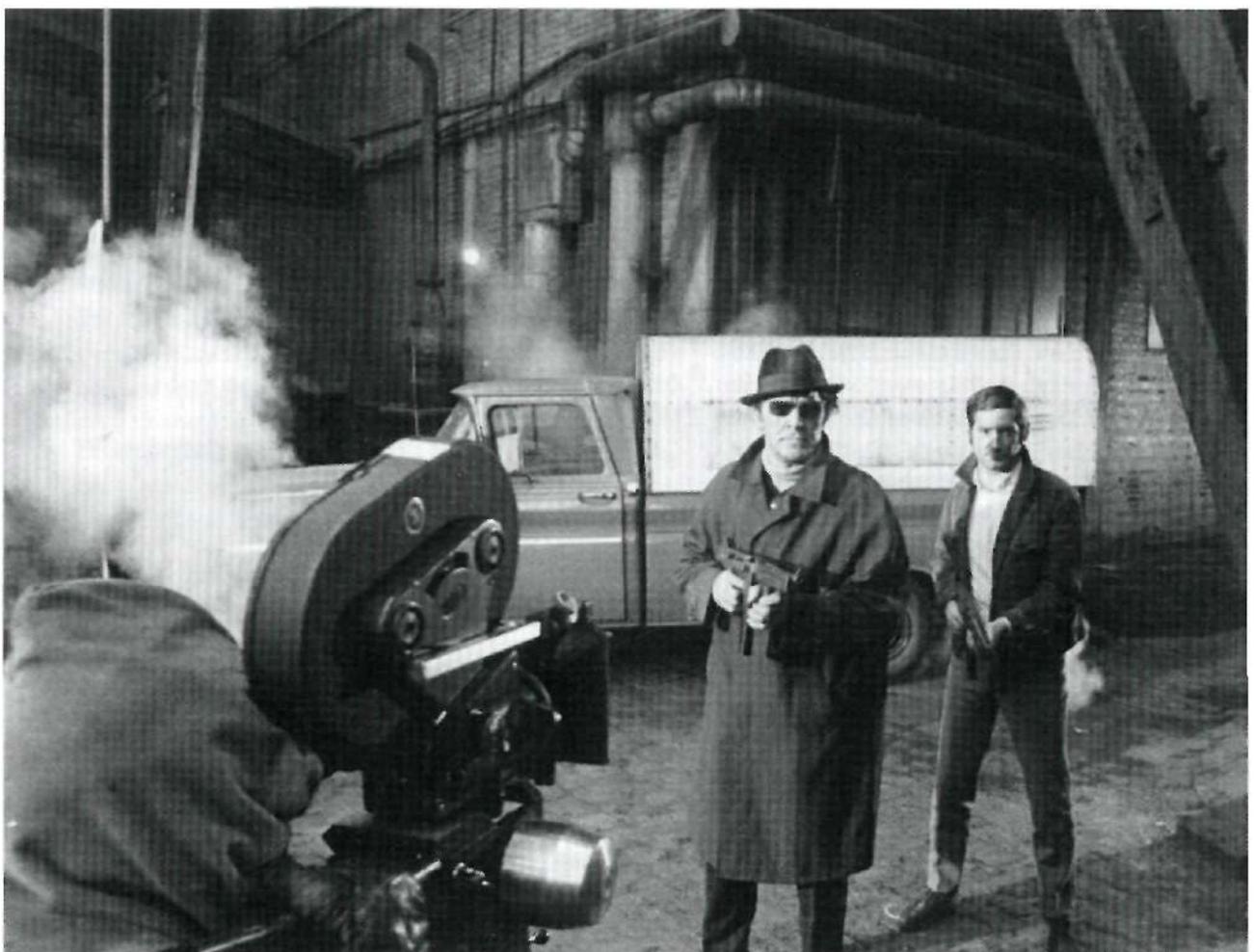


Hamburger

FLIMMERN

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



Als St. Pauli zum Double von Manhattan wurde

Live dabei mit Jerry Cotton - ab Seite 4

Die ersten Jahre bei der Tagesschau

Hinter den Kulissen einer Legende - ab Seite 36

Der Hauptmann von Altona

Wie für Heinz Rühmann Köpenick an die Elbe rückte - ab Seite 28



Wir laden ein zur Ausstellung:

Traumfabrik Hamburg

vom 17. September bis 17. Oktober 2004
im Levantehaus

Der Verein Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V. präsentiert während des diesjährigen Filmfest Hamburg gemeinsam mit dem Levantehaus Hamburg und mit Unterstützung der FilmFörderung Hamburg wertvolle Originalplakate, Szenenfotos und bisher unveröffentlichte Szenen aus legendären Hamburger Filmen. Am 16. September, eine Woche vor Beginn des Filmfest Hamburg, wird im Levantehaus Hamburg als Hommage an die bedeutende Filmstadt an der Elbe die Ausstellung TRAUMFABRIK HAMBURG - FILM UND KINO IN DER HANSESTADT eröffnet.

Hamburg hat als Film- und Fernsehstadt eine große Tradition. Stars wie Romy Schneider, Heinz Rühmann, Hildegard Knef, Gustav Knuth, Gisela Uhlen, Hans Albers und Grete Weiser haben in Hamburg gedreht. Mit der Ausstellung TRAUMFABRIK HAMBURG - FILM UND KINO IN DER HANSESTADT wird an die alten Zeiten erinnert. Originalplakate und Szenenfotos aus zahlreichen unvergesslichen Filmen wie DIE SCHÖNE LÜGNERIN, KEINE ANGST VOR GROSSEN TIEREN, ZWISCHEN HAMBURG UND HAITI, DAS MÄDCHEN AUS HAMBURG und DAS HERZ VON ST. PAULI werden vom 16. September bis 16. Oktober im Levantehaus Hamburg präsentiert.

Was die Produktionsfirmen REAL-Film, CAMERA-Film und später auch Studio Hamburg für das Kino realisierten, spiegelt die Ausstellung in großformatigen Bildern wider. Auch alte Filmplakate der Nachkriegszeit werden mit Fotos von Premieren und Bildern der architektonischen Details zu neuem Leben erweckt. Erstmals zeigt der Verein Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V. Szenen vom Dreh der Spielfilme aus den 50er Jahren auf dem heutigen Studio-Hamburg-Gelände. Auch nicht verwendete Sequenzen aus Spielfilmen, missglückte oder verworfene Szenen werden erstmals zu sehen sein.

Alle unsere Mitglieder laden wir herzlich zur Vernissage am 16. September um 18.00 Uhr im Levantehaus, 1. Stock, ein.

Traumfabrik Hamburg - Film und Kino in der Hansestadt
Eine Ausstellung des Vereins Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V. in Kooperation mit dem Levantehaus Hamburg und der FilmFörderung Hamburg



vom 17. September bis 17. Oktober 2004
Levantehaus Hamburg, Mönckebergstraße 7
Öffnungszeiten

Montag bis Freitag: 12.00 Uhr bis 19.00 Uhr
Samstag: 10.00 Uhr bis 16.00 Uhr

Impressum

Hamburger Flimmern

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

Redaktion: Jürgen Lossau VISdP,
Dr. Joachim Paschen
Volker Reißmann

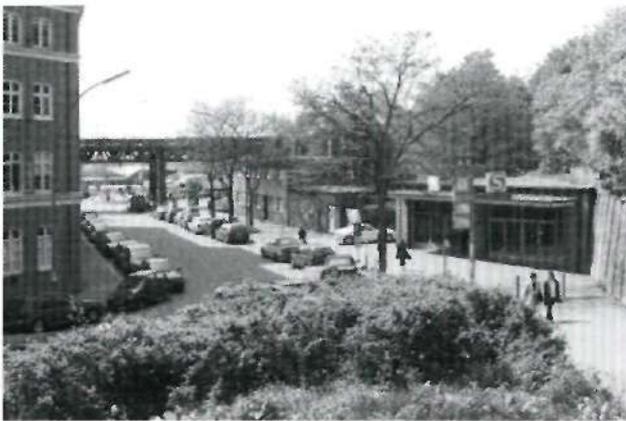
Layout: Alin Lange; AL-Designs Hamburg

Adresse: Hamburger Flimmern
Sierichstraße 145
22299 Hamburg
Telefon: 040 / 46 88 55-0
Telefax: 040 / 46 88 55-99

Anzeigen: sind gerne gesehen
Bezug: für Mitglieder kostenlos
Auflage: 2.000 Stück

Drehorte berühmter Filme: Als St. Pauli zum Double für Manhattan wurde

Unser Titelthema erzählt von der Entstehung der „Jerry-Cotton“-Filme in Hamburg **Seite 4 - 7**



Filmtechnik:

Der Mann, der Projektoren schuf

Über die Arbeit von Heinz Thiele bei Zeiss Ikon **Seite 12 - 16**

Ein Weiterfolg aus Hamburg

Die 16mm-Schneidetische von Steenbeck **Seite 32 - 34**

Drehorte berühmter Filme:

„Der Hauptmann von Altona“

Warum Köpenick für Heinz Rühmann an der Elbe lag **Seite 28 - 31**

Fernseh-Geschichte: Gong. „Hier ist das Erste Deutsche Fernsehen mit der Tagesschau.“ Fanfare.

Die ersten Jahre in Deutschlands renommiertester Nachrichtensendung **Seite 36 - 43**



Alte Hamburger Lichtspielhäuser - 9:

Vom Premierentempel zum Geisterkino

Wie das glanzvolle „Savoy“ zu „Bollywood“ wurde **Seite 20 - 26**

Portrait:

„Ich hätte gern den Faust verfilmt!“

Hamburgs Erfolgsproduzent Gyula Trebitsch wird 90 **Seite 8 - 11**

Egon Monk- Stationen der Kreativität

Über den Meister der anspruchsvollen Fernsehunterhaltung **Seite 17 - 19**



Archive und Museen:

Alle Hamburger Kinos online

Unsere Kinoarchitektur-Datenbank mit 473 Einträgen **Seite 44**

Das Landesmedienzentrum

Hamburg ist aufgelöst worden

Im 75. Jahr seiner Existenz schloss das LMZ Ende 2003 **Seite 27**



Kino-Kultur:

„Hamburg im Film“

Elf Jahre lang liefen im Abaton historische Streifen aus dem Landesfilmarchiv

Seite 45 - 46

Intern:

Aus dem Verein / Einladungen / neue Mitglieder / Kleinanzeige

Seite 46 - 47

Als **St. Pauli** zum Double für Manhattan wurde

Rückblick auf die Entstehung von Jerry-Cotton-Filmen

Von Gerd von Borstel

Hamburg als Filmmetropole - das gilt nicht nur in Bezug auf die Aufnahmestudios. Das Tor zur Welt ist bekanntermaßen auch Kulisse für unzählige Filme. Für einen waschechten Hamburger ist es beim Betrachten solcher Filme immer wieder ein Vergnügen zu sehen, welche ungeahnten Verkehrsverbindungen dabei zustande kommen: Eben noch in Harburg, ist der Schauspieler beim Abbiegen um die nächste Straßenecke schon in Bergedorf oder Blankenese. Erstaunlich auch, welche Ausdehnungen Hamburger Polizeireviere haben. Aber all' das ist nichts gegen die Jerry-Cotton-Filme der 1960er Jahre. Denn damals wurden (mehr oder weniger) geschickt Straßenszenen aus New York mit der überwiegend in Hamburg gedrehten Handlung gemischt.

Besonders die zum Teil abbruchreifen Werksgelände in Rothenburgsort, Wilhelmsburg und auf der Peute waren beliebte Drehorte für wilde Verfolgungsjagden. Und auch die im Bau befindliche U-Bahn-Strecke vom Berliner Tor in Richtung Niendorf wurde zur New Yorker Metro umfunktioniert. So ging es von der „Bronx“ ruckzuck zum alten Gaswerk in Rothenburgsort oder mit der U-Bahn von den Landungsbrücken zum „FBI-Headquarter“.

1965 entstand dann aber plötzlich an den Landungsbrücken - genauer gesagt am Stintfang - eine weithin unübersehbare Kulisse, die von der Straße „Eichholz“ her die gesamte auf dem Stintfang liegende Jugendherberge verdeckte. Damals gerade 15 Jahre alt, kurvten wir mit Freunden viel per Rad durch die Stadt. Dabei war der Hafen immer wieder ein beliebtes Ziel und so wurden wir bereits sehr früh auf die Veränderungen am Stintfang aufmerksam. Als wir dann erfuhren, dass hier der Jerry-Cotton-Film „Mordnacht in Manhattan“ mit George Nader als Hauptdarsteller gedreht werden sollte, nutzten wir natürlich jede freie Minute,

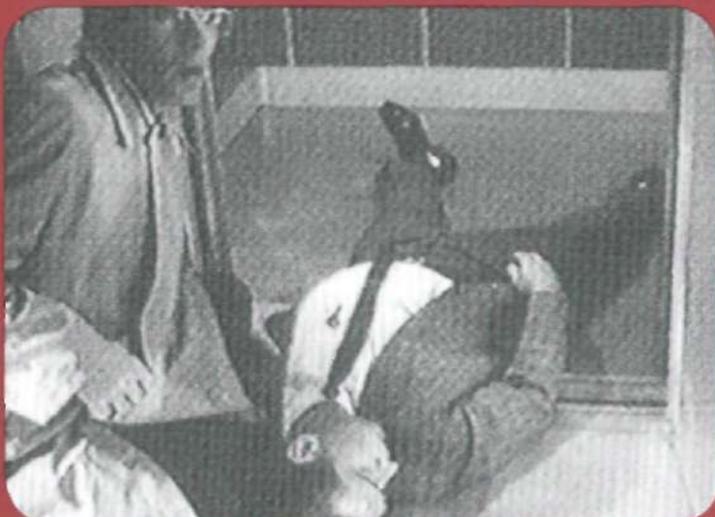
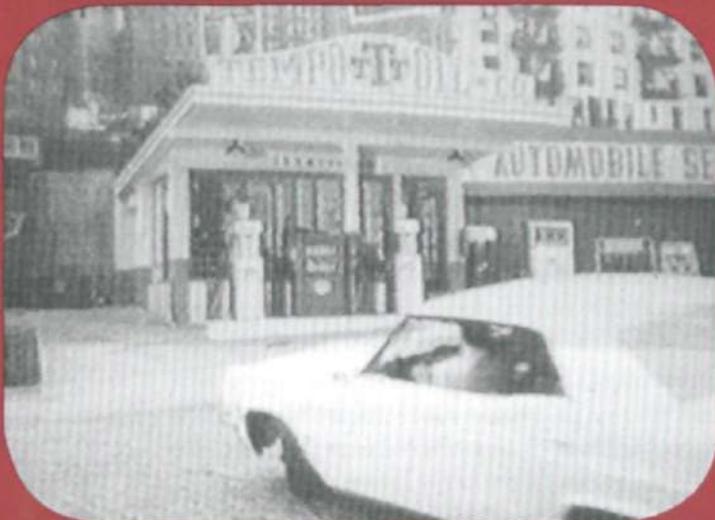
um den Fortgang der Arbeiten und letztlich auch die Filmaufnahmen zu verfolgen. Drehort war

der westliche Teil der Straße „Eichholz“ mit der Einmündung in die Straße „Hafentor“, die links zum „Johannisbollwerk“ führt. Ebenfalls einbezogen war der rechts abbiegende „Kuhberg“, damals noch Straße - heute nur noch ein Fußweg.

Gegenüber dem Eichholz begann mit einer ca. 4 Meter hohen Mauer der Berg, auf dem oben die Jugendherberge und das Haus der Jugend Stintfang stehen. Genau in diesem Kreuzungsbereich - dort wo heute der Ausgang der S-Bahn-Haltestelle „Landungsbrücken“ liegt - befand sich damals ein alter Rundbunker. Zuerst begann man oberhalb der Mauer am Hang zum Stintfang ein Holz-Gerüst aufzustellen, das mit einer riesigen Manhattan-Skyline verkleidet wurde. In sich verschachtelte Fassaden mit den typischen Feuerleitern und riesige Reklamezeichnungen an den Stirnfronten erweckten den Eindruck, als spielte die Szene in einer etwas heruntergekommenen Ecke von New York. Um einen möglichst echten Effekt zu erzielen, waren mehrere Fenster aus den Holzplatten herausgesägt. Vorhänge und an einer Bügelkonstruktion hängende Glühbirnen „im Zimmer“ vermittelten später im Film den Eindruck von geöffneten Fenstern. Vor Ort sah das ganze ziemlich künstlich aus und man konnte sich eigentlich nicht vorstellen, dass dieses überdimensionale 2-D-Foto später im Film eine wirkliche Häuserfront vermitteln würde. Zu meinem Erstaunen war schon auf den damals gemachten Fotos die Kulisse kaum als solche zu erkennen und auch später im Film war die Täuschung fast perfekt. Davon kann man sich gleich zu Beginn des Filmes überzeugen, wenn sich in einer Nacht-Einstellung die beleuchtete

Wir nutzten natürlich jede freie Minute, um den Fortgang der Arbeiten und letztlich auch die Filmaufnahmen zu verfolgen.





Häuserkulisse am Ende des „Eichholz“ erhebt. Wer den Drehort nicht kannte, wird vermutlich lange überlegt haben, wo denn in Hamburg solche Häuser stehen. Parallel zum Bau der Hintergrundkulisse begann man, den Rundbunker zur Kuhberg-Seite hin zu verkleiden. Es entstand eine Autowerkstatt („Garage“), die auch Gebrauchtwagen (Used Cars) verkaufte und hinter einem Tor gab es noch eine Autowäsche („Car Wash“). In einer Szene des späteren Films steht die Kamera auf der unverkleideten Seite des Bunkers, der an dieser Stelle den Schriftzug „Garage“ erhielt. Rechts neben der kunstvoll gebauten Werkstatt entstand aus Holz eine Tankstelle der Marke „Tempo Oil & Co.“ mit einem kleinen Kassenraum/Büro und zwei Zapfsäulen vor der Tür. Die Mauer am Berg erhielt noch einen großen Schriftzug „Automobile Service Station“ und zusammen mit ein paar alten Reifen, Schränken für Werkzeug und Öldosen und einer Original-Inneneinrichtung sah das komplette Ensemble nach Fertigstellung total echt aus. Wäre die Tankstelle außerhalb der Dreharbeiten nicht abgesperrt gewesen, wer weiß, vielleicht hätte dort tatsächlich ein Autofahrer angehalten, um zu tanken.

Im „Eichholz“ wurde mit vielen bunten Leuchtreklamen und typischen amerikanischen Werbeschildern ein „Kneipenviertel“ aufgebaut. Da die Straßen „Eichholz“, „Hafentor“ und „Kuhberg“ im Film mehrfach deutlich zu erkennen sind, wurden die Hamburger Straßenschilder mit gemalten New Yorker Straßennamen überklebt. Durch das unterschiedliche Schilderformat musste dabei auch links und rechts vom neuen Straßenschild das darunter liegende längliche Hamburger Schild mit Backsteinimitation verdeckt werden.

Ein in der Straße „Hafentor“ liegender Elektroladen wurde kurzer Hand zu einem „Electric Shop“ umfirmiert. Akribisch erhielten alle Artikel im Schaufenster Preisschilder mit Dollar-Zeichen, obwohl später im gesamten Film die Kamera dem Fenster nie so nahe kommt, dass man die Schilder hätte lesen können. Und auch die übrigen Läden und Gaststätten wurden „echt amerikanisch“ ausgestattet.

Gespannt verfolgten wir damals die Fertigstellung des Drehortes und hofften, auch bei den Filmaufnahme!] dabei sein zu können. Und dann - im August 1965 - war es endlich soweit: Die Filmcrew mit all' ihrem technischen Gerät rückte an und auch Jerry Cotton's roter Jaguar stand am Set. In allen drei Straßen parkten etliche amerikanische Straßenkreuzer und man fühlte sich so tatsächlich nach New York versetzt.

Die Schule ließ uns natürlich nur nachmittags Zeit, die Dreharbeiten zu verfolgen und so war es schon etwas Glück, dass wir Zeuge der wohl spektakulärsten Szene an diesem Drehort wurden. Zur Erinnerung:

In dem Film geht es um die „100-Dollar-Bande“, die bei den kleinen Geschäftsleuten in Manhattan Schutzgelder erpresst. Auch die Tankstellenpächterin wird „abkassiert“. Beim Eintreiben der Gelder in einer Gaststätte verübt die Bande einen Mord, den ein kleiner Junge als Zeuge beobachtet. Nach einem ersten missglückten Versuch der Bande, den Jungen umzubringen, kooperiert die Tankstellenbesitzerin mit dem FBI. Jerry und sein Partner Phil Decker hoffen, bei der nächsten Geldübergabe

be in der Tankstelle an die Gangster heranzukommen. Damit der Besitzerin nichts passiert, wird diese durch Phil als „Tankwart“ ersetzt. Und tatsächlich tauchen die Gangster ein zweites Mal auf. Nachdem Phil als „neuer Besitzer“ sich weigert, das Geld zu bezahlen, beschließt die Bande, dem Tankstellenpächter eine Lektion zu erteilen. In rasanter Fahrt schießt der weiße Straßenkreuzer der Gangster vom Eichholz aus kommend auf die Tankstelle zu, biegt zum Kuhberg hinauf und wirft in der Kurve aus dem Wagen heraus eine Handgranate in die Tankstelle. Die linke Zapfsäule explodiert mit einem riesigen Feuerball und in Windeseile steht die gesamte Tankstelle in Flammen. Phil kann sich gerade noch mit einem Sprung aus dem zerbrochenen Fenster retten. Soweit die Filmszene, bei deren Dreh wir im respektvollen Abstand vom Hafentor her zusehen durften. Hier stand auch die Feuerwehr löschbereit mit mehreren an Hydranten angeschlossenen Schläuchen - natürlich außerhalb des Bereiches, den die Kamera erfasste.

Bevor die Szene gedreht wurde, strich man die Tankstelle mit einer gelartigen Flüssigkeit ein, die später den Brand beschleunigen sollte. Dann gingen alle Schauspieler auf ihre Positionen und der Gangsterwagen stand startbereit im Eichholz. Per Megafon wurde um Ruhe gebeten und dann hieß es „Kamera ab, Ton läuft!“ Der weiße Straßenkreuzer beschleunigte und nahm mit quietschenden Reifen die Kurve zum Kuhberg. Die Granate flog aus dem Wagen und die Explosion der Zapfsäule wurde ausgelöst. Der Pyrozauber fiel allerdings zu unserem Erstaunen recht mager aus. Nur kleine Flammen züngelten hervor und setzten wenige Teile der Tankstelle in Brand. Das hatten wir uns natürlich ganz anders vorgestellt - allerdings wohl auch der Regisseur, der den Dreh sofort abbrach und die Feuerwehr anwies, den entstandenen Brand sofort zu löschen. Natürlich waren aber trotzdem schon Kulissenelemente russgeschwärzt und die Farbe blätterte an einigen Stellen auch ab.

Wir waren sehr gespannt, wie es nun wohl weiter gehen würde, denn in dem derzeitigen Zustand der Tankstelle konnte die Szene unmöglich sofort wiederholt werden. Die Wiederherstellung des alten Aussehens ging dann aber schneller, als wir dachten: Nachdem alles einigermaßen abgetrocknet war, be-

gannen sofort die Maler, die entstandenen Schäden auszubessern. Die schwarzen Stellen wurden schnell übermalt und große Teile der Tankstelle wieder mit der brandbeschleunigenden Paste eingestrichen. Die Pyrotechniker verlegten die Sprengsätze neu und nach relativ kurzer Zeit sah fast alles wieder wie vor dem ersten Versuch aus.

Beim zweiten Anlauf klappte es dann wunschgemäß: die Zapfsäule fiel nach der Explosion um und ein riesiger Feuerball schoss in den Himmel! Die mit der Paste eingestrichenen Elemente fingen ebenfalls sofort Feuer und so brannte die Tankstelle genauso, wie es im Drehbuch stand. Heinz Weiss alias Phil Decker konnte sich mit einem Sprung aus dem Fenster rechtzeitig retten. Der Bereich um dieses Fenster war nämlich nicht mit der Brandpaste bestrichen worden, so dass hier keine Flammen den Weg versperrten.

Zufrieden ließ der Regisseur die Klappe fallen und die Feuerwehr machte sich ein zweites Mal daran, die Tankstelle aus vollen Rohren zu löschen. Nun war sie auch abbruchreif, denn die Explosion und das anschließende Feuer hatten an dem Holzbau ganze Arbeit geleistet. Damit waren die Dreharbeiten in diesem Bereich Hamburgs beendet, der Showdown fand in einem alten Fabrikgelände statt, wo Publikum nicht zugelassen war. Für uns ging damit ein großes Abenteuer zu Ende - einmal bei einem richtigen Kinofilm Zaungast gewesen zu sein! Während der Arbeiten am Hafen kam es natürlich auch zu einem Kontakt zwischen uns und dem Hauptdarsteller George Nader. Ich erinnere ihn als netten und freundlichen Schauspieler, der uns auch bereitwillig Autogramme gab und sich dabei fotografieren ließ. Noch heute ziert sein Namenszug die Bilder in meinem Fotoalbum.

