

Hamburger



FLIMMERN

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

**Kinoplakatmaler
Wendt** ab Seite 4

**Xarifa – Das schwimmende
Filmatelier** ab Seite 8

**Die Welt auf der Leinwand –
Wochenschauen im Kino** ab Seite 36



Hamburg im Film:

SonntagsMatineen im Abaton-Kino 2008

Die Sonntagsmatineen beginnen jeweils um 11 Uhr.

2007 bereits gelaufen

30. September 2007

■ Hamburg international

Gerhard Jagow zeigte, wie sich Gäste aus aller Welt in Hamburg fühlen und wie sie Hamburg sehen. Hamburg ist als Weltstadt für Filmemacher besonders reizvoll: Die Gäste aus aller Welt bringen internationales Flair an die Elbe. Hin und wieder kommt auch ein Filmemacher aus fernen Ländern, um das festzuhalten, was ihn in Hamburg besonders interessiert und beeindruckt. Die Zusammenstellung des Programms erfolgte in Verbindung mit dem Bund Deutscher Filmautoren (BFDA e.V.).

28. Oktober 2007

■ Hamburg und die Elbe

Hamburg und die Elbe gehören zusammen: Den 100 Kilometern zum offenen Meer verdankt die Stadt ihren Aufstieg zu einer der größten Handelsmetropolen der Welt. Der breite Fluss ist aber nicht nur eine gut befahrene Schifffahrtsstraße, die sorgfältiger Pflege bedarf, sondern auch ein Erlebnisraum der Hamburger. Die historischen Filme zeigten den Wandel des Lebens auf und an der Elbe in den letzten 80 Jahren.

25. November 2007

■ Hamburg und die Alster

Eigentlich liegt Hamburg an der Alster: Das Herrschaftsgebiet der Stadt erstreckt sich entlang dieses Flusses. Die Kleine Alster, die Binnen- und die Außenalster machen die gute Stube der Hamburger aus. Hier schlendert man, hier genießt man das Leben und vergnügt sich sommers wie winters. Der filmische Rückblick auf 70 Jahre Alster machte den Stolz der Hamburger auf dieses Juwel verständlich.

9. Dezember 2007

■ Trebitsch in memoriam

Volker Reißmann stellte den Real-Film „Frau Warrens Gewerbe“ von 1957 vor.

2008

20. Januar 2008

■ Hamburg im Wahlfieber

Götz Gerhard/Joachim Paschen/Michael Weigt stimmen mit historischen Beispielen auf die bevorstehende Bürgerschaftswahl ein: Zu sehen sind Wahlspots und Wahlplakate aus den letzten 80 Jahren.

24. Februar 2008

■ Hamburg vor 40 Jahren: Studentenunruhen

Götz Gerhard /Joachim Paschen/Michael Weigt geben einen Rückblick. Im Mittelpunkt: „Landfriedensbruch“ (1967) von Theo Gallehr

30. März 2008

■ Hamburg vor 40 Jahren: Studentenunruhen

Götz Gerhard /Joachim Paschen/Michael Weigt geben einen Rückblick. Im Mittelpunkt: „Von der Revolte zur Revolution“ (1968) der Filmemacher Cooperative Hamburg

20. April 2008

■ Hamburg und die Musik

Heino Schenck vom Bund Deutscher Filmautoren zeigt, zeigt, wie sich Michael Reinhardt und Max Conradt an die Vergangenheit erinnern.



Portrait ■ S. 04

Mach mir da 'ne schöne Fläche hin.

Jürgen Lossau stellt einen Gebrauchsgraphiker vor, dessen handgemalte Filmplakate jahrzehntlang die Kinofassaden in der Hamburger Innenstadt schmückten.

Portrait ■ S. 08

Xarifa - Das schwimmende Filmatelier

Horst Ackermann beschreibt die Geschichte der von Hamburg aus gestarteten Unterwasser-Film-Expedition.

Alte Hamburger Lichtspielhäuser 13 ■ S. 14

Die Blumenburg

Volker Reißmann stellt die Geschichte des Eimsbüttler Lichtspieltheaters der Kinobetreiber-Familie Steigerwald vor.

Portrait ■ S. 19

Eduard Schüller aus Wedel:

Der Tausendsassa von Telefunken

Jürgen Lossau berichtet von den Erfindungen und Patenten des gebürtigen Schlesiers, einem der kreativsten Erfinder bei der Traditionsfirma Telefunken in Wedel.

Fernsehgeschichte ■ S. 21

Das Fernsehen kommt! Aus der Vorgeschichte einer Medienrevolution

Die spannenden Anfänge des Nachkriegsfernsehens in Hamburg und ihre publizistische Aufnahme schildert Joachim Paschen.

Kinogeschichte ■ S. 26

„Arisierungen“ von Kinos in Hamburg

Auszüge aus einer Magisterarbeit von Jan Pätjer Johannsen über ein besonders trauriges Kapitel der deutschen Kinogeschichte und ihre Auswirkungen in Hamburg.

Mediengeschichte ■ S. 34

Dreidimensionales Fernsehen – ein Experiment vor 25 Jahren

Heinz Kaufholz erinnert an die Zeit, als das deutsche Fernsehen erstmals plastische Bilder ausstrahlte, für die man eine spezielle Brille benötigte.

Kinogeschichte ■ S. 36

Die Welt auf der Leinwand Wochenschauen im Kino

Ronald Vedrilla gibt einen Abriss über die wechselvolle Geschichte der deutschen Kinowochenschauen.

Erfahrungen und Erinnerungen ■ S. 42

Zur Geschichte der Re-Education und des britischen Kulturzentrums „Die Brücke“

Heiner Roß gibt Einblicke in die filmischen Umerziehungsversuche der deutschen Bevölkerung durch die Alliierte Militärregierung nach 1945.

Intern / Impressum ■ S. 47

Aus dem Verein

Neuigkeiten aus dem Vereinsleben und ein Rückblick auf die Jahresmitgliederversammlung 2007.

„Mach mir da 'ne schöne Fläche hin!“ Über den Hamburger Kinoplakatemaler Kurt Wendt

Von Jürgen Lossau

14 mal 8 Meter groß ist die leere Leinwand – eine Herausforderung, die Kurt Wendt Woche für Woche angenommen hat. Für die Verleihfirma Herzog-Film malte er am Gänsemarkt Prominente aufs Plakat, allen voran Romy Schneider. „Bis zu drei Tage“, sagt der geborene Wandsbeker, „habe ich mit meiner Pistole gebraucht, um Großflächen zu gestalten.“ Von 1950 bis 1975 blühte das Unternehmen des „Spritzers“, wie er gern genannt wurde. „Dann kamen die Schachtelkinos“, murmelt Wendt – das Aus für seine Plakatkunst. Schlichte Plastikbuchstaben für die Filmtitel lösten die riesigen Wunderwerke ab.

Er weiß es noch ganz genau: „Sybille Schmitz in ‚Die letzte Nacht‘ – das war mein erstes Großplakat, nachdem ich mich 1949 selbständig gemacht hatte.“ Kurt Wendt arbeitete damals für London-Film und für Omnium-Film in Düsseldorf, fertigte Druckplakate für Kinofilme an. Wie kam es dazu?

„Ich startete 1935 ins Berufsleben – mit einer Ausbildung zum Lithograph. Damals lernte ich noch die alte Steinlithografie, ein künstlerisches Hand-Druckverfahren. Unser Ausbilder arbeitete mit der Spritzpistole und fertigte Großplakate an. Aber das machte er nur abends, damit es andere nicht nachahmten. Wir hatten einen Aushilfslithographen, der drückte mir seine Pistole immer zum Säubern in die Hand. So habe ich es dann auch selbst ausprobiert. Aber es hat mir keiner gezeigt“, sagt Wendt sichtlich stolz. Als Lehrling habe er schließlich dem Oberlithographen Konkurrenz gemacht, weil er schon alles konnte.

Dann wurde Wendt Soldat. Als er aus der Gefangenschaft kam, fing er in seiner Druckerei wieder an. „Doch es gab kein Filmmaterial, man musste alles mit der Hand machen. Ich war gut dran, weil ich Spritzarbeiten konnte. So lernte ich den Grafiker Hans Möller kennen, der machte Entwürfe für die britische Besatzungsmacht. Ich habe dann die Plakate, die er entworfen hat, lithographiert. Schließlich hat er mich zu seinem Assistenten gemacht.“ Das war Wendts Einstieg in die Welt der Großflächenmalerei.

„Meine ersten Großplakate machte ich für das Variétéhaus Palladium. Dann lernte ich einen Offizier der englischen Truppen kennen, der holte mich, um für die drei Kinos, die unter ihrer Obhut standen, Außenplakate zu machen. Ich war nun bei der Besatzungsbehörde angestellt“, erzählt Kurt Wendt. Unter dem Lessing-Theater am Gänsemarkt war im Keller die Werkstatt der alten UFA-Maler untergebracht. Dort lernte er Kollegen kennen, die auch Kinoplakate malten. „Ich hatte zunächst kein eigenes Atelier. So musste ich in den Räumen von Apfelstedt & Hornung, die die

Großflächen montierten, arbeiten.“ Beim Urania-Kino wurde eine 5 x 6 Meter große Fläche für Wendt eingerichtet. Dann kam das Savoy am Steindamm hinzu. Und das Oase-Kino auf der Reeperbahn. Auch der UFA-Palast am Gänsemarkt stand kurz vor der Fertigstellung. „Ich bekam Kontakt mit dem Architekten. ‚Mach mir da ‚ne schöne Fläche hin‘“, bat Wendt ihn. Es wurden 3,5 x 9 Meter. „Der Chef des UFA-Palastes wollte keine Naht haben. Deshalb habe ich diese Fläche mit einer Leinwand in einem Stück bespannen lassen“, erinnert sich Wendt: „Das war meine Visitenkarte.“

Alle Großflächen mussten wöchentlich, mindestens jedoch alle 14 Tage, gewechselt werden. „Urlaub lag deshalb nicht drin, nie. Ich hatte von 1950 bis 1975 fünf Kinos in Hamburg zu betreuen.“ Doch nicht nur das: „Ich wurde von Herzog-Film nach Frankfurt geschickt, um dort an der Hauptwache Großflächen zu gestalten.“ Das war eine echte Herausforderung für Wendt – Größenordnung 15 mal 10 Meter. „In Hamburg haben wir ja alles mit Flaschenzügen montiert. In Frankfurt geschah das direkt am Gerüst.“ Sechs Jahre lang fuhr er alle zwei Wochen nach Frankfurt. Auch für Düsseldorfer und Hannoveraner Kinos fertigte Wendt mehrteilige Flächen: „Die konnte ich von Hamburg aus gestalten und man brachte sie dort hin.“

1950 bezog Wendt seines erstes eigenes Atelier in Blankenese. Es war eine alte Turnhalle, sechs Meter hoch.



Wie entsteht ein Großplakat? Wendt hat stets nach Fotos gearbeitet, die mit einem Epidiaskop auf die Leinwand geworfen wurden. „Doch die Fotos waren in der Regel schwarzweiß, während die Plakat farbig zu gestalten waren.“ Da konnte schon mal was schief gehen: „Für ‚Des Königs bester Mann‘ habe ich 1957 Jean Marais schöne braune Augen gemacht. Dann kam er zur Premiere und strahlte mich mit seinen blauen Augen an. Die Dolmetscherin sagte, er sei furchtbar traurig, dass er auf meinem Plakat keine blauen Augen habe. Doch das war kein Problem, es sind ja alles Deckfarben. Und so hab ich ihm blaue Augen gemacht.“

1958 bezog Wendt sein erstes eigenes Atelier in Blankenese. Es war eine alte Turnhalle, sechs Meter hoch. Da hatte er schon einen Schriftenmaler angestellt und konnte sich selbst auf die Porträts konzentrieren. „In der Regel bekamen wir 20 Standfotos vom Verleih und eine Information über den Inhalt des Films. Ich konnte

Zu seinem 60. Geburtstag startete Kurt Wendt 1980 mit einem neuen Projekt. Er fertigte 60 Porträts von Prominenten für eine Ausstellung an. In 30 Einkaufszentren und im Filmmuseum Düsseldorf waren diese Arbeiten zu sehen.

dann einfach loslegen. Die Entwürfe mussten nicht abgestimmt werden. Titelschriften habe ich häufig selbst gestaltet. Schließlich sollte die Wirkung von der Anzeige übers Druckplakat bis zur Großfläche möglichst identisch sein. Wenn es schon eine Vorlage als Anzeige gab, habe ich den Schriftzug übernommen – um es wieder erkennbar zu machen.“



Ut dolor ing er sit, vulla acin ullaore modolobortio odion eu facidunt etum

1970 zog Wendt nach Rellingen, wo er heute noch lebt. Und wenige Jahre später war die große Zeit der Kinoplakatmalerei vorbei. Es gab keine Großflächen mehr. „Fortan habe ich fürs Fernsehen gearbeitet: ‚Alles oder nichts‘ mit Günther Schramm und ‚Einer wird gewinnen‘ mit Hans-Joachim Kulenkampff.“ Wendt fertigte gemeinsam mit Bühnenbildnern Hintergrunddekos. Für den WDR in Köln wurde er ebenfalls tätig: bei ‚Mensch Meier‘ mit Alfred Birolek.

Auch bei Zigarettenwerbung sagte Wendt nicht Nein. „Für Reemtsma habe ich zu den Olympischen Spielen 1972 in München die neuen S-Bahnhöfe mit ‚Ernte 23‘-Werbung versehen.“ Schließlich war er auch im Theater gefragt. „Fürs Thalia-Theater machte ich um 1976 eine Kinogroßfläche als Kulisse. Thema war ‚Cyrano de Bergerac‘.“ Intendant Jürgen Flimm war begeistert und ließ Wendt auch den Prospekt zum Stück gestalten. Weitere Arbeiten für Kölner Bühnen folgten. Und auch ein anderes spektakuläres Riesenposter fürs Thalia: Die Köpfe von Boy Gobert und Ingrid Andree in ‚Vom Winde verweht‘ wurden zwischen den Akten heruntergelassen.

Zu seinem 60. Geburtstag startete Kurt Wendt 1980 mit einem neuen Projekt. Er fertigte 60 Porträts von Prominenten für eine Ausstellung an. „In 30 Einkaufszentren und im Filmmuseum Düsseldorf waren diese Arbeiten zu sehen“, freut sich der Maler. Zehn Jahre später beendete er sein Berufsleben.

An eine Episode erinnert sich der Mann, der auch mit Hexenschuss und Krücke auf seine Leiter kletterte, besonders gern. „1951 drehte Hans Albers den ‚Blaubart‘. Aber die Plakatentwürfe meiner Kollegen gefielen ihm nicht. Fünf hatte er schon abgelehnt. Ich habe dann kostenlos einen Vorschlag für National-Film erarbeitet. Und der wurde genommen.“

Das Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V. freut sich über die Mitgliedschaft von Kurt Wendt in unserem Verein. Wir haben Wendts Archiv mit Fotos und Artikeln über seine Arbeit sowie eines seiner Großplakate übernommen. Auch viele der Zeichnungen, die er von Prominenten anfertigte, sind jetzt in unserer Sammlung. ■



Letztes Pistolen-Plakat 1989: Für den Film "In meinem Herzen, Schatz" von Hans-Christoph Blumenberg.

Zur Premiere im Savoy: Ein Großbild von Kurt Wendt.



Kinoplakate von Kurt Wendt.

Kurt Wendt

Lebenslauf

1920 geboren am 12. Oktober in Wandsbek

1935 Beginn einer Lithographenlehre in der Graphischen Kunstanstalt Schultz in Wandbek

1936 Landesbester im Berufswettbewerb Schleswig-Holstein

1939 Lehrabschluss

1940 Soldat, u.a. in Russland, danach amerikanische und englische Kriegsgefangenschaft

1945 Reklamechef im Palladium-Varieté

1950 Der 30-Jährige macht sich als Maler und Grafiker selbstständig; Druckplakate und Großflächengemälde für die Filmbranche entstehen in Hamburg, Frankfurt, Hannover und München

1957 Modellentwurf zur Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin

1959 Weltausstellung der Philatelie „Interposta“ in Hamburg. Kurt Wendt gestaltet von der Eintrittskarte bis zu den Goldmedaillen die gesamte gedruckte bzw. geprägte Kommunikation

1975 Fernseharbeiten (Kulissen) für „Einer wird gewinnen“ oder „Alles oder nichts“

1984 Premiere für die Ausstellung „Prominente aus der Pistole“, mit der Wendt zehn Jahre unterwegs ist

Xarifa – das schwimmende Filmatelier

Hans Hass startete von Hamburg aus seine Unterwasser-Expedition

Von Horst Ackermann

Wir schreiben das Jahr 1953. Die Xarifa, zu dieser Zeit die größte europäische Segelyacht, läuft unter vollen Segeln von Hamburg aus. Tausende Menschen säumen die Ufer der Elbe und wünschen winkend glückhafte Fahrt. Dieser 23. August ist der Beginn einer Film- und Forschungsreise, die erst nach sieben Jahren durch den Verkauf der Xarifa ihr Ende finden wird. Auf der Hamburger Norderwerft Köser & Meyer ist die Yacht zuvor für 450.000 DM zum Forschungsschiff ausgebaut worden.

Die erste Reise hat eine große Aufgabe. Dem österreichischen Meeresforscher und Tauchpionier Hans Hass ist es gelungen, einen deutschen Filmverleiher mit einzubinden. Herbert Tischendorf, Direktor des Herzog-Filmverleihs, gewährt die dringend benötigte Vorschusszahlung von 300.000 DM; diese jedoch geknüpft an handfeste Bedingungen. Es soll ein Expeditionsfilm entstehen, der wie ein Spielfilm gestaltet ist. Eine große Aufgabe, die eigentlich kaum zu bewältigen ist, denn ein solches Filmprojekt lässt sich nicht mit 16mm Handfilmkameras lösen.

Da der Film auch noch als erste deutsche Technicolor-Produktion ausgeführt werden soll, ist es nicht nur ein technisches, sondern auch ein personales Problem. Als Kameraprofis standen Hass Altmeister Konstantin Tschet und für Unterwasseraufnahmen der Spezialist und ehemalige Froschmann Lt. Commander Jimmy Hodges zur Verfügung. Natürlich ist jeder an Bord wichtig und fast unersetzlich, doch Hass hat insbesondere mit der Entscheidung, den Ingenieur Kurt Hirschel für sein Team zu gewinnen, eine glückliche Hand.

Eine solche Filmexpedition wie sie 1953 ihren Anfang nimmt, wäre auch heute noch ohne kreative, technische Mitarbeiter zum Scheitern verurteilt. Es ist finanzieller Zugzwang, der Hans Hass zu diesem Filmunternehmen treibt. Der Aus- und Umbau der Xarifa hat ein enormes Loch in die Kasse gerissen. Hass führt später einmal aus, dass ihm zum damaligen Zeitpunkt keine andere Wahl blieb, als sich auf das Filmprojekt einzulassen, um nicht an den entstandenen Kosten durch die Xarifa zu scheitern.

Die Realisierung eines Filmprojekts, das unter Expeditionsbedingungen steht, ist eine der schwierigsten Voraussetzungen, die sich ein Filmemacher nur denken kann. Ein gedanklicher roter Faden, grob skizziert, ersetzt das Drehbuch. Ein solches kann nur sehr vage während der Reise geschrieben werden und es ist eine Tatsache, dass sich Ereignisse auf Expeditionen nicht durch Drehbücher herbei beten lassen.

Sensationelle Filmszenen von Pottwalen

Die erste filmische Herausforderung findet bei den Azoren statt. Hans Hass, Ehefrau Lotte und Jimmy Hodges drehen und fotografieren zwischen harpunierten Pottwalen. Es entstehen sensationelle Aufnahmen wie sie bis zu diesem Zeitpunkt von niemandem bisher realisiert wurden. Die Reise geht weiter über die Kanaren in die Karibik. Anschließend via Panamakanal zu den Galapagos-Inseln und der Insel Cocos. Hier gelingen einmalige Aufnahmen von Seelöwen, Hammerhai-Schulen und eine dramatische Sequenz von einem riesigen Tigerhai. Danach zu den Inseln des SanBlas-Archipels und wieder zurück in die Karibik nach Bonaire.

Gedreht wird mit mehreren Filmkameras. Unter Wasser kommen zwei Vinten Hodges zum Einsatz, die keine Spiegelreflex-Suchereinrichtung für den Unterwassereinsatz besitzen. Eine Beurteilung der Schärfe ist da nur nach Schätzung der Entfernung möglich – speziell bei der Verwendung von langen Brennweiten ein sehr schwieriges Unterfangen. Der Sucher ist ein so genannter Rahmensucher mit verschiedenen Ausschnitten, entsprechend der unterschiedlich verwendeten Objektive. Die Filmaufnahmen über Wasser werden mit Kameras aus dem Hause Arnold & Richter, den weltbekannten Arriflex-Modellen, erstellt. An der Arri hängt, wie wir später noch sehen werden, ohnehin das Herz von Hans Hass.

Ein großes technisches Problem war die Frage nach einer geeigneten Unterwasser-Filmbeleuchtung. Sie wurde bedienungsaufwendig wie folgt gelöst: Zwei Generatoren à 30 kW an Bord der Xarifa lieferten die nötige Energie. Ein 300 und ein 500 Meter langes Stromkabel, die auch zusammen gefügt werden konnten und ein Gewicht von über 1000 kg besaßen, mündeten in zwei Schalt- und Verteilerkästen. Im Beiboot installiert, verteilten sie den Strom in weitere 120 Meter lange, dünnere Kabel, an deren Ende spezielle Filmscheinwerfer für den Unterwassergebrauch von 3 und 5 kW saßen. Um die schweren Versorgungskabel unter Wasser besser handhaben zu können, wurden sie in Abständen von sechs Metern mit Glasbojen – wie damals an Fischereinetzen als Schwimmer üblich – versehen. Die äußerst große Lichtleistung dieser aufwendigen Unterwasser-Beleuchtung zeigte zum ersten Mal eine wahre Farbexplosion in tropischen Korallenriffen.

Mit speziellen 5000 Watt Scheinwerfern auf dem Meeresgrund.



Da es sich gemäß der Vereinbarung mit der Herzog-Film um einen Expeditionsfilm mit Spielfilmcharakter handeln sollte, mussten alle 21 Expeditionsteilnehmer schauspielerische Talente entwickeln. Wissen-

Mit diesem Film wurde erstmals einer staunenden, internationalen Bevölkerungsschicht in Spielfilmanier die Unterwasser-Wunderwelt nahe gebracht.

schaffler, Techniker und Seeleute bringen nicht unbedingt die besten Voraussetzungen dafür mit. Nur einer starken Persönlichkeit wie Hans Hass gelang das schier Unmögliche, mit einigen der Expeditionsteilnehmer eine richtige Spielfilmhandlung mit Original-Dialogen auf die Planken der *Xarifa* zu bringen. Dem Wunsch des Verleihers nach Dialogen setzte Hass sogar noch eins drauf. Er baute Unterwasser-Dialoge ein. Das Sprechen mit den damals verwendeten Atemgeräten war unter Wasser allerdings nicht möglich, aber die Akteure taten so als ob. Und damit alles echt wirkte, wurden Texte fest gelegt, die die einzelnen Taucher – einschließlich Ehefrau Lotte – unverständlich in ihre Mundstücke murmelten. Später wurde der Text erneut an Land gesprochen und im Atelier durch den Tonmeister auf „Unterwasser-Sprache“ verfremdet. Dieser Kunstgriff wurde bei einigen Sporttauchern nicht kritiklos aufgenommen. Doch was soll's? Es war ein Spielfilm und dieser war für ein großes Publikum angelegt und nicht für eine tauchende Minderheit.

Premiere im Empire-Kino

Der Film „Unternehmen *Xarifa*“ wurde nach dieser 8-monatigen Expedition ein großer Erfolg. Er fand nach seiner Fertigstellung 1955 den Weg in unzählige Lichtspielhäuser dieser Erde. Die Premiere fand im Empire-Kino in London statt. Ein ehrwürdiger Palast, in dem bei Premieren die englische Königsfamilie anwesend ist. Der englische Titel lautete „Under the Caribbean“. Mit diesem Film wurde erstmals einer staunenden, internationalen Bevölkerungsschicht in Spielfilmanier die Unterwasser-Wunderwelt nahe gebracht. Hans Hass widmete den Film Jimmy Hodges im Andenken, seinem bei der Filmexpedition ums Leben gekommenen Freund und Kameramann.

