

„Guckfenster“ in die Welt:

Das „Waterloo“-Kino in Hamburg in den Jahren
der NS-Herrschaft

Die populäre Erinnerung an das deutsche Kulturleben in den Jahren der NS-Diktatur verbindet sich vor allem mit den Begriffen „Propaganda“ und „Gleichschaltung“: Kunst und Kultur dienten nach dieser Vorstellung im Deutschland der 1930/40er Jahre vornehmlich der politisch-ideologischen Beeinflussung des Publikums durch das nationalsozialistische Regime. Zumal das Kino wird so erinnert: Das Wort evoziert für die Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft zentral den Gedanken an Propagandafilme (von denen der antisemitische Hetzfilm „Jud Süß“ wohl als das bekannteste Beispiel gelten kann) und daneben vielleicht auch noch die Erinnerung an leichte Unterhaltungsfilme der Ufa mit Stars wie Heinz Rühmann oder Marika Rökk, die ablenkten und die Zuschauer in eine sorgenfreie Scheinwelt flüchten ließen.

Diese Vorstellung von einer straff gleichgeschalteten Kultur-Öffentlichkeit, die den Interessen der NSDAP diene, hat einerseits zwar ohne Frage ihre Berechtigung, andererseits aber ist sie doch auch einseitig und damit unpräzise. Gerade in einer Großstadt wie Hamburg fiel das Kinoleben zumindest in den Friedensjahren der Diktatur bis 1939 so vielfältig aus, dass es dem klischeehaften Bild von einem verödeten deutschen Kulturleben nicht entspricht. Dabei kam einem Kino in der Hansestadt eine ganz besondere Bedeutung zu: Das „Waterloo-Theater“ in der Dammtorstraße, schräg gegenüber der Staatsoper, zeigte seit Mitte der 1930er Jahre fast ausschließlich ausländische Spielfilme, vor allem aus den USA. Fast alle dieser Filme liefen in der fremdsprachigen Originalfassung, teilweise sogar ohne deutsche Untertitel. Dieses ungewöhnliche Film-

theater soll hier kurz vorgestellt werden. Dabei ist vor allem zu fragen, warum es sein für die damaligen Verhältnisse sehr spezielles Programm wählte und welche Bedeutung der Vorführung ausländischer Filme im „Waterloo“ im Rahmen des Hamburger Kulturlebens der 1930er Jahre zukommt.

In den Jahren der NS-Herrschaft konnte das Filmtheater in der Dammtorstraße bereits auf eine längere Geschichte als exklusive Vorführungsstätte zurückblicken. Schon bei seiner Eröffnung im Jahr 1909 war das „Waterloo“ ein besonderer Ort: Sowohl durch seine Lage in einer der wichtigsten Straßen der Innenstadt, vis-a-vis dem Hamburger Opernhaus, als auch durch die aufwändige architektonische Gestaltung der Räumlichkeiten präsentierte sich das Haus als ein Filmtheater, das „ausschließlich für [ein] wohlhabendes, verwöhntes und kunstverständiges Publikum“ gedacht war. Ebenso wie das etwas ältere „Lessing-Theater“ am Gänsemarkt gehörte das „Waterloo“ zu den ersten Hamburger Lichtspielhäusern, die gezielt um bürgerliche Besucher warben und dementsprechend Filme zeigten, die in bürgerlichen Schichten auf Interesse hoffen konnten. Dabei war die Direktion des Hauses sehr erfolgreich. Schon vor 1914 bildeten an manchen Premierenabenden „die Autos endlos Ketten“ vor dem Entree – und PKWs waren zu dieser Zeit in Deutschland noch ein ungemein kostbares Luxusgut.¹

Auch in den Jahren der Weimarer Republik bewahrte das Haus seine prominente Stellung in der mittlerweile stark gewachsenen Hamburger Kinolandschaft. Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre gab es in Groß-Hamburg (also in Hamburg und den angrenzenden preußischen Städten wie Altona, Harburg und Wandsbek) fast einhundert Filmtheater; das „Waterloo“ aber gehörte zu der kleinen Gruppe von nur fünf Kinos, die an der Elbe den Status eines Erstaufführungstheaters besaßen. Die anderen vier Hamburger „Erstaufführer“ waren das „Lessing-Theater“ und der „Ufa-Palast“, beide am Gänsemarkt gelegen, die „Schauburg St. Pauli“ am Millerntor sowie das „Passage-Theater“ in der Mönckebergstraße.²

