese Krimis zuließ, während andere verboten wurden, spricht ungeachtet der skizzierten Sachzwänge einer NS-Unterhaltungskultur zwischen Popularität und Propaganda für ihre insgesamt gesehene erhöhte Systemkonformität: Dies ist der Krimi des Dritten Reiches, dies ist der Krimi im Nationalsozialismus.

Eine Untersuchung des Krimis im Dritten Reich, die nach den Spezifika des Genres im Nationalsozialismus fragt, muß sich auf diese publizierten und in die Kinos gebrachten Titel und Produktionen konzentrieren. An diesen ist zu überprüfen, welche Ergebnisse die Bemühungen um eine Kontrolle und Indienstnahme zeitigten, inwieweit die formulierten Erwartungen und Absichten tatsächlich umgesetzt wurden und was den Krimi dieser Jahre ausmachte. Daß eine solche Analyse nicht ohne weiteres zu leisten ist, wird spätestens dann deutlich, wenn man sich die Zahl an Werken vor Augen führt, die der Krimi auch nach dieser eingrenzenden Prämisse noch umfaßt. Beschränkt man sich auf die Filmproduktionen, die ab 1937, und auf die Buchtitel, die ab 1940 auf den Markt kamen, so hat man es weiterhin mit einer qualitativ kaum zu erfassenden Menge von über 500 Romanen und über 80 Filmen zu tun. Aus dieser Masse etwa die beliebtesten oder erfolgreichsten herauszugreifen, ist aufgrund fehlender oder nur unzureichend dokumentierter Beliebtheitserfassungsinstrumente wie Verkaufs- und Zuschauerzahlen nicht möglich. Angesichts einer geradezu nach Unterhaltung

731 Christian Härtel weist am Beispiel des Propagandaministeriumsmitarbeiters und Autors Wilfried Bade nach, wie selbst jemand, der sich in unmittelbarer Nähe zu den Entscheidungen im Bereich der Unterhaltungskultur befand und diese mit betrieb, immer wieder selbst auch von Entwicklungen überrascht werden konnte. Härtel: Stromlinien.

gierenden Bevölkerung in den Kriegsjahren würde sich wohl kaum ein Krimi finden lassen, für den die Nachfrage nicht größer war als seine Verfügbarkeit. Besondere Publikumspräferenzen müssen in dieser Kriegskonjunktur Vermutung bleiben. Wenngleich das Regime einigen Werken und Inhalten seine besondere Wertschätzung verlieh, die beim Film durch ein Prädikat oder beim Roman durch den Abdruck in einer der führenden Illustrierten, je verbunden mit einer breiten publizistischen Präsentation, zum Ausdruck kam, so standen neben diesen Krimis immer andere, die mindestens genauso breit präsentiert wurden, auch wenn sie lediglich Unterhaltung ohne besondere ideologische Beigaben boten.

Die ungefähr fünfzig Romanen und zwölf Filmen, auf deren Basis im folgenden Hauptlinien des Genres im Dritten Reich herausgestellt werden, wurden dabei so ausgewählt, daß sie das in den zeitgenössischen Quellen eruierte und hier skizzierte Spektrum abbilden. Die Auswahl war dabei im einzelnen immer auch von der Verfügbarkeit der Titel bestimmt.

Das Angebot an Krimis blieb trotz Zensur und Verboten so vielfältig, daß sich je nach Bedarf für verschiedene Einschätzungen und Bewertungen genügend Belege anführen lassen. Bei einer Beschränkung etwa auf die propagandistischen, zum Teil sogar offen antisemitischen Krimis wäre es ohne weiteres möglich, das Bild einer ganz im Dienste des Nationalsozialismus stehenden Literaturgattung zu zeichnen. Und wenn es auch schwerfällt, intendierte Kritik am Regime und gar Subversion nachzuweisen, so finden sich auch hier noch Beispiele, mit denen zumindest eine gewisse Ambivalenz des Krimis gegenüber Grundsätzen der NS-Ideologie belegt werden könnte.

6.1 Solide Unterhaltung – keine Experimente

Die Geschichte der Sekundärliteratur zum Kriminalroman ist reich an Versuchen, eine allgemeingültige Gattungstypologie zu finden. Bevorzugt wurde diese in den Romanen des als klassisch geltenden englischen Detektivromans gesucht. Die vor allem in Anknüpfung an Edgar Allan Poe von Arthur Conan Doyle entwickelte Form der „reinen Detektivgeschichte“ weist in der Tat ein strenges Schema auf, das einige Autoren selbst noch durch ausgedehnte Regelwerke weiter zu kanonisieren schienen.⁷³² Entgegen aller einschränkenden Definitions- und Kategorisie-

732 Antje Wulf verweist darauf, daß diese Spielregeln ironisch verstanden werden müssen. Dies wird in der Sekundärliteratur zumeist übersehen. Antje Wulf: Die Spielregeln der Detektivverzählung. In: Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. Hrsg. von Paul G. Buchloh und Jens P. Becker. 2., überarbeitete u. ergänzte Auflage. Darmstadt 1978, S. 81-95.

ungsversuche der Sekundärliteratur behauptet der Krimi heute wie im Dritten Reich eine ausgesprochene Formenvielfalt, die sich in einem weiten Feld zwischen den von Peter Nusser formulierten idealtypischen Polen einer Detektivliteratur, in der das Erzählen analytisch auf die Rekonstruktion des verbrecherischen Tathergangs gerichtet ist, und einem Thriller entfaltet, der von einer vorwärtsgerichteten, chronologischen, meist aus einer Kette aktionsgeladener Szenen bestehenden Erzählweise geprägt ist, die weniger der Aufdeckung der Tat als der Dingfestmachung des Täters dient.⁷³³

Wenngleich diese Unterscheidung auch für den Kriminalfilm fruchtbar gemacht werden könnte, wird dieser stärker nach inhaltlichen Kriterien wie Polizeifilm, Justizfilm oder Detektivfilm kategorisiert. Im Unterschied zum Buch kommt dem Krimi mit komödiantischen Elementen im Film eine ungleich größere Bedeutung zu.

Die Vorgaben und Vorstellungen des NS-Regimes richteten sich vor allem auf bestimmte genehme und unerwünschte Inhalte. Darüber hinaus war man an der Popularität und weniger an spezifischen Formen interessiert.⁷³⁴ Der Krimi war kein Feld für künstlerische Formexperimente. So hatten Versuche, mit Schnitten die Linearität der Erzählung zu durchbrechen, öffentliche Rügen zur Folge, sie wurden als unstatthafte Tricks diskreditiert. „Ein Kapitel für sich bildet der Schnitt der Kriminalfilme. Als einmal ein Regisseur nach einer Probevorführung wegen einer offenbar unsinnigen Schneiderei zur Rede gestellt wurde, antwortete er, er habe das Publikum verwirren wollen, das sei gut für die Spannung.“⁷³⁵ Hier herrschten nach Überzeugung des *Film-Kuriers* filmdramaturgische Gesetze, an die man sich zu halten habe, wenn es darum ging, die von Goebbels geforderten „80 Prozent gute, qualitätssichere Unterhaltungsfilm zu schaffen.“⁷³⁶

Genauso hatte man Schwierigkeiten, das Ideal einer Unterhaltungsliteratur umzusetzen, die, „nach allen Regeln der Kunst verfertigt“,⁷³⁷ den Rang gediegener Kunsthandwerks einnehmen könne. Dem entsprachen auch nach den ein-

733 Nusser: Kriminalroman, S. 2-4.

734 So arbeitet etwa Langenbucher erklärtermaßen mit einem an der Rezeption orientierten weiten Begriff des Kriminalromans, der den Detektivroman wie den Thriller bzw. kriminalistischen Abenteuerroman gleichermaßen umfaßt. „[D]er eigentliche ‚Detektivroman‘ und auch ein Teil des ‚Abenteuerromans‘ müssen notwendigerweise dieser Literaturgattung zugerechnet werden“. Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 37.

735 [Ohne Autor:] Ungeschriebene Gesetze bestimmen den Filmschnitt. In Kriminalfilmen darf Verwirrung nicht mit Spannung verwechselt werden. In: Film-Kurier vom 25. November 1939, S. 3.

736 Goebbels: Rede vom 28. Februar 1942, S. 120.

737 Losch: Unterhaltungsschrifttum, S. 41.

schneidenden Indizierungsmaßnahmen längst nicht alle Autoren. Doch trotz eines verbleibenden Niveaufalles läßt sich feststellen, daß sich zumindest die meisten um eine Sprache bemühten, die einer Unterhaltungsliteratur mit Anspruch auf Massenkongformität gerecht wird. Verwickelte Satzstrukturen einzelner müssen weniger als Versuch avancierten Schreibens denn als fehlende Routine gedeutet werden. Eine Sprache, die die größtmögliche soziale Reichweite gewährleistete, lag gleichfalls im Interesse des Propagandaministeriums. Langenbuchers Forderung nach „sprachlich und schriftstellerisch anständigen“ Romanen bedeutet somit nicht mehr als die Festlegung eines gewissen Mindeststandards, der Sprachrichtigkeit und Verzicht auf die Häufung bestimmter, allzu sehr auf Sensation ausgerichteter Stilmittel wie überbordende Gewaltdarstellung garantieren sollte.

Zumindest diese Forderung konnte weitgehend erfüllt werden, wie die vorliegenden Romane zeigen. Daß man von staatlicher Seite allerdings nach wie vor nicht völlig zufrieden mit der Unterhaltungsliteratur insgesamt war, zeigen die nicht abreißenenden Appelle an die Schriftsteller, sich ihrer Verantwortung für das gesamte Volk bewußt zu werden.⁷³⁸

6.2 Mehr Lebensnähe!

Weniger Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten – mehr „Lebensnähe“ lautete eine der Kernforderungen, die an einen Krimi im Dritten Reich gerichtet wurde. Und wie die Berichte von den Fachberatungen durch die Polizei belegen, war man bestrebt, hierfür mit Schulungen, Aktenmaterial und weiteren Sachinformationen die nötigen Grundlagen zu schaffen.

Und in der Tat finden sich ab 1937 verstärkt in den Titeleien und Filmcredits Vermerke, die mit dem Hinweis auf die Aktengrundlage des hier erzählten Falles eine größere Authentizität und Wahrhaftigkeit für sich in Anspruch nehmen. Zur Vorbereitung der Polizei-Aufklärungswoche gibt das Innenministerium 1936 zunächst drei Kriminalkurzspielfilme bei der Ufa in Auftrag, die Unterhaltung und Aufklärung miteinander zu verbinden suchen. „Die Polizeiakte als Drehbuch“ lautet die Schlagzeile im *Völkischen Beobachter*.

738 Die Schriftleitung des Deutschen Schriftstellers wendet sich im April 1943 anlässlich des Preisausschreibens für unterhaltendes Schrifttum gerade an die großen Namen: „Wer das Schrifttum der Weltliteratur kennt, weiß, daß selbst Dichter, die der Kranz der Unsterblichkeit schmückt, nicht müde wurden, sich um die Technik eines gutgebauten Kriminalromans, Abenteuerromans usw. zu kümmern und das Handwerkliche mit dem Dichterischen zu verknüpfen.“ In: Der deutsche Schriftsteller 8 (1943) Heft 4, Titelumschlag.

Diese drei Kurzfilme behandeln, genau den Polizeiakten nachgeschrieben, drei Kriminalfälle, in denen schonungslos die Gefahren, die der Allgemeinheit von seiten der Verbrecherwelt drohen, aufgedeckt werden, die auf die auf die schürfende Arbeit der Kriminalpolizei hinweisen, die aber doch, und das ist das besonders Wesentliche, Spielfilme sind, voller Spannung. Filme also, die den Zuschauer packen, die in den Spuren hingehen, die das Leben eindrückte.⁷³⁹

Der Bericht vom Set unterstreicht den innovativen Charakter dieses Projektes. Der verantwortliche Regisseur Jürgen von Alten wird mit den Worten „Es ist in seiner Art etwas ganz Neues.“ zitiert. Für ihn sei es ein „unerhörter Reiz“, das Leben in seiner „oftmals brutalen Rücksichtslosigkeit“ hier nachzeichnen zu dürfen.⁷⁴⁰

Die Kriminalkurzspielfilme scheinen sich in den folgenden Jahren zunehmender Beliebtheit zu erfreuen,⁷⁴¹ wobei die dahinterstehende Absicht, unterhaltend zu informieren, aber zunehmend hinter dem Spannungs- und Unterhaltungsaspekt zurückzutreten scheint. Klütz, der für sich eine Art Initiatorenrolle für diese Filme in Anspruch nimmt, sieht sich gezwungen, einen eingeschränkten Einsatz zu fordern, um nicht vor Verbrechen zu warnen, die lediglich in der Phantasie der Drehbuchautoren entstanden seien und die so gar noch zu Vorbildern für neue Straftaten würden.⁷⁴² Die möglichen Stoffe für eine solche filmische Bearbeitung seien eben begrenzt und müßten begrenzt bleiben, womit er bereits auf ein Problem eines Krimigenres verweist, das sich unter dem Ruf nach mehr Lebensnähe an einer außerliterarischen Aktenwirklichkeit zu orientieren hat: die spannenden Themen erschöpfen sich rasch.

Kurt W. Roecken, der als C. V. Rock eine Reihe von den Kriminalromanen verfaßt hatte, die im Herbst 1939 auf dem Index landeten, kann als Beispiel dafür gelten, daß die verantwortlichen Beratungsstellen durchaus ernsthaft an einer Neuausrichtung arbeiteten und nicht davon ausgingen, daß sich die gewünschten Änderungen allein durch das Verbot des Unerwünschten einstellten. Zudem macht der Umgang mit Roecken exemplarisch deutlich, daß eine Indizierung in keiner Weise mit Nachteilen für die weitere schriftstellerische Karriere verbun-

739 Walter Schimmel-Falkenau: Die Polizeiakte als Drehbuch. Besuch in Neubabelsberg. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A. Nr. 56 vom 23. Februar 1936, S. 16.

740 Schimmel-Falkenau: Die Polizeiakte als Drehbuch, S. 16.

741 Heinrich Miltner: Psst, ich bin Tante Emma. Verfilmte Polizeiakten. In: Film-Kurier vom 5. November 1937, S. 4.

742 Alfred Klütz: Ueberspannte Verbrechertricks. Kriminalkurzfilm auf Abwegen. In: Film-Kurier vom 15. Januar 1938, S. 4. Auch abgedruckt in: Deutsche Justiz 100 (1938) Nr. 2 (14. Januar) Ausgabe A, S. 77-78.

den war. Roecken hatte als versierter Genreschreiber anscheinend keine Schwierigkeiten, auch rasch nach den neuen Leitlinien zu produzieren. 1940 erschien *Verbrechen lohnt nicht!* in der Kulturellen Verlagsanstalt, Berlin, einer einschlägigen Adresse für Unterhaltungsliteratur. Im Untertitel heißt es nicht mehr Kriminalroman, sondern *Kriminalberichte*.

Der Verlag macht in einem Vorwort deutlich, daß man seine Lektion gelernt habe: „Der Verfasser beweist mit dieser Veröffentlichung, daß Verbrechen ‚ein schlechtes Geschäft‘ ist.“ Es seien Tatsachenberichte, so wird betont, die mit Rücksicht auf die Verwandten der Beteiligten lediglich anonymisiert worden seien. Und um die quasi offizielle Unbedenklichkeitserklärung zu betonen, danken Autor und Verlag den Polizeibehörden, die ihnen ihre Unterstützung „in lebenswürdigster Form“ zuteil werden ließen.⁷⁴³

Auch wenn der erste Kriminalbericht „Kampf um den Autobus“ mit einer Datumsangabe – 8. 10. 1935 – beginnt, zeigt Roecken mit den ersten Sätzen an, daß er trotz der neuen äußeren Form nicht von seinen bewährten Kolportagefähigkeiten zu lassen braucht: „Vom Müggelsee herüber flutete der Nebel in dichten Schwaden. Die Schatten der Buchen hoben sich gleich Gespenstern aus dem grauen Brei. Gleichmäßig rieselten die Ketten über die Zahnräder und trieben die Fahrräder durch den stillen Wald.“⁷⁴⁴

Nach dem Urteil der Fachpresse war dies „[e]in durchaus geglückter Versuch, dem fesselnden Kriminalbericht ein ernsthaftes Motiv zu geben“. Rock beweise durch die ebenso knappe wie packende Schilderung „verschiedenster Straftaten internationalen Verbrechertums in vielen Zentren der Erde“, daß „all diese schlauen Planungen mit schwersten materiellen Verlusten und dem der Freiheit für meist lange und längste Zeit“ endeten.⁷⁴⁵

Diese im Genrekontext der dreißiger Jahre neue Betonung der Authentizität des Dargestellten, die ausdrückliche Hervorhebung der Zeitgenossenschaft, die – für die Unterhaltungskultur nicht die Norm – sogar die Verwendung der Insignien des Nationalsozialismus einschloß, prägt die drastischsten Beispiele einer propagandistischen Aufladung und Indienstnahme im Bereich des Krimis.

Die mit dem Prädikat „staatspolitisch wertvoll“ deutlich als politischer Tendenzfilm markierte Produktion *Im Namen des Volkes* setzt die Taten eines Autoräubers ins Bild, eine Art von Verbrechen, die mit der Zunahme des Autoverkehrs

743 C. V. Rock: *Verbrechen lohnt nicht! Kriminalberichte*. Berlin: Kulturelle Verlagsanstalt 1940, S. [4].

744 Rock: *Verbrechen lohnt nicht!*, S. 7.

745 Viktor Kosmowski: Rezension zu C. V. Rock *Verbrechen lohnt nicht!*. In: Die Zeitschrift der Leihbücherei 9 (1940) Nr. 19 (10. Oktober), S. 7.

in den dreißiger Jahren vermehrt auftrat und vor allem in den Medien große Aufmerksamkeit genoß. Im Zentrum der Berichterstattung standen die Taten der Brüder Goetze, die seit 1934 im Großraum Berlin Autofahrern an abgelegenen Orten auflauerten, zum Halten zwangen und ausraubten. Ein Opfer, das sich wehrte, wurde erschossen, außerdem noch ein Polizist, der sie zufällig bei der Vorbereitung einer Autofalle entdeckte. Nach langer Fahndung wurden sie 1938 gestellt und der Taten überführt. Über die Gerichtsverhandlung wurde in der Presse ausführlich berichtet. Sie endete für beide mit einem Todesurteil. Im Juni 1938 war ein Gesetz verkündet worden, das für Wegelagerei in Verbindung mit Autodiebstahl die Todesstrafe vorsah und rückwirkend auf den Fall angewandt wurde.⁷⁴⁶

Der aktuelle Kontext war also noch präsent und wurde von der Berichterstattung entsprechend mitgeliefert, als *Im Namen des Volkes* anlässlich des ‚Tags der Polizei‘ Ende Januar 1939 in die Kinos kam. Der Krimi wurde damit nachdrücklich in den Dienst einer offiziellen Ordnungsinzenierung gestellt.

Die Hauptfigur Alfred Hübner wird in diesem von Erich Engels gedrehten Kriminalfilm als Inbegriff des ‚gemeinschaftsfremden Volksschädlings‘ dargestellt, der entsprechend dem Jargon der Zeit mit aller Härte bekämpft und ausgesondert werden mußte. In der ersten Szene sieht man Hübner auf einer einsamen Landstraße während eines Unwetters einen Baum fällen. Ein Wagen kann nicht stoppen, der Fahrer verunglückt. Dem Toten raubt Hübner Kleidung, Schmuck und Geld. Im Gasthof eines Dorfes verführt er anschließend die Kellnerin, zündet eine Scheune an und räumt in der allgemeinen Aufregung den Geldschrank des Wirtes aus. Zurück in Berlin zwingt er seinen alten Kumpel Bruno Mielke, der mittlerweile als Automechaniker legal seinen Lebensunterhalt verdient, bei seinen Überfällen mitzumachen. Bei einem letzten Coup wird Hübner auf frischer Tat ertappt. Er kann fliehen, doch die Polizei spürt ihn in Mielkes Dachkammer auf. Bei einem Schußwechsel wird Mielke getötet. Hübner wird verhaftet, vor Gericht gestellt und zum Tode verurteilt.

Gezeigt wird nur der Schuldspruch: Unter einem großen Hakenkreuz verkündet der vorsitzende Richter das Urteil: „Im Namen des deutschen Volkes! Alfred Hübner wird wegen Verbrechens gegen das Reichsgesetz vom 22. Juni 1938 [...] zweimal zum Tode verurteilt.“⁷⁴⁷

Gnade, das wird in der nächsten Szene unterstrichen, kann es für einen solchen Menschen nicht geben – er erwartet selbst auch keine mehr.

746 Vgl. Regine Stürickow: *Kriminalfälle im Dritten Reich*. Leipzig 2005, S. 78-85.

747 O-Ton: *Im Namen des Volkes*.

Direktor: „Alfred Hübner. Ihr Gnadengesuch ist abgelehnt worden. Das Urteil wird morgen früh vollstreckt. Haben Sie noch einen Wunsch?“

Alfred Hübner: „Wunsch? Nee.“⁷⁴⁸

Die rasche Vollstreckung des Urteils betont die Geschwindigkeit und unerbittliche Härte der NS-Justiz gegenüber dem abgeurteilten ‚Volksfeind‘. Die Kamera zeigt einen Strichkalender an der Zellenwand; gerade zwei Tage sind vergangen, als Hübner im Morgengrauen zum Schafott abgeholt wird. Seine letzte Zigarette glimmt noch auf dem Tisch in der Zelle, nachdem die Zuschauer bereits das Niedersausen des Fallbeils vernommen haben.

Dabei macht der Film aus dem Bruch mit rechtsstaatlichen Grundsätzen, daß hier nämlich rückwirkend ein neues Gesetz angewandt wurde, überhaupt keinen Hehl. Der Film vollzieht vielmehr eine quasi offizielle Verkündung: während es als Plakat an eine Litfaßsäule geklebt wird, verkündet eine Stimme aus dem Off: „Achtung, Achtung! Todesstrafe für Autoräuber. Die Reichsregierung hat folgendes Gesetz beschlossen, das hiermit verkündet wird. Wer in räuberischer Absicht eine Autofalle stellt, wird mit dem Tode bestraft.“⁷⁴⁹

Die Pressereaktion war – wie konnte es anders sein – äußerst positiv. Ein Kritiker der Zeitschrift *Filmwelt* ordnet den Film in den weiteren kulturideologischen Kontext ein und feiert ihn – immerhin sechs Jahre nach der nationalsozialistischen Machtergreifung – als Überwindung einer Weltanschauung, die er an den Namen zweier längst ins Exil Vertriebener festmacht.

Der deutsche Kriminalfilm hat seinen Stil grundlegend und grundsätzlich gewandelt. Es gibt heute keinerlei falsche Sentimentalität oder Romantik mehr, es wird nicht mehr ein Lump vermittelt psychanalytischer Zaubertricks als Opfer seiner Umgebung hingestellt. Franz Werfels einseitiger Literatenaufschrei: „Nicht der Mörder, sondern der Ermordete ist schuldig“ findet kein Echo mehr, und die jüdischen Psychiater vom Schlag eines Hirschfeld können uns keinen Schuft mehr als einen armen Irren aufschwätzen, dessen Komplexe sich zu irgend etwas Fürchterlichem verdichtet haben. Der ganze Dreck ist weggefegt. Das nationalsozialistische Strafrecht kennt nur noch eine These: Auge um Auge – Zahn um Zahn.⁷⁵⁰

Vergleichbar mit der exponierten medialen Präsentation wie auch in der fikionalisierten Aufbereitung eines zeitgenössischen Verbrechens im nationalsozialistischen Deutschland ist unter den Kriminalromanen *Der Tod fuhr im Zug* von

748 O-Ton: *Im Namen des Volkes*.

749 O-Ton: *Im Namen des Volkes*.

750 Hans Rasmus Fischer: Filme, die wir sahen. In: *Filmwelt* Nr. 6 vom 10. Februar 1939, S. 5.

Axel Alt. Der Vorabdruck in Fortsetzungen erfolgte in der auflagenstärksten Illustrierten des Dritten Reiches, der *Berliner Illustrierten Zeitung*.⁷⁵¹ An diesem Ort erscheint der Übergang zur Reportage noch fließender. Der Untertitel lautet „Wie die Polizei den Berliner S-Bahn Mörder fand“, und weiter heißt es: „Der Wirklichkeit nacherzählt von Axel Alt“.⁷⁵² Im weitgehend textidentischen Roman, der 1944 erschien, lautet die Formulierung, die die Authentizität behauptet: „Den Akten der Kriminalpolizei nacherzählt“. Axel Alt nimmt die Leser zu Beginn explizit an die Hand und läßt diese bis zum Ende nicht wieder los. „Gemeinsamer Gang in die Handlung“ ist sein Vorwort überschrieben. Hier wird der von Klütz, Langenbacher und Losch formulierte pädagogische Anspruch – „wir wollen den Sinn wecken für den Kampf gegen den Verbrecher und für die Menschen und ihre Einrichtungen, die von Berufs wegen diesen Kampf rücksichtslos [sic!] führen“⁷⁵³ – konsequent umgesetzt. Dies verwundert wenig, erfährt man den Echtnamen des Autors: Es ist Wilhelm Ihde gewesen, Geschäftsführer der Reichsschrifttumskammer. Ihde alias Alt verdeutlicht im Vorwort die kriminal-literarischen Konsequenzen des besonderen Ansatzes: Ein Verzicht auf die Großstadt Berlin zugunsten eines fiktiven Handlungsorts hätte das Verbrechen aus dem notwendigen Zusammenhang mit der menschlichen Gemeinschaft gelöst,⁷⁵⁴ was, so muß Alt wohl verstanden werden, den pädagogischen Impetus abgeschwächt hätte. Die „Nachlese“ bemüht sich, auch nicht den kleinsten Zweifel an der abgrundtiefen Schlechtigkeit des Täters zu lassen. Die abschließenden Reflexionen über das Böse in der menschlichen Gesellschaft münden in eine Apologie der Diktatur, die allein in der Lage sei, menschliche Gemeinschaft zu lenken und zu schützen.⁷⁵⁵ Alts Roman kann in seiner Berücksichtigung auch nebensächlicher propagandistischer Inhalte als Ausnahmefall angesehen werden. Hier findet selbst die Anlage eines Gemüsegartens im Frühjahr 1940 als beispielhafte Selbstversorgung in einem eingeschobenen Erzählerkommentar ihre Würdigung. Die Wendung zum Dokumentarischen führt Alt in seinem Vorwort weiter aus. Er behauptet, daß er „sich eng an den aktenmäßigen Gang der Ereignisse hält und bewußt auf jegliche Verniedlichung, Romantisierung oder andere Formen der

751 Axel Alt: Der Tod fuhr im Zug. Wie die Polizei den Berliner S-Bahn-Mörder fand. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* Nr. 52/1943 bis Nr. 6/1944.

752 Axel Alt: Der Tod fuhr im Zug. Den Akten der Kriminalpolizei nacherzählt. Berlin, Leipzig: Hillger 1944.

753 Alt: Der Tod fuhr im Zug, S. 6-7.

754 Alt: Der Tod fuhr im Zug, S. 5.

755 Alt: Der Tod fuhr im Zug, S. 212-220.

Darstellung verzichtet, die auf eine sogenannte ‚Lockerung‘ des Themas abzielen könnten.“⁷⁵⁶

Die beschriebenen Fälle, soviel ist sicher, sind authentisch, 1940 und 1941 wurden in Berliner S-Bahnen mehrere Frauen vergewaltigt und ermordet. Der Täter konnte erst nach einer mehrmonatigen Fahndung und der Überprüfung Tausender Personen gefaßt werden. Der Fall fand auch in der NS-Presse eine breite Beachtung und wurde anscheinend als geeignet zur propagandistischen Aufbereitung angesehen: der Roman wurde in enger Absprache zwischen Propagandaministerium und Reichskriminalpolizeiamt konzipiert.⁷⁵⁷ Wenngleich vor diesem Hintergrund davon auszugehen ist, daß Alt wirklich die Originalakten zur Verfügung hatte, ist die vorgebliche Authentizität zu relativieren. Das dokumentarische Element sprengt auf jeden Fall nicht die Form des Kriminalromans. Der Text erweist sich als literarisch durchkomponiert, die Personen sind typisiert, die herkömmlichen Klischees werden durch eine nazistische Note ergänzt. Alts Handlungsort wird eindeutig als das nationalsozialistische Deutschland der Jahre 1940 und 1941 gekennzeichnet. Es fehlen weder die Einwirkungen des Krieges – Sorge um Söhne und Männer im Felde, Verdunkelung – noch bleiben zahlreiche NS-Institutionen von der NSV (Nationalsozialistische Volkswohlfahrt) bis zum Reichsführer SS unerwähnt.