Die zweite große *Xarifa*-Filmexpedition kam – was die Filmarbeiten betraf – genauso unfreiwillig für Hans Hass zustande wie die erste. Es waren wieder finanzielle Zwänge, die Hass zu den umfangreichsten Filmarbeiten in seinem bisherigen Leben drängten. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) strich, entgegen einer früheren Zusage, kurzerhand die Mittel für drei Arbeitsplätze von Wissenschaftlern an Bord der *Xarifa*. Es war das Jahr 1957 und der Starttermin für die zweite Expedition mit namhaften Wissenschaftlern war für den 15. Oktober von Cannes aus festgelegt. Es sollte in Richtung Rotes Meer, Malediven und Nikobaren gehen. Die Hiobsbotschaft der DFG drei Wochen vor Expeditionsstart brachte Hans Hass dazu, mit dem Süddeutschen Rundfunk und der BBC zu verhandeln. Hass verpflichtete sich, 26 Fernsehfilme von je 30 Minuten Länge zu drehen. Das muss man sich auf der Zunge zergehen lassen: 13 Stunden Film. Wenn man einen Verschnitt von zwei Drittel – was knapp gerechnet ist – zugrunde legt, bedeutet das 35 Kilometer Filmmaterial in 16mm. Hätte man einem Filmemacher eine solche Aufgabe unter Zeitdruck und Expeditionsbedingungen aufgebürdet, würde dieser sicher den Beruf wechseln und seinen Lebensunterhalt als Tauben- oder Bienenzüchter verdienen wollen. Im Leben von Hans Hass verläuft etwas nach einer kaum erklärbaren Gesetzmäßigkeit. Je größer sich Schwierigkeiten auftürmen, umso beharrlicher und zielgerichteter ist seine Reaktion.



Die Mannschaft der „Xarifa“ winkt 1953 auf der Elbe zum Abschied noch einmal den Blankenesern zu / Foto: Conti-Press

Dieses Trio schrieb Unterwasser-Filmgeschichte: Kameramann Jimmy Hodges mit dem Ehepaar Hans und Lotte Hass.



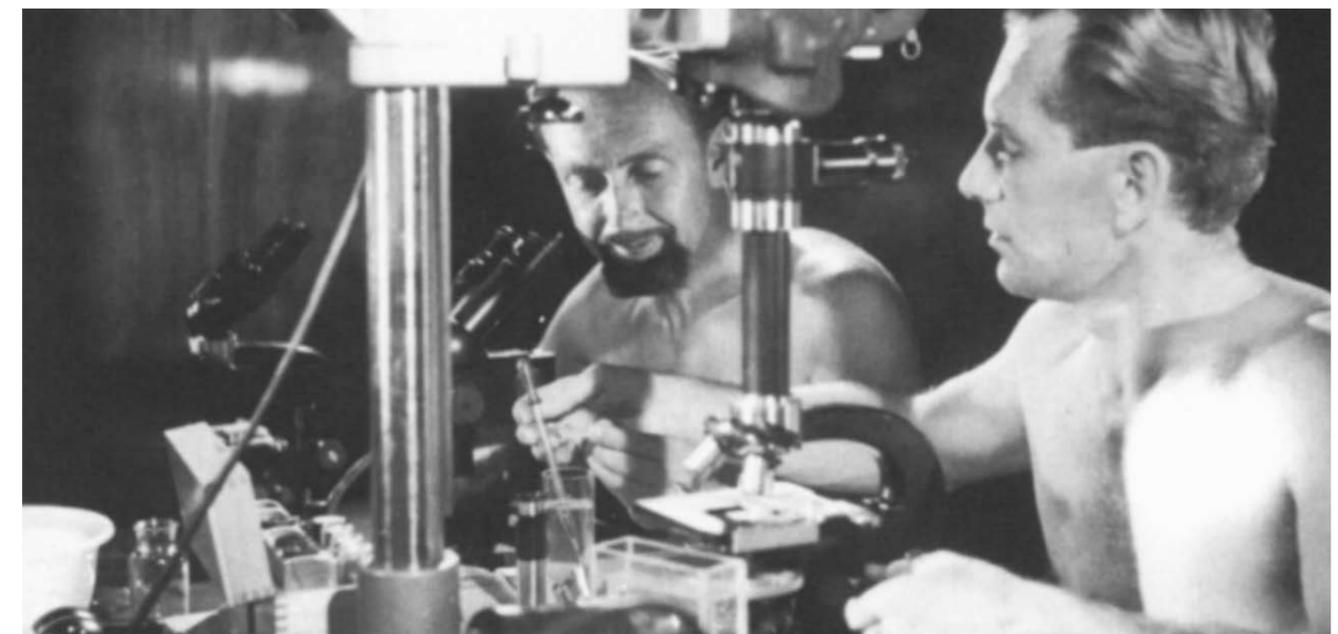
Gefragter Kameramann Kurt Hirschel

Zum Expeditionsteam gehörte wieder Ingenieur Kurt Hirschel. Hirschel hatte sich in der Zwischenzeit zu einem gefragten Kameramann und Filmemacher gemauert, der in späteren Jahren auch von Horst Stern für seine exzellenten Tier-Fernsehfilme verpflichtet wurde. So hatte Hass eine kompetente Hilfe für die Dreharbeiten und für knifflige technische Belange mit an Bord. Da es sich bei den zu erstellenden Filmen durchweg um TV-Filme handelte, galten bezüglich der Aufnahmetechnik andere Gesetze als bei der Erstellung von Kinofilmen. Bei Filmaufnahmen für das Fernsehen müssen möglichst viele Nah- oder Großaufnahmen gedreht werden. Weitläufige Landschaftsaufnahmen wirkten zu damaliger Zeit, auf kleinen Bildschirmen und in Schwarzweiß, nicht. Auch muss man versuchen, den Zuschauer derart zu fesseln, dass er nicht gelangweilt auf ein anderes Programm umschaltet. Im Lichtspielhaus mit bezahlter Eintrittskarte ist ein Programmwechsel nicht möglich.

Da ausschließlich auf 16mm-Filmmaterial gedreht wurde, waren die Aufnahmegärtschaften gegenüber der 35mm-Kinofilmkamera kleiner und handlicher. Ganz besonders ist hier die von Hass sehr geschätzte 16mm-Arriflex ST zu erwähnen. Dieses Arbeitspferd, das zur damaligen Zeit von fast sämtlichen Kameramännern auf der ganzen Welt in der aktuellen Berichterstattung eingesetzt wurde, war ein robustes und zuverlässiges Werkzeug. Hans Hass hatte sich nach seinen eigenen Ideen in Wien bei Ingenieur Hor-nick ein spezielles Unterwasser-Gehäuse anfertigen lassen.

Da die Arriflex eine Spiegelreflex-Filmkamera ist, können mit ihr auch technisch besonders schwierige Aufnahmen gemacht werden. Der Filmer sieht über ein spezielles Sucher- und Spiegelsystem durch das Aufnahmeobjektiv auf das Motiv. Das hat den Vorteil, dass man die Schärfte und den Bildausschnitt exakt bestimmen kann. Das Reflexsuchersystem wurde mit in das Unterwasser-Gehäuse integriert, so dass auch unter Wasser eine genaue Bildbeurteilung möglich war. Das Nachführen der Schärfeverstellung – bei der

Kurt Hirschel und Hans Hass an der Mikrofilmanlage. Kleinstlebewesen konnten sofort mit Vergrößerung auf 16mm-Film festgehalten werden.

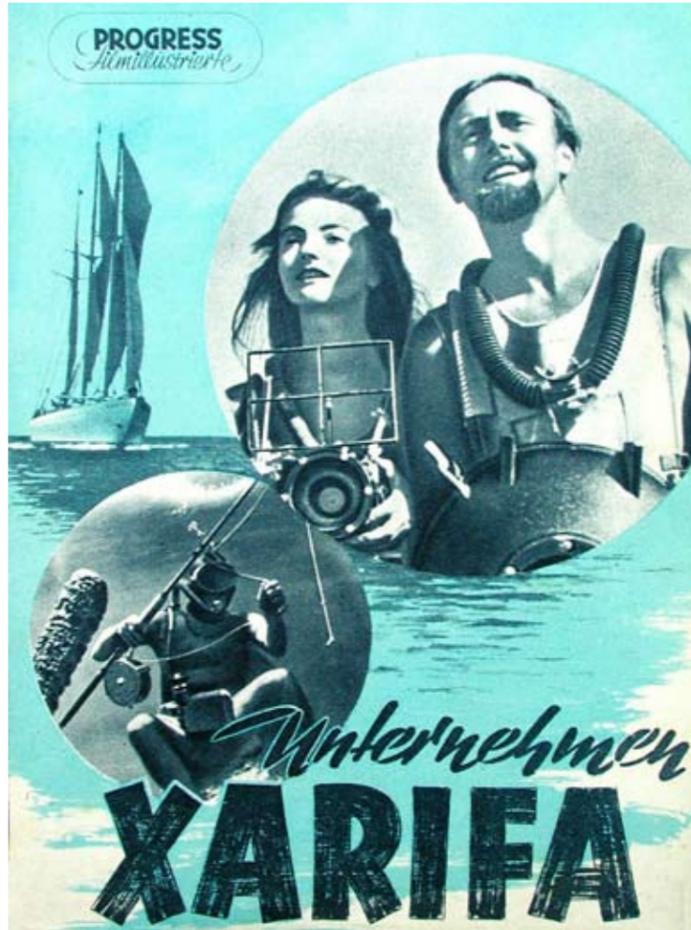


Verwendung von Teleobjektiven unabdingbar – erfolgte durch ein elektro-mechanisches Übertragungssystem. Speziell auch bei Nahaufnahmen mit extrem geringer Tiefenschärfe eine geniale Lösung. Auch das Wechseln der Objektivs, die bei der Arriflex damals auf einem „Dreier-Revolver“ saßen, war unter Wasser elektrisch möglich. Beim Filmen sah man Hass meist mit dieser Kamera arbeiten.

Arri und Bolex an Bord

Ebenfalls zur Filmausrüstung gehörten neben den vier Arriflex-Ausrüstungen einige 16mm Bolex-Kameras H-16. Diese federwerkgetriebenen Schweizer Präzisionsgeräte waren schon unzählige Male Garant für Funktion und Zuverlässigkeit unter extremen Expeditionsbedingungen. Das Federwerk war in der Lage, mit einem Aufzug – der auch unter Wasser mit einer Kurbel erfolgte – fünf Meter Film durchzuziehen. Das entspricht etwa 25 Sekunden Filmlaufzeit oder aber 625 Filmbildern im Format 10,3 x 7,5mm. Im Normalfall reichen 25 Sekunden Filmlaufzeit, wenn im Durchschnitt eine Szenenlänge fünf bis zehn Sekunden dauert. Doch mitunter liegen die Verhältnisse, speziell unter den Wellen und bei Naturbeobachtungen, anders. Hans Hass demonstrierte seinen Fernsehzuschauern eine Filmsequenz, die mit dem Abtauchen beginnt und erst kurz vor Ende der 30 Meter Filmrolle nach gut zweieinhalb Minuten endet. Solche Techniken sind eben nur mit elektrisch betriebenen Filmtransporten möglich.

Bolex verwendet auch das Spiegelreflexsystem für seine Sucher, jedoch nicht wie Arriflex über Umlaufblendenverspiegelung. Hier wird mit Hilfe eines Prismas das Sucherbild auf eine geätzte Mattscheibe gelenkt. Das hat den Vorteil, dass das Bild beim Filmen im Sucher nicht flimmert wie bei der Arriflex, es ist dafür aber etwas dunkler. Leider hatten die serienmäßig gefertigten Bolex-Unterwassergehäuse, die Hass verwendete, keine Möglichkeit, den Spiegelreflexsucher auch unter Wasser einzusehen. Die Filmbildbegrenzung erfolgte mit einer gelb gefärbten Sucherscheibe, die sich gut überblicken ließ. Mit eingebauter Filmkamera hatte die Unterwasser-Aufnahmeinheit ein Gewicht von fast 20 Kilogramm. Hass und Hirschel bastelten aus Auftriebskörpern von Presslufttauchgeräten eine Auftriebshilfe. Expeditionen machen erfinderisch.



Kinozeitung „Das neue Filmprogramm“.



Kameramann Kurt Hirschel 1958 an Bord der Xarifa.

Mit der Bolex-Ausrüstung wurde meist mit dem 10mm Schneider bzw. Kern Objektiv gedreht – ein mittleres Weitwinkel mit exzellenter Schärfzeichnung. Hans Hass ist nie ein Freund von extremen Weitwinkeln gewesen wie sie gerade in jüngster Zeit von Unterwasserfilm- und Fotoanwendern eingesetzt werden. Diese Objektive zeigen zwar auf kurze Distanzen viel von der Unterwasserlandschaft, gaukeln aber dem Betrachter eine Wassertransparenz vor wie sie nicht der Realität entspricht.

Der Arbeitsdruck, der auf Hans Hass lastete, war enorm. Für seine eigentliche Passion als Forscher und Wissenschaftler blieb während der Filmarbeit wenig Zeit. Eine zusätzliche Belastung war die Fertigstellung der ersten sechs Fernsehfilme. Sie erfolgte nach der ersten Etappe. Von Colombo aus flog Hass nach England, um in Bristol von morgens 9 Uhr bis 23 Uhr abends im Schneiderraum zu arbeiten. Die Filme mussten in englischer und deutscher Fassung fertig gestellt werden. Acht Wochen unermüdete Arbeit waren dazu nötig. Danach ging es nach Stuttgart zur Ablieferung der deutschen Fassung. Pressefotos, Dialog- und Musiklisten gehörten dazu.

Das Grundig „Fernauge“

Die zweite Rate des Südwestfunks und der BBC – als Voraussetzung zur Weiterführung der Expedition – wurde überwiesen. Zwei Tage blieb Hass in Wien, um seine inzwischen sieben Monate alte Tochter Meta zum ersten Mal zu sehen. Gemeinsam mit Ehefrau Lotte ging es dann nach Colombo. Die Anwesenheit von Lotte mit ihrer ausgleichenden Art wirkte sich äußerst positiv auf die Teilnehmer aus.

Noch während der ersten Etappe in den Malediven wurde eine Unterwasser-Fernsehanlage erfolgreich zum Einsatz gebracht. Das Ingenieurbüro Atlas in Kiel stellte für ein Grundig „Fernauge“ eine für 100 Meter Wassertiefe geeignete wasserdichte Umhüllung her. Die Aufnahmeeinheit wurde mit einem speziellen Versorgungs-, Fernbedienungs- und Übertragungskabel der Firma Felten & Guillaume aus Köln versehen. Die Empfangsanlage einschließlich zwei Monitoren mit 17 und 43cm Bilddiagonale konnte an Bord der Xarifa oder auch an Land installiert werden. An Land kam noch ein 3 kW Generator dazu. Es kam zu einer technischen Schwierigkeit, über die man heute im Zeitalter digitaler Videotechnik nur lächeln kann. Das Problem war, die auf dem Monitor erscheinenden Bilder mit einer 16mm-Arri abzufilmen, ohne den wandernden Bildstrich mit aufzunehmen. Das „Wobbeln“, also das Vibrieren der Zeilen, wurde mit Hilfe von Arnold & Richter und dem Rundfunktechnischen Institut in Nürnberg gelöst. Das fehlerfreie Aufzeichnen war dann keine Schwierigkeit mehr. Kurt Hirschel bekam im Grundig-Werk noch kurz vor Beginn der Reise die „Weißen“ als Video-Fachmann. Aufnahmen mit einer geräuschlosen Fernsehkamera waren wichtig, weil es Lebewesen gibt, die sich nicht von einem tauchenden Menschen mit einer surrenden Filmkamera aus nächster Distanz ablichten lassen. Es gelangen einmalige Aufnahmen von hohem wissenschaftlichem Wert, z.B. von Röhrenaaalen – einer damals noch unbekanntem Art. Der TV-Film über die Röhrenaaale und die angewandte TV-Technik an Bord der Xarifa sind ein Highlight unter den 26 Fernsehfilmen. Gedreht wurde, bis auf einige Ausnahmen, schwarzweiß. Farbige Fernsehfilme gab es erst 1967, also zehn Jahre später.

Im August 2007 war Hans Hass nochmals als Gast auf seiner früheren „Xarifa“, die er 1960 an Carlo Traglio verkaufte. Der Eigner hat das Schiff noch heute und war mit Hass auf einer Kreuzfahrt im Mittelmeer unterwegs. ■

Der erste Unterwasser-Farbfilm von Hans Hass und Lotte Hass



Farbe von Technicolor
 Dialoge und Regie: Hans Hass
 An der Kamera: Irmen-Tschet
 Jimmy Hodges · Hans Hass
 Musik: Arthur Benjamin
 Eine Hans-Hass-Produktion
 IM HERZOG-FILMVERLEIH

20 Mann und eine Frau segeln ins große Abenteuer.

Die „Blumenburg“

Von Volker Reißmann

James Henschel, neben Eberhard Knopf kurz nach der Jahrhundertwende einer der bedeutendsten Hamburger Kinopioniere, eröffnete im Frühjahr 1906 - nach dem „Helios-Theater“ in Altona - am Schulterblatt in Eimsbüttel bereits sein zweites „Theater lebender Photographien“ mit der beachtlichen Zahl von 1.190 Plätzen. Schon ein paar Monate zuvor sollen die ersten Eimsbütteler Film-Vorführungen im „Kaiser-Theater“ am Eppendorfer Weg 33 stattgefunden haben. Etwa zu diesem Zeitpunkt beschloss der am 25. Mai 1884 in Reinhardtsachsen in Baden geborene Hugo Leo Steigerwald (I), der sich als „selbstständiger Kaufmann“ durchs Leben schlug, in das gerade boomende Gewerbe mit den „Lebenden Bildern“ einzusteigen. Ob er zuvor schon bei einer Weltausstellung oder Industriemesse mit dem Kinogewerbe in Berührung gekommen ist und dort möglicherweise auch Eberhard Knopf kennen gelernt hat, lässt sich nicht mehr genau rekonstruieren, da nahezu alle persönlichen Papiere in den Bombennächten des Zweiten Weltkrieges verloren gingen.

Überliefert ist jedenfalls, dass an vielen Stellen im Stadtteil Eimsbüttel in den Jahren zwischen 1906 und 1912 kleine Kintopps entstanden. Besonders die Gegend um die Hoheluftchaussee erwies sich als besonders attraktiv: Denn hier befanden sich ausgedehnte Wohngebiete neben neuen Industriensiedlungen, hier suchten die Arbeiter der benachbarten Falkenried-Werkstätten, in denen u.a. Hamburger Straßenbahnen gewartet wurden, nach ihrer Arbeit etwas Entspannung und Ablenkung von ihrem grauem Alltag. So kam es, dass sich Eimsbüttel um 1910 bereits zu einer regelrechten Kinohochburg entwickelt hatte. Gerade einmal 24 Jahre alt war Steigerwald, als es ihm gelang, seine Kinopläne zu verwirklichen: Am 21. Januar 1909 öffnete sich nach mehrmonatigen Vorbereitungen der Vorhang in seinem ersten Kino an der Hoheluftchaussee 115, das er „Blumenburg“ nannte. Zuvor soll er bereits Vorführungen in dem Gasthof „Rosenburg“ angeboten haben - möglicherweise inspirierte ihn dies auch bei der Wahl des Namens für sein erstes eigenes Kino. Laut Eigenwerbung war es das „größte und vornehmste Theater am Platze“ und bot „Vorführungen in höchster Vollendung und vollständig flimmerfrei“. Zweimal wöchentlich gab es ein neues Programm und jeden Montag und Donnerstag ein Künstlerkonzert.

Schnell wurde Steigerwald klar, dass sein Kino mit nur 116 Plätzen viel zu klein war: Die Enge und Muffigkeit verschaffte seinem Etablissement das wenig schmeichelhafte Attribut, eine „Flohkiste“ zu sein. Doch da das Geschäft florierete, beschloss er alsbald, nur wenige Häuser weiter, an der Hoheluftchaussee 96, einen Teil des Grundstückes zu erwerben, das dem Fabrikanten von Eicken gehörte, der auf dem hinteren Teil seine Tabakmanufaktur betrieb. Dort errichtete er ein komplett neues Kino. Er fand rasch einen Käufer für sein bisheriges Etablissement, dass nun von einem Herrn Abel weitergeführt wurde. Und 1912 konnte er die „Neue Blumenburg“ eröffnen. Gespart hatte er bei der Bauausführung nicht: Ein solides Stahlträger-Gerüst verstärkte die Außenmauern des Saals und stützte den Projektionsraum über dem Eingangsbereich ab, was sich später noch als Glückfall erweisen sollte. Unter den schräg abfallenden Sitzreihen befand sich ein Kriechkeller, den gerne die angeheuerten Kunstmalere nutzten, um dort große Werbeplakate für die Kinofassade anzufertigen.

Zwischen 649 und 698 schwankt die Angabe der Platzzahl in den Kino-Adressbüchern jener Zeit für die „Neue Blumenburg“. Zunächst einmal lief das Geschäft so gut, dass Steigerwald rasch seine Kredite, die er für den Bau hatte aufnehmen müssen, zum großen Teil tilgen konnte. Er war maßgeblich an der Gründung eines „Lokalverbands der Kinematographeninteressierten von Hamburg und Umgegend“ beteiligt. Bei einer erhalten gebliebene Vollmacht vom 6. November 1913, mit der ein Rechtsanwalt beauftragt wurde, die Interessen der Kinobetreiber „betreffend einer Aufhebung eines geplanten Rauchverbots für die Kinematographentheater“ wahrzunehmen, taucht Steigerwald an erster Stelle der Unterzeichner auf. Auch die wirtschaftlichen Einbrüche durch den Ersten Weltkrieg überstand er zunächst noch relativ unbeschadet. Doch die Zeiten wurden zunehmend schwieriger, nach dem Krieg kamen politische Unruhen hinzu. Die katastrophale Wirtschaftslage spitzte sich immer mehr zu. Die Geldentwertung hatte schon während des - durch Kredite finanzierten - Krieges begonnen; nun nahm die Inflation bedrohliche Formen an.

Nicht mehr Pfennig-Beträge kostete nun ein Kinobesuch, Innenstadt-Kinos verlangten für bessere Plätze bald schon 40,- Mark und mehr. In Vorstadt-Kintopps wie der „Blumenburg“ kostete auch ein Sperrsitz in der 1. Reihe 15,- Mark. Im März 1920 streikten die Kinoangestellten. Auf einer Versammlung im Lessing-Theater wurde beschlossen, die Arbeit erst nach einer 40prozentigen Lohnerhöhung wieder aufzunehmen. Bei den Kinobetreibern herrschte Uneinigkeit, einige bewilligten die Forderungen. In den nächsten Jahren kam es immer wieder zu zum Teil wilden Streiks.

Zum 25jährigen Jubiläum 1934 wurde eine Vorkriegsversion des beliebten Heimatstoffes „Schwarzwaldmädel“ gespielt / Foto: Familie Steigerwald



Die „Blumenburg“ wurde am 25. Juli 1943 ausgebombt / Foto: Familie Steigerwald



Die nach der Wiedereröffnung 1950 mit bunter Plakatwerbung geschmückte „Blumenburg“

So sah die „Blumenburg“ Mitte der 1940er Jahre aus: Nur das solide Stahl- und Betonskelett des Kinosaals hatte der Feuersbrunst nach dem Bombentref-fer standgehalten / Foto: Familie Steigerwald



»Von heute an alle Kinos geschlossen!« lauteten die Schlagzeilen der Hamburger Tageszeitungen am 1. September 1922. Diesmal waren jedoch nicht streikende Angestellte der Grund. Seit zwei Jahren wurde um die Lustbarkeitssteuer gestritten: Bis zur Hälfte der Kasseneinnahmen würde die von den Kommunen erhobene

Das Großkino setzte für den Bezirk Altona neue Maßstäbe, man leistete sich zahlreiche Platzanweiserinnen und einen eigenen Portier, der die ankommenden Gäste begrüßte.

Lustbarkeitssteuer beanspruchen, dazu kamen noch Umsatz-, Gewerbe- und Einkommenssteuer. Auch Hugo Steigerwald war mit seiner „Blumenburg“ davon stark betroffen – und handelte. Er war inzwischen Vorsitzender der Interessengemeinschaft der Kinobetreiber, die sich nun „Norddeutschen Lichtspielverband“ nannte, dessen Vorsitzender er wurde. Als allen 1.400 Kinoangestellten in Hamburg die Kündigung drohte, konnte in Verhandlungen mit dem Hamburger Senat erreicht werden, dass während der Sommermonate die Steuersätze halbiert wurden. Als wieder ab September die regulären Steuersätze gelten sollten, kam es zu einem regelrechten „Kinostreik“: Alle Kinobetreiber ließen ihre Kinos geschlossen. Erst nach mehreren Wochen signalisierte der Senat Entgegenkommen: Rund 6 Millionen Mark Lustbarkeitssteuer waren da bereits dem Fiskus entgangen. Ab 6. Oktober 1922 nahmen die Kinos ihren Spielbetrieb wieder auf.

Im Oktober 1926 erhielt Steigerwald eine unliebsame Konkurrenz: Schräg gegenüber, in der Hoheluftchaussee 52, eröffneten Julius Carl und Max Dänecke ihr „Capitol-Kino“ (siehe dazu auch „Hamburger Flimmern“ Nr. 10 von Dezember 2003, S. 3 bis 7.). Das 1926 errichtete Capitol zählte mit seinem 1.258 Plätzen lange Zeit zu den größten Hamburger Kinos. Die expressionistische Fassade des Architekten Henry Schlote war mit Klinkern unter Verwendung von Terrakotten verkleidet. Damit konnte die „Blumenburg“ natürlich nicht Schritt halten. Gleichwohl rüstete man um 1930 auf den Tonfilm um, und am 21. Januar 1934 wurde mit einer Sondervorführung von „Schwarzwaldmädel“ (es handelte sich hierbei um eine Vorkriegsfassung des später noch einmal verfilmten Heimatstoffes) feierlich das 25jährige Bestehen des Kinos gefeiert.