Da der Filmverleih seinerzeit nach ganz anderen Regeln erfolgte als heute, kam dem Status als „Erstaufführer“ für das Renommee eines Filmtheaters große Bedeutung zu. Auch die Höhe der Eintrittspreise hing davon ab. In Großstädten mit einer umfangreichen Kinolandschaft zeigte ein Erstaufführungstheater in den 1920er und 1930er Jahren einen neuen attraktiven Film jeweils exklusiv und ohne Konkurrenz. Erst wenn der „Erstaufführer“ den Film absetzte, weil die Kasseneinnahmen sanken, hatten andere Kinos die Möglichkeit, den Streifen in

ihr Programm zu nehmen. Diese „Nachspieler“ waren dabei untereinander keineswegs gleichberechtigt, sondern in mehrere Gruppen eingeteilt, deren Zugriffsrecht auf den begehrten Film unterschiedlich ausfiel. Aus diesem Grundprinzip der Filmvermarktung ergab sich eine sehr fein abgestufte Hierarchisierung der Filmtheater. Wie alle Metropolen war auch die Großstadt Hamburg eine „Entertainment-Maschine“, und die einzelnen Elemente dieser Apparatur erfüllten jeweils unterschiedliche soziale Funktionen.³

Bis in die 1950er Jahre hinein (teilweise auch noch länger) waren Zeit und Aktualität also im Geschäft der Filmvermarktung der entscheidende Faktor: Neue Filme mit berühmten Stars und großer Ausstattung starteten als kostbare Ware in jeder deutschen Großstadt zunächst nur mit einer Kopie in einem der innerstädtischen Erstaufführungstheater, deren Eintrittspreise durchweg deutlich über denen der „Nachspiel-Kinos“ lagen. Die Exklusivität der fünf Hamburger „Erstaufführer“ wurde in den 1930er Jahren noch zusätzlich dadurch betont, dass ein von ihnen abgesetzter Film erst nach einer „Karenzzeit“ von einer Woche auf den Leinwänden der „Nachspieler“ auftauchen durfte. Wer die hohen Eintrittspreise der fünf Innenstadt-Kinos nicht zahlen wollte oder konnte, musste deshalb unter Umständen gleich mehrere Wochen warten, bis ein Film zu günstigeren Preisen in anderen Häusern zu sehen war. Die Exklusivität eines neuen Streifens verlor sich nach dem Wechsel auf die Leinwände der „Nachspieler“ dann umso mehr, je älter der Film wurde – wobei sich dieses Alter nach Wochen bemaß: Im Laufe der Zeit war der Film in immer mehr Kinos der Großstadt zu sehen; zugleich sank jeweils der Eintrittspreis, den der Zuschauer zahlen musste, wenn der Film eine neue Stufe auf dieser Verwertungstreppe erreichte. In den 1930er Jahren tourten besonders erfolgreiche Filme auf diese Weise bis zu zwölf Wochen und mehr durch den Stadtraum; sie konnten dabei nach und nach rund die Hälfte aller Kinos passieren.

Aus dem Zeitregime, das die Filmvermarktung beherrschte, ergab sich eine starke Konkurrenz der „besseren“ Filmtheater um das Zugriffsrecht auf neue attraktive Filme – und dieser Wettbewerb war auch für das besondere Programmprofil des „Waterloo“ in der NS-Zeit verantwortlich. Es entsprang nämlich weniger den ästhetischen Ansprüchen des Direktors, sondern ergab sich aus zwei Grundtatsachen des deutschen Filmgeschäfts in den Jahren nach 1933: zum einen aus der zunehmenden Vertrustung des Gewerbes, die von der NSDAP durch die Verstaatlichung fast aller wichtigen deutschen Filmproduk-

tionsfirmen und vieler Verleihbetriebe entscheidend vorangetrieben wurde, und zum anderen aus dem Mangel an deutschen „Großfilmen“, die auf zahlreiche Besucher rechnen durften.