Diese Beispiele funktionieren ungeachtet ihrer ideologischen Auf- und Überladung auch als Krimi. Ob die Zeitgenossen allerdings über die explizite propagandistische Ausrichtung in einem Unterhaltungsgenre ohne weiteres hinwegzusehen bereit waren, muß dahin gestellt bleiben. In jedem Fall war die Anzahl von Krimis, die sich ausdrücklich auf authentische Fälle beziehen konnten, von vornherein beschränkt, sollte nicht die aufklärende Absicht in eine abschreckende Wirkung umschlagen. So viele schwere Verbrechen, die es bedurfte, um daraus ausreichend Krimis zu produzieren, sollte es im Dritten Reich gerade nicht geben.

6.3 Exkurs: Aktenzeichen XY gelöst – Fernsehexperimente

Aktenwirklichkeit und Genrefiktion im Dienste der tatsächlichen Kriminalitätsbekämpfung amalgamieren idealtypisch in einer filmischem Vision, wie in Zukunft die neuen visuellen Medien für die Fahndung nach Straftätern eingesetzt und

756 Alt: Der Tod fuhr im Zug, S. 7.

757 Patrick Wagner erwähnt in seiner Studie zur Kriminalpolizei im Nationalsozialismus, daß das Reichskriminalpolizeiamt den Roman in Auftrag gegeben habe. Patrick Wagner: Hitlers Kriminalisten. Die deutsche Kriminalpolizei und der Nationalsozialismus zwischen 1920 und 1960. München 2002, S. 11.

dabei Unterhaltung und Verbrechensaufklärung miteinander verbunden werden konnten.

Das Fernsehen war in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre über das Experimentierstadium hinaus. Es gab einen regelmäßigen Sendebetrieb mit einem täglichen Programm, das in Berlin und Potsdam in öffentlichen Vorführräumen einem Publikum präsentiert wurde. Ein Bericht der *NS-Rundfunkkorrespondenz* – das Fernsehen galt administrativ als Teil des Rundfunks – demonstriert, wie man den fiktionalen Detektiv aus der Filmwelt in die Wirklichkeit des Fernsehens überführt und in der konkreten Verbrechensbekämpfung einzusetzen hofft.

Sherlock Holmes im Fernsehsender

In das neue, klare 441-Zeilen-Bild des Fernsehsenders „Paul Nipkow“ tritt ein junger, forscher Mann, nicht angetan, wie vielleicht mancher auf Grund dieser Überschrift geglaubt hat, mit großkariertem Mantel und Shagpfeife, sondern genau wie wir alle gekleidet. Er ist auch nicht etwa ein Schauspieler, der in einem Fernseh-Kriminalstück mitspielt, sondern er ist geschickt vom Polizeipräsidium Berlin, Mordkommission „Traubel“.⁷⁵⁸

Es geht um einen Mord an einem Taxifahrer:

Wie erinnerlich, wurde vor nicht allzu langer Zeit wieder einer jenen scheußlicher Morde an einem Taxichauffeur verübt. Die Polizei fand am Tatort einen hellen Regenmantel, der dem Täter gehört hatte. Gewisse Kennzeichen, darunter fachmännisch ausgeführte Reparaturen und Firmenschild, boten die Möglichkeit, durch Mithilfe des Publikums den Täter zu erwischen. Überall wurden Bilder des Mantels angeschlagen, von der Frage begleitet, wer den Besitzer des Mantels kennt. Doch die Fahndung blieb vorderhand erfolglos.

Es sei die Polizei selbst, die sich auf die Zweckmäßigkeit des neuen Mediums besonnen hätte. Denn eines Tages, so heißt es weiter, rief das Polizeipräsidium im Fernsehsender an, ob man nicht einmal jenen Mantel im Fernsehbild zeigen dürfe, vielleicht daß unter den Besuchern der Fernsehstuben jemand ist, der ihn kennt. Vom Sender wird der Bitte bereitwillig nachgegeben.

[U]nd so tritt nun der junge Beamte eines Abends unter die heißen Scheinwerfer und hält das Indiz, das zur Ermittlung des Täters führen soll, vor das große Auge des Bildfängers. Er gibt dazu die nötigen Erklärungen, sachlich und kurz. Langsam fährt die Kamera auf ihn zu und richtet sich auf die reparierten Stellen, um sie an die Bildflächen der Empfänger in den Fernsehstu-

758 [Ohne Autor:] Sherlock Holmes im Fernsehsender. In: Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Folge 45 vom 9. November 1938, Bl. 5.

ben in Großaufnahme weiterzugeben. Man erkennt deutlich alle Einzelheiten. Manchen Fernsehfreund in den Stuben mag es kalt überlaufen.⁷⁵⁹

Damit kein falscher Verdacht der Sensationshascherei aufkomme, betont man ausdrücklich die Seriosität. Keineswegs wollte die Kriminalpolizei eine billige Sensation bieten, sondern sie habe die wertvolle Möglichkeit erkannt, die das Fernsehen bot. Damit sei das Fernsehen nun offiziell in die Reihe jener Fahndungsmittel eingereiht worden, die die Polizei zu benutzen pflege. „Hoffen wir, daß es auch in Zukunft noch oft mithelfen darf, der Gerechtigkeit zum Siege zu verhelfen.“⁷⁶⁰

Wie die erfolgreiche Polizeiarbeit schon in naher Zukunft aussehen sollte, demonstrierte der Ufa-Kurzkrimi *Wer fuhr II A 2992* von 1939.⁷⁶¹ Dort verkündet der Sprecher in die Kamera:

Soeben hat sich auf der Zufahrtsstraße zur Reichsautobahn Berlin-Stettin ein tödliches Verkehrsunfall ereignet. Ein Motorradfahrer wurde von einem Kraftwagen angefahren und tödlich verletzt. Der Fahrer des Wagens ist flüchtig. Bei dem Zusammenstoß wurde der Wagen vermutlich auf der rechten Seite beschädigt, dabei muß diese Klinke, die einen auffallend zackigen Bruch aufweist, heraus gebrochen sein. Angaben, die zur Ermittlung des Täters dienen, erbittet die Kriminalpolizei Polizeipräsidium Alexanderplatz. Ich wiederhole: Wo ist ein Auto aufgetaucht, an dem eine Klinke in der beschriebenen Weise herausgebrochen ist. Meldung sofort erbeten an Kriminalkommissar König. Ruf 51 00 23 Apparat 920.

Der Kurzfilm imaginiert nun die idealtypischen Bedingungen für den Erfolg des Einsatzes, denn bereits vorher hatte ein Berliner Tankwart namens Emil den Wagen an seiner Zapfsäule bemerkt:

Emil: „Nanu, Unfall jehabt, Herr?“

Fahrer: „Auf dem Parkplatz jemand gegen gefahren.“

Emil: „Na, die Nummer werd' ick mir doch merken. II A 2992 ...“

Frau (ruft aus dem Hintergrund): „Ach Emil, mach doch schon Schluß, wir wolln doch noch zum Fernsehen.“

Emil (die Nummer leise für sich wiederholend, dann laut): „II A 2992 ... ja, ich komm schon.“

759 Sherlock Holmes im Fernsehsender, Bl. 5.

760 Sherlock Holmes im Fernsehsender, Bl. 5.

761 *Wer fuhr II A 2992?* Kurz-Spielfilm. Regie: Karl G'schrey. Deutschland 1939. Die Zitate sind transkribierter Originalton.

In einer der in Berlin eingerichteten Fernsehstuben sieht der Tankwart Emil die Klinke, die ein Kriminalbeamter vor der Kamera präsentiert. Umgehend meldet er bei der Polizei, daß er den Wagen erst kürzlich an seiner Zapfsäule bedient habe. Doch damit sind die neuen Möglichkeiten des Fernsehens und der Bildübertragung noch lange nicht ausgeschöpft.

Tankwart Emil: „Also hier haben Sie auch einen Fernsehapparat.“

Kripobeamter: „Natürlich, so was brauchen wir doch bei der Kriminalpolizei. Wollen wir mal gleich nachsehen, was es gibt.“

Während Emil auf dem Polizeirevier seine Aussage zu Protokoll gibt, läuft im Fernsehen die Live-Übertragung eines Pferderennens aus Hoppegarten. Auf der Mattscheibe sieht Emil den Gesuchten. Ein Anruf genügt – der Mann wird verhaftet. Der Kurzfilm zeigt die Polizei im erfolgreichen Einsatz für die allgemeine Sicherheit, unterstützt von neuester Technik, und den stets aufmerksamen, zur Verbrecherjagd bereiten Volksgenossen: Hier wird im Film vorgeführt, was als Fernsehsendung *Aktenzeichen XY ungelöst* drei Jahrzehnte später zu einem der großen Erfolge und Exportschlager deutscher Fernsehunterhaltung werden sollte.

6.4 Prototypen des NS-Krimis?

Eine Reihe weiterer Krimis behandeln, wenngleich nicht ganz so exponiert wie die beiden angeführten Beispiele, ebenfalls eindeutig die Strafverfolgung im Dritten Reich und thematisieren nazistische Ideologie und Verbrechensbekämpfungsvorstellungen. Sie lassen aufgrund der Wahl ihrer Stoffe wie auch bei der Beschreibung der Polizei und ihrer technischen Ausstattung den Einfluß der Beratungsstellen vermuten. Der Roman *Shiva und die Nacht der 12*⁷⁶² von Felicitas von Reznicek erschien wie Alts *Der Tod fuhr im Zug* im Hillger-Verlag, dessen Krimi-programm von allen Verlagen den deutlichsten Willen zur Gestaltung von Prototypen eines ‚NS-Krimis‘ offenbart. Von Reznicek nimmt sich mit dem Heiratschwindler eines Themas an, das schon in den volkspädagogischen Kriminalkurzfilmen Mitte der dreißiger Jahre warnend ins Bild gesetzt worden war und das angesichts des Männermangels im Kriege nichts von seiner Dringlichkeit verloren hatte. Wie Alt rahmt von Reznicek ihre Erzählung mit einer Vorrede und einem Nachwort ein, die eindeutig als Kommentar der Autorin auszumachen sind. Sie liefert in *Shiva und die Nacht der 12* bereits im „Vorwort des Autors“ die Lehre,

762 Felicitas von Reznicek: *Shiva und die Nacht der 12*. Berlin, Leipzig: Hillger 1943.

die die Leser aus dieser Geschichte zu ziehen haben: Die Männer sollen den Frauen mehr Liebe und Verständnis entgegenbringen, denn „[w]enn der Richtige sich aufmerksam ihrer annimmt, dann brauchen sie nicht dumm zu sein und auf den Falschen hereinzufallen.“⁷⁶³

Die Inhaltsübersicht hat die Form eines Protokolls. Zwölf Frauen, mit denen der Heiratsschwindler bei seinen Aktivitäten in Kontakt gekommen ist, werden während einer Nacht von einer Polizeibeamtin und drei Polizeibeamten auf dem Berliner Revier der Kriminalpolizei am Alexanderplatz vernommen. Der Verdächtige sitzt dabei in einem Nebenzimmer und wird in den Pausen der Zeugenvernehmungen mit den neuen Fakten konfrontiert. Was sich in dieser Beschreibung als trockene Umsetzung eines auf Polizeiakten basierenden realistischen Tatsachengeschehens ausnimmt, erweist sich in dem vornehmlich analytisch erzählten Roman als Adaption des klassischen Erzählmusters des Detektivromans. Der Detektiv, ein Kriminalrat Dongen, genannt Shiva, der neben seinen überragenden Geisteskräften auch den Hang zur Exzentriz von den großen Detektiven übernommen hat, zieht aus den Verhören Indiz um Indiz und überführt den Heiratsschwindler nicht nur seines Betruges, sondern auch des Mordes an einer einsamen alten Frau. Den Assistenten und Lesern erschließt sich derweil lediglich der fortgesetzte Vertrauensmißbrauch eines Mannes, dessen schwerwiegende Folgen an den Aussagen der Frauen deutlich werden. Den Mord, den ihm Shiva zum Schluß nachweist, traut man dem Mann bereits vor der Kenntnis der Tat ohne weiteres zu. Allein dies kann bereits als Zeichen einer erfolgreichen Sympathie lenkung gelten. Die Wertung und Kommentierung der verschiedenen Zeuginnen erfolgt durch die drei anderen Polizeibeamten, teilweise durch Tagebuch- und Protokollnotizen oder aber durch die Wiedergabe ihrer Innensicht durch die Erzählinstanz. Aus weiblicher – die Polizeiassistentin –, männlich simpler – der Wachtmeister – und männlich etwas komplexerer Sicht – der Kommissar – wird eine Verinnerlichung der im Vorwort verkündeten Moral der Geschichte beispielhaft für die Leser vollzogen.

Noch deutlicher im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie wird Hans Rudolf Berndorff in seinem Kriminalroman *Shiva und die Galgenblume*, der wie die erwähnten Bücher von Alt und von Reznicek im Hillger-Verlag in der Reihe *Neuzeitliche Kriminalromane* erschien. Berndorff läßt Kriminalrat Dongen, der anscheinend zu einer Serienfigur aufgebaut werden sollte, wie sie noch in den dreißiger Jahren von den Behörden immer wieder kritisiert wurden, als Verfechter

763 von Reznicek: *Shiva und die Nacht der 12*, S. 10.

biologistischer Kriminalitätstheorien agieren, der unter anderem mit Hilfe von Sippentafeln ermittelt.

Einem Bankier, der zwei alten Gaunern eine Anstellung und damit die Chance auf ein anständiges Leben geben will, belehrt Dongen stellvertretend für alle, die noch solchen soziologischen Vorstellungen von Verbrechensursachen anhängen, über die Vergeblichkeit seiner Absichten:

Sie werden natürlich glauben, daß diese Art von Leuten durch die Schuld der Gesellschaftsordnung auf den schiefen Weg gekommen sei. Sie werden mir sagen wollen, daß es die Schuld der Gesellschaft sei, daß diese Art von Menschen nicht wieder in die menschliche Ordnung eingegliedert worden sei. [...] Und das ist alles ganz irrig. Sie haben mich vorher gefragt, wo diese beiden Burschen herkommen. Ich kann es Ihnen sehr gut sagen, denn ich habe mir die Sippentafeln der beiden angesehen. Der Ältere stammt von einem Vater ab, der in Berlin eine kleine Kneipe hielt und Säufer war. Der Großvater war einmal Tischler und hat sich erhängt, weil er dahinter kam, daß seine Frau eigentlich eine Hure war. [...] Gehen wir der Familie weiter nach, steigen wir in die Verästelungen ihres Sippenbaumes, so finden wir väterlicherseits Selbstmörder und zwei Gewalttäter.⁷⁶⁴

Den beiden Einbrechern Emil und Paul, denen der gutbürgerliche Bankier helfen will, ist dabei längst klar, was die neue NS-Zeit für sie bereithält. Von Dongen faktisch schon überführt, sinnen sie über die Optionen nach, die ihnen noch bleiben.

„Verloren, sagste? Wat kann det jeben? Zwei Jahre Zet? Die mach ick im Stehen ab, dazu brauch ick ja keene Zelle.“ „Machste“, sagte der Ältere, „machste im Stehen ab. Det is wahr ... und nachher im Kazet verreckste. Du hast wohl nich dran jedacht, daß unser Kerbholz voll is? Meinste, die lassen uns nach dem Zet raus?“ Da stellte der Junge sein Glas auf den Tisch. Der kalte Schweiß rann ihm von der Stirn. Der Ältere sprach weiter: „Is dir immer noch nicht ufjejangen, Paule, det wir zu den jehören, die die von der Polizei „Berufsverbrecher“ nennen?“⁷⁶⁵

764 Hans Rudolf Berndorff: *Shiva und die Galgenblume*. Berlin: Hermann Hillger 1943. S. 91.

765 Berndorff: *Shiva und die Galgenblume*, S. 54. Dies ist eine der wenigen Stellen, in denen das Konzentrationslager, das in der Presse als Einrichtung für die so bezeichneten Berufs- und Gewohnheitsverbrecher in keiner Weise verschwiegen wurde, auch im Krimi auftaucht. Im Film *Alarm* (1940) gibt es zwei ähnliche Sequenzen. Hier ist es der Gauner Schielaug (Rudolf Platte), der für einen großen, die gesamte Diebstahlszene kontrollierenden ‚Paten‘ Julius arbeitet. Gegenüber einem ‚Kollegen‘ klagt er über die aktuell schlechten Zeiten in der Branche: „Zeiten sind das. Die Polizei ist ja auch so scharf, daß man sich jetzt sogar auf seine Hehler verlassen muß. Aber Du weiß ja Bescheid: Sicherheitsverwahrung, Vorbeugungshaft und dann Besserungslager und so.“ O-Ton: Alarm.

Für „Berufsverbrecher“ gab es im Sinne des Unrechtsstaates nur eine gerechte Strafe: den Tod. Hermann Freyberg beginnt das abschließende Kapitel seines Kriminalromans *Ein Toter bricht ein* von 1943 mit den Worten:

„Die Justizpressestelle teilt mit: ‚Der vielfach vorbestrafte Berufsverbrecher Albert Lang wurde vom Volksgerichtshof wegen schweren Einbruchs als gemeingefährlicher Verbrecher zum Tode verurteilt. Das Urteil ist gestern in der Strafanstalt Plötzensee vollstreckt worden.‘“⁷⁶⁶ Selbst der Vater des zum Tode Verurteilten, ein alter Bienenzüchter, ist mit dem Urteil einverstanden.

„Es ist gut so! Für die Allgemeinheit und auch für ihn selbst.“ [...] Kraftlose Schädlinge wurden nicht geduldet im Bienenstaat. Sie werden einfach ausgemerzt. Und so mußte es auch im gesunden Menschenstaat sein. Genau so. Wer sich nicht einfügen konnte und wollte, der mußte ausgelöscht werden, auf daß das Ganze blühe und gedeihe. Ruhig, mit leichter, geübter Hand wirtschaftete der alte Lang an seinen Beuten und hörte im Summen des Bienenvölkchens den Grabgesang seines mißratenen Sohnes.⁷⁶⁷

Nicht nur die Analogie zum Insektenstaat, die aus einem zeitgenössischen Kulturfilm stammen könnte, weist in diesem Krimi auf die staatliche Einflußnahme hin, auch die Zeichnung des Falles ist so speziell, daß hier mit Sicherheit die Maßgabe der Beratungsstelle des Reichssicherheitshauptamtes zu vermuten ist. Der tote Einbrecher, von dem im Titel die Rede ist, scheint nämlich zunächst eine der Grundlagen der erfolgreichen Kriminalpolizeiarbeit, ihre umfassende Fingerabdruckkartei, ad absurdum zu führen, gehören doch die am Tatort gefundenen Fingerabdrücke eindeutig einem Toten. Wie sich dank der Ermittlung der Kriminalpolizei schließlich herausstellt, hat sich der eigentliche Einbrecher Gummifingerabdrücke des Toten verschafft. Die Polizei schützt, wie sie schlagend belegt,

Die Polizei macht ihm im Verhör deutlich, daß die alten Zeiten, in denen sich die professionellen Gauner auf die berechenbar ‚milden‘ Strafen des Staates verlassen konnten, vorbei seien:

Kriminalkommissar (KK): „Ah, Sie denken, in ein, zwei Jährchen ist die Geschichte mal wieder ausgestanden.“

Schielauge (S): „Ein Jahr sechs Monate kriege ich auf das, was ich gestanden habe.“

KK: „Na, Sie müssen es ja wissen. Was Sie aber anscheinend nicht wissen: Hinterher kommt dann Sicherheitsverwahrung oder das Festungslager.“

S: „Aber Herr Kommissar, das werden Sie mir doch nicht antun.“

Kriminalinspektor: „Sehn, Sie, das habe ich Ihnen auch schon gesagt.“

S: „Mit Verlaub, ich habe es nicht ernst genommen.“ O-Ton: Alarm.

766 Hermann Freyberg: *Ein Toter bricht ein*. Berlin: Hermann Hillger 1943 (= Das Forum Heft 2), S. 94.

767 Freyberg: *Ein Toter bricht ein*, S. 95.

selbst vor solchen Tätern, die in ihrer Raffinesse gleichsam ein eindeutiges, natürliches Ordnungssystem überlisten – für die Machthaber ein Sakrileg, das letztlich, dies bleibt allerdings nur in der Konzeption des Romans angedeutet, an sich bereits als todeswürdig gilt.

Eine Neugestaltung umfassender Art versucht Rudolf von Lossow, ebenfalls in der Reihe *Neuzeitliche Kriminalromane*. Sein Roman *Das Licht am Styx*⁷⁶⁸ spielt 1938 in Deutschland, was sich nicht nur in diesem Fall als das bevorzugte Jahr für einen Krimi erweist, der eindeutig in einem nazistischen Deutschland verortet werden soll. Es geht um nahezu perfekt gefälschte Kunstwerke alter Meister. Amerikanische Experten fallen darauf herein, nicht aber die deutsche Kriminalpolizei, die „in der ganzen Welt wegen ihrer glänzenden Methoden und ihrer absoluten Zuverlässigkeit bekannt“⁷⁶⁹ ist. Auf dem neuesten Stand von Technik und Wissenschaft verfügt sie über eine kriminalbiologische Abteilung, die innerhalb weniger Tage einen Stammbaum mit relevanten Informationen über jeden Verdächtigen zu liefern in der Lage ist. Für den unter dem Verdacht der Kunstfälschung stehenden Michael Spranger lautet das Ergebnis: „Erbliche Belastung schien nicht ausgeschlossen.“⁷⁷⁰ Lossow begnügt sich aber nicht damit, die Aufklärung des Falles – zu den Fälschungen kommt der Mord an dem für den Verkauf verantwortlichen Kunsthändler – mit Hilfe einer nationalsozialistisch geprägten Erbbiologie herbeizuführen. Die Vorbestimmung durch Herkunft verwendet er, um seinem Kriminalroman das von den theoretischen Kritikern vermißte Untergründige und Tragische zu verleihen. Sie wird bei ihm Grundlage und Rechtfertigung, den Kunstfälscher, und damit einen Verbrecher, in den Mittelpunkt seines Romans zu stellen. An diesem Michael Spranger bzw. Wendhusen – bereits der Doppelname verweist auf seine Doppelnatur – demonstriert der Autor die weltanschauliche Überwindung eines falsch verstandenen Freiheitsbegriffs, der glauben mache, sich über Ordnung und Staat hinwegsetzen zu können. Ob Erich Thier dies in seinem Aufsatz über den Detektivroman gemeint hat, als er eine Schilderung des Schicksalhaften in der Nachfolge Dostojewskis forderte, sei dahingestellt. Lossow zumindest unterstreicht seinen Anspruch, weltanschauliche Probleme von entscheidender Bedeutung zu verhandeln, mit einer Vielzahl von Verweisen und Anspielungen auf Dichter und Philosophen von Jakob Böhme bis Goethe und zahlreichen metaphysisch aufgeladenen Dialogen, Landschafts- und Naturbeschreibungen.

768 Rudolf von Lossow: *Das Licht am Styx*. Berlin-Grunewald, Leipzig: Hermann Hillger 1943.

769 Lossow: *Das Licht am Styx*, S. 113.

770 Lossow: *Das Licht am Styx*, S. 79.

Verloren ist Michael Spranger dennoch nicht – er ist schließlich nur ein Fälscher und nicht der Mörder –, ihm wird die Möglichkeit zur Einsicht gegeben. Dr. Gefion Dankwart, eine Kunsthistorikerin, die als gut, aber zu schwach geschildert wird, um Spranger zum Guten zu bekehren, wendet sich trotz ihrer Liebe aus erbbiologischen Gründen von ihm ab. Sprangers Einkehr leitet der philosophisch beschlagene Kommissar Fabricius ein, der Michael sowohl überführt als auch im philosophischen Disput bezwingt, die Aufklärung wird gleichsam transzendiert. Michael lernt während „der Jahre seiner Strafverbüßung“ seine dunklen Neigungen zu überwinden, geleitet von der Erinnerung an die schöne und reine Hellfriede, die nahe bei Gott, halb eine Heilige und Priesterin, halb ein philosophisches Prinzip verkörpert. Die krude Mischung von erbbiologischem Determinismus und philosophisch-mystischer Heilslehre ist schwer erträglich, stilistisch steht dieser Roman allerdings noch weit über dem Durchschnitt und ist einer der wenigen Krimis, in dem Sexualität und Erotik thematisiert werden. Die angestrebte weltanschauliche und „erbbiologische“ Vertiefung der Gattung rückt letztendlich aber andere Aspekte als die Aufklärung eines Verbrechens in den Mittelpunkt.⁷⁷¹

6.5 Antisemitismus

Die oben zitierte landläufige Vermutung, daß im Krimi des Dritten Reiches doch bestimmt die Juden die Täter gewesen seien, trifft weitestgehend nicht zu. Auch wenn es sich beim Antisemitismus um das zentrale Merkmal des Nationalsozialismus handelt, versucht kein Kriminalfilm und kein Kriminalroman den Konsumenten die Vorstellung von dem Wirken des sonst allgegenwärtigen „jüdischen Weltfeinds“ im topographischen Raum des Dritten Reiches zuzumuten.

Sebastian Losch machte in seinen Leitlinien zur Neugestaltung des Kriminalromans allerdings deutlich, daß man von behördlicher Seite mit judenfeindlichen Äußerungen nicht bloß einverstanden war, sondern sie prinzipiell als Mittel ansah, um die Gattung aufzuwerten. Wer Romane verfaßte, „in denen der rassemäßig bedingten Gegnerschaft des Weltjudentums gegen die nationalsozialistische Weltanschauung in scharfer und eindeutiger Form Rechnung getragen“⁷⁷² werde, fand wohlwollende Beachtung. Unter dem Sammelpseudonym Pieter Coll schildern verschiedene Autoren in einer von vornherein auf mehrere Titel ange-

771. Vgl. auch: Bo Andersson: Rudolf von Lossow: Das Licht am Styx. Ein deutscher Kriminalroman aus dem Jahre 1943. In: Text und Kontext 17 (1989) Heft 1, S. 206-224.

772 Sebastian Losch: Neue Kriminal-Romane. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 2 (1940) Heft 5, S. 68.

legten Serie die verbrecherischen Aktivitäten eines weltweit operierenden „All-jüdischen Kampfverbandes“ bzw. anderer jüdischer und kommunistischer Gruppen. Losch, der neben seiner Referententätigkeit für die deutschen Buchereien im Propagandaministerium auch die Zeit fand, die einschlägigen Titel zu sichten und in den entsprechenden Fachorganen zu rezensieren, weiß zumindest in seiner Rezension der ersten drei Romane im Mai 1940 von einer mehrbändigen Konzeption: „Was die Romane von Pieter Coll auszeichnet, ist die Vereinigung von politisch-weltanschaulicher Haltung mit spannendem abenteuerlichen Geschehen und der jeweils siegreiche Kampf gegen den jüdischen Weltfeind. Weitere Bände folgen rasch.“⁷⁷³

In diesen Romanen kämpfen als aufrecht und rechtschaffen gezeichnete einheimische Polizisten des je gewählten Handlungsortes gegen einen Gegner, der mit sämtlichen antisemitischen Attributen ausgestattet ist. Handlungsorte sind unter anderem Shanghai, die USA,⁷⁷⁴ Brasilien⁷⁷⁵ und Paris.⁷⁷⁶ In *Die Bruderschaft der Maulwurfsmänner* vereitelt ein deutscher Detektiv eine jüdisch-chinesische Verschwörung, die dieser Gruppe, die in Tel Aviv ihr Hauptquartier hat, die Welt-herrschaft sichern sollte. Dank seiner Initiative gelingt es, die Anführer verhaften zu lassen und dem Treiben dieser Organisation endgültig ein Ende zu setzen.⁷⁷⁷

So widerlich die hier gewählten Klischees sind, so bieten diese Bücher eine Fülle exotischer Orte und in klarer Schwarz-Weiß-Zeichnung auch einmal einen ernstzunehmenden Gegner, der mit viel Gewalt und *action*, also mit Elementen, die im neuen deutschen Krimi nicht mehr vorkommen sollten, bekämpft werden konnte. Diesen Aspekt hebt auch die Rezension zu *Die Menschenfracht der „Ano Wati“*⁷⁷⁸ in der *Zeitschrift der Leihbücherei* hervor:

In Shanghai, dem fernöstlichen Dorado politischer Abenteuer, dem Hexenkessel der schnell gewinnen und verlieren läßt, der geräuschlos Unbequeme auslöscht und doch von asiatischen Leidenschaften, wie Doppelgesichtigkeit her geheizt und dirigiert wird, spielen sich die erregenden Geschehnisse des Kriminalromans ab.⁷⁷⁹

773 Losch: Neue Kriminal-Romane, S. 68.

774 Pieter Coll [d.i. Heinz Otto]: Die unheimliche Macht. Kriminalroman. Berlin: Osmer 1942.

775 Pieter Coll [d.i. Helmut Brühl]: Rote Spur in Rio. Kriminalroman. Berlin: Osmer 1939.

776 Pieter Coll [d.i. Heinz Otto]: Mordsache Pierre Ledru. Kriminalroman. Berlin: Osmer 1939.

777 Pieter Coll [d.i. Heinz Otto]: Die Bruderschaft der Maulwurfsmänner. Berlin Osmer 1942.

778 Pieter Coll [d.i. Udo von Klot-Heydenfeldt]: Die Menschenfracht der „Ano Wati“. Kriminalroman. Berlin: Osmer 1939.

779 Viktor Kosmowski: Rezension zu Pieter Coll. In: Die Zeitschrift der Leihbücherei 9 (1940) Nr. 17 (10. September), S. 7-8, hier: S. 8.