Aus dem „Norddeutschen Lichtspielverband“ entstand 1926 das „Deutsche Lichtspielsyndikat“ – Steigerwald hatte sich inzwischen mit anderen Kinobetreibern aus Berlin, Köln, Düsseldorf und Frankfurt am Main verbündet. Etwa zu jener Zeit beschlossen auch mehrere Kapitaleigner am Münzmarkt in Altona ein Kino mit rund 800 Plätzen zu gründen. Hugo Steigerwald fungierte dabei als Berater und schlug vor, das Kino „Münzburger-Lichtspiele“ zu nennen. Zudem war er auch bereit, gegen entsprechendes Salär die „Direktion“, sprich: Geschäftsführung, zu überneh-

men. Es war das Ende der Stummfilmära, und mit E.A. Duponts „Moulin Rouge“ wurde am 21. September 1928 die neue Spielstätte eröffnet. Ein überliefertes Foto zeigt, wie die Anteilseigner nach der feierlichen Premiere im Ratsweinkeller des Hamburger Rathauses ein opulentes Mahl einnahmen.

Die „Münzburger“ unterhielt ein eigenes Hausorchester, das auch zur Einweihung aufspielte (weitere Höhepunkte der Eröffnungsfeier waren ein Auftritt von Tetje Reingold-Buhr und die Vorführung der Deulig-Wochenschau sowie der Dokumentation „Altona im Film“). Das Großkino setzte für den Bezirk Altona neue Maßstäbe, man leistete sich zahlreiche Platzanweiserinnen und einen eigenen Portier, der die ankommenden Gäste begrüßte.

Doch schon bald gab es offensichtlich Probleme zwischen den Gesellschaftern der „Münzburger Lichtspiel-Gesellschaft m.b.H.“. Ende der 1920er Jahre kam die Gesellschaft ins Schlingern: Am 19. Juli 1930 wurde das Kino versteigert und zunächst von Fritz Sphan, später von Walter Hennings, der bereits die Kinos „Atrium“, „Reform“ und „Zentrum“ betrieb, übernommen (1943 zerstörten dann Bomben das Kino bis auf die Grundmauern. Es wurde später nicht wieder aufgebaut, da das ganze Gebiet um den ehemaligen Münzmarkt vollkommen umgestaltet wurde).

1934 wurde die „Arbeitsgemeinschaft Groß-Hamburger Lichtspieltheaterbesitzer“, in der Hugo Steigerwald aktiv war, von den Nationalsozialisten aufgelöst, und er trat der Reichsfilmkammer bei, wie aus den erhaltenen Entnazifizierungsunterlagen hervorgeht, die ihn lediglich als weitgehend unbelasteten Mitläufer einstufen. Darüber hinaus war Hugo Steigerwald begeisterter Jäger und Mitglied der Deutschen Jägerschaft.

Hugo Steigerwald konzentrierte sich nun ganz auf seine „Neue Blumenburg“. Doch auch diese wurde am 25. Juli 1943 ausgebombt – immerhin wurde der Gebäudekomplex nicht wie so viele andere Bauten in der Umgebung vollkommen zerstört, sondern nur schwer beschädigt. Die massiven Stahlträger hatten sich bezahlt gemacht, die Grundstruktur des Kinosaals und des Gebäudes blieben erhalten. An eine Wiederaufnahme des Spielbetriebs war jedoch zunächst nicht zu denken, zu groß waren die Schäden an der Gebäudesubstanz. 1948/49 wurde zunächst ein Ausweich-Quartier mit 340 Plätzen in Räumen der Schule an der Schlanckreye 24 bezogen.

*Ende Februar 1950 lief in der kurz zuvor wiedereröffneten „Blumenburg“ auch endlich der Disney-Klassiker „Schneewittchen“ von 1937 an!
Foto: Familie Steigerwald*



Neben der „Blumenburg“ wurde ab 1929 auch die „Münzburger“ in Altona von Hugo Steigerwald l. betrieben / Foto: Familie Steigerwald



Das ehemalige Kino „Blumenburg“ ist heute ein Billard-Café / Foto: Reißmann

Am 27. Januar 1950 konnte das Kino nach gründlicher Sanierung am alten Standort wieder eröffnet werden. Die Familie Steigerwald hielt die Bauarbeiten, das Richtfest und die Eröffnung mit dem Eintreffen der ersten Kinobesucher auf einem dreiminütigen 35-mm-Film fest, der sich bis heute erhalten hat. Innen konnte der Saal in alter Pracht wiederhergestellt werden und trotz neuer Konkurrenz durch weitere in der Nähe befindliche Kinos wie das „Capitol“ oder das damals gerade neu gegründete „Holi“ konnte man sich behaupten. Die Geschäftsführung besorgte zu jener Zeit Herbert Frey. Auch die Dänecke vom „Capitol“ gegenüber kamen ab und an mal als Zuschauer, wenn sie härtere Kost wie Western und Abenteuerfilme konsumieren wollten – ihr eigenes Kino spielte zumeist etwas anspruchsvollere Streifen.

Doch das Kinosterben machte auch vor der Hoheluftchaussee nicht halt.

Der Beschluss, das Kino zu schließen, fiel der Familie sehr schwer – schließlich hatte man das Gewerbe knapp 60 Jahre und lange Zeit auch mit sehr großem Erfolg betrieben.

1962 musste das „Capitol“ schließen, und drei Jahre später, im Juni 1965, wurde auch in der „Blumenburg“ schließlich der letzte Film gespielt: Der Western

„Die Falle von Tula“ mit Richard Widmark. Der abfallende Boden wurde mit Beton aufgefüllt und auf eine gerade Ebene gebracht und wenig später zog ein Aldi-Supermarkt in das Gebäude. Hugo Steigerwald (I.), der 1970 starb, hatte den Betrieb zu jener Zeit bereits längst an seinen Sohn Hugo Steigerwald (II.) übergeben. Der Beschluss, das Kino zu schließen, fiel der Familie sehr schwer – schließlich hatte man das Gewerbe knapp 60 Jahre und lange Zeit auch mit sehr großem Erfolg betrieben. Nun verlegte man



Hugo Steigerwald I. (1884-1970) gründete 1909 die „Blumenburg“

sich – wie so viele andere ehemalige Kinobesitzer – auf das Immobiliengeschäft. Das Mobiliar blieb im ehemaligen Rang einige Zeit eingelagert, bevor auch diese Räumlichkeiten vermietet werden konnten. Die Projektoren wurden nach der Schließung der Jugendbehörde überlassen und im Keller in der Jugendherberge am Stintfang eingelagert.

In den 1990er Jahren, auf dem Höhepunkt des Multiplex-Booms, rief dann CinemaxX-Chef Hans-Joachim Flebbe bei Hugo Steigerwald (III.) an und erkundigte sich nach dem Schicksal des ehemaligen Kinos, dessen Name ihm durchaus noch ein Begriff war. Doch eine Wiederaufnahme des Kinobetriebs kam nicht Frage, denn zu jener Zeit befand sich noch der Aldi-Markt in dem Gebäude, der erst nach Ablauf des Mietvertrages Ende der 1990er Jahre auszog – und wäre auch wirtschaftlich wohl unrealistisch gewesen. Heute befindet sich ein Billard-Café in dem Gebäude, das viele Details des ehemaligen Kinosalls noch gut erkennen lässt. Alle Angebote von Spekulanten, das Gebäude zu verkaufen und durch einen Neubau ersetzen zu lassen, wurden in den letzten Jahren von der Familie Steigerwald abgelehnt. Auch wenn es hier sicherlich nie wieder ein Lichtspieltheaterbetrieb geben wird, möchte die Familie gerne ein nicht unbedeutendes Stück Eimsbütteler (Kultur-)Geschichte erhalten.

Der Autor dankt Hugo und Falko Steigerwald für die Bereitstellung der Bilder. Etliche Informationen beruhen auf einem Gespräch, welches im August 2007 in der ehemaligen „Blumenburg“ stattfand. ■

Eines der wenigen heute noch erhaltenen Schriftstücke aus der Zeit um 1930, als Hugo Steigerwald I. neben der „Blumenburg“ auch die „Münzburger“ in Altona betrieb / Foto: Staatsarchiv Hamburg



Eduard Schüller aus Wedel: Der Tausendsassa von Telefunken

Von Jürgen Lossau

Im Videorecorder, im Computer, beim Kassettenrecorder – nirgendwo sind sie wegzudenken, die Erfindungen des Eduard Schüller aus Wedel. Über 100 Patente hat der gebürtige Schlesier, der in Berlin studierte, angesammelt. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam er mit der AEG-Telefunken nach Hamburg und leitete von 1955 bis 1962 die Magnetophonfertigung bei Telefunken in der Wedeler Hafensstraße. Als Telefunken diese Fertigung nach Konstanz und Berlin verlegte, blieb Schüller in Wedel – und pendelte zwischen den Arbeitsplätzen. Eine Broschüre mit dem Titel „Eduard Schüller und seine Magnetophone – Telefunken in Wedel 1955-1964“ erinnert an den Tausendsassa, der am 13. Januar 2008 hundertundvier Jahre alt geworden wäre.

Wer Schallschwingungen magnetisch aufzeichnen will, wandelt diese über ein Mikrofon in elektrische Schwingungen um. Diese werden von einem Elektromagneten in magnetische Wechselfelder umgesetzt, die in Frequenz und Stärke den Luftschwingungen entsprechen. Zur Speicherung der magnetischen Felder dienten anfänglich Eisenplatten oder -bänder. Dabei wird ein Magnet über den eisernen Speicher geführt und magnetisiert im Speicher die Elementarmagnete so, wie das Magnetfeld in dem Moment aussieht. In der nächsten hundertstel Sekunde kann sich das Magnetfeld schon wieder geändert haben und wirkt nun aufs nächste Eisenteilchen, denn das Magnetband bewegt sich ja weiter.

Wer die so aufgezeichneten Schallschwingungen wieder hörbar machen will, muss das Band mit den magnetisierten Eisenteilchen wieder an der Spule vorbeiziehen. In der Spule werden wiederum elektrische Schwingungen erzeugt, die in einem Lautsprecher in Luftschwingungen gewandelt und so hörbar gemacht werden können. In der frühen Phase traten bei der Gestaltung des Elektromagneten, den man heute nur noch „Tonkopf“ nennt, vielfältige Probleme auf. Schüller erfand als junger Diplom-Ingenieur in den 1930er Jahren den so genannten Ringkopf. Diese Erfindung trat einen 60-jährigen Siegeszug in heimischen Tonbandgeräten und Kassettenrecordern, aber auch bei Rundfunk, Fernsehen und in der Schallplattenproduktion an. Erst mit dem Aufkommen optischer Speicher (CD, DVD), ebte der Einsatz in den 1990er Jahren ab.

Auch die Schmalfilm-Amateure profitierten davon. 1954 entschieden sich die Hersteller von Schmalfilmgeräten im 8mm-Format für die magnetische Tonaufzeichnung.

Ein weiteres wichtiges Patent von Schüller war Anfang der 1950er Jahre das Schrägspurverfahren zur Bildaufzeichnung. Heute besitzt nahezu jeder Videorecorder und jede Videokamera mit Bandaufzeichnung als zentrales Bauteil die Schrägspureinheit für hohe Datenmengen nach Schüller. In dieser Einheit befinden sich dann gleich wieder zwei Ringköpfe aus Schüllers frühem Patent.

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann AEG in Hamburgs Stadtteil Winterhude, neue Magnetophone zu entwickeln. Der große Erfolg der dort hergestellten Studio-Bandmaschinen T8 und der für Ü-Wagen-Einsatz konzipierten AW1 (A für Aufnahme, W für Wiedergabe) führte zur Suche nach größeren Produktionsräumen. Drei Etagen an der Billhorner Canalstraße 13, ein Gebäude an der Süderstraße sowie eine Tonkopffertigung in der Hammerbrookstraße erweiterten die Kapazitäten. In der Hammerbrookstraße wurde auch das erste erfolgreiche Heim-Tonbandgerät entwickelt, das KL15 für 890 DM. Schon im ersten Jahr konnten 10.000 Stück dieses damals hochpreisigen Geräts abgesetzt werden.

1953 hatte sich die Magnetophonfertigung von Telefunken am Markt etabliert. Die drei Standorte erwiesen sich jedoch als unvorteilhaft. Expansion an einen zentralen Ort war im immer noch stark zerstörten Hamburg extrem schwierig. So wechselte man nach Wedel – in das ehemalige Aromax-Gebäude, das seit 1952 verwaist war, aber noch immer nach Puddingpulveraroma stank. Erst 1959 zog Eduard Schüller mit seiner Familie von Winterhude nach Wedel. Dort hatte er bereits ab 1955 die technische Leitung übernommen. Für höhere Amateursprüche wurde das KL35 Ton-

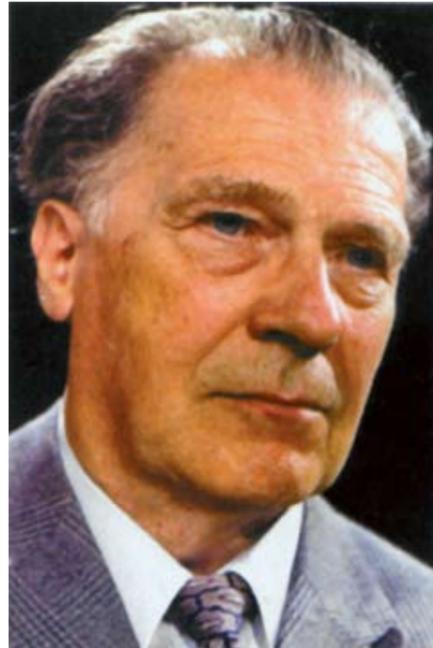


Das ehemalige Telefunken-Werk in Wedel.

bandgerät mit einem Frequenzumfang von 40-16.000 Hertz entwickelt. Kleinststudiogeräte wie die Modelle M23 und M24, die zwischen 1.600 und 2.000 DM kosteten, waren damals die besten Apparate, die für Amateure angeboten wurden. Aber auch die Studiomaschine M5 zog in viele öffentlich-rechtliche und private Tonstudios ein. Für den Schah von Persien oder den König von Belgien wurden sogar goldene Tonbandgeräte in der Wedeler Hafestraße gebaut.

Beim CinemaScope-Breitwandfilm wurde ein Spezialtonkopf, ein so genannter Vielfachkopf, entwickelt, der Raumklang wiedergeben konnte. Für Kinoprojektoren stellte Telefunken eine Vielzahl man Tonkopfmodellen her. Auch die Schmalfilm-Amateure profitierten davon. 1954 entschieden sich die Hersteller von Schmalfilmgeräten im 8mm-Format für die magnetische Tonaufzeichnung. Neben der Perforation wurde eine nur 0,8mm dünne Tonpiste aufgebracht, die von Amateuren bespielt und wiedergegeben werden konnte. Die Firmen Bauer, Eumig oder Bolex hatten solche Modelle im Angebot. Dafür entwickelte Telefunken besonders kleine Tonköpfe, teilweise mit Spezialverstärkern.

1955 hatte Telefunken in Hamburg 250 Mitarbeiter, davon 130 in Wedel. Bis zum Frühjahr 1959 erhöhte sich die Belegschaft auf 750 Personen. 6,9 Millionen DM wurden jährlich umgesetzt. Doch während man 1955 noch 5.720 Magnetophone des Typs KL25 verkaufen konnte, schrumpfte die Zahl mit dem neuen KL35 im nächsten Jahr schon auf 780. 1959 machte die Ton- und Löschkopffertigung für die Produktion in Berlin mehr als 50% der Gesamtproduktion aus. 40.000 Stück gingen dort hin. Hinzu kamen 577 Studio-Tonbandmaschinen. Aber auch beim M24 wurden die Absatzerwartungen nicht erfüllt. Statt geplanter 10.000 Maschinen im Jahr konnten nur 1.200 verkauft werden. Das Gesamtergebnis in Wedel war stets negativ. Tonband-Heimgeräte wurden deshalb ab 1960 nur noch in Berlin gefertigt.



Telefunken-Tausendsassa Eduard Schüller.

Als Ausgleich und zur Auslastung des Wedeler Werks wurden ein Teil der Rundfunkgerätfertigung von Hannover nach Wedel verlegt. 15 Radiotypen entstanden hier jetzt – zum Beispiel das Partner IV oder das Caprice. Noch immer beschäftigte man 700 Mitarbeiter und erwirtschaftete inzwischen einen Produktionswert von 20 Millionen DM, aber nur noch 4 Millionen DM aus der restlichen Magnetophonfertigung des M24 und der Studiomaschinen. 1961 suchte die AEG-Marineteknik ein neues Werk im Hamburger Raum. Telefunken bot Wedel an und während dort noch Radios gefertigt wurden, zogen auch schon erste Abteilungen der AEG ein. Massenentlassungen konnten vermieden werden, weil zeitgleich eine Lübecker Kartongefabrik in eine stillgelegte Strumpffabrik nach Wedel zog und einen zusätzlichen Bedarf von über 600 weiblichen Arbeitskräften hatte.

Eduard Schüllers Hauptinteresse galt nach 1962 der Bildaufzeichnung mittels TED-Bildplatte. Telefunken entwickelte dieses Verfahren gemeinsam mit der Teldec (Telefunken Decca Schallplatten GmbH). Durch preisgünstiges Pressen sollten schnell große Stückzahlen dieser Platten hergestellt werden. Vor allem der Hamburger Axel-Springer-Verlag stieg groß in die Vermarktung von Spielfilmen, Reisedokus und Weiterbildungsprogrammen (u.a. für Ärzte) ein. Aber das System war ein reines Wiedergabemedium – wie die Schallplatte. Heimische Aufzeichnungen waren nicht möglich. Außerdem waren die Anforderungen an die Kontur des abtastenden Diamanten im TED-Bildplattenspieler und die Belastungen bei der Wiedergabe so erheblich, dass er nach jedem Abspielvorgang beim Rücklauf nachgeschliffen werden musste. Die Bildplatte wurde zum Flop – Videoverfahren kamen auf und boten mehr Möglichkeiten bei besserer Qualität.

Eduard Schüller starb am 19. Mai 1976 in Wedel. Die vom Heimatmuseum Wedel herausgegebene Broschüre „Eduard Schüller und seine Magnetophone – Telefunken in Wedel 1955-1964“ informiert über sein Wirken. Sie kann für 19,90 Euro bei www.wittner-cinetec.de bezogen werden. ■

Tonbandgerätfertigung bei Telefunken in Hamburg.



Manchmal wird der Eindruck vermittelt, das Fernsehen sei am 25. Dezember 1952, dem offiziellen Datum für die Aufnahme des täglichen Sendebetriebs in Hamburg, als weihnachtliches Überraschungsgeschenk vom deutschen Himmel gekommen. Tatsächlich hat es zuvor mehr als zwei Jahr lang einen großen publizistischen Aufwand gegeben, um die Köpfe der Menschen, ihre Augen und Ohren und alles was dazwischen ist, auf die bevorstehende Umwälzung im Medienangebot vorzubereiten.

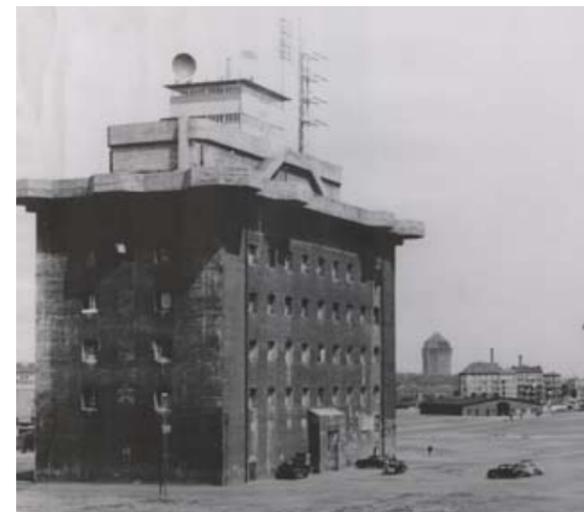
Wir entdecken ein aufschlussreiches Zusammenspiel zwischen den Branchen, die am neuen Medium interessiert sind: Techniker und Programmierer, Rechteinhaber und Elektroindustrie, Zeitungsverlage und Politiker. Und wir müssen feststellen: Alle sahen ihre Vorteile, dem Konsumenten mussten sie erst vor Augen geführt werden. Fernsehen war kein Geschenk des Himmels, nach dem man sich ewig lange gesehnt hatte, sondern ein Präsent, das auch Verwirrung auslöste.

Das Fernsehen kommt! Aus der Vorgeschichte einer Medienrevolution

Von Joachim Paschen

Wie wurden die Menschen vor 55 Jahren auf den Geschmack des neuen Mediums gebracht? Welche Versprechungen wurden gemacht, welche Erwartungen geweckt, gewissermaßen als Gegenleistung für die enormen Kosten des Fernsehbetriebs, die von den monatlich zwei Mark Rundfunkgebühren abgezweigt werden mussten, pro Minute ca. 150 Mark, im Jahr 5,4 Millionen Deutsche Mark für täglich zwei Stunden Programm.

Zur Erforschung dieses Aspekts der Vorgeschichte des Fernsehens in Deutschland steigen wir hinab in das Archiv des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg. Dort stoßen die Medienarchäologen auf einen interessanten Schatz: Mehrere Aktenordner mit Zeitungsausschnitten seit 1950, zusammengelesen von Mitarbeitern der Presseabteilung des Nordwestdeutschen Rundfunks/NWDR, des damals größten Rundfunksenders Westdeutschlands, die gesamte Britische Besatzungszone von Flensburg bis Bonn umfassend. Feinsäuberlich haben sie den Erfolg ihrer Public-Relations-Bemühungen dokumentiert.



Bekanntlich ging es vor 60 Jahren in Deutschland um die Wiedereinführung des Fernsehens: Vor dem Krieg hatten nicht nur die Berliner, sondern auch die Hamburger bereits das neue Medium in Fernsehstuben erleben können. In den USA, in Großbritannien und Frankreich begann die mehr oder weniger stürmische Entwicklung von television als neuem Massenmedium gleich nach Kriegsende.

Zwischen Rhein und Oder musste man sich nicht lange gedulden, denn die Systemkonkurrenz zwischen Ost und West im geteilten Deutschland führte dazu, dass die Einführung des Fernsehens zum Wettlauf geriet. Die ersten Vorbereitungen verliefen im Geheimen, auch weil zunächst der technische, gestalterische und publizistische Sachverstand aus den späten 1930er Jahren beim NWDR in Hamburg vereint werden musste. Im Schutz des Hochbunkers auf dem Heiligengeistfeld wurden die ersten technischen Experimente durchgeführt, im Frühjahr 1950 war es dann soweit: Die ersten hausinternen Übertragungen werden „gesendet“ und stolz der Presse vorgeführt. Wir greifen uns die interessantesten Berichte heraus und erfreuen uns an der Naivität des Staunens über das neue Medium.

Die ersten Zeitungsberichte erscheinen im Frühjahr 1950: Die Journalisten geraten in Verzückung. Während das Hamburger Abendblatt noch recht nüchtern daherkommt und auf den Preis eines Fernseh-Empfangsgeräts von 1500 Mark (drei Monatsgehälter) hinweist, jubelt eine andere Zeitung nach einem Besuch im Hochbunker auf dem Heiligengeistfeld: „Dies Fernsehen ist publikumsreif. Es wird die Herzen der Öffentlichkeit im Sturm erobern. Hier gibt es keine Fragen der Technik mehr – hier steht nur noch ein Problem zur Debatte: das Programm!“ Hier sollte, heißt es weiter, im Interesse der Zuschauer nicht gespart werden, um recht bald das deutsche Fernsehen der Allgemeinheit zugänglich machen zu können.

Im Hochbunker auf dem Heiligengeistfeld in Hamburg erlebte das deutsche Nachkriegsfernsehen seine Geburtsstunde. Die Metallschirme auf dem Dach sind Teil einer Fernsehbrücke zwischen Köln und Berlin.

Die Hamburger Freie Presse tat sich besonders hervor: In ihren Geschäftsräumen am Gänsemarkt richtete sie zusammen mit der Radio-Illustrierten Funkwacht im Juni 1950 eine Fernsehstube ein, um die Sendungen des 100-Watt-Senders im Hochbunker auf dem Heiligengeistfeld vorzuführen: „Bild und Ton kamen in hervorragender Qualität an.“ (HFP v. 19.6.1950) Um so empörter war die Zeitungsredaktion zwei Wochen später, als der NWDR die Übertragung plötzlich wieder einstellte. Etwa 100 prominente Hamburger waren in die Fernsehstube eingeladen worden, um das Fernsehen populär zu machen. Aber auf dem kleinen Bildschirm tat sich nichts. Gibt es „Fernsehfeinde im Sendehaus?“ fragte die HFP am 28. Juni 1950.

