



Hamburger

FLIMMERN

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



ECKART
HAMBURG

**IN
JENEN
TAGEN**

**Kinoplakat-Graphiker
Alfred Eckart**

**Filmkritiker
Horst Mann**

**Setfotograf
Peter M. Michaelis**



EIN
comeya
FILM



Peter Lorre (Mitte)
in „Der Velorene“

Inhalt

- 4** EDITORIAL
- 6** HAMBURGER KINOGESCHICHTE
Eyecatcher fürs Filmtheater
Der Plakatkünstler Alfred Eckart
- 14** FILMJOURNALIST HORST MANN
Erinnerungen eines Film-Journalisten
Wie ich zum „Mann“ wurde
- 20** FILMJOURNALIST HORST MANN
Filmschriftsteller und Showman
Fragmente eines Journalisten-Lebens:
Über Horst Mann
- 25** BUCHREZENSION
Vom Umgang mit dem *Filmerbe*
- 26** FILMGESCHICHTE
Ein Hamburger Set-Fotograf
im *Land des Lächelns*
- 38** ALTE HAMBURGER LICHTSPIELHÄUSER
Das *Uhlenhorster Lichtspielhaus*
am Winterhuder Weg
- 42** DREHORT LÜNEBURGER HEIDE
Sibirien in Neu Wulmstorf
Dreharbeiten zu einem (Nach-)Kriegsfilm
- 48** FILMUSEUM BENEDEKSTORF
Filmmuseum Bendestorf
Das zweite Jahr
- 50** FERNSEHGESCHICHTE
Fernsehklassiker:
Wilhelmsburger Freitag
- 57** BUCHREZENSION
Hans Albers in Berlin /
Kindheiten im Zweiten Weltkrieg
- 58** SCHMALFILM
Weckrufe
im Super-8-Land
- 60** HAMBURGER KULTURFILMTAGE
„Wir brauchen den Kulturfilm!“
Ein internationaler Reigen
- 65** AUS DEM VEREIN
Rückblick 2018
- 66** MATINEEN
Filmmatinee im *Abaton-Kino*
Veranstaltungen im Frühjahr 2019

Impressum

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

www.filmmuseum-hamburg.de, www.fernseh museum-hamburg.de

Redaktion: Michael Töteberg, Dr. Joachim Paschen, Volker Reißmann

Adresse: Finkenau 35, 22089 Hamburg, T. 040.428 31 31 50, info@filmmuseum-hamburg.de

Erscheinen: einmal jährlich | Anzeigen: sind gern gesehen | Bezug: für Mitglieder kostenlos

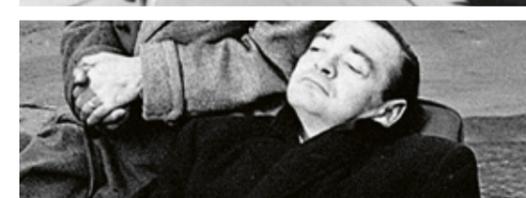
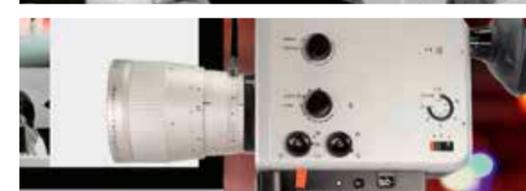
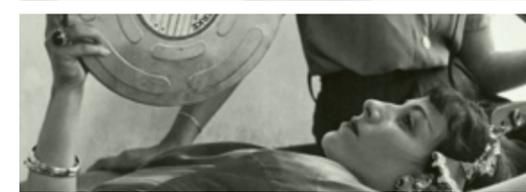
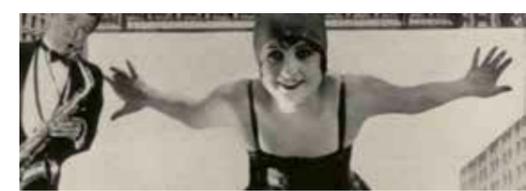
Titel: Städtisches Museum Überlingen | Fotos Innenseiten: Deutsches Filmmuseum Frankfurt a.M.

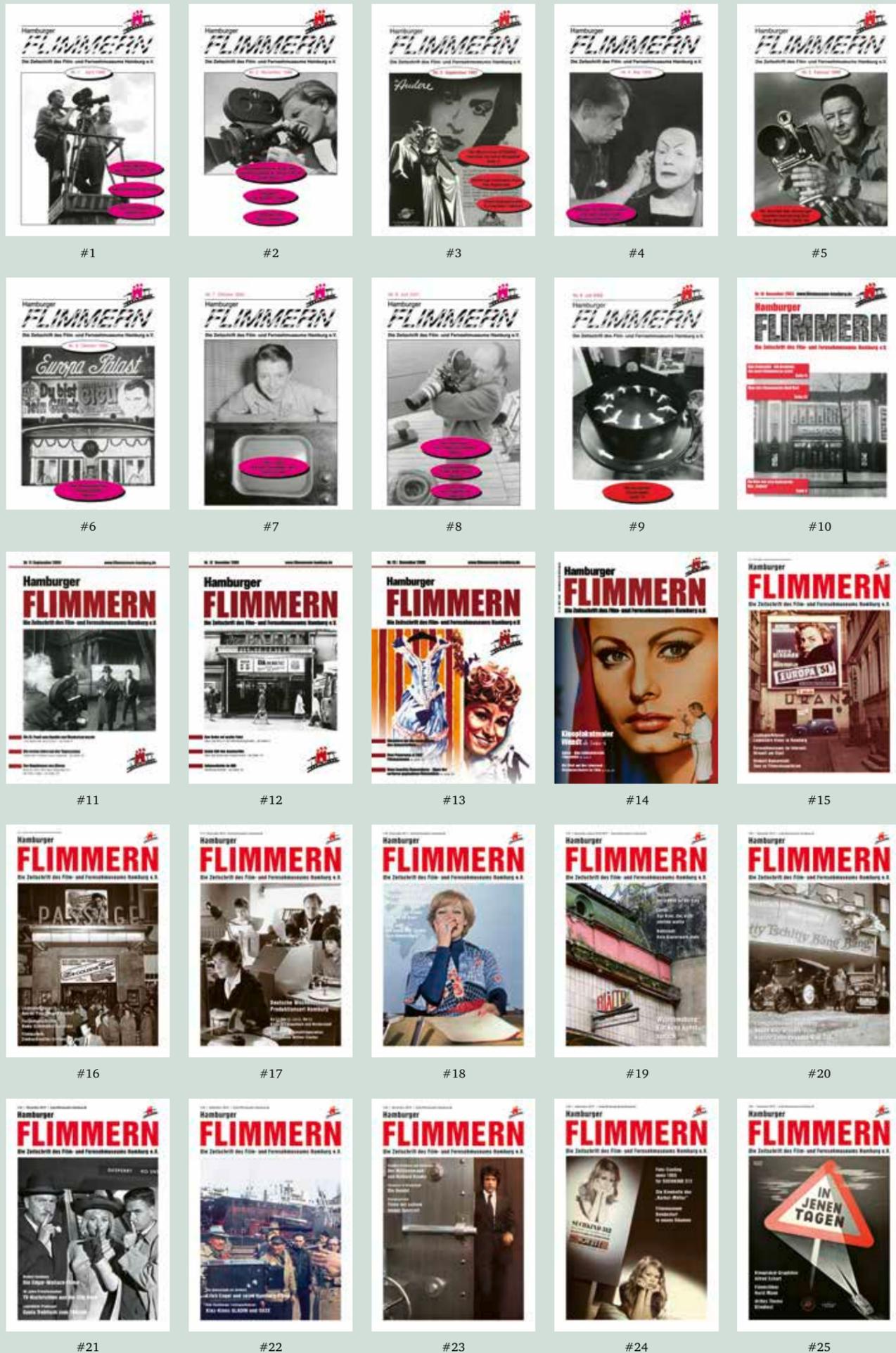
Gestaltung und Layout: atelier anita wertiprach

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



HAMBURG
MEDIA
SCHOOL





Liebe Mitglieder, liebe Freunde,
 liebe Leserin, lieber Leser,

Sie haben die 25. Ausgabe des *Hamburger Flimmern*, der jährlich erscheinenden Zeitschrift des Vereins Hamburg Film- und Fernsehmuseum, in der Hand. Im nächsten Jahr wird auch der Verein auf ein Vierteljahrhundert zurückblicken können. Grund genug, den Blick nicht nur besinnlich auf die Vergangenheit, sondern auch erwartungsvoll in die Zukunft zu richten.

Ein guter Anlass ist die Neuwahl des Vorstandes auf der diesjährigen Mitgliederversammlung am 28. Mai auf dem Mediacampus an der Finkenau, wo auch das Museum mit seinem wachsenden Fundus einen guten Platz gefunden hat. Die Neuwahl eines Vorstandsmitgliedes war nötig geworden, weil sich Jürgen Lossau, der dem Vorstand mehr als 20 Jahre angehörte, nicht mehr zur Wahl stellte. Jürgen Lossau hat u.a. als Filmemacher, als Herausgeber von Foto- und Filmzeitschriften sowie als Sammler von Kameras dem Verein hervorragende Dienste geleistet und sich vielfach für die Einrichtung eines festen Standorts eines Film- und Fernseh museums in Hamburg eingesetzt. Wir sind ihm auch dankbar für seine Bereitschaft, weiterhin für den Verein tätig zu sein (einen Beitrag finden Sie in diesem Heft).