Allerdings sieht der Kritiker tendenziell die falschen Prioritäten gesetzt und damit Möglichkeiten der ‚Aufklärung‘ verschenkt. Er vermißt die „Freilegung der Hintergründe halb-politischer Machenschaften“, denn dies bedeute mehr „als Spannung, Grusel, Abscheu ohne Reflexionen.“ Es sei schade, so schließt er, daß „Pieter Coll die Möglichkeit ernsthafter Unterrichtung seiner Leser über jüdische Geheim-Organisationen nicht nützt und sich mit reportagehaften Schilderungen begnügt.“⁷⁸⁰

Zwar nicht in Deutschland, aber in Österreich kurz nach Ende des Schuschnigg-Regimes ist der Roman *Briefe in grauen Umschlägen* von J. Bernitt⁷⁸¹ angesiedelt. Das eingangs beschriebene Fest konfrontiert die Leser mit kokainabhängigen Wiener Aristokraten, reichen Juden und undurchsichtigen Südamerikanern, eine Darstellung der Wiener Gesellschaft, die noch einmal im nachhinein sinnbildlich demonstrieren soll, wie notwendig der „Anschluß“ Österreichs ans Dritte Reich gewesen ist. Frauen werden entführt, Rauschgift ist dabei im Spiel. Die Südamerikaner erweisen sich im Laufe der Ermittlung als getarnte polnische Juden, Kriminalrat Auersperg reist zur Klärung von Identitäten bis nach Ostpolen. Danach ist für ihn der Fall klar: „Wie die heutige erbbiologische Wissenschaft einwandfrei beweist, ist der Lebensweg jedes Verbrechers zum Teil blutmäßig bedingt und aus diesem Naturgesetz heraus vorgezeichnet.“⁷⁸² Juden sind in diesem Roman nicht nur für die Entführungen verantwortlich, sondern auch die Drahtzieher des Rauschgiftschmuggels.

Angesichts dieser Entwicklungen muß der Ermittler Auersperg abschließend feststellen, daß seine Arbeit nicht nur, wie es anfangs den Anschein hatte, einem speziellen Verbrechen gegolten habe. Es sei daraus – obwohl das, wie er einräumen muß, unwahrscheinlich klingt –, „der Kampf gegen das Prinzip des jüdischen Vernichtungsgedankens [geworden], das sich des planmäßig organisierten Verbrechens bedient, um alle seelischen wie körperlichen Werte des Volkstums zu zerstören.“⁷⁸³ Es bleibt zu fragen, warum die Unwahrscheinlichkeit dieses Zusammenhangs in diesem fiktiven Rahmen betont werden muß, entsprach sie doch einer behaupteten Wirklichkeit in den offiziellen Nachrichtenmedien.

780 Kosmowski: Rezension zu Pieter Coll, S. 8.

781 J[ohanna] Bernitt: *Briefe in grauen Umschlägen*. Kriminalroman. Berlin, Leipzig: Hillger 1944.

782 Bernitt: *Briefe in grauen Umschlägen*, S. 49-50.

783 Bernitt: *Briefe in grauen Umschlägen*, S. 78.

6.6 Handlungsort Deutschland – Propaganda, Realität und fiktive Wirklichkeit

Die Frage nach der möglichen Wirklichkeit des Beschriebenen führt zum Kern einer Problematik, die sich das Propagandaministerium mit der Behauptung eines allzu unmittelbaren Wirklichkeitsbezugs im Krimigenre selbst eingehandelt hatte. Ohnehin steht der Krimi unter einer Prämisse des Möglich-Seins. Der Ort des Krimis muß prinzipiell möglich sein. Er muß von dieser Welt sein, er muß die Existenz der notwendigen Räume und Gegenstände verbürgen. Dies bedeutet keinen Zwang zum Realismus im literarischen Sinne, verlangt aber ein hohes Maß an realistischen Versatzstücken, um die Fiktion glaubhaft zu gestalten. Was im Krimi an bekannten und gewohnten Inhalten zu diesem Zweck reproduziert wird, hat sich, soll es im intendierten Sinn funktionieren, an der Erwartungshaltung des Rezipienten zu orientieren. In einer totalitären Gesellschaftsform wie dem Nationalsozialismus wird das nötige Maß an Realistik jedoch zum Problem. Da diese den Anspruch erhebt, alle Lebensbereiche in ihrem Sinn neu zu gestalten, kann sich der Autor, zumindest solange zwischen Anspruch und Wirklichkeit eine Lücke klafft, letztlich nicht sicher sein, ob die von ihm ausgewählten Komponenten alltäglichen Lebens mit der ideologisch gewünschten Vorstellung von alltäglichem Leben übereinstimmen. Während bei einer Liebesgeschichte relativ einfach die Bereiche ausgeklammert werden können, in denen neuer Anspruch und herkömmliche Erwartung auseinanderfallen, wird dies beim Krimi ungleich schwieriger. Die Genrekonventionen verlangen ein Verbrechen und seine Aufklärung. Die staatlichen Vorgaben verlangten die Berücksichtigung „nationalsozialistischer Realität“. Also Konzentrationslager, politische Strafjustiz, Rasserecht, eine Staatspolizei, die nur an ihre eigenen Regeln und Instanzen gebunden war – kurz: den Unterdrückungs- und Verfolgungsapparat des nationalsozialistischen Deutschlands?⁷⁸⁴

Bei der Darstellung von kriminalistischem Geschehen kommt der Krimi nicht umhin, Polizei und Justiz und Ausschnitte des gesellschaftlichen Lebens zu beschreiben. Wie also konnte ein zeitgenössisches Deutschland im Krimi beschaffen sein, das der Realitätsanforderung des Propagandaministeriums entsprach und

784 Vgl. Eberhard Kolb: Die Maschinerie des Terrors. Zum Funktionieren des Unterdrückungs- und Verfolgungssystems im NS-System. In: Nationalsozialistische Diktatur 1933-1945. Eine Bilanz. Hrsg. von Karl Dietrich Bracher u.a. Bonn 1986, S. 270-284; Ralph Angermund: „Recht ist, was dem Volk nutzt.“ Zum Niedergang von Recht und Justiz im Dritten Reich. In: Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft. Hrsg. von Karl Dietrich Bracher u.a. 2., ergänzte Auflage. Bonn 1993, S. 57-75.

gleichzeitig den Rezipienten die für einen unterhaltenden Genuß notwendige Realistik bieten konnte?

Langenbucher stellte 1939 klar, daß die Propagierung von „Ideen unseres Staates“ nicht nur ein „nationalsozialistisches Mäntelchen“ sein dürfe. Erbbiologische Verbrechenslehren sind nicht genug, wenn nur ein „wenig männlicher deutscher Kriminalassistent“ sie vertritt und der „deutsche Held“ kein „wirklicher Kerl“ ist.⁷⁸⁵ Hans Gerber, Rezensent von M. Westerlinds *Flammen in der Nacht* im *Großdeutschen Leihbüchereiblatt* unterstreicht, daß kein Roman das Attribut „neuer deutscher Kriminalroman“ beanspruchen könne, in dem der Staatsanwalt mit „Morgen, Morgen, Herr Kollege“ grüße, seine Arbeit wegen eines vermeintlichen Mannequins vernachlässige und in dem lediglich „einmal von KdF-Veranstaltung, dann einmal von brauner Uniform gesprochen wird.“⁷⁸⁶

6.7 Handlungszeit vor 1933

Zur Vermeidung solcher Schwierigkeiten wählte mancher Autor wohl doch lieber die Variante, mit einem mehr oder weniger verdeckt angebrachten Datumsnachweis die Handlung vor das Jahr 1933 zu verlegen.

Hermann Freyberg erfüllt in seinem Roman ... *erscheint hinreichend verdächtig* mit seinem Handlungsort Köln und einer erfolgreich ermittelnden deutschen Polizei die vom Propagandaministerium geforderten Mindeststandards eines neuen deutschen Kriminalromans. Aussagen zu Berufsverbrechern, die Charakterisierung des schließlich überführten buckligen Mörders Moritz Saldemann sowie Spitzen gegen Standesdünkel passen ebenfalls in den weiteren Kontext der NS-Ideologie. Zwingend ist diese Lesart allerdings keineswegs. Bereits mit den ersten Zeilen wird der Leser aus der Realität des Kriegsalltags in eine gänzlich andere, längst vergangene Zeit entführt:

Der Sommer neigte sich in diesem Jahr früh seinem Ende zu. Kühler Morgenwind fröstelte durch die Baumgruppen [...] Über den Rhein zogen einzelne regengraue Wolken. Das Lätewerk eines Straßenbahnwagens klang durch die Morgenstille. Ganz besonders still war es um diese Morgenstunde hier zwischen Rheinufer und Riehlerstraße, „am Tönche“, wie der Kölner sagte. Bis zwei Uhr in der Nacht hatten noch die Drehorgeln und Orchestrions gequitscht, Gasflammen gesaut und bunte Glühbirnen gefunktelt;

785 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 39. Es handelt sich um: Franz Zimmer-Wendelmuth: *Die Feuerkröten*. Hamburg: Sauerberg 1938.

786 Hans Gerber: Rezension zu: M. Westerlind: *Flammen in der Nacht*. Kriminalroman. In: *Großdeutsches Leihbüchereiblatt* 4 (1942) 19, S. 270.

hatten aufzischende Raketen sich gemischt mit dem Knallen, Schreien, Jaulen, Schmetterten und Tuten des großen Rummelplatzes.⁷⁸⁷

In dem Roman *FD 12 hat Verspätung* von Ewald Genske⁷⁸⁸ von 1943 ist es überraschend, wenn man auf Seite 143 erfährt, daß die Ereignisse 1931 spielen. Die Angabe wird durch keinen Verweis auf bestimmte zeitgenössische Umstände motiviert. Ein Juwelier wird ermordet und beraubt, der Angestellte Dieter Berndt, mit dessen Tochter verlobt, wird unter Mordverdacht verhaftet. Obwohl Kriminalkommissar Dr. Berger wie auch Staatsanwalt und Richter vorbildlich arbeiten, bedarf es der privaten Nachforschungen des Strafverteidigers Erich Gericke, um den wahren Täter zu ermitteln. Die vorbildliche Zusammenarbeit aller Organe der Rechtspflege, die hier demonstriert wird, schadet zwar dem Spannungsaufbau, entspricht aber der Tendenz zur Harmonisierung, die sich in anderen Kriminalromanen, die nach 1933 spielen, feststellen läßt.

Warum hier darauf verzichtet wurde, diese demonstrativ in allen Einzelheiten des Verfahrensablaufs vorgeführte Rechtsstaatlichkeit als mögliche Realität des Dritten Reichs darzustellen, muß offenbleiben. Daß es wirklich die Sorge einer offensichtlichen Diskrepanz zur NS-Justiz gewesen ist, würde verwundern angesichts einer deutschen Polizei, die in keinem der untersuchten Romane vom vorgeschriebenen rechtsstaatlichen Prozedere abweicht. Eine mögliche Erklärung wäre der Umstand, daß hier ein unschuldig Inhaftierter durch die besonderen Anstrengungen seines Rechtsanwalts wieder frei kommt. Zumindest nach Klütz ist diese Art von Spannungsaufbau durch einen Justizirrtum nicht mehr im Krimi des Nationalsozialismus angezeigt. So ist auch der Roman von Hermann Freyberg mit derselben Thematik im Jahr 1911 angesiedelt.⁷⁸⁹

6.8 Ansätze zur Subversion? Ausnahmen von der Regel

Mit Hilfe des Ausweichens in die Vergangenheit auf die zumindest für oppositionell gesonnene Zeitgenossen offensichtliche Diskrepanz zwischen populärem schönem Schein und der Realität des NS-Staates anzuspüren, versuchte anscheinend kaum ein Krimi. Eine der wenigen Ausnahmen, in denen man eine intendierte, subversive Wirkungsabsicht unterstellen kann, ist der von dem Schriftstel-

787 Hermann Freyberg: ... erscheint hinreichend verdächtig. Kriminalroman. Nürnberg: J.L. Schrag 1943, S. 5.

788 Ewald Genske: *FD 12 hat Verspätung*. Kriminalroman. Berlin: Aufwärts-Verlag Maxim Klieber 1943.

789 Freyberg: ... erscheint hinreichend verdächtig.

ler und Lektor Adam Kuckhoff gemeinsam mit Paul Tarin verfaßte Kriminalroman *Strogany und die Vermißten*, der 1941 beim Berliner Universitas Verlag erschien.

Im Vorwort schreibt Kuckhoff, wie es dazu kam.⁷⁹⁰ Ein Bekannter möchte ein Buch schreiben und bittet ihn um seine Meinung. Erste Proben klingen vielversprechend. Kuckhoff rät zu und fragt nach: „Was es denn sein soll? Oh, nichts Hochfliegendes: Ein Kriminalroman. Ausgezeichnet!“⁷⁹¹ Der Autor, Peter Tarin heißt er, macht sich ans Werk und liefert schließlich ein Manuskript, nach dessen Lektüre der erfahrene Schriftsteller Kuckhoff „einigermaßen verzweifelt“: „eine Fülle neuer, interessanter Gestalten und Situationen hineingebracht, köstliche Situationen im einzelnen. Aber wohin ist dabei der Zusammenhang geraten, die logische und psychologische Folgerichtigkeit?“ Doch Kuckhoff verliebt sich in den Helden „Strogany und seinen im Manuskript angedeuteten Weg von der Romantik zur Wirklichkeit.“ Er schreibt das Buch um und so entsteht am Ende der Roman *Strogany und die Vermißten* von Peter Tarin und Adam Kuckhoff. Kuckhoff schließt seine Vorrede mit einer Art Lektüeranleitung:

Nicht jedes erzählende Werk braucht bis zu den letzten Dingen vorzustoßen. Der Wunsch des Lesers, gepflegt unterhalten zu werden, ist legitim. Und er kommt einem Wunsch auch des dichterisch verantwortungsbewußten Autors entgegen, aus dem Schatz seiner Erlebnisse und Erfahrungen Dinge zu sagen, die man nur sagen kann, wenn man sich freier gehen läßt. Die Hauptsache bleibt dabei, daß der Leser zuletzt etwas in der Hand behält, was ihn ein Stück Wirklichkeit mehr, im ganzen und im einzelnen, verstehen läßt.⁷⁹²

Ein Roman, der gepflegt unterhält und in diesem Kontext zum besseren Verständnis der Wirklichkeit beiträgt – so genommen harmlose Worte, die erst im Zeitkontext ihre Brisanz entfalten.⁷⁹³ Mit ihnen leitet Kuckhoff einen Kriminalroman ein, der im zaristischen Rußland spielt. Dort verschwinden im Winter 1909/10 Menschen auf unerklärliche Weise. Im Verlauf der Ermittlung werden die Verbrechen „der geheimen Polizei, den obskuren ‚Teufelskreuzlern‘, anony-

790 Peter Tarin und Adam Kuckhoff: *Strogany und die Vermißten*. Roman. Berlin: Universitas 1941.

791 Tarin und Kuckhoff: *Strogany und die Vermißten*, S. [5].

792 Tarin und Kuckhoff: *Strogany und die Vermißten*, S. [6].

793 Horst Denkler führt *Strogany und die Vermißten* als Beispiel dafür an, daß sich unter der Unterhaltungsliteratur Bücher finden lassen, in denen die Autoren, indem sie „von der literarischen Unauffälligkeit der Unterhaltungsliteratur“ profitierten, so eindeutig wie gerade noch möglich gegen die NS-Diktatur Stellung beziehen. Horst Denkler: Was war und was bleibt? Versuch einer Bestandsaufnahme der erzählenden Literatur aus dem ‚Dritten Reich‘. In: Zeitschrift für Germanistik. N.F. 9 (1999) Heft 2, S. 279-293, hier S. 289-290.

men Machtpolitikern oder esoterischen Mächten angelastet“,⁷⁹⁴ doch schließlich erweisen sich die Fälle als gewöhnliche Raubmorde. Die Aufklärung der Fälle als profane Straf-taten steht am Ende einer langen Ermittlung, die grundlegende Zweifel an der Richtigkeit der rechtsstaatlichen Verhältnisse aufkommen läßt. Die banale Auflösung angesichts der geschilderten Abgründe scheint kaum dazu angetan, die zeitgenössischen Leser vom Eindruck der allgemeinen Unsicherheit zu befreien, und unterstreicht so eine in kritischen Passagen angelegte widerständige Lesart, die als konsequente Umsetzung von Strategien erscheint, die Bertolt Brecht 1934 empfahl, um „die Wahrheit unter vielen zu verbreiten“.⁷⁹⁵

„Mir kommt manchmal das Grauen“, hatte Iwanoff bei Gelegenheit gesagt, „wenn ich sehe, wie eine ganze Anzahl meiner Geschäftsfreunde nicht erkennt, daß der wirtschaftliche Aufschwung, von dem man soviel Wesens macht, eine reine Scheinblüte ist. Man kann durch rücksichtslose Unterdrückung aller sozialen Tendenzen natürlich bewirken, daß die Geschäfte einige Zeit lang glänzend gehen, und so ist es kein Wunder, daß sie in Stoly-pin ihren Mann sehen. Aber was, wenn der Tag der Abrechnung kommt? Und der kommt todsicher, wenn man sich so über die gegebenen wirtschaftlichen und sozialen Tatbestände hinwegsetzt. [...] früher oder später muß sich das rächen.“⁷⁹⁶

„[I]n der verachteten Form des Kriminalromans“ schmuggelten Tarin und Kuckhoff an unauffälligen Stellen Schilderungen übler Zustände ein, die sich nur vermeintlich auf ein anderes Land und eine andere Zeit beziehen.⁷⁹⁷ Adam Kuckhoff wurde 1943 als Mitglied der antifaschistischen Widerstandsgruppe „Rote Kapelle“ in Berlin-Plötzensee hingerichtet. Sein mit Tarin verfaßter Kriminalroman ist eines der ganz wenigen Beispiele im Krimigenre, in dem vorbei an den Kontrollinstanzen der Nationalsozialisten subversives Gedankengut in den zeitgenössischen Kriminalroman eingeschmuggelt wurde.

794 Denkler: Was war und was bleibt?, S. 290.

795 Bertolt Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlev Müller. Band 22. 1. Schriften 2: Schriften 1933-1942. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993, S. 74-89, hier S. 81.

796 Tarin und Kuckhoff: Strogany und die Vermißten, S. 296.

797 Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit, S. 83. Brechts Text erschien erstmals 1935 in der Zeitschrift *Unsere Zeit* (Paris/Basel/Prag). Er gelangte außerdem als Sonderdruck zur illegalen Verbreitung nach Deutschland. Kommentar zu *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. In: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlev Müller. Band 22. 2. Schriften 2: Schriften 1933-1942. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht u.a. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993, S. 905-906.

6.9 Handlungsort Ausland

Andere Krimis belassen den Ort ihres Geschehens ohne jede Subversionsabsicht außerhalb der Grenzen des Reiches in zum Teil exotischen Fernen. Sowohl Schauplätze in Südamerika⁷⁹⁸ als auch in Europa⁷⁹⁹ sind möglich, selbst die Vereinigten Staaten kamen bis zu ihrem Kriegseintritt in Frage.⁸⁰⁰ In *Nanu, Sie kennen Korff noch nicht?* (1938) wird Heinz Rühmann als dänischer Schriftsteller von amerikanischen Gangstern in Amsterdam bedroht. In *Christel greift ein* von Johannes Krause⁸⁰¹ sind es US-amerikanische Polizisten und Soldaten, die dem Treiben eines Reeders, der mit Hilfe von Piraten sein eigenes Schiff im Pazifik versenkt, ein Ende setzen. Möglich machen dies zwei Deutsche, Christel und ihr Vater, Kapitän Peters, die in ihrer Treue und Rechtschaffenheit genauso vorbildlich sind wie in ihrem Mut, ihrer Raffinesse und ihrer Hartnäckigkeit beim Kampf gegen den Feind. Einer Vermählung der Heldin mit dem Deutschamerikaner Kapitänleutnant Ehlers steht zum Happy End nichts im Wege.

Hermann Freyberg schickt seinen Detektiv, den elsässischen Inspektor Pierre Lauterbach von der Pariser Sûreté, in dem Roman *... aber sonst ein anständiger Kerl!*⁸⁰² zur Aufklärung eines geheimnisvollen Diebstahls von Geschäftspapieren bis nach Elisabethville in Belgisch-Kongo. Es geht um die Verarbeitung von Uranerz, die Berliner „Chemischen Werke“ stehen dabei in Konkurrenz zu einer englischen Firma, die unlautere Mittel anwendet, um den Zuschlag von der ansässigen „Union Minière“ zu erhalten. Mit Lauterbachs Hilfe erhält Gertrud Bregge, eine junge, schöne und tatkräftige Sekretärin, die anstelle des wegen Krankheit verhinderten Direktors in den Kongo gereist ist, um die Geschäfte des Berliner Unternehmens vor Ort zu vertreten, trotz aller Bemühungen eines undurchsichtigen Mr. Finch den Zuschlag. Die abenteuerliche Handlung bietet vom Pari-

798 G. Küster: *Zweimal Alfonso Beja?* Kriminalroman. Nürnberg: J.L. Schrag 1941; Hermann Hilgendorff: *Gefahr in Rio*. Kriminalroman: 10.-15. Tausend. Leipzig: Lipsia-Verlag/Friedrich 1942 (Erstdruck 1940); Hans Kriesten: *Kurs auf Puerto de Oro*. Kriminalroman. Hamburg: Verlag Fritz Mardicke 1941.

799 A. E. Philipp: *Spiel am Sund*. Kriminalroman. Hamburg: Verlag Fritz Mardicke 1941 (Kopenhagen); H. E. Wolfram: *Der pfeifende Tod*. Kriminalroman. Berlin: Otto Uhlmann Verlag 1941 (Griechenland); C. V. Rock [d.i. Kurt Walter Roecken]: *Die stählerne Tänzerin*. Berlin: Kranich Verlag 1941 (Schweiz).

800 Hans Fritsch: *Mister Carcajou*. Kriminalroman. Salzburg, Wien, Leipzig: Verlag „Das Bergland-Buch“ 1940.

801 Johannes Krause: *Christel greift ein*. Kriminalroman. Berlin: Zeitschriftenverlag 1940.

802 Hermann Freyberg: *... aber sonst ein anständiger Kerl!* Kriminalroman. Nürnberg: J.L. Schrag Verlag 1943.

ser Nachtleben über eine luxuriöse Ozeanfahrt bis hin zu Szenen aus dem zentralafrikanischen Kolonialalltag fremde Welten.

In den Beschreibungen der Figuren wird auf eine allzu deutliche Festlegung innerhalb eines Gut-Böse-Schemas verzichtet. Die Afrikaner bilden kaum mehr als Kulisse, handlungstragend sind sie in keinem Fall. Die Sprache, in der auf sie Bezug genommen wird, ist voll von Rassismen, die aber kaum als spezifisch nazistisch gedeutet werden können; sie entspricht wohl einem von kolonialer Herrenmentalität bestimmten europäischen Standard in der Unterhaltungsliteratur jener Zeit. Von kindlichem Gemüt, für die niederen Aufgaben zuständig, empfinden die afrikanischen Nebenfiguren gegenüber dem „Master“, der wie Lauterbach sogar ihr „Bantuidiom“ beherrscht, „unbegrenzten Respekt“.⁸⁰³

Auch die nichtdeutschen Europäer können in diesem Krimi positive Figuren darstellen. Selbst wenn sie über ambivalente Eigenschaften verfügen, sind sie nicht per Herkunft schlecht. Immer gut und besser als die anderen sind freilich die Deutschen. Sie bilden in der kolonialen Gesellschaft eine eigene Gruppe. „Diese Deutschen im Land halten ja alle zusammen wie die Kletten“,⁸⁰⁴ muß einer der Übeltäter feststellen und er versucht, den von den Deutschen als Landsmann vereinnahmten Elsässer Lauterbach gegen sie einzusetzen. Dieser läßt sich zum Schein und zum Zweck der Aufklärung der Machenschaften darauf ein. Brege, bereits in Lauterbach verliebt, zweifelt zwar noch einmal kurzzeitig an ihm und seinen Loyalitäten, nicht aber die Leser, die vom Erzähler stets über die wahren Hintergründe des Tuns auf dem laufenden gehalten werden. Zum glücklichen Ende erkennt Lauterbach, daß er mehr ist als „deutschsprachig“, quittiert seinen Dienst in Paris und bewirbt sich bei der Berliner Polizeibehörde.

Während sich diese elsässische „Heimkehr ins Reich“ zeitlich nicht genau verorten läßt, in jedem Fall aber vor den Beginn des Zweiten Weltkriegs fällt, ist der Kriegsausbruch gerade der Aufhänger für den Roman *Der Grillenpiff* von Harald Baumgarten.⁸⁰⁵ Der deutsche Tropenarzt Frank Röder wurde auf einer Expedition im Amazonasgebiet vom Ausbruch des Kriegs überrascht und machte sich sofort trotz aller Gefahren und Widrigkeiten auf den Weg nach Hause. Als Heizer mit falschen Papieren erreicht er schließlich Lissabon. Von hier hofft er, mit dem Flugzeug zurück nach Deutschland zu gelangen. Wie ernst es ihm ist, erweist sich, als er in Lissabon die letzten Nachrichten von den Kriegsschauplätzen erfährt. „Ihm brannte der Boden unter den Füßen; jeder Nerv in ihm fieberte Deutsch-

803 Freyberg: ... aber sonst ein anständiger Kerl!, S. 176.

804 Freyberg: ... aber sonst ein anständiger Kerl!, S. 154.

805 Harald Baumgarten: *Der Grillenpiff*. Kriminal-Roman. Berlin: Aufwärts-Verlag 1943.

land entgegen.“⁸⁰⁶ Dazwischen kommt ihm aber nicht nur eine alte Liebe, die es mittlerweile zu einer gefeierten Tänzerin gebracht hat, sondern auch eine junge blonde Deutsche. Diese wird angeschossen, da ihr Vater in Kunstfälschereien großen Ausmaßes verwickelt ist. Röder klärt gemeinsam mit Kommissar Tinto und mit Hilfe der organisierten Schuhputzerjungen die Verwicklungen auf. Der langgesuchte Kopf einer international agierenden Diebesbande wird verhaftet.

Das Beispiel macht anschaulich, wie gut sich die Kombination deutscher Held respektive Heldin und fremdes Land dazu eignet, NS-konforme Ideologie zu transportieren, ohne auf bewährte Konstruktionselemente wie exotisches Ambiente, zweifelhafte Nachtclubs, zwielichtige Gestalten, multinationales Seemannsmilieu und pulsierende Großstadtatmosphäre verzichten zu müssen. Gefahr birgt allein die Glorifizierung fremder Zustände; solange die Darstellung die Schattenseiten dieser Gesellschaften betont, läßt sie den deutschen Helden nur um so heller strahlen. Selbst die Gefahr der Langeweile, die dieser Zwang zur Lichtgestalt für die Gestaltung einer farbigen Geschichte ergeben könnte, umgeht sich in fremder Kulisse einfacher. Baumgarten kann neben Röder – „Der Mann [...] war groß, breitschultrig, hatte ein gutgeschnittenes Gesicht und merkwürdige klare, hellblaue Augen“⁸⁰⁷ – einen Kommissar agieren lassen, der – kugelrund, mit vom Zigarettenrauchen gelben Fingern, ausgestattet mit einem altersschwachen Zweisitzer – in einer Mischung aus scheinbarem Phlegma und wenig zielgerichtetem Handeln das Verbrechen erfolgreich aufklärt. So gelungen diese Kombination auf den Leser wirkt, als deutscher Beamter wäre dieser Kommissar wohl schwerlich vorstellbar gewesen.

