



Hamburger

# FLIMMERN

Die Zeitschrift des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V.

Nr. 6 Oktober 1999



Das Hamburger Kino  
„Europa-Palast“  
(Seite 4)

## Der Verein trauert um seinen Vorsitzenden:

# Zum Tode von Eggert Woost

Von Volker Reißmann



Eggert Woost 1933-1999

Geboren wurde Eggert Woost am 26. März 1933 in Hamburg. Nach dem Tode seiner Mutter, die schon früh bei der Geburt seiner Schwester starb, wuchs er in Eutin und später Schönwalde in Ostholstein bei seiner Großmutter auf und ging dort auch zur Schule. Mitte der 50er Jahre trat er als Inspektorenanwärter in den Dienst der Hamburger Schulbehörde an der Dammtorstraße, wo er auch seine spätere Frau, Thea, kennenlernte, die er 1958 heiratete. 1960 wurde ihr gemeinsamer Sohn Stefan geboren. Von 1965 bis März 1995 war er Verwaltungsleiter der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg und organisierte in dieser Funktion auch 1968 den Umzug aus den alten Räumlichkeiten an der Rothenbaumchaussee in das modernere Gebäude an der Kieler Straße 171. 10 Jahre lang, vom 20. Mai 1976 bis zum 30. Oktober 1986 war er kommunalpolitisch für die SPD als Bezirksabgeordneter in Altona tätig, zeitweise als Vorsitzender des Ausschusses für Frauenpolitik. Eggert Woost war leidenschaftlicher Dänemark-Fan und verbrachte regelmäßig seine Ferien dort. Zudem spielte er gern barocke Blasinstrumente wie Querflöte, die er auch selbst reparierte und wartete ... Soweit die

wichtigsten Fakten aus seinem Leben, wie sie auch bei der Trauerrede am 10. September 1999 in der Kapelle des Hauptfriedeshofes Altona vorgetragen wurden. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, darüberhinaus ein paar persönliche Erinnerungen an Eggert Woost zu schildern.

Flüchtig kennengelernt habe ich Eggert Woost bereits als Schüler im Alter von 12 oder 13 Jahren, als ich 1979 im Auftrag meines Klassenlehrers zur damaligen Staatlichen Landesbildstelle Hamburg (heute: Landesmedienzentrum) in die Kieler Straße fuhr und einen Drehbuchauszug zu Schlöndorffs „Der junge Törleß“ aus einer Filmzeitschrift fotokopieren sollte. Ein Büchereimitarbeiter drückte mir den Zeitschriftenband in die Hand und zeigte mir den Standort des Fotokopierers. Nachdem ich bereits gut ein Dutzend Seiten abgelichtet hatte, erschien ein sehr resolut und etwas brummig wirkender Herr: Eggert Woost, der mich in seiner Eigenschaft als LBH-Verwaltungsleiter fragte, ob ich hier ein Vermögen loswerden wollte, denn jede Kopie müßte er zum vollen Preis berechnen - es sei denn, ich hätte einen schriftlichen Auftrag der Schule. Nun, da ich einen solchen nicht vorweisen konnte, war ich etwas ratlos, was ich nun antworten sollte. Da er meine Unsicherheit und Verblüffung wohl offenkundig spürte, lenkte er alsbald ein: Es reiche, wenn ich den Namen der Schule und des Lehrers mitteilen würde, dann könnte der Nachweis auch später über das Schulsekretariat nachgereicht werden. Diese Episode steht für eine Eigenschaft, die ihn auch später immer auszeichnete: Unabhängig von allen bürokratischen Hürden, besaß er immer ein Gespür für Situationen, in denen menschliches und pragmatisches Handeln gefragt war.

Erst ein Jahrzehnt später, nach Studium und Wehrdienst, sollte ich Eggert Woost dann in beruflicher Eigenschaft wieder treffen: Ich arbeitete inzwischen im Staatsarchiv Hamburg und dort fanden sich des öfteren in staatlichen und auch privaten Nachlässen Filmkopien, die vertragsgemäß an die Landesbildstelle abzuliefern waren. Mein Vorgesetzter erteilte mir irgendwann Anfang der 90er Jahre den Auftrag, solche Filmrollen in der LBH persönlich abzuliefern. Obwohl er mich eigentlich überhaupt nicht näher kannte, lud mich Eggert Woost nach der Sichtung des abgelieferten Filmmaterials auf einem Schneidetisch dazu ein, in einem italienischen Restaurant in der Nähe der LBH gemeinsam mittag zu essen. Lange unterhielten wir uns schon damals über unsere gemeinsame Leidenschaft, das Medium Film.



Intensiver lernte ich Eggert Woost aber erst Ende 1994 kennen, als ich eine Ausstellung zum Thema „100 Jahre Film in Hamburg“ im Staatsarchiv konzipiert hatte, die er sich bei einer Sonderführung interessiert anschaute. Einige Monate zuvor, im Mai 1994, hatte er 18 Filmbegeisterte eingeladen, um einen Verein zu gründen, der als Fernziel die Schaffung eines „Film- und Fernseh museums“ in Hamburg vorsah. Angeregt durch die Gründung des Düsseldorfer Filmmuseums im August 1993 hatte er fast zeitgleich mit seinem Geschäftsfreund, dem Filmkaufmann Till Heidenheim, diese Idee gehabt und schon mehrere Monate lang eifrig bei diversen Hamburger Institutionen – auch beim Staatsarchiv - für dieses Vorhaben geworben. Trotz des damals meiner Ansicht nach relativ hohen Mitgliedsbeitrages von 120,- DM überzeugte mich Eggerts Projekt und ich wurde Mitglied im Verein. Zugute kam Eggert Woost auch, daß er durch seine Tätigkeit als Verwaltungsleiter der Landesbildstelle Hamburg zahlreiche Filmschaffende wie J.A.M. Borgstädt, Bodo Menck, Gyula Trebitsch, Alfred Ehrhardt, Rudolf Kipp und andere mehr persönlich kannte und über weitreichende Kontakte zu anderen Einrichtungen aus dem Medienbereich verfügte.

Seit den siebziger Jahren hatte er mehrfach den Versuch unternommen, detailliert alle historischen Hamburg-Filme mit Angabe der Regisseure, des Inhalts und der Länge aufzulisten. In den achtziger Jahren baute Eggert Woost dann neben seiner Verwaltungstätigkeit zielstrebig das Landesfilmarchiv gleichsam in Eigenregie auf, da er feststellen mußte, daß es in Hamburg keine Institution gab, die sich mit der Sammlung und langfristigen Sicherung historischer Filmstreifen mit Lokalbezug befaßte. Aus dieser Arbeit entstand schließlich im Jahre 1992 ein dickleibiges Findmittel mit dem prägnanten Titel „Filmdokumente zur Geschichte Hamburgs“. Auf 320 Seiten waren hier erstmals alle wichtigen kinematographischen Kostbarkeiten aufgelistet; ein umfangreiches Register, geordnet nach Personen, Sachthemen und Filmtiteln, erleichterte den Zugriff. Diese Pionierarbeit fand Beachtung und Anerkennung über die Grenzen Hamburgs hinaus. Der Filmkritiker und Filmemacher Hans-Christoph Blumenberg übertrug ihm 1988 in seiner liebevollen Hans-Albers-Hommage „In meinem Herzen, Schatz“ mit Sicherheit nicht zufällig die kleine Rolle eines Archivars, denn diese Funktion füllte er mit wahrer Hingabe und Leidenschaft aus: Das Sammeln von historischen Filmen, das Retten eben dieses Materials vor der Vergänglichkeit und dem allgemeinen Vergessen, war eines seiner Hauptanliegen. Diesem Vergessen versuchte er auch mit seinen Sonntagsmatineen im Abaton-Kino gegenzusteuern, wo er regelmäßig Kostbarkeiten aus den letzten 100 Jahren Hamburgischer Kinogeschichte vorführte. Diese anfangs eher spärlich besuchten Veranstaltungen wurden alsbald durch Mundpropaganda zu einem großen Erfolg, so daß auch andere Kinos wie das „Alabama“, das „B-Movie“, das „Metropolis“, die „Zinnschmelze“ und das „Zeise“-Kino ihn baten, ähnliche Reihen zu veranstalten.

Noch gut erinnere ich mich daran, wie begeistert Eggert Woost war, als wir erst vor einigen Wochen gemeinsam die uns überlassenen Filmschnipsel zu den „Vera-Filmwerken“ (siehe auch Rubrik „Aus dem Verein“ in diesem Heft) im Landesmedienzentrum an einem Schneidetisch sichteteten und mit welcher routinierten Sicherheit er dann diese Filmfragmente wieder in eine geordnete Reihenfolge brachte. Etliche Stunden kostete uns das gemeinsame Bemühen, das nur wenige Minuten umfassende Filmmaterial neu zusammenzulegen und somit für die Nachwelt zu erhalten. Besonders stolz war er auch über seine Mitarbeit an dem Dokumentar-Videofilm „Der Krieg ist vorüber“ der Gemeinwesenarbeit St. Pauli-Süd (GWA), der 1997 von nichtprofessionellen Filmemachern und Zeitzeugen fertiggestellt wurde. Bundesweites Aufsehen erregte Eggert Woost etwa zur gleichen Zeit mit der Wiederentdeckung der letzten erhaltenen Filmkopie der Dokumentation „Die Pamir“ von Heinrich Klemme, den er bei einem Trödler im Hamburger Stadtteil Langenhorn - zusammen mit einem umfangreichen schriftlichen Nachlaß - aufstöberte. Noch bis in den Juli dieses Jahres hinein bemühte er sich, das Dutzende von Metern umfassende Schriftgut des längst und erbenlos verstorbenen Hamburger Filmemachers Klemme und seiner „Deutschen Spiel- und Dokumentar-Filmgesellschaft“ zu ordnen. Eggert gelang mit der ihm eigenen Zähigkeit, vom Nachlaßverwalter alle Verwertungsrechte übertragen zu bekommen. Auch tausende Fotos der legendären „Pamir“ gehören u.a. dazu. Leider konnte er sein Vorhaben, aus diesem Material eine eigene Ausstellung zusammenzustellen, nicht mehr realisieren.

Den Kampf gegen die heimtückische Krankheit, den Eggert Woost bereits seit längerer Zeit mit großer Tapferkeit und Würde führte, verlor er schließlich am 1. September 1999. Sein engagiertes Wirken für die Belange der Hamburgischen Filmgeschichte wird unvergessen bleiben und uns gleichzeitig als Vorbild dienen. Auch wenn er die Realisierung seines Wunschtraumes, die Errichtung eines eigenständigen, unabhängigen Filmmuseums in Hamburg, nicht mehr miterleben konnte, werden wir alles versuchen, um dieses Ziel eines Tages in seinem Sinne zu verwirklichen.

# Alte Hamburger Lichtspielhäuser (4): **Der „Europa-Palast“** **1951-1969**

Von Ulrike Sparr

Die Zeiten, in denen jeder Stadtteil eines oder gar mehrere Kinos sein eigen nannte, sind unwiderruflich vorbei. Kaum vorstellbar scheint es heute, daß sich in den 50er und 60er Jahren in der Jarrestadt der „Europa-Palast“ mit 750 Plätzen behaupten konnte, obwohl es am nahegelegenen Mühlenkamp und auch an der Barmbeker Straße ein Kino gab. Besitzer des „Europa-Palasts“ war übrigens die Familie Meiningner, der auch das „Thalia“-Kino an der Grindelallee gehörte [s. „Hamburger Flimmern“ Nr. 5].



Regler Andrang vor dem neueröffneten Kino in der Jarrestraße 45/47

Fotos: Jarrestadt-Archiv

In einem der Anfang der 50er wiederaufgebauten Backstein-Wohnblöcke an der Jarrestraße 45/47 nahe dem U-Bahnhof Stadtpark (heute: Saarlandstraße) wurde der „Europa-Palast“ mit seinem großzügigen Eingangsbereich integriert. Es waren die großen Erfolgjahre des Kinos nach dem zweiten Weltkrieg, in einer Zeit, als das Fernsehen noch in den Kinderschuhen steckte und neue Lichtspielhäuser überall wie Pilze aus dem Boden schossen: Fast jede Woche eröffneten auch in Hamburg neue Kinos. Die feierliche Eröffnung des neuen „Europa-Palasts“ fand am 11. Mai 1951, dem Freitag vor Pfingsten, statt. Am gleichen Tag nahm auch „Die Rampe“ in Billstedt an der Billstedter Reichstraße ihren Spielbetrieb auf und ein paar Tage zuvor hatten bereits die „Ultra-Lichtspiele“ in Fuhsbüttel an der Hummelsbüttler Land-

straße ihre Tore geöffnet. Und in den erst seit einhalb Jahren bestehenden „Bahnhofs-Lichtspielen“ (bali) am Hauptbahnhof war gerade ein Tag zuvor der 1.000.000. Besucher begrüßt worden. Im „Europa-Palast“ wurde an besagtem 11. Mai – nach einem kabarettistischen Vorprogramm der „Pinguine“ Franz Felix und Harald Nielsen – als Eröffnungsfilm das bewegende Melodram „Dr. Holl – die Geschichte einer großen Liebe“ mit Dieter Borsche und Maria Schell gezeigt, welches bereits seit einigen Wochen überall in Deutschland mit Rekord-Besucherzahlen aufgeführt wurde. Und auch im „Europa-Palast“ lief der Film fortan mit großem Erfolg.

Als der „Europa-Palast“ 1951 eröffnet wurde, muß er ein schmuckes Kino gewesen sein. Auf dem run-



Das mit Kränzen geschmückte Foyer des neuen Kinos mit Kassenhäuschen.

den Vordach prangte der neonbeleuchtete Schriftzug mit dem Namen des Kinos. Und auch im Innern erwartete die Besucher Eleganz im Stil der 50er Jahre: im Foyer gab es Blummennischen mit Bambusrohr und ein messingverkleidetes Kassenhäuschen. An dieses Kassenhäuschen erinnerte sich die ehemalige Kassiererin, Frau Leye, noch mit gemischten Gefühlen. Sie mußte nämlich dafür Sorge tragen, daß der Messingglanz erhalten blieb. Und das nur, weil ihre Vorgängerin aus Unwissenheit die Schicht matten Zapon-Lacks abgeputzt hatte, die das Metall schützen sollte.