Als Nachfolger konnte Michael Töteberg, von Beginn an Mitglied des Vereins, gewonnen werden. Er hat sich seit Jahrzehnten für den Film in Hamburg eingesetzt und ist in der Hamburger Filmszene sehr gut vernetzt. Weitere Kostproben seines Engagements für Filme, Filmemacher und Filmliebhaber sind in diesem Heft zu finden. Dem Vorstand gehören weiterhin Joachim Paschen als 1. und Volker Reißmann nun als 2. Vorsitzender an. Das erste gemeinsame Produkt soll Ihnen zeigen, wie gut die Zusammenarbeit klappt.

Der Verein ist im Mai 1994 in der damaligen Staatlichen Landesbildstelle an der Kieler Straße gegründet worden. Spiritus rector war der 61-jährige Eggert Woost, der ein Hamburger Filmarchiv aufgebaut hatte, durch andauernde Sammlung, detailgenaue Erschließung und weitreichende Vermittlung an Film- und Fernsehproduzenten. Er hatte bereits 1993 unter dem Titel *Hamburg im Film* aus dem Bestand des Archivs mit Sonntagsmatineen im *Abaton-Kino* begonnen. Mit an der Spitze des Vereins stand Till Heidenheim, ein Hamburger Filmkaufmann, der nach dem frühen Tod Woosts 1999 zunächst den Vorsitz übernommen hatte.

Der neue Vorstand wird wie der alte weiterhin darum bemüht sein, für eine Präsenz des Vereins in der Hamburger Öffentlichkeit zu sorgen und sich nach Möglichkeiten einer dauerhaften Präsentation umzusehen. Er ist sich der Unterstützung durch die Mitglieder sicher. Er dankt allen für ihre Mitarbeit und allen Spendern für die Überlassung von wichtigen filmhistorischen Materialien.

Wir wünschen eine anregende Lektüre in der 25. Ausgabe des *Hamburger Flimmern*.

Joachim Paschen i. A. des Vorstands



Joachim Paschen



Volker Reißmann



Michael Töteberg

MARTIN ROUMAGNAC



MARLENE DIETRICH

**DANIEL GELIN JEAN GABIN M. HERRAND
LUCIEN NAT MARGO LION**

IN EINEM ALCINA-FILM DER »IFA« VON GEORGES LACOMBE
AUFFÜHRUNGEN BIS DONNERSTAG, DEN 4. NOVEMBER 1948, TÄGLICH
IN DEUTSCHER SPRACHE 11.00, 13.30, 16.00 UHR
IN FRANZÖSISCHER SPRACHE MIT DEUTSCHEN
UNTERTITELN 18.30, 21.00 UHR
VORVERKAUF 2 TAGE IM VORAUS VON 10-21 UHR AN DER WATERLOO-KASSE UND VORVERKAUFSTELLEN

WATERLOO

THEATER - HAMBURG - DAMMTORSTR. - AM STEPHANSPLATZ



ECKART
HAMBURG

Eyecatcher fürs Filmtheater Der Plakatkünstler Alfred Eckart

Von Hansjörg Straub



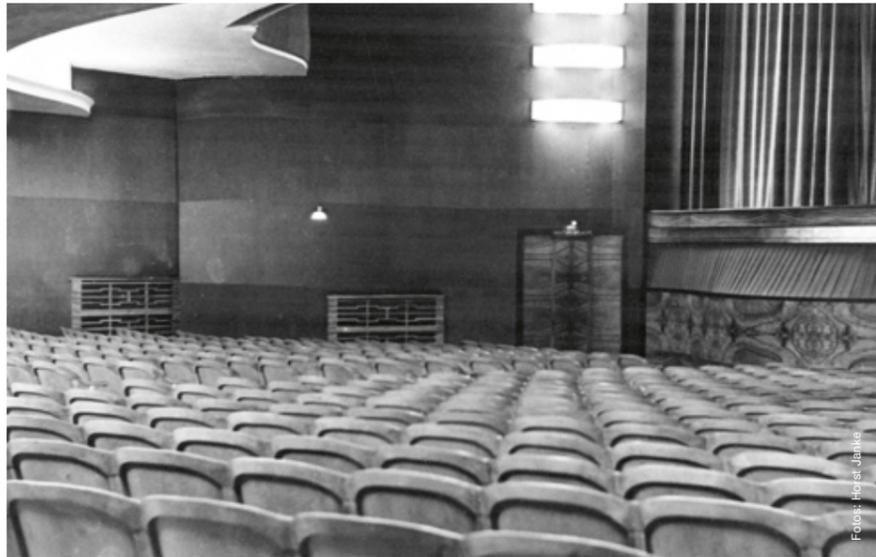
Den Ruhestand wollte er am Wasser verbringen. Das Segeln war seine Leidenschaft und tatsächlich ging er bis ins hohe Alter im Colani zu seinem Boot am Überlinger Bodenseeufer, wo er sich niedergelassen hatte. Der dunkelblaue Zweireiher war ein Erinnerungsstück an Hamburg. Dort hatte er 45 Jahre lang gelebt und gearbeitet. Dort hatte er in den unmittelbaren Nachkriegsjahren plakative Wunderwerke der Kinowerbung geschaffen.

In Hamburg hatte der Grafiker Alfred Eckart bereits ab 1930 als Gestalter und Künstler Spuren hinterlassen, hatte einige Jahre in der Zweigniederlassung einer englischen Firma als Zeichner gearbeitet und sich dann mit einem eigenen Atelier selbstständig gemacht. Er verstand sich als Künstler, der mit seinen Arbeiten gewerblichen Produkten zu einem ansprechenden Auftritt verhilft, er schuf Markenzeichen, gestaltete Geschäftspapiere von Unternehmen, Anzeigen, Broschüren und Plakate für Theater, Kinos und Buchverlage. Es sind die oft schnell vergänglichen Spuren der Gebrauchsgrafik, die mit

viel Gespür für das Wesentliche eines Produktes meist mehr über den Auftraggeber als den Gestalter aussagen. Wenn es diesem aber gelingt, als Urheber in seinen Werken erkennbar zu bleiben, wenn sie gar von Museen gesammelt werden, sind sie zumindest für eine gewisse Zeit der Vergänglichkeit entronnen. Alfred Eckart gelang das.

Geboren 1908 im oberfränkischen Hof an der Saale ließ er sich nach seinem Schulabschluss zum Textil-Musterzeichner ausbilden und studierte in den Jahren 1927 bis 1929 vier Semester an der Staatlichen Kunstschule für Textilindustrie im dreißig Kilometer entfernten

Plauen. Als Zeichner hatte er Muster für Kleider- und Dekorationsstoffe entworfen, skizzierte seine Ideen und erarbeitete die technischen Verarbeitungsschritte der Stoffproduktion. In Plauen war Professor Otto Lange, ein Graphiker und expressionistischer Maler, einer seiner Lehrer. Er machte seine Studenten mit der Gedankenwelt und Formensprache des Bauhauses vertraut, das sich seit 1925 in Dessau angesiedelt hatte. Dessen Bestreben, das Kunsthandwerk wiederzubeleben und andere Formensprachen zu entwickeln, stieß beim Studenten Alfred Eckart auf offene Ohren.



Kinosaal des Waterloo-Filmtheaters an der Dammtorstraße – für dieses Kino schuf Eckart seine Plakate

Alfred Eckart wollte nicht ein Leben lang Muster für Textilbahnen zeichnen und sich in der Anonymität eines großen Industrieunternehmens verborgen halten. Sein Talent als Gebrauchsgrafiker paarte sich mit künstlerischen Ambitionen, und um das der Welt zu zeigen, musste er der Provinz des sächsischen Vogtlandes entrinnen und in eines der großstädtischen Zentren gelangen. Es ist durchaus erstaunlich, dass es ihm in den Monaten der maßlos ausufernden Arbeitslosigkeit nach der Weltwirtschaftskrise gelang, eine Arbeitsstelle zu finden.

Von April 1930 bis Ende 1934 arbeitete er als Zeichner und später als Atelierleiter für die englische Firma Gestetner AG in Hamburg. Die Firma stellte u.a. Vervielfältigungs-Apparate her. Er war eingestellt worden, um die Reklame der firmeneigenen Erzeugnisse zu gestalten. Für diese Tätigkeit hatte er offensichtlich einen großen Spielraum, den er für sich und die Firma gut nutzte. Als er nach drei Jahren den Arbeitsplatz kündigte, lobte man seine Arbeiten und bedauerte wortreich sein Ausscheiden. Da-

mit beendete Alfred Eckart die einzige feste Anstellung in seinem Berufsleben. Es war ein mutiger Schritt in unsicheren Zeiten. Gefördert wurde die Bereitschaft zum Risiko wahrscheinlich durch die Zuerkennung eines Preises, den die Schultheiss-Patzenhofer-Brauerei Berlin ausgeschrieben hatte. Einzureichen war eine Neugestaltung der Schutzmarke der Brauerei. Alfred Eckarts Wettbewerbsbeitrag war spürbar modern, flächig, reduziert auf die Farbe Schwarz auf weißem Grund. Er gewann den Wettbewerb. Am 21. April 1934 teilte das „Zentralbureau der Brauerei-Aktiengesellschaft Schultheiss-Patzendorfer“ dem Gewinner mit, dass er den Betrag von 3.000 Reichsmark erhalte. Auf den Etiketten der Bierflaschen erschien die prämierte Schutzmarke nie.