6.10 Der typische Krimi

Die Tatsache, daß man überhaupt darauf angewiesen ist, zur Bestimmung der erzählten Zeit nach expliziten Datumsangaben zu suchen, um sie sicher vor oder nach 1933 anzusiedeln, betont eine Tendenz, die sich in vielen Krimis dieser Zeit entdecken läßt, die sogar typisch für den Krimi des Dritten Reiches zu sein scheint. Die meisten Romane und Filme, die sich mit den Worten Langenbuchers nicht vor der Verantwortung drückten, „die ein in Deutschland selbst, unter deutschen Menschen“ spielender Krimi zu erfüllen habe“,⁸⁰⁸ erweisen sich als fast gänzlich frei von Hinweisen auf ein spezifisch nationalsozialistisches Deutschland.

806 Baumgarten: Der Grillenpiff, S. 20.

807 Baumgarten: Der Grillenpiff, S. 3.

808 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 38.

In Robert Bürkners *Die Falle*⁸⁰⁹ beispielsweise wird, und dies ist noch ungewöhnlich, in einem Nebensatz ein Adolf-Hitler-Platz erwähnt. Ansonsten erschließt sich die Zeit des Geschehens – 1938 – allein aus erwähnten Lebensaltern und Geburtsdaten. In *Jenny und der Herr im Frack* (1941) verweisen nur die Hakenkreuzfahrten vor einer Kongreßhalle in Kopenhagen, in der eine Briefmarkenauktion stattfinden soll, darauf, daß es sich nicht mehr um das Europa vor dem Zweiten Weltkrieg handelt. Mit ähnlichen Mitteln wird fast in allen Fällen auch bei den nach Beginn des Krieges herausgekommenen Krimis das Geschehen in einem zeitgenössischen Deutschland der Vorkriegsjahre angesiedelt. Im Jahre 1940 spielt allein der Roman *Gericht über Henricus Marschall*⁸¹⁰ von Frank F. Braun. Doch abgesehen davon, daß eine der Hauptpersonen ein Feldwebel ist, der seine erlittenen Verletzungen auskuriert, bleibt dies für den Verlauf des Geschehens im hier gezeigten Handlungsraum am Starnberger See, der noch alle Anzeichen einer Friedenszeit trägt, ohne Auswirkungen und wird auch nicht weiter erwähnt.

Im Vergleich geradezu explizit ist Peter Paul Möbius in seinem Roman *Verwirrung im Atelier 7* von 1941.⁸¹¹ Sein Roman spielt zwar gleichermaßen im Frieden, er bezieht aber als einziger den kommenden Krieg in die Handlung ein: „Fliegeralarm. Ein Probealarm für den Ernstfall. Die politische Lage ist kritisch. Kriegsgefahr liegt in der Luft.“⁸¹² Auch seine Hinweise auf spezifisch Nationalsozialistisches müssen im Kontext der anderen Autoren als ungewöhnlich eindeutig angesehen werden. Erwähnt wird, daß auf Entführungen anders als früher nunmehr die Todesstrafe stehe. Der ermittelnde Kommissar äußert sich hinsichtlich einer jungen Frau aus reichem Hause, sie solle sich, anstatt Flausen im Kopf zu haben, lieber im BDM engagieren. Zuvor ließ sie der Autor, von einer Party kommend, einen Sportwagen auf dem Kurfürstendamm in Berlin an einem Laternenpfahl zu Schrott fahren. Bei der Vernehmung zeigt sie sich in ihren Aussagen äußerst widersprüchlich. Alles in allem „Flausen“, die im Selbstbild der NS-Propaganda keinen Platz hatten,⁸¹³ auf die der Autor aber in der Ausgestaltung des Kriminalromans um die Entführung und Ermordung einer Filmschauspielerin nicht verzich-

809 Robert Bürkner: *Die Falle*. Kriminalroman. Berlin: Deutscher Verlag 1940.

810 Frank F. Braun: *Gericht über Henricus Marschall*. Kriminalroman. Berlin: Aufwärts Verlag Maxim Klieber 1942.

811 Peter Paul Möbius: *Verwirrung im Atelier 7*. Kriminalroman. Berlin: Aufwärts Verlag Maxim Klieber 1941.

812 Möbius: *Verwirrung im Atelier 7*, S. 65.

813 Es wirkt fast so, als sollte hier ein passant der neusachliche Typus der ‚neuen Frau‘ karikiert werden, zu dessen medial immer wieder inszenierten Charakteristika das Leben der Großstadt und ein sportliches Auto gehörten.

ten mochte. Angesichts solcher spektakulärer Szenen und eines schillernden Babelsberger Filmmilieus verlieren sich die Zeitbezüge. Das Genre mit den ihm eigenen Konventionen setzt sich durch. Die Beschreibung des Chinesen, der beim Showdown in einem Wochenendhaus vor Berlin die Lunte an den Sprengstoff legt, als Bestie, die jeden Befehl ausführe, ohne „nach Zweck und Sinn, Recht oder Unrecht“⁸¹⁴ zu fragen, ist zwar ein einziges rassistisches Stereotyp, kann aber als international verwendetes literarisches Klischee im Kriminalroman kaum als spezifisch nazistisch bezeichnet werden.⁸¹⁵ Es muß vielmehr als Mittel gesehen werden, der Handlung eine gewisse kosmopolitische Exotik zu verleihen.

In diesen Krimis wird nicht mit „Heil Hitler“ begrüßt, die SA marschiert nicht und kaum eine NS-Organisation findet Erwähnung. Derselbe Rezensent, der bei M. Westerlinds Roman u.a. den nicht ordnungsgemäßen Gruß negativ vermerkte, lobt Fank F. Brauns *Gericht über Henricus Marschall* als gelungenen und überdurchschnittlichen Kriminalroman,⁸¹⁶ obwohl bei Braun ebenfalls gänzlich solche Erwähnungen fehlen. Braun verzichtet darauf, die rassistische und antisemitische Ideologie der Nationalsozialisten bei entsprechenden Personen exemplarisch zu bestätigen. Den Teppichhändler Antek Zibilla aus Kattowitz in *Der Mann, der nicht genannt sein wollte*⁸¹⁷ (1943) zeichnet er zwar als dubiose und wenig sympathische Person, erklärt die Charakterdefekte aber nicht rassistisch und macht ihn auch nicht zum Täter. In Kohlhöfers *Die Träne des Dschingis Chan* verliebt sich der Ich-Erzähler in die über alle Maßen schöne mongolische Prinzessin. Der Chinese, der hier auftritt, ist zwar pockennarbig und äußerst undurchsichtig, hat aber, wie um das Klischee zu konterkarieren, in Heidelberg studiert. Täter ist hier der leutselige Amerikaner. Ausgesprochene Lichtgestalten sind die Menschen anderer Nationalitäten selten. Sie, die vor allem aus befreundeten oder neutralen Staaten kommen, dienen wohl vor allem dazu, die Geschichten mit einem internationalen Flair auszustatten.

Dem Drang zu „Blut und Boden“ zum Trotz und den Theoretikern der Verstärkung zum Beleg, ist es ein zeitgenössischer urbaner Raum, in dem der Krimi

814 Möbius: *Verwirrung im Atelier* 7, S. 234.

815 Bereits Ronald A. Knox ‚verbietet‘ in den ironisch gemeinten *10 Rules for a Good Detective Story* von 1929 im fünften Gebot die Verwendung von Chinesen als Täter. Eine Übersetzung erschien 1933 im *Querschnitt*, als Autor wird hier allerdings John Knox, versehen mit dem Zusatz „englischer Pfarrer“ angegeben. John Knox: Zehn Gebote für den Detektivschriftsteller. In: *Der Querschnitt* 8 (1933) Heft 8, S. 544-547.

816 Hans Gerber: Rezension zu: Frank F. Braun: *Gericht über Henricus Marschall*. In: *Großdeutsches Leihbüchereiblatt* 4 (1942) Heft 14, S. 215.

817 Frank F. Braun: *Der Mann, der nicht genannt sein wollte*. Berlin: Deutscher Verlag 1943.

seinen Handlungsort hat. Möbius setzt gleich zu Beginn ganz auf die Faszination der Großstadt: „Berlin ... In wenigen Minuten wird es von der Gedächtniskirche fünf Uhr schlagen. Dann werden auch die beiden letzten Nachtlokale, deren Lichtreklamen sich noch im regennassen Asphalt spiegeln, ihre Türen schließen.“⁸¹⁸ Ein Mann überlegt, ob er in irgendeinem Frühlokal den „angebrochenen Abend“ fortsetzen soll, und „ein letztes, einsames Dämchen“ zögert noch, „ob es sich lohne, einen Annäherungsversuch zu machen“.⁸¹⁹

Die Großstadt – vor allem Berlin, München, Wien und Hamburg – bildet den zentralen Bezugspunkt der Handlung, wenn auch nicht immer den zentralen Schauplatz. Bei Edmund Sabott in *Schreck in der Abendstunde*,⁸²⁰ in dem anonyme Briefe eine Reihe von Bewohnern eines Berliner Mietshauses in Aufregung versetzen, verläßt allerdings keiner der Personen den Bereich des inneren Berliner S-Bahn-Rings. Normalerweise sorgt das vorzugsweise beschriebene gutbürgerliche Milieu aber bereits für eine Einbeziehung der städtischen Randlagen. Ruhige Vororte, Dörfer und Kleinstädte im Einzugsbereich der Großstadt sind häufig gewählte Handlungsorte; liegt der Schauplatz wirklich einmal auf dem Land, so ist es kein Bauernhaus, sondern das Landhaus eines zeitweise großstadt müden Wiener Rechtsanwalts⁸²¹ oder das Ferienhaus eines Berliner Theaterregisseurs⁸²² in Kärnten. Man kann sicher sein, daß an zumindest einer Stelle die Entfernung zur nächsten Stadt bzw. die Fahrtzeit mit dem Auto erwähnt wird.

Problemlos lassen sich im Krimi alle Orte erreichen. Der Raum ist vollständig erschlossen, die Personen sind ausgesprochen mobil. In der Stadt bewegen sie sich mit Straßenbahn, Bus und Taxi, für längere Strecken wird der Zug, in Ausnahmefällen auch einmal das Flugzeug, vor allem aber das Auto genommen. Die Fahrten werden durchaus sinnlich im Stil des propagierten Autowanderns in Szene gesetzt: „Nach ein paar Stunden zog ihn das bezaubernde Band der Autobahn in einen Rhythmus hinein, der wie das Atmen dieser Waldlandschaft wirkte.“⁸²³

Daß alle mit dem eigenen Auto unterwegs sind, verweist auf die bevorzugte Sozialschicht der Krimis. Das Kleinbürgertum der Mietskaserne bleibt die Ausnahme oder ist auf Randfiguren beschränkt. Die Hauptpersonen gehören middle-

818 Möbius: *Verwirrung im Atelier* 7, S. 5.

819 Möbius: *Verwirrung im Atelier* 7, S. 5.

820 Edmund Sabott: *Schreck in der Abendstunde*. Der Roman einer Kartenlegerin. Berlin, Leipzig: Hillger 1943.

821 Rommel: *Die Rote Limousine*.

822 Wilhelm Scheider: *Die entführte Göttin*. Kriminalroman. 2. Auflage. Berlin: Aufwärts-Verlag Maxim Klieber 1943.

823 Katharina Kanthack: *Tödliche Sonne*. Kriminalroman. Berlin, Leipzig: Hillger 1943, S. 41.

ren bzw. gehobenen Sozialschichten an, bei den Männern dominieren die freien Berufe – Rechtsanwalt, Journalist, Schriftsteller, Kunstmaler, Schauspieler, Wissenschaftler –, die in Industrie und Gewerbe Tätigen sind zumindest Angestellte, häufiger aber Direktoren. Die Frauen sind gleichfalls Schauspielerin und Malerin oder Musiklehrerin, Apothekerin, Kunsthistorikerin, in der Mehrzahl arbeiten sie als Sekretärin, Rechtsanwaltsgehilfin oder technische Zeichnerin im Büro. Im allgemeinen ist zumindest eine der weiblichen Hauptfiguren unverheiratet und heiratet eine der unverheirateten männlichen Hauptfiguren, wenn nicht sogar den ermittelnden Polizeibeamten.

In dem Deutschland, das diese Krimis zeigen, sind die Frauen zwar weit davon entfernt, gleichberechtigt zu sein, der hauptamtliche Ermittler ist immer ein Mann (der Täter im übrigen auch). Das Recht zur Berufstätigkeit wird ihnen aber genauso wie eine eigenständige, unverheiratete Existenz grundsätzlich zugestanden. Desgleichen werden sie in fast allen Fällen als ebenso kompetent, intelligent und mutig wie die Männer in den vergleichbaren Situationen geschildert. Oft verhalten sie sich ‚vernünftiger‘, zumal wenn es um eine konstruktive Zusammenarbeit mit der Polizei geht. Zumeist modisch gekleidet, häufig rauchend, eher sportlich als elegant, erweisen sie sich in Aussehen und Auftreten als wenig kompatibel mit einer NS-Propaganda, die die Frau auf ihre Rolle als blondbezopte Gebärerin, Mutter und Hüterin des Hauses festlegen will.⁸²⁴ Wenn am Ende auch stets die Ehe steht und somit letztlich kein männlicher Leser an der grundsätzlichen Rollenverteilung zweifeln muß, korrespondiert dieses emanzipierte und moderne Bild der Frau mit dem eines Deutschland, das sich als modernes Land mit Reichsautobahnen, romantischen Städtchen und pulsierenden Großstädten, Gasthäusern und Nachtbars sowie einem reichen Kulturleben mit Theatern, Opern und Kunstausstellungen erweist. Genau wie Deutschland selbst, so ist auch der europäische Raum über die Grenze hinaus erschlossen und den handelnden Figuren zugänglich. Man forscht vor Spitzbergen, verreist, vorzugsweise nach Italien, kehrt aus New York zurück und fliegt, wenn es der Fall erfordert, auch kurzfristig mit dem Flugzeug nach Kopenhagen oder Meran.

Dabei sind die Verbrechen, die die Polizei aufzuklären hat, durchaus ernst. Es geschehen Morde, Geld und Kunstwerke werden geraubt und gefälscht, und es sind oft mächtige und gut organisierte Banden, die die Staatsmacht herausfor-

824 Das Frauenbild des Kriminalromans entspricht einem in Frauenmagazinen und der Werbung gepflegten Image. Vgl. Anja C. Schmidt-Ott: „Die Frau hat die Aufgabe, schön zu sein und Kinder in die Welt zu bringen.“ Das Bild der Frau im Dritten Reich – zwischen nationalsozialistischem Dogma und populären Frauenzeitschriften. In: Juni 13 (1999) Nr. 30/31, S. 245-264.

dern. In jedem Fall steht aber eine effektive, allgegenwärtige Polizei bereit, die mit modernen Kommunikationsmitteln Deutschland und Europa im Griff hat.

Gemordet wird zumeist aus schnöder Habgier – wenn es überhaupt ein Mord war, und nicht ein Unfall, Selbstmord oder auch ein versteckter giftspritzender Mechanismus an einer alten Buddhafigur.⁸²⁵ Der Täter ist nie sympathisch gezeichnet, Mitleid mit ihm kommt nicht auf, was mit ihm nach seiner Verhaftung geschieht, bleibt unerwähnt. Wie verzwickelt der Fall auch sein mag, er wird gelöst. In keinem Roman bleibt nach dem Schluß der Erzählung ein ungelöster Rest.

Wer aber klärt den Fall auf? Der „shagpfeifende“ Privatdetektiv mit der „karierten Mütze“ galt ab 1939 als unzulässige Feindpropaganda; aber selbst wenn er auf die allzu englischen Insignien verzichtete, kam er für die Lösung eines Falls in Deutschland nur schwerlich in Frage. In den untersuchten Krimis tritt in Frank F. Brauns *Der Mann, der nicht genannt sein wollte* ein Privatdetektiv mit eigenem Büro auf, der sich, mit einem unbedeutenden Nebenstrang der Handlung beschäftigt, in den entscheidenden Momenten als unaufmerksam erweist. Als Karikatur seiner selbst betont er nur die Brillanz des Kommissars. Ebenso weist der Film *Alarm* (1940) dem von einem Mann und einer Frau betriebenen Detektivbüro den Platz zu, den es in der Welt des Dritten Reiches einnehmen kann. Sie verfolgen in einem Kaufhaus die Ladendiebe und übergeben sie der Polizei.

Die Figur des aus persönlicher Betroffenheit ermittelnden Privatmanns gibt es aber in den Romanen sehr wohl. Ein Kunsthistoriker sucht in Wilhelm Scheiders *Die entführte Göttin*⁸²⁶ nach einer griechischen Statue, der Schriftsteller in *Die Träne des Dschingis Chan* eine auf mysteriöse Weise verschwundene Tote. Wie erfolgreich sie dabei im einzelnen auch sind, ihr Handeln ersetzt niemals das Handeln der Polizei, sondern ergänzt es lediglich. Selbst wenn die Polizei dadurch marginalisiert wird, versäumen es die Autoren nicht, eine effektive Polizei vorzuführen, die über kompetente und engagierte Beamte sowie modernste technische Mittel verfügt.

6.11 Die deutsche Polizei als Held

Die erfolgreiche Arbeit der deutschen Polizei sollte im Mittelpunkt des Krimis im Dritten Reich stehen, so lautete die zentrale Forderung an das Genre. Und dieser kam man, ungeachtet, wie weit man sich darüber hinaus auf den nationalsozialistischen Alltag eines zeitgenössischen Deutschlands einließ, fast ausnahmslos

825 Braun: *Der Mann, der nicht genannt sein wollte*.

826 Scheider: *Die entführte Göttin*.

nach. Der Scheinwerfer des Krimis wurde, wie es bereits 1933 der *Film-Kurier* verlangt hatte, auf „die Helden in Uniform und Zivil“⁸²⁷ gerichtet, der Krimi erzählte, daß die „Berliner Polizisten vom Alex“ ebenso gute Kämpfer gegen das Verbrechen waren „wie die Leute vom Scotland Yard“.⁸²⁸

Der Film *Großalarm* (1938), an dem Klütz so umfangreich beratend mitarbeitete, daß er als Drehbuchautor genannt wird, war einer der ersten großen Versuche, eine solche Polizei mit ihren tüchtigen Beamten und technischen Möglichkeiten angemessen ins Bild zu setzen. Höhepunkte dieser Geschichte um einen Zeitungsausträger, der als Kraftfahrer unwissend von einer Bande von Autodieben angestellt wird und dabei helfen soll, gestohlene Wagen nach Holland zu schaffen, sind die Szenen, in denen der Kommissar die finale Jagd nach den Tätern ausruft: „Der ganze Fahndungsapparat wird sofort eingesetzt. [...] Polizeifunk an alle!“ Mit spannungstreibender Musik wird der reibungslose Ablauf unterlegt, der Kommissar sitzt im Zentrum des Geschehens an seinem Pult, während ihm in Überblendungen seine Mitarbeiter die aus dem ganzen Reich einlaufenden Informationen bringen. Mit dem Flugzeug werden die Täter schließlich angesteuert und rechtzeitig vor der Grenze zur Strecke gebracht. Die Werbeverschlüsse für die Kinobesitzer heben, recht gelungen, genau auf diese Elemente ab:

GROSSALARM

Eine Klingel schrillt – eine zweite – eine dritte – Morseapparate tacken – Lautsprecher befehlen: sperrt alle Grenzen! – Polizisten springen auf, reißen den Sturmriemen runter – Automotore heulen auf – ein Flugzeug donnert über die Bahn –

GROSSALARM

Über spiegelnden Asphalt jagen die Überfallwagen [...]

Schüsse peitschen durch die Nacht – Alarm!

Das ist die Atmosphäre eines Films, wie man ihn nicht oft sieht! Verpassen Sie auf keinen Fall

GROSSALARM⁸²⁹

Als paradigmatisch für den Polizeikrimi kann *Mordsache Holm* (1938) von Erich Engels gelten, der mit dem Prädikat „staatspolitisch wertvoll“ ausgezeichnet wurde. Anders als *Im Namen des Volkes* beschränkt sich die propagandisti-

827 Wege des deutschen Kriminalfilms, S. 3.

828 Langenbucher: Zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans, S. 40.

829 Beispielwerbetext für den Film *Großalarm*. In: *Großalarm*. [Werbeschrift]. Hrsg. vom Ufa-Werbedienst. Berlin [1937], S. 4.

sche Intention auf die Polizeiarbeit. Der Täter ist zwar ein international tätiger Krimineller, was aber darüber hinaus noch an krimineller Energie gleichsam nebenher von der Polizei aufgedeckt wird, zielt auf die Abgründe scheinbar anständiger Bürgerlichkeit. „Ein Tonfilm von der Arbeit der Kriminalpolizei nach dem Roman *Der rote Faden* von Axel Rudolph“ kündigt die Eingangssequenz den Kinoszuschauern an. Am Anfang steht ein Wagen auf dem Seitenstreifen der Reichsautobahn zwischen Bremen und Hamburg. Nachdem die Polizei über den Wagen informiert wurde, rollt lehrbuchartig das weitere Prozedere ab. Zunächst rast ein Einsatzwagen mit Sirenen über die Autobahn und hält neben dem Wagen am Straßenrand. Nachdem die Polizisten feststellen, daß die Frau, die leblos hinter dem Steuer sitzt, tot ist, wird sofort am Unfallort mit einer entsprechenden Telefonanlage die Kriminalpolizei benachrichtigt.

Polizist 1 (auf der Autobahn): „Hier Polizeistreife 35. Reichsautobahn Bremen – Hamburg, Kilometer 47, schwerer Verkehrsunfall, Fahrerin tot.“

Polizist 2 (im Büro): „Das Unfallkommando der Kripo wird benachrichtigt und rückt aus: 16:52.“⁸³⁰

Uhren und Karten mit leuchtenden Lampen an der Wand zeigen an, daß die Polizei Ort und Zeit im Griff hat. Der Kriminalkommissar am Tatort erkennt sofort, daß es sich nicht um einen Verkehrsunfall handeln kann, die Reifenpanne als vermeintliche Unfallursache wurde künstlich verursacht. Sofort wird die Mordkommission benachrichtigt. Kriminalrat Satorius in Bremen und Kriminalrat Wiegand nehmen die Ermittlung auf, die sich nicht nur auf erfolgreiche Fahndungsarbeit, sondern auch auf umfassende kriminaltechnische Untersuchungsmöglichkeiten stützen kann. Eine entscheidende Rolle bei der Aufklärung des Falles spielt unter anderem ein roter Faden, der unter einem Fingernagel der ermordeten Tänzerin Graciella Holm gefunden wurde. Europaweit wird schließlich nach dem Täter gefahndet, vor den überblendeten Bildern europäischer Hauptstädte und internationaler Transportmittel wie Fernzug und Ozeandampfer, unterlegt von Morsezeichen und Funkgeräuschen, wird der Fahndungsaufruf in mehreren Sprachen wiederholt.

Der neue Trend im Krimi scheint recht schnell breitere Verwendung gefunden zu haben. Der *Film-Kurier* warnte im Januar 1939 vorsichtig davor, angesichts einer allzu sehr ins Bild gesetzten „kunstvoll aufgebauten Polizeiarbeit[]“ im Kriminalfilm „in eine leere Organisationsprotzerei zu verfallen“.⁸³¹ Der Autor sorgte

830 O-Ton: *Mordsache Holm*.

831 [Ohne Autor:] Vier Mörder wurden gefaßt. Verpflichtung für Autoren von Kriminalfilmen.

sich anscheinend, daß darüber das für einen erfolgreichen Krimi entscheidende identifikatorische Element mit dem Menschen vergessen werden könnte. Für die Autoren kommender deutscher Kriminalfälle ergebe sich selbstverständlich die Verpflichtung, stets die Notwendigkeit des gesamten Polizeiapparates für die Aufdeckung eines Verbrechens zu betonen. Das schließe aber nicht aus, „daß die Kriminalkommissare in unseren Filmen als gescheite Köpfe, gütige Menschen und handfeste Kerle geschildert werden. Nur ist es notwendig zu zeigen, wie sehr auch ihre Erfolge anhängig sind von dem Funktionieren des kunstvoll aufgebauten Polizeiapparates und von dem Pflichtbewußtsein jedes einzelnen Mitarbeiters.“⁸³²

Diese Warnung wurde durchaus beherzigt. Der wie geschmiert laufende Ermittlungsapparat der deutschen Kriminalpolizei, der in den Filmen *Mordsache Holm* und *Großalarm* schon 1938 Standard war, dominierte ab 1940 auch den Kriminalroman. Hier wie dort traten aus der mächtigen und einwandfrei funktionierenden Verfolgungs- und Ordnungsmacht die Kommissare und Kriminalräte hervor, immer intelligent und männlich aussehend, manchmal promoviert. Diese Polizisten behelligen die Leser nicht mit dezidiert nazistischen Äußerungen, sie beschreiben sich nicht wie Kommissar Überfeld bei Alt als „Ärzte am Volkskörper“⁸³³ und stellen ihre Arbeit auch nicht wie in dem Roman von Bernitt in den Kontext des Kampfes gegen den „jüdischen Vernichtungsgedanken“. Diese deutschen Kriminalbeamten lösen ihre Fälle sehr korrekt, mit großer Routine und großem Einfühlungsvermögen, unterstützt von einem bestens ausgestatteten technischen Apparat und tüchtigen Assistenten. Kleinen menschlichen Schwächen – dem schamvollen Verschweigen von unangenehmen Einzelheiten oder kleinen Notlügen – begegnen sie mit Nachsicht, die immer wieder betont, daß der Versuch, solches zu verschweigen, nicht nur sinnlos, sondern auch unnötig ist.⁸³⁴ Nur der Straftäter, dies machen sie genauso unmißverständlich klar, kann nicht mit Milde und Verständnis rechnen.

Man muß der Polizei gerecht werden ohne in eine leere Organisationsprotzerei zu verfallen.
In: Film-Kurier vom 6. Januar 1939, S. 3.

832 Vier Mörder wurden gefaßt, S. 3.

833 Alt: Der Tod fuhr im Zug, S. 62.

834 Als beispielhaft kann auch hier *Mordsache Holm* gelten, in dem Kriminalrat Wiegand eine Frau beruhigt, die einer Erpresserforderung nachgeben wollte. Die Polizei verhindert die Übergabe und macht schließlich den Erpresser, bei dem es sich um ihren Ehemann handelt, dingfest.

Kommissar: „Und jetzt, Frau Merger, ruhen Sie sich ein wenig aus, und beim nächsten Mal, etwas mehr Vertrauen zur Polizei, hören Sie! Wir haben noch keinen gefressen, der es nicht wert war.“ O-Ton: *Mordsache Holm*. Es ist allerdings zu bezweifeln, daß die drohende, in ih-

Diese Polizei distanziert sich selbst in der Wirklichkeit des Krimis von ihren fiktionalen Vorgängern, so etwa Kriminalkommissar Eyck in dem gleichnamigen Film von 1940, der einen Verleger von Kriminalliteratur als den Kopf einer Bande von Juwelendieben und einen Krimiautor als Mörder entlarvt.⁸³⁵

Diese Polizisten, die stets die im realen Reich faktisch und zum Teil nicht einmal mehr juristisch existierenden rechtsstaatlichen Verfahrensweisen beachten, scheinen zumindest auf den ersten Blick Welten entfernt von dem Typus des Kriminalpolizisten, der von dem Theoretiker einer neuen NS-Polizei Werner Best propagiert wurde. Dieser sollte an keine rechtlichen Vorgaben mehr gebunden sein und aus eigener Machtvollkommenheit eine vor allem auf wissenschaftlichen, das hieß erbbiologischen Grundlagen beruhende mörderische Prävention vollziehen können.⁸³⁶ Den Kriminalbeamten, die in den Krimis geradezu überkorrekt agieren, konnte man freilich die ‚sittliche Reife‘ und ‚charakterliche Größe und Stärke‘ zutrauen, die die Machtvollkommenheit auch in der NS-Logik zur Rechtfertigung verlangte. Solche Männer bedurften keiner äußeren Kontrolle, um aufs beste die Volksgemeinschaft gegen den ‚inneren Feind‘ zu verteidigen.⁸³⁷

Ohne diese Parallelen zu forciert interpretieren zu wollen und grundsätzlich für den Krimi dieser Jahre in Anschlag zu bringen, läßt sich etwa der Krimi *Die*

rer Offenheit fast zynische Anspielung auf eine Polizei, die den frißt, der es ‚wert‘ ist, und die dies ohne weitere Kontrolle, aus eigener Macht heraus tut, von den meisten Zeitgenossen als Anspielung auf die Polizeirealität verstanden wurde.

835 Als Rivalen um dieselbe Frau geraten der Kommissar Eyck, der allerdings inkognito auftritt, und der Kriminalschriftsteller Gorgas in einen Disput über Kriminalromane.