Obwohl alle Jerry-Cotton-Filme in Hamburg gedreht wurden, haben wir leider nie wieder von einem Drehort erfahren. Erst Jahre später, als die Filme im Fernsehen liefen, fiel mir im „Mörderclub von Brooklyn“ eine witzige Parallele zu meinem beruflichen Werdegang auf. Bei der Jagd nach dem Verdächtigen fährt Jerry Cotton in seinem Jaguar in New York vor ein Hochhaus und betritt den säulenumrahmten Eingang. Schnitt. Und dann durchschreitet er die Eingangshalle der Siemens-Niederlassung in Hamburg und besteigt einen Fahrstuhl. Dieser fährt laut Anzeige bis zum 28. Stockwerk, obwohl das Siemens-Haus nur 9 Etagen hat. Dass diese Anzeige allerdings für den Film montiert ist, kann der Betrachter deutlich erkennen. Oben angekommen, geht er über den Flur des Siemens-Treppenhauses. Das Filmstudio, welches er dann betritt, befand sich aber schon nicht mehr im Siemens-Gebäude. Erst der Rückweg zum Fahrstuhl ist wieder dort gedreht. Im Erdgeschoss angekommen, öffnet sich die Fahrstuhltür und Jerry fällt tot heraus. Das allerdings stellt sich in der nächsten Szene

Obwohl von vielen Kritikern zunächst eher abfällig beurteilt, genießen die Streifen bei vielen Filmfans inzwischen eine Art Kultstatus.

Groß war der Aufwand, der für den Kulissenbau 1965 am Hafentor unweit der Landungsbrücken - hier wurde eine Tankstelle nachgebaut, die von Erpressern mit einem Molotowcocktail angezündet wird - eine Szene, die im Film nur wenige Sekunden dauert.





Georg Nader (Mitte) und Heinz Weiss lassen sich vor Beginn der Dreharbeiten zu „Todesschüsse am Broadway“ im Dezember 1968 in der Polizeiwache Berliner Tor in die Handhabung eines Maschinengewehrs einweisen. (Foto: Conti-Press)

als gekonntes Täuschungsmanöver dar, denn Jerry ist putzmunter und sollte nur zum Schein für die Ganoven aus dem Verkehr gezogen werden.

Obwohl zwischenzeitlich die Eingangshalle der Siemens-Niederlassung zweimal renoviert wurde und auch die übrigen drei Fahrstühle Türen nach neuer technischer Gesetzgebung erhielten, ist der Fahrstuhl, mit dem Jerry Cotton fuhr, bis heute unverändert. Ich benutze ihn als Siemens-Mitarbeiter noch mehrmals wöchentlich und jedes Mal, wenn sich die Tür im Erdgeschoss öffnet, habe ich unwillkürlich diese Filmszene im Kopf.

Filmographie zu Jerry Cotton, einer „Ikone der deutschen Pop-Kultur“

Im März 1954 erschien das erste Cotton-Groschenheft-Abenteuer als Band 68 in der Reihe „Bastei-Kriminalroman“. Die Figur des Gangsterjägers im roten Jaguar traf irgendwie das Lebensgefühl der Zeit, aus den Einzelabenteuern wurde schnell eine eigene Serie, deren großer Erfolg (inzwischen rund 2.800 Hefttitel, über 850 Millionen Welt-Auflage) zehn Jahre später schließlich auch das Kino auf den Plan rief. Zwischen 1964 und 1968 entstanden in Deutschland acht Filme um Jerry Cotton, den New Yorker Agenten des Federal Bureau of Investigation (FBI). Die Hauptrolle in den vom Münchner Constantin-Filmverleih herausgebrachten Filmen spielte der US-Mime George Nader, zeitweilig ein enger Freund von Rock Hudson, der wegen seiner in den USA bekannten Homosexualität keine Rollenangebote mehr bekam (Nader verstarb am 4. Februar 2002). Als sein Kollege und engster Freund Phil Decker fungierte in allen Filmen der deutsche Schauspieler Heinz Weiss, der u.a. in dem TV-Mehrteiler „So weit die Füße tragen“ und später als ZDF-Traumschiff-Kapitän bekannt wurde. Die Rolle des FBI-Chefs Mr. High übernahm in den ersten vier (noch in schwarz-weiß gedrehten) Filmen der Theaterschauspieler Richard Münch. Als Drehbuchschreiber fungierte für drei Folgen u.a. kein geringerer als Herbert Reinecker („Der Kommissar“, „Der rick“), für den Schnitt der 1. Filmfolge zeichnete unser Vereinsmitglied Klaus Dudenhöfer verantwortlich. Aus Kostengründen wurde alle Filme komplett in Deutschland im Studio Hamburg gedreht; nur für einige Panoramaschwenks und das für Fahr-szenen benötigte Rückpro-Material flog eine kleine Outcast-

Crew ohne Schauspieler in die USA.

Die zahlreichen TV-Wiederholungen zwischen 1985 und 2003 (zunächst auf SAT.1, dann aber auch in der ARD und in den 3. Programmen) machte die Serie auch einem jüngeren Publikum bekannt. Unvergessen zum Beispiel die einprägsame, jazzige Titelmelodie von Peter Thomas, der auch die Musik für viele Edgar-Wallace-Filme schrieb. Obwohl von vielen Kritikern zunächst eher abfällig beurteilt, genießen die Streifen bei vielen Filmenthusiasten inzwischen eine Art Kultstatus und haben den Ruf, „so schlecht zu sein, dass sie schon fast wieder gut sind“. Rückblickend betrachtet stellen sie ein nicht unbedeutendes Stück bundesdeutscher Nachkriegs-Filmgeschichte dar; sogar das „Haus der Geschichte“ in Bonn fühlte sich im Frühjahr 2004 zu einer Sonderausstellung zum „Mythos Jerry Cotton“ mit Vorführungen der Filme veranlasst. Nur in den USA blieb „Jeremias Baumwolle“ bis heute jeglicher Auftritt in Buch- oder in Film-Form verwehrt - zu deutsch muteten wohl Machart und Thematik an. Weitere Infos gibt das Buch „Jerry Cotton - George Nader und seine Filme“ von Christos Tses u. Dirk Brüdlerle (Klartext-Verlag, 2002, 25,- Euro) oder das Internet unter www.bastei.de/romanhefte/krimi/cotton.

„Schüsse aus dem Geigenkasten“, R.: Fritz Umgelter, mit Richard Münch, Sylvia Pascal, Helmut Fömbacher (Premiere: Mai 1965), „Mordnacht in Manhattan“ R.: Harald Philipp, mit Richard Münch, Monika Grimm, Sylvia Solar, Willy Semmelrogge, Dirk Dautzenberg (Premiere: November 1965), „Um null Uhr schnappt die Falle zu“ R.: Harald Philipp, mit Richard Münch, Horst Frank, Harald Dietl (Premiere: März 1966), „Die Rechnung - eiskalt serviert“ R.: Helmut Ashley, mit Richard Münch, Walter Rilla, Arthur Brauss, Rainer Brandt, Horst Tappert, Uwe Friedrichsen, Heinz Engelmann (Premiere: August 1966), „Der Mörderclub von Brooklyn“ R.: Werner Jacobs, mit Helga Anders, Heinz Reincke, Dagmar Lassander (Premiere: März 1967), „Dynamit in grüner Seide“ R.: Dr. Harald Reinl, mit Sylvia Solar, Carl Möhner, Claus Holm, Günther Schramm, Rainer Basedow, Käthe Haack (23. Februar 1968), „Der Tod im roten Jaguar“ R.: Dr. Harald Reinl, mit Grit Böttcher, Friedrich Schütter, Gerd Hauke (Premiere: 14. August 1968), „Todesschüsse am Broadway“ R.: Dr. Harald Reinl, mit Heidi Bohlen, Horst Naumann, Arthur Brauss, Herbert Fux, Klaus-Hagen Latwesen (Premiere: März 1969).



„Ich hätte gern den **Faust** verfilmt!“

Hamburgs Erfolgsproduzent
Gyula Trebitsch wird 90

Von Siglinde Fenske

Einer der bedeutendsten Produzenten des deutschen Nachkriegsfilms begeht in diesem Jahr seinen 90. Geburtstag. Er wurde am 3. November 1914 in Budapest geboren. Und wir möchten unser Vereinsmitglied mit einer Würdigung seines Lebenswerkes ehren.

In Budapest legte Gyula Trebitsch den Grundstein seines erfolgreichen Weges vom „Königlich-Ungarischen Kinovorführer“ zum weltbekannten Film- und Fernsehproduzenten in Hamburg. Schon als Junge hatte er klare Vorstellungen von seinem Beruf: Er erklärte seinem Vater, einem Gemeindebeamten, er wolle „Filmfabrikant“ werden. Nun wünschen sich viele Kinder einen bestimmten Beruf, doch nur wenige setzen ihre Wünsche später so konsequent in die Tat um wie Gyula Trebitsch.

Bereits mit 22 Jahren gründete der Filmbesessene 1936 in seiner Heimatstadt die erste Produktionsfirma, die Objectiv Film, und mit geliehenem Geld stellte er jedes Jahr einen Film für die UFA in Ungarn her. Sein erster Streifen wurde später für Deutschland unter dem Titel „Ich vertraue Dir meine Frau an“ mit Heinz Rühmann - ohne Trebitsch - neu verfilmt. Seine vielversprechende Laufbahn wurde jäh gestoppt, als 1939 auch in Ungarn die nationalsozialistischen Rassengesetze eingeführt wurden. Der Jude Trebitsch verlor seinen Job. Es folgten schlimme Jahre als Zwangsarbeiter und KZ-Häftling in Deutschland. Anfang Mai 1945 befreiten ihn die Amerikaner in Wöbbelin, einem Außenlager des KZ Neuengamme bei Ludwigslust.

Es war in der kleinen schleswig-holsteinischen Stadt Itzehoe, wo er nach dem Krieg wieder ins Filmgeschäft einstieg: Bereits 1946 erteilte ihm Major George Desmond von der Filmsektion der britischen Militärregierung die Lizenz, in Itzehoe zwei kleine Kinos zu leiten. Bis heute verbindet Trebitsch und Desmond eine tiefe Freundschaft. Hin und wieder kommt Desmond, der seit fünfzig Jahren in Kanada lebt, nach Deutschland und besucht seinen Freund. Wir hatten das Glück, ausgerechnet an dem Tag, als wir für ein Interview mit dem großen Mann der deutschen Filmwirtschaft verabredet waren, beide zusammen anzutreffen. „Du hast damals eine für mich glückliche Entscheidung getroffen“, meinte Trebitsch.

Nur ein Jahr später, 1947, gründete der umtriebige Ungar mit dem ebenfalls von den Nazis verfolgten Walter Koppel die REAL-FILM GmbH, mit der die großartige Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms in Hamburg ihren Anfang nahm. Mehr als hundert Filme entstanden in den nächsten Jahren, die auf den damaligen Publikumsgeschmack zielten. Bereits als junger Platzanweiser hatte Gyula Trebitsch klar erkannt: Allein der Ge-



schmack des Publikums entscheidet über Erfolg oder Misserfolg eines Films. Sein ausgeprägtes Gespür für den richtigen Stoff zur richtigen Zeit hat den Produzenten nie verlassen.

Dass der Ungar Trebitsch nach dem Krieg in Deutschland blieb, ist kein Zufall: Bei den Dreharbeiten zu seinem ersten Nachkriegsfilm „Arche Nora“, der auf einem Trümmergrundstück in Hamburg gedreht wurde, lernte Gyula Trebitsch die Kostümbildnerin Erna Sander kennen - und heiratete die gebürtige Hamburgerin am 1. April 1947. In der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre entstanden bei der Real-Film Kinostücke wie „Schicksal aus zweiter Hand“, „Die letzte Nacht“, „Schatten der Nacht“ und 1950 der gefühlvolle Film „Gabriela“ mit Zarah Leander, bei dem Geza von Cziffra Regie führte. Dieser Film untermauerte das Comeback des UFA-Stars Zarah Leander nach dem Krieg. Auch für Heinz Rühmann gab es bei Trebitsch einen folgenreichen Wiedereinstieg nach dem Krieg: Unter der Regie

von Ulrich Erfurth glänzte er in „Keine Angst vor großen Tieren“ (1953), und damit wurde eine lange, tiefe Freundschaft zwischen Gyula Trebitsch und dem Schauspieler eingeleitet, der in seinen letzten Lebensjahren nur noch für Trebitsch arbeitete.

Hatten die Innenaufnahmen für „Arche Nora“ noch in einem provisorischen Studio in Hamburg-Ohlstedt stattgefunden, so begannen Trebitsch und sein gleichberechtigter Partner Walter Koppel 1948 mit dem Aufbau eines Studios in Wandsbek. Zunächst nur ein Hilfsatelier, avancierte es im Laufe der Jahre zum Studio Hamburg, einer der größten privaten Produktionsstätten Deutschlands.

Das gut eingespielte Duo Trebitsch/Koppel bescherte Hamburg den Aufstieg zur Film- und Medienmetropole. Für Kenner der Branche kam das überraschend, denn die Hafen- und Handelsstadt war vor dem Krieg ein weißer Fleck in der Film-

Doch „der Vater der Traumfabrik“, das „Urgestein“ der Medienszene, hat dazu beigetragen, dass Hamburg am Medienhimmel kein Starlet ist, sondern ein veritabler Star, wie Hamburgs ehemaliger Bürgermeister Ortwin Runde einmal hervorhob.

landschaft. Bedeutende Ateliers gab es in der Vorkriegszeit nur am Rande der Hauptstadt Berlin - die Babelsberger Studios -, und in Bayern, die Bavaria Filmstudios bei München. Hier spielte

die Filmmusik und tanzten die Stars. Doch „der Vater der Traumfabrik“, das „Urgestein“ der Medienszene, hat dazu beigetragen, dass Hamburg am Medienhimmel kein Starlet ist, sondern ein veritabler Star, wie Hamburgs ehemaliger Bürgermeister Ortwin Runde einmal hervorhob.

Die fünfziger Jahre hält Gyula Trebitsch selbst für den künstlerischen Höhepunkt in der Studio-Geschichte. Der Produzent holte nicht nur berühmte Schauspieler und Schauspielerinnen sowie großartige Regisseure nach Hamburg, sondern stellte auch für unbekannte Darsteller ein Sprungbrett für deren spätere Karrieren zur Verfügung. Es entstanden berühmte Klassiker wie „Des Teufels General“ mit Curd Jürgens in der Hauptrolle, „Der Hauptmann von Köpenick“ mit Heinz Rühmann, „Das Herz von St. Pauli“ mit Hans Albers, „Die Zürcher Verlobung“ mit Liselotte Pulver und viele andere, die hier aus Platzgründen nicht aufgezählt werden können. Ein besonderes Highlight in seiner Produzentenkarriere stellt die Nominierung des „Hauptmann von Köpenick“ für den Oscar als bester ausländischer Film dar. Zwar gab es die Auszeichnung dann nicht (sie ging an den italienischen Klassiker „La Strada“), doch eine großartige Bestätigung seiner hervorragenden Arbeit war die Nominierung allemal.

Bei unserem Besuch in seinem Büro, in dem noch immer der Schreibtisch und die Sessel aus dem Anfangsjahr 1946 stehen - „die habe ich auf Bezugsschein bekommen“ - fragte ich ihn, welches sein „liebstes Kind“ unter all seinen Filmen sei. Seine Antwort kam ebenso prompt wie diplomatisch: „Alle. Für mich war es immer wichtig, Filme zu machen, für die ich mich nicht vor meinen Kindern schämen muss.“

Neben guten Unterhaltungsfilmen lagen Trebitsch auch Kulturfilme am Herzen. Er baute deshalb eine besondere Abteilung auf, in der interessante Hamburger Kulturfilme entstanden, meistens unter der Regie von Bodo Menck. Sie gehören zu den eindrucksvollsten Zeitdokumenten des Wiederaufbaus der Hafenstadt Hamburg nach dem 2. Weltkrieg.

Mit dem Einzug des Fernsehens in die deutschen Wohnzimmer begann für die Filmwirtschaft eine äußerst schwierige Phase. Nicht so für den Produzenten Gyula Trebitsch. Er erkannte schnell die Zeichen der Zeit - und wusste, dass seine Zukunft als Filmschaffender eng mit dem neuen Medium verbunden sein würde. Im Gegensatz zu seinem Partner Walter Koppel, der es kategorisch ablehnte, für das Fernsehen zu produzieren, empfand Trebitsch es als spannende Herausforderung - und hielt überhaupt nichts von einer Feindschaft zwischen Film und Fernsehen.

Sehr früh, im Jahre 1960, fand daher die „Scheidung“ zwischen Filmproduktion und Ateliengesellschaft statt. Aus der REAL-FILM ging die Real-Film Walter Koppel hervor, und gleichzeitig wurde die Atelier-Betriebsgesellschaft Real-Film gegründet, die zu 80 Prozent der Norddeutschen Werbefernsehen GmbH und zu 20 Prozent Trebitsch gehörte. Noch im selben Jahr bekam sie ihren neuen, heute für gute Qualität bürgenden Namen: Studio Hamburg. Der NDR beauftragte Trebitsch mit der Herstellung seines ersten Fernsehspiels: Re-

Gyula Trebitsch mit Filmfestleiter Josef Wutz und seinem langjährigen Kulturfilm-Regisseur Bodo Menck, im Hintergrund Abaton-Chef Werner Grassmann, anlässlich einer Ehrenmatinee im September 1995. (Foto: M. Seehof)





Gyula Trebitsch mit Volksschauspieler Hans Albers 1958 im Foyer des „City“-Kinos am Steindamm anlässlich der Premierenfeier von „Das Herz von St. Pauli“ (Foto: Horst Janke)

gisseur Fritz Kortner drehte mit Romy Schneider „Die Sendung der Lysistrata“ - und die Ausstrahlung löste gleich eine der ersten TV-Skandale aus: In einem Fernsehinterview erzählte Gyula Trebitsch mit einem verschmitzten Lächeln im Gesicht eine kleine Episode zu „Lysistrata“: Kortner wollte absolut nicht mit Romy Schneider drehen. Trebitsch jedoch bestand hartnäckig auf der jungen Schauspielerin. Bei einem Restaurant-Essen mit den beiden kam schließlich ein Vertrag zustande. Auf der Rückseite einer Rechnung verpflichtete sich Kortner handschriftlich, Romy Schneider die Rolle zu geben. Schauspielerin und Regisseur setzten ihre Unterschriften zum Einverständnis unter das Papier.

Die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Fernsehen und Studio Hamburg brachte zahlreiche Fernsehfilme und TV-Serien hervor, darunter „Das Leben des Galilei“ (Regie: Egon Monk), „Annoncentheater“ von Helmut Käutner oder „Gestatten, mein Name ist Cox“, die Serie mit Günther Ritzmann. Während Studio Hamburg im Zuge des Fernsehauftriebs profitierte, geriet die Real-Film Walter Koppel auf Grund des Kinosterbens in immer größere Schwierigkeiten und meldete zwei Jahre nach der Gründung Konkurs an. Trebitsch indessen baute Studio Hamburg zu einem effektiven Medienzentrum aus, das in Europa seinesgleichen sucht. Er vermietete nicht nur die Ateliers an Fremdproduzenten, sondern er produzierte weiterhin selbst, betrieb Synchronisationen und intensivierte den Aus-

landsvertrieb. In unerwartetem Tempo veränderte sich die Produktionslandschaft: Wurden im Jahre 1960 im Atelier noch elf Spielfilme und 29 Fernsehproduktionen gedreht, so sah es fünf Jahre später schon ganz anders aus: Es gab nur noch drei Spielfilme, aber 157 Fernsehproduktionen.

Der Produzent Trebitsch sah sich als Dienstleister und keiner Senderpolitik verpflichtet. Im Laufe der Jahre erwuchs ein verschachteltes Firmenimperium. Eine Neugründung folgte der anderen: Fernseh-Allianz GmbH und Gyula Trebitsch Produktion GmbH (beide 1961), Polyphon Film- und Fernsehgesellschaft mbH (1965), Hamburger Kasinogesellschaft für Film, Funk und Fernsehen (1967), Polytel International Film und Fernsehen GmbH sowie Studio Hamburg Filmproduktion GbmH (beide 1968), Allcom als Herstellungsgruppe Industriefilm (1970), Videoteam TV Produktions GmbH (1971), Alltransfer Überspielungs Gesellschaft mbH (1973) und Allmedia Fernseh-Allianz Produktions GmbH (beide 1973), Studio Hamburg Media Consult International (1977).

Im Jahre 1980 schied der Macher und Motor Gyula Trebitsch aus der Studio Hamburg Firmengruppe aus. Er arbeitete wieder als selbständiger Produzent. Gemeinsam mit seiner Tochter Katharina, die 1980 die Objectiv Film gründete, rief er voller Elan und Enthusiasmus eine neue Firmengruppe ins Leben. In Teamwork erlebten zahlreiche preisgekrönte Fernsehfilme und -reihen ihre Ausstrahlung, z.B. „Die Geschwister Oppermann“ (1982) sowie der Zweiteiler „Die Bertinis“ (1988), Regie führte bei beiden Fernsehfilmen Egon Monk, der auch für die Drehbücher

verantwortlich zeichnete. Ferner sollen die beliebten Serien „Girlfriends“ und „Diese Drombuschs“ sowie die Krimi-Reihe „Bella Block“ stellvertretend für alle erwähnt werden. Wenn

andere längst in aller Ruhe ihren Lebensabend genießen, interessierte das den umtriebigen Trebitsch herzlich wenig. Optimistisch, immer vorausschauend und mit Unternehmungslust gründete der mittlerweile 70-jährige 1984 die Trebitsch Produktion Holding GmbH. Die Geschäftsführende Gesellschafterin war seit 1985 Katharina Trebitsch (ausgeschieden zum 31.3. 2004). Um die Muttergesellschaft scharten sich bald viele „Töchter“: Objectiv-Film und andere Gesellschaften der Trebitsch-Holding gehören zu den Marktführern im Segment Qualitätsfernsehen .

Ab Juni 1994 war Gyula Trebitsch „nur“ noch Ehrenvorsitzender und Exklusivberater der Holding. Seine eigene GmbH wandelte er in die Gyula Trebitsch Produktion und Consulting KG um, deren persönlich haftender Gesellschafter er bis heute ist. Seine Tochter Katharina fungiert seit April 2004 als Ge-

„Für mich war es immer wichtig, Filme zu machen, für die ich mich nicht vor meinen Kindern schämen muss.“

schäftsführende Gesellschafterin der Trebitsch Film + TV GmbH. Neugier und unbändige Leselust, kaufmännischer Instinkt, Disziplin, Gespür für gute Drehbücher, hervorragende Regisseure und Akteure zeichnen den Medienmacher Trebitsch aus. Glück ist gut, aber Erfolg hat auf Dauer nur der Tüchtige. Ihm liegen jedoch nicht nur erfolgreiche Produktionen mit stets neuester Technik am Herzen, sondern auch der Nachwuchs, sowohl als Filmschaffende als auch als Konsumenten von Film und Fernsehen.

Im Frühjahr 1960 gründete der vielfach ausgezeichnete und geehrte Trebitsch die „Arbeitsgemeinschaft zur Nachwuchsförderung für Film und Fernsehen in Hamburg“, an der sich unter der Federführung des NDR mehrere Sender beteiligten. Unzählige diplomierte Kameraleute, Maskenbildner, Aufnahmeleiter und Cutter gingen daraus hervor. Fast zwanzig Jahre später, 1978, initiierte Trebitsch „Das Hamburger Autorenseminar über die Erstellung von Drehbüchern“. Im selben Jahr

erteilte ihm die Hochschule für Musik in Hamburg einen Lehrauftrag für „Darstellende Kunst im audiovisuellen Medienbereich / Organisation von Kommunikativen Medien“, den er 18 Jahre innehatte, und im Oktober 1980 verlieh ihm die Freie und Hansestadt Hamburg den Titel Professor.

Trebitsch ist überzeugt davon, dass Jugendliche und Kinder zum richtigen Gebrauch des überreichen TV-Angebots erzogen werden sollten. Er trat, wann immer sich die Gelegenheit bot, vehement für eine TV-Früherziehung in den Schulen ein, damit die Kinder nicht nur erfahren, wie man den Knopf am TV-Gerät ein-, sondern auch wieder ausschalten kann. Schließlich sollen aus den Kindern einmal Erwachsene werden, die nicht nur blind alles konsumieren, was das Fernsehen zeigt, sondern zu kritischen Zuschauern herangezogen werden, damit die Qualität nicht total verschwindet.

Trebitsch, ein Mann der sich seinen Jugendtraum erfüllte und Kino- und Fernsehfilme produzierte. Ein Traum erfüllte sich

jedoch nicht: „Ich hätte gern den Faust an Originalschauplätzen verfilmt. Das wäre aber sehr teuer geworden, und deshalb wurde nichts daraus. Damals gab es noch keine Werbung im Fernsehen.“ Neben dem Film und allem, was damit zu tun hat, gab es ein anderes großes Hobby: „Ich habe begeistert Golf gespielt. Jetzt macht meine rechte Hand nicht mehr mit“, sagt er bedauernd. Und was ist dem Privatmann Trebitsch wichtig? „Meine Familie und Freundschaften“, betont er mit einem Blick auf seinen Freund Desmond. Dazu passt, was Studien in Amerika herausgefunden haben: Freundschaften haben mehr Einfluss auf die Gesundheit, als man glaubt, und soziale Bindungen sind die günstigsten Medikamente für ein langes Leben.

In diesem Sinne wünschen wir, der Verein:

Ad multus annos!