### Ein schmuckes Kino

Der riesige Kinosaal hatte die zeittypischen, kunststoffbespannten Wände und war mit zweiarmigen Leuchtern bestückt. Das zur Eröffnung verteilte Faltblatt schwärmte: „Auf allen 800 Plätzen [Anm.: in Wahrheit dürften es nur ca. 760 gewesen sein] hochgepolstertes Gestühl ... Neuzeitliche Klimaanlage mit ständiger Be- und Entlüftung ... Leistungsstarke, modernste Ton-Anlage ... Indirekte, behagliche Beleuchtung ... Volkstümliche Preise: DM — .90, 1.10, 1.25, 1.40 ... Neueste deutsche und ausländische Filme, darunter zahlreiche in Hamburger Erstaufführung ...“ Kein Wunder, daß auch die Presse überschwänglich von der Eröffnung des neuen Kinos berichtete. Das „Hamburger Abendblatt“ schrieb beispielsweise: „Beschwingte Festlichkeit lag gestern über der Eröffnung des neuen 'Europa-Palastes' in der Jarrestraße. Der form-schöne Kino-Bau verdankt seine Entstehung der Theaterbesitzerin Helene Meininger und wurde von

der Architektengemeinschaft O. Barthel und E. Brandau ausgeführt. 760 Plätze mit Polstergestühl sind vorhanden. Für Schwerhörige gibt es zwölf Verstärker.“ Die „Hamburger Freie Presse“ wußte zu berichten: „Eine endlose Wagenauffahrt begleitete die Premiere des Europa-Palastes an der Jarrestraße. Frau Helene Meininger, eine der erfahrensten Persönlichkeiten der Hamburger Filmtheaterwirtschaft, empfing als Bauherrin die Glückwünsche zahlreicher Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, der Berufskollegen und der Vertreter des Filmverleihgewerbes. Von der blumenumsäumten Bühne des repräsentativen, 800 Plätze fassenden Theaters begrüßte Franz Felix das festliche Haus ...“. „Die Welt“ meinte: „Hamburg ist damit um ein sehr schönes, repräsentatives Filmtheater reicher geworden. Nach guter hamburgischer Sitte überreichten zahllose Freunde der Inhaberin, Frau Meininger, wunderbare farbenprächtige Blumenarrangements, die, in der Vorhalle aufgestellt, dem Abend einen festlichen Rahmen gaben“. Und die „Morgenpost“ sprach von einem „reizenden Festprogramm“, wies darauf hin, daß man u.a. alle Arbeiter eingeladen hatte, die am Bau beteiligt gewesen waren, daß die rund 800 Plätze mit Schlarrafia-Polster ausgestattet wurden und daß die Klimaanlage und eine indirekte Beleuchtung höchsten Komfort boten.

### Es gab schon einen „Europa-Palast“

Der „Europa-Palast“ war übrigens nicht das erste Kino dieses Namens in Hamburg. Schon seit 1926 existierte ein „Europa-Palast“ am Barmbeker Markt



(siehe Titelbild). Er gehörte August Pick und ab 1940 Helene Meininger, die mit ihrer Familie von 1912 bis 1952 eine Kette von 12 Kinos aufgebaut hatte. Die Werbe-Leuchtschrift bestand aus einem geschwungenen Namenszug, zudem gab es eine große Plakatwand und ein aufwendiges Vordach. Die signifikante Kinofassade erstreckte sich über mehrere Geschosse. Trotzdem ist auf historischen Fotos deutlich zu erkennen, daß sich über dem Kinoeingang im Erdgeschoß nur schlichte Wohn- oder Bürogewölbe befanden. Das Gebäude mit dem Kino am Barmbeker Markt fiel 1943 den Bomben zum Opfer. Als Ersatz wurde, nicht allzu weit vom alten Standort, dann nach dem Krieg ein neues Kino unter gleichem Namen in der Jarrestraße erbaut.

### Gezeigt wird, was gefällt

Es gab täglich vier Vorstellungen und zusätzlich am Sonntagvormittag eine Jugendvorstellung. Gezeigt wurde alles, was damals aktuell war. Der Eröffnungsfilm „Dr. Holl“ lief über mehrere Wochen – wie bereits erwähnt - sehr erfolgreich. Später standen Werke wie „Ein Amerikaner in Paris“ (mit Gene Kelly), „Zu spät, Dr. Marchi“, „Der letzte Sommer“ (mit Hardy Krüger und Liselotte Pulver), Disneys „Eine Prinzessin verliebt sich“, „Grüne Witwen“ und zahllose Märchen- und Zeichentrickfilme für Kinder auf dem Spielplan.

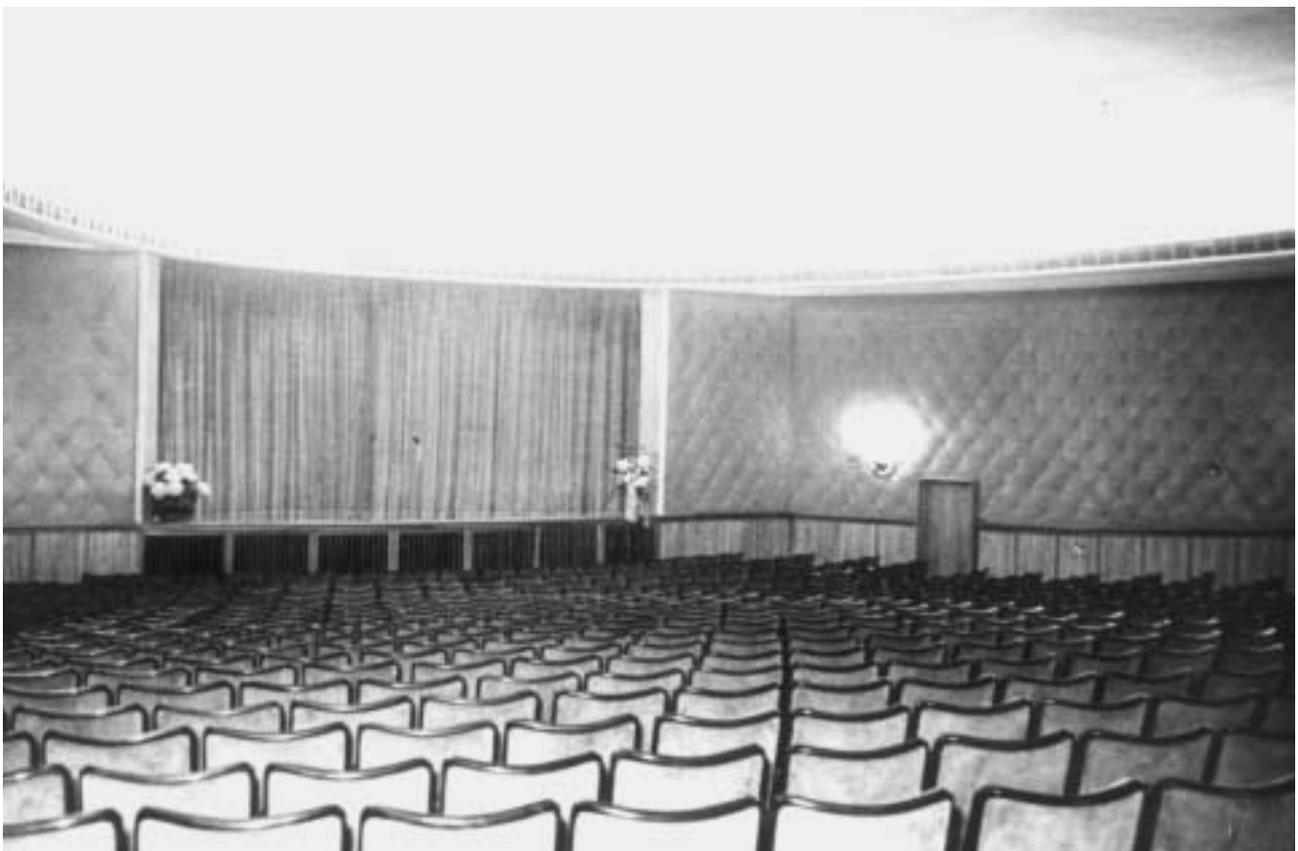
Das Programm wurde aber nicht allein von Filmvorführungen bestritten. Hinter Vorhang und Leinwand befand sich eine richtige Bühne, die gelegentlich

für Auftritte von Conferenciers und anderen Unterhaltungskünstlern genutzt wurde. Auch ein Klavier war vorhanden. Die Programmzettel und Plakate wurden vom Vater Helge Meiningers selbst gestaltet.

### Kindheit in einer „Kinofamilie“

Helge Meininger, Enkel der alten Dame und Mitbesitzer des Ende 1994 geschlossenen „Thalia“-Kinos, erinnerte sich in unserem Gespräch noch an die Autofahrten, auf denen Tag für Tag die Familie auf die einzelnen Kinos verteilt wurde: Erst wurde die Oma Helene Meininger am „Reichstheater“ an der Fruchttalallee abgesetzt, dann die Mutter am „Thalia“ in der Grindelallee und zuletzt saß der Vater allein im Auto und fuhr in die Jarrestraße. Das heißt - meistens saß er nicht ganz allein da, denn sein Sohn, der sich aussuchen durfte, wen er begleiten wollte, fuhr am liebsten mit in die Jarrestraße. „So habe ich manchmal 4 oder 5 Filme die Woche gesehen“, erinnerte er sich. Geschadet hat ihm das weiter nicht. Nur einmal konnte er nachts nicht schlafen: das war, als er im Alter von 11 Jahren in der Spätvorstellung den „Frankenstein“-Film mit Boris Karloff gesehen hatte.

Das Publikum des Kinos bestand im Wesentlichen aus Leuten, die in der näheren Umgebung wohnten, kam aber auch aus anderen Stadtteilen. Nicht immer ging alles friedlich ab: Wenn der Rocker „Horst von der Raupe“ (er hatte eine riesige Haarlocke, wie Little Richard) mit seiner Freundin in der ersten Reihe saß, konnte es Ärger mit ande-



Eine Klimaanlage und indirekte Beleuchtung boten im Kinosaal für damalige Verhältnisse höchsten Komfort.



Kurz vor der Eröffnung am 11. Mai 1951: Der Neonschriftzug wird montiert.

ren Besuchern geben. „Da flog dann schon mal eine Stuhllehne durch den Saal“, erzählte Helge Meininger.

Die Geschichte des „Europa-Palast“ endete im Juli 1969. Der Pachtvertrag lief aus und das Kino machte einem Supermarkt Platz. Es war ohnehin die Zeit, in der das Fernsehen die Kinos völlig überflüssig zu machen schien.

### Das „Kino vor dem Kino“ in der Jarrestadt

Nicht alles, was sich zum Thema „Kino in der Jarrestadt“ sagen läßt, hängt allein mit dem „Europa-Palast“ zusammen. So dürfte wohl kaum jemand wissen, daß es bereits in den 30er Jahren den, nicht verwirklichten, Plan gab, ein monumentales Kino an der Großheidestraße, Ecke Semperstraße/Wiesendamm zu bauen, also dort, wo heute die Epiphaniien-Kirche steht. Der Entwurf des Architekten Langloh zeigt einen gewaltigen Bau mit zahlreichen Nebenräumen, der das Grundstück ganz ausfüllen sollte.

An den Ecken waren mehrgeschossige Wohnbauten vorgesehen, die den flacheren Kuppelbau des Kinos (mit 6 riesigen Säulen vor der Eingangshalle) einrahmten. Daß das Kino gleichzeitig auch als „Parteisaal“ für die Zwecke der NSDAP dienen soll-

te, ist vermutlich aus dem Bestreben zu erklären, das massenwirksame Kino, und sei es als bloßen Veranstaltungsort, für eigene Propagandazwecke einzusetzen.

### Fast spurlos versunken: Die „Lichtspiele Jarrestadt“

Es gab aber in diesem Stadtteil auch „wirkliches“ Kino bevor der „Europa-Palast“ eröffnet wurde. So erinnern sich ältere Jarrestädter noch daran, daß während des Zweiten Weltkriegs gelegentlich in der Pausenhalle der Schule Meerweinstraße Filme gezeigt wurden. Und dem JARRESTADT-ARCHIV liegt ein Zeitungsausschnitt mit Kino-Spielplan für die Woche vom 1. bis 7. März 1946 vor. Da kann man lesen, daß in den „Lichtspielen Jarrestadt“ ein Film namens „Seine beste Rolle“ lief. Die Autorin hat noch nicht herausgefunden, wo diese „Lichtspiele Jarrestadt“ lagen, und von wann bis wann dort Filme gezeigt wurden. Aber vielleicht gibt es ja jemanden im Leserkreis dieser Zeitschrift, der darüber Bescheid weiß, oder Zeit und Lust hat, die Spurensuche wieder aufzunehmen ...

*Das Gespräch mit Helge Meininger fand 1992 im „Thalia“-Kino statt. Frau Leye war zu diesem Zeitpunkt dort Kassiererin, und der ehemalige Vorführer des „Europa-Palasts“, Herr Domnik, versah ebenfalls dort seinen Dienst.*

# Aus dem Verein

Von Eggert Woost †

Dank einer privaten Schenkung erhielt unser Verein im April den Nachlaß von Karl Stargardt. Der am 14. März 1904 in Hamburg geborene Stargardt arbeitete nach dem 2. Weltkrieg als selbständiger Filmkaufmann und richtete in der Graf-Goltz-Kaserne in Rahlstedt zusammen mit dem Wiesbadener Filmproduzenten Eugene A. Borkum ein Produktionsbüro ein. Für Borkums Firma „Internationale Filmkunst GmbH“ (Sitz: Wiesbaden und München) schloß Karl Stargardt diverse Künstlerverträge für den Film „K - Das Haus des Schweigens“ ab. Den schriftlichen Unterlagen des Nachlasses ist zu entnehmen, daß das Projekt ständig an akuter Finanznot litt und insbesondere die Gagen der Schauspieler (darunter: Ernst Deutsch) nur höchst unregelmäßig gezahlt wurden, was mehrfach fast zum Abbruch der Dreharbeiten geführt hätte. Stargardt verlegte sich später auf die Produktion weniger risikoreicher Dokumentar- und Kulturfilme. Der Drehbuchautor und Regisseur Heinrich Koch inszenierte für ihn „Emil Nolde“ und „Ein U-Boot wird gehoben“ (beide 1957), kurz darauf entstanden „Unsterbliches Montmartre“ und „Rund um Sacre Coeur“ (beide 1958). Von diesen Filmen besitzen wir nun mehrere vorführfähige 35-mm-Kopien. Aufgrund der Krise der Filmwirtschaft und wohl auch wegen seines fortgeschrittenen Alters trat Stargardt in den 60er Jahren nicht mehr mit neuen Filmprojekten in Erscheinung. Er starb am 14. Juli 1988 in Hamburg.

Für unseren Verein von besonderem Interesse war jedoch eine zu diesem Nachlaß gehörende, unscheinbare Pappschachtel mit einigen 35-mm-Filmfragmenten. Es stellte sich nach der Sichtung auf einem Schneidetisch im Landesmedienzentrum heraus, daß es sich bei diesen Fragmenten um Teile einer Werbeproduktion der Hamburger „VERA-Filmwerke A.-G.“ aus dem Jahre 1925 handelte. Einige Filmmeter waren viragiert (also eingefärbt) und der Trickfilm-Nachspann mit dem Firmenlogo (das einen aufgehenden



Filmaufnahmen im Glasdachatelier der „VERA-Filmwerke A.-G.“ in den zwanziger Jahren.

