



**Hamburger**

# FLIMMERN

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



**Tonndorf:  
Hollywood an der Elbe**

**Lurup:  
Das Kino, das nicht  
sterben wollte**

**Rahlstedt:  
Kein Kopierwerk mehr**

**Wilhelmsburg:  
Ein Kino kehrt  
zurück**



# RIALTO Lichtsp



**Rialto in Wilhelmsburg**  
Spektakuläre Wiedereröffnung  
für eine Saison – mehr ab Seite 58

## Inhalt

- 4** **FILMGESCHICHTE**  
*Hamburg vor 50 Jahren*  
*Präriedonner auf Riesenleinwänden*
- 12** **BUCHBESPRECHUNG**  
*Ein mutiger Film zu einem schwierigen Thema*  
*Eine Neuerscheinung zu Stemmlers „Toxi“ von 1952*
- 18** **FILMLABOR**  
*Ende einer Ära*  
*Das Atlantik Film Kopierwerk wurde geschlossen*
- 24** **FERNSEHGESCHICHTE**  
*„Sedefertig, aber nicht sendefähig“*  
*Der UFA-Fernsehfilm „Grenzfall Bacall“ (1957)*
- 30** **STUDIO-HAMBURG-JUBILÄUM**  
*„Hollywood an der Elbe“*  
*Ein Rückblick auf 65 Jahre Studio Hamburg/Realfilm*
- 44** **ALTE HAMBURGER LICHTSPIELHÄUSER**  
*Fama (1959–2012) in Lurup*  
*Das Kino, das einfach nicht sterben wollte*
- 50** **BUCHBESPRECHUNG**  
*Werner Hochbaum – der Zerrissene*  
*Eine Rezension*
- 52** **KINOS IN DER REGION**  
*Wechselvolle Kinogeschichte in Itzehoe*  
*Burg-Theater und Lichtschauspielhaus*
- 55** **AUS DEM VEREIN**  
*Jahresrückblick 2011/2012*
- 57** **MATINEEN / COUPON**  
*Veranstaltungen im Frühjahr 2013 im Abaton*
- 58** **KINOLANDSCHAFT**  
*Vorübergehend geöffnet*  
*Das „Rialto“ in Wilhelmsburg wird Kulturzentrum*







## Hamburg vor 50 Jahren Präriedonner auf Riesenleinwänden

Cinerama und CinemaScope galoppieren dem Fernsehen davon –  
Erster Winnetou-Film kommt in Hamburg in die Hufe –  
„How the West was Won“ hilft Karl-May-Drehbuch auf die Sprünge

Von Karl-Heinz Becker

Kein Western ohne Überfall. Inszenierter Kassenraub zum Pressetermin von *Das war der Wilde Westen* Ende Januar 1963 im neueröffneten CINERAMA-Grindel-Filmtheater



Foto: Contri-Press

**F**ebruar 1963: Die Hansestadt im Westerntaumel! Optisch, klanglich und in Farbe erobern opulente Prärieepen Hamburgs Erstaufführungstheater. Unabhängig voneinander haben zwei eindruckliche Panoramafilme an der Elbe Premiere, die sich beide der Abenteuerwelt des amerikanischen Westens widmen. Der erste davon, der seine festliche Deutschland-Premiere an der Grindelallee begehrt, ist eine Produktion aus dem Stammland des Western-Film und kommt aus Hollywood: „*Das war der Wilde Westen*“ (How the West Was Won). Auf seiner riesigen, gebogenen Leinwand lässt das zum Cinerama-Tempel umgebaute Grindel-Filmtheater die nordamerikanische Pioniergeschichte in prächtigen Farben und einem gewaltigen Panorama neu entstehen. Das gesamte Foyer glänzt zudem im Westernlook.

Nicht viel anders sieht es kurz darauf im City-Kino am Steindamm und Wochen später in zahllosen Bezirkstheatern aus: In Breitwand und Farbe versetzen zum ersten Mal Karl Mays Helden Winnetou und Old Shatterhand das Kinopublikum in feberhafte Erregung. Mit der deutsch-jugoslawischen Co-Produktion „*Der Schatz im Silbersee*“ gelingt der durch Edgar-Wallace-Verfilmungen bekannten Rialto-Film Preben Philipsen im Verbund mit dem Constantin-Verleih ein nie vermuteter Coup. Auch im City-Kino schmücken farbenprächtige Poster und Fotos die Wände und Vitruinen. Plötzlich sind die Waffen von John Wayne, Henry Fonda oder James Stewart nicht mehr alleinige Beherrscher der Westernszene: Henrystutzen und Silberbüchse machen ihnen kräftig Konkurrenz. Für das Kinopublikum ist die doppelte Western-„Ladung“ ideal. Bereitwillig lässt es sich aus Wohnstuben und Fernsehkecken in die verlockende Traumwelt der Großkinos entführen. Hamburgs Filmtheaterbesitzer sind begeistert. Produzenten und Verleiher reiben sich die Hände und träumen von goldenen Nuggets an der Kinokasse. Wie wurde dieser faszinierende Doppelerfolg möglich?

### Überdimensionale Weite und farbenprächtiges Action-Kino gegen kleine Bildschirme

Mit neuen Film- und Projektionsverfahren, Riesenleinwänden und neuen Tonanlagen versuchen Produzenten, Verleiher und Kinobesitzer die Zuschauer zurück in die Welt großer Filmpaläste zu locken. Atemberaubende Aufnahme- und Projektionsverfahren wie Todd-AO, Panavision, CinemaScope und Cinerama sagten in den 1950er- und -60er-Jahren vor allem in den USA und in den englischsprachigen Ländern dem Fernsehen mit publikumswirksamen Kassenknüllern („*Ben Hur*“, „*Lawrence v. Arabien*“, „*Windjammer*“, „*West Side Story*“) den Kampf an.





Hands up, Baby hands up... Wer kann da schon widerstehen, wenn charmante Cow-girls die Kinobesucher aufs Korn nehmen?

Deutschland hinkt dieser Entwicklung hinterher. In Ermangelung eigener Großproduktionen wird die heimische Kinolandschaft schnell zum begehrten Absatzmarkt für aufwändige Kassenküller, zumeist aus den USA. Dann aber, um 1960 herum, setzt auch in der Bundesrepublik der Siegeszug des Fernsehens ein. Mehr und mehr versperrt der kleine Bildschirm wie überall in Westeuropa den Weg in die Kinos.

Als der Kampf gegen die zum trägen Bildkonsum verführende Konkurrenz weltweit immer energischer geführt wird, kommt die stärkste Gegenreaktion der Filmindustrie auf europäischem Boden überraschend aus Deutschland. Italien zieht kurz darauf nach. Parallel dazu holt auch die US-Filmindustrie noch einmal zum großen Schlag aus. In der inhaltlichen Umsetzung greifen Filmschaffende auf beiden Kontinenten erstaunlicherweise auf dasselbe Genre zurück, das Westernepos. Unterschiede gibt es zu dem Zeitpunkt nur im Filmverfahren. Die weit entwickelte US-Filmindustrie, die schon alle Erfindungen durchgespielt hat, setzt auf die Krönung der großformatigen Projektion, das Cinerama-Verfahren. Diese Technik, bis zu Beginn der 1960er-Jahre nur für Kultur- und Reisefilme genutzt, hat einen enormen Kamerawinkel, der ungefähr dem des menschlichen Auges entspricht. Erzielt wird er durch eine gewaltige Aufnahmeaufnahme, die drei synchron laufende Kameras halbkreisförmig verbindet, die jeweils mit einem 35mm-Film bestückt sind. Im Kino wird das dreiteilige Gesamtwerk mittels drei Projektoren auf eine gekrümmte Riesenleinwand geworfen. Der räumliche Effekt ist atemberaubend, zumal er von einem Mehrkanal-Stereoton unterstützt wird. Auf diese Weise erhält man eine durchschnittliche Bildbreite von 2,75:1 (Normalbild etwa 1,8:1).

Damit die Zuschauer in farbenprächtigen, großen und abwechslungsreichen Bildern schwelgen können, greifen das Filmstudio MGM und die Cinerama-Produktion für ihren ersten Spielfilm auf die spannende Geschichte von der Eroberung des amerikanischen Westens zurück: „How the West Was Won“, deutscher Titel „Das war der Wilde Westen“ (1962). Der opulent ausgestattete Episodenfilm des Regietrios Henry Hathaway, John Ford und George Marshall verbindet die Erschließung des Wilden Westens mit einer abenteuerlichen Familiensaga. Das gewaltige Staraufgebot reicht von Carroll Baker über Henry Fonda, Gregory Peck und James Stewart bis zu John Wayne und Richard Widmark.

Im Gegensatz zum finanziell überbordenden Hollywood wenden sich die Deutschen, entsprechend ihrer Möglichkeiten, dem günstigeren, aber zwischen Nordsee und Alpen bisher kaum

genutzten CinemaScope-Verfahren zu. Von Kritikern wird es manchmal spöttisch „Cinerama für Arme“ genannt. Das Besondere daran: Wie herkömmlich arbeitet das Verfahren mit nur einem 35mm-Film. Mit einer amorphen Linse wird das Bild bei der Aufnahme zusammengedrückt. Eine entgegengesetzt wirkende Linse auf dem Vorführapparat entzerrt das Filmbild wieder und führt so zu einer enormen Breite. Das projizierte Bild erhält so eine Größe von ungefähr 2,35:1. Mit diesem Verfahren widmen sich auch die bundesdeutschen Produzenten dem Westernepos. Ihr Projekt: Karl Mays „Schatz im Silbersee“.

#### Die Western-Konkurrenz belebt das Geschäft und löst einen Boom aus

Beide Kino-Großproduktionen erscheinen nahezu zeitgleich: Die Westerngeschichte made in Germany erobert die deutschen Kinos ab Advent 1962. Doch es dauert, bis die Kopien nach und nach die Großstädte der Bundesrepublik erreichen. So kommt es in Hamburg zu der bereits erwähnten Aufführungs-Parallele beider Kassenschlager. Im für Cinerama-Vorführungen umgebauten Grindel-Filmtheater feiert am 1. Februar 1963 die Cinerama GmbH unter Beteiligung von viel Prominenz den bundesweiten Start des US-Epos „Das war der Wilde Westen“. Anwesend sind u. a. Ufa-Star Willy Fritsch, Sohn Thomas und Hardy Krüger. Ehrengast ist die farbige US-Bossa-Nova-Sängerin Pat Thomas. Sie trägt dem Premierenpublikum das Lied „Home in the Meadow“ vor, das den ganzen Film durchzieht.

Ab dem ersten Publikumstag ist der Besucherandrang gewaltig. Halb Hamburg will den Großwestern sehen. Ebenso stark ist die Resonanz, als kurz darauf im Hamburger City-Kino „Der Schatz im Silbersee“ seinen Kinoeinsatz an der Elbe feiert. Mit einer Zuschauerbegeisterung in diesem Ausmaß hat bei beiden Filmen wohl kaum jemand gerechnet. Auf der einen Seite verzaubert das bild- und tongewaltige amerikanische Westernepos auf der 27 x 10 Meter großen Riesenleinwand mit 6-Kanal-Stereoton die Besucher. Landschaft, Abenteuer, unzählige Stars, ein sensationeller Ton und eine sinfonisch-folkloristische Musik schaffen ein Kinoerlebnis ungeahnten Ausmaßes. Die Presse spricht vom „Superwestern“ und vom „Western im Cinerama-Superformat“.

Überraschend hält auf der anderen Seite der deutsche Konkurrent „Der Schatz im Silbersee“ im geschmackvollen, auf große Western spezialisierten City-Kino, dagegen. Auf der ausladenden

**CINERAMA** *gründel*  
Filmtheater



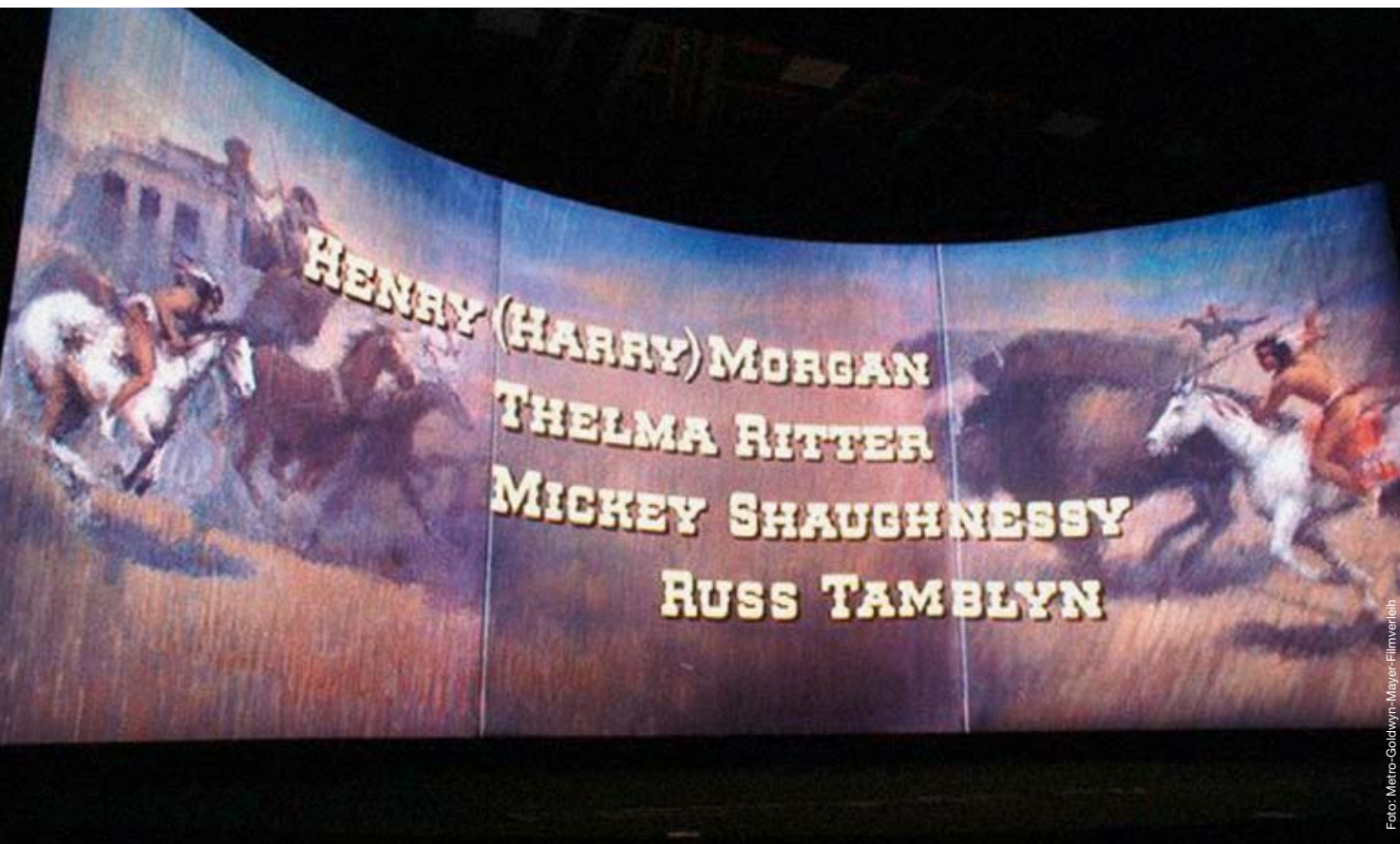


Foto: Metro-Goldwyn-Mayer-Filmverleih

Titelvorspann von *Das war der Wilde Westen*: Die Projektion des Cinerama-Epos mit drei Filmstreifen auf eine gewölbte Leinwand ist gut zu erkennen

Breitwand bietet auch er großartige Landschaften, Farbe, eine ebenfalls faszinierende Musik und mittendrin die Volkshelden Winnetou und Old Shatterhand! Die stimmige Abenteuermixtur dieser deutschen Produktion kehrt die Gefühlswelt der kleinen und großen Besucher von unten nach oben. Es ist nicht zu übersehen: Der Nachkriegsbürger lässt sich nur zu gern in die Weite einer farbenprächtigen Traumwelt entführen. Nicht umsonst fügt der Constantin-Verleih die verlockenden Angaben „In Eastmancolor und CinemaScope“ ein.

**Die „Silbersee“-Produktion sitzt an der Elbe**  
Was nur wenige wissen: Der Winnetou-Erfolg ist wesentlich in Hamburg mitgeplant und mitgestaltet worden. Die Produktionsfirma von „*Der Schatz im Silbersee*“ sitzt in der Hansestadt. Auch wenn Rialto-Geschäftsführer Horst Wendlandt in Berlin wohnt, ist die Firma doch an der Elbe registriert und hat dort ihr Büro. Die Hafencity kommt nämlich dem Mehrheitseigner der Rialto-Film sehr entgegen. Der heißt Preben Philipsen, ist Däne und kann die Medienstadt Hamburg von seiner Heimat aus zügig erreichen. Manche Rialto-Produktion wurde hier bereits gedreht, darunter einige der Wallace-Krimis und der Abenteuerfilm „*Unser Haus in Kamerun*“. Vor diesem Hintergrund kommt es

auch zur Endfertigung von „*Der Schatz im Silbersee*“ im Studio Hamburg. Dort ist zuerst Cutter Hermann Haller mit dem Schnitt beschäftigt. In Michael Petzels Karl-May-Filmbuch heißt es: „Der Rohschnitt war am 25.10.1962 beendet, der Feinschnitt am 2.11.1962.“ Die Sprachsynchronisation mit bekannten Schauspielern aus dem Hamburger Einzugsgebiet folgt vom 14. bis 20. November. Dabei sind u. a. Horst Niendorf und Herbert Stass, die ihre Stimmen den Helden Old Shatterhand und Winnetou leihen. Weitere bekannte Sprecher sind Erwin Linder, Uwe Friedrichsen, Joseph Dahmen, Bruno Gellenbeck und Hans W. Clasen. Unverkennbar auch der tiefe Bass von Rudolf Fenner. Rolf Mamerio übernimmt den Part des Erzählers.

Direkt im Anschluss, vom 21. bis 23. November, finden im Studio Hamburg die Musikaufnahmen unter Leitung von Martin Böttcher statt. Mit Komponist Böttcher und Kostümbildnerin Irms Pauli gehören auch zwei herausragende Hamburger Filmschaffende zu den prägenden Gestaltern des Karl-May-Filmerfolgs.

Die Thematik von „*Der Schatz im Silbersee*“ und „*Das war der Wilde Westen*“ kommt so gut an, dass sich bald die halbe Bundesrepublik im Trapper- und Indianer-Fieber befindet. Und damit schlägt die große Stunde der deutschen Produzenten. Denn die



Grindel-Kino, 31.1.1963: Muskelkraft und Fingerspitzengefühl – die gewaltigen Cinerama-Filmrollen, in gesicherten Holzschubern geliefert, müssen von den Filmvorführern in alle drei Projektionsmaschinen gehoben und anschließend exakt eingelegt werden, um synchron zu laufen



Fotos: Siegfried Mehrens/Cornil-Press

Cinerama-Gesellschaft scheint keinen Wert auf weitere Prärieabenteuer zu legen. Hinzu kommt, dass das Western-Genre in den USA kräftig „durchgenudelt“ ist. Es fehlt an Inspiration und neuen Ideen.

Anders sieht es bei den bundesdeutschen Filmgestaltern aus. Deren Pulver für großes Spannungskino ist noch lange nicht verschossen. Sie laden kräftig nach. Romantisch-abenteuerliche Verfilmungen deutscher Machart hat es bisher so gut wie nicht gegeben. Und im Gegensatz zu Hollywood können die deutschen Produzenten mit den weiteren Erzählungen von Karl May ein Riesennass aus dem Ärmel ziehen. Wie kaum ein anderer hat der sächsische Reiseerzähler mit seinem Traumduo Winnetou und Old Shatterhand in den Deutschen eine besondere Sichtweise auf die Welt des Westens hervorgerufen und zugleich romantisch-heldisch in den Herzen von Generationen verankert. Diese mythische Breitenwirkung erzielen in den USA weder ein James Fenimore Cooper noch ein Zane Grey oder Ernest Haycox.

#### „Das war der Wilde Westen“ wird zum Vorbild für den zweiten Winnetou-Film

Während Cinerama 1963 mit seinem Monumental-Western erst nach und nach die Bundesrepublik erobert, planen die deutschen Karl-May-Filmer

den großen Coup. Animiert und unterstützt vom allgewaltigen Constantin-Verleih will Horst Wendlandt, Chef der inzwischen nach Berlin umgezogenen Rialto-Produktion, mit dem Apachenhauptling Winnetou in Serie gehen. Beide Partner sehen die Goldmine zum Greifen nah. Dazu muss man allerdings aus Anfangsfehlern bei „*Der Schatz im Silbersee*“ lernen. Was liegt darum näher, als sich das in Hamburg angelaufene Hollywood-Produkt „*Das war der Wilde Westen*“ zum Vorbild zu nehmen und im vertrauten Terrain an der Elbe anzuschauen?! Wo sonst können sich Produzent Horst Wendlandt, Drehbuchautor H. G. Petersson, die Regisseure Harald Reinl und Alfred Vohrer sowie Constantins Chefetage aus erster Hand informieren, wie ein großer Wurf geschickt in Szene gesetzt wird?

Ist dies nur eine Spekulation? Ich denke: nein. Einmal ist das Cinerama-Epos ein Lehrstück ohnegleichen und damit Pflichtprogramm für die deutschen Karl-May-Produzenten. Hinzu kommt eine weitere, wichtige Person: der agile Hans Krüger-Franke. Der „*Silbersee*“-PR-Mann ist mit seiner Agentur Ringpress auch in die Pressearbeit für den US-Großwestern eingebunden. In ihm besitzen Rialto und Constantin folglich einen gut informierten Verbindungsmann. Jenseits dieser Indizien sticht jedoch die Tatsache hervor, dass „*Winnetou 1. Teil*“





Zwar kein Western, aber auch ein Cinerama-Film: Wandelnde Litfasssäulen – Originalität ist Trumpf! – werben Anfang der 1960er-Jahre auf der Mönckebergstraße für Stanley Kramers Cinerama-Film *Eine total, total verrückte Welt*

Auch kein Western, aber immerhin ein Film mit der Cowboy-Legende John Wayne: Mitte der 1960er-Jahre startete George Stevens Christus-Verfilmung *Die größte Geschichte aller Zeiten* ebenfalls im Cinerama-Grindel. Um den mit vielen Hollywoodstars (neben John Wayne in einer Nebenrolle u.a. Charlton Heston und Max von Sydow) gedrehten Film einfallsreich zu bewerben, gab es eine schwimmende Foto- und Plakatausstellung am Alsteranleger



eindeutige Parallelen zu dem Cinerama-Vorbild enthält, so dass hier kaum von einem Zufall gesprochen werden kann.

Dazu fügen sich auch die Entwicklungsphasen des Drehbuchs von „*Winnetou 1. Teil*“ viel zu gut mit dem Deutschlandstart von „*Das war der Wilde Westen*“ zusammen. Bevor die Dreharbeiten zum neuen Winnetou-Abenteuer im Sommer 1963 beginnen können, gibt es entscheidende Story-Konferenzen. Am 1. April 1963 – also zwei Monate nach der Premiere von „*Das war der Wilde Westen*“ – findet beim Constantin-Verleih eine Buch-Besprechung unter der Leitung des dortigen Produktionschefs Gerhard F. Hummel statt. Hummel, ein ausgewiesener Karl-May-Kenner, setzt wichtige Änderungen und Ergänzungen am Winnetou-Treatment durch. Dazu gehört auch ein Planwagenüberfall durch den Stamm der Kiowas. Anfang Juni 1963 ist das Drehbuch zum zweiten May-Western fertig.

In der entscheidenden Phase der Buchentwicklung, von Februar bis Juni 1963, haben die zwischen Hamburg und Berlin pendelnden Herren der Rialto-Produktion somit genug Zeit, sich das gewaltige Cinerama-Spektakel anzusehen. Ein Besuch von „*Das war der Wilde Westen*“ durch die deutschen Entscheidungsträger kann also so rechtzeitig geschehen, dass er Auswirkungen auf das Drehbuch und die Gestaltungsideen von „*Winnetou 1. Teil*“ hat. Zwischen beiden Filmen werden vier wesentliche Übereinstimmungen deutlich:

1. *Trecküberfall*: In „*Das war der Wilde Westen*“ überfallen Indianer einen Siedlertreck. Weil sie es auf die Pferde abgesehen haben, strebt der Treck die Flucht an, befreit aber viele Pferde aus den Gespannen, um sie den Rothäuten zu überlassen. Cleve van Valen (Gregory Peck) handelt sich vom Fahrersitz seines Wagens zu den vorderen Pferdepaaren durch, um sie vom Fuhrwerk zu lösen. Den Karl-May-Filmkennern steht die Szene vergleichbar in „*Winnetou 1. Teil*“ sehr ähnlich vor Augen: Die Kiowas überfallen einen Planwagentreck. Auch Old Shatterhand (Lex Barker) handelt sich zum Pferdegespann vor, um es von der Deichsel zu lösen.

2. *Büffeljagd*: Nur aus Lust am Töten schießen in „*Das war der Wilde Westen*“ weiße Jäger den Indianern die Büffel weg. In „*Winnetou 1. Teil*“ ist es Banditen-Boss Santer, der aus purer Lust Bisons vernichtet.

3. *Eisenbahn*: Entgegen der Vereinbarung mit den Arapahoes verkürzt Ingenieur Mike King (Richard Widmark) in „*Das war der Wilde Westen*“ eigenmächtig die Eisenbahnstrecke, indem er sie durch das Gebiet der Indianer führt. In „*Winnetou 1. Teil*“ ist es Santer, der aus Gewinnsucht den Vertrag mit den Rothäuten bricht und die Eisenbahnlinie skrupellos durch das Gebiet der Apachen führen will.



Und noch einmal *Die größte Geschichte aller Zeiten*. Am Stephansplatz, vor dem alten Gebäude der Oberpostdirektion, wird auf einem fahrbaren Untersatz für das Cinerama-Ereignis im Grindel-Filmtheater geworben

4. *Die Weißen verteidigen sich gegen die Indianer*: In „*Das war der Wilde Westen*“ greifen die Arapahoes nach dem Vertragsbruch durch die Eisenbahner das Camp an. Die Weißen bilden Barrikaden aus umgestürzten Fuhrwerken. Ähnliches in „*Winnetou 1. Teil*“: Die Apachen greifen Roswell an. Old Shatterhand, Sam Hawkens (Ralf Wolter) und einige Männer verschanzen sich hinter umgestürzten Arbeitswagen.