Gyula Trebitsch im Juni 2004 im Gespräch mit George Desmond, der ihm 1946 als Offizier der britischen Armee die Lizenz zur Gründung einer Filmfirma erteilte, woraus eine Freundschaft entstand, die bis heute hielt (Foto: Reilßmann)



Der Mann, der **Projektoren** schuf

Ein 8mm-Tonprojektor, den es nicht zu kaufen gab:
„Zeiss Ikon Moviton“, Glanzstück der Entwicklung
von Heinz Thiele, 1958



Links der große Aussteuerungsknebel, rechts das tief liegende VU-Meter.



photokina 1958: Heinz Thiele neben seiner Erfindung, dem „Zeiss Ikon Moviton“, links von ihm Hans Naepfel.

1935 sieht er auf der Funkausstellung in Berlin das „AEG Magnetophon K1“ - fortan lassen ihn Schallwellen nicht mehr los. Diplom-Ingenieur Heinz Thiele wird 1950 Entwicklungschef für Tontechnik bei Zeiss Ikon. In Kiel und Stuttgart arbeitet er an Lautsprechern, Verstärkern, Filmkameras sowie Projektoren. Movilux, Moviphon, Movivox - viele Geräte bringt er zur Markt reife. Doch seine größte Erfindung, der 8mm-Magnetton-Projektor Moviton, wird nie in Serie gefertigt. Zwei funktionierende Muster sind allerdings erhalten.

1917 in Dresden geboren, kommt Heinz Thiele schon vor und während seines Studiums immer wieder zur dortigen Zeiss

Nach dem Krieg gründet er in Gunzenhausen, Mittelfranken, die Firma Apparatebau Thiele. „Aus alten Teilen haben wir Tonfilmverstärker und Oszillographen hergestellt“,

Berlin-Oberschönweide. Dort entwickelt Thiele Verstärker. Nach dem Krieg gründet er in Gunzenhausen, Mittelfranken, die Firma Apparatebau Thiele. „Aus alten Teilen haben wir Tonfilmverstärker und Oszillographen hergestellt“, erinnert sich der Ingenieur bei seinem letzten Interview im Jahr 2001.

Eines Tages besucht ihn ein junger Mann „aus extrem einfachen Verhältnissen, ein Bauernsohn.“ Hans F. Naepfel, der nur die Volksschule besucht hatte, wird als Ungelernter eingestellt und schraubt nun Geräte zusammen, die bei Thiele aus Wehrmachtsbeständen gebaut werden. Er ist begabt. „Ich habe sein Talent früh entdeckt“, meint Thiele. Und weil er Naepfel fördern will, stellt er extra einen Meister ein: „Jetzt konnte Hans eine Lehre zum Elektriker machen.“

Naepfel bildet sich autodidaktisch fort, studiert nebenher - und folgt Thiele auch zu Zeiss Ikon. Er erinnert sich: „Ich ging für zwei Jahre zu Zeiss nach New York. Danach haben mich die Aufgaben bei Fairchild gereizt. Dort baute man an einer 8mm-Tonkamera, der Cinephonic Eight und hatte enorme technische Probleme.“ Nach drei Monaten kommt das erste Modell auf den Markt. 10.000 Stück davon werden ab 1961 verkauft. 1964

Ikon AG. Im Tonfilm-labor erlernt er, was ihn später prägen wird. Ein kurzer Abstecher führt ihn ins „Zentrallabor Nr. 5“ der AEG in

geht seine „Fairchild Cinephonic Eight 900“, eine 8mm-Tonfilmkamera für Randspuraufnahmen, in Serie. Später arbeitet der Mann, der sich in den USA der Aussprache wegen Naepfel nennt, an Flugrecordern und Black Boxes. Fairchild stättet 90 Prozent des Weltmarkts mit seinen Produkten aus.

Noch heute lebt Naepfel in Florida. Auf Heinz Thiele ist er gut zu sprechen: „Ihm war wichtig, dass man ein System in Gänze verstand, jedes Detail. Nur mit tiefeschürfenden Kenntnissen könne man später selbst etwas konstruieren, hat Thiele stets gesagt. So wurde ich umfassend geschult. Er war ein guter Lehrer - das hatte er beim Militär gelernt.“

Zwanzig Jahre bei Zeiss Ikon

Zwanzig Jahre lang ist Thiele bis 1970 für Zeiss Ikon tätig. Privat lernt er zwischenzeitlich den Verleger Axel Springer kennen. Ein Jahr darauf wird Thiele Technischer Direktor von Ullstein AV, einer Tochter des Axel Springer Verlags in Hamburg. Zusammen mit Telefunken werkelt er am Bildplattensystem, ist für die technische Qualität der schwarzen Scheiben zuständig. „Lehren und Lernen mit der Bild-Platte“, so lautet die Werbebotschaft für den „Telefunken TP 1005“, einem 14 Kilo schweren Monstrum, in das die Pappschuber mit den Scheiben von 21cm Durchmesser geschoben werden.

Manko der schönen neuen Bilderwelt, die über Fernseher



Kein VHS-Recorder, sondern der längst vergessene Bildplattenspieler „Telefunken TP 1005“.

Nur zehn Minuten Laufzeit: die Bildplatte von 1972.



zu betrachten ist: die wie eine Schallplatte beschriebene Scheibe erreicht nur zehn Minuten Laufzeit. Titel wie „Heinz Rühmann: Der Primus“, „Asterix: Der große Bluff“ oder „Ski-Training mit Toni Sailer“ waren also stets ein extrem kurzes Vergnügen. Dagegen sind selbst die häufig fürchterlich zusammengekürzten 120m-Super-8-Spielfilmfassungen mit ihren rund 22 Minuten noch geradezu abendfüllend. Bis 1976 setzt Ullstein trotzdem auf die Vermarktung der schwarzen Scheiben, vielfach auch über den Versandhandel.

1978 zieht sich Thiele in sein Haus in Schwarzenbek bei Hamburg zurück und wird beratender Ingenieur. Die Fernseh- und Kinotechnische Gesellschaft ernennt ihn 1984 in Anerkennung seiner historischen Arbeiten und seiner Verdienste um die Tonfilm- und Magnettontechnik zum Ehrenmitglied. Als er am 4. März 2002 stirbt, bleiben vor allem seine Geräteschöpfungen in Erinnerung. Und um die soll es nun auch gehen.

„Alles logisch aufgebaut, leicht zu bedienen und stets zu ergänzen“, so umschreibt Thiele die Zeiss Ikon Gerätefamilie, die er ab 1954 aufbaut. Später benennt er die kombinierbaren Apparate Movilux, Moviphon und Movivox mit dem Slogan „Movilogie“.

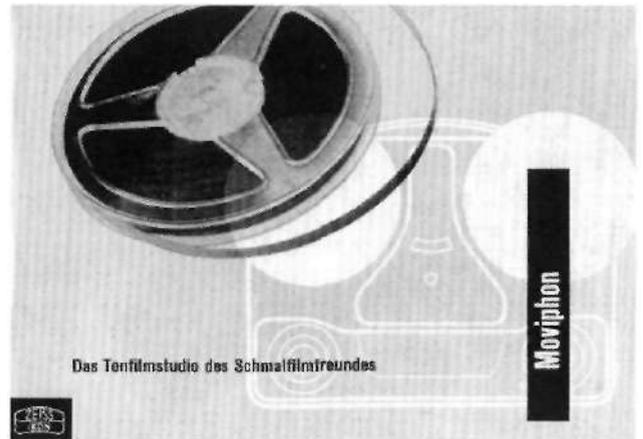
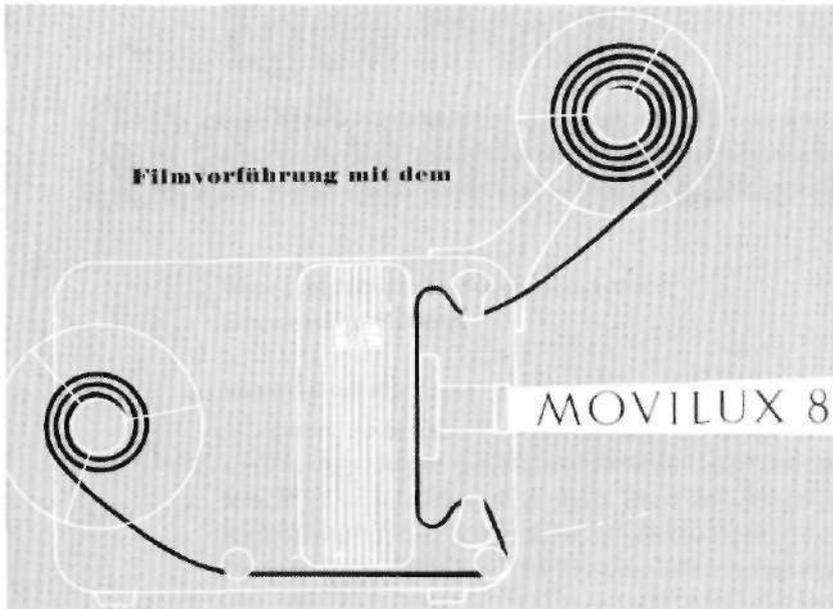
Die Drei aus der Movilogie

Betrachten wir zunächst den Projektor. Der „Movilux 8“ ist mit einem „Zeiss Ikon Certar 1,5/22mm“ ausgestattet. Die „Schmalfilmlampe“, wie sie in der Anleitung genannt wird, hat 110V/300W. Der vordere Spulenarm ist abnehmbar, lässt sich am Gehäuse befestigen, um zusammen mit dem Netzkabel und einer Leerspule im Metalldeckel beim Transport zu verschwinden. Im Deckel stecken auch ein kleiner Pinsel und ein Öl - für die Pflege ist an alles gedacht. Das Gerät nimmt 120m-Spulen auf. Ein wenig umständlich ist es möglich, die Lauffrequenz zu ändern: Wer den Projektor öffnet, kann den Treibriemen umlegen. So wird mit 16, 18 oder 24B/sec. vorgeführt.

Für den „Movilux 8“ gibt es einen „Synchron-Schalter“, der an ein mit Kabel verbundenes Tonbandgerät einen Einschaltimpuls liefert, wenn ein eingestanztes Loch im Film erkannt wird. Kurioserweise heißt es in der Bedienungsanleitung, mit dem Synchron-Schalter erziele man „eine nicht lippensynchrone Bild-Ton-Kombination“. Offenbar ist die Bezeichnung „synchron“ also mehrdeutig...

Heinz Thieles Movilogie: der „Zeiss Ikon Movilux 8“ mit „Moviphon“-Tonbandgerät und „Movivox“-Verstärker und -Lautsprecher. 8mm-Geräte, die nach und nach ab 1954 auf den Markt kommen.





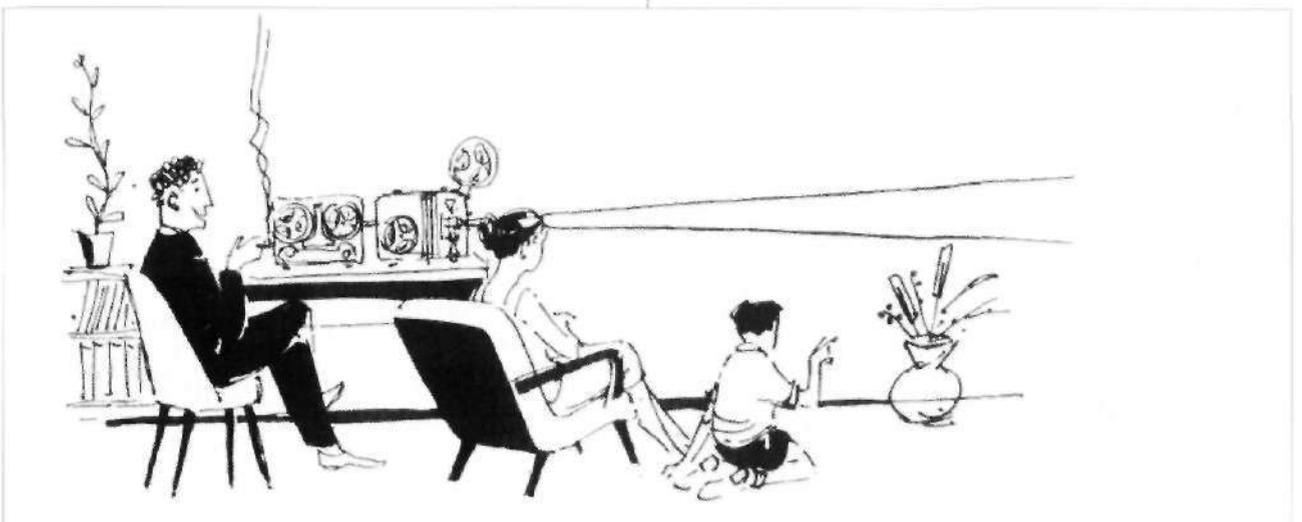
Erst mit der Einführung des „Moviphons“ wird ein optimaler Gleichlauf zwischen Projektor und Tonband erreicht. Der im Movilux vorhandene Induktionsmotor wird dazu benutzt, das mittels einer biegsamen Welle angeschlossene Tonbandgerät Moviphon anzutreiben. Beide gekuppelten Geräte sind in Kofferform gebaut und lassen sich durch ein drittes ergänzen: den Lautsprecher „Movivox“. Das Tonband erreicht einen Frequenzgang von 50 bis 8.000 Hertz (Hz) und kann im Doppelspurbetrieb genutzt werden. Der Schnitt von Bild und Ton ist getrennt möglich - was in der Praxis allerdings nicht so ganz einfach ist. Schade auch, dass das Tonbandgerät keinen eigenen Lautsprecher hat. Vielmehr muß das Signal über einen Niederfrequenzverstärker aufgepeppt werden. Dazu dient der Movivox oder ein damaliger Rundfunkempfänger.

Ja, ja, wenn es nur so einfach wäre wie in der Bedienungsanleitung. Aber bis Movilux und Moviphon unterhaltsame Minuten bereiten, vergehen viel Zeit und Arbeit.

Ein Vorreiter entsteht

1958 konstruiert Thiele bei Zeiss Ikon mit dem „Moviton“ einen ersten 8mm-Tonfilmprojektor, der die Schallwellen auf eine nur 0,5mm schmale Magnetrandspur des Films aufzeichnet. Bei 16B/sec. soll immerhin ein Frequenzgang von 80 bis 7.000Hz erzielt werden. Das Metallgerät kann 300m-Spulen fassen und ermöglicht somit eine ununterbrochene Projektion von 83 Minuten bei 16B/sec. Als Objektiv dient ein „Zeiss P-Sonnar 1,3/20mm“; es erreicht im Zusammenhang mit der 50W-Lampe immerhin 90 Lumen Lichtleistung. Ein Anamorphot kann vorgesetzt werden.

Der Metallprojektor ist wiederum mit einem Deckel versehen unter dem auch der abnehmbare Spulenarm Platz findet. Sehr einfach ist das Einlegen des Films von außen per Hand - und die mögliche Entnahme auch während der Projektion. Ein großer Knebschalter für die Aussteuerung sowie ein etwas tief und versteckt angebrachtes VU-Meter sorgen für die Vertonung.





Gruppenbild vor dem Hause Zeiss Ikon in Kiel:
Heinz Thiele in der vorderen Reihe, rechts, mit Brille und
Einstecktuch, 1960er Jahre.

Allerdings ist wiederum ein Endverstärker nötig; kein Lautsprecher ist eingebaut. Im Gegensatz zum Movilux läßt sich der Film aber nicht nur vorwärts, sondern auch rückwärts vorführen. „Dieser Projektor war seiner Zeit weit voraus. Die Randspurtechnik ist in den 1970er Jahren bei Super 8 richtig zur Blüte gekommen“, weiß Thiele. Zwei handgefertigte Nullserien-Modelle vom Moviton konnte er sich bewahren. „Soweit ich weiß, ist dieser Projektor zwar in Fachzeitschriften angekündigt worden, aber nicht in Serie gegangen.“ Hans Naepfel betont, dass

„Ihm war wichtig, dass man ein System in Gänze verstand, jedes Detail. Nur mit tieferschürfenden Kenntnissen könne man später selbst etwas konstruieren“

Zeiss immer nur mit den 35mm-Kinoprojektoren richtig Geld verdient habe. „8mm-Filmgeräte liefen so mit. Aber viel Engagement wurde in die Sparte nicht gesteckt, weil damit kaum Geld verdient wurde. Den Moviton hielt das Management für zu aufwändig und technisch zu komplex. Später zeigte sich, dass das Gerät richtungsweisend war.“

Schon frühzeitig empfiehlt Thiele seinem Unternehmen, beim Bau von Film- und Fotokameras den Einbau von Elektronik. Er entwickelt diverse Modelle und Studien. „Damit bin ich aber stets abgeblitzt“, erinnert er sich. Zeiss Ikon wollte weiter auf Mechanik setzen. Hans Naepfel bestätigt das: „Die alten Führungskräfte bei Zeiss Ikon liebten ihren Compur-Verschluß. Der sei besser als das elektronische Zeug. 1958 fingen dann die Japaner an, moderne Geräte zu bauen - und haben uns schnell überrollt.“



Diplom-Ingenieur Heinz Thiele in den 1990er Jahren.

Historie: Heinz Thiele

Dieser Beitrag würdigt das Schaffen unseres verstorbenen Mitglieds Heinz Thiele. Von 1950 bis 1970 war er für Zeiss Ikon tätig. In Kiel, zeitweise auch in Stuttgart, entwickelte er Kino-Verstärker, Lautsprecher, Laufwerke für Licht- und Magnetton sowie Amateur-Filmkameras und -Projektoren. Zuvor hatte der am 20. Februar 1917 in Dresden geborene, spätere Diplom-Ingenieur eine kleine Firma in Gunzenhausen, Mittelfranken, aufgebaut. Dort fertigte Thiele nach dem zweiten Weltkrieg Tonfilmverstärker und Oszillographen. 1971 wurde er Technischer Direktor der Firma Ullstein AV, einer Tochter des Axel Springer Verlags. Hier war er für die Produktion von Bildplatten verantwortlich. Seit 1978 war Thiele, der am Stadtrand Hamburgs lebte, freier beratender Ingenieur für Audiovision, Film und Fernsehen. Neben zahlreichen weiteren Mitgliedschaften in Fachverbänden ist vor allem seine Ehrenmitgliedschaft in der Fernseh- und Kinotechnischen Gesellschaft (FKTG) und sein „Life Fellow“ beim SMPTE (Society of Motion Pictures and Television Engineers) zu nennen. Thiele starb am 4. März 2002, kurz nach seinem 85. Geburtstag.

Egon Monk

Stationen der Kreativität

Über den Meister der anspruchsvollen Fernsehunterhaltung

Von Dr. Gerhard Vogel

Wer sich der Person des Regisseurs Egon Monk und seinem Werk nähert, ist zunächst einmal überwältigt von seiner Schaffenskraft und Energie, von der vielfältigen Umsetzungsarbeit und unerschöpflichen Kreativität. Wie kaum einer der zeitgenössischen Autoren verbindet er in seinen Arbeiten Praxis und Theorie, und im Dialog mit der Tradition vermag er Neues zu gestalten. Durch diese einmalige Verknüpfung von praxisorientierter Theorie und theorie-gesteuerter Umsetzung wird Egon Monk selbst auch zum besten Interpreten seiner Werke.

In der Auseinandersetzung mit den Erfahrungen der vergangenen Zeiten und im Umgang mit dramatischen Dichtungen (u.a. Aristoteles, Shakespeare, Lessing, Brecht) wurde er



Portrait von Egon Monk als Leiter Hauptabteilung Fernsehspiel des NDR am 23. Mai 1967 (Foto: Schil/Conti-Press)

zum Begründer einer „Neuen Hamburgischen Dramaturgie“. Nicht nur Aristoteles und Shakespeare, sondern vor allem auch Lessing mit seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767-81) sowie Bertold Brechts „Kleines Organon für das Theater“ (1949-1954) sind die immanenten Gestaltungsstrukturen von Monks Werken, wobei „Unterhaltung und Vergnügen“ die „nobelsten Funktionen“ des Spiels darstellen. Kein Wunder, dass die heutigen Könner und Vertreter des Qualitätsfernsehens auf höchstem Niveau - Heinrich Breloer, Horst Königstein u.a. mit der Serie „Die Manns“ - in dieser Tradition stehen.

Der Wunsch, „zum Film zu gehen“, begleitete den am 18. Mai 1927 als Arbeiterkind in Berlin geborenen Egon Monk bereits während der Schule, während des Krieges als Flakhelfer und während der Zeit als Schauspielschüler. Er wurde Gründungsmitglied vom „Theater am Schiffbauerdamm“ in Berlin und bereits als junger Schauspieler im April 1949 für das Berliner Ensemble von Helene Weigel engagiert. Er arbeitete als Regieassistent bei Bertolt Brecht, Erich Engel und Berthold Viertel. Diese Zeit und erste eigene Regiearbeiten mit Therese Giese prägten die frühen Jahre. Am Berliner Ensemble wirkte er in den Jahren 1949 bis 1953 u.a. an der Inszenierung von Brechts „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“ und „Die Gewehre der Frau Carrar“ (das auch vom DDR-Fernsehfunk aufgezeichnet wurde), Maxim Gorkis „Wassa Schelesnowa“, Lenz' „Hofmeister“ und an der Bühnenfassung von Gerhart Hauptmanns „Biberpelz“ und „Der rote Hahn“ mit.

Nachdem er die DDR 1953 verlassen hatte, wurde Monk 1956 Autor und Hörspielregisseur beim „Rundfunk im amerikanischen Sektor“ (RIAS) in West-Berlin. Die dort von ihm konzipierten Sendungen sind gleichzeitig hervorragende Beispiele für die Hörfunkfassungen von Werken der wichtigsten Schriftsteller jener Zeit. Die Produktionen sind zum Teil noch erhalten, wie zum Beispiel „Simplicissimus“ nach Grimmeishausen oder „Ein Löwe hat den Mond verschluckt“ von Ben-Gavriel und Mosheh Yaakov. Auch 1957 entstanden unter seiner Leitung noch einige weitere Hörspiele, bevor 1958 „Menschen im Regal“ nach Johannes Hendrich die Erfolgsserie abschloss.

In der Zeit von 1957 bis 1959 war Monk Regisseur, Dramaturg und Autor beim NDR in Hamburg. Auch aus dieser Zeit sind noch etliche Werke erhalten, wie etwa „Die Festung“ von Claus Hubalek, Kolloquien über die Dramaturgie der Gegenwart mit Texten von Dürrenmatt und Brecht. Er selbst verfasste 1959/1960 auch die Manuskripte zur Sendung „Schiller auf der Schaubühne des 20. Jahrhunderts“ und zur 10-teiligen Reihe „Tönende Theatergeschichte“. Heute erscheinen diese Hörfunksendungen wie Darstellungsetüden zu seinen späteren Meisterwerken im Fernsehen.

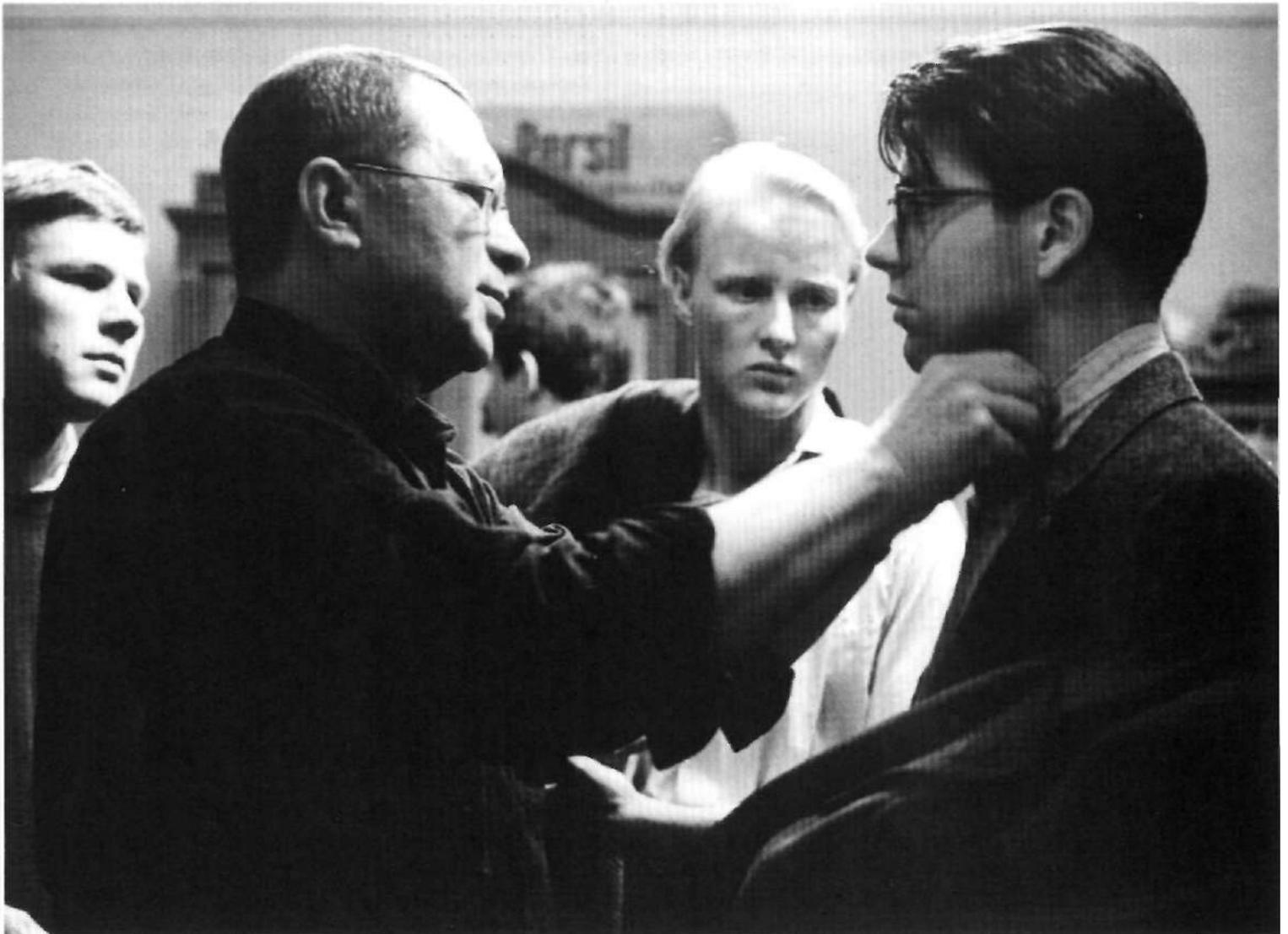
1960, aufgefordert durch den Intendanten Walter Hilpert und den Programmdirektor Arnold, wurde Monk die Leitung der aufzubauenden Fernsehspielabteilung übertragen. Er fühlte sich „jung genug, und auch kühn genug“, diese Aufgabe zu übernehmen. Ein besonderes Werk aus dieser Zeit ist zweifellos der Bericht „Ein Tag“: Beeindruckt durch die Lektüre von Günther Weisenborns „Der lautlose Aufstand“ und dem dort geschilderten persönlichen Widerstand der kleinen Leute gegen Hitler sowie gestützt auf die Analysen von Eugen Kogon in seinem Buch „Der SS-Staat“, reifte in ihm der Plan für das Fernsehspiel „Ein Tag“, in dem das Alltagsleben in einem KZ abgebildet werden sollte. Zwar gab es Dokumentationen von Bossak über die Zeit nach der Befreiung 1945, z.B. über Majdanek, Treblinka, Bergen-Belsen und Buchenwald, aber es gab noch keine Film- bzw. Fernsehaufarbeitung dieses Geschehens in der Hitler-Zeit.