Kommissar Eyck: „... und das Ganze endet dann mit Liebe, Mord und Totschlag, wie in einem schlechten Roman, einem Kriminalroman.“

Krimiautor Gorgas: „Warum müssen Ihrer Meinung nach Kriminalromane immer schlecht sein?“

Eyck: „Weil ich ... weil in Kriminalromanen die Verbrecher ungeheuer schlau und die Polizisten unwahrscheinlich dumm sind.“

Gorgas: „Sie lesen wohl nur Groschenhefte, Nick Carter und ähnliches.“

Eyck: „Nicht nur, ich habe auch schon Ihre Romane gelesen.“

Gorgas: „Gelesen vielleicht, aber kaum verstanden.“

O-Ton: *Kriminalkommissar Eyck*.

836 Ulrich Herbert: Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft, 1903-1989. Bonn 1996, S. 163-171. Best prägte auch die von Alt aufgenommene Formel vom Polizisten als Arzt am Volkskörper. Ebd., S. 163.

837 Bests Vorstellungen dieses neuen Polizeitypus beruhten nach Herbert auf einem sehr einfachen Gedanken, nämlich der Parallelisierung von Wehrmacht und Politischer Polizei. So wie die Wehrmacht im Kampf gegen den äußeren Feind nicht an Gesetz und Rechtsvorschriften gebunden werden könne, sei auch die Gestapo in ihrem Kampf mit dem inneren Gegner nicht durch gesetzliche Einschränkungen zu behindern. Herbert: Best, S. 163.

unheimliche Wandlung des Alex Roscher (1943)⁸³⁸ als Illustration einer Konzeption des neuen Polizisten im Kampf gegen die Feinde von außen und innen deuten. Der Zollbeamte Roscher, der in den Bergen⁸³⁹ seinen Dienst an der Grenze tut, wird von seinem Vorgesetzten insgeheim mit einem Undercover-Einsatz beauftragt. Es geht darum, ein unersetzliches Schmuckstück zu retten, das über die Grenze geschafft und an einen südamerikanischen Sammler verkauft werden soll. Der illegale Grenzverkehr wird von einer mächtigen Bande kontrolliert, der man nicht habhaft werden kann. Roscher täuscht einen pflichtvergessenen Lebenswandel vor, er beginnt zu trinken, zu spielen, verkehrt in anrühigen Lokalen und wird so schließlich von der Bande zum Schmuggeln des Schmuckstückes erpreßt. Roscher muß dabei seinen Vater wie seine Verlobte im Unklaren über seine wahren Beweggründe lassen und damit in Kauf nehmen, daß er in ihren Augen und in denen seiner Kollegen als Versager und Verräter dasteht. Die Aktion gelingt, die Bande wird zerschlagen, das Schmuckstück sichergestellt. Vor der versammelten Zolleinheit in Uniform hält der vorgesetzte Oberregierungsrat Roscher zu Ehren eine Rede, die die Bedeutung der Pflicht betont, der man selbst dann nachkommen müsse, wenn sie scheinbar die Preisgabe der eigenen Ehre beinhalte.⁸⁴⁰ Das sei der höchste Einsatz gewesen, den er bei der Erfüllung dieses

838 Curt Corrinth: *Die unheimliche Wandlung des Alex Roscher*. Berlin: Deutscher Verlag 1941.

839 Während es sich im Roman um die deutsch-belgische Grenze bei Aachen vor dem 2. Weltkrieg handelt, unterbleibt im Film eine genaue Lokalisierung. Ort und Zeit sind hier ein zeitgenössisches Deutschland in einer Friedenszeit, das Land jenseits der Grenze wird allerdings nicht als Schweiz bzw. Lichtenstein benannt. Eine Ähnlichkeit wird nicht nur durch die Alpen, sondern auch durch den Städtenamen Kaduz nahegelegt.

840 Die Szene beginnt mit einem synchronen Stiefelzusammenschlagen aller anwesenden Zollbeamten. Dann spricht der Oberregierungsrat: „Kameraden! Über allem steht die Pflicht. Jeder von uns weiß, das ist das erste Gesetz unseres Berufes. Und gerade deshalb konnte ich es wagen, Sie alle, und besonders einen unter uns, ich meine den Zollassistent Alex Roscher, auf eine ernste und harte Probe zu stellen. Ich habe, als ich keine Möglichkeit sah, die Bande unschädlich zu machen, die hier an unserer Grenze ihr Unwesen trieb, den Zollassistenten Roscher zu mir gerufen, und ihm einen schweren und gefährlichen Sonderauftrag erteilt. Diesen Auftrag hat Zollassistent Roscher vorbildlich durchgeführt. Er hat dabei alles aufs Spiel gesetzt, sogar das Höchste, was ein Mann sein Eigen nennen kann, seine Ehre! Die anderen mußten unbedingt glauben, daß sie Roscher fest in der Hand hatten, dazu war aber notwendig, daß Sie alle meine Kameraden, Sie alle, auch der alte Vater unseres Roscher und seine junge zukünftige Frau nicht das geringste von diesem Auftrage wußten. Damit Sie alle genauso reagierten, wie sie reagiert haben. Ich danke Ihnen, es war eine harte Probe, aber Sie haben Sie bestanden. Aber sehen Sie meine Kameraden, auch für Ihre Vorgesetzten war es eine gewagte Sache. Doch der Erfolg hat uns Recht gegeben. Sie haben Ihre Sache gut gemacht. Ich danke Ihnen im Namen des Oberfinanzpräsidenten und freue mich Ihnen Ihre Beförderung zum Oberzollsekretär mitteilen zu können.“ O-Ton: *Die unheimliche Wandlung des Alex Roscher*.

„schweren und gefährlichen Sonderauftrags“ aufs Spiel gesetzt habe. Die Rede von den Risiken und Pflichten bei ‚Sonderaufträgen‘, die scheinbar oder auch tatsächlich gegen allen Anstand verstoßen, den die Umwelt und die Nächsten von einem erwarten, verhandelt zentrale Punkte eines Regimes, das eine solche Haltung als angemessen und notwendig im Kampf gegen den ideologischen Gegner propagiert. Man kann dessen ungeachtet Rudolf Prack als Zollassistent Roscher, die wunderschöne Bergwelt und die spannende Geschichte, die auch nicht auf eine attraktive Frau an der Seite des Bösen verzichtet, ohne weiteres als spannenden Krimi genießen. Der Krimi funktioniert als Unterhaltung und als Propaganda.

7 Resümee

Wenn es nach den Vorstellungen der zuständigen Behörden gegangen wäre, hätte der Krimi im Dritten Reich den politischen, nationalen und sozialen Gegebenheiten der Zeit Rechnung tragen müssen, er hätte ein „Hohelied staatlicher Macht, ihrer Notwendigkeit und ihrer Voraussetzung“⁸⁴¹ singen sollen. Dies tat er, wie sich zeigte, mitunter auch. Der Krimi aber, der nach der staatlichen Um- und Neugestaltung des Genres das Angebot dominierte, präsentierte, wenn er nicht andere Orte und andere Zeiten vorzog, unter Verzicht auf offensichtliche NS-Ideologeme das Dritte Reich als eine moderne Industriegesellschaft mit rechtsstaatlichen Normen. Krimis, die ohne weiteres nach dem Krieg in Deutschland hätten produziert werden und erscheinen können (und dies zum Teil auch erfolgreich taten), als Ergebnis jahrelanger Lenkungsmaßnahmen – hier liegt der Gedanke nahe, die NS-Populärkulturpolitik sei auf diesem Gebiet mit ihren Ansprüchen und Vorstellungen mehr oder weniger gescheitert.

Eine mögliche Erklärung hierfür wäre, daß die Zeit gefehlt hatte, um die Berücksichtigung der Unterhaltungsbedürfnisse Schritt für Schritt aufzugeben. Gerade im Bereich der Romane deutet sich in den vierziger Jahren mit ideologisch forcierten Beispielen ein ‚echter‘ NS-Krimi an. Allerdings erschienen neben diesen auch weiterhin Titel, und zwar in größerer Zahl, die diesen Tendenzen nicht folgten. Im Bereich des Kriminalfilms, wo man bereits früher Instanzen zur Lenkung und Kontrolle installiert hatte, wurden dennoch 1944 Krimis produziert, die genau diese irritierend nichtnazistische Zeitgenossenschaft aufweisen.

Aus Sicht der Kulturideologen, die einen grundsätzlichen Widerspruch zwischen nationalsozialistischer Weltsicht und unterhaltendem Krimi konstatierten, mochte es vielleicht so scheinen, als hätten die staatlichen Unterhaltungskulturbehörden, als hätte Goebbels' Propagandaministerium als Konzession an das Unterhaltungsbedürfnis in Kriegszeiten an einem zweifelhaften Genre festgehalten und den Autoren und Produzenten zugestanden, sich um ein klares Bekenntnis zur NS-Ideologie zu drücken, solange sie nur die deutsche Polizei angemessen berücksichtigten und die allgemeinen Verhältnisse als im Prinzip geordnet darstellten. Von einem solchen Standpunkt aus nimmt sich die erfolgreiche Umsetzung der von Klütz, Losch, Langenbacher und anderen formulierten Minimalforderungen als gering aus.

841 Fred Blitz [d.i. Alfred Klütz]: Geleitwort. In: Schicksal auf der Straße. Roman. Berlin: Franke 1939, S. 7-8, hier: S. 8.

Betrachtet man die Bemühungen um den Krimi im Kontext des Umgangs mit der Unterhaltungskultur insgesamt, so zeigt sich, daß zumindest Goebbels sehr früh, fast von Beginn der NS-Herrschaft an, Abstand von einer umfassenden Formierung und Durchdringung der Populärkultur nahm. Goebbels trat von vornherein für einen Bereich der Unterhaltung ein, in dem innerhalb bestimmter ideologischer Grenzen weitgehende Ideologiefreiheit herrschen konnte.

Dahinter stand wohl weniger das Kalkül eines genialen Propagandisten, der wußte, daß er für die Wirksamkeit seiner großen propagandistischen Würfe der Bevölkerung weiterhin Freiräume lassen mußte, als jemand, der immer wieder erfahren hatte, daß authentische Unterhaltungskultur populär sein mußte und man diese Popularität nicht erzwingen konnte. Gerade als oberster Verantwortlicher für das Filmgeschäft wußte er, daß das Ignorieren von Ablehnung und Nichtgefallen nicht nur Unmut, sondern auch finanzielle Einbußen zur Folge hatte. Populärkultur wurde auch in einer Diktatur nicht dekretiert, sondern war das Ergebnis von Aushandlungen zwischen Produzenten und Konsumenten.

Vor diesem Hintergrund erweist sich das Verhältnis von 80 Prozent Unterhaltungsfilm zu 20 Prozent politischen ‚Großfilmen‘, das Goebbels als Kompromißformel zwischen den Möglichkeiten der Kriegswirtschaft, den Bedürfnissen der Bevölkerung nach Unterhaltung in harten Zeiten und den Erfordernissen der Propaganda verkündete, als Richtwert für den gesamten Unterhaltungskulturbereich. Höher als auf ein Fünftel ist der Anteil der propagandistisch aufgeladenen Kriminalromane tatsächlich zu keinem Zeitpunkt zu taxieren.

Bemißt man den Erfolg der NS-Krimipolitik also nicht an den hohen, sich zum Teil widersprechenden ideologischen Erwartungen, sondern am Anspruch einer an beschränkter Propagandawirkung und hohem Unterhaltungswert orientierten Politik, so ist es möglich, daß gerade die Krimis ohne genuine zeitgenössische Elemente letztlich viel nachhaltiger das System zu stützen vermochten, als es ein propagandistisch aufgeladener Film oder Roman gekonnt hätte. Sie boten Unterhaltung in harten Zeiten, und gerade weil sie nicht auf explizit nationalsozialistische Normen und Werte abhoben, sondern sich auf ein zeittypisches Gemisch bürgerlicher Vorstellungen bezogen, halfen sie mit, die Fiktion einer zwar nicht demokratischen, vielleicht nur bedingt rechtsstaatlichen, aber durchaus recht-schaffenen modernen Gesellschaft aufrechtzuerhalten, die durch jede erfolgreiche Aufklärung eines Verbrechens ihre Bestätigung fand. Solange noch die Möglichkeit bestand, diese Fiktion als vage Entsprechung der persönlichen Gegenwart zu begreifen, mußte dies eine herrschaftsstabilisierende Wirkung entwickeln, von der die Nationalsozialisten nur profitieren konnten.

Der Krimi funktionierte als Teil einer Ordnungsinszenierung, die mit zu dem wirkungsmächtigen Bild vom – für die Volksgenossen – sicheren NS-Deutschland beitrug, das über Jahrzehnte neben dem Bild vom allgegenwärtigen Überwachungsstaat von vielen Zeitgenossen tradiert wurde. Mag er auch als Lektüre und Kinovorstellung für manche der zeitweiligen Flucht aus dem NS-Alltag und seinen Zwängen gedient haben, so liefen die hier erzählten Alltagswelten im Rezeptionsraum Drittes Reich mit den großen Propagandainszenierungen vom sicheren Leben unter dem NS-Regime zusammen und beförderten (zumindest in der Erinnerung) die Vorstellung von einem Hitler-Deutschland, in dem es keine oder kaum Verbrechen gegeben hatte. Die Konstruktion sozialer Realitäten in populärkulturellen Medien scheint, zumindest im eingeschränkten Maße, auch unter den Bedingungen der NS-Diktatur funktioniert zu haben.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Archivalien

Bundesarchiv Berlin, ehemaliges Berlin Document Center, Akten der Reichsschrifttumskammer in der Reichskulturkammer.

Zitiert: Barch (ehem. BDC), RK/RSK, Name, Vorname.

8.2 Periodika 1933 bis 1945

Der Autor. Organ des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten E. V. (Gesellschaft zum Schutze der Bühnenwerke). Berlin: Verlagsabteilung des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten 1926-1944.

Deutsche Presse. Zeitschrift für das gesamten Interessen des Zeitungswesens. Amtliches Organ der Reichspressekammer / Auch: Zeitschrift des Reichsverbandes der deutschen Presse. Berlin: Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik 1933-1945.

Der deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft. Berlin: Hesse 1936-1943.

Der Film-Kurier. Berlin: W. Haas 1919-1944.

Großdeutsches Leihbüchereiblatt [ab 1943: Deutsches Büchereiblatt] Mitteilungsblatt der Reichsschrifttumskammer für den deutschen Leihbuchhandel. Leipzig: Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler 1939-1944.

Der Kinematograph. Fachzeitung für die gesamte Projektionskunst. Düsseldorf: E. Lintz 1907-1935.

Reichs-Nachrichtenblatt der Buchverleihe. Fachblatt des deutschen Leihbuchhandels. Weimar: Staubing & Müller 1932-1942.

Völkischer Beobachter. Kampfblatt der national-sozialistischen Bewegung Großdeutschlands. Berlin: Eher 1933-1945.

Zeitungs-Verlag. Fachblatt für das gesamte Zeitungswesen. Hrsg. vom Reichsverband der deutschen Zeitungsverleger 1900- 1942.

Die Zeitschrift der Leihbücherei. Fachblatt des deutschen Leihbücherei-Berufes. Berlin: H. Apitz 1932-1942.

8.3 Kriminalromane 1933 bis 1944

Die Romane werden mit Verlagsangaben und, wenn vorhanden, Reihentitel angegeben.

Alt, Axel: Der Tod fuhr im Zug. Den Akten der Kriminalpolizei nacherzählt. Berlin-Grünwald, Leipzig: Verlag Hermann Hillger 1944 (= Neuzzeitliche Kriminalromane).

- Andreas, Fred: Das vollkommene Verbrechen. Berlin-Grunewald, Leipzig: Verlag Hermann Hillger 1944 (= Neuzzeitliche Kriminalromane).
- Baumgarten, Harald: Der Grillenpfiif. Kriminal-Roman. Berlin: Aufwärts-Verlag 1943 (= Der Aufwärts-Kriminal-Roman 29).
- Baumgarten, Harald: Wasserdroschke „Junge Liebe“. Berlin: Scherl 1935.
- Bernitt, J[ohanna]: Briefe in grauen Umschlägen. Kriminalroman. Berlin-Grunewald, Leipzig: Verlag Hermann Hillger 1944 (= Das Forum. Die deutsche Kriminalreihe 4).
- Blitz, Fred [d.i. Alfred Klütz]: Schicksal auf der Straße. Roman. Berlin: Franke 1939.
- Braun, Frank F.: Akte Fabriani. Kriminalroman. Berlin: Deutscher Verlag 1938.
- Braun, Frank F.: Der Mann, der nicht genannt sein wollte. Berlin: Deutscher Verlag 1943.
- Braun, Frank F.: Eva mit der Schlange. Kriminal-Roman. Berlin: Aufwärts Verlag Maxim Klieber 1943 (= Der Aufwärts-Kriminal-Roman 23).
- Braun, Frank F.: Gericht über Henricus Marschall. Kriminal-Roman. Berlin: Aufwärts-Verlag Maxim Klieber 1942 (= Der Aufwärts-Kriminal-Roman 16).
- Braun, Frank F.: War es der im 3. Stock? Der Roman eines unruhigen Hauses. Berlin: Deutscher Verlag 1938.
- Bürkner, Robert: Die Falle. Kriminalroman. Berlin: Deutscher Verlag 1940 (= Uhlen-Bücher).
- Coll, Pieter [d. i. Hans-Walter Gaebert]: Hallo, Secret Service! Kriminalroman. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1940.
- Coll, Pieter [d. i. Heinz Otto] Schatten aus Moçambique. Kriminalroman. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1941.
- Coll, Pieter [d. i. Heinz Otto]: Der Fall Nagotkin. Kriminalroman. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1939.
- Coll, Pieter [d. i. Heinz Otto]: Die unheimliche Macht. Kriminalroman. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1942.
- Coll, Pieter [d. i. Heinz Otto]: Gold am Yukon. Kriminalroman. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1941.
- Coll, Pieter [d. i. Heinz Otto]: Nr. 14686 – der Herr im Zylinder. Kriminalroman. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1940.
- Coll, Pieter [d. i. Heinz Otto]: Wo ist Niko? Kriminalroman. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1941.
- Coll, Pieter [d. i. Helmut Brühl]: Rote Spur in Rio. Kriminalroman. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1939.
- Coll, Pieter [d. i. Udo von Klot-Heydenfeldt]: Die Brüderschaft der Maulwurfsmänner. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1942.
- Coll, Pieter [d. i. Udo von Klot-Heydenfeldt]: Die Menschenfracht der „Ano Wati“. Kriminalroman. Verlag Dr. Friedrich Osmer 1939.

- Coll, Pieter [d.i. Heinz Otto]: Mordsache Pierre Ledru. Kriminalroman. Berlin: Verlag Dr. Friedrich Osmer 1943.
- Corrinth, Curt: Die unheimliche Wandlung des Alex Roscher. Berlin: Deutscher Verlag 1941.
- Dortenwald, Rudolf: ... schoß Chiquita? Kriminalroman. Berlin: Deutscher Verlag 1939.
- Finke, Edmund: Chapman & Cole wird ausgerottet. Kriminalroman. Berlin u.a.: Zsolnay 1936.
- Freyberg, Hermann: ... aber sonst ein anständiger Kerl! Kriminalroman. Nürnberg: J.L. Schrag Verlag 1943 (= Turmbücher).
- Freyberg, Hermann: ... erscheint hinreichend verdächtig. Kriminalroman. Nürnberg: J.L. Schrag 1943 (= Turmbücher 23).
- Fritsch, Hans: Mister Carcajou. Kriminalroman. Salzburg, Wien, Leipzig: Verlag „Das Bergland-Buch“ 1940.
- Genske, Ewald: FD 12 hat Verspätung. Kriminalroman. Berlin: Aufwärts-Verlag Maxim Klieber 1943 (= Der Aufwärts-Kriminal-Roman 27).
- Hallig, Christian: Kriminalkommissar Eyck. Roman. Mit 16 Bildern aus dem gleichnamigen Ufafilm. Berlin: Ufa-Buchverlag 1940.
- Haynes, A. und A. Marquardt: Das Geheimnis von Greylands. Roman. Berlin: Zeitschriftenverlag 1939.
- Hilgendorff, Hermann: Gefahr in Rio. Kriminalroman: 10.-15. Tausend. Leipzig: Lipsia-Verlag/Friedrich 1942. [Erstausgabe 1940.]
- Hofmann, Brünnhilde: Der Porzellanhund. Kriminalroman. Berlin: Deutscher Verlag 1940 (= Uhlen-Bücher).
- Hurk, Paul van der: Schuß im Rampenlicht. Kriminalroman. Berlin: Aufwärts 1942.
- Kanthack, Katharina: Tödliche Sonne. Kriminalroman. Berlin-Grunwald, Leipzig: Verlag Hermann Hillger 1943 (= Das Forum. Die deutsche Kriminalreihe 5).
- Kohlhöfer, Paul: Die Träne des Dschingis Chan. Berlin: Aufwärts Verlag 1942 (= Der Aufwärts-Kriminal-Roman 21).
- Krause, Johannes: Christel greift ein. Kriminalroman. Berlin: Zeitschriftenverlag 1940 (Z.A.G.-Roman Nr. 174).
- Kriesten, Hans: Kurs auf Puerto de Oro. Kriminalroman. Hamburg: Verlag Fritz Mardicke 1941.
- Küster, G. [d.i. Hedwig Gerda Hansen]: Zweimal Alfonso Beja? Kriminalroman. Nürnberg: J.L. Schrag 1941 (= Turmbücher 14).
- Lossow, Rudolf von: Das Licht am Styx. Berlin-Grunewald, Leipzig: Verlag Hermann Hillger 1943 (= Neuzeitliche Kriminalromane).
- Möbius, Peter Paul: Verwirrung im Atelier 7. Kriminal-Roman. Berlin: Aufwärts-Verlag Maxim Klieber 1941 (= Der Aufwärts-Kriminal-Roman 12).
- Philipp, A. E.: Spiel am Sund. Kriminalroman. Hamburg: Verlag Fritz Mardicke 1940.

- Reznicek, Felicitas von: Shiva und die Nacht der 12. Berlin-Grunewald, Leipzig: Verlag Hermann Hillger 1943 (= Neuzzeitliche Kriminalromane).
- Rock, C. V. [d.i. Kurt Walter Roecken]: Die stählerne Tänzerin. Berlin: Kranich Verlag 1941.
- Rock, C.V. [d.i. Kurt Walter Roecken]: 10 g Blausäure. Kriminalroman. Berlin: Auffenberg 1939.
- Rock, C.V. [d.i. Kurt Walter Roecken]: Aufruhr im Zuchthaus. Kriminalroman. Berlin: Auffenberg 1939.
- Rock, C.V. [d.i. Kurt Walter Roecken]: Das Todeshoroskop. Detektivroman. Berlin: Kulturelle Verlagsgesellschaft 1938.
- Rock, C.V. [d.i. Kurt Walter Roecken]: Der Tyrann von Chicago. Kriminalroman. Berlin: Auffenberg 1938.
- Rock, C.V. [d.i. Kurt Walter Roecken]: Die Todeskabine. Kriminalroman. Berlin: Weichert 1939.
- Rock, C.V. Rock [d.i. Kurt Walter Roecken]: Die gelbe Unterwelt. Detektivroman. Berlin: Kulturelle Verlagsgesellschaft 1938.
- Rocker, Ferry [d.i. Lena Eschner]: Mord in Kensington. Detektiv-Roman. Leipzig: Goldmann 1937.
- Rommel, Theodor von: Die Rote Limousine. Budweis, Leipzig: Verlagsanstalt Moldavia 1944.
- Rudolph, Axel: Der rote Faden. Kriminalroman. Berlin: Schildhorn 1937.
- Sabott, Edmund: Die zweite Kugel. Kriminalroman. Berlin: Aufwärts-Verlag Maxim Klieber 1940 (= Der Aufwärts-Kriminal-Roman 6).
- Sabott, Edmund: Schreck in der Abendstunde. Der Roman einer Kartenlegerin. Berlin-Grunewald, Leipzig: Verlag Hermann Hillger 1943 (= Das Forum. Die deutsche Kriminalreihe 1).
- Scheider, Wilhelm: Die entführte Göttin. Kriminalroman. 2. Auflage. Berlin: Aufwärts-Verlag Maxim Klieber 1943 (= Aufwärts-Kriminal-Roman 25).
- Tarin, Peter und Adam Kuckhoff: Strogany und die Vermißten. Roman. Berlin: Universitas 1941.
- Unsel, Karl: Gewitterflug zu Claudia. Roman. Berlin: Ullstein 1936.
- Wolfram, H. E.: Der pfeifende Tod. Kriminalroman. Berlin: Otto Uhlmann Verlag 1941.
- Zech, Alfons: Die „Raupen“ greifen an. Kriminalroman. Berlin: Zeitschriftenverlag 1935.

8.4 Kriminalfilme 1933 bis 1945

R = Regie; Db = Drehbuch; UA = Uraufführung; V = Verbot

1933

Der große Bluff. R: Georg Jacoby; Db: Walter Wassermann, Walter Schlee; UA: 2. Februar 1933.

Ganovenehre. Ein Film aus der Berliner Unterwelt. R: Richard Oswald; Db: Charles Rudolph, Heinz Goldberg; UA: 2. Februar 1933; V: 15. Mai 1933.

Salon Dora Green. R: Henrik Galeen; Bobby E. Lühge, Hans Rudolf Berndorff; UA: 22. Februar 1933.

Das Testament des Dr. Mabuse. R: Fritz Lang; Db: Thea von Harbou, nach Dr. Mabuses letztes Spiel von Norbert Jacques; V: 29. März 1933; UA: 21. April 1933 in Budapest.

Sprung in den Abgrund. R: Harry Piel; Db: Werner Scheff, Harry Piel; UA: 30. März 1933.

Spione am Werk. R: Gerhard Lambrecht; Db: Herbert Juttke; Georg C. Klaren nach *Spione am Werk* von Richard Basius; UA: 31. März 1933; V: 9. Oktober 1935.

Hände aus dem Dunkel. R: Erich Waschneck; Db: Erich Waschneck, Franz Winterstein; UA: 24. April 1933; V: 14. Januar 1936.

Die Nacht im Forsthaus. Der Fall Roberts. R: Erich Engels; UA: 4. Mai 1933.

K 1 greift ein. R: Edmund Heubinger. UA: 9. Mai 1933.

Flucht aus Nizza. R: James Bauer; Db: Walter Wassermann, Walter Schlee; UA: 13. Juni 1933.

Schüsse an der Grenze. R: J. A. Hübler-Kahla; UA: 1. September 1933.

Die schönen Tage von Aranjuez. R: Joahannes Meyer; Db: Peter Francke, Walter Wassermann; UA: 22. September 1933.

Inge und die Millionen. R: Erich Engel; Db: Curt J. Braun, Emil Burri; UA: 22. Dezember 1933.

1934

Der Polizeibericht meldet ... Die Frau im schwarzen Schleier. R: Georg Jacoby; Db: Walter Wassermann, nach *Die Frau im schwarzen Schleier*. Die Geschichte eines Verdachts von Hedda Lindner [Berlin: Rot-Blau Verlag 1932]; UA: 10. Januar 1934.

Der Flüchtling aus Chicago. R: Johannes Meyer; Db: Hermann Oberländer; Max W. Kimmich; UA: 31. Januar 1934.

Der Doppelgänger. R: E. W. Emo; Db: Curt J. Braun, Peter Ort nach *Double Dean* von Edgar Wallace; UA 14. Februar 1934.

Die Welt ohne Maske. R: Harry Piel; Db: Harry Piel; UA: 9. März 1934.

Abenteuer im Südexpreß. R: Erich Waschneck; UA: 24. März 1934.
Ein Mädchen mit Prokura. R: Arsen von Cserépy; Db: Hans Hörberg; UA: 31. März 1934
Achtung! Wer kennt diese Frau? R: Frank Seitz sen.; Db: Joseph Dalmann, Joe Stöckel;
UA: 11. April 1934.
Taifun / Polizeiakte 909 / Der Fall Tokeramo. R: Robert Wiene; Db: Robert Wiene; UA: 3.
Mai 1933.
Die Insel. R: Hans Steinhoff; Db: Harald Bratt, Emil Burri; UA: 30. August 1934.
Herr Kobin geht auf Abenteuer. R: Hans Deppe; Db: Hans Marschall, Max Wallner; UA:
28. September 1934.
Der Fall Brenken. R: Carl Lamac; Db: Peter Ort nach Pitt und die menschlichen
Verhältnisse [Titel nicht nachgewiesen]; UA: 12. Oktober 1934.
Lockvogel. R: Hans Steinhoff; Db: Ludwig von Wohl, Philipp Lothar Mayring; UA: 10.
November 1934.