Sieht man einmal von der dramatischen Floßfahrt in „*Der Ölprinz*“ (1965) ab, tauchen weitere unmittelbare Bezüge zu „*Das war der Wilde Westen*“ in späteren Karl-May-Filmen nicht mehr auf.

Sind die Herren von Rialto und Constantin nun die einzigen, die sich von dem Hollywood-Epos beeinflussen lassen? Meiner Meinung nach ist da noch jemand, der sich von dem Cinerama-Werk hat inspirieren lassen, wenn auch auf eine andere Art: Artur Brauner. Auch er dreht ja 1963, allerdings erst im Herbst, mit „*Old Shatterhand*“ seinen ersten Winnetou-Film. Und da er sowieso alles größer, aufwändiger und teurer machen will als Konkurrent Wendlandt, schwärmt er von einer großformatigen Produktion, größer als CinemaScope. Natürlich reicht das Geld nicht für Cinerama, aber es geht doch größer als CinemaScope. So verfällt der

CCC-Chef auf das noble 70mm-Format, das Standardformat für anspruchsvolles internationales Abenteuerkino. Dass Brauner sich mit dem europäischen Breitfilmsystem MCS 70 Superpanorama das vermutlich preisgünstigste Verfahren aussucht und später für den Einsatz in der Bundesrepublik und Österreich nicht mehr als sechs teure 70mm-Kopien gezogen werden, um die Kinos doch lieber mit günstigen Scope-Versionen zu bestücken, steht auf einem anderen Blatt.

Auf jeden Fall haben die Deutschen in den 1960er-Jahren von Hollywood gelernt, über den Tellerrand hinaus zu schauen und im Rahmen ihrer Möglichkeiten groß zu denken, um mit Spannung und Farbe, Musik und prächtiger Weite noch einige Jahre lang den Bildschirm mit seinen betulichen Schwarzweiß-Sendungen in die Schranken zu verweisen. Die Medienstadt Hamburg hat dabei eine wichtige Rolle gespielt. ●

Herzlichen Dank an Volker Reißmann für die Durchsicht der Hamburger Zeitungen





**Ein mutiger Film zu einem schwierigen Thema**  
**Eine Neuerscheinung zu Stemmlers „Toxi“ von 1952**

Ende 2011 wurde in englischer Sprache die wissenschaftliche Arbeit „Race under Reconstruction in German Cinema – Robert Stemmlers Toxi“ von Angelica Fenner im Verlag der University of Toronto Press veröffentlicht. Im Mittelpunkt des 283-Seiten-Werkes steht der 1952 in den Real-Film-Studios in Hamburg gedrehte Film *Toxi*.

*Von Volker Reißmann*







Regisseur R. A. Stemmler ließ seine kleine Hauptdarstellerin nicht wissen, dass sie in einem Film spielt – noch am letzten Drehtag soll sie fest geglaubt haben, sie sei nur fotografiert worden.



Links: „Die schwarze Farbe geht gar nicht ab!“ – Mehr oder weniger subtil befasst sich der Film anhand der (fiktiven) Geschichte von Toxi mit dem (sehr realen) Thema des Rassismus und der Vorurteile im Nachkriegsdeutschland

Foto rechts: Endlich zur Ruhe gebettet, aber doch letztlich ein ungewisses Schicksal vor Augen: Elfi Fiegert als „Toxi“

Der heute weitgehend in Vergessenheit geratene Film war der gut gemeinte Versuch eines filmischen Beitrags zur Integration von „Mischlingskindern“ afro-amerikanischer GIs und deutschen Frauen: *Toxi* erzählt die Geschichte eines fünfjährigen Mädchens, das eines Tages vor Tür einer offensichtlich gutsituierten Hamburger Familie steht. Die Mitglieder des aus mehreren Generationen bestehenden Haushalts reagieren sehr unterschiedlich auf Toxis Ankunft, was der Film ausführlich schildert.

Als einer der ersten und erfolgreichsten Filme, die das „Rassenproblem“ im Nachkriegsdeutschland explizit ansprechen, so legt die kanadische Autorin Fenner in ihrer Arbeit dar, wird dem Film *Toxi* heute eine wichtige Rolle „bei der (Re)Konstruktion Deutschlands als exklusiv weiße Nation“ zugeschrieben. Passend zum Kinostart wurden zu Ostern 1952 übrigens die ersten dieser Kinder (meist uneheliche Kinder farbiger Besatzungssoldaten) eingeschult, was ein besonders öffentliches Interesse für dieses Thema in der damaligen Öffentlichkeit erzeugte.

Genauso spannend wie die Rezeption und Analyse des Films und der von ihm behandelten gesellschaftlichen Problematik ist aber auch schon die Entstehungsgeschichte des Werkes selbst. Diese recht komplexe Materie, die viel mit Hamburg und seiner damals im Aufbau befindlichen Filmindustrie zu tun hat, wird in dem Werk von Angelica Fenner in einem eigenem Kapitel behandelt (Kapitel 4: „Black Market Goods, White Consumer Culture“). Ursprünglich wollten Gyula Trebitsch und Walter Koppel diesen Stoff in den Hamburger Ateliers ihrer eigenen Gesellschaft, der Real-Film, realisieren. Doch die seit 1950

üblichen Bundesausfallbürgschaften, die für einen Schwarzweiß-Film rund 800.000 DM betragen und für die erfolgreiche Finanzierung eines solchen Spielfilmprojektes absolut notwendig waren, wurden plötzlich kurz vor dem Drehstart von der Adenauer-Regierung verweigert. Hintergrund war offenbar die angebliche KPD-Mitgliedschaft Koppels in den Nachkriegsjahren.

Nach dem Ausfall der Bürgschaften wurde der Stoff an einen anderen Hamburger Produzenten verkauft. Dies muss für Trebitsch und Koppel eine schmerzliche Entscheidung gewesen sein, hatten doch sie und viele ihrer Mitarbeiter das Projekt schon mit Engagement entwickelt – Trebitschs Frau Erna Sander hatte sich wie üblich bereits mit großer Detailfreude an die Gestaltung der Kostüme für die Schauspieler gemacht. Auch ein anderes, bereits vor *Toxi* entwickeltes Filmprojekt, der Spielfilm *Die verschleierte Maja*, war notgedrungen an die Konkurrenz, die Pontus-Film von Fritz Kirchhoff, abgegeben worden, die Bürgschaften problemlos in Anspruch nehmen konnte.

Im Fall von *Toxi* sprang nun Hermann Schwerin ein, der in jenen Jahren recht erfolgreich als unabhängiger Produzent mit seiner Fono-Film agierte und abwechselnd seine Filme in Berlin und Hamburg drehte. Schwerin schien Gefallen an der gesellschaftskritischen Problematik von *Toxi* zu finden, hatte er doch bei den meisten der von ihm produzierten Filme gerne auf kontroverse Themen gesetzt. Er behielt die ursprünglich vorgesehene Besetzung bei, auch als Regisseur blieb Robert Adolf Stemmler (der seine Vornamen zumeist mit R. A. abkürzte) mit an

rechte Seite: Eines von zwei offiziellen Plakotmotiven des Allianz-Filmverleihs, der *Toxi* dann im Spätsommer 1952 in die deutschen Kinos brachte

Bord, der gemeinsam mit Peter Francke und Marissa Baronin von der Osten-Sacken (letztere hatte die Idee und den Stoff entwickelt) für das endgültige Drehbuch verantwortlich zeichnete. Als ehemaliger Lehrer in seiner Heimatstadt Magdeburg hatte der junge Stemmler seine ersten pädagogischen Erfahrungen gesammelt, denen er später durch seine Filmarbeit einige Grundregeln hinzufügte: Man muss den Kindern abgewöhnen, immer in die Kamera zu schauen, man muss Kinder immerzu beschäftigen, damit sie bei Laune bleiben, man muss sie ernst nehmen. Die besondere Begabung Stemmlers im Umgang mit Kindern war einer der Gründe, warum Real-Film-Chef Walter Koppel ihn als Regisseur für *Toxi* ausgewählt hatte. Der Vielfilmer Stemmler hatte zuvor bereits mit *Affäre Blum* und *Berliner Ballade* (beide 1948) zwei Kinofilme in der Sparte „Gehobener Unterhaltungsfilm“ realisiert.

Das Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ berichtete in einem langen Artikel unter dem Titel „Die Leute rühren“ zum Casting von *Toxi* im Sommer 1952: „Als Filmregisseur Robert A. Stemmler die 5 1/2-jährige Elfi Fiegert vierzehn Tage vor Drehbeginn in sein Hamburger Hotel ‚Bellevue‘ einlud, um mit ihr warm zu werden, wurde ihm bald klar, wie heikel und umstritten das Problem noch ist, das er mit seinem neuen Film *Toxi* zum ersten Mal in Deutschland offen ansprechen will: das Problem der farbigen Besatzungskinder (...). Jedenfalls musste Stemmler immer wieder erleben, dass die meisten Passanten, denen er auf seinen Spaziergängen mit Elfi Fiegert an der Alster begegnete, beim Anblick des Mulattenmädchens fragend oder missbilligend die Brauen hochzogen.“

Und weiter berichtete der „Spiegel“: „Die kleine Toxi nannte den freundlichen dicken Herrn, der ihr kurz vor der Aufnahme mit eindringlicher Geduld zehnmal denselben Satz vorsprach, gleich am ersten Tage ‚Robert‘. Ohne eine Zeile ihrer umfangreichen Hauptrolle auswendig zu lernen, wiederholte sie vor der Kamera nur, was Robert ihr sagte. Als Stemmler sie dann aber einmal nachts aus dem Schlaf weckte, rasselte sie unaufgefordert ganze Passagen aus dem Drehbuch herunter.“ Stemmler war sich selbst durchaus bewusst, wie psychologisch heikel sich das Ganze gestaltete: „Eigentlich schrecklich, was man mit so einem Kind macht“, gestand er dann Pressevertretern gegenüber auch freimütig ein. Deshalb ließ er seine Hauptdarstellerin nicht wissen, dass sie in einem Film spielt – noch am letzten Drehtag soll sie fest geglaubt haben, sie sei nur fotografiert worden.

Die unter mehreren Bewerberinnen für die Titelrolle ausgewählte Elfi Fiegert war selbst ein sogenanntes Besatzungskind der Nachkriegszeit. Ihr Vater – ein farbiger GI und Student – war nach Korea abkommandiert worden, die Mutter hatte das Kind in die Obhut eines Heims gegeben, wo Elfi von dem Ehepaar Fiegert entdeckt und adoptiert wurde. Da die Fiegerts selbst mit einem Wanderkino im Filmgeschäft tätig waren, hatten sie auch die Ini-







Kritiker stritten, ob im Film die Rührung zuweilen überdosiert ist: Es sei schwer zu bestimmen, ob „dieses Quentchen zu viel Schmalz und das Quentchen zu wenig Härte“ aus dem Schielen auf den Publikumsgeschmack oder aus Stemmlers Pädagogengugend kämen.

Links: In Drehpausen fuhr Maskenbildner Herbert Grieser gerne mit „Toxi“ im Studio ein paar Runden auf seinem neuen Motorroller – in einem Interview („Hamburger Flimmern“, Heft 4/1998, S. 21–25) schwärmte er noch vor einigen Jahren von der guten Zusammenarbeit mit der kleinen Elfi Fiegert

Fotos rechts: Für Studiofotografen wie Peter Michael Michaelis gaben Elfi Fiegert und die anderen Kinderkomparsen auch gerne ein paar Zugaben, die eigentlich so gar nicht im Drehbuch standen



tiative ergriffen und ihre Adoptivtochter für das Casting angemeldet. Eine große und lang andauernde Karriere beim Film war ihr allerdings nicht beschieden: Nach einem weiteren Film mit ähnlichem Sujet, der ebenfalls nach einer Vorlage von Marissa von der Osten-Sacken entstand, *Der dunkle Stern* (1955), folgten nur noch – mit immer größerem Abständen – kleinere Nebenrollen. Überdrüssig, sich immer nur mit winzigen Parts in unbedeutenden Filmen begnügen zu müssen, zog sich Elfi Fiegert in den 1960er Jahren völlig aus dem Filmgeschäft zurück und verschwand weitestgehend aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit.

An der Grundkonstellation der Geschichte änderte auch Stemmler in seiner letzten Drehbuchfassung nichts: Toxi, die so plötzlich vor der Tür der besagten Hamburger Familie steht, wird demzufolge zunächst für die exzentrische Geburtstagsüberraschung einer Tante gehalten, bis sich herausstellt, dass das Mädchen von seiner Großmutter, die es aufgezogen hat und die ins Krankenhaus muss, ausgesetzt worden ist. Für die Familie ergibt sich daraus eine Reihe von Komplikationen. Insbesondere der Großvater will sich von dem Kind nicht trennen. Als er sich schließlich der ultimativen Forderung seines peinlich korrekten Schwiegersohns beugt und Toxi in ein Kinderheim bringen will, geht sie ihm auf der Fahrt dorthin verloren und wird erst nach langwieriger Suche von der Polizei auf einem Rummelplatz wieder gefunden. Danach soll sie in der Familie bleiben dürfen, doch just am Weihnachtsabend taucht Toxis amerikanischer Vater auf, um sein Kind zu sich zu nehmen.

Für die Darsteller der Erwachsenenrollen hatte man große Namen gewinnen können: Neben Paul

Bildt, Johanna Hofer, Ingeborg Körner und Carola Höhn waren in kleineren Rollen Elisabeth Flickenschmidt, Ernst Waldow, Willy Maertens, Horst Beck, Albert Florath, Günther Jerschke und die Sängerin Leila Negra zu sehen. Für die kleine Rolle von Toxis Vater, der nur ganz kurz am Schluss auftaucht, gelang Stemmler noch ein kleiner Besetzungscoup: Der schwarze Schwergewichts-Amateurboxer Al Hoosman übernahm den Part. Im November 1940 war Hoosman zur US-Army eingezogen und Ende der 1940er Jahre nach Deutschland versetzt worden, wo er sich nach der Entlassung aus der Armee niederließ und sich zeitweilig als Betreiber einer Szene-Bar in München versuchte und sich bei der „Hilfe für farbige und elternlose Kinder“ engagierte, bevor er Anfang der 1960er Jahre eine eigene Organisation mit demselben Ziel gründete.

Der Allianz-Filmverleih, der den Film *Toxi* schließlich in sein Programm aufgenommen hatte, veranstaltete die Premiere am 15. August 1952 im Turm-Palast in Frankfurt am Main in Anwesenheit der wichtigsten Darsteller des Films – auch Elfi Fiegert war anwesend. Der Film konnte nach einigen Wochen Spielzeit durchaus mit einem respektablen Erfolg in Hinsicht auf die erzielten Einspielergebnisse aufwarten, war aber bei der Kritik nicht unumstritten: Trotz des offensichtlich

Das Titelblatt der Dissertation von Angelica Fenner verwendet eines der beiden offiziellen Plakatsmotive des Films



betriebenen Aufwandes, die Besetzung so authentisch wie möglich zu gestalten, wurde in einigen Feuilletonkritik heftig bestritten, dass Stemmler als Realist anzusehen sei. Wie schon bei *Sündige Grenze* sei auch in *Toxi* die Rührung zuweilen überdosiert und schwer zu bestimmen, ob „dieses Quentchen zu viel Schmalz und das Quentchen zu wenig Härte“ aus seinem verständlichen Schielen auf den Publikumsgeschmack oder aus seelischen Restbeständen seiner Pädagogengugend“ kommen würden.

Wer sich heute selbst ein Bild von *Toxi* machen will – leider liegt dem Buch von Angelica Fenner weder der Film selbst noch eine der vielen TV-Dokumentationen bei, die sich mit ihm und dem Sujet befassen – wird es nicht ganz leicht haben, an einen VHS-Mitschnitt oder eine DVD-Kopie zu kommen, da weder Amazon noch der reguläre Buch- und Videohandel ihn im Sortiment führen. Ausstrahlungen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen (erstmalig am 4. Dezember 1965 in der ARD) liegen schon Jahrzehnte zurück. Die Rechte verwaltet heute das Deutsche Filminstitut (DIF) in Wiesbaden für die Kirch-Holding bzw. die mit ihr verbundene Taurus-Film – und so verwundert es nicht, dass der Film in Kirchs hauseigenem Pay-TV-Sender Premiere-Nostalgie seit 2002 mehrere Dutzend Mal zu sehen war, meist als Lückenfüller zu nachtschlafender Zeit.

Zudem sind inzwischen bei Youtube einige Filmausschnitte zu sehen, die – vermutlich nicht unbedingt mit Zustimmung der Rechteinhaber – dort eingestellt wurden. Im Rahmen von BE.BOP 2012. BLACK EUROPE BODY POLITICS zeigten dann Anfang Mai 2012 die Berliner Initiativen AfricAvenir

und Art Labour Archives im Kino Hackesche Höfe erstmals eine komplett englisch untertitelte Fassung von *Toxi*. Inzwischen wird der Film aber auch über die DEFA-Filmlibrary der Universität von Massachusetts im Internet angeboten (als DVD in der amerikanischen Fernseh-Norm NSTC, mit entsprechendem Regionalcode und mit englischen Untertiteln).

Der Umstand, dass der Film in den USA fast leichter als in Deutschland zu bekommen ist und dort vielleicht heute sogar auf größeres Interesse als hierzulande stößt, erklärt vielleicht auch das Zustandekommen wissenschaftlicher Arbeiten wie die von Angelica Fenner. Nach der bereits 2007 vorgelegten Studie von Heide Fehrenbach mit dem Titel „Toxi and the Story of Race after Nazism“ (erschienen bei der Princeton University Press), ist Fenners Arbeit nun schon der zweite Versuch, sich mit dem Nachwirken der nazistischen Rassenideologie und dem daraus resultierenden gesellschaftlichen Druck hinsichtlich sogenannter „Mischlingskinder“ im Nachkriegsdeutschland wissenschaftlich auseinanderzusetzen. Zu vermuten bleibt, dass die sehr lesenswerte neue Arbeit von Angelica Fenner hoffentlich nicht der letzte Versuch bleiben wird, sich dieser Thematik anzunehmen. ●

Anmerkung zur Bebilderung: Alle Motive stammen nicht aus dem besprochenen Buch, sondern aus dem Archiv unseres Vereins (Nachlässe von Peter M. Michaelis und Herbert Grieser).

*Race under reconstruction in German cinema: Robert Stemmlers Toxi*

Angelica Fenner

Toronto (u.a.):  
Univ. of Toronto Press,  
2011 – 283 Seiten  
(Reihe „German and European studies“)  
ISBN 1-442-64008-1  
ISBN 978-1-442-64008-5  
EUR 28,- bis 45,-  
(je nach Internet-Anbieter)



## Ende einer Ära Das Atlantik Film Kopierwerk wurde geschlossen

Letzter macht die Türe zu. Es ist eine undankbare Aufgabe für Niederlassungsleiter Jens-York Fischer. Filmlabor und Kopierwerk des einstigen Hamburger Betriebs ATLANTIK FILM haben Ende Juli 2012 dicht gemacht. Das Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V. konnte einige Geräte übernehmen – vieles wurde jedoch verschrottet.

Von Jürgen Lossau



mit Ausschnitten aus einem  
Beitrag von Till Heidenheim  
im Hamburger Flimmern 3/1997

**E**in Rundgang mit der Kamera von Etage zu Etage. Ganz unten, im Kellergeschoss, wo die Chemie angerührt wurde. Im Erdgeschoss, wo die Labormitarbeiter das Filmmaterial für Spiel-, Fernseh-, Dokumentar- und Werbefilme entwickelten. Und im ersten Stock, wo es stockdunkel ist und hinter vielen Türen diverse Filmkopiermaschinen stehen. Heute ist hier alles gespenstisch verwaist. Nur vier Herren in grünen Latzhosen sind da. Sie mühen sich ab, ein tonnenschweres Gerät möglichst elegant aus dem Haus zu bugsieren. Es ist die

ATLANTIK-Filmkopiermaschine Typ 2035 aus dem Jahr 1980. Diese Fabrikationsnummer 1 ist ein Unikat, gebaut in den eigenen ATLANTIK-Werkstätten, und deshalb soll der Metallbrummer auch erhalten bleiben. Die Hamburgensie kommt ins Depot des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V., genauso wie einige kleinere Teile auch. Ansonsten warten die meisten Geräte auf den Metallverwerter, denn das ATLANTIK FILM Kopierwerk ist schon Geschichte, als wir es Ende Juli besuchen. Nochmal blicken wir zurück auf eine 65-jährige Vergangenheit.

Schon 2010 nur noch  
Ausstellungsstück: die  
Oxberry-Trickmaschine



ATLANTIK FILM –  
der Filmeinwurfschlitz bleibt jetzt leer





ATLANTIK FILM  
im Hause GEYER

### Vom Harz nach Hamburg

„Military Government Germany Information Control“ nannte sich die Stelle der britischen Militärregierung, die im Januar 1946 Wilhelm Breckwoldt und Bruno Jensen lizenzierte, drei filmtechnische Betriebe zu gründen. Der ursprüngliche Name „Atlantik Film Studio und Kopierbetrieb Breckwoldt & Jensen“ verweist auf die damalige Firmierung.

Bruno Jensen saß mit seiner Frau Lieselotte 1945 mit Filmgeräten aller Art in Clausthal-Zellerfeld. Dorthin war gegen Ende des Kriegs die Hauptfilmstelle des Reichsluftfahrtministeriums umgelagert worden, deren technischer Leiter Jensen als einziger Zivilist dort seit 1938 tätig war. Zuvor, bei Aufkommen des Tonfilms Ende der zwanziger Jahre, rüstete Jensen, vorrangig im Rheinland, die Kinos auf dieses für die damalige Zeit sensationelle neue Medium um. Im Juni 1945 kamen zunächst die Amerikaner in den Harz und requirierten den größeren Teil der filmtechnischen Geräte, der Rest wurde von Jensens in einer Turnhalle zwischengelagert.

Die US-Armee zog bald darauf ab, die Briten übernahmen das Gebiet und zeigten sich sofort sehr aufgeschlossen. Bereits im Juli 1945 zog Jensen mit seiner Frau nach Hamburg-Ohlstadt. Auf Anregung der Besatzungsmacht hin begann bereits 1945 die technische Einrichtung des Synchronbetriebs, den späteren ALSTER-STUDIOS. Die Briten halfen, die Geräte vom Harz nach Ohlstadt zu verlagern, denn die Hamburger „Film Section“ unter Leitung von Major Chapman erwartete die baldige Synchronisation von ausländischen Filmen für deutsche Kinozuschauer. So fanden sich in der Gründungszeit die ALSTER-FILM-ATELIER Breckwoldt & Co. Inhaber Wilhelm Breckwoldt und Franz Wigankow, die RHYTHMOTON WIGANKOW & Co., Inhaber Horst Wigankow, Charlotte Decker, Johannes Pfeifer sowie der Sohn Franz Wigankow als Kommanditist – und eben die ATLANTIK-FILM, Inhaber Bruno Jensen und Wilhelm Breckwoldt, der eine Film- und Tontechniker, der andere hanseatischer Kaufmann und Geldgeber. Die Eröffnung der drei filmtechnischen Betriebe konnte am 6. Mai 1946

gefeiert werden. Bald stellte sich heraus, dass zur Synchronisation ein nahegelegener Kopierbetrieb geschaffen werden musste. Der alte Tanzboden im Gasthaus Weber sollte dafür genutzt werden, hielt aber nicht lange dem Gewicht der ersten 35mm S/W-Kopiermaschine stand.

### Berühmte Namen

Helmut Käutner drehte den ersten deutschen Nachkriegsfilm „In jenen Tagen“ als Produzent mit seiner CAMERA-FILM. Die komplette Bearbeitung in Bild und Ton übernahmen die Ohlstedter Betriebe. Im Sommer 1947 taten sich Walter Koppel und Gyula Trebitsch zusammen, gründeten die REALFilm und drehten ihren ersten Spielfilm „Arche Nora“. Für die Innenaufnahmen dieses ersten deutschen Atelierfilmes in der britischen Zone hatten sich Koppel und Trebitsch für einen benachbarten Tanzsaal am Ohlstedter Melhopweg entschieden, das ATLANTIK Kopierwerk befand sich schräg gegenüber. Das war der Beginn einer jahrzehntelangen Zusammenarbeit.

Rudolf Lehmann, Trickfilmspezialist, ein Weggefährte Bruno Jensens seit 1938, war als Leiter des aufwendig eingerichteten Trickfilmateliers der Hauptfilmstelle in Berlin tätig. Nach seiner Gefangenschaft fand er sich bei Jensen in Ohlstedt wieder und baute 1948 das Atlantik-Trickstudio auf.

Ab 1950 trat Dr. Heinz Wiers von der Neuen Deutschen Wochenschau an ATLANTIK heran, um seine kompletten Filmbearbeitungen und die zahlreichen Wochenschaukopien in hohen Auflagen ebenfalls dort bearbeiten zu lassen. Jensen lehnte ab; das war Auslöser für die Gründung der GEYER-WERKE Hamburg-Rahlstedt seitens der Familie Geyer in Berlin.

1951 wurde das Kopierwerk durch einen Neubau erweitert. Das Gebäude Melhopweg 2 erwarb man 1955 dazu. Am äußersten Stadtrand gelegen, verfügte das Kopierwerk jahrzehntelang über alle Handwerkerbereiche: Mechaniker, Schlosser, Elektriker, Monteure, eine Tischlerei, die dem Trickatelier angeschlossene hauseigene Druckerei sowie eine Modellwerkstatt. Anfang der fünfziger Jahre wurde die 16-mm-Schmalfilmbearbeitung aufgenommen.