Berater für die Details war Günther Lys, Mitarbeiter und Dramaturg beim Norddeutschen Rundfunk und selbst ehemaliger Häftling in Sachsenhausen. Die Fernsehsendung „Ein Tag“ schildert in Massenszenen das Schicksal nicht von Einzelnen, sondern ist ein Gleichnis für die etwa eine Million Inhaftierten in

den Lagern. Das Leitmotiv Monks: „Worum man sich nicht kümmert, kann gefährlich werden“ wird in diesem Fernsehspiel exemplarisch deutlich. Monks Interesse an den Fragen der sozialen Umstände und Verhältnisse prägte auch die Form seiner Arbeit und die Wahl der Stoffe. „Preis der Freiheit“ und „Schlachttvieh“ waren weitere Fernsehspiele, die die Jahre der Nachkriegszeit und die Adenauer- und Ludwig-Ehrhard-Ära reflektierten.

In der Hauptabteilung Fernsehspiel wurden aber auch die traditionellen Formen der Unterhaltungsserie gepflegt, wie z.B. „Die Unverbesserlichen“ (mit Inge Meysel und Josef Offenbach) und „Die Gentlemen bitten zur Kasse“ (mit Horst Tappert). Die Liste der von Egon Monk in dieser Zeit für den NDR betreuten Fernsehwerke ist lang. Dazu gehörten u.a. „Das Geld, das auf der Straße liegt“ von Werner-Jörg Lüddecke (1958), „Das Leben des Galilei“ von Bert Brecht (1962), „Wilhelmsburger Freitag“ nach Christian Geissler (1964), der autobiographisch geprägte Film „Berlin N65“ nach eigenem Skript (1965) und „Preis der Freiheit“ nach Dieter Meichsner (1966).

**Das Leitmotiv von Egon Monk:
„Worum man sich nicht kümmert,
kann gefährlich werden“**





Regisseur Egon Monk mit Kameramann am Set zur Fernsehserie „Die Bertinis“ (Foto: DEFA/Trebitsch Holding)

Egon Monk bei den Dreharbeiten zu „Wilhelmsburger Freitag“ am 2. Dezember 1963 in einem Hamburger Straßenbahnwagen. (Foto: Meh/Conti-Press)



Wenn Monk in seiner von großen Erfolgen geprägten Zeit als NDR-Fernsehspielchef attestiert wurde, er erhebe nicht selten ein „radikaldemokratisches Kunstverständnis zum öffentlichen Programm“, klang das für den kritischen Zeitgenossen vermutlich wie ein Lob.

Von August bis Oktober 1968 amtierte Monk dann als Intendant des Deutschen Schauspielhauses Hamburg. Unter seiner Ägide entstanden vielbeachtete Inszenierungen „Über den Gehorsam“ und Schillers „Die Räuber“. Egon Monks kurze Zeit

am Schauspielhaus bedeutete die Chance, ein neues zeitgenössisches Theater zu begründen. Dies wurde jedoch durch Kulturpolitiker und Kritiker verhindert, die in der Darstellung des

**...denn es gibt sie noch,
„die nach etwas fragen und
eine Antwort verdienen...“**

damaligen Bundeskanzlers Kiesinger in der Aufführung „Über den Gehorsam“ einen Affront sahen. Für Monk begann eine neue kreative Ära als freier Autor und Fernsehregisseur. Ab 1969 schuf er u.a. das Fernsehspiel „Industrielandschaft mit Einzelhändlern“ (NDR 1970), die fünfteilige Serie „Bauern, Bonzen, Bomben“ nach Hans Fallada (NDR 1973) und natürlich den unvergessenen Zweiteiler „Die Geschwister Oppermann“ nach Lion Feuchtwanger (ZDF 1983) sowie für die Hamburger Trebitsch-Holding die fünfteilige Erfolgsserie „Die Bertinis“ nach Ralph Giordanos Romanvorlage (ZDF 1992).

Egon Monk, der in diesem Jahr 77 Jahre alt wurde, erhielt im Laufe seiner Tätigkeit viele Ehrungen und Auszeichnungen, darunter den Fernsehpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste (1966 und 1973), mehrere Adolf-Grimme-

Preise (1966, 1967, und 1984), die Goldene Kamera (1966) und den Fernseh-Preis der DAG (1966). Heute lebt er in Hamburg und hat - wie sollte es anders sein - natürlich schon weitere auf Realisierung wartende Projekte in der Schublade. So arbeitet er gerade an dem Sendebeitrag „Auf dem Platz neben Brecht - Erinnerungen an die ersten Jahre des Berliner Ensembles“ und „Die Ernennung - die dramatischen Wochen vor Hitlers Machtergreifung 1933“ sowie einen Beitrag über das Cafe Leon, den legendären Treffpunkt der Berliner Künstler bis 1944. Keine Frage, dass er - frei nach Brechts Gedicht „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Wege des Laotse in die Emigration“ - „noch Kostbarkeiten zu verzoelen“ hat, denn es gibt sie noch, „die nach etwas fragen und eine Antwort verdienen ...“

Der Autor, Dr. Gerhard Vogel, selbst Grimme-Preisträger, war im NDR seit 1970 in verschiedenen Funktionen tätig, so u.a. in der Sendeleitung NDR/RB/SFB, Redakteur in der Arbeitsgruppe Sesamstraße, Redaktionsgruppe ARTE. Der Beitrag beruht u.a. auf Mitschnitten des Seminars der Arbeitsgemeinschaft zur Nachwuchsförderung für Film und Fernsehen am 10. Januar (Leitung: Gerd Thieme) und 26. November 2002 (Dozent: Rainer Aust), die beide im Studio Hamburg stattfanden.

Regisseur Egon Monk probt mit den Schauspielern Holger Handtke und Florian Fitz die Rollen von Ludwig und Cesar Bertini während der Aufnahmen zu „Die Bertinis“. (Foto: DEFA/Kroiss/Trebitsch Holding)

Vom Premierentempel zum **Geisterkino**

Die wechselvolle Geschichte
des „Savoy“ (1957-2003)

Von Volker Reißmann





Der großzügig ausgestattete Theaterraum mit betont großer und stark gekrümmter Breitleinwand, wodurch ein Bild in extrem großen Abmessungen erzielt werden konnte. (Foto: Herbert Wedemeyer)

In dieser Folge soll das „Savoy“-Kino am Steindamm vorgestellt werden - und damit erstmals ein Theater, das sich, zumindest bis vor wenigen Monaten, noch eines mehr oder weniger regelmäßigen Spielbetriebes erfreute und somit auch heute zumindest physisch noch existent ist. Der Steindamm in St. Georg war, lange bevor er in den letzten Jahrzehnten zu einem schmutzigen Schandfleck verkam, einstmals eine pulsierende Kulturmeile weltstädtischen Zuschnitts mit mehreren Varietes und über einem Dutzend verschiedener Kinos. Hier fanden bereits 1895/96 im Hansa-Theater die ersten Vorführungen des Cinematographen der Brüder Lumiere aus Paris statt. In den Bombennächten des 2. Weltkriegs wurden je-

Die Einrichtungen trugen von nun an den stolzen Namen „Savoy“ – in Anlehnung an eine berühmte Edelherberge in London.

doch der gesamte Stra- ßenzug und die meisten Kinos nahezu komplett zerstört. Erst Anfang der fünfziger Jahre gab es Planungen, den Straßenzug als gemischtes Wohn- und Geschäftsgebiet wiederaufzubauen.

1955 sowie 1956 errichteten die Grundeigentümer, zwischen dem Kreuzweg und der Böckmannstraße einerseits und der Stralsunder und Danziger Straße andererseits neue Häuserblöcke, die sich zwar mit ihren vier- bis fünf Stockwerken der übrigen Bebauung anglichen, jedoch die ursprüngliche Gestaltung des Straßenzuges vollkommen außer acht ließen. Die Hausnummer Steindamm 54 wurde als zeittypischer Klinkerbau mit gemischter Hotel- und Kino-Nutzung angelegt. Beide Einrichtungen trugen von nun an den stolzen Namen „Savoy“ - in Anlehnung an eine berühmte Edelherberge in London. Inhaber des Kinos wurde der am 11. Februar 1914 in Hamburg ge-

borene Filmkaufmann Herbert Steppan. Als Mitglied in der Gilde der Filmkunsttheater hatte er bereits etliche Kinos eröffnet und teilweise auch wieder verkauft, wie das „Aladin“- und das „Imperial“-Theater auf der Reeperbahn, das „Park“- und das „Metro-Theater“ in Harburg sowie das besonders renommierte Programmkino „Gondel“ in der Sierichstraße in Winterhude. Steppan war eigens einige Monate zuvor in die USA gereist und hatte sich von Mike Todd und der mit ihm verbundenen American Optical Company das gerade neukonzipierte 70-mm-Breitwand-Vorführrsystem in einem speziell dafür eingerichteten Kino in Syosset auf Long Island vorstellen lassen. Nach seinen Vorgaben bauten anschließend die beiden Berliner Architekten Dipl.-Ing. Paul Schlüter und Joachim Glüer das neue insgesamt 957 Zuschauer fassende Großkino am Steindamm (beide entwarfen übrigens bereits ein Jahr später ebenfalls für Steppan den vielbeachteten Neubau des „Oase“-Kinos auf der Reeperbahn).

Die offizielle Eröffnung des „Savoy“-Kinos fand am 14. März 1957 statt. In Anwesenheit zahlreicher Ehrengäste wurde im Rahmen einer Galavorstellung zugunsten der Filmkünstlernothilfe eine Zusammenstellung von ersten Todd-AO-Streifen gezeigt, die laut Presse bei dem Premierenpublikum einen außerordentlich nachhaltigen Eindruck hinterließen: Insbesondere eine Achterbahnfahrt vermittelte dem Publikum das Gefühl, selbst im Geschehen zu sein. Der offizielle Eröffnungsfilm war jedoch „nur“ ein normaler CinemaScope-35-mm-Farbfilm: „Roter Staub“ (The Brave One) des US-Regisseurs Irving Rapper, der - mit dem britischen Kinderstar Michel Ray in der Hauptrolle - die ungewöhnliche Freundschaft zwischen einem Mexikanerjungen und einem wilden Stier schilderte. Zeitgenössische Fotos des Fotografen Andreas Hamann belegen noch heute, wie eine lange Reihe knallroter VW-Busse mit großen Plakaten in St. Georg für die Premiere warb. Stolz konnte das Branchenorgan „Film-Echo“ verkünden, mit dem „Savoy“ sei noch knapp vor dem Münchener „Roya!“-Filmtheater nicht nur der erste Todd-AO-Filmopalast, sondern zugleich auch das zur Zeit „modernste Filmtheater Europas“ überhaupt in Betrieb gegangen. Man verwies auf die Installation von leistungsfähigen Philips-6-Kanal-Magnetron-Projektoren vom Typ DP 70, die sowohl für die 70-mm-Todd-AO-Filme als auch für herkömmliche 35-mm-Streifen geeignet seien, und die hochwertige HiFi-Tonanlage (die Decke des Zuschauerraumes bestand aus perforierten Rigips-Platten, in welche die 12 Effektlautsprecher so eingebaut wurden, dass sie wie Deckenleuchten wirkten). Schließlich erschien in der Nr. 23/1957 der Fachzeitschrift „Philips Kinotechnik“ sogar ein fünfseitiger Sonderbericht über das neue Kino und seine Technik, das im Übrigen ein Foto des Kinos mit Filmplakat zu dem Abenteuer-Klassiker „Der Berg der Versuchung“ mit Spencer Tracy und Robert Wagner zierte, der auf den Eröffnungsfilm „Roter Staub“ folgte.

Die besondere Wirkung des Todd-AO-Verfahrens kam in der Tat durch die stark gekrümmte Bildwand besonders zur Geltung, wodurch ein Bild in extrem großen Abmessungen erzielt werden konnte. Die eingebaute Projektionsfläche hatte die stattlichen Abmessungen von 20 x 8,5 m. was sie zeitweise zur

Das „Savoy“ zu seiner Blütezeit: Ende der 1950er Jahre gelangt auch endlich das Monumental-Spektakel „Johanna von Orleans“ (USA 1947) Regie: Victor Fleming) im „Savoy“ zur Aufführung. (Foto: Privat)

größten Leinwand Hamburgs machte. Nachdem sich die Besucher in den ersten Wochen des Betriebes mit dem Demonstrationsfilm „Das Wunder von Todd-AO“ als Beiprogramm zufrieden geben mussten und ansonsten herkömmliche 35-mm-Cinemascope gespielt wurden, konnte mit der Musical-Verfilmung „Oklahoma!“ endlich ein richtiger 70-mm-Film ins Programm aufgenommen werden, der alle technischen Vorzüge erst voll zur Geltung brachte. (Übrigens lief - lange nach der letzten offiziellen Vorstellung 1998 - eben dieser Film noch einmal Anfang 2000 im Rahmen einer privaten Wochenend-Vorführung eines enthusiastischen Filmkopiersammlers im „Savoy“.) Dann kam als nächster Todd-AO-Film „In 80 Tagen um die Welt“ 1958 in die Kinos; der mexikanische Hauptdarsteller Mario Moreno „Cantinflas“ Reyes reiste eigens aus Hollywood an; genauso übrigens wie der Franzose Jean Marais im gleichen Jahr anlässlich der Premiere seines Spielfilms „Des Königs bester Mann“ und natürlich William Holden, der bei seinem Hamburg-Besuch 1960 selbstverständlich auch im „Savoy“ vorbeischaute, wie Fotos belegen.

Von nun an lösten sich die großen Breitwand-Klassiker förmlich ab: „Cleopatra“, „Die Bibel“, „Lawrence von Arabien“, „My Fair Lady“, „Krieg und Frieden“. Das Monumentalepos „Ben Hur“ lief monatelang in meist völlig ausverkauften Vorstellungen.

gen. Als schwerer Schlag erwies sich allerdings genau ein Jahr nach der Eröffnung, am 22. März 1958, der Tod von Mike Todd bei einem Flugzeugabsturz in New Mexico; zwar führte dessen Sohn die Geschäfte mit Lizenznehmern wie Steppan weiter, angekündigte technische Verfeinerungen und vor allem neue Todd-AO-Filme blieben jedoch von nun an aus.

Neben dem prächtigen Zuschauersaal brillierte das „Savoy“-Kino ebenfalls mit dem großzügig gestalteten Foyer, das neben der Kasse auch eine Bar, zwei verschiedene Garderoben, eine gemütliche Sitzecke und eine schlauchförmige Lichtschleuse zum Saaleingang hin aufwies. Das „Savoy“ bot für seine Hotel- wie Kinogäste eine eigene Garage mit 60 Stellplätzen im Keller direkt unter dem Kinosaal; die Einfahrt nutzte das Ansteigen des Saalfußbodens aus und führte mit mäßiger Neigung in den Keller. Die 957 Sitze stammten von der Firma Kamphöner und konnten bei der Vorführung von Breitwandfilmen durch Korde-labtrennung auf 825 reduziert werden.

Jean Marais 1959 in Hamburg anlässlich der Premiere seines neuen Films „Des Königs bester Mann“ - Mitte: Der Schauspieler mit seiner deutschen Sekretärin, links daneben Herbert Steppan und der Theaterleiter sowie weitere Gäste. (Foto: Horst Janke)





1957/58: Platzanweiser-Kolonne des „Savoy“-Kinos (Benecke, Masur, Banussendorf, Bomba). Rechts im Hintergrund steht stolz der Theaterleiter Stegler. (Foto: Horst Janke)

Iran —

Hollywood-Schauspieler William Holden besucht im August 1960 anlässlich der Dreharbeiten zum Spionage-Thriller „Verrat auf Befehl“ auch das Büro des „Savoy“-Kinos, wo bereits viele seiner großen Klassiker gezeigt wurden (z.B. „Die Brücke am Kwai“); hier zu sehen mit Herbert Steppan, dem Theaterleiter. (Foto: Horst Janke)



Maria bringt den Preis nach USA



„Savoy“-Kinobetreiber Herbert Steppan rief 1958 eine eigene Filmtröphäe, den „Hummel“-Filmpreis, ins Leben. Maria Schell, gerade auf dem Sprung nach Hollywood, wird diese Auszeichnung mit in die USA nehmen und dort dem Preisträger überreichen. (Foto: Horst Janke)

Der vom Hamburger Lichtspieltheater „Savoy“ gestiftete Hummel-Preis ging zum ersten Male nach Amerika. Anlässlich der gestrigen Galavorstellung von „South-Pacific“ wurde Maria Schell die Porzellanfigur mit dem vergoldeten Fuß übergeben. Filmstar Maria wird diese Auszeichnung mit in die USA nehmen und dort dem Preisträger Georges Skoura als Anerkennung für den von ihm geschaffenen Film „Oklahoma“ aushändigen. („Hamburger Morgenpost“, Dezember 1958.)



Herbert Steppan erwies sich als außerordentlich rühriger Kinobetreiber, der sogar 1958 eine eigene Filmtröphäe ins Leben rief, den „Hummel“-Filmpreis. Maria Schell, gerade auf dem Sprung nach Hollywood, nahm die Porzellanfigur mit vergoldetem Fuß anlässlich einer Galavorstellung des Musicals „South Pacific“ entgegen, um sie in den USA an den Preisträger Georges Skoura für den von ihm geschaffenen Film „Oklahoma!“ weiterzureichen. Ende 1960 gab Steppan die Geschäftsführung des Kinos an Walter Jonigkeit ab; gesundheitliche Probleme durch eine Diabetes-Krankheit forderten eine Konzentration auf die übrigen von ihm geführten Häuser. Im Zeichen der schweren Kinokrise geriet auch seine offene Handelsgesellschaft 1971 in finanzielle Schwierigkeiten; die meisten seiner Kinos wurden von seinem langjährigen Geschäftspartner Heinz Riech alleine weitergeführt. Im Januar 1974 verstarb Steppan schließlich im Alter von nur 59 Jahren nach langer schwerer Krankheit im AK Heidberg.

Die siebziger Jahre waren ansonsten eine eher ruhige Zeit für das „Savoy“. Aus dieser Epoche datiert eine nette Anekdote um den Hauskater Sascha, der auch „Pümmelchen“ genannt wurde, aus dem Tierheim Süderstraße stammte und bald heimlicher Star des Kinos war. Am Tage, wenn er nicht gerade schlief, begrüßte er mit einem freundlichen Miau die Gäste und wurde so zum Liebling des Publikums. Seine Hauptspeise waren Mäuse, die sich gelegentlich ins Kino verirrtten. Als 1977 Disneys beliebter Zeichentrickfilm „Bernard & Bianca“ (The Rescuers) auch im „Savoy“ anlief, gab er in seiner stolzen Katerpracht sein Bühnendebüt und soll nur kurz etwas irritiert auf Disneys kleine Mäuschen auf die Leinwand geschaut haben, bevor er sich dann entschied, doch lieber die Jagd auf die leibhaftigen Stadtmäuse fortzusetzen und sie endgültig in die Versenkung zu treiben.

1978 übernahm schließlich Riech, der inzwischen zu Deutschlands ungekröntem König der „Schachtelkinos“ und Chef der Düsseldorfer UFA-Kinokette aufgestiegen war, auch das „Savoy“-Kino. 1980 erfolgte dann in seinem Auftrag in nur 21 Tagen für 2,5 Millionen DM der Umbau in 5 Einzelkinoäle mit 461, 218, 138, 89 und 70 Plätzen. Dafür wurden der große Saal aufgeteilt und die Bar sowie Teile des Foyers geopfert; Saal 1 bekam eine moderne Dolby-Tonanlage und (wie Saal 3) statt des Urgestühls moderne in rot gehaltene Veloursessel, die wieder von der Firma Kamphöner stammten.

Von nun an wurde sehr auf das Mainstream-Kino gesetzt; zugleich liefen aber auch wieder ältere Filmklassiker im Programm - so sah der Autor dieses Artikels dort am 2. Januar 1984 das starbesetzte Dschungelkriegs-Drama „Barfuß in die Ewigkeit - Wenn das Blut kocht“ von John Sturges (USA 1959, mit Frank Sinatra, Steve McQueen, Gina Lollobrigida und Charles Bronson); am 12. Januar dann „Vom Winde verweht“, am 29. März den unvergessenen „Doktor Schiwago“, am 15. Juni „Papillon“ am 9. Oktober 1984 schließlich den „Palast der Winde“ mit Omar Sharif.

Riech höchstpersönlich sorgte auch dafür, dass nach dem Umbau die Witwe von Herbert Steppan, Ingeborg Herzog, die zwischenzeitlich in seinem Kino-Center am Glockengießerwall beschäftigt war, für ihn wieder die Theaterführung und den Kassendienst im „Savoy“ übernahm. Nach dem Tod von Heinz Riech verließ sie 1992 jedoch aus familiären Gründen die UFA. In einer millionenschweren Aktion ließen die Nachfolger Riechs 1994 viele Hamburger UFA-Häuser von Grund auf renovieren, darunter auch das „Savoy“. Ein Hintergrund war sicherlich, dass die seinerzeit im Windschatten einer guten Kinokonjunktur leicht gestiegenen Zuschauerzahlen aufgrund des harten Konkurrenzkampfes auch während des geplanten Abrisses und Neubaus des UFA-Palastes am Gänsemarkt 1995-1997 um jeden Preis gehalten werden sollten. Da die Zeit der Schachtelkinos endgültig vorbei war, wurden die Kleinstsäle wieder zurückgebaut; es blieben der große Hauptsaal sowie ein im Souterrain gelegener zweiter Saal, das „Savoy-Atelier“. Die Wandbespannung, Teppichböden und Bestuhlung wurde ganz dem Stil der übrigen UFA-Theater angepasst; es dominierte dabei ein leuchtendroter Farbton für die Stühle und die Wände.

Doch kaum war das Kino renoviert, brachen die Besucherzahlen drastisch ein. Auch vereinzelte Pressevorführungen wie z.B. von Kathryn Bigelows „Strange Days“ und Disneys „Pocahontas“ konnten 1995 nicht für eine Wiederbelebung sorgen; zeitweise übertrafen sogar die von der UFA ermittelten Zuschauerzahlen des kleinen „Studio“-Kinos in der Bernstorffstraße die des größeren „Savoy“ bei weitem. Als der UFA-Kinokonzern nach der Eröffnung des neuen UFA-Palastes am Gänsemarkt 1998 in finanzielle Turbulenzen geriet, beschloss die Geschäftsführung Mitte 1998, den Mietvertrag des „Savoy“ zum Ende des Jahres offiziell auslaufen zu lassen.