Drei Monate lang hüllte sich der Sender in Schweigen: Zunächst sollte die technische Ausstattung um einen Filmabtaster und eine Fernseh-Kamera komplettiert werden, bevor man an die Öffentlichkeit ging. Am 25. September wurde zu einer Pressekonferenz in den großen Sendesaal des Funkhauses am Rothenbaum geladen. Auf sechs Apparaten konnten die Zeitungsleute ein kleines Fernsehprogramm verfolgen: die neueste Wochenschau, Ausschnitte aus einem Spielfilm und aus dem Kulturfilm Michelangelo. Das meiste Interesse fanden jedoch aktuelle Frontberichte aus dem gerade ausgebrochenen Korea-Krieg. NWDR-Generaldirektor Grimme dämpfte allerdings die Erwartungen: Wir müssen weitere Versuche machen. An die Elektroindustrie appellierte er, Geräte zum Preis von 600 Mark auf den Markt zu bringen.

Es dauerte noch einmal zwei Monate, bis wieder Sendungen ausgestrahlt wurden, alle drei Tage jeweils anderthalb Stunden lang, bis zum Ende des Jahres. Die Zeitungen hielten sich diesmal zurück. Am 5. Januar 1951 brachte die Frankfurter Allgemeine Zeitung jedoch ein sehr skeptisches Resümee: Was werden wir fernsehen? Man würde es begrüßen, wenn „das Fernsehen nicht in jenen Vergnügungstingeltangel abgeleitet“, aber aus Amerika kämen andere Berichte: Wir saßen zu dritt um den Esszimmertisch versammelt bei starkem Whisky und stierten in den Fernsehapparat, eine typisch amerikanische Familienbeschäftigung. Eine „Errungenschaft“ mag die Zeitung nicht darin sehen, wenn der „Bildapparat im Hause die letzten Stunden freier Entspannung und spontaner Betätigung auffrisst.“

Gegen diesen Skeptizismus macht die Öffentlichkeitsarbeit von Sender und Industrie mobil. Besonders aktiv ist der Fernsehexperte der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung, Martin Svoboda. Er beobachtet eine „dicke und sehr kompakte

Menschentraube“ vor dem Schaufenster der Hamburger Freien Presse am Gänsemarkt. Die 60 bis 70 Zuschauer

fühlen sich als „Fernsehpioniere“, einige haben sich sogar Operngläser mitgebracht, um das Geschehen auf dem 30 mal 40 Zentimeter großen Bildschirm besser verfolgen zu können. Wild kommentiert das Fernsehvolk die Direktübertragungen, aber verstummt, als ein Spielfilm folgt. Ein Taxifahrer wird zitiert: „Tja, da braucht man ja nicht mehr ins Kino zu gehen!“ (WAZ 15.2.1951)

Noch hat das Fernsehen andere Ambitionen: Das Mitteilungsblättchen des NWDR Die Ansage hebt in der Ausgabe vom April 1951 hervor, dass Originalsendungen aus dem Studio die Filmsendungen verdrängen: Nicht nur die erste große Kabarettensendung „Der schwarze Walfisch“ mit rhythmischer Musik und pointierten Texten, sondern auch zahlreiche aktuelle

Reportagen mit Theo Lingen, Hardy Krüger und anderen: „Täglich sind die beiden Fernseh-Reporter Jürgen Roland und Krüger-Lorenzen auf der Suche nach den interessantesten und aktuellsten Ereignissen; denn das Ereignis des Tages am Abend im Bild zu zeigen, ist Stärke und Reiz des Fernsehens.“

Hin und wieder wurden wohlgesonnene Journalisten in das Allerheiligste des Fernsehsenders geladen: Im 5. Stock des Hochbunkers entsteht auf kleinem Raum das „erste deutsche Nachkriegs-Fernseh-Studio“. Die Technik kann bewundert werden, die beiden Kameras auf breiten Stativen, der zweite Filmabtaster, ein Diapositivgerät für Bilder, Titel und Schachbrettmuster für Tests. Hervorgehoben wird die deutsche 625-Zeilen-Norm, die leistungsfähiger sei als die amerikanische (525) und die englische (405). Ganz überrascht ist der Zuschauer, dass bei einem Fußballspiel das Leder in jeder Phase gut zu erkennen ist. (Tagesspiegel 5.3.1951)

In einem Bericht der Welt wird aus der Programmplanung des NWDR geplaudert: Das erste Fernsehspiel (das Vorspiel auf dem Theater aus Faust) wird als „recht saubere Arbeit“ bezeichnet, die Präsentation der Hohnsteiner Puppenspieler als „guter Gedanke“. Hervorgehoben werden Kurse zum Boxen, Tanzen und Briefmarkensammeln. Neue Fernsehspiele werden angekündigt: eine Totokomödie (was immer das sein mag) und eine englische Übersetzung: Es war der Wind, die unheimliche Geschichte eines Talismans. (Welt 11.6.1951)

Der Nordwestdeutsche Fernsehdienst (NWDF), wie das Hamburger Programm offiziell heißt, legte im Sommer 1951 eine Sendepause ein, eine gute Gelegenheit, Erfolge aufzuzählen. „NWDF lernt aus jeder neuen Sendung“ heißt eine Überschrift der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung vom 12. Juli 1951: „Zwei Stunden Zeit vor dem Fernsehschirm sind nicht verschwendet... Die Rundfunkgebühren sind gut verwendet worden.“ Von den etwa 100 Mitarbeitern im Bunker werden namentlich zwei besonders hervorgehoben, die beiden Ansagerinnen Irene Koß und Johanna Wichmann. Es beginnt die Kultpflege um die „bewunderten und beneideten Fernseh-Stars“. Das wünschen sie sich: „Wir möchten nicht nur ansagen, mitspielen möchten wir.“ (WAZ 28.7.1951)

Die Sommerpause nutzt der Technische Direktor des NWDR, Werner Nestel, seit 1937 bei Telefunken mit dem Fernsehen befasst, für eine Flugreise in die USA, um zu lernen, „wie man heutzutage in Amerika fernsieht“. Er kommt aus dem Jubeln nicht heraus: Von den 107 Fernsehstationen werden täglich ab Mittag bis zu zwölf Stunden Programm von zwölf Millionen Apparaten empfangen. Man kann zwischen Billiggeräten für 110 Dollar und Luxus-Ausstattungen (mit Bar) für 900 Dollar wählen. Die beliebtesten Sendungen sind „Kriminalreißer und Wildwest-Stücke“. Dass die amerikanischen Fernsehgesellschaften auf „Niveau“ achten, erkennt er daran, dass sie versprechen, keine geschmacklosen Ringkämpfe zu zeigen: „No wrestling!“ „Meine Reise bringt dem deutschen Fernsehen hundertfachen Gewinn.“ Allerdings erst 1952, meint er. (WAZ 10.7.1951)

Die Schwärmereien des Technikers wurden von den Programm-Machern jedoch mit Zurückhaltung aufgenommen. Ein Jahr nach dem ersten öffentlichen Auftritt und dem Beginn der Versuchssendungen stellte der NWDR-Programmdirektor Werner Pleister klar: Wir werden weniger unterhaltend sein als die Amerikaner und zeigen, dass es ohne „Hypnose“ und „Dauerberieselung“ geht. Wir werden nicht amerikanischen Vorbildern folgen, sondern täglich nur zwei bis drei Stunden eine gehaltvolle Kost anbieten. (WAZ 21.9.1951)

Auf der Deutschen Industrieausstellung in Berlin im Oktober 1951, dem Vorläufer der Funkausstellung, präsentierten der NWDR und die Rundfunkindustrie im Zusammenspiel das Fernsehen einer breiten Öffentlichkeit. Besonders bestaunt wurde der erste deutsche Fernseh-Übertragungswagen, ein „Wunder der Technik“: Das Ungetüm wog acht Tonnen und kostete eine halbe Million Mark. Auf einer Live-Bühne wurde das neue Fernsehspiel „Es war der Wind“ aufgeführt und übertragen. Während die Amerikaner die Erfolge ihrer Serienproduktion von Fernsehgeräten vorführten, mussten die deutschen Hersteller sich noch mit handwerklicher Einzelanfertigung begnügen.

Das musste sich ändern, wenn sich das Fernsehen durchsetzen wollte. Tatsächlich standen in Hamburg in dieser Zeit kaum mehr als 100 Fernsehempfangsgeräte. Gleich nach der Berliner Ausstellung landeten die Ham-

burger Radiofachgeschäfte einen Coup: An 25 Standorten zeigten sie in ihren Schaufenstern die neuesten Fernsehapparate aus der Serienproduktion der Philips-Werke in Krefeld. Auf dem Süllberg in Blankenese, 20 Kilometer vom Sender entfernt, konnten die Gäste auf neun Bildschirmen das aktuelle Programm verfolgen. „Zauberspiegel“ nennt das Hamburger Abendblatt das neue Heimgerät zum Preis von 2100 Mark. An den drei Sendetagen lässt die Zeitung das Gerät im Schaufenster der Hauptgeschäftsstelle am Gänsemarkt von 20 bis 22 Uhr laufen. (HA 23.10.1951)

Doch wer zahlt so viel Geld für so wenig Programm? In der Hamburger Morgenpost beschwert man sich über die „Fernseh-Ebbe beim NWDR“: Es laufen nur noch Filme in Wiederholung; die Rundfunkzeitschriften kündigen gar keine Sendungen mehr an. Es müsse wohl gespart werden, vermutet das Boulevardblatt, und es fehle an einer klaren Führung. (14.11.1951)

Fernsehen auf dem Süllberg

Viel Staunen um den „Zauberspiegel“

Eigener Bericht

Mc. Hamburg, 23. Oktober

An 25 Stellen der Stadt stauten sich gestern abend die Menschen vor den Schaufenstern der Radiofachgeschäfte, die zum erstenmal die neuen Philips-Fernsehempfänger im Betrieb vorführten. Auf dem Süllberg, 20 Kilometer vom Sender entfernt, leuchteten gleichzeitig die Bildschirme von neun Geräten. Überall sah man das NWDR-Versuchsprogramm.

Nach der Industrie-Ausstellung in Berlin, deren „Fernsehstraße“ eine Sensation war, hat auch Deutschland die Serienfabrikation des „Zauberspiegels“ begonnen. Die ersten Geräte aus der neuen Philipsfabrik in Krefeld werden in drei Typen geliefert, die zwischen 1500 und 6500 DM kosten. Die Schaltschemen gleichen einem komplizierten Schnittmusterbogen. Je nach der Type werden Bilder von 22×29 cm, 34×45 cm und 75×100 cm erzeugt. Die Zahl der Röhren schwankt zwischen 24 und 37.

Nur bei dem kleinsten Gerät wird das Bild noch direkt auf der Röhre erzeugt. Bei den größeren Apparaten hat eine Erfindung des Hamburger Mechanikers Schmidt Pate gestanden, die es gestattet, von einer Röhre mit 6 cm Durchmesser durch eine raffiniert einfache Projektionsoptik die Bilder zu vergrößern und auf eine Mattscheibe zu werfen. Das noch in der Entwicklung befindliche Mammutgerät ermöglicht sogar die Wiedergabe von Fernsehsendungen auf einer 4×3 m großen Leinwand.

Technisch hat das Fernsehen schon einen hohen Stand erreicht. Von der Güte des Programms und dem Geldbeutel wird es abhängen, wie schnell es sich bei uns einführt. Bis zum Herbst nächsten Jahres wird das Sendernetz so

weit aufgebaut sein, daß rund 12 Millionen Einwohner des Bundesgebietes die Möglichkeit zur Teilnahme bekommen.

Das Hamburger Abendblatt zeigt montags, mittwochs und freitags zwischen 20 und 22 Uhr im Schaufenster der Hauptgeschäftsstelle am Gänsemarkt die Fernseh-Versuchssendungen des NWDR.



Dieser Philips-Heimempfänger mit einem unzerbrechlichen Bildschirm in der Größe 34×45 cm kostet 2100 DM.

Bericht des Hamburger Abendblatts vom 23. Oktober 1951

Was hilft in dieser Situation? Ein Skandal und das Einschmeicheln bei den Politikern. Die Wochenzeitung Christ und Welt nahm am 22. November 1951 die Ankündigung, auf dem Internationalen Ärztekongress in Hamburg werde der NWDR erstmalig eine Blinddarmoperation live senden, zum Anlass, sich über diese „Sensationshascherei“, diesen „Nervenkitzel“ zu empören: Eine fernsehgesendete Operation wäre die Entweihung ärztlicher Kunst, wäre eine unstatthafte Einmischung in das Dreieck Gott, Patient und Operateur. Natürlich ließ der Sender seinen Hausberichterstatte Svoboda entgegnen: „Ein kühner Schritt des NWDR im Dienste der Heilkunst.“ (WAZ 6.12.1951)

Und wie gewinnt man die Politiker? Man lässt sie im Fernsehen auftreten und gibt ihnen das Gefühl, die ganze Welt schaut ihnen zu. Ein Anlass war schnell gefunden: Im November 1946, also fünf Jahre zuvor hatte der SPD-Bürgermeister Max Brauer sein Amt angetreten. Es wurde

Im August 1952 wurde zum ersten Mal ein Fußballspiel übertragen: Drei Kameras verfolgten am Rothenbaum den 4:3 Sieg des HSV gegen Altona 93.

lanen im Studio, die ihre Glückwünsche der Kamera und dem Mikrofon übergeben. Und im Rathaus saßen die Senatoren mit ihrem Bürgermeister um den Fernseher herum und bewunderten das neue Medium. (HA 23.11.1951) Es vergingen nur ein paar Tage und die SPD-Zeitung Hamburger Echo verlangte: „Wann kommt der tägliche Programmisten?“ (HE 29.11.1951)

Für 1952 war der Beginn des regelmäßigen Fernsehbetriebes angekündigt. Fast das ganze Jahr musste jedoch in Wartezeit verbracht werden; steigende Spannung wurde durch die zunehmende Dichte vielversprechender Vorabmeldungen erzeugt. Zunächst kam das Fernsehen in den Ruf, das Medium der Wohlhabenden zu sein. Das Hamburger Nobel-Hotel Reichshof am Hauptbahnhof stellte, nachdem es das Zimmertelefon eingeführt hatte, nun auch einen Philips-Großbildempfänger im Frühstücksraum auf, damit die Gäste das Unterhaltungsprogramm frei Haus genießen konnten. (HFP

7.1.1952) Als weitere publikumsträchtige Zielgruppe kümmerte sich das Fernsehen um die Kinder: Der Gastwirt des Meeresgrund auf der Großen Freiheit stellte zur Fernsehkinderstunde sein Lokal den Kindern von St. Pauli zur Verfügung; denn er war stolzer Besitzer des ersten Fernsehapparats im Vergnügungsviertel. Natürlich wurden einige der Kinder für eine Sendung in den nicht weit entfernten Bunker geladen. (Die Ansage 31.1.1952)

Ein vierseitiger Artikel in einem bekannten Hamburger Nachrichtenmagazin plauderte zum ersten Mal aus, was in dem als Geheime Kommandosache behandelten Industriepan der Gerätehersteller (Philips, Schaub, Krefft, Blaupunkt) stand: Danach rechnete man bereits für 1952 mit dem Absatz von 65000 Apparaten; in fünf Jahren sollten zwei Millionen verkauft sein. Sogar die Abwärtsentwicklung der Preise war schon kalkuliert: von 1300 Mark (1951) auf 920 Mark (1957). Tatsächlich lagen die Preise beträchtlich höher (für das Tischgerät Aladin 1350, für die Truhe Morgana 1800 Mark); ein Einzelhändler in Hamburg gab daher zu, dass er bislang 100 Geräte verkauft und weitere 50 zur Probe aufgestellt hat. (Spiegel 13.2.1952)

Erfolg konnte das Fernsehen nur haben, wenn es alle erreicht. Also suchte das Fernsehen die Massen auf, z.B. am Tag der Arbeit: Eine halbe Stunde lang übertrug der Fernsehfunk den Aufmarsch der 100000 auf dem Lübeckertorfeld und die Reden der Gewerkschaftsführer, die Kamera auf einer weithin sichtbaren Tribüne. (HE 2.5.1952). Weitere Großereignisse für die Fernsehberichterstattung waren der Überseeitag mit einer Ansprache von Wirtschaftsminister Ludwig Erhard, ein internationales Tanzturnier, das große Derby auf der Horner Rennbahn, die internationalen Tennismeisterschaften. Im August 1952 wurde zum ersten Mal ein Fußballspiel übertragen: Drei Kameras verfolgten am Rothenbaum den 4:3 Sieg des HSV gegen Altona 93. Das Mitteilungsblättchen des NWDR sparte nicht mit Selbstlob: Alle sieben Tore des Tages konnten mit einer Präzision beobachtet werden, die dem Sportfreund bequem im Sessel sitzend die Beobachtung des Spieles zu einem wahren Genuss machte. (Ansage 28.8.1952) Auch an Innenaufnahmen, die zur Beleuchtung ganze Scheinwerferbatterien verlangten, wagte man sich heran: Aus dem Flora-Theater am Schulterblatt wurde die Zauber-Revue des Magiers Kalanag übertragen. Die Fernsehzuschauer sollten das Gefühl bekommen, in der ersten Reihe zu sitzen.

In dieser Zeit gab es auch die ersten Experimente mit einer Nachrichtensendung: In zwei kleinen Bunkerräumen wurde eine 7 bis 10-minütige Tageschau von vier Leuten fabriziert, eine Zusammenstellung aus stummen Filmschnipseln der Wochenschau und einem Kommentar, die „bunte Welt der Politik, der Kunst, der Sensationen, schöner Frauen und des Sports“. Sprecher Kay Dietrich Voss erhält seinen Einsatz durch leichtes Antippen auf der Schulter, verantwortlicher Redakteur ist Martin Svoboda, der senderfreundliche Reporter von der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung. (Ansage 28.8.1952)

Noch eine Erfolgsmeldung zur ersten drahtlosen Übertragung von Fernsehsendungen von Berlin nach Hamburg (Neue Zeitung 12.9.1952), und einen Tag später die überraschende Mitteilung: Der NWDR stellt den Fernsehbetrieb ein! Die Sendepause soll der Vorbereitung des Weihnachtsfestes dienen, zu dem der tägliche Fernsehbetrieb beginnen soll. Kritik am „großen Schweigen von Hamburg“ wird laut, vor allem an den „Fernsehbeamten“, die mit der Entwicklung nicht Schritt halten können. Oder geht das Geld aus? Vier Millionen Mark soll der Versuchsender in einem Jahr verschlungen haben. (Die deutsche Zukunft 18.10.1952)

Fernsehübertragung aus dem Flora-Theater am Schulterblatt: Zauberstücke des berühmten Magiers Kalanag im Herbst 1952



Dieser Stimmung wurde mit Erfolgsmeldungen aus dem NWDR begegnet: Als bedeutsamer technischer Fortschritt wurden die neuen Kameras gefeiert, die mit einem „Superikonoskop“ ausgestattet sind: Sie sorgen für eine „plastische“ Bildqualität. (Welt 11.10.1952) Werner Pleister, inzwischen zum ersten Fernsehintendanten in Westdeutschland aufgestiegen, schwärmte von den großen Reichweiten: Die neue Hamburger Rundfunkstation in Moorfleth könne im Umkreis von 200 Kilometern empfangen werden, also von mehr als vier Millionen Menschen. Sender in Hannover und Schleswig kämen hinzu. Über eine Fernsehbrücke nach Köln werde auch Nordrhein-Westfalen erreicht, so dass theoretisch 15,4 Millionen Menschen das NWDR-Fernsehprogramm verfolgen könnten.

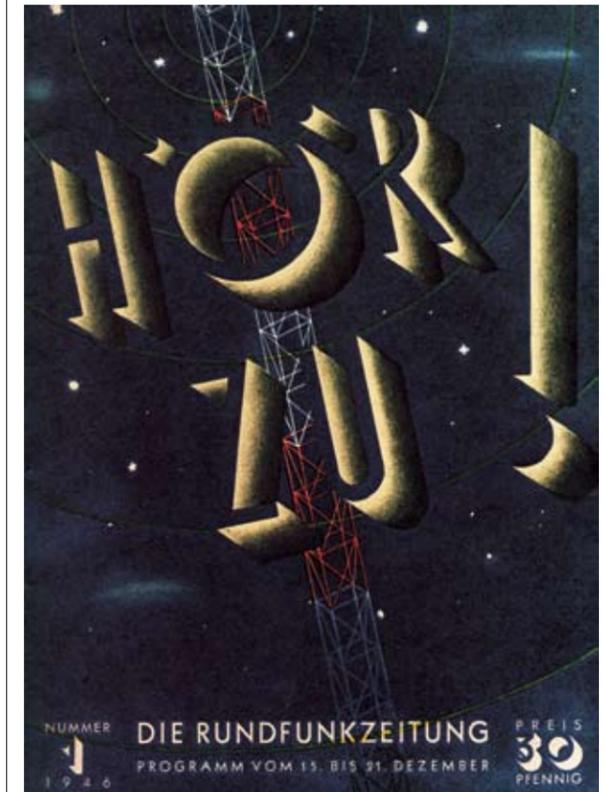
Was für rosige Aussichten, wenn ab Januar 1953 für jeden Fernseher monatlich fünf Mark Empfangsgebühr zu zahlen sind. Zunächst aber plagten den Sender doch Finanzprobleme: Die magnetofonische Konservierung von Fernsehspielen war noch so teuer (2000 Mark die Stunde), dass man bei Wiederholungen lieber eine neue Aufführung im Studio in Kauf nahm. Außerdem waren 4,6 Millionen Mark verplant für die Errichtung eines Fernseh-Zentrums in Lokstedt, nicht weit von Hagenbecks Tierpark und in der Einflugschneise des Flughafens gelegen: Es wird „Europas erster und modernster Fernsehbau“, jubelte die Rundfunkzeitschrift Hör zu (8.11.1952). Bei der Grundsteinlegung für den Flachbau mit vier Studios und Werkstätten fühlte sich Hamburg als „Fernsehmittelpunkt“. Für die 400 Beschäftigten, die hier ohne Sonne und frische Luft arbeiten sollten, war eine besonders hübsche Kantine vorgesehen.

Vorbereitung auf den „großen Start“ am 25. Dezember 1952: Auf einer ganzen Seite mit vielen Bildern versprach die Funk-Wacht „technischen und künstlerischen Genuss für alle jetzigen und künftigen Fernseher“. (2.11.1952) Die Pressestelle des NWDR beantwortete die Frage: Wer hat zu Weihnachten Fernsehempfang? mit der Angabe: 60 Prozent der Bevölkerung im NWDR-Sendebereich. Empfangslücken gebe es nur in Flensburg, Bielefeld und Ostfriesland. Und Generaldirektor Adolf Grimme meinte zum Fernsehstart: Hauptinteressent wird der „Kleine Mann“ – in drei Jahren gibt es 600000 Fernsehteilnehmer. (Norddeutsche Zeitung 20.12.1952)

Dann war die die Wartezeit in Deutschland zu Ende, allerdings um eine Nasenlänge voraus zunächst im DDR-Fernsehzentrum Berlin-Adlershof: Zu Stalins 73. Geburtstag am 21. Dezember 1952 begann dort die öffentliche Ausstrahlung eines Fernsehprogramms. (Stalin überlebte das Geschenk allerdings nur um 73 Tage.)

Im Hochbunker auf dem Heiligengeistfeld in Hamburg war es am 25. Dezember um 20 Uhr soweit: Zur Eröffnung des täglichen Programms hielten Werner Nestel und Werner Pleister minutenlang Ansprachen. Unter der Regie von Hanns Farenburg lief dann ein Spiel um die Entstehung des unsterblichen Liedes „Stille Nacht, heilige Nacht“ an; anschließend wurden Glückwunsch-Telegramme aus aller Welt verlesen. Zur Musik von Norbert Schultze jr., gespielt vom Rundfunkorchester unter Leitung von Richard Müller-Lampertz, war schließlich das Tanzspiel „Max und Moritz“ zu sehen. Um 21.57 Uhr machte Fräulein Koß die Absage: Unser heutiges Programm ist beendet. Wir sehen uns wieder morgen um 14 Uhr. Als letztes wurde ein Kalenderspruch gezeigt: Eines nur ist Glück hienieden, eins: des Innern stiller Frieden!

Im Sendeprotokoll wurde vermerkt: Alles verlief programmgemäß. Allerdings wurde bemängelt, dass vor der Studiotür des Öfteren starker Lärm zu hören war, und verlangt, dass die Sprechkabine besser gegen Schall isoliert werden müsste. Für den zweiten Weihnachtstag war angekündigt: die Übertragung eines Pokalspiels des FC St. Pauli am Millerntor sowie eine „nette Bescherung“



Die seit Dezember 1946 erscheinende Rundfunkzeitschrift berichtete regelmäßig über Neuigkeiten zur Fernsehtechnik und stellte auch das Fernsehprogramm vor.

mit Peter Frankenfeld, Cornelia Froboess, Karl Voscherau, Ilse Werner und vielen anderen. Für den folgenden Tag konnte man sich auf die Übertragung eines Kabarettprogramms der Stachelschweine aus Berlin freuen.