Abtransport: Eine in der eigenen Werkstatt 1980 gebaute ATLANTIK-Kopiermaschine wird ins Depot des Hamburger Film- und Fernseh-museums verbracht







Oben: Tanks und Restaurant bleiben leer



Mitte und unten: 2010 noch in Betrieb: Mitarbeiter an den Entwicklungsmaschinen für 16 und 35 mm



Firmenschilder: CinePostproduction, ATLANTIK FILM und auch das Kodak-Büro Hamburg waren hier untergebracht

Niederlassungsleiter Jens-York Fischer an einem modernen Schnittplatz – dieses Geschäftsfeld soll weitergeführt werden



Vielen ist heute unbekannt, dass der damalige NWDR bei ATLANTIK für die in Hamburg ansässige Tagesschau ihre aktuellen 16-mm-Umkehrfilme entwickeln ließ. Der Hubschrauber wartete auf dem nahegelegenen Sportplatz solange, bis die Originale entwickelt waren und zurückgefliegen wurden, um am gleichen Abend aktuell ausgestrahlt zu werden. Später baute der Norddeutsche Rundfunk ein eigenes Kopierwerk.

1957 begann der zweite Bauabschnitt, es folgte die wichtige Aufbaustufe zur 35-mm-Farbfilmbearbeitung. Ab 1960 konnte Atlantik auch 16-mm-Farbfilme entwickeln, kopieren, vervielfältigen. 1964 setzte die Trickabteilung die erste Oxberry-Trickkopiermaschine ein, im gleichen Jahr kam der erste Bell & Howell-Printer mit additiver Kopierlichtsteuerung zum Einsatz. 1968 hielt der Super 8 Film seinen Einzug: ATLANTIK stellte sich auf diesen neuen Markt sofort ein. Handel und Industrie, Wissenschaft, Schulung, Unterhaltung – dieser Markt brachte Atlantik über viele Jahre enorme Umsätze.

1970 ein großer Eingriff: der Abriss der alten Kopierwerksgebäude; das neue Hauptgebäude erwuchs an der alten Stelle, gedacht für die Fabrikation, die Verwaltung und viele Nebenbereiche, jetzt alles unter einem Dach. Im gleichen Jahr erwarb der Mitgesellschafter Wilhelm Breckwoldt von seinem langjährigen Partner Bruno Jensen, der 1974 zurückgezogen verstarb, dessen Firmenanteile. In allen drei Formaten konnten jetzt im neuen großen Haus die Kunden bedient werden. Studio Hamburg blieb in sämtlichen Bereichen einer der wichtigsten Auftraggeber: Spiel-, Dokumentar-, Fernsehfilme, Tricks dazu. Die Kinowerbefilmproduktion boomte, in den siebziger Jahren wurden Tausende von Spots fertig gestellt, wobei die meisten Filmtricks vom inzwischen personell aufgestockten und ausrüstungsmäßig ab 1979 mit Computeranlage versehenen Trickstudio geschaffen wurden.

#### Partner der Polizei

Vielen ist nicht bekannt, dass die Kriminalpolizei bei Banküberfällen für ihre Ermittlungen auf Film aus den Filialen zurückgriff. Auch die Hamburger Kran-

kenhäuser konnten Voruntersuchungen am Herzen nur auf 35-mm-Film vornehmen. Solche Fälle mussten vom Labor sofort vorgezogen werden, denn oft wartete das Operationsteam mit dem Patienten auf die raschen Entwicklungsergebnisse.

Zu Beginn der achtziger Jahre wurde es durch das Aufkommen verschiedener Videosysteme erforderlich, für den neuen Markt technisch umzurüsten. Man baute die Super-8-Abteilung um, in den frei gewordenen Räumen entstand die Videoabteilung. Video-Massenkopierung im sich durchsetzenden VHS-Markt erfolgte aber bald bei ALL-TRANSFER, einer gemeinsamen Tochterfirma von Studio Hamburg, Geyer-Werken und ATLANTIK, auf dem Studio Hamburg-Gelände. Die hauseigene Video-Abteilung mit Schnittplätzen wurde den Anforderungen entsprechend in den achtziger Jahren laufend um hochwertige Anlagen wie Abtaster mit Nasseinrichtung und szenenweiser Farbkorrektur erweitert.

1986 erwarb der Hamburger Mitbewerber, die Geyer Werke, aus dem Nachlass des inzwischen verstorbenen Wilhelm Breckwoldt dessen Anteile am ATLANTIK FILM KOPIERWERK. Bei Geyer arbeiteten zur Hochzeit der 1970er Jahre bis zu 500 Mitarbeiter. Erforderlich wurde nunmehr die personelle, maschinelle und räumliche Zusammenführung. Einige Bereiche verblieben bis 1989 in Ohlstedt, die Hauptfabrikation erfolgte aber zentral in Rahlstedt.

#### Auf Nimmer-Wiedersehen

Im gleichen Jahr 1989 wurden die Gebäude des früheren Atlantik-Komplexes am alten Standort abgerissen. Heute erinnert in der ländlichen Idylle nichts mehr daran, dass dort früher mehr als 280 Menschen im Filmbusiness tätig waren.

Seit 1996 gehörten die Geyer-Media Film AG und deren Tochterunternehmen zur CineMedia Film AG. Im Laufe des Jahres 2003 wurden die Postproduktions-Gesellschaften im CineMedia-Konzern, dazu zählen die Atlantik Film Kopierwerk, die Bavaria Bild- und Tonbearbeitung, Geyer Köln, Geyer-Werke und Geyer Video & Audio in Berlin unter dem Firmendach der CinePostproduction rechtlich vereint. ●



# „Sendefertig, aber nicht sendefähig“ Der UFA-Fernsehfilm „Grenzfall Bacall“ (1957)

Von Hans Hauptstock

Der Bayerische Rundfunk (BR), der Hessische Rundfunk (HR) und der Nordwestdeutsche Rundfunkverband (NWRV) beauftragten 1957 die Fernsehfilm-Abteilung der UFA Berlin mit der Herstellung von Fernsehfilmen. Vier Filme wurden schließlich fertig gestellt und ausgestrahlt („Cardillac“, „Ali, der Meisterdieb“, „Blätter im Wind“ und „Mylord weiß sich zu helfen“); ein fünfter Film mit dem Titel „Grenzfall Bacall“ wurde hingegen unmittelbar vor der geplanten Ausstrahlung am 17. Dezember 1957 aus dem ARD-Programm genommen.

Dreharbeiten in der Schachtanlage der  
Zeche „Fritz-Heinrich“ in Essen

**D**ank intensiver Recherchen, insbesondere im Staatsarchiv Hamburg, im Bundesarchiv, im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes und in den Unternehmensarchiven des Norddeutschen und des Westdeutschen Rundfunks ist es nun erstmals überhaupt möglich, die wechselvolle Produktionsgeschichte dieses Fernsehfilms und die Hintergründe, zu seiner Absetzung führten, darzustellen.

## Fernsehfilm-Produktion als Kooperationsprojekt von UFA und ARD

Im November 1956 besprachen in Düsseldorf Dr. Hans Joachim Lange (HR) als ausscheidender und Dr. Clemens Münster (BR) als neuer Koordinator des ARD-Gemeinschaftsprogramms mit Vertretern der UFA eine mögliche Zusammenarbeit der ARD-Rundfunkanstalten mit der UFA.

Volker von Collande, kurz zuvor bei der UFA eingestellt, stellte den ARD-Vertretern das Angebot vor. Die UFA beabsichtigte für das Fernsehen Kurzspielfilme zu produzieren, die sich, möglicherweise zu je zwei gekoppelt, auch für eine Vorführung in Kinos eigneten. Die UFA bot an, zwölf Filme von etwa einstündiger Dauer herzustellen. Die Mitglieder der ARD-Filmkommission empfahlen der Ständigen Programmkonferenz, da das finanzielle Risiko des Projekts nicht zu übersehen war, zunächst sechs Filme produzieren zu lassen. Als schwierig wurden die Auswahl und die Verteilung der Themen für die Fernsehfilme angesehen.

Anfang Januar 1957 fasste die Ständige Programmkonferenz auf der Sitzung in München folgende Beschlüsse: Die Filmkommission führt die Verhandlungen mit der UFA unverbindlich weiter, um die Themenliste und einen Überblick über Herstellungskosten für die sechs Filme zu erhalten. Die Presse wurde nicht informiert. Die folgenden Verhandlungen der Filmkommission mit Volker von Collande ergaben, dass die UFA bereit war, Fernsehfilme von 50 Minuten Dauer herzustellen und zu einem Preis von einem Drittel bis zur Hälfte der Gesamtherstellungskosten der ARD anzubieten, vorausgesetzt, es würden sechs Fernsehfilme in Auftrag gegeben. Die UFA wurde gebeten, für die Fernsehfilmproduktion

Themen, für die UFA die Rechte besaß, vorzuschlagen.

Auf der folgenden Sitzung der Ständigen Programmkonferenz im Februar 1957 in Köln wurde über das UFA-Angebot beraten. NWRV-Vertreter begrüßten das Angebot der UFA und plädierten für eine Zusammenarbeit zwischen ARD und UFA. Während SFB, SDR und SWF nicht bereit waren, am „Experiment“ mitzumachen, beabsichtigten BR, HR und NWRV, sechs Fernsehfilme durch die UFA produzieren zu lassen. Die Sitzungsteilnehmer diskutierten Rechteumfang, Abnahme- und Zahlungsverpflichtungen und Umfang der Beteiligung bei der Produktion (Themenauswahl, Drehbuch und Besetzungsliste). Mit Volker von Collande wurde auf dieser Sitzung über die Themen gesprochen, über die Kopplung der Fernsehfilme zur Zweitauswertung in Kinos der UFA und über die Frage einer möglichen Drittauswertung im Fernsehen und Übertragung der Eigentumsrechte an die ARD-Rundfunkanstalten nach der Vorführung in den Kinos. Beschlossen wurde, dass die Filmkommission mit den Dramaturgen Heinrich Fischer (BR) und Martin Neumann (NWRV) aus der umfangreichen Themenliste der UFA Themen auswählt und dann mit Inhaltsangaben versehen an die ARD-Rundfunkanstalten schickt.

Nach einer Prüfung und Bewertung der 33 Fernsehfilmexposés, die von der UFA vorgelegt worden waren, durch ARD-Vertreter am 5. März 1957 in München, wurde den Teilnehmern der Sitzung der Ständigen Programmkonferenz vom 9. bis 11. 5. 1957 in Baden-Baden bekannt gegeben, dass sich die an dem Projekt beteiligten Rundfunkanstalten BR, HR und NWRV zur Realisierung von sechs Fernsehfilmen entschlossen und über die Themenverteilung verständigt haben, und es wurden von ARD-Justitiaren und dem UFA-Syndikus gebilligte Vertragsmuster vorgelegt. Der NWRV hatte aus dem UFA-Angebot die Exposés „Mylord weiß sich zu helfen“ und „Schatten der Vergangenheit“ (endgültiger Titel „Grenzfall Bacall“) ausgewählt. „Schatten der Vergangenheit“ war das einzige brauchbare Exposé, das einen „zeitproblematischen und sozialen“ Inhalt hatte. Die UFA und der NWRV unterzeichneten

Mitte 1957 einen Lizenzvertrag zur Produktion eines Fernsehfilms von 1.500 m Länge (Laufzeit 55 Minuten) mit dem Titel: „Schatten der Vergangenheit“ nach einem Originalstoff von Johannes Hendrich.

Die Idee zur Zusammenarbeit der UFA als kommerzielle Filmfirma mit den ARD-Rundfunkanstalten stammt sehr wahrscheinlich von Volker von Collande, der bereits über umfangreiche Fernsehserfahrungen als Schauspieler und Regisseur von Fernsehspielen verfügte. Die UFA sah in der Herstellung von Fernsehfilmen für die ARD nicht nur einen Ausweg aus der sich abzeichnenden Kinokrise, sondern auch die Möglichkeit, einer Zusammenarbeit des deutschen Fernsehens mit kapitalkräftigen Firmen aus dem Ausland vorzuzukommen, und Alternativen zur Ausstrahlung von ausländischen Spielfilmen zu bieten. Die UFA suchte zudem eine Gelegenheit, ihre Produktionskapazitäten auszulasten und Nachwuchskräfte, vor allem Nachwuchsschauspieler zu erproben und zu fördern.

Eine Nichtabnahme des Fernsehfilms durch die ARD stellte aber für die UFA kein Risiko dar, da in den Lizenzverträgen die Nichtabnahme ausgeschlossen war. Für die Fernsehfilme, die von der UFA zu möglichst zeitaktuellen Themen mit den künstlerischen und technischen

Besetzungsliste Fernsehfilm „Grenzfall Bacall“:  
Stab, Produktion und Schauspieler

UFA	
„GRENZFALL BACALL“	
Ein Fernsehfilm der UNIVERSUM-FILM AKTIENGESellschaft für das NWRV Hamburg	
Buch: Johannes Hendrich	Regie: Georg Marischko
Bearb.: Gabriel Pöhl	Kamera: Karl Schürder
Herabkündigung: Heinrich Kemme	
Produktionsleitung: Hugo Wildand	Aufnahmeleitung: Wolfgang Völker
Schnitt: Ise Volz	
Christoph Bacall	Manfred Grote
Hilja, seine Frau	Eva Kothaus
Ferdinand, dessen Sohn	Norbert Friedländer
Maxim Schunder	Günther Pfizenr
Joseline, seine Frau	Gisela Trowe
Christophes Mutter	Karin Evans
Georg	Harald Diel
Louis	Martin Baillier
Maurice	Wolfgang Groth
Rechtsanwalt	Siegfried Schreierberg
Sohn des Rechtsanwalts	Wolfgang Lenz
Geniermeier/Arzt	Viktor Drogger
Kobler	Ernst W. Stöckel
Deutscher Ingenieur	Heinz Lousch
Belgischer Ingenieur	Kurt Wollmann
Hilfing Sievi	Klaus Dacke
Frau, Kneipierent	Helmut Hildebrand
1. Belgischer Kumpel	Kurt Probst-Kaufmann
2. Belgischer Kumpel	Jürgen Kumpfer
Führer des Kumpelstups	Werner Büttler
Gelbeschütler	Bernhard Casper

Veröffentlichung nur mit dem Vermerk:  
Foto: UFA / TV / Werler





Konfrontation: Christophe Bacall (Manfred Grote) und der Polizist Schumann (Günter Pfitzmann) werden von Maurice (Winfried Groth) zur Rede gestellt

Möglichkeiten der Spielfilmproduktion hergestellt werden sollten, waren Sendeplätze vorgesehen, auf denen bisher fertige Spielfilme, die von den Verleihern zur Fernsehausstrahlung eine Freigabe erst nach fünf Jahren erhielten, ausgestrahlt wurden. Das gemeinsame Projekt „Fernsehfilmproduktion“ von ARD und UFA war der Beginn der langjährigen Zusammenarbeit des Fernsehens mit der Filmwirtschaft und markierte gleichzeitig das Ende der Konkurrenzsituation zwischen Fernsehen und Filmwirtschaft.

#### Inhalt des Fernsehfilms „Grenzfall Bacall“

In dem von Autor Johannes Hendrich verfassten Drehbuch werden zwei Themen verquickt: Als aktuelles Ereignis ein Unglück auf der Zeche „Bois du Cazier“ in Marcinelle/Belgien im August 1956, das 262 Opfer forderte und bei dem Rettungstrupps mit Spezialgeräten aus dem Ruhrgebiet eingesetzt wurden, und der Fall des Belgiers Druart, der als SS-Freiwilliger wegen Kollaboration mit den Deutschen im Zweiten Weltkrieg zu einer Gefängnisstrafe verurteilt worden und nach Deutschland geflüchtet war.

Im Fernsehfilm lebt der Belgier Christophe Bacall seit Kriegsende im Ruhrge-

biet, arbeitet als Bergmann, ist mit einer deutschen Frau verheiratet und hat einen siebenjährigen Sohn. Seine Mutter, seine Schwester und sein Schwager, der Polizist ist, leben in Belgien. Bacall beteiligt sich als Mitglied eines Zuges einer deutschen Grubenwehr, die zur Unglückszeche in Belgien entsandt wird, an den Rettungsarbeiten. Während der Rettungsarbeiten wird er nicht nur von seinem Schwager erkannt, der aber untätig bleibt, sondern auch von einem belgischen Bergmann. Bacall wird nach Abschluss der Rettungsarbeiten von der belgischen Polizei verhaftet und kommt ins Gefängnis.

#### Filmstab, Schauspieler, Drehorte, Dreharbeiten

Als Regisseur war zunächst der Kölner Hörspielregisseur Paul Wolfgang Schnell vorgesehen und auch eingesetzt worden. Schnell war mit dem Kameramann vom 21. bis 25. Juli 1957 auf Motivsuche in Essen und Umgebung, führte Gespräche mit der Leitung des Bochumer Bergbaumuseums und besichtigte den Bergwerksstollen der Universität Köln. Die Regie ging dann am 16. September 1957 an Georg Marischka, der 1955 als Co-Regisseur mit dem Kinofilm „Hanussen“ einen bemerkenswerten Erfolg hatte und

nun bei der UFA seinen ersten Fernsehfilm drehte. Für die Realisierung waren verantwortlich Hajo Wieland als Produktionsleiter und Wolfgang Völker als Aufnahmeleiter. Als Kameramann wurde Karl Schröder eingesetzt, für die Bauten war Gabriel Pellon und für den Schnitt Ilse Voigt zuständig. Herstellungsleiter war Heinrich Klemme, der nach seinem Wechsel in die Fernsehfilm-Abteilung der UFA die Funktion des Geschäftsführers in seiner eigenen Firma, der Deutschen Spielfilm-Gesellschaft, Hamburg ruhen ließ (siehe dazu auch „Hamburger Flimmern“, Heft 10/2003, S. 13–22).

Als Darsteller konnten gewonnen werden für die Hauptrollen Manfred Grote als Bergmann Christophe Bacall, Eva Kotthaus, die 1956 das Filmband in Silber als beste Nachwuchsschauspielerin erhalten hatte, als Helga Bacall, Günter Pfitzmann, anstelle des zunächst vorgesehenen Klaus Kinski, als Polizist Marcel Schuman, Gisela Trowe als Josefine Schuman, Karin Evans als Christophes Mutter, Harald Dietl als Bergmann Georg, Martin Berliner als Bergmann Louis, Siegfried Schürenberg als Anwalt und Winfried Groth als Bergmann Maurice. In den Nebenrollen spielten Viktor Dräger, Heinz Lausch, Kurt Waitz-



Verschüttet: Bergmann Georg (Harald Dietl) und sein belgischer Kumpel (Kurt Pratsch-Kaufmann) warten auf ihre Rettung

mann, Jürgen Krumwiede, Kurt Pratsch-Kaufmann, Bruno W. Pantel und Werner Buttler.

Die Dreharbeiten in den UFA-Studios in Berlin-Tempelhof begannen am 2. Oktober 1957 und konnten nach zwei Wochen abgeschlossen werden. In den UFA-Studios wurden auch die Untertageszenen in nachgebauten Stollen gedreht. Anschließend wurden in Berlin die benötigten Außenaufnahmen vor dem Gefängnis am Hüttigpfad fertig gestellt. Am 21. Oktober wurden die Dreharbeiten in Essen fortgesetzt. Geplant waren für Außenaufnahmen in den Altenessener Zechen „Fritz-Heinrich“ und „Helene“ vier Tage. Die Zeche „Fritz-Heinrich“ der Altenessener Bergwerks AG (ABAG), auf der nicht mehr Kohle gefördert wurde, sondern nur Bergleute ein- und ausführen, war ideal für die Realisierung der Szenen, die in der Hängebank mit der Seilfahranlage und Förderkörben spielen bzw. für die ein komplettes Zechengelände benötigt wurde: Einfahren des Rettungstrupps mit den Dräger-Rettungsgeräten in den Schacht, Warten der Angehörigen vor dem Zechentor sowie Polizei und Krankenwagen auf dem Zechengelände. Über die Dreharbeiten wurde in der lokalen Presse ausführlich berichtet.

Der Reporter der Ruhr Nachrichten – Essener Tageblatt titelte „Kamera am Förderturm dreht Grubenunglück fürs Fernsehen“ und in der Neuen Ruhrzeitung lautete der Titel „Fünf Filme fürs Fernsehen – Hoffnungsvoller Kulissenblick bei Dreharbeiten in Essen“. In den Zeitungsartikeln wird der Inhalt des Fernsehfilms kurz vorgestellt. Auch die bekannteren Hauptdarsteller wie Eva Kotthaus, Manfred Grote, Günter Pfitzmann und Harald Dietl werden genannt und der Regisseur mit einer Aussage über seine Absichten zitiert. Und es wird herausgehoben, dass der Fernsehfilm der dritte von der UFA produzierte Film für das Fernsehen ist.

Neben den Berufsschauspielern wirkten auch Bergleute der Zeche „Fritz-Heinrich“ mit, die die ABAG für die Dreharbeiten freistellte. Als Komparsen für die Rolle belgischer Polizisten waren von der in Ruhrgebietsnähe lebenden Schauspielerinnen Vera Frydtberg, die mit dem Regisseur Georg Marischka bekannt war, Mitglieder ihres Essener Fanklubs vermittelt worden. Die Dreharbeiten auf der Zeche „Fritz-Heinrich“ waren noch nicht abgeschlossen, als die Altenessener Bergwerks AG am 24. Oktober die Drehgenehmigung für die Aufnahmen auf dem

Zechengelände widerrief. Die Dreharbeiten auf der Zeche „Helene“ gab es folglich nicht mehr. Die Szenen „Pforteneingang der deutschen Zeche“ sind dann auf dem Gelände der VAUBEKA Brennstoff und Baustoff GmbH in Berlin-Tempelhof gedreht worden. Am 1. November wurde in den Tempelhofer UFA-Studios eine Sprachsynchronisation durchgeführt. Am 13. November sind die letzten Ton-Mischungen durchgeführt worden.

#### Vorführung des Fernsehfilms vor NWRV-Vertretern und -Gremien

Einen Tag später wurden in Berlin dem NWRV-Intendanten Dr. Pleister und dem Kölner Produktions- und Sendebetriebsleiter Pindter im Rahmen einer Besprechung mit UFA-Vertretern und den Filmreferenten des Auswärtigen Amtes (AA) und des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung (BPA) eine Arbeitskopie des Fernsehfilms gezeigt. Pleister verlangte zwar fünf dramaturgische Änderungen, soll aber den Film mit den Worten „Es ist einer jener seltenen Fälle, in denen der Film besser als das Drehbuch ist“ gelobt haben. Die UFA nahm die gewünschten Änderungen und Umschnitte vor. Am 28. November wurde der Film in einer sendefertigen Fassung abgeliefert





Mitfahren oder nicht? Christophe Bacall (Manfred Grote) mit Louis (Martin Berliner) im Gespräch vor der Abfahrt des Grubenrettungstrupps

und der Ständigen Programmkonferenz, die in Hamburg tagte, vorgeführt. Zu einer Ausstrahlung des Fernsehfilms am vorgesehenen Termin am 17. Dezember, der bereits über die Presse bekannt gemacht, doch noch nicht in den Fernsehzeitschriften wie „HörZu“ oder „TV Hören und Sehen“ abgedruckt worden war, ist es aber nicht gekommen. Anstelle des Fernsehfilms „Grenzfall Bacall“ zeigte der NWRV im Abendprogramm nach der Tagesschau den auf der Biennale in Venedig 1954 prämierten Dokumentarfilm „Der goldene Garten“ von Hans Domnick über Kalifornien.

**Vorbehalte und Aktionen gegen eine Ausstrahlung**

Wie war es zum Widerruf der Drehgenehmigung auf der Zeche „Fritz-Heinrich“ gekommen? Als Carl von Hoff, der sich als Einsatzleiter der deutschen Rettungstrupps in Marcinelle bewährt und große Anerkennung in Belgien erworben hatte, von den Dreharbeiten auf der Altenessener Zeche erfahren und Einblick in das Drehbuch erhalten hatte, wurde im Anschluss an eine Sitzung im Steinkohlenbergbauverein am 24. Oktober durch Wilhelm von Düllberg, Direktor der ABAG zusammen mit Carl von Hoff in seiner Funktion als Leiter der Hauptstelle für das Grubenrettungswesen, der UFA die Dreherlaubnis entzogen. Der Steinkohlenbergbauverein informierte am 29. Oktober das BPA über die UFA-Produktion, skizzierte knapp den Inhalt, machte schwerwiegende Bedenken geltend und meinte, dass „die zuständigen amtlichen Stellen“ sich dieser Angelegenheit annehmen sollten. Den Brief an das BPA übermittelte Carl von Hoff an den deutschen Botschafter in Brüssel

mit dem Ziel, dass der „Film in der vorgesehenen Form nicht über das Fernsehen läuft“. Der Botschafter Carl Friedrich Ophüls, dem zeitgleich das UFA-Projekt durch belgische Journalisten bekannt gemacht worden war, unterrichtete das Auswärtige Amt über den Fernsehfilm.

Steinkohlenbergbauverein und Botschaft führten in ihren Stellungnahmen folgende Einwände gegen den Fernsehfilm an: Belastung der deutsch-belgischen Beziehungen, aktuell die parlamentarische Behandlung des deutsch-belgischen Grenzvertrags; negative Auswirkungen auf Exporte der Filmwirtschaft; Verherrlichung eines Landesverraters als Affront gegenüber dem noch trauernden belgischen Volk; Beweis für das Erstarken neo-nazistischer Tendenzen in der Bundesrepublik; Gefühl der Dankbarkeit gegenüber der deutschen Rettungsmannschaft würden sich ins Gegenteil verkehren. Aufgrund der Brisanz der Angelegenheit, – so ist auch das Büro des Außenministers unverzüglich informiert worden – fand bereits am 9. November eine Besprechung zwischen Referenten des AA und des BPA mit Dr. Neudeck und von Collande in Bonn statt. Die UFA-Vertreter konnten Sachverhalte klarstellen, aber die Vorbehalte nicht ausräumen, die u.a. durch das eingeschnittene Originalwochenschau-Material über das Bergwerksunglück in Marcinelle sogar verstärkt wurden.

Nach der Filmsichtung am 14. November in Berlin wurde gegenüber den UFA- und NWRV-Verantwortlichen eindeutig herausgestellt, dass im Falle einer Ausstrahlung und Vorführung die politischen und filmwirtschaftlichen Konsequenzen allein UFA und NWRV trügen. Dr. Pleister erklärte in dieser Besprechung, dass der

NWRV an den geplanten Sendetermin nicht gebunden sei, auf die Ausstrahlung zunächst verzichte, und die UFA den vereinbarten Ablieferungstermin nicht einhalten müsse. Auch die UFA wollte von ihren Auswertungsrechten keinen Gebrauch machen, und der NWRV sagte zu, den Fernsehfilm durch die beiden belgischen Fernsehsender begutachten zu lassen. Diese Vereinbarungen wurden aber vom NWRV-Intendanten nicht vollständig eingehalten. Eine Begutachtung erfolgte nicht, aber aus Unterhaltungen mit Kollegen des flämischen Fernsehens wurde abgeleitet, dass das Thema in Belgien heikel war.