Mond über der Binnenalster zeigt) sogar Bild für Bild handkoloriert. Die VERA-Filmwerke an der Alsterkrugchaussee Nr. 192-202 bestanden von 1919 bis 1930 und waren die einzige Produktionsstätte für Filme aller Art in Hamburg in den 20er Jahren. Der nach dem Zusammenkleben der einzelnen Filmfragmente rund 5 Minuten lange Werbestreifen (ca. 210 m) beginnt mit einem Luftbild des Firmengeländes und zeigt dann Innenaufnahmen des Aufnahmeateliers. Ferner werden die technischen Räume mit den Trockengestellen für entwickeltes Filmmaterial, die Entwicklertanks, der Schneiderraum, der Bildwerferraum mit Filmprojektor und ein „Filmtresor“ mit vergitterten Fenstern und Stahlschränken für die Aufbewahrung der fertiggestellten Produktionen gezeigt. Diese Aufnahmen dürften von der VERA zur Eigenwerbung gedreht worden sein, da das Atelier die Inflationszeit zu Beginn der 20er Jahre zwar überstand, aber finanziell angeschlagen war und sich nach einigen aufwendigen Spielfilmen nun fast ganz auf die Produktion von Werbe- und Kulturfilmen verlegte (wie Michael Töteberg in einem den VERA-Filmwerken gewidmeten Kapitel in seinem Buch „Filmstadt Hamburg“ schreibt).

Ein schwerwiegendes Problem konnte sofort gelöst werden: Da die Filmfragmente aus hochbrennbarem Nitrozellulose-Material bestehen, nahm unser Verein Kontakt zum Bundesarchiv-Filmarchiv auf, welches diesen Streifen sofort in das momentan laufende Umkopierungsprogramm auf Sicherheitsfilm miteinbezog. Auch Helmut Regel, zuständiger Referent beim Bundesarchiv-Filmarchiv, zeigte sich nach eigenem Bekunden von dem Material sehr angetan, weil in den Fragmenten sehr schön der Studiobetrieb in einem der relativ seltenen Glasdachateliers (d.h. ein Studio mit natürlicher Beleuchtung) zu sehen sei. Auch konnte Oberarchivrat Regel anhand des benutzten AGFA-Materials das Herstellungsjahr mit ca. 1925 einkreisen. Inzwischen hat unser Verein von diesem Material auch eine Beta-SP und VHS-Videokopie anfertigen lassen, so daß von interessierter Seite jederzeit die Möglichkeit besteht, sich den Streifen anzuschauen.

Ferner übergab uns Prof. Gyula Trebitsch Teile seiner Pressedokumentation aus den letzten Jahrzehnten als Depositum. Bodo Menck (siehe „Hamburger Flimmern“ Nr. 1/95) überließ unserem Verein viele wertvolle Exponate aus seiner langjährigen Tätigkeit als Industrie- und Kulturfilm-Regisseur (darunter Storyboards, Filmplakate, Fotoalben, Presseauschnitte und eine Askania-16mm-Filmkamera mit Stativ). Daneben erreichten uns etliche kleinere Schenkungen und eine Tauschaktion mit Doubletten aus unserer Sammlung der „Illustrierten Film-Bühne“ brachte auch in diesem Bereich einen erheblichen Zuwachs.

# Die Univex-Serie: Das ideale Sammlerstück

Von Hugo Perquy

**Oft werde ich von Sammlern gefragt, welche Kameraserie mich bei rund 300 Herstellern am meisten fasziniert. Ich empfehle dann gern die amerikanische Univex-Serie, die lediglich von 1936 bis 1951 hergestellt wurde, von der es neun Typen gab, jede mit Nummer und Modellname versehen.**

In den späten dreißiger Jahren war diese kleine, handliche und schöne Kamera bahnbrechend für die rasche Verbreitung des Schmalfilms beim großen Publikum - vor allem in den USA. Nicht ganz unschuldig daran waren zwei Messen: die Weltausstellung in New York (1939-1940) und die „Golden Gate International Exhibition“ in San Francisco. Jeder fünfte Besucher dieser Schauen soll eine Filmkamera besessen haben!



Oben: Univex C8 mit der Seriennummer „000000“

Unten: G8 Cinemaster II (Sammlung Lossau)



Die „Universal Camera Corporation“ brachte eine billige und bedienungsfreundliche 8mm-Kamera mit eigenem Filmtyp für rund 10 Dollar auf den Markt. Eine Sensation! Nicht erstaunlich, daß davon zwischen 1936 und 1937 mehr als 250.000 Stück verkauft werden konnten. Bis 1939 folgten weitere 90.000 Stück.

Die Firma wurde in New York von Otto W. Githens und Jacob J. Shapiro gegründet und hatte zunächst in der 521 South Avenue ihren Sitz. Später zog die Zentrale in die 23 West Road. Entwickler der Kameras war vor allem George Kende. Aber die Firma stellte längst nicht nur Filmkameras her. Bekannt war „Universal“ vor allem für die Produktion der berühmten Mercury-Fotoapparate („Uni-



Sammler Hugo Perquy

flex“, „Bucanor“ oder „Minute 16“). Darüber hinaus wurden auch Fernrohre, zum Beispiel für die amerikanische Armee, hergestellt. Schon am 14. Juni 1952 ging die Firma dann in Konkurs.

Als Sammlerobjekt eignet sich die „Univex“ hervorragend, weil noch relativ viele davon gefunden



## UNIVEX 8mm-Filmkameras

Modell	Objektiv	Einführung und Verkaufspreis (\$)		Häufigkeit	ca. Wert in Euro
--------	----------	-----------------------------------	--	------------	------------------

### Vorkriegsmodelle

A8 (1x8) Straight-8 Standard	Ilex 5,6	1936	10	häufig	50
A8 (1x8) Straight-8 Standard	Wollensak 3,5	1937	20	selten	100
A8 (1x8) Straight-8 Standard	Wollensak 2,7	1937	28	extrem selten	250
A8 (1x8) Straight-8 Standard	Wollensak 1,9	1937	48	selten	150

produzierte Stückzahl: ca. 260.000 in schwarz mit Faltsucher und einer Geschwindigkeit  
röhrenförmiger Sucher „M25“ für 5,6, 3,5 oder 2,7 (zzgl. 50 Euro)  
röhrenförmiger Sucher „M27“ für 1,9 (zzgl. 75 Euro)

B8 (1x8) Straight-8 Trueview	Ilex 5,6	1939	10	selten	100
B8 (1x8) Straight-8 Trueview	Wollensak 3,5	1940	20	selten	100

produzierte Stückzahl: ca. 25.000 in bronze mit „M25“ Festsucher und einer Geschwindigkeit

C8 (1x8) Straight-8 Exposition	Ilex 5,6	1938	13	mittel	75
C8 (1x8) Straight-8 Exposition	Ilex 4,5	1939	15	mittel	75
C8 (1x8) Straight-8 Exposition	Wollensak 3,5	1938	22	selten	100
C8 (1x8) Straight-8 Exposition	Wollensak 2,7	1938	28	extrem selten	250
C8 (1x8) Straight-8 Exposition	Wollensak 1,9	1938	48	selten	150

produzierte Stückzahl: ca. 45.000 in bronze mit Einbausucher und einer Geschwindigkeit

C8 (1x8) Straight-8 Turret	4,5 (3 Objektive)	1939	25	selten	200
C8 (1x8) Straight-8 Turret	3,5 (3 Objektive)	1939	30	selten	250

produzierte Stückzahl: ca. 10.000 in bronze mit Suchermasking und einer Geschwindigkeit

D8 Dual (1x8/2x8) Cinemaster	Universal 6,3	1941	16	extrem selten	500
D8 Dual (1x8/2x8) Cinemaster	Ilex 4,5	1941	20	extrem selten	500

produzierte Stückzahl: ca. 2.000 in grün mit einer Geschwindigkeit

E8 Dual (1x8/2x8) Special	Wollensak 3,5	1941	28	extrem selten	350
E8 Dual (1x8/2x8) Special	Wollensak 2,7	1941	38	extrem selten	350
E8 Dual (1x8/2x8) Special	Universal 2,5	1941	40	extrem selten	400
E8 Dual (1x8/2x8) Special	Wollensak 1,9	1941	60	extrem selten	450

produzierte Stückzahl: ca. 3.000 in antikbronze mit Belichtungsmesser und 3 Geschwindigkeiten

F8 Dual (1x8/2x8) Jewel	Wollensak 3,5	1941	33	selten	175
F8 Dual (1x8/2x8) Jewel	Wollensak 2,7	1941	43	extrem selten	275
F8 Dual (1x8/2x8) Jewel	Universal 2,5	1941	45	extrem selten	300
F8 Dual (1x8/2x8) Jewel	Wollensak 1,9	1941	63	extrem selten	325

produzierte Stückzahl: ca. 10.000 in grau/chrom mit Belichtungsmesser und 3 Geschwindigkeiten

### Nachkriegsmodelle

G8 Dual (1x8/2x8) Cinemaster II	Universal 3,5	1946	52	selten	200
G8 Dual (1x8/2x8) Cinemaster II	Universal 2,5	1946	67	häufig	50
G8 Dual (1x8/2x8) Cinemaster II	Universal 1,9	1946	97	selten	225

produzierte Stückzahl: ca. 65.000

H8 (2x8) Cinemaster II	Universal 3,5	1951	60	sehr selten	250
H8 (2x8) Cinemaster II	Universal 2,5	1951	70	sehr selten	300
H8 (2x8) Cinemaster II	Universal 1,9	1951	99	sehr selten	375

produzierte Stückzahl: unbekannt; die Modelle wurden aus Ersatzteilen hergestellt



werden können. Andere Typen sind allerdings kaum mehr auffindbar, aber das stimuliert ja gerade die Jagd danach! Ich gehe davon aus, daß diese schönen Stücke der Technik einen Wert haben, der immer weiter ansteigen wird. Eine sinnvolle Investition also! Eine komplette Sammlung dieser Marke ist heute eventuell auch für den Anfänger noch realisierbar. Es gibt insgesamt rund 33 Varianten, deren Wert bei ca. 6.000 Euro (Bedingung: perfekter Zustand) liegt. Die nebenstehende Liste zeigt die Typen, den verwendeten Film, die Objektive, die „Geburtsdaten“ der Modelle und den geschätzten Wert in Euro. Eine solche Sammlung in der Vitrine ist ein dekoratives Element. Viel Erfolg beim Sammeln!



*Hugo Perquy ist Mitglied im Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V., er ist Sammler von Filmkameras, tauscht, kauft und verkauft. Zu erreichen ist er unter der Adresse: P.O. Box 26, B-8020 Oostkamp (Belgien). E-mail: perquy@unicall.be*

Die geöffnete G8 Cinemaster II

Fotos: Jochen-Carl Müller

## Objektive für UNIVEX 8mm-Filmkameras

Vor- und Nachkriegsware

Brennweite	Lichtstärke/Produzent	Einführung und Verkaufspreis (\$)	Häufigkeit	ca. Wert in Euro
1/2"	1,9 Wollensak L019	1936 40	selten	75
1/2"	1,9 Universal L019	1946 45	selten	75
1/2"	2,5 Universal L025	1941 22	sehr selten	125
1/2"	2,5 Universal L025 chrom	1946 ?	sehr häufig	10
1/2"	2,7 Wollensak L027	1937 20	selten	25
1/2"	3,5 Wollensak L035	1936 10	häufig	15
1/2"	3,5 Universal L035	1946 13	selten	75
1/2"	4,5 Ilex L045	1939 5	häufig	25
1/2"	5,6 Ilex L056	1936 3	häufig	15
1/2"	6,3 Universal L.	1941 ?	sehr selten	200
1" tele	3,5 Ilex LT035	1939 11	sehr selten	150
1" tele	3,5 Wollensak LT035	1936 38	sehr selten	175
1" tele	3,5 Universal LT035	1946 42	sehr selten	200
1" extra-tele	3,5 ?	1939 ?	sehr selten	200

Die Objektive tragen meistens die Bezeichnung „Univar“, was aber keinen Aufschluß darüber gibt, ob die Produkte auch in jedem Fall von der „Universal Camera Corporation“ selbst hergestellt wurden.

(Mit Dank an: C.A. Repinsky: „The Univex Story“, Centennial/Wisconsin, USA)

## Der Hamburger Cutter Klaus Dudenhöfer:

# „Gestalten am Film ist mein Leben“

Inzwischen einer der erfahrensten Experten für Filmschnitt und seit 55 Jahren in der Filmbranche tätig, hat Klaus Dudenhöfer im Laufe der Jahrzehnte die verschiedenen Wandlungen in der Filmtechnik selbst miterlebt. In seinem Berufsleben, welches mit einem Volontariat bei der TERRA in Berlin 1943 begann, verhalf er unzähligen deutschen Spiel- und Dokumentarfilmen und später auch Fernsehspielen und -serien zum richtigen Schnitt. Erstmals sprach der vielbeschäftigte Cutter in einem Interview im August dieses Jahres mit Till Heidenheim und Volker Reißmann über seinen Werdegang und seine wichtigsten Arbeiten.

### Wann hatten Sie Ihre erste Berührung mit dem Kino?

Seit meiner Schulzeit in Dresden war ich an Literatur, Theater und Film interessiert. Meine 17 Jahre ältere Schwester war Schauspielerin, nur war ihr durch Heirat und Kinder nie eine große Karriere beschieden. Sie sprach beim Dresdner Sender und verschaffte mir kleine Kindersprechrollen. Später durfte ich bei einer Boehner-Filmproduktion in Dresden mitwirken. Das war noch die Zeit der großen Kohle-Bogenlampen, die häufig durchbrannten. Die ganze Arbeit fand ich äußerst spannend.

### Hatten Sie zunächst nur Statistenrollen?

Das waren schon richtige kleine Kinderrollen. Dadurch, daß ich relativ früh Filmluft geschnuppert habe, interessierte ich mich auch für alles, was damit zusammenhing. Dann kam die Zeit, wo mich die Schule ganz in Beschlag nahm, da konnte ich nebenbei nur noch ein wenig Fotografie betreiben. Ich hatte einen Vergrößerungsapparat und experimentierte viel - auch mit der amerikanischen "Tontrennung".

### Absolvierten Sie ein Praktikum beim Film?



Klaus Dudenhöfer Mitte der 50er Jahre

Foto: Horst Janke



Nein, in meiner freien Zeit lernte ich Gedichte und Theaterrollen. Das kam mir dann später auch zugute.

Zu dieser Zeit wurde die Pflichtmitgliedschaft in der Hitlerjugend eingeführt. Und das betraf natürlich auch meinen Jahrgang. Ich war alles andere als begeistert - war mein Vater doch sehr antinazistisch eingestellt und ich auch so erzogen worden. Und ich hatte überhaupt kein Interesse an der Art der politischen und vormilitärischen Ausbildung, die man in der HJ pflegte. Außerdem nahm man mir die Zeit, etwas für den - hoffentlich - zukünftigen Beruf zu lernen. Da erfuhr ich von der Existenz einer Bildstelle. Ich bewarb mich mit meinen Fotos und wurde angenommen.

