



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmerfolg in Wien und Berlin 1938“

Eine Herleitung, Untersuchung und Interpretation der Filmbeliebtheit

Verfasserin

Christina Muschol

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Joseph Garncarz

*„Am Anfang jeder Forschung steht das Staunen.
Plötzlich fällt einem etwas auf.“*

Wolfgang Wickler (*1931), dt. Verhaltensforscher

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Methode	9
2.1. „Measuring Film Popularity“	9
2.1.1. Wichtigkeit von Erfolgsranglisten und deren Quellenlage.....	9
2.1.2. Möglichkeiten der nachträglichen Erfolgsmessung.....	19
2.1.3. Die Erfolgsmessung nach John Sedgwick.....	20
2.2. Eigene Vorgehensweise.....	28
2.2.1. Vorgehensweise bei der Datenerhebung in Wien.....	34
2.2.2. Vorgehensweise bei der Datenerhebung in Berlin.....	41
2.2.3. Konkrete Problembeispiele der Erfolgsranglisten von Wien und Berlin 1938.....	44
3. Präsentation und Interpretation der Ergebnisse für Wien und Berlin 1938	51
3.1. Allgemeine Ergebnisse und Statistiken.....	51
3.1.1. Angebot Wien und Berlin.....	51
3.1.2. Nachfrage Wien und Berlin.....	54
3.2. Hollywood vs. lokale Produktionen.....	55
3.2.1. Die US-amerikanische Dominanz in Europa.....	55
3.2.2. Die 30 beliebtesten Filme in Wien.....	64
3.2.3. Die 30 beliebtesten Filme in Berlin.....	69
3.2.4. Die Top 30 von Wien und Berlin im direkten Vergleich.....	76
4. Fazit	83
5. Literatur- und Quellenverzeichnis	89
6. Abstract (DE)	95
7. Abstract (EN)	99
8. Lebenslauf	101

1. Einleitung

„Without knowing it, and ten years before the creation of the first American studio, Charles Pathé had laid the foundations of the system which would enable the Hollywood moguls to reign over the movie industry for decades to come”

David Puttnam (*1941, britischer Filmproduzent)

David Puttnam spricht hier in einem Satz zwei grundlegende Themenkomplexe der vorliegenden Arbeit an: Einerseits bringt er die enge Verknüpfung zwischen Film und Wirtschaft an, die seit jeher besteht. Bereits 1895 wurde erstmals bei einer öffentlichen Filmvorführung der Brüder Skladanowsky im Berliner Wintergarten Eintritt verlangt, die kommerzielle Nutzung des Mediums Film fand somit bereits von ihren Kinderschuhen an statt. Andererseits setzt Puttnam als gegeben voraus, dass die US-amerikanische Filmproduktion in den Jahren ab 1910 begann, die Filmindustrie weltweit zu dominieren. Eben diese Themenbereiche sind die beiden Schwerpunkte der hier vorgelegten Arbeit: Es geht einerseits um die Wirtschaftlichkeit des Mediums Film, die es ermöglicht, nachträgliche Filmerfolgsranglisten zu erstellen, andererseits darum, zu überprüfen, inwieweit man tatsächlich von einer - seit den 1910er bzw. 1920er Jahren - durchgehenden Dominanz US-amerikanischer Filmproduktionen auf dem Filmmarkt sprechen kann.

Im ersten Teil dieser Ausarbeitung soll zunächst geklärt werden, welchen Zweck Filmerfolgsranglisten für die gegenwärtige Filmforschung erfüllen. Seit Mitte der 1950er Jahre¹ bieten diverse primäre Listen Aufschluss über das Verhalten des Kinopublikums in Deutschland und Österreich und jedermann kann heutzutage problemlos die Einspielergebnisse aller Kinofilme im Internet nachschlagen. Diese Filmerfolgsranglisten und Einspielergebnisse spiegeln unwillkürlich Bedürfnisse und Verhaltensweisen des Publikums wider und lassen folglich - in Verbindung mit tagesaktuellen sowie historischen Ereignissen - Rückschlüsse auf cineastische (und im Weiteren auch kulturelle, politische und

¹ Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 60.

gesellschaftliche) Vorlieben der jeweiligen Bevölkerung zu, die das Publikum dieser Filme bildet. Der Zeitraum vor 1955 ist filmwissenschaftlich bis dato allerdings erst in Ansätzen erforscht, weshalb dieses unerschlossene Terrain noch reichlich Raum für Forschungsexpeditionen in der Filmwissenschaft bietet. Vereinzelt finden sich Filmerfolgsranglisten aus der Zeit des Dritten Reichs, die jedoch aufgrund ihrer Einseitigkeit und/oder mangelnden Transparenz der Datensammlung und -auswertung für eine wissenschaftliche Analyse über die Filmpräferenz des Kinopublikums zu wenig Aussagekraft besitzen. Bernd Kleinhans hält in seinem Buch „Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz“ fest, dass ein „[wirklicher] Überblick über das Filmangebot im Dritten Reich [...]“² erst dann möglich ist, wenn man „eine Vielzahl regionaler Einzelstudien und eine quantitative Auswertung“³ vornimmt, gleichzeitig aber „für die NS-Zeit bisher nicht eine einzige solche quantitative Studie [...]“⁴ vorhanden ist.

Der britische Filmhistoriker John Sedgwick hat eine Methode entwickelt, mit der man nachträglich Filmerfolgsranglisten erstellen kann, ohne genaue Einspielergebnisse zu haben. Dieser sogenannten „POPSTAT-Methode“ liegt die enge Verknüpfung zwischen Film und Wirtschaft zugrunde: Besteht seitens des Kinopublikums ein hohes Interesse an Film A, so wird dieser verlängert. Lässt die Nachfrage an Film A seitens des Kinopublikums nach, so wird dieser aus dem Programm genommen. Von dieser Grundlage ausgehend benennt Sedgwick vier Faktoren, die für eine Berechnung der Filmbeliebtheit notwendig sind: Die Anzahl der Sitzplätze, der durchschnittliche Preis der Eintrittskarte der einzelnen Kinos, der Kartenwert des einzelnen Films und die Laufzeit der einzelnen Filme in den jeweiligen Kinos. Der Preis der Eintrittskarte sowie der Kartenwert spielen für die vorliegenden Filmerfolgsranglisten keine Rolle, weshalb diese zwei Faktoren außer Acht gelassen werden.

Als Ausgangspunkt für die nachträgliche Erstellung der vorliegenden Filmerfolgsranglisten wurde das Jahr 1938 als das zu untersuchende Jahr

² Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, S. 110.

³ Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, ebd.

⁴ Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, ebd.

ausgewählt; bei den Standorten fiel die Wahl auf die beiden Städte Wien und Berlin. Das Jahr 1938 als zu untersuchendes Jahr bot sich an, da es bislang zu diesem Jahr weder für Wien noch für Berlin eine aussagekräftige Filmerfolgsrangliste gab. Wien als zu untersuchende Stadt bot sich an, da diese Diplomarbeit für den Abschluss an der Universität Wien verfasst wird. Die Entscheidung für Berlin, die Hauptstadt des Deutschen Reiches, als zu vergleichende Stadt zu wählen, war ebenfalls schnell getroffen: Das Interesse daran, ob und wie sich die von der Einwohnerzahl her größte Stadt von der (später) Flächenausdehnung her größten Stadt des Deutschen Reiches unterscheidet, wo gegebenenfalls Gemeinsamkeiten vorliegen und wie die Ergebnisse der Datenrecherche interpretiert werden können, war hierfür ausschlaggebend.

Nachdem das empirische Fundament für die Erstellung einer Filmerfolgsrangliste gelegt wurde, galt es zu überprüfen, ob trotz teilweise deutlich verschiedenartiger Datenlage und notwendigerweise unterschiedlicher Methode der Datengewinnung nachvollziehbare Vergleiche hergestellt und belastbare Schlüsse gezogen werden können. Aus diesem Grund wird anschließend die Vorgehensweise bei der Datenerhebung für Wien sowie für Berlin erläutert. Eine ausführliche Darlegung der dabei auftretenden Probleme sowie Besonderheiten runden den empirischen Teil dieser Arbeit ab.

Im zweiten Teil wird überprüft, inwiefern man in Wien und Berlin im Jahr 1938 tatsächlich von einer Dominanz US-amerikanischer Produktionen sprechen kann und welche Erkenntnisse aus den Ergebnissen der vorliegenden Filmerfolgsranglisten gewonnen werden können. Hierfür wird zunächst ein allgemeiner Überblick über Angebot und Nachfrage der Filme in Wien und Berlin 1938 nach ihren Produktionsländern gegeben. Im Anschluss daran ist eine Einordnung des Themas in den bestehenden Forschungsdiskurs notwendig. Vertreter des von Joseph Garncarz sogenannten „Standardmodells“ - allen voran die US-Amerikanerin Kristin Thompson – sind der Auffassung, dass „[...] one basic style of film-making – the classical Hollywood cinema – has

been dominant through much of the world for nearly six decades.“⁵ Dass dieses Modell in Frage zu stellen ist, zeigt sich vor allem durch jüngste Forschungen von Joseph Garncarz. Die Niederländerin Clara Pafort Overduin und der Tscheche Petr Szczepanik berufen sich bei ihren Forschungen zu den Niederlanden respektive Prag auf die Erkenntnisse Joseph Garncarz' und untermauern seine Theorie: In den 1930er Jahren kann man weder in den Niederlanden noch in Prag von einer Dominanz US-amerikanischer Filmproduktionen sprechen. In der vorliegenden Arbeit soll daher überprüft werden, inwiefern man von einer solchen Dominanz in Berlin und Wien 1938 sprechen kann. Hierfür ist die Berechnung des Ausnutzungsindex, also das Verhältnis von Angebot zu Nachfrage, unerlässlich. Die Ergebnisse des Ausnutzungsindex dürfen jedoch nicht einfach übernommen werden, sondern müssen interpretiert werden. Besonders die Tatsache, dass einige Länder einen hohen Ausnutzungsindex aufweisen, bei denen eine übermäßige Beliebtheit der Filme unwahrscheinlich scheint, muss genauer analysiert werden. Diese Filme werden kurz vorgestellt, um zu erklären, weshalb das Produktionsland des jeweiligen Filmes einen solch hohen Ausnutzungsindex erhielt.

Im weiteren Verlauf wird ein genauerer Blick auf die 30 beliebtesten Filme von Wien und Berlin geworfen, nachdem sich herausstellen wird, dass sich der Großteil der ermittelten POPSTAT-Werte auf eine geringe Anzahl von Filmen beschränkt. Hierbei sind in Wien andere Aspekte hervorzuheben als in Berlin, zumal davon ausgegangen wird, dass das Wiener Kinopublikum andere Filme oder (zumindest die gleichen Filme aus anderen Gründen) bevorzugte als das Berliner Kinopublikum. Bei gleicher Vorgehensweise würde man unterstellen, dass die Präferenzen des Kinopublikums in Berlin mit den Präferenzen des Kinopublikums in Wien identisch gewesen seien und auf denselben Mustern beruhten. Grundsätzlich wird aber in beiden Städten das Augenmerk auf die ausländischen Produktionen gelegt: In Wien handelt es sich um Filmproduktionen aus Deutschland, den USA und Ungarn, in Berlin um Filmproduktionen aus Österreich und den USA. Die Hintergründe für die Beliebtheit der jeweiligen Filme werden an dieser Stelle genauer beleuchtet.

⁵ Thompson, *Exporting Entertainment*, S. 170.

Bei Betrachtung der beliebtesten 30 Filme in Wien und Berlin fällt schnell auf, dass einige Filmproduktionen in beiden Städten aufscheinen, weshalb im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit schlussendlich noch ein direkter Vergleich der Top 30 von Wien und Berlin vorgenommen wird. Dieser direkte Vergleich kann allerdings erst dann Aufschluss über auffällige Gemeinsamkeiten oder Unterschiede geben, wenn man Filmerfolgsranglisten des selben Zeitraums aus anderen Städten bzw. Ländern hinzuzieht. Für das Jahr 1938 liegt der Verfasserin der Arbeit die von Petr Szczepanik erarbeitete Top-30-Liste zum Filmerfolg in Prag⁶ sowie eine Liste der 30 beliebtesten Filme des französischen Kinopublikums laut Kinobesitzern⁷ vor. Die Erkenntnisse, die aus dieser Gegenüberstellung gewonnen werden, zeichnen ein homogenes Bild von einem Europa, das kulturelle, historische und sprachliche Gemeinsamkeiten auch beim Kinobesuch aufweist, wobei gleichzeitig Unterschiede auf denselben Faktoren beruhen, nämlich kulturellen, historischen und sprachlichen Differenzen.

Die im Rahmen dieser Diplomarbeit erstellten Filmerfolgsranglisten für Wien und Berlin liefern weitaus mehr Forschungsthemen, als im Rahmen einer Diplomarbeit bewältigt werden können. Allein die historische Einbettung in das Jahr 1938 böte Raum für zahlreiche Studien in Hinblick auf die nationalsozialistische Filmpolitik sowie die Reaktion des Publikums darauf. Wenngleich sich die in dieser Arbeit aufgeführten Punkte nur am Rande mit dem Nationalsozialismus beschäftigen und hauptsächlich die Filmpräferenz des Publikums auf einer internationalen Ebene betrachtet, so ist mit der recherchierten Datenbasis, die dieser Arbeit zugrunde liegt, ein Fundament geschaffen worden, das eine Hilfestellung für weiterreichende Forschungen in diesem Feld leisten kann.

⁶ Top 10 veröffentlicht in: Szczepanik, „Hollywood in disguise“, S. 179.

⁷ Vgl. Crisp, *Genre, myth, and convention in the French cinema*, S. 300.

2. Methode

2.1. „Measuring Film Popularity“⁸

2.1.1. Wichtigkeit von Erfolgsranglisten und deren Quellenlage

Notwendigkeit von Filmerfolgsranglisten

Bevor die möglichen Vorgehensweisen der Messung des Filmerfolges genauer beleuchtet werden, wird an dieser Stelle zunächst geklärt, welche Notwendigkeit die Erstellung und Interpretation von Filmerfolgsranglisten hat und für welche Zielgruppen deren Ergebnisse von Relevanz sind.

Im Zeitalter der Digitalisierung ist es ein Leichtes, die Box-Office Zahlen einzelner Filme nachzuschlagen bzw. die beliebtesten Filme der Woche, des Monats oder des Jahres auszumachen,⁹ da die Einnahmen der Kinos beim Verkauf der Kinokarten sofort erfasst werden und ein direktes Einspielergebnis ermittelbar ist. Auf der Internet Movie Database unter www.imdb.com findet man beispielsweise sofort auf der Startseite einen Kasten mit den fünf erfolgreichsten Filmen der Woche in den USA. In Deutschland veröffentlicht neben der Filmförderungsanstalt¹⁰ auch die Marktforschungsfirma Rentrak¹¹ in regelmäßigen Abständen die Marktdaten der aktuell erfolgreichsten Filme. All diese Informationen spielen vor allem für die Filmindustrie eine große Rolle, denn für „producers, distributors and exhibitors, films represent a flow of revenue to be set against cost – the greater the popularity of a film the greater its revenue stream.“¹² Es liegt also im Interesse der Filmindustrie, thematische Tendenzen in der Bevölkerung auszumachen, um ihr Angebot der Nachfrage anzupassen, damit ein möglichst hoher Profit erzielt werden kann.

Es geht jedoch nicht darum, einen einzigen Film zu kreieren, der von der ganzen Bevölkerung bevorzugt wird, sondern „a range of products that would

⁸ Sedgwick, „Measuring Film Popularity“.

⁹ Vgl. z.B. Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 47.

¹⁰ FFA Filmförderungsanstalt, www.ffa.de, letzter Zugriff am 21.05.2014.

¹¹ Rentrak, www.rentrak.com, letzter Zugriff am 21.05.2014.

¹² Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 43ff.

appeal to different fractions of the audience“,¹³ mit dem Ziel, möglichst jede Präferenz abdecken zu können. Eben jene Präferenzen werden dann erneut an Hand von Erfolgsranglisten interpretiert und bestimmen somit die Nachfrage des Publikums, worauf von Seiten der Filmindustrie ein entsprechendes Angebot zur Verfügung gestellt wird, das den Präferenzen des Publikums entspricht.

Beim Studium der Erfolgsranglisten zeichnet sich schnell ab, dass der Geschmack des Kinopublikums in Bezug auf einzelne Filme in sich nicht einheitlich ist und dennoch innerhalb der verschiedenen Bevölkerungsschichten einem gewissen Trend folgt. Das Publikum weist „different preferences in different parts of the same urban environment, different preferences in different urban environments and regions within the same territory, and different preferences across time“¹⁴ auf. Genauer gesagt wird hier festgehalten, dass

- a) es unterschiedliche Geschmäcker in den unterschiedlichen Teilen einer Umgebung gibt (Beispiel Wien: Die Beliebtheit bestimmter Filme differiert von Bezirk zu Bezirk, das Kinopublikum in der Inneren Stadt bevorzugt andere Filme, als das Kinopublikum in Favoriten).
- b) es unterschiedliche Geschmäcker in unterschiedlichen Regionen innerhalb eines Territoriums gibt (Beispiel Deutschland: Das Berliner Kinopublikum bevorzugt andere Filme als das Münchner Kinopublikum).
- c) die Punkte a) und b) mit der Zeit variieren (Beispiel Berlin: Das Berliner Kinopublikum aus dem Jahr 1938 bevorzugt bestimmte Themen, die dem Berliner Kinopublikum aus dem Jahr 2014 weniger gut gefallen).

John Sedgwick, Professor für Film-Wirtschaft an der London Metropolitan Business School, bringt auf den Punkt, dass Filmerfolgsranglisten vor allem für die Filmwissenschaft von bedeutender Relevanz sind:

¹³ Richard Maltby 1999, S. 25; zitiert nach: Sedgwick, „Cinemagoing in Portsmouth“, S. 52.

¹⁴ Sedgwick, „Cinemagoing in Portsmouth“, ebd.

„Audience taste, its formation, and the manner in which it changes over time are important subjects in film studies and are key to understanding the reception of films at the time of their initial release. Film popularity is the most obvious manifestation of audience taste, and it is based upon the 'willingness-to-pay' principle, measured through attendance and/or box-office data. It is a concept that has both absolute and relative dimensions, in that knowing how films were received by certain sections of the audience, defined by, say, age, gender, socio-economic status and/or geography is essential in providing an evidence-based account of reception.“¹⁵

Für Filmwissenschaftler (und -historiker im Besonderen) ist es von großem Interesse, sich damit auseinander zu setzen, welche Gemeinsamkeiten das Kinopublikum innerhalb einer Stadt aufweist, welche unterschiedlichen Auffassungen bestehen und welche Verhaltensmuster innerhalb bestimmter Schichten aus unterschiedlichen Regionen übereinstimmen und warum sich dies so verhält. Wie Sedgwick im vorangegangenen Zitat feststellt, sind Filmerfolgsranglisten das naheliegendste Instrument, um die Beliebtheit von Filmen in der Bevölkerung auszumachen. In der vorliegenden Arbeit soll ein Überblick über das Angebot in Wien und Berlin im Jahr 1938 gegeben werden sowie das tatsächliche Verhältnis vom Angebot zur Nachfrage überprüft werden. Das Hauptaugenmerk liegt darauf, zu überprüfen, inwiefern man von einer tatsächlichen Dominanz Hollywoods in Europa sprechen kann und welche Rolle lokale Produktionen in Europa, vor allem aber in Wien und Berlin 1938 spielten.

Sedgwick sieht die Aufgabe des Filmhistorikers darin, sich damit auseinander zu setzen, welche Maßnahmen die Filmindustrie getroffen hat, um eben jene Bedürfnisse des Publikums zufrieden zu stellen.¹⁶ Im Rahmen dieser Arbeit wird das Verhalten der Filmindustrie in den 30er Jahren nur am Rande behandelt, da das nationalsozialistische Regime in Deutschland (und seit dem Anschluss Österreichs am 12.03.1938 auch dort) einen starken Einfluss auf die Filmindustrie ausübte. Die Auswirkungen dieser Einflussnahme auf Produzenten, Regisseure und Schauspieler und die Frage nach deren

¹⁵ Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 51.

¹⁶ Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 43.

„Mitschuld“ an einer nationalsozialistischen Einfärbung der Filmproduktionen sind nach wie vor umstritten.¹⁷ Da dieser Diskurs hier nicht entschieden werden kann und soll, liegt das Hauptaugenmerk in der vorliegenden Arbeit auf der Ermittlung und Analyse der Beliebtheit der angebotenen Filme bei der deutschen respektive österreichischen Bevölkerung im untersuchten Zeitraum des Jahres 1938.

Heutzutage richtet sich die Frage nach dem Filmerfolg nicht mehr alleine an das Kino. Schließlich sind Filme nicht mehr nur dort, sondern auch über andere Medien wie z.B. Fernsehen, DVD oder Video-on-Demand verfügbar. Da in der vorliegenden Arbeit nicht die Filmbeliebtheit im 21. Jahrhundert untersucht werden soll, sondern – wie oben erwähnt – die des Jahres 1938 in Berlin und Wien, beschränkt sich die Ermittlung der Daten auf das Kino im Dritten Reich, das ein besonders wirksames Instrument der Massenbeeinflussung darstellte. Eine Forschung in dieser Hinsicht gestaltet sich insofern als repräsentativ und demnach stringent, da damals das Kino der einzige Ort war, an dem Filme gezeigt und angeschaut wurden. Das Fernsehen als Massenmedium fand erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts den Einzug in die Wohnzimmer der Bevölkerung.¹⁸ In der Zeit davor fand der Konsum von Filmen ausschließlich in Kinos statt. Dies führte dazu, dass das Kinopublikum, sobald es sich für ein Kino und einen Film entschieden hatte, in einer einheitlichen örtlichen Atmosphäre eine ähnliche Erfahrung machen konnte.¹⁹ In den 1930er Jahren etablierte sich das Kino zudem vor allem in den Industrieländern zu einem Massenmedium, das - unabhängig von politischen Systemen - die unterschiedlichsten Gesellschaftsgruppen anzog.²⁰ Verfügbarkeit und Reichweite des Kinos führen also dazu, dass eine Filmerfolgsrangliste – vor allem für den Zeitraum, in dem das Kino der einzige Raum war, der der Bevölkerung Gelegenheit zum Filmkonsum bot – Aufschluss über die Tendenzen der Bevölkerung geben und besonders in einem historischen Kontext Zusammenhänge und Differenzen aufzeigen kann.

¹⁷ Vgl. Jagschitz, „Diskussion (Auszug)“, aus: *Der Wiener Film im Dritten Reich*, S. 70.

¹⁸ Vgl. Sedgwick, „Cinemagoing in Portsmouth“, S. 52.

¹⁹ Vgl. Ross, „Mass Culture and Divided Audiences“, S. 187ff.

²⁰ Vgl. Ross, „Mass Culture and Divided Audiences“, ebd.

Bekannte vorhandene Quellen und deren Problematik

Für den Zeitraum vor 1955 liegt derzeit nur eine sehr geringe Anzahl von Filmerfolgsranglisten vor.²¹ Eine für die vorliegende Arbeit relevante Auswahl dieser wenigen vorhandenen bzw. bekannten Primärquellen soll hier aufgeführt werden. Für Wien und Berlin, aber auch für Österreich und Deutschland liegen für die 1930er Jahre diverse Listen vor, die sicher authentisch sind, deren Aussagekraft aber noch genauer zu überprüfen wäre. Eine Überprüfung von und kritische Auseinandersetzung mit diesen Quellen ist unerlässlich, um die Repräsentativität der Primärquellen abschätzen zu können, und soll daher nachstehend erfolgen.

a) Publikumsabstimmung in Österreich

In der wöchentlich erscheinenden Filmzeitschrift „Mein Film in Wien“²² findet man in den 1930er Jahren in mehreren Ausgaben gegen Ende des jeweiligen Kalenderjahres Publikumsabstimmungen zu den erfolgreichsten Filmen der vergangenen Saison.²³ Diese Abstimmungen erfolgten über einen Zeitraum von 10 Monaten, im Kalenderjahr 1937 beispielsweise vom 01.08.1936 bis zum 31.05.1937. Österreichweit haben an dieser Abstimmung 12.780 Kinobesucher teilgenommen. Laut Statistik Austria hatte Österreich in den 1930er Jahren ca. 6.7 Millionen Einwohner,²⁴ somit gaben in der Abstimmung in „Mein Film in Wien“ im Jahr 1937 19% der Bevölkerung für ihren Lieblingsfilm eine Stimme ab. Es liegt jedoch die Annahme nahe, dass die Stimmen, die hier bei „Mein Film in Wien“ abgegeben wurden, einer Selektion entsprechen und nicht zwingend repräsentativ für das gesamte österreichische Kinopublikum der damaligen Zeit sind. Es liegt auf der Hand, dass ein Großteil derer, die ihre Stimme für das Ranking abgegeben hatten, Abonnenten der Zeitschrift und demnach überdurchschnittlich filminteressiert waren. Der wirtschaftliche Erfolg setzt jedoch nicht bei einer so kleinen Gruppe ein, sondern, wie schon erwähnt, durch die Massenkonsumation.

²¹ Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 60.

²² *Mein Film in Wien*, ab Nr. 641 vom 08.04.1938.

²³ Vgl. z.B. *Mein Film in Wien*, Nr. 617, S. 9 vom 08.10.1937.

²⁴ Vgl. Statistik Austria,

http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/bevoelkerungsstand_und_veraenderung/bevoelkerung_im_jahresdurchschnitt/022311.html, letzter Zugriff am 21.05.2014.

Hervorzuheben ist allerdings, dass man in der oben genannten Ausgabe von „Mein Film in Wien“ aus dem Jahr 1937 zum ersten Mal eine Aufschlüsselung der abgegebenen Stimmen nach „Gesamtabstimmungsergebnis“, „Abstimmungsergebnis für Wien“ und „Auswärtige Stimmen“ findet. Auch wenn die von „Mein Film in Wien“ ermittelten Zahlen von geringer Relevanz sind, so ist dennoch darauf aufmerksam zu machen, dass man sich spätestens 1937 eines differenzierten Filmverhaltens des Publikums in der Stadt Wien und im Rest Österreichs bewusst war. Des Weiteren betont „Mein Film in Wien“ in dieser Aufschlüsselung besonders, „daß die Beliebtheit einzelner Künstler die Abstimmung des Publikums beeinflusst hat.“²⁵ Dies wird besonders für die Interpretation der erfolgreichsten Filme in Wien und Berlin unter Punkt 3. der vorliegenden Arbeit maßgeblich sein.

b) Filmerfolgsranglisten im Dritten Reich

Joseph Garncarz hat sich in seiner Publikation „Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur. 1925-1990.“ mit zwei Filmerfolgsranglisten zum Filmerfolg im Dritten Reich auseinandergesetzt und sie auf ihre Relevanz überprüft.

Zum einen greift er auf eine Liste aus den Akten des Bundesarchivs zurück, die den nationalen Filmerfolg in Deutschland misst und einen absoluten Erfolg deutscher und österreichischer Produktionen festhält.²⁶ Allerdings wurde „in der Regel [...] nur der Erfolg der in Deutschland hergestellten Filme gemessen.“²⁷ Diese Liste wird deshalb in dieser Arbeit aufgrund ihrer Einseitigkeit außer Acht gelassen und sollte in zukünftigen Untersuchungen immer in Bezug zu allen nachträglich erarbeiteten Liste interpretiert werden.

Zum anderen erwähnt Garncarz einen Bericht an Propagandaminister Goebbels „über den Erfolg von Filmen auf nationaler Ebene [...] [der] die Nachfrage misst *und* auch ausländische Filme erfasst.“²⁸ Auch hier scheint sich

²⁵ *Mein Film in Wien*, Nr. 617, S. 9 vom 08.10.1937.

²⁶ Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 64.

²⁷ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, ebd..