Am 4. Februar 1958 sagte Heinz Kühn, SPD-Abgeordneter im Bundestag und Mitglied des NWRV-Kuratoriums, dem AA zu, die Bemühungen von AA und BPA, eine Ausstrahlung zu verhindern, zu unterstützen. Als Ergebnis einer geheimen Unterredung mit dem NWRV-Intendanten in Hamburg am 14. Februar hielt der BPA-Filmreferent Franck fest: Die belgischen Fernsehleute raten von der Vorführung des Filmes ab. Dem NWRV-Kuratorium werde Dr. Pleister vorschlagen, dass der NWRV den Film abnehme, aber nicht ausstrahlen werde und der NWRV unter Verzicht auf die Ausstrahlung den vollen Lizenzpreis bezahle. Da UFA und NWRV unterschiedliche Positionen zur Ausstrahlungspflicht durch den NWRV hatten,

Ehglück in Gefahr! Manfred Grote und Eva Kotthaus als junges Paar



Unerwartetes Wiedersehen: Christophe Bacall (Manfred Grote) wird von seinem Schwager (Günter Pfitzmann) in Gegenwart eines anderen Polizisten (Bruno W. Pantel) erkannt

erwog die UFA, den Film gegebenenfalls durch den Bayerischen Rundfunk auszustrahlen zu lassen. UFA-Direktor Hauke beschuldigte den NWRV, sich der „Zensur“ der Bundesregierung zu beugen.

Weil die Aufführungsrechte fürs Ausland bei der UFA lagen und bei einer Nichtausstrahlung im Fernsehen die UFA den Film sofort verleihen und in Kinos zeigen konnte, und UFA-Direktor Hauke die Berliner Vereinbarungen vom 14. November 1957 durch angeblich „unlautere Machenschaften zu hintergehen“ versuchte, hielt es der BPA-Filmreferent für zwingend notwendig, dass das AA seinen Plan, über die Aufsichtsratsmitglieder der UFA, die Angelegenheit im Sinne der Bundesregierung zu regeln, umzusetzen. Auf ein entsprechendes Schreiben des Auswärtigen Amtes vom 24. März antwortete Hermann J. Abs, Vorstandssprecher der Deutschen Bank AG: Der Direktor der Düsseldorfer Deutsche Bank-Filiale Clemens Freiherr von Ostmann, der Aufsichtsratsvorsitzender bei der UFA war, habe vom UFA-Vorstand die Zusage erhalten, dass die UFA auf eine Auswertung des Films verzichte und sich verpflichte, vor einer möglichen Verwertung zu einem späteren Zeitpunkt, die Zustimmung der Deutschen Bank einzuholen.

**Verhandlungen und Einigung NWRV-UFA**

Die Zusammenarbeit zwischen NWRV und UFA verlief bis zum Abschluss der Dreharbeiten und Ablieferung einer Arbeitskopie ohne Komplikationen. Nachdem Mitte Dezember die Vorbehalte der Bundesregierung dem NWRV bekannt waren, stellten die NWRV-Verantwortlichen eklatante Abweichungen zwischen Drehbuch und Film fest. Der Streit um die filmische Umsetzung des Drehbuchs, von dem es insgesamt fünf Fassungen gab, vor allem um die Frage, wann welche Fassung, insbesondere die kurbelfertige Fassung den NWRV erreichte, zu welcher Fassung der NWRV seine Zustimmung gegeben hat und in welchen Szenen der Regisseur zusätzlich vom Drehbuch abwich, wurde in den detaillierten Darstellungen des NWRV-Dramaturgen Neumann und in den umfangreichen Stellungnahmen des NWRV-Intendanten



Hoffnung: Manfred Grote und Eva Kotthaus bei einer Aussprache im Gefängnis



und der NWRV-Rechtsabteilung sowie in der UFA-Synopse „Drehbücher – Film-dialogliste“ für ein wohl anstehendes juristisches Verfahren dokumentiert.

Aus Sicht des NWRV war das Drehbuch, dessen Thema die Chance bot, „aus der Gegenwartsgeschichte, einen politisch einwandfreien, unsentimentalen Zeitfilm zu drehen“, so verfälscht worden, dass der Fernsehfilm in seiner Tendenz gegen den Gedanken der Völkerverständigung verstoße und der NWRV den Fernsehfilm in der vorliegenden Form nicht abnehmen und nicht senden könne. In den folgenden Gesprächen zwischen NWRV und UFA ging es um die Möglichkeiten, Änderungen vorzunehmen oder rückgängig zu machen und Szenen komplett neu herzustellen. Nach Gesprächen zwischen NWRV-Intendant Pleister und UFA-Generaldirektor Hauke und vor der nächsten Sitzung des NWRV-Kuratoriums, auf der weitere Schritte in der Angelegenheit „Grenzfall Bacall“ beschlossen werden sollten, schlug die UFA dem NWRV einen Vergleich vor.

Trotz der günstigen rechtlichen Situation für die UFA und um eine zukünftige Zusammenarbeit nicht auszuschließen, war die UFA bereit, den Fernsehfilm „Grenzfall Bacall“ durch eine andere Produktion auszutauschen, wobei alle Urheber- und Lizenzrechte an die UFA zurückfallen sollten. Die UFA schlug die vierteilige Kriminalserie „Gesucht wird Mörder X“ als Austauschproduktion vor und begründete die Notwendigkeit, die umfangreiche Produktion als Ausgleich zu erhalten. Am 17. März beschloss das NWRV-Kuratorium, dieses UFA-Angebot anzunehmen. Danach waren die Ausstrahlung des Films im Fernsehen und die Vorführung in Kinos ausgeschlossen.

**„Grenzfall Bacall“ im Einsatz an Lehranstalten**

Ergänzt um Wochenschau-Material zum Thema „Europäische Einigung“ und gekürzt um die Filmszenen mit dem Rechtsanwalt, der beauftragt wird, die Aufhebung des Gerichtsurteils und die Freilassung von Christophe Bacall zu erreichen, wurde später der Fernsehfilm „Grenzfall Bacall“ von einigen Stadt- und Kreisbildstellen für den Einsatz im Schulunterricht und in der Erwachsenenbildung angeboten.

Die Originalfassung des Fernsehfilms „Grenzfall Bacall“, von der es eine Kopie im UFA-Bestand der Deutschen Kinemathek in Berlin gibt, wartet aber noch immer auf seine Erstausstrahlung im Fernsehen und / oder auf seine Erstaufführung in einem Kino.

Die Geschichte des Fernsehfilms „Grenzfall Bacall“ zeigt, in welchen Maßen Befindlichkeiten bemüht oder gar konstruiert werden, welche Einflussnahmen erzielt werden können, welche Motive und Absichten einerseits zur Produktion führten und andererseits die Nichtausstrahlung und Nichtaufführung verhinderten und vor allem welche Chancen nicht wahrgenommen wurden. Ob es dabei mit fairen Mitteln zugegangen ist, die Akteure vor allem in Interesse der Fernsehzuschauer und Kinobesucher immer redlich und gradlinig handelten oder sogar ein Fall von Zensur vorliegt, ist noch darzustellen. ●

Hans Hauptstock, der Autor dieses Beitrags, ist Mitarbeiter der WDR-Abteilung Dokumentation und Archive in Köln.



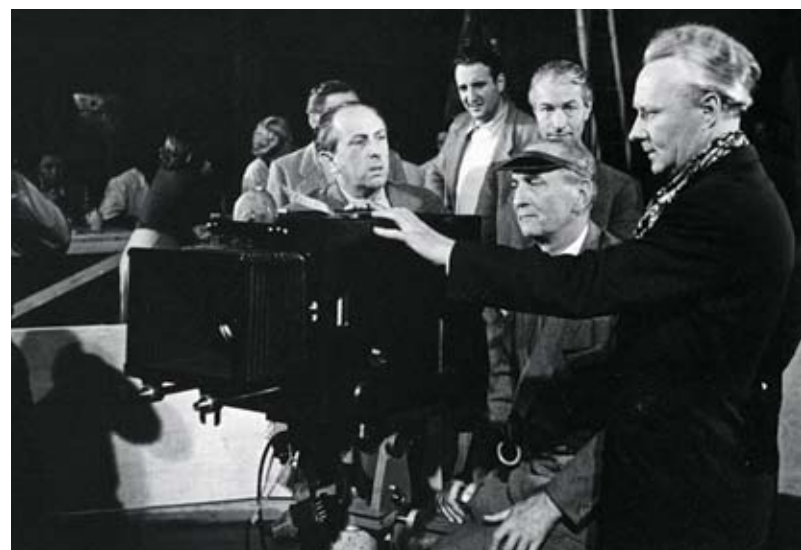
## „Hollywood an der Elbe“ Ein Rückblick auf 65 Jahre Studio Hamburg/Realfilm

Fast gleichzeitig haben im Jahre 2012 Hamburgs Filmstadt ein Jubiläumsjahr und ihr langjähriger Geschäftsführer das Pensionsalter erreicht. Auf den ersten Blick ist es schwierig zu entscheiden, wer von beiden dynamischer wirkt: das Gelände in Tonndorf oder Martin Willich. Der in Erfurt Geborene war noch nicht einmal zwei Jahre alt, als Walter Koppel und Gyula Trebitsch im Frühjahr 1947 für ihre Real-Film GmbH eine Lizenz zum Filmemachen erhielten und mit der ersten Produktion begannen. Die 1961 daraus hervorgegangene Studio Hamburg Ateliergesellschaft hat Willich 31 Jahre lang von 1980 bis 2011 geführt, fast die Hälfte der Lebenszeit des „Hollywoods an der Elbe“, das heute von Carl Bergengruen geleitet wird. Die drei Etappen der Entwicklung werden hier rückwärts betrachtet.

Von Joachim Paschen

Gut ausgeleuchtet: Blick in ein Aufnahmeatelier von Studio Hamburg in den 1970er Jahren





Fotos: Peter Michael Michaelis

Die Nummer 24 der hektografierten *Studio Hamburg Mitteilungen* vom März 1980 zeigt unter der Überschrift „Kontinuierliche Weiterarbeit der Geschäftsführung“ ein stark gerastertes Schwarzweiß-Bild zur personellen Veränderung an der Spitze des größten Atelierbetriebes im Norden der Bundesrepublik: Der 65-jährige Gründer Gyula Trebitsch stellt die neuen Geschäftsführer vor, den 55-jährigen Claus Kühn, bislang schon Geschäftsführer, die 48-jährige NDR-Redakteurin Helga Mauersberger, den 34-jährigen promovierten Juristen Martin Willich, zuvor Justitiar beim Zigarettenfabrikanten Reemtsma, sowie als Stellvertreter den 57-jährigen Otto Stingl, zuständig für die Finanzen. Genau 31 Jahre später ehrt Studio Hamburgs Hochglanzmagazin  *motive* in einer farbig bebilderten 46-Seiten-Extraausgabe unter der Überschrift „Ein Großer geht“ Martin Willich mit Grußworten von Kollegen, Weggefährten, Freunden, Politikern. Der Vergleich zwischen 1980 und 2011 macht deutlich, welche eindrucksvolle Entwicklung zum führenden Medienproduzenten in Deutschland sich in diesen drei Jahrzehnten vollzogen hat.

### Studio Hamburg auf dem Weg ins elektronische Zeitalter: 1980–2011

Ein Blick in die *Mitteilungen* von 1980 erinnert daran, was damals im Vordergrund stand. Die Ateliers waren überwiegend ausgelastet mit Produktionen der leichten Muse für die beiden deutschen Fernsehanstalten ARD/NDR und ZDF: Da zieht der „vielbelachte Blödelbarde“ Otto aus Ostfriesland junge Zuschauer an, bemüht sich Hoimar von Ditfurth um eine populäre Gestaltung wissenschaftlicher Themen, fragt Gerd Jauch Juristen und Laien: „Wie würden Sie entscheiden?“, präsentiert Hermann Rauhe populäre Musik mit Ivan Rebroff; für das Norddeutsche Werbefernsehen werden Serien produziert, u. a. *St. Pauli Landungsbrücken* mit Inge Meysel als Blumenfrau. Daneben wird an die Bildung gedacht: In den Ateliers 4 und 5 entstehen zahlreiche Einspielungen für die deutsche Ausgabe der *Sesamstraße* mit Liselotte Pulver und Uwe Friedrichsen; im Atelier 6 werden weitere 30 Folgen für

den englischen Sprachkurs *Follow me* gedreht; im Atelier 8 geht es um Beiträge für das Schulfernsehen. Außerdem ist ein ausführlicher Bericht über ein mediales Entwicklungsprojekt in der Türkei zu finden: Nach dem Aufbau des türkischen Fernsehens wurden für die weitere Entwicklung eines Bildungsf Fernsehens in Anatolien technisches Gerät und Ausbildungshilfen bereitgestellt. Eine ganz kurze Meldung wird der Gründung einer Projektgruppe „Neue Medien“ gewidmet: Da ist die Rede von Fernkopieren (heute: Fax), Bildschirmtext, Kabelfernsehen, Ausweitung der Videotechnik. Die erste Sitzung der Projektgruppe fand auf dem Gelände von Studio Hamburg statt: Man bemühte sich zunächst um weitere Informationen über die zukünftige Entwicklung.

Damit sind die beiden größten Herausforderungen angedeutet, vor denen das Hamburger Medienunternehmen in den folgenden Jahren stand, wenn es sich als Branchenführer in der Bundesrepublik behaupten wollte: Ausweitung der Medienangebote durch Globalisierung und Elektronisierung. Die Notwendigkeit der Modernisierung der Studios wird erkannt und zügig umgesetzt, nachdem Martin Willich 1984 den Vorsitz der Geschäftsführung übernommen hat. Es beginnen umfangreiche Baumaßnahmen, das gesamte Gelände wird verkabelt, zur Konzentration der Videotechnik entsteht für 20 Millionen DM ein neues Gebäude, weitere Zig-Millionen fließen in den Ausbau der Ateliers. Das ZDF errichtet auf einem Erweiterungsgelände ein eigenes Landesstudio.

Zusätzlich zu den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern wird ab Mitte der 1980er Jahre erwartet, dass die privaten Fernsehanbieter wie RTL, Sat 1 und Premiere allmählich für einen Medienboom sorgen. Sie erhalten Platz auf dem Gelände und nutzen Europas modernsten Atelierbetrieb. Allerdings brauchen sie einige Jahre, bis sie in eigene Produktionen investieren können. Die Durststrecke wird mit Ausstattungsgeschäften überwunden: 1986 baut Studio Hamburg die Dekoration für das *Musical Cats* im Hamburger Operettenhaus, weitere Musicals folgen; außerdem werden Theater mit Bühnenbildern versorgt, Museen ausgebaut und Messestände entwickelt, Freizeitparks, Spielbanken und Restaurantbetriebe ausgestattet.



Nach zwei insbesondere durch hohe Investitionen verursachten schwierigen Jahren kommt 1990 der Durchbruch: Das *Hamburger Abendblatt* vom 3.12.1990 überschreibt den Erfolgsbericht: „Studio Hamburg – ein Hauch von Hollywood“. Die 500 festangestellten Mitarbeiter können jeden Medienwunsch erfüllen: Fernsehspiele, Werbespots, Live-Übertragungen, Dokumentationen, Magazin-Beiträge.

Einen gewaltigen Aufschwung nehmen nun TV-Serien, wie sie in den USA und Großbritannien als Seifenopern für das Werbeumfeld perfektioniert wurden. Zunächst „explodiert“ der Synchronbereich: In drei Jahren steigert sich der Umfang der ins Deutsche übertragenen ausländischen Serien von 5000 auf 40.000 Minuten. Dann beginnt die Überschwemmung sämtlicher Programme mit eigenen Serien-Produktionen, die keinen menschlichen Lebensbereich auslassen. Viele entwickeln sich zu Dauerbrennern: Nach Vorläufern wie *Das Traumschiff* (1981) kommen Serien wie *Großstadtrevier* (1984), *Die Schwarzwaldklinik* (1985), *Das Erbe der Guldenburgs* (1987) u. v. a.

Es beginnt ein Wettkampf der deutschen Produktionsstandorte um die zunehmenden Programmstunden der europäischen Fernsehsender. „Die Privaten werden weiter zulegen“, sagt Martin Willich 1991 voraus. Damit Hamburg gut im Rennen bleibt, nutzt man die wegen der guten Auslastung erzielten Überschüsse für ein weiteres umfangreiches Investitionsprogramm: Es werden ein Zentrum für die Sportberichterstattung von SAT1 sowie ein fünfstöckiges Bürogebäude gebaut, das zur Hälfte als Sendezentrale für den Pay-TV-Sender Premiere

Linke Seite: Regisseur Géza von Cziffra (rechts neben der Kamera mit Megaphon) gibt 1950 den Darstellern bei *Die Dritte von Rechts* Anweisungen, Kameramann Willy Winterstein ist für die richtige Perspektive in die Hocke gegangen

Links unten: 1. Regisseur Géza von Cziffra im Regiestuhl – 2. Das Trio direkt an der Kamera, v. l.: Regisseur Géza von Cziffra, Kamera-Assistent Otto Merz, Kameramann Willy Winterstein – 3. Blick von oben: Winterstein (l.) und ein unbekannter Mitarbeiter – 4. Nachdenklich: Winterstein (r.), Merz (Mi.) und ein namentlich nicht bekannter Mitarbeiter (l.)





Besuch aus Hollywood: Erfolgsproduzent Stanley Kramer (links) am 4. Dezember 1963 mit Gyula Trebitsch (Bildmitte) – dahinter United-Artists-Pressepromotor Klaas Akkermann

dienen soll. Der NDR bleibt zwar größter Einzelkunde, es sind aber die privaten Anbieter, die Studio Hamburg 1993 einen Boom und tiefschwarze Zahlen bescherten: Die hohen Investitionen der vergangenen Jahre beginnen sich zu rentieren. Einen Großteil der jährlich 2200 Produktionen machen jetzt Live-Sendungen von Unterhaltungsshows aus.

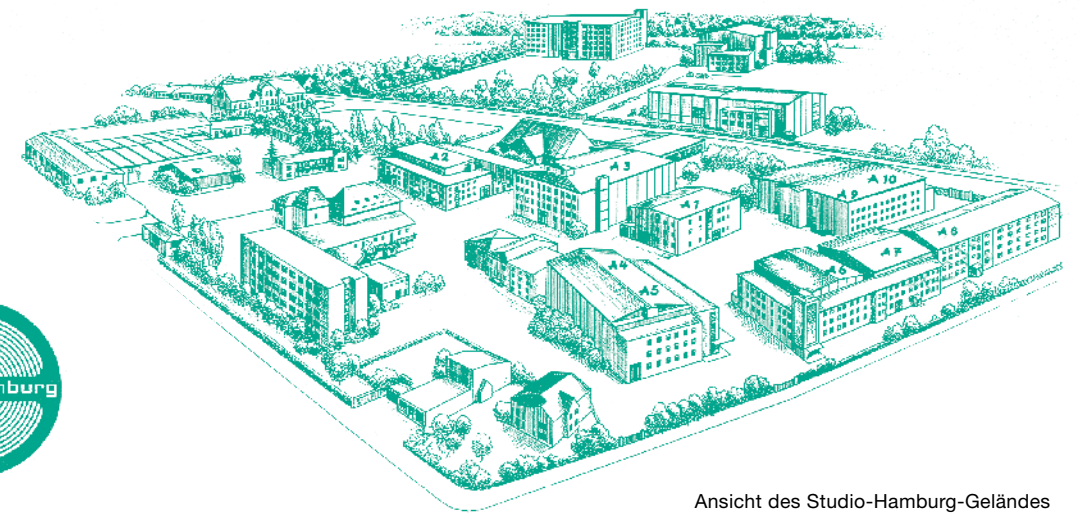
Um den führenden Standort als Fernsehproduzent zu erhalten, blickt der Vorsitzende der Geschäftsführung Anfang der 1990er Jahre vor allem intensiv nach Berlin/Brandenburg und Nordrhein-Westfalen: Nach der Wiedervereinigung engagiert sich der in Thüringen geborene Willich ganz besonders für die vor der Abwicklung stehende DDR-Traumfabrik DEFA in Potsdam-Babelsberg; französische Filminteressenten kommen ihm zuvor und in den Genuss der umfangreichen Aufbauhilfe Ost. 1995 gelingt es jedoch, zusammen mit dem damaligen Ostdeutschen Rundfunk Brandenburg dort ein Zentrum für die Fernsehproduktion zu gründen: In vier neuen Studios werden hier aufwändige Endlos-Programme geplant, die wöchentlich, ja

täglich Zuschauer an das Abendprogramm der Sender binden sollen. Zum bekanntesten Berliner Produkt wird die RTL-Serie *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*, die von der Ufa produziert wird. 1998 erwirbt Studio Hamburg Gelände und Bestände des Ende 1991 eingestellten DDR-Fernsehens, im Westen bekannt und berüchtigt vor allem durch seinen „Chefkommentator“ Karl Eduard von Schnitzer mit seinem *Schwarzen Kanal* sowie die Nachrichtensendung *Aktuelle Kamera*; die Anlagen werden fernsehtechnisch hochgerüstet, so dass von Berlin-Adlershof aus aktuelle Diskussionsrunden (u.a. *Anne Will*), Shows (z.B. *The Voice of Germany*, *Deutschlands Superhirn*) sowie Sport-Übertragungen von Fußball-Meisterschaften WM 2006 und 2010 und EM 2008 und 2012) organisiert und gesendet werden. Schließlich ist Studio Hamburg auch beim Aufbau des Kinderkanals in Erfurt beteiligt.

Das internationale Engagement wurde im Rahmen der 1977 gegründeten Studio-Hamburg-Tochter Media Consult International/MCI und dem von Claus Kühn vorbereiteten Einstieg in die Tür-

kei nicht vernachlässigt: Im spanischen Baskenland unterstützte MCI 1982 den Aufbau eines regionalen Fernsehens; in Portugal und auf den Fidschi-Inseln wurden TV-Studios errichtet. Die Schrecken eines Völkermords begleiten 1994 den Aufbau eines großen Funkhauses mit Produktions- und Sendestudios im mittelafrikanischen Ruanda. Besonders spannende Erinnerungen hat Martin Willich an die Medienhilfe für die 1975 unabhängig gewordenen Komoren, eine winzige Inselgruppe im Indischen Ozean zwischen Madagaskar und Afrika, wo es für etwa 700.000 Einwohner inzwischen neben einem staatlichem Radio- und Fernsehsender noch fünf private TV-Stationen gibt.

1995 hat Studio Hamburg als erfolgreichster deutscher Serienproduzent sich wieder an seinen Ursprung erinnert: Das nur für die Ausstrahlung im ZDF gedachte Fernsehspiel *Stadtgespräch* stellte sich als Kino-geeignet heraus und konnte 1,67 Millionen Zuschauer anlocken. Seitdem wird mehr und mehr an die große Tradition der ersten 30 Jahre von Studio Hamburg angeknüpft und in die



Ansicht des Studio-Hamburg-Geländes in den 1970er Jahren in einer Haus-Broschüre

Foto: Vereinsarchiv

internationale Filmproduktion (auch in Zusammenarbeit mit dem britischen Pinewood Studios) eingestiegen: Die Hamburger Filmemacher haben sich die Weltrechte für die *Drei ???* gesichert und 2007 *Das Geheimnis der Geisterinsel* und *Das verfluchte Schloss* in die Kinos gebracht; 2008 kehrte Studio Hamburg mit der Verfilmung des bekannten Jugendbuchs *Die rote Zora* zu Drehorten im ehemaligen Jugoslawien zurück, wo schon Jahrzehnte zuvor wegen der günstigen Rahmenbedingungen zahlreiche Filme entstanden waren.

Als Nachfolger von Martin Willich hat der 1960 in Hamburg geborene Carl Bergengruen 2011 den Vorsitz der Geschäftsführung übernommen. Er hat seine Produktionserfahrungen beim Mitteldeutschen und beim Südwest-Rundfunk erworben und dort die Abteilung Film- und Familienprogramm geleitet. Er sieht Studio Hamburg im Qualitätswettbewerb um die besten Filme, Serien und Unterhaltungssendungen bestensgerüstet.

### Der Aufbruch ins Fernsehzeitalter: 1960–1980

Im Jahre 1960 begann die Geschichte der Ateliengesellschaft Studio Hamburg. Ge-gründet hatte sie der Ahnherr des „Hollywood an der Elbe“, Gyula Trebitsch zusammen mit der Norddeutschen Werbefernsehen GmbH, einem Tochterunternehmen des Norddeutschen Rundfunks und Radio Bremens. Anders als sein Kompagnon Walter Koppel war Trebitsch davon überzeugt, dass dem „Pantoffel-Kino“ die Zukunft gehören würde. Der Höhepunkt verkaufter Kinobillets in der Bundesrepublik war 1956 mit 817 Millionen überschritten; die Zahl der Fernseh-

empfangsgeräte in westdeutschen Haushalten verdoppelte sich alle zwei Jahre und betrug 1960 etwa 3,5 Millionen mit einem Vielfachen an abendlichen Zuschauern. Ein zweites deutsches Fernsehprogramm war in der Planung. Dass mit der Filmproduktion kein Geld mehr zu verdienen war, bekam die Koppel verbliebene Real-Film sehr bald zu spüren: Sie war bereits 1963 zahlungsunfähig und ging wenig später in Konkurs. Mit einer Fernsehanstalt als starkem Partner erwies sich der Atelierbetrieb unter der Geschäftsführung von Trebitsch dagegen als überaus zukunftsfähig.