Von den fünf Hamburger Erstaufführungstheatern der 1930er Jahre gehörte nur das „Waterloo“ nicht zu einem Großunternehmen der Filmwirtschaft. Der „Ufa-Palast“ und das „Lessing-Theater“ (sowie weitere fünf Hamburger Kinos) befanden sich im Besitz der Ufa, der finanzstärksten und produktivsten deutschen Filmgesellschaft, die logischerweise in den beiden Premierentheatern vornehmlich ihre eigene Produktion zeigte. Das „Passage-Theater“ und die „Schauburg St. Pauli“ waren die Flaggschiffe von zwei lokalen Kinoketten: Die „Schauburg Lichttheater-Gesellschaft“, die von jüdischen Kaufleuten aufgebaut worden war und in der NS-Zeit zwangsweise „arisiert“ wurde, betrieb an der Elbe Ende der 1930er Jahre insgesamt neun Kinos; die Inhaber des „Passage“-Kinos besaßen neben dem Haus in der Mönckebergstraße auch noch vier weitere Hamburger Filmtheater.⁴

Das „Waterloo“ als einziger selbstständiger Kleinbetrieb in dieser Gruppe startete im Wettstreit um die Aufführungsrechte besonders attraktiver Filme mit einem massiven Handikap. Dies galt gerade nach 1933. Bekanntlich hatte die NSDAP nach ihrer Machtübernahme die deutsche Filmproduktion schrittweise verstaatlicht, um sich den Film als Propagandainstrument nutzbar zu machen. Auch das Verleihwesen wurde durch geheime Aufkäufe zu einem Teil der vom Propagandaministerium gelenkten staatlichen deutschen Filmindustrie. Damit gerieten mittelständische Filmtheater wie das „Waterloo“ zusehends in Bedrängnis. Die großen Produktionsfirmen Ufa, Tobis und Emelka präsentierten ihre Filme nach 1933 möglichst in konzerneigenen Kinos und ließen andere Häuser lange warten. Dies galt gerade für die wenigen Großproduktionen der Firmen, die attraktive Einnahmen versprachen. „Ich hätte also nur deutsche Filme letzter Qualität spielen können“, erinnerte sich Heinz B. Heisig, der Direktor des „Waterloo“, nach dem Ende der NS-Zeit.⁵

In dieser Situation wick Heisig immer stärker auf Premieren ausländischer Filme aus. Er konnte das tun, weil sowohl die US-amerikanische Filmindustrie als auch Produzenten aus dem europäischen Ausland nach 1933 in Deutschland weiterhin Geschäfte machten. Das Deutsche Reich behinderte zwar den Import ausländischer Filme durch komplizierte Einfuhrbestimmungen. Dieses Kontingentsystem war jedoch keine Erfindung der Nationalsozialisten. Sie verschärften

Regelungen, die schon in der Weimarer Republik entstanden waren, schlugen dabei die Tür für ausländische Filme aber eben doch keineswegs ganz zu. Dies geschah zum einen, um den Export deutscher Filme nicht zu gefährden; zum anderen konnte auch die NSDAP die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, dass die deutschen Filmfirmen zu wenig publikumswirksame Spielfilme herstellten, um kontinuierlich ein attraktives Kinoprogramm zu garantieren. Als „Ergänzung“ der mehrheitlich bestenfalls mittelmäßigen deutschen Filmproduktion waren ausländische Filme im allgemeinen und Hollywood-Filme im besonderen deshalb auch im nationalsozialistischen Deutschland durchaus willkommen.

Bis 1940 gehörten amerikanische Spielfilme zumindest in den deutschen Großstädten ganz selbstverständlich zum kulturellen Angebot. Zwar zogen sich etliche Hollywood-Firmen nach 1933 vom deutschen Markt zurück (wobei sie eher aus Verärgerung über die diskriminierenden Einfuhrbestimmungen und willkürlichen Zensurmaßnahmen denn aus politischen Gründen gingen); drei große Produzenten – MGM, Paramount und Fox/20th-Century Fox – aber brachten weiterhin in jeder Saison eine Auswahl ihrer neuen Filme nach Deutschland. Aus diesem Angebot, das bis 1939 (mit einigen Schwankungen) etwa 20 Prozent der im „Dritten Reich“ verliehenen Filme ausmachte, bediente sich das Hamburger „Waterloo“.

Entsprechend dem betont bürgerlichen Image des Kinos bemühte sich Heinz Heisig dabei besonders um künstlerisch anspruchsvolle Filme und seriöse Unterhaltung. Zwar zeigte das Kino gelegentlich auch Western oder Slapstick-Komödien mit Stars wie Harold Lloyd; diese besonders „amerikanischen“ Genrefilme aber liefen eher in den zuschauerarmen Sommermonaten und dienten als „Übergangsfilme“ zwischen den Programmen, die für das Haus charakteristisch waren.⁶ Seinen exklusiven Charakter betonte das „Waterloo“ zusätzlich noch dadurch, dass es die meisten ausländischen Filme in der Originalfassung zeigte. Selbst deutsche Untertitel fehlten häufig. In der deutschen Kinolandschaft der 1930er Jahre war dies höchst ungewöhnlich, denn das deutsche Publikum akzeptierte in der Regel allenfalls synchronisierte Versionen. Die führende Filmzeitschrift der NS-Jahre, der „Film-Kurier“ stellte 1935 apodiktisch fest, dass „fremdsprachige Filme in Deutschland kein Geschäft machen können (von verschwindend geringen Ausnahmen abgesehen)“.⁷