1935

Oberwachtmeister Schwenke. R: Carl Froelich; Db: E. Freiherr von Spiegel; Robert A.
Stemmler, nach dem gleichnamigen Roman von Hans Joachim von Reitzenstein
[Berlin: Ullstein 1933]; UA: 14. Januar 1935.
Der blaue Diamant. R: Curt Blachnitzky; Db: ?; UA: 14. März 1935.
Nacht der Verwandlung (Demaskierung). R: Hans Deppe; UA: 31. Mai 1935
Der grüne Domino. R: Herbert Selpin; Db: Harald Bratt, Emil Burri, nach Motiven des
Bühnenstücks *Der Fall Claasen* von Erich Ebermayer [Wien u.a.: Marton 1934]; UA:
4. Oktober 1933.
Ich war Jack Mortimer. R: Carl Froelich; Db: Thea von Harbou; Robert A. Stemmler, nach
dem gleichnamigen Roman von Alexander Lernet-Holenia [Berlin: S. Fischer 1933];
UA: 17. Oktober 1935.
Einer zuviel an Bord. R: Gerhard Lamprecht; Db: Fred Andreas, Philipp Lothar Mayring,
Kurt Heuser, nach dem gleichnamigen Roman von Fred Andreas [Berlin: Ullstein
1935]; UA: 31. Oktober 1935.
Anschlag auf Schweda. R: Karlheinz Martin; Db: Karlheinz Martin; UA: 5. November
1935.
Der Mann mit der Pranke. R: Rudolf van der Noss; Db: Philipp Lothar Mayring, Thea von
Harbou nach dem gleichnamigen Roman von Friedrich Zeckendorf [Leipzig: W.
Goldmann 1929]; UA: 12. November 1935.
Mazurka. R: Willi Forst; Db: Hans Rameau; UA: 14. November 1935.

1936

Ein seltsamer Gast. R: Gerhard Lamprecht; Db Kurt Heuser; UA: 8. April 1936.

Savoy-Hotel 217. R: Gustav Ucicky; Db: Gerhard Menzel; UA: 11. April 1936.
Die Stunde der Versuchung. R: Paul Wegener; Db: Erich Ebermeyer; UA: 14. August 1936.
Verräter. R: Karl Ritter; Db: Leonard Fürst, Walter Herzlieb, Hans Wagner; UA: 28. August 1936, Filmfestspiele Venedig.
Stärker als Paragaphen. R: Jürgen von Alten; Db: Curt J. Braun; UA: 27. August 1936.
90 Minuten Aufenthalt. R: Harry Piel; Db: Harry Piel, Harald Bratt; UA: 25 September 1936.
Es geht um mein Leben. R: Richard Eichberg; Db: Hans Klaehr, Richard Eichberg, nach dem gleichnamigen Kriminalroman von Oskar Jensen [Berlin: Ullstein 1936; erschien unter dem Titel *Der schweigende Mund* 1936 in der Illustrierten *Die Koralle*]; UA: 15. Dezember 1936.

1937

Der Hund von Baskerville. R: Carl Lamac. Db: Carla von Stackelberg, nach der gleichnamigen Erzählung von Arthur Conan Doyle; UA: 12. Januar 1937.
Gleisdreieck (Alarm auf Gleis B). R: Robert A. Stemmler; Db: Rolf E. Vanloo, Robert A. Stemmler, laut Credits nach der gleichnamigen Novelle von Rolf E. Vanloo [Titel nicht nachgewiesen]; UA: 27. Januar 1937.
Sein bester Freund. R: Harry Piel; Db: Hanns Marschall, Georg Zoch, Harry Piel, Hans Rameau; UA: 26. Februar 1937.
Sherlock Holmes. „Die graue Dame“. R: Erich Engels; Db: Erich Engels; UA: 26. Februar 1937.
Die Kronzeugin. R: Georg Jacoby; Db: Bernd Hofmann, Bernd, Georg C. Klaren, Karl Lerbs, nach Motiven des gleichnamigen Bühnenstücks von George Clifford Marivale; UA: 21. April 1937.
Der Mann, der Sherlock Holmes war. R: Karl Hartl; Db: Robert A. Stemmler, Karl Hartl; UA: 15. Juli 1937.
Gauner im Frack. R: Johannes Riemann; Db: F. D. Andam, Walther von Hollander, Johannes Riemann; UA: 26. August 1937.
Brillanten. R: Eduard von Borsody; Db: Emil Burri, Walter Forster; UA: 22. Oktober 1937.
Gewitterflug zu Claudia. R: Erich Waschneck; Db: Karl Unselt, Christian Hallig, nach dem gleichnamigen Roman von Karl Unselt [Berlin: Ullstein 1936]; UA: 25. November 1937.
Das Geheimnis um Betty Bonn. R: Robert A. Stemmler; Db: Robert A. Stemmler, Ernst Hasselbach; UA: 7. Dezember 1937.

1938

Das große Abenteuer. R: Johannes Meyer; Db: Georg Hurdalek; UA: 7. Januar 1938.

- Mit versiegelter Order.* Karl Anton; Db: Felix von Eckardt, Georg C. Klaren, Karl Anton, nach dem Bühnenstück Vertrag um Karakat von Fritz Peter Buch [Berlin: Bayer 1934]; UA: 14. Januar 1938.
- Der Maulkorb.* R: Erich Engel; Db: Heinrich Spoerl, nach seinem gleichnamigen Roman [Berlin: Neff 1936]; UA: 15. Februar 1938.
- Die rote Mütze (Der Heiratsschwindler).* R: Herbert Selpin; Dialog-Regie Harald Paulsen; Db: Fritz Wendhausen, nach *Die rote Mütze. Roman zweier Tage und zweier Nächte* von Gertrud von Brockdorff [Berlin: Ullstein 1937]; UA 15. Februar 1938.
- Schüsse in Kabine 7. R: Carl Boese; Db: Walter Wassermann, Lotte Neumann, nach dem Roman *Diamantenkomödie* von Horst Biernath [Berlin: Scherl 1937]; UA: 18. Februar 1938.
- Großalarm.* R: Georg Jacoby; Db: Kurt Heuser, Wenzel Lüdecke, Alfred Klütz, nach dem Roman *Fünf Tage und eine Nacht* von Heinz Oskar Wuttig [Berlin: Schützen-Verl. 1937]; UA: 16. April 1938.
- Mordsache Holm.* R: Erich Engels; Db: Georg C. Klaren, Ilse Czech, nach dem Kriminalroman *Der rote Faden* von Axel Rudolph [Berlin: Schildhorn 1937]; UA: 18. Juni 1938.
- Der Fall Deruga.* R: Fritz Peter Buch; Db: Hans Neumann, Fritz Peter Buch, L. A. C. Müller, nach dem gleichnamigen Roman von Ricarda Huch [Berlin: Ullstein 1917]; UA: 1. August 1938.
- Geheimzeichen LB 17.* R: Viktor Tourjansky; Db: Berthold Ebbecke, Philipp Lothar Mayring, Ludwig Metzger; UA: 9. August 1938.
- Verwehte Spuren.* R: Veit Harlan; Db: Thea von Harbou, Felix Lützkendorf, Veit Harlan, nach dem gleichnamigen Hörspiel von Hans Rothe; UA: 26. August 1938.
- Rote Orchideen.* R: Nunzio Malasomma; Db: Philipp Lothar Mayring, Kurt Heuser; UA: 8. September 1938.
- Schatten über St. Pauli.* R: Fritz Kirchhoff; Db: Ernst Hasselbach, Per Schwenzen, nach dem Roman *Wasserdroschke „Junge Liebe“* von Harald Baumgarten [Berlin: Scherl 1935]; UA: 13. September 1938.
- In geheimer Mission.* R: Jürgen von Alten; Db: Jacob Geis, Jürgen von Alten, Günther Weisenborn, nach dem Abenteuerroman *Viel Lärm um Severin* von Edmund Sabott [Leipzig: Goldmann 1933]; UA: 16. Dezember 1938.
- Nanu, Sie kennen Korff noch nicht?* R: Fritz Holl, Fritz; Db: Jacob Geis, Peter Francke, laut Credits nach dem Roman *Nanu, Sie kennen Holm noch nicht?* von Albrecht Georg von Ihering [Titel nicht nachgewiesen]; UA: 21. Dezember 1938.
- Sergeant Berry.* R: Herbert Selpin; Db: Walter Wassermann, Lotte Neumann, Rudolf Klein-Rogge, nach dem Roman *Sergeant Berry und der Zufall* von Robert Arden [Berlin: Deutscher Verlag 1937]; UA: 22. Dezember 1938.

1939

- War es der im 3. Stock?* R: Carl Boese; Db: Christian Hallig, nach *War es der im 3. Stock? Der Roman eines unruhigen Hauses* von Frank F. Braun [Berlin: Deutscher Verlag 1938]; UA: 6. Januar 1939.
- Im Namen des Volkes.* R: Erich Engels; Db: Erich Engels, Walter Maisch, frei nach den Akten des Falls der Gebrüder Götze; UA: 27. Januar 1939.
- Der grüne Kaiser.* R: Geza von Cziffra; Db: Geza von Cziffra, nach dem gleichnamigen Roman von Hans Medin [d. i. Hans Ritzki – Berlin: Ullstein 1935]; UA: 13. Februar 1939.
- Der Vierte kommt nicht.* R: Max W. Kimmich; Db: Max W. Kimmich, Charles Klein, nach dem Kriminalroman *Der Vierte kommt nicht* (Schwed. Originalausg.: *Torsdagsklubben*) von Robert Gelm [Berlin, Ullstein 1936]; UA: 9. März 1939.
- Hotel Sacher.* R: Erich Engel; Db: Friedrich Forster-Burggraf, Stefan von Kamare, nach einem Entwurf von Emil Seeliger und Marieluise Firingk; UA: 15. März 1939.
- Ich verweigere die Aussage.* R: Otto Linnekogel; Db: Helmut Brandis, Otto Linnekogel; UA: 17. März 1939.
- Parkstraße 13. Verhör um Mitternacht.* R: Jürgen von Alten; Db: Erwin Kreker, nach dem gleichnamigen Kriminalstück von Axel Ivers [Berlin : Drei Masken 1938]; UA: 4. Mai 1939.
- Grenzfeuer.* R: Alois Johannes Lippl ; Db: Alois Johannes Lippl, Toni Huppertz, nach einer Idee von Hanns Beck-Gaden; UA: 26. Mai 1939.
- Morgen werde ich verhaftet.* R: Karl Heinz Stroux; Db: E. Hollitzer, nach dem gleichnamigen Roman von Arno Alexander [d.i. Arnold Benjamin – Dresden: Seyfert 1938]; UA: 7. Juni 1939.
- Der Vorhang fällt.* R: Georg Jacoby; Db: Georg Zoch, nach dem gleichnamigen Kriminalstück von Paul van Hurk [Berlin : Bühnenverl. Ahn & Simrock 1938]; UA: 13. Juli 1939.
- Die Frau ohne Vergangenheit.* R: Nunzio Malasomma; Db: Charles Klein; Harald G. Petersson, nach einer Novelle von Curt J. Braun [nicht als Einzeltitel nachgewiesen]; UA: 18. Juli 1939.
- Der Polizeifunk meldet.* R: Rudolf van der Noss; Db: Hanns Marschall, Georg Zoch, nach dem Kriminalroman *Aktenbündel M2-1706/45* von Axel Rudolph [als Einzeltitel nicht nachgewiesen]; UA: 25. Juli 1939.
- Sensationsprozeß Casilla.* R: Eduard von Borsody; Db: Ernst von Salomon, Eduard von Borsody, Robert Büschgens, nach dem gleichnamigen Roman von Hans Possendorf [d.i. Hans Mahner-Mons – Leipzig: Janke 1939]; UA: 8. August 1939.
- Ich bin Sebastian Ott.* R: Willi Forst, Viktor Becker; Db: Eberhard Keindorff; Axel Eggebrecht, nach einer Idee von Eberhard Keindorff; UA: 11. August 1939.
- In letzter Minute.* Fritz Kirchhoff; Db: Erwin Biswanger; UA: 8. September 1939.
- 12 Minuten nach 12.* R: Johannes Guter; Db: Otto Bernhard Wendler, Georg Zoch, nach einer Idee von Günther Rossoll; UA: 27. September 1939.

Zentrale Rio. R: Erich Engels; Db: Ludwig Metzger, Berthold Ebbecke, nach dem Kriminalroman *...schoß Chiquita?* von Rudolf Dortenwald [Berlin: Deutscher Verlag 1939]; UA: 5. Oktober 1939.

Verdacht auf Ursula. R: Karl Heinz Martin; Db: Roland Schacht, nach dem Kriminalroman *Ursula schwebt vorüber* von Walter Harich [Berlin: Deutscher Verlag 1939]; UA: 16. Oktober 1939.

Kennwort Machin. R: Erich Waschneck; Db: Werner P. Zibaso, C. V. Rock [d. i. Kurt Walter Roecken], laut Credits nach dem Roman *Herr Borb besitzt unser Vertrauen* von C.V. Rock [Unter diesem Titel nicht nachgewiesen, aber als *Kennwort Machin*. Kriminalroman. Berlin: Auffenberg 1939]; UA: 30. Oktober 1939.

Dein Leben gehört mir. R: Johannes Meyer; Db: Walter Wassermann, Lotte Neumann, nach dem Kriminalroman *Akte Fabriani* von Frank F. Braun [Berlin: Deutscher Verlag 1938]; UA: 31. Oktober 1939.

Alarm auf Station III. R: Philipp Lothar Mayring; Db: Philipp Lothar Mayring; UA: 10. November 1939.

Der singende Tor. R: Johannes Meyer. Db: L. A. C. Müller; UA: 22. Dezember 1939.

1940

Kriminalkommissar Eyck. R: Milo Harbich; Db: Christian Hallig, Walter Maisch; UA: 2. Februar 1940.

Zwielicht. R: Rudolf van der Noss; R: Arthur Pohl, nach einer Idee von Willy Fleischer; UA: 19. April 1940.

Ihr Privatsekretär. R: Charles Klein; Dialog-R: Hans Brunow; Db: H. W. Becker, Hertha von Gebhardt; UA: 22. Februar 1940.

Stern von Rio. R: Karl Anton Karl; Db: H. F. Köllner, Felix von Eckardt, nach einer Idee von H. F. Köllner. UA: 20. März 1940.

Alles Schwindel. R: Bernd Hofmann; Db: Bernd Hofmann, nach *Das Horoskop Seiner Lordschaft* Lustspiel nach einer Idee von Oscar Wilde von Dietrich Loder. [Berlin : Chronos 1937]; UA: 10. April 1940.

Was wird hier gespielt. R: Theo Lingen; Db: Curt J. Braun, nach dem gleichnamigen Kriminalstück von Theo Lingen [Berlin: Ahn und Simrock 1939]; UA: 19. Juli 1940.

Achtung! Feind hört mit! R: Arthur Maria Rabenalt; Db: Kurt Heuser, nach einer Idee von Georg C. Klaren; UA: 3. September 1940.

Falschmünzer. R: Hermann Pfeiffer; Db: Per Schwenzen; Walter Maisch; UA: 13. November 1940.

Kora Terry. R: Georg Jacoby; Db: Walter Wassermann, Lotte Neumann, nach *Kora Terry. Der Roman einer Künstlerin* von Hans Caspar von Zobeltitz [Berlin: Steuben 1938]; UA: 27. November 1940.

1941

Alarm. R: Herbert B. Fredersdorf; Db: Kurt E. Walter, nach Motiven eines Romans von C. V. Rock; UA: 31. Januar 1941.

Jenny und der Herr im Frack. R: Paul Martin. Db: Jacob Geis, Peter Groll, Paul Martin, nach der gleichnamigen Kriminalkomödie von Georg Zoch [Berlin: Bloch Erben 1940]; UA: 25. November 1941.

Sein Sohn. R: Peter Paul Brauer; Db: Willy Clever, Peter Paul Brauer, nach einer Idee von Willy Clever; UA: 19. Dezember 1941.

Sonntagskinder. R: Jürgen von Alten; Db: Kurt E. Walter; UA: 19. Dezember 1941.

Alarmstufe V. R: Alois J. Lippl; Db: Fred Andreas, Alois Johannes Lippl; UA: 23. Dezember 1941.

Heimaterde. R: Hans Deppe; Db: Géza von Cziffra, Kurt E. Walter, Otto Ernst Hesse; 23. Dezember 1942.

1942

Die Sache mit Styx. R: Karl Anton; Db: Curt J. Braun, nach dem Roman Rittmeister Styx von Georg Mühlen-Schulte [Berlin : Zander1940]; UA: 1. April 1942.

Hände hoch. R: Alfred Weidenmann. Db: Alfred Weidenmann; UA: 22. Oktober 1942.

Dr. Crippen an Bord. R: Erich Engels; Db: Erich Engels, Georg C. Klaren, Kurt E. Walter; UA: 6. November 1942.

5000 Mark Belohnung. R: Philipp Lothar Mayring; Db: Philipp Lothar Mayring, Walter Forster, Jo Hanns Rösler; UA: 10. Dezember 1942.

1943

Damals. R.: Rolf Hansen; Db: Peter Groll, Rolf Hansen, nach einer Idee von Bert Roth; UA: 2. März 1943.

Die unheimliche Wandlung des Alex Roscher. R: Paul May; Db: Ernst von Salomon, nach dem gleichnamigen Kriminalroman von Curt Corrinth [Berlin: Deutscher Verlag 1941]; UA: 23. September 1943.

Reisebekanntschaft. R: E. W. Emo; Db: Curt Wesse, Fritz Gottwald, nach dem gleichnamigen musikalischen Lustspiel von Fritz Gottwald [Wien: Theaterverl. Eirich 1942]; UA: 7. Oktober 1943.

Ein glücklicher Mensch. R: Paul Verhoeven; Db: Curt J. Braun, frei nach dem Bühnenstück *Swedenhielms* von Hjalmar Bergmann; UA: 15. Oktober 1943.

Die goldene Spinne. R: Erich Engels; Db: Wolf Neumeister, Ulrich Vogel, Erich Engels; UA: 23. Dezember 1943.

1944

Um 9 kommt Harald. R: Carl Boese; Db: Harald Bratt, nach einem Manuskript von Herbert Engelsing; UA: 6. Januar 1944.

In flagranti. R: Hans Schweikart; Db: Ernst Marischka, Hans Schweikart; UA: 31. Januar 1944.

Herr Sanders lebt gefährlich. R: Robert A. Stemmler; Db: Jacob Geis, Robert A. Stemmler, nach einem Manuskript von Herbert Engelsing; UA: 14. Februar 1944.

Der Verteidiger hat das Wort. R: Werner Klingler; Db: Harald G. Petersson, nach einer Idee von Edgar Kahn; UA: 6. April 1944.

Der große Preis. R: Karl Anton; Db: Karl Anton, Christian Reichert, nach dem Roman *Werkmeister Berthold Kramp. Die Geschichte einer Schuld.* [Berlin: Buchmeister 1939]; UA: 19. Mai 1944.

Der Täter ist unter uns. R: Herbert B. Fredersdorf; Db: Felix von Eckardt, nach einer Idee von Felix von Eckardt und Karl Anton; UA: 27. Mai 1944.

Der Meisterdetektiv. R: Hubert Marischka; Db: Felix von Eckart, Kurt E. Walter; UA: 10. Juli 1944.

Am Vorabend. R: Gerhard Menzel; Db: Gerhard Menzel; UA: 15. September 1944.

Orientexpress. R: Viktor Tourjanski; Db: Emil Burri, Peter Groll, Viktor Tourjansky; UA: 1. Dezember 1944

Nach Ende des Dritten Reiches uraufgeführte Kriminalfilme

Am Abend nach der Oper. R: Arthur Maria Rabenalt; Db: Johanna Sibelius, nach der Erzählung *Der Fund* von Franz Nabl, [Bremen: Schünemann 1937]; UA: 31. August 1945..

Peter Voss, der Millionendieb. R: Karl Anton; Db: Felix von Eckardt, Karl Anton, nach dem gleichnamigen Roman von Ewald Gerhard Seeliger [Berlin und Wien: Ullstein 1913]; UA: 27. September 1946.

Schuß im Mitternacht. R: Hans H. Zerlett; Db: Emil Burri, Walter Forster, nach einer Idee von Anton Haly; UA: 28. April 1950.

Die Nacht der 12. R: Hans Schweikart; Db: Felicitas von Reznicek, Fred Andreas, Paul May, nach dem Kriminalroman *Shiva und die Nacht der 12* von Felicitas von Reznicek [Berlin und Leipzig: Hillger 1943]M; UA: 13. Oktober 1949.

Der große Fall. R: Karl Anton; Db: Otto Bernhard Fendler, nach Motiven des Roman *Hölle ahoi!* von Georg Mühlen-Schulte [Hamburg: Mardicke 1939]; UA: 30. Dezember 1949.

Ruf an das Gewissen. R: Karl Anton; Db: Jacob Greis, nach einem Manuskript von Vring Wiemer und Herbert Engeling; UA: 3. Februar 1950.

Unvollendet gebliebene Kriminalfilme

Rätsel der Nacht. R: Johannes Meyer.

Shiva und die Galgenblume. R: Hans Steinhoff; Db: Hans Steinhoff, Hans Rudolf Berndorff, nach dem gleichnamigen Roman von Hans Rudolf Berndorff [Berlin und Leipzig: Hiller 1943].

8.5 Kriminalhörspiele 1933 bis 1941

Wenn mehrere Inszenierungen eines Hörspiels bekannt sind, so werden diese als je einzelner Titel entsprechend des Jahres der Produktion vermerkt.

R = Regie, L= Länge, D = vorangezeigtes Datum der Ausstrahlung.

1933

Robert und Bertram von G. Raeder; Südwestdeutscher Rundfunk. D: Oktober 1933.

Schüsse auf St. Pauli von M. Maas; Nordwestdeutscher Rundfunk, D: 28. Oktober 1933.

Spione im Hangar von L. Heiß und K. L. Kossak-Raytenau und W. Zitzer; R: A. Nowotny; L: 105'; Österreichischer Rundfunk.

1934

Der blutige Fleck auf dem Scheck oder: Wissen Sie vielleicht, wo Mr. Moneymaker geblieben ist? von Paul Gurk; R: Harald Braun; L: ca. 60'; Reichssender Berlin.

Die Diamanten-Jäger von Wilhelm Heydrich; R: Alois Johannes Lippl ; L : ca. 60'; Reichssender München

Die schwarze Hand. Beinahe eine Detektivkomödie von Carl Struve; R: Carl Struve; L: 30'; Reichssender Stuttgart.

Hokuspokus von Curt Goetz; R: Manfred Marlo; Reichssender Frankfurt. [Erstmals 1928 im Radio gesendet bzw. aufgeführt.]

Peter Voss, der Millionendieb von H. Freundt, nach dem Buch von Ewald Gerhard Seeliger [Berlin und Wien: Ullstein 1913]; Reichssender Hamburg.

Raskolnikoff von Kurt Paqué, nach dem Roman "Schuld und Sühne" von F. Dostojewski; R: Kurt Paqué; Reichssender Breslau.

Spione von Max Heye; Reichssender Köln.

Von John zu Jonny von Wilhelm Heydrich; L: ca. 60'; Reichssender Hamburg.

1935

Der Kapland-Diamant von Ludwig Metzger; R: C. Baumgarten; L: 40'; Reichssender Köln.

Die schwarze Hand von Carl Struve; R: Carl Struve; L: 45'; Reichssender Stuttgart.

Einbruch im Savoy von Paul Verhoeven und Walter Grütters; R: G. Bobrik; L: ca. 60'; Reichssender Hamburg

Gebt acht auf Mac Down von Arthur A. Kuhnert, Günter Eich und Ludwig Kusche; R: H. Wenninger; L: 75'; Reichssender München

Tobias, halt' die Ohren steif von Siegfried Wisch, nach Robert L. Stevenson; R: Günther Boehnert; L: ca. 50'; Reichssender Leipzig.

Verwehte Spuren von Hans Rothe; R: Gerd Fricke; L: ca. 60'; Deutschlandsender.

1936

Aufmachen! Kriminalpolizei. Ein Tatsachenspiel nach den Akten des Berliner Polizeipräsidiiums von Werner E. Hintz; L: ca. 60'; Reichssender Berlin.

Der Mord am Kohlenmarkt von Ludwig Metzger und Thomas Wehr; R: Friedrich Reinicke; L: 60'; Reichssender Breslau.

Der Mord am Kohlenmarkt von Ludwig Metzger und Thomas Wehr; R: Willy Hartmann; L: 45'; Reichssender Frankfurt.

Die Gänsehaut von Hans Reimann; R: Harald Braun; L: 60'; Reichssender Berlin.

Geld von Willi Koch; R: Willy Hartmann; Reichssender Frankfurt.

Indizien von Alfred C. Schröder; R: Gerd Fricke; L: 60'; Deutschlandsender.

Indizien von Alfred C. Schröder; R: Gerd Noglik; L: 60'; Reichssender Breslau

1937

180.000 Dollar von Wilhelm Heydrich; R: Albert Spengler; ca. 95'; Reichssender München. D: 11. April 1937, 18 Uhr.

20.000 Dollar Belohnung von Wilhelm Heydrich; Reichssender Saarbrücken; D: 30. Oktober 1937, 20:45.

Blondine, welche ... – eine „spannende Szene“ – von Richard Walter; D: 22. November 1937, 21 Uhr in der Sendung *Aufmachen – Kriminalpolizei!*.

Der blaue Diamant von Rolf Reissmann; R: Harald Braun; L: 70'; Reichssender Berlin.

Der blinde Passagier – eine „spannende Szene“ – von Alfred Prugel; D: 22. November 1937, 21 Uhr in der Sendung *Aufmachen – Kriminalpolizei!*.

Indizien von Alfred C. Schröder; R: Kurt Paqué; L: 60'; Reichssender Breslau.

Indizien von Alfred C. Schröder; R: Walther Ottendorf; L: 60'; Reichssender Königsberg.

Kasper der Detektiv von Hanne Richter; Reichssender Hamburg; D: 14. März 1937, 14 Uhr.

Kriminalkommissar Zufall. Eine Szenenfolge unwahrscheinlich klingender Geschichten.
Nach Tatsachberichten von Franz Felix; Reichssender Frankfurt; D: 2. Juni 1937, 18:15;

Kuckuck. Eine Kriminalrevue von Leopold Nagel; Reichssender Breslau; D: 1. September 1937, 19 Uhr.

Parkstraße 13 von Axel Ivers, nach dem Kriminalstück *Parkstraße 13. Verhör um Mitternacht* von Axel Ivers [Berlin : Drei Masken 1938]; R: Manfred Marlo; L: 60'; Reichssender Frankfurt.

Riviera-Expreß – eine „spannende Szene“ – von Heinz Vollmer; D: 22. November 1937, 21 Uhr in der Sendung Aufmachen – Kriminalpolizei!.

Verhör um Mitternacht von Axel Ivers, nach dem Kriminalstück *Parkstraße 13. Verhör um Mitternacht* von Axel Ivers [Berlin : Drei Masken 1938]; R: Gerd Fricke; L: ca. 60'; Reichssender Berlin

Verwehte Spuren von Hans Rothe; Reichssender Berlin; D: 30. August 1937, 21 Uhr.

Zufall oder Schicksal? Eine Folge spannender Tatsachenberichte von Franz Felix; Reichssender München; D: 31. August 1937, 19 Uhr, in der Sendung Hände hoch!! Zwei Stunden Kriminalistik von allen Seiten. Zwei Stunden Spannung!

Zur Strecke gebracht ... Parodie auf einen Kriminalreißer von Hans Reimann; Reichssender München; D: 31. August 1937, 19 Uhr in der Sendung Hände hoch!! Zwei Stunden Kriminalistik von allen Seiten. Zwei Stunden Spannung!.

1938

Der dritte Mann von Frank F. Braun; R: Hellmuth Hansen; L: ca. 60'; Reichssender Berlin; D: 13. Oktober 1938, 21:00 Uhr.

Die Diamanten-Jäger von Wilhelm Heydrich; R: Josef Kandner; L: ca. 60'; Reichssender Köln.

Frau Justitia von der heiteren Seite. Hör szenen von Zinn [d.i. Willy Zimmermann] mit Versen von Michel Mumm [Hans-Erich Richter]; Reichssender Breslau; 7. August 1938; 20:10 Uhr.

Hokuspokus von Curt Goetz; R: Kurt Paqué; L: 85'; Reichssender Breslau.

Verhör um Mitternacht von Axel Ivers; Reichssender Königsberg; D: 26. September 1938, 21:00 Uhr.

1939

20.000 Dollar Belohnung von Wilhelm Heydrich; R: Kurt Paqué; L: ca. 65'; Reichssender Breslau; D: 6. Juni, 20:15 Uhr.

Achtung! Spione! von Adolf Weber. D: 21. Juni 1939, 21 Uhr.

Bei der Baumblüte in Werder – Teil 2 der Reihe *Der Krieg im Dunkeln* – von Werner E. Hintz; R: Max Bing; L: 30'; Reichssender Berlin; D: 3. Mai 1939, 19:15.