### **Das war also Mitte der dreißiger Jahre, als überall die Bildstellen gegründet wurden?**

Ja, und ich brauchte glücklicherweise noch nicht einmal eine Uniform anzuziehen. Technisch aber waren die bestens ausgestattet: Sie hatten Fotoapparate aller Art, die neuesten Modelle von Leica und Rolleiflex. Ich fotografierte immer, wenn Veranstaltungen in Dresden waren.

Ich hatte zum Bearbeiten der Bilder ein voll ausgestattetes Labor. Und außerdem eine reizende Kollegin, die mit knallroten Fingernägeln und sehr „moderner“ Kleidung nicht gerade Begeisterung bei den HJ-Vorgesetzten auslöste. Wir waren die enfants terribles - man kümmerte sich kaum um uns. Eine Oase!

Unabhängig davon fuhr ich - soweit es meine geringe Freizeit erlaubte (immerhin war der Schulabschluss nicht sehr weit) - mehrmals nach Berlin, um in Kontakt mit Regisseuren und Filmleuten zu kommen. Doch das war damals nicht so leicht wie heute. Man kam beispielsweise bei der UFA draußen in Babelsberg noch nicht einmal am Pfortner vorbei. Und privat war entweder keiner da oder ließ sich nicht sprechen. Aber aufgeben wollte ich nicht. Ich machte mein Abitur und fuhr wieder - väterlicher Bedenken zum Trotz - nach Berlin. Ich wollte zum Film, Regieführen lernen. Mit meinen Fotos unter dem Arm ging ich sogar ins Propagandaministerium, angeblich als Abgesandter der HJ in Dresden und ließ mich im Sekretariat vom Reichsfilmintendanten Hippler melden. Ich muß das mit einer so selbstverständlichen Frechheit vorgetragen haben, daß man mich sogar vorlieb ließ. Hippler hat furchtbar gelacht, als er meinen Berufswunsch hörte und sagte dann, er könne mir leider auch nicht direkt helfen. Es gäbe jedoch eine Lehrstelle für Filmnachwuchs draußen in Babelsberg, die von einem Herrn Maraun geleitet würde. Dort sollte ich einfach Grüße von ihm ausrichten und meinen Wunsch vortragen.

### **Und der Rat hat funktioniert?**

Natürlich nicht. Den Namen Hippler hörte man in Babelsberg gar nicht gerne und erst als ich die

Leute davon überzeugt hatte, daß ich in Wirklichkeit gar nichts mit dem Reichsfilmintendanten zu tun hatte, hörten sie mein Anliegen überhaupt an. Maraun schickte mich wegen der fehlenden Praxis direkt zur TERRA, wo ich zufällig den Chef, Alf Teichs, antraf. Der sagte: „Na, gut, sie werden Volontär bei uns und bekommen einen Probevertrag über 200 Reichsmark im Monat!“ Ich war selig, daß ich überhaupt etwas bekam und 200 Mark Gehalt war viel für damalige Verhältnisse. Als erstes kam ich zur RÜHMANN-Produktion. Inzwischen hatte ich gelesen, der beste Weg, um Regisseur zu werden, führe über den Schnitt. So war ich froh, als ich in den Schneiderraum zum Chefcutter Helmuth Schoennenbeck kam.

### **Das war während des Zweiten Weltkrieges?**

Ja, etwa 1943. Von meinem ersten Gehalt nahm ich mir ein möbliertes Zimmer in Babelsberg. Schoennenbeck's Assistentin war anfangs nicht begeistert und wollte mich noch nicht einmal Blei-

#### **Klaus Dudenhöfer,**

geboren in Dresden, begann 1943 als Volontär bei der TERRA in Berlin, gleichzeitig Ausbildung an der Lehrstelle für Filmnachwuchs in Babelsberg. Als Volontär (ungenannte) Mitarbeit u.a. an „Die Feuerzangenbowle“ (1944), „Der Engel mit dem Saitenspiel“ (1944) und „Quax in Fahrt“ (1944). Nach dem Kriege in Hamburg Cutterassistent bei der ersten westdeutschen Nachkriegsproduktion „In jenen Tagen“ (1946) und Cutter von „Arche Nora“ (1947), dem ersten REAL-Film von Gyula Trebitsch und Walter Koppel. Danach Dramaturgie- und Schauspielunterricht bei Dr. Falck in Hamburg. Schnitt u.a. bei vielen weiteren REAL-Filmproduktionen, wie z.B. „Finale“ (1948), „Des Teufels General“ (1954), „Der Hauptmann von Köpenick“ (1956). 1959 schnitt er die Oscar-gekürzte Dokumentation „Serengeti darf nicht sterben“. Regieassistent und Schnitt u.a. bei „Columbus entdeckt Krähwinkel“ (1954, mit Sidney Chaplin), „Die Stadt ist voller Geheimnisse“ (1954, Regie: Fritz Kortner), „Schwarzer Kies“ (1960). Mitwirkung an insgesamt 18 Filmen von Helmut Käutner. Bis heute ist er als freier Cutter tätig; seit seinem letzten Kinofilm „Der Schimmelreiter“ (1977) jedoch ausschließlich für Fernsehproduktionen: So schnitt er u.a. die ersten drei Folgen vom ZDF-„Traumschiff“ (Regie: Fritz Umgelter), 27 Folgen von „Diese Drombuschs“, die Kinderserie „Der kleine Vampir - Neue Abenteuer“, Fernsehspiele wie „Freier Fall“ und „Das Böse“ (Regie: Christian Görlitz). Mehrere Jahre war er auch Herstellungsleiter und Producteur delegé für Tele-München, damals Walter Ulbrich („Der Seewolf“, „Kurier des Zaren“, „Lockruf des Goldes“, etc.).



Dudenhöfer mit Assistentin an einem Steenbeck-Schneidetisch Mitte der 50er Jahre

stifte anspitzen lassen. Nach einer Weile jedoch wurde sie umgänglicher und ich lernte, was man alles im Schneideraum als Assistent können muß. Schoennenbeck selbst erklärte mir sehr viel, den Schnitt betreffend. Ich bin beiden heute noch dankbar. Mein erster Film als Volontär war die legendäre „Feuerzangenbowle“ unter der Regie von Helmut Weiß mit Heinz Rühmann. Daran erinnere ich mich heute noch gerne. Beispielsweise hieß es auf einmal: „Heute bist du für die Geräusche zuständig!“.

#### Und wann kamen Sie zum Schnitt?

Nach einem halben Jahr sagte mein Chef zu mir: „Ich glaube du bist soweit. Ich möchte Dich bei der Lehrstelle für Filmnachwuchs zur Aufnahmeprüfung anmelden. Das war natürlich toll. Als praktische Prüfung bekam ich einen Komplex aus „Große Freiheit Nr. 7“. Natürlich Restszenen, die ich schneiden sollte. Ich dachte: „Das schaff´ ich nie!“. Am nächsten Tag haben die Verantwortlichen sich das angeschaut und ich wurde aufgenommen. Ich war sehr stolz. Außerdem erhielt ich einen 3-Jahresvertrag und monatlich 370 Reichsmark. Endlich hatte ich eine feste Anstellung beim Film gefunden. Mein Cutter hielt nicht sehr viel von Theorie und traf mit Maraun und mir die Abmachung, daß ich mir in der Lehrstelle nur die interessantesten Vorträge anhören sollte, damit ich in der übrigen Zeit die Praxis bei ihm lernen konnte. Also blieb ich bei der RÜHMANN-Produktion und hatte außerdem noch die Chance, im TERRA-Nachwuchsstudio kleine Filme zu schneiden.

#### Ihre TERRA-Zeit hat Sie stark geprägt?

Ja, diese Firma war einfach fabelhaft. Einmal hatte ich mit einem der Nachwuchsregisseure, der eigentlich Drehbuchautor war und auch erst Regieführung lernte, eine Auseinandersetzung über den Schnitt. Beim dritten Krach ging ich zu Schoennenbeck und erzählte ihm davon. Er hatte volles Verständnis für meine Situation und sagte, ich solle aufhören und wieder zur Produktion kommen. Das TERRA-Nachwuchsstudio brauchte aber nun einen Cutter, der den Film mit diesem Regisseur zu Ende schneidet. Nur hat sich dafür keiner mehr bereit gefunden; das haben alle in Frage kommenden Beschäftigten abgelehnt! Weil ich, der kleine Volontär, den weiteren Schnitt abgelehnt hatte. Das könnte heute nicht mehr passieren, da würden die Ersatzkräfte schon Schlange stehen. Diese Solidarität fand ich damals einfach großartig. Die TERRA hat sich dann von der UFA einen Cutter ausborgen müssen, um den Film schneiden zu lassen.

#### Die Schnittarbeiten geschahen in Babelsberg?

Ja. Das Haus, in dem der Schnitt gemacht wurde, steht sogar heute noch. Während des Krieges mußten wir Luftschutzwache halten, sogar am Sonnabend und Sonntag. Da gab es einen Bunker, in dem die ausländischen Filme lagen, die eigentlich nur Goebbels vorgeführt wurden. Aber während wir alleine Luftschutzwache am Wochenende oder nachts hielten, haben wir uns manchmal heimlich solche Filme vorgeführt, wie beispielsweise „Fantasia“ von Walt Disney. Das war eine Sache, die absolut keiner wissen durfte, denn das



hätte drakonische Strafen nach sich ziehen können.

#### **Dann kam die Einberufung zur Wehrmacht?**

Ja. 1943 hatte man mich noch wegen meiner Tätigkeit beim Film „unabkömmlich“ gestellt. Dafür erhielt ich 1944 auf einmal gleich zwei Einberufungen, zum Heer und zur Luftwaffe. Ich hoffte, wenigstens in eine Propagandakompanie zu kommen, denn da glaubte ich, beruflich noch etwas lernen zu können. Doch es half alles nichts. Nach der Grundausbildung in Südfrankreich, als die Alliierten landeten, kam plötzlich ein Versetzungsbefehl nach Pocking in Bayern. Dort suchte man Freiwillige für einen Kursus für die Deutsche Radar. Das fand ich sehr interessant, weil es meine Technikbegeisterung ansprach und ich wieder etwas Neues lernen konnte. Nach einem Crash-Kursus waren wir 9 Mann, die in ganz Deutschland die Anlagen reparieren sollten.

#### **Wie haben Sie das Kriegsende erlebt?**

Ich geriet in Österreich in die Gefangenschaft der Amerikaner und durchlief mehrere Lager. Das waren sehr unangenehme Erfahrungen, mit längeren Zeiträumen ohne anständige Verpflegung - zum Teil haben wir sogar Gras gegessen - und Schlafen unter freiem Himmel auf irgendwelchen mit Stacheldraht umzäunten Wiesen, die man in Gefangenenlager umfunktioniert hatte. Nach einigen Wo-

chen wurde ich entlassen und wußte nicht, was ich nun eigentlich machen sollte.

#### **Sie wollten rasch zurück nach Dresden?**

Dresden war zerbombt. Ob meine Eltern noch lebten, wußte keiner. Aber meine Schwester war gerade in Linz in Österreich und so habe ich mich auch zunächst als Österreicher ausgegeben und ließ mich dorthin entlassen. Als es hieß, die Russen kommen und wir zudem als „Reichsdeutsche“ ausgewiesen wurden, kam ich mit meiner Schwester und ihren drei Kindern über Umwege auf Kohlenzügen nach Olpe in Westfalen. Wir bekamen zwei kleine Mansardenzimmer zugewiesen. Um Geld zum Überleben zu verdienen, besannen wir uns wieder auf unsere Zeit beim Dresdner Rundfunk. Wir stellten ein kulturelles Programm zusammen, das sich „Ernste und heitere Dichtung“ nannte, begleitet von einem Quartett mit Geige, Cello usw. Wir sind mit diesem Programm „getingelt“, wie man auf Deutsch sagt. Ich hatte außer meiner zerrissenen Uniform glücklicherweise den Frack meines Schwagers. Der war in amerikanischer Gefangenschaft. Nachts lernten wir unsere Texte und mein Glück war, daß ich nicht sächsisch auf der Bühne spreche. Ich hatte zwar keine schauspielerische Ausbildung, aber es funktionierte trotzdem. Die Menschen waren nicht nur körperlich ausgehungert, sondern es gab auch einen großen Nachholbedarf an kulturellen Dingen.



Dudenhöfer 1948 im Ohlstedter Alster-Schneideraum

Foto: nico-Pressbild



Dudenhöfer (vorne rechts) 1960 bei Außenaufnahmen für „Schwarzer Kies“. Foto: Ufa/Gabriel

### Dann kamen Sie nach Hamburg ...

Anfang 1946 hörte ich, daß es in Hamburg wieder Filmproduktionen geben sollte. Zunächst war da bereits die RHYTHMOTON und im Osten die DEFA. Und dann kam Helmut Käutner, der zusammen mit einem Strumpffabrikanten gerade seine neue CAMERA-Film gegründet hatte. Und ihn kannte ich ja noch von „Große Freiheit Nr. 7“. Ich ging also ins alte Shell-Haus an der Alster, wo die CAMERA-Produktion ihr Büro hatte, aber leider war Käutner gerade nicht anwesend. So schrieb ich ihm einen Brief, den ich übrigens vor einiger Zeit in Kopie vom Berliner Filmmuseum bekam, das den Käutner-Nachlaß übernommen hat. Als er antwortete, bin ich sofort wieder nach Hamburg gefahren und habe mich von seinem Produktionsleiter Beck für 300 Reichsmark als Cutterassistent engagieren lassen. Damit hatte ich mich viel zu billig verkauft, denn obwohl er verkündete, alle Mitarbeiter des Filmteams würden nur einen Einheitslohn bekommen, merkte ich erst später, daß ich der einzige war, der nur 300 Reichsmark bekam. Und das in einer Zeit, wo das Pfund Butter 250 Reichsmark kostete, die amerikanische Zigarette 15 Mark, die deutsche 3 bis 5 Mark.

### Das reichte also kaum zu überleben ...

In der Tat. Doch damit stieg ich gleich richtig in den deutschen Nachkriegsfilm ein. Natürlich wurde bei „In jenen Tagen“ noch sehr viel improvisiert und wir hatten auch nur einen winzigen Schneiderraum in der Kegelbahn des Ohlstedter Gasthofes. Dann kamen Gyula Trebitsch und Walter Koppel mit ihrer „Arche Nora“. Der ursprünglich vorgesehene Cutter

wollte seine Zeit lieber dem Drehbuchschreiben widmen, und so stand man auf einmal ohne Schnittmeister da ...