Hamburg bot offensichtlich die Möglichkeit, erfolgreich eine solche Ausnahme zu etablieren, denn attraktive Hollywood-Filme mit prominenten Stars

erreichten im „Waterloo“ auch in englischer Sprache Laufzeiten von bis zu drei Wochen. Die Paramount-Komödie „Desire“ mit Gary Cooper und Marlene Dietrich etwa lief an der Dammtorstraße im April 1936 achtzehn Tage lang im Original. Anschließend kam der Film in synchronisierter Fassung dann bei den Hamburger „Nachspielern“ auf die Leinwand. Zumindest bei den größten Stars stellten sich solche Erfolge vielleicht nicht trotz, sondern gerade wegen der fremdsprachigen Fassung ein. In der Hansestadt gab es in den 1930er Jahren offensichtlich ein Publikum, das neugierig genug war, um sich für die echten Stimmen der Schauspieler in ausländischen Filmen zu interessieren, obwohl die deutsche Filmpresse gleichzeitig nicht müde wurde, die Fortschritte der Synchronisationstechnik zu loben. Eine „Waterloo“-Anzeige für die mit deutschen Untertiteln versehene Originalversion des Greta Garbo-Films „Anna Karenina“ appellierte im Februar 1936 jedenfalls gezielt an dieses Interesse: „Wir glauben es der Tradition unseres Hauses schuldig zu sein, unseren treuen Freunden einmal die Möglichkeit zu geben, die Originalstimme der Garbo zu hören, jene tiefe Stimme, die wie beschwert klingt von Tränen und die mit zu dem unerklärlichen Zauber beiträgt, der diese eine und einzige Frau und Künstlerin von Film zu Film zu immer neuen Höhen des Ruhms führt.“⁸

Die Konsequenz, mit der Heinz Heisig das Programm des „Waterloo“ gestaltete, machte das Kino zu einem besonderen Ort in Hamburg. Mit aufwändig vorbereiteten und intensiv beworbenen Sonderveranstaltungen gewann das Haus sogar überregionale Beachtung. Die „Waterloo-Festspiele“, die nur „künstlerisch wertvolle“ ausländische Filme zeigten, wurden in den 1930er Jahren zu einem zentralen Ereignis der deutschen Filmwelt. Ein NS-Filmfunktionär stellte 1936 anerkennend fest, „daß es im Reich nichts Aehnliches gebe“ wie das Hamburger „Waterloo“.⁹

Rückblickend hat Heisig sein Programm an der Dammtorstraße als eine Form des geistigen Widerstands gegen die NS-Diktatur dargestellt: Das „Waterloo“ sei „das letzte Guckfenster aus dem kunstautarken Wolkenkuckucksheim“ gewesen, das die NSDAP nach 1933 in Hamburg wie auch sonst in Deutschland errichtet habe.¹⁰ Diese Wertung sollte nicht vorschnell für bare Münze genommen werden. Zweifellos bot das Kino ein internationales Programm (zu dem neben Hollywood-Filmen auch Streifen aus Frankreich und Großbritannien sowie gelegentlich auch aus dem übrigen europäischen Ausland gehörten); zugleich aber ist daran zu erinnern, dass alle diese Filme mit Zu-

stimmung des deutschen Propagandaministeriums ins Land kamen. Schon dadurch wurde die Möglichkeit, subversive Botschaften auf die Leinwand zu bringen, massiv beschnitten. Zudem ließen sich ausländische Filme selbst dann im nationalsozialistischen Sinne umdeuten, wenn sie eigentlich ganz andere Intentionen verfolgten.