Das Haus war inzwischen längst in den Besitz einer Immobiliengesellschaft des Berliner Delphi-Filmtheaterbetriebs übergegangen. In unmittelbarer Nachbarschaft befanden sich nun Spielhöllen, Sexshops und ausländische Kaufläden; der Straßenstrich hatte sich fast bis unmittel-

bar vor die Tür des Kinos verlagert und der angeschlossene Gästezimmerbetrieb fungierte Gerüchten zufolge nur noch als Stundenhotel. Mit den letzten offiziellen Vorstellungen am 17. Dezember 1998 schien dann zunächst auch das Schicksal des Kinos endgültig besiegelt. Doch Totgesagte leben länger - schon bald wurde das Lichtspieltheater an den Geschäftsmann Harris Patscha vermietet, der auf (laut Flugblatt-Eigenwerbung) „Hamburgs zweitgrößter Leinwand“ nun indische (und später auch türkische) Filmstreifen offerierte, die über einen indischen Verleih mit Sitz in London besorgt wurden (siehe auch das Interview „Bollywood in Hamburg“, in „zmm news“, WS 2001/01). Die Termine wurden in keiner Zeitung ausgedruckt, sondern nur auf Handzetteln in einschlägigen Geschäften verteilt. So konnte man am 16. Mai und am 6. Juni 2003 die türkischen Familienkomödien „Rus Gelin“ und „O Simdi Asker“ jeweils mit deutschen Untertiteln sehen (Eintritt 5,- Euro), auch die aktuellen Bollywood-Superhits „Chalte Chalte“ (mit dem Megastar Shahrukh Khan) und „Armaan“ liefen am 19. bzw. 23. Juni 2003. Hier konnte man erleben, wie Kino zu einer Art Familienereignis mutierte: Es wurde während der Vorstellung hemmungslos geredet und per Handy telefoniert; Kleinkinder schreien und auch Mahlzeiten wurden schon einmal nebenher konsumiert. Anders als bei deutschen Kinobesuchern ließ das Publikum, wohl überwiegend in Hamburg und Umgebung lebende Inder, seinen Emotionen gern freien Lauf: Betrat ein populärer Schauspieler die Szenerie, wurde heftig applaudiert; tauchte hingegen ein Schurke auf, wurde gnadenlos gebuhrt.

Kein Wunder, dass nicht nur aufgrund von Sprachproblemen (die meisten Filme liefen in der Hindi-Originalversion) deutsche Besucher bei diesen Vorführungen eine große Ausnahme darstellten: Schon an der Kasse wurde man mehr oder weniger dezent darauf hingewiesen, dass der Film leider mal wieder ohne Untertitelung sei. Umso überraschter war dann al-



Das „Savoy“-Kino im Zustand von 1999. (Foto: Reißmann)

lerdings der Kartenverkäufer, wenn man sich als äußerlich erkennbar nicht zur indischen Gemeinde gehörender Filmenehrentusiast davon nicht abschrecken ließ. Dem Autor dieses Artikels, der selbst mehrmals derartige Vorstellungen besuchte und darüber auch in der „Hamburger Morgenpost“ am 2. Juli 2003 unter der Überschrift „Heldentum und sehr viel Herzschmerz“ berichtete, wurde jedenfalls unmissverständlich zu verstehen gegeben, dass man solche Art von Publicity nicht besonders schätzte.

Kurz darauf, im Sommer 2003, ließ dann der neue Inhaber S.S. Ahuja das Foyer zu einem orientalischen Schnäppchenmarkt umbauen, was auch die Einstellung der Kinovorstellungen, aus bau- und feuerpolizeilichen, Gründen zur Folge hatte, obgleich an der Fassade nun erstmals nicht mehr der Name „Savoy“, sondern der Schriftzug „Bollywood-Kinocenter“ prangte. Es ist nicht bekannt, ob der noch in sehr guten Zustand befindliche Kinosaal (die Renovierung der UFA liegt ja gerade knapp 10 Jahre zurück) momentan als Warenlager zweckentfremdet wird; an der Außenfassade des eigentlichen Saalkörpers jedenfalls blättern die Farbe bereits in großen Plakken ab. Die in den nächsten Jahren anstehende Komplett-Sanierung des hinteren Teils des Steindamms zu einer modernen Büro-City könnte jedenfalls auch das endgültige Aus für das ehemalige Hamburger Traditionskino bedeuten.

An der Fassade prangte nun erstmals nicht mehr der Name „Savoy“, sondern der Schriftzug „Bollywood-Kinocenter“.

Der Autor dankt Frau Ingeborg Steppan-Herzog für ein Interview, das Ende Mai 2004 an ihrem Wohnort Bad Oldesloe stattfand und viele Angaben für diesen Artikel lieferte.

Das Landesmedienzentrum Hamburg ist aufgelöst worden

Von Dr. Joachim Paschen

Im 75. Jahr seiner Existenz ist das 1928 als Staatliches Lichtbildamt gegründete Landesmedienzentrum Ende 2003 aufgelöst worden. Auch wenn einige seiner Bestandteile in ein neugegründetes Landesinstitut für Lehrerbildung übernommen wurden, sind doch beträchtliche Verminderungen im Medienangebot für Hamburg zu verzeichnen.

Das Landesmedienzentrum (damals noch „Landesbildstelle“) war 1994 der Ort, wo der Verein Film- und Fernsehmuseum Hamburg gegründet wurde; sein Verwaltungsleiter und sein Direktor, Eggert Woost, und Dr. Joachim Paschen gehörten zu den Gründungsmitgliedern. Es waren ideale Voraussetzungen, aufbauend auf den Sammlungen und dem Erfahrungsschatz dieser Institution eine Initiative für ein Medien-Museum in Hamburg zu starten und weiterzuentwickeln; besonders bewährt haben sich dabei traditionell gute Beziehungen zu anderen Medieneinrichtungen in Hamburg.

Die Auflösung des LMZ ist kein Einzelschicksal: Andere Bundesländer sind vorangegangen. Neben Berlin gehörte Hamburg zu den Landeseinrichtungen mit dem breitesten Angebotsspektrum - und der längsten Geschichte. Hier schlug - wenn man so will - 1907 die Geburtsstunde der aktiven Nutzung „neuer Medien“ im Bildungswesen: Hamburger und Altonaer Lehrer hatten sich in einer besonderen Kommission zusammgefunden, um die schädlichen Einflüsse der Kinematographen-Theater anzuprangern, aber auch um die nützlichen Seiten der Filme für den Unterricht herauszufinden. Auf diese informelle Ebene beschränkte man sich in der Kriegs- und Krisenzeit der folgenden 20 Jahre. 1928 beschloss dann der Hamburger Senat auf Antrag der Oberschulbehörde die Einrichtung eines Staatlichen Lichtbildamtes. Seine Aufgabe war es, die Schulen mit Dia-Reihen und Unterrichtsfilmen (damals noch im Normalformat 35mm) zu versorgen. 1935 entsteht aus diesem Amt die Landesbildstelle Hansa; sie ist zuständig für Hamburg, Bremen und Lübeck.

Die Gründung geht zurück auf einen Erlass des Reichserziehungsministers von 1934 zur Errichtung einer „Reichsstelle für den Unterrichtsfilm“; verbunden damit ist der Aufbau von Landes- und Kreisbildstellen in ganz Deutschland. Diese Bildstellen werden von der Reichsstelle mit den „modernsten“ Unterrichtsmedien versorgt, Dia-Reihen, Filmen und Schallplatten; die Schulen werden außerdem trotz schwieriger Zeiten mit entsprechenden Vorführgeräten ausgestattet. Die Landesbildstelle Hansa erhält auch den Auftrag der fotografischen Stadtdokumentation, zunächst u.a. über die Auswirkungen des Zusammenschlusses von vier Städten zu Groß-Hamburg, später zur Erfassung der Schäden im Bombenkrieg. Außerdem beginnt die Landesbildstelle mit der Produktion von Medien, die für Hamburg von besonderem Interesse sind. Nach dem Krieg wird der Medienbestand um etwa zehn Prozent „belastenden“ Materials bereinigt; der Gerätebestand in den Schulen

wird erneuert. Mit den Schülerzahlen steigen auch die Ausleihzahlen. AV-Medien werden zu einem unerlässlichen Hilfs- und Anschauungsmittel im Unterricht und in der Jugendarbeit. Neben dem Medienverleih wird auch die technische Unterstützung der Schulen (Beschaffung von Geräten und ihre Reparatur) ausgebaut.

Von besonderer Bedeutung wurde mit der Zeit die Filmsammlung, begründet vom damaligen Direktor Fritz Kempe: Er legte ein Archiv mit Filmen zur Geschichte Hamburgs an, mit klassischen Spiel- und Dokumentarfilmen sowie mit unterschiedlichen Unterrichtsfilmen. Über die Jahre wuchs der Bestand auf mehrere Tausend Titel in verschiedenen Formaten. In den 1980er Jahren sorgte Eggert Woost für eine systematische Erfassung des gesamten Bestandes und eine Verwertung der historischen Materialien in Filmproduktionen, Fernsehsendungen und in Kino-Vorführungen. Das „Landesfilmarchiv Hamburg“ war bei allen Interessenten eine beliebte Adresse, auch nachdem es nach der Pensionierung von Eggert Woost von Reinhard Pflug übernommen wurde: Der Service war unkompliziert, schnell und effektiv.

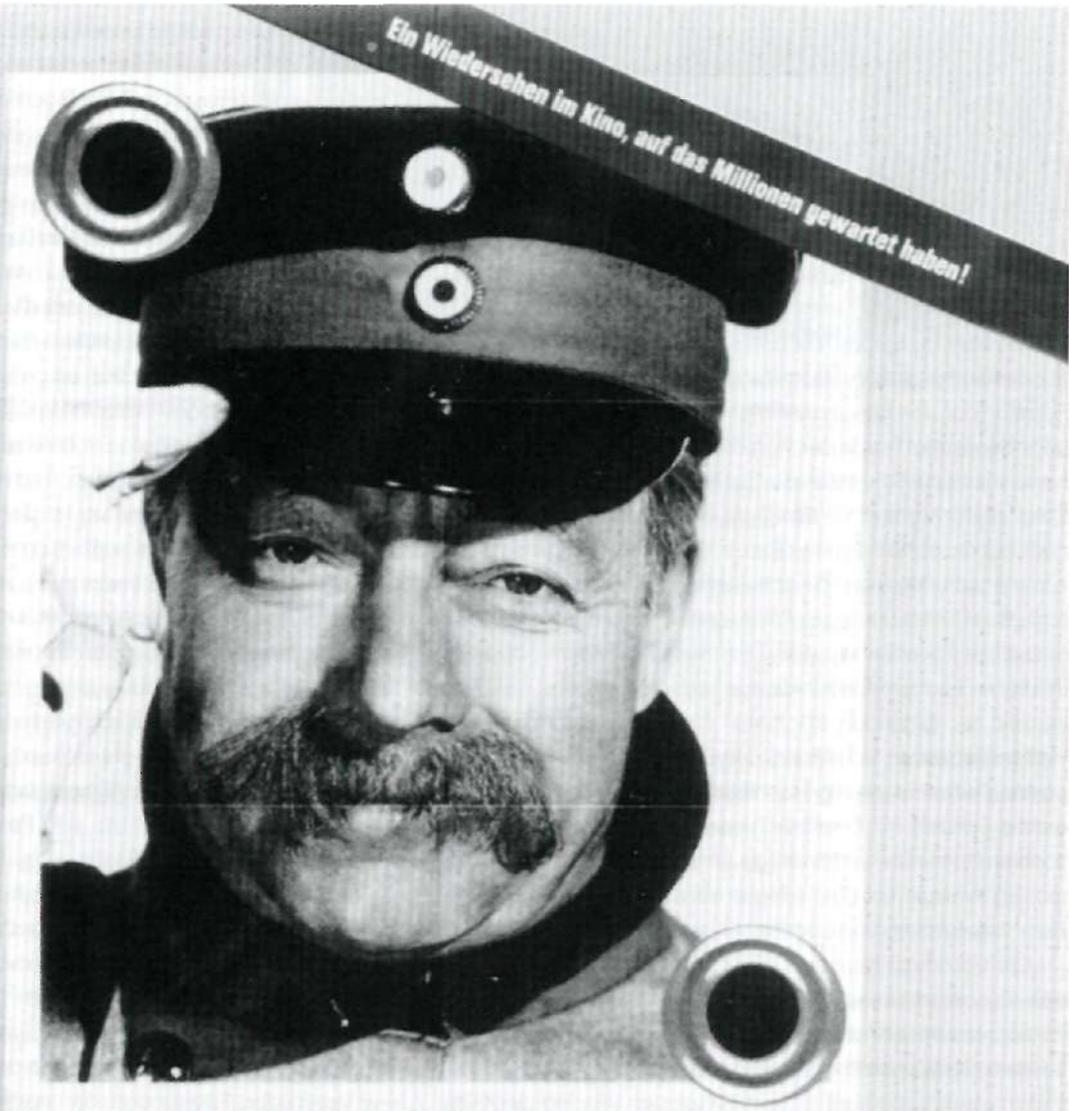
Das Filmarchiv ist im Prinzip erhalten und in den Kellerräumen einer Außenstelle des Landesinstituts untergebracht. Allerdings ist der Service beträchtlich eingeschränkt. Die regelmäßig stattfindenden und gut besuchten Kino-Vorführungen, meist Sonntagsmatineen im Abaton und Zeise, aber auch im Staatsarchiv und anderen Vorführstätten, mussten eingestellt werden. Die personellen und finanziellen Möglichkeiten zur Riege und zum Ausbau des Archivs sind eingeschränkt worden. Einschränkungen musste sich auch das Landesbildarchiv im LMZ gefallen lassen: Es ist mit seinem gesamten Bestand von vielen Hunderttausend Aufnahmen zur Entwicklung des Stadtbildes seit 1842 in geeignete Räume des Denkmalschutzamtes übernommen worden und bleibt auch weiterhin für die Öffentlichkeit zugänglich. Allerdings sind die archivalischen Fachkräfte abgezogen worden, so dass die Auswertung schwieriger geworden ist. Das Archiv ist für die Film- und Fernsehgeschichte Hamburgs wegen zahlreicher Bestände zu Filmproduktionen, Premieren und Kinos von großer Bedeutung. Aus Platzgründen konnte der Verein Film- und Fernsehmuseum nur in beschränktem Umfang Materialien, die sonst vernichtet worden wären, in seinen Bestand übernehmen, darunter Unterlagen zur Filmgeschichte; ein Teil der Bibliothek zur Filmgeschichte wurde „Cinegraph“, einem von der Kulturbehörde Hamburg unterstützten Verein zur Erforschung der deutschen Filmgeschichte, überlassen. Ein Großteil der Akten zur Geschichte der Landesbildstelle bzw. des Landesmedienzentrums sowie der Hamburger Gesellschaft für Filmkunde wurden ans Staatsarchiv abgeliefert. Viele für eine Medienstadt wie Hamburg unentbehrliche Angebote, die bis zum letzten Jahr an einer Stelle konzentriert waren, sind jetzt, wenn überhaupt, nur noch unter verschiedenen Adressen zu erreichen. Es ist zu hoffen, dass sie auch zukünftig die Beachtung erhalten, die sie verdienen.

Der Vorstand des Vereins Film- und Fernsehmuseum Hamburg bemüht sich darum, dass seine Arbeit unter dieser Entwicklung nicht unnötig leidet.

„Der Hauptmann von Altona“

Warum Köpenick für
Heinz Rühmann an der Elbe lag

Von Ronald Vedrilla



Heinz Rühmann in dem Farbfilm von Helmut Käutner
**Der Hauptmann
von Köpenick**

Als der Schauspieler Heinz Rühmann 1994 im Alter von 92 Jahren starb, ließ er eine berufliche Laufbahn hinter sich, die fast alle Epochen des deutschen Films überspannte. In einem Film aber wuchs er über viele seiner anderen Rollen hinaus, zeigte er, was darstellerisch wirklich in ihm steckte:

1956 wurde er unter der Regie von Helmut Käutner zum legendären „Hauptmann von Köpenick“, jenem arbeitslosen Schuster Wilhelm Voigt, der sich eine beim Trödler erstandene Hauptmannsuniform anzog und am 16. Oktober 1906 das Rathaus von Köpenick im Handstreich besetzte.



Regisseur Helmut Käutner weist seinen Hauptdarsteller Heinz Rühmann vor dem Finanzamt Hamburg-Schlump in die Szene ein, in der das Rathaus Köpenick besetzt wird. (Foto: Conti-Press)

Doch zunächst ein Blick auf seine früheren Werke. Nach seinem Theaterdebüt in Breslau hatte er zunächst in einigen unbedeutenden Stummfilmen mitgewirkt, bis 1930 mit dem tönenden Lustspiel „Die Drei von der Tankstelle“ sein Durchbruch

zum Kinostar erfolgte. Dieser Film gehörte zur Gattung der sogenannten „Depressionskomödie“, einer leichten, beschwingten Art von Kinounterhaltung aus der frühen

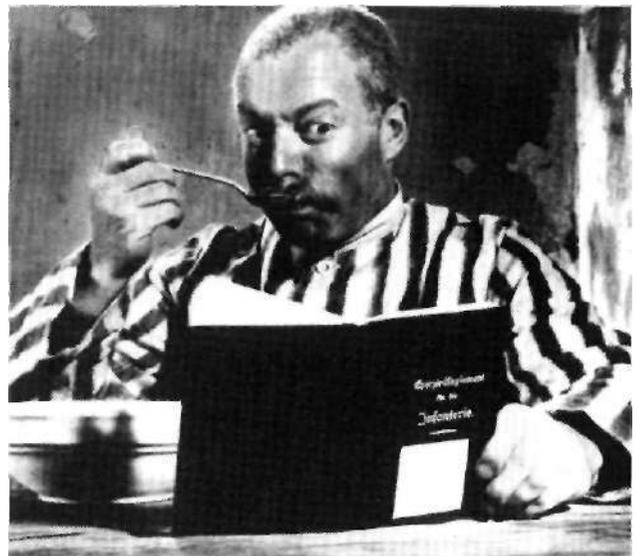
Dort fällt ihm ein Buch aus der offensichtlich vaterländisch bestückten Gefängnisbibliothek in die Hände, dessen Inhalt ihn spontan fesselt.

deutschen Tonfilmära von 1930-33, die dem Publikum helfen wollte, die Alltagssorgen in schwerer Zeit für die Dauer des Theaterbesuchs zu vergessen. Fortan spielte Rühmann überwiegend den meist unschuldig in komische Verwicklungen geratenden kleinen Mann, der sich mit seinem keck-forschen Auftreten durchzusetzen weiß, letztlich sein Ziel erreicht und von

der angebeteten Dame erhört wird. Bis heute immer wieder aufgeführt und gerne gesehen ist „Die Feuerzangenbowle“ von 1944. Angeregt durch diesen gehaltvollen Trank, der bekanntlich sämtliche Organe unterhalb des Kehlkopfs anzuregen vermag, ersinnen einige ältere Herren die heiter-nostalgische Geschichte des von Rühmann gespielten Primaners Pfeiffer (mit drei Fl), der noch einmal die Schulbank drücken darf.

Nach 1945 brach eine weniger zackige Epoche an und Rühmann besann sich auf die rührseligen Seiten der von ihm repräsentierten Gestalten. So spielte er dann unverdrossen den braven, vom Schicksal nicht immer mit Samthandschuhen angefassten deutschen Kleinbürger, der nicht verzagt und brav seinen Weg geht. Im Grunde waren diese Figuren alles kleine „Rühmänner“, aber das Publikum wollte es wohl so; denn schließlich wurde der Mime auf diese Weise zum populärsten Star des deutschen Kinos.

Als Vorlage zum Film „Der Hauptmann von Köpenick“ diente Carl Zuckmayers Tragikomödie von 1930, doch das Leben selber hatte die wahre Geschichte geliefert. Dieser Wilhelm Voigt war schon in jungen Jahren mit dem strengen Gesetz des preußischen Staates in Konflikt geraten. Zunächst kommt er wegen Postkundenfälschung, dann wegen Passvergehens hinter Gitter. Im Zuchthaus erlernt er das Schuhmacherhandwerk, das ihm helfen soll, nach der Entlassung beruflich Fuß zu fassen. Doch der Vorbestrafte gerät in den Strudel einer ausufernden Bürokratie, die ihn wissen lässt, dass es ohne Papiere



Hinter „schwedischen Gardinen“ macht sich Wilhelm Voigt (Heinz Rühmann) mit der Theorie des militärischen Drills vertraut. (Foto: Real-Film/Archiv Vetrilla)

keine Arbeit und ohne Arbeit keine Papiere gibt. Voigt verzweifelt an der ebenso korrekten wie bornierten Obrigkeit seiner Heimat und will nun ins Ausland, doch braucht er dazu einen Pass. Diesen möchte er sich nachts auf einem Potsdamer Polizeirevier aneignen, wobei er allerdings gefasst wird, um anschließend erneut ins Zuchthaus zu wandern. Dort fällt ihm ein Buch aus der offensichtlich vaterländisch bestückten Gefängnisbibliothek in die Hände, dessen Inhalt ihn spontan fesselt.

Es handelt sich um „Die Preußische Felddienstordnung“, die er immer wieder studiert und bald auswendig kann. Nach Verbüßung seiner Strafe sieht sich Voigt wieder mit den kaltherzigen Paragraphen der Staatsgewalt konfrontiert, die ihm schließlich einen Ausweisungsbefehl zustellt. Der verzweifelte Schuster erwirbt einem spontanen Entschluss folgend eine alte Militäruniform, mit deren Hilfe sich der bisherige Zivilist in der Abgeschiedenheit einer Toilette auf dem Schlesischen Bahnhof von Berlin in einen Hauptmann verwandelt.

Plötzlich eröffnen sich dem unscheinbaren Schuster Wilhelm Voigt, der bisher immer nur Pech im Leben hatte, ungeahnte Möglichkeiten. Im kaiserlichen Deutschland jener Zeit nämlich gilt die Uniform etwas, er ist plötzlich jemand und Soldaten salutieren vor ihm. Er stellt eine kleine, vorbeimarschierende Militärtruppe unter sein Kommando, fährt per Eisenbahn nach Köpenick und besetzt mit seinen Mannen das dortige Rathaus. Ein Lehrsatz aus der Preußischen Felddienstordnung besagt: „Der Offizier wird allein durch seine Rangabzeichen legitimiert. Ein Kommando unter Gewehr verleiht ihm absolute Gewalt.“ Dieser Maxime folgend gelingt Voigt der Coup mühelos; alle vom Bürgermeister und Stadtkämmerer bis zum lokalen Ordnungshüter parieren gehorsamst und kuschen strammstehend vor dem Uniformträger. Diesem aber steht der Sinn nur nach der Passabteilung, doch muss er feststellen, dass es in Köpenick ein solches Amt nicht gibt. Daher beschlagnahmt er

kurz entschlossen die Stadtkasse mit 4042 Mark und 50 Rennigen, verlässt den Schauplatz seines Husarenstreichs und verwandelt sich wieder in einen schlichten Zivilisten.



Martin Held als der verhaftete Bürgermeister von Köpenick, dahinter Seine Majestät auf einem prächtigen Amtsschimmel. (Foto: Real-Film/Archiv Vedrilla)

Der falsche Hauptmann schreitet mit der vom ihm requirierten Truppe zur Tat. (Foto: Real-Film/Archiv Vedrilla)



Die Geschichte vom „Hauptmann von Köpenick“ verbreitet sich wie ein Lauffeuer, das ganze Land lacht darüber, wie sich die autoritätshörigen Staatsdiener von einem unechten Hauptmann haben foppen lassen. Voigt stellt sich daraufhin freiwillig, wird vom Kaiser („Majestät haben gelacht!“) begnadigt und zum Helden seiner Zeit. So jedenfalls hat Zuckmayer die vom Leben vorgezeichnete Geschichte auf Bühne und Leinwand gebracht.

Bereits 1931 war die Geschichte des „Hauptmanns von Köpenick“ unter der Regie von Richard Oswald erfolgreich verfilmt worden. Damals spielte Max Adalbert die Titelrolle, doch als Heinz Rühmann ein Vierteljahrhundert später in die Hauptmannsuniform schlüpfte, wurde die erste Filmfassung deutlich übertroffen. Der in sattem Eastmancolor gedrehte Streifen überzeugte zudem durch die übrigen Darsteller, allen voran Martin Held, der in der Rolle des übertölpelten Bürgermeisters von Köpenick glänzte. Weiter wurde die stimmige, dichte Milieuzzeichnung von der Kritik gelobt und dazu trugen nicht nur die aufwendigen Studiobauten, sondern auch einige sorgfältig ausgewählte „Locations“ für die Außenaufnahmen bei. Diese konnte man allerdings nicht an den Originalschauplätzen drehen, denn Köpenick gehörte 1956 zum östlichen Teil Berlins, wo

„Der Offizier wird allein durch seine Rangabzeichen legitimiert. Ein Kommando unter Gewalt verhilft ihm absolute Gewalt.“

Leute das Sagen hatten, die ideologisch anders ausgerichtet waren als die Filmschaffenden der damaligen Bundesrepublik. Daher suchte man gleich in Hamburg, wo auch die Studioaufnahmen entstanden, nach einer passenden Umgebung. Es gab vor Ort genügend „wilhelminisch“ aussehende Bauten und so wurde die Frontseite des ehemaligen Altonaer Rathauses (heute Bezirksamt Altona) für den Film zum Bahnhof umfunktioniert. Hier zieht sich der falsche Hauptmann seine Uniform an und als er das Gebäude verlässt, schwenkt die Kamera symbolträchtig hinauf zum Denkmal einer berittenen Herrschergestalt. Das besagte Rathaus liegt am Platz der Republik, nicht weit vom Bahnhof Altona, und diesem Drehort zufolge handelt es sich eigentlich um den „Hauptmann von Altona“.