### ... für Sie die große Chance?

Klar. Trebitsch sagte: „Wollen Sie es mal alleine versuchen? Sie können heute Nacht das bereits fertiggestellte Material schneiden. Wenn wir uns morgen früh das ansehen und es gefällt uns und wir haben noch keinen anderen Cutter gefunden, dann können Sie den Film ganz vollenden!“ Da habe ich mich die Nacht hingesetzt, Blut und Wasser geschwitzt und das Material geschnitten. Und am nächsten Tag haben die beiden sich das angesehen und waren zufrieden. Ich verdiente zunächst weniger als ich als Assistent bekommen habe. Aber ich konnte den Film zusammen mit dem Regisseur Werner Klingler termingerecht fertigstellen. Und war somit auch bei den nächsten REAL-Produktionen wie „Finale“ und „Die Freunde meiner Frau“ als Cutter dabei.

Und wenn Produktionspausen waren, bin ich auch mal von meiner damaligen Bleibe in Rissen zum Apfelklauen in irgendwelche Vorgärten gegangen, denn von irgendwas mußte man ja leben. Zu dieser Zeit arbeiteten wir teilweise von morgens bis zum Abend des nächsten Tages, wenn ein Film fertig werden mußte. Überstunden waren im Vertrag inbegriffen. Einmal standen wir so unter Zeitdruck, daß ich 6 Tage und 6 Nächte ununterbrochen hintereinander gearbeitet habe. Da gab es alle sieben Stunden eine Kanne Bohnenkaffee, eine Pervitin-Tablette und ein Koffeinpulver. Nachdem ich mit dem Schnitt fertig war, bin ich in den Gasthof-Garten gegangen, war nicht mehr ansprechbar und habe mich irgendwo hingehauen. Als wir zur Musikaufnahme nach München fuhren, klappte ich im Zug zusammen und mußte in ein Göttinger Krankenhaus, denn ich bekam eine schwere Nierenkolik - aber der Film war fertig!

### 1954 schnitten Sie „Des Teufels General“?

Ja, es war wieder Helmut Käutner, der die Regie bei „Des Teufels General“ führte. Übrigens der erste REAL-Film in Breitwand-Format, das war für uns genauso wie für Käutner etwas völlig Neues. Ich habe insgesamt 18 Käutner-Filme gemacht, darunter „Der Hauptmann von Köpenick“, „Das Glas Wasser“, „Die Zürcher Verlobung“, „Die Rote“.

### Außerdem waren Sie ja auch Regieassistent?

Ja, z.B. bei Käutner. Bei ihm Regieassistent zu sein, brachte wirklich Spaß und war eine spannende Herausforderung für mich. Die Funktion nahm



ich allerdings nicht bei jedem Käutner-Film wahr, denn Schnitt und Regieassistent ist doch ziemlich anstrengend. Besonders bei Fritz Kortner, der als recht schwierig bekannt war. Ich glaube, ich war der Einzige, der - nach anfänglichen Schwierigkeiten - glänzend mit ihm auskam. Er war ein Arbeiter - von morgens bis nachts - und „überlebte“ alle. Einmal, bei „Lysistrata“, hatte er Ärger mit seinem Kameramann und versuchte, mich zu seinem verlängerten „Sprachrohr“ zu machen: „Herr Dudenhöfer, sagen Sie ihm doch, er soll dies und jenes machen!“ Aber der Betreffende stand nur knapp drei Meter entfernt und bekam das alles mit; Kortner wollte nur nicht direkt mit ihm reden. Trotz seiner „Macken“ war aber Kortner ein Genie. Entweder machte er Riesen-Reinfälle oder Riesen-Erfolge - Mittelmäßigkeit war nicht sein Ding!

### **Sie arbeiteten auch an Kultur- und Tierfilmen?**

Von Anfang an habe ich viele Dokumentar-, Industrie- und Kulturfilme geschnitten. Auch Tierfilme, in den fünfziger Jahren z.B. „Kein Platz für wilde Tiere“ mit Bernhard Grzimek. Grzimek und sein Sohn hatten fabelhafte Aufnahmen aus Afrika mitgebracht. Aber sie waren Wissenschaftler und keine Filmleute. Und sie hatten kein Geld. So suchten sie jemanden, der ihnen einen Film aus dem Material machte. Da es keine Stories gab, mußte ich mir alles selbst ausdenken und - im wahrsten Sinne des Wortes - zusammenbasteln. Mühevoll, aber der Film hatte großen Erfolg in den Kinos und erhielt überall Auszeichnungen. Danach kam „Serengeti darf nicht sterben“, bei dem ich ursprünglich das Angebot erhielt, die Regie zu übernehmen, doch da arbeitete ich noch an einem Käutner-Film. Dann passierte der tragische Unfall mit Grzimeks Sohn Michael, der bei den Dreharbeiten in Afrika mit dem Flugzeug abstürzte. Und der neue Film war erst zu Dreiviertel abgedreht. Nach meinen Vorgaben wurde noch Material nachgedreht und irgendwie gelang es mir auch, auf die volle Länge zu kommen. Eines Tages bekam ich dann von Trebitsch einen Brief, in dem er mir zum Oscar-Gewinn gratulierte, weil der Preis ja zu 60 oder 70 Prozent mir gehören würde. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich gar keine Ahnung, daß „Serengeti darf nicht sterben“ diese begehrte Trophäe gewonnen hatte. Das hatte mir Grzimek schlichtweg nicht mitgeteilt - und ganz ehrlich, ich hätte die Statue, den Oscar, gerne nach der ganzen Arbeit wenigstens auch einmal in den Händen gehalten.

### **Haben Sie auch ausländische Filme betreut?**

Ich habe 1957 für eine britisch-amerikanische Ko-Produktion gearbeitet, die den Arbeitstitel „Black Dawn“ trug und später als „The Woman and the Hunter“ in die Kinos kam. Trebitsch fragte mich eines Tages in seinem typischen Dialekt: „Herr Dudenhöfer, wollen Sie machen einen amerikanischen Film?“ Natürlich habe ich gesagt: „Sofort!“. Darauf fragte er: „Können sie Englisch?“ Naiv antwortete ich mit „Ja“ und dachte dabei an mein Schulenglisch. Die Amerikaner drehten also fleißig in

Afrika mit John Loder und Ann Sheridan. Ich bekam eine Fassung des Drehbuches ausgehändigt und ging daran, es mit Hilfe meines Schulenglisch zu übersetzen. Bei Begriffen und Formulierungen, die ich nicht kannte, habe ich mich an die Berlitz-School gewandt, aber selbst die wußten manchmal auch nicht weiter. Es war teilweise amerikanischer Slang. Dann bekam ich die Muster stoßweise, jede Szene von X-Seiten gedreht. Und als ich mir das in der Vorführung anschaute, habe ich nicht ein Wort verstanden. Ich dachte: „Die sprechen russisch!“. Aber nach ein paar Tagen und mit Hilfe des Drehbuches verstand ich auf einmal die Handlung. Zudem kam die Erinnerung an die Vokabeln zurück. Besonders, wenn ich direkt mit dem Team in Nairobi telefonieren mußte. Als die Dreharbeiten in Afrika beendet waren, holte ich den Regisseur George Breakston und die Filmcrew in Frankfurt ab. Nach der Vorführung, das werde ich nie vergessen, war zunächst einmal Totenstille. Ich dachte: „Oh Gott!“. Dann fragte ich den Regisseur, was denn los sei. „Sie haben den Film ja schon fertig geschnitten. Wir dachten, wir sehen erst den Rohschnitt!“ Die hatten tatsächlich gedacht, ich würde nur alle Szenen ohne Klappen einfach aneinanderreihen. Doch sie fanden meine Fassung gut und damit hatte ich gewonnen.

### **Was ist eigentlich die Aufgabe eines Cutters?**

Das ist wahnsinnig schwer zu definieren, da kann ich nur für mich reden. Ich schneide während des Drehens das Material so, wie ich es für richtig halte und nach Drehende schaue ich mir zusammen mit dem Regisseur das Ergebnis an: Dann diskutieren wir über mögliche Änderungen.

### **Das setzt doch voraus, das Sie das Drehbuch sehr genau kennen**

Nicht unbedingt. Ich lese das Drehbuch vorher höchstens einmal. Denn ich habe noch nie erlebt, das alles so gedreht wird, wie es dort steht. Vielmehr muß ich mich von dem Material, das ich habe, leiten lassen - und von dem, was ich empfinde. Es kann sein, daß manche diese Ansicht für übertrieben halten und sagen: „Mensch, wie hoch der die Bedeutung des Schnitts einschätzt!“. Zudem behauptet ja fast jeder heute, er könne schneiden. Wenn ich so einen treffe, dann drücke ihm die Schere in die Hand und sage: „Na, dann leg´ mal los!“. Aber nach einiger Zeit verpuffen in der Regel solche Ambitionen.

### **Gibt es denn keine Vorbesprechungen?**

In der Regel nicht. Es gibt natürlich den Fall, wo der Redakteur oder Regisseur neben der Cutterin oder dem Cutter sitzt und sagt, an dieser Stelle wird geschnitten. Aber diese „Vorgabe“ verstehe ich eigentlich nicht unter der Definition von „Schnitt“.

### **Wie definieren Sie ihn?**

Schnitt ist der dramaturgische Aufbau des Films



aus den einzelnen Szenen und Bildern. Und Schnitt ist zu einem großen Teil eine gefühlsmäßige Handlung. Das kann man nicht komplex erklären. Ich kann Ihnen nur einige wenige Beispiele geben: Sie haben zwei Personen, die sich unterhalten. Auf Filmmaterial aufgenommen, liegt vor Ihnen das Gespräch z.B. in der Totalen mit beiden Personen und jeweils in Großaufnahme die beiden Gesprächspartner einzeln. Sie haben also drei verschiedene Filmstreifen. Aber das ist nun noch nicht das Gespräch, wie sie es dem Publikum präsentieren können. Sie haben das Material auf ihrem Schneidetisch und keiner sagt Ihnen, wo und wie sie schneiden sollen. Sie selbst müssen das Gespräch gestalten - was nicht heißt, daß immer die Person gerade im Bild zu sehen sein muß, die auch spricht. Eventuell ist es viel wichtiger, die Reaktion des anderen Gesprächsbeteiligten zu zeigen. Theoretisch ausgedrückt, müssen sie als Cutter gleichsam die Rollen der Schauspieler mitspielen und registrieren, was der gerade fühlt und was sein Gegenpart empfindet.

#### **Der Kameramann liefert Ihnen demnach die Bilder für den Schnitt und Gegenschritt ...**

Sicher, der liefert mir die Bilder. Aber nicht das eigentliche Gespräch, denn das kann doch nur im Schneiderraum entstehen. Und es sollte im Idealfall auch so sein, daß das Ergebnis so wird, wie es sich der Regisseur vorgestellt hat. Ein anderes Beispiel. Ein Schauspieler spielt einen Sterbenden. Da muß man als Cutter aufpassen, daß es nicht peinlich wird, weil er zu lange theatralisch im Bild ist. Die Sequenz darf aber auch nicht zu kurz sein; es muß so sein, daß die Wirkung auf den Zuschauer optimal ist. Wie Sie das machen müssen, das sagt Ihnen keiner.

#### **Gilt das auch für Dokumentarfilme?**

Klar, nehmen wir ein Autorennen. Da bekommen Sie also verschiedenste Einstellungen, die Autos beim Kurvenfahren zeigen, Detailaufnahmen großer Autoreifen etc., und schließlich das Publikum, das zusieht und später begeistert applaudiert. Dann heißt es für den Cutter, daraus ein spannendes Autorennen zu machen. Und die Dramatik müssen sie schon selbst am Schneidetisch entstehen lassen. Das alles ist für mich Schnitt, bei dem sie auch einen gewissen Rhythmus entwickeln, denn der ist nicht vorgeben.

#### **Gibt es feste Regeln beim Schnitt?**

Nein, eigentlich nicht. Vielleicht ist das auch der Grund, warum sich so wenig Bücher mit diesem Beruf befassen. Ich kenne nur zwei oder drei Standardwerke überhaupt. So heißt es immer wieder, man sollte 180-Grad-Sprünge vermeiden. Es gibt aber auch Fälle, wo der 180-Grad-Sprung genau das richtige Stilmittel ist. Der Film und sein Inhalt bestimmen jeweils die Regeln. Ich kann beim Schnitt in der Zeit springen, aber möglichst so, daß es logisch ist. Es muß dem Zuschauer ja nicht al-

les vorgegeben werden, aber logisch sollte der Ablauf der Szenen schon sein.

#### **Ist es schon vorgekommen, daß Sie als Schnittmeister etwas nachdrehen lassen?**

In Ausnahmefällen schon. Es ist eine Zeit- und Kostenfrage.

#### **Was machen Sie bei Anschlußfehlern? Z.B. wenn jemand ein Blatt Papier in der Hand hält, welches einmal gefaltet und in der nächsten Einstellung ist es schon viermal gefaltet, ohne daß erkennbar ist, wie es dazu kommt?**

Da kann ich als Cutter nicht viel machen, da kann ich versuchen, so zu schneiden, das es möglichst wenig auffällt. Und manchmal muß man einfach auch hoffen, daß der Zuschauer solche Fehler nicht merkt.

#### **Wer ist Ihrer Meinung nach wichtiger, der Kameramann oder der Regisseur?**

Keine Frage, der Regisseur. Der Kameramann macht vielleicht Vorschläge, wie eine Einstellung zu drehen ist, aber der Regisseur ist derjenige, dessen Vorstellungen alle nachvollziehen müssen. Dieser wiederum richtet sich weitestgehend nach dem Drehbuch. Er gibt eigene Ideen hinzu und verbessert manches. Am Schneidetisch wird das Material dann noch einmal neu gestaltet.

#### **Kann ein guter Cutter mangelhaftes Ausgangsmaterial noch retten?**

Nur bedingt. Wenn Sie einen Schauspieler ohne Ausdruckskraft haben, können Sie seine Spielweise natürlich nicht verbessern, aber sie können schon manches machen. Da war zum Beispiel „Das Glas Wasser“, ein zu Recht hochgelobter Film mit einem grandiosen Gustav Gründgens. Nur hat er bei diesen Film im Rohmaterial nicht einen Satz durchgehend zu Ende gesprochen. Das hat mich als Cutter fast an den Rand des Wahnsinns getrieben. Wenn Sie sich den Film in der fertigen Fassung anschauen, merken Sie das überhaupt nicht. Zweifellos kann man mit dem Schnitt einen Film verbessern, man kann ihn aber auch ruinieren!

Um Mißverständnisse zu vermeiden, möchte ich noch einmal deutlich betonen: Für mich ist der Schnitt keinesfalls wichtiger als die Regie! Außerdem: Film ist nie das Werk eines Einzelnen, sondern immer ein perfektes Zusammenspiel verschiedener Komponenten.

#### **Wenn Sie heute einen ihrer früheren Filme noch einmal sehen, haben Sie da manchmal die Empfindung: Das hätte ich aus heutiger Sicht auch ganz anders schneiden können?**

Ja, manchmal schon, denn die Zeiten und Anschauungen ändern sich. Wobei ich nicht kurzfristige Moderichtungen im Film meine.