In den darauf folgenden Jahren bis zum Beginn des Krieges begann er sich als freischaffender Grafiker einen Namen zu machen. Er arbeitete für verschiedene Hamburger Unternehmen, Modehäuser, aber auch für das Deutsche Schauspielhaus und das Thalia-Theater, für die er Plakate gestaltete.



Ostergrußkarte von Eckart für den Theaterleiter Heinz B. Heisig

Der Krieg unterbrach seine beruflichen Tätigkeiten. In seinem Soldatengepäck führte er aber stets Zeichenbücher und Aquarellpapier mit sich. Nach seiner Entlassung aus kurzer englischer Kriegsgefangenschaft wurde ihm die Zwangsmitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste ab 1935 nicht zum Verhängnis, zumal er nie in die NSDAP eingetreten war; und deshalb gelang es ihm nach seiner Rückkehr bereits im Jahr 1945 wieder, seine Arbeit aufzunehmen.

In Hamburg warteten auf den Rückkehrer viele Arbeiten, aber zu den dringlichsten gehörten eigentlich nicht die grafischen Dienstleistungen, die er anzubieten hatte. Die Zerstörungen durch die verheerenden Luftangriffe vom Juli und August 1943, die ganze Stadtteile zerstört hatten, waren nach der Kapitulation Anfang Mai 1945 noch lange nicht beseitigt.

Viele Kinos und Theater waren beschädigt, und wenn sie noch einigermaßen genutzt werden konnten, waren sie zuerst einmal den Besatzungstruppen vorbehalten. Das änderte sich nach ei-

nigen Friedensmonaten. Zu den ersten Kinos, die fürs deutsche Publikum in Hamburg wieder geöffnet werden durfte, gehörte das Waterloo-Theater in der Dammtorstraße.

HAUPT-AUFTRAGGEBER

Die Kinogeschichte des Waterloo begann 1909 als Licht- und Tonbildbühne Waterloo-Theater. Bis zu seiner Schließung im Jahr 1974 wurde es von verschiedenen Geschäftsführern geleitet, aber der für das Renommee bedeutendste war Heinz B. Heisig. Er war 1934 für die Geschäftsführung anstelle von Manfred Hirschel empfohlen worden, weil dieser als Jude nicht Mitglied der „Reichsfilmkammer“ sein durfte. Auch Heisig konnte sich dieser Zwangsmitgliedschaft nicht entziehen, aber in die NSDAP trat er dennoch nicht ein und wurde auch bald im KZ Fuhlsbüttel inhaftiert, weil man ihn verdächtige, einen „Hochverrat“ vorzubereiten. Beweise gab es nicht. Er wurde freigesprochen.

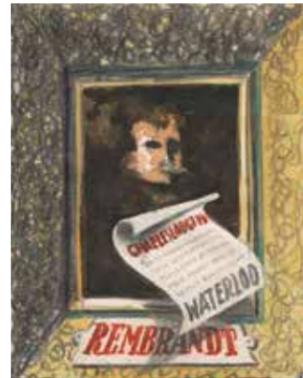
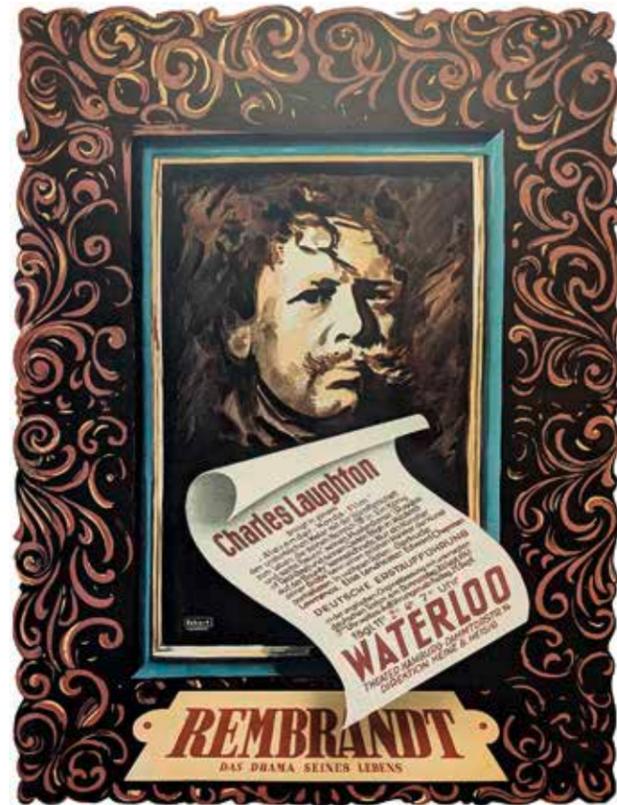
Heisig war ein aufrechter Mensch, der sich von den Nazis nicht vereinnah-

men ließ und bei der Spielplangestaltung seines Kinos weit über die Grenzen hinausschaute. Trotz Anfeindungen zeigte er in den Dreißigern bis zum Kriegsbeginn englischsprachige, französische und russische Produktionen. Seine Haltung und sein ambitioniertes Filmprogramm prädestinierten ihn nach dem Krieg auch, als erster Betreiber eines Kinos von der Besatzungsmacht zugelassen zu werden. Ab dem 20. September 1945 durfte sein Kino auch wieder Filme für die deutsche Öffentlichkeit zeigen.

Heisig war auch ein Mensch mit hohen ästhetischen Ansprüchen. Für die Werbung der Filme im Waterloo-Theater in der Dammtorstraße 14 beauftragte er den Grafiker Alfred Eckart, dessen gestalterische Produkte für das Thalia-Theater er vermutlich schon in der Vorkriegszeit wahrgenommen hatte. In der Zeit der Knappheit nach dem Krieg, der mangelhaften Qualität der Materialien und der fehlenden Fachleute war es nicht einfach, Plakate herzustellen. Für Filme werben hieß, Plakate kleben oder in Zeitungen inserieren.



Umsetzung des vorgegebenen Motivs vom Kollegen Kurt Wendt



Eines der ersten von Eckart entworfenen Motive (mit zwei Entwürfen)



Eckarts Filmplakat für die Nachkriegspremiere von *Große Freiheit Nr. 7* im Waterloo-Kino

KUNSTVOLLE ENTWÜRFE

Der erste Film, der zur Wiedereröffnung im *Waterloo-Theater* am 20. September 1945 gezeigt wurde, war Alexander Kordas *Rembrandt – Das Drama seines Lebens* von 1936 mit Charles Laughton in der Hauptrolle. Alfred Eckart setzte das prägnante Gesicht des Hauptdarstellers in Rembrandtscher Manier ins Zentrum seines Plakates und umgab es mit einem opulenten, barocken Bilderrahmen, das Ganze im Malstil und dem Farbspektrum des niederländischen Künstlers angepasst, so als sei es der Entwurf eines Selbstbildnisses, schnell mit dem Pinsel aufs Blatt skizziert. Laughton-Rembrandt schaut im Halbprofil dem Betrachter des Plakates entgegen. Darüber schwebt ein aufgerolltes Blatt Papier, auf dem – eigentlich ungewöhnlich für ein Kinoplatat – der Inhalt des Filmes, Namen der Schauspieler und die Spielzeiten im *Waterloo-Theater* zu lesen sind. Die Entwurfsskizzen, die Eckart für dieses Plakat machte, lassen noch die Unsicherheit erkennen, ob der Name des Kinos oder der Filmtitel dominieren

sollte. Aber dass ein Gemälde zum zentralen Sujet des Werbeplakats werden sollte, ist schon auf allen Entwürfen zu sehen. Damit unterschied er sich von den Plakaten anderer Gestalter, die es für den Film bereits gab. Diese zeigten meist Laughton als Künstler mit Palette und Pinsel oder den Maler mit seinen Frauen.

Einen Monat später, am 20. Oktober 1945, folgte die spektakuläre Erstaufführung des dann im Laufe der Zeit immer legendärer gewordenen Käutner-Films *Große Freiheit Nr. 7*. Der Film war noch zu Kriegzeiten 1944 gedreht, aber von der NS-Zensur verboten worden. Auch die englische Zensur ließ den Film noch einmal schneiden, so dass die Originalfassung erst Jahre später die Kinos erreichte. Nicht nur die Darsteller des Filmes, sondern auch die Lieder, die später mehr und mehr zu Gassenhauern wurden, machten ihn zum Ereignis. Alfred Eckart schuf fürs *Waterloo-Theater* ein Plakat, das große Wirkung durch die hell-dunkle Farbgebung erzielt. Es zeigt fünf sympathische Gesichter, die einen aus einem Rampenlicht der Theater-



Stilistisch bewusst schlicht gehalten: Das Plakat zu *Morituri* vom Herbst 1948

bühne ansehen. Unverkennbar Hamburger Originale mit Schiebermütze, Elbsegler und der Hauptdarsteller Hans Albers mit der Kapitänsmütze, die sein Markenzeichen wurde. Das angedeutete Schifferklavier dient als Fläche für Titel und Schauspieler, wobei auffällt, dass die Nr. 7 aus dem Filmtitel keinen Platz auf dem Plakat fand. Das Buddelschiff aber deutet auf das melancholische Ende hin. Die Hauptfigur Hannes verlässt seine Heimat. Wohl für immer.