Der Scarabäus von Ernst Günther Techow, nach einem Tatsachenbericht von Ludwig Metzler; D: 18. Januar 1939, 21 Uhr.

Die Sache mit Bertram – Teil 5 der Reihe *Der Krieg im Dunkeln* – von Werner E. Hintz; R: Max Bing; L: 30'; Reichssender Berlin; D: 24. Mai 1939, 19:15.

Diebe in der Nacht von Georg von der Vring; L: ca. 50'; Reichssender Leipzig.

Ein tapferer Junge – Teil 1 der Reihe *Der Krieg im Dunkeln* – von Karl Unsel; R: Max Bing; L: 30'; Reichssender Berlin; D: 26. April 1939, 19:15.

Eine Tasse Schokolade. Fast ein Kriminalspiel von Hans Harbeck; Reichssender Saarbrücken; D: 19. Juli 1939, 20:15 „als Einlage im Tanzabend“.

Meister Cardillac von K. Turley, nach *Das Fräulein von Scudery* von E.T.A. Hoffmann; R: Kurt Paqué; L: 60'; Reichssender Breslau.

Nocturno. Eine Kriminalgroteske von Paul Schmidtman; Reichssender Breslau; D: 13. Mai 1939, 18:20 Uhr im Rahmen der „kurzweiligen Abendunterhaltung“ *Kurz und gut*.

Saboteure – Teil 3 der Reihe *Der Krieg im Dunkeln* – von Werner E. Hintz; R: Max Bing; L: 30'; Reichssender Berlin; D: 10. Mai 1939, 19:15.

Schleusenmeister – Teil 4 der Reihe *Der Krieg im Dunkeln* – von Alfred Prugel; R: Max Bing; L: 30'; Reichssender Berlin; D: 17. Mai 1939, 19:15.

Spione, Verräter, Saboteure von Gerhard Riese; Reichssender, 22. März 1939, 19:10

1940

Das ist England: Secret Service. Der Auftrag des Mister Findlay. Deutschlandsender; D: 8. Juni 1940, 9:30 Uhr.

Der Fall Pacifico von Rüdiger Wintzen; Deutschlandsender; D: 18. März 1940; 17:30 Uhr.

8.6 Weitere Quellen und Literatur 1933 bis 1945

Artikel ohne Autorangabe sowie Anzeigen und Anordnungen sind unter ihrem Titel aufgenommen worden, mit einem Kürzel gezeichnete Artikel unter diesem, sofern es nicht bereits in der entsprechenden Fußnote aufgelöst wurde. Abgedruckte Reden finden sich unter dem Namen des Redners, d.h. alle Reden Goebbels finden sich ungeachtet ihrer Zitation in den Fußnoten hier unter „Goebbels, Joseph“, dann folgt die Angabe entsprechend der Fußnote (z.B. „Dr. Goebbels spricht“).

Anordnung betreffs Überwachungsstelle für das Leihbüchereiwesen §1. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Redaktioneller Teil 102 (1935) Nr. 87, S. 244.

Aus der Zuschrift eines politischen Leiters. In: Die Zeitschrift der Leihbücherei 7 (1938) Heft 15 (10. August), S. 3.

- Beer, Willy: „Kriminalfilme“. In: XX. Jahrhundert 1 (1939/40), S. 125-126.
- Belling, Curt: Der Film in Staat und Partei. Unter Mitarbeit von Carl Ernst Graf Strachwitz. Mit einem Vorwort des Reichsamtsleiter der NSDAP Carl Neumann. Berlin 1936, S. 10.
- Benatzky, Siegwalt: „Volks-Literatur“? (Das Ergebnis einer Untersuchung). In: Großdeutsches Büchereiblatt 1 (1939) Heft 2, S. 61-63.
- Benndorf, Werner: Über einige Kriminalromane. In: Das deutsche Wort 3 (1939), S. 176-179.
- Bökenkamp, Werner: Über die literarische Halbwelt. In: Bücherkunde 4 (1937) Folge 7, S. 387-392.
- Brachvogel, H. U.: Schafft Kriminalfilme – nicht Kolportagefilme! In: Kinematograph 28 (1934) Nr. 4 vom 6. Januar, S. 2.
- Brecht, Bertolt: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlev Müller. Band 22. 1. Schriften 2: Schriften 1933-1942. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht u.a. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993, S. 74-89. [Erstveröffentlichung in: Unsere Zeit (Paris/Basel/Prag) 1935.]
- Brühl, Alfred: Der Film als soziale Wirklichkeit. In: Deutsches Volkstum 18 (1936) Heft 1, S. 44-49.
- Brunner-Ebersperg, G.: Wie stehen wir zum Kriminalroman? Kriminalroman: Ja oder Nein? In: Zeitschrift der Leihbücherei 11 (1942) Heft 1, S. 14-15.
- Bücher, deren Ausleihe und Verkauf einzustellen ist! Liste I. Mitgeteilt vom Werbe- und Beratungsamt für das Deutsche Schrifttum. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 2 (1940) Heft 4, S. 53.
- Bücher, deren Ausleihe und Verkauf einzustellen ist! Liste II. Mitgeteilt vom Werbe- und Beratungsamt für das Deutsche Schrifttum. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 2 (1940) Heft 5, S. 69.
- Bücher, deren Ausleihe und Verkauf einzustellen ist! Liste III. Mitgeteilt vom Werbe- und Beratungsamt für das Deutsche Schrifttum. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 2 (1940) Heft 7, S. 102.
- Das Buch ein Schwert des Geistes. Grundliste für den Deutschen Leihbuchhandel. 2. Folge. Leipzig 1941.
- Das Buch ein Schwert des Geistes. Grundliste für den Deutschen Leihbuchhandel. 3. Folge. Leipzig 1943.
- Der „Deutsche Film“. In: Nationalsozialistische Monatshefte 2 (1931) Heft 21 (Dezember), S. 22-25, hier: S. 22.
- Der Film im totalen Staat: In: Deutschlandberichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 4 (1937) Nr. 6 (Juni). Salzhausen und Frankfurt/M. 1980, S. 901-915.
- Der Kriminalfilm auf neuen Wegen. In: Film-Kurier vom 29. September 1933, S. 3.

- Der Kriminalfilm ist tot. Es lebe der Kriminalfilm. „Ich war Jack Mortimer“. In: Film-Kurier vom 15. Oktober 1935, S. 2.
- Der Mann, der Sherlock Holmes war. In: Lichtbild-Bühne vom 19. Juli 1937, S. 5.
- Die Schriftleitung: Für und gegen den Kriminalroman. Das Ziel: Der wirkliche Kriminalroman. In: Zeitschrift der Leihbücherei 10 (1941) Heft 17, S. 15.
- Die Schriftleitung: Preisausschreiben für unterhaltendes Schrifttum 1942. In: Der deutsche Schriftsteller 8 (1943) Heft 4, Titelumschlag.
- Die Schule der Autoren. Praktische Bemühungen zur Förderung eines zeitnahen Schrifttums. In: Der Autor 15 (1940) Nr. 12 (1. Dezember), S. 169-170.
- Diehl, Edgar: Eine Lanze für den Kriminalroman. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 1 (1939) Heft 1, S. 23-24.
- Dietrich, Günther: Zweierlei Kriminalfilm. In: Der Täter ist unter uns. Ein Bavaria-Film. Bild und Text-Informationen. Berlin [1944], S. 4.
- Eckert, Gerd: Filmtendenz und Tendenzfilm. In: Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend. 6 (1938) Heft 4 (15.2.), S. 19-25. Zitiert nach: Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 503-507.
- Eckert, Gerhard: Der Zeitschriftenroman im Kriege. In: Der deutsche Schriftsteller 6 (1941) Heft 12, S. 135-136.
- Eingabe der Polizeidirektion München (Dienststelle 215, Nr. 389/36) bei der Reichsschrifttumskammer wegen nach Schundlektüre straffällig gewordener Jugendlicher vom 17. April 1936. StaatsA Mü: Pol.dir. München 7450. Zit. nach: <http://www.polunbi.de/archiv/36-04-17-01.html> (letzter Zugriff 13.9. 2008).
- Eingabe der Polizeidirektion München (Dienststelle 215, Nr. 389/36) bei der Reichsschrifttumskammer wegen nach Schundlektüre straffällig gewordener Jugendlicher vom 17. April 1936. StaatsA Mü: Pol.dir. München 7450. Zit. nach: <http://www.polunbi.de/archiv/36-04-17-01.html> (letzter Zugriff 13.9. 2008).
- Eleganz mit Scharfsinn: In: Deutsche Allgemeine Zeitung vom 20.1. 1938, S. 12.
- Eleganz mit Scharfsinn: In: Deutsche Allgemeine Zeitung vom 20.1. 1938, S. 12.
- Endlich im Kino. Polizeiakte 909 (Der Fall Tokerao). In: Kinematograph 28 (1934) Nr. 144 vom 28. Juli, S. [4].
- Englisch, Paul: Artikel Kriminalroman. In: Handwörterbuch der Kriminologie und der anderen strafrechtlichen Hilfswissenschaften. Hrsg. v. Alexander Elster und Heinrich Lingemann. Bd. 2. Berlin, Leipzig 1936, S. 1-10.
- Erckmann, Rudolf: Grundsätzliches zur Papierfrage. In: Der deutsche Schriftsteller 7 (1942) Heft 12, S. 136-138.
- Erlaß vom 18. November 1939. Angeführt in einem Schreiben von Max Winkler an die Produktionschefs der vier großen Produktionsfirmen. Zitiert nach: Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart 1969, S. 526.
- ero – : Über den Kriminalroman. In: Die Bücherkunde 6 (1940) Folge 3, S. 155.
- Feller, Hermann: Fragen um den Zeitungsroman. In: Zeitungs-Verlag 43 (1942), S. 58-59.

- Film im Dienst der Volksaufklärung. Vortrag des Leiters der Justizpressestelle. In: Filmkurier 22.1. 1937.
- Finke, Edmund: Über den Kriminalroman. In: Das deutsche Wort 12 (1936), S. 419-423.
- Finke, Edmund: Über den Kriminalroman. In: Die Literatur 41 (1939) Heft 6, S. 333-335.
- Fischer, Hans Rasmus: Filme, die wir sahen. In: Filmwelt Nr. 6 vom 10.2. 1939.
- Fischer, Hans Rasmus: Filme, die wir sahen. In: Filmwelt Nr. 6 vom 10. Februar 1939, S. 5.
- „Fraktur oder Antiqua in bezug auf Kriminalromane“. In: Zeitschrift der Leihbücherei 9 (1940) H. 6, S. 10.
- Franke-Heilbronn, Hans: Der Kriminal-„Schmöker“ als Moritaten-Ersatz. Kleine Betrachtung über ein großes Feld der Literatur. In: Die Zeitschrift der Leihbücherei 9 (1940) Heft 13, S. 4-5.
- Front gegen Kitsch beim deutschen Film. Zwei Filme verboten – Dr. Goebbels gibt die Begründung. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 1. Dezember 1934, S. 2.
- Front gegen Kitsch beim deutschen Film. Zwei Filme verboten – Dr. Goebbels gibt die Begründung. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 1. Dezember 1934, S. 2
- „Geistes“ blitze aus Kriminalromanen. In: Die Buchbesprechung 3 (1939) Heft 2, S. 33-36.
- Gerber, Hans: Rezension zu: Frank F. Braun: Gericht über Henricus Marschall. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 4 (1942) Heft 14, S. 215.
- Gerber, Hans: Rezension zu: M. Westerlind: Flammen in der Nacht. Kriminalroman. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 4 (1942) Heft 19, S. 270.
- Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. Juli 1933. In: Gesetze des NS-Staates, S. 161-162.
- Goebbels, Joseph: Das Kulturleben im Kriege. Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. 27. November 1939. In: Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41. München 1941, S. 218-223.
- [Goebbels, Joseph:] Dr. J. Goebbels an die Studenten nach dem Autodafé über Undeutsches Schrifttum. Zitiert nach: Joseph Wulf: Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt/M. 1983 [EA: 1966], S. 50-51.
- [Goebbels, Joseph:] Dr. Goebbels vor den Filmschaffenden. Erste Versammlung der „Reichsfachschaft Film“. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 11./12. Februar 1934, S. 7-8.
- [Goebbels, Joseph:] Dr. Joseph Goebbels: Rede vom 28. Februar 1942. In: Albrecht: Film im 3. Reich, S. 99-129.
- Goebbels, Joseph: „Mehr Moral, aber weniger Moralin!“ In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe vom 28./29. Januar 1934.
- Goebbels, Joseph: Das Kulturleben im Kriege. Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. 27. November 1939. In:

- Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41. München 1941, S. 218-223.
- Goebbels, Joseph: Die Tagebücher. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienst Rußlands herausgegeben von Elke Fröhlich. Teil I. Aufzeichnungen 1923-1941. 9 Bände. München 1995-2005.
- Goebbels, Joseph: Die Tagebücher. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienst Rußlands herausgegeben von Elke Fröhlich. Teil II Diktate 1941-1945. Band 10 Oktober-Dezember 1943. Bearbeitet von Volker Dahm. München u.a. 1994.
- Goebbels, Joseph: Dr. Goebbels spricht von den Erfolgen des Buchhandels. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 103 (1936) Nr. 109, Reihe 59, S. 422-425.
- Goebbels, Joseph: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937 in der Krolloper, Berlin. Nach der gedruckten Fassung. In: Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 447-465.
- Goebbels, Joseph: Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941. Zitiert nach: Albrecht: Der Film im 3. Reich, S. 70-97.
- [Goebbels, Joseph:] Rede des Reichsministers Dr. Joseph Goebbels auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937 in der Krolloper, Berlin (nach der gedruckten Fassung). Zitiert nach: Gerd Albrecht: Der Film im 3. Reich. Karlsruhe 1979, S. 32-60.
- Goebbels, Joseph: Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3. 1933. Zitiert nach: Albrecht: Der Film im 3. Reich, S. 26-31.
- Goebbels, Joseph: Rede in den Tennishallen, Berlin, am 19.5. 1933. In: Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart 1969, S. 442-447.
- [Goebbels, Joseph:] Rede von Reichsminister Dr. Goebbels. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 112 (1942) Nr. 235, S. 21-24.
- Goebbels, Joseph: Rede vor den Filmschaffenden am 28.2. 1942 in Berlin. In: Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart 1969, S. 484-500.
- [Goebbels, Joseph:] Reichsminister Dr. Goebbels: „Mehr Moral, aber weniger Moralin!“ In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe vom 28./29. Januar 1934, S. 7.
- Goebbels, Joseph: Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei. Eine historische Darstellung in Tagebuchblättern. (Vom 1. Januar 1932 bis zum 1. Mai 1933). 29. Aufl. München 1940 [EA: 1934].
- Gressieker, Hermann: Amerikanische Leistungsprinzipien. I. Dramaturgische Präzisionsarbeit. In: Der Deutsche Film 2 (1937/38) Heft 7 (Januar), S. 183-187.
- Günther, Albrecht E: Die Welt der Detektive. In: Deutsches Volkstum 17 (1935), S. 510-514.

- Günther, Helmut: Der Kriminalroman und die angelsächsischen Länder. In: Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht 40 (1941), S. 250-260. Hagen, Hans W.: Um den Unterhaltungsroman. In: die Bücherkunde 11 (1944) Heft 3/4, S. 42-44.
- Günther, Helmut: Der Kriminalroman und die Zivilisation. In: Die Literatur 43 (1940-41), S. 489-493.
- Gute Werbung – die Voraussetzung für einen vollen Erfolg. Informationsmaterial zum Ufa-Film „Kennwort: Machin“. [Berlin] [1939] (= Informationen. Hausmitteilungen der Ufa-Pressestelle), S. 3.
- Haben Kriminalfilme noch ein Lebensrecht? In: Kinematograph 28 (1934) Nr. 94 vom 18. Mai 1934, S. [4].
- „Hände aus dem Dunkeln“. In: Der Kinematograph 27 (1933) 29.4., S. [4].
- Hasper, Eberhard: Zustand und Zukunft der deutschen Volksliteratur. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Redaktioneller Teil 102 (1935) Nr. 170, S. 608.
- Haycraft, Howard: Murder for Pleasure. Revised edition. New York 1968. [Erstausgabe: 1942.]
- Hecker, Konrad: Zum Phänomen des „schlechten Geschmacks“. In: Die Bücherei 11 (1944) Heft 10/12, S. 301-322.
- Horstmann, Carl: Der Justizfilm. In: Deutsche Justiz 98 (1936) Nr. 37 vom 11. September. Ausgabe A, S. 1370-1373
- Jahresbericht des Reichskriminalpolizeiamtes für das Jahr 1937. [Berlin] [1938].
- Jahrbuch des Reichskriminalpolizeiamtes für das Jahr 1938. [Berlin] [1939].
- Jahrbuch Amt 5 (Reichskriminalpolizeiamt) des Reichssicherheitshauptamtes. Die Tätigkeit des Amtes V des RSHA (RKPA) im Jahre 1940. [Berlin] [1940].
- Klütz, Alfred: Der Weg des deutschen Kriminalfilms. [Berlin] [1936]. [Vervielfältigtes Typoskript]
- Klütz, Alfred: Der Weg des deutschen Kriminalfilms. In: Deutsches Recht. Zentralorgan des National-Sozialistischen Rechtswahrerbundes 7 (1937) Heft 13/14 (15. Juli), S. 286-290,
- Klütz, Alfred: Kriminalfilm – so oder so? Die Scheu der Industrie vor Kriminalstoffen ist unbegründet. In: Film-Kurier vom 25. Mai 1935, S. 1.
- Klütz, Alfred: Ueberspannte Verbrechertricks. Kriminalkurzfilm auf Abwegen. In: Film-Kurier vom 15. Januar 1938, S. 4. Auch abgedruckt in: Deutsche Justiz 100 (1938) Nr. 2 (14. Januar) Ausgabe A, S. 77-78.
- Knox, John [d.i. Ronald A. Knox]: Zehn Gebote für den Detektivschriftsteller. In: Der Querschnitt 8 (1933) Heft 8, S. 544-547. [Deutsche Erstveröffentlichung. Erstveröffentlichung: 10 Rules for a Good Detective Story. In: Publisher' Weekly (Oct. 5, 1929).]
- Kolb, Marian: Die Lösung des Filmproblems im nationalsozialistischen Staate. In: Nationalsozialistische Monatshefte 2 (1931) Heft 21 (Dezember), S. 25-28, hier: S. 28.
- Kommentar zu Goebbels: Rede auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. 3. 1937. In: Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 465.

- Kommentierende Einordnung zur Wiedergabe der Quelle.
[Http://www.polunbi.de/archiv/36-04-23-01.html](http://www.polunbi.de/archiv/36-04-23-01.html) (letzter Zugriff 13.9. 2008).
- Kosmowski, Viktor: Rezension zu C. V. Rock *Verbrechen lohnt nicht!*. In: Die Zeitschrift der Leihbücherei 9 (1940) Nr. 19 (10. Oktober), S. 7.
- Kriminalfilm – ja oder nein. Wünsche für die kommende Saison. In: Film-Kurier vom 22. Mai 1932, S. 1.
- Kriminalität und Gefährdung der Jugend. Lagebericht bis zum Stande vom 1. Januar 1941. Hrsg. vom Jugendführer des Deutschen Reiches. Bearbeitet von Bannführer W. Knopp unter Mitarbeit von Stammführer Amtsgerichtsrat Dr. Rätz. Berlin 1941, S. 207
- Kriminalität und Gefährdung der Jugend. Lagebericht bis zum Stande vom 1. Januar 1941. Hrsg. vom Jugendführer des Deutschen Reiches. Bearbeitet von Bannführer W. Knopp unter Mitarbeit von Stammführer Amtsgerichtsrat Dr. Rätz. Berlin 1941.
- Krulick, Hans: Für und gegen den Kriminalroman. Das Ziel: Der wirkliche Kriminalroman. Gedanken um ein Problem. Zeitschrift der Leihbücherei 10 (1941) Heft 17, S. 15-17.
- [Langenbucher, Erich] Lgb.: Arbeitstagung der Reichsschrifttumsstelle für die Verleger von Unterhaltungs- und Volksliteratur am 22. und 23. November in Berlin. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Redaktioneller Teil 102 (1935) Nr. 276, S. 1014-1015.
- Langenbucher, Erich: „Der Teufel spielt Verstecken“ oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans. In: Die Buchbesprechung 3 (1939) Heft 2, S. 37-41.
- [Langenbucher, Erich] Lgb., E.: Stolze Bilanz der Buchproduktion. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 4 (1942) Heft 11, S. 161.
- Lau, Ernst: Psychologische Betrachtungen über Kriminalliteratur. In: Zeitschrift für Arbeitspsychologie und praktische Psychologie im allgemeinen 12, 1939, Nr. 4/5, S 114-115.
- Ledig, [keine Angabe des Vornamens]: Lektüre von Kriminalromanen als Verbrechensanreiz. In: Archiv für Kriminologie. Band 104 (1939) Heft 5 und 6, S. 242-247.
- Leihbüchereien stellen sich um. In: Rheinländisch-Westfälische Zeitung. Nachgedruckt in: Reichsnachrichtenblatt der Buchverleihe 2 (1933), Heft 6, S. 3.
- Leuchter, H. W.: Krieg im Dunkeln ... und am Ende wartet der Henker. In: Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Frühdienst 17 vom 25.4.1939, Bl. 8.
- Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934. Zitiert nach: Gesetze des NS-Staates, S. 72-78.
- Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Stand vom 31. Dezember 1938 und Jahreslisten 1939-1941. Unveränderter Nachdruck der Ausgaben Leipzig 1938-1941. Vaduz 1979.
- Losch, Sebastian: Neue Kriminal-Romane. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 2 (1940) Heft 5, S. 68.
- Losch, Sebastian: Neue Kriminal-Romane. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 2 (1940) Heft 5, S. 68.

- Losch, Sebastian: Unterhaltungsschrifttum der Leihbüchereien – so oder so?! Ein Rechenschaftsbericht. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 2 (1940) Heft 4, S. 41-42.
- Losch, Sebastian: Unterhaltungsschrifttum. In: Jahrbuch des Großdeutschen Leihbuchhandels. 1. Ausgabe 1941. Hrsg. von Erich Langenbacher in Zusammenarbeit mit der Abteilung Schrifttum beim Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und der Reichsschrifttumskammer. Leipzig 1941, S. 187-193.
- Luft, Friedrich: Wer schoß auf Susemihl? In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 4 (1942) Heft 7, S. 107.
- M.H.: Entspannende Lektüre. In: Die Bücherkunde 5 (1938) Folge 10, S. 554.
- Meldungen aus dem Reich 1938-1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS. Hrsg. und eingeleitet von Heinz Boberach. 17 Bände. Hamburg 1984.
- Metzner, [Kurt O. Fr.]: Presserundschau. In: Der deutsche Schriftsteller 4 (1939) Heft 3, S. 63-65.
- Miltner, Heinrich: Psst, ich bin Tante Emma. Verfilmte Polizeiakten. In: Film-Kurier vom 5. November 1937, S. 4.
- Möbius, Martin Richard: Die feinen Leute und der Film. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 17. April 1935, S. 5.
- Möbius, Martin Richard: Die feinen Leute und der Film. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 17. April 1935, S. 5.
- Möglichkeiten des Kriminalromans. In: Die Literatur 41 (1938/39), S. 583.
- „Narbengesicht“ auch von der Filmoberprüfstelle verboten. Bedeutsame Zensurentcheidung über Kriminalproblem und ihre Darstellung im Tonfilm. In: Kinematograph 28 (1934) Nr. 229 vom 27. November, S. 4.
- Pohle-Vetter: Jugend und Film. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 18. April 1935, S. 6.
- [Ohne Vornamen] Pohle-Vetter: Jugend und Film. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 18. April 1935, S. 6.
- Preisausschreiben für unterhaltendes Schrifttum 1942. In: Der deutsche Schriftsteller 7 (1942) Heft 8, S. 96.
- Radecki, Sigismund von: Schlechte Lektüre. In: Die Auswahl 4 (1942) Heft 3, S. 94-96.
- Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933. In: Gesetze des NS-Staates, S. 163-164.
- Richtlinien zum Preisausschreiben für unterhaltendes Schrifttum 1942. In: Der deutsche Schriftsteller 8 (1943) Heft 2, S. 22.
- Rochus: Was wir im Film nicht mehr sehen wollen. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A vom 8. April 1935, S. 6.
- Rosenberg, Alfred: Das politische Tagebuch aus den Jahren 1934/45 und 1939/40. Nach der photographischen Wiedergabe der Handschrift aus den Nürnberger Akten hrsg. und erläutert von Dr. Hans-Günther Seraphim. Göttingen u.a. 1956.

- Schickert, Werner: Absinken des Kriminalromans? In: Die Literatur 35 (1933) Heft 5, S. 247.
- Schimmel-Falkenau, Walter: Die Polizeiakte als Drehbuch. Besuch in Neubabelsberg. In: Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe A. Nr. 56 vom 23. Februar 1936, S. 16.
- Schreiben der RSK an die Polizeidirektion München betr. nach Schundlektüre straffällig gewordener Jugendlicher vom 23. April 1936. StaatsA Mü: Pol.dir. München 7450. Zitiert nach: [Http://www.polunbi.de/archiv/36-04-23-01.html](http://www.polunbi.de/archiv/36-04-23-01.html) (letzter Zugriff 13.9. 2008).
- Schreiben des Leiters der nationalsozialistischen Landesfilmstelle Süd an den Staatskommissar Wagner, München vom 18. März 1933. Unter: Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Zensurenentscheidungen. [Http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f000154.htm#zensur](http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f000154.htm#zensur). (letzter Zugriff 17.9. 2008).
- Schreiben Nr. 6490 des Leiters der Oberprüfstelle an die Landesregierungen vom 24. April 1933. Unter: Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Zensurenentscheidungen. [Http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f000154.htm#zensur](http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f000154.htm#zensur) (letzter Zugriff 17.9. 2008).
- Schriewer, Franz: Kampf den Leihbüchereien! In: Büchereien und Bildungspflege 13 (1933), S. 100.
- Seeger, Ernst: Kein Ganovenkult mehr. Gutachten und Entscheidung der Filmoberprüfstelle. In: Filmkurier vom 22. Mai 1933, S. 3.
- Sherlock Holmes im Fernsehsender. In: Nationalsozialistische Rundfunk-Korrespondenz. Folge 45 vom 9. November 1938, Bl. 5.
- Spielhofer, Hans: Filme des Monats. In: Der Deutsche Film 2 (1938) Heft 9 (März), S. 262-264.
- Statistischer Jahresbericht des Reichskriminalpolizeiamtes in Berlin für das Jahr 1936. Berlin 1937.
- Steiner, Eduard: Kriminalfilm einst und jetzt. In: Der Täter ist unter uns. Ein Bavaria-Film. Bild und Text-Informationen. Berlin [1944], S. 10.
- Taupitz, Karl: Parteibibliotheken oder Volksbüchereien? In: Die Bücherei 2 (1934) Heft 12, S. 549.
- Thielke, Karl: Der englische Kriminalroman. In: Die Buchbesprechung 3 (1939), S. 42-43.
- Thier, Erich: Über den Detektivroman. In: Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Hrsg. von Jochen Vogt. München 1971, S. 483-499. [Erstveröffentlichung in: Die Bücherei 7 (1940), S. 206-217.]
- Thier, Erich: Zur Entwicklung der „Wertfrage“ in der bibliothekarischen Diskussion. In: Die Bücherei 11 (1944) Heft 1/3, S. 12-25.
- Über 1 Million Berliner sahen bisher „Mazurka“. In: Film-Kurier vom 29.1. 1936, S. 4.
- Und so sahen ihre Filme aus. In: Berliner Filmwacht Folge 3 (November 1938), S. 6-8.