### **Arbeiten Sie gerne an Filmen mit, die einen hohen künstlerischen Anspruch haben?**

Wer nicht?! Fernsehfilme wie „Freier Fall“ oder „Das Böse“ sind solche Glücksfälle. Mit „Werner“ oder „Ballermann 6“ kann ich allerdings nicht viel anfangen. Das gefällt bestimmt einem Teil des Publikums, trotzdem würde ich so etwas nicht machen! Es muß ein gangbarer Mittelweg zwischen Kunst und Kommerz sein.

Film ist - provokativ gesagt - eine Ware, die den Leute gefallen muß. Das mag etwas überspitzt formuliert sein, doch das Publikum ist nun mal unsere Zielgruppe. Und wenn dieses mit dem Film überhaupt nichts anfangen kann, dann war auch die ganze Arbeit letztlich umsonst. Filme sollte man nicht nur zur privaten Selbstverwirklichung drehen, dafür steckt zuviel Aufwand und Kapital in so einem Projekt. Im Idealfall muß ein Film den Zuschauern gefallen und wenn er darüber hinaus noch als Kunstwerk bezeichnet wird, dann ist mehr als das Ziel erreicht. Aber letzteres muß nicht unbedingt sein. Das Publikum sollte verzaubert werden und die Alltagssorgen vergessen. Kino ist - allen Wandlungen zum Trotz - immer noch Traumfabrik! Es dient der Unterhaltung. Wenn ich das Kino verlasse, bin ich entweder lustig oder traurig gestimmt. Fabelhaft, wenn ich danach noch weiter über den Film diskutiere oder nachdenke. Das sollte man idealerweise mit Kino erreichen.

### **Zum Unterschied zwischen Kino und Fernsehen? Ist es nur ein anderes Medium?**

Schon von der Aufnahmetechnik her. Im Fernsehen können Sie z.B. häufig keine großen Totalen machen, wegen des kleinen Bildschirms, auf dem ja noch was erkennbar sein muß. Und beim Kino ist zudem der Jugendschutz nicht ganz so streng wie beim Fernsehen. Rätselhaft bleibt aber für mich, warum im Grunde genommen kaum ein Fernsehfilm für's Kino geeignet ist, Sie aber umgekehrt jeden Kinofilm im Fernsehen zeigen können. Ausnahmen bestätigen die Regel. Eine war „Stadtgespräch“ von Rainer Kaufmann, der als Fernsehfilm gedreht wurde und im Kino trotzdem ein großer Erfolg war.

### **Wenn Sie eine Fernsehsendung schneiden, müssen Sie dann bereits die Dramaturgie auf die Werbeunterbrechungen ausrichten?**

Nein, in den meisten Fällen nicht. Man weiß ja noch gar nicht, an welcher Stelle Werbepausen hineinkommen.

### **Wieviel Filme haben Sie insgesamt betreut?**

So um die 100 Spielfilme, bei Arbeiten für das Fernsehen weiß ich es nicht so genau, vielleicht so um die 200 ?

### **Waren Sie stets von Ihren Filmen überzeugt?**



Dudenhöfer bei der Arbeit

Wenn ich an einem Film arbeite, bin ich Hundertprozentig dabei und glaube an ihn. Später können durchaus Zweifel aufkommen, aber nicht etwa während der Arbeit!

### **Haben Sie jemals die komplette Regie bei einem Film übernommen?**

Ja, bei Kultur- und Industriefilmen sowie bei Teilen einer Fernsehserie. Der Regisseur Frank Wisbar war plötzlich gestorben und ich habe drei Folgen von „Cliff Dexter“ übernommen. Wir haben in Bendorf in vier Tagen jeweils einen Halbstundenfilm mit jeder Menge Verfolgungsjagden heruntergekurbelt. Mein Glück war, daß ich durch die Zusammenarbeit mit Käutner sehr auf Kameraeinstellungen fixiert war, sonst hätte ich den engen Termin gar nicht einhalten können. Nicht befriedigend, wenn man keinerlei Zeit hat, um mit den Schauspielern zu arbeiten.

### **Und woran arbeiten Sie jetzt gerade ?**

Ich arbeite gerade zusammen mit Christian Görlitz an einem Fernsehkrimi für die NDF mit Nina Petri in der Hauptrolle, mit dem Titel „Das gestohlene Leben“. Kein Actionreißer, sondern ein ganz ruhiger, fast poetischer Film mit wunderbaren Einstellungen. Es ist schön, wieder einmal an einem relativ „ruhigen“ Film zu arbeiten, ohne hektische Schnitte. Das macht einem Cutter wirklich Freude.

# Synchronisation und Nachvertonung

## Die Geschichte der ALSTER STUDIOS HAMBURG

Von Till Heidenheim und Volker Reißmann

Im Mai 1946 überraschte die Zeitung „Hamburger Freie Presse“ ihre Leser mit der folgenden Meldung: „Der Traum von der Filmstadt Hamburg ist offenkundig doch mehr als ein bunter Luftballon; denn am Montag wurde im lenzlichen Ohlstedt das Alsterfilm-Atelier stimmungsvoll eingeweiht. Aus einem ehemaligen Gasthof entstand es, in besessener Arbeit einiger tüchtiger Filmtechniker und Kaufleute und unter wohlwollender Förderung der zuständigen Instanzen der Militärregierung. Allerdings werden in diesem gefälligen Atelier vorerst keine deutschen Filme hergestellt, sondern englische Filme vollsynchronisiert, daß heißt, es wird den englischen Schauspielern ein sinnreicher deutscher Text in den Mund gelegt ...“.



Haupteingang zum Atelierbetrieb im ehemaligen Gasthof am Melhopweg Ende der vierziger Jahre.

Bis 1994 waren die ALSTER-FILM-STUDIOS führend auf dem Gebiet der Synchronisation und Endfertigung von Filmen, Fernsehserien und Werbespots. Die Techniker dieses Tonateliers spielten Ende der 40er Jahre eine wichtige Vorreiterrolle beim Einsatz des Magnetton-Aufnahmeverfahrens

für Filmproduktionen in Deutschland. In den Tonateliers der Firma mit Sitz am Hamburger Stadtrand bekamen die ersten deutschen Nachkriegsproduktionen wie „Arche Nora“ und „In jenen Tagen“ genauso ihren letzten akustischen Schliff wie später die Kult-Fernsehserien „Bonanza“, „Columbo“ oder



„Knight Rider“, deren deutsche Synchronfassungen hier entstanden.

Alles begann mit der Hinterlassenschaft des wohl merkwürdigsten Filmprojektes am Ende des Dritten Reiches, bei dem Reichspropagandaminister Goebbels angeblich sogar höchstpersönlich am Drehbuch mitschrieb: Die von der Berliner Produktionsfirma UFA für den letzten NS-Propagandafilm „Das Leben geht weiter“ unter der Regie von Wolfgang Liebeneiner zu einem Fliegerhorst in die Lüneburger Heide geschafften technischen Geräte überstanden den Krieg unbeschadet (ganz im Gegensatz zum eigentlichen Aufnahmematerial des bei Kriegsende erst zu Zweidrittel fertiggestellten Films, welches - mit Ausnahme weniger Standfotos - bis heute als verschollen gilt!). Unter den zurückgelassenen Gerätschaften befand sich auch eine komplette, voll funktionsfähige Lichtton-Apparatur.

Zusammen mit Projektoren, Bandspielern und Mikrofonen aus ehemaligen Bildstellen von Heer und Luftwaffe bildete sie den Grundstock für die am 1. Mai 1946 von der Britischen Militärregierung zugelassene „ALSTER FILM ATELIER BRECKWOLDT & CO.“ (Military Government Germany, Abteilung Information Control, Licence Nr. C 8 50 F). Diese Lizenz berechnete Wilhelm Breckwoldt und Franz Wigankow mit sofortiger Wirkung, „ein Synchronisierungs-Atelier sowie einschlägige Nebenbetriebe“ zu errichten und betreiben (drei Monate später wurde das benachbarte ATLANTIK FILM KOPIERWERK gegründet, siehe dazu auch „Hamburger Flimmern“ Nr. 3).

Die Britische Militärregierung hatte ein großes Interesse daran, die Errichtung eines Betriebes zu fördern, da sie auch ihre eigenen Produktionen (wie die z.B. die Army-Monatsschau) nun in der von ihr besetzten Zone herstellen lassen konnte und damit den zeitaufwendigen Umweg über britische Kopier- und Vertonungswerke sparte. Zudem konnten die Briten ihre Filme dem deutschen Publikum „mundgerecht“ verkaufen und dadurch den Erfolg in deutschen Lichtspieltheatern wesentlich steigern.

Der am 1. Oktober 1905 in Hamburg geborene Wilhelm Breckwoldt hatte schon in der Vorkriegszeit sein kaufmännisches Talent erfolgreich unter Beweis gestellt, so als er sich beispielsweise 1927 knapp 1200 Reichsmark von einer Freundin lieh und mit einer Schreibmaschine seine ersten Exportgeschäfte nach Malta startete. Zu Beginn der 70er Jahre war daraus ein weltumspannender Handelskonzern namens Breckwoldt-Gruppe



Die Ohlstedter Gasthofidylle kommt auch in dieser Zeichnung zum Ausdruck.

(kurz: BREWO) geworden, zu dem nicht nur die ALSTER FILMINDUSTRIE GmbH und das ATLANTIK FILM KOPIERWERK Hamburg gehörten, sondern insbesondere auch Export-, Transit- und Reisegeschäfte aller Art mit 28 Niederlassungen in Afrika, Lateinamerika und dem pazifischen Raum (Breckwoldt selbst wurde 1965 Generalkonsul für den afrikanischen Staat Sierra Leone in Hamburg; zurückgezogen vom Geschäftsleben verstarb er am 12. November 1984 in Hamburg).

Unter großen technischen Schwierigkeiten und der Verpflichtung zur Einhaltung diverser strenger Gesetze, Vorschriften und Anordnungen der Alliierten Militärbehörden hatte noch im Mai 1946 die Arbeit im ersten Synchronisations-Atelier der britischen Besatzungszone in Ohlstedt begonnen. Man baute den ehemaligen Tanzsaal eines Gasthofes zum Tonstudio um. Von Anfang an dabei war neben Breckwoldt, Bruno Jensen und Franz Wigankow auch der spätere Tonmeister Hans-Joachim Wulchow, der sich wie folgt erinnert:

„Mein Bruder hatte schon vor dem Kriege bei Borgstädt als Kameramann gearbeitet und zuvor bei der KOSMOS-Film an der Wandbeker Chaussee. Ich habe dort auch zunächst für zwei oder drei Monate gearbeitet. Kurz darauf habe ich zusammen mit dem Ingenieur A. Reimer, den ich bei der KOSMOS kennengelernt hatte, bei 'Radio-Lorenz' am Steckelhörn angefangen, Radios für den Schwarzmarkt zu bauen, was zu der Zeit sehr lukrativ war. Dort erzählte mein Bruder von dem Gerücht, daß in Ohlstedt ein neuer Filmbetrieb aufgebaut werden sollte. Da habe ich mich auch gleich vorgestellt und Breckwoldt stellte mich als Laufbursche an. Der Elektromeister Richard Semler und die ehemaligen UFA-Mitarbeiter Arthur Schlecht und Werner Schlagge fingen zusammen mit mir an. Mein eigentlicher Lehrmeister aber war Robert Fehrmann. Improvisation war damals alles. Wir hatten aus anderen Quellen Plattenschnidegeräte, die wir dann zu einfachen Plattenspielern umfunktioniert haben,



als Musikquelle. Ferner standen uns ein Mikrophon und ein umgebautes, kombiniertes Mischpult zur Verfügung. Es mußte damals alles 'live', d.h. gleichzeitig gemacht werden. Der Sprecher stand im Studio, das Bild wurde mit einem Filmprojektor vorgeführt und es wurden Proben mit Geräuschen und gegebenenfalls auch Musik von zwei oder drei Schallplatten gemacht. Dann wurden die Platten synchron zum Bild abgespielt, der Sprecher bekam ein Zeichen, wann sein Sprechensatz erfolgen mußte - und alles wurde gleichzeitig von der Lichttonkamera aufgenommen. Das funktionierte prima, nur durfte möglichst kein Fehler passieren, denn man konnte alles höchstens ein- bzw. zweimal machen, da mehr Tonspuren bei Lichtton ja nicht zur Verfügung standen. Und wenn etwas schiefging, mußte man wieder von vorne beginnen, mit neuem Filmmaterial, und das war damals ja bekanntlich sehr teuer! Es war immer wieder spannend, etwas auszuprobieren, was eigentlich so bisher noch nicht gemacht worden war, wie zum Beispiel das Markieren von O-Tönen auf Schallplatten mittels eines Wachsstiftes, um sie zum exakt richtigen Zeitpunkt einzuspielen. Wir waren immer froh, wenn uns so etwas perfekt glückte, wie z.B. bei den Aufnahmen von der Sprengung des Berliner Glockenturmes im Olympiastadion, wo wir die Detonation – dieses 'krrrwummms' – von einer Schallplatte nachträglich auf das Filmmaterial kopierten und keiner hat gemerkt, daß gar nicht die richtige Sprengung zu hören war. Viele Geräusche, die nicht auf Schallplatte vorrätig waren, haben wir übrigens selbst hergestellt ...“

Ein Werbefilm in eigener Sache zu Beginn der 60er Jahre demonstriert, mit welchem Einfallsreichtum und Improvisationstalent man das „Geräuschemachen“ bei der ALSTER betrieb: Wurde zum Beispiel bei einer Filmszene das Stampfen von Militärstiefeln als Hintergrundgeräusch benötigt, kommandierte man einfach ein Dutzend Mitarbeiter auf den Firmenhof, die nun emsig bemüht waren, im Kreise vor dem aufgestellten Mikrophon mit ihrem Schuhwerk die benötigten O-Töne zu rekonstruieren. Um das charakteristische Knarren von Ruderblättern zu erzeugen, benutzte man einen alten, vierbeinigen Holzstuhl, den ein Mitarbeiter dann als „Wippe“ benutzte. Daß das „Klappern zum Handwerk“ bei der ALSTER gehörte, demonstrierten nicht zuletzt sehr eindrucksvoll zwei hohle Kokosnußhälften, die für die Erzeugung von „Pferdehuf-Geklappere“ benutzt wurden.