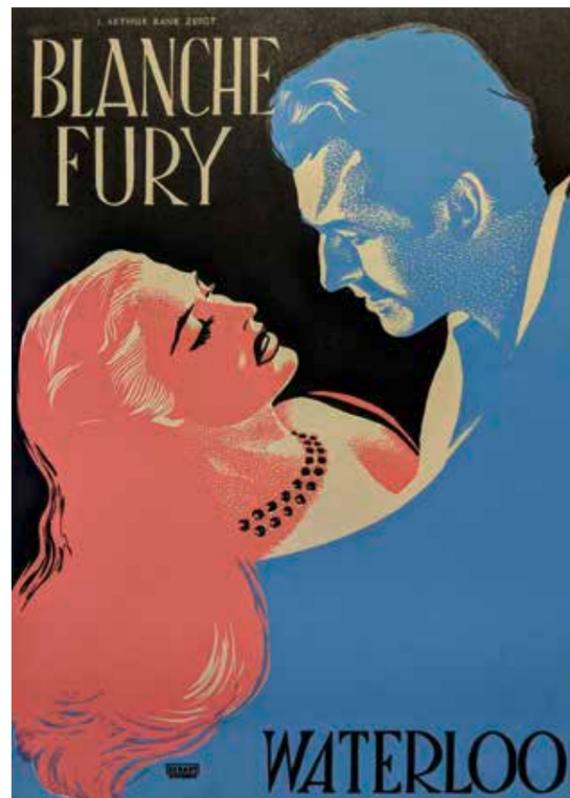
Das Gesicht eines Stars, einer Identifikationsfigur oder eines Sympathie-

trägers reichte schon immer vielen Plakaten, die Besucher ins Kino zu locken. Und für viele Gestalter war es auch verlockend, diesen Gesichtern ihre persönliche graphische Handschrift zu geben. Schauspielerinnen und Schauspieler mit geringen darstellerischen Qualitäten konnten so zu Ikonen der Filmgeschichte werden. Ein Film, der 1948 im *Waterloo-Theater* seine Erstaufführung erlebte, war *Morituri* von Eugen York nach einer Anregung von Artur Brauner, der ihn auch produzierte. Für diesen Film zu werben war eine besondere

Herausforderung für Alfred Eckart. Sein Plakat zeigt ein paar wenig beleuchtete Konturen eines männlichen Gesichts, das düster skeptisch nach oben blickt. Der einzige Lichtstreif erreicht seinen Hals, aber auch diese nur wenig hellere Stelle wirkt wie ein Meteoritenschwarm, der aus dem All zu schießen scheint. In das Gesicht ist eine tiefe Existenzangst eingefurcht. Vergebliche Hoffnung. Drei düstere Farben auf blasses Papier gedruckt. Giftgrün der Titel *Morituri*, den damals wohl nur wenige sofort verstanden: *Die Todgeweihten*. Der Film



Plakatmotive zu *Die schwarze Narzisse* (*Black Narcissus*, deutscher Kinostart: August 1948) und *Symbol des Glücks* (*The White Unicorn*, deutscher Kinostart ebenfalls 1948)



Eckarts Plakate zu *Unruhiges Blut* (*Blanche Fury*, 1947) und *Die roten Schuhe* (*The Red Shoes*, 1948)

erschien zu einer Zeit in Deutschland, als Vergangenheit unbedingt vergangen sein sollte und nicht Anstoss zu reflektieren, was geschehen war. *Morituri* war der erste deutsche Spielfilm, der den Holocaust thematisierte und dementsprechend war auch die Resonanz der Besucher. Trotz des versöhnlichen Endes, trotz des Wagemuts der Filmemacher, trotz der Courage des Kinobetreibers und seines Plakatgestalters: Der Film war ein eklatanter Misserfolg. Die Zeit war nicht reif für diesen Film.

1946 drehte Helmut Käutner den Episodenfilm, man könnte auch sagen, den Trümmerspiel *In jenen Tagen*, der die Geschichte eines Autos in schweren Zeiten und damit die Schicksale seiner Besitzer erzählt. Auch dieser Film griff die jüngste Vergangenheit Deutschlands auf, aber die Vielgestaltigkeit der sieben Episoden und die mit dem sprechenden Auto hergestellte Verfremdung machte die Auseinandersetzung mit „jenen Tagen“ erträglicher. Eckart gestaltete mehrere Plakate, von denen wohl zwei gedruckt und verbreitet wurden. In beiden Fällen steht ein Verkehrs-

zeichen im Mittelpunkt, auf das der Titel gedruckt ist. Verbreitet war das Plakat, auf dem ein nachts fahrendes Auto mit eingeschalteten Scheinwerfern das Straßenschild beleuchtet. Außer ein paar Wolkenandeutungen ist von der Umgebung auf dem schwarzen Hintergrund nichts erkennbar. Auf das andere Plakat platzierte er 19 handgezeichnete Köpfe

Für den ersten deutschen Nachkriegs-Spielfilm im *Waterloo*, *In jenen Tagen*, schuf Eckart sogar zwei verschiedene Motive



der Personen, die in dem Film eine Rolle spielen, sowie das Auto, Ortsschilder und ein paar Details. Dieser Entwurf ist im Gegensatz zum anderen heller und wahrscheinlich auch dem Publikum zugänglicher gewesen.

UMFANGREICHES WERK

In seiner eigenen Auflistung waren es zwischen 1945 und 1949 vierzig Plakate, die Alfred Eckart fürs *Waterloo-Theater* gestaltete und die dann auch gedruckt wurden. Es war immer ein aufwändiges Verfahren, angefangen von kleinen postkartengroßen Skizzen, die er kolorierte, mit differenzierten Angaben zur Typographie, Farbmuster- und vergleiche, von Hand gefertigte Reinzeichnungen in Gouache mit sorgfältigen Farbverläufen, mit feinsten Pinseln getupfte Punkte. Mit Bleistift notierte Eckart Anweisungen für die weiteren Abläufe wie „3 Farben Strichätzung – möglichst genaue Farbwiedergabe – Satz dkl-blau Antiqua, schön ausgewogenes Satzbild“. All das, was Graphiker heute unaufwändiger am Computer verrichten. Danach

musste das Blatt dem zuständigen englischen Besatzungsoffizier vorgelegt werden, der es mit einem Kontrollvermerk stempelte und mit seiner Unterschrift versah. Jetzt stellte die Klischerianstalt die Druckvorlagen her und mit der handschriftlichen Notiz „Nicht zu schlechtes Papier!“ drückte der Gestalter zuletzt seine Hoffnung aus, seine Bemühungen mögen nicht mit schlechter Papierqualität zunichte gemacht werden konnten.

1949 endete offensichtlich die Zusammenarbeit mit dem *Waterloo-Theater*. Alfred Eckart arbeitete in den kommenden Jahren für die großen Theater und viele kleinere Bühnen, für Schallplattenlabel (Telefunken, Decca), für den Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR), die „Deutsche Hausbücherei“ Hamburg, diverse Gewerkschaftsverbände. Viele seiner Plakate fürs Theater und Kino wurden in die Sammlungen des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Hamburg, des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg und des Museums für Gestaltung in Zürich aufgenommen. Der größte Teil seiner Arbeiten befindet sich

heute im Städtischen Museum der Stadt Überlingen.

Nach 45 Berufsjahren schloss er sein Hamburger Büro und entschied mit seiner Frau, der Grafikerin Lotte Eckart-Sigwart, den Ruhestand im Süden Deutschlands zu verbringen. Sie war in den ersten Nachkriegsjahren schon einmal beruflich in der Nähe Sigmaringens tätig gewesen. Der nahe gelegene Bodensee reizte den passionierten Segler Eckart, der schon in den Dreißigern in Hamburg ein eigenes Segelboot besessen hatte. Nach dem Verkauf ihres Hamburger Hauses wohnten sie bis zu ihrem Tod, Alfred Eckart starb 1995, Lotte Eckart-Sigwart 2002, in einer Wohnung unweit vom Wasser in Überlingen.

Aber wann immer es ihnen möglich war, sollen die beiden noch im hohen Alter mit ihrem Boot auf den See hinaus gefahren sein. Alfred Eckart trug seinen Colani und eine Prinz-Heinrich-Mütze auf dem Kopf. So viel Hamburg musste sein. ●

Erinnerungen eines Film-Journalisten

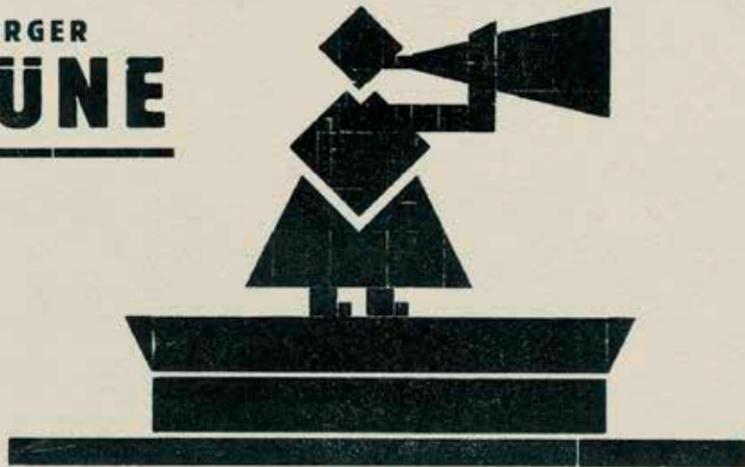
Wie ich zum „Mann“ wurde

Von Horst Mann

Als am 15. Oktober 1924 die Nummer 19 der in Hamburg erscheinenden *Allgemeinen Künstlerzeitung* – die spätere *Tribüne* – herauskam, enthielt sie in ihrem Filmteil die Kritik über einen Mady-Christian-Film. Ich holte mir von der Redaktion ein erstes Belegexemplar, überlas den Bericht und glaubte, zu platzen.