Das Finanzamt Hamburg Schlump, im Film das „Rathaus von Köpenick“. Durch diese Tür trat der Filmhauptmann ein, um das „Rathaus von Köpenick“ zu besetzen. (Foto: Archiv Vedrilla)

Als Rathaus von Köpenick musste das Finanzamt Hamburg-Schlump erhalten, dessen strenge Backsteinfassade dem Amtssitz eines Bürgermeisters in wilhelminischer Zeit durchaus angemessen ist. Vor diesem Gebäude lässt der falsche Hauptmann seine kleine Truppe aufmarschieren, um dann das Stadtoberhaupt nebst seinem Kämmerer zu verhaften und die eingelagerten Finanzen an sich zu nehmen. Die arretierten Personen werden anschließend durch eine Seitentür, die noch heute in der Monetastraße zu finden ist, abgeführt und mit Kutschen abtransportiert. Danach hat der „Hauptmann von Köpenick-Altona“ seine Arbeit getan, er kann gehen.

An den Kinokassen war Rühmanns „Hauptmann“ überaus erfolgreich. Außerdem wurde der Streifen mit zahlreichen Auszeichnungen, darunter sechs Bundesfilmpreisen, überhäuft. Noch heute ist der Film über den vom Amtsschimmel getretenen Schuster Voigt dank der Interpretation von Heinz Rühmann sehenswert und eine stete Mahnung vor blindem Obrigkeitsdenken.



Zurückgekehrt ins Zivilleben sonnt sich Wilhelm Voigt im Ruhme seines Schelmenstreichs. (Foto: Real-Film/Archiv Vedrilla).

Frontseite des Altonaer Rathauses, das im Film zum Bahnhof wurde. (Foto: Archiv Vedrilla)

Ein Welterfolg aus Hamburg

Über die 16mm-Schneidetische der Firma Steenbeck

Von Carsten Diercks

„Neben der Kamera und den Entwicklungs- und Kopiermaschinen ist der Schneidetisch eine der wichtigsten Bearbeitungsgeräte bei der Herstellung von Filmen.“

Das schreibt Diplom-Ingenieur Günter Bevie. Er ist der Schöpfer und Konstrukteur der Steenbeck-Filmschneidetische. Günter Bevie gilt in der Fachwelt als weltweit erfolgreichster Konstrukteur von Schneidetischen. Bevie wurde von der Kinotechnischen Gesellschaft für seine Verdienste als jahrelanger Chefkonstrukteur bei der Firma Steenbeck & Co mit der Oskar-Messter-Medaille ausgezeichnet, der höchsten Auszeichnung, die für Arbeiten im filmtechnischen Bereich verliehen wird.

Ohne diesen Tisch, vor allem für das Filmformat 16mm, wäre der erfolgreiche Aufstieg weltweiter Filmberichterstattung des Fernsehens, die uns die Welt in die Stube brachte, wären das „Direct Cinema“ der USA oder das „Cinema verite“ der Franzosen nicht denkbar gewesen.

Das „Fenster zur Welt“ öffnete sich im Jahre 1953, und die Wiege dieser Entwicklung stand in Hamburg. Von hier aus hat sich diese neue Technik über die ganze Welt verbreitet. In New York, Buenos Aires, Hongkong, Tokio, Singapur oder im indischen Subkontinent, überall in den Fernsehstudios traf man auf Steenbeck-Geräte. Ort dieser bewunderten Entwicklung war eine kleine, mechanische Werkstatt in Hamburg-Wandsbek, die anfangs nur sechs Facharbeiter beschäftigte.

Bis zu diesem Zeitpunkt, Ende des Jahres 1953, hatte es in Deutschland nur Schneidetische im kommerziellen Format 35mm für Spielfilm, Kulturfilm und die aktuellen Berichte der Wochenschauen gegeben. Da war zunächst der UFA-Tisch. Diese Weltfirma in Spielfilmproduktion baute ihre Tische in eigenen Werkstätten, fast nur für den eigenen Bedarf. Die andere Produktionsfirma war die UNION-Film in Berlin, die in den 1930er Jahren weitgehend den Markt beherrschte. Die Firma Siemens erzielte mit ihrer Tochter Klangfilm hohes Ansehen im Bau von Kameras, Filmprojektoren, Filmbearbeitungsgeräten, Ton-Kameras und auch Schneidetischen.



schen. Last but not least stellte auch Arnold und Richter (ARRI) in München in kleinem Umfang Filmschneidetische im 35mm Format her.

Schlagartig wurde im Jahre 1953 durch den „Pilot-Ton“ eine Entwicklung eingeleitet, die ihren Ursprung in Hamburg hatte und nicht, wie oft in Fachbüchern geschrieben, in den USA erlungen wurde. Es ging um den 16mm Film, von der Fachwelt und „Profis“ als Amateurfilm oder Schmalspur verspottet. Von der gesamten Branche war der 16mm-Film für Fernsehzwecke als absolut unbrauchbar deklassiert worden. Die Skepsis gegen den 16mm-Film basierte vorwiegend auf einem Gutachten, das der damalige (erste)

Chef der Tagesschau, Martin S. Svoboda, auf Anordnung der Technischen

Das „Fenster zur Welt“ öffnete sich im Jahre 1953, und die Wiege dieser Entwicklung stand in Hamburg.

Direktion des NWDR, dem Vorgänger des NDR, angefertigt hatte. Svoboda, gelernter Jurist, der sich als Journalist bei der Springer-Zeitung „Die Welt“ Grundkenntnisse erworben hatte, war technisch ein Laie. Er verließ sich bei seiner Beurteilung auf die Stellungnahme seines Chefkameramannes Jan Thilo Haux. Durch dessen Arbeit mit der Neuen Deutschen Wochenschau war er auf den Profi-Film 35mm festgelegt. Die Chefcutterin der „Tagesschau“ hatte auch jahrelang bei der „Wochenschau“ gearbeitet. Sie lehnte den 16mm-Film ab. „Das ist ja Augenpulver und unzumutbar.“

In einigen Fachzeitschriften hatte ich aber gelesen, dass sich in den USA bei den großen Fernsehgesellschaften NBC, CBS, ABC etc. der 16mm-Film bereits in den 1940er Jahren durchgesetzt hatte. Aber die hiesigen Fachleute der Filmbranche, die alle vom Spielfilm oder den aktuellen Wochenschauen kamen, wollten diese Tatsache nicht zur Kenntnis nehmen. Sie bestanden weiter auf Normal-Kinofilm 35mm und Martin S. Svoboda schloss sich dieser Meinung an.

Die Erfindung des „Pilot-Tones“ durch den Entwicklungsingenieur des Bayerischen Rundfunks, Josef Schurer, brachte endlich Bewegung in diese starre Front der Ablehnung. Den ersten Versuch, auch praktische Erfahrung mit dieser neuen Technik zu sammeln, machte ich selbst. Dabei darf nicht ver-

gessen werden, dass in den Anfangsjahren des Fernsehens der Film als künstlerisches Ausdrucksmittel verpönt war.

Noch hatte niemand erkannt, welche Bedeutung der Film bekommen würde. Der erste Intendant des NWDR-Fernsehens, Dr. Werner Pfeister, hatte in seiner Ansprache zur Einweihung des Fernseh-Studios Hamburg-Lokstedt am 23. Oktober 1953 erklärt: „Fernsehen, das bedeutet Jive' dabei sein. Wenn wir wirklich in unseren täglichen Programmen einmal auf die Kon-

„Fernsehen, das bedeutet ‚live‘ dabei sein. Wir wollen immer aktuell sein, mit der elektronischen Kamera am Ort des Geschehens. Film ist Konserve und daher immer abgestanden und von gestern.“

serve Film zurückgreifen müssen, soll das für uns die ‚Neue Deutsche Wochenschau‘ in der Heiligstraße erledigen. Wir wollen immer aktuell sein, mit der elektronischen Kamera am Ort des Geschehens. Film ist Konserve und daher immer abgestanden und von gestern.“

Trotz dieses Vorbehaltes kam der Afrika-Film „Musuri“ zustande. Dank dem damaligen Generaldirektor des NWDR, Dr. h.c Adolf Grimme, Dr. Werner Pleister war im Urlaub, als wir die Afrika-Einladung erhielten. Diese Expedition war die erste Dokumentation außerhalb Deutschlands und der Grenzen Europas. Die Idee kam von Hans Joachim Reiche, Reporter und späterem Chef der Tagesschau. Dazu kam Dr. Peter Coulmas, Afrika-Experte im Hörfunk. Beide hatten noch niemals für das Fernsehen gearbeitet. Im Dezember 1953 erhielten wir die Einladung zum Flug nach Zentral-Afrika in den Kongo. Unbemerkt von Presse und Öffentlichkeit war im RTI, dem zum NWDR gehörenden Rundfunktechnischen Zentralinstitut, in aller Stille das „Pilotton-Verfahren“ vorbereitet worden. Dabei handelte es sich um eine lippensynchrone Koppelung der gerade auf den Markt gekommenen handlichen 16mm Filmkamera der Firma Arnold & Richter in München, der ARRIFLEX und einem tragbaren Tonbandgerät der Hamburger Firma MAIHAK. Dieses kleine, kaum 5 kg wiegende, hochwertige Tonbandgerät war vom Ingenieur Gondesen vom RTI entwickelt und von einer fachfremden Firma gebaut worden, die eigentlich ärztliche Geräte herstellte.

„Ich werde dafür sorgen, dass die Geräte vor Ihrem Abflug am 21. Januar 1954 einsatzbereit und getestet sind“, versprach Adalbert Lohmann, der technische Leiter des NWDR-Fernsehens. Als wir um 13Uhr am Flugplatz Fuhlsbüttel die Zollkontrolle passierten, hatte ich das Gerät noch immer nicht. In letzter Minute brachten mir Lohmann und Udo Stepputat, ein enger Mitarbeiter, das MMK 3-Gerät. Zeit für einen Test der Apparaturen gab es nicht mehr. In den Tagen der Reise-Vorbereitung hatten wir aber bereits die Frage diskutiert, wie das Bild- und Tonmaterial nach der Rückkehr sendefertig bearbeitet werden sollte.

Lohmann und Stepputat hatten erfahren, dass die kleine Werkstatt Steenbeck Pläne verfolgte, einen 16mm Filmschneidetisch zu bauen. Die Anregung dazu hatte ein Mitarbeiter der Firma, Horst Gäde, gegeben. Früher war er bei der UFA in Berlin als Cutter beschäftigt. Gäde hatte, wie er mir erzählte, einige der berühmten Filme von Leni Riefenstahl geschnitten.

Bisher war die Firma Steenbeck in der Fachwelt dadurch bekannt, dass sie sich auf die Fertigung von Einzelteilen für 35mm Tische spezialisiert hatte, die sie dann an die etablierten Produzenten verkaufte. Günter Bevier, Konstrukteur bei Steenbeck, förderte Horst Gäde und gab weitere technische Anregungen für den Bau eines ersten 16mm Schneidetisches. Lohmann erreichte es, dass dieses erste Muster rechtzeitig bereit stand, als wir aus Afrika mit 3.000m Film und 20 Tonbändern zurückkamen.

Bevor die technische Direktion den Steenbeck-Tisch kaufen sollte, gab es noch ein anderes Angebot. Amandus Keller aus Hamburg-Lokstedt hatte den 16mm Tisch „Cinette“ gebaut. Bei einem durchgeführten Vergleich unterlag er dem Steenbeck-Tisch. Noch trug der Tisch den Namen „Gaerula“, weil Gäde eigene Ideen in diese Konstruktion eingebracht hatte - eine faire Geste von Bevier. Mit diesem Gaerula-Tisch wurden von mir die beiden Afrika-Filme „Es geht aufwärts am Kongo - MUSURI“ von je 45 Minuten Länge, Sendungen am 31. März und 7. April 1954, selbst geschnitten. Ich hatte damals keinerlei Erfahrung im Filmschnitt, aber die in der Tagesschau des NWDR beschäftigten Cutterinnen und Cutter lehnten es ab, mit dem „unzumutbaren, unhandlichen Material“ zu arbeiten.

Die beiden Musuri-Filme wurden ein überwältigender Publikuserfolg. In der gerade eingerührten INFRATEST-Bewertung erhielten sie eine bis dahin noch nie erreichte Publikums-Zustimmung von +8 in einer Werteskala, die von -10 bis +10 reichte. Die Fachpresse war begeistert. „Die entfesselte Kamera ist gesellschaftsfähig geworden“, schrieb ein renommiertes Fachblatt. Auch der Intendant Dr. Werner Pleister änderte plötzlich Meinung und Vorbehalte. Ich bekam grünes Licht, weiter zu experimentieren. Die Tagesschau blieb noch viele Monate bei ihrer Ablehnung. So gingen für den Gaerula-Tisch keine weiteren Aufträge ein. Horst Gäde sah keine Zukunft für das Gerät, in das er auch eigenes Geld gesteckt hatte - sein letztes! Zusammen mit seiner Frau nahm er sich das Leben. Er hatte zu früh resigniert.



Carsten Diercks schneidet am „Gaerula-Tisch“ seinen Film „Musuri“, 1955. (Foto: Sammlung Diercks)

Der Hessische, Süddeutsche, Südwest- und Bayerische Rundfunk schlossen sich mit dem NWDR zur ARD zusammen. Es entstanden eigene Filmabteilungen, deren Mitarbeiter alle zu mir nach Hamburg kamen, um sich meine Geräte-Ausstattung anzusehen. Dabei machten sie auch die Bekanntschaft mit dem Steenbeck-Schneidetisch, der in seiner Konstruktion durch Bevier entscheidend verbessert worden war. Jetzt wurde die Firma mit Aufträgen überhäuft. Peter von Zahn, Auslandskorrespondent in Amerika, orderte für sein Studio in den USA vier Tische.

Einige amerikanische Fernsehgesellschaften, die noch immer mit der veralteten Moviola arbeiteten, einem lärmenden, ratterndem Schneidegerät, wurden auf den deutschen Tisch aufmerksam. Der große Durchbruch für diesen 16mm Steenbeck-Tisch kam aber in den USA zu einem späteren Zeitpunkt.

Am 17. April 1961 landeten an der Südküste von Kuba, in der Schweinebucht, unterstützt von amerikanischen Kriegsschiffen, 900 Exil-Kubaner. Sie sollten das seit drei Jahren etablierte Revolutionsregime von Fidel Castro stürzen. Bereits sechs Stunden, nachdem ich um 6 Uhr in den Früh-Nachrichten die Meldung gehört hatte, saß ich im Flugzeug nach New York. Zusammen mit dem Spiegel-Reporter Bernt Engelmann und dem Kameramann Gerhard Nieviadornski wollte ich versuchen, nach Havanna, Kubas Hauptstadt, zu kommen. Tatsächlich erreichten wir Havanna in einer Sondermaschine des kubanischen Außenministers Raoul Rao.

Es stellte sich heraus, dass wir das einzige westliche Team waren, das im Kriegsgebiet arbeiten konnte. Alle westlichen Journalisten waren schon im Gefängnis - einige sollen erschossen worden sein. Die US-Fernsehgesellschaft CBS hatte von uns erfahren. Bevor ich unter abenteuerlichen Umständen nach Hamburg zurückkehrte, hatte CBS bereits drei Mitarbeiter nach Hamburg einfliegen lassen. Beim NDR hatten sie sich das Copyright für diese Filmberberichterstattung gesichert. Die Reporter Patrik Silverman, Bernhard Birnbaum und



Der 16mm-Schneidetisch für Film- und zwei Tonbänder (Perfo- oder Cordband)

ein Techniker waren vom hohen technischen Standard unserer Ausrüstung so begeistert, dass sie 16mm Schneidetische orderten. Die Filmcutterin des NDR, Karin Erlebach, wurde abgeworben und nach New York geholt. So also kamen die neue Technik des Pilot-Tons und der fortschrittliche Steenbeck-Tisch nach Amerika.

Günter Bevier schreibt in seinen Erinnerungen, dass der Export in die USA beachtliche Ausmaße annahm. Aufträge aus aller Welt

ließen Steenbeck zu einem Grossbetrieb werden. Es entstanden große Werkhallen. 50 Tische wurden jeden Monat gefertigt. Inzwischen hatte die Firma auch die Produktion von 35mm-Filmschneidetischen und eine Reihe anderer Geräte wie den Kobiton, ein 16mm-Filmbetrachtungsgerät aufgenom-

Wir wollen immer aktuell sein, mit der elektronischen Kamera am Ort des Geschehens. Film ist Konserve und daher immer abgestanden und von gestern.“

nommen. Insgesamt produzierte Steenbeck 38 verschiedene Geräte zur Filmbearbeitung. Seit in den 1980er Jahren die Video-Technik aufkam und den Film überall aus den Fernsehstudios verdrängte, begann es bei Steenbeck zu kriseln; die Nachfrage brach ein. Im Herbst 1999 ging die Firma in Konkurs, nach 45 Jahren erfolgreicher Existenz musste sie der modernen Technik ihren Tribut zollen.



Carsten Diercks im Fernsehstudio DOORDARSHAN in Bombay/Indien, wo auch die Steenbeck-Tische verwendet werden. (Foto: Sammlung Diercks)

Filmen als Passion. schmalfilm

S8/16



- Szene: Alles über Filmemacher, Festivals, Treffen und Veranstaltungen
- Faszination Technik: Sammeln von Kameras und Projektoren
- Dreh, Schnitt, Vertonung: Tipps und Tricks
- Kaufen und Tauschen: Alle Börsentermine und Kleinanzeigen
- Optimale Filme: Super 8 und 16mm im Einsatz

Profitieren Sie von unserem Testangebot.
3 Hefte für nur € 15,-

Jahresabo: € 73,20 (Ausland: € 78,90), Studi-Abo: € 43,80 zzgl. Porto (Ausland: € 43,80 zzgl. Porto)

Ja, nutze das Testangebot und bestelle 3 Ausgaben des schmalfilm zum Sonderpreis von € 15,-

Wenn ich schmalfilm anschließend nicht weiterbeziehen möchte, teile ich Ihnen dies nach Erhalt der 3. Ausgabe mit. Ansonsten erhalte schmalfilm weiterhin alle zwei Monate zum oben genannten Jahrespreis. Das Abonnement ist jederzeit wieder kündbar; bereits bezahlte Beträge für noch nicht gelieferte Hefte erhalte ich zurück.

Meine Anschrift für Lieferung und Rechnung

Name

Straße/Nr

PLZ/Ort

Telefon

E-Mail

Datum/Unterschrift



SCHIELE & SCHÖN

Telefon: +49(0)30 25 37 52 24

Fax: +49(0)30 25 37 52 99

E-Mail: bade@schiele-schoen.de

Internet: www.schiele-schoen.de

Endlich erschienen!

Der großformatige Bildband Filmprojektoren.

Alles über Vorführgeräte in den Formaten
9,5mm, 16mm, 8mm, Super-8 und Polavision.

480 Seiten mit 1.500 Color-Fotos. Format:
23,2 x 30cm, Hardcover, Fadenheftung.
ISBN 3-9807235-4-2.

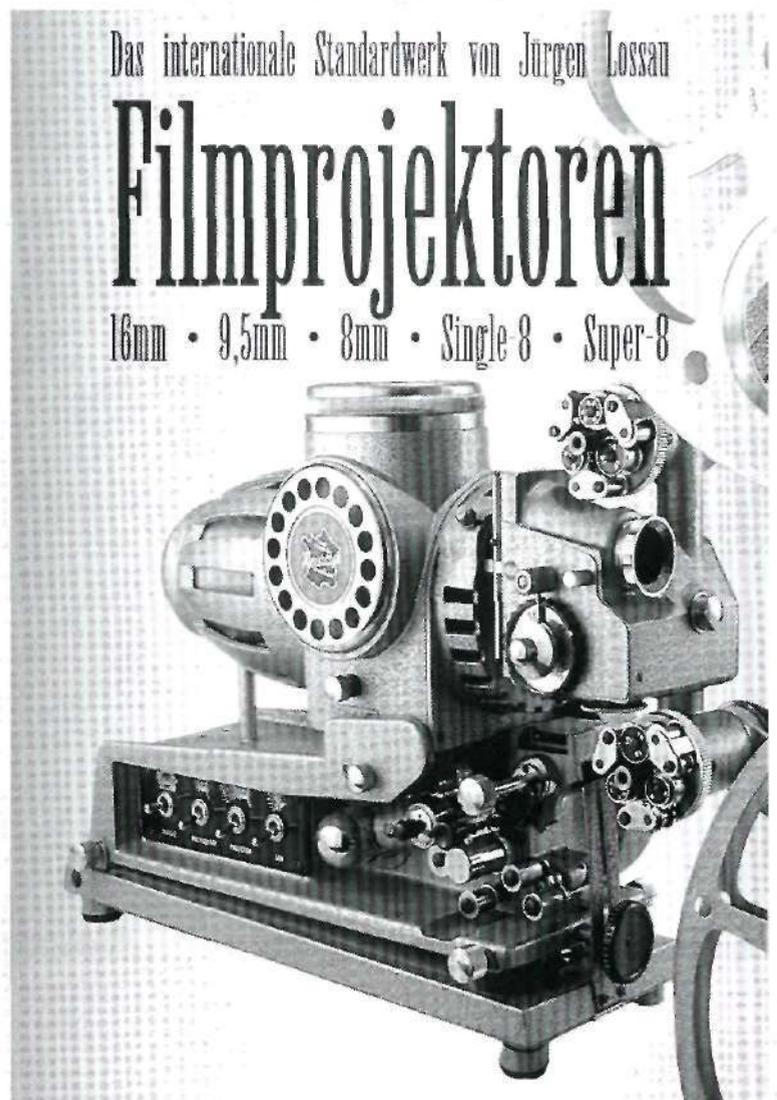
Zu beziehen bei:

atoll
medien

Sierichstr. 145 D22299 Hamburg

Tel.: 040-46885510 Fax: 040-468855-99

eMail: atollmedien@t-online.de



Gong. „Hier ist das Erste Deutsche Fernsehen mit der **Tageschau**.“ Fanfare.

Die ersten Jahre in Deutschlands
renommiertester Nachrichtensendung

Von Werner Grassmann





Schon fast mit dem Beginn des Programms des Deutschen Fernsehens Ende 1952 gab es eine Tagesschau, die sich die deutschen Wochenschauen zum Vorbild nahm. Die Fernseh-Tagesschau war erheblich aktueller als die Kino-Wochenschau, denn sie erschien jede Woche dreimal und war fünf Minuten lang. Die Wochenschau gab es nur einmal in der Woche und sie war ca. zehn Minuten lang. Die Tagesschau hatte allerdings den gleichen Nachteil wie die Wochenschau: Sie berichtete nur über Ereignisse, die es auf Film gab.

Etwas übertrieben gesagt: Beim Tode z.B. eines Politikers hätte dieses Ereignis in der Fernseh-Tagesschau erst dann eine Erwähnung gefunden, wenn der entsprechende Film vorhanden gewesen wäre. Und dieses Problem war das größte Handicap

Die Tagesschau hatte allerdings den gleichen Nachteil wie die Wochenschau: Sie berichtete nur über Ereignisse, die es auf Film gab.

der ersten Tagesschau. Wochenschau und Tagesschau hatten die gleichen Materiallieferanten, nämlich die Filmabteilungen der großen Nachrichten-Agenturen und dazu die Kamerteams der Wochenschau-Gesellschaften Fox, Ufa, Allianz und Neue Deutsche Wochenschau (produziert in Rahlstedt), und die waren eben nicht immer überall zur Stelle. Die Tagesschau-Redaktion selbst hatte anfangs kein eigenes Kamerteam zur Verfügung. Im Laufe der 1950er Jahre aber verbesserte sich die Zusammenarbeit mit den Fernseh-Abteilungen der Landesrundfunkanstalten und man konnte schon mal einen Extra-Beitrag bestellen. Diese Berichte wurden auf 16mm-SA/V-Negativfilm aufgenommen und dann per Luftfracht nach Hamburg geschickt. Es gab eine Spezial-Transportabteilung, welche die Filme vom Flughafen abholte und nach Ohlstedt ins Kopierwerk brachte. Dort wurden die Streifen entwickelt und eine Positiv-Kopie gezogen. Die ging dann sozusagen mit Blaulicht in die Tagesschau-Redaktion, die damals in der Heiligwigstraße 116 saß.

In einem Schneiderraum im Keller wurden alle eingehenden Filmchen gesichtet, ausgewählt und getextet. Gesendet wurde anfangs aus dem Sendezentrum des NWDR (Nord-West-Deutscher Rundfunk; den NDR gab es damals noch nicht) im Flakbunker auf dem Heiligengeistfeld. Die fertige Sendung musste also von der Heiligwigstraße zum Heiligengeistfeld ins Sendezentrum gefahren werden. Dort saß der Tagesschau-Sprecher, meistens Kai-Dietrich Voß, der die Texte zu den einzelnen Filmbeiträgen ablas. Neben ihm ein Redakteur, der die Manuskripte vor der Sendung in die richtige Reihenfolge brachte und dem Sprecher das Einsatzzeichen gab. Zu sehen war der Sprecher also nie, ganz wie bei der Wochenschau. Sehen konnten die Tagesschau zunächst nur die Zuschauer in Norddeutschland. Bis nach Köln oder Berlin reichten die Richtfunkstrecken nicht. Mit der Post wurde die Tagesschau nach Köln, Frankfurt, München und Berlin geschickt und eben ein bisschen später gesendet. Mit dem zügigen Ausbau der Fernseh-Technik-Anlagen änderte sich das aber schon bald. Eine weitere Verbesserung war, dass die Filme vom Negativ gesendet werden konnten. Der Bildmischer drehte die Schwarz/Weiß-Werte einfach um und das Negativbild erschien als Positiv auf dem Bildschirm. Das ersparte die Positivkopie und brachte mindestens eine halbe Stunde Zeitgewinn.