²⁸ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, ebd.

der deutsche Film großer Beliebtheit zu erfreuen,²⁹ Garncarz stützt sich dennoch nicht wesentlich auf diese Ergebnisse sondern verwirft sie „letztlich als zu wenig aussagekräftig.“³⁰ Dieser Bericht an Goebbels läuft einerseits Gefahr, auf ein Endergebnis hin erstellt zu sein – nämlich die vergleichsweise größere Beliebtheit deutscher (vor allem propagandistischer) Produktionen im Vergleich zu ausländischen - und andererseits bietet er keinen Aufschluss über die Tatsache, wie man zu dem Ergebnis gekommen ist. Da nicht transparent ist, wie die Daten gesammelt und ausgewertet wurden, kann bewusst oder unbewusst selektiert worden sein, um ein bestimmtes Resultat zu erreichen. Ebenso wie bei der Liste aus dem Bundesarchiv kann man diesen Bericht nur an Hand einer detaillierteren Erfolgsrangliste untermauern. Doch selbst eine Übereinstimmung zwischen der für diese Arbeit erstellten Erfolgsrangliste und der Erfolgseinschätzung aus dem Bericht an Propagandaminister Goebbels ist wahrscheinlich eher zufällig.

Überhaupt sind Daten aus der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland immer mit Vorsicht zu betrachten. Einerseits, so Garncarz, „war der freie Wettbewerb mit Filmen unter den Nationalsozialisten derart reglementiert“,³¹ dass sich die Präferenz des Kinopublikums schwer messen lässt. Die strengen Zensurmaßnahmen des totalitären Regimes in Deutschland führten dazu, dass nur ein Bruchteil der insgesamt produzierten Filme tatsächlich in den Kinos anlief. Vor allem, aber nicht ausschließlich, waren ausländische Produktionen davon betroffen.³² Andererseits stellt Garncarz fest, dass es „so gut wie keine Quellen [gibt], die den Erfolg der wenigen aufgeführten ausländischen Filme berücksichtigen.“³³

c) Laufzeit-Statistiken des US-amerikanischen Handelsattachés in Berlin

In seiner Abhandlung „Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich“ wirft Markus Spieker die Frage nach der Publikumsakzeptanz der US-amerikanischen Spielfilme im Dritten Reich auf

²⁹ Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 65.

³⁰ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, ebd.

³¹ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 63.

³² Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, ebd.

³³ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, ebd.

und auch er stellt fest, dass es „für die Jahre 1933 bis 1940 keine offiziellen Erfolgsranglisten, keine Statistiken, an denen der kommerzielle Ertrag der in Deutschland aufgeführten Filme abzulesen wäre“³⁴ gibt. Für seine im Anschluss an diese Feststellung folgende Interpretation der Publikumsakzeptanz der Filme beruft er sich auf überlieferte Laufzeitranglisten³⁵ des US-amerikanischen Handelsattachés in Berlin, die in den „German Film Notes“ erschienen sind und den Zeitraum von 1932 bis 1938 behandeln. Diese Laufzeitranglisten weisen Lücken auf, die für die Publikation „Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich“ durch Abgleichen mit der Tagespresse teilweise geschlossen werden konnten.³⁶

Die Aussagekraft der bei Spieker erschienene Laufzeitrangliste des US-amerikanischen Handelsattachés für den Zeitraum von 1932 bis 1938 muss jedoch ebenso in Frage gestellt werden wie der zuvor erwähnte Bericht an Propagandaminister Goebbels. Unter den Top 10 der Laufzeitrangliste des US-Handelsattachés für 1938 befinden sich u.a. drei US-amerikanische Filme auf sehr hohen Positionen, die vier deutschen Filme, die in den Top 10 aufscheinen, rangieren in der unteren Hälfte. Da aber zur Auswertung dieser Laufzeitrangliste lediglich die Uraufführungskinos in Betracht gezogen und diese Angaben nicht in ein Verhältnis zur Größe des Kinos gesetzt wurden, bestehen berechtigte Zweifel, dass diese Liste als repräsentativ für den Berliner Publikumsgeschmack gelten kann.

Zusammenfassend lässt sich also zu den bekannten vorhandenen Quellen sagen, dass sie wenig Aufschluss über die tatsächliche Filmbeliebtheit bieten, da entweder ein zu kleiner oder zu spezifischer Teil der Bevölkerung befragt, nicht das gesamte Angebot an Filmen einbezogen oder eben dieses Angebot zu einseitig ausgewertet wurde, indem beispielsweise die Publikumskapazität nicht mit in Betracht gezogen wurde. Besonders bei vorhandenen Listen aus dem

³⁴ Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 107.

³⁵ Diese Laufzeitranglisten unterscheiden sich insofern von der für die vorliegende Arbeit erstellte Filmerfolgsrangliste, als dass sie lediglich die Laufzeit eines Spielfilmes in Wochen angeben. Es wird keinerlei Rücksicht auf die Größe des Kinos oder die einzelnen Vorstellungen pro Tag genommen.

³⁶ Vgl. Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 107, FN 5.

Dritten Reich ist Vorsicht angebracht, da die Ergebnisse mit ziemlicher Sicherheit an die seinerzeit herrschende Ideologie angepasst worden sind.

Das Fehlen vollständiger oder präziser Daten bezieht sich nicht nur auf das nationalsozialistische Deutschland oder Österreich. Auch John Sedgwick, der sich überwiegend mit dem Filmerfolg in Portsmouth (UK) und Bolton (UK) auseinandersetzt, stellt mehrfach eine „general absence of such data“³⁷ fest, die sich nicht nur auf Großbritannien beziehe. Da außerhalb der USA kaum Primärquellen auffindbar sind, die sich mit der betrachteten Zeitspanne befassen, kann man zu einem repräsentativen Filmerfolg kaum eine konkrete Aussage machen, da sich nichts sicher nachweisen lässt.³⁸

An dieser Stelle muss das Problem der Objektivität von Quellen einerseits und der Neutralität des Verfassers bzw. der Verfasserin beim Erstellen und vor allem Interpretieren von Erfolgsranglisten andererseits angesprochen werden. „Eingefärbte“ Ergebnisse der getätigten Recherchen (da beispielsweise nur die Boulevardpresse, Fachzeitschriften o.ä. einschlägige Werke herangezogen wurden) oder das Stützen auf unvollständige, ideologisch beeinträchtigte oder wirtschaftlich abhängige Quellen³⁹ (wie z.B. die Liste des US-amerikanischen Handelsattachés oder die Umfragen in „Mein Film in Wien“) sind wohl kaum zu vermeiden, wenn die Primärquellen nicht mehr vorhanden sind. Wichtig bleibt: Auch unvollständige, unpräzise und sogar manipulierte Quellen geben durchaus Aufschluss über die Filmbeliebtheit. Allerdings ist es erst das breite Spektrum von Aussagen, Quellen und Listen, das ein beachtenswertes und weitestgehend repräsentatives Bild der Präferenz des Kinopublikums abgibt. Es ist daher unabdingbar, auf die jeweiligen Defizite dieser Daten hinzuweisen, die Konsequenzen der jeweiligen Mängel in den empirischen wie theoretischen Teil einzubeziehen und zu interpretieren. Sedgwick weist in seinem Aufsatz „Cinemasgoing in Portsmouth during the 1930s“ darauf hin, dass wenngleich empirische Methoden nie frei von den Wertvorstellungen des Forschers respektive der Forscherin sein können, „the key to a more robust and

³⁷ Sedgwick, „Cinemasgoing in Portsmouth“, S. 52.

³⁸ Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 47.

³⁹ Vgl. Dibbets, „*Cinema Context* and the genes of film history“, S. 126.

sustainable cultural history lies in the transparency of methods and findings as well as greater access to sources of data“.⁴⁰ John Sedgwick hat mit dieser Aussage einen äußerst wichtigen Aspekt der Forschung angesprochen: Wiewohl man versucht, objektiv und neutral mit den gewonnenen Informationen umzugehen, man wird als forschender Mensch doch immer subjektiv bleiben, d.h. von seinem persönlichen kulturellen Gedächtnis, der eigenen Weltanschauung und den individuellen ethischen Grundsätzen geleitet.

Daher soll der Forderung Sedgwicks nach Transparenz in Bezug auf Methode und Ergebnisse nachgekommen werden. Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit ist demnach zu beschreiben, welche Möglichkeiten der nachträglichen Erfolgsmessung es gibt, aufgrund welcher Gegebenheiten auf die Messungsmethode von Sedgwick zurückgegriffen wurde, warum und wie diese gegebenenfalls abgewandelt wurde und welche Probleme bei der Datenerhebung und Berechnung auftauchten. Mit dieser Transparenz wird die Hoffnung verbunden, dass sich für den Leser leichter nachvollziehen lässt, wie es zu den Schlüssen und Interpretationen im zweiten Teil der Arbeit kommt. Zusätzlich liegt dieser Arbeit eine CD-ROM bei, auf der alle erhobenen Daten und Informationen zu der Erfolgsmessung in Wien und Berlin enthalten sind. Somit wird nicht nur Sedgwicks Wunsch nach „transparency of methods and findings“⁴¹ entsprochen, sondern auch noch der nach „greater access to sources of data“.⁴² Folglich handelt es sich bei der im Rahmen dieser Arbeit erstellten Liste um einen Basis-Datensatz, der durch weitere Datensammlungen erweitert werden kann.

⁴⁰ Sedgwick, „Cinemasgoing in Portsmouth“, S. 53.

⁴¹ Sedgwick, „Cinemasgoing in Portsmouth“, ebd.

⁴² Sedgwick, „Cinemasgoing in Portsmouth“, ebd.

2.1.2. Möglichkeiten der nachträglichen Erfolgsmessung

Der bereits angesprochene und von John Sedgwick kritisierte Mangel an Primärquellen über den Filmerfolg für die Zeit vor 1955 führt dazu, dass man die Angaben von damals rekonstruieren muss, um Aussagen über die seinerzeitigen Tendenzen des Kinopublikums treffen zu können.

Eine nachträgliche Erstellung einer Filmerfolgsrangliste kann nie zu 100% genau sein, da man hierfür exakte Angaben zu den Screenings (z.B. jede einzelne tatsächlich verkaufte Kinokarte) von jedem auszuwertenden Kino bräuchte. 2006 erstellte John Sedgwick eine Liste zum Filmerfolg in der britischen Stadt Portsmouth und stieß im Rahmen seiner Recherche auf Angaben des Uraufführungskinos „Regent“, die „not only attendance *and* takings“⁴³ aufweisen, sondern sogar „seperate records of matinee takings“⁴⁴ festgehalten hatten. Dies führte dazu, dass er einerseits für das „Regent“ eine recht detaillierte Liste an Hand von tatsächlich verkauften Tickets für einzelne Vorstellungen und andererseits eine etwas gröbere Liste zu den restlichen Kinos der Stadt erstellen konnte. So ausführliche Daten wie im Falle des „Regent“ liegen aber in den wenigsten Fällen vor, weshalb sich Filmwissenschaftler nach anderen Methoden umgesehen haben.⁴⁵ Um also annäherungsweise das Verhalten des Kinopublikums zu erforschen, ohne tatsächliche Besucherzahlen oder Einspielergebnisse zu haben, bietet sich an, die Laufzeit der Programmschaltungen einzelner Filme zu betrachten. Diese Methode hat sich bei der nachträglichen Erstellung von Filmerfolgsranglisten in der Filmforschung durchgesetzt⁴⁶ und wurde im Besonderen von John Sedgwick weiterentwickelt, um eine Gültigkeit der nachträglich erstellten Listen zu gewährleisten. Im folgenden Teil wird die von John Sedgwick entwickelte POPSTAT-Methode genauer beleuchtet wobei auch einzelne Problemfelder aufgezeigt werden, da sich der empirische Teil der vorliegenden Arbeit maßgeblich auf Sedgwicks Vorgehensweise beruft.

⁴³ Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 47.

⁴⁴ Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, ebd.

⁴⁵ Vgl. Dibbets, „*Cinema Context* and the genes of film history“, S. 340.

⁴⁶ Vgl. z.B. Dibbets, „*Cinema Context* and the genes of film history“, ebd., oder Szczepanik, „Hollywood in disguise“, S. 166.

2.1.3. Die Erfolgsmessung nach John Sedgwick

Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit John Sedgwicks Aufsatz über „Measuring Film Popularity“. Es sollen im Folgenden Hintergrund, Anwendung und Adaption seiner Methodik erklärt werden.

Das „Willingness-to-pay“-Prinzip

In seinem Aufsatz „Measuring Film Popularity“ beschreibt John Sedgwick zwei Methoden, an Hand derer die Filmbeliebtheit für einzelne Kinos oder Filme trotz dem Fehlen von Primärquellen ermittelt werden kann. Grundvoraussetzung für beide Methoden ist die Zahlungsbereitschaft des Kinopublikums, Sedgwick spricht hier von der „Willingness-to-pay“.⁴⁷ Hierbei wird zunächst das Verhalten des Kinopublikums im Allgemeinen (also ohne lokale, gesellschaftliche oder andere Unterscheidungen zu treffen) unter einem rein ökonomischen und pragmatischen Aspekt betrachtet: Die Konsumenten sind bestrebt, Güter zu erwerben, die einen hohen Nutzen oder Nutzwert („utility“) versprechen, also solche, die ihre Bedürfnisse möglichst stark befriedigen. Nutzen der Verbraucher/die Verbraucherin aber größere Mengen desselben Guts, so nimmt dieser Nutzwert ab. Auch ein Film hat einen Nutzen: Das Publikum will unterhalten werden, ein Film soll Vergnügen bereiten. Daher hat der Nutzwert eines Films wichtigen Einfluss auf die „Kaufentscheidung“, d.h. für welchen Film sich der Konsument/die Konsumentin schließlich die Kinokarte kauft.⁴⁸

Exkurs Nutzwert und Opportunitätskosten:

Als Filmkonsumentin treffe ich meine erste Entscheidung, wenn ich den Entschluss fasse, meinen Abend mit einem Kinobesuch zu gestalten. Die zweite Entscheidung steht an, wenn ich mich auf ein Kino oder einen Film festlege. Da ich persönlich kein großer Fan von Multiplex-Kinos bin, schaue ich mir deren Angebot nicht einmal genauer an und gehe direkt zu den Programmkinos. Hier kann ich dann anhand der Filme aussuchen, welchen ich anschauen möchte und in welchem Kino mein Wunschfilm läuft. Nehmen wir aber einmal an, ich möchte an diesem Abend unbedingt ins „Votivkino“, so ist

⁴⁷ Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 44.

⁴⁸ Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, ebd.

meine Auswahl beschränkter. Ich kann zwischen *Captive* von Brillante Mendoza (FR/PH/DE/GB 2012) um 18:15 und *Nachtzug nach Lissabon* von Bille August (CH/DE/PT 2013) um 18:45 entscheiden. Da sich die Spielzeiten überschneiden, ist es mir an diesem Abend nicht möglich, beide Filme anzuschauen. Ich entscheide mich schließlich für *Nachtzug nach Lissabon*, da ich mir von ihm mehr Nutzen, also Vergnügen verspreche (ich habe das Buch gelesen, kenne die Werke des Regisseurs, o.Ä.). Mit dieser Entscheidung „verliere“ ich allerdings den Nutzen, den mir der zweite Film gebracht hätte, was man als Opportunitätskosten („opportunity cost“) bezeichnet. Diese Kosten nehme ich jedoch in Kauf, weil der Nutzen von *Nachtzug nach Lissabon* meines Erachtens höher ist.

Nun kann es vorkommen, dass ich in der nächsten Woche erneut ins Kino gehe und wieder beide Filme zum mehr oder weniger selben Zeitpunkt programmiert sind. Da ich mir *Nachtzug nach Lissabon* vermutlich nicht ein zweites Mal ansehen werde, ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, dass ich bei meinem zweiten Kinobesuch den Film *Captive* vorziehe. Der Verlust, den ich erleiden würde, wenn ich mich gegen *Captive* entscheide, wäre höher als der Nutzen, den ich von einem erneuten Besuch von *Nachtzug nach Lissabon* hätte.

Konsumenten zahlen bereitwillig mehr, wenn sie sich einen höheren Nutzen versprechen. Sedgwick führt hier als Beispiel einen Fußballfan an, der dazu bereit ist, einen höheren Eintrittspreis zu bezahlen, um sein Lieblingsteam im Finale eines internationalen Wettbewerbs anzufeuern.⁴⁹ Das Kinopublikum, so Sedgwick, „would behave in exactly the same way, if they needed to“.⁵⁰ Da die Kinobranche aber so organisiert ist, dass beliebte Filme häufiger angeboten werden, als solche, die eine geringere Popularität unter den Kinogängern aufweisen, muss das Kinopublikum sich diesbezüglich nicht entscheiden. Des Weiteren ist im Falle des Kinos der Preis der Eintrittskarte nicht von der Beliebtheit des Films beeinflusst – ganz im Gegensatz zu dem oben angeführten Beispiel des Fußballfans. Wie bereits unter Punkt 2.1.1 angesprochen, passt sich in der Filmwirtschaft das Angebot der Nachfrage an. Beliebte Filme werden nicht als Mangelware gehandelt (wie etwa ein Finale der

⁴⁹ Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 44.

⁵⁰ Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 44ff.

Champions League, von dem es nur eines pro Saison gibt), sondern sie werden nahezu beliebig oft angeboten. Sedgwick bringt hier den von Arthur De Vany und David Walls geprägten Begriff des „adaptive contracting“ ein, was bedeutet: Will das Kinopublikum einen bestimmten Film sehen, wird der Kinobetreiber den Film häufiger programmieren, um das Publikum in sein Kino zu holen. Er verändert dabei aber seine Eintrittspreise nicht,⁵¹ da das Kinopublikum beim Besuch eines noch unbekanntes Films eine Risikobereitschaft an den Tag legt. Durch einen Einheitspreis ist das Risiko sowohl auf Seiten des Kinobetreibers als auch des Kinopublikums deutlich reduziert.

Sedgwick führt aus, dass die unveränderten Eintrittspreise möglicherweise damit zusammenhängen, dass das Kinopublikum bei einem neuen Film ein gewisses Risiko eingeht. Sind die Eintrittspreise variabel und ist das Publikum mit dem Film unzufrieden, so besteht die Gefahr, dass es Kunden gibt, die dieses Risiko (nämlich einen schlechten Film zu einem hohen Preis zu sehen) nicht mehr eingehen wollen. Zudem erzeugt ein enttäuschender Film wesentlich mehr Ärger, wenn man dafür einen hohen Preis bezahlt hat. Bleibt der Preis der Eintrittskarte allerdings gleich, so ist der Ärger über das ausgegebene Geld für einen schlechten Film geringer, weil man im Ausgleich dafür zum selben Preis einen guten Film sehen kann. Sedgwick spricht in Bezug auf die Preisregulierung allerdings immer nur von der Preispolitik innerhalb eines Kinos, denn ein palastartiges Uraufführungskino mit reichlich Komfort in einem inneren Stadtbezirk hatte höhere Preise als das Nachspielkino mit Holzsitzen am Stadtrand. Auch waren Eintrittskarten für Veranstaltungen wie Uraufführungen oder Erstaufführungen meist teurer als spätere Aufführungen in Stadtrandbezirken oder kleineren Ortschaften. Sedgwick stellt fest, dass „different audiences, attending different cinemas, at different dates, paid different admission prices to see the same film“.⁵² Daher hat der Zeitpunkt, zu dem ein Film konsumiert wird, durchaus einen Einfluss auf den Preis der jeweiligen Karte, und lässt, sofern die Preise der einzelnen Kinos noch zu ermitteln sind, Rückschlüsse auf das Verhalten des Kinopublikum zu. Gleichzeitig aber führt Sedgwick aus, der Film sei im Großen und Ganzen „one

⁵¹ Sedgwick, „Cinemasgoing in Portsmouth“, S. 54.

⁵² Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 46.

of those commodities not rationed by price“,⁵³ da sich aufgrund der breiten Verfügbarkeit beliebter Filme das Publikum aussuchen kann, zu welchem Zeitpunkt und zu welchem Preis es sich einen bestimmten Film ansehen möchte. Als Fazit hält Sedgwick fest, dass durch die – unabhängig von der Beliebtheit eines Filmes - gleichbleibenden Eintrittspreise und die Zahlungswilligkeit des Kinopublikums Einspielergebnisse verschiedener Kinos ein gutes Mittel sind, um den Erfolg einzelner Filme zu messen.

„Measuring Film Popularity“ - Die Methoden hinter der Messung

„In the absence of attendance/box-office data, the POPSTAT methodology has been developed to give estimates of film popularity.“⁵⁴

Wie unter Punkt 2.1.1 angesprochen und ausgeführt, stellt John Sedgwick den vorherrschenden Mangel an Primärquellen fest und bezieht sich auf seine Studie aus dem Jahr 2006, in der er die Einspielergebnisse des „Regent“, eines Uraufführungskinos in Portsmouth (GB), mit den restlichen Kinos der Stadt verglichen hat. Da er allerdings – im Vergleich zum „Regent“ – für die restlichen Kinos in Portsmouth keine detaillierten Datensätze zur Verfügung hatte, griff er auf die in den Zeitungen veröffentlichten Programme zurück. Zur Auswertung dieser Daten wendete er zwei Methoden an, die im Folgenden skizziert werden.

a) „Predicted POPSTAT“

Im ersten Verfahren brachte Sedgwick die wöchentlichen Zuschauerzahlen der 52 Filme im „Regent“ aus dem Jahr 1934 mit der Zahl der Programmierungen der jeweiligen Filme in den anderen Kinos von Portsmouth in Verbindung. Dies ergab einen Korrelationskoeffizienten von +0,48.

Dass der errechnete Wert nicht näher bei 1,0 lag, erklärt Sedgwick damit, dass die Kinobetreiber nicht immer alle Filme ihrer Wahl anbieten konnten, aber auch, dass der Geschmack des „Regent“-Publikums nicht dem der Besucher der eher preisgünstigeren Kinos entsprach.

⁵³ Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 46.

⁵⁴ Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 51.

Exkurs Korrelationskoeffizient:

„Der Korrelationskoeffizient [...] ist ein dimensionsloses Maß für den Grad des linearen Zusammenhangs zwischen zwei mindestens intervallskalierten Merkmalen. Er kann Werte zwischen -1 und +1 annehmen. Bei einem Wert von +1 (bzw. -1) besteht ein vollständig positiver (bzw. negativer) linearer Zusammenhang zwischen den betrachteten Merkmalen. Wenn der Korrelationskoeffizient den Wert 0 aufweist, hängen die beiden Merkmale überhaupt nicht linear voneinander ab. Allerdings können diese ungeachtet dessen in *nicht-linearer* Weise voneinander abhängen.“⁵⁵ Das heißt: Je mehr sich der errechnete Wert der Zahl +/-1 annähert, desto stärker ist der statistische Zusammenhang, der zwischen den beiden Merkmalen besteht. Ein kausaler Zusammenhang ist dadurch jedoch nicht zwingend gegeben.

Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die erste Methode alle Kinos gleichbehandelt, was zu einem Problem führt. Genau genommen spricht man mit dieser Methode den einzelnen Kinos ihre individuelle Wertigkeit ab. Wie Sedgwick ausführt, gab es unterschiedliche Phasen, in denen ein Film auf den Markt kam. Bevor ein Film überhaupt in den sogenannten „second-run cinemas“⁵⁶ im Programm erschien, lief er in den Uraufführungskinos der jeweiligen Stadt. Erst nachdem der Film dann in den „second-run cinemas“ abgespielt war, kam er in die Kinos der Stadtrandbezirke, den sogenannten „third-run cinemas“.⁵⁷ Wie bereits unter dem „Willingness-to-pay“-Prinzip erklärt, hängt der Zeitpunkt, zu dem der Film gesehen wird, eng mit dem Preis der Karte und demnach auch dem jeweiligen Kino zusammen. Da also nicht alle Kinos bei der Messung des Filmerfolgs gleich relevant sind, wendet Sedgwick ein zweites Verfahren an, das die Vielfältigkeit der Kinos berücksichtigt und im weiteren Verlauf offen gelegt wird.

⁵⁵ „Korrelationskoeffizient“ in: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Spezial:Zitierhilfe&page=Korrelationskoeffizient&id=129913176>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

⁵⁶ Sedgwick, „Cinemagoing in Portsmouth“, S. 54.

⁵⁷ Sedgwick, „Cinemagoing in Portsmouth“, ebd.

b) „POPSTAT Score“

Um die Vielfältigkeit der Kinos in Betracht zu ziehen, entwickelte Sedgwick den sogenannte „POPSTAT Score“. Hierfür legt er für die Kinos zunächst einen Wert („weight“) fest, der sich nach ihrem Einspielpotential („box-office potential“) richtet. Das Einspielpotential ergibt sich aus dem Durchschnittseintrittspreis multipliziert mit den verfügbaren Sitzplätzen. Die daraus resultierende Zahl wird wiederum in ein Verhältnis zum Durchschnittseinspielpotential aller Kinos der Gegend gesetzt. Somit ergeben sich verschiedene Werte für einzelne Kinos.

Sedgwick ermittelt nun im nächsten Schritt den Wert der einzelnen Filmprogrammierungen indem er den Kinowert mit der Zeit, die der Film insgesamt in diesem Kino ausgestrahlt wurde (beispielsweise in Tagen oder Wochen), und dem Kartenwert („billing status“) multipliziert. Da es gerade in den 30er Jahren noch häufig Doppelvorstellungen gab, legte Sedgwick folgende Werte fest, um die Werte der einzelnen Filme besser berechnen zu können:

Wert 1,0 ... Einzelkarte

Wert 0,8 ... Doppelkarte, der zu errechnende Film ist Hauptprogramm

Wert 0,5 ... Doppelkarte, beide Filme sind gleichwertig

Wert 0,2 ... Doppelkarte, der zu errechnende Film ist Nebenprogramm

Beispiel 1:

Kino A hat 250 Sitzplätze (S_A), die Karten kosten im Schnitt € 5,00 (P_A).

Kino B hat 500 Sitzplätze (S_B), die Karten kosten im Schnitt € 7,50 (P_B).

Kino C hat 125 Sitzplätze (S_C), die Karten kosten im Schnitt € 5,00 (P_C).

Das Einspielpotential (E_A) von Kino A berechnet sich also folgendermaßen:

$$E_A = S_A * P_A$$

$$E_A = 250 * 5 \text{ €}$$

$$E_A = 1.250 \text{ €}$$

Man erhält nun nachstehende Einspielergebnisse für die Kinos A, B und C:

$$E_A = 1.250 \text{ €}$$

$$E_B = 3.750 \text{ €}$$

$$E_C = 625 \text{ €}$$

Addiert man die Einspielergebnisse der einzelnen Kinos miteinander und dividiert man sie durch die Anzahl der Kinos, so erhält man das Durchschnittseinspielpotential (E_\emptyset) aller Kinos:

$$E_\emptyset = (E_A + E_B + E_C) / 3$$

$$E_\emptyset = 5.625 \text{ €} / 3$$

$$E_\emptyset = 1.875 \text{ €}$$

Das Durchschnittseinspielpotential aller Kinos muss nun noch mit den jeweiligem Kino in ein Verhältnis gesetzt werden, um den Wert des Kinos A (W_A) zu erhalten:

$$W_A = E_A : E_\emptyset$$

$$W_A = 0,67$$

Somit ergeben sich für die drei Kinos die folgenden Einzelwerte:

$$W_A = 0,67$$

$$W_B = 2,00$$

$$W_C = 0,33$$

Das Einspielpotential von Kino A entspricht in etwa 2/3 des Durchschnittseinspielpotentials aller Kinos, das Einspielpotential von Kino B ist genau doppelt so hoch wie das durchschnittliche Einspielpotential aller Kinos und Kino C kommt auf lediglich 1/3 des Durchschnittswerts.

Nun kommen die Filmprogrammierungen ins Spiel und es werden folgende Werte festgesetzt:

Film 1 wird eigenständig gezeigt ($F_1=1,0$)

Film 2 ist das Hauptprogramm bei einer Doppelkarte ($F_2=0,8$)

Film 3 ist das Nebenprogramm bei einer Doppelkarte ($F_3=0,2$)

Film 1 läuft in Kino A drei Tage (L_{A1}) im Programm, Film 2 und 3 an insgesamt vier Tagen. Um den Wert für Film 1 (POP_1) in Kino A zu ermitteln, muss nun der Wert des Kinos A (W_A) mit der Laufzeit des Films 1 in Kino A (L_{A1}) und dem Kartenwert (F_1) multipliziert werden.

$$POP_1 = W_A * L_{A1} * F_1$$

$$POP_1 = 0,67 * 3 * 1$$

$$POP_1 = 2,01$$

Man erhält den Wert 2,01 für Film 1. Berechnet man die weiteren Laufzeiten dieses Films in den anderen Kinos und addiert die jeweiligen Werte, so erhält man den Gesamtwert des Films 1 in den Kinos A, B und C. Die Vorgehensweise für die Filme 2 und 3 ist entsprechend.