Die Presse jubelte: Auch Deutschland „sieht fern“. Wie viele von den potentiellen 15,4 Millionen Zuschauern tatsächlich die Premiere erleben konnten, blieb ein Geheimnis. Im Sendebereich waren nicht mehr als 2000 Geräte empfangsbereit; die meisten standen in Salons, Gaststätten und in den Schaufenstern der Radio-Geschäfte, in und vor denen sich viele Menschen drängelten. (Münchner Merkur 29.12.1952) In Lübeck waren z.B. gerade einmal vier private Fernsehempfänger gemeldet. (Hamburger Anzeiger 31.12.1952)

Neun Monate später erschien der erste Rückblick aus Anlass der Eröffnung des neuen Fernsehhauses in Lokstedt, der „modernsten Fernsehstation“. Die meisten waren schon aus den beengten Verhältnissen im Hochbunker ins „Grüne“ umgezogen; die Abteilung Aktuelles musste jedoch aus Raumgründen noch etwas ausharren. (Spiegel 28.10.1953) Was hatte man 1953 nicht alles zu sehen bekommen: die Krönung Elisabeths II., Adenauers Rückkehr von seiner ersten USA-Reise, die Eröffnung der IGA in Hamburg, Fußballspiele, Pferderennen, Boxkämpfe, Hausfrauentipps, Reiseberichte, seltene Tiere und Fernsehspiele. Sogar die Übertragung der ersten Sitzung des neugewählten Bundestages wurde angekündigt: Der Tag, an dem das Fernsehen so wie der Rundfunk zu den Selbstverständlichkeiten des Lebens gehört, ist auch in Deutschland nicht mehr allzu fern. Dem Fernsehen gehört die Zukunft. (HE 26.9.1953)

Man rechnete mit 13000 Empfängern, davon allerdings 8000 „Schwarzsehern“, denen das Programm offensichtlich nicht fünf Mark wert war. (Welt 14.10.1953) ■

„Arisierungen“ von Kinos in Hamburg

Von Jan Pätjer Johannsen

Dem regelmäßigen Leser des „Hamburger Flimmern“ sind Namen wie Henschel, Waterloo- und Thalia-Kino geläufig. Die beiden Lichtspielhäuser sind in der Reihe „Alte Hamburger Lichtspielhäuser“ (Heft 3 und 5) porträtiert worden. James Henschel ist einer der Kinopioniere der Hansestadt gewesen. Der nicht von ihm geführte Henschel-Konzern wurde in den 1920er-Jahren zum größten Hamburger Kinobetreiber. Nach nationalsozialistischer Definition waren diese Kinos und Unternehmen in „jüdischem“ Besitz und sollten „arisiert“ werden, d.h. in deutschen Besitz übergehen. Bisher ist das Schicksal dieser Kinos bzw. Unternehmen in der Zeit des Dritten Reichs nicht Gegenstand einer genaueren Betrachtung gewesen.

Frank Bajohr von der Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg war der Erste, der „die Verdrängung der jüdischen Unternehmer“ in Hamburg ausführlich untersuchte und die Strukturen und Abläufe der „Arisierungen“ darlegte. Nur kurz geht er darauf ein, dass Kinobesitzer von den antijüdischen Maßnahmen der Reichskulturkammer betroffen waren bzw. aus ihr ausgeschlossen wurden. Gerti Keller untersuchte in ihrer Magisterarbeit „Kino unterm Hakenkreuz“ auf sechs Seiten die „Arisierung“ zweier Hamburger Kino-Konzerne. Sie stützte sich auf die Untersuchungen und Interviews, die Jens Meyer und Reinhold Sögtrop über James Henschel geführt hatten. Beiden Darstellungen ist gemeinsam, dass sie sich auf den Henschel-Konzern und die Hirschel-Kinos konzentrieren und dabei bezüglich der Abläufe und Zeitpunkte der „Arisierungen“ ungenau sind. Angemerkt werden muss, dass die Aktenlage nicht optimal ist. Vor Kriegsende hatten die nationalsozialistischen Machthaber genug Zeit, um wichtige Dokumente ihrer zwölfjährigen Herrschaft zu vernichten – darunter viele Akten über die „Arisierungen“ und ein Großteil der Bestände der Reichsfilmkammer.

„Wir sind der Überzeugung, dass der Film eines der modernsten und weitreichendsten Mittel zur Beeinflussung der Massen ist, die es überhaupt gibt. Eine Regierung darf deshalb den Film nicht sich selbst überlassen.“ Joseph Goebbels.

„Wir sind der Überzeugung, dass der Film eines der modernsten und weitreichendsten Mittel zur Beeinflussung der Massen ist, die es überhaupt gibt. Eine Regierung darf deshalb den Film nicht sich selbst überlassen.“ (Joseph Goebbels am 9. Februar 1934 vor Filmschaffenden) Der NSDAP mangelte es an technischen und finanziellen Mitteln, um Filme zu produzieren. So konzentrierte sie sich auf Fragen der Filmpolitik und hetzte gegen „ausländische und jüdische Filme“ und „rasse- und wesensfremde Einflüsse“ im Filmgewerbe und die dadurch verursachte „Zersetzung und Verseuchung“ des deutschen Volkes. Diese Zitate lassen die Maßnahmen erkennen, die nach der Machtübernahme ergriffen wurden.

Kino unter dem Hakenkreuz

„Wir sind der Überzeugung, dass der Film eines der modernsten und weitreichendsten Mittel zur Beeinflussung der Massen ist, die es überhaupt gibt. Eine Regierung darf deshalb den Film nicht sich selbst überlassen.“ (Joseph Goebbels am 9. Februar 1934 vor Filmschaffenden) Der NSDAP mangelte es an technischen und finanziellen Mitteln, um Filme zu produzieren. So konzentrierte sie sich auf Fragen der Filmpolitik und hetzte gegen „ausländische und jüdische Filme“ und „rasse- und wesensfremde Einflüsse“ im Filmgewerbe und die dadurch verursachte „Zersetzung und Verseuchung“ des deutschen Volkes. Diese Zitate lassen die Maßnahmen erkennen, die nach der Machtübernahme ergriffen wurden.

Innerhalb der Partei waren verschiedene Stellen mit der Filmpropaganda beschäftigt. In der Reichspropagandaleitung existierte ein „Amt Film“, auch die Reichsorganisationsleitung unterhielt eine „Abteilung Film“. Beide standen in Konkurrenz zueinander. Auf Landesebene entstanden Landesfilmstellen, die später zu Gaufilmstellen wurden. Im März 1933 wurde Joseph Goebbels zum Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ernannt.

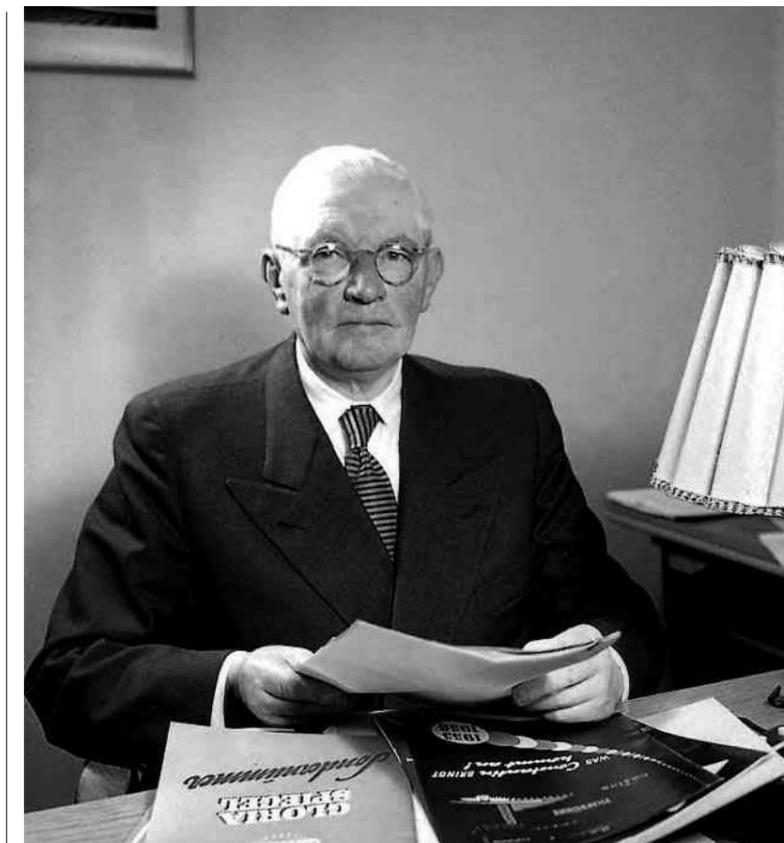
Die Gründung der vorläufigen Filmkammer erfolgte im Juli 1933. Bereits im Herbst 1933 wurde sie als Reichsfilmkammer Teil der Reichskulturkammer. Die Filmkammer bestand aus der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie, die zu einer Körperschaft des öffentlichen Rechts umgewandelt wurde. Die Filmkammer war die erste ständische Berufsorganisation nach Plänen der nationalsozialistischen Ideologie und diente als Vorbild für die anderen Kammern der Reichskulturkammer.



Die Forschung ging lange Zeit von einem „Arierparagraphen“ in der Reichskulturkammer aus. Aber weder in den Gesetzen über die Errichtung der vorläufigen Filmkammer und der Reichskulturkammer noch in den dazugehörigen Durchführungsverordnungen war ein expliziter „Arierparagraph“ enthalten. Der Völkische Beobachter zählte im September 1935 sogar noch 143 „nichtarische“ Kinobesitzer. Laut Gesetzestext konnte jemand nur aufgrund mangelnder Eignung und Zuverlässigkeit aus der Filmkammer ausgeschlossen werden.

Mit der Zeit änderte die Reichskulturkammer ihre Aufnahmekriterien. „Nichtarier“ wurden per se als ungeeignet und als unzuverlässig eingestuft. Damit wurde ihnen die Mitgliedschaft verwehrt. Die Gesetze und Verordnungen bildeten die Grundlage für die Verdrängung der „Juden“ aus der Kultur. Sie waren nicht so eindeutig formuliert, wie etwa das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, das einen expliziten „Arierparagraphen“ enthielt. In der Kultur gab es anfangs Spielräume in der Deutung der Vorschriften, und so wurden auch „Juden“ Mitglieder der Reichskulturkammer bzw. einer ihrer Unterkammern.

Für die Lichtspieltheaterbesitzer war innerhalb der Filmkammer der „Reichsverband Deutscher Filmtheater e.V.“ zuständig. Schon vor dem „Dritten Reich“ versuchten nationalsozialistische Theaterbesitzer, die Führung im Reichsverband zu übernehmen oder zumindest ihren Einfluss in ihm zu vergrößern. Im März 1933 trat die Verbandsführung zurück, und der Nationalsozialist Adolf Engl übernahm kommissarisch die Leitung des Verbands. Kurz darauf wurde er auf einer Generalversammlung zum Präsidenten des Reichsverbandes ernannt und innerhalb des Verbands das Führerprinzip umgesetzt. Im Zuge der Gleichschaltung durch die Gründung der vorläufigen Filmkammer wurde der Reichsverband zum einzigen Verband für die Interessen der Kinobesitzer.



Gustav Schumann war von 1927 bis 1931 Nachfolger von Hugo Streit als Geschäftsführer der Ufa-Tochter „J. Henschel GmbH“ / Foto: Janke

Wer beim Juden kauft, ist ein Volksverräter!

Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer!

Setz dich nicht dem Film gegenüber. Du bist ein Volksverräter!
Deutsch sei dein Denken und Handeln!
Deutsch sei dein Mund und deine Sprache!
Deutsch sei dein Verhalten und dein Handeln!
 Ansonsten nimmst Du dich selbst als den größten Feind des deutschen Volkes an.
 Denk dir Folgendes:
 O Du Alexander
 Albert Heine
 August Busch
 Leo Harnisch
 Hans Hildebrand
 Walter Sack
 Otto Schilling
 Paulchen Dr. König
 Mit dieser Werbung geht die Ufa-Filmreihe „Die Juden“ in den Kinos an.
 Die Ufa-Filmreihe „Die Juden“ ist ein Werk der Ufa-Filmwerke.

Deutscher Volksgenosse!
Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer!
Du kennst Deine Pflicht!

Oben: Eines der Flugblätter, mit denen während der NS-Zeit systematisch gegen jüdische Kinobetreiber gehetzt wurde.

Hamburger Kinobesitzer-Dynastie: Hugo und Sophie Streit und Frieda Henschel (von links) / Foto-Repro: Reinhold Sögtrop



Der Henschel-Konzern

Hugo Streit und Hermann Urich-Sass waren in der Hamburger Kinolandschaft keine Unbekannten, als sie den „Henschel Film- & Theater-Konzern“ gründeten. Die Schwiegersöhne von James Henschel wurden bereits 1918 Direktoren der Ufa für Norddeutschland. Das war eine Bedingung dafür gewesen, dass James Henschel den Großteil seiner Kinos an die Ufa verkaufte.

Hugo Streit agierte bis Anfang 1927 als Geschäftsführer der Ufa-Tochter „J. Henschel GmbH“. Hermann Urich-Sass trat das Amt mit ihm zusammen an, schied aber bereits 1922 aus. Von 1922 bis 1928 war er Geschäftsführer der „Norddeutsche Film-Theater-Kommandit-Gesellschaft Hirschel & Co“. Entgegen der anfänglichen Planungen wurde Manfred Hirschel kein Teilhaber der neuen Gesellschaft. Als Dritter Gesellschafter trat Josef (Joe) Henschel in die neue Firma ein. Er schied bereits zum 29. Mai 1928 wahrscheinlich aus gesundheitlichen Gründen aus der Gesellschaft aus und verstarb am 29. Januar 1929. Sein Nachname stand wohl Pate für den Namen „Henschel“ in der Firmenbezeichnung, und nicht eine oft angenommene Beteiligung von James Henschel an der Firma. Der Firmenname war sicherlich auch als Hommage an den Schwiegervater und Kinopionier gedacht. Nicht ausgeschlossen werden kann, dass James Henschel seinen Schwiegersöhnen unbürokratisch Geldmittel zur Verfügung stellte.

In den folgenden Jahren wuchs der Konzern und eröffnete immer mehr Kinos in Hamburg und den Nachbarstädten. Neben den fünf Kinos, die bei Gründung in dem Unternehmen aufgingen, kamen bis 1933 folgende Kinos hinzu: die Schauburgen Hammerbrook, Nord, Hamm und Wandsbek sowie der Gloria-Palast in Harburg. Nach Umbauten aufgekaufter Lichtspieltheater wurden die Schauburgen Barmbek und Uhlenhorst sowie das City-Theater am Steindamm eröffnet. Mit 12 Kinos war der Henschel-Konzern der größte Kinobetreiber Hamburgs und der viertgrößte in der Weimarer Republik.

Im Januar 1933 reisten Hugo Streit und der Prokurist Paul Romahn nach Berlin, um mit der Ufa über einen möglichen (Teil-)Verkauf des Henschel-Konzerns zu verhandeln. Mitten in den Verhandlungen erreichte sie die Nachricht, dass Hermann Urich-Sass am 27. Januar 1933 gestorben sei. Die Gespräche wurden abgebrochen. Nach dem Tod von Hermann Urich-Sass stand seinen Erben eine Beteiligung an der Firma zu. Der „Henschel Film- & Theater-Konzern“ wurde zur „Henschel Filmtheater Kommanditgesellschaft“ mit vier Kommanditisten (die Witwe Hedwig Urich-Sass sowie ihre drei Kinder) und Hugo Streit als Geschäftsführer.

Alle Beteiligten berichteten nach dem Krieg übereinstimmend, dass die Schauburg-Kinos Boykotten verschiedener Art ausgesetzt waren. Nicht nur das Publikum blieb weg, auch Verleiher weigerten sich, Filme an „Juden“ zu vermieten. Zum Erhalt der Firma blieb nur der Verkauf an „Nicht-Juden“. Schon im Sommer 1933 wurden die Kinos von der „Schauburg Lichtspieltheater Betriebsgesellschaft mbH“, die Paul Romahn und Gustav Schümann neu gegründet hatten, übernommen. Paul Romahn war zuvor Steuerberater, Syndikus und Prokurist im Henschel Konzern gewesen. Gustav Schümann war von 1927 bis 1931 Nachfolger von Hugo Streit als Geschäftsführer der Ufa-Tochter „J. Henschel GmbH“.

Nach den Vorgaben der NSDAP war aber eine „Arisierung“ nicht mit einem einfachen Verkauf abgeschlossen. Die Kinos mussten nicht nur den Betreiber, sondern auch den Besitzer wechseln. Am 16. September 1935 schloss Hugo Streit im Namen der Henschel KG einen Vorvertrag über

den Verkauf der damals noch in deren Besitz befindlichen acht Kinos an Romahn und Schümann ab. Der endgültige Kaufvertrag wurde am 9. November 1935 unterzeichnet. Im Dezember 1935 war für das Amt für Handel, Schifffahrt und Gewerbe im Gau Hamburg die „Arisierung“ abgeschlossen. Leider ist nur das Anschreiben an die Schauburg GmbH erhalten. Es verdeutlicht, welcher Aufwand schon in den ersten Jahren des „Dritten Reichs“ betrieben wurde, um „jüdische“ Unternehmen zu „arisieren“. Geprüft wurden sieben Verträge, eine eidesstattliche Erklärung wurde abgegeben und drei Gutachten, darunter ein Rechtsgutachten, eingeholt, bevor die Partei zur erfolgreichen „Arisierung“ gratulierte.

Mit 12 Kinos war der Henschel-Konzern der größte Kinobetreiber Hamburgs und der viertgrößte in der Weimarer Republik.

Romahn und Schümann übernahmen aber nicht alle Kinos des Henschel Konzerns. So wurde u.a. der „Gloria-Palast“ in Harburg zum „UFA Theater Gloria Palast“. Sowohl Paul Romahn als auch Gustav Schümann waren Mitglied in der NSDAP. Paul Romahn bekleidete sogar Ämter in der Reichsfilmkammer. Vom Präsidenten der Reichsfilmkammer wurde er zum Bezirksausschussvorsitzenden der Fachgruppe Filmtheater in Norddeutschland ernannt. Seit 1935 war er Geschäftsführer des Landesverbandes Norddeutschland im Reichsverband der Deutschen Filmtheater e.V., der 1936 zum Bezirk Norddeutschland der Fachgruppe Filmtheater in der Reichsfilmkammer wurde. 1938 war er Mitglied des sechsköpfigen Fachausschusses Filmtheater der Reichsfilmkammer.

Die unterschiedlichen Angaben über den Wechsel der Kinos zu Romahn und Schümann lassen sich nur durch Ungenauigkeiten in den Aussagen der Beteiligten erklären. Es ist ein Unterschied, ob jemand ein Kino betreibt oder besitzt. Der Besitzer kann das Kino selbst betreiben oder an jemand anderes vermieten oder verpachten. In diesem Fall wäre der Mieter der Betreiber des Kinos. Oft wird nicht genau zwischen Besitzer und Betreiber unterschieden. Bei der Untersuchung der Vorgänge spielt dieser Unterschied eine wichtige Rolle. Wenn man die Aussagen und die erhaltenen Akten vergleicht, kann nur geschlossen werden, dass im Sommer 1933 Romahn und Schümann den Betrieb der Kinos vom Henschel-Konzern übernommen hatten und somit keine „Juden“ mehr Betreiber der Kinos waren. Aber die Gebäude, Grundstücke und Kinoeinrichtungen blieben noch im Besitz des Henschel-Konzerns. Romahn und Schümann zahlten eine Pacht. Zum 1. Januar 1936 wurden die Kinos auf Druck der Reichsfilmkammer endgültig verkauft, und Romahn und Schümann waren nicht mehr nur Betreiber, sondern auch Besitzer der Kinos. Für die Gebäude auf den Grundstücken zahlten sie eine Miete an die Henschel KG, in deren Besitz sich die Grundstücke noch befanden.

Deutscher Theaterbesitzer!
Erwehre Dich der Judenklippe!
Auf Dich rechnen deutsche Volksgenossen.
Deutsche Filmvertreter
bauen auf Deine Einstellung zum Nationalsozialismus.
Reiche nur ihnen die Hand und es wird Dich nicht gereuen.
Wer anders handelt dem wird es nie vergessen!
Dessen Platz ist der Pranger!

Mit Flugblättern - wie diesem Beispiel aus Düsseldorf - wurde in der NS-Zeit systematisch Hetze gegen jüdische Kinobesitzer betrieben.

Um auswandern zu dürfen, mussten die Kommanditisten der Henschel KG ihren sämtlichen Grundbesitz in Deutschland verkaufen. In dieser Lage wurde ihnen nur der Einheitswert der Grundstücke und nicht der Verkehrswert gezahlt. Und selbst von dieser Summe bekamen sie fast nichts zu sehen. Von den Erlösen mussten die Kosten des Verkaufs beglichen werden, die Restsumme wurde auf ein Sperrkonto gezahlt und stand nicht zur freien Verfügung.

Das Geld der Gesellschaft und ihr privates Vermögen durften die Auswanderer nicht mitnehmen. Am 23. November 1938 erließ die Devisenstelle

„Der Verkauf an Romahn und Schümann geschah auf keinen Fall aus einer freien Entscheidung heraus, sondern unter dem Druck des NS-Regimes.“

eine Sicherungsanordnung gegen die Henschel KG, die damit nicht mehr frei über ihr Geld verfügen konnte. Ende 1939 teilten die Wirtschaftsprüfer der Henschel

KG der Devisenstelle mit, dass die Firma aus dem Handelsregister gelöscht und als Gesellschaft bürgerlichen Rechts bis zur Liquidation weitergeführt werden solle. Franz Traugott, der bisher stiller Gesellschafter der Henschel KG war, wurde als Liquidator eingesetzt. Erst am 12. Februar 1941 wurde dem Löschungswunsch entsprochen, weil die Firma keinen Geschäftsbetrieb mehr habe.

Nach Kriegsende erklärte Paul Romahn, dass er und Gustav Schümann „sich immer nur als Treuhänder für die ausgeschiedenen jüdischen Gesellschafter betrachtet hätten“. Die Inhaber des Henschel-Konzerns hatten zwar vor der nationalsozialistischen Machtübernahme mit der Ufa über einen Teilverkauf verhandelt, aber der Verkauf an Romahn und Schümann geschah auf keinen Fall aus einer freien Entscheidung heraus, sondern unter dem Druck des NS-Regimes.

Die Familie Urich-Sass wanderte zwischen 1935 und 1938 nach Mexiko aus, Tochter Vera folgte ihrem Mann Leo Chrzanowski, die beiden Söhne Horst und Hanns-Jürgen flohen unter dem Vorwurf der „Rassenschande“. Hedwig Urich-Sass folgte 1938 ihren Kindern nach Mexiko-City. Die Familie Streit wanderte zwischen 1936 und 1938 aus. Hugo Streit floh im November 1938 vor einer drohenden Verhaftung. Seine Frau Sophie folgte ihm kurz darauf zu ihren beiden Söhnen, die bereits 1936 nach Brasilien ausgewandert waren.

Nach Kriegsende entschieden sich die ehemaligen Besitzer, die Henschel KG nicht wieder ins Handelsregister einzutragen. Am 16. Juni 1950 schlossen sie mit Romahn und Schümann einen Vergleich. Er sah vor, dass von dem noch bestehenden Firmenvermögen der „Schauburg Lichtspieltheater Gesellschaft“ je ein Drittel an Romahn/Schümann, an die Familie Streit und an die Familie Urich-Sass ging. Für die im Zuge der Auswanderung verkauften Grundstücke des Konzerns erhielten die ehemaligen Besitzer im Rückerstattungsverfahren eine Entschädigung. Neben den Rückerstattungsverfahren und Entschädigungszahlungen für den Henschel-Konzern strengten die Inhaber des Konzerns jeweils eigene Wiedergutmachungsverfahren an und erhielten Entschädigungen.

Die Hirschel-Kinos

Oft ist die Rede vom „Hirschel-Konzern“. Es gab aber keine Firma, die so bezeichnet werden könnte. Manfred Hirschel hatte zwei Firmen: Die „Norddeutsche Film-Theater-Kommandit-Gesellschaft Hirschel & Co.“ und die „Helios Film GmbH“. Die Kinos firmierten, obwohl sie im Besitz beider Gesellschaften waren, unter dem Dach der „Norddeutschen Film-Theater KG Hirschel & Co.“. Wenn man aber nicht nach einer Firma sucht und nicht nur das Jahr 1933, sondern die Familie über die gesamte Zeit der Weimarer Republik betrachtet, dann kann die Rede von einem „Hirschel-Konzern“ sein. Manfred Hirschel war über seine Firmen an mehreren Kinos beteiligt, seine Mutter Rosa besaß ebenfalls ein Kino, und sein Bruder Hans war mit eigener Firma als Filmvertreter tätig.