Die beiden Jahrzehnte bis 1980 wurden für das neue Hamburger Medienunternehmen zu einer Zeit des Aufbruchs in die Welt des Fernsehens und der Ausweitung der Geschäftsfelder. An der Seite von Trebitsch standen zwei Männer in der Geschäftsführung, die wesentlich zur Erfolgsgeschichte beigetragen haben: Claus Kühn und Heinz-Günter Sass. Der frühere Produktionsleiter bei der Real-Film Sass kümmerte sich bereits 1962 bei einer Studienreise in die USA um die Zukunft des Farbfernsehens, das dann fünf Jahre später in Deutschland eingeführt wurde; er ging 1963 zum NDR, wo er zum Produktionsdirektor aufstieg und die gute Verbindung zu den Ateliers in Tonndorf hielt. Zur selben Zeit wechselte Kühn vom NDR in die Geschäftsführung von Studio Hamburg; er übernahm die Verantwortung für die wachsende Zahl der Mitarbeiter (1977: 600 aus 135 Berufen) sowie den Ausbau und die Vermarktung der Ateliers. Als Mann der ersten Stunde bei der Zusammenarbeit mit dem Fernsehen trug Kühn dazu bei, dass das Zweite Deutsche Fernsehen mit Sitz in Mainz auf dem Gelände von Studio Hamburg seinen „Einspielstützpunkt“

für Norddeutschland eröffnete und am 1. April 1963 seinen Sendebetrieb aufnahm. Anfang 1965 begann das Regionalprogramm der Nordkette NDR, RB und SFB.

Das Geschäft mit den Halbstunden-Serien als lockendem Umfeld für die Werbung im Vorabendprogramm konnte beginnen. Nach amerikanischem und britischem Vorbild versprach *crime* die meiste Spannung. Was lag für Studio Hamburg näher, als Deutschlands Tor zur Welt zur Hauptstadt der aufgeklärten Verbrecher zu machen. 1963 entstand die erste Folge *Marihuana* der Kriminalserie *Hafenpolizei*: Kommissar Peters und Polizeimeister Lühr bekämpften schon damals den internationalen Drogenhandel. Nach 39 Folgen wird die Serie 1966 von 52 Folgen *Polizeifunk ruft* abgelöst und 1970 mit 52 Folgen *Hamburg Transit* fortgesetzt. Für das norddeutsche Flair sorgen vor allem Schauspieler und Schauspielerinnen (u.a. Heidi Kabel) des Ohnsorg-Theaters. Um bei den deutschen Fernsehzuschauern das Hamburg-Image zu erweitern, produzierte Studio Hamburg 1967 eine Serie an einem Ort der guten Taten: Am Schnittpunkt zwischen Hafen und Reeperbahn steht das *Hafenkrankenhaus*, in dem sich Oberarzt Dr. Petersen mit Schwester Inge um das Wohl und Wehe der Patienten kümmern. Die erste Krankenhausserie im deutschen Fernsehen (nach dem in Bendestorf gedrehten Vorläufer *Landarzt Dr. Brock*) kam nicht über 13 Folgen hinaus, aber sie kann sich rühmen, zu den Vorbildern der ZDF-Serie *Schwarzwaldklinik* zu zählen, deren Innenaufnahmen ebenfalls im Studio Hamburg entstanden sind. Die Serien im Hafenumfeld, denen sich auch noch *Alle Mann an Bord* vom ZDF anschlossen, hatten internationalen



Erfolg: Sie wurden Exportschlager und liefen in französischen, spanischen, arabischen Fassungen; in skandinavischen Ländern allerdings, erinnert sich Claus Kühn, waren sie schwer verkäuflich, weil die schwarzen Ledermäntel der Kriminalbeamten unschöne Erinnerungen an die Vergangenheit weckten.

Gelegentlich gelang es, einige der Ateliers in Tonndorf an Filmproduktionen zu vermieten. 1964/1965 entstand hier der erste Jerry-Cotton-Film *Schüsse aus dem Geigenkasten*: Hamburg machte die Kulisse für die Verbrecher-Stadt New York, wo der FBI-Agent die Gangster zur Strecke bringt. Der Legende nach hatte Trebitsch eins der populären Groschenhefte im Wartezimmer seines Zahnarztes gelesen – und nachdem man schon die Karl-May-Film-Welle verpasst hatte, war man nun sehr froh, endlich einmal eine eigene Kinofilm-Reihe anschieben zu können. Für die acht Jerry-Cotton-Filme engagierte man den Hollywood-Schauspieler George Nader. Im Herbst 1968 sprang Studio Hamburg ein, als sowjetische Panzer den Prager Frühling niederwalzten und die dortigen Drehorte für den US-Film *Die Brücke von Remagen* nicht mehr zur Verfügung standen: Innerhalb von zehn Tagen und Nächten wurde zwischen den Ateliers 6 und 7 ein Eisenbahntunnel gebaut, in dem sich dramatische Schlusszenen abspielen; auch eine alte Elbbrücke diente als Motiv. Die Amerikaner waren sehr angetan vom guten Arbeitsklima auf dem Studio-Gelände.

Ein neues Geschäftsfeld eröffnete sich in der Musikbranche. Bereits Ende 1965 gründeten die Schallplattenfirma Deutsche Grammophon und Studio Hamburg die Polyphon Film- und Fernsehgesellschaft. Im ersten Geschäftsjahr wurde die 13-teilige Fernsehserie *Wenn die Musik nicht wär* aufgelegt. Die Hansestadt entwickelte sich zu einem Magneten für Musiker, Interpreten und Plattenfirmen. Wesentlich dazu beigetragen hat das modernste Musikstudio Europas unter seinem Chefmeister Werner Pohl. Rund eine Million Mark wurde in die neue Anlage mit der 24-Spuren-Technik investiert: So wollte man sich einen guten Teil am Umsatz von 110 Millionen Schallplatten bzw. Kassetten und einer Milliarde Mark (1973) sichern. Plattenstar der Grammophon war damals der Wahlhamburger Freddy Quinn, allerdings weit abgeschlagen von den Beatles. Einen



Fotos: Hans-Joachim Burmeister

Das Studio-Tor wurde 1964 für die Dreharbeiten zum ersten Jerry-Cotton-Film *Schüsse aus dem Geigenkasten* zur Einfahrt der FBI-Akademie umdekoriert

Rekord-Erfolg konnte die in den Ateliers 2 und 3 aufgezeichnete Peter-Alexander-Show erringen: Die Ausstrahlung im ZDF Ende 1971 schalteten 77 Prozent der Fernsehzuschauer ein. Weitere Musiksendungen sorgten für die nötige Popularität: *Anneliese Rothenberger gibt sich die Ehre* hieß eine Reihe, zwei andere: *Hermann Prey: Musik ist meine Welt* und *Wencke Myhre: Das ist meine Welt*. Henning Venske sendete *Musik aus Studio B*. Für die Fans der internationalen Pop-Musik war *MOT – Music on top* gedacht. In der *Haifischbar* wurden volkstümliche Noten und Döntjes serviert. Auch für die klassische Musik, die immerhin einen Anteil von acht Prozent ausmachte, engagierte sich die Polyphon: 1967 wurde Mozarts *Figaros Hochzeit* verfilmt, 1970 Wagners *Meistersinger*. Insgesamt waren 13 abendfüllende Fernsehaufzeichnungen in Farbe aus der Hamburger Staatsoper unter ihrem Intendanten Rolf Liebermann geplant. Nach Franz Lehars Operetten-Reigen (*Ja, das Studium der Weiber ist schwer*) konnte auch der Choreograph John Neumeier ein Ballett nach Schubert-Musik aufnehmen: Das *internationale Tanztheater*.

Auf Anregung von Trebitsch begann 1974 die Aufzeichnung von Theateraufführungen: im St. Pauli-Theater das

Volksstück *Zitronenjette*, im Deutschen Schauspielhaus *Stallerhof* von F.X. Kroetz. Die Verfilmung literarischer Vorlagen wurde fortgesetzt: Nach Falladas *Bauer, Bonzen und Bomben* inszenierte Egon Monk Brechts *Gewehre der Frau Carrar*, Eberhard Fechner Kempowskis *Tadellöser & Wolff*, Peter Zadek Dorsts *Eiszeit*. Das ZDF nutzte die Ateliers für die Umsetzung von Theaterstücken, z.B. *Die Engeschlossenen* von Sartre, Ibsens *Stützen der Gesellschaft*, *Lady Wintermeres Fächer* von Oscar Wilde.

Für die Zeit, wenn es in den Werkstätten Studio Hamburgs mal Leerlauf gab, begann Claus Kühn mit der Planung für eine bessere Auslastung: Wer sich auf die Herstellung von Illusionen versteht, kann auch Gemütlichkeit in Gaststätten schaffen, Messestände verkaufsfördernd gestalten, Freizeitzentren ausrüsten. So erhielt Studio Hamburg 1973 den Auftrag, in Brühl bei Köln in Deutschlands größtem Abenteuerparadies die Westernstadt *Silvercity* zu errichten: Größtes Bauwerk ist der Saloon mit Bühne und Ausschanktresen, darum herum u.a. Drugstore, Bank, Kirche und Sheriff-Büro mit Gefängniszellen. Daneben wurde der *Multi-Media-Service* ausgebaut: Studio Hamburg bot sich als Partner und »



Foto: Studio Hamburg

Der langjährige Studio-Chef Dr. Martin Willich

## Aus einem Interview mit Dr. Martin Willich am 31. Juli 2012 in Hamburg

### Welches sind Ihre Lebensmaximen?

Mein früh verstorbener Vater hat mir auf den Weg gegeben: Demokratie ist bei allen Mängeln die bestmögliche Staatsform – engagierte Dich! Ich habe mich früh der CDU angeschlossen, hatte aber nie die Absicht, Berufspolitiker zu werden. Dann: Diese Republik verdient es, verteidigt zu werden. Ich habe als Zeitsoldat gedient, wollte aber nie Berufssoldat werden. Und schließlich: Auch wenn Du Erfolg hast, vergiss niemals die wichtige christliche Tugend der Demut.

### Was war Ihr Erfolgsrezept?

Es ist eine große Kunst, gute Leute zu kriegen und zu behalten. Zu Produzenten Dirk Düwel habe ich gesagt, als er wegging: Du kommst wieder zurück. Er war ein ganz großer, ebenso Michael Lehmann (Studio Hamburg Filmproduktion), die Produzenten Dagmar Rosenbauer und Ulrich Lenze von der Cinecentrum oder die Produzenten der Polyphon, der Talkmaster Hubertus Meyer-Burkhardt und Beatrice Kramm, Tochter von Fritjof Zeidler. Es war mein großes Glück, diese guten Leute zu haben und zu halten.

### An welche gute Idee erinnern Sie sich besonders?

Damals als Präsident der Hamburgischen Bürgerschaft hatte mein Dienstwagen ein Telefon, mit dem man den Polizeifunk hören konnte. Auf einer abendlichen Rückfahrt hörte ich, wie die Zentrale wegen eines Überfalls in St. Pauli Alarm schlug; da meldete sich aus dem Einsatzwagen Peter 15 eine fiepsige Stimme: „Nicht verstanden!“ – Auch die Wiederholung blieb der weiblichen Polizeibeamtin unverständlich. Da verlor der Einsatzleiter die Geduld: „Petra, zieh die Strapse stramm – Einsatz!“ Die Geschichte habe ich sofort Jürgen Roland erzählt, und der kam ein Vierteljahr später mit seiner „Idee“: „Was hältst Du davon wenn wir mal eine Vorabendserie mit weiblichen Polizisten drehen“ und erzählt mir meine Geschichte. Als Titel schwebte uns vor: *Mensch, der Bulle ist 'ne Frau!* Da war aber die Polizei dagegen. So wurde *Großstadtrevier* geboren. Wir waren froh, denn zwei Jahre später sprang uns die Hauptdarstellerin ab, der Titel wäre nicht mehr brauchbar gewesen.

### Was hat sich in Ihrer Zeit an den Inhalten geändert?

Der Geschmack der Nutzer hat sich nicht geändert. Die Menschen haben das Bedürfnis nach ähnlichen Geschichten: Liebe, Krimis; sicher, es gibt Wellenbewegungen: Da war mal Quiz die große Sache, dann war Quiz völlig weg; da gab es Unterhaltungssendungen mit Hans Rosenthal – jetzt werden die alle wiederbelebt. Mehr als 2000 Folgen *Rote Rosen*, *Liebe, Herz, Schmerz*, *Happy End* und die Leute gucken sich das an. Ich bin wirklich der Auffassung: Die Programme sind vielfältiger geworden, aber nicht verflacht.





Die Führungsriege von Studio Hamburg (vlnr): Otto Stingl, Gisela Mauersberger, Claus Kühn, Gyula Trebitsch und Dr. Martin Willich begutachten Anfang der 1980er Jahre interessiert die Technik eines Studio-Scheinwerfers

Dienstleister für Veranstaltungen an, bei denen die Verkaufsförderung oben an steht. Auf der Kundenliste der 1970er Jahre standen viele Autofirmen wie auch die gewerkschaftseigene Neue Heimat, in Hamburg Presse- und Sportbälle wie auch das Rathausfest und das Alstervergnügen. Die Multivisionsshow *50 Jahre deutsche Coca Cola* ging 1979 auf Tournee durch die Republik.

Das dritte Jahrzehnt von Studio Hamburg wurde von der Videotechnik bestimmt, die nicht nur die Ausrüstung der Studios, sondern auch die Nutzer in Firmen, Universitäten, Schulen, Behörden, privaten Haushalten erfasste. 1970 gab Studio Hamburg den ersten Prospekt für *Audio-visuelle Techniken* heraus. Nach einem Loblied auf den Super-8-Film wurde damals der Siegeszug der magnetischen Aufzeichnung auf Videokassetten angekündigt: Sie sollte den Mitschnitt von Fernsehsendungen ebenso ermöglichen wie die Aufnahme mit Hilfe einer elektronischen Kamera und einem separaten Rekorder. Da dafür mit Preisen von mehreren tausend Mark und für jede Kassette von 50 bis 100 DM gerechnet

wurde, erwartete man bis 1974 nur etwa 100.000 Privatkunden. Ein Verfahren zur Herstellung von Massenkopien befand sich noch in der Entwicklung. Als die Neuauflage des Prospekts 1977 erschien, hatte sich die Technik beträchtlich weiter entwickelt, aber die Verbreitung hielt sich noch in Grenzen. Es gab inzwischen eine Vielzahl von Videoformaten und Geräten, aber erst für das Frühjahr 1978 war das VHS-Verfahren mit einer Kassetten-Spieldauer von 135 Minuten angekündigt, das sich schließlich auf dem Markt durchsetzen konnte. Viele japanische und europäische Firmen boten tragbare Einröhren-Kameras und tragbare Rekorder mit elektronischen Schnittmöglichkeiten an. An den Preisen hatte sich noch nicht viel geändert. Als neuestes Produkt wurde die Video-Großprojektion für die nicht professionelle Nutzung (heute: Beamer) erwähnt: Sie war in der Lage, das Bildformat mit drei Farböhren auf das Vierfache eines 66-cm-Bildschirms zu vergrößern, so dass etwa 50 Zuschauer vor dem separat aufgestellten gewölbten Bildschirm mit einer hoch reflektierenden Aluminiumschicht die Sendung

oder den Film betrachten konnten. Als mittlerer Preis wird angegeben: 30.000 DM. Für Überspielungen bot sich auf dem Studio-Gelände die neugegründete Firma Alltransfer an, die u.a. mit den Filmkopierwerken Atlantik und Geyer zusammenarbeitete.

1971 teilte Studio Hamburg in einer Presseerklärung mit, dass die Norddeutsche Werbefernsehen GmbH zusätzlich zu den 80 Prozent von Gyula Trebitsch die restlichen 20 Prozent seiner Geschäftsanteile am Atelierbetrieb mit Wirkung vom 1. Oktober übernehmen würde. So sollten, hieß es offiziell, die wirtschaftlichen Grundlagen des Unternehmens noch mehr verstärkt und die Investitionspolitik weiterentwickelt werden, um die „optimale Leistungsfähigkeit dieses technisch hochqualifizierten Produktionszentrums im norddeutschen Raum für alle Medien“ zu sichern. Der 56-jährige Trebitsch blieb wie bisher Vorsitzender der Geschäftsführung. Damit war auch den Bemühungen des Verlagshauses Axel Springer, sich bei Studio Hamburg zu beteiligen, ein Schlusspunkt gesetzt: 1970 hatte es Gerüchte gegeben, dass »



Studio-Hamburg-Geschäftsführer Claus Kühn am Tonmischpult

## Aus einem Interview mit Claus Kühn am 19. August 2012 in Hamburg

### Wie sind Sie zu Studio Hamburg gekommen?

Ich war beim NDR Sendebetriebsleiter. Überall wirkte sich die Forderung von Koppel („Kein Meter Film und kein Fachpersonal für das Fernsehen“) negativ aus. Da kam Trebitsch mit einer Idee zu einer Arbeitsgemeinschaft für Nachwuchsförderung zu uns: Alle in Hamburg vorhandenen Medienfirmen wie NDR, RB, ZDF, die Kopierwerke Geyer und Atlantik sowie andere Betriebe sollten zusammenwirken. Wir haben dann gemeinsam Ausbildungspläne entwickelt. Es gab z.B. einen großen Streit zwischen den Cuttern beim Film und den Bildmischern beim Fernsehen – im Prinzip die gleiche Arbeit, aber jeder hatte seine eigenen Vorstellungen. Wir waren die ersten in Deutschland, die eine solche Ausbildung anboten; überall wurden die Leute dann eingestellt. Daraus ergab sich die weitere Zusammenarbeit: Es wurde Fachpersonal ausgetauscht, zwei neue Studios für den NDR entstanden. So wuchs meine Bindung zu Studio Hamburg immer stärker. Es reizte mich, etwas freier zu arbeiten als bei einem öffentlich-rechtlichen Sender, und so wechselte ich gern und Trebitsch akzeptierte mich als Geschäftsführer: Sie werden es nicht bereuen, bekam ich zu hören.

### Welche Erfahrungen haben Sie mit der Videotechnik gemacht?

Es war uns von Anfang an klar, dass an der Videotechnik kein Weg vorbeiführte. Wir haben daher bei Studio Hamburg umgerüstet und uns eine Spitzentechnik geleistet. Damit haben wir der Firma ihre Zukunft gesichert. In diesem Zusammenhang wurden die Arbeitsweisen und die Ausrüstung nach privatwirtschaftlichen Gesichtspunkten neu festgelegt. So wurde z.B. die Mannschaft des Übertragungswagens halbiert, auch der Fahrer musste nun für andere Arbeiten bereit sein. Es war Weitsicht gefragt und eine tolle Zeit des Aufbruchs für einen wirtschaftlich arbeitenden Atelierbetrieb.

### Welche Bilanz haben Sie bei Ihrem Ausscheiden 1984 gezogen?

Ich war dankbar, dass ich dem Nachfolger einen wirtschaftlich erfolgreich arbeitenden Betrieb übergeben konnte: mit hervorragendem Personal, technisch auf höchstem Stand und zukunftsorientiert angelegt. Wir hatten die volle Anerkennung der Filmwirtschaft erungen, waren national und international gefragt und wurden von den öffentlich-rechtlichen Anstalten ebenso wie von den privaten Kunden sehr geschätzt. Zufrieden blicke ich auch auf das gute Betriebsklima zurück, gefördert durch gute Beziehungen zum Betriebsrat und umfassende interne Kommunikation. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von Studio Hamburg gilt ein großer Dank und selbstverständlich auch Gyula Trebitsch für die gute, freundschaftliche und erfolgreiche kollegiale Zusammenarbeit.





Foto: Oskar/Conti+Press

Oskar Werner und Klaus Schwarzkopf bei Synchronarbeiten 1975 im Tonstudio

Springer (so wie Gruner & Jahr mit Stern-TV) ins Fernsehgeschäft einsteigen und sich durch eine Kapitalbeteiligung bei Studio Hamburg die Hälfte der Anteile sichern wollte.

Zu seinem 65. Geburtstag kündigte Trebitsch seinen Rückzug aus der Geschäftsführung von Studio Hamburg mit Wirkung vom 29. Februar 1980 an und teilte seine Absicht mit, dass er weiter als Produzent sowie als Berater in Medienfragen tätig sein wolle. Auf solider Grundlage konnte nun die Erfolgsgeschichte fortgesetzt werden: Die Zusammenarbeit zwischen privater Wirtschaft und den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten hatte sich bewährt, für die Weiterentwicklung war ein Bepflanzungsplan entstanden, der dem Gelände die Zukunft in Hamburg sichern sollte; dazu trug auch die 1984 erfolgte Einführung der wirtschaftlichen Filmförderung unter der Marke Hamburger Filmfonds bei.

### Real-Filme für die Kinos: 1947–1960

Eine Ära in der Medienproduktion Hamburgs ging zu Ende, die mehr als dreißig Jahre zuvor begonnen hatte. Hamburg konnte nach dem Zweiten Weltkrieg zwar auf eine Vorgeschichte der Filmproduktion in den 1920er Jahren verweisen; aber im Gegensatz zur Bavaria in Geiseltalgasteig bei München (Amerikanische Besatzungszone) und zur Ufa in Babelsberg bei Berlin (Sowjetische Besatzungszone) fehlten zunächst alle Voraussetzungen.

Dabei zog die größte Stadt Westdeutschlands viele Filmschaffende vor allem aus Berlin an. Die Hamburger Theater konnten mit Schauspielern für die Besetzung von Filmrollen und mit Kostümen für die Ausstattung dienen; auch die am Filmgeschäft interessierten Banken zögerten nicht mit Krediten. Am schwierigsten gestaltete sich vielmehr die Suche nach Atelierräumen. Der erste, 1946 in Hamburg entstandene Film, Helmut Käutners Auto-Geschichte *In jenen Tagen*, wurde weitgehend im Freien gedreht; nur wenige Szenen mussten in den knapp 100 Quadratmeter großen Tanzsaal eines Ausflugslokals in Ohlstedt verlegt werden, wo ein Synchronstudio entstanden war, das britische Filme für das deutsche Publikum aufbereitete. Bei der Suche nach geeigneten Räumlichkeiten stieß man auf leere Hallen demontierter Fabriken (u.a. die Flugzeugwerke auf Waltersdorf); am aussichtsreichsten erschien die Flottbeker Reithalle, für deren Umbau bereits detaillierte Pläne ausgearbeitet wurden. Die britische Besatzungsmacht winkte jedoch wegen Eigenbedarfs alle Projekte ab.

Anfang 1948 erlebten zwei neue deutsche Spielfilme in Hamburger Kinos ihre Premiere: Am 27. Januar *Menschen in Gottes Hand*, von Rolf Meyer, dem 37-jährigen Gründer der Jungen Film-Union, im Tanzsaal der Gaststätte *Zum Schlangenbaum* in Bendestorf am südlichen Stadtrand von Hamburg gedreht. Zehn Tage später kam die *Arche Nora* im Waterloo-Kino zur Uraufführung: Es war der erste Film der ein Jahr zuvor von dem 41-jährigen Walter Koppel ge-

gründeten Produktionsfirma Real-Film, ebenfalls in einem Tanzsaal entstanden, dem vom Filmarchitekten Herbert Kirchhoff dekorierten Behelfsatelier in Ohlstedt. Ohne eigene geräumige Ateliers ließen sich die ehrgeizigen Pläne der beiden Filmproduktionen jedoch nicht umsetzen. Während Meyer auf einem ehemaligen Fußballfeld in Bendestorf ein Ateliergebäude errichtete, stieß Koppel zusammen mit seinem 33-jährigen Partner Gyula Trebitsch in Tonndorf auf eine große Villa, die als Offizierskasino und im Krieg als Lazarett gedient hatte: Wo die Verwundeten hin und wieder Theatergastspiele genießen konnten, entstand nun in fiebriger Eile ein großes Atelier; Werkstätten, Garderoben, Schneideräume, ein Tonstudio, Büros wurden eingerichtet. Am 27. September 1948 begannen in den neuen Räumen die Dreharbeiten für den dritten Real-Film *Die letzte Nacht*.

Es war 1949, ein Jahr nach der Währungsreform und am Beginn der Bundesrepublik, nicht ausgemacht, dass sich aus dieser Urzelle ein Zentrum der westdeutschen Filmindustrie entwickeln würde. Die Zersplitterung in Deutschland war groß: Nicht weniger als 20 Produktionsstätten waren in Betrieb bzw. geplant. Um wieder Weltmarktniveau zu erreichen, mussten eine Auslese der künstlerisch und wirtschaftlich Leistungsfähigsten sowie eine Konzentration auf wenige Schwerpunkte erfolgen. „Werden sich Hamburgs Filmproduzenten im Strudel der Zeiten behaupten?“ wurde kritisch gefragt. Koppel und Trebitsch legten sich mit ihrer Real-Film mächtig ins Zeug: Im ersten Halbjahr 1949 wurden drei Spielfilmprojekte (*Die Freunde meiner Frau*, *Hafenmelodie* und *Derby*) sowie drei für die Befreiung von der Vergnügungssteuer gedachte Kulturfilme (*Gegen Not und Flammen*, *Ich rufe Sie an* und *Wasser für* »

Gyula Trebitsch an seinem Schreibtisch



Foto: privat



Foto: Archiv Heinz Kaulholz

Heinz-Günther Sass überwachte in den 1950er Jahren die Filmproduktion

## Interview mit Heinz-Günther Sass am 30. August 2012 in Hamburg

### Wie sind Sie zum Film gekommen?

Eine Ausbildung hatte ich nicht. Nach Kriegsende bin ich in Berlin zur Berlitz School gegangen, wo ich Englisch, Schreibmaschine, Buchhaltung gelernt habe. Da gab es einen Aufruf: Man sollte im Öffentlichen Dienst von Schmargendorf mitarbeiten. Dort lebten viele Filmleute. Einer wollte wieder seine Produktionsfirma aufmachen und sagte: Machen Sie mit. Da bin ich ins kalte Wasser gesprungen, learning by doing. Als die Blockade Mitte 1948 begann, da mussten wir weg, weil wir mit den Scheinwerfern zu viel Strom verbrauchten. Die Engländer haben uns mit allen Leuten und Geräten im Wasserflugzeug nach Hamburg gebracht, wo wir in Ohlstedt weiter arbeiten konnten. Nach zwei Produktionen habe ich mich bei der Real-Film beworben, aber da war gerade eine flauere Zeit, weil die Bundesregierung weitere Bürgschaften verweigert hatte. Beim NDR kam ich auch nicht an: Filmleute brauchen wir nicht, hieß es dort, Fernsehen ist etwas ganz anderes. Also habe ich als Aufnahmeleiter bei der Synchronisation gearbeitet; der Bedarf war riesig, es ging die ganze Woche Tag und Nacht durch und es wurde viel Geld verdient. Ich habe das Filmgeschäft von der Pike auf gelernt.