Diesen sich aus der Rechnung ergebenden Wert (im Beispiel die Summe aller POP_1 -Werte) nennt John Sedgwick „POPSTAT Score“. Summa summarum ergeben die POPSTAT-Werte aller Filme, die zumindest einmal in den Kinos von Portsmouth gezeigt wurden, eine Reihe von Indices, die in Bezug auf ihre berechnete Beliebtheit in einem direkten Zusammenhang stehen.⁵⁸ Als Hauptproblem dieser Methode hält Sedgwick fest, dass alle Filme in Bezug auf die jeweiligen Kinos gleichbehandelt werden und somit die unterschiedlichen Einspielergebnisse einzelner Filme in einem bestimmten Kino nicht wiedergeben.⁵⁹

Im dritten Teil seines Aufsatzes „Measuring Film Popularity“ analysiert und interpretiert John Sedgwick die von ihm ausgewerteten Daten zu den Kinos in Portsmouth. Er vergleicht nun den „POPSTAT-Score“ (den erzielten Wert der einzelnen Filme) mit dem „Predicted POPSTAT“ (also dem Wert, der sich aus den Zahlen des „Regent“ ergeben hat). Sind die Werte annähernd gleich, kann man daraus schließen, dass das Publikum des „Regent“ ähnliche Filmvorlieben hatte wie auch die Zuschauer der günstigeren Kinos, die den Film erst später zu sehen bekamen.

⁵⁸ Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 48.

⁵⁹ Vgl. Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 49.

2.2. Eigene Vorgehensweise

Wie bereits unter Punkt 2.1.1 festgestellt, ist es „the dearth [dt. der Mangel] of cinema box-office datasets“,⁶⁰ der John Sedgwick dazu bewegte, einen statistischen Index, nämlich den POPSTAT, zu entwickeln, um die Beliebtheit der Filme, die in den Jahren 1932 bis 1937 auf dem britischen Markt erschienen, messen zu können.⁶¹ Filmwissenschaftler wie Joseph Garncarz oder Petr Szczepanik haben sich mittlerweile der POPSTAT-Methode bedient und so Listen über die Beliebtheit bestimmter Filme in bestimmten Städten in bestimmten Jahren erstellt. Auch in der vorliegenden Arbeit soll die POPSTAT-Methode leicht modifiziert zur Anwendung kommen, um den Filmerfolg in Wien und Berlin im Jahr 1938 zu messen.

Der „Predicted POPSTAT“ von Sedgwick findet in der vorliegenden Arbeit generell keine Anwendung, da die Suche nach derart detaillierten Daten nicht nur ein mehrjähriges Projekt wäre, sondern wegen der defizitären Datenbasis wenig Erfolg zu versprechen scheint. Sedgwick selbst merkt an, dass „such sources of information“⁶² die Seltenheit sind. Der „POPSTAT-Score“ verwendet allerdings vier Faktoren, von denen zumindest zwei auch in dem für die Fragestellung der Arbeit maßgeblichen Zeitraum und an den untersuchten Orten verhältnismäßig leicht recherchierbar sind. Diese vier Faktoren sind:

- a) die Anzahl der Sitzplätze der einzelnen Kinos
- b) der durchschnittliche Preis der Eintrittskarte der einzelnen Kinos
- c) der Kartenwert des einzelnen Films
- d) die Laufzeit der einzelnen Filme in den jeweiligen Kinos

ad a) Für die beiden zu untersuchenden Städte Berlin und Wien wurde für die Anzahl der Sitzplätze der einzelnen Kinos reichlich Material gefunden. Der Sammelband „Kinoarchitektur in Berlin: 1895-1995“, die sehr detaillierte Webseite allekinos.com⁶³ und deren weiterführender wikimedia-Eintrag auf

⁶⁰ Sedgwick, „Cinemagoing in Portsmouth“, S. 53.

⁶¹ Vgl. Sedgwick, „Cinemagoing in Portsmouth“, ebd.

⁶² Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 47.

⁶³ allekinos.com, <http://www.allekinos.com>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

allekinos.pytalhost.com⁶⁴ erwiesen sich als ergiebige und ausreichende Quellen für die benötigten Informationen zu den Berliner Kinos. Für Wiener Kinos gibt es neben der Diplomarbeit „Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934“ von Werner M. Schwarz unter anderem das Projekt „kinthetop“,⁶⁵ das auf seiner Website Daten, wie z.B. Sitzplatzzahlen, gesammelt hat. An späterer Stelle wird auf all diese Quellen vertieft eingegangen werden, hier sei angemerkt, dass alle Informationen bezüglich Adresse, Sitzplatzzahl, etc. in den Dokumenten „BER Kinoinformationen“ bzw. „VIE Kinoinformationen“ in den jeweiligen Ordnern „Listen und Informationen BERLIN“ bzw. „Listen und Informationen in WIEN“ zu finden sind.

ad b) Bei der Recherche stellte sich sehr bald heraus, dass das Ermitteln der Kartenpreise der einzelnen Kinos ein schwierigeres Unterfangen darstellte als die Ermittlung der Sitzplätze. In den Daten tauchten Preisangaben für diverse Sondervorstellungen auf, wobei weder in Wien noch in Berlin ein kontinuierliches Preissystem festzustellen war. Gelegentlich war sowohl in den Kinoprogrammen als auch in den Zeitungsankündigen vermerkt: „Keine erhöhten Eintrittspreise!“⁶⁶ oder „Bis 3 Uhr ermäss. Eintrittspr.“⁶⁷ Ein exakter Hinweis auf den Standardpreis oder die genaue Höhe der Ermässigung war aber nur selten zu finden. Daraus ergibt sich die Frage, wie notwendig der Kartenpreis für die Berechnung des POPSTAT ist. Sedgwick postuliert in seinem Aufsatz „Cinemagoing in Portsmouth during the 1930s“ einerseits, dass der Preis eine unabdingbare Informationsquelle für Filmwissenschaftler ist, da er dabei hilft zu einem „understanding of the choices that people made between film and nonfilm expenditure and between films playing at different cinemas in a locality“⁶⁸ zu kommen. Das ausführlich besprochene Prinzip der „Willingness-to-pay“ kommt hier zum Tragen und zeigt auf, dass zwar innerhalb eines Kinos mehr oder minder einheitliche Preise herrschten, diese allerdings von Kino zu Kino variierten, je nachdem, ob es sich um ein Uraufführungskino oder ein Stadtrandbezirkskino handelte. Es ist demnach die Frage nach dem Preis

⁶⁴ Kinowiki, <http://allekinos.pytalhost.com/kinowiki/index.php?title=Hauptseite>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

⁶⁵ artminutes, *KinTheTop*, www.kinthetop.at, letzter Zugriff am 21.05.2014.

⁶⁶ Vgl. z.B. *Berliner Morgenpost* vom 15.04.1938, Inserat des Kinos „Elysium“.

⁶⁷ Vgl. z.B. *Berliner Volks-Zeitung* vom 30.12.1938, Inserat des Kinos „Schwarzer Adler“.

⁶⁸ Sedgwick, „Cinemagoing in Portsmouth“, S. 54.

durchaus gerechtfertigt, insbesondere wenn es darum geht, die Beliebtheit einzelner Kinos zu bestimmen. Andererseits schränkt Sedgwick aber in seinem Aufsatz „Measuring Film Popularity“ die zuvor etablierte Wichtigkeit des Kartenpreises etwas ein, indem er zu dem Schluss kommt, dass „Audiences do not have to pay higher prices to see the films of their choice, since the more popular they are, the greater is their availability“.⁶⁹ Einerseits kann also der Preis der Kinokarten durchaus Aufschluss darüber geben, welche Prioritäten das Publikum im Allgemeinen setzte bzw. welchen Preis es zu zahlen bereit war, um einen bestimmten Film im Kino zu sehen, andererseits aber muss das Publikum keinen Aufpreis bezahlen um einen beliebten Film zu sehen. Auch wenn man die Beliebtheit von Filmen innerhalb der gesellschaftlichen Schichten einer Stadt analysieren möchte, kann der Preis dabei behilflich sein, die teuren Kinos von den günstigeren zu unterscheiden. Denn diese Beobachtung erlaubt Rückschlüsse auf die Kaufkraft und wirtschaftliche Stellung des Publikums und lässt Aussagen über ein unterschiedliches oder einheitliches Verhalten der diversen Gesellschaftsschichten zu. Innerhalb eines Kinos ist der Preis für die unterschiedlichen Filme jedoch gleichbleibend. Sobald sich das Kinopublikum daher einmal dazu entschieden hat, überhaupt ins Kino zu gehen, spielt der Preis bei der Ermittlung der Filmbeliebtheit nur noch eine nachrangige Rolle und muss nicht zwingend in die Berechnung des POPSTAT für die dieser Arbeit zugrunde liegende Erfolgsrangliste mit einbezogen werden.

In der vorliegenden Arbeit ist die Feststellung des Kartenpreises zudem nicht von besonders hoher Bedeutung, da der festgelegte Zeitraum (das Kalenderjahr 1938) in Deutschland und ab März 1938 auch Österreich unter das national-sozialistische Regime fällt. In Deutschland nämlich wurde von den Nationalsozialisten bereits 1933-1934 eine Preisregulierung von Kinokarten eingeführt.⁷⁰ Ross stellt sogar fest: „the doubling of expenditure among these [German] households translated into roughly a doubling of actual attendance“.⁷¹ Auch in Österreich finden sich Regulierungen der Mindesthöhe von Eintrittspreisen, gestaffelt nach der Art des Kinos.⁷² Wenngleich diese

⁶⁹ Sedgwick, „Measuring Film Popularity“, S. 46.

⁷⁰ Ross, „Mass Culture and Divided Audiences“, S. 184.

⁷¹ Ross, „Mass Culture and Divided Audiences“, S. 186.

⁷² Vgl. Vögl, „Kino in Wien 1938-45“, S. 103.

Regulierung in Österreich erst im November 1938 in Kraft getreten ist,⁷³ so wurden „bereits durch die Verordnung über das Verbot von Preiserhöhungen“⁷⁴ im März 1938 Eintrittspreise nach oben hin „eingefroren“. Man kann also davon ausgehen, dass im Jahr 1938 in Deutschland und Österreich Kinokarten einer stabilen Preispolitik mit dem Ziel unterlagen, dass sich alle Schichten der Bevölkerung einen Besuch im Kino leisten können sollten. Demzufolge kann in dieser Untersuchung der Mangel an Informationen bezüglich der Kartenpreise außer Acht gelassen werden. Denn wenn die große Masse der Bevölkerung, einschließlich der Arbeiterklasse als dem finanziell schwächsten Teil der Gesellschaft, das Kino wegen der regulierten Preise gleich häufig besucht, verliert der Faktor Kartenpreis als gesellschaftspolitisches Differenzierungsmerkmal an Bedeutung.

Es wurde also für die vorliegenden Berechnungen der Durchschnittspreis der Kinokarten außer Betracht gelassen, da von diesem Faktor für eine seriöse Berechnung des Erfolgs der verschiedenen Kinoproduktionen im untersuchten Zeitraum keine wesentlichen Erkenntnisse zu erwarten sind.

ad c) Als weiteren Faktor führt Sedgwick den Kartenwert oder auch „billing status“ an und unterscheidet zwischen Einzelkarten und Doppelkarten, wobei er bei Letzteren eine weitere Unterscheidung macht, ob es sich bei Film X um das Hauptprogramm, Nebenprogramm oder einen Teil einer Doppelpredstellung handelt. Das damals von Kinobetreibern bevorzugte „two-hit programme“⁷⁵ oder auch „Zwei-Schlager-Programm“ wurde im September 1935 seitens der Reichsfilmkammer untersagt,⁷⁶ eine Unterteilung diesbezüglich wird damit hinfällig. Einzig ein Hauptprogramm mit entsprechendem Beiprogramm bzw. Nebenprogramm war genehmigt.⁷⁷ Doppelpredstellungen wurden bei der Datenerhebung für Berlin und Wien zwar auch 1938 noch vereinzelt gefunden, ihre Anzahl ist allerdings so verschwindend gering, dass wegen der mangelnden statistischen Relevanz auf eine Gliederung der Kinodaten nach

⁷³ Vgl. Vögl, „Kino in Wien 1938-45“, S. 103.

⁷⁴ Vgl. Vögl, „Kino in Wien 1938-45“, ebd.

⁷⁵ Ross, „Mass Culture and Divided Audiences“, S. 184.

⁷⁶ Vgl. Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, S. 48.

⁷⁷ Vgl. Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, ebd.

Haupt-, Neben- oder gleichgestelltem Programm (die einen großen Zeitaufwand und eine unübersichtliche Berechnung zur Folge gehabt hätte) verzichtet werden konnte. Da Doppelprogramme im untersuchten Zeitraum nur in einer festgelegten Verknüpfung liefen, werden sie in der vorliegenden Arbeit als ein Film gewertet.

ad d) Sedgwick gibt an, dass die Laufzeit der Filme in allgemein üblichen Einheiten gemessen wird, also beispielsweise in Tagen oder in Wochen. Petr Szczepanik verkürzt die POPSTAT-Methode von John Sedgwick, indem er diesen „resulting 'popularity index'“⁷⁸ als ein „arithmetic product of the length of run, in weeks, and number of seats in each individual theatre“⁷⁹ berechnet. In der vorliegenden Arbeit findet eine ähnlich verkürzte Methode Verwendung. Der entscheidende Unterschied zu Szczepaniks Vereinfachung von Sedgwicks POPSTAT-Methode besteht darin, dass für die Laufzeit der Filme nicht Wochen sondern jede einzelne Vorstellung pro Tag als Maßeinheit verwendet wurde, um ein noch genaueres Bild der Filmbeliebtheit in Wien und Berlin abgeben zu können. Da sich bei der Datenerhebung schnell abzeichnete, dass die einzelnen Kinos die Filme pro Tag unterschiedlich häufig zeigten, erscheint nur eine Vorgehensweise im Tagesrhythmus sinnvoll und repräsentativ, auch wenn diese sehr aufwendig ist. Das nachfolgende Beispiel soll das belegen.

Kino A hat von Montag bis Freitag drei Aufführungen täglich, Samstags vier und Sonntags sogar fünf, Kino B hat fünf Vorstellungen täglich, sieben Tage in der Woche, Kino C hat lediglich Donnerstag bis Sonntag je drei Vorstellungen. Würden also die Tage als Ganzes (von Wochen soll hier erst gar nicht ausgegangen werden) und ohne Rücksicht auf die unterschiedliche Anzahl von Vorstellungen gezählt werden, so könnten die POPSTAT-Resultate kein repräsentatives Bild abgeben.

Für die vorliegende Liste wurde dementsprechend folgende – von Sedgwicks Vorgehensweise leicht abgeänderte - Formel zur Berechnung des POPSTAT

⁷⁸ Szczepanik, „Hollywood in disguise“, S. 167.

⁷⁹ Szczepanik, „Hollywood in disguise“, ebd.

angewendet (die im nachfolgenden Beispiel verwendeten Zahlen beziehen sich auf jene aus Beispiel 1 auf Seite 25ff.):

Beispiel 2:

Das Einspielpotential (E_A) des Kinos A berechnet sich nach den Sitzplätzen (S_A), der Eintrittspreis (P_A) wird außer Acht gelassen. Daher gilt:

$$E_A = S_A$$

Um das durchschnittliche Einspielpotential der Kinos zu ermitteln, geht man wie gehabt vor:

$$E_{\emptyset} = (E_A + E_B + E_C) / 3$$

$$E_{\emptyset} = (S_A + S_B + S_C) / 3$$

$$E_{\emptyset} = (250 + 500 + 125) / 3$$

$$E_{\emptyset} = 825 / 3$$

$$E_{\emptyset} = 275$$

Der Wert des Kinos A ist demnach:

$$W_A = E_A : E_{\emptyset}$$

$$W_A = 250 : 275$$

$$W_A = 0,91$$

Da die Filmprogrammierungen (F_1), wie oben begründet, außer Acht gelassen werden können, wird der POPSTAT der Filme nun anhand von Laufzeit (L_{A1}) und Wert (W_A) des Kinos berechnet:

$$POP_1 = W_A * L_{A1}$$

$$POP_1 = 0,91 * 3$$

$$POP_1 = 2,73$$

Um auf den gesamten POPSTAT-Wert für Film 1 zu kommen, werden wie bei Beispiel 1 alle POP_1 -Werte der Kinos A, B und C addiert.

Im Folgenden wird nun auf die Datenerhebung in Wien und Berlin im Einzelnen eingegangen. Dabei wird auf die unterschiedliche Ausgangslage in beiden Städten eingegangen. Die Differenzierung zwischen Wien und Berlin erfolgt aufgrund unterschiedlicher Quellenlage und abweichender Voraussetzungen

der beiden Städten und einer demzufolge andersartigen Datenerhebung. Da chronologisch gesehen zuerst die Daten für Wien ausgehoben wurden, soll auch an dieser Stelle in gleicher Reihenfolge vorgegangen werden.

2.2.1. Vorgehensweise bei der Datenerhebung in Wien

Zunächst wurde für Wien ein Grundstock an Daten gesammelt, nämlich: Welche Kinos zeigten welchen Film wie oft an welchem Tag des Jahres 1938? Inserate der Kinos in Tages- oder Wochenzeitungen bieten darüber Aufschluss. In der wöchentlich erscheinenden Filmzeitschrift „Mein Film in Wien“, die in Wien u.a. im Filmarchiv Austria, Standort Augarten und in der Wien Bibliothek im Rathaus aufliegt, findet sich ein ausführliches Kinoprogramm, das die Wiener Kinos nach Bezirken aufgelistet hatte und neben Hauptprogramm und Wochenschauen auch Beginnzeiten und eventuelle Programmänderungen beinhaltete. Diese Daten wurden zunächst nach Stadtbezirken aufgeteilt und chronologisch abgetippt (vgl. z.B. Dokument „1. Bezirk“ Tabellenreiter „Roh“, zu finden unter „Listen und Informationen WIEN/Listen WIEN“). Da diese chronologische Auflistung jedoch noch sehr unübersichtlich ist, wurde eine zweite Registerkarte erstellt, die auf horizontaler Ebene die Kinos und auf vertikaler Ebene das Datum auflistet. So kann an jedem einzelnen Tag überprüft werden, welcher Film wie oft in dem betrachteten Kino lief (vgl. z.B. Tabellenreiter „Jahresübersicht“, zu finden unter „Listen und Informationen WIEN/Listen WIEN/01. Bezirk“).

Nach Vollendung der Datenerhebung aus „Mein Film in Wien“ wurden die Beginnzeiten der einzelnen Kinos überprüft, eventuelle Ungleichmäßigkeiten nachkontrolliert und entsprechend ausgebessert oder als Ausnahme festgehalten. Dann wurden die einzelnen Beginnzeiten zu einer Zahl zusammengefasst (begann ein Film in Kino x um 17:00, 19:00 und 21:00 Uhr, so wurde dafür die Zahl 3 genommen). Der Rhythmus zeichnete sich schnell ab: Freitag bis Montag wurde meist derselbe Film durchgehend gezeigt, ergänzt durch die eine oder andere Sondervorstellung (Nachtvorstellung, Jugendvorstellung, o.ä.). Wenn der Film über das Wochenende bei der

Bevölkerung Anklang gefunden hatte, wurde er von Dienstag bis Donnerstag prolongiert, ansonsten lief ein anderes Programm. Da die Zeitschrift „Mein Film in Wien“ jedoch nur einmal in der Woche erschien, kann man nicht mit letzter Sicherheit davon ausgehen, dass der angegebene Film tatsächlich die ganze Woche durchgespielt wurde. Auch die Redaktion der „Mein Film in Wien“ selbst weist daraufhin, dass eine Aktualität der Inserate nicht zwingend gegeben ist. Darauf macht sie ihre Leser mit folgender Notiz aufmerksam: „Es empfiehlt sich von Dienstag jeder Woche an bei den Nichterstaufführungskinos telephonisch zu fragen, ob der im Programmteil verzeichnete Film prolongiert wurde.“⁸⁰ Wegen dieser möglichen Unsicherheiten wurden - im Anschluss an das Abgleichen der Beginnzeiten – die Daten aus „Mein Film in Wien“ mit den Kinoinseraten aus Wiener Tageszeitungen des gleichen Zeitraums abgeglichen. Diese beinhalteten zwar kein ausführliches Kinoprogramm, konnten aber immerhin ein paar Lücken füllen und Unsicherheiten aus dem Weg räumen. Auch ist das Kinoprogramm in „Mein Film in Wien“ zwar ausführlich dargestellt, weist aber zeitweilig bei einzelnen Kinos Lücken auf, teilweise mit dem Vermerk, dass das Programm nicht rechtzeitig bis Redaktionsschluss eingelangt sei.⁸¹ Manchmal verschwand das inserierende Kino ohne jeglichen Kommentar aus der Liste in „Mein Film in Wien“. Daher ist schwer zu überprüfen, ob das Programm nicht rechtzeitig eingelangt war, oder das Kino geschlossen hatte. Auch aus diesem Grund bietet sich ein Abgleich mit den Tageszeitungen – sofern vorhanden – an. Im Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek ANNO (AustriaN Newspaper Online) finden sich für das Jahr 1938 mehrere Tageszeitungen, deren tägliche Kinoinserate die bereits gesammelten Daten aus „Mein Film in Wien“ sehr gut vervollständigen. Zum ergänzenden Datenabgleich mit „Mein Film in Wien“ wurden folgende Zeitungen herangezogen: „Die Stimme“,⁸² „Wiener neueste Nachrichten“,⁸³ „Reichspost“,⁸⁴

⁸⁰ *Mein Film in Wien*, Kino-Programm vom 23.12.1938.

⁸¹ Vgl. z.B. *Mein Film in Wien*, Nr. 672 vom 11.11.1938, Inserat des „Adria Kinos“.

⁸² Jüdische Zeitung, bis 11.03.1938 verfügbar, dann von den Nationalsozialisten eingestellt, Erscheinung dreimal wöchentlich.

⁸³ im ANNO-Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek ab 01.04.1938 verfügbar, Erscheinung täglich außer Sonn- und Feiertage (mit Ausnahmen).

⁸⁴ Konservative Zeitung, bis 30.09.1938 verfügbar, dann von den Nationalsozialisten eingestellt, Erscheinung täglich.

„Das Kleine Blatt“,⁸⁵ „Neue Freie Presse“,⁸⁶ „Neues Wiener Journal“⁸⁷ und die „Wiener Zeitung“.⁸⁸ Besonders die ersten drei Blätter erwiesen sich, zumindest für den Zeitraum, in dem die Auflagen verfügbar waren, als besonders ergiebig.

Konnte ein Film in einem Kino mit den in „Mein Film in Wien“ angegebenen Beginnzeiten in einer Tageszeitung bestätigt werden, so wurde er in der jeweiligen Liste unter der Tabelle „Jahresübersicht“ grün markiert. Gab es keine Angaben (weder aus „Mein Film in Wien“ noch aus einer der genannten Zeitungen), so wurde es mit „???“ und gelb⁸⁹ gekennzeichnet. Konnten die Informationen aus „Mein Film in Wien“ weder bestätigt noch belegt werden, so wurden diese Filme unmarkiert gelassen, um bei einem späteren Fund zusätzlicher Quellen ein Markieren zu ermöglichen. Für die vorliegenden Berechnungen wurden diese unbestätigten Daten allerdings dann als richtige Angaben angenommen, um möglichst viele Daten auswerten zu können. Wurde in einer Tageszeitung ein anderer Film angegeben als in „Mein Film in Wien“, so wurde die Angabe aus der Tageszeitung übernommen, da davon auszugehen ist, dass diese Information aktueller war als jene aus der wöchentlichen Zeitschrift. Anschließend wurde auch dieser Film grün markiert.

Zur Ermittlung des POPSTAT ist die genaue Uhrzeit, zu der die Filme gezeigt wurden, von keiner Relevanz; wichtig ist einzig der Filmtitel, die Häufigkeit der Vorstellungen und das Kino, in welchem er gezeigt wurde. Daher war die Erstellung einer dritten Tabelle notwendig. Unter der Registerkarte „Filmtitel“ im jeweiligen Bezirksdokument findet sich nun eine weitere Registerkarte, die auf horizontaler Ebene nach wie vor die Kinos, in der Vertikalen aber nun die Filmtitel in alphabetischer Reihenfolge auflistet. Für jedes Kino wurden zwei Spalten erstellt. In der ersten wurde unter dem Kürzel „Scr“ die Screenings in dem jeweiligen Kino festgehalten, unter „POP“ wurde später der zu ermittelnde

⁸⁵ Boulevardzeitung, ganzjährig verfügbar, Erscheinung täglich.

⁸⁶ Vor dem Anschluss liberale Zeitung, ab März 1938 arisiert, ganzjährig verfügbar, Erscheinung täglich (heute „Die Presse“).

⁸⁷ Vor dem Anschluss „unparteiisches Tagblatt“, ab März 1938 arisiert, Ende Januar 1939 eingestellt, ganzjährig verfügbar, Erscheinung täglich.

⁸⁸ Offizielle, staatliche Zeitung mit amtlichem Teil, ab März 1938 nurmehr Kundmachungen, Börsennachrichten und Amtsblatt, ganzjährig verfügbar, Erscheinung täglich.

⁸⁹ Vgl. z.B. „Kreuz Kino“ vom 22.03.-24.3.1938, CD-ROM Anhang: „Listen und Informationen WIEN/ListenWIEN/01. Bezirk, Tabellenreiter „Jahresübersicht“.

Wert im Verhältnis zur Sitzplatzzahl berechnet. Nachdem nun für alle Kinos die Vorführungszahlen der Filme addiert wurden, konnte der POPSTAT berechnet werden. Dafür mussten die vorhandenen Daten nun durch die Angaben zu den Sitzplätzen der einzelnen Kinos ergänzt und deren Wert W (sh. Beispiele 1 und 2) berechnet werden.

Die Feststellung der Sitzplatzzahlen erwies sich als deutlich einfacher und ergiebiger als die Datensammlung der Aufführungsdaten in den Kinos, da für beide Städte Sekundärliteratur vorhanden ist, die Kinoumbauten, Sitzplatzzahlen u.ä. dokumentiert. Da das Kinoprogramm teils täglich wechselte, wurde es häufig von Ausrufertafeln oder Plakaten beworben,⁹⁰ es wurde aber kein großer Wert darauf gelegt, das Programm zu archivieren. Anders war es mit den Sitzplätzen: Nachdem sich ab dem Anfang des 20. Jahrhunderts die ortsfesten Kinos durchsetzten, wurden einerseits bereits bestehende Bauten wie z.B. Kneipen o.ä. von den Kinos in Beschlag genommen (sog. Ladenkinos),⁹¹ andererseits aber auch eigens für Filmvorstellungen entworfene Palastkinos erbaut. Mit der Sesshaftwerdung und Etablierung des Kinos wurden Regulierungen notwendig, die nicht nur den vorgeführten Film an sich betrafen, sondern auch Sicherheiten wie z.B. den Feuerschutz in den Vorführungsräumen festlegten.⁹² Auch die Umstellung vom Stumm- zum Tonfilm und die notwendige technische Umrüstung führte bei einigen Kinos Ende der 1920er und Anfang der 1930er zum Umbau.⁹³ Hierfür waren Baupläne notwendig, Skizzen, die die Umgestaltung aufzeigen und Nachweise der behördlichen Genehmigungen. Seit 2004 sind diese Informationen für jeden online abrufbar und werden laufend aktualisiert. Die Angaben zu den Sitzplatzzahlen der einzelnen Kinos für die vorliegende Liste stammen aus der privat betriebenen Website www.allekinos.com,⁹⁴ dem Projekt des Büros für Theaterforschung artminutes „Theater- und Kinotopografie Wien“⁹⁵ sowie der Diplomarbeit von Werner Michael Schwarz „Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934“. Die Daten dieser drei Quellen wurden nun

⁹⁰ Vgl. z.B. Ganster, *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter*, S. 11ff.