Die „Norddeutsche Film-Theater-Kommandit-Gesellschaft Hirschel & Co.“ wurde 1922 gegründet. 1928 trat die Mutter von Manfred Hirschel, Rosa Hirschel, in die Firma ein. Zeitweise betrieb die KG vier Kinos: Das „Waterloo-Theater“ in der Dammthorstraße, das „Neue Reichstheater“ im Neuen Steinweg, das „Apollo-Theater“ in der Süderstraße und das „Helios Theater“ in der Großen Bergstraße in Altona. Bei den Planungen zur Gründung des „Henschel Film- und Theater-Konzerns“ war vorgesehen, dass die Kinos der Hirschel KG in die neue Gesellschaft aufgehen sollten. Hermann Urich-Sass, Hugo Streit und Manfred Hirschel waren schon zuvor Geschäftspartner und auch familiär verbunden: Manfred Hirschel war mit Grete Streit, einer Schwester von Hugo Streit, verheiratet. Hugo Streit war wiederum mit Hermann Urich-Sass verschwägert. Zur Beteiligung von Manfred Hirschel am neuen Konzern kam es aber nicht.

Programmheft aus dem Jahre 1917 für das von James Henschel betriebene „Lessing-Theater“ am Gänsemarkt / Foto: Sammlung Diercks



1928 schied Hermann Urich-Sass aus der „Norddeutschen Film-Theater KG Hirschel & Co.“ aus. Im Gegenzug erhielt er die „Helios Film GmbH“ von Manfred Hirschel. Der machte sich auf die Suche nach einem neuen Sozios und fand ihn in Karl Esslen, dem Besitzer des Dammthorhauses, in dem sich das „Waterloo-Theater“ befand. Den Umbau des Kinos 1927 und die deutliche Vergrößerung hatte Karl Esslen als Gebäudebesitzer nur erlaubt, weil die Betreiber des Kinos den Umbau komplett bezahlten. Dafür bekamen sie ein Nutzungsrecht bis 1955 und sicherten eine Miete von jährlich 60.000 RM zu. Einige Monate nach Ende des Umbaus war Karl Esslen der Meinung, dass die Mietzahlungen im Verzug seien. Seine Klage wies das Landgericht ab. Trotzdem wurde ein Vergleich geschlossen, demzufolge die Eheleute Esslen durch Verträge vom 14. November 1929 zum Januar 1930 als Kommanditisten in die „Norddeutsche Film-Theater KG Hirschel & Co.“ eintraten.

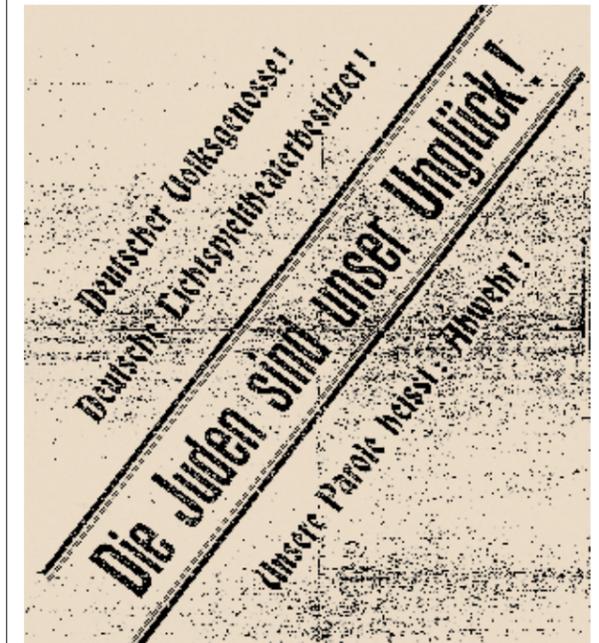
Karl Esslen starb am 16. Juli 1930. Die Kommanditgesellschaft wurde zum 29. Februar 1932 aufgelöst, nachdem Manfred Hirschel als Liquidator eingesetzt worden war. Ende 1931 trat Manfred Hirschel in die Firma des verstorbenen Karl Esslen ein, die inzwischen von seinen Erben geführt wurde. Die Firma „Karl Esslen, Wein-Kellereien Trier, Verkaufszentrale Mühlenbeck bei Berlin, GmbH“ verlegte ihren Sitz nach Hamburg und änderte ihren Namen in „Waterloo Theater GmbH“.

Da die Kinos nicht von einer Firma betrieben wurden, muss jede „Arisierung“ einzeln betrachtet werden. Die Ereignisse im „Waterloo-Theater“ und das Ende der Arbeit von Manfred Hirschel in ihm wurden sehr unterschiedlich dargestellt. Manfred Hirschel schilderte sie selbst im Zuge seiner Auswanderung und im Verlauf des Wiedergutmachungsverfahrens. Klara Esslen und Heinz B. Heisig, nach Manfred Hirschel der Kompanon von Klara Esslen, beschrieben sie im Rückerstattungsverfahren vor dem Landgericht Hamburg. Der Rechtsstreit zwischen Hirschel und Esslen wurde mit zahlreichen Schriftsätzen geführt.

Als sicher gelten kann, dass 1931/1932 Manfred Hirschels Firma wegen des Umbaus des „Waterloo-Theaters“ stark verschuldet war. Klara Esslen standen noch über 39.000 RM zu. Aus diesem Grund nahm er Klara Esslen, die gleichzeitig seine Hauptgläubigerin und Besitzerin des Grundstücks Dammthorstraße 14 war, in seine Gesellschaft auf. Später gründete er eine neue Gesellschaft mit ihr zusammen. Beide hielten 50 Prozent. Manfred Hirschel verpfändete seine Hälfte der Firma an Klara Esslen, blieb aber Geschäftsführer des „Waterloo-Theaters“. Die Umstände und der Zeitpunkt des Verlusts dieses Postens wurden sehr unterschiedlich geschildert.

Im Entschädigungsverfahren wurde hauptsächlich darüber gestritten, ob die Vorgänge als „Arisierung“ bezeichnet werden konnten und wer die treibende Kraft dabei war. Feststeht, dass Manfred Hirschel seinen Posten als Geschäftsführer in seinem ehemaligen Kino nicht freiwillig aufgegeben hatte. Dass persönliche, politische und finanzielle Gründe für seine Entlassung ausschlaggebend waren, ist offensichtlich. Nur ihre nachträgliche Gewichtung gestaltet sich schwierig.

Das „Neue Reichstheater“ wird mit keinem Wort in den Wiedergutmachungsakten erwähnt. Dem Hamburger Adressbuch lässt sich entnehmen, dass bis Mitte 1933 noch die nicht mehr bestehende „Norddeutsche Film-Theater KG Hirschel & Co.“ das Kino betrieben haben soll. Spätestens Mitte 1934 hatte eine Frau M. Tacke das Kino übernommen. Da das Theater in den Wiedergutmachungsverfahren keine Erwähnung fand, kann davon ausgegangen werden, dass Manfred Hirschel das Kino schon vor 1933 verkauft hatte und die Adressbücher nicht korrekt sind.



Systematisch wurde in der NS-Zeit Hetze gegen jüdische Kinobesitzer betrieben - ähnlich wie dieses Exemplar aus Düsseldorf dürften auch die in Hamburg verteilten Flugschriften ausgesehen haben / Foto: Stadt Düsseldorf

Das „Theater am Nobistor“ befand sich bis 1933 im Besitz von Rosa Hirschel. Sie wurde im Juli 1933 in den „Reichsverband Deutscher Filmtheater e.V.“ und damit auch in die gerade gegründete Reichsfilmkammer aufgenommen. Diese Mitgliedschaft war kein Schutz für sie. Sowohl der „Kinematograph“ als auch die „LichtBildBühne“ meldeten den Verkauf des „Theaters am Nobistor“ an Oskar Vogt und dessen „Osvo-Verleih“ zum 1. November 1933. Darüber hinaus war Manfred Hirschel stiller Teilhaber an der „Schauburg am Hauptbahnhof“. Wann er diese Beteiligung verlor, ist nicht bekannt.

Im Dezember 1936 schiffte Manfred Hirschel sich mit seiner Frau und zwei seiner Kinder, Horst und Eva, von Marseille nach Buenos Aires in Argentinien ein. Seinen zweiten Sohn Günther und seine Mutter Rosa holte er im September 1938 nach Sao Paulo nach. In Argentinien fand er keine Arbeit. Er ging nach Brasilien und hielt sich mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser. Mitte 1943 fand er eine feste Anstellung in einem Laboratorium. Sein Leben konnte er nach eigener Aussage erst 1948, also zwölf Jahre nach der Flucht aus Hamburg, wieder „konsolidieren“.

Nach einem mehrjährigen Rechtsstreit, der 1946 seinen Anfang nahm, kam es am 19. Juni 1952 zu einem Vergleich zwischen Klara Esslen, Heinz Heisig und Manfred Hirschel. Zuvor war es weder zu einem Urteil noch zu einer Einigung gekommen. In dem Prozess wurden die Umstände und der Ablauf der Entlassung von Manfred Hirschel und der Verlust seines Anteils am „Waterloo-Kino“ kontrovers diskutiert. Der endgültige Vergleich sah vor, dass die „Waterloo-Theater GmbH“, deren Gesellschafter Esslen und Heisig waren, Manfred Hirschel eine Abfindung von 50.000 DM zahlen sollte. Für das Theater am Nobistor machte Manfred Hirschel im Wiedergutmachungsverfahren keine Ansprüche geltend. Dies begründete er mit dem anständigen Verhalten der Käufer.

„Bis Mitte 1933 soll noch die „Norddeutsche Film-Theater KG Hirschel & Co.“ das Kino betrieben haben.“

Das Thalia-Kino

Das Kino in der Grindelallee 116 bestand von 1912 bis 1994 und war bei seiner Schließung das älteste durchgehend bespielte Kino von Hamburg. Am 11. Juli 1919 beantragte Ranette Salfeld, die zuvor als Privatlehrerin gearbeitet hatte, bei der Gewerbepolizei, ein Lichtspieltheater in der Grindelallee 116 betreiben zu dürfen. Kurz zuvor hatte ihr Bruder das Grundstück mit Haus erworben. Die gesamte Familie Salfeld zog in die Wohnung über dem Kino, das den Namen „Thalia-Lichtspiele“ erhielt.

Schon 1933 wechselten die Besitzverhältnisse der „Thalia-Lichtspiele“ und nicht erst 1934, wie teilweise angenommen wurde. Der Fehler findet sich auch in einigen Quellen. Im Lebenslauf von Ranette Salfeld in den Akten des Amts für Wiedergutmachung war für das Jahr 1934 vermerkt: „Verpachtung des Kinos, da Betrieb eines Kinos für Juden verboten wurde.“ Aber sowohl die ‚LichtBildBühne‘ als auch der ‚Der Kinetograph‘ meldeten am 7. September 1933 den Verkauf der ‚Thalia-Lichtspiele an „die Herren Krämer und Geißler“.

Der Rechtsanwalt von Ranette Salfeld schilderte den Verkauf: „Das Grundstück Grindelallee 116, in dem Frau Ranette Salfeld das Kino betrieben hatte, musste im Dezember 1938 verkauft werden, nachdem schon im Jahre 1933 Frau Salfeld der Weiterbetrieb des Kinos untersagt war und sie das Kino hatte verpachten müssen; im Jahre 1938 verlangte die Reichsfilmkammer, dass auch die Grundstücke, in denen Kinos betrieben wurden, nicht im Eigentum von Juden standen.“

Das Grundstück Grindelallee 116 wurde am 3. Dezember 1938 an Helene Meininger, die in Hamburg schon mehrere Kinos betrieb, und den Kaufmann Erich Eigenfeldt Robert Walter verkauft. Krämer und Geisler blieben trotz Besitzerwechsels Pächter des Kinos. Auch nach dem Verkauf des Grundstücks wurde die Pacht weiter an Ranette Salfeld gezahlt, die Miete für die Kinoräume an die neuen Besitzer des Grundstücks. Nach Ablauf des Pachtvertrags hätte Ranette Salfeld der Weiterbetrieb des Kinos zugestanden. Es wurde laut dem Anwalt von Ranette Salfeld jedoch ab 1941 von Helene Meininger und Emma Walter, der Witwe des Mitbesizers des Grundstücks, betrieben. Der Rechtsanwalt von Meininger und Walter schrieb im Rückerstattungsverfahren, dass Krämer und Geisler zweimal eine Verlängerung der Pacht erwirkt hätten, und Geisler das Theater bis zum Kriegsende betrieben hätte. Nach Schäden im Krieg konnte das Kino erst 1947 wieder eröffnen. Die Familie Meininger führte das Kino bis zur endgültigen Schließung am 30. Dezember 1994.

Am 27. Juli 1939 fuhren die Salfelds nach Southampton in England. Von dort wollten sie Ende August weiter nach Montevideo fahren. Der Kriegsausbruch verhinderte aber die Ausfahrt ihres deutschen Schiffes. Ihnen gelang es, eine Passage auf einem anderen Schiff am 22. September 1939 nach Uruguay zu buchen.

Als erstes Ergebnis des Rückerstattungsantrags von Ranette Salfeld wurde am 13. Oktober 1950 ein Vergleich zwischen Ranette Salfeld, Helene Meininger und Emma Walter geschlossen. Darin erklärte Ranette Salfeld, dass sie auf eine Rückerstattung des Grundstücks Grindelallee 116 und alle Rechte an „dem Lichtspielbetrieb Thalia-Lichtspiele“ verzichte. Im Gegenzug erhielt sie von Meininger und Walter einen Entschädigungsbetrag von 90.000 DM.

Die Astoria-Lichtspiele

Das Lichtspieltheater in der Gärtnerstraße 92 wurde 1912 in einem Neubau unter dem Namen „Elysium-Volkslichtspiele“ eröffnet. 1930 übernahmen zwei Schwager, Arthur Braun und Walter Metzel, das Kino von der Witwe des Vorbesizers Paul Bülow, der das Theater unter dem Namen „Elysium-Theater“ geführt hatte, und nannten es in „Astoria-Lichtspiele“ um. Ende 1935 mussten sie das Kino verkaufen und gingen zurück in die Tschechoslowakei, deren Staatsbürger sie waren. August Peters übernahm das Kino und führte es bis zu seiner Zerstörung im 2. Weltkrieg weiter.

Im Vergleich zu den anderen „jüdischen“ Kinobetreibern in Hamburg konnten Arthur Braun und Walter Metzel ihr Kino vergleichsweise lange betreiben. Walter Metzel hatte seinem Auswanderungsantrag bei der Devisenstelle ein Schreiben des ‚Reichsverbands Deutscher Filmtheater e.V.‘ von Ende 1935 an seinen Schwager beigelegt. Unter dem Betreff „Mitgliedschaft zur Reichsfilmkammer“ teilte in dem Schreiben „der Beauftragte des Präsidenten der Reichsfilmkammer“ mit: „Der Ordnung halber bestätige ich, dass Sie Ihren Betrieb bis spätestens Jahresschluss veräußern müssen. Sämtliche nichtarischen Mitglieder des Reichsverbandes haben bis zu diesem Zeitpunkt auszuscheiden. Es handelt sich um eine gleichmäßig gegen alle Nichtarier gerichtete Maßnahme. Infolgedessen steht sie mit den deutsch-tschechoslowakischen Niederlassungsverträgen nicht im Widerspruch, da die völlige Gleichbehandlung der Staatsangehörigen beider Staaten auch in dieser Frage gewahrt ist. Ich bemerke, dass schon eine große Anzahl von Parallelfällen entsprechend entschieden sind. Ich empfehle Ihnen daher, in Ihrem Interesse die Veräußerungsverhandlungen ungesäumt zu führen, damit Sie nicht durch die Notwendigkeit, kurz vor Fristende zu verkaufen, wirtschaftlichen Schaden erleiden.“

Damit waren die „Astoria-Lichtspiele“ das Hamburger Kino, das am längsten „jüdische“ Betreiber hatte. Alle anderen „jüdischen“ Besitzer konnten ihre Kinos schon vor dem 1. Januar 1934 nicht mehr selbst betreiben. Der Verkauf gelang den beiden Schwagern. Sie bekamen 55.000 RM, und August Peters war neuer Betreiber der „Astoria-Lichtspiele“. Ausschlaggebend für den Verkauf war die Ankündigung der Reichsfilmkammer, dass sie ihre „jüdischen“ Mitglieder zum 31. Dezember 1935 ausschließen würde. Ohne Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer war der Betrieb eines Kinos verboten. Eine vorherige Mitgliedschaft der beiden Schwager in der Reichsfilmkammer ist anzunehmen. Sie lässt sich aber genauso wenig belegen wie eine Nicht-Mitgliedschaft.

Kurz nachdem die Aufforderung der Reichskulturkammer ihn erreichte, begann Walter Metzel, seine Auswanderung in die Tschechoslowakei vorzubereiten. Anders als für seinen Schwager war das Kino sein einziges Standbein in Hamburg. Arthur Braun war neben dem Kino noch „Inhaber eines Vertretergeschäfts in Textilwaren“. Zum 28. Dezember 1935 hatte Walter Metzel sich in Hamburg mit neuem Wohnsitz in Prag abgemeldet. Am 9. Juli 1938 stellte der Rechtsanwalt von Arthur Braun für seinen Mandanten einen Auswanderungsantrag. Die Ausreise in die Tschechoslowakei war wohl für den August 1938 geplant gewesen und scheint auch erfolgt zu sein. Ob, wo und wie Walter Metzel und Arthur Braun den Krieg überlebten, ist nicht bekannt. Ihre Spur verliert sich in der Tschechoslowakei.

Auf den Deckeln der Auswandererakten von Arthur Braun und Walter Metzel ist jeweils durch einen Stempel vermerkt: „Wiedergutmachung be-

Nachtaufnahme der „Schauburg Barmbek“, die auch zum Henschel-Konzern gehörte, aus dem Jahre 1935 / Fotorepro: Stadtteilarchiv Barmbek



Gustav Schumann an seinem Schreibtisch im Barke-Kino Anfang der 1950er Jahre, hinter ihm sein Sohn Tim, der aus der Ehe mit einer Kolumbianerin stammte und später den väterlichen Kinobetrieb weiterführte / Foto: Janke

arbeitet“. Jedoch gibt es weder beim Amt für Wiedergutmachung der Sozialbehörde Hamburg noch beim Wiedergutmachungsamt des Landgerichts Hamburg Akten zu ihnen. Wenn die Stempel nicht fälschlicherweise auf die Aktendeckel gelangt sind, dann legen die Wiedergutmachungsverfahren nahe, dass Arthur Braun und Walter Metzel oder zumindest Erbberechtigten den Krieg überlebt haben.

Schlussbemerkung

So unterschiedlich die „Arisierungen“ der verschiedenen Kinos auch ablaufen, fest steht, dass kein Hamburger Kino, das „jüdische“ Besitzer hatte, sich 1936 noch in deren Besitz befand. Im Herbst 1935 arbeitete die Reichsfilmkammer auf allen Ebenen daran, das Filmtheatergewerbe endgültig „judenrein“ zu bekommen. Für Hamburg zeigt die Untersuchung, dass es bei vier „Arisierungen“ vier verschiedene Abläufe gab. Eine zentrale Richtlinie war erst die Anordnung der Reichsfilmkammer vom 17. Oktober 1935. Eine wichtige Rolle bei den „Arisierungen“ der Kinos in Hamburg soll Richard Adam gespielt haben. Er war leitender Funktionär der regionalen NS-Filmverbände, Leiter der Landesfilmstelle Nord und Niedersachsen sowie Geschäftsführer des „Reichsverband Deutscher Filmtheater e.V., Abt. Norddeutschland“.

Neben dem Beamtentum, den Ärzten und den Rechtsanwälten gehörte der Kunst- und Kulturbereich, und damit der Film, zu den ersten Wirtschaftszweigen, die von den Nationalsozialisten reguliert und „judenfrei“ gemacht wurden. Beim Propagandainstrument Film überließen die Nationalsozialisten nichts dem Zufall und sorgten zügig dafür, dass sie die gesamte Filmbranche unter Kontrolle hatten. Die Kinos als Abspielstätten der Filme und direkter „Kulturmittler“ zum Volk sind für den Erfolg der Propaganda genauso wichtig gewesen wie die Kontrolle über die Herstellung der Filme.

Wir danken dem Autor für die Zusammenfassung seiner 2006 vorgelegten Magisterarbeit zum gleichen Thema. Für weitere Hinweise ist er dankbar: jan.johannsen@web.de



Dreidimensionales Fernsehen – ein Experiment vor 25 Jahren

Von Heinz Kaufholz

Die ARD kann sich eine Blume ins Knopfloch stecken: Sie bescherte vor nunmehr 25 Jahren uns in den Dritten Programmen die erste dreidimensionale Fernsehsendung der Welt. Premiere war am 28. Februar 1982 um 19.15 Uhr. Begann nun das dreidimensionale TV-Zeitalter?

Hans-Joachim Herbst vom NDR winkte ab: „Es ist bisher nur ein Experiment!“ Weitere Sendungen waren noch nicht geplant. Die Zeitungen überschlugen sich in jenen Tagen. Die beiden Hauptdarsteller in diesem Spektakel waren Ingrid Steeger mit

Und ich muss sagen: 3D (plastisches Fernsehen) - doll, doll. Hätten Sie's gern, dass Ihnen Ingrid Steeger einen Schuh ins Zimmer schleudert?

ihrem „Küsschenmund“ und der Komiker Jürgen von Manger. Grotteske Situationen wurden den Lesern beschrieben: Jürgen von Manger hält eine Lampe aus dem Fernsehgerät raus, guckt und nickt dem Zuschauer zu: „Also dat is Ihre gute Stube!“ Ingrid Steeger kommt voll aus dem Bild und singt: „Hast du einen Busen, brauchst du keine Blusen!“ Dann schiebt ein Mann eine Leiter aus dem TV-Guckkasten und fragt: „Gestatten Sie, dass wir Ihr Fernsehzimmer mitbenutzen?“ Ein Spuck? Nein! Das ist dreidimensionales, also plastisches Fernsehen!

Gestern habe ich mir im Fernsehstudio des NDR in Lokstedt die Sendung angeschaut, so der seinerzeitige Bild-Journalist Wolfgang Windel: Und ich muss sagen: 3D (plastisches Fernsehen) - doll, doll. Hätten Sie's gern, dass Ihnen Ingrid Steeger einen Schuh ins Zimmer schleudert? Mit 70 Pfennig sind Sie dabei! Soviel kostet die rot-grüne Brille beim Optiker oder im Kaufhaus, mit der Sie das neue Fernsehvergnügen erleben können: Die erste dreidimensionale TV-Sendung der Welt. Die Dritten Programme der ARD machen's möglich. Und es ist wirklich verblüffend, was da buchstäblich aus dem Fernseher auf uns zukommt. Wundern Sie sich nicht, wenn das aufregende Klimbim-Girl Ingrid Steeger sich entblättert und Ihnen ihr schwarzes Spitzenhöschen vors Gesicht hält. – So urteilten in jenen Tagen die Medien!

Zwei Dinge sind nötig, um die dritte Dimension plastisch zu erleben – ein Farbfernsehgerät und eine grün-rote Anaglyphenbrille. Das Interesse an 3D-Television ist gigantisch: „6,5 Mio. Brillen sind in Deutschland schon verkauft“, sagt NDR-Redakteur Hans-Joachim Herbst, der Leiter des 3D-Experiments. Die stark wissenschaftlich gehaltenen Sendungen wurden durch Ingrid Steeger und Jürgen von Manger aufgelockert, fröhlich nach dessen Motto: „Wat man nicht selber weiss, dat muss man sich erklären.“ Ingrid Steeger über die Aufnahmearbeiten seinerzeit: „Es war mühselig – jeder Schritt auf den Millimeter genau vorgeschrieben.“

Die Frage ist jetzt, wie die Zuschauer auf das Experiment reagierten. Begeistert? Oder wie Jürgen von Manger, der sich so über das plastische Fernsehen mokierte: „Ach ja, dat ist der Zug der Zeit! Papiertüten aus Plastik und nu auch noch dat Fernsehen selbst. So'n Kokolores!“ Mit rot-grünen Brillen starteten schon in den 1950er Jahren Kinobesucher gebannt auf die



3D-Film

Der erste dreidimensionale Spielfilm kam bereits im Jahre 1922 aus Amerika, die erste deutsche Produktion entstand 1937 unter dem Titel „Zum Greifen nahe“. Der eigentliche Boom folgte erst in den 1950er Jahren. Um der unliebsamen Fernsehkonkurrenz zu begegnen, produzierte Hollywood allein im Jahre 1953 mehr 60 Streifen in 3-D-Technik. Von einer Szene wurden zwei Filmstreifen in unterschiedlichen Kameras belichtet; die Winkel der beiden Kameras zum Objekt entsprechen etwa denen der menschlichen Augen. Der eine Film ist grünlich, der andere rötlich. Wurden nun beide Filme aufeinander projiziert auf der Leinwand mit der besagten Brille betrachtet, sorgten die gefärbten Gläser für den 3-D-Effekt. Ohne Brille sah man nur ein durch versetzte Farbenüberlagerung unscharf wirkendes Bild – die optische Täuschung funktionierte also nur mittels der Sehhilfe.