DIE HAMBURGER
TRIBÜNE



Die Schauburg
Illustrierte Wochenzeitschrift für Film und Bühne

Licht Bild Bühne
ILLUSTRIERTE TAGESZEITUNG DES FILMS

Was hatte Justin Steinfeld, mein Lehrmeister und späterer Freund, der Herausgeber dieser Zeitschrift, daraus gemacht? Das Ganze war auf vierzig Zeilen zusammengestrichen worden, und mir erschien es, als lese ich den Text von hinten nach vorn. Ich musste mir dennoch eingestehen, dass der Text straffer und sinnvoller geworden war, und wenn ich mich auch in meinem Journalistenstolz tief getroffen fühlte, so versuchte ich doch von nun ab, Kritiken und Artikel so knapp wie möglich zu halten und das Wesentliche zu sagen. Aber ich grollte Justin Steinfeld noch lange, weil er „das Beste, das zu geben ich geben bereit war“, dem Rotstift statt der Öffentlichkeit preisgab.

Ich hätte diese meine erste Kritik beinahe gar nicht entdeckt, wenn nicht einer der zufällig anwesenden Kollegen – ich glaube, es war der heute als Kabarettist bekannte Dirks Paulun – mich auf einen Namen aufmerksam gemacht hätte, der mir zwar bekannt vorkam, der jedoch mit meinem Namen gar nichts zu tun hatte. Der einfallsreiche Herausgeber hatte nämlich aus Horstmann einen Angehörigen der Lübecker Familie gemacht, wahrscheinlich in der Annahme, dass es bei dieser so verzweigten Familie auf einen „auch schreibenden Sprössling“ nicht drauf ankomme. [...]

Nach einiger Zeit filmschriftstellerischer Tätigkeit begannen auch die Redakteure anderer Zeitungen mich ernst zu nehmen. Es geschah zwar nur zögernd, aber es gelang mir dennoch, Pinkpank vom *Film-Journal*, Dr. Greeven vom *Hamburger Fremdenblatt*, Meissner vom *Hamburger Anzeiger*, Wilken vom *Hamburgischen Correspondenten* und Erich Kühn vom *Mittagsblatt* für meine Arbeit zu interessieren. Letzterem verdanke ich besonders viel. Er gab sich große Mühe, mir beizubringen, dass sein Lesepublikum anderes verlangte, als die kleine auserwählte Schar der *Tribüne*. Nach einigen Schreibübungen, die kräftig vom Rotstift zensiert wurden, avancierte ich zum ständigen Mitarbeiter in jenem Hause am Rödingsmarkt, das auf eine Tradition zurückblicken konnte, in der viele der heute bekannten Autoren geschult worden waren. [...]

FILM – DIE MAGISCHE FORMEL

Oh, diese Freitage: Sie waren mir ein Gräuel und eine Lust zugleich. Von fünf Uhr bis neun Uhr gab es Premieren. Für die Kollegen von der Tagespresse ging es gemüthlicher zu. Das war alles besser aufgeteilt, und im schlimmsten Falle kam es vor, dass ein Kollege um neun Uhr ins Kino musste. Für mich verging kein Freitag, wo ich nicht von der ersten bis zur letzten Vorstellung ran musste, so dass ich oft

„Oh, diese Freitage: Sie waren mir ein Gräuel und eine Lust zugleich.“

spät abends nicht mehr wusste, was ich am Nachmittag gesehen hatte. Manchmal hieß es den Sonnabend dazu nehmen, nämlich dann, wenn die *Tribüne* Redaktionsschluss hatte. Da ich inzwischen zum Korrespondenten einiger Fachblätter avanciert war, in welcher Eigenschaft ich den Sitzungen in der Rabenstraße beizuwohnen hatte, Besprechungen angesetzt waren und Star-Interviews durchgeführt werden mussten, so waren meine Tage und meist die halben Nächte ausgefüllt. Ich erinnere mich eines Freitags, wo ich um fünf Uhr irgendeinen Film sah, um sieben Uhr besuchte ich im *Waterloo-Theater* *Die andere Seite* und um neun Uhr im *Ufa-Palast* die Premiere von *Mädchen in Uniform*. Meine schreibende Tätigkeit begann abends nach Elf; auch dann erst kam ich zur Lektüre der vielen Zeitungen und Zeitschriften sowie dem Studium der filmischen und anderen Wissenschaften. Dass ich noch die Zeit erübrigte, eine Freundin zu haben und Schnäpse zu trinken, begreife ich heute nicht mehr. Die Schnäpse trank ich allerdings fast nur anlässlich von Pressetee-Veranstaltungen.

Längst hatte ich die Entscheidung treffen müssen, entweder meine journalistische Laufbahn zugunsten einer festbesoldeten Anstellung aufzugeben oder darauf zu verzichten, „festen Boden“ unter den Füßen zu haben. Ich wagte den Sprung ins Ungewisse. Meine Einkünfte waren zwar gestiegen, aber nicht zum Leben ausreichend. Ich nahm diese Tatsache in Kauf, in der Gewissheit, Liebe zum Beruf zu empfinden und einer Sache zu dienen, die im wahrsten Sinne vom Volksgut geworden: der Film. All jene, die sich ihm verschrieben haben, sei es in der Produktion, im Verleih, im Kinowesen oder an der Presse, sie wissen, welch eine beherrschende, magische Formel diesem Wort innewohnt. [...]

STARS AND STRIPES

Während der Glanzzeit des deutschen Films, der Jahre 1927 bis 1933, verging kaum eine Woche, wo nicht in irgendeinem großen Hotel Hamburgs ein Pressetee stattgefunden hätte. Mit dem Saisonbeginn waren es oft zwei oder drei Veranstaltungen, denen man in der Woche beizuwohnen hatte. Alle Kollegen trafen sich dann in dem glanzvollen Rahmen des *Hotel Atlantic* oder der *Vier Jahreszeiten*, manchmal auch im *Reichshof* oder im *Streits Hotel*, um in angeregter Unterhaltung dem weiblichen oder männlichen Star des flimmernden Streifens entgegen zu sehen. Man saß da, rauchte und trank guten Cognac; man tauschte seine Eindrücke über Filme aus oder überlegte, welche Fragen man den Schauspielern stellen wollte. Das war gar nicht so einfach. Ich erinnere mich

Linke Seite:
Titelschriftzüge einiger
Zeitschriften und
Zeitungen, für die
Horst Mann arbeitete



Beleuchtete Außenfassaden der Schauburg Uhlenhorst und der Schauburg Barmbek Mitte Dezember 1935

einer Zusammenkunft mit Renate Müller. Die erste Garnitur der Presse sowie zwei Rundfunkreporter waren anwesend. Es wurden schrecklich viele, zum Teil belanglose und lächerliche Fragen gestellt. Ich überlegte. Dann platzte ich plötzlich heraus: „Haben Sie nicht endlich genug von dieser Fragerei?“. Renate Müller sah mich lächelnd an. Sie schien sehr müde zu sein (bekanntlich hatte sie ein organisches Leiden, dem sie in jungen Jahren unterlag). Sie antwortete: „Die Fragen, die man mir stellt, sind in jedem Falle interessanter als die Antworten. Haben Sie nicht genug davon?“ – „Bestimmt nicht, solange sie geschickt formuliert sind“, antwortete ich.

Die Antwort der sehr beliebten Schauspielerin entsprach ganz und gar ihrem bescheidenem, einfachen Wesen. Nicht jeder Star trug ein solches Wesen zur Schau. Brigitte Helm blieb – es war, wenn ich mich recht erinnere, anlässlich einer Zusammenkunft im *Atlantik* – kühl-reserviert und bewahrte in jeder Geste und durch jeden Augenaufschlag ihre klassische, kalte Schönheit. Sie war frisch der *Metropolis* entstiegen und sich wohl deshalb ihrer Gottähnlichkeit noch zu stark bewusst.

Heinrich George empfing die Presse an einem sehr heißen Sommertag in Hemdsärmeln. Nicht, dass man Franz Bieberkopf diese Tatsache verübeln hätte; doch wirkt er durch seine Leibesfülle sehr unästhetisch. Auch er war stockbetrunken. Man musste befürchten, dass er jeden Moment sein berühmtes Götz-Zitat vom Stapel lassen würde. Er erzählte schrecklich viel von sich, und kaum einer von uns kam in die Verlegenheit, nach irgendeiner Frage suchen zu müssen.