⁹¹ Vgl. z.B. Ganster, *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter*, S. 6.

⁹² Vgl. z.B. Ganster, *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter*, S. 5f., S. 10ff.

⁹³ Vgl. z.B. Ganster, *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter*, S. 17ff.

⁹⁴ allekinos.com, <http://www.allekinos.com/WIEN.htm>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

⁹⁵ artminutes, <http://www.kinhetop.at>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

miteinander verglichen, da sich durch bereits erwähnte mögliche Umbauten die Anzahl der Sitzplätze verändern konnte. Sofern Jahreszahlen vorhanden waren, wurde die Anzahl der Plätze aus dem Jahr genommen, das dem Jahr 1938 am nächsten war. Waren keine Jahreszahlen vorhanden, stimmten aber zwei Quellen überein, so wurde diese Sitzplatzzahl gewählt. Allfällige Ungenauigkeiten sind demnach zwar kaum zu vermeiden, beeinflussen das Endergebnis allerdings nur marginal und können daher hingenommen werden.

Anschließend wurde der Wert für die einzelnen Kinos berechnet (vgl. hierzu die Registerkarte „Indexberechnung“ im Dokument „VIE Kinoinformationen“ im Ordner „Listen und Informationen WIEN“), insgesamt gab es zum damaligen Zeitpunkt in Wien 77.251 Sitzplätze, die Durchschnittsgröße bzw. der Durchschnittswert eines Kinos lag bei ca. 450 Sitzplätzen.

Im weiteren Verlauf konnten die berechneten Werte der Kinos in die einzelnen Bezirkslisten übertragen werden. Es wurde nun in der Registerkarte „Filmtitel“ die unter „Scr“ aufgelistete Laufzeit des jeweiligen Films mit dem Wert des jeweiligen Kinos multipliziert und so der POPSTAT ermittelt.

Beispiel 3:

Der Film *Die weiße Schwadron* (R: Augusto Genina, IT 1936) gelangte im Wiener „Burgkino“ im 1. Bezirk 59 Mal zur Aufführung. Mit seiner Sitzplatzzahl von 393 Plätzen erhielt das Burgkino den Wert von 0,87 und liegt somit etwas unter dem Durchschnitt. Multipliziert man nun die 393 Plätze mit dem Wert 0,87 so erhält man einen POPSTAT in Höhe von 48,72. Nachdem der jeweilige Wert bei allen Kinos ausgerechnet worden war, konnten die Ergebnisse addiert werden und führten bei dem Film *Die weiße Schwadron* zu einer Gesamtsumme von 318,15, die den Film damit im oberen Viertel der Beliebtheitskala aller in Wien gezeigten Filme ansiedelt.

Nach Berechnung aller Ergebnisse stand die finale Filmerfolgsrangliste für Wien fest. Die Ergebnisse, also die Reihung der Produktionen nach ihrer Beliebtheit, und deren Interpretation finden sich im zweiten Teil dieser Arbeit. Für die

Genauigkeit der Filmerfolgsrangliste ist weiterhin der Zeitpunkt der Ur- bzw. Erstaufführung der jeweiligen Filme von Wichtigkeit. Lief der Film A beispielsweise zum 01.06.1938 in einem kleinen Kino am Rande Wiens, fand aber die Ur- oder österreichische Erstaufführung bereits früher statt, so ist davon auszugehen, dass es eine Lücke in der Datenerhebung gibt und es gilt, Kino und Ur- oder Erstaufführungsdatum herauszufinden, um die Daten entsprechend zu korrigieren. Anders als in Berlin – hier wurden die Uraufführungen entweder direkt in den Zeitungen beworben oder es war ein Leichtes, online das Uraufführungsdatum zu finden – konnte in Wien allein durch die Tageszeitungen und „Mein Film in Wien“ nicht exakt nachgewiesen werden, wann die Uraufführung eines bestimmten Films stattfand. Sofern überhaupt eine Erstaufführung beworben wurde, war nicht immer klar ersichtlich, ob es sich dabei um die Erstaufführung in Österreich, in Wien oder nur um eine Erstaufführung im betreffenden Bezirk handelte. Um dem abzuhelpen, wurden die Angaben zu den österreichischen Erstaufführungen aus Paimann's Filmliste⁹⁶ zum Abgleich herangezogen, wobei auch hier in manchen Fällen kein Erstaufführungsdatum verzeichnet war oder das von Paimann genannte Erstaufführungsdatum nicht mit den erhobenen Daten übereinstimmte. Paimann dokumentiert beispielsweise für den Carl-Hoffmann-Film *Ab Mitternacht* (DE/FR 1938) als Erstaufführungsdatum den 15. Juli 1938. Der Film scheint allerdings bereits am 17. Juni 1938 in den Wiener Kinoprogrammen auf. Es wurden daher die Informationen aus Paimann's Filmlisten immer mit den bereits erhobenen Daten aus den Tages- und Wochenzeitungen abgeglichen, wobei das Kinoprogramm aus den Tageszeitungen, wie bereits geschildert, dem der Wochenzeitungen bzw. den Daten aus Paimann's Filmlisten vorgezogen wurde.

Schließlich wurden 171 Wiener Kinos in die hier vorliegende Filmerfolgsrangliste aufgenommen, da zu den guten Dutzend verbleibender Kinos, die in anderen Quellen genannt wurden, keinerlei Informationen bezüglich Filmvorführungen gefunden werden konnten. Vögl schreibt in seiner Diplomarbeit „Kino in Wien 1938-45. Struktur und Organisation der Wiener

⁹⁶ Paimann, *Paimann's Filmliste, 1938*.

Kino- und Filmwirtschaft 1938-1945“ aus dem Jahr 1990 von einem Stand von „186 Kinos mit gesamt 78 000 Plätzen“⁹⁷ im Jahr 1938, Ingrid Ganster dokumentiert in ihrem Ausstellungskatalog „Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter: Wiens Kinowelt Gestern und Heute“ 181 Kinos, von denen rund 50% in jüdischem Besitz waren.⁹⁸ Die in der vorliegenden Arbeit erhobenen Kinos machen demnach zwischen 92% und 94,5% der damals vorhandenen Kinos aus. Wird im weiteren Verlauf von Prozentzahlen in diesem Zusammenhang gesprochen, so wurden (aufgrund der Aktualität) die von Ingrid Ganster erwähnten 181 Kinos als Maßstab genommen. Da davon auszugehen ist, dass nicht alle Kinobetreiber ihr Programm in den Zeitungen inserierten, kann man die anhand der Tages- und Wochenzeitungen ermittelten 171 Kinos nicht als Maßstab nehmen, sondern muss davon ausgehen, dass die tatsächliche Anzahl der Kinos in Wien im Jahr 1938 eher im Rahmen der von Ganster erwähnten 181 Kinos lag. Aufgrund von Schließungen und Neueröffnungen einzelner Kinos im Jahr 1938 kann man hierzu aber derzeit keine 100%igen Angaben machen.

Von den 171 Kinos, die in der vorliegenden Arbeit ausgewertet wurden, konnten 86,1% der Informationen ermittelt werden, d.h. dass von allen möglichen Aufführungen, die diese 171 Kinos in 365 Tagen haben konnten, fast alle Daten (sofern nicht geschlossen: Informationen zu Filmtitel und Anzahl der Aufführungen pro Kino und pro Tag) vorliegen. Im Hinblick auf alle damals vorhandenen Kinos übertrifft die vorliegende Liste somit die derzeit bekannten Primärquellen und beansprucht mit 81,3% aller ermittelbaren Daten⁹⁹ (in Bezug auf die von Ingrid Ganster erwähnten 181 Kinos in Wien) einen sehr hohen Grad an Vollständigkeit, der hauptsächlich durch ein Ergänzen der Kinoprogramme der (laut Ganster) zehn fehlenden Kinos ausgebaut werden kann.

⁹⁷ Vögl, „Kino in Wien 1938-45“, S. 24.

⁹⁸ Vgl. Ganster, *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter*, S. 19.

⁹⁹ Vgl. CD-ROM Anhang: „Listen und Informationen WIEN/VIE Übersicht fehlende Inserate.“

2.2.2. Vorgehensweise bei der Datenerhebung in Berlin

Auf der Suche nach einer ähnlich ausführlichen Auflistung des Kinoprogramms in „Mein Film in Wien“ stellte sich heraus, dass die wöchentlichen Filmzeitschriften in Berlin nicht mit dieser Genauigkeit aufwarten konnten. Zwar stammte ein Großteil der deutschen Filmzeitschriften der 30er Jahre aus Berlin (wie z.B. „Der Film“, „Filmkurier“, „Filmwelt“, „Die Filmwoche“ oder „Die LichtBildBühne“), eine Angabe des Filmprogramms für Berlin war jedoch nicht vorhanden. Die Zeitungen waren in aller Regel auf den nationalen Raum des deutschen Reichs ausgelegt und hatten daher höchstens die Uraufführungshäuser verzeichnet.

Schließlich waren es im Falle von Berlin die Tageszeitungen, die – anders als in Wien, wo die Tageszeitungen nur zum Ergänzen bzw. Abgleichen der ausführlichen Wochenzeitschrift herangezogen wurden - ein ausführliches Kinoprogramm aufwiesen. Die „Berliner Morgenpost“, die „Berliner Volkszeitung“ und der „Berliner Lokalanzeiger“ druckten immer am Dienstag und am Freitag das Programm der Berliner Kinos ab, wobei der „Berliner Lokalanzeiger“ die wenigsten Inserate auflistete. Die Tagespresse erwies sich aber insgesamt vor allem beim Abgleich von Filmtiteln, Uhrzeiten und Adressen als unabkömmlich.

Auch in Berlin war schnell ein ähnlicher Rhythmus bezüglich des Turnus der Programme wie in Wien zu erkennen. Auch in Berlin wurde in aller Regel dienstags und freitags das Programm gewechselt. Der reguläre Programmwechsel fand freitags statt. Montags wurde dann entschieden, ob der Film noch bis Donnerstag verlängert wurde oder ob man ihn absetzte, weil er nicht erfolgreich genug lief. Zum gleichen Ergebnis gelangt Karel Dibbets, der in seinem Aufsatz „*Cinema Context and the genes of film history*“ feststellt: „most cinemas and theatres [had the habit] to change their programmes on Friday“.¹⁰⁰ Gerade bezüglich des bevorstehenden Wochenendes scheint dieser Programmwechsel durchaus schlüssig, da Samstag und Sonntag mehr Zeit für

¹⁰⁰ Dibbets, „*Cinema Context and the genes of film history*“, S. 340.

einen Kinobesuch blieb als unter der Arbeitswoche. Eine diesbezügliche Programmierung in allen oder zumindest vielen europäischen Ländern leuchtet daher nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen ein.

Häufig fanden sich in den zur Recherche verwendeten Zeitungen Angaben von Jugend-, Familien- oder Nachtvorstellungen. Diese gab es in Wien auch, allerdings waren sie dort bei Weitem nicht so gut dokumentiert wie in Berlin und konnten daher nicht mit in die Berechnung einbezogen werden. In Berlin wurden diese Sondervorstellungen allerdings ausgesprochen gut dokumentiert und konnten daher mit in die Berechnung einfließen. Sofern eine Sondervorstellung allerdings nicht im regulären Tagesprogramm lief, wurde sie nicht berücksichtigt. Dies begründet sich insofern, als dass Sondervorstellung, die nicht auch regulär aufschienen, meist nur ein- bis dreimal im gesamten Jahr liefen. Eine Miteinbeziehung würde die Gesamtanzahl der 1938 vorgeführten Filme unnötig erhöhen, ohne relevante Veränderungen in der Erfolgsrangliste herbeizuführen, da alle Sondervorstellungen ohne Aufscheinen im Tagesprogramm am Ende der Liste rangieren würden.

Mittels der genannten Berliner Tageszeitungen wurde dann - wie bei der Wiener Liste - eine Aufteilung in die einzelnen Bezirke vorgenommen, um die Daten übersichtlicher darzustellen. Auch die Aufteilung innerhalb der Dokumente gleicht der Wiener Aufteilung („Roh“, „Jahresübersicht“ und „Filmtitel“). Allerdings sind in der Tabelle „Roh“ die Filme nicht chronologisch geordnet sondern bereits nach Kinos und erst dann nach Datum sortiert. Dies war notwendig, um sicher zu gehen, dass jedes Kino richtig dokumentiert wurde. Aufgrund der hohen Anzahl der Berliner Kinos (es sind im Jahr 1938 mehr als doppelt so viele wie in Wien) und einer – für die damalige Zeit typischen – häufig einheitlichen Namensgebung (es gab in ganz Berlin mindestens sechs Kinos mit dem Namen „Alhambra“), konnte noch nicht direkt mit dem Abgleichen begonnen werden. Es musste also zunächst jedes einzelne Kino an Hand von Adresse, Stadtteil oder ähnlichen Faktoren identifiziert werden. Hinzu kam, dass sich das Berliner Stadtbild seit 1938 durch Kriegs-, Nachkriegszeit und Umstrukturierung über die Jahrzehnte bis zum Zeitpunkt der hier

vorgelegten Untersuchung sehr verändert hat. Straßennamen aus den 30er Jahren waren gelegentlich kaum zu rekonstruieren, Straßenzüge wurden neu aufgeteilt, Hausnummern umgestellt, Bezirksgrenzen verschoben. Die Bezirksaufteilung in dem Buch „Kinoarchitektur in Berlin: 1895-1995“ bot immerhin Anhaltspunkte, die eine Sortierung ermöglichten und wurde daher als Maßstab genommen.

An Hand des oben erwähnten Buches,¹⁰¹ des Online-Stadtlexikons von Kauperts¹⁰² sowie der Online-Datenbank www.allekinos.com¹⁰³ und deren Kinowiki-Weiterführung,¹⁰⁴ wurde versucht, die Daten der erhobenen Kinos abzugleichen und genau zuzuordnen. Einzig das „Odeon“ Kino in der Potsdamer Straße 180 in Schöneberg konnte in keiner der Quellen gefunden werden und wurde daher bei der Berechnung nicht berücksichtigt. Sofern sich relevante Daten zwischen 1938 und dem Untersuchungsjahr 2012 geändert hatten (anderer Straßename, neuer Kinoname, etc.), wurden diese Änderungen in der Liste „BER Kinoinformationen“ in der Tabelle „Allgemeine Informationen“¹⁰⁵ dokumentiert. Auch sind in diesem Dokument die Sitzplatzzahlen aus den drei Hauptquellen („Kinoarchitektur in Berlin: 1895-1995“, www.allekinos.com und Kinowiki) festgehalten, in der vierten Spalte der Sitzplatzzahlen findet sich die maßgebliche Sitzplatzzahl, die schlussendlich für die Berechnungen der Filmerfolgsrangliste verwendet wurde. Ausschlaggebend für diese finale Zahl war, wie auch in Wien, entweder eine Übereinstimmung von mindestens zwei der drei Quellen oder das Vorhandensein von nur einer einzigen Quelle. War angegeben, in welchem Jahr das jeweilige Kino diese Sitzplatzzahl hatte, so wurde die Sitzplatzzahl verwendet, die dem Jahr 1938 am Nächsten war.

Ähnlich wie bei der Wiener Liste stellte sich (nach Identifizierung der einzelnen Filmtheater) die Recherche nach den Sitzplatzzahlen als unproblematisch dar. Nach Berechnung des POPSTAT wurden die Uraufführungsdaten der Filme, die

¹⁰¹ Hänsel/Bähr, *Kinoarchitektur in Berlin: 1895-1995*.

¹⁰² Luisenstädtischer Bildungsverein e.V., www.luise-berlin.de, letzter Zugriff am 21.05.2014.

¹⁰³ allekinos.com, <http://www.allekinos.com/BERLIN.htm>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

¹⁰⁴ Kinowiki, http://allekinos.pytalhost.com/kinowiki/index.php?title=1938_Berlin, letzter Zugriff am 21.05.2014.

¹⁰⁵ Vgl. CD-ROM Anhang: „Listen und Informationen BERLIN/BER Kinoinformationen“.

1938 in den Berliner Kinos liefen, herausgesucht. Diese waren aber, wie bereits erwähnt, in der Berliner Tagespresse weitaus stärker beworben als in Wien.

Summa summarum wurden 350 Berliner Kinos ausgewertet. Im Reichs-Kino-Adreßbuch von 1938 wird die Gesamtzahl der Lichtspieltheater in Berlin mit 404 angegeben,¹⁰⁶ im Jahr 1939 mit 407. Somit kommen in der vorliegenden Liste 86,3% aller in diesen beiden Jahren verzeichneten Kinos in Berlin zur Auswertung. Zu den ausgewerteten 350 Kinos liegen knapp 58% der Daten vor, in Bezug auf alle damals bespielten Kinos (laut Reichs-Kino-Adreßbuch 404 Kinos) sind es immerhin noch fast 50%.¹⁰⁷ Im Vergleich zur Wiener Liste, die mit 81,3% sehr detailliert ist, mag dies zu wenig repräsentativ erscheinen. Wenn man aber bedenkt, dass die Liste des US-amerikanischen Handelsattachés lediglich die damals 14 Uraufführungskinos in Betracht zog,¹⁰⁸ so gibt die Hälfte aller erhebaren Daten doch ein weitaus repräsentativeres Bild ab als die Auswertung von etwa 3,5% aller Berliner Lichtspieltheater.

2.2.3. Konkrete Problembeispiele der Erfolgsranglisten von Wien und Berlin 1938

Aufführungszeiten

a) Anfangszeiten und Sommerspielzeiten in Wien und Berlin

Wenn in den für die Recherche verwendeten Tages- und Wochenzeitungen keine Anfangszeiten für die Filme angegeben waren, wurden die Beginnzeiten der Vorwoche respektive der darauffolgenden Woche übernommen. Für das „Tautenzien-Tageskino“ in Berlin-Charlottenburg gab es über das gesamte Jahr 1938 hinweg keine einzige Woche, in der die Spielzeiten angegeben waren. Die Aufführungszeiten für dieses Kino wurden fiktiv wie beim „Studio Tageskino“ in Berlin-Charlottenburg festgelegt, da beide Kinos ähnliche Voraussetzungen (Lage, Art, etc.) erfüllten. Eine hundertprozentige Genauigkeit ist dadurch zwar nicht herzustellen, da sich aber in beiden Städten über 50% der POPSTAT-Scores auf 10% der Filme verteilen, dürften sich durch diese gezielte Fiktion nur minimale Auswirkungen ergeben. Wenn also z.B. bei einem Kino mit so

¹⁰⁶ *Reichs-Kino-Adreßbuch*, S. 19.

¹⁰⁷ Vgl. CD-ROM Anhang: „Listen und Informationen BERLIN/BER Übersicht fehlende Inserate“.

¹⁰⁸ Vgl. Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, S. 107.

niedrigem Wert wie dem „Tautenzien-Tageskino“ (0,26) von sieben an Stelle von möglicherweise tatsächlich nur vier Vorstellungen pro Tag ausgegangen wird, so kommt es in der Liste zu solch geringen Verschiebungen, die auf das Endergebnis keinen Einfluss haben.

Ähnliches gilt auch für die Sommerspielzeiten. Hat ein Kino im Herbst und im Winter drei Vorstellungen pro Woche und vier am Wochenende und wechselt es dann im Sommer auf zwei Vorstellungen unter der Woche und drei am Wochenende, so ist dies für die Filmerfolgsrangliste statistisch letztlich nicht relevant. Bei den Sommerspielzeiten konnte allerdings ein Zeitraum von Juni bis September festgestellt werden, in dem viele Kinos eine Vorstellung pro Tag weniger anboten, ab Herbst dann wieder auf eine mehr aufstockten. Diese Feststellung wurde, sofern keine anderen Daten vorhanden waren, für jene Kinos übernommen, die keine Aufstockung hatten, um fiktiv gleiche Datenbedingungen herzustellen.

b) Angenommene Laufzeiten für Wien

Vor allem in den Sonntagsausgaben der Wiener Zeitungen waren immer wieder Anzeigen geschaltet, die einen einzelnen Film bewarben und in denen aufgelistet war, in welchen Kinos dieser Film lief.¹⁰⁹ Es wurde bei der Erstellung der Filmerfolgsrangliste davon ausgegangen, dass der am Sonntag beworbene Film von Freitag bis Montag gespielt wurde. War in der Liste dieser Titel bereits verzeichnet, so wurde er grün markiert, gab es noch keine Dokumentation eines Filmtitels, wurde dieser eingetragen und für zukünftige Verifikation durch eine zweite Quelle unmarkiert gelassen. Die Markierung soll zukünftigen Recherchen die Arbeit erleichtern, indem deutlich gekennzeichnet wurde, welche Daten bereits eingehend überprüft wurden und welche nicht.

c) Aufführungsdatum Wiener Filmpremieren

Sofern eine Filmpremiere beispielsweise an einem Donnerstagabend in der letzten Vorstellung stattfand, wurde diese Aufführung dem nächsten Tag hinzugerechnet, damit für diesen Tag nicht zwei Filmtitel zu erfassen sind.

¹⁰⁹ Vgl. z.B. *Reichspost* vom 30.01.1938, S. 24, *Neue Freie Presse* vom 06.03.1938, S. 31 oder *Neues Wiener Journal* vom 27.11.1938, S. 31.

Entsprechend wurde eine Vorstellung an dem vorhergehenden Tag abgezogen. Das Datum der Ur- oder Erstaufführung wurde selbstverständlich nicht verändert.

Sondervorstellungen in Wien und Berlin

In der Berliner Liste wurden für Jugend-, Familien- und Nachtvorstellungen eigene Spalten eingeführt, sofern die Sondervorstellungen einen überschaubaren Rahmen überschritten hatten. Diese Spalten wurden mit dem Kinonamen sowie einem Kürzel dahinter versehen, um sie vom regulären Abendprogramm zu unterscheiden. Sofern der Film auch im Abendprogramm lief, erhielt er eine normale Wertung. Die restlichen Filme (also jene Sondervorstellungen, die nicht auch im Hauptprogramm liefen und daher für die vorliegende Filmerfolgsrangliste nicht berücksichtigt wurden) wurden nicht aus der Liste genommen, um ein Weiterforschen mit diesen Informationen zu ermöglichen. Lief ein Film im Abendprogramm und zusätzlich als Jugend- oder Nachtvorstellung, so wurde die Beginnzeit aus der Seitenspalte herausgezogen und zu dem regulären Programm hinzugefügt.

Sofern feiertags nicht explizit eine Jugendvorstellung angegeben war, wurde davon ausgegangen, dass eine zusätzliche Vorstellung stattfand, wenn es beispielsweise hieß: „Wochentags ab 5 Uhr, Feiertags ab 3 Uhr“.¹¹⁰ Des Weiteren wurde davon ausgegangen, dass ein Kino, wenn es mit „Wochentags ab 5 Uhr“ inserierte, den Film um 17:00, 19:00 und 21:00 Uhr spielte. Nachtvorstellungen begannen in der Regel frühestens um 22:30 Uhr und wurden in den meisten Fällen gesondert mit Beginnzeit ausgeschrieben. Es ist daher höchst unwahrscheinlich, dass ein Kino um 23:00 Uhr noch einen Film präsentiert, ohne es entsprechend zu bewerben.

Die Wiener Sondervorstellungen wurden, wie oben erwähnt, nicht miteinbezogen.

¹¹⁰ Vgl. z.B. *Berliner Volks-Zeitung* vom 23.12.1938, Inserat des Kinos „Mercedes Filmpalast“.

Vergleich des wöchentlichen mit dem täglichen Filmprogramm in Wien

Wurde in der Tageszeitung ein Filmtitel gefunden, der dem ursprünglich inserierten Filmtitel aus „Mein Film in Wien“ widersprach, so wurde der Titel durch den Aktuelleren aus der Tageszeitung ersetzt. Denn es kann davon ausgegangen werden, dass die Tageszeitungen aufgrund des täglichen Erscheinens aktuellere Informationen hatten. Auch Anfangszeiten (sofern anders als in „Mein Film“ inseriert) wurden auf diese Weise übernommen bzw. ausgebessert.

Allgemeine Informationen zu den Filmen

a) Produktionsländer

Sofern ein Film mehrere Produktionsländer aufweist, wurden diese in der Statistik gleichmäßig prozentual aufgeteilt. Eine konkretere Aufteilung nach majoritären Produzenten und minoritären Koproduzenten würde den ohnehin umfangreichen Rahmen der Recherche sprengen. Die vermutlich daraus resultierenden Abweichungen in der Statistik haben jedoch - wenn überhaupt - nur geringe Auswirkungen auf die Kernaussagen der vorliegenden Arbeit.

b) Filme ohne Angaben

Von insgesamt 1.040 unterschiedlichen Filmen, die im Jahr 1938 in Wien und Berlin als Hauptprogramm zur Aufführung gelangten, konnten neun nicht genauer identifiziert werden. Es handelt sich hierbei vorwiegend um Propagandafilme, bei denen Erscheinungsjahr, Stab und Genre lückenhaft dokumentiert sind. Sofern vorhanden, wurden für solche zumindest mutmaßlichen „Propagandafilme“ die nun folgenden Informationen aus den Bewerbungen des jeweiligen Films in der Presse verwendet:

- *Auf den Spuren des Columbus* (eine Dokumentation von Hubert Schonger, als Produktionsland wurde Deutschland angenommen)
- *Deutschlands neues Heer* (eine Sportdokumentation von Hermann Westerhaus, mit hoher Wahrscheinlichkeit Propaganda, als Produktionsland wurde Deutschland angenommen)
- *Ehe* (für diesen Film konnten keinerlei Informationen gefunden werden)

- *Finnland – Das tausendjährige Island* (ein Dokumentationsfilm, Produktionsland nicht bekannt)
- *Mit „Kraft durch Freude“ nach Madeira* (Propaganda- und Dokumentationsfilm der nationalsozialistischen Organisation „Kraft durch Freude“ über eine Reise nach Spanien, als Produktionsland wurde Deutschland angenommen)
- *Neuer Wille – neuer Weg* (ein Propaganda- und Dokumentationsfilm über die Natur, als Produktionsland wurde Deutschland angenommen)
- *Sudetendeutschland kehrt heim* (ein propagandistischer Bericht über den Anschluss des Sudetenlandes, der ab 11.11.1938 im mittleren Saal der Wiener „Urania“ lief. Als Produktionsland wurde Deutschland angenommen. Weshalb der Film in Berlin nicht gezeigt wurde, war nicht zu eruieren)
- Eine als *Sondervorstellung* gekennzeichnete Vorstellung im „Sandleiten Kino“ im Wiener 16. Bezirk (keine weiteren Angaben vorhanden)
- Ein lediglich als *Und wieder Lachen in der Kurbel* gekennzeichnetes Programm, das in der Berliner „Kurbel“ lief (Es handelt sich hierbei vermutlich um mehrere komische Kurzfilme. Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Laurel und Hardy, Micky Maus und Walt Disney werden beworben.)¹¹¹

Bis auf den Propagandafilm *Sudetendeutschland kehrt heim* (Platz 465 von 880 in Wien) und das Sonderprogramm *Und wieder Lachen in der Kurbel* (Platz 286 von 619 in Berlin) hat keiner der oben erwähnten Filme besondere Werte erzielt. Somit ist eine genauere Identifikation der Filme zwar wünschenswert aber nicht dringend notwendig.

Fehlende Angaben in der Datenerhebung und Berechnung

War ein Kino geschlossen oder fehlte das Inserat durchweg, so wurde diese fehlende Angabe nicht berücksichtigt. Lässt man die (Spiel-)Tage weg, für die man das Programm nicht kennt, so ändert das wenig an den absoluten Summenwerten der einzelnen Filme. Möglicherweise gäbe es unwesentliche

¹¹¹ Vgl. z.B. *Berliner Morgenpost* vom 29.07.1938, Inserat des Kinos „Die Kurbel“.

Verschiebungen in den Listen, wenn mehr Informationen (vor allem für Berlin) vorlägen. Es wird aber - wegen der im Verhältnis zu den Gesamtspielzeiten geringen Aufführungen - davon ausgegangen, dass sich diese in einem äußerst kleinen Rahmen bewegen. In Berlin sind etwa 50% aller Angaben zu allen Kinos unbekannt, in Wien sind es sogar unter 20%.