### Wie sah Ihre Arbeit als Produktionsleiter aus?

Nach einem Zwischenspiel in München und in Göttingen bin ich dann doch wieder nach Hamburg gekommen und Trebitsch hat mich 1952 eingestellt, als die Produktion wieder in Gang kam. Ich war verantwortlich fürs Geld und für die Organisation. Geld war immer ein Problem. Man darf nicht vergessen, Trebitsch und Koppel haben mit ihrem Privatvermögen gehaftet. Wir mussten jeden Pfennig umdrehen. Es durfte nichts passieren. Die Kalkulation war einzuhalten; es kam vor, dass die Drehzeiten überzogen wurden; das passierte meist bei Helmut Käutner, der ein sehr gewissenhafter Regisseur war. Seine Filme wurden aber auch große Erfolge, so dass die Mehrausgaben sehr bald wieder eingespielt wurden. Zur Auslastung der Ateliers sind wir auf der Suche nach Kunden überall hausieren gegangen. Die Münchner Bavaria-Ateliers behielten jedoch ihren großen Vorsprung, Hamburg war damals als Filmstadt zu wenig bekannt. Trebitsch hat schon früh erkannt: Wir müssen irgendwie versuchen, Kontakt zum Fernsehen zu bekommen. Da zeichnete sich die Trennung mit Koppel ab, der gegen diese Zusammenarbeit war.

### 1962 entschieden Sie sich für das Fernsehen?

Ja, 1960 beim Übergang von der Real-Film zu Studio Hamburg habe ich natürlich Trebitsch die Treue gehalten; aber dann bot sich die Chance, zum NDR zu gehen und dort Produktionsdirektor zu werden: Ich war zuständig für alles, was hinter der Kamera war. Ich habe auch dafür gesorgt, dass die Ateliers von Studio Hamburg, die nun größtenteils dem NDR gehörten, tüchtig ausgelastet wurden. Eine meiner ersten Aufgaben war es, zusammen mit dem Intendanten Gerhard Schröder in die USA zu fahren, um zu sehen, wie dort das Farbfernsehen läuft. Die große Frage in Hamburg war, ob sich die riesigen Investitionssummen lohnen würden. Technisch waren uns die Amerikaner weit voraus; beim Inhalt fühlten wir uns jedoch haushoch überlegen. Aber es sollte dann doch noch fast 5 Jahre dauern, bis auch bei uns das Fernsehen endlich die Farbe bekam.



Millionen) realisiert. Die Premiere dieser Filme an drei aufeinander folgenden Tagen wurde Ende August zu einem Großereignis: Die gesamte deutsche Presse war eingeladen worden, damit sie sich von der Leistungskraft der Hamburger überzeugen konnte: Neben den Filmen gab es Fachreferate und Diskussionsrunden. Der sensationelle Paukenschlag machte die Real-Film über die Grenzen hinaus bekannt: Das Ausland begann, sich für ihre Filme zu interessieren. Die Erfolgsgeschichte konnte beginnen.

Zielstrebig wurde nun die Tonndorfer Traumfabrik mit Hilfe öffentlicher Gelder ausgebaut: Hamburg unterstützte ebenso wie der Bund mit Ausfallbürgschaften und günstigen Krediten die Produktion einzelner Filme und die Erweiterung des Studiogeländes. 1950 wagten sich Koppel und Trebitsch an einen 1,5-Millionen-Mark-Film: Für *Gabriela* konnten sie den ehemaligen Ufa-Star Zarah Leander aus Schweden für ein Come-back gewinnen; wie schon zehn Jahre zuvor (*Davon geht die Welt nicht unter*) vertonte Michael Jary ihre Lieder (*Wenn der Herrgott will*). In allen deutschen Großstädten lief der Film wochenlang in den Kinos. Mit dem Revuefilm *Der Dritte von rechts* konnte der Riesenerfolg wiederholt werden. Nach der Defa, dem Ufa-Nachfolger in der DDR, war die Real-Film in Hamburg zur erfolgreichsten deutschen Herstellerfirma aufgestiegen. Erfolg schafft Neider. Anfang 1951 verweigerte das zuständige Bundesinnenministerium weitere Hilfs-

gelder mit der Begründung, das Niveau der vorgelegten Drehbücher sei zu sehr gesunken. Tatsächlich aber war Koppel in Bonn wegen seiner angeblichen Beziehungen zur Kommunistischen Partei angeschwärzt worden. Die Gewinne aus den beiden Erfolgstreifen ermöglichten die Fortsetzung der laufenden Produktion; das Aus im folgenden Jahr konnte jedoch nur dadurch verhindert werden, dass die sehr gut ausgestatteten Ateliers an andere Filmproduktionen vermietet wurden. Trotz der Bemühungen Hamburgs um eine Vermittlung zog sich der Streit über mehr als zwei Jahre hin. Schließlich nahm die Bundesregierung alle Vorwürfe zurück und die Hilfszahlungen wieder auf. Umgehend wurde der Drehbeginn für einen neuen Film angesetzt, wieder mit einem bekannten Ufa-Star, Heinz Rühmann: Der Titel *Keine Angst vor großen Tieren* wurde auch als selbstbewusste Anspielung auf den unerschrockenen Kampf gegen die Bonner Regierung verstanden.

Koppel und Trebitsch hatten gelernt, wie wichtig es war, auf eigenen Füßen zu stehen. So konnten sie in den kommenden Jahren für Filmproduktionen sorgen, die sowohl an den Kinokassen wie auch im Feuilleton großen Anklang fanden. Zunächst kam 1955 *Des Teufels General* nach einem Theaterstück von Carl Zuckmayer unter der Regie von Helmut Käutner und mit Curd Jürgens als Fliegergeneral Harras: Um dem Film möglichst viel Realismus zu geben, wurden, wie sich



der damalige Produktionsleiter Heinz-Günter Sass erinnert, nach schwierigen Verhandlungen von der schwedischen Luftwaffe mehrere Kampfflugzeuge vom Typ Junkers Ju 86, die dort in Lizenz gebaut worden waren, für die Dreharbeiten in Hamburg ausgeliehen. Der Film wurde auch international ein großer Erfolg: Jürgens erhielt bei den Filmfestspielen in Venedig einen Preis als bester Schauspieler; am Broadway in New York hielt sich der Film in englischer Untertitelung mehrere Wochen lang.

Dieser Erfolg wurde 1956 mit einem weiteren Käutner-Film noch übertroffen, diesmal mit Heinz Rühmann in der Titelrolle: *Der Hauptmann von Köpenick*. Während die erste Verfilmung der Satire Zuckmayers auf den wilhelminischen Militarismus 1931 an Berliner Originalschauplätzen gedreht werden konnte, musste man in Hamburg die Straße Unter den Linden mit Kulissen im Atelier nachbilden und für das Rathaus in Köpenick auf militärische Klinkerbauten der Kaiserzeit an der Bundesstraße zurückgreifen. Erstaunlicherweise treten einige Schauspieler sowohl in der ersten wie in der zweiten Verfilmung auf, Ilse Fürstenberg sogar in derselben Rolle der todkranken Schwester des Schusters Voigt. Zum Welterfolg trug sicher bei, dass auf Eastmancolor gedreht wurde. Die Real-Film-Produktion war der erste deutsche Spielfilm, der für den Wettbewerb um den Oscar in Los Angeles nominiert wurde: Er unterlag zwar Fellinis *La Strada*, aber sorgte zwölf Jahre nach Kriegsende für einen internationalen Durchbruch. Er übertraf 1957 die Besucherzahlen aller deutschsprachigen Filme, auch die des zweiten *Sissi*-Films, und erhielt dafür das Filmband in Gold.

Nicht ganz so erfolgreich war Käutners dritte Produktion für die Real-Film: *Die Zürcher Verlobung* mit Liselotte Pulver und Paul Hubschmid. Auch wenn

Gärtnerstraße, 13. April 1953: Dreharbeiten zu *Keine Angst vor großen Tieren* mit Heinz Rühmann



Bereits 1950 blickte die Real-Film in die Zukunft: Im Revue-Streifen *Schön muss man sein* erhält ein Fernseher eine wichtige dramaturgische Funktion: Von Rudolf Platte erfährt Anny Ondra via Bildschirm, dass eine Konkurrentin den Part in der von ihr boykottierten Operetten-Premiere übernommen hat. Sie stürmt los, tritt doch auf und wird mit einem Heiratsantrag belohnt (regelmäßige Fernsehübertragungen gab es in Deutschland erst Ende 1952)

Koppel und Trebitsch zunehmend wieder alte Ufa-Stars reaktivierten (etwa Marika Rökk mit dem Revue-Film *Nachts im grünen Kakadu* oder Hans Albers am Tresen der Hafenkneipe *Das Herz von St. Pauli*), ließ sich die Zahl der Kinobesucher nicht mehr steigern. Für 1958 waren 14 Produktionen auf dem erweiterten Studio-Gelände in Tonndorf geplant, davon acht Eigenproduktionen; außerdem sollten 23 ausländische Filme synchronisiert werden. Die Ateliers waren ausgelastet, und es drohte eine Verstopfung des Filmmarktes. Selbst Käutner konnte 1958/59 mit der Verfilmung des Stücks von Zuckmayer über den Räuberhauptmann *Schinderhannes* keinen großen Erfolg mehr landen.

Zunehmend wirkte sich Ende der 1950er Jahre der Einfluss des Fernsehens auf das Freizeitverhalten der Menschen aus: Warum sollte man wöchentlich 50 Pfennig für ein Kinobillet ausgeben, wenn man für fünf Mark monatlich bewegte Bilder frei Haus geliefert bekam? Die Zahl der Kinobesucher ging erst langsam, dann immer schneller zurück.

Die Filmindustrie versuchte den lästigen Konkurrenten durch einen Boykott zu bezwingen. Besonders Koppel tat sich dabei hervor: „Keinen Meter Film für das Fernsehen!“ Sein Kompagnon Trebitsch dagegen erkannte die Zeichen der Zeit: Bereits 1958 kam es zu Kontakten mit Claus Kühn vom Norddeutschen Rundfunk: Dem Fernsehen wurden zwei Ateliers zur Nutzung eingeräumt, in denen Jürgen Roland eine *Stahlnetz*-Folge nach der anderen abdrehte. Außerdem erklärte sich der NDR bereit, eine von der Real-Film erbaute neue Halle mit der nötigen Fernstechnik auszustatten. Die Brücke zwischen den beiden Medien war geschlagen.

Mit dem Rückgang der Filmproduktion und der Intensivierung der Zusammenarbeit zwischen Atelierbetrieb und Fernsehen entfremdeten sich auch die beiden Partner der Real-Film: Anfang 1960 spaltete sich die Real-Film GmbH in zwei Firmen auf: Die Real-Film KG übernahm Koppel; er konnte die Filmproduktion noch zwei Jahre aufrechterhalten. Bei der Real-Film-Atelierbetriebsgesell-

schaft m.b.H hatte nun das Fernsehen das Sagen: Mit einem 20-Prozent-Anteil blieb Trebitsch in der Geschäftsführung, die er sich mit dem NDR-Justitiar Joachim Frels teilen musste. Noch im selben Jahr trat Trebitsch als Produzent für ein Fernsehspiel auf: Der Theaterregisseur Fritz Kortner inszenierte ein antikes Drama und verfremdete es mit Anspielungen auf die aktuelle Politik: *Die Sendung der Lysistrata* löste bereits vor der Ausstrahlung einen Sturm der Entrüstung aus, Bayern schaltete sich ab 22 Uhr aus dem ARD-Programm; in München konnte man sich die Sendung jedoch im Kino ansehen, da Trebitsch sich die Filmrechte gesichert hatte (siehe dazu *Hamburger Flimmern* 17/2010, S. 17–19).

Das „Hollywood an der Elbe“ war beim Fernsehen gelandet und hatte sich seine Strahlkraft erhalten. ●

Bei den Interviews war Volker Reißmann behilflich. Wir danken Heinz-Günter Sass (Produktionsleiter von 1952 bis 1962) sowie den beiden Geschäftsführern Claus Kühn (von 1962 bis 1984) und Martin Willich (von 1980 bis 2011) für die Bereitschaft, uns Rede und Antwort zu stehen.



Folge  
**18**

## Fama (1959–2012) in Lurup Das Kino, das einfach nicht sterben wollte

Von Volker Reißmann

Im Stadtteil Lurup wurden Mitte der 1950er Jahre gleich mehrere große Bauvorhaben realisiert – die zuständigen Behörden dafür erteilten großzügig Genehmigungen, die durch Sozialbau-Programme wie dem Hamburger Aufbauplan unterstützt wurden, um die nach Zweitem Weltkrieg noch immer herrschende Wohnungsnot zu beseitigen.

Die ortsansässige Familiengemeinschaft von Mallesch, die bis dahin vor allem durch ihre florierende Fleischerei bekannt war, investierte dabei Anfang 1959 in den Errichtung von 200 neuen Wohnungen: Auf Grundstücken an der Luruper Hauptstraße 235 bis 247 (und auf der anderen Straßenseite 262 bis 276) nahe der Stadtgrenze zu Schenefeld entstanden so ein fünfgeschossiges Punkthaus, mehrere zweigeschossige und zwei dreigeschossige Wohnhäuser sowie acht Läden und Garagen.

Neben den Geschäften war auch der Bau eines neuen Großkinos bei diesen Bauvorhaben vorgesehen, denn bis dahin gab es nur das alte UT-Kino in diesem Stadtteil. Dieses war allerdings stark renovierungsbedürftig und blieb demzufolge bald nach der Eröffnung des neuen Kinos der Familie von Mallesch, im Dezember 1959, einige Zeit wegen einer Grundrenovierung geschlossen. Die Planung der Familie von Mallesch, ihr neues Kino schon am 1. März 1959 zu eröffnen, wie es bereits Ende 1958 in einem Artikel im Regionalblatt „Norddeutsche Nachrichten“ angekündigt worden war, ließ sich durch einige Verzögerungen im Baugeschehen jedoch nicht realisieren.

So konnte die Zeitung „Norddeutsche Nachrichten“ erst am 5. Juni 1959 berichten: „Heute Abend eröffnet einer der modernsten Filmpaläste Hamburgs, die Fama-Lichtspiele in der Luruper Hauptstraße mit dem Film *Was eine Frau im Frühling* träumt seine Pforten. Das immer größer werdende Lurup erhält damit ein Theater, dass sich mit jedem Erst-

aufführungstheater messen kann und außerdem mit den neuesten technischen Errungenschaften ausgestattet wurde. Der Bauherr hat keine Kosten gescheut, auch für einen Vorort etwas zu schaffen, was höheren Ansprüchen genügt: Die äußere Fassade des Gebäudes wurde in den Modifarben türkis und rosé gehalten und mit Mosaiksteinen verziert. In dem Wannanbau, wie es in der Fachsprache heißt, haben auf den rot gepolsterten Stühlen 668 Personen Platz.“

Weiter wurde in dem Zeitungsartikel auf den bequemen Stuhlabstand von 95 cm hingewiesen, der angeblich sogar zu dem Zeitpunkt der Weiteste in Hamburg sei. Die Vorzüge der Vorführanlage wurden gerühmt: Sie sei vollautomatisch und könne vom Zuschauerraum aus bedient werden. Auch ein automatischer Dia-Projektor, der wohl hauptsächlich für die Projektion von Werbedias verwendet wurde, sei eine der ersten Anlagen dieser Art, die in der Bundesrepublik montiert worden seien. Und nicht vergessen wurde die Information, die „teure“ Spezial-Leinwand sei mit 12,75 Meter Breite immerhin die drittgrößte in Hamburg und trage somit wesentlich zum filmischen Genuss bei.

Viel Mühe hatte man sich in der Tat mit Innenarchitektur gegeben und dabei auch den Kassenraum und das anschließende Foyer nicht außer Acht gelassen. Das Letztere war mit einem Springbrunnen ausgestattet, einem Lichtstern mit vielen Glühbirnen an der Decke und verfügte über kunstvoll ausgeschmückten Schaukästen. Geworben wurde in



Die Spezial-Leinwand im Fama-Kino war mit 12,75 Meter Breite die drittgrößte in Hamburg – und trug somit wesentlich zum filmischen Genuss bei

linke Seite: In seiner Anfangszeit ließ der Betreiber Hans-Peter Jansen 1993 die Cover der monatlichen Programmhefte liebevoll und aufwendig gestalten

Bildnachweis: Vereinsarchiv

fama





Diese Anzeige erschien Anfang Juni 1959 in der Lokalzeitung „Norddeutsche Nachrichten“



Anzeigen und auf Handzetteln auch für die anfänglich recht niedrigen Eintrittspreise: Sie lagen bei 1,30 bis 1,90 DM und sollten somit für jeden Einwohner Lurups erschwinglich sein.

Nachdem man mit einer etwas biederen deutschen Heimatfilm-Kost das Programm ab dem 6. Juni 1959 bestritten hatte, erschien am 12. Juni 1959 in den „Norddeutschen Nachrichten“ bereits eine größere Anzeige mit dem Programm für die zweite Woche: Nun lief von Freitag bis Montag *Wolgaschiffer*, am Sonntag in der Spätvorstellung *Tochter der Prärie*, am Sonntag in der Jugendvorstellung *Gewehre für Bengali* und dann von Dienstag bis Donnerstag der Western *12 Uhr mittags*. In der Woche darauf lief dann von Freitag bis Montag *Der Tiger von Eschnapur* und von Dienstag bis Donnerstag *Die Ratten von Paris*, am Sonntag in der Spätvorstellung *Mädchen im Geheimdienst* und *Verraten und Verkauft* am Sonntag in der Jugendvorstellung.

In den Folgejahren erwies es sich als immer schwieriger, das rund 670 Plätze

fassende Großkino mit Zuschauern adäquat zu füllen. Wie in den anderen Filmtheatern in den Stadtteilen Hamburgs auch, sank die Zahl der Kinogänger mit dem Siegeszug des aufkommenden Fernsehens rasch, das alte UT-Kino hatte schon Anfang der 1960er Jahre den Spielbetrieb aufgegeben. Ende der 1960er Jahre fasste die Familie von Mallesch dann den Entschluss, ihr nur zehn Jahre altes Theatergebäude aufzugeben.

Die „Luruper Nachrichten – Heimatblatt der Elbgemeinden“ berichteten darüber im Oktober 1971 wie folgt: „Als am 8. Februar 1971 um 24 Uhr der letzte Besucher der Schlussvorstellung von *Unsere Pauker gehen in die Luft!* das ‚Fama‘ verließ, schloss das einzige Kino in Lurup seine Pforten – um sie sieben Stunden später schon wieder zu öffnen: Für den Umbau!“ Schon die Leuchtwerbung am 8. Februar 1971 signalisierte das Unvermeidliche mit der Ankündigung „Als das Licht ausging“ – und ein Bekannter der Familie hielt den Zustand des Objektes vor der Umgestaltung sogar in einem Ölgemälde fest, welches bis heute im Verwaltungsbüro der Erbgemeinschaft von Mallesch hängt.

Die Firma Erben von Mallesch begann eine Idee von Helmut von Mallesch in die Tat umzusetzen, an der zuvor drei Jahre lang geplant worden war: Aus dem bisherigen Kinobau wurde nach achtmonatiger Tätigkeit für rund eine Million DM ein dreigeschossiger Mehrzweckbau geschaffen. Über den Kellerabschnitt entstand im Parterre ein 700 qm großer Ladentrakt für einen modernen Super-

markt mit eigener Konditorei (bisher hatte ein SPAR-Markt direkt gegenüber die Nahversorgung sichergestellt). Im ersten Stock wurde eine Bundeskegelbahn mit drei Doppelbahnen eingebaut, mit Klubräumen, Duschen und Restaurant: Dieses Objekt wurde am 21. Oktober 1971 eröffnet.

Doch auch das Kino selbst war nicht tot: Das Gebäude mit dem bisherigen SPAR-Markt gegenüber an der Luruper Hauptstraße 247, Ecke Brooksheide, wurde anschließend ebenfalls umgebaut und um 8 Meter aufgestockt – hier entstand ein neuer Kinosaal, der allerdings nur noch knapp die Hälfte der bisherigen Platzzahl (330) aufwies. Die gesamte Kinoeinrichtung und -technik aus dem alten Fama-Kino wurde wieder in das neue Lichtspieltheater eingebaut. Der Kinovorhang und das ganze Gebäude trugen ab diesen Zeitpunkt einen typischen 1970er-Jahre-Look; die Fassade war mit den für diese Zeit typischen, mehreckigen Dekorations-Kacheln versehen. Im Parterre richtete zunächst die DAK eine



Dieses Ölgemälde zeigt die Situation am 8. Februar 1971, nachdem der erste Kinobau geschlossen worden war

**Jansens Ideenvielfalt wurde belohnt: Der Förderpremiennpreis des Bundesinnenministeriums in Höhe von 10.000 DM ging 1996 – bei 83 Bewerbungen – nach Lurup**

linke Seite: Das Bauschild kündigt die Errichtung neuer Wohn- und Geschäftshäuser sowie eines Lichtspieltheaters an – das Gebäude mit dem SPAR-Supermarkt wurde Anfang der 1970er Jahre dann mit dem Ersatz-Kino aufgestockt



Die glückliche Erbgemeinschaft von Mallesch Anfang Juni 1959 vor dem Eingang des neuen Kinos

lokale Geschäftsstelle ein und auch die SPAR-Großschlachtereie wurde von Scheinfeld vorübergehend dorthin verlegt.

Als neue Pächter eröffneten Liselotte und Horst König (letzter war langjähriger Verleihvertreter der Constantin-Filmgesellschaft für Norddeutschland) das Fama-Kino dann 1972 neu. Nach 16 Jahren übernahm Gerd Foelster 1988 von den Königs den Betrieb, aber auch er war Ende 1992 nicht mehr bereit, bei sinkenden Besucherzahlen das Kino weiterzuführen. Doch die Vertreter der Erbgemeinschaft von Mallesch, die ganz offensichtlich an ihrem „Familienkino“ hingen, suchten und fanden alsbald auch einen neuen Pächter.

Auf Hans-Peter Jansen, der seit 1977 fünfzehn Jahre lang zusammen mit Michael Conrad das „Alabama“-Kino in der Kieler Straße führte, fiel die Wahl: Er habe sich nun, wie die „taz“ zu berichten wusste, „zusammen mit seiner Frau Lydia ein Herz gefasst“ und wolle den Betrieb des „Fama“ allen Schwierigkeiten zum Trotz weiterführen. Und in der Tat, mit dem Jugendfilm *Little Nemo* und dem Thriller *Der Tod steht ihr gut* ging das Programm Anfang Januar 1993 nahtlos weiter. Und für die ehemaligen „Alabama“-Gäste hatte Jansen auch eine Botschaft parat: „Für Eidelstedter ist der Weg nach Lurup nicht so weit wie nach Kampnagel“ (hierhin, nach Barmbek, zog dann schließlich das „Alabama“-Kino).

Jansen zeigte auf der 90-qm-Leinwand mit Dolby-Surround-Sound öfter auch mit Erfolg Avantgarde- und Underground-Kino: Darunter im Februar 1993

eine Harvey-Keitel und eine Udo-Klier-Filmreihe, ganz in der Tradition der Non-Mainstream-Tradition des „Alabama“. Und das Risiko, auch mal etwas anderes als die gewohnte Blockbuster-Kost zu zeigen, wurde auch durchaus honoriert: „Das Kino-Programm wird in Lurup akzeptiert“, schrieb die „taz“ am 19. März 1993, „wenn Jansen in seinem Kino die Karten abreißt und mit den Leuten spricht, bekommt er eine positive Resonanz.“ Und dann war auch eine Ankündigung zu lesen, die noch etliche Jahre das „Fama“-Programm jeweils im Frühsommer mitbestimmen sollte: Jansen sorgte als Mitveranstalter des noch heute existierenden Fantasy-Filmfests dafür, dass dieses Kino auch ein Spielort für ebendieses Festival wurde.

1995 präsentierte das „Fama“ dann als erstes Hamburger Kino exklusiv eine Reihe von neuen Filmen afrikanischer Regisseure. 1996 wurden aus dem Saal 120 Sitze ausgebaut, die verbliebenen 280 boten nun eine bemerkenswerte Beinfreiheit. Sogenannte „Prima Plan“-Abende wurden zu diesem Zeitpunkt ebenfalls eingeführt, Musikgruppen präsentierten ihren Lieblingsfilm und traten anschließend live auf. Diese Ideenvielfalt war tatsächlich prämienverdächtig – fünf Jahre lang ging der Kinopreis nun regelmäßig an das „Fama“-Kino, und als Hans-Peter Jansen sich ebenfalls 1996 erstmals an der Ausschreibung des Förderprogramms des Bundesinnenministeriums beteiligte, ging prompt der erste Preis – bei 83 Bewerbungen – in Höhe von 10.000 DM nach Lurup.





Der Kinoeingang am 23. Januar 1993, kurz nachdem Hans-Peter Jansen den Betrieb übernommen hatte

Dass sich das Kinogeschäft in den Randbezirken gleichzeitig immer schwieriger gestaltete, zeigte sich alsbald an dem Umstand, dass das Filmtheater in den Sommermonaten ab Ende der 1990er Jahre zumeist geschlossen bleiben musste, da zu wenig Zuschauer kamen. Hans-Peter Jansen bemühte sich trotz allem darum, die Stammklientel der Besucher bei der Stange zu halten, und sorgte für einen mehrfachen Wechsel des Programms während der Woche, da es sich nicht lohnte, hier den gleichen Film sieben Tage hintereinander zu spielen: Spätestens nach dem dritten Tag hatten ihn dann schon fast alle potentiellen Interessenten aus dem Umfeld gesehen. So ließ Jansen Filmkopien, die er ja bei den Verleihfirmen stets wochenweise mieten musste, gerne innerhalb der von ihm betriebenen Kinos rotieren (er hatte nach dem „Fama“ auch 1997 das „Elbe“-Kino, 1999 das „Blankeneser“-Kino sowie 2002 die „Koralle“ und wenig später auch noch das „Kleine Theater Bargtheide“ übernommen).