Ein treffendes Beispiel für solche politischen Uminterpretationen liefert der US-Film „Our Daily Bread“, der im September 1936 im „Waterloo“ gezeigt wurde. „Our Daily Bread“ ist ein ungewöhnlicher Hollywood-Film, denn er wurde nicht von einer der großen Filmgesellschaften produziert, sondern von dem Regisseur King Vidor mit eigenen Geldern gedreht. Die Handlung schildert den trotz vieler Hindernisse schließlich erfolgreichen Versuch von amerikanischen Arbeitslosen, abseits der Großstadt im Kollektiv eine Farm aufzubauen, die ihnen eine neue Zukunft bietet. Dieses Loblied auf den „New Deal“-Geist der Ära von Präsident Roosevelt, das in der US-Filmgeschichte als eines der seltenen Beispiele für einen sozialistischen amerikanischen Film firmiert, wurde bei seiner Premiere in Hamburg ausgerechnet von der lokalen NSDAP-Zeitung, dem „Hamburger Tageblatt“, mit geradezu überschwänglichem Jubel begrüßt. Der Filmkritiker des Blatts, ein engagierter Cineast, der in seinen Kolumnen beständig für die Anerkennung des Films als einzig wahrer „Volkskunst“ stritt, griff für „Our Daily Bread“ beherzt zu den Superlativen. Der Film sei „ein Wunder“, denn er zeige eine „weltanschauliche Haltung“, die noch kein deutscher Spielfilm formuliert habe, und er biete dabei nichts anderes als „ein packendes Bild von allen unseren Wünschen, Zielen und Sehnsüchten, von unserer Arbeit, von unserem Kampf und unserem Sieg“.¹¹

Diese ideologische „Eingemeindung“ gerade eines politisch engagierten ausländischen Films durch einen fanatischen Nationalsozialisten sollte davor warnen, das „Waterloo“-Programm per se als Stachel innerhalb der gleichgeschalteten Kulturöffentlichkeit des „Dritten Reichs“ zu deuten. Gleichzeitig aber haben Hamburger, die sich der NSDAP nicht verbunden fühlten, das Kino und seine Filme vielleicht ganz anderes gesehen und genutzt. Ehemalige Mitglieder der SPD oder KPD etwa mögen „Our Daily Bread“ (wenn sie den Film denn sahen) durchaus als das erkannt haben, was er sein wollte: ein Lob der freiwilligen und selbstbestimmten Gemeinschaft Gleichgestellter, aber eben keine Verherrlichung der durch Zwang und Terror errichteten „Volksgemeinschaft“ der NSDAP.

1939 wurde die Stellung des „Waterloo“ als Spezial-Kino für ausländische Filme zunehmend prekär. Die von Nachrichten über die Produktion NS-feindlicher Spielfilme in Hollywood aufgeschreckte NSDAP kündigte intern schon im Januar d. J. an, die Aufführung US-amerikanischer Filme in Deutschland werde demnächst gestoppt. Die Tageszeitungen wurden angewiesen, keine Vorberichte über Hollywood-Filme und keine „Lobeshymnen“ über amerikanische Schauspieler mehr zu bringen.¹² Durch schärfere Anwendung der Einfuhrbestimmungen und der Zensur ging die Zahl der importierten amerikanischen Filme deutlich zurück. Auf der Leinwand des „Waterloo“ sahen die Kunden im Laufe des Jahres deshalb immer öfter Filme, die offensichtlich als Notbehelf ins Programm kamen: mediokre deutsche Streifen ohne einen einzigen bekannten Schauspieler sowie Filme aus Italien und Spanien. Allerdings gab es immer noch auch US-Filme zu sehen, denn das Propagandaministerium zögerte lange, seiner Verbotsankündigung vom Januar 1939 Taten folgen zu lassen. Die deutschen Kinos waren für eine publikumswirksame Programmfolge nach wie vor dringend auf die „Ergänzung“ aus den USA angewiesen, und dieses Argument wog einstweilen noch stärker als das Streben nach Abgrenzung gegenüber dem halb bewunderten, halb bekämpften Handelspartner USA.

Erst im Oktober 1940, als nicht mehr daran zu zweifeln war, dass Hollywood den zuvor im Interesse des Geschäfts verfolgten Kurs politischer Neutralität gegenüber dem nationalsozialistischen Deutschland aufgegeben hatte, stoppte das NS-Regime jeden weiteren Import von US-Filmen. Damit war auch der Glamour des „Waterloo“-Kinos endgültig dahin. Statt der neuesten Filme von Clark Gable, Greta Garbo oder Marlene Dietrich zeigte das Haus jetzt Streifen mit „Stars“ wie Laura Nucci, Imperio Argentina oder Germano Montero. Die letztere mag zwar womöglich wirklich „die schönste Frau Spaniens“ gewesen sein (wie das „Waterloo“ es seine Kunden wissen ließ); als gleichwertigen Ersatz für das, was ihnen vorenthalten wurde, aber haben die Hamburger solche Filme mit Sicherheit nicht empfunden.