- Ungeschriebene Gesetze bestimmen den Filmschnitt. In Kriminalfilmen darf Verwirrung nicht mit Spannung verwechselt werden. In: Film-Kurier vom 25. November 1939, S. 3.
- Untersuchungsbericht des Stadtjugendamtes, Jugendgerichtshilfe betr. nach Schundlektüre straffällig gewordener Jugendlicher vom 15. Juni 1936. StaatsA Mü: Pol.dir. München 7450. Zitiert nach: [Http://www.polunbi.de/archiv/36-06-15-01.html](http://www.polunbi.de/archiv/36-06-15-01.html) (letzter Zugriff 13.9. 2008).
- Untersuchungsbericht des Stadtjugendamtes, Jugendgerichtshilfe betr. nach Schundlektüre straffällig gewordener Jugendlicher vom 15. Juni 1936. StaatsA Mü: Pol.dir. München 7450. Zitiert nach: [Http://www.polunbi.de/archiv/36-06-15-01.html](http://www.polunbi.de/archiv/36-06-15-01.html) (letzter Zugriff 13.9. 2008).
- Verordnung über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 30. Juni 1933. Zitiert nach: Gesetze des NS-Staates. Dokumente eines Unrechtssystems. Zusammengestellt von Uwe Brodersen. Mit einer Einführung hrsg. von Ingo von Münch. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Paderborn u.a. 1982, S. 159-161.
- Verordnung über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 22. Juli 1933. Zitiert nach: Curt Belling: Der Film in Staat und Partei. Unter Mitarbeit von Carl Ernst Graf Strachwitz. Mit einem Vorwort des Reichsamtsleiter der NSDAP Carl Neumann. Berlin 1936, S. 40.
- Versuch einer Werteskala. In: Die Literatur 41 (1938/39), S. 583-584.
- Vier Mörder wurden gefaßt. Verpflichtung für Autoren von Kriminalfilmen. Man muß der Polizei gerecht werden ohne in eine leere Organisationsprotzerei zu verfallen. In: Film-Kurier vom 6. Januar 1939, S. 3.
- Walter, Harald: Die Werbung für den deutschen Film durch den Einsatz publizistischer Mittel. Dresden 1941.
- Weber, Friedrich: Schundliteratur und jugendliche Verbrecher. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der rechtswissenschaftlichen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. München 1942.
- Werder, Peter von: Literatur im Banne der Verstädterung. Eine kulturpolitische Untersuchung. Leipzig 1943.
- Witsch, Josef: Über die Relativität der Begriffe „Unterhaltung“ und „Entspannung“. In: Die Bücherei 11 (1944) Heft 1/3, S. 25-32.
- Wunder, Gerd: Kitsch im Kriege. In: Die Bücherkunde 11 (1944) Heft 3/4, S. 37-42.
- Würtenberger, Thomas: Die deutsche Kriminalerzählung. Vortrag gehalten bei einem Universitätsabend am 21. Januar 1941. Erlangen 1941.
- Zensurenentscheidungen. In: Der Kinematograph 27 (1933) 30.3., S. [4].
- Zur Einführung. In: Großdeutsches Leihbüchereiblatt 1 (1939) Heft 1, Titelblatt.
- Zweites Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes vom 28. Juni 1935. Zitiert nach: Gesetze des NS-Staates, S. 178-179.

8.7 Forschungsliteratur seit 1945

- Albrecht, Gerd: Der Film im 3. Reich. Karlsruhe 1979.
- Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart 1969.
- Albrecht, Gerd: Stummfilmzeit. In: Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880-1930. Band 2. Hrsg. von August Nitschke u.a. Reinbek 1990, S. 76-88.
- Alf Mayer-Ebeling, Alf: Der Mann, der uns Chandler und Hammett brachte. Krimipionier Karl Anders und seine Krähen-Bücher. In: Das Mordsbuch. Alles über Krimis. Hrsg. von Nina Schindler. Hildesheim 1997, S. 102-109.
- Andersson, Bo: Rudolf von Lossow: Das Licht am Styx. Ein deutscher Kriminalroman aus dem Jahre 1943. In: Text und Kontext 17 (1989) Heft 1, S. 206-224.
- Angermund, Ralph: „Recht ist, was dem Volk nutzt.“ Zum Niedergang von Recht und Justiz im Dritten Reich. In: Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft. Hrsg. von Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen. 2., ergänzte Auflage. Bonn 1993, S. 57-75.
- Arnold, Armin: Hinweise auf unbekanntere deutsche Autoren und DDR-Krimis. In: Reclams Kriminalführer. Hrsg. von Armin Arnold und Josef Schmidt. Stuttgart 1978, S. 375-377.
- Arnold, Armin: Hinweise auf unbekanntere deutsche Autoren und DDR-Krimis. In: Reclams Kriminalführer, S. 375-377.
- Bajohr, Frank: Parvenüs und Profiteure. Korruption in der NS-Zeit. Frankfurt/M. 2001.
- Barbian, Jan-Pieter: Institutionen der Literaturpolitik im „Dritten Reich“. In: Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus. Hrsg. von Günther Rüter. Paderborn 1997, S. 95-129.
- Barbian, Jan-Pieter: Literaturpolitik im „Dritten Reich“. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. Überarbeitete und aktualisierte Ausgabe. München 1995.
- Becker, Wolfgang: Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Propaganda. Berlin 1973.
- Behn, Manfred: Gleichschritt in die „Neue Zeit“. Filmpolitik zwischen Spio und NS. In: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik. Hrsg. von Hans-Michael Bock und Michael Töteberg in Zusammenarbeit mit CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. Frankfurt/M. 1992, S. 340-342.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. I, 3. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974.
- Bock, Hans-Michael: Ernst Seeger – Jurist, Zensor. In: CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1977ff.
- Brecht, Bertolt: Kommentar zu *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlev Müller. Band 22. 2.

- Schriften 2: Schriften 1933-1942. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht u.a. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993, S. 905-906.
- Bruns, Karin: Kinomythen 1920-1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou. Stuttgart, Weimar 1995.
- Bühler, Patrick: Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektivroman. Heidelberg 2002.
- Burdorf, Dieter: Genre 2. In: Ebd. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart, Weimar 2007, S. 275.
- Charlot, Alan: Die 100 besten Kriminalfilme. München 1991 [OA: Les 100 chefs-d'œuvre du suspense. Alléur 1989].
- Dahm, Volker: Die nationalsozialistische Schrifttumspolitik nach dem 10. Mai 1933. In: 10. Mai 1933. Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen. Hrsg. von Ulrich Walberer. Frankfurt am Main 1983, S. 36-83.
- Dahm, Volker: Systemische Grundlagen und Lenkungsinstrumente der Kulturpolitik des Dritten Reiches. In: Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler. Hrsg. von Dietrich Beyrau. Göttingen 2000, S. 244-259.
- Das Mordsbuch. Alles über Krimis. Hrsg. von Nina Schindler. Hildesheim 1997.
- Delabar, Walter: NS-Literatur ohne Nationalsozialismus? Thesen zu einem Ausstattungphänomen in der Unterhaltungsliteratur des ‚Dritten Reiches‘. In: Im Pausenraum des ‚Dritten Reiches‘. Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. von Carsten Würmann und Ansgar Warner. Bern u.a. 2008, S. 161-180.
- Denkler, Horst: Was war und was bleibt? Versuch einer Bestandsaufnahme der erzählenden Literatur aus dem ‚Dritten Reich‘. In: Zeitschrift für Germanistik. N.F. 9 (1999) Heft 2, S. 279-293.
- Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute. Hrsg. von Ingrid Brück, Andrea Guder, Reinhold Viehoff und Karin Wehn. Stuttgart, Weimar 2003.
- Drewniak, Boguslaw: Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987.
- Drexler, Peter: Der deutsche Gerichtsfilm 1930-1960. Annäherung an eine problematische Tradition. In: Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart. Hrsg. von Joachim Linder und Claus-Michael Ort in Zusammenarbeit mit Jörg Schönert und Marianne Wunsch. Tübingen 1999, S. 387-401.
- Dussel, Konrad: Deutsche Rundfunkgeschichte. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz 2004.
- Dworak, Anselm: Der Kriminalroman der DDR. Marburg 1970.
- Dyer, Richard: Only entertainment. 2nd ed. London 2002, S. 19.
- Enzyklopädie des Kriminalfilms: Filme, Fernsehserien, Personen, Themen/Aspekte. Hrsg. von Holger Wacker. Meitingen 1995ff.

- Ernst, Wolfgang: Medien. In: Handbuch Populärer Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar 2003, S. 305-312.
- Faulstich, Werner: „Unterhaltung“ als Schlüsselkategorie von Kulturwissenschaft: Begriffe, Probleme, Stand der Forschung, Positionsbestimmung. In: Unterhaltungskultur. Hrsg. von Werner Faulstich und Karin Knop. München 2006, S. 7-20.
- Filmgenres. Kriminalfilm. Hrsg. von Knut Hickethier unter Mitarbeit von Katja Schumann. Stuttgart 2005.
- Frank, Gustav: Weekend und vox. Beobachtungen zum entstehenden Tonfilm. In: Modern times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies/Kontinuitäten der Kultur 1925-1955. Hrsg. von Gustav Frank u.a. Bielefeld 2005, S. 353-383.
- Führer, Karl Christian: Die Tageszeitung als wichtiges Massenmedium der nationalsozialistischen Gesellschaft. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 55 (2007) Heft 5, S. 411-434.
- Galle, Heinz J.: Die kurze Blütezeit des deutschen Pulps. In: Lexikon der Kriminalliteratur. Autoren, Werke, Themen/Aspekte. Loseblattausgabe. Teil 3: Themen/Aspekte. 5. Erg.-Lfg. August 1994.
- Galle, Heinz J.: Groschenhefte. Die Geschichte der deutschen Trivalliteratur. Frankfurt/M., Berlin 1988.
- Gassert, Philipp: Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung 1933-1945. Stuttgart 1997.
- Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. Hrsg. von Jochen Vogt. München 1971, S. 404-420.
- Geyer-Ryan, Helga: Trivalliteratur und Literaturpolitik im Dritten Reich. In: Sprache im technischen Zeitalter 1978, S. 267-277.
- Geyer-Ryan, Helga: Wunschkontrolle – Kontrollwünsche. Die Gleichschaltung der Populärliteratur im Dritten Reich. In: Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus. Hrsg. von Jörg Thunecke. Bonn 1987, S. 177-206.
- Götting, Ulrike: Der deutsche Kriminalroman zwischen 1945 und 1970. Formen und Tendenzen. Wetzlar 1998.
- Hake, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbek 2004.
- Hake, Sabine: Popular Cinema of the Third Reich. Austin 2001.
- Hampicke, Evelyn und Hanno Loewy: Juden ohne Maske. Vorläufige Bemerkungen zur Geschichte eines Kompilationsfilmes. In: „Beseitigung des jüdischen Einflusses ...“. Antisemitische Forschung, Eliten und Karrieren im Nationalsozialismus. Frankfurt/M. 1999, S. 255-274.
- Härtel, Christian: Stromlinien. Wilfrid Bade – Eine Karriere im Dritten Reich. Berlin 2004.
- Hecken, Thomas: Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies. Bielefeld 2007.

- Helbig, Horst: Genre 1. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart, Weimar 2007, S. 275;
- Herbert, Ulrich: Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft, 1903-1989. Bonn 1996
- Hickethier, Knut: Der Alte Deutsche Kriminalroman. Von vergessenen Traditionen. In: Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik. Nr. 144. 31 (1986), S. 15-23.
- Hickethier, Knut: Einleitung. Das Genre des Kriminalfilms. In: Filmgenres. Kriminalfilm. Hrsg. von Knut Hickethier unter Mitarbeit von Katja Schumann. Stuttgart 2005, S. 11-41.
- Hickethier, Knut: Unterhaltungsmedium Fernsehen. Zur Ästhetik des Populären. In: Unterhaltungskultur. Hrsg. von Werner Faulstich und Karin Knop. München 2006, S. 91-108.
- Holzmann, Gabriela: Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Medien-geschichte (1850-1950). Stuttgart, Weimar 2001.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam 1947.
- Hügel, Hans-Otto Hügel: Untersuchungsrichter, Diebesfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektiverzählung im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1978.
- Hügel, Hans-Otto: Einführung. In: Handbuch Populärer Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar 2003, S. 1-22.
- Hügel, Hans-Otto: Verbrechen. In: Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar 2003, S. 466-472.
- Hügel, Hans-Otto: Zugangsweisen zur Populären Kultur. Zu ihrer ästhetischen Begründung und zu ihrer Erforschung. In: Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies. Hrsg. von Udo Göttlich, Clemens Albrecht und Winfried Gebhardt. Köln 2002, S. 52-78.
- Im Pausenraum des ‚Dritten Reiches‘. Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. von Carsten Würmann und Ansgar Warner. Bern u.a. 2008.
- Kania, Harald: Die Kriminalitätsdarstellung in den Massenmedien. In: Kriminalität in den Medien. 5. Kölner Symposium. Hrsg. vom Bundesministerium der Justiz. Mönchengladbach 2000, S. 78-97.
- Kast, Raimund: Der deutsche Leihbuchhandel und seine Organisation im 20. Jahrhundert. In: Archiv für die Geschichte des Buchwesens 36 (1991), S. 165-349.
- Kiefer, Bernd und Marcus Stiglegger: Film. In: Handbuch Populärer Kultur. Begriff, Theorien und Diskussionen. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart, Weimar 2003, S. 188-192.
- Klausnitzer, Ralf: Die blaue Blume unterm Hakenkreuz. Paderborn, München, Wien, Zürich 1999.
- Kleinhans, Bernd: Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz. Köln 2003.

- Klönne, Arno: Jugend im Dritten Reich. In: Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft. Hrsg. von Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen. 2., ergänzte Auflage. Bonn 1993, S. 228-239.
- Kolb, Eberhard: Die Maschinerie des Terrors. Zum Funktionieren des Unterdrückungs- und Verfolgungssystems im NS-System. In: Nationalsozialistische Diktatur 1933-1945. Eine Bilanz. Hrsg. von Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen. Bonn 1986, S. 270-284.
- Kracauer, Siegfried: Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat. Frankfurt am Main 1975. [Taschenbuchgabe; Erstdruck in: Siegfried Kracauer: Schriften I. Frankfurt am Main 1971, S. 103-204.]
- Kreuzer, Helmut: Trivilliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung. In: Deutsche Vierteljahresschrift 41 (1967) Heft 2, S. 173-191.
- Kriminalhörspiele 1924-1994. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und bearbeitet von Andreas Meyer. Potsdam 1998.
- Lange, Gabriele: Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches. Frankfurt/M. 1994.
- Leonhardt, Ulrike: Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans. München 1990.
- Lesch, Paul: Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933-1944. Aus dem Französischen von Georges Hausemer. Mit einem Vorwort von Manfred Loiperdinger. Trier 2002.
- Lexikon der deutschsprachigen Krimi-Autoren. Unter Mitarbeit der aufgenommenen Autorinnen und Autoren. Redaktion: Angelika Jockers. Mitarbeit: Reinhard Jahn. München 2002.
- Lexikon der Kriminalliteratur. Hrsg. von Klaus-Peter Walter. Autoren, Werke, Themen/Aspekte. Loseblattausgabe. Meitingen 1993ff.
- Lexikon der Kriminalliteratur. Hrsg. von Klaus-Peter Walter. Autoren, Werke, Themen/Aspekte. Loseblattausgabe. Meitingen 1993 fortlaufend.
- Linder, Joachim, Claus Michael Ort: Zur sozialen Konstruktion der Übertretung. In: Verbrechen – Justiz – Medien: Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart. Hrsg. von Joachim Linder und Claus-Michael Ort [...]. Tübingen 1999, S. 7.
- Linder, Joachim: Feinde im Innern. Mehrfachtäter in deutschen Kriminalromanen der Jahre 1943/44 und der ‚Mythos Serienkiller‘. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 28 (2003) 2. Heft [erschieden Juni 2004], S. 190-227.
- Linder, Joachim: Polizei und Strafverfolgung in deutschen Kriminalromanen der dreißiger und vierziger Jahre. In: Alltagsvorstellungen von Kriminalität. Individuelle und gesellschaftliche Bedeutung von Kriminalitätsbildern für die Lebensgestaltung. Hrsg. von Michael Walter, Harald Kania und Hans-Jörg Albrecht. Münster 2004, S. 87-115.
- Literatur im Dritten Reich. Dokumente und Texte. Hrsg. von Sebastian Graeb-Könneker. Stuttgart 2001.

- Loiperdinger, Martin: Goebbels' Filmpolitik überwältigt die Schatten der „Kampfzeit“: Zur Bewältigung nationalsozialistischer Vergangenheit im Jahr 1933. In: Märtyrerlegenden im NS-Film. Opladen 1991, S. 29-39.
- Lowry, Stephen: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Tübingen 1991.
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 2., erweiterte Auflage. Opladen 1996.
- Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970. Frankfurt/M. 1997.
- Maaß, Michael: Freizeitgestaltung und kulturelles Leben in Nürnberg 1930-1945. Eine Studie zu Alltag und Herrschaftsausübung im Nationalsozialismus. Nürnberg 1994.
- Maiwald, Klaus-Jürgen: Filmzensur im NS-Staat. Dortmund 1983.
- Maiwald, Klaus-Jürgen: Filmzensur im NS-Staat. Dortmund 1983.
- Marßolek, Inge: Internationalität und kulturelle Klischees am Beispiel der John-Kling-Heftromane der 1920er und 1930er Jahre. In: Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alf Lüdtkke. Stuttgart 1996, S. 142-160.
- Meyer, Andreas: Das Kriminalhörspiel – Themen, Typen, Töne. In: Kriminalhörspiele 1924-1994. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und bearbeitet von Andreas Meyer. Potsdam 1998, S. 29-59.
- Moeller, Felix: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich. Mit einem Vorwort von Volker Schlöndorff. Berlin 1998.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2003, S. 1.
- Nusser, Peter: Trivilliteratur. Stuttgart 1991.
- Nutz, Walter: Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller. Ein Beitrag zur Literatursoziologie. Köln und Opladen 1962.
- Nutz, Walter: Massenliteratur. In: Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918-1945. Hrsg. von Alexander von Bormann und Horst Albert Glaser. Reinbek 1983, S. 200-211.
- Ott, Paul: Mord im Alpenglügen. Der Schweizer Kriminalroman – Geschichte und Gegenwart. Wuppertal 2005.
- Peukert, Detlev J.: Die Weimarer Republik. Frankfurt am Main 1987.
- Peukert, Detlev: Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus. Köln 1982.
- Pfeiffer, Hans: Die Mumie im Glassarg. Bemerkungen zur Kriminalliteratur. Rudolstadt 1960.
- Plummer, Patricia: Kriminalroman. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart, Weimar 2007, S. 404-405.

- Prodolliet, Ernst: Der NS-Film in der Schweiz im Urteil der Presse 1933-1945. Eine Dokumentation. Zürich 1999.
- Reclams Krimi-Lexikon. Hrsg. von Klaus-Peter Walter. Stuttgart 2002.
- Reclams Kriminalführer. Hrsg. von Armin Arnold und Josef Schmidt. Stuttgart 1978.
- Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Frankfurt am Main 1993.
- Rentschler, Eric: The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife. Cambridge (Ma), London 1996.
- Riess, Curt: Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens. Hamburg 1956.
- Rix, Walter T.: Wesen und Wandel des Detektivromans im totalitären Staat. In: Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. Hrsg. von Paul G. Buchloh und Jens P. Becker. 2., überarbeitete u. ergänzte Auflage. Darmstadt 1978, S. 121-134.
- Rohrwasser, Michael: Nachwort. In: Gunther R. Lys: Kilometerstein 12,6. Basel, Frankfurt/M. 1987, S. 215-230.
- Roschke, Carsten: Der umworbene „Urfeind“. Polen in der nationalsozialistischen Propaganda 1934-1939. Marburg 2000.
- Roth, Wilhelm: Der Bürger als Verbrecher. Materialien zum deutschen Kriminalroman. In: Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur. Hrsg. von Erhard Schütz. München 1978, S. 76-85.
- Schädel, Mirko: Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur von 1796 bis 1945 im deutschen Sprachraum. 2 Bände. Butjadingen 2006.
- Schäfer, Hans Dieter: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945. Berlin 1984. [EA: München, Wien 1981]
- Schalow, Matthias: Allgemeiner Deutscher Roman-Preiskatalog 1994/95. Berlin 1993.
- Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main 1989.
- Schmidt, Josef: Deutschland. Überblick über die Literaturgeschichte des Krimis. In: Reclams Kriminalführer. Hrsg. von Armin Arnold und Josef Schmidt. Stuttgart 1978, S. 371-374.
- Schmidt, Josef: Deutschland. Überblick über die Literaturgeschichte des Krimis. In: Reclams Kriminalführer, S. 371-374.
- Schmidtke, Werner: Die Hersteller (II), Verlage und Autoren des deutschen Heftromans. In: Magazin für Abenteuer-, Reise- und Unterhaltungsliteratur Heft 27 (1980), S. 2-22.
- Schmidtke, Werner: Leihbuch-Detektive von Einst. In: Magazin für Abenteuer-, Reise- und Unterhaltungsliteratur. Heft 35 (1992), S. 18-38.
- Schmidt-Ott, Anja C.: „Die Frau hat die Aufgabe, schön zu sein und Kinder in die Welt zu bringen. Das Bild der Frau im Dritten Reich – zwischen nationalsozialistischem Dogma und populären Frauenzeitschriften. In: Juni 13 (1999) Nr. 30/31, S. 245-264.

- Schönert, Jörg: Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: Geschichte und Gesellschaft 9 (1993), S. 49-68, hier S. 56.
- Schönert, Jörg: Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: Geschichte und Gesellschaft 9 (1993), S. 49-68.
- Schönert, Jörg: Literatur und Kriminalität. Probleme, Forschungsstand und die Konzeption des Kolloquiums. In: Literatur und Kriminalität. die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England und Frankreich 1850-1880. Interdisziplinäres Kolloquium der Forschergruppe 'Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1770-1900'. München 15./16. Januar 1981. Mit Beiträgen von Ulrich Broich, Otto Dann, Wolfgang Naucke, Wolfram Sie- mann und Elisabeth Schulze-Witzenrath. Unter Mitarbeit von Joachim Linder her- ausgegeben von Jörg Schönert. Tübingen 1983, S. 2-9.
- Schütz, Erhard: Täter, Kommissar und Leser – Stücke aus der Kunst, es nicht gewesen zu sein. Erschwerende Vorbemerkung. In: Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur. Hrsg. von Erhard Schütz. München 1978, S. 7-14.
- Schwarz, Falk: Die gelenkte Literatur. Die „Neue Rundschau“ im Konflikt mit den Kontrollstellen des NS-Staates und der nationalsozialistischen ‚Bewegung‘. In: Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen. Hrsg. von Horst Denkler und Karl Prümm. Stuttgart 1978, S. 66-82.
- Seeßlen, Georg: Blut und Glamour. In: Leni Riefenstahl. Hrsg. vom Filmmuseum Pots- dam. Berlin 1999, S. 192-213.
- Seeßlen, Georg: Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films. Mit einer Filmografie von Georg Seeßlen und einer Bibliographie von Jürgen Berger. Reinbek bei Hamburg 1981.
- Seeßlen, Georg: Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films. Reinbek 1981.
- Seeßlen, Georg: Unterhaltung über alles. Oder: Infotainment im elektronischen Bieder- meier. In: Medien und Erziehung 40 (1996) Nr. 3 (Juni), S. 135-144.
- Smaus, Gerlinda: Das Strafrecht und die Kriminalität in der Alltagssprache der deutschen Bevölkerung. Mit einem Vorwort von Alessandro Baratta. Opladen 1985.
- Späth, Eberhard: Der britische Kriminalroman 1960-1975. Ein Beitrag zur Untersuchung der nicht so hohen Literatur. Giessen 1983.
- Spieker, Markus: Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich. Trier 1999.
- Strothmann, Dietrich: Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. 2. verbesserte und mit einem Register ausgestattete Auflage. Bonn 1963.
- Sturge, Kate: "The Alien Within". Translation into German during the Nazi Regime. Mün- chen 2004.

- Stürickow, Regine: Kriminalfälle im Dritten Reich. Mörderische Metropole Berlin. Leipzig 2005.
- Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart 1984.
- Symons, Julian: Bloody murder. From the detective story to the crime novel. A history. Further revised and updated second edition with a new Postscript. London, Sydney, Auckland 1992.
- The American Film Institute Catalog of Motion Pictures produced in the United States. Feature Films, 1931-1940. 2 Bände. Hrsg. von Patricia King Hanson. Berkely u.a. 1993.
- Thuncke, Jörg: NS-Schrifttumspolitik am Beispiel der Vertraulichen Mitteilungen der Fachschaft Verlag (1935-45). In: Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus. Hrsg. von Jörg Thuncke. Bonn 1987, S. 133-152.
- Tötenberg, Michael: Person minderen Rechts. Die „Entjudung“ der Ufa. In: Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik. Hrsg. von Hans Michael Boch und Michael Tötenberg. Frankfurt/M. 1992.
- Uhl, Joachim: Der gelbe Hund von Whitechapel. Kriminalroman. Berlin: Weichert 1938.
- Uka, Walter: Unterhaltungsfilm – Populärer Film – Blockbuster. In: Unterhaltungskultur. Hrsg. von Werner Faulstich und Karin Knop. München 2006, S. 77-90, hier: S. 79.
- Vanoncini, André: Le roman policier. Paris 1993.
- Vogt, Jochen: Kriminalroman. In: Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Hrsg. von Volker Meid. Bd. 13. Gütersloh, München 1992, S. 495-498.
- Wagner, Patrick: Hitlers Kriminalisten. Die deutsche Kriminalpolizei und der Nationalsozialismus zwischen 1920 und 1960. München 2002.
- Wagner, Patrick: Volksgemeinschaft ohne Verbrecher. Konzeptionen und Praxis der Kriminalpolizei in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus. Hamburg 1996.
- Walter, Klaus Peter: Artikel: Pieter Coll, Die Bruderschaft der Maulwurfsmänner. In: Lexikon der Kriminalliteratur. 17. Erg.-Lfg. Februar 1997.
- Walter, Klaus-Peter: Einführung. In: Reclams Krimi-Lexikon. Hrsg. von Klaus-Peter Walter. Stuttgart 2002, S. 7-9.
- Weigand, Jörg: Träume auf dickem Papier. Das Leihbuch nach 1945 – ein Stück Buchgeschichte. Baden-Baden 1995.
- Welch, David: Propaganda and the German Cinema 1933-1945. London, New York 1983.
- Wendtland, Karlheinz: Geliebter Kintopp. Sämtliche deutsche Spielfilme von 1929-1945. Mit zahlreichen Künstlerbiographien. Berlin 1987.
- Wessels, Wolfram: Hörspiele im Dritten Reich. Zur Institutionen-, Theorie- und Literaturgeschichte. Bonn 1985.
- Wetzel, Kraft: Filmzensur im Dritten Reich. In: Kraft Wetzel und Peter A. Hagemann: Zensur – Verbotene deutsche Filme 1933-1945. Mit Beiträgen von Friedrich P. Kahlenberg und Peter Pexas. 2. Auflage. Berlin 1982 [EA: 1978], S. 7-48.

- Winkler, Klaus: Fernsehen unter dem Hakenkreuz. Organisation – Programm – Personal. 2., aktualisierte Auflage. Köln u.a. 1996.
- Witte, Karsten: Eingedeutschter Amerikanismus. In: Ders.: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich. Berlin 1995, S. 102-121.
- Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Geschichte des deutschen Films. Hrsg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. Stuttgart, Weimar 1993, S. 119-170.
- Witte, Karsten: Hans Albers. Athlet in Halbseide. In: Die Unsterblichen des Kinos. Band 2. Glanz und Mythos der Stars der 40er und 50er Jahre. Hrsg. von Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz und Karsten Witte. Frankfurt/M. 1988, S. 33-42.
- Woeller, Waltraud: Illustrierte Geschichte der Kriminalliteratur. Frankfurt/M. 1985 [EA: Leipzig 1984].
- Wölcken, Fritz: Der literarische Mord. Eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur. Nürnberg 1953.
- Wörtche, Thomas: Kriminalroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart u.a. hrsg. von Harald Fricke. Bd. II H-O. Berlin, New York 2000, S. 342-345.
- Wulf, Antje: Die Spielregeln der Detektiverzählung In: Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. Hrsg. von Paul G. Buchloh und Jens P. Becker. 2., überarbeitete u. ergänzte Auflage. Darmstadt 1978, S. 81-95.
- Wünsch, Carsten: Unterhaltungstheorien. Ein systematischer Überblick. In: Werner Früh: Unterhaltung durch das Fernsehen. Eine molare Theorie. Unter Mitarbeit von Anne-Kathrin Schulze und Carsten Wünsch. Konstanz 2002, S. 15-48.
- Würmann, Carsten: Deutsche Kommissare ermitteln. Der Kriminalroman im ‚Dritten Reich‘. In: Banalität mit Stil. Zur Widersprüchlichkeit der Literaturproduktion im Nationalsozialismus. Hrsg. von Walter Delabar, Horst Denkler und Erhard Schütz. Bern u.a. 1999, S. 217-240.
- Würmann, Carsten: Entspannung für die Massen. Die Unterhaltungsliteratur im Dritten Reich. In: Zwischen den Zeiten – Junge Literatur in Deutschland von 1933 bis 1945. Hrsg. von Uta Beiküfner und Hania Siebenpfeiffer. Berlin 2000, S. 9-35.
- Würmann, Carsten: Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus. In: Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Hrsg. von Bruno Franceschini und Carsten Würmann. Berlin 2004, S. 143-186.
- Zurhorst, Meinolf: Lexikon des Kriminalfilms. Mit mehr als 400 Filmen von 1900 bis heute. München 1985.