Conrad Veidt, drahtig, schlank, nervös, den Kopf wie ein Windspiel leicht schräg geneigt, die blassen Augen von einem Ausdruck fragender Beharrlichkeit erfüllt, die langen feingeglied-

erten Hände ineinander verkrampft, – so saß uns Presseleuten einmal der berühmte Darsteller im Hotel *Vier Jahreszeiten* gegenüber. Wir führten eine zwanglose Unterhaltung über die Kunst der Menschendarstellung auf der Bühne und im Film. Als ich später Veidt interviewte, fiel mir auf, welche großen Möglichkeiten er als Molière-Darsteller haben müsse. Als ich es ihm sagte, erwiderte er, dass es „bisher bei der Darstellung von Neurasthenikern geblieben sei“. Das sollte sicherlich kein Vorwurf an die Autoren und Regisseure sein, sondern höchstens an sich selbst.

Fritz Kortner, klein, gedrungen, die tief liegenden Augen durchdringend auf jeden Frager gerichtet, wirkte auch mich besonders durch seine Hässlichkeit. Sie störte weder im Film noch auf der Bühne. Wer ihn als „Nathan der Weise“ gesehen hat, wird den Eindruck seiner faszinierenden Persönlichkeit niemals vergessen können. In seinen unzähligen Filmrollen, deren eine der markantesten die Darstellung der Hauptmann Dreyfus ist, hat er sich die Zuneigung und Bewunderung des Publikums erworben. Was alles nicht verhindern konnte, dass man – er war im Sommer 1932 – im Norag-Haus in Hamburg nicht die Absicht hatte, „für den Juden ein Kabel ins *Hotel Atlantic* zu legen“, zum Zweck der Durchführung eines von mir geplanten Rundfunk-Interviews.

Harry Piel, Gerda Maurus, Hans Adalbert, Gustav Fröhlich, Karin Hardt, Hans Speelmans, Hans Albers und andere Darsteller, Regisseure, Autoren, Komponisten – sie alles passieren Revue vor meinem geistigen Auge, das zurück schaut in die Zeit vor zwanzig Jahren, als es noch eine Gemeinschaft der Filmschaffenden gab, die besessen von dem Glauben war, dem deutschen Film eine Vormachtstellung in der Welt zu erobern. Wo sind sie alle geblieben, die damals wirkten? Einige sind gestorben, manche

„Haben Sie nicht endlich genug von dieser Fragerei?“



Hauszeitschrift *Die Schauburg*; der Spielfilm *Friesennot* lief 1935 in der Schauburg Hamm

verschollen, wieder andere arbeiten nur noch hinter den Kulissen. Einige Namen scheinen unvergänglich; sie bilden die Kerntruppe einer neuen Generation von Filmbegeisterten, deren Aufgabe es sein wird, Mittel und Wege zu finden, um den Film ebenbürtig im Kreis des internationalen Schaffens bestehen zu lassen.

ALS „SHOWMAN“

Eines Tages, im Sommer 1932, fragte Hermann Sass mich, ob ich bei ihm als Showman arbeiten wollte. Ich wollte. Nicht nur, weil mir glänzende Bedingungen offeriert wurden, sondern auch, weil sich mir hier ein neues Betätigungsfeld eröffnete. Aber ich muss gestehen, dass gerade diese Betätigung mir einiges Kopfzerbrechen bereitete. Meine bisherige Arbeit am Film, die sich zur Hauptsache darauf beschränkte, über den gesamten Fragenkomplex, den gründlich zu studieren ich nicht versäumt hatte, zu schreiben, sollte nunmehr zu einer praktischen Arbeit werden. Und da fehlte es mir an Erfahrung.

Die Schauburg-Saison sollte am 1. September eröffnet werden. Vier Wochen vorher begann ich meine Tätigkeit im Büro. Ich hatte mit Felix Traugott zusammen die *Schauburg-Zeitung* zu redigieren, eine Arbeit, die mir nicht schwer fiel. Ich hatte mich darauf vorzubereiten, drei der dreizehn im Konzern zusammen gefassten Theater zu leiten. Es waren diese die *Schauburgen Hamm, Uhlenhorst und Barmbek*. Die beiden letzteren waren Volkskinos, die *Schauburg Hamm* jedoch galt als eins der besten Erstaufführungstheater. Es verfügte über ein sehr gutes Publikum und eine erhebliche Anzahl von Angestellten. Es hieß, mit dem einen wie mit dem anderen fertig werden. Wer als Geschäftsführer eines großen Lichtspielhauses tätig ist, weiß, wie schwierig es oftmals

„Es hieß, mit dem einen wie mit dem anderen fertig werden.“

ist, das Publikum richtig zu behandeln und sich bei den Angestellten durchzusetzen. Wenn ich auch jeden Einzelnen gut kannte, so hatte ich den Leuten zum ersten Male als „Chef“ gegenüber zu treten, und das vermochte vieles zu verändern. Es ging auch nicht immer ohne Reibungen ab, da man mich als „Outsider“ betrachtete.

Ich hatte für jedes der drei Theater eine individuell gehaltene Reklame durchzuführen und die Filme, die von der Disposition eingesetzt worden waren, zu lancieren. Es war verhältnismäßig einfach, selbst einen mäßigen Film dem Publikum der Volkskinos mundgerecht zu machen. Ich hatte in dieser Beziehung Felix Traugott einiges abgesehen, der es meisterhaft verstand, selbst einen „Schmarrn“ zu landen. Als eines Tages der Film *Ein Tag der Rosen im August – da hatt' die Garde fortgemusst* eingesetzt werden sollte und sich alle Fachleute die Haare raufte, da ließ er von der Straße her eine Militärkapelle ins Kino marschieren, die einen so entsetzlichen Lärm vollführte, dass die Menschen straßenweit zusammenliefen, wohl in der Annahme, der Moment, „gen Engeland“ zu fahren, sei bereits gekommen. Bei dem Film *Abenteuer eines Zehn-Mark-Scheins* verteilte er Zehn-Mark-Scheine, deren Nummern man sich zu merken hatte und die an den Schauburg-Kassen gegen fünfzig Mark umgetauscht wurden.

Schwieriger war es, in den Ur- und Erstaufführungstheater einen Film, von dem man wusste, dass von dieser Sorte Film zwölf auf ein Dutzend gingen, zu starten. Die Bühnenschau war eins der wirksamsten Erfolgsmittel. Auf diesem Gebiet Neues zu entdecken, ohne sich selber geistig und das Theater pekuniär in Unkosten zu stürzen, war besonders schwer. Ich hatte immer wieder Gelegenheit mit Ben Aika auszurufen: *Alles schon dagewesen!*



Eines Abends, es war Mitte August, ging ich an den Hamburger Fleeten spazieren. Auf einer Brücke gewährte ich zwei junge Musikanten, einen Gitarristen und einen Ziehharmonika-Spieler, die ganz annehmbare Tonfolgen in den Sommerabend schickten. Viele Leute waren stehen geblieben und sangen die Melodien mit; die Sonne senkte ihre letzten Strahlen in die Elblutten; auf dem Strom blinkten die ersten bunten Lichter. Gefesselt von dem hübschen Bild sah ich eine Weile zu – und plötzlich hatte ich eine Vision: Es war völlig dunkel, eine Gaslaterne warf ihren silbrigen Schein über die Brücke, die Musikanten und Sänger ...

Am Eröffnungstage der Saison stand auf der Bühne der *Schauburg Hammerbrook* eine Gruppe von fünf Musikanten unter dem Schein eines bläulich-roten Lichts. Eine Gaslaterne flackerte und selbst der Mond am dunkelblauen Sternenhimmel fehlte nicht. Die Gruppe war durch eine Riesenreklame als „Original Hamburger Straßenmusikanten“ angekündigt, was durchaus der Wahrheit entsprach, denn ich hatte in tagelangen Probevorführungen, an den sich Hunderte von Straßensängern eingefunden hatten, die besten Kräfte ausgewählt und engagiert. Ich hatte in einer entsprechenden Einleitung auf diesen Umstand hingewiesen, und es vergingen keine vierzehn Tage, als ich „pendeln“ musste, um in vier Theatern jeweils die drei Vorstellungen „meiner“ Musikanten anzusetzen.

Diese Bühnenschau-Darbietung verblieb länger als zwei Monate auf dem Programm sämtlicher Theater. Meine Widersacher verziehen mir vieles. Dass ich jedoch eines Tages das gesamte Kino-Personal in der Straßenbahn und der U-Bahn durch Hamburg fahren ließ, die *Schauburg-Zeitung* ausgebreitet und in Gruppen die neuesten Film-Ereignisse diskutierend, das verzieh man mir niemals. Ich verfuhr nach dem Grundsatz der Engländer: *Make the best of it!* – und beging manchen Schnitzer. Es fällt eben kein Showman vom Himmel. Sicherlich hätte ich es noch gelernt, einiges Brauchbares zu leisten, wenn nicht die politischen Ereignisse es verhindert hätten.