Anmerkungen

- 1 Hermann Lobbes, Hamburgs Kino-Geschichte, in: Licht-Bild-Bühne 23 (1930), Nr. 196.
- 2 Diese fünf Kinos zeigten in den 1930er Jahren in Hamburg alle Erstaufführungen von „Spitzenfilmen“ („Großfilme“ ist eine andere zeitgenössische Kategorie zur Kennzeichnung dieser Filme). Filme der „2. Klasse“ („B-picture“ wäre die zeitgenössische US-ame-

rikanische Bezeichnung) starteten gelegentlich auch in anderen Kinos, etwa in der „Schauburg Hauptbahnhof“ oder im „Olympia-Palast“ in der Bachstraße. Für nicht-amerikanische ausländische Filme gilt das gleiche. Die Unterscheidung zwischen „Spitzenfilmen“ und „Filmen 2. Klasse“ vgl. etwa in: Aufstellung über die Filmabschlüsse der Harmonie-Lichtspiele 1934/35–1938/39, o. Datum, StA Hamburg 371-16 I/1852.

- 3 Terry Nicols Clark (Hrsg.), *The City as an Entertainment Machine*, Amsterdam etc. 2004.
- 4 Vgl. die Auflistung in: Außenstelle Hamburg der Reichsfilmkammer an die Verwaltung für Handel, Schiffahrt und Gewerbe, 22.6.39, StA HH 371-16 I/1852. Zur Geschichte der Konzerne vgl.: Michael Töteberg, *Filmstadt Hamburg. Von Hans Albers bis Wim Wenders, vom Abaton zu den Zeise-Kinos: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt*, 2. überarb. u. erg. Aufl., Hamburg 1997, S. 55f. und S. 60f. Zum Schauburg-Konzern (bis 1933: Henschel-Konzern) vgl. auch: Otto Meyer, *Als die Kinos noch Paläste waren*, in: taz Hamburg-Ausgabe, Nr. 3030, 10.2.90.
- 5 Typoskript für ein Rundfunkgespräch mit Heinz B. Heisig über die Geschichte des Waterloo-Kinos, o. Datum [1949 ?], StA HH 622-1 Heisig 2.3.
- 6 So die Charakterisierung der Harold Lloyd-Komödie „Ausgerechnet Weltmeister“ im Programm des „Waterloo“ in: *Das Kinogeschäft im Mai*, in: *Film-Kurier* 18 (1936), Nr. 130.
- 7 „Es geschah in einer Nacht“, in: *Film-Kurier* 17 (1935), Nr. 288.
- 8 Die Anzeige in: *Hamburger Anzeiger* Nr. 49, 27.2.36. Ansonsten hörten die deutschen Kinogänger in Garbo-Filmen immer die Stimme der Synchronsprecherin Sonik Rainer.
- 9 „Peter Ibbetson“, in: *FK* 18 (1936), Nr. 162 (14.7.). Das Zitat stammt aus einer Rede von Dr. Johannes Eckardt, dem Leiter der Deutschen Gesellschaft für Ton und Bild. Weitere anerkennende Worte für das „Waterloo“ und seinen Direktor vgl. in: *Olympia des Films*, in: ebd. Nr. 79 (2.4.); *Von Swedenhjelm bis Bommerly*, in: ebd. Nr. 144 (23.6.).
- 10 Typoskript für ein Rundfunkgespräch über die Geschichte des Waterloo-Kinos mit Heinz Heisig, o. Datum [1949 ?], StA Hamburg 622-1 Heisig 2.3.
- 11 Werner Kark, *Der letzte Alarm*, in: *Hamburger Tageblatt* Nr. 250, 12.9.36. Der Film lief im „Waterloo“ im amerikanischen Original vom 12. bis zum 24. September 1936. Im Oktober d. J. kam dann auch noch eine synchronisierte Version in „Nachspiel“-Kinos zum Einsatz.
- 12 NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit. Edition und Dokumentation. Bd. 7/I: 1939. Quellentexte Januar bis April. Bearb. v. Karen Peter, München 2001, S. 27.
- 13 Das Lob auf Frau Montero findet sich in der „Waterloo“-Anzeige für ihren Film „Die Sünde der Rogalia Sanchez“ in: *Hamburger Tageblatt* Nr. 305, 6.11.41.