3. Präsentation und Interpretation der Ergebnisse für Wien und Berlin 1938

Nachdem unter Punkt 2. der vorliegenden Arbeit die Methode, Vorgehensweise und – vor allem aufgrund der unvollständigen Datenlage - dabei auftretende Probleme ausführlich behandelt wurden, werden nun unter Punkt 3.1 die ermittelten Ergebnisse präsentiert und unter Punkt 3.2 in Hinblick auf die Rolle Hollywoods und in Bezug zueinander interpretiert. Nach einem allgemeinen Überblick über die Anzahl der in Wien und Berlin im Hauptprogramm gezeigten Filme und deren Produktionsländer wird überprüft, ob das sogenannte „Standardmodell“ greift, welche Besonderheiten die Erfolgsranglisten für Wien und Berlin im Vergleich zu anderen europäischen Städten respektive Ländern aufweisen und welche Ursachen diesen Besonderheiten zugrunde liegen könnten.

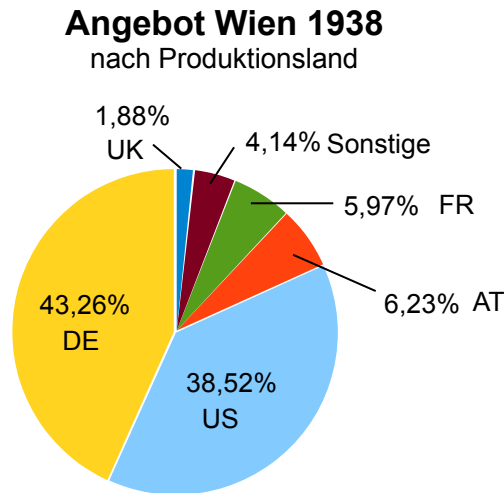
3.1. Allgemeine Ergebnisse und Statistiken

Zunächst sollen in einem Überblick die erhobenen Daten im Folgenden kurz präsentiert werden. Die Zusammenhänge zwischen Angebot und Nachfrage werden erst unter Punkt 3.2. untersucht.

3.1.1. Angebot Wien und Berlin

In den Wiener Kinos des Jahres 1938 liefen 880 Spielfilme aus mehr als einem Dutzend Produktionsländern. Etwa 2/3 aller gezeigten Filme wurden zwischen 1935 und 1938, produziert, was darauf hindeutet, dass aktuelle Filme größere Beliebtheit genossen, da die Bevölkerung ältere Filme aus vorvergangenen Jahren eben bereits gesehen hatte, so wie das auch heute nach wie vor der Fall ist.

Angebot Wien 1938		
nach Produktionsjahr		
Jahr	Anzahl	Prozent
???	7	0,80%
1916	1	0,11%
1921	1	0,11%
1927	1	0,11%
1929	1	0,11%
1930	9	1,02%
1931	25	2,84%
1932	45	5,11%
1933	61	6,93%
1934	74	8,41%
1935	132	15,00%
1936	181	20,57%
1936/1937	3	0,34%
1937	223	25,34%
1938	116	13,18%
Gesamt	880	100,00%

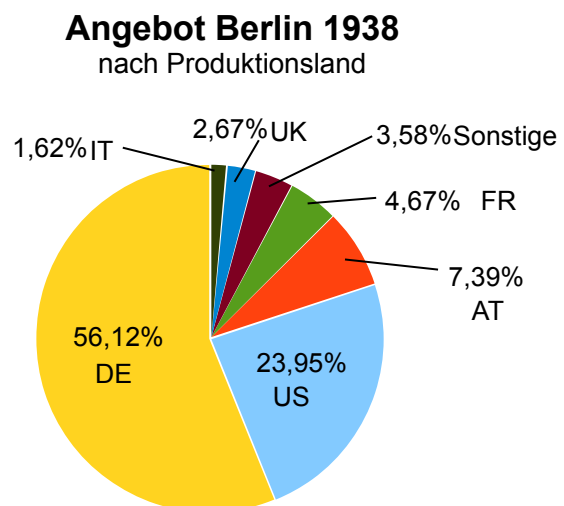


Der Großteil der Filme stammt aus Deutschland (43,26% des Gesamtangebots) und den USA (38,52%). Mit weitem Abstand finden sich auf Platz 3 österreichische Produktionen (6,23%), knapp gefolgt von französischen (5,97%). Produktionen aus Großbritannien stehen an fünfter Stelle. Alle Produktionsländer, die weniger als 1% des Gesamtangebots ausmachten, wurden unter „Sonstige“ zusammengefasst. Statistiken von 1930 bis 1937, die Armin Loacker in seinem Buch, „Anschluß im 3/4 Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938“ nach Angaben des Archivs der Wiener Handelskammer erstellt hat, zeigen ein ähnliches Bild der Länderverteilung wie das vom Jahr 1938. Demnach gelangten beispielsweise im Jahr 1937 knapp 40% US-amerikanische Filme in Österreich zur Aufführung, 36,59% der Produktionen stammten aus Deutschland und 4,57% aus Österreich. Wenngleich sich die Statistik von Loacker auf ganz Österreich bezieht, ist es sehr wahrscheinlich, dass ein Film, der in einer Statistik für ganz Österreich aufscheint, auch in der Hauptstadt aufgeführt wurde. Daher können die Zahlen aus dem Archiv der Wiener Handelskammer als repräsentativ für Wien gesehen werden. So ist die Verteilung der Filme nach ihrem Herkunftsland im Jahr 1938 wenig überraschend und setzt den Trend der vorhergegangenen acht Jahre fort.

In Berlin hingegen wurden lediglich 618 Filme verzeichnet. Dies liegt mit großer Wahrscheinlichkeit daran, dass die Berliner Liste im Vergleich zur Wiener Liste

größere Lücken aufweist und nicht zu jedem Spieltag für jedes Kino Angaben in den Zeitungen gefunden wurden. Doch auch hier lässt sich bereits ausmachen, dass etwa 2/3 aller gezeigten Filme im Zeitraum 1935-1938 produziert wurden, was die Vermutung nahelegt, dass die Kinobetreiber ihr Angebot möglichst aktuell und vielseitig halten wollten, um den Zuschauer bzw. die Zuschauerin mit einem möglichst attraktiven und einen hohen Nutzwert versprechenden Filmprogramm in die Kinosäle zu locken. Diese These würde sich auch mit Sedgwicks „Willingness-to-pay“-Prinzip decken, welches bereits unter Punkt 2.1.3. beschrieben wurde.

Angebot Berlin 1938		
nach Produktionsjahr		
Jahr	Anzahl	Prozent
???	1	0,16%
1930	5	0,81%
1931	8	1,29%
1932	23	3,72%
1933	48	7,77%
1934	73	11,81%
1935	90	14,56%
1936	112	18,12%
1936/1937	2	0,32%
1937	144	23,30%
1938	112	18,12%
Gesamt	618	100,00%



Der Löwenanteil der in Berlin aufgeführten Produktionen fällt deutlich deutschen Filmen zu (56,12%), Platz 2 mit knapp 25% des Gesamtangebots belegen Filme aus den USA (23,95%). Produktionen aus Österreich liegen wie in Wien auf Platz 3 (7,39%) gefolgt von jenen aus Frankreich (4,67%). Auch hier finden sich britische Produktionen auf Platz 5, italienische auf Platz 6. Alle Produktionen, die weniger als einen Prozentpunkt erzielten, wurden wiederum unter „Sonstige“ zusammengefasst. Wie bereits Bernd Kleinhans in seinem Buch „Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz“ festhält, war das „Angebot an Spielfilmen, die die Kinozuschauer im Dritten Reich zu sehen bekamen, [...] beachtlich.“¹¹² Er spricht im Folgenden von 1.086 deutschen Spielfilmen, die während des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland zur Aufführung kamen.¹¹³ Für Berlin würde das im vorliegenden

¹¹² Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, S. 100.

¹¹³ Vgl. Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, ebd.

Fall bedeuten, dass bereits 1938 31,9% (also knapp 350 Spielfilme)¹¹⁴ aller in der Zeit des Nationalsozialismus produzierten deutschen Filme zu sehen waren. Das ist umso bemerkenswerter, als zu diesem Zeitpunkt noch längst nicht alle von diesen 1.086 Filmen produziert, geschweige denn in den Kinos zu sehen waren, da sich Kleinhans auf den Zeitraum von 1933 bis 1945 bezieht und die vorliegende Arbeit den Zeitraum bis 1938 betrachtet. Darüber hinaus berichtet Kleinhans von einem Anstieg ausländischer Spielfilme auf mehr als 40% im Jahr 1935.¹¹⁵ Auch im Jahr 1938 lag der Anteil ausländischer Spielfilme bei über 40%. Trotz der Zensurmaßnahmen der nationalsozialistischen Regierung wurde demnach seitens der Kinobetreiber Wert auf ein vielfältiges Kinoprogramm gelegt.

An dieser Stelle sei mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass es sich im vorstehenden Teil ausschließlich um das Angebot handelt, das dem Wiener respektive Berliner Kinopublikum 1938 zur Auswahl stand, und dass diese Zahlen höchstens mittelbar mit der Nachfrage übereinstimmen können. Wurde ein Film lediglich an einem einzigen Nachmittag gezeigt, so scheint er in dieser Aufstellung als ein Film auf. Ein Film, der über einen Monat in mehreren Kinos gezeigt wurde, ist im Rahmen der Angebotsstatistik einem nur einmal gezeigten Film gleichgestellt. Es kann daher hieraus auf keinen Fall der Schluss auf die Beliebtheit des jeweiligen Films gezogen, sondern lediglich das tatsächliche Angebot festgehalten werden.

3.1.2. Nachfrage Wien und Berlin

Um nun einen Zusammenhang zwischen Angebot und Nachfrage herzustellen, wurden die erzielten POPSTAT-Werte der einzelnen Filme bzw. deren Produktionsländer ausgewertet. Für Wien wurden 880 Filme ermittelt, die summa summarum einen POPSTAT-Wert von 167.704 ergeben. Die Top 30 (etwa 3,41% von 880 Filmen) beanspruchen mit 38.276 POPSTAT-Werten knapp ein Viertel (22,82%) des Gesamtvolumens. Auf weniger als 1/5 aller

¹¹⁴ Selbst wenn der ein oder andere Film in der vorliegenden Liste als „Spielfilm“ gezählt wurde, der als solcher nicht in Kleinhans Auflistung aufscheint, so bewegt sich die Differenz in einem nicht ausschlaggebenden Rahmen und würde die hier vorgelegten Zahlen nur minimal verändern.

¹¹⁵ Vgl. Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, S. 101.

Filme in Wien fallen ca. 3/4 der POPSTAT-Werte. In Berlin sieht es nicht viel anders aus: Auf die 30 beliebtesten Filme (etwa 5% von 618 Filmen) sind 79.152 von 256.818 POPSTAT-Werten zuzuordnen, was bedeutet, dass 5% aller in den Berliner Kinos gezeigten Filme 30,8% der POPSTAT-Werte für sich beanspruchen. Auf weniger als 1/5 aller Filme kommen hier sogar 4/5 der POPSTAT-Werte. Wenngleich man die Ergebnisse durch das Schließen von Lücken in der Berliner Datenerhebung vermutlich etwas reduzieren muss, lässt sich dennoch bereits an dieser Stelle bei beiden Städten ein klarer Trend ablesen: Aus dem Gesamtangebot der Filme in beiden Städten kristallisiert sich ein markant zu nennender Bruchteil heraus, der bei dem jeweiligen Kinopublikum deutlich größeren Anklang fand als das Restangebot.

3.2. Hollywood vs. lokale Produktionen

3.2.1. Die US-amerikanische Dominanz in Europa

Nach dem eher groben Überblick über die Ergebnisse der Listen für Wien und Berlin soll nun ein genauere Blick auf die tatsächliche Beliebtheit der Filme, bezogen auf ihr jeweiliges Herkunftsland, geworfen werden. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach der Beliebtheit von Produktionen aus den USA, genauer aus Hollywood. Filme aus den Hollywoodstudios dominieren spätestens seit den 1920er Jahren den europäischen Filmmarkt.¹¹⁶ So oder so ähnlich lauten die Aussagen zahlreicher Wissenschaftler diverser kulturwissenschaftlicher Provenienz.

Im Kern sind sich alle in einem Punkt einig: Der US-amerikanische Film verdrängte aufgrund technischer Neuerungen und wirtschaftlicher Begünstigungen bereits seit dem Ende der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts ununterbrochen bis ins 21. Jahrhundert hinein den jeweiligen nationalen Film vom europäischen Markt. Stellvertretend und tonangebend für die vorherrschende Meinung in der Kulturwissenschaft konstatiert die US-amerikanische Wissenschaftlerin Kristin Thompson in ihrer 1985

¹¹⁶ Vgl. Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936“, S. 125, oder Thompson, *Exporting Entertainment*, S. 105.

veröffentlichten Abhandlung „Exporting Entertainment. America in the World Film Market. 1907-1934“:

„[...] one basic style of film-making – the classical Hollywood cinema – has been dominant through much of the world for nearly six decades.“¹¹⁷

Laut Thompson also waren US-amerikanische Produktionen seit Mitte der 1920er Jahre weltweit am Dominantesten. Sie basiert ihre Schlussfolgerungen auf die ihr vorliegenden Exportzahlen US-amerikanischer Produktionen: „[...] the American film can be considered dominant in a market, when it obtained a significantly larger share than its competitors“.¹¹⁸

Dass eine solche Vorherrschaft aber durchaus in Zweifel gezogen werden kann, zeigen jüngste Forschungen von Joseph Garncarz. In seiner Abhandlung „Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur. 1925-1990“ hält Garncarz fest, dass Wissenschaftler wie Thomas Guback, Thomas Elsässer und Kristin Thompson der Auffassung sind, der US-amerikanische Film würde spätestens seit dem Ende des Ersten Weltkrieges den weltweiten Filmmarkt bis heute dominieren.¹¹⁹ Dabei geht Garncarz davon aus, dass „die Filme des Landes Y in einem anderen Land X dann dominant sind, wenn ihr Marktanteil größer als 50% ist bzw. wenn sie den größten Anteil der Filme eines Landes stellen.“¹²⁰ Diese Annahme und die daraus gefolgerte Theorie, US-amerikanische Produktionen würden seit Mitte der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts in Europa vorherrschen, bezeichnet Garncarz als „Standardmodell“,¹²¹ da es „Eingang in den allgemeinen kulturkritischen Diskurs“¹²² gefunden hat. Auffällig ist die Tatsache, dass bei dieser These ganz selbstverständlich davon ausgegangen wird, dass „nur angeboten wird, was auch gefragt wird“,¹²³ dass also das Angebot US-amerikanischer Produktionen so hoch ist, weil die jeweilige Bevölkerung den US-amerikanischen Film allen

¹¹⁷ Thompson, *Exporting Entertainment*, S. 170.

¹¹⁸ Thompson, *Exporting Entertainment*, S. xi.

¹¹⁹ Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 13ff.

¹²⁰ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 14.

¹²¹ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 15.

¹²² Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, ebd.

¹²³ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 45.

anderen Produktionen gegenüber bevorzugt. Da zu diesem Zeitpunkt eine statistische Erhebung der Nachfrage keine große Rolle spielte, berufen sich die Vertreter des Standardmodells (nur) auf die Zahlen zum Export US-amerikanischer Produktionen einerseits¹²⁴ und zum Anteil vom Gesamtangebot im jeweils untersuchten Land andererseits.¹²⁵ Ein direkter Bezug zwischen Angebot und Nachfrage besteht beim Standardmodell nicht, war doch die Nachfrage in diesen Zeiträumen nur lückenhaft ermittelt und ist es auch bis heute. Eine Berechnung genau dieses Verhältnisses von Angebot und Nachfrage aber ist unabdingbar, um die Dominanz US-amerikanischer Produktionen bestätigen oder widerlegen zu können. In seinem Vortrag „An Excellent Choice: Film Selection in 1930s Europe from a Comparative Perspective“ im Rahmen der NECS International Conference vom 20. bis 22. Juni 2013 in Prag bezieht sich Joseph Garncarz auf mehrere Erfolgsranglisten, die sowohl Angebot als auch Nachfrage zu diversen Ländern und Städten sowie Jahren aufweisen, und berechnet hieraus den Ausnutzungsindex.

Exkurs Ausnutzungsindex:

Der Ausnutzungsindex berechnet das Verhältnis von Angebot und Nachfrage. Hierbei wird der prozentuale Anteil vom POPSTAT-Wert des Landes X durch den prozentualen Anteil vom Gesamtangebot desselben Landes dividiert. Der daraus entstehende Wert gibt an, wie stark Filme des Landes X nachgefragt wurden. Liegt der Wert bei 1, so waren Filme aus dem Land X genauso stark nachgefragt wie sie angeboten wurden. Je höher der Wert über 1 liegt, desto höher war die Nachfrage, je mehr der Wert Richtung 0 tendiert, desto weniger kam er bei der Bevölkerung an.

Um den Ausnutzungsindex berechnen zu können bezieht sich Garncarz auf die Informationen zu den 30 besten Filmen der jeweiligen Länder¹²⁶ und stellt zu Recht fest, dass man im europäischen Raum nicht ohne weiteres von einer US-amerikanischen Dominanz sprechen kann. Er kommt vielmehr zu dem

¹²⁴ Vgl. Thompson, *Exporting Entertainment*, S. 50.

¹²⁵ Vgl. Thompson, *Exporting Entertainment*, S. 37, Table II. (keine Quelle angegeben).

¹²⁶ Garncarz bezieht sich hier auf Listen von Clara-Pafort-Overduin (NL), John Sedgwick (GB) und Petr Szczepanik (CZ) sowie diverse andere Listen, die mit Hilfe des von John Sedgwick entwickelten POPSTAT-Scores nachträglich ermittelt wurden, ebenso wie Primärquellen aus den 30er Jahren.

Ergebnis, dass Produktionen aus Hollywood entweder als Ersatz für einen Mangel an eigenen nationalen Produktionen herhalten mussten, wie z.B. in Prag, oder aber dass sie eher keinen Anklang fanden, wie z.B. in Frankreich. Als Erkenntnis aus dieser Beobachtung konstatiert Garncarz, dass sich im gesamten von ihm überprüften europäischen Raum grundsätzlich nationale Produktionen immer stärkerer Beliebtheit erfreuten als US-amerikanische Produktionen. Um Garncarz' Theorie zu überprüfen, wurde an Hand der dieser Arbeit zugrunde liegenden Daten der Ausnutzungsindex für Wien und Berlin berechnet, ausgewertet und kritisch bewertet.

Angebot und Nachfrage Berlin					
Produktions-land	ANGEBOT Anzahl	% Anteil	NACHFRAGE POPSTAT	% Anteil	Ausnutzungs- index
???	1,00	0,16%	51,25	0,02%	0,12
AT	45,67	7,39%	19.147,90	7,46%	1,01
CH	2,33	0,38%	85,02	0,03%	0,09
CZ	3,17	0,51%	958,26	0,37%	0,73
DE	346,83	56,12%	170.088,56	66,23%	1,18
DK	3,00	0,49%	107,34	0,04%	0,09
FR	28,83	4,67%	7.938,54	3,09%	0,66
HU	3,67	0,59%	1.378,00	0,54%	0,90
IT	10,00	1,62%	4.407,07	1,72%	1,06
JP	1,50	0,24%	29,14	0,01%	0,05
PL	2,50	0,40%	363,58	0,14%	0,35
SE	4,50	0,73%	631,68	0,25%	0,34
UK	16,50	2,67%	2.860,80	1,11%	0,42
US	148,00	23,95%	48.725,00	18,97%	0,79
YU	0,50	0,08%	45,62	0,02%	0,22

Bei genauerer Betrachtung der Berechnungen für Berlin stellt man fest, dass US-amerikanische Filme mit einem Ausnutzungsindex von 0,79 einen erkennbar geringeren Wert erzielten, als man das aufgrund der von den Vertretern des Standardmodells propagierten Dominanz von Produktionen aus Hollywood auf dem Berliner Markt erwartet hätte. Zwar nahmen sie knapp ein Viertel des Gesamtangebotes ein, das Berliner Publikum bevorzugte aber Produktionen aus Österreich, Italien und Deutschland. Sogar ungarische Produktionen schnitten mit einem Wert von 0,90 besser ab als die Filme aus der Traumfabrik Hollywood.

Da italienische Produktionen unter den besten 30 Filmen in Berlin 1938 nicht zu finden sind, sie aber dennoch einen recht hohen Ausnutzungsindex erzielten, soll an dieser Stelle kurz darauf eingegangen werden.

Die italienischen Produktionen im Berliner Gesamtangebot 1938

Von dreizehn im Berliner Programm gezeigten Filmen aus Italien waren sechs Koproduktionen mit Deutschland. Fünf dieser sechs Koproduktionen waren Sprachversionen der jeweiligen italienischen Originale, der sechste Film *Ave Maria* (R: Johannes Riemann, DE/IT 1936) wurde von vornherein in deutscher Sprache gedreht.¹²⁷ Hier gilt: Wenn man die Sprachversionen, die ja eigens dafür produziert wurden, die einzelnen Nationen anzusprechen, nicht als italienische Filme sieht, so sinkt der Ausnutzungsindex der italienischen Produktionen in Richtung 1, der der deutschen positioniert sich noch deutlicher an erster Stelle, zumal die Sprachversionen im Allgemeinen bessere POPSTAT-Werte erzielten (nämlich 74% aller italienischen Produktionen) als die eigenständigen italienischen Filmproduktionen (26%).

Auch in Wien erzielten Filme aus den USA einen Wert, der weit unter 1 lag, hier liegt der Ausnutzungsindex sogar nur bei 0,48. Auffällig bei der Wiener Tabelle ist, dass mehrere Produktionsländer überraschend hohe Werte erzielten, die teilweise sogar bei einem Ausnutzungsindex von über 3 liegen und Filme aus Österreich und Deutschland in den Schatten stellen. Die Tabelle wird angeführt von Filmen aus Jugoslawien, gefolgt von spanischen, ungarischen und dänischen Produktionen. Sogar Italien erzielte einen höheren Ausnutzungsindex als Deutschland oder gar Österreich und verweist so die beiden deutschsprachigen Länder auf Platz 6 und 7. Um dies zu verstehen, lohnt es sich einen genaueren Blick auf die einzelnen Filmproduktionen bzw. ihre Provenienz zu werfen:

¹²⁷ Die fünf Filme sind: Platz 38 *Mutterlied* (R: Carmine Gallone, DE/IT 1937), Platz 54 *Der Mann, der nicht nein sagen kann* (R: Mario Camerini, DE/IT 1938), Platz 118 *Unsere kleine Frau* (R: Paul Verhoeven, DE/IT 1938), Platz 134 *Dir gehört mein Herz* (R: Carmine Gallone, DE/IT 1938), Platz 610 *Die Liebe des Maharadscha* (R: Arthur Maria Rabenalt, DE/IT 1936).

Angebot und Nachfrage Wien					
Produktions-land	ANGEBOT		NACHFRAGE		Ausnutzungs- index
	Anzahl	% Anteil	POPSTAT	% Anteil	
???	4,00	0,45%	155,10	0,09%	0,20
AR	0,50	0,06%	32,72	0,02%	0,34
AT	54,83	6,23%	13.998,67	8,35%	1,34
CH	3,83	0,44%	190,84	0,11%	0,26
CZ	5,83	0,66%	570,85	0,34%	0,51
DE	380,67	43,26%	106.989,42	63,80%	1,47
DK	0,50	0,06%	200,22	0,12%	2,10
ES	0,50	0,06%	288,69	0,17%	3,03
FR	52,50	5,97%	7.850,30	4,68%	0,78
HU	2,83	0,32%	1.307,80	0,78%	2,42
IT	8,00	0,91%	2.265,93	1,35%	1,49
JP	1,50	0,17%	93,58	0,06%	0,33
PL	3,00	0,34%	266,89	0,16%	0,47
SE	5,50	0,63%	1.018,73	0,61%	0,97
UK	16,50	1,88%	831,89	0,50%	0,26
US	339,00	38,52%	31.286,45	18,66%	0,48
YU	0,50	0,06%	356,29	0,21%	3,74

- Die hohe Wertung Jugoslawiens erklärt sich aus der Tatsache, dass lediglich ein einziger Film angeboten wurde: *An der blauen Adria* (R: Victor Janson, DE/YU 1937) war eine deutsch-jugoslawische Koproduktion, die zwar in Jugoslawien gedreht wurde, allerdings mit hochkarätigen Schauspielern wie Iván Petrovich und Hilde Sessak besetzt war, die entweder aus Deutschland kamen oder fast ausschließlich mit dem deutschsprachigen Film in Verbindung gebracht wurden. Da der Film in Wien in den Top 100 aufscheint, erzielt Jugoslawien einen entsprechend hohen Wert, obwohl der Film nicht ohne weiteres als eigenständige jugoslawische Produktion zu werten ist.
- Ähnlich verhält es sich mit den spanischen Produktionen. Auch hier ist es lediglich ein einziger Film, der in Koproduktion mit Deutschland entstand. *Arriba Espana* (R: Joaquín Reig u.a., DE/ES 1938) ist eine Dokumentation über den spanischen Bürgerkrieg, die in Wien Platz 109 erzielte.
- Aus Ungarn kamen 2,83 Filme,¹²⁸ weshalb sie nur 0,32% des Gesamtangebotes ausmachten. Da aber alle diese Filme in Koproduktion mit Österreich, Deutschland oder beiden Ländern entstanden, überwiegend deutschsprachige Schauspieler mitspielten und

¹²⁸ Vgl. hierzu den Punkt „Produktionsländer“ unter 2.2.3. der vorliegenden Arbeit.

die Sprache der Filme überwiegend deutsch war, wurden diese Filme nicht als ausländische, also ungarische, Filme wahrgenommen, sondern als heimische Produktionen.

- In Koproduktion mit Österreich entstand der einzige dänische Film. In *Pat und Patachon im Paradies* (R: Carl Lamac, AT/DK 1937) spielte das dänische Komikerduo Carl Schenstrøm und Harald Madsen, die beliebte europäische Alternative zu Dick und Doof.
- Von den zehn italienischen Filmen liegen vier als deutsche Sprachversionen auf, die in Koproduktion mit Deutschland entstanden. Würden die vier deutschen Sprachversionen nicht als italienische Filme gezählt werden, so wäre der Ausnutzungsindex der deutschen Filme höher, der der Italienischen läge nun knapp bei dem Wert 1.

Vorstehend wurde ausgeführt, weshalb vor allem Filme aus Ländern wie Jugoslawien, Dänemark oder Spanien höhere Ausnutzungsindices erzielten als solche aus Deutschland oder Österreich. Mit Ausnahme der italienischen Filme drehte es sich bei keinem der vorstehenden Filme um eine eigenständige Produktion des genannten Herkunftslandes. Es waren immer deutschsprachige Koproduktionen, die vom Kinopublikum oft wohl nicht einmal als ausländische Produktionen aufgefasst wurden. Filmproduktion in Europa war ein „economically very risky business“,¹²⁹ was nahelegte, dieses Risiko zwischen mehreren Ländern zu teilen. Gleichzeitig konnten die Filme von mindestens zwei Bevölkerungen als nationale Produktionen angesehen werden, was die Chancen auf Erfolg erhöhte.