Leinwand und ließen sich im „Kabinett des Professor(s) Bondi“ vom mörderischen Chef eines Wachsfiguren-Museums mit plastischen Verbrechen erschrecken. Hollywoods Filmindustrie glaubte, den Knüller gegen die neue Fernsehkonkurrenz zu haben. Aber schlechte Filme und die ungeliebte Brille verdarben den 3D-Fans bald wieder den Spaß. Auch die Raumdimensionen im Fernsehen hatten keine große Zukunft – noch nicht. Auf der ganzen Welt gab's nur 160 3D-Filme. Und ohne rot-grüne Brille kommt die unterentwickelte 3D-Technik (dieses sogenannte „Anaglyphenverfahren“ hatte der deutsche Physiker Rollmann schon 1850 entdeckt) wohl nicht aus.

Am 18. Februar 1982 sendete dann erstmals das 3. Programm (NDR-Fernsehen) dreidimensionale Fernsehbilder – und Hamburgs Optiker hatten einen neuen Verkaufserreger, denn nur wer eine Pappbrille mit einem roten und einem grünen Glas besaß, konnte die dritte Dimension auf dem eigenen TV-Bildschirm richtig genießen. Mehrere hunderttausend Hamburger sollen seinerzeit die Brille für siebzig Pfennig das Stück erworben haben, wie das „Hamburger Abendblatt“ damals zu berichten wusste.

Ein Problem war die beschränkte Auswahl der zur Verfügung stehenden Filme: Überwiegend handelte es sich um Hollywood-Produktionen z.B. mit Rita Hayworth, die schon von vorneherein speziell für das plastische 3-D-Verfahren in Szene gesetzt worden waren. Und eigentlich in Farbe gedrehte Filme konnte nur in Schwarzweiß präsentiert werden, da sonst der beschriebene 3-D-Effekt nicht zustande kam.

Anfang März 1991 kam es noch einmal zu einer kurzzeitigen Wiederbelebung des „total plastischen“ Fernsehens: Am 4. März 1991 schickte die ARD das Schickimicki-Magazin „Leo's“ aus München in 3-D auf Sendung. Auch Thomas Gottschalk probierte in RTL die Übertragung dreidimensionaler Musikvideos. Wieder wurden 15 Millionen Brillen produziert und nun für immerhin bereits 2,95 DM in den Optiker-Geschäften verkauft. Die gelbgrüne und violette Plastikfolie sorgte diesmal für den beschriebenen plastischen Effekt. Doch nicht jeder Zuschauer war begeistert: „Es ist zwar eine nette Spielerei, aber die Brille ist doch zu nervig“ schrieb eine Zuschauerin ans „Abendblatt“. Und eine Frau Diercks aus Hamburg meinte: „Ich versuche, am 3-D-Fernsehen etwas besonderes zu finden, aber es gelingt mir nicht. Früher im Kino, zum Beispiel bei ‚Die sieben Weltwunder‘ hatte man das Gefühl, mitten im Geschehen zu sein – das klappt beim Fernsehen einfach nicht“. Und als dann „vorläufiger Höhepunkt“ ausgerechnet Hugo Egon Balders Erotik-Show „Tutti-Frutti“ am 15. März auf RTL in 3-D ausgestrahlt wurde, markierte dieses „Ereignis“ auch schon wieder das (diesmal wohl endgültige) Ende dieser speziellen plastischen Aufnahme- und Sendetechnik. ■



Die zweifarbige Brille macht 3D Projektionen fürs Auge dreidimensional wahrnehmbar.

Die Welt auf der Leinwand Wochenschauen im Kino

Von Ronald Vedrilla

„Wir bringen Ihnen – das Interessanteste und Aktuellste, aus allen Ländern der Erde, in Bild und Ton...“, das verkündete früher eine sonore Männerstimme, wenn sich die beliebte „Fox Tönende Wochenschau“ anschickte, im Vorprogramm der Filmtheater über die Leinwand zu flimmern. Viele Kinobesucher der älteren Generation werden diese mit einer schmissigen Musik unterlegten Worte noch heute im Ohr haben, obwohl es eine solche Filmberichterstattung schon längst nicht mehr gibt. Selbst unmusikalische Zeitgenossen erkannten die Einleitungsmusik innerhalb von Sekunden und der populäre Name der wöchentlichen Nachrichtenschau wurde emsig durch den Kakao gezogen, indem man ihr Namen wie „Fox dröhnende Knochenchau“ oder „Fox stöhnende Sockenschau“ gab.

Bis vor zwanzig, dreißig Jahren war diese Art der Nachrichtenverbreitung im Kino eine Selbstverständlichkeit und zu gewissen Zeiten wurde die Wochenschau auch gerne als höchst wirkungsvolles Propagandainstrument eingesetzt, was dazu führte, dass manche Leute grundsätzlich an der Seriosität dieser Informationsfilme zweifelten. Begonnen hatte alles in den Kindertagen der Kinematografie, als Kameraleute im Auftrag der Firma Lumière über weite Teile der Welt ausschärmten, um das aktuelle Geschehen in aller Herren Länder mit ihren klobigen Kurbelkästen einzufangen. Denn das Publikum lechzte nach ständig neuen Filmen und wollte in den bewegten, oft zappelnden Bildern sehen, was sich auf unserem Globus so alles tat.

So berichtete man über die Krönung des russischen Zaren Nikolaus II. im Jahre 1896, vom Burenkrieg in Südafrika und den Trauerfeierlichkeiten um die Beisetzung der britischen Königin Victoria 1901. Doch auch in anderen Ländern begannen Kameramänner, das aktuelle Geschehen emsig auf Celluloid festzuhalten. In Deutschland war es der rührige Oskar Messter, der den Kaiser, kurz SM-Zwo genannt, 1897 bei einem Besuch in Stettin und auch den Exreichskanzler Bismarck auf seinem privaten Landsitz in Friedrichruh filmte. Da die Aufnahmen bei den tatsächlichen Ereignissen oft in der Hast nicht richtig gelangen, gingen findige Köpfe schon bald dazu über, das Geschehen für die Kamera nachzustellen, und auch Messter gab später zu, dass der Drehort Friedrichruh zwar echt gewesen sein soll, nicht aber der dort auftretende „Bismarck“, der von einem stattlichen, aber sonst unbekanntem Herrn mit Schlapphut verkörpert worden wäre.

Nichts ist echt

Bald darauf filmte Messter eine weitere historische „Dokumentation“, in der sein bereits vorhandener Bismarckersatz nach der Schlacht bei Sedan (1870!) den Degen aus der Hand von Napoleon III. entgegennahm. Mit solchen Rekonstruktionen begann im Grunde die Inszenierung der Filmhandlung, wenn man so will das „Historienepos“, der Nachrichtenfilm aber verlor damit gewissermaßen die Unschuld und einen Teil seiner Glaubwürdigkeit, wovon die Menschen in den Kinos jedoch wenig Notiz nahmen.

Während des Ersten Weltkriegs hatten die Kameraleute besonders viel zu tun, wenn sie von den Fronten berichteten und sich dabei auch oft dem feindlichen Feuer aussetzten. Der Franzose J.A. Dupré war der erste im Krieg gefallene Kameramann. 1916 kam er bei Verdun ums Leben, wobei seine halbautomatische, selbsttätig weiterlaufende Kamera die dort tobende Schlacht noch für kurze Zeit nach seinem Tode aufnahm – eine grimme Fußnote der Filmgeschichte. Die deutsche Heeresleitung erkannte bald, wie gut sich der tendenziös gefärbte Nachrichtenfilm als psychologische Waffe verwenden ließ, und unterstützte die Arbeit der Kameraleute nach Kräften. 1917 gründete man das „Bild- und Filmamt“ (BuFa), dem die Aufgabe zufiel, Wochenschauen im Dienste der Obersten Heeresleitung herzustellen.

Zu dieser Zeit kamen in vielen Teilen Europas und in Amerika nationale Wochenschauen auf, die – oft mit finanzieller Unterstützung der jeweiligen Regierungen – in einer Mischung aus aktuellen Ereignissen, dem Blick auf fremde Kulturen, Prominenten-Klatsch und Sportreportagen berichteten. Meist standen die einzelnen Beiträge in keinem inneren Zusammenhang und wurden daher jeweils durch kurze Zwischentexte angekündigt.

Die Einheitswochenschau

Als die Leinwand zu tönen begann, sprangen die „Movietone News“ der Fox Film Corporation 1927 als erste auf den gerade abfahrenden Zug der Tonwochenschau und boten ihrem Publikum die Nachrichten nicht nur im Bild, sondern unterlegt mit Musik, Kommentar und bald auch den

Stimmen der gezeigten Personen. 1928 folgte die „British Movietone“ und im Januar 1932 wurde die „Deulig-Woche“ zur „Tonwoche“, wodurch sie erheblich an Attraktivität gewann. Längst erschienen die Wochenschauen regelmäßig, in den USA und England oft zweimal die Woche. Die Länge eines solchen Nachrichtenfilms lag zwischen 10 und 12 Minuten, wurde aber später, besonders während des Zweiten Weltkriegs, oft bis auf eine halbe Stunde ausgedehnt. Denn Goebbels, seit 1933 Propagandaminister, wusste recht gut, wie perfekt sich die richtig gestaltete Wochenschau für die politische Agitation verwenden ließ. Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs gab es zunächst in Deutschland noch die „Fox-“, „Tobis-“, „Deulig-“ und „UFA-Wochenschau“, doch ab 1940 war die gesamte Filmberichterstattung in der staatlichen „Deutschen Wochenschau“ zusammengefasst, die von der Ufa produziert wurde und unter völliger NS-Kontrolle stand. Im Titel erschien ein martialischer, von Flakscheinwerfern angestrahlter Adler. Diese Einheitswochenschau zeichnete sich durch eine beachtliche handwerkliche und technische Qualität aus, war letztlich allerdings nichts anderes als ein gefügiges Propagandainstrument in den Händen der damaligen Machthaber.

Solange man siegte, deutsche Soldaten mit lachenden Gesichtern vorwärts marschierten, haufenweise gefangene Feinde präsentiert wurden und Rommel in Nordafrika erfolgreich war, erfreute sich diese Wochenschau eines großen Publikumsinteresses. Das ebte nach Stalingrad merklich ab, und als schließlich immer öfter von „planmäßig verlaufenden Absetzbewegungen“ oder „Frontbegrädigungen“ die Rede sein musste, gab es gewisse Probleme mit der Glaubwürdigkeit. Die letzte dieser deutschen Kriegswochenschauen (Nr. 10/45) erschien am 22. März 1945, aber lief kaum noch in den Kinos

Die große Zeit der Wochenschauen

Als sich das „1000jährige Reich“ 1945 nach ganzen zwölf Jahren aus der Geschichte verabschiedet hatte, bemühten sich die vier Besatzungsmächte schnell darum, den Deutschen eine in ihren Augen einwandfreie Berichterstattung mittels Kinowochenschau zu bieten. Im östlichen, von der Sowjetunion beherrschten Teil Deutschlands gab es nur eine Wochenschau, die den Vertrauen erweckenden Namen „Der Augenzeuge“ erhielt, aber nicht viel mehr als ein williges Sprachrohr der herrschenden Einheitspartei war – und bis 1980 existierte. Bekam man sie einmal im Westen zu sehen, wurde sie dort aufgrund ihrer einseitigen, oft verzerrten Darstellung schnell zur Lachnummer.

1952 übernahm die Deutsche Wochenschau GmbH in Hamburg die „Welt im Film“ und brachte als Nachfolger die von 1952-56 bestehende „Welt im Bild“ heraus. Mancher mag sich noch an den Slogan „Das Bild der Welt durch Welt im Bild“ erinnern.

In den westlichen Besatzungsgebieten schickten sich die Briten, Amerikaner und Franzosen umgehend an, das deutsche Kinopublikum mit ideologisch einwandfreien Wochenschauen zu versorgen. Schon ab 1945 kam die zunächst in Baden-Baden produzierte „Blick in die Welt“ in die Kinos der französischen Besatzungszone. Sie wurde 1949 von der privatrechtlich agierenden „Deutsche Filmwochenschau GmbH Blick in die Welt“ in Hamburg übernommen und stellte erst 1986 als letzte der deutschen Wochenschauen ihr Erscheinen ein.



In den von amerikanischen und britischen Truppen besetzten Gebieten zeigte man die „Welt im Film“, die von den Amerikanern bis 1952 fortgeführt wurde. Die Briten hatten sich bereits 1949 aus diesem Gemeinschaftsprojekt zurückgezogen. 1952 übernahm die Deutsche Wochenschau GmbH in Hamburg die „Welt im Film“ und brachte als Nachfolger die von 1952-56 bestehende „Welt im Bild“ heraus. Mancher mag sich noch an den Slogan „Das Bild der Welt durch Welt im Bild“ erinnern. Diese Wochenschau hieß dann von 1956-68 „Ufa-Wochenschau“ und wurde anschließend bis 1977 als „Ufa-Dabei“ fortgeführt. Außerdem gab es noch die „NDW - Neue Deutsche Wochenschau“, die von 1950-

„Einige Bundesländer leisteten sich zudem eine eigene lokale Filmberichterstattung wie die von der Innsbrucker Benesch-Film produzierte Monatsschau „Tirol im Film“, die ergeben seufzend vom Kinopublikum ertragen wurde.“

63 in den Kinos lief, danach auf den Namen „Die Zeit unter der Lupe“ („Die Zeitlupe“) umgetauft wurde und als solche bis 1969 existierte.

Sehr beliebt beim Kinopublikum war auch die „Fox Tönende Wochenschau“, die sich 1950 in den deutschen Kinos zurückgemeldet hatte und bis 1978 produziert wurde. Sie war die einzige auf rein kommerzieller Basis hergestellte Kinowochenschau im Lande, während praktisch alle anderen unter einem gewissen Einfluss der Regierung standen. Ab den späten 1960er Jahren gab es die „Fox“ sogar als CinemaScope-Version, doch handelte es sich dabei lediglich um eine auf das Format 1:2.35 aufgeblasene Kopie der Normalfassung, bei welcher der obere und untere Bildteil der verbreiterten Leinwand geopfert wurde. Aufgrund dieser zusätzlichen

Vergrößerung machte sich das Filmkorn des ohnehin oft unter wenig idealen Beleuchtungsverhältnissen belichteten Aufnahmematerials allerdings in höchst störender Weise bemerkbar, so dass kritische Kinogänger der Normalversion dieser Wochenschau den Vorzug gaben.

Blick über die Grenze

In Österreich, für das die Besatzungszeit schon 1955 mit der Erklärung der „immerwährenden Neutralität“ geendet hatte, gab es bei den Wochenschauen zunächst eine ähnliche Entwicklung wie in deutschen Ländern. Zwar hatte die Wien-Film bereits im Mai 1945 die „Österreichische Wochenschau“ gegründet, die wurde aber schon nach einigen Folgen wieder verboten. In den ersten Jahren nach dem Krieg entstanden noch andere Wochenschauen, etwa die französische „Les actualités françaises“ sowie die russischen Produktionen „Wir sind dabei“ und „Spiegel der Zeit“, die mit Erscheinen der „Austria Wochenschau“, deren erste Ausgabe im November 1949 herauskam, dann eingestellt wurden. Damit gab es wieder eine eigene österreichische Wochenschau, die bis 1982 existierte und bisweilen sogar einen Farbteil enthielt. Die Ausgabe über die Unterzeichnung des Staatsvertrags, der 1955 zur vollen Souveränität Österreichs führte, wurde sogar durchweg in Farbe gedreht. Einige Bundesländer leisteten sich zudem eine eigene lokale Filmberichterstattung wie die von der Innsbrucker Benesch-Film produzierte Monatsschau „Tirol im Film“, die ergeben seufzend vom Kinopublikum ertragen wurde.

Kameramänner der Wochenschauen: Zeitzeugen vor Ort.



In der amerikanischen und britischen Besatzungszone Österreichs lief ab 1945 die „Welt im Film“, die hier allerdings bereits 1949 durch die „MPEA Tönende Wochenschau“ ersetzt wurde. Aus dieser ging 1952 die bis 1974 bestehende österreichische Ausgabe der „Fox Tönenden Wochenschau“ hervor, die vielfach Teile der deutschen Ausgabe übernahm, oft aber um inländische, von der Wiener Filiale beigesteuerte Beiträge ergänzt wurde. Hervorzuheben sind hier in erster Linie die Verdienste des Kameramanns und späteren Wochenschau-Chefs Otto Pammer, dessen auftrüttelnde Filmreportagen vom Ungarnaufstand 1956 um die Welt gingen.

Buntes Kaleidoskop

Interessant ist es, einen Blick auf die Inhalte der Wochenschauen während ihrer Blütezeit zu werfen. Neben den Berichten aus der großen Politik, bei denen die Wochenschaukameras die Bundeskanzler, Präsidenten und Minister auf ihren Staatsbesuchen begleiteten, den Filmbeiträgen von den Unruheherden dieser Erde und den Einblicken in die Welt der Prominenz, drehten die Kameralente im Karneval, bei Fürstenhochzeiten, Volksfesten, Zirkusveranstaltungen und sportlichen Ereignissen der verschiedensten Art. Sehr beliebt waren auch Reportagen über Tiere oder ferne Länder, und wenn irgendein Tüftler ein Automobil entwickelt hatte, dessen Motor kein Benzin benötigte, sondern mit umweltfreundlicher Buttermilch betrieben wurde, dann war die Wochenschau zur Stelle, um das Kinopublikum darüber zu informieren, oft mit einem gewissen Augenzwinkern.

Plakat für eine Austria-Wochenschau 1969.



Fox Tönende Wochenschau - Plakate mit dem Themenüberblick.





„Welt im Film“ lief ab 1945 in den amerikanischen und britischen Besatzungszonen von Deutschland und Österreich. Reproduktion aus einer 16mm-Kopie.

Natürlich widmete man sich auch dem ureigensten Medium, dem perforierten Celluloid, war Gast bei Filmfestivals und den Dreharbeiten neuer Spielfilme. Dieses Thema mochten die Theaterbesitzer besonders gerne, weckte man doch damit die Lust der Zuschauer auf zukünftige Kinobesuche, und auch das Publikum liebte es, seinen Stars einmal bei der Arbeit zuzusehen. Unter Sammeltiteln wie „Leute vom Film“ blickte die Wochenschaukamera den Filmleuten über die Schulter, zeigte die Schauspieler bei der Vorbereitung oder übernahm auch kurze Teile des Originalmaterials, was sich manchmal durch einen anderen Ausschnitt des Kamerabildfensters bemerkbar machte. Gerne zeigte man außerdem Material aus Amerika, das Einblicke in aktuelle Hollywoodproduktionen gewährte.

Großen Anklang fanden die Jahresrückblicke der großen Wochenschauen, die immer etwas länger und meist besonders unterhaltend gestaltet waren. Eine solche Folge ließ sich nicht nur einfacher, sondern auch recht kostengünstig zusammenstellen, da man überwiegend auf vorhandenes Filmmaterial aus dem Archiv zurückgriff. Überhaupt gingen viele Wochenschauen mit der Zeit dazu über, die Archivbestände vermehrt für Rückblicke heranzuziehen, schließlich konnte man so billiger produzieren und doch Interessantes zeigen.

Verschiedene nationale Wochenschauen scheuten sich nicht, bestimmte Interessengruppen schwerpunktmäßig zu bedienen. Als beispielsweise die österreichische Fluglinie AUA 1969 den Flugbetrieb über den Atlantik aufnahm, war ein Team der Austria-Wochenschau mit an Bord, machte in New York Aufnahmen des neu eröffneten AUA-Büros und nutzte die Gelegenheit, um vor Ort noch einige weitere Filmberichte zu drehen. Das alles flimmerte bald danach in Farbe über die heimischen Kinoleinwände und die Bewohner der Alpenrepublik wussten dann nicht nur, dass man jetzt mit der landeseigenen Fluggesellschaft über den großen Teich gelangen konnte, sondern auch, dass sich die Leute von der Wochenschau ein paar schöne Tage in Manhattan gemacht hatten.

Die „Tobis-Wochenschau“ stellte kurz nach dieser Ausgabe 1940 ihr selbständiges Erscheinen ein und ging in der „Deutschen Wochenschau“ auf.

Wechsel der Sujets

Einst war es für die Wochenschau kein Problem, die richtigen, filmenswerten Themen zu finden, lieferte doch die Zeitgeschichte das Geschehen, und Kameras mussten nur noch vor Ort gebracht werden, um das, was sich dort tat, im bewegten Bild festzuhalten. Konkurrenz für die Nachrichtemänner mit ihrem Kurbelkasten gab es höchstens von anderen Wochenschauen und nicht von irgendwelchen sonstigen Medien. Das änderte sich nach dem Siegeszug des Fernsehens, von dem tagtäglich das Allerneueste in die Häuser geliefert wurde. So mussten sich die Wochenschauleute bei ihrer Berichterstattung immer mehr auf neue Gebiete verlagern, wobei ihr eigener Wirkungsbereich zunehmend eingeschränkt wurde.

Im Zuge dieser Entwicklung wandelte sich das Erscheinungsbild der verbliebenen Wochenschauen deutlich, wie ein Vergleich der behandelten Themen bei zwei Ausgaben der österreichischen „Fox Tönenden Wochenschau“ von 1954 und 1974 zeigt. Hatte man beim ersten Beispiel (31/1954) mit einem Filmbericht über den Waffenstillstand im damaligen Indochina-Krieg noch ein weltgeschichtlich höchst bedeutsames Ereignis als Hauptthema, dem ein französischer Staatsbesuch in Holland, der erste Flug des britischen Düsenverkehrsflugzeugs „Comet III“ und die Eröffnung der Salzburger Festspiele folgten, so präsentierte man zwanzig Jahre später (3/1974) lediglich mäßig interessantes Nachrichtengeplänkel wie die Auslosungen zur Fußball-WM, Tischtennis, der Sommer auf der südlichen Hemisphäre und Kurzweiliges über den Zeitvertreib der Briten. Vom Wichtigen aus dem Weltgeschehen berichtete die Wochenschau kaum noch, da den Kinobesuchern das alles längst aus dem Fernsehen bekannt war. Man bemühte sich nicht mehr um eine umfassende Berichterstattung, wurde bei der Behandlung der Themen zunehmend unpolitischer und versuchte, dem Publikumsgeschmack möglichst entgegenzukommen.

Damit erschien den Zuschauern diese Art der Nachrichtenpräsentation immer weniger interessant, sie hatte sich überlebt, und 1986 wurde mit „Blick in die Welt“ die letzte in Deutschland erscheinende Wochenschau eingestellt. Eine Ära des Kinos war vorbei, doch in den wohl gefüllten Archiven der Produktionsgesellschaften lagern Unmengen von Filmmetern, auf denen das Geschehen des 20. Jahrhunderts in meist bester 35mm-Filmqualität festgehalten ist. ■



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: info@atollmedien.de

www.atollmedien.de

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

Das internationale Standardwerk von Jürgen Lossau

Filmprojektoren

16mm • 9,5mm • 8mm • Single-8 • Super-8



Die (Um-)Erziehung eines Volkes war ein besonderes Vorhaben der Siegermächte nach den Erfahrungen mit Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg. Nach der Niederrichtung des nationalsozialistischen Deutschlands sollten alle möglichen Instrumente der Aufklärung und Bildung wie Presse, Rundfunk, Schul- und Universitätswesen genutzt werden, um ein demokratisches Gemeinwesen zu schaffen. Denn nur von einem kleinen Teil der deutschen Bevölkerung wurde der Sieg über NS-Deutschland als Befreiung erlebt. Gleichzeitig wollte man das Vertrauen der Deutschen gewinnen, denn der Bombenkrieg war noch nicht vergessen. Zugleich konnte der Hunger nach Informationen gestillt werden, von denen die Bevölkerung während des NS-Regimes ausgeschlossen war. Schließlich sollte natürlich auch demokratisches Gedankengut der Bevölkerung nahegebracht werden.

Hierbei wurden auch Filme eingesetzt. Das Platzen von britischen, amerikanischen, französischen oder sowjetischen Spielfilmen in der ersten Nachkriegszeit hat in die Film- und Kulturgeschichtsschreibung bereits breiten Eingang gefunden. Nicht dagegen die Aufführung von Kurzfilmen, kurzen Dokumentar- und Spielfilmen, Wochenschauen und Länderporträts, die als Vorprogramm in den Kinos liefen oder aber in der schulischen und außerschulischen Bildungsarbeit.

Dass dieser Katalog von 1952 die anklagenden Filme (auch „punitive films“ oder zu Deutsch „Greuelfilme“ bzw. „KZ-Filme“ genannt) der Jahre 1945 bis 1946 ausschloss, wie übrigens auch der Katalog der „Zonal Film Library“ der britischen Besatzungsmacht von 1949, ist eine beklemmende Erkenntnis. Weder wurden damals diese Filme vom dem in Hamburg aus den Trümmern des „Reiches“ entstandenen „Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht“ für den Schulgebrauch erworben noch eigene Filme zu diesem Thema produziert. Aus den im Staatsarchiv Hamburg verwahrten Unterlagen über dieses Institut ist zu entnehmen, dass auch erst gar nicht versucht wurde, dieses Thema „aufzuarbeiten“.