„Ich verfuhr nach dem Grundsatz der Engländer: *Make the best of it!*“

DER KULTURKAMPF

Eine neue Entwicklung, wie sie während der endzwanziger Jahre unter Hugenberg eingeleitet worden war, setzte ein. Das Wald- und Wiesengenre, das Fridericus-Milieu und das Wochenschau-Tantam hatten unter nationalen Fanfarenstößen die große Epoche des tausendjährigen Reiches angekündigt. Der Film, das mächtigste Mittel zur Beeinflussung der Massen, war zum Düngemittel eines unkrautwuchernden Kulturbodens geworden, der nur die Giftpilze des Völkerhasses und des Imperialismus hervorbringen konnte. Die Zeitungen der Linksparteien lenkten frühzeitig die Aufmerksamkeit der Massen auf diese vom Film her drohende Gefahr. Das *Hamburger Echo* verschärfte seinen Abwehrkampf, in dessen Rahmen zu wirken mir vergönnt war. Die Zeichnerin Käthe Lünstedt half mir dabei. Da sie zu der Zeit noch nicht Propagandistin des gleichgeschalteten Henschel-Konzerns war und ihr das *Hamburger Fremdenblatt* noch keine Spalte in der Rubrik „NS-Frauenberufe“ widmete, so besaß sie auch noch eine Überzeugung.

Auch der „Volksfilmverband“ entwickelte eine besondere Aktivität. Er gab eine eigene Wochenschau heraus, als Gegengewicht zu der Hugenbergschen nazistisch verseuchten Streifenfolge. Es muss besonders anerkennend hervorgehoben werden, in welchen Maße die Presse der Mitte und von Links sich bemühte, der hitlerschen Ideologie entgegen zu wirken. Namen wie Merwick, Lüth, Braune, Steinfeld, Meissner, Sommerhäuser und viele andere werden in der Geschichte des Kulturkampfes der beginnenden dreißiger Jahre immer mit Stolz genannt werden müssen. Dass auch ihre Kräfte nicht ausreichten, kann ihrem guten Willen keinen Abbruch tun.

Einige Vorfälle aus dieser Zeit sind mir besonders im Gedächtnis haften geblieben. Zu einem ersten großen Skandal kam es im Herbst 1932 im *Lessing-Theater*, als ein bekannter Hamburger Schauspieler einen trivial-hetzerischen Prolog zu einem jener *Ufa*-Schmarren chauvinistischer Tendenz sprach, die damals an der Mode waren. Das Publikum johlte, piff und klatschte. Der Tumult wurde mit den Takten des Deutschlandliedes überdeckt.

Anfang 1933 sprach Kurt Geron im *Ufa-Palast* anlässlich der Premiere eines Films. Er wurde ausgepiffen und von allen Seiten rief es: „Juden ‘raus!“ Man machte Miene, ihn von der Bühne herab zu holen. Als Kortner im Januar 33 auf der Bühne des *Kleines Lustspielhauses* stand, erntete er für seine Glanzleistung als Shylock nur mäßigen Applaus. Es waren nur einige unentwegte, mutige Bewunderer seine Kunst, die ihm Beifall zollten; die meisten

Besucher wagten es nicht, zu klatschen, es saßen zu viele Nazispitzel im Parkett.

Justin Steinfeld, ein eminent begabter Theaterkritiker, wurde im Februar 1933 gebeten, das *Altonaer Stadttheater* zu verlassen. Woraufhin Heinz Liepmann, damals Korrespondent einer bedeutenden englischen Zeitung, schrieb, man habe Steinfeld auch nicht gebeten, den Schützengraben zu verlassen.

Der Antisemitismus brachte viele Inhaber von Verleihfirmen und Kinos in eine unhaltbare Lage. Nach der „nationalen Erhebung“ veränderte sich in der gesamten Struktur des Lichtspielwesens sehr vieles. Am 27. Januar hatte Hermann Sass Selbstmord begangen. Ich erinnere mich, dass ich an diesem Morgen vom *Schauburg*-Konzern angerufen wurde und dass man mir diese Mitteilung machte, man bat mich, an meine Berichterstattung „keinerlei Vermutungen“ zu knüpfen, da nichts erwiesen sei. Die einfache Wahrheit war, dass Sass den Untergang seines Lebenswerks vor Augen gesehen hatte und daraus die Konsequenzen zog. Noch am Nachmittag des gleichen Tages erschien in der *L.B.B. [Licht-Bild-Bühne]* diese Nachricht als Sondermeldung.

Es ist viel um die „Arisierung“ dieses größten Norddeutschen Theaterparks diskutiert worden, und den Treuhändern wurde später manches „Vergehen“ in die Schuhe geschoben. Ich weiß aus persönlicher Anschauung, dass Schumann und Rohman, denen die undankbare Aufgabe zufiel, den Betrieb übernehmen zu müssen, diese Aufgabe in vorbildlicher und loyalster Weise gegenüber den früheren Mitarbeitern gelöst haben und dass sie deren finanzielle Interessen ungeachtet allen Anfeindungen der fanatischen Nazibonzen aus der Branche zu wahren wussten. Auch über die Arisierung des *Waterloo-Theaters* ist manches gemunkelt worden. Doch auch hier hat Heinz B. Heisig in korrektester Weise verfahren, so, wie es gar nicht anders von ihm zu erwarten war. Ich kenne Heisig persönlich seit mehr als zwanzig Jahren und weiß, dass er ein überzeugter Nazi-Gegner war, woraus er auch niemals einen Hehl gemacht hat. Die Schwierigkeiten, die er während der „großen Epoche“ ausgesetzt war, beweisen es.

Dass es für den Journalisten keine Freude war, die Mitteilungen und Entschließungen der geschalteten Verleih- und Theaterbesitzerverbände in NS-Befehlskurze nach Berlin weiterzuleiten zu müssen, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. Wenn ich dennoch diesen Dienst versah, so in der Hauptsache deshalb, weil meine illegale Tätigkeit es erforderte, den großen Vorteil, akkreditierter Pressevertreter zu sein, auszunutzen. Als ich durch ständige Nachstellungen, häufige Haussuchungen,

wiederholte Anzeigen und des schließlich erfolgenden Zusammenbruchs der illegalen Tätigkeit gezwungen wurde, Deutschland zu verlassen, da atmete ich auf. Durch zwei Jahre eines gehetzten Daseins, in Furcht und Schrecken verbracht, hatte ich mir ein nervöses Magenleiden zugezogen. Mochten auch die Aussichten im Ausland gering sein (waren sie nicht gleich Null?), so hoffte ich doch, bei einiger Willensanstrengung meine Gesundheit wieder zu erlangen.

ALS AUSLANDSKORRESPONDENT

Ich hatte bis dahin meine Heimat niemals verlassen. Nunmehr stand ich von heute auf morgen auf belgischem Boden, genau gesagt in Antwerpen an der Avenue de Keyser – ohne nennenswerte Barmittel, der Sprache kaum fähig, getrennt von der Familie und mit dem ganzen Jammer des Einsamen behaftet und versuchte, etwas zu verdienen.

Ich hatte mich im belgischen Seemannsheim eingemietet, weil es dort billig war. Beköstigen tat ich mich selber. Es kam meistens *hors d'oeuvre* in allen Variationen dabei heraus, denn ich durfte nicht mehr als fünf Franken täglich ausgeben.

Während der ersten Tage ging ich viel spazieren. Die Augustsonne, die über die Stadt und die Schelde schien; das bewegte Leben auf den Avenuen, die Müßiggänger auf den Terrassen der großen Cafés – dieses herrlich-bunte, unbeschwertere Leben machte tiefen Eindruck auf mich. Aber ich durfte meine Zeit nicht vergeuden, denn es hieß Arbeit [zu] finden. Es lag nahe, dort wieder zu beginnen wo ich aufgehalten hatte. So betrachte ich mir die Ankündigungen der Kinos, und zwei Tage nach meiner Ankunft schickte ich der *Licht-Bild-Bühne* einen „Bericht unseres Korrespondenten“, zu dem ich – es waren noch keine vierzehn Tage vergangen – ernannt wurde. ●

„Ich hatte mich im belgischen Seemannsheim eingemietet, weil es dort billig war.“

Foyer der im 2. Weltkrieg zerstörten *Schauburg Hamm*



FILMSCHRIFTSTELLER UND SHOWMAN

FRAGMENTE EINES JOURNALISTEN-LEBENS: ÜBER HORST MANN

Von Michael Töteberg

Das Manuskript – Typoskript, Durchschlag, 30 Seiten mit Lücken – kam von Wolfgang Jacobsen, Deutsche Kinemathek Berlin. „In einer Ablage mit Projektideen und Materialien zu Projekten, die ich nie und nimmer abarbeiten werde“, schrieb er mir, „stieß ich – zum wiederholten Male – auf ein Manuskript eines Hamburger Autors. Ich weiß nicht mehr, wie es in meine Hände gelangte, vermute, dass Helga Belach es mir übereignete, als sie die Kinemathek verließ.“ In knapper, aber sehr anschaulich und lebendig erzählt Mann auf diesen Seiten von seiner Zeit als Filmjournalist in Hamburg, der damaligen Kinolandschaft, über Premieren und Stars. „Mich beeindruckt diese Schilderung, halte sie auch für würdig, veröffentlicht zu werden“, schrieb Jacobsen im Begleitbrief. Der Ansicht sind wir auch und drucken den Text, etwas gekürzt und konzentriert auf die Zeit in Hamburg, im „Hamburger Flimmern“.