Bereits an dieser Stelle kann das Standardmodell - zumindest in Bezug auf Wien und Berlin - widerlegt und der Theorie von Joseph Garncarz insofern zugestimmt werden, als dass die Wiener und Berliner Bevölkerung trotz eines großen US-amerikanischen Angebots Filme aus anderen Produktionsländern bevorzugte. Dies wirft aber gleichzeitig die Frage auf, welche Filme tatsächlich bei der jeweiligen Bevölkerung beliebt waren und woran das gelegen haben mag. Um hier einen besseren Einblick zu bekommen, ist es unumgänglich,

¹²⁹ Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936“, S. 137.

einen Blick auf andere europäische Länder und die Filmproduktionen, die dort auf der Beliebtheitsskala die höchsten Rangplätze einnahmen, zu werfen. Petr Szczepanik und Clara Pafort-Overduin haben sich mit der Filmbeliebtheit in Prag respektive den Niederlanden in den 30er Jahren auseinandergesetzt. Die Arbeiten dieser beiden Autoren werden an dieser Stelle kurz miteinbezogen, um eine Interpretation der Wiener und Berliner Liste im europäischen Vergleich zu ermöglichen. Beide Wissenschaftler haben das Gesamtangebot der Filme in Prag bzw. den Niederlanden in ein Verhältnis zu den dortigen Top 30 bzw. Top 20 gesetzt. Szczepanik stellt fest, dass US-amerikanische Filme auf den ersten Blick beliebter waren als deutsche Produktionen.¹³⁰ Im Kalenderjahr 1938 dokumentiert er einen Anteil von über 50% US-amerikanischer Produktionen am tschechischen Markt,¹³¹ 14 davon finden sich in den Top 30 wieder.¹³² Auch Clara Pafort-Overduin hält fest: „the open Dutch market was dominated by Hollywood, with just over half of the films in the data set being produced in the United States.“¹³³ Gleichzeitig weist sie darauf hin, dass bei einem Vergleich mit den Top 20 deutlich wird, dass nationale Produktionen im Verhältnis zu dem Gesamtangebot aller Filme weitaus beliebter waren.¹³⁴ Im Zeitraum von 1934 bis 1936 machten niederländische Produktionen lediglich 1% des Gesamtangebotes aus.¹³⁵ In den Top 20 des gleichen Zeitraums finden sich aber sieben nationale Produktionen.¹³⁶ Szczepanik macht diesen Vergleich in Bezug auf tschechische Produktionen nicht, da er sich überwiegend mit der Beliebtheit deutscher im Vergleich zu US-amerikanischer Produktionen beschäftigt. Er hätte aber zwangsläufig auf ein ähnliches Ergebnis wie Pafort-Overduin kommen müssen. Denn 1938 nahmen tschechische Produktionen laut seinen Erhebungen 14,3% des Gesamtangebotes aus,¹³⁷ in den Top 30 finden sich elf tschechische Produktionen, was anteilig 36,7% ausmacht und einen

¹³⁰ Vgl. Szczepanik, „Hollywood in disguise“, S. 180.

¹³¹ Vgl. Szczepanik, „Hollywood in disguise“, Table 12.2., S. 169.

¹³² Vgl. Szczepanik, „Hollywood in disguise“, Table 12.6., S. 179.

¹³³ Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936“, S. 129.

¹³⁴ Vgl. Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936“, S. 134.

¹³⁵ Vgl. Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936“, Figure 6.1., S. 130.

¹³⁶ Vgl. Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936“, Table 6.1., S. 135.

¹³⁷ Vgl. Szczepanik, „Hollywood in disguise“, Table 12.2., S. 169.

Ausnutzungsindex von 2,56 ergibt. US-amerikanische Produktionen erreichen nur einen Ausnutzungsindex von rund 0,9.

Beide Wissenschaftler widerlegen letztlich die US-amerikanische Dominanz insofern, als nationale Produktionen in relativen Zahlen immer beliebter waren als jene aus Hollywood. Gleichzeitig kommen sowohl Szczepanik als auch Pafort-Overduin unabhängig voneinander zu dem Schluss, dass deutsche bzw. deutschsprachige Produktionen in der Rangliste der Beliebtheit direkt nach den nationalen Produktionen kamen und nicht, wie zuvor angenommen, die US-amerikanischen.¹³⁸ Auch die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland beeinflusste diese Tendenz nicht maßgeblich.¹³⁹ Pafort-Overduin hebt hervor, dass die niederländische Bevölkerung deutsche (oder überwiegend mit deutschen Produktionen assoziierte) Stars, wie Pola Negri oder Joseph Schmidt, den Stars aus Hollywood gegenüber bevorzugte.¹⁴⁰ Petr Szczepanik begründet die Vorliebe der Prager Bevölkerung für den deutschen Film im Vergleich zum US-amerikanischen damit, dass einerseits „comprehensibility“,¹⁴¹ also das Verstehen der deutschen Sprache, und andererseits „cultural affinity“,¹⁴² also das Vertrautsein mit der deutschen Kultur, beim Prager Kinopublikum stärker verankert waren als mit der US-amerikanischen. Ähnlich dürfte es in den Niederlanden gewesen sein, auch wenn sich Pafort-Overduin hierzu in ihrem Aufsatz „Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934-1936“ nicht explizit äußert.

Nachdem ein Großteil der Prager Bevölkerung und viele Niederländer der deutschen Sprache mächtig waren, und dies nach Auffassung von Pafort-Overduin und Szczepanik mit ein Grund für die Beliebtheit deutscher Filme war, so liegt die Vermutung nahe, dass deutsche Produktionen in Österreich mindestens genauso nachgefragt waren, wie in Ländern, in denen Deutsch nicht Muttersprache war. Ein Blick auf den für Wien berechneten Ausnutzungsindex bestätigt diese Vermutung: Er zeigt eine deutliche Dominanz

¹³⁸ Vgl. z.B. Szczepanik, „Hollywood in disguise“, S. 181.

¹³⁹ Vgl. Szczepanik, „Hollywood in disguise“, ebd.

¹⁴⁰ Vgl. Pafort-Overduin, „Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936“, S. 136.

¹⁴¹ Szczepanik, „Hollywood in disguise“, S. 176.

¹⁴² Szczepanik, „Hollywood in disguise“, ebd.

deutscher Filme. Lässt man die bereits erwähnten ausländischen Produktionen, die die Plätze 1 bis 5 einnehmen, aufgrund der Tatsache, dass sie nicht als ausländische Produktionen angesehen wurden, außer Acht, befinden sich deutsche Produktionen mit einem Ausnutzungsindex von 1,47 an erster und österreichische Produktionen mit einem Ausnutzungsindex von 1,34 an zweiter Stelle. Der Blick auf den Ausnutzungsindex allein reicht an dieser Stelle allerdings nicht mehr aus; es ist notwendig einen genaueren Blick auf die Top 30 in Wien zu werfen, um zu sehen, weshalb hier, im Gegensatz zu den Niederlanden oder Prag, deutsche Produktionen noch stärker präferiert wurden als nationale, also österreichische, Filme.

3.2.2. Die 30 beliebtesten Filme in Wien

Erwartungsgemäß finden sich in den Top 30 überwiegend deutsche und österreichische Filme. Die ausländischen Produktionen, die zwar einen höheren Ausnutzungsindex erzielten, aber angesichts der bereits erwähnten Hintergründe eher als „Ausreißer“ und nicht als gezielte Präferenz des Publikums gesehen werden, tauchen (mit Ausnahme zweier Koproduktionen mit Ungarn) nicht in den Top 30 auf. Die Tatsache, dass auch nur ein einziger US-amerikanischer Film in den Top 30 vertreten ist, deckt sich mit dem äußerst geringen Ausnutzungsindex von 0,48, den US-amerikanische Produktionen in Wien erzielten.

Würde man Joseph Garncarz' Vorgehensweise folgen und die Top 30 nur in das Verhältnis zum Gesamtangebot setzen, so würden ungarische Filme auf Platz 1 mit einem Ausnutzungsindex von 8,65 liegen, gefolgt von österreichischen Produktionen (2,85); erst an dritter Stelle würden die deutschen Filme (1,76) liegen. Da aber sowohl für Wien als auch für Berlin mittlerweile weitaus vollständigere Daten vorliegen als sie Joseph Garncarz zur Verfügung standen, soll auch hier der Ausnutzungsindex der Gesamtnachfrage Ausgangspunkt für weitere Interpretationen verwendet werden. Dabei sollen aber auch die Top 30 nicht außer Acht gelassen werden, die die Präferenz des Publikums auf einige

wenige ausschlaggebende Filme begrenzt. Diese 30 Filme geben schließlich im Detail Aufschluss darüber, weshalb gerade sie in Wien so beliebt waren.

Die fünf in den Top 30 erscheinenden, eigenständig österreichischen Produktionen befinden sich unter den 15 beliebtesten Filmen in Wien im Jahr 1938. Die Namen von Wiener Publikumslieblichen der damaligen Zeit, wie z.B. Paula Wessely in *Spiegel des Lebens* (R: Géza von Bolváry, AT 1938), Hans Moser in *13 Stühle* (R: E.W. Emo, AT 1938)¹⁴³ und *Die unruhigen Mädchen* (R: Géza von Bolváry, AT 1938), sowie Lucie Englisch in *Immer wenn ich glücklich bin* (R: Carl Lamac, AT 1938), tauchen in den vier beliebtesten österreichischen Filmen auf der Liste auf.

Die fünfte eigenständige Produktion Österreichs ist mit *Konzert in Tirol* (R: Karl Heinz Martin, AT 1938) bereits durch den Titel als typisch österreichisch erkennbar und hat in einer der Hauptrollen u.a. den langjährigen Wiener Burgschauspieler Ferdinand Maierhofer. In der deutsch-österreichisch-ungarischen Koproduktion *Ihr Leibhusar* (R: Hubert Marischka, DE/AT/HU 1938), des österreichischen Regisseurs spielt Maierhofer neben weiteren namhaften österreichischen Darstellern, wie Annie Rosar oder Lucie Englisch. Handlungsort liegt in Ungarn, das bis zum Ende des Ersten Weltkrieges noch Teil der k.u.k. Monarchie Österreich-Ungarns war.

Bei der einzigen US-amerikanischen Produktion, die in den Top 30 vertreten ist, handelt es sich um das historische Drama *Gräfin Walewska* (R: Clarence Brown, 1936). Mit der Schwedin Greta Garbo und dem Franzosen Charles Boyer in den Hauptrollen kann dieser Film nicht nur europäische Stars vorweisen, vielmehr legt er mit der Liebesgeschichte zwischen der polnischen Adligen Maria Walewska und dem französischen Kaiser Napoleon Bonaparte dem Plot eine in der europäischen Geschichte stark verwurzelte Romanze zugrunde.

¹⁴³ Dieser Film wird gerne als deutsche Produktion geführt, da er erst nach dem Anschluss Österreichs 1938 entstand. In seinem Buch *Anschluss im 3/4 Takt* weist Armin Loacker diesem Titel aber eindeutig Österreich als Produktionsland zu (S. 278). Die deutsche Uraufführung fand am 16. September 1938 in Dresden, die österreichische am 20. September 1938 in Wien statt.

TOP 30 Wien 1938

		Jahr	Produktionsland			Regie	Darsteller	Darstellerin	Darsteller	POPSTAT
1	Heimat	1938	DE			Carl Froelich	Paul Hörbiger	Zarah Leander	Heinrich George	1.797,39
2	13 Stühle	1938	AT			E.W. Emo	Heinz Rühmann	Annie Rosar	Hans Moser	1.790,81
3	Der Mustergatte	1937	DE			Wolfgang Liebeneiner	Heinz Rühmann	Leny Marenbach		1.656,87
4	Spiegel des Lebens	1938	AT			Géza von Bolváry	Attila Hörbiger	Paula Wessely	Peter Petersen	1.598,12
5	La Habanera	1937	DE			Douglas Sirk	Ferdinand Marian	Zarah Leander	Karl Martell	1.558,68
6	Die unruhigen Mädchen	1938	AT			Géza von Bolváry	Hans Moser	Käthe von Nagy	Elfriede Datzig	1.522,52
7	Fahrendes Volk	1938	DE			Jacques Feyder	Hans Albers	Francoise Rosay		1.386,71
8	Gräfin Walewska	1936	US			Clarence Brown	Charles Boyer	Greta Garbo		1.386,64
9	Immer, wenn ich glücklich bin	1938	AT			Carl Lamac	Frits van Dongen	Mártha Eggerth	Lucie Englisch	1.317,44
10	Frau Sixta	1938	DE			Gustav Ucicky	Gustav Fröhlich	Franziska Kinz	Ilse Werner	1.302,61
11	Es leuchten die Sterne	1938	DE			Hans H. Zerlett		La Jana	u.v.m.	1.268,60
12	Konzert in Tirol	1938	AT			Karl Heinz Martin	Ferdinand Mayerhof	Heli Finkenzeller	Hans Holt	1.244,39
13	Olympia I: Fest der Völker	1938	DE			Leni Riefenstahl				1.239,28
14	Der Tiger von Eschnapur	1938	DE			Richard Eichberg	Frits van Dongen	La Jana	Gustav Diessl	1.207,32
15	Geheimzeichen LB 17	1938	DE			Viktor Tourjansky	Willy Birgel	Hilde Weissner		1.187,31
16	Der Fall Deruga	1938	DE			Fritz Peter Buch	Willy Birgel	Geraldine Katt		1.178,29
17	Das Indische Grabmal	1938	DE			Richard Eichberg	Frits van Dongen	La Jana	Gustav Diessl	1.176,75
18	Kautschuk	1938	DE			Eduard von Borsody	René Deltgen	Vera von Langen	Gustav Diessl	1.147,04
19	Liebesbriefe aus dem Engadin	1938	DE			Luis Trenker	Luis Trenker	Carla Rust	Erika von Thellmann	1.135,04
20	Ihr Leibhusar	1938	DE	AT	HU	Hubert Marischka	Paul Kemp	Magda Schneider	Lucie Englisch	1.128,82
21	Die fromme Lüge	1938	DE			Nunzio Malasomma	Hermann Braun	Pola Negri		1.125,23
22	Verwehte Spuren	1938	DE			Veit Harlan	Frits van Dongen	Kristina Söderbaum		1.121,67
23	Gasparone	1937	DE			Georg Jacoby	Oskar Sima	Marika Röck	Johannes Heesters	1.120,57
24	Jugend	1938	DE			Veit Harlan	Eugen Klöpfer	Kristina Söderbaum	Hermann Braun	1.120,54
25	5 Millionen suchen einen Erben	1938	DE			Carl Boese	Heinz Rühmann	Leny Marenbach		1.119,97
26	Die Frau am Scheidewege	1938	DE		HU	Josef von Báky	Ewald Balsler	Magda Schneider	Karin Hardt	1.113,21
27	Die Landstreicher	1937	DE			Carl Lamac	Paul Hörbiger	Lucie Englisch	Erika Drusovich	1.093,48
28	Triumph des Willens	1935	DE			Leni Riefenstahl				1.083,33
29	Gewitter im Mai	1938	DE			Hans Deppe	Viktor Staal	Hansi Knotek		1.075,40
30	Olympia II: Fest der Schönheit	1938	DE			Leni Riefenstahl				1.071,75

Die deutsch-ungarische Koproduktion des Dramas *Die Frau am Scheidewege* (R: Josef von Báky, DE/HU 1938) entstand unter der Regie des Österreich-Ungarn Josef von Báky. Für das Drehbuch zeichnete Thea von Harbou verantwortlich, die bereits seit der Stummfilmzeit zu den prominentesten deutschsprachigen Drehbuchautorinnen zählte.

Von den verbleibenden 22 Produktionen, die alle ausschließlich aus Deutschland stammten, soll hier nur auf sieben Filme kurz Bezug genommen werden. Grund für diese Auswahl ist: Jeder dieser Filme weist auf die eine oder andere Art markante Merkmale auf, die eng mit der österreichischen Kultur zusammenhängen, sodass ihr Auftauchen in den Top 30 durchaus plausibel erscheint. Die Reihenfolge der nun folgenden Filme erfolgt an Hand ihres Rankings innerhalb der Top 30.

Frau Sixta (R: Gustav Ucicky, DE 1938)

Der Wiener Filmemacher Gustav Ucicky inszenierte hier einen Heimatfilm in den Ötztaler Alpen (Tirol) und besetzte die Titelrolle mit der Tirolerin Franziska Kinz. Auch wenn bei diesem Film als Produktionsland Deutschland angegeben ist, so ist dies für einen Österreicher nicht deutlich erkennbar, zumal der Ort der Handlung in Österreich liegt.

Es leuchten die Sterne (R: Hans H. Zerlett, DE 1938)

Die in Wien gebürtige Tänzerin und Schauspielerin La Jana lebt in diesem Revuefilm den Traum eines Mädchens aus der Kleinstadt, das sich in der Welt des Glanz und Glamour zurechtzufinden versucht. Mehrere Prominente aus Film und Theater des deutschsprachigen Raumes machten hier Gastauftritte, so auch Willi Forst, Paul Hörbiger, Jenny Jugo und Hans Moser, die alle aus Österreich stammten.

Kautschuk (R: Eduard von Borsody, DE 1938)

Dieser im Amazonas angesiedelte Abenteuerfilm des Wieners Eduard von Borsody zeigt den – aufgrund seiner Rollenvielfalt über die Grenzen Österreichs hinaus beliebten – Wiener Gustav Diessl in der Rolle des Großgrundbesitzers Don Alonzo de Ribeira.

Liebesbriefe aus dem Engadin (R: Luis Trenker, DE 1938)

Der aus Tirol stammende Regisseur, Schauspieler, Schriftsteller und Bergsteiger Luis Trenker war in den 20er und 30er Jahren weit über die Grenzen Österreichs hinaus für seine Alpenfilme bekannt und wurde besonders von den Nationalsozialisten aufgrund seiner Liebe zu den heimatlichen Bergen geschätzt.¹⁴⁴ Bei *Liebesbriefe aus dem Engadin* führte er nicht nur selbst Regie, sondern spielte neben deutschen und österreichischen Schauspielern auch die Hauptrolle.

Gasparone (R: Georg Jacoby, DE 1937)

Die Uraufführung der, hier von Georg Jacoby verfilmten, Operette des Wieners Carl Millöcker fand 1884 im Theater an der Wien statt. Das Ensemble der Verfilmung bestand aus mehreren namhaften österreichischen Schauspielern, unter anderem Oscar Sima, Leo Slezak und der Deutsch-Österreicherin Marika Röck.

Die Landstreicher (R: Carl Lamac, DE 1937)

Auch *Die Landstreicher* ist ursprünglich eine Wiener Operette, die 1899 zur Uraufführung in Wien kam. Neben dem, noch zu k.u.k. Zeiten in Prag geborenen, Regisseur Carl Lamac wirkten renommierte Schauspieler aus Österreich, wie z.B. dem Burgschauspieler Paul Hörbiger und Lucie Englisch, an dem Film mit.

Gewitter im Mai (R: Hans Deppe, DE 1938)

Der Heimatfilm *Gewitter im Mai* nach einer Novelle von Ludwig Ganghofer wurde in den bayrischen, schweizerischen und österreichischen Alpen gedreht. Die Österreicher Hansi Knotek und Viktor Staal waren in den Hauptrollen zu sehen.

Durch diesen Kurzüberblick soll vor Augen geführt werden, dass, wenngleich der Ausnutzungsindex der deutschen Filmproduktionen im Wiener Gesamtangebot der Kinos höher ist als der der österreichischen, man keineswegs von offensichtlich „nur“ deutschen Filmen sprechen kann. Zumindest die bereits aufgeführten sieben Filme haben entweder renommierte

¹⁴⁴ Vgl. Fritz, *Kino in Österreich: 1929-1945*, S. 69.

österreichische Darsteller in den Hauptrollen, wurden in Österreich gedreht oder es liegt ihnen eine Wiener Operette zugrunde und konnten daher vom Wiener Publikum als inländische Produktionen angesehen werden. Bereits Emilie Altenloh hält in ihrer 1914 im Diederichs Verlag veröffentlichten Dissertation „Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher“ fest, dass „auch eine gewisse Anpassung an den nationalen Geschmack in der ganzen Art der Stücke die günstigste Vorbedingung für großen Erfolg zu sein [scheint].“¹⁴⁵ Das Aufscheinen der oben genannten Filme in den Top 30 bestätigt Altenlohs Vermutung, denn es zeigt, dass das Wiener Publikum durchaus selektiv bei der Wahl der deutschen Produktionen vorgegangen ist und Filme mit einem Bezug zu Österreich, den Alpen, der Wiener Musik, etc. präferiert wurden.

3.2.3. Die 30 beliebtesten Filme in Berlin

Unter den 30 beliebtesten Filmen in Berlin findet sich keine einzige Koproduktion, d.h. die Filme wurden ausschließlich in einem einzigen Land produziert. Auch beschränkt sich die Herkunft der Filme auf drei Länder: Deutschland, die USA und Österreich. Wie an Hand des Ausnutzungsindex bereits festgestellt wurde, lagen deutsche Produktionen mit einem Wert von 1,18 an erster Stelle, gefolgt von italienischen (1,06) und österreichischen (1,01) Filmen. Bemerkenswert ist, dass auch in Berlin US-amerikanische Produktionen verhältnismäßig schlecht abschnitten und mit 0,79 zwar keinen ganz so niedrigen Wert erzielten wie in Wien, dennoch aber deutlich unter 1 lagen.

Die österreichischen Produktionen in den Berliner Top 30

Wenngleich österreichische Produktionen vom Ausnutzungsindex nur knapp über dem Wert 1 lagen, somit also Angebot und Nachfrage mehr oder minder gleichgewichtig sind, so sollte hier dennoch ein Blick auf die zwei Filme geworfen werden, die es in die Top 30 schafften.

¹⁴⁵Altenloh, *Zur Soziologie des Kinos*, S. 57f.

TOP 30 Berlin 1938

		Jahr	PL	Regie	Darsteller	Darstellerin	Darsteller	POPSTAT
1	Heimat	1938	DE	Carl Froelich	Paul Hörbiger	Zarah Leander	Heinrich George	4.345,20
2	Urlaub auf Ehrenwort	1938	DE	Karl Ritter	Rolf Möbius	Ingeborg Theek	Fritz Kampers	3.245,72
3	Der Tiger von Eschnapur	1938	DE	Richard Eichberg	Frits van Dongen	La Jana	Gustav Diessl	3.072,41
4	5 Millionen suchen einen Erben	1938	DE	Carl Boese	Heinz Rühmann	Leny Marenbach		3.014,98
5	Fahrendes Volk	1938	DE	Jacques Feyder	Hans Albers	Francoise Rosay		3.004,08
6	Olympia I: Fest der Völker	1938	DE	Leni Riefenstahl				2.953,67
7	13 Stühle	1938	AT	E.W. Emo	Heinz Rühmann	Annie Rosar	Hans Moser	2.952,02
8	Das Indische Grabmal	1938	DE	Richard Eichberg	Frits van Dongen	La Jana	Gustav Diessl	2.944,42
9	Geheimzeichen LB 17	1938	DE	Viktor Tourjansky	Willy Birgel	Hilde Weissner		2.942,87
10	Spiegel des Lebens	1938	AT	Géza von Bolváry	Attila Hörbiger	Paula Wessely	Peter Petersen	2.888,75
11	La Habanera	1937	DE	Douglas Sirk	Ferdinand Marian	Zarah Leander	Karl Martell	2.778,31
12	Es leuchten die Sterne	1938	DE	Hans H. Zerlett		La Jana	u.v.m.	2.664,24
13	Der Werkpilot	1938	US	Victor Fleming	Clark Gable	Myrna Loy	Spencer Tracy	2.616,36
14	Der Fall Deruga	1938	DE	Fritz Peter Buch	Willy Birgel	Geraldine Katt		2.616,35
15	Olympia II: Fest der Schönheit	1938	DE	Leni Riefenstahl				2.563,73
16	Verwehte Spuren	1938	DE	Veit Harlan	Frits van Dongen	Kristina Söderbaum		2.551,10
17	Die Umwege des schönen Karl	1938	DE	Carl Froelich	Heinz Rühmann	Karin Hardt		2.446,09
18	Broadway Melodie 1938	1937	US	Roy Del Ruth	Robert Taylor	Eleanor Powell		2.433,95
19	Maienzeit	1937	US	Robert Z. Leonard	Nelson Eddy	Jeanette MacDonald		2.425,49
20	Anna Favetti	1938	DE	Erich Waschnek	Mathias Wieman	Brigitte Horney		2.378,67
21	Der Tag nach der Scheidung	1938	DE	Paul Verhoeven	Johannes Riemann	Luise Ullrich	Hans Söhnker	2.324,79
22	Das Mädchen von gestern Nacht	1938	DE	Peter Paul Brauer	Willy Fritsch	Ingeborg von Kusserow	Georg Alexander	2.300,31
23	Gasparone	1937	DE	Georg Jacoby	Oskar Sima	Marika Röck	Johannes Heesters	2.257,50
24	Chicago	1937	US	Henry King	Tyrone Power	Alice Faye	Don Ameche	2.257,13
25	Verklungene Melodie	1938	DE	Viktor Tourjansky	Willy Birgel	Brigitte Horney		2.231,11
26	Die Kameliendame	1936	US	George Cukor	Robert Taylor	Greta Garbo		2.219,23
27	Rote Orchideen	1938	DE	Nunzio Malasomma	Albrecht Schoenhals	Olga Tschechowa		2.217,44
28	Die kleine und die große Liebe	1938	DE	Josef von Báky	Gustav Fröhlich	Jenny Jugo		2.213,38
29	Der Maulkorb	1938	DE	Erich Engel	Ralph Arthur Roberts	Hilde Weissner		2.153,43
30	Die Eiskönigin	1938	US	Roy Del Ruth	Don Ameche	Sonja Henie		2.139,36

Genau genommen haben es diese zwei Produktionen sogar in die Top 10 geschafft: E.W. Emos Komödie *13 Stühle* (AT 1938) befindet sich auf Platz 7, das Drama *Spiegel des Lebens* (R: Géza von Bolváry, AT 1938) mit Paula Wessely auf Platz 10. Beide Filme befinden sich auch in Wien unter den zehn besten Filmen und sollen infolgedessen genauer Aufschluss darüber geben können, weshalb gerade diese zwei österreichischen Produktionen auch beim Berliner Kinopublikum so großen Anklang fanden.

13 Stühle (R: E.W. Emo, AT 1938)

Neben dem Wiener Kabarettisten Hans Moser hat hier Heinz Rühmann die zweite Hauptrolle inne. Heinz Rühmann galt in Deutschland als „der unbestrittene Star der Filmkomödie der Zeit“¹⁴⁶ und somit als Garant für den Erfolg einer Filmkomödie in den deutschen Kinos. Aufgrund seiner Verkörperung des „naiven, aber ehrlichen Kleinbürgers, mit dem sich jeder Deutsche identifizieren konnte“¹⁴⁷ wurde er gerne als nationalsozialistisches Aushängeschild verwendet. Die Bekanntheit Rühmanns mag ein Grund für die Popularität von *13 Stühle* gewesen sein, reicht aber nicht aus, um die Beliebtheit dieses und andere österreichischer Filme in Berlin zu erklären. Schließlich ist Dreh- und Angelpunkt des Films Wien und Rühmann der einzige deutsche Schauspieler in dem sonst vollständig österreichischen Ensemble. Wäre die deutsche Bevölkerung dem Wiener Film gegenüber abgeneigt gewesen, so hätte selbst Rühmanns Auftreten in dem Film nicht zu einer derartig großen Beliebtheit verhelfen können.

Spiegel des Lebens (R: Géza von Bolváry, AT 1938)

Die Uraufführung dieser österreichischen Produktion fand am 08. Juni 1938 im Berliner „Gloria-Palast“ statt. Das ist insofern bemerkenswert, als dass die österreichische Uraufführung erst später, nämlich am 13. September 1938 im „Apollo Kino“ in Wien stattfand. In den Hauptrollen spielen sich die Wiener Publikumsliebhaber Paula Wessely und ihr Ehemann Attila Hörbiger, die wesentlichen Schauplätze des Dramas befinden sich in Wien und vor der Kulisse der österreichischen Alpen.

¹⁴⁶ Kleinmans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, S. 136.

¹⁴⁷ Kleinmans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino*, S. 140.