Sehr ausführlich berichtet Horst Jaedicke, der erste Redakteur der Tagesschau, in seinem Buch „Tatort Tagesschau“ über das Leben, Schreiben und Senden der Tagesschau von Anbeginn bis heute. Es erschien im vorigen Jahr zum fünfzigsten Geburtstag der Sendung. Die Mitglieder der Redaktion feierten übrigens im Herbst 2002 den Tagesschau-Geburtstag im Abaton-Kino. Alle waren da, von Horst Jaedicke bis Ulrich Wickert, von Johanna Riedel, der ersten Cutterin, bis zu Dagmar Berghoff. Was in dem sehr witzig geschriebenen Buch eigentlich fehlt, ist die Studio-Produktion der Tagesschau, für die eine ganze Menge Leute gearbeitet haben, von den Technikern, Grafikern, Kameraleuten mit ihren studentischen Kabelträgern, Beleuchtern. Maskenbildnern, Boten, Aufnahmeleitern und vielen, vielen Assistenten bis zu den Regisseuren, die letztendlich für die gelungene Sendung verantwortlich waren und einen Ruffel bekamen, wenn es eine Panne gegeben hatte.



Mein Tagesschau-Leben begann erst 1960. Die Sendung hatte sich weiter entwickelt. Die Filmbeiträge sollten ab 1960 durch einen Sprecher, der am Anfang der Sendung zu sehen war, ergänzt werden. Außerdem sendete man inzwischen täglich, sogar am Sonntag. Und einen kühnen Plan hatte man sich ausgedacht. Irgendein Programmdirektor hatte bei einem Besuch in Amerika dort die „News“ gesehen und war begeistert. So was sollten wir in Deutschland auch haben, meinte er. Ich weiß nicht, wie viele Intendanten-Sitzungen der ARD es gegeben hat, bis man sich schließlich durchrang, eine deutsche Tagesschau wie eine amerikanische zu machen - Hans Scholz, ein Live-Regisseur des WDR, wurde in die Nachrichten-Redaktionen der CBS und der NBC nach New York geschickt, um dort zu sehen und zu lernen, wie man eine schnelle und moderne Nachrichtensendung macht.

Er kam zurück nach Köln mit unglaublichen Vorschlägen, welche die Fernsehchefs wohl ziemlich irritiert haben. Doch schließlich war das Fazit vieler Kommissionssitzungen: „Wir machen eine neue deutsche Tagesschau, und zwar wie eine amerikanische.“ Hans Scholz kam nach Hamburg, um hier die alte Tagesschau nach seinen neuen Erkenntnissen umzubauen. Ich wurde ihm als Regisseur des Hamburger Studios zugeteilt, sozusagen als Verbindungsmann zur Sende-Technik. Ziemlich lange und oft hockten wir in den Studios und probierten alles mögliche aus. Das Hauptproblem war der Sprecherhintergrund. Meine Erfahrungen als Filmregisseur, der mit der Rückprojektor-Technik vertraut war, nutzten nur wenig. Mit den Ingenieuren und Bildtechnikern wurde schließlich eine Möglichkeit



In einem schon etwas modernisierten Studio: Die „Tagesschau“ am 2. März 1961, bereits mit dem unvergessenen Sprecher Karl-Heinz Köpcke. (Foto: Meh/Conti-Press)

gefunden, Sprecher und Hintergrund ohne Licht- und Schärfenverlust herzustellen. Heute, im Zeitalter der Digitaltechnik, ist so etwas kein Problem mehr.

Auch die Auswahl der Sprecher war langwierig. Sie sollten ruhig wirken und den Text emotionslos vortragen. Kein Lächeln, kein Zwinkern, keine mokante Mundbewegung und keine geschürzten Lippen sollten die Nachrichten kommentieren, ironisieren, auf- oder abwerten. Das ist schwieriger als man sich das denken kann. Jedenfalls damals. Heute ist das für die Nachrichtensprecher bei allen deutschen Sendern eine lang geübte Selbstverständlichkeit. Zum emotionslosen Vorsprechen kamen Schauspieler, Radiosprecher, Radioreporter, Ansager von Modeschauen und Heimatabenden und natürlich viele Journalisten. Die Wahl fiel schließlich auf Karl-Heinz Köpcke und Dietrich von Salwitz, der kriegsversehrt war, sich nur schwer mit seinen Gehhilfen bewegen konnte, aber mit eisernem Willen seine Arbeit machte und sich nie etwas anmerken ließ, wenn er auf die Sprecherrampe steigen musste. Er flößte uns allen großen Respekt ein, und wir bewunderten seine eisernen Willen sehr.

Kompliziert war die Kleiderfrage. Die Kamearas waren zwar inzwischen, seit 1952, sehr viel lichtstärker geworden, aber sie reagierten auf kleingemusterte Jacketts oder Krawatten mit einem unangenehmen Flimmern, das sich manchmal auf das ganze Bild ausbreitete. Deswegen wurde eine strenge Kleiderordnung eingeführt und vor jeder Sendung eine Sitz- und Lichtprobe gemacht. Gelegentlich, aber eigentlich selten, mussten die Sprecher ihren Schlips oder die Jacke wechseln. Das war manchmal eine schwierige Aktion, wenn der betreffende Sprecher sich nun „extra“ einen neuen Anzug gekauft hatte und das Fernsehen (in Wirklichkeit war ich gemeint, der Regisseur) das gute Stück nicht wollte und irgend ein „Lappen“ aus dem Fundus angezogen werden musste. Der Wunsch nach Änderung der Kleidung musste sehr vorsichtig und diplomatisch vorgetragen werden, denn ein wegen der Kleiderordnung vergrätzter Sprecher ist nicht gut für die Sendung.

Ansonsten war das Tagesschau-Leben für mich erstaunlich gemütlich. Um 5 Uhr nachmittags fand (manchmal bei Kaffee und Kuchen) die Programmkonferenz statt. Die Redakteure referierten über die Ereignisse des Tages und die Ergebnisse ihrer Recherchen, die Meldungen der Agenturen, Telefonate mit Politikern, Pressebüros, PR-Agenturen und Reportern anderer Fernsehanstalten. Der Tagesschau-Chef Joachim Reiche oder sein Stellvertreter Hartwig von Moulliard legten die Themen fest, und mit der Regie wurde der Ablauf der Sendung bestimmt. Der nächste Schritt war die Beschaffung des Materials. Welche Filme gab es und woher kamen sie? Wie war die Transportsituation für das Filmmaterial und wie sollte die Bearbeitung sein und wer machte sie? Welche Cutterin schnitt den Film und welcher Redakteur machte den Text? Gab es Ton? War der brauchbar, wenn ja, wo wurde er überspielt? Wenn es keinen Ton gab, sollte der Film vertont werden? Mit Musik, Geräuschen

Kein Lächeln, kein Zwinkern, keine mokante Mundbewegung und keine geschürzten Lippen sollten die Nachrichten kommentieren, ironisieren, auf- oder abwerten.



Rechts der Regisseur Werner Grassmann und links der Bildmischer Jörg Koopmann während einer „Tagesschau“-Sendung. (Foto: Sammlung W. Grassmann)

oder Stimmen? Wann war der Ton für die Cutterin verfügbar, musste der Ton synchron angelegt werden oder genügte ein Geräuschteppich als Hintergrund? Gab es Fotos? Von welcher Agentur? Wo konnte man zusätzliches Hintergrundmaterial bekommen? Welche Archive kamen in Frage, war das Copyright geklärt? Internet gab es nicht, E-mail auch nicht, nicht einmal Fax kannte man.

Die Nachrichten kamen über einen laut klappernden Fernschreiber, der uns alle nervös machte und schließlich in einen Extra-Raum gestellt wurde, weil der Lärm viel lauter als der von einer normalen Schreibmaschine war und unerträglich für Redakteure und Sekretärinnen. Fotos wurden über Bildfunk in

In der Grafik musste dann mit viel Geschick und schwarzer Tusche das Foto verbessert, das heißt sendefähig gemacht werden.

schwarzer Tusche das Foto verbessert, das heißt sendefähig gemacht werden. Außerdem war die Grafik zuständig für die Herstellung von Landkarten, die fernsehgerecht aus Atlanten abgezeichnet wurden. Wichtig waren dabei nur Länderumrisse, die Lage der angesprochenen Orte oder Gegenden und even-

tuell Flüsse, um dem Zuschauer die Orientierung zu ermöglichen. Für den Grafiker malte der Redakteur seine Wünsche auf einen Zettel und der Grafiker machte danach auf einem Karton die Reinzeichnung, die oft nur aus wenigen Strichen bestand. Auch die Umsetzung von Statistiken in grafische Übersichten, um zum Beispiel Entwicklungen optisch darstellen zu können, war Sache der Grafik. Alles wurde auf Plakatkarton gezeichnet oder geklebt. Der Karton war nötig, weil im Sendestudio die Karten und Zeichnungen auf Staffeleien gestellt wurden. Während der Sendung fuhr die dafür eingeteilte Kamera vor die Staffelei, beim Stichwort wurde die Kamera eingeschaltet, das Bild in die Sendung eingeblendet und wieder ausgeblendet, wenn das nächste Stichwort kam. Für das Grafik-Programm war extra ein Mann eingeteilt, der nur für diesen Bereich verantwortlich war. Er musste dafür Sorge tragen, dass alles Grafikmaterial pünktlich im Studio war, die Staffeleien aufgebaut und an der richtigen Stelle standen und alles so sortiert war, dass die Reihenfolge stimmte. Anfangs wurden auch die Fotos auf Pappen geklebt und mussten an die richtige Stelle sortiert werden. Unaufmerksamkeit oder Schlendrian wären eine Katastrophe gewesen. Man stelle sich eine Meldung über ein Zugunglück in Indien vor und dazu gibt es ein Foto vom Karneval. Kompliziert wurde es, wenn mehrere Fotos und Grafiken hintereinander gesendet werden sollten. Dazu brauchte man dann zwei Staffeleien und zwei Leute für das Wechseln der Grafiken. Gewechselt



Unter Tagesschau-Chef Reiche wurden die Themen der jeweiligen Sendung möglichst frühzeitig festgelegt - hier eine Redakteursbesprechung am 2. März 1961 (Foto: Meh/Conti-Press)

wurde immer dann, wenn die betreffende Kamera ausgeschaltet war. Der Wechsel musste genau vorbereitet und möglichst vor der Sendung noch einmal geprobt werden. Während der Sendung erfolgte das Wechseln auf Kommando von der Regie. Auch hier war größte Sorgfalt angesagt, denn eine Verwechslung oder ein Herunterfallen der Grafik bei eingeschalteter Kamera wären ziemlich komisch gewesen. Ganz Deutschland hätte gelacht. Das durfte nicht sein.

Die Filmchen, kaum länger als 30 oder 40 Meter, reisten immer noch per Luftfracht an und mussten vom Flughafen abgeholt werden, genauso wie in den 1950er Jahren. Nur inzwischen wurde das Filmmaterial nicht mehr nach Ohlstedt ins Kopierwerk oder zum Flakbunker auf dem Heiligengeistfeld gefahren. Jetzt gab es eine Hausentwicklung in Lokstedt und die Filme kamen erheblich schneller auf die Tische der Redakteure. Es gab zwei Redaktionsgruppen, „Film“ und „Wort“, die sich ergänzten oder auch nicht, je nach Materiallage. Film und Sprecher wechselten sich in der Sendung ab, möglichst nach der Regel „Sprecher - Film - Sprecher - Film“. Wenn aber die Nachricht sehr lang war, und man musste sie ausführlich behandeln und es gab dazu nur einen sehr kurzen Film, kooperierten die beiden Redaktionsgruppen. Eventuell wurde mit dem Film begonnen und der Streifen aus der Sprecherkabine kommentiert. War der Film fertig, wurde ins Studio umgeschaltet. Dann folgte die Nachricht mit dem Nachrichtensprecher im On. Wichtig war bei dieser Prozedur für die Regie, das Ende des Films zu kennen. Wehe, der Sprecher war zu langsam und er sprach noch, obwohl der Film längst fertig war. Da man den Sprecher mit seinem Text nicht abschneiden konnte, lief der Film dann weiter, das heißt es war nur Schwarzfilm zu sehen. Sehr peinlich für die Regie, weil die Sendung nicht sorgfältig genug vorbereitet schien, denn die Länge des Films und die Dauer der Kommentare wurden vorher genau gestoppt. Den

Sprechertext hatte der Regisseur auf dem Mischpult liegen, er wusste dadurch immer genau, an welcher Stelle der Sendung er sich befand. Er konnte dem Redakteur, der in der Sprecherkabine neben dem Sprecher saß, Zeichen geben, entweder mehr Gas, also schneller sprechen, oder aber der Sprecher sollte nicht so hastig sprechen.

Die Kameramänner bekamen einen Ablaufplan von der Regie, damit sie wussten, wann und von welcher Position aus sie dran waren. Dabei musste die Fahrzeit einkalkuliert werden, die die Kameras brauchten, um neue Positionen zu erreichen. Ihre Fahrt musste außerdem so eingerichtet sein, dass sie eine andere Kamera auf ihrem Weg nicht behindern oder womöglich gar in ihr Bild geraten konnten. Zu jeder Kamera gehörte ein Kabelträger, der das schwere Kamerakabel immer so legen musste, dass der Kameramann ohne Probleme seine Kamera im Studio hin und herfahren konnte. Es wird aus dieser Schilderung sicher deutlich, wie kompliziert es damals war, mit den für heutige Verhältnisse primitiven Mitteln eine fehlerlose Sendung quasi aus dem Hut zu zaubern.

Auf dem Mischpult, an dem der Regisseur und die Bildmischerin saßen, waren im Prinzip sieben Ein- bzw. Ausgänge zu bedienen. Es gab drei Kameras, ab 1962 einen Dia-Geber für einzublendende Fotos, ein Stör-Dia für Unterbrechungen und Fehler aller Art, dann die Tagesschau-Uhr, einen Filmgeber und einen Ausgang zum sogenannten Stern in Frankfurt, der Sendezentrale des Deutschen Fernsehens. Aus Frankfurt kam übrigens auch die Wetterkarte, für Joachim Reiche neben der Uhrzeit immer die wichtigste Nachricht des Tages. Kompliziert war der Umgang mit dem Filmgeber. Es handelte sich um eine Fernsehkamera, die den Film von einem 16mm-Filmprojektor abfilmte. Der Filmgeber brauchte immer sechs Sekunden, bis der Projektor und die Fernsehkamera bildsynchron liefen. Das bedeutete, dass man den Film sechs Sekunden vor dem Einblenden in die laufende Sendung starten musste. Das waren in der Regel etwa zehn Worte, je nach Sprecher. Man musste also die Sprecher mit ihrer Sprachge-

schwindigkeit genau kennen. Kopeke sprach relativ ruhig, machte aber längere Pausen nach einem Punkt oder Komma. Das konnte schon mal die Zeit des letzten Sat-

zes vor dem nächsten Filmeinsatz um eine Sekunde verlängern - wenn man nicht aufpasste. Die anderen Sprecherwaren deutlich langsamer. Unangenehm war es, wenn der Filmstart verpatzt wurde und der Sprecher sagte: „Dazu haben wir einen Filmbericht vorbereitet!“ und dann, schwupps, rüber geschaltet wurde auf den Filmgeber. Der war aber noch nicht so weit, weil er das Startkommando nicht gehört, überhört oder sonst wie gepennt hatte. Der Sprecher blieb im Bild, und blieb im Bild, und blieb im Bild, saß auf seinem Stühlchen, guckte verlegen oder unsicher in die Kamera und nichts passierte. Die Zwangspause mitten in der Sendung dauerte zwar immer nur höchstens vier Sekunden, aber das kam uns vor wie eine halbe Ewigkeit.

Unangenehm war es, wenn der Sprecher sagte: „Dazu haben wir einen Filmbericht vorbereitet!“ und dann, schwupps, rüber geschaltet wurde auf den Filmgeber, der aber das Startkommando nicht gehört, überhört oder sonst wie gepennt hatte.

Mittelpunkt des Deutschen Fernsehens war die Tagesschau-Uhr. Für den Tagesschau-Chef Joachim Reiche, war dies die wichtigste Nachricht des Tages: die Uhrzeit!

Es muss Anfang 1962 gewesen sein, da waren die Fernseh-Richtfunkstrecken fertig und es war möglich, ohne komplizierte technische Umschaltmanöver über den Frankfurter Stern auch aus anderen Fernsehstudios Beiträge zu senden. Das geschah allerdings im-

Mittelpunkt des Deutschen Fernsehens war die Tagesschau-Uhr. Für den Tagesschau-Chef Joachim Reiche, war dies die wichtigste Nachricht des Tages: die Uhrzeit!

mer noch live, denn die unglaublich teuren Video-Recorder und Abspielgeräte der amerikanischen Firma Ampex standen zunächst nur in Lokstedt und die Bedienung war sehr kompliziert. Für die Einspielungen aus anderen Sendern bekam dann die Tagesschau-Regie einen neuen Kanal, damit man auch vom Sprecher nach Bayern, dann auf die Grafik und dann auf den Filmgeber überblenden konnte..

Mittelpunkt des Deutschen Fernsehens war die Tagesschau-Uhr. Für den Tagesschau-Chef Joachim Reiche, war dies die wichtigste Nachricht des Tages: die Uhrzeit! Mit großer Energie und manchmal sehr lautstark, drang er darauf, dass der Grundsatz „Uhrzeit geht vor allem anderen“ beachtet wurde, kompromisslos. Bei der Schaltzentrale in Frankfurt setzte er durch, dass der Stern seiner Uhrzeit-Doktrin bedingungslos gehorchte. Ohne Rücksicht auf noch nicht fertige Regionalprogramme aus Bayern oder Köln, wurden die unpünktlichen Regional-Sendungen zehn Sekunden vor Acht gekappt, egal wie sehr die Fernsehchefs der anderen Sender danach auch tobten.

Acht Uhr war acht Uhr und die ganze Nation wusste, wenn aus dem Fenster des Nachbarn die Tagesschaufanfare erklang, war es garantiert acht Uhr. Niemals anders. Keine Ausnahme. Die Tagesschau-Uhr lag auf unserem Ausgangsmonitor und wurde dem „Stern“ in Frankfurt angeboten, das heißt sie lag ständig auf Sendung. Der Stern orientierte sich nach unserer Uhr. Sechs Sekunden vor acht bekam der Filmgeber in der Tagesschau das Kommando „Film ab“ und wenn der Zeiger der Uhr auf Zwölf hüpfte, ging die Bildmischerin ruber auf den Tagesschau Trailer, der Tonmeister zog den Tonregler hoch, die Fanfare erklang und ab ging es in die Stuben der deutschen Fernsehgemeinde.

Aber trotz aller damals hervorragenden Sendetechnik und der erstklassigen Redaktion hätte die Tagesschau niemals diesen herausragenden Ruf unter allen deutschen Fernsehsendungen erringen können, wenn nicht die Studiobesetzung ein derart solides Fundament für die Sendung gewesen wäre.. Für Reiche war die Reihenfolge das Wichtigste: Mit was wurde aufgemacht, was gab es Neues, was waren die Ereignisse, von denen die Bürger noch nichts wussten, die man ihnen aber mitteilen musste? Natürlich gab es auch ein bisschen seriösen Klatsch, allerdings weit über dem Niveau der Bild-Zeitung. Berichte vom Presseball, Weltrekorde, Hochzeit einer Königin, Schiffs- und andere Untergänge - das kam alles vor, wenn es Filme dazu gab.

Blick in die Regiezentrale der Tagesschau am 2. März 1961 - ein vollautomatisches Studio sollte die Tagesschau erst am 2. Mai 1964 bekommen. (Foto: Meh/Conti-Press)





2. März 1961: Über mehrere Monitore kontrollierte die Regiezentrale die Einspielung der vorgesehenen Beiträge. (Foto: Meh/Conti-Press)

Sensationen gab es natürlich auch. Einmal, ich glaube es war schon 1961, verunglückte ein Eisenbahnzug in Südtirol, Italien. Der Sendeleitung war es gelungen, eine direkte Schaltung nach Wien zu organisieren, und ich hatte auf einem Extramonitor das Ausgangsbild des Österreichischen Fernsehens. Sechs Sekunden vor dem vereinbarten Stichwort ging das Kommando nach Wien, „Film ab“, und tatsächlich starteten die Wiener den Film korrekt. Aufatmen im Studio. Die Kollegen von heute, die offenbar ohne große Probleme zwischen Washington, Moskau und Tokio hin- und herschalten, können sich wohl kaum die viele Vorarbeit der Redaktion und der Technik vorstellen, die nötig war, um 1960 ein kleines Filmchen aus dem Ausland live in eine Fernsehsendung einzuspeisen. Und dann der Ton. Auch der lief problemlos ab. Ein Redakteur verlas in Wien einen Text, der über das Tageschau-Tonmischpult zum Stern nach Frankfurt lief. Als Länge hatte die Redaktion zwei Minuten vereinbart. Schon bald war aber hörbar, dass der Redakteur in Wien wohl ein „Heimatvertriebener“ aus Südtirol war, der es jetzt den Italienern heimzahlte. Das Eisenbahnsystem sei unter der Herrschaft der Italiener heruntergekommen, Lokomotiven und

Gleismaterial verlottert, das sehe man ja an diesem Unglück, und die Toten zählten wohl nichts für die italienische Regierung. Ungebremst ging diese Hasstirade über den Sender in die deutschen Wohnstuben, begleitet von Bildern zerstörter Waggonen und dem Abtransport von Verletzten. Lähmendes Entsetzen im Studio. Der Redakteur, der neben mir saß, hatte so etwas wie einen Schock, der von Sekunde zu Sekunde deutlicher wurde. Dann wurde die Tür aufgerissen, ein Redakteur stürzte rein: „Stopp“, rief er. Ich dachte gar nicht daran, irgendeinem Redakteur zu gehorchen und die Sendung zu unterbrechen. Dies war eine Sendung des Österreichischen Fernsehens, die ich nicht zu zensieren hatte. Schließlich gab es die Pressefreiheit und die politischen Komplikationen wären bei einer Zensur nicht auszudenken gewesen. Immer mehr Redakteure kamen verbotenerweise ins Studio und redeten wild durcheinander. Der Tonmeister wollte wissen, was er tun sollte, auch die Bildmischerin fragte, ob sie rausgehen sollte. Ich wollte aber die vereinbarten zwei Minuten senden. Das gehörte zu meinem Auftrag. Aber nach zwei Minuten war der Giftbolzen immer noch am Reden. Da rief ich Reiche in seinem Büro an, um zu fragen,

Schließlich gab es die Pressefreiheit und die politischen Komplikationen wären bei einer Zensur nicht auszudenken gewesen.

was zu machen sei. Der war aber ganz ruhig, meinte „Nur nicht die Nerven verlieren“ und ich sollte mich auf harmlose Art und Weise von Wien zu verabschieden. Das war leicht gesagt.

Ich nahm zuerst das Filmbild weg und sendete das Stör-Dia. Das war bestimmt keine Zensur, denn die Bilder kannte man ja inzwischen. Dann, ca. 15 Sekunden später, ging das Daumensignal an den Tonmeister hinter mir, und die Stimme des Randalierers aus Wien erlosch. Der Sprecher hatte inzwischen einen Zettel von mir bekommen, auf dem stand, er möge eine Entschuldigung für die angebliche Störung abgeben. Niemandem war etwas aufgefallen, wohl selbst den Wienern nicht, denn niemand hat sich beschwert.

Ein Jahr später gab es eine Sternstunde für die Tagesschau. Charles de Gaulle wollte in Paris eine Rede an die Nation halten und das französische Volk sollte ihm dabei zusehen. Joachim Reiche wollte Ausschnitte dieser Rede in der Tagesschau senden, und zwar ebenfalls live. Er erreichte auch tatsächlich die Zustimmung des französischen Fernsehens. Bei uns begannen die Vorbereitungen dafür schon Wochen vor dem großen Ereignis.

Das Studio raste vor Begeisterung. Es war eine der besten Kabarettnummern, die ich je gesehen habe. Mit Rohleders Hilfe wurde die Rede sezirt und in Sekudentakes aufgeteilt.

Zunächst wurde der Text der Rede besorgt. Die Redaktion legte danach fest, welche Passagen bei uns zur Sendung kommen sollten. Für die Regie war die Live-Sendung ein kompliziertes Problem. Wann gingen wir in das französische Fernsehen rein und wann wieder raus? Ab wann fing unser Filmsprecher an, die deutsche Übersetzung einzusprechen und wie lange brauchte er für den seinen Text?

Der Redakteur Joe Rohleder, ein vergnügter Saarländer, half uns aus der Verlegenheit. Er war ein begnadeter Stimmen-Imitator und de Gaulle zu imitieren war eine seiner liebsten Nummern. Er stellte sich also ins Studio und verlas den Text der Rede: Die gleiche langsame und überbetont deutliche Aussprache, die bedeutungsvollen Pausen und schließlich das An-

heben der Stimme an besonders bedeutenden Stellen. Das Studio raste vor Begeisterung. Es war eine der besten Kabarettnummern, die ich je gesehen habe. Mit Rohleders Hilfe wurde die Rede sezirt und in Sekudentakes aufgeteilt. Der Tag der Sendung kam, alle waren aufgeregt. Ich hatte de Gaulle auf meinem Kontrollmonitor und der Stern in Frankfurt meldete alles klar für die Umschaltung. Und wirklich: Kopeke kam auf die Sekunde genau an der berechneten Stelle an. Mit leichtem Vibrato in der Kopeke-Stimme, eingedenk des großen Momentes für das europäische Fernsehen, sprach er: „Und jetzt schalten wir um nach Paris, wo General de Gaulle gerade seine Rede begonnen hat.“ Und genau im selben Tempo wie Rohleder bei seiner Imitation, kamen die Worte aus dem Munde des Generals. Also ließ ich de Gaulle die geplanten 20 Sekunden reden und gab dann dem Sprecher in der Kabine das Zeichen für seinen Einsatz. Der war dann auch mit seinem deutschen Text plangemäß fertig. Dann noch zwei Sätze de Gaulles im Original, und schwupps, raus waren die Franzosen, und Kopeke fuhr fort mit den Meldungen des Tages. Alle waren mächtig stolz.