Die beschauliche Ruhe der Walddörfer erwies sich durchaus als Vorteil für das Synchronisationsgeschäft; nur der Umstand, daß das Tonatelier in der Einflogschneise des Flughafens Fuhlsbüttel lag und natürlich noch nicht schalldicht war, führte zeitweise zu dem Kuriosum, daß Mitarbeiter des Betriebes abwechselnd auf dem Dach Ausschau nach einfliegenden Maschinen halten mußten, damit die Synchronisation dann sofort gestoppt werden konnte. Das war noch zur Lichtton-Aufnahme-Zeit und nur ein einziger Fehler oder ein landendes Flugzeug, und 300 Meter Tonnegativ im Format 35-

mm waren unbrauchbar! Um dem abzuhelpen, wurden in den folgenden Jahren bei den ALSTER FILM STUDIOS die ersten Versuche unternommen, den Magnetton für die Filmaufnahme zu benutzen. Man baute ein altes Dora-Koffer-Magnetophon aus Wehrmachtsbeständen zu einem Magnetophon mit Hochfrequenz-Vormagnetisierung um. Nach einigen Versuchen wurde, vielleicht sogar zum ersten Male in der Filmgeschichte, Ton für einen Film zuerst auf Magnetband aufgenommen. Heute noch ist weitgehend unbekannt, daß im Osten Hamburgs der möglicherweise erste Schritt zur später weltweit im Filmbereich verwendeten Tonaufnahmetechnik auf Magnetmaterial, Branchenjargon Senkelband (wegen der geringen Bandbreite von 1/4 Zoll bzw. 6,25 mm) unter der Leitung von Robert Fehrmann getan wurde. Diese allererste, inzwischen längst ausgemusterte Magnetophon-Anlage überlebte aller Verschrottungsversuche nur Dank der Initiative des Tonmeisters Hans-Joachim Wulkow, in dessen Keller sie heute ein ganz besonderes Museumsstück darstellt (und nun dankenswerterweise sogar unserem Museum übergeben werden soll!).

Man mag heute im Zeitalter von Computer- und Digitalsound-Systemen über die damalige Erfindung lächeln, aber man muß bedenken, daß es damals weder perforiertes Magnetton-Material noch PERFO-Aufnahmemaschinen und -bandspieler gab. Erst mit Einführung dieser neuen Technik wurden alle Vertonungsarbeiten vereinfacht. Viele erfahrene Cutter glaubten nicht, daß sich dieser Neuerung, die unter Mitwirkung der Telefonen entstand, jemals durchsetzen würde. Man konnte ja beim Schneiden des Tones die Aufzeichnung nicht mehr genau sehen. Wie sollte man da überhaupt bildgenau arbeiten? Doch die Skeptiker wurden bald durch die erfolgreiche Praxisanwendung eines Besseren belehrt, auch wenn die Umstellung für viele Mitarbeiter erhebliche Schwierigkeiten mit sich brachte.

Begonnen hatte das ALSTER FILMATIELIER BRECKWOLDT & CO. mit der Synchronisation des britischen Spielfilms „The Halfway House“ (deutscher Verleihtitel: „Zum halben Wege“), danach folgte die tonmäßige Endbearbeitung der beiden ersten deutschen Nachkriegsproduktionen: Helmut Käutners „In jenen Tagen“ und Werner Klinglers „Arche Nora“. „Es gehörte schon eine gute Portion Optimismus dazu, für einige Reichsmark, bei der Lebensmittelzuteilung als Normalverbraucher eingestuft, mit kalten klammen Fingern zu bauen und zu löten“, heißt es in einem „Filmecho“-Artikel zum 25 jährigen Firmenjubiläum 1971. Gebaut wurde das neue Tonatelier hauptsächlich aus Zement, denn Steine und Bauholz gab es nur in ganz kleinen Zuteilungen direkt von der Besatzungsmacht. „Aber vor Erreichen der Baustelle war ein Teil des Materials bereits in unerforschliche Kanäle verschwunden. Da ist es nicht verwunderlich, daß alsbald die Methode der 'Beschaffung' manchmal kuriose Formen annahm: Holzschrauben zum Beispiel wurden morgens auf dem Weg nach Ohlstedt



aus den Sitzbänken und Fensterrahmen der Hochbahn entfernt“, erinnerten sich Zeitzeugen in der Jubiläumsbroschüre.

Daß unter abenteuerlichsten Bedingungen gearbeitet wurde, merkte man den ersten Arbeiten auch durchaus an: Schon in einer zeitgenössischen Filmrezension der Hamburger Wochenzeitung „Die Zeit“ zu Helmut Käutners „In jenen Tagen“ wurde der unzulängliche Ton bemängelt. Ehemalige Mitarbeiter erinnern sich noch gut an die einzige Ateieraufnahme für diesen Film, denn für Käutner sollte eine Szene gedreht werden, in der Schüsse fielen. Der Waffenbesitz war den Deutschen damals aber streng verboten. Also schwatzte man kurzerhand für den Drehtag einem Engländer seine Dienstpistole ab.

Auch die erste Produktion der gerade gegründeten REAL-Film von Walter Koppel und Gyula Trebitsch, „Arche Nora“, entstand weitgehend in dem Einzelraum-Atelier der ALSTER STUDIOS. Michael Töteberg beschrieb in seinem Buch „Filmstadt Hamburg“ die Dreharbeiten wie folgt: „Die Außenaufnahmen wurden in Hammerbrook gedreht: Den Wohnkahn, die ‘Arche Nora’, hatten die Filmleute an der Bille nahe der Grünen Brücke aufgebaut. Was folgte, erwies sich als weit schwieriger: In Ohlstedt, 30 Kilometer entfernt, verwandelten sie den Tanzsaal einer Gastwirtschaft in ein Behelfsatelier. Der Raum war eigentlich zu klein – sieben Meter breit, 15 Meter lang – und die Decke viel zu niedrig. In dieser Enge hatten Kameramann, Beleuchter und Tonleute kaum Bewegungsfreiheit; eine Totale konnten sie nicht drehen, sondern nur Naheinstellungen. Umbauten waren nicht möglich, man konnte immer nur eine Dekoration aufstellen, Kamerafahrten waren undenkbar, ein Perspektivenwechsel bedeutete stundenlange Unterbrechungen. Die technischen Geräte - in Hamburg waren sie nicht aufzutreiben, man lieh sie sich gegen entsprechende Bezahlung bei der DEFA aus - waren im Waschraum des Lokals untergebracht; vor dem Atelier stand ein gemieteter Zirkuswagen, der den Schauspielern als Garderobe diente ... Die Ohlstedter betrachteten das Treiben der Filmleute mit Mißtrauen und Neugier.“

Erst 1948 konnte die REAL-Film ein eigenes Studio in Tonndorf beziehen. Genauso wie andere Filmproduktionsfirmen mit eigenen Aufnahmehallen überließ man jedoch weiterhin in der

Regel die tontechnische Betreuung der REAL-Filme den ALSTER STUDIOS. Gleiches galt übrigens auch für die ONDIA-, KOSMOS-, COMET-, CAMERA-FILM und DIE DEUTSCHE DOKUMENTAR-FILM-GESELLSCHAFT. Letztere ließ 1959 bei der ALSTER sogar ihre bis dahin größte Produktion, „Die Pamir“, einen Film über die letzten Großsegler, vertonen.

Eine wichtige Rolle beim Aufbau der ALSTER STUDIOS nahm zweifellos auch der am 5. August 1911 in Göttingen geborene Tjado Smid ein, der ab 1948 bei dem Unternehmen als Atelierchef tätig war und von Kunden wie Mitarbeitern im Scherz „Käpt'n“ genannt wurde: Tatsächlich besaß er das Kapitänspatent für große Fahrt und gehörte sogar der Vereinigung der Cap Horniers an. Seine Verbindung zur Seeschifffahrt erkannte man an vielen seiner markanten Aussprüche, seiner manchmal etwas brummigen „Seebär“-Art und der Zufriedenheit, wenn das Schiff (sprich: die Firma) voll geladen hatte „und all People am Bord“ waren. So bildete in einer Fotomontage auch der „Kapitän und seine erfolgreiche Mannschaft“ das Motiv für die Weihnachtspostkarte 1972 des Studios - als Schiffscrew, die immer für den „guten Ton“ auf dem ALSTER-Dampfer sorgte! Völlig unerwartet starb Atelierchef Smid am 17. Februar 1981, sein direkter Nachfolger als Studioleiter wurde Tonmeister Hans-Joachim Wulkow.

Fast alle wichtigen Film-Stars der Nachkriegszeit wie Joseph Offenbach, Richard Münch, Hermann Schomberg, Paul Klingler, Manfred Steffen, Heinz Klevenow, Ida Ehre, Willy Maertens, Ruth Leuwerek, Peter Schütte, Harry Meyen, Robert Mayn, Hans Harloff, Heinz Klingenberg, Kurt A. Jung, Ilse Bally und Eduard Marcks arbeiteten in den ALSTER STUDIOS als Synchronsprecher, und auch bekannte Politiker wie Konrad Adenauer oder Helmut Schmidt vertonten hier ihre Wahlkampf-Spots. Später liehen Friedrich Schütter, Wolfgang Kieling, Volker Lechtenbrink, Werner Veigel oder Dagmar Berghoff ihre Stimme prominenten US-Stars.



Weihnachtspostkarte 1972 mit Käpt'n Smid



Die 60er Jahre waren die eigentlichen Boom-Jahre des Synchrongeschäfts: Zwar ging die Nachfrage nach synchronisierten Spielfilmen aus dem angelsächsischen Sprachraum zurück, doch das aufkommende Fernsehen kompensierte die im Kinobereich auftretenden Lücken mehr als reichlich. Im sogenannten Fernsehunker auf dem Heiligengeistfeld war 1950/51 mit der Fernsehproduktion begonnen worden. Was lag näher, als sich auch hier die technische Erfahrung der ALSTER nutzbar zu machen? Viele der ersten Sendungen wurden in Ohlstedt vertont und für die Arbeit im eigenen Hause holte man sich manche Anregungen von der ALSTER. Auch umgekehrt gab es neue Impulse: Der 16mm-Film wurde dem 35mm-Film ebenbürtig. Die Industrie entwickelte laufend neue Apparaturen und bald war ein Schmalfilm genauso schnell und gut wie ein Normalfilm zu vertonen.

Heinz Drache 'lieh' dem populären Serienstar John Drake seine Stimme und der französische Kommissar Maigret wurde von Alf Marholm gesprochen. Marina Ried zum Beispiel war in der Fernsehserie „Der Geist und Missis Muir“ die Stimme von Hope Lange. Der Durbridge-Zweiteiler „Die Puppe“, die TV-Serie „Thriller“ und nicht zuletzt die über 100 Folgen à 45 Minuten der überaus erfolgreichen Westernserie „Bonanza“ bekamen den 'richtigen deutschen Ton' im ALSTER STUDIO verpaßt. Wenn die Abenteuer der Cartwrights auf ihrer Ponderosa-Ranch jeden Sonntagnachmittag im ZDF über den Bildschirm flimmerten, saß fast die ganze Nation geschlossen vor dem Fernseher. Von den damals erzielten Rekordergebnissen kann man heute in den Sendeanstalten nur noch träumen. Und die Stimme von Familienoberhaupt Ben Cartwright (gesprochen von dem unvergessenen Friedrich Schütter vom Ernst-Deutsch-Theater!) und die seiner Söhne Hoss, Adam und Little Joe (Horst Breitenfeld, Horst Stark, Thomas Pieper) - kurzum der ganze Ton der deutschen Serienfassung - kamen aus Hamburg!

Im Laufe der Jahre wurden immer neue Tonateliers auf dem Gelände in Ohlstedt gebaut, um den gestiegenen Qualitätsansprüchen gerecht zu werden, wie z.B. das 1970 feierlich eingeweihte Studio IV für die neuen Mehrkanal-Tonaufnahmen. Die ALSTER expandierte und 'Prominentenwerbung' hieß das Zauberwort im Wirtschaftswunderland. Ob Franz Beckenbauer für 'ne gute Nudelsuppe alles andere stehen ließ, Curd Jürgens 60 Jahre und kein bißchen weise schmetterte oder Peter Ustinov dem „Dornkaat“-Mann seine Stimme lieh - die ALSTER war immer dabei. In der Hoch-Zeit wurden hier fast 40 Prozent aller deutschen Werbeproduktionen vertont. Wahlkampfspots und Tonbildschauen für die gewerbliche Industrie entstanden bei der ALSTER genauso wie komplizierte Stereo-Musikaufnahmen für Schallplatten- und Rundfunkproduktionen. Am 19. Mai 1971 konnten rund 250 Betriebsangehörige von ALSTER und ATLANTIK das 25-jährige Jubiläum mit zahlreichen Gästen aus der Film-, Fernseh- und Werbebranche feiern. Der damalige Wirtschaftssenator Helmuth Kern würdig-

te die Bedeutung der in Ohlstedt ansässigen Firmen für das Kulturleben Hamburgs: „Sie geben zusätzliche Beschäftigungsmöglichkeiten für Autoren, Musiker, Bühnenbildner und für andere künstlerische Berufe“.

Der Abstieg der ALSTER STUDIOS kündigte sich Ende der 70er Jahre an. Da das Privatfernsehen mit seinem immensen Synchronbedarf wegen politischer Streitigkeiten noch einige Jahre auf sich warten ließ, die Aufträge aber insgesamt - nicht zuletzt aufgrund starker Konkurrenz - zurückgingen, waren die Tonateliers nicht mehr ausgelastet. Dennoch: Großes Lob und zahlreiche Preise erhielten beispielsweise 1980 die ALSTER STUDIOS für die inzwischen legendäre Abmischung und 'Soundtrack-Kosmetik' von Wolfgang Petersens Weltkriegsdrama „Das Boot“. Aber solche spektakulären Aufträge alleine konnten die zahlreichen Tonateliers langfristig nicht auslasten. Zudem konnte wegen einer zu geringen Eigenkapitalbasis die Mutterfirma, das Handelshaus Breckwoldt, insgesamt nicht mehr im internationalen Wettbewerb mithalten. Das kostspielige Netz von überseeischen Filialen und Auslandsgesellschaften war der Konkurrenz insbesondere aus Japan und Südostasien nicht mehr gewachsen.