Das Genre „Wiener Film“ und seine Beliebtheit in Deutschland

Wenngleich Filme aus größeren Ländern aufgrund von höheren Investitionsmöglichkeiten grundsätzlich einen Wettbewerbsvorteil gegenüber kleineren Ländern haben,¹⁴⁸ so muss man österreichische, genauer gesagt Wiener Produktionen zum damaligen Zeitpunkt davon ausnehmen. Der Wiener Film erfreute sich nämlich gerade im Deutschland der 1930er Jahre große Beliebtheit. Die Gründe dafür sind mannigfaltig und schaffen Raum für zahlreiche, immer wieder neue Interpretationen. Christian F. Winkler definiert die „nötigen Ingredienzen für einen erfolgreichen [Wiener] Film“¹⁴⁹ als eine Vermischung von „Humor, Leichtsinn, Herz, ein ganz wenig Historie und viel Musik“,¹⁵⁰ die ausschlaggebend für die Beliebtheit des Wiener Films im deutschsprachigen Raum war. Eine Rolle spielte dabei sicherlich die Sehnsucht nach Glück, Wohlstand und Frieden von einer Bevölkerung, die gerade erst den 1. Weltkrieg hinter sich gelassen hatte und in kargen Zeiten lebte. Winkler betont, dass „in Wien [...] damals im Gegensatz zu Berlin eine beinahe idyllische Ruhe [herrschte]“.¹⁵¹ Karsten Witte verbindet vor allem die 1938 gegründete Produktionsfirma „Wien Film“ und deren Logo eines Violinschlüssels mit dem Erfolg des Wiener Films und spricht von einem „Versprechen an Sinnlichkeit“,¹⁵² das dem Zuschauer durch die Verbindung von „Wien“, „Film“ und „Musik“ gegeben wurde und im Verlauf des Abends gehalten werden soll.¹⁵³ Auch wenn die Gründung der „Wien-Film“ erst mit dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich erfolgte, so war es letztlich keine Neugründung sondern vielmehr eine Umbenennung der bereits damals erfolgreichen Tobis-Sascha-Filmindustrie AG. Auch die Emo-Film (hier die Produktionsfirma bei *13 Stühle*) wickelte Produktionen für die Wien-Film GmbH ab.¹⁵⁴ Es war der „einmalige Zauber der Wiener Kultur und Musik, die Ursprünglichkeit des Lebens in den Alpenländern, die künstlerische Begabung ihrer Bewohner [...]“¹⁵⁵ und vieles mehr, dass die deutsche Bevölkerung zum

¹⁴⁸ Vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S.32ff.

¹⁴⁹ Winkler, *Wien-Film: Träume aus Zelluloid*, S. 45.

¹⁵⁰ Winkler, *Wien-Film: Träume aus Zelluloid*, ebd.

¹⁵¹ Winkler, *Wien-Film: Träume aus Zelluloid*, S. 38.

¹⁵² Witte, „Der Violinschlüssel“, aus: *Der Wiener Film im Dritten Reich*, S. 29.

¹⁵³ Vgl. Witte, „Der Violinschlüssel“, aus: *Fritz Der Wiener Film im Dritten Reich*, ebd.

¹⁵⁴ Vgl. z.B. Winkler, *Wien-Film: Träume aus Zelluloid*, S. 39, oder Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S. 180.

¹⁵⁵ Witte, „Der Violinschlüssel“, aus: *Fritz, Der Wiener Film im Dritten Reich*, S. 30.

Wiener Film hinzog. Besonders seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 suchte das Kinopublikum nach Ablenkung der faschistischen Propaganda, mit der man tagtäglich konfrontiert wurde, im Film und fand diese - laut Helene Schrenk – im Wiener Film.¹⁵⁶ Auch Witte schließt sich dieser Auffassung an und spricht von einem „Gegengift zu den Produktionen der Ufa“.¹⁵⁷ Und weiter: „Der Violinschlüssel eröffnet dem Zuschauer ein Reich der Phantasie, des lebenswürdigen Anachronismus und der Addition der sinnlichen Möglichkeiten des Mediums Film.“¹⁵⁸ Es ist also wenig verwunderlich, dass österreichische Filme in Berlin einen leicht erhöhten Ausnutzungsindex haben, also die österreichischen die einzigen ausländischen Filmproduktionen in Berlin sind, die in einem ausgeglichenen Verhältnis angeboten und nachgefragt wurden. Die Begründung, österreichische Filme seien aufgrund einer „kulturellen und sprachlichen Ähnlichkeit zu deutschen Filmen“¹⁵⁹ kaum von diesen zu unterscheiden, trifft mit Sicherheit zu einem gewissen Teil zu. Die gemeinsame Sprache allein kann aber wohl nicht als der ausschlaggebende Grund genannt werden, da es ja gerade das „Wiener Flair“ und der „Wiener Schmä“ (letzterer bedingt bzw. verstärkt durch den Wiener Dialekt, also die Andersartigkeit zum Hochdeutschen) waren, die die Zuschauer in Berlin vor der Leinwand fesselten: „[Der Wiener Film ist] deswegen so beliebt [...] gewesen, weil erst einmal die Vergangenheit Österreich-Ungarn so romantisch war und auch das Kaiserhaus so eine Art Romantik ausgestrahlt hat, außerdem war ja der Wiener Dialekt der beliebteste deutsche Dialekt überhaupt.“¹⁶⁰

Die US-amerikanischen Produktionen in den Berliner Top 30

Im Folgenden sollen kurz die sechs US-amerikanischen Produktionen aufgelistet werden, die in den Top 30 in Berlin auftauchen. Die Reihung erfolgt auch hier an Hand der Position, die der jeweilige Film im Ranking erreichte. Die Kurzdarstellung erfolgt, um zu überprüfen, ob spezifische Gemeinsamkeiten dieser Filme dabei helfen können, ihren Erfolg beim Publikum zu erklären.

¹⁵⁶ Schrenk, „Operette von Willi Forst“, aus: Fritz, *Der Wiener Film im Dritten Reich*, S. 46.

¹⁵⁷ Witte, „Der Violinschlüssel“, aus: Fritz, *Der Wiener Film im Dritten Reich*, S. 30.

¹⁵⁸ Witte, „Der Violinschlüssel“, aus: Fritz, *Der Wiener Film im Dritten Reich*, ebd.

¹⁵⁹ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 74.

¹⁶⁰ Filmgeschichte aus Österreich aus: Fritz, *Kino in Österreich: 1929-1945*, S. 71.

Der Werkpilot (R: Victor Fleming, US 1938)

Laut dem Lexikon des internationalen Films handelt es sich hierbei um ein „klassisches Fliegerdrama mit außergewöhnlicher Starbesetzung und auch heute noch atemberaubenden Flugaufnahmen.“ Mit den Oscar-Gewinnern Clark Gable, Spencer Tracy und Lionel Barrymore, sowie Myrna Loy, die ab den frühen 30er Jahren filmische Erfolge verzeichnen konnte. Mit einem Budget von ca. 1,7 Mio. US-Dollar¹⁶¹ zählte der Film zu einer der teuersten Produktionen der damaligen Zeit.

Broadway Melodie 1938 (R: Roy Del Ruth, US 1937)

Bei diesem Revuefilm handelt es sich um eine eigenständige Fortsetzung der „Broadway Melodie“-Serie, die 1929 ihren Anfang fand. Robert Taylor und Eleanor Powell standen bereits zum zweiten Mal für *Broadway Melodie* vor der Kamera. Die Kosten des Films bewegten sich mit 1,6 Millionen US-Dollar¹⁶² im gehobenen finanziellen Produktionsrahmen.

Maienzeit (R: Robert Z. Leonard, US 1937)

Auch bei *Maienzeit* handelt es sich um einen Revuefilm, lose basierend auf der Operette des gebürtigen Österreich-Ungarn Sigmund Romberg. Handlungsort ist überwiegend Europa bzw. Paris. Zu Beginn wird in einem kleinen Dorf ein Maibaum aufgestellt. Das Aufstellen eines Maibaumes im Frühling ist ein Brauch aus Mittel- und Nordeuropa und fußt vor allem in Deutschland und Österreich auf einer langjährigen Tradition. In der 2,1 Mio. US-Dollar¹⁶³ teuren Produktion gaben Jeanette MacDonald und Nelson Eddy zum dritten Mal in ihrer Karriere das Leinwandpaar.

Chicago (R: Henry King, US 1937)

Als Antwort auf den MGM Kassenschlager „San Francisco“ drehte Regisseur Henry King für 20th Century Fox das Drama „In Old Chicago“, das vor dem Hintergrund des 1871 in Chicago stattgefundenen Großbrandes spielt. Mit ca. 1,8 Millionen US-Dollar,¹⁶⁴ die der Film kostete, gehört er mit zu den teuersten

¹⁶¹ „MGM film grosses, 1924-1948: The Eddie Mannix Ledger“, *Test Pilot*.

¹⁶² „MGM film grosses, 1924-1948: The Eddie Mannix Ledger“, *Broadway Melodie of 1938*.

¹⁶³ „MGM film grosses, 1924-1948: The Eddie Mannix Ledger“, *Maytime*.

¹⁶⁴ Balio, *Grand Design*, S. 229.

Produktionen der damaligen Zeit. Tyrone Power, Don Ameche und Alice Faye spielen in diesem aktionsreichen Drama, das mit musikalischen Einlagen versehen ist.

Die Kameliendame (R: George Cukor, US 1936)

Basierend auf dem Erfolgsroman des französischen Schriftstellers Alexandre Dumas d. J., spielt die Schwedin Greta Garbo die französische Kurtisane Marguerite Gautier, Robert Taylor ihren Liebhaber Armand Duval. Die Romanvorlage von Dumas war in Europa bereits im 19. Jahrhundert als Theaterstück sehr erfolgreich und wurde von Giuseppe Verdi 1853 als „La Traviata“ vertont. Die Produktionskosten des Films beliefen sich auf ca. 1,5 Millionen US-Dollar.¹⁶⁵

Die Eiskönigin (R: Roy Del Ruth, US 1938)

Die Norwegerin Sonja Henie, bis heute die erfolgreichste Einzelläuferin in der Eiskunstlaufgeschichte,¹⁶⁶ spielt in diesem Revuefilm an der Seite von Don Ameche. Produktionskosten für diesen Film sind nicht bekannt, allerdings bekam Sonja Henie für diesen Film eine Gage zwischen 125.000 und 130.000 US-Dollar¹⁶⁷ (als Vergleich hierfür: Schauspieler Clark Gable bekam für den knapp 4 Millionen US-Dollar teuren Film¹⁶⁸ *Vom Winde verweht* (1939, R: Victor Fleming) „nur“ 120.000 US-Dollar),¹⁶⁹ was darauf schließen lässt, dass sich auch hier die Produktionskosten auf einem sehr hohen Niveau befanden.

Jeder dieser sechs Filme hatte für damalige Verhältnisse ein außergewöhnlich hohes Budget: Im Schnitt betragen die Produktionskosten der US-amerikanischen Filme, die 1937 produziert wurden, 485.000 US Dollar, 1938 waren es sogar nur 457.000 US Dollar.¹⁷⁰ Die Produktionskosten jedes

¹⁶⁵ „MGM film grosses, 1924-1948: The Eddie Mannix Ledger“, *Camille*.

¹⁶⁶ Mavis, „Happy Landing“, <http://www.dvdtalk.com/reviews/62917/happy-landing-1938-fox-cinema-archives/>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

¹⁶⁷ Der Spiegel, „Stars“, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43065330.html>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

¹⁶⁸ Vgl. „Gone with the Wind“, in: Internet Movie Database, http://www.imdb.com/title/tt0031381/?ref=nm_bio_sal_14, letzter Zugriff am 21.05.2014.

¹⁶⁹ Vgl. „Clark Gable“, in: Internet Movie Database, http://www.imdb.com/name/nm0000022/bio?ref=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff am 21.05.2014.

¹⁷⁰ Vgl. „MGM film grosses, 1924-1948: The Eddie Mannix Ledger“.

einzelnen der oben genannten Filme betragen mindestens das Dreifache dieses Durchschnitts. Auch wenn für *Die Eiskönigin* keine konkreten Zahlen verfügbar sind, so lässt sich bereits aufgrund der Gage von Sonja Henie auf annähernd vergleichbare Produktionskosten wie für die vorstehenden US-amerikanischen Filme schließen. Der Blick auf die Produktionskosten zeigt, dass hier die zweite Voraussetzung der von Garncarz erwähnten Modelle von Wildman/Siwiek und Hoskins/Mirus zutrifft: „Je größer das Budget eines Films ist, desto attraktiver ist er auch für das Publikum“.¹⁷¹ Insofern lässt sich argumentieren, dass „die Produzenten und Verleiher der größeren Länder allein aufgrund ihrer Marktgröße gegenüber den kleineren Ländern einen Wettbewerbsvorteil [haben].“¹⁷² Zudem handelt es sich bei vier von den sechs Filmen um Revuefilme bzw. Filme mit einem starken Bezug zu Musik und Tanz, was in Deutschland in den 30er Jahren ein bevorzugtes Filmgenre war.¹⁷³ Außerdem weisen fast die Hälfte der US-amerikanischen Produktionen in den Top 30 starke Bezüge zur Europa bzw. zur europäischen Geschichte und deren Traditionen auf: *Die Kameliendame* und *Maienzeit* haben ihren Handlungsort in Europa, *Die Eiskönigin* zumindest teilweise. Fazit: In den 1938 in Berlin beliebtesten US-amerikanischen Filmproduktionen ist durchgehend ein gewaltiger finanzieller Produktionsaufwand betrieben worden, bei der Hälfte der Filme sind starke europäische Themenbezüge erkennbar.

3.2.4. Die Top 30 von Wien und Berlin im direkten Vergleich

Um den Zusammenhang zwischen den Wiener und Berliner Top 30 besser zu verstehen, sollte man einen Blick auf Erfolgsranglisten aus anderen europäischen Städten bzw. Ländern werfen, sofern dort solche vorhanden sind. Für das vorliegend untersuchte Jahr 1938 gibt es eine Erfolgsrangliste von Petr Szczepanik für Prag, auf die er sich in seinem Aufsatz „Hollywood in disguise“ bezieht, sowie eine Liste der beliebtesten Filme laut der Kinobetreiber in ganz Frankreich¹⁷⁴, die von Colin Crisp in seinem Buch „Genre, myth, and convention

¹⁷¹ Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 32.

¹⁷² Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 33.

¹⁷³ Vgl. Friedl, „Der Unterhaltungsfilm im Nationalsozialismus unter besonderer Berücksichtigung des Revuefilms“, S. 111.

¹⁷⁴ Crisp, *Genre, myth, and convention in the French cinema*, S. 300.

in the French cinema. 1929-1939“ veröffentlicht wurde. Stellt man diese zwei Listen sowie die Erfolgsranglisten für Wien und Berlin nebeneinander, lässt sich auch hier deutlich ablesen, dass nationale Filme den US-amerikanischen Filmen vorgezogen wurden.

An dieser Stelle soll das Hauptaugenmerk nicht auf diese bereits unter Punkt 3.2.1 näher besprochenen Tatsache, sondern auf die möglichen Übereinstimmungen zwischen den Listen gerichtet werden. Innerhalb der Top 30 in Prag und Frankreich finden sich zwei Filme auf beiden Listen: Der Disney-Film *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (R: David D. Hand u.a., US 1937) und Robert Wienes *Ultimatum* (R: Robert Wiene, FR 1938), der von den Anfängen des ersten Weltkriegs handelt. Beide Filme gelangten im nationalsozialistischen Deutschland nicht zur Aufführung. *Schneewittchen* nicht, weil es zu „keinem Abschluß mit einem deutschen Verleih gekommen [war], da die entsprechenden Devisen nicht frei waren.“¹⁷⁵ *Ultimatum* vermutlich nicht, weil er sich damit beschäftigt, zu zeigen, „how war damages the lives of ordinary people“.¹⁷⁶ Zwischen den Listen von Frankreich und Berlin gibt es keine einzige Übereinstimmung eines Filmtitels, mit Wien teilt sich Frankreich lediglich das Historiendrama *Gräfin Walewska* (R: Clarence Brown, US 1938), das wie bereits erwähnt auf dem Leben der Geliebten Napoleon Bonapartes basiert. Zwischen Prag und Berlin respektive Wien finden sich schon etwas mehr Gemeinsamkeiten: Richard Eichbergs Zweiteiler *Der Tiger von Eschnapur* und *Das Indische Grabmal* (beide DE 1938) tauchen in Prag, Wien und Berlin auf. *Broadway Melodie 1938* (R: Roy Del Ruth, US 1937) kam in Prag und Berlin, *Die Kameliendame* (R: George Cukor, US 1936) in Prag und Wien in die Top 30. Es liegt daher die Behauptung nahe, dass es zwischen den einzelnen europäischen Ländern trotz einiger kultureller, historischer und sprachlicher Gemeinsamkeiten selten zu einer Übereinstimmung von mehr als 10% unter den 30 beliebtesten Filmen kam, da es tiefgründigere traditionelle, sprachliche und kulturelle Unterschiede gab. Die - im Vergleich zu Frankreich - höhere Übereinstimmung zwischen Prag und Wien respektive Berlin rührt daher, dass die deutsche Sprache in Prag und dem Rest der Tschechoslowakei durchaus

¹⁷⁵ Giesen, *Lexikon des Trick- und Animationsfilms*, S. 371.

¹⁷⁶ Jung/Schatzberg, *Beyond Caligari*, S. 182.

weit verbreitet war.¹⁷⁷ Umso bemerkenswerter ist die große Übereinstimmung zwischen Wien und Berlin: Von den 30 besten Filmen in Berlin findet man genau die Hälfte unter den Top 30 in Wien wieder.

Platz BER	Platz VIE	Filmtitel	PL	Regie	Darsteller	Genre
1	1	Heimat	DE	Carl Froelich	Zarah Leander Paul Hörbiger	Heinrich George Drama Heimatfilm
3	14	Der Tiger von Eschnapur	DE	Richard Eichberg	La Jana Frits van Dongen	Gustav Diessl Abenteuer Revuefilm
4	25	5 Millionen suchen einen Erben	DE	Carl Boese	Leny Marenbach Heinz Rühmann	Komödie
5	7	Fahrendes Volk	DE	Jacques Feyder	Françoise Rosay Hans Albers	Drama Krimi
6	13	Olympia I: Fest der Völker	DE	Leni Riefenstahl		Sport
7	2	13 Stühle	AT	E.W. Emo	Heinz Rühmann Hans Moser	Annie Rosar Komödie
8	17	Das Indische Grabmal	DE	Richard Eichberg	La Jana Frits van Dongen	Gustav Diessl Abenteuer Revuefilm
9	15	Geheimzeichen LB 17	DE	Viktor Tourjansky	Hilde Weissner Willy Birgel	Krimi
10	4	Spiegel des Lebens	AT	Géza von Bolváry	Paula Wessely Attila Hörbiger	Peter Petersen Drama
11	5	La Habanera	DE	Douglas Sirk (Detlef Sierck)	Zarah Leander Ferdinand Marian	Karl Martell Drama
12	11	Es leuchten die Sterne	DE	Hans. H. Zerlett	La Jana u.v.m.	Revuefilm
14	16	Der Fall Deruga	DE	Fritz Peter Buch	Geraldine Katt Willy Birgel	Krimi
15	30	Olympia II: Fest der Schönheit	DE	Leni Riefenstahl		Sport
16	22	Verwehte Spuren	DE	Veit Harlan	Kristina Söderbaum Frits van Dongen	Krimi Drama
23	23	Gasparone	DE	Georg Jacoby	Marika Röck Oskar Sima	Johannes Heesters Revuefilm

Besonders auffällig ist hier zunächst die Tatsache, dass unter den Filmen, die sowohl in Wien als auch in Berlin liefen, keine ausländische Produktion aufscheint. Die zwei bereits erwähnten österreichischen Produktionen *13 Stühle* und *Spiegel des Lebens* wurden bereits im Bezug zu den Wiener Filmen in Berlin etwas genauer betrachtet und sollen daher an dieser Stelle keine weitere Erwähnung finden, da deren Aufscheinen in den Top 30 bereits begründet wurde. Auch die Operette *Gasparone* (R: Georg Jacoby, DE 1937) und der Revuefilm *Es leuchten die Sterne* (R: Hans H. Zerlett, DE 1938) fanden bereits Erwähnung.

Richard von Eichbergs zweiteiliger Abenteuerfilm *Der Tiger von Eschnapur* und *Das Indische Grabmal*, der auch in Prag mit großem Erfolg lief, findet sich ebenso unter den Top 30 und gehört zu den „aufwendigsten deutschen

¹⁷⁷ Vgl. Szczepanik, „Hollywood in disguise“, S. 182.

Produktionen der dreißiger Jahre“.¹⁷⁸ Der wohl heute noch bekannteste Film, der 1938 in die Kinos kam, ist Leni Riefenstahls zweiteiliger Dokumentarfilm *Olympia: Fest der Völker* und *Olympia: Fest der Schönheit* (beide DE 1938). Die Produktionskosten in Höhe von 2.8 Millionen Reichsmark waren elfmal so hoch wie die durchschnittlicher deutscher Produktionen der damaligen Zeit.¹⁷⁹ Persönlich beauftragt von Adolf Hitler, hatte Leni Riefenstahl vollkommene künstlerische und organisatorische Freiheit bei und Kontrolle über die Entstehung des Zweiteilers.¹⁸⁰ Für diesen Film eigens entwickelte technische Neuerungen,¹⁸¹ wie z.B. eine Unterwasserkamera, Zeitlupen- und Luftaufnahmen sowie Riefenstahls meisterhafte ästhetische Inszenierung von athletischen Körpern¹⁸² und des beachtlichen dramaturgischen Aufbaus des sportlichen Wettbewerbs führten dazu, dass der Film nicht nur in Deutschland als Propagandafilm funktionierte, sondern auch, mit kleinen Veränderungen (der Schwerpunkt lag darauf, den Film für andere europäische Länder zu „nationalisieren“),¹⁸³ außerhalb des Deutschen Reiches auf Anklang stieß: In Schweden, Italien¹⁸⁴ und Frankreich¹⁸⁵ wurde *Olympia* mit diversen Preisen ausgezeichnet.

Neben den Revuefilmen und Dokumentationen finden sich Krimis, Dramen und Komödien unter den Top 30. Auffallend ist, dass immer wieder die selben Namen auftauchen: Zarah Leander ist mit *Heimat* (R: Carl Froelich, DE 1938) und *La Habanera* (R: Douglas Sirk, DE 1937) vertreten, Heinz Rühmann mit *13 Stühle* (R: E.W. Emo, AT 1938) und *5 Millionen suchen einen Erben* (R: Carl Boese, DE 1938). Auch Gustav Diessl und Willy Birgel scheinen je zweimal auf, nämlich in *Der Tiger von Eschnapur* und *Das Indische Grabmal* (beide R: Richard Eichberg, DE 1938) bzw. in *Geheimzeichen LB 17* (R: Viktor Tourjansky, DE 1938) und *Der Fall Deruga* (R: Fritz Peter Buch, DE 1938), La Jana und Frits van Dongen gleich dreimal: Beide in Richard Eichbergs *Der*

¹⁷⁸ Kramer, *Reclams Lexikon des deutschen Films*, S. 158.

¹⁷⁹ Vgl. Garncarz, „Olympia – Fest der Völker/Fest der Schönheit“, S. 79.

¹⁸⁰ Vgl. Garncarz, „Olympia – Fest der Völker/Fest der Schönheit“, ebd.

¹⁸¹ Vgl. z.B. Garncarz, „Olympia – Fest der Völker/Fest der Schönheit“, S. 82.

¹⁸² Vgl. z.B. Garncarz, „Olympia – Fest der Völker/Fest der Schönheit“, S. 81.

¹⁸³ Vgl. z.B. Garncarz, „Olympia – Fest der Völker/Fest der Schönheit“, S. 83ff.

¹⁸⁴ Vgl. Töteberg, *Metzler Film Lexikon*, S. 479.

¹⁸⁵ Vgl. Schmidt, „Olympia“, <http://www.helmut-schmidt-online.de/Riefenstahl-Homepage/film-Olympia.htm>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

Tiger von Eschnapur und *Das Indische Grabmal* sowie *Es leuchten die Sterne* (R: Hans H. Zerlett, DE 1938) bzw. *Verwehte Spuren* (R: Veit Harlan, DE 1938).

Eine Vorliebe der Bevölkerung für bestimmte Stars ist kein Novum. Auch heutzutage gibt es Präferenzen für einzelne Schauspieler und Schauspielerinnen, die unter anderem ihre Begründung in ihrem Bekanntheitsgrad, Aussehen, Ausstrahlung, schauspielerische Leistung o.ä. finden. Dass Filme mit beliebten Schauspielern einen entsprechenden Anklang finden, ist daher schwer von der Hand zu weisen. Bemerkenswert an dem Vergleich der Listen von Wien und Berlin von 1938 ist allerdings, dass es einen fließenden Übergang der Beteiligten an den Filmen gibt: Österreicher haben Anteil an deutschen, Deutsche wiederum in österreichischen Produktionen, ganz gleich ob sie in Form von Schauspiel, Regie, Drehbuch oder Romanvorlage dafür verantwortlich zeichnen. Der gebürtige Wiener Paul Hörbiger beispielsweise begann seine Karriere zunächst bei der Ufa in Berlin, spielte zwischenzeitlich jedoch auch in Wien.¹⁸⁶ Der österreichische Filmhistoriker Walter Fritz fasst diesen Zustand zusammen: „Während Forst mit seiner Forst-Film seine österreichischen Stoffe nur in Wien drehte, produzierte Hörbiger in Berlin Wiener Filme.“¹⁸⁷

Diese enge Verbindung zwischen Wien und Berlin bzw. Österreich und Deutschland fand ihren Ursprung bereits deutlich vor dem politischen Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland. Im Folgenden sollen die elementarsten Gründe für diese Verbindung aufgeführt werden, diese Aufzählung erhebt jedoch keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit.

a) Durch den Verkauf des Hauptanteils der Tobis-Sascha Film-Verleih- und Vertriebsgesellschaft m.b.H. Wien an die österreichische Creditanstalt im Jahr 1936 sieht Walter Fritz einen ersten Schritt in Richtung Annexion, da die Creditanstalt eng mit der deutschen Cautio Treuhand GmbH verbunden war.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Vgl. Fritz, *Kino in Österreich: 1929-1945*, S. 70.

¹⁸⁷ Fritz, *Kino in Österreich: 1929-1945*, S. 71.

¹⁸⁸ Vgl. Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S. 176.

Somit wuchs „der Einfluss von Berlin [...], vor allem der Druck in finanzieller und personalpolitischer Hinsicht.“¹⁸⁹

b) Des Weiteren war vor allem das Genre „Wiener Film“ in Deutschland aufgrund der Verschmelzung der Genre Komödie, Romanze, Historienfilm und Melodram besonders beliebt. Wien, als ehemalige Kaiserstadt, erinnerte an prunkvollere Zeiten der europäischen und im Besonderen der deutsch-österreichischen Geschichte.

c) Auch die Einführung des Tonfilms Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts hat ihren Teil zu einer engen Verbindung zwischen Deutschland und Österreich beigetragen. Die gemeinsame deutsche Sprache legt eine Kooperation zwischen Österreichern und Deutschen nahe, ein größerer Markt kann durch Koproduktionen erschlossen werden.

d) Viertens liegt eine tiefgründigere Erklärung darin, dass Deutschland und Österreich enge kulturelle Verbindungen haben und ähnlich wie Großbritannien und die USA als Schwesternländer zu betrachten sind. In seinem Vortrag „An Excellent Choice: Film Selection in 1930s Europe from a Comparative Perspective“ im Rahmen der NECS International Conference in Prag 2013 hält Joseph Garncarz fest, dass einerseits die gemeinsame Sprache ausschlaggebend für den großen Erfolg deutscher Produktionen in Österreich seien, andererseits „[...] Austrian audiences probably perceived films from their large 'sister' countries as less foreign, because they shared the same cultural traditions.“¹⁹⁰ Diese Wahrnehmung beruht vor allem auf der gemeinsamen Sprache, der vielfach identischen Kultur, ökonomischen und persönlichen Beziehungen und einer langjährigen historischen Verbindung zwischen Österreich und Deutschland.

¹⁸⁹ Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt*, S. 176.

¹⁹⁰ Garncarz, „An excellent choice“, Vortrag im Rahmen der NECS 2013 in Prag (unveröffentlichtes Manuskript).

4. Fazit

Die vorliegende Diplomarbeit hat sich ausführlich mit der Methodik bei der Erstellung einer Filmerfolgsrangliste beschäftigt, um anschließend die – an Hand von John Sedgwicks POPSTAT-Methode – erstellten Filmerfolgsranglisten für Wien und Berlin im Jahr 1938 in Bezug auf die Filmpräferenzen des jeweiligen Publikums zu überprüfen. Besonderes Augenmerk lag hierbei auf der Frage, inwiefern US-amerikanische Filmproduktionen den deutschen bzw. österreichischen Markt in Hinblick auf die Nachfrage tatsächlich dominierten.