Jansen versuchte auch, in jedem seiner Häuser an einem festen Tag in der Woche einmal selbst an der Kasse zu sitzen: Damit die Leute sehen, dass er sich kümmere, schrieb die „taz“: Direkte Kontakte zum Publikum waren und sind ihm immer wichtig gewesen. Aber trotz aller Bemühungen, die Rahmenbedingungen

erwiesen sich als immer schwieriger: Ab 2005 wurden im „Fama“ nur noch freitags bis montags Filme gezeigt – und in diesen Tagen hätten sich zudem „nur 150 bis 200 Besucher für die Programmvorführungen erwärmen können“, wie die „Hamburger Morgenpost“ im Mai 2007 zu berichten wusste. „Keine Gäste: ‚Fama‘ dicht: Traditionskino vor dem Aus: Betreiber arbeitet an neuem Konzept“ lautet demzufolge auch die Schlagzeile über diesem Zeitungsartikel – die Zukunft schien also für dieses Kino wieder einmal mehr als ungewiss zu sein.

Doch noch einmal sollte es eine vorläufige Rettung geben: Nach fast einem Jahr Pause feierte das Lichtspielhaus am 1. März 2008 mit einer Vorpremiere für geladene Gäste noch einmal seine Wiedereröffnung. Der Eingangsbereich hatte einen frischen Anstrich bekommen, neue Lampen sorgten für ein schöneres Licht und die alten Fliesen wurden durch Teppiche erneuert, auch die sanitären Anlagen waren renoviert worden. Bezahlt hatte dies die Erbgemeinschaft von Mallesch, die überdies dem ungekrönten König der Vorstadtleinwände Jansen sehr günstige Mietoptionen gewährte.

Aber ob Avantgarde-Reihe oder Klassiker-Reprise, ob Live-Konzerte, Dichterlesungen, Kaffeeklatsch für Senioren, Kindergarten- oder Schülerkino – irgendwann halfen auch die größten Anstren-

gungen und Ideen nicht mehr, Zuschauer zu gewinnen und dauerhaft ans Haus zu binden, um dieses laut Hans-Peter Jansen „schönste von den alten Häusern“ vor dem endgültigen Untergang zu retten. So war es das „Hamburger Abendblatt“, das am 14. November 2011 zu verkünden wusste: „Im Fama gehen die Lichter endgültig aus!“ Für Jemanden, der von sich sagte, er lebe Kino, war es eine schwere Entscheidung – aber, so Hans-Peter Jansen gegenüber der Zeitung, es sei leider nicht zu verhindern gewesen. Mitverantwortlich für diese Entscheidung war der Umstand, dass an vielen Abenden gerade mal zehn Leute in dem großen Saal gesessen hätten.

Hinzu kam, dass die Umstellung von analoger auf digitale Technik mindestens 100.000 Euro verschlungen hätte – und der Umstand, dass Arnold von Mallesch



Foto: Volker Reißmann



Foto: Volker Reißmann

Betreiber Hans-Peter Jansen betätigte am 15. Juni 2012 persönlich ein letztes Mal zum Vorstellungsbeginn den Kino-Gong

Mit diesem Werbe-Dia warb die Familie von Mallesch Anfang der 1960er Jahre vor dem Filmen in ihrem Kino auch für den Besuch des eigenen Fleischer-Betriebes



Foto: privat

linke Seite: Am 15. Juni 2012 fand mit einer Sondervorführung von *Ausgerechnet Sibirien* die definitiv letzte Vorstellung statt

als Grundeigentümer wohl nun endlich auch selbst eingesehen hatte, dass das Familienkino keine Zukunft mehr hatte: Attraktive Förderprogramme für einen an dieser Stelle möglichen Wohnungsneubau hatten diese Entscheidung sicherlich auch nicht unwesentlich befördert. So liefen am Sonntag, dem 18. Dezember 2011, die drei letzten offiziellen Vorstellungen im Fama, zunächst Hermine Huntgeburths Jugendbuchverfilmung *Tom Sawyer* um 15.30 Uhr, gefolgt vom Road-Movie *This must be the place – Cheyenne* mit Sean Pean um 17.45 und 20.15 Uhr. Und wie zur (negativen) Bestätigung des mangelnden Zuschauerinteresses kamen auch hier zu jeder Vorstellung nur knapp 20 bis 30 Zuschauer, obwohl sogar der NDR ein Fernsichteam mit dem Lokalreporter Christian Mangels zur aktuellen Berichterstattung geschickt hatte, der die natürlich alle traurig gestimmten letzten Gäste vor sein Mikrofon holte.

Aber das „Fama“ wäre seinen Ruf als das Stadtteilkino Hamburgs mit dem wohl längsten Kampf um seine eigene Existenz nicht gerecht geworden, wenn es nicht doch auch 2012 noch zu Ehren gekommen wäre: Zunächst wurden im Frühjahr einige Sitzreihen demontiert, da das Objekt für die Aufzeichnung einer kleinen Fernsehreihe quasi zum TV-Studio umfunktioniert wurde. Und dann machten Hans-Peter Jansen und Arnold von Mallesch gemeinsam ihre Ankündigung wahr, dem Kino wenigstens zu einem würdigen Abschied zu verhelfen:

Am Freitag, dem 15. Juni 2012, wurde das Filmtheater ein definitiv allerletztes Mal geöffnet, über dem Eingang verkündete die Leuchtreklame: „Liebe Gäste, nach über 53 Jahren schließen wir jetzt für immer. Heute Abschiedsvorstellung!“

Noch einmal füllte sich der Kinosaal mit Gästen, überwiegend langjährige Freunde des Kinos und Mitglieder der Familie von Mallesch; ein Catering-Service sorgte für Beköstigung und die Wände im Saal sowie die Kinoschaukästen waren bereits mit den Bauplänen für eine neue Wohnanlage dekoriert, die hier nach dem Abriss entstehen soll. Sowohl Hans-Peter Jansen wie auch Arnold von Mallesch betonten in ihren Reden, wie schwer ihnen der Abschied von diesem Traditionskino fallen würde. Danach wurde der Spielfilm *Ausgerechnet Sibirien!* gezeigt. Als kleiner Trost wurde den Gästen dann mit auf dem Weg gegeben, dass auch die an diesem Standort für 2013/14 geplante Wohnanlage den Namen „Fama“ tragen soll – und es dort in dem Bereich für Senioren auch einen immerhin 120 qm großen Versammlungsraum mit Projektionstechnik geben wird, der dann sicherlich die Erinnerung an ein Hamburger Traditionskino hochhält, das einfach nicht sterben wollte. ●

*Ein herzlicher Dank für die Bereitstellung von Text- und Fotomaterial geht an Hans-Peter Jansen und Arnold Franz von Mallesch sowie an H. D. Adolphsen und Christian Mangels.*



## Werner Hochbaum – der Zerrissene

### Eine Rezension

In regelmäßigen Abständen wird in Österreich an den Filmregisseur Werner Hochbaum (1899–1946) erinnert, der seine Karriere in Hamburg Ende der 1920er Jahre begonnen hatte. Das liegt vor allem daran, dass Hochbaum die meisten seiner Spielfilme in den 1930er Jahren in Wien realisiert hat. 1976 hatte dort die erste Retrospektive stattgefunden, zwanzig Jahre später die zweite. 2011 haben nun die beiden österreichischen Medienwissenschaftler Elisabeth Büttner und Joachim Schätz mit dem Filmarchiv Austria einen umfangreichen und bebilderten Band herausgegeben, in dem eine kritische Nachlese gehalten wird.

Von Joachim Paschen

In Hamburg ist eine solche Veröffentlichung um so mehr zu begrüßen, als sich hier, wo Hochbaums erste Filme entstanden, nur einige Spezialisten mit ihm beschäftigt haben: Hans-Michael Bock erinnerte 1982 auf den letzten Seiten eines Ausstellungskataloges zur Arbeiterkultur in Hamburg an Hochbaums Filmarbeit für die SPD; Michael Töteberg widmete 1990 in seiner „Filmstadt Hamburg“ dem „wiederentdeckten“ Regisseur sechs Seiten. Im Mittelpunkt steht dabei das nach wie vor berühmteste Werk Hochbaums, der Stummfilm *Brüder*, der sich den großen Hamburger Hafenarbeiterstreik von 1897/98 zum Thema nimmt und im Frühjahr 1929 mit Laienschauspielern an Originalschauplätzen sowie in einem Hamburger Atelier entstanden ist; nach der Rückkehr einer Kopie aus sowjetischem Beutegut 1972 hat dieser Film mehr als alle anderen bei Kritikern Aufmerksamkeit erregt (vgl. auch *Hamburger Flimmern 17/2010*: „In aller Stille ist in Hamburg ein Arbeiterfilm gedreht worden“).

Der Sammelband enthält insgesamt 14 Beiträge: Einige beschäftigen sich mit einzelnen Filmen, andere mit übergreifenden Fragestellungen, etwa zu „versäumten Geschlechterbeziehungen“ und zur „politischen Ästhetik“. Hier soll ein besonderes Augenmerk auf jene Beiträge geworfen werden, die sich mit der Beziehung Hochbaums zu Hamburg auseinandersetzen.

Einen interessanten Ansatz hat der Hamburger Literatur- und Medienwissenschaftler Harro Segeberg gewählt: Mit Hilfe seiner Studenten hat er den *Hamburger Anzeiger* der späten 1930er Jahre durchforstet, um auf der Grundlage von Kinoanzeigen Hochbaums Präsenz auf Hamburger Leinwänden zu untersuchen. Zu den am längsten gezeigten

Filmen gehören der in Österreich entstandene Film *Schatten der Vergangenheit* (1936), der Hamburg-Film *Ein Mädchen geht an Land* (1938) sowie der Ufa-Film *Drei Unteroffiziere* (1938/39). Die inhaltliche Analyse (auch auf der Grundlage zeitgenössischer Kritiken) hebt hervor, dass Hochbaum sich nicht als Propagandist des Unterhaltungskinos missbrauchen ließ und sich als „Avantgardist“ zu behaupten wusste. Der Hamburg-Film *Ein Mädchen geht an Land* mit Elisabeth Flickenschildt in der Hauptrolle der Erna Quandt ist auch Gegenstand einer eingehenden Analyse von Michael Wedel (Filmhochschule und Filmmuseum Potsdam): Er zeigt, wie sich die Zwiespältigkeit des „irdischen Glücks“ zwischen dem Vergnügungsviertel der Reeperbahn und dem Heimatort der Fischer in Blankenese abspielt.

Einer originellen Frage geht der Hamburger Filmkritiker Jörg Schöning nach: „Hochbaum – ein maritimer Marxist?“ Er vergleicht die Metapher des Wassers in seinen Filmen, ausgehend von dem „klassenkämpferischen“ Stummfilm *Brüder* mit Filmen, die auf dem und am Wasser spielen; allerdings können nur *Razzia in St. Pauli* (1932) und *Ein Mädchen geht an Land* (1938) Hochbaum uneingeschränkt zugerechnet werden, während er an *Schleppzug M 17* (1933), *Menschen im Sturm* (1934) und *Donauschiffer* (1940) mehr oder weniger direkt beteiligt war. Selbst bei *Brüder* fühlt sich Schöning trotz der markigen Marx-Zitate in den Zwischentiteln durch die träge Elbe eher in eine melancholische Stimmung versetzt; die auf das „Lumpenproletariat“ in St. Pauli erweiterte Perspektive reduzierte den Klassenkampf auf eine Keilerei in einer Bar; in *das Mädchen geht an Land* verlässt die Protagonistin die proletarische Welt der Schiffer, um bei



Werner Hochbaum –  
An den Rändern der  
Geschichte filmen.

Elisabeth Büttner  
Joachim Schätz (Hg.)

Wien: verlag filmarchiv  
austria, 2011  
356 S. : Ill. ; 24 cm  
ISBN 978-3-902781-11-6  
EUR 24.90



Der Regisseur Werner Hochbaum in den 1920er Jahren

einem Hamburger Reeder als Dienstmädchen in Stellung zu gehen. Schöning entdeckt im maritimen Milieu die Anpassung an den Geschmack und die Forderungen der Zeit, gesteht Hochbaum aber durchaus einen kritischen Geist zu.

Der eindrucksvollste Beitrag stammt zweifellos von dem Berliner Filmhistoriker Ulrich Döge: Er hat akribisch Archive in Kiel, Berlin, Dresden und anderswo durchforstet und überraschend viele Materialien zum Lebensweg Hochbaums entdeckt. Daraus ist eine eindrucksvolle Biographie entstanden, die den Zusammenhang zwischen Werk und Leben verdeutlicht. Einen breiten Raum nimmt der Beginn seiner Regiekarriere im sozialdemokratischen Hamburg ein. Dies politische Engagement steht ihm nicht im Wege, als er 1934 in die Reichsfilmkammer aufgenommen wird: Man sieht in ihm eine „neue, unverbrauchte kreative Kraft“. Die in Österreich entstandene erfolgreiche Unterhaltungsware sowie der 1938 in Deutschland produzierte „staatspolitisch wertvolle“ Wehrmachtsfilm *Drei Unteroffiziere* scheinen das Urteil zu bestätigen; um so überraschender ist Mitte 1939 der von Goebbels veranlasste Ausschluss aus der Reichsfilmkammer. Für zwei Jahre wird er Soldat und dann wegen eines Lungenleidens als Unteroffizier verabschiedet. Seine zahlreichen Bittgesuche, wieder beim Film arbeiten zu dürfen, bleiben erfolglos. Nach dem Krieg versucht er, sich als Antifaschist aufzuführen und „Gleichgesinnte“ zu sammeln. Vom hohen Ross des Siegers herunter stufen die Amerikaner ihn als „Opportunisten der schlimmsten Sorte“ ein und verlängern das Berufsverbot. Die Wechselbäder der Geschichte werden vornehm als „Diskontinuitäten“ im Lebenslauf eines zwischen politischen Systemen Zerrissenen gedeutet. Ergänzt wird die Biographie durch eine Auswahl wichtiger Texte Hochbaums.

Überflüssig erscheint in dem Sammelband einzig ein Beitrag, der vorgibt, sich mit *Brüder* zu beschäftigen, und stattdessen selbstgefällig abgelegene Lese Früchte ausbreitet: Überflüssig weniger, weil mit ein paar Zitaten des französischen Philosophen Jacques Derrida noch keine „dekonstruktivistische Lesart“ geboten wird, sondern weil der Platz hätte genutzt werden können, um das bislang nicht veröffentlichte Filmprotokoll von *Brüder* zugänglich zu machen. Das ist umso verständlicher, da das Protokoll von dem Berliner Filmhistoriker Manfred Lichtenstein erarbeitet wurde, dem die Herausgeber ihr Buch widmen.

Besonders wertvoll wird das Buch durch den Anhang: Er enthält eine ausführliche Filmographie zu allen Filmen, die Hochbaum geplant und fertig gestellt hat und an denen er beteiligt war: Mit größter Sorgfalt sind alle verfügbaren Daten zusammengestellt worden, die Namen aller Beteiligten, Drehorte, Länge, Premieren etc; zu vermissen sind nur jeweils ein paar Worte zum Inhalt. Die Bibliografie weist die Texte und Filmkritiken Hochbaums nach (einschließlich der Nachdrucke), die nach 1945 erschienenen Publikationen zu Hochbaum sowie Untersuchungen zu einzelnen Filmen. Register der erwähnten Filme sowie der Personen erleichtern die Arbeit mit dem Buch. Nicht zuletzt die vom Filmarchiv Austria zur Verfügung gestellten Bildvorlagen machen die Lektüre zu einem Genuss. ●

wer filmt, braucht

# zoom

MAGAZIN DER FILMEMACHER

**JETZT TESTEN:**  
3 Ausgaben für nur € 11,55!



**zoom** ist das Magazin für junge Profis, Filmstudenten und ambitionierte Amateure.

**zoom** berichtet direkt aus der Filmszene: große Reportagen über Regisseure, Kameraleute und alle, die beruflich mit Film zu tun haben.

**zoom** bringt Workshops und Knowhow – das inspiriert für eigene Projekte.

**zoom** bietet Tests der wichtigsten Kameras und Insider-Tipps für bessere Filme.

**zoom** kommt alle zwei Monate.

**NEU:**  
jetzt auch als App  
für Apple und  
Android!

**GLEICH BESTELLEN:**

E-Mail: [service@schiele-schoen.de](mailto:service@schiele-schoen.de)  
Telefon: 030-25 37 52-24  
Leser-Service: Markgrafenstr. 11, 10969 Berlin  
Internet: [www.zoom-video.de](http://www.zoom-video.de)





## Wechselvolle Kinogeschichte in Itzehoe Burg-Theater und Lichtspielhaus

Von Heinz Kaufholz



**Der 1887 in der alten Festungsstadt Krempe geborene Kuno Lau erkannte recht früh, dass sich mit der Vorführung sogenannter Lebender Bilder gutes Geld verdienen ließ. Nach einem kurzen Abstecher mit seiner Schwester Helene nach Uelzen, wo beide im November 1908 ihr ersten Biograph-Theater gründeten, kehrte Lau in die Nähe seines Geburtsortes zurück und eröffnete am 27. März 1909 in Itzehoe ebenfalls ein „Biographen-Theater“.**

In Wichmann's (später Rickert's) Klub- und Gesellschaftshaus in der Breiten Straße 50, kurz vor der Langen Brücke, flimmerten die ersten bewegten Bilder in Itzehoe über eine Leinwand: „In meinem Theater werden bei 2 mal wöchentlichem Programmwechsel stets die neuesten Tagesereignisse, sowie der Belehrung dienende Naturaufnahmen, Sportszenen etc. in unübertrefflicher Klarheit und Vollkommenheit zur Vorführung gelangen“, versprach eine Werbeanzeige einige Tage vor der Eröffnung in der lokalen Tageszeitung.

Unmittelbar vor dem Eröffnungstermin gab die Tagespresse dann auch das genaue Eröffnungsprogramm bekannt: „Einzug des englischen Königs in Berlin am 9. Februar 1909 – Kaiser Wilhelm und König Eduard vom Wagen aus die Volksmenge begrüßend“ und „Der Kronprinz besichtigt am 17. Februar den Dammbruch der Elbe in der Altmark“ – und als Unterstreichung der Bedeutsamkeit des „Wochenschau“-Materials: „Seine K.K. Hoheit erscheint auf diesem Bilde dreimal in wunderbarer Deutlichkeit, zuletzt mit einem Spaten in der Hand, sich nach der Durchbruchstelle begebend.“ Dies klang für den Bürger fast so, als hätte der Kronprinz durch persönlichen Einsatz selbst den gefährlichen Dammbruch gestoppt.

Die Preise für den Eintritt waren in drei Kategorien aufgeteilt, sie reichten von 50 Pfennig für Erwachsene und 30 für Kinder in der I. Kategorie bis hinunter zu 25 bzw. 15 Pfennig in der III. Kategorie.

1913 musste er mit seinem Biographen-Theater wegen neuer baupolizeilicher Sicherheitsvorschriften in den Kaisersaal in der Reichenstraße umziehen, das dem alten Gastwirt Feck gehörte – ein stadtbekanntes Original, der mit seinem schwarzen Schlapphut, dem mächtigen Schnurrbart und dem breiten Gesicht nahezu wie ein Doppelgänger des legendären Reichskanzlers Bismarck wirkte. In einer zeitgenössischen Zeitungsanzeige wird als neues Programm angekündigt: „Im Liebeswahn – Großes Sensationsbild aus dem Leben einer Tänzerin in 8 Akten mit Lilly Beeck aus Kopenhagen in der Hauptrolle“, ferner „Der gutmütige Moritz – großer humoristischer Schlager in zwei Akten“, ein Wochenschau-Bericht „Regatten in Singapur“ und der 2. Teil von „Königin Luise – Aus Preußens schwerer Zeit – Großes vaterländisches Gemälde in drei Akten“. Eine musikalische Begleitung der Stummfilme am Klavier bzw. mit Harmonium und Violine wurde in Aussicht gestellt und eine Kindervorstellung für den Sonntagnachmittag angekündigt.



Kinobetreiber Kuno Lau (geb. 1887 in Krempe, gest. 1961 auf Sylt)

Doch auch der Kaisersaal sollte nur ein kurzer Übergang sein: Schon im Oktober 1913 kehrte Kuno Lau in die Breite Straße zurück, erwarb ein gerade erst neuerbautes „Lichtspielhaus“, das die damals höchst mögliche technische Qualität der Filmprojektion ermöglichte. Die „Itzehoer Nachrichten“ schrieben: „Welch großes Interesse man dem Unternehmen entgegenbringt, dafür zeugte auch der Umstand, dass die gestrige Eröffnungsvorstellung den umfangreichen Theaterraum dermaßen füllte, dass kein einziger Platz unbesetzt blieb und viele Schaulustige wieder umkehren mussten, weil sie nicht mehr zu placieren waren. Der Abend war sehr angenehm, er bot eine Fülle ernster und heiterer Vorführungen.“ Auch der „Nordische Kurier“ war voll des Lobes: „Nach der Verschmelzung des Biograph-Theaters mit dem Lichtspielhaus, das Herr Kuno Lau käuflich erworben hat, fand gestern die erste Vorstellung statt. In der Vorhalle bemerkte man zahlreiche Aufmerksamkeiten, Blumen, Glückwunschtelegramme besonders einen großen Lorbeerkranz der Firma Pathé frères. Die Musik ist günstig direkt unterhalb der Bildfläche placiert. Das Ehepaar Patzelt erfüllt seine Aufgaben in bekannter vorzüglicher Weise. Die bildlichen Darstellungen waren geradezu herrlich, das Programm reichhaltig und schön zusammengestellt.“

Am ersten Weltkrieg nahm auch Kuno Lau als Soldat teil und seine Frau Martha musste das Unternehmen alleine weiterführen. Sie organisierte mitten im Krieg 1916 eine Filmaufführung der Oper „Martha“ mit Solisten, Chor und Musikern. Ein Konkurrenz-Unternehmen, das sich nach dem Krieg in „Eggers Hotel“ etabliert hatte, wurde von Lau aufgekauft und stillgelegt. Am 13. Dezember 1919 konnte er dann ein weiteres Filmtheater in der ehemaligen Feldschmiede eröffnen, das er nach der Hebbelburg „Burg-Theater“ nannte. Der Vorraum war – dem Geschmack der damaligen Zeit ent-

sprechend – mit heute kitschig anmutenden Hirschgeweihen, Korbstühlen und Pflanzen aller Art dekoriert worden. Im Kino fanden auch internationale Ringkämpfe statt, auch berühmte Filmschauspieler wie Otto Gebühr, Peter Voß, Ludwig Trautmann, Hans Richter und Maria Paudler traten neben Tänzern, Sängern und Humoristen gelegentlich bei Filmpremieren auf der Bühne auf.

Lau war aber nicht nur Kinobetreiber, sondern er dokumentierte als Kameramann auch lokale Ereignisse und zeigte dann die kurzen Streifen vor bzw. nach den Wochenschauen möglichst zeitnah in seinen beiden Kinos. 1934 drehte er auch einen längeren Gildefilm über das 700-jährige Stadtjubiläum seiner Geburtsstadt Krempe, der sich bis heute erhalten hat (auch etliche andere seiner Kurzfilme sind heute überliefert und wurden 1995 vom Itzehoer Arbeitskreis für Geschichte und dem Stadtarchiv noch einmal gezeigt).

### Tonfilm-Einführung und NS-Zeit

Am 31. März 1931 hielt mit dem UFA-Ton „Liebling der Götter“ im „Burg-Theater“ dann auch endgültig der Tonfilm Einzug in Itzehoe. Berichten zufolge soll Lau mit Wehmut in einer Abschiedsvorstellung seine alte Hauskapelle – das Ehepaar Petzelt, Dziuba, Urban und Wichter – verabschiedet haben, die nun aufgrund der neuen Technik in die Arbeitslosigkeit entlassen wurden. 1934 konnte Lau das 25-jährige Jubiläum im Filmtheatergeschäft feiern: Eine riesige Hakenkreuzfahne zierte dabei den Giebel des Häuserkomplexes, zu dem neben dem „Burg-Theater“ auch mehrere andere Geschäfte gehörten, wie zeitgenössische Fotos belegen. 1936 wurde das „Lichtspielhaus“ noch einmal mit einer neuen Inneneinrichtung versehen, welches nun – genauso wie das „Burg-

Eröffnungsanzeige der Lokalzeitung von 1909

**Geschäfts-Eröffnung.**  
 Einem großen Publikum von Itzehoe wird Mitteilung über  
 wichtige Mitteilung, daß ich am Sonnabend, dem 27. März,  
 in Itzehoe im Biographen-Theater des Herrn Lau, in  
 der Breite Straße, ein Kinobühnen-Theater (Biographen-  
 Theater) unter dem Namen  
**Itzehoer Biographen-Theater**  
 eröffnen werde. Ich bitte, mein Kinobühnen-Theater durch  
 Ihren Besuch gütlich unterstützen zu wollen.  
 Kuno Lau.  
 In diesem Theater werden bei 2 mal wöchentlichem  
 Programmwechsel stets die neuesten Tagesereignisse,  
 sowie der Belehrung dienende Naturaufnahmen,  
 Sportszenen etc. in unübertrefflicher Klarheit und  
 Vollkommenheit zur Vorführung gelangen.

Theater“ – inzwischen etlichen Portiers, Kassierern, Vorführern und Zettelausträgern zu Lohn und Brot verhalf.

Jedes der beiden Häuser hatte eigene Note: Das „Burg-Theater“ war das repräsentative Haus für besondere Ereignisse, z.B. für große ernste, problemreiche Filme und Bühnenaufführungen, das „Lichtspielhaus“ hingegen bot eine gepflegte Unterhaltung ebenso wie spritzige Komödien oder handfeste Abenteuerfilme. Neben vermeintlich unpolitischen Unterhaltungsfilmen wurden natürlich auch Filme gezeigt, die die Nazi-Ideologie propagierten. Mit Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Kuno Lau daher der weitere Betrieb seiner beiden Filmtheater von der Britischen Militärregierung untersagt – als langjähriger NSDAP-Parteigenosse musste er sich zunächst einem Entnazifizierungsverfahren unterziehen.