So wurden Ende November 1980 alle Anteile des persönlich haftenden Gesellschafter Hajo Breckwoldt und der anderen Kommanditisten an eine Tochterfirma des britischen ITM-Konzerns, die Deutsche Meridien Trade GmbH übertragen, die von nun an als MERIDIEN BRECKWOLDT GmbH weitergeführt wurde. Hajo Breckwoldt trennte sich völlig vom Handelshaus und behielt nur eine geringe Beteiligung an den ALSTER STUDIOS, die Ende 1980 an den Porno-Produzenten Alan Vydra (Motto: Porno-Filme mit Niveau und Handlung!) für über eine Million DM verkauft wurden. Der Exiltscheche, der bei Beate Uhse sein Handwerk gelernt hatte, galt branchenintern als einer der 'erfolgreichsten Porno-Filmer der Welt' und wollte das mit seinen Sexfilmchen verdiente Geld nun mit dem Kauf der ALSTER STUDIOS gewinnbringend anlegen. Er versuchte die Tonateliers auf den neuesten technischen Stand zu bringen und baute u.a. neue Dolby-Stereo-Aufnahmegeräte ein. Eine weitere bahnbrechende Erfindung fand 1980/81 in den Ateliers der ALSTER STUDIOS statt. Fernsehfilme, die man auf 2-Zoll-Magnetband aufgenommen hatte, konnten nur synchronisiert werden, nachdem man sie auf Filmmaterial umgespielt hatte ('fazen'). Eine kostspielige und zeitraubende Prozedur. Alan Vydra und der technisch äußerst begabte Wolfgang Giese (verstorben im Mai 1999) entwickelten eine Methode, nach der man von 2-Zoll auf U-matic umgespieltes Material synchronisieren konnte. Das ZDF unterstützte diese Entwicklung und gab den auf 2-Zoll produzierten Film „Die Landkarte der neuen Welt“ in Auftrag. Das perfekte Ergebnis führte bald in den Synchronstudios in Hamburg, Berlin und München zur Einführung dieser neuen preiswerten Form der Synchronisation. Mit dem Kauf der Bendestorfer Video-Firma VIDEORING ver-



Synchronisation von „The Halfwayhouse“ 1946. Von links nach rechts: Eduard Marks, Ilse Bally, Richard Lauffen, Ida Ehre, Horst Wigankow.

spekulierte sich Vydra jedoch wenig später. Denn dort fehlten plötzlich laut Zeitungsberichten über 1,5 Millionen DM, die beim Kauf noch in der Bilanz angegeben waren. ALSTER STUDIOS: SEX-FILMER GING IN KONKURS, lautete dann auch die Schlagzeile in der BILD-Zeitung am 16. Juni 1982. „Herr Vydra hat sich wahrscheinlich finanziell übernommen“, soll Hajo Breckwoldt, Sohn des Studio-Gründers und selbst noch mit 10.000 DM beteiligt, laut diesem Zeitungsbericht geäußert haben. Die Mai-Gehälter der 30 Mitarbeiter konnten nicht mehr gezahlt werden und auch diverse freie Synchronsprecher warteten noch auf Geld aus den Vormonaten.

Vom Amtsgericht wurde ein Konkursverwalter eingesetzt, der den Betrieb zunächst weiterführte. Der Konkursverwalter wollte die Studios wieder zum Laufen bringen und beauftragte Hans-Joachim Wulkow, der damals Betriebsleiter war, den Versuch zu starten, die Firma zu sanieren: „Wir warteten geduldig auf den Lohn, deckten sogar das morsche Dach wieder selbst. Wir hielten zusammen wie eine Großfamilie“, erinnert sich Wulkow. Aber kaum saniert, wurden die Tonateliers an den US-Multi CIC (Joint-Venture von Paramount- und Universal-Studios) verkauft, die die Tonateliers für die Synchronisation ihrer Video- und Kinofilme benutzen wollten.

Doch wegen 'Management-Querelen' mit den neuen Besitzern verließ Wulkow unfreiwillig nach 42 Jahren die Firma. Mit dem Arbeitsstil der Amerikaner konnte er sich nicht anfreunden und gründete statt dessen in Konkurrenz zu den ALSTER STUDIOS eine eigene Synchronfirma.

Vorübergehend sorgten Mitte der 80er Jahre die lange erhofften Synchronaufträge von Privatsendern wie RTLplus mit der erfolgreichen US-Action-Serie „Knight Rider“ und dem Krimiklassiker „Columbo“ mit Peter Falk für volle Auftragsbücher und gute Auslastung der Tonateliers. Doch schnell verlor auch die CIC das Interesse an der Firma, zumal der Videomarkt Anfang der 90er Jahre überall in Deutschland einbrach. Im Jahre 1991 wurden die ALSTER STUDIOS vom Münchner Film-Großunternehmer Bernd Gürtler übernommen, der den Synchronbetrieb zunächst unverändert fortführte. Da sich die Situation auf dem Synchronmarkt jedoch auch in der Folgezeit nicht besserte, beschloß die Geschäftsführung, den Betrieb der ALSTER STUDIOS als eigenständige Firma unter dem Dach des Gürtler-Konzerns im September 1994 einzustellen.

Große Teile der Betriebsanlagen werden jedoch bis heute für die Endfertigung durch die Firma Gürtler und andere Medienfirmen genutzt (u.a. von der CINE-SYNCHRON, die seit zwei Jahren mit angemieteter Technik Filme vertont). Noch immer also arbeiten Synchronsprecher im dörflichen Ohlstedt an Hamburgs Stadtrand, wo die Medien FILM, TON und VIDEO heute an gleichsam historischer Stätte eine Symbiose eingehen.

So wird das Gebäude am Melhopweg 26 mit Sicherheit auch zukünftig an den ehemaligen Standort des traditionsreichen Hamburger Filmunternehmens ALSTER FILM STUDIOS erinnern, wohin Medienkunden und Filmschaffende immer gerne wegen der friedvollen Atmosphäre kommen.



# Eggert Woost – ein persönlicher Nachruf

Von Till Heidenheim

Eggert kannte ich seit 1971, als ich nach Hamburg zur alten ATLANTIK an den Melhopweg in HH-Ohlstedt kam. Er verkörperte für mich als Quiddje den typischen Hamburger im positiven Sinne: Abwägend, ruhig zunächst zurückhaltend, guter Zuhörer, freundliches Wesen, hilfsbereit. Gleich fiel mir eine besondere Eigenart auf, die ich bis zu seiner Krankheitsverschlimmerung in den letzten Monaten immer wieder an ihm beobachtete: Eggert war ein unruhiger Typ. Langsames Fortbewegen war ihm fremd, er 'flitzte' stets, was mir als Ex-Rheinländer sehr lag, vom Naturell her. Im Gegensatz zu mir analysierte er zuerst sein Denken und handelte dann zielsicher. Seine Vorträge waren geschliffen, bei öffentlichen Vorführungen entwickelte Eggert eine ganz besondere Art von norddeutschem Humor, er machte das alles so liebevoll - und seine Zuhörer spürten, wie er so richtig in seinem Element war, wenn er seine filmischen Hamburgensien der Öffentlichkeit präsentierte.

Als ich im August 1993 von der Eröffnung des Filmmuseums Düsseldorf, meiner früheren Heimatstadt, nachhause in den geliebten Norden fuhr, stellte ich mir urplötzlich die Frage, ob und wo denn Vergleichbares in Hamburg oder im norddeutschen Raum bestünde. Was lag näher, als sofort Eggert Woost anzurufen. Der hörte sich meine typisch rheinische Begeisterung ruhig an. Völlig überraschte mich aber Eggert, als er gleich am nächsten Morgen mit seinem Chef, Dr. Joachim Paschen, zu mir in mein damaliges Büro im Medienhaus Ottensen kam. Ich erinnere mich noch gut, daß wir gleich stundenlang zusammenblieben und unsere damals vagen Vorstellungen austauschten, irgendwann auch so etwas in Hamburg aufzuziehen. Motto von Eggert: Im Fadenkreuz zwischen Düsseldorf und Kopenhagen, Potsdam und London gibt es noch nichts dergleichen hier, also müssen wir uns darum kümmern!

Das war die eigentliche Geburtsstunde des gemeinsamen Museumsgedankens.

Gesagt, getan. Mitstreiter fanden wir schnell: Heiner Roß, Werner Grassmann, Wolfgang Esterer, Michael Kuball, Prof. Franz Winzentsen, Michael Eckelt und Thorsten Teichert als Chefs der beiden großen Gruppierungen Filmstadt Hamburg e.V. und Hamburger Filmbüro, den bekannten Filmanwalt Voss-Andreae, Ulrich Hagen (AV Medien Nord) u.v.w.m. waren ganz unserer Meinung, daß unbedingt etwas getan werden müsse. Baldige Dämpfer seitens der zuständigen Behörden hinsichtlich erhoffter Finanzhilfen konnten unseren Elan nicht bremsen. Wir bereiteten in der Folge als neue Freunde und Gleichgesinnte den Weg. Am 5. Mai 1994 fanden sich schon 18 Filmleute aller Couleur aus der Hamburger Filmszene im Sitzungssaal der Landesbildstelle (heute Landesmedienzentrum genannt) in der Kieler Straße zusammen. Eggert hatte dazu eingeladen. Diese Zusammenkunft ist festhaltenswert, weil nach den vielen Gesprächen zuvor in kleineren Gruppen feststand, daß kein Weg an einer Vereinsgründung vorbeiführt. Eggert leitete mit dem ihm eigenen spröden Charme und trockenen Humor bravourös die Sitzung. Jemand schlug dann Woost als ersten Vorsitzenden vor, einstimmig und ohne Diskussion wurde er dazu berufen.

Eggert, der abwägende Hanseat und Pragmatiker, Till Heidenheim mit seinem stürmischen Temperament, kamen sich in der Folge über die gemeinsame Begeisterung menschlich schnell näher. In den vergangenen Jahren empfanden wir uns häufig als „Zwillinge“, weil so viele gemeinsame Ideen, Betrachtungen, menschliche Einschätzungen zwischen ihm und mir zu verblüffenden Übereinstimmungen führten. Wir wurden richtige Freunde.

Ich habe Eggert nie verübelt, wenn er versuchte, meine angeborene rheinische Mentalität - sicher mitunter unpassend unter Norddeutschen - zu bremsen und mir half, hier die richtige Tonart zu treffen. Wir ergänzten uns halt immer wieder so toll. Eggerts nette, vermittelnde, ausgleichende Art, seine menschliche Größe, bleiben nicht nur mir unvergessen. Er machte übrigens nie einen Hehl aus seiner Erkrankung, die er seit 4 Jahren mit sich herumtrug. Gekämpft hat er dagegen bis zuletzt. Seinen Ärzten vertraute er voll. Unauffällig, wie es Eggerts Art war, verschwand er hin und wieder ins Krankenhaus, informierte seine Kollegen stets und ließ sich hinterher sofort von uns berichten. Am



30. August 1999, zwei Tage vor seinem Ableben, übergab Eggert Woost seinen Vorstandskollegen Volker Reißmann und mir mit Erläuterungen alle bei ihm befindlichen Vereinsunterlagen. Vom nahen Krestod gezeichnet brachte Eggert es noch fertig, eine tags zuvor mühsam gekritzelte Rücktrittserklärung vom Vorsitz mit Übergabe an seinen Stellvertreter zu überreichen; korrekt und pflichtbewußt bis ans Sterbelager zuhause ...

Erschüttert hörten wir kurz danach von seiner Ehefrau Thea, daß Eggert in der Nacht vom 31. August auf den 1. September friedlich eingeschlafen war. Wir nahmen Abschied vom ihm am 10. September 1999 im Rahmen einer würdevollen Trauerfeier. Eggerts letzte Ruhestätte wird die Nordsee sein, die er so liebte.

Wir verloren viel zu früh einen filmbesessenen Freund, in dessen Sinne wir weitermachen, denn sein Museumskind soll leben und weiterwachsen, um eines Tages Realität zu werden.

## Ich werde Mitglied!

Ich möchte für DM 120,- pro Jahr Mitglied im „Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V.“ werden. Die Vereinszeitschrift „Hamburger Flimmern“ erhalte ich kostenlos.

Name: \_\_\_\_\_

Vorname: \_\_\_\_\_

Strasse: \_\_\_\_\_

PLZ/Ort: \_\_\_\_\_

Telefon: \_\_\_\_\_

Einen Verrechnungsscheck füge ich bei

## ANZEIGE

Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V.  
Kinemathek Hamburg e.V.  
Kommunales Kino METROPOLIS

**Sonntag, den 12. Dezember 1999, um 19.00 Uhr**

**Hamburg (Film) meine Liebe!**  
**Eggert Woost zum Gedächtnis:**  
**dem Filmliebhaber, dem Hamburger, dem Archivar,**  
**dem Sucher, Forscher und (Er-)Finder.**

Uraufführung des Filmes

**VERA-FILMWERKE A.-G.** (Archivtitel), gefunden, gesichtet und katalogisiert, zusammengefügt und zur Sichtung an das Bundesarchiv gegeben von Eggert Woost, Juli 1999. Kurzfilm, Entstehungsjahr: 1925

**Weitere Kurzfilme.**

**Kommunales Kino METROPOLIS, Dammtorstraße 30a,**  
**20354 Hamburg, Telefon: 34 65 32, FAX: 34 50 90**



# Einladung

Der zusammen mit dem Verein für Hamburgische Geschichte im Staatsarchiv am 17. Februar 1999 von Eggert Woost durchgeführte Filmabend zur Entwicklung des öffentlichen Nahverkehrs in Hamburg erfreute sich regen Zuspruchs (gezeigt wurden „Magische Signale“, „Familiendition der Möllers“ und „Hamburg hat's eilig“). Daher soll auch im Herbst wieder ein solcher Filmabend durchgeführt werden. Diesmal stehen Hamburger Industrie- und Dokumentarfilme aus den 50er Jahren im Mittelpunkt; gezeigt werden sollen unter anderem Regiearbeiten von Bodo Menck aus seiner frühen Arbeit bei der damaligen REAL-Film. Bodo Menck wird an diesem Abend auch persönlich anwesend sein und für Fragen aus dem Publikum zur Verfügung stehen. Stattfinden soll der Filmabend am

**Mittwoch, dem 1. Dezember 1999  
um 18.00 Uhr**

wie immer im Lorchssaal des Staatsarchivs Hamburg, Kattunbleiche 19, 22041 Hamburg (nahe U-Bahnhof Wandsbek-Markt). Der Eintritt ist auch diesmal kostenlos.

ANZEIGEN

## Hamburger Flimmern

### Impressum

Die Zeitschrift des Film- und Fernseh-  
museums Hamburg e.V.

Redaktion: Jürgen Lossau (V.i.S.d.P.), Till Hei-  
denheim, Volker Reißmann

Layout: Jürgen Lossau, Jochen-Carl Müller

Adresse: Hamburger Flimmern, Sierichstr.  
145, 22299 Hamburg, Telefon: 040-  
468855-0, Fax: 040-468855-99

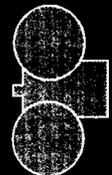
Anzeigen: sind gern gesehen

Bezug: für Mitglieder kostenlos

Auflage: 2.000



**Daniel KINOTECHNIK 8 / 16 / 35mm**  
**Wittner** Bekkoppeln 2, 22395 Hamburg

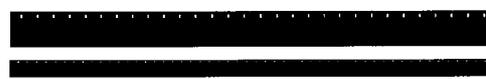


### FILMTECHNIK ZUM GÜNSTIGEN PREIS



- komplette Projektions- und Tonanlagen
- Bildwandrahmen und -tücher nach Maß
- Projektionslampen, Verbrauchsmaterialien
- Filmspulen, Dosen, Archivierungszubehör

### LIEFERPROGRAMM FÜR ALLE FILMFORMATE



- z.B. Bildschärfern - Fernregleinrichtungen
- z.B. Rauschunterdrückung für Lichtton
- z.B. Objektive und Anamorphoten
- z.B. HTI - und XENON - Lichttechnik
- z.B. Stereo-Fotozellen, Tonlampengleichrichter

**ALLES FÜR DEN ANSPRUCHSVOLLEN KINOBETREIBER**

Kostenloses Infomaterial anfordern unter Tel./Fax 040-604 09 86