Wenngleich die nachträglich erstellten Filmerfolgsranglisten, die auf John Sedgwicks POPSTAT-Methode beruhen, in ihrer Genauigkeit als eingeschränkt anzusehen sind, da man nicht nachweisen kann, wie stark jede einzelne Filmvorstellung frequentiert war, so vermitteln sie doch unbestreitbar deutlichen Aufschluss über die Filmpräferenzen des Kinopublikums aus Zeiten, in denen der Kinobesuch noch nicht so detailliert (oder sogar überhaupt nicht) dokumentiert war. Ohne die in dieser Arbeit im Nachhinein erstellten Filmerfolgsranglisten wären, aufgrund des Mangels an Primärquellen, fundierte Aussagen über die Vorlieben des Kinopublikums aus der Zeit vor 1955 nicht möglich. Die Unschärfen, die aufgrund dieser Sekundärlisten entstehen, bewegen sich in meinen Augen in einem vertretbaren Rahmen. Der Anteil der recherchierten und ausgewerteten Informationen über die Filmlaufzeiten und Kinos in Wien und Berlin bewegt sich in einem Rahmen, der zwar rein statistisch gesehen noch keine hundertprozentige Vollständigkeit für sich beanspruchen kann, aber weitaus umfassender und präziser ausgearbeitet ist, als andere bestehende Listen. Um etwaige Unklarheiten über die Datenerhebung auszuräumen, wurde ausführlich dokumentiert, wie bei der Erstellung der Liste vorgegangen wurde, welche Probleme dabei auftraten und inwiefern eine Lösung des Problems möglich war oder nicht.

Bei der Analyse der Ergebnisse zu Wien und Berlin in Hinblick auf die US-amerikanische Dominanz kommt man bei der direkten Gegenüberstellung der

Zahlen von Angebot und Nachfrage unmittelbar zu dem Schluss, dass das von Kristin Thompson und anderer Provenienz aufgestellte Standardmodell überholt ist. Bei einem derart niedrigen Ausnutzungsindex, wie ihn US-amerikanische Produktionen in Berlin (0,79) und Wien (0,48) aufweisen, kann man (zumindest in Hinsicht auf Berlin und Wien im Jahre 1938) schon deswegen keinesfalls von einer Dominanz von Hollywoodfilmen sprechen, weil Filme aus anderen Produktionsländern noch deutlich vor den US-amerikanischen Filmproduktionen liegen. Kritiker könnten einwenden, es sei in der Zeit des Nationalsozialismus seitens der Nationalsozialisten zu einer Beschränkung von US-amerikanischen Produktionen gekommen, und diese hätten daher keine fairen Möglichkeiten gehabt, zu größeren Erfolgen zu gelangen. Diesem Einwand ist jedoch entgegenzuhalten, dass genau aus diesem Grund bei der Berechnung des Ausnutzungsindex Angebot und Nachfrage in Zusammenhang gestellt werden. Es spielt daher keine große Rolle, ob hundert oder nur zwei Filme aus einem Land zur Aufführung gelangten, denn wurden diese Filme entsprechend nachgefragt, so steigt ihr Ausnutzungsindex gleichermaßen.

Wenn man nun die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zum Filmerfolg US-amerikanischer Produktionen in Wien und Berlin in den aktuellen Forschungsdiskurs mit einbezieht, erweist sich das Standardmodell (zumindest in Bezug auf diese beiden Städte) als nicht länger haltbar; vielmehr untermauern auch die hier gewonnenen Erkenntnisse die wegweisenden Forschungen von Joseph Garncarz. Gleichzeitig zeichnet die vorliegende Analyse in Kombination mit den Interpretationen von Mitstreitern wie Petr Szczepanik und Clara Pafort-Overduin ein schlüssiges Bild eines homogenen Europas, in dem die Filmpräferenzen des jeweiligen nationalen Kinopublikums bei den eigenen nationalen Produktionen lagen.

Während die Forschungen von Szczepanik in Prag und Pafort-Overduin in den Niederlanden an dritter Stelle, also direkt nach den zweitplatzierten deutschen Produktionen, eine Präferenz für US-amerikanische Filme ausmachen, spielen Produktionen aus Hollywood in Wien und Berlin 1938 eine weitaus unbedeutendere Rolle. Sofern US-amerikanische Produktionen in den Top 30

auftauchten, handelte es sich hierbei in den meisten Fällen um Filme mit einem starken europäischen Bezug. Eine Untersuchung anderer Städte im deutschsprachigen Raum (wie z.B. München) bzw. in Gegenden, in denen Deutsch verstanden und gesprochen wird (wie z.B. Luxemburg oder die Schweiz) unter dem Aspekt, ob sich das Publikum dort ähnlich verhalten hat wie das in Wien und Berlin, wäre für die filmwissenschaftliche Forschung sicherlich eine wünschenswerte Bereicherung. Ebenso könnte ein genauere Blick auf US-amerikanischen Produktionen in den europäischen Ländern, in denen die deutsche Sprache nicht verbreitet ist (einerseits Demokratien wie z.B. Frankreich oder England, andererseits Diktaturen wie z.B. Spanien [Franco] oder Italien[Mussolini]), Aufschluss darüber geben, ob und gegebenenfalls inwieweit dort überwiegend Hollywoodfilme mit europäischen Bezug präferiert wurden.

Im Rahmen dieser Arbeit konnte ich feststellen, dass die beliebtesten deutschen Filmproduktionen in Wien in einigen Fällen einen starken Bezug zu Österreich aufweisen. Es ist daher schwer von der Hand zu weisen, dass Filme, die einem Publikum in ihren kulturellen Bezügen vertraut sind, von diesem als ansprechender empfunden werden als solche, die diese Voraussetzung nicht erfüllen. In Berlin wiederum konnte ich bei Betrachtung der Top 30 feststellen, dass neben den deutschen Filmproduktionen auch zwei österreichische Produktionen aufgelistet sind. Dass sich der Wiener Film jedenfalls im Vergleich zu anderen ausländischen Produktionen in Deutschland besonderer Beliebtheit erfreute, scheint mir somit durch diese Untersuchung nachgewiesen zu sein.

Besondere Aufmerksamkeit verdient schlussendlich noch die Tatsache, dass sich die Top 30 Listen von Wien und Berlin zu 50% überschneiden. Diese erstaunlich hohe Übereinstimmung zeigt meiner Meinung nach auf, dass Österreich und Deutschland, zumindest aber Wien und Berlin, in Hinblick auf die Filmpräferenzen des Kinopublikums kulturell als enger miteinander verwandt gelten können, als man das landläufig vermuten würde. Einzelne Länder und Städte wirken demnach stärker miteinander verbunden als andere, anscheinend deshalb, weil sie eine langjährige, tief verwurzelte Tradition

vereint. Auch in diesem Punkt öffnet sich neuer Raum für weiterführende Forschungen. Als besonders lohnenswert könnte sich etwa die Erstellung und anschließende Analyse einer Filmerfolgsrangliste für München aus dem Jahr 1938 herausstellen, da München als bayrische Landeshauptstadt sprachlich, geographisch und kulturell weitaus enger mit Wien verwandt ist, als das bei Berlin der Fall ist. Ob sich zwischen München und Wien daraus zwangsläufig eine noch größere Übereinstimmung als zwischen Berlin und Wien herausstellen muss, wäre im Rahmen einer solchen Arbeit zu belgen und bleibt hier ausdrücklich offen.

Abschließend soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich die vorliegende Arbeit fast ausschließlich „nur“ mit dem Herkunftsland der Filme beschäftigt und nur am Rande mit deren Genre. Zwar kann eine Kategorisierung nach dem Genre von Filmen Antworten auf tiefergehende historische Fragestellungen geben, ist aber wegen der Notwendigkeit, dabei viele subjektive Deutungen und Einschätzungen einbringen zu müssen, auch recht problematisch (zumal allein die Kategorisierung eines Filmes komplex ist, da ein Film selten ausschließlich als z.B. Komödie zu sehen ist, sondern beispielsweise auch dramatische Elemente beinhaltet).

Der Zeitraum vor Beginn des Zweiten Weltkrieges bietet meiner Auffassung nach eine Fundgrube für Verhaltensmuster des jeweiligen Kinopublikums. Durch ein Aufzeichnen dieser Verhaltensmuster können Verbindungen zu historischen Ereignissen, wie z.B. dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich, gefunden werden, woraus sich möglicherweise auch ein besseres Verständnis für bestimmte politische Ereignisse und Entwicklungen gewinnen lässt. Unter diesem Aspekt wäre die Frage nach der Beliebtheit von Propagandafilmen im Vergleich zu anderen Filmen von besonderem Interesse, hätte aber den Rahmen dieser Arbeit gesprengt.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Beliebtheitsanalyse bezogen auf die Herkunftsländer der Filme. Bereits dieser Bereich stellt einen umfangreichen, in sich abgeschlossenen Themenkomplex dar. Gleichzeitig

bietet die recherchierte Datenbasis, die dieser Arbeit zu Grunde liegt, ein hoffentlich tragfähiges Fundament für weiterreichende Forschungen, die sich der filmwissenschaftlichen Aufarbeitung des Dritten Reichs widmen.

*„Doch Forschung strebt und ringt, ermüdend nie,
Nach dem Gesetz, dem Grund, Warum und Wie.“*

Johann Wolfgang von Goethe (*1749 - †1832)

5. Literatur- und Quellenverzeichnis

5.1. Primärliteratur und -quellen

PRIMÄRLITERATUR

Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena: Diederichs 1914 (Zugl.: Diss. Universität Heidelberg 1913).

LISTEN UND ADRESSBÜCHER

Paimann, Franz (Hg.), *Paimann's Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik*, Wien: 1938.

Reichs-Kino-Adreßbuch, Band 16, Berlin: Verl. der LichtBildBühne 1938

„MGM film grosses, 1924-1948: The Eddie Mannix Ledger“, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Hg. H. Mark Glancy: Taylor & Francis Group 1992.

ZEITSCHRIFTEN UND ZEITUNGEN

Berliner Lokalanzeiger

Berliner Morgenpost

Berliner Volks-Zeitung

Das Kleine Blatt (Wien)

Die Stimme (Wien)

Mein Film in Wien

Neue Freie Presse (Wien)

Neues Wiener Journal

Reichspost (Wien)

Wiener Neueste Nachrichten

Wiener Zeitung

5.2. Sekundärliteratur und -quellen

FORSCHUNGLITERATUR

Balio, Tino, *Grand Design. Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*, Berkeley/Los Angeles, Calif.: University of California Press, Ltd. 1995; (Orig. *History of the American cinema. 5. Grand Design. Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*, New York, NY (u.a.): Scribner (u.a.) 1993).

Crisp, Colin, *Genre, myth, and convention in the French cinema. 1929-1939*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 2002.

Dibbets, Karel, „*Cinema Context and the genes of film history*“, *New Review of Film and Television Studies* 8/3, September 2010, S. 331-342.

Friedl, Gabriele, „Der Unterhaltungsfilm im Nationalsozialismus unter besonderer Berücksichtigung des Revuefilms“, Dipl. Universität Wien, Institut für Theaterwissenschaft 1994.

Fritz, Walter (Red.), *Der Wiener Film im Dritten Reich*, Hrsg. Von d. Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung, Wien: Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs 1988.

- Jagschitz, Gerhard, „Diskussion (Auszug)“, S. 67-92.
- Schrenk, Helen, „Operette von Willi Forst“, S. 43-51.
- Witte, Karsten, „Der Violinschlüssel. Zur Produktion des Wien-Film“, S. 27-41.

Fritz, Walter, *Kino in Österreich: 1929-1945. Der Tonfilm*, Wien: ÖBV Österreichischer Bundesverlag Ges.m.B.H. 1991.

Fritz, Walter, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien/München: Verlag Christian Brandstätter 1997.

Garncarz, Joseph, „Olympia – Fest der Völker/Fest der Schönheit“ übers. v. Annemone Ligensa, *24 Frames: The Cinema of Germany*, Hg. Joseph Garncarz/Annemone Ligensa, London (u.a.): Wallflower Press 2012, S. 79-86.

Garncarz, Joseph, *Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur. 1925-1990*, Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2013.

Garncarz, Joseph, „An excellent choice. Film selection in 1930s Europe from a comparative perspective“, *European Network for Cinema and Media Studies*, Vortrag im Rahmen der NECS 2013 International Conference in Prag, 20.-22. Juni 2013 (unveröffentlichtes Manuskript).

Ganster, Ingrid, *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter. Wiens Kinowelt gestern und heute*, Wien: Wiener Stadt- u. Landesarchiv (Magistratsabt. 8) 2002.

Giesen, Rolf, *Lexikon des Trick- und Animationsfilms. Von Alladin, Akira und Sindbad bis zu Shrek, Spider-Man und South Park. Filme und Figuren, Serien und Künstler, Studios und Technik – die große Welt der animierten Filme. Zeichen-, Puppen-, Silhouetten- und Legetrick, Stop Motion, Mischfilme und 3D-Computeranimation*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003.

Hänsel, Sylvaine/Astrid Bähr (Hg.), *Kinoarchitektur in Berlin: 1895-1995*, Berlin: Reimer 1995.

Jung, Uli/Walter Schatzberg, *Beyond Caligari. The Films of Robert Wiene*, Oxford/New York: Berghahn Books 1999.

Kleinhans, Bernd, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln: PapyRossa-Verlag 2003.

Loacker, Armin, *Anschluß im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938*, Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier 1999.

Pafort-Overduin, Clara, „Distribution and Exhibition in the Netherlands, 1934-1936“, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Hg. Richard Maltby/Danil Biltereyst/Philippe Meers, Chichester (u.a.): Blackwell Publishing Ltd. 2011, S. 125-139.

Ross, Corey, „Mass Culture and Divided Audiences. Cinema and Social Change in Inter-War Germany“, *Past & Present* 193, November 2006, S. 157-195.

Schmidt, Helmut, „Olympia. Fest der Völker. Fest der Schönheit“, *The Exciting Life and Art of Leni Riefenstahl*, Hg. Helmut Schmidt, <http://www.helmut-schmidt-online.de/Riefenstahl-Homepage/Leni%20Riefenstahl-Startseite-800.htm> 2000-2009, letzter Zugriff am 21.05.2014.

Schwarz, Werner M., „Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934“, Dipl. Universität Wien, Institut für Zeitgeschichte 1990.

Sedgwick, John, „Cinemagoing in Portsmouth during the 1930s“, *Cinema Journal* 46/1, Herbst 2006, S. 52-84.

Sedgwick, John, „Measuring Film Popularity“, *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research. An Overview*, Hg. Michael Ross, Bielefeld: transcript-Verl. 2009, S. 43-54.

Spieker, Markus, *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*, Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier 1999.

Szczepanik, Petr, „Hollywood in disguise. Practices of exhibition and reception of foreign films in Czechoslovakia in the 1930s.“, *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*, Hg. Daniel Biltereyst/Richard Maltby/Philippe Meers, London/New York: Routledge 2011, S. 166-186.

Thompson, Kristin, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market. 1907-1934*, London: British Film Institute 1985.

Vögl, Klaus C., „Kino in Wien 1938-45. Struktur und Organisation der Wiener Kino- und Filmwirtschaft 1938-45“, Dipl. Universität Wien, Institut für Zeitgeschichte, 1990.

Winkler, Christian F., *Wien-Film: Träume aus Zelluloid. Die Wiege des österreichischen Films*, Erfurt: Sutton-Verlag 2007.

PRINT- UND ONLINE-LEXIKA

Kramer, Thomas (Hg.), *Reclams Lexikon des deutschen Films*, Stuttgart: Reclam 1995.

Töteberg, Michael (Hg.), *Metzler Film Lexikon*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005.

Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, *Korrelationskoeffizient*, Bearbeitungsstand: 21. Mai 2014. <http://de.wikipedia.org>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

ONLINE-DATENBANKEN

allekinos.com (Hg. Klaus Weber) Alle Kinos Deutschlands, <http://www.allekinos.com>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

- „BERLIN“, in: <http://www.allekinos.com/BERLIN.htm>, letzter Zugriff am 21.05.2014.
- „WIEN“, in: <http://www.allekinos.com/WIEN.htm>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

artminutes, *KinTheTop. Wiener Kino- und Theatertopographie*, Verein artminutes 2006, <http://www.kinthetop.at> letzter Zugriff am 21.05.2014.

Internet Movie Database (Hg. Col Needham) IMDb. Movies, TV and Celebrities, 2014, <http://www.imdb.com>, letzter Zugriff am 21.05.2014.

- „Clark Gable“, in http://www.imdb.com/name/nm0000022/bio?ref_nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff am 21.05.2014.
- „Gone With the Wind“, in: http://www.imdb.com/title/tt0031381/?ref_nm_bio_sal_14, letzter Zugriff am 21.05.2014.

Kinowiki (Hg. Lutz Laber) Kinowiki, 2014, http://allekinos.pytalhost.com/kinowiki/index.php?title=1938_Berlin, letzter Zugriff am 21.05.2014.

Luisenstädtischer Bildungsverein e.V. (Hg. Hans-Jürgen Mende) Berlin von A-Z, Lexikon zur Stadt-Entwicklung, Chronik und Gegenwart, 2014, www.luise-berlin.de, letzter Zugriff am 21.05.2014.

SONSTIGE

Der Spiegel, „Stars. Bauer & Scholz. Film“, *Der Spiegel* 15/1960, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43065330.html> 2014, letzter Zugriff am 21.05.2014.

FFA Filmförderungsanstalt (FFA), www.ffa.de, letzter Zugriff am 21.05.2014.

Mavis, Paul, „Happy Landing. 1938. Fox Cinema Archives“, *DVD Talk*, Hg. Geoffrey Kleinman, <http://www.dvdtalk.com> 2007, letzter Zugriff am 21.05.2014.

Rentrak (Rentrak Corporation) Precisely Measuring Movies & TV Everywhere – Rentrak, 2014, www.rentrak.com, letzter Zugriff am 21.05.2014.

Statistik Austria (Bundesanstalt Statistik Österreich) Statistik Austria. Die Informationsmanager, 2014, www.statistik.at, letzter Zugriff am 21.05.2014.

6. Abstract (DE)

Filmerfolg in Wien und Berlin 1938

Eine Herleitung, Untersuchung und Interpretation der Filmbeliebtheit

Seit Beginn des Films war dieser eng mit der Wirtschaft verknüpft, diese Verbindung beruht auf dem wirtschaftlichen Grundprinzip von Angebot und Nachfrage. Heutzutage findet man zahlreiche Internetseiten, die sich den Einspielergebnissen und dem Erfolg einzelner Filme widmen und diese Daten genauestens erheben. Diese Daten spiegeln unwillkürlich Bedürfnisse des Publikums wider und lassen folglich in Verbindung mit tagesaktuellen sowie historischen Ereignissen Rückschlüsse auf die jeweilige Bevölkerung zu. Allerdings gibt es diese Statistiken noch nicht seit Anbeginn des Films und wenn doch, so nur für vereinzelte Städte und Jahre.

Als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit wurde daher die Entscheidung getroffen, für das Jahr 1938 zwei nachträgliche Filmerfolgsranglisten zu erstellen; bei den Standorten fiel die Wahl auf die beiden Städte Wien und Berlin. Das Jahr 1938 als zu untersuchendes Jahr bot sich an, da es bislang zu diesem Jahr weder für Wien noch für Berlin eine aussagekräftige Filmerfolgsrangliste gab. Wien als zu untersuchende Stadt bot sich an, da diese Diplomarbeit für den Abschluss an der Universität Wien verfasst wird. Die Entscheidung für Berlin, die Hauptstadt des Dritten Reiches, als zu vergleichende Stadt zu wählen, war ebenfalls schnell getroffen: Das Interesse daran, ob und wie sich die von der Einwohnerzahl her größte Stadt von der Flächenausdehnung her größten Stadt des Deutschen Reiches unterscheidet, wo gegebenenfalls Gemeinsamkeiten vorliegen und wie die Ergebnisse der Datenrecherche interpretiert werden können, war hierfür ausschlaggebend.

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit geht es zunächst darum, bereits bestehende, primäre Erfolgsranglisten aus dem Jahr 1938 zu betrachten und auf deren Validität zu überprüfen. Im Anschluss daran wird auf John Sedgwicks Methode aus seinem Aufsatz „Measuring Film Popularity“ eingegangen, wie

man nachträglich an Hand von Primärdaten eine Filmerfolgsrangliste erstellen kann. Für die Erstellung der beiden Filmerfolgsranglisten, die dieser Arbeit zu Grunde liegen, wurde eine verkürzte Fassung von Sedgwicks „POPSTAT-Score“ verwendet, für die lediglich zwei (bei Sedgwick vier) Faktoren benötigt werden: die Anzahl der Sitzplätze der einzelnen Kinos einerseits sowie deren Programmschaltungen in den Tageszeitungen bzw. wöchentlichen Filmzeitschriften. Eine ausführliche Darlegung der eigenen Vorgehensweise und dabei aufgetretenen Probleme sowie Besonderheiten runden den empirischen Teil dieser Arbeit ab.

Nach einem allgemeinen Überblick der Auswertung der Listen für Wien und Berlin werden im zweiten Teil der Arbeit zunächst die Ergebnisse und Statistiken für das Gesamtangebot und die Nachfrage für Wien und Berlin präsentiert. Im Anschluss daran wird überprüft, inwiefern die Grundaussage verschiedenster Filmhistoriker (allen voran Kristin Thompson) auf Wien und Berlin im Jahre 1938 zutrifft, Filme aus Hollywood würden spätestens seit den 1920er Jahren den europäischen Markt dominieren. Dieser Teil stützt sich im Wesentlichen auf Forschungen von Joseph Garncarz, Petr Szczepanik und Clara Pafort-Overduin (Wissenschaftler, die sich mit dem so genannten „Standardmodell“ kritisch auseinandersetzen) und vergleicht diese Ergebnisse mit den eigens für diese Arbeit erstellten Listen. Eine Dominanz von US-amerikanischen Filmen konnte in der vorliegenden Arbeit nicht festgestellt werden, vielmehr kommt man zu der Erkenntnis, dass sowohl das Wiener als auch das Berliner Kinopublikum im Jahre 1938 Filme aus Österreich und Deutschland denen anderer Länder mit Abstand bevorzugten.

Ein genauerer Blick auf die Top 30 der jeweiligen Stadt führt zu der Erkenntnis, dass das Wiener Kinopublikum unter den deutschen Filmproduktionen eine klare Präferenz für Filme mit einem Bezug zur österreichischen Kultur hatte. Unter den 30 beliebtesten Filmen in Berlin findet sich – neben einer eindeutigen Präferenz für Produktionen aus Deutschland – eine Vorliebe für österreichische Filme sowie US-amerikanische Produktionen, die meist einen Bezug zur europäischen Kultur aufweisen.

Schlussendlich wurden die Filmerfolgsranglisten aus Wien und Berlin mit bereits erstellten Listen aus Frankreich und Prag aus dem Jahr 1938 verglichen. Hier kommt man zu der Erkenntnis, dass eine Übereinstimmung zwischen Wien und Berlin auf europäischer Ebene sonst nicht zu finden ist, was darauf schließen lässt, dass Österreich und Deutschland 1938 (oder zumindest Wien und Berlin) auf mehreren Ebenen fest miteinander verbunden waren.

7. Abstract (EN)

Film success in Vienna and Berlin in 1938

A derivation, investigation and interpretation of film popularity

Ever since the early years of film, film industry and economy have been closely linked. This link is based mainly on the economic principle of supply and demand. Nowadays, you will find numerous websites on the internet, dedicated to box-office takings and the success of single films. In times of digitalisation, the popularity of films can be measured down to every single ticket sold for every single screening in every single cinema. This data involuntarily reflects the needs of the audience in general and thus, in combination with topical and historical events, allows to draw conclusions to the respective population. However, this evaluation of numbers was not considered as a necessity in the early years of film and if so, they were only done for selected cities and years.

As a starting point of this paper, the decision was taken to create two subsequent lists on film popularity in 1938: one for Vienna, the other one for Berlin. The year 1938 was chosen for the investigation as no instructive list existed so far, neither for Vienna nor for Berlin. Since it is the University of Vienna where this paper is handed in, Vienna offered itself to be a good choice for one of the two cities to be investigated. As a counterpart, Berlin, the capital of the Third Reich, was chosen: the questions how the largest city in terms of population differs from the (later) largest city in terms of surface area, where those two find common ground and how all this is to be construed, were crucial for the process of this decision.

The first part of this paper sets out to look at primary film hit lists and to test their validity. Subsequently, John Sedgwick's method on how to construct a supplementary film hit list by means of primary data from his paper "Measuring Film Popularity" will be explained and adapted. To obtain the film hit lists for this thesis, a shorter version of Sedgwick's "POPSTAT-Score" was derived. Only two of the four factors Sedgwick refers to are relevant in this case: the seating capacity of each cinema on the one hand and the length of time the film was

booked in each cinema on the other hand. An extensive explanation of the procedure used and consequential problems as well as characteristics sum up the empirical part of this paper.

After a general overview of the calculated results, the second part of this paper at first presents the results and statistics of the overall supply and demand of films in Vienna and Berlin. This is followed by an examination on how the basic statement made by different film historians (particularly Kristin Thompson) that films from Hollywood have dominated the European market since the 1920s is applicable to Vienna and Berlin in 1938. This section is mainly based upon recent studies from Joseph Garncarz, Petr Szczepanik and Clara Pafort-Overduin (film scholars that deal with the so-called "Standardmodell" in a critical manner) and compares their results with those obtained from the lists that were produced for this paper. A dominance of US-American films however could not be determined. In fact, it becomes obvious that both the Viennese and the Berlin audiences in 1938 preferred films from Austria and Germany to those from any other country.

Scrutinising the top 30 films of the particular city shows that among all offered German film productions, the Viennese audience clearly preferred films with an obvious reference to Austrian culture. Among the top 30 films in Berlin – besides a distinct preference for German productions – there is a definite preference for Austrian films as well as US-American productions, usually with a strong relation to European culture and history.

Ultimately, the top 30 films from Vienna and Berlin are compared to top 30 lists from France and Prague from 1938. This comparison shows that Vienna and Berlin have a 50% accordance, a percentage that no other combination of top 30 lists achieved. The proposition is at hand that Austria and Germany on many levels are closely linked to each other.

8. Lebenslauf

Christina Muschol, geboren 1985 in München.

Studienverlauf:

03/2006 – 06/2014

Universität Wien, Wien (AT)

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Studienschwerpunkt Theatergeschichte

- Das Interkulturelle und -mediale Theater von Robert Lepage
- Theater der griechischen Antike

Studienschwerpunkte Filmtheorie und -geschichte

- Exilfilm und Anti-Nazi Propaganda
- Filmpräferenzen in Europa in den 1930er Jahren
- Frühes Kino
- Internationale Filmproduktion und Film Curatorship
- Vom Stummfilm zum Tonfilm

Titel der Diplomarbeit

Filmerfolg in Wien und Berlin 1938. Eine Herleitung, Untersuchung und Interpretation der Filmbeliebtheit.

10/2004 – 03/2006

Ludwig-Maximilians-Universität, München (DE)

Studium der Rechtswissenschaften

Arbeitserfahrung/Praktika

03/2011 – 11/2011, 10/2012
und 10/2013

Filmservice International/Cannes Corporate Media & TV Awards, Wien (AT)

Festival-Management, Marketing und PR

07/2010 – 09/2010

Töchter der Kunst, Wien (AT)

Regieassistent

03/2007

Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Potsdam (DE)

Production Trainee und Set Runner

09/2006 – 10/2006

und

03/2007 – 05/2007

Universität für Musik und darstellende Kunst,

Max-Reinhardt-Seminar, Wien (AT)

Inspizienz und Regieassistent

Schulbildung

10/2002 – 06/2004

Theodolindengymnasium, München (DE)

Allgemeine Hochschulreife (Matura)

08/2001 – 10/2002

James Gillespie's High School, Edinburgh (UK)

Abschluss Scottish Highers und Advanced Highers

09/1995 – 07/2001

Edith-Stein-Gymnasium, München (DE)

Abschluss 10. Klasse, äquivalent zur Mittleren Reife

Sprachen

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (fließend)

Französisch (Kommunikation)

Italienisch (Grundkenntnisse)