Als Treuhänder setzten die Briten deshalb im Herbst 1945 Gyula Trebitsch ein, der durch seine Erfahrungen als Filmproduzent in Ungarn prädestiniert für den Weiterbetrieb dieser Lichtspieltheater erschien. Als Häftling eines Konzentrationslagers war Trebitsch im Frühjahr 1945 von alliierten Truppen befreit worden und nach einem mehrmonatigen Krankenhausaufenthalt in Itzehoe gestrandet. Nach seiner Genesung erhielt Trebitsch von den Briten die Lizenz für den Betrieb der beiden Lichtspielhäuser in Itzehoe, schloss aber mit dem Inhaber Kuno Lau einen Pachtvertrag ab und zahlte auch monatlich die verabredete Summe, wie Michael Legband in der Publikation „Das Mahnmal“ aus dem Jahre 1994 zu berichten weiß.

Trebitsch erfuhr zudem, dass Fritz Höger, der Erbauer des weltberühmten Hamburger Chile-Hauses, in der Nähe von Itzehoe lebte. In Hamburg ausgebombt, hatte er sich in sein Elternhaus in Bekenreihe bei Elmshorn zurückgezogen. Trebitsch suchte ihn auf und fragte an, ob er – als prominenter Architekt – nicht der berufene Mann zur Errichtung eines Denkmals für die Opfer des NS-Regimes wäre. Höger, der bereits vor 1933 der NS-Ideologie gegenüber sehr aufgeschlossen war und sogar darauf spekuliert hatte, bald zu einem der Stararchitekten des Dritten Reiches aufzusteigen (1937 hatte er noch Entwürfe für ein Gauhochhaus in Hamburg-Altona abgeliefert), konnte jedoch – vermutlich wegen seines typisch norddeutschen „Backstein-



expressionismus“ – nicht bei den Nazis reüssieren. Gegenüber Trebitsch gestand er freimütig ein, dass er einst Anhänger eben jenes Regimes war, dessen Opfern nun gedacht werden sollte (zu Höger ist auch gerade eine neue Biografie von Ulrich Höhns erschienen). Höger selbst jedenfalls machte sich schließlich die Idee des Mahnmals zu Eigen und sah die Errichtung offenbar auch als Zeichen einer Art von Wiedergutmachung an – das Mahnmal in Itzehoe, Kreis Steinburg, auf den Malzmüllerwiesen, sollte übrigens auch das erste seiner Art in Schleswig-Holstein sein.

Trebitsch setzte sich in Itzehoe nicht nur für die Errichtung des Mahnmals für die Opfer des NS-Regimes ein, er lernte auch viele Menschen des Ortes kennen, die in der NS-Zeit verfolgt worden waren, wie die beiden Sozialdemokraten August Diebenkorn und Wilhelm Käber, letzterer neu eingesetzter Landrat des Kreises Steinburg. Zu den neuen Bekanntschaften gehörte auch eine Frau Dr. Mohr, die ihre kleine Arztpraxis in der Feldschmiede, dem Standort des „Burg-Theaters“,

25-jähriges Jubiläum des Burg-Theaters 1934



eingerichtet hatte; ebenso wie der Gardinenhändler Seifert und seine Familie, die ebenfalls von den Nationalsozialisten verfolgt worden waren.

Mehrmals hielt die Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes große Kundgebungen in Itzehoe ab – trotzdem gab es immer noch Zeitgenossen, die vor einer Beschädigung des gerade erst errichteten Mahnmals im Ort nicht zurückschreckten, das bald darauf vorübergehend einen anderen – weniger zentralen – Standort bekam.

### Trebitschs erfolgreicher Neustart

Das Hauptaugenmerk von Trebitsch richtete sich zunächst darauf, geeignete Spielfilme für die beiden Kinos zu finden – es sollten zunächst mehr oder weniger unpolitische Unterhaltungsfilme aus der Vorkriegszeit zum Einsatz kommen, auf keinen Fall aber Filme, die versteckte Nazi-Propaganda enthielten. Dank Gyula Trebitsch lebte das Kinogeschäft in Itzehoe auch wieder auf. Nachdem Kuno Lau sein Entnazifizierungsverfahren durchlaufen hatte, konnte er ab 1947 wieder den Betrieb seiner beiden Kinos selbst übernehmen. So konnte Trebitsch in Hamburg in die vom Filmkaufmann Walter Koppel gegründete Filmgesellschaft REAL-Film einsteigen (siehe dazu den Artikel zur Geschichte von Studio Hamburg in diesem Heft)

Mag das Gastspiel von Gyula Trebitsch in Itzehoe letztlich auch verhältnismäßig kurz gewesen sein, stimmt doch nachdenklich, dass eine aufwendig gestaltete Jubiläumsbroschüre („Kuno Lau 1909–1959: Ein halbes Jahrhundert für den Film“) die intensive Nachkriegsphase 1945/46 vollständig ausblendet und Trebitsch mit keinem Wort erwähnt. Trebitsch selbst blieb Itzehoe verbunden. Als Anfang der 1990er Jahre das Mahnmal für die Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft wieder an seinem angestammten Platz in der Stadt zurückkehrte, nahm er an der für ihn



Zeitgenössisches Passfoto von Gyula Trebitsch (geb. 1914 in Budapest, gest. 2005 in Hamburg)

persönlich sehr emotionalen Zeremonie als Ehrengast teil und hielt eine sehr eindrucksvolle und bewegende Rede.

1984 konnte im „Burg-Theater“ bereits das 75-jährige Jubiläum „Kino in Itzehoe“ gefeiert werden, (Kuno Lau war bereits am 22. September 1961 in Westerland auf Sylt verstorben); Betreiber waren nun die Filmtheaterbetriebe von Jürgen Hanßen und Gustav Carini, die zu jener Zeit in Norddeutschland bereits etliche andere Filmtheater führten. Das Gebäude des alten Licht-Schauspielhauses wurde schließlich am 19. Mai 2012 abgerissen; die örtliche Volksbank hat zwischenzeitlich an dieser Stelle einen Kinderspielplatz eingerichtet – und vermutlich noch im Jahre 2013 wird dort ein Wohn- und Geschäftshaus gebaut.

Aber auch heute gibt es noch zwei Kinos in Itzehoe, das „Verzehrkinno Adler“ in der Lindenstraße 72 und das „Cinemotion Itzehoe“ in der Straße Hinterm Klosterhof 6, welches von der „K-motion-Kinoverwaltungs-GmbH“ in Hamburg von Matthias Kemme und Christof Gläser betrieben wird und über insgesamt drei Säle (220, 99 und 66 Plätze) verfügt: Beide Filmtheater führen erfolgreich die langjährige Kinotradition mit wechselvoller Geschichte in Itzehoe fort, die letztlich auch zu einem Sprungbrett für einen der erfolgreichsten deutschen Nachkriegs-Filmproduzenten werden sollte: Gyula Trebitsch, der selber gerne den dänischen Philosophen Sören Kierkegaard zitierte: „Verstehen kann man das Leben nur rückwärts, leben aber muss man es vorwärts!“ ●

## Aus dem Verein Jahresrückblick 2011/2012

Ausstellungsexponate: Silberfarbener 35-mm-Ernemann-Projektor und Steenbeck-Schneidemaschine aus den 1960er Jahren



Die Jahreshauptversammlung unseres Vereins fand am 6. Juni 2012 wie üblich auf dem Gelände des Medien-Campus Finkenau statt und hatte eine umfangreiche Tagesordnung. So gab es eine Neuwahl des Vereinsvorstandes – die drei bisherigen Vorstandsmitglieder Dr. Joachim Paschen, Jürgen Lossau und Volker Reißmann hatten sich bereit erklärt, sich noch einmal zur Wahl zu stellen und wurden auch von den zahlreich erschienenen Mitgliedern in ihren Ämtern bestätigt. Dann wurde über die wichtigsten Tätigkeiten des zurückliegenden Jahres informiert, die u.a. in der Herausgabe einer neuen Ausgabe der Vereinszeitschrift „Hamburger Flimmern“ und zahlreichen Matineen im Abaton Kino im Herbst 2011 und im Frühjahr 2012 bestanden: Besonders gut besucht waren die Programme zum Thema „100 Jahre Hochbahn“ und zur Erinnerung an die Große Flut vor 50 Jahren. Ein Sonderprogramm zur Hamburger Kinogeschichte anlässlich der wiedererfolgten Eröffnung des Metropolis-Kinos im Januar 2012 wurde ebenfalls vom Verein bestritten.

Berichtet werden konnte auch über die Beteiligung unseres Vereins bei der Sicherung diverser historischer Filmmaterialien, so konnte u.a. mit Hilfe unserer Abtasteinrichtung ein bereits recht brüchiger 16-mm-Film über die Einweihung der neuen Synagoge in Hamburg 1961 für den Bestand der Jüdischen Gemeinde im Staatsarchiv Hamburg auf DVD überspielt und somit für die Nachwelt gesichert werden. Ferner wurden diverse Filme aus dem Reeducation-Repertoire unseres Vereinsmitgliedes Heiner Ross ebenfalls von 16mm auf DVD umkopiert. Auch ein farbiger 35mm-Zeichentrickfilm der NS-Organisation „Ernährungshilfswerk“ von 1936/37, der uns aus privater Hand erreichte, konnte mit Unterstützung einer großen Fachfirma elektronisch abgetastet und somit vor dem endgültigen Zerfall (es handelt es sich dabei um feuergefährlichen Nitrozellulose-Film!) bewahrt werden – er wurde schließlich dem Bundesarchiv-Filmarchiv in Dahlwitz-Hoppegarten zur endgültigen, fachgerechten Archivierung übergeben.

Zudem konnte bei der Jahreshauptversammlung auch ein Projekt der Hochschule für Angewandte Wissenschaften (HAW) vorgestellt werden, das in der Nachfolge zu den bereits erstellten Auf-

tritten für ein Virtuelles Kino- und Fernsehmuseum, über das hier ja schon in der Vergangenheit ausführlich berichtet wurde, sich nun der Nachkriegsgeschichte der Hamburger Presse widmete. Da es sich teilweise um die gleichen Studenten handelte, die sich in den Semestern zuvor mit viel Hingabe an den Internetauftritt unseres Vereins gewidmet hatten und dabei auch mehrere Themen mit „Film-Bezug“ bearbeitet wurden, erklärte sich unser Verein bereit, einen kleinen Teil der Kosten für das Schlusslayout der aus diesem Projekt resultierenden Broschüre zu übernehmen (siehe auch Extrakasten auf der nächsten Seite).

Als Nebenprodukt des Presse-Reader-Projektes entstand dann auch noch eine weitere Filmmatinee im November 2011 im Abaton-Kino: Aufgrund der Recherchen nach brauchbarem Filmmaterialien zur lokalen Pressegeschichte wurden diverse Kurzfilme z.B. zur Herstellung des Hamburger Abendblatts, der Hamburger Morgenpost, des Hamburger Echos und des SPIEGEL ermittelt, die nun erstmalig nach langer Zeit wieder zur Aufführung gelangten. In Ergänzung zu dieser Thematik fanden im Herbst 2012 noch zwei weitere Matineen zu dieser Thematik im Abaton-Kino statt: Am 28.10.2012 wurden die sogenannte „SPIEGEL-Affäre“ von 1962 und ihre Hintergründe und Protagonisten thematisiert – und am 25.11.2012 bildete der Start der BILD-Zeitung vor 60 Jahren den Ausgangspunkt für einen filmischen Rückblick auf dieses Presseorgan, das so viele Auseinandersetzungen ausgelöst und Kritik auf sich gezogen hat, wie kaum eine andere deutsche Zeitung.

Erfreulicherweise konnten wir wieder bei der „Nacht des Wissens“ am 29.10.2011 von 17 bis 22 Uhr unsere gesammelten Schätze der Öffentlichkeit präsentieren: Exklusiv fand eine Besichtigung – unter sachkundiger Führung von Vereinsmitgliedern der im Laufe der Jahre zusammengetragenen Fundus an Geräten, Filmen, Plakaten, Büchern usw. – statt. Da auch die anderen Angebote auf dem Medien-Campus für dieses Event beachtlich waren, herrschte reger Andrang; im Laufe des Abends gab es viel Anerkennung für die Arbeit unseres Vereins, und es konnten zahlreiche neue Kontakte geknüpft werden.

Die bereits bei mehreren Filmkongressen des Cinegraph geleistete Hilfestellung konnte 2011 fortgesetzt werden

Anzeige

**Suche diverse Ausgaben  
der „Illustrierten Film-Bühne“  
1946–1968  
im Kauf oder Tausch.**

Ferner werden **Filmkameras aller Art** aus dem letzten Jahrzehnt zur Sammlungsergänzung gesucht, sowie ein **Arri-Vorderlicht** für den Blimp. Gesucht wird ebenfalls eine **35-mm-Kamera vom Typ Mitchell MarkII** (oder Mitchell NC).

**Kontakt:** Hans Joachim Bunnberg, Ahrensburg, Tel./Fax. 04102-56612



– trotz des eher ungewöhnlichen Sujets (europäische Wildwestfilme) konnten vier Kinotrailer zu deutschen und italienischen Western sowie dazugehöriges Fotomaterial zur Verfügung stellen (zu diesem Kongress erschien auch gerade im Verlag Edition Text + Kritik unter dem Titel „Europa im Sattel“ eine sehr informative Publikation, die noch einmal die wichtigsten Vorträge des Kongresses in Printform zusammenfasst).

Als im Frühsommer 2012 die unmittelbar bevorstehende Schließung des traditionsreichen Atlantik-Kopierwerks in Rahlstedt (Ex-Geyer-Werke) bekannt wurde, besuchte der gesamte Vereinsvorstand noch einmal die Räumlichkeiten und konnte etliche Exponate vor der drohenden Verschrottung retten: So u.a. die erste Kopierwerks-Einheit mit

der Baunummer 1, die durch das Schild „Geyer-Werke Hamburg“ auch einen unmittelbaren Bezug zum hiesigen Standort aufwies; ferner konnte ein kompletter 16mm-Sichtungstisch übernommen und auch etliche historische Filmtransport-Koffer. Alle Objekte wurden unserem Verein übrigens kostenlos überlassen, so dass wir nur die Transportkosten durch eine Fachspedition zu tragen hatten.

Eines dieser geretteten Objekte, der 16mm-Schneidetisch, fand dann auch schon einige Wochen später, Mitte September 2012, Verwendung als Ausstellungsstück bei einer Präsentation anlässlich des Jubiläums „20 Jahre Filmfest“ in der Europa-Passage, die vom 18. September bis 7. Oktober 2012 stattfand – die Laufkundschaft dieser wohl gegenwärtig wichtigsten Einkaufsmeile in der

Innenstadt wurde mit mehreren Hinweisschildern auf die Existenz unseres Vereins aufmerksam gemacht; auch Flyer lagen dort zur Mitnahme aus. Zu einigen besonders publikumsstarken Zeiten waren Vorstandsmitglieder vor Ort und beantworteten Fragen der interessierten Ausstellungsbesucher.

Für die ergänzende Ausstellung in der Galleria-Passage an den Großen Bleichen wurde ein Motiv aus dem Fotoarchiv unseres Vereins zu Verfügung gestellt („Bürgermeister Henning Voscherau mit Clint Eastwood 1995 vor dem US-Konsulat“); zudem arbeiteten einige Vereinsmitglieder unentgeltlich an der Erstellung der kleinen Jubiläumsschrift „20 Jahre Filmfest Hamburg“ mit, die Mitte September 2012 im Junius-Verlag erschien. ●



links: Titelblatt des 60-seitigen Presse-Readers, der mit einer ausführlichen Vorbemerkung von Prof. Dr. Hans-Dieter Kübler beginnt

rechts: Kiosk am Dammtor 1948 (Standbild aus dem schwedischen Kulturfilm *Licht und Schatten über Hamburg*)



## 60-seitiger Reader „Presse in Hamburg – von der Lizenzpresse bis zur Spiegel-Affäre 1945–1962“

In einem Modul für Bachelor-Studiengänge „Bibliotheks- und Informationsmanagement“ und „Medien und Information“ erarbeiteten und realisierten Studierende unter der Leitung von Bernd Allenstein und Volker Reißmann eine Publikation, in der wichtige Vertreter, Stationen und Produkte der Hamburger Presse zwischen 1945 und 1962 vorgestellt werden. Dabei werden u.a. auch Originaldokumente aus dem Staatsarchiv präsentiert. Ziel der Broschüre soll es sein, Interessierten diese entscheidende Phase der Hamburger Pressegeschichte möglichst anschaulich und konkret zu vermitteln. Die einzelnen Beiträge befassen sich u.a. mit der Lizenzpresse als wichtigen Baustein zur Meinungsfreiheit in Deutschland nach 1945, mit

dem Aufbau der Nachrichtenagenturen, mit der Gründung von „Stern“, „Spiegel“ und „Zeit“, mit dem Entstehen der ersten Boulevard-Zeitungen „Morgenpost“ und „Bild“, wobei auch ihre Begründer Heinrich Braune und Axel Springer vorgestellt werden. Ein Exkurs befasst sich u.a. mit Hamburg als Metropole der deutschen Filmkritik nach 1945 und ein weiterer Beitrag behandelt den Disput zwischen dem Senatspressesprecher Erich Lüth und dem „Jud-Süß“-Regisseur Veit Harlan zwischen 1948 und 1958. Die Broschüre kann von Mitgliedern unseres Vereins selbstverständlich kostenlos angefordert werden; andere Interessenten werden gebeten, einen ausreichend frankierten Rückumschlag im DIN-A4-Format beizufügen. ●

## Veranstaltungen im Frühjahr 2013 im Abaton

Sonntag, 20. Januar, 11 Uhr

### Hamburg zwischen Kaiser Wilhelm und Friedrich Ebert

Vor hundert Jahren hatte Hamburg große Pläne: Die Welthafenstadt sah sich an dritter Stelle hinter London und New York. Dann kamen der erste Weltkrieg, die deutsche Niederlage, die sozialistische Revolution und blutige Auseinandersetzungen auf den Straßen. Mit Bildern, Filmen und Geschichten schildert Joachim Paschen den Umbruch zwischen Kaiserzeit und Weimarer Republik.

Montag, 4. Februar, 17 Uhr

und Sonntag, 24. Februar, 11 Uhr (Wiederholung)

### Hamburg zwischen Hindenburg und Hitler (Buchvorstellung)

Genau vor 80 Jahren hat Reichspräsident Hindenburg Hitler, den Führer der NSDAP zum Reichskanzler ernannt. Damit war das Ende der 14 Jahre zuvor gegründeten Weimarer Republik besiegelt. Wie vollzog sich im Frühjahr 1933 der Machtwechsel in Hamburg? Halb Hamburg zählte damals zum Gefolge der beiden Arbeiterparteien SPD und KPD, die den Nazis den Kampf angesagt hatten. Warum ging dieser Kampf verloren? Wie konnte Hitler die letzte rote Festung der Weimarer Republik zu Fall bringen? Joachim Paschen stellt sein gerade im Verlag Edition Temmen erschienenes Buch zur Geschichte des Übergangs von der Demokratie zur Diktatur mit Filmen, Bildern und Leseproben vor.

### Impressum

**Hamburger Flimmern** Die Zeitschrift des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V. [www.filmmuseum-hamburg.de](http://www.filmmuseum-hamburg.de)

**Redaktion:** Jürgen Lossau (V.i.S.d.P.), Dr. Joachim Paschen, Volker Reißmann  
**Layout:** atelier anita wertiprach

**Adresse:** Sierichstr. 145, 22299 Hamburg  
Telefon 040-468855-0, Fax -99  
[info@filmmuseum-hamburg.de](mailto:info@filmmuseum-hamburg.de)

**Erscheinen:** unregelmäßig 1–2 mal jährlich

**Anzeigen:** sind gern gesehen

**Bezug:** für Mitglieder kostenlos

**Titelblatt-Foto:** Jürgen Lossau

**Rückseite:** Filmplakat 1940

Sonntag, 24. März, 11 Uhr

### Hamburg und seine Feuerwehr

Seit 140 Jahren gibt es in Hamburg eine Berufsfeuerwehr; sie wurde genau 30 Jahre nach dem Großen Brand von 1842 gegründet. Anfangs gehörten 48 Feuerwehrleute dazu, heute sind es mehr als 2500 Beamte. Die Freiwilligen Feuerwehren stellen überdies die gleiche Zahl von Rettungskräften. Hamburgs Feuerwehr gehört zu den größten und modernsten in Europa. In Erinnerung geblieben sind spektakuläre Einsätze (z.B. der Brand des Michel 1906, Katastrophen wie der Feuersturm 1943 und die große Flut 1962). Der filmische Rückblick zeigt die „normale“ Arbeit aus der Zeit von 1920 bis 1960. Vorgestellt und erläutert werden die alten Filme von Michael Weigt und Manfred Gihl vom Verein Hamburger Feuerwehr Historiker.

Sonntag, 21. April, 11 Uhr

### „Grenzfall Bacall“

Ende 1957 nahm das Deutsche Fernsehen kurzfristig das im Auftrag des Nordwestdeutschen Rundfunkverbandes von Heinrich Klemme produzierte Fernsehspiel „Grenzfall Bacall“ aus dem Programm. Die Vermischung eines Bergwerksunglücks mit der NS-Vergangenheit erregte Anstoß bei maßgeblichen Kreisen, so dass die ARD in die Knie ging. Aus Anlass der Kinouraufführung wird anhand wiederentdeckter Dokumente aus dem Staatsarchiv Hamburg erläutert, wie es zur Absetzung kam.

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



## Ich werde Mitglied!

Ich/Wir möchte(n) Mitglied im Film- und Fernseh museum Hamburg e.V. werden. Die Mitgliedschaft kostet € 65,- pro Jahr für natürliche Personen, € 130,- pro Jahr für Institutionen und Firmen. Die Vereinszeitschrift „Hamburger Flimmern“ erhalten Mitglieder kostenlos.

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

Inst., Firma: \_\_\_\_\_

Straße: \_\_\_\_\_

PLZ, Ort: \_\_\_\_\_

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

e-mail: \_\_\_\_\_

○ Einen Verrechnungsscheck über den Jahresbeitrag füge ich bei.

→ Einsenden an: Hamburger Flimmern  
Sierichstr. 145 · 22299 Hamburg

## Ich abonniere!

○ Ich/Wir möchte(n) die nächsten vier Ausgaben der Zeitschrift „Hamburger Flimmern“ für € 20,- abonnieren. Das Abo verlängert sich automatisch um weitere vier Ausgaben, wenn es nicht binnen zwei Wochen nach Erhalt der vierten bezogenen Ausgabe gekündigt wird.

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

Inst., Firma: \_\_\_\_\_

Straße: \_\_\_\_\_

PLZ, Ort: \_\_\_\_\_

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

e-mail: \_\_\_\_\_

→ Einsenden an: Hamburger Flimmern  
Sierichstr. 145 · 22299 Hamburg







Foto: Thorsten Rosemann

## Vorübergehend geöffnet Das „Rialto“ in Wilhelmsburg wird Kulturzentrum

Von Jürgen Lossau

**Es steht verrottet und verlassen in Wilhelmsburg. Und doch sollen die Räume dieses Kinos noch einmal für eine Saison geöffnet werden. Bedingung: 60.000 Euro Spenden kommen bis Ende Januar 2013 zusammen. 20.000 Euro sind immerhin schon da. Das „Rialto“, vermutlich seit 1921 als Lichtspielhaus genutzt und schon lange geschlossen, hat einen Idealisten gefunden. Und das Film- und Fernsehmuseum Hamburg soll beim Programm mitmischen.**

**D**as Grundstück am Vogelhüttendeich hat ihn schon lange gereizt. Im Jahre 2008 kaufte Stephan Reifenrath ganz in der Nähe eine 100 Jahre alte Klempnerei. „Ich stehe auf verfallene Sachen“, lacht der Mann, der nun auch Besitzer der Rialto-Lichtspiele geworden ist. „Durch Zufall“, wie er sagt – und mit einem Partner. Erst wollten sie das Objekt gleich abreißen lassen, aber inzwischen haben sie umdisponiert.

Für eine Spielzeit soll das Kino wieder öffnen. Denn im Jahr der Internationalen Bauausstellung (IBA) und der internationalen Gartenschau (igs) in Wilhelmsburg soll das Haus noch mal zum Kunsttempel werden. „Wir wollen sechs Monate lang Kultur machen: Musik, Literatur, Theater und Kino“, verrät Reifenrath. Um das Haus notdürftig wieder herzustellen, sind allerdings 60.000 Euro nötig, die bis Ende Januar übers Internet eingeworben werden sollen. „Und viele Bauleistungen hoffen wir von Firmen durch Sponsoring zu bekommen“, sagt der Initiator.

Für den Bereich Kino soll Holger Kraus vom Flexiblen Flimmern als Kurator angeworben werden. Und auch Filme, die im Fundus des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V. schlummern, könnten zu den Schätzen zählen, die hier wieder mal gezeigt werden. Holger Kraus: „Lasst uns das Projekt gemeinsam heben!“

Die Einnahmen aus den Veranstaltungen sollen allein an die Künstler gehen. Reifenrath macht klar, dass er und sein Partner damit kein Geld verdienen wollen. „Es soll uns aber auch kein Geld kosten“, ergänzt er. Was nach der Kultursaison aus dem „Rialto“ wird, ist noch nicht entschieden. Aber: „Eine Sanierung würde zwischen 500.000 und 1.000.000 Euro kosten. Die dauerhafte Existenz dieses Hauses ist deshalb fragwürdig“, betont Reifenrath.

Wir werden unsere Mitglieder über das Projekt und unsere mögliche Teilnahme auf dem Laufenden halten. Wer die Rialto-Non-Profit-Aktion unterstützen möchte, schaue auf die hier genannten Webadressen. ●



Foto: Thorsten Rosemann



Foto: Jürgen Lossau

Rialto innen und außen: eigentlich eine Großbaustelle

### Mehr zum Thema:

[www.facebook.com/RialtoLichtspiele](http://www.facebook.com/RialtoLichtspiele)

[www.rialto-lichtspiele.de](http://www.rialto-lichtspiele.de)

[www.flexiblesflimmern.de](http://www.flexiblesflimmern.de)



### Kassenhaus und Snack-Ecke:

Noch viel zu tun bis  
zur Wiedereröffnung

Foto: Thorsten Rosemann



*Zwischen*  
**HAMBURG und HAITI**



GISELA UHLEN  
GUSTAV KNUTH  
WALTER FRANK  
GRETHE WEISER  
ALBERT FLORATH

MUSIK: WERNER EISBRENNER

REGIE: E. WASCHNECK

CENTROPA-FILMVERLEIH GMBH. BERLIN · HAMBURG · DÜSSELDORF · FRANKFURT/M · MÜNCHEN