Es empfiehlt sich, in der Forschung besondere Aufmerksamkeit auf die anklagenden Filme zu legen, wie z.B. der englisch-amerikanischen Wochenschau „Welt im Film No. 5“ (Länge: 22 Min.), dem französischen Film „Lager des Todes“ („Les Camps de la Mort“) (Länge: 21 Min.), den us-amerikanischen Filmen „Deutschland, erwache!“ („Germany – Awake!“) (Länge: 19 Min.) und „Die Todesmühlen“ (Länge: 21 Min.). Leider ist nur die Geschichte der Aufführung dieser Filme in den Hamburger Kinos für „Die Todesmühlen“ zeitlich zu belegen, nämlich im März/April und im September 1946. Ob die Filme in der schulischen und außerschulischen Bildungsarbeit eingesetzt wurden, ist hingegen nicht bekannt.

Zur Geschichte der Re-Education und des britischen Kulturzentrums „Die Brücke“ in Hamburg

Von Heiner Roß

Der „Filmkatalog“, herausgegeben vom Filmdienst für Jugend und Volksbildung (München, 1952) weist den Weg in das riesige Angebot der Amerikaner, Briten und Franzosen für diese Umerziehungsarbeit. Im Vorwort steht: „Die Filme sollen dem deutschen Publikum einerseits von fremden Ländern und Völkern berichten und ihm Verständnis für deren Probleme vermitteln; andererseits sollen sie Ereignisse, aktuelle Fragen und die Lösung von Problemen, die Deutschland selbst betreffen, schildern und zu deren Verständnis beitragen... Bestimmten Filmen liegt die Absicht zu Grunde, die Menschen zur Nachahmung anzuregen, wenn es sich um die Lösung ähnlicher Probleme handelt; andere sind in erster Linie oder ausschließlich als Informationsmaterial über Organisationen, Länder und Völker gedacht, die dem Publikum nur wenig bekannt sind, deren Kenntnis aber notwendig ist, wenn die internationale Verständigung sich grundlegend bessern soll. Kein Film darf als Universalmittel angesehen werden, mit dessen Hilfe allein eines oder alle Probleme gelöst werden können.“

In der britischen Filmzeitschrift „Sight & Sound“ (Sommer-Ausgabe 1942) forderte der Autor C. T. Jaeger in aller Deutlichkeit: „Re-educate Germany by Film“. Zur Bildung der deutschen Jugend insbesondere schrieb er: „Einerseits sollte die Jugend erzogen werden in den Idealen einer demokratischen, friedlichen Welt, die sich auf die Charta der Vereinten Nationen stützt und die Freundschaft der Völker untereinander anstrebt. Andererseits sollte die ältere Generation, die sich noch an die Zeit vor dem NS-Regime erinnert, zurückgeführt werden an das Vertrauen in die demokratischen Werte.“

Das direkteste Mittel zur politischen Einflussnahme war die anglo-amerikanische Wochenschau „Welt im Film“, die zunächst in London produziert wurde, später in München. Verantwortlich war bei den Briten die „Education Branch“ der britischen „Control Commission for Germany“ und die „Information Services Control“ (ISC), welche für die Kontrolle der Medien innerhalb Deutschlands zuständig war.

In den sechs Testwochen in Erlangen vom 18. Juni bis zum 29. Juli 1945 liefen laut Programmankündigungen fünf Ausgaben der Wochenschau und nur zwei (!) britische Kurzfilme, alle anderen Filme stammten aus den USA. Beide britischen Filme waren synchronisiert: „Clydebuilt/Schiffswerften in Schottland“ und „The Crown of the Year/Erntezeit in England“ (beide 1943). Die Filme waren nicht für die deutsche Bevölkerung produziert; sie standen vielmehr in der britischen Dokumentarfilm-Tradition. „Clydebuilt“ schilderte die Ausbildung und Fortbildung zum Schiffsbauer. Sicherlich ausschlaggebend für die Filmauswahl war die gewerkschaftliche Stärke der Arbeiterschaft. Denn die Gewerkschaften in Deutschland waren von dem NS-Staat zerschlagen worden, neue demokratische Gewerkschaften sollten nun im Nachkriegs-Deutschland entstehen. „The Crown of the Year“ beschrieb die Erntezeit in England unter Kriegsbedingungen und die Notwendigkeit, neue Anbaumethoden zur Nutzung von Brachflächen zu entwickeln. Ein indirekter Hinweis auf die damals katastrophale Situation der Landwirtschaft auch in Deutschland.

Zwangsweise wurden Deutschen 1945 von Soldaten der Alliierten Streitkräfte Filmaufnahmen von den befreiten Konzentrationslagern vorgeführt. Hier zwei seltene Fotos, die diese Aktion in Oldenburg dokumentieren / Fotos: IWM



big Dokumentarfilme zu bestimmten Themen entliehen, so dass diese Filme recht große Verbreitung fanden.“ (Gabriele Clemens: Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945 bis 1949, S. 186)

Im Frühjahr/Sommer 1946 wurden immer mehr „Information Centres“ durch die Briten gegründet. Bekannt ist, dass bereits im Winter 1945/46 einige britische Offiziere in den ihnen zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten gelesene englische Zeitungen auch Deutschen zugänglich gemacht haben. In einigen Kriegsgefangenenlagern gab es sogenannte „Information Rooms“, in denen Ausstellungen für die gefangenen deutschen Soldaten organisiert wurden; es gab Lesematerial und Englischkurse.

Im März 1946 fand dann in Berlin eine Ausstellung mit dem Titel „Today in England“ statt, die großen Anklang in der Bevölkerung fand. Daraufhin erließ der stellvertretende Militärgouverneur Sir Brian Robertson am 14. Mai 1946 eine Mitteilung an das Control Office in Lon-

Bestimmten Filmen liegt die Absicht zu Grunde, die Menschen zur Nachahmung anzuregen, andere sind in erster Linie als Informationsmaterial über Organisationen, Länder und Völker gedacht.

Um die Aufführung von geeigneten Filmen für die Re-education sicherzustellen, erließen die (West-)Alliierten ein „Dokumentarfilmgebot“: Sie legten fest, dass in jedem Kino vor dem Spielfilm die Wochenschau „Welt im Film“, ein von ihnen zugelassener Dokumentarfilm und dann erst der genehmigte Spielfilm gezeigt werden durfte. Nach und nach entwickelte sich dafür ein eigenes Vertriebs- und Aufführungssystem. Kommerzielle Werbung in den Kinos war noch verboten.

Für die schulische und außerschulische Bildungsarbeit wurde Ende 1947 in Hamburg eine „Zonal Film Library“ errichtet, in alle verfügbaren englischen, kanadischen, australischen und amerikanischen Dokumentarfilme gesammelt wurden. Alle dort befindlichen Filme wurden in einem eigenen Katalog aufgelistet und konnten als 16mm-Kopien entliehen werden. „Es waren vor allem Schulen, Krankenhäuser, Jugendgruppen und Frauenorganisationen und sonstige kulturelle Einrichtungen, die regelmä-

don, in der er den Plan unterbreitete, innerhalb von sechs Monaten 60 „Information Centres“ in der britischen Besatzungszone und im britischen Sektor Berlins einzurichten. Im Oktober 1946 bestanden bereits 35 Informationszentren in der Britischen Zone Deutschlands, im September 1947 waren es bereits 64, und im März 1949 wurde der erste Leseraum außerhalb der Britischen Zone in Bremen eröffnet.

Ausgestattet wurden die Informationszentren mit einem Leseraum, einer Bücherei, zwei Räume für „Welt-Nachrichten“ und für „Nachrichten aus Deutschland“, einem Raum zur Demonstration des „Way of Life“ in Großbritannien und in den überseeischen Kolonien, sowie Räume für Ausstellungen und ein Filmstudio. Nur in größeren Städten gab es diese Ausstattung komplett, wie in Hamburg und Berlin bereits im Herbst 1946. In den kleinsten Einrichtungen gab es lediglich eine kleine Bücherei mit Leseraum.



Ganz so einfach, wie ursprünglich erhofft, war das Umerziehungsvorhaben jedoch nicht: „Man kann ein hungerndes Volk nicht zur Demokratie erziehen“ lautet die Überschrift der Hamburger Freien Presse am Sonntag, dem 8. Juni 1946. Zitiert wurde dabei der gerade abgewählte britische Premierminister Winston Churchill: „Man kann nicht ein hungerndes und arbeitsloses Volk zur Demokratie umerziehen. Ich glaube, ich muss ganz offen sagen, dass alle unsere Pläne für die Umerziehung und Regeneration des deutschen Volkes möglicherweise glatt fehlschlagen, wenn wir nicht das eine Problem lösen, das alle anderen Fragen gegenwärtig überschattet: die Ernährungsfrage.“

Schon bald verkündete die Hamburger Freie Presse: „Englischer Leserraum ‚Die Brücke‘ eröffnet“. In der Esplanade 6 wurde am 5. Juli 1946 durch Brigadier Gibson in feierlicher Form dieser Leserraum für die Hamburger Bevölkerung eröffnet. Hier sollte die Öffentlichkeit über Großbritannien, das britische Empire und die übrige Welt unterrichtet werden: Durch Auslage vor allem der englische Presse, aber auch aller deutschen Zeitungen der britischen Zone und Berlins. Später sollte nach den Worten des Brigadiers der Leserraum noch durch umfangreiches Studienmaterial, wie Handakten, Pläne und Tabellen, erweitert werden.

In der „British Zone Review“, der Zeitung für die britischen Besatzungskräfte, vom 20. März 1948 konnte man folgendes Resümee lesen: „Die tägliche Besucherzahl erreichte mit 1.001 Personen im Februar 1948 einen neuen Höhepunkt [...] Seit der Eröffnung im Juli 1946 haben über 273.000 Personen die Hamburger ‚Brücke‘ besucht [...] Besonders die Zeiten von 10 bis 12 Uhr und 15 bis 16 Uhr waren für die Hamburger attraktiv. Der Vortragssaal dient drei Zwecken: Erstens als Kino mit drei

Vorstellungen für Schulkinder täglich, die ihr eigenes Programm auswählen dürfen (die Besucherzahl in dem Kino im Februar betrug 17.292 Schüler), zweitens als drahtloser Hörraum für die Neuigkeiten des NWDR-Programms und des deutschen Dienstes der BBC und drittens als Vortragsraum für die regelmäßige Nutzung von Frauenorganisationen und Jugendgruppen. Die Besucher der Einrichtung zahlten 20 Pfennige pro Besuch, für den Eintritt ins Kino und die Lesesäle - oder sie zahlten, so wie bereits 800 Hamburger, drei Reichsmark im Monat und können das Haus so oft nutzen wie sie möchten.“

Die in diesem Artikel beschriebenen Sonderveranstaltungen für die Schulen sind leider in den täglichen Zeitungsanzeigen von „Die Brücke“ nicht dokumentiert. Aber anhand der Zeitungsanzeigen in der Hamburger Freien Presse von Juli 1947 bis Mai 1949 sowie den im Staatsarchiv vorhandenen Programmzetteln und -plakaten lassen sich Filmvorführungen bis 1954 sehr detailliert rekonstruieren. Ich selber habe es mir seit einigen Jahren zu einer Hauptaufgabe gemacht, die vielfach als verschollen geltenden Filme der Briten und Amerikaner aufzuspüren und die kargen Angaben aus den damaligen Zeitungsanzeigen und den diversen Zetteln und Plakaten um weitere filmografische Angaben zu ergänzen.

Unsere Pläne für die Umerziehung und Regeneration des deutschen Volkes glatt fehlschlagen, wenn wir nicht das eine Problem lösen: die Ernährungsfrage.

Für die Angehörigen der britischen Armee gab es ein eigenes Unterhaltungsprogramm mit separaten Filmvorführungen, wie diese Wandzeitung vom 8. Februar 1948 belegt / Plakatgestaltung: Kurt Wendt

AKC CINEMAS	WELFARE AMENITY CENTRE	B F N
GLOBE "The Black Swan" "Wild Flowers" CHEVALIER "Clack And Dagger" "Bedtime Knack" "A Matter Of Life And Death" URANIA "Sisters" "The Mighty McGook" "Johnny O'Clock"	O.R. DANCE "The Nightingale" CSEU THEATRES GARRISON "Sunday Night at Eight" "Wanted Eye View" STATE OPERA HOUSE "The Barber" AWA LENDING LIBRARY	BRITISH FORCES NETWORK POPULAR CONCERT by THE HAMBURG SYMPHONY ORCHESTRA Conductor: SEYMOUR BERTNER SYMPHONY CONCERT by THE N. W. D. R. SYMPHONY ORCHESTRA Conductor: H. S. BURGESS B F N'S STUDIO CLUB

Links oben: Im Urania-Kino in der Feblandstraße fanden 1949 die auch durch die Arbeit der „Brücke“ maßgeblich beeinflussten ersten Internationalen Kulturfilmtage statt / Foto: Janke

Links unten: PR-Aktion mit einem britischen Doppeldeckerbus vor dem Eingang der „Brücke“ an der Esplanade Ende der 1940er Jahre / Foto: Janke

Doch nicht nur in der „Brücke“ werden Filme gezeigt. Unter der Überschrift „Wanderbespielung“ schrieb 1948 das Fachorgan der Kinowirtschaft Die neue Filmwoche: „In der britischen Zone hat jetzt in Gemeinschaft mit der Army Kinema Cooperation (AKC) das Information Centre die Wanderbespielung mit 16mm-Dokumentar-Tonfilmen übernommen. Im Volkswagen geht es von Stadt zu Stadt - und wo sich eine Informationsstube befindet, werden die Filme vorgeführt. Unser Bild zeigt das Eintreffen des Filmvolkwagens vor einer Nissenhütte, die der „Brücke“ in Braunschweig als Leseraum dient und in der eine Filmvorführung stattfinden soll.“

Aus Lübeck ist überliefert, dass die britische Besatzungsmacht im Oktober 1946 zunächst das Kino „Delta-Palast“ beschlagnahmen wollte, um Filmvorführungen für die Jugend durchzuführen. Nach einer gütlichen Einigung mit dem Betreiber wurde allerdings auf diese Beschlagnahme zunächst verzichtet. Am 31. April 1948 unternahm der Inhaber der „Stadthallen-Lichtspiele“ den Versuch, als Tageskino vormittags Kulturfilme (meistens englische Werke) zu zeigen. Er war bei der Kultusverwaltung vorstellig geworden, weil er diese Filme auch vor Schulklassen zu verbilligten Preisen vorführen wollte. Der Stadtbildstellenleiter erhielt den Auftrag, die Filme vorher zu sichten. Im Oktober 1948 wurde dann dort die „Anglo-German Film Society“ gegründet. Selbst die Staatsanwaltschaft Lübeck bediente sich der britischen Dokumentarfilme und ließ in einer Sondervorstellung „Children on Trail/Jugend vor Gericht“ (GB 1946) am 4. November 1950 aufführen.

Die Internationalen Kulturfilmtage 1949 waren ein Großereignis - das es sicherlich noch einmal mit einem gesonderten Beitrag zu würdigen gilt, zumal es sich auch mit der „Emanzipation des Beiprogramms im Kino“ beschäftigte.

Die bis dato regelmäßig erschienenen Zeitungsanzeigen in der Hamburger Freien Presse enden am 5. Mai 1949. Die letzte Anzeige verweist auf ein besonderes Ereignis: die „Internationalen Kulturfilmtage 1949“ in Hamburg. Ein Großereignis - das es sicherlich noch einmal mit einem gesonderten Beitrag zu würdigen gilt, zumal es sich auch mit der „Emanzipation des Beiprogramms im Kino“ beschäftigte. Noch bis in die ersten Jahre der jungen Bundesrepublik Deutschland trug die britische Besatzungsmacht alle Kosten für den Betrieb der „Brücke“. Anfang der 1950er Jahre musste die Einrichtung von der Esplanade in die Großen Bleichen, später dann in die Neue Rabenstraße 13 umziehen.

Die bis dato regelmäßig erschienenen Zeitungsanzeigen in der Hamburger Freien Presse enden am 5. Mai 1949. Die letzte Anzeige verweist auf ein besonderes Ereignis: die „Internationalen Kulturfilmtage 1949“ in Hamburg. Ein Großereignis - das es sicherlich noch einmal mit einem gesonderten Beitrag zu würdigen gilt, zumal es sich auch mit der „Emanzipation des Beiprogramms im Kino“ beschäftigte. Noch bis in die ersten Jahre der jungen Bundesrepublik Deutschland trug die britische Besatzungsmacht alle Kosten für den Betrieb der „Brücke“. Anfang der 1950er Jahre musste die Einrichtung von der Esplanade in die Großen Bleichen, später dann in die Neue Rabenstraße 13 umziehen.

Noch sind die vielen hundert Filmveranstaltungen der „Brücke“ nicht kulturgeschichtlich analysiert und beschrieben worden. Auch fehlen Beschreibungen der mobilen Filmvorführungen, der Sonderveranstaltungen, die Wirkung der „Zonal Film Library“, die Untersuchung der Programme der so genannten DP-Kinos (Displaced Persons = Überlebende der Zwangsarbeitslager der NS-Zeit), von denen sich eines im „Letten-Lager“ in Oldenburg (Oldb.) und ein anderes im beschlagnahmten „Eden-Kino“ in Lübeck befanden. Auch eine geschichtliche Aufarbeitung der auf britische Initiative zurückgehenden Gründungen von „Film Societies“, deren älteste in Münster (Westfalen) noch immer tätig ist und entsprechender Jugendfilmclubs (bei der Oldenburger „Arbeitsgemeinschaft Jugendfilmstunde“ wurde der Verfasser dieses Beitrags 1950 Mitglied) wären wünschenswert. ■

Zwei Programmzettel der „Brücke“ aus dem Jahre 1953, als diese bereits in der Neuen Rabenstraße ihren Sitz hatte

BRITISH CENTRE „DIE BRÜCKE“
HAMBURG 36 · NEUE RABENSTRASSE 13

FILME Täglich - außer sonntags, u. sonntags - 14, 16 u. 17 Uhr

Montag, den 12., bis Freitag, den 16. Januar
(Dienstag, den 13. Januar, nur zwei Vorstellungen: 14.00 und 16.00 Uhr)

Quand chantent les Antilles
Das Lied der Antillen. - Ein Dokumentarfilm über die frenetischen Kulturtänze der schwarzen Antillenbevölkerung. - Aufnahme kreolischer Volksweisen.
Dauer: 26 Minuten In französischer Sprache

Henri Matisse
Der große Maler an der Arbeit. - Kurze Angaben über sein Werk und seine Arbeitsweise.
Dauer: 30 Minuten In französischer Sprache

Dienstag, den 13. Januar, 17.30 Uhr

L' Eternel Retour
Ein Film von Jean Cocteau. - Mit Michèle Morgan, Jean Marais u. a.
In französischer Sprache

Eintrittskarten ab 9. Januar, 14.00 Uhr, an der Kasse der „Brücke“

BRITISH CENTRE „DIE BRÜCKE“
HAMBURG 36 · NEUE RABENSTRASSE 13

Dokumentarfilme Beginn täglich - außer sonntags und sonntags - 14, 16 und 17 Uhr

Montag, den 1., bis Freitag, den 5. Dezember

Partners In Englisch
Ein Film, der den Erfolg der Zusammenarbeit zwischen Europäern und Eingeborenen in British Ostafrika zeigt

Sprung über Jahrtausende In Deutsch
Die Lösung des Problems der Wasserarmut in Westafrika

Fruchtbares Afrika In Deutsch
Fruchtbarmachung des Nigergebietes in Franz.-Nigeria durch Anlage von Staustämmen u. Bewässerungskanälen

Aus dem Verein

Die jährliche Mitgliederversammlung fand am 21. Mai 2007 zum zweiten Mal in einem Hörsaal der Hamburg Media School an der Finkenau statt. Der Vorstand legte dabei den Rechenschafts- und Kassenbericht vor und berichtete über die wichtigsten Aktivitäten des vergangenen Jahres. Demzufolge konzentrierten sich die Bemühungen auf die Erfassung der umfangreichen Sammlungen des Vereins: Alle Videokassetten und DVDs konnten durch Vergabe eines Verkaufstrages katalogisiert werden. Unser Vereinsmitglied Gerhard Jagow übernahm dankenswerter Weise die Aufgabe, den Bestand an 16-mm-Filmen zu sichten und hier ebenfalls eine Bewertung und Erschließung durchzuführen, die kurz vor dem Abschluss steht. Seit Sommer 2006 konnte dank Herrn Bernd Röhlings, der aus Mitteln des Arbeitsamtes beim Verein beschäftigt wurde, der größte Teil des Buch- und Zeitschriftenbestandes erfasst werden; rund 200 Titel wurde absprachegemäß der neuen Bibliothek der Hamburg Media School als Depositum zur Verfügung gestellt, da es sich um seltene Titel und somit für die Studierenden sicherlich interessante Publikationen handelt. Daher sind diese Titel jederzeit nun für alle Interessierten nutzbar; natürlich erfolgte die Bereitstellung unter Hinweis auf die Herkunft aus dem Verein und mit Eigentumsvorbehalt.

Ferner wurde noch einmal über die Kooperation mit dem CineGraph bei dessen Kongress „Leinen los!“ im November 2006 in Hamburg berichtet; hier wurde seinerzeit u.a. der Dokumentarfilm „Die Pamir“ (1959) von Heinrich Klemme zur Verfügung gestellt, an dem unser Verein die Rechte hält. Auch die Beziehungen zum Filmmuseum Bendorf wurden durch einen Besuch des Vorstands im November 2006

Rund 200 Titel wurde absprachegemäß der neuen Bibliothek der Hamburg Media School als Depositum zur Verfügung gestellt, da es sich um seltene Titel und somit für die Studierenden sicherlich interessante Publikationen handelt.

noch einmal intensiviert (leider verstarb jedoch der dortige Museumsleiter, Wolfgang Götz, im Mai 2007). Zusammen mit Hans-Joachim Bunnenberg konnte die Sammlung von REAL-Filmen aus der Zeit von 1948 bis 1963 auf DVD nunmehr komplett abgeschlossen werden. Im Abaton-Kino wurde die erfolgreichen Matinee-Reihe „Hamburg im Film“ in Zusammenarbeit mit dem Hamburger-Film-Club (HFC) fortgesetzt. (zu den Matineen im Abaton-Kino siehe dazu auch das Programm auf Seite 2). Für den Herbst 2007 ist zudem eine Wiederaufnahme der vor zwei Jahren vorübergehend ausgesetzten Gemeinschaftsveranstaltungen mit dem Verein für Hamburgische Geschichte geplant.

Auch über Neuerwerbungen wurde berichtet: So fand eine Übernahme von Bildern und einer Arbeits-Dokumentation aus dem Bestand von Kurt Wendt, einem der bedeutendsten Plakatmaler für Kinowerbung in Hamburg in der Zeit von 1947 bis 1980 statt; Herr Wendt trat unserem Verein inzwischen auch als Mitglied bei (siehe dazu auch den ausführlichen Bericht auf Seite 4). Eine Filmkopie („Vera Blomeyke“) und etliche Kinotrailer konnten aus einem Nachlass erworben werden, ebenso 600 Filmprogrammhefte aus der DEFA-Produktion, welche die bereits beim Verein befindliche Sammlung derartiger Kinoprogramme sinnvoll ergänzt.

Mit dem Herbstsemester 2007 wurden zudem die Arbeiten an dem Virtuellen Film- und Fernsehmuseum Hamburg im Internet im Rahmen eines Projektseminars an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften fortgesetzt. Auf Vorschlag von Prof. Dr. Hans-Dieter Kübler werden diesmal 22 Studierende darangehen, den Bereich „Fernsehen“ innerhalb dieses Webauftrittes auszubauen und durch neue Beiträge zu ergänzen. Im Februar 2008 sollen dann die Arbeitsergebnisse im Rahmen einer internen Präsentation der Fachhochschule vorgestellt werden. Sie werden danach selbstverständlich auch unter der neuen Domain „www.fernsehmuseum-hamburg.de“ allgemein zugänglich sein. ■

Anzeige

Zur Komplettierung einer Sammlung werden noch Exemplare der „**Illustrierten Film-Bühne**“ aus den Jahren 1946 bis 1969 gesucht (auch Kauf oder Tausch). Bitte wenden an:

Hans Joachim Bunnenberg, Burgweg 22, 22926 Ahrensburg,
Tel/Fax 04102 5 66 12 (oder E-Mail: filmmuseum@web.de)

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

Der Verein „Film- und Fernseh museum Hamburg e.V.“ wird unterstützt von der

**HAMBURG
MEDIA
SCHOOL**

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

Ich überweise auf Kto. 107 22 11 897,
bei der Hamburger Sparkasse,
BLZ 200 50 550

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

Ich überweise auf Kto. 107 22 11 897,
bei der Hamburger Sparkasse,
BLZ 200 50 550

Einsenden an:

Hamburger Flimmern
Sierichstraße 145
22299 Hamburg

Der Verein „Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V.“
wird unterstützt von der