Dann abends zu Hause. Meine Frau hatte ich gebeten, sich unbedingt die Sendung anzusehen, weil es etwas Besonderes gäbe. „Und“, fragte ich sie, „wie war's?“ „Ganz gut“, meinte sie, „wie immer“. Ich war irritiert. „Und de Gaulle? Wie fandest Du das?“ „Ja, auch gut, alles bestens.“ Meine Enttäuschung war groß. Ich wollte als Super-Regisseur gefeiert werden. Erst später begriff ich, dass meine Frau uns unbewusst ein großes Kompliment gemacht hatte. Von unserer großen Anstrengung hatte niemand etwas gemerkt. Heute werden die Probleme bei der Produktion der Tagesschau kaum geringer sein als damals, nur eben anders. Aber das Engagement, das nötig ist, um eine gute Sendung abzuliefern, ist gewiss so groß wie vor 40 Jahren. Nach wie vor ist die Tagesschau noch immer die beste Sendung des deutschen Fernsehens.

Cutterinnen stellten zu Beginn der 1960er Jahre das 16-mm-Filmmaterial für die Sendebeiträge noch in mühevoller Handarbeit zusammen. (Foto: Meh/Conti-Press)



Alle Hamburger Kinos online

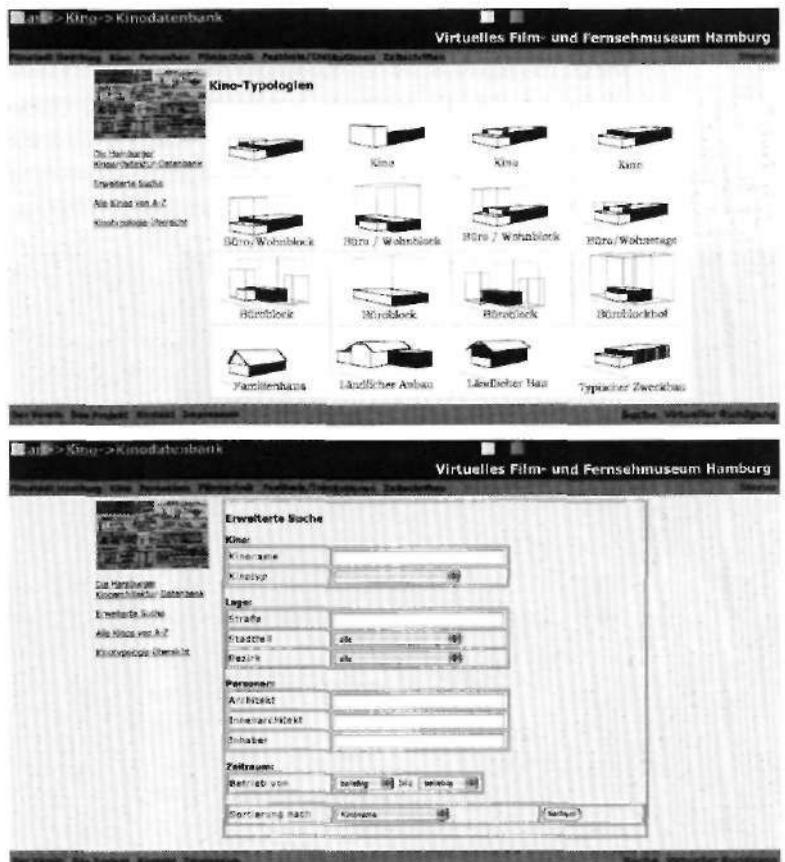
Unsere Kinoarchitektur-Datenbank
mit 473 Einträgen

Von Volker Reißmann

Nachdem im letzten Heft unserer Vereinszeitschrift „Hamburger Filmmern“ bereits das Gesamtprojekt „Virtuelles Filmmuseum Hamburg“ vorgestellt wurde, soll diesmal ein Teilbereich eine besondere Würdigung erfahren, der bisher ein wenig in den Projekt-Beschreibungen unterging, obgleich es sich um ein einzigartiges Vorhaben handelt, an dem bereits seit über 10 Jahren von verschiedenen Studenten intensiv gearbeitet wurde. Unter www.filmmuseum-hamburg.de kann man Konstruktionszeichnungen, Fotos und Daten von 473 Hamburger Kinos entdecken.

Zur Vorgeschichte: 1991 fanden sich die vier Architekturstudenten Martin Brech, Christian und Mathias Koch sowie Manuel Vico von der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg für einzigartiges Projekt zusammen, dessen ehrgeiziges Ziel die Erstellung einer Kinoarchitekturdatenbank für Hamburg war. Unter Betreuung von Prof. Robert Koch wurden in dreijähriger Forschungsarbeit alle greifbaren Informationen zu über 350 Kinos zusammengetragen, die zwischen 1900 und 1992 in Hamburg existierten. Diese wurden in einer auf Filemaker-Software-Basis im Macintosh-Format entwickelten Datenbank systematisch erfasst. Besonders die zahlreichen Namensänderungen der Kinos, häufigen Besitzerwechsel oder gelegentlichen Standortveränderungen machten das Ganze zu einem mühsamen Unterfangen. Im Vorwort zu einem Ausdruck dieser Datenbank klagten die Studenten, dass „jeder, der sich einmal mit der Hamburger Kinogeschichte befasst hat, weiß, wie schwierig die Informationsbeschaffung ist, wie viele Quellen durch die Kriege, durch Tod von Zeitzeugen, durch Desinteresse und Nachlässigkeit - privat und behördlicherseits - bereits verloren gingen“. Trotz einer gewissen Fehlerquote schloss die Arbeitsgruppe im Juni 1992 ihre Forschungen mit der Vorlage eines Komplettausdrucks der Datei ab. Lediglich ein Exemplar in der Handschriftensammlung des Staatsarchivs war von nun an der Öffentlichkeit zugänglich; die Studenten verließen nach dem erfolgreichen Abschluss ihres Studiums die Hochschule, so dass an eine Weiterführung nicht zu denken war. 1998 übergab der inzwischen in einer Architektengemeinschaft an der Lutterothstraße tätige Martin Brech einem Vorstandsmitglied unseres Vereins die gesamte Materialsammlung und die alten Mac-Disketten, doch Versuche in der Folgezeit, die Daten auf moderne Speichersysteme umzukopieren, scheiterten zunächst. Als im Wintersemester 2001 das erste Seminar zur Schaffung eines Virtuellen Filmmuseums im Internet an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften (HAW) in Hamburg unter Leitung von Prof. Hans-Dieter Kubier aufgelegt wurde, kam schnell die Idee auf, diese alte Datenbank wieder lauffähig zu machen und eventuell zu aktualisieren. Zwei HAW-Studenten, Matthias Monath und [Name] übernahmen die undankbare Aufgabe der Datenkonvertierung, die auch erst nach etlichen Fehlschlägen gelang. Aufgrund des unerwartet hohen Aufwandes konnte beide jedoch

nicht mehr die eigentlich notwendig Aktualisierung der Datensätze vornehmen, da mit Ende des Sommersemester 2002 zunächst einmal eine Projektpause eingelegt wurde. Erst im Wintersemester 2003/04 fanden sich drei neue Studenten, Katerina Pavlou, Anja Hesselbarth und Andrea Sommer, die nun darangingen, alle Datensätze auf eventuelle Konvertierungs- oder sonstige Rechtschreibfehler hin zu überprüfen, doppelte Datensätze zu löschen und dafür neue Datensätze z.B. für die in den letzten 10 Jahren neu hinzugekommenen Kinos anzulegen. Gerade der letzte Punkt erforderte erhebliche Recherchen, waren doch neben dem 3001 und dem Zeise-Kino in dieser Zeit auch sämtliche Cinemax- und UCI-Kinos neuentstanden; auch der UFA-Palast am Gänsemarkt war abgerissen und vollkommen neu errichtet worden und leider waren auch etliche traditionsreiche Lichtspielhäuser wie das „Thalia“-„Savoy“-„Movie“-„Studio“- und „City“-Kino sowie die „Vorführung6“ bei Studio Hamburg in der Zwischenzeit geschlossen worden. Auch die Benutzeroberfläche der Website wurde von dieser Gruppe vollkommen neu gestaltet und benutzerfreundlich angelegt; zudem finden sich jetzt erstmals zu vielen Kinos auch historische Fotos. Eine Volltext-Suchfunktion ermöglicht einen schnelleren Zugriff auf die Datensätze, die nun auch teilweise mit den übrigen Seiten des Internet-Auftritts verlinkt wurden. Insgesamt sind 473 Datensätze mit Kurz-„Steckbriefen“ aller Kinos seit 1900 anklickbar - und jeder Interessierte sei hiermit eingeladen, sich unter der Domain „www.filmmuseum-hamburg.de“ und dem weiterführenden Link „KING7Hamburger Kinoarchitektur-Datenbank“ selbst auf eine spannende Zeit- und Erinnerungsreise durch die vielfältige Welt der Lichtspieltheater zu begeben.



„Hamburg im Film“

Elf Jahre lang liefen im Abaton historische Streifen aus dem Landesfilmarchiv

Von Dr. Joachim Paschen

„Herzlich Willkommen am Sonntagmorgen im Abaton zu unserem Programm mit Filmen zur Geschichte Hamburgs!“

So wurden seit 1993 Tausende von Zuschauern aus Hamburg und Umgebung jeweils am letzten Sonntag im Monat begrüßt. Jedes Mal war es eine spannende Zeitreise in die Vergangenheit der Hansestadt. An mehr als 80 Terminen wurden an die 500 Filme der letzten 100 Jahre gezeigt, die sich mit Hamburg beschäftigen.

Jedes Programm hatte sein eigenes Thema, es gab nur wenige Wiederholungen. Das große oder kleine Kino im Abaton war unterschiedlich gefüllt, aber es entwickelte sich mit der Zeit ein fester Stamm an Interessierten. Alle bedauerten es, als im Dezember 2003 die Programm-Reihe wegen der Auflösung des Landesmedienzentrums zunächst eingestellt werden musste. Es gibt Planungen, die Reihe in anderer Form wieder aufleben zu lassen.

Die Idee zu dieser in Deutschland einzigartigen Serie zündete Anfang 1993 bei Eggert Woost, dem Leiter des Landesfilmarchivs, und Werner Graßmann vom Abaton-Kino. Gerade war der neue Katalog des Archivs erschienen, der auf 220 Seiten chronologisch alle Hamburg-Filme auflistete, die sich aus der Zeit seit 1906 erhalten haben. Sollte dieses Archivgut nur bewahrt werden, oder hatten die Hamburger nicht ein Recht dazu, selbst Einblick zu nehmen in ihre eigene filmische Vergangenheit?

Die Idee schlug ein, und mit ein bisschen Werbung gelang es schnell, dies Spezial-Programm unter sonntäglichen Frühaufstehern bekannt zu machen. Zu den ersten Terminen im Frühjahr 1993 wurden Kultur- und Werbefilme seit 1912 gezeigt, die sich mit Hamburg beschäftigten oder hier entstanden waren. Besonders gut kamen die launigen Werbefilme von Adalbert Baltes an, der bereits in den 50er Jahren richtige Werbefilm-Musterrollen zusammengestellt hatte, um weiteren Auftraggebern sein Können unter Beweis zu stellen. Mit großem Vergnügen lernten die Zuschauer Produkte kennen, die man höchstens vom Hörensagen noch kannte.

Für Hamburg war 1993 ein besonderes Erinnerungsjahr: 50 Jahre nach dem schrecklichen Bombardement vom Sommer 1943. Neben vielen anderen Veranstaltungen und Ausstellungen war das Abaton-Kino ein wichtiger Ort, an die Ereignisse zu erinnern. Es lief nicht nur der kurze Streifen von Hans Brunswig über die Auswirkungen der Bombenangriffe und die Versuche der Feuerwehr, zu retten, was zu retten war; gezeigt wurden andere Dokumentaraufnahmen von den Zerstörungen, aber auch Ausbildungsfilme vom Reichsluftschutzbund, die sich im Landesfilmarchiv erhalten haben. Das Programm erlebte einen solchen Ansturm, dass es wiederholt werden musste. Zehn Jahre später, 2003, lief ein ähnliches Programm.

In der Folgezeit wurden runde Erinnerungsjahre immer wieder genutzt, besondere Filmprogramme anzubieten: der Bezug des neuen Rathauses 1897, der Hamburger Aufstand von 1923, die Machtergreifung in Hamburg 1933, der Neubeginn 1949, die Fertigstellung der 100.000 Neubauwohnungen 1952, die Flutkatastrophe von 1962, die Studenten-Revolution von 1968.



Programm für den 27. April 1997:
Das Hamburger Rathaus feierte seinen 100. Geburtstag.
Programm für den 16. Februar 1997:
35 Jahre nach der Flutkatastrophe von 1962

ABATON

Im Mittelpunkt der meisten Programme stand allerdings der Hafen in allen seinen Facetten und Schiffe jeder Art: Vorgeführt wurde die Entwicklung der Arbeit im Hafen von 1950 bis 1990; man konnte Schiffsfahrten miterleben, auf der Elbe bis Blankenese oder auf einem Luxusliner nach New York; Schiffsbau, vor allem bei Blohm und Voss, war ein weiteres Thema; die „Pamir“ und die „Gorch Fock“ standen im Mittelpunkt eigener Programme; und natürlich gehörte auch ein Landgang in St. Pauli dazu.

Ein weiterer Schwerpunkt vieler Programme bildete das Bauen und Wohnen in Hamburg: Nach dem Slogan der Baubehörde, „Sieh dir an, wie Hamburg baut(e)“, wurde die Stadtentwicklung nach dem Krieg vorgeführt, auch im Zusammenhang mit den in Hamburg veranstalteten Architektur-Sommern; herausragende Großprojekte (Grindelhochhäuser, Eibttunnel, Fernsehurm u.a.) standen separat auf dem Programm; aus dem Filmbestand der „Neuen Heimat“, den das Landesfilmarchiv erhalten hatte, konnten die Jahrzehnte langen Leistungen dieser gewerkschaftlichen Wohnungsbaugesellschaft demonstriert werden.

Jedes Programm sollte sich nach dem Wunsch des Publikums in irgendeiner Weise um Hamburg drehen: So kam es zu Titeln wie Hamburg und seine Bürgermeister, ...und seine Schulen, ...und seine Tiere (Hagenbeck), ...und seine Sicherheit (Polizei und Feuerwehr), ...und seine Hoch- und Straßenbahnen. Leider konnte nicht dem häufig geäußerten Wunsch gefolgt werden, einzelne Stadtteile besonders vorzustellen, da bis auf Ausnahmen kaum historisches Filmmaterial vorhanden ist. Zu den Ausnahmen gehörte der Stadtteil, in dem das Abaton beheimatet ist, Eimsbüttel und Grindel. Das entsprechende Programm erhielt die höchsten Zuschauerzahlen und wurde mehrfach wiederholt. Ein weiteres Programm über Wilhelmsburg war nur möglich, weil es mit der Premiere eines entsprechenden Stadtteilfilms verbunden werden konnte. (Filme über Altona liefen vornehmlich im Zeise-Kino, das eine ähnliche Filmreihe ins Leben gerufen hatte; ein eigener Bericht über dies Angebot erscheint in der nächsten Nummer.)

Eine besondere Erwähnung verdient das Doppel-Programm mit Produktionen des Hamburger Dokumentarfilmers Bodo Menck, der nach Kriegsende anspruchsvolle Darstellungen zu Hamburger Themen bei „REAL-Film“ hergestellt hat. Diese Retrospektive, in Anwesenheit des Regisseurs zu seinem 70. Geburtstag - Ende 1996, wurde dadurch geädelt, dass viele Weggefährten (auch Gyula Trebitsch) Bodo Mencks umfangreichem Filmschaffen ihre Referenz erwiesen. Die Sonntagsmattineen, die überwiegend im Herbst, Winter und Frühjahr stattfanden, wurden mit der Zeit zu einer festen Institution. Die Zuschauer, häufig ganze Familien, wurden mit attraktiven Themen aus den Betten geholt und bekamen nicht nur Filme vorgesetzt, sondern auch launige und sachkundige Erläuterungen zur Geschichte der Stadt.

Besonders aufregend wurde es immer, wenn auch die Zuschauer anfangen, die Filme zum Anlass zu nehmen, aus ihren Erinnerungen zu berichten. Die Reihe „Hamburg im Film“ hat wesentlich dazu beigetragen, die Erinnerung an Hamburgs Geschichte wachzuhalten.

Aus dem Verein Aus dem Verein

Am 19. April 2004 fand die diesjährige ordentliche Mitgliederversammlung unseres Vereins erstmals nach längerer Zeit wieder bei „aktion.tv“ in der Sierichstraße 145 statt. Der Vereinsvorsitzende, Dr. Joachim Paschen, erläuterte den Rechenschaftsbericht für das zurückliegende Jahr. Es wurde noch einmal an die zahlreichen Zugänge von historischen Gerätschaften und sonstige Schenkungen erinnert. Die im Januar 2004 erfolgte Freischaltung der Internet-Domain www.filmmuseum-hamburg.de habe zudem für eine deutliche Erhöhung des Bekanntheitsgrades des Vereins geführt; dies sei insbesondere dem unermüdlichen Engagement unseres Mitgliedes Prof. Dr. Hans-Dieter Kubier und dem IuK-Experten Uwe Debacher sowie den zahlreichen Studenten zu verdanken, die mit großer Hingabe an der Gestaltung der neuen Internet-Seiten gearbeitet haben. Darüber hinaus wurde über die diversen Gemeinschaftssitzungen der Vorstände von CineGraph, Metropolis und unserem Verein berichtet, die auf Wunsch der Kulturbehörde im Januar/Februar 2004 stattgefunden hätten und deren Fernziel die Planung eines „Filmhistorischen Zentrums“ gewesen sei; Anfang März sei die gemeinsam erarbeitete Vorlage der Behörde zugegangen, eine Reaktion ist jedoch bislang nicht erfolgt.

Danach wurden die bisherigen Vorstandsmitglieder Dr. Joachim Paschen, Jürgen Lossau und Volker Reißmann, die sich alle zu einer erneuten Kandidatur bereit erklärt hatten, für zwei weitere Jahre in ihrem Ämtern bestätigt. Zum Schluss wurde unter dem Punkt „Verschiedenes“ über die weitere Auswertung des „Pamir“-Filmes gesprochen, der nach Möglichkeit noch in diesem Jahr als DVD zusammen mit einem erfahrenen Vertriebspartner herausgebracht werden soll; Heiner Ross berichtete, dass der langjährige Kinobetreiber Abel aus Eimsbüttel gestorben sei, zu dem er vor einiger Zeit Kontakte aufgebaut hätte und dass seine Witwe zusagt habe, das vorhandene Material aus der Frühzeit der Kinogeschichte an den Verein zu übergeben. Auch über die kurz- bzw. mittelfristig ins Auge gefasste Aufgabe unseres Lagerraumes an der Kieler Straße nach der nunmehr erfolgten Auslösung des Landesmedienzentrums Hamburg wurde diskutiert; es würden derzeit mehrere Alternativen geprüft; denkbar sei eventuell auch eine räumliche Anbindung an eine andere Institution wie z.B. die Hamburg-Media-School.



Neue Mitglieder

Robert R. Kühn, Hamburg

Gyula Trebitsch, Hamburg

Michael Weigt, Hamburg

Gotz Gerhardt, Hamburg

Ilse Michaelis, Hamburg

Dieter Schlemmermeier, Hamburg

Kleinanzeige

Suche diverse Ausgaben der „**Illustrierten Film-Bühne**“ **1946-1968** im Kauf oder Tausch. Ferner werden **Filmkameran** aller Art aus dem letzten Jahrhundert zur Sammlungsergänzung gesucht.

Kontakt:

Hans Joachim Bunnenberg, Ahrensburg,
Tel. + Fax 04102-56612

Festmatinée im Abaton

Sonnag, 7. November 2004, 11 Uhr
„Der Hauptmann von Köpenick“

Im Rahmen einer Festveranstaltung zum 90. Geburtstag des Filmproduzenten Gyula Trebitsch wird am Sonnag, 7. November 2004, 11 Uhr der 1956 entstandene Klassiker gezeigt: Gedreht wurde er in den Realfilmstudios und vor markanten Gebäuden in Hamburg, die als wilhelminische Kulissen erhalten mussten. Wer genau hinsieht, wird entdecken, dass der Regisseur Helmut Käutner und sein Protagonist Heinz Rühmann sich nicht nur über den Obrigkeitsstaat lustig machen, sondern der gerade im Aufbau befindlichen Bundeswehr ihre Reverenz erweisen.

Im Foyer des Kinos wird eine kleine Ausstellung des Vereins Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V. mit Bildern zu den Dreharbeiten in Hamburg gezeigt.

Die Retrospektive mit weiteren Höhepunkten aus dem Hause Trebitsch wird in den folgenden Monaten fortgesetzt. Bitte achten Sie auf die Programm-Ankündigungen des Abaton-Kinos.

Einladungen

Die beliebten Filmabende in Zusammenarbeit mit dem Verein für Hamburgische Geschichte im Lorchsaal des **Staatsarchivs Hamburg, Kattunbleiche 19, 22041 Hamburg (Nahe U-Bahn Wandsbek-Markt)** werden auch in diesem Herbst fortgesetzt.

Filmabend

Mittwoch, 27. Oktober 2004, 18.00 Uhr

Dr. Joachim Paschen präsentiert:

Eine kleine Werkschau zum 90. Geburtstag von Hamburgs Erfolgsproduzenten Gyula Trebitsch

Der Gründer der Filmstudios in Hamburg-Wandsbek feiert am 3. November 2004 seinen 90. Geburtstag. Über 80 Spielfilme produzierte er alleine zwischen 1947 und 1961 für die REAL-FILM zusammen mit Walter Koppel, darunter solche Klassiker wie „Des Teufels General“ (1954) mit Curt Jürgens oder „Der Hauptmann von Köpenick“ (1956).

Ihm zu Ehren sollen noch einmal einige populäre Kurzfilme aus der Zeit zwischen 1948 und 1953 zur Aufführung kommen, die er seinerzeit zusammen mit dem Leiter der REAL-Kulturfilm-Abteilung, Bodo Menck, produziert hat und die interessante Einblicke in das Hamburger Nachkriegsleben bieten.

Filmabend

Mittwoch, 1. Dezember 2004, 18.00 Uhr

Volker Reißmann präsentiert:

Lockende Gefahr

Zur Verführung kommt der REAL-Spielfilm „Lockende Gefahr“ aus dem Jahre 1950 (auch: Uli, der junge Seefahrer; sw. mit Walter Richter, Angelika Hauff, Adolf Lödel, Berta Drews - Regie: Eugen York, Länge: 73 Min.).

Im Mittelpunkt des höchst selten gezeigten Films (die letzte TV-Ausstrahlung liegt über 20 Jahre zurück!) steht der vaterlos aufwachsende Junge Uli aus Finkenwerder, dessen größter Wunsch es ist, mit seinem neuen Freund, dem Fischer Jens Kröger, und dessen Kutter HF 341 auf große Fahrt zu gehen. Als seine Mutter ihm dieses verbietet, schleicht sich Uli heimlich an Bord, wo sich auch bereits die leichtfertige Tessi in der Kajüte versteckt hat. Da Kröger eigentlich keine Frauen an Bord duldet, bahnt sich auf hoher See eine Auseinandersetzung mit schwerwiegenden Folgen an. Die Außenaufnahmen des ebenfalls von Gyula Trebitsch produzierten Films entstanden an Originalschauplätzen zwischen Häfen und Fischmarkt und verleihen dem Film eine authentische Stimmung. Das Werk gehörte übrigens zu den deutschen Beiträgen auf der Biennale in Venedig 1951.

Ich werde Mitglied!

Ich möchte für 65,-€ pro Jahr Mitglied im „Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V.“ werden. Die Vereinszeitschrift „Hamburger Flimmern“ erhalte ich natürlich kostenlos.

Name: _____

Vorname: _____

Straße: _____

PLZ: _____

Ort: _____

Telefon: _____

e-mail: _____

Einen Verrechnungsscheck füge ich bei



Einsenden an:
Hamburger Flimmern
Sierichstraße 145
22299 Hamburg

Ich abonniere!

Ich möchte für 20,-€ vier Ausgaben der Vereinszeitschrift „Hamburger Flimmern“ abonnieren. Das Abo verlängert sich automatisch, wenn es nicht nach der vierten bezogenen Ausgabe gekündigt wird.

Name: _____

Vorname: _____

Straße: _____

PLZ: _____

Ort: _____

Telefon: _____

e-mail: _____

Einen Verrechnungsscheck füge ich bei



Einsenden an:
Hamburger Flimmern
Sierichstraße 145
22299 Hamburg