„Es wäre manches zu recherchieren und mit Anmerkungen zu erläutern; auch weiß ich nichts über Horst Mann, der eigentlich Horstmann hieß“, meinte Jacobsen. Doch es erwies sich als überraschend schwierig, überhaupt verlässliche Lebensdaten von Horst Mann zu eruieren. Ein umtriebiger Journalist hinterlässt jedoch Spuren: auf bedrucktem Papier. Von der *Allgemeinen Künstler-Zeitung* – dem Organ, in dem Horst Mann seine ersten Artikel veröffentlichte – gibt es in der Staats- und Universitätsbibliothek aber nur eine einzige Ausgabe: 1926, Heft 17. (Geld hat man dafür nicht ausgegeben: Das Exemplar trägt den Stempel „Probeheft“.) Herausgeber der *Halbmonatsschrift für alle Interessen unsers geistigen Lebens* ist Justin Steinfeld, Große Bleichen 16. In dieser Ausgabe bringt die Rubrik *Die Lichtspielbühne* drei Filmkritiken von Horst Mann. Er bespricht den Russenfilm *Der schwarze Sonntag*, die *Trianon* und *Deulig-Wochenschauen* sowie kurz

H.M.

„Es fällt ein gewisser „H. M.“ auf: Es gab kaum einen anderen Filmkritiker mit derartig bissiger Ironie ...“

den Spielfilm *Das Geheimnis von St. Pauli*. Der Regisseur (Rolf Randolf) wird nicht genannt; der Film als reines Genrestück gesehen und positiv bewertet, weil nichts vom Kriminalfall und der Verfolgungsjagd ablenke.

JUSTIN STEINFELD

Aus der *Allgemeinen Künstler-Zeitung* ging *Die Tribüne* hervor, von der es ebenfalls nur ein einziges Exemplar in Hamburg gibt: Die Forschungsstelle für Zeitgeschichte, Beim Schlump 83, hat Heft 19 des Jahrgangs 1929 in Kopie.

Justin Steinfeld, den Mentor Horst Manns, war weitgehend unbekannt, bis 1984 aus seinem Nachlass der Roman *Ein Mann liest Zeitung* veröffentlicht wurde, ein Werk, „das die deutsche Exilliteratur um eines ihrer besten Bücher bereicherte, um einen Roman, in dem sich linker Sarkasmus, politisches Engagement und Lust am Fabulieren vereinen“ (Hans J. Schütz, „Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen“. *Vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts*, München 1988).

Die Tribüne, Einzelpreis 25 Pfennig, im damals üblichen Kleinformat, ähnlich wie *Die Weltbühne* oder *Das Tage-Buch*, wurde stets eingeleitet durch den politischen Leitartikel von Steinfeld, der meist noch weitere Beiträge verfasste. 1930 änderte das Blatt seine Erscheinungsweise: *Die Hamburger Tribüne* erschien nun wöchentlich. Im Internet kann man zwei Dutzend Hefte des Jahrgangs 1931 kaufen, doch finden sich darin keine Artikel von Horst Mann. Filmkritiken gibt es in der *Hamburger Tribüne* nicht mehr. Theaterpremieren besprach Steinfeld meist selbst, sein Mitarbeiter für das Kinogeschehen war offenkundig abgewandert: Horst Mann schrieb nun für die *Hamburger Tageszeitungen*.

FILMKRITIKER

In der Hamburger Presselandschaft war der *Anzeiger* das Blatt, das die meisten großformatigen Kinoanzeigen hatte und jeden Sonnabend unter dem Titel „Filme der Woche“ die Novitäten besprach, garniert mit etwas Klatsch und Anekdoten, die Schauspieler beim Pressetee, meist im Alsterpavillon oder Vier Jahreszeiten, zum Besten gegeben

hatten. Bei Durchsicht der Jahrgänge fällt ein gewisser „H.M.“ auf: Es dürfte wohl kaum einen anderen Filmkritiker gegeben haben, der mit derartig bissiger Ironie herunterputzte, was im Anzeigenteil derselben Zeitung als Sensation angepriesen wurde. Nur ein Beispiel: Die *Schauburg St. Pauli*, *Passage* und *Harvestehuder Lichtspiele* brachten Anfang August 1931 als Zwei-Schlager-Programm *Max Schmeling gegen Stribling* und den Spielfilm *Das gelbe Haus des King-Fu*. Schmeling in Hamburg, der Kampf, der ihn zum Weltmeister machte – der Filmkritiker lässt sich zu keiner Begeisterung hinreißen. „Die einzigen authentischen Tonfilm-Aufnahmen des größten Boxkampfes aller Zeiten!“ posaunt die Anzeige, H.M. kommentiert trocken: „technisch außerordentlich gekurbelt“ und setzt hinzu, dass der Film „auf den Laien eintönig wirkt, daran ist der Aufnahmeoperator schuldlos“. Ein Boxfan ist H.M. wirklich nicht, ganz im Gegenteil. „Immerhin ist es gerade für den Laien nicht ohne Reiz, an einem beispiellos gleichgültigen Vorgang teilzunehmen, der die Welt erschütterte.“ Dreimal so viele Zeilen widmet der Filmkritiker dem Spielfilm. *Das gelbe Haus des King-Fu* versprach laut Anzeige „eine spannende Geschichte aus der Unterwelt von Rio“, der Kritiker sah nur „viel Getue und wenig Substanz. Ein handfester Kriminalfilm wäre weniger kostspielig, aber mehr unterhaltend gewesen.“ An dem Spiel der Darsteller lässt H.M. auch kein gutes Haar: „Charlotte Susa hat ihrer wirkungsvollen Blondheit und ihrem geschickt mantierten Büstenhalter nichts hinzuzufügen.“

Die politische Position des Filmkritikers ist unschwer auszumachen. Im November 1931 begrüßte er, dass *Im Westen nichts Neues*, die heftig umkämpfte, zeitweise verbotene amerikanische Remarque-Verfilmung, nun uneingeschränkt gezeigt werden konnte. Der Film zeige „mit ungeschminkter Wahrheit“ das furchtbare Kriegsgrauen, zugleich dokumentiert sich nach Ansicht von H.M. in der Regie von Lewis Milestone „ein amerikanischer Wille zur künstlerischen Arbeit“. Der Kritiker beurteilt (oder verurteilt) nicht allein nach der politischen Ausrichtung. Der Ufa-Film *Yorck* von Gustav Ucicky, Ende 1931 im *Lessing-Theater* und den *Harvestehuder Lichtspielen* angelaufen, stelle

„durch eine raffinierte Zurechtmachung einer historischen Handlung (...) parteipolitische Gedanken im historischen Kostüm zur Schau“ und sei „gewissermaßen der Film der nationalen Front“, doch übersah Mann nicht die künstlerische Leistung, „weshalb man diesen Film bejahren muß“.

ZWISCHEN DEN FRONTEN

Lobte er hier wider Willen, ist seine Besprechung von Walter Ruttmanns Tonfilm-Experiment *Melodie der Welt* eine reine Eloge. Dass nicht die deutsche Filmindustrie, sondern eine Reederei, die Hapag, „dem talentiertesten deutschen Regisseur“ ermöglichte, seine kühne Vision zu realisieren, stellte H.M. besonders heraus: „Damit hat ein Wirtschaftsunternehmen kulturelle Pflichten anerkannt und erfüllt.“ Bei der Premiere lernte der Kritiker „im Vorbeigehen“ den Filmemacher kennen; eine *Sinfonie einer Großstadt*, wie sie Ruttmann von Berlin schuf, schwebte Mann als Hamburg-Film vor. Da konnte er von Jam Borgstädts Kulturfilm *Stadt Hamburg an der Elbe Auen*, in einer Matineevorstellung am Sonntagmorgen im Juni 1932 gezeigt, nur enttäuscht sein. Die Lokalpresse war voll des Lobes: Die Hamburger freuten sich über schöne Aufnahmen ihrer Heimatstadt. Nur H.M. im *Anzeiger* ging mit dem Film streng ins Gericht. Der Film solle laut den einleitenden Worten die Physiognomie der Stadt zeigen, „aber der Zusammenhang zwischen den Bildern, die städtebauliche oder wirtschaftliche Entwicklung, die sie zeigen sollen, fehlt nahezu völlig“, monierte der Rezensent. Er vermisste eine filmische Stellungnahme zum „Groß-Hamburg-Problem“ – die Nazis werden es fünf Jahre später per Gesetz lösen – und fällte ein vernichtendes Urteil: „So gesehen ergibt es sich, daß dem vorliegenden Film wesentliche Bedeutung nicht zukommt.“

Der Filmjournalist wechselte die Fronten, als er im Herbst 1932 beim Henschel-Konzern anheuerte. Die Anstellung dürfte er einer grundlegenden Änderung in der Programmstruktur zu verdanken haben: Henschel hatte im Vorjahr das sog. Zwei-Schlager-System (zwei große Spielfilme an einem Abend) aufgegeben und holte stattdessen die Orchester, die der Tonfilmrevolution



Kinoanzeige im
Hamburger Anzeiger

zum Opfer gefallen waren, zurück ins Kino. Zudem eiferte man dem großen Konkurrenten nach und präsentierte in allen *Schauburgen*, was sonst nur der *Ufa-Palast* bot: allabendlich im Vorprogramm drei Varieté-Nummern. Die *Schauburgen Hamm*, *Uhlenhorst*, *Barmbek*, für die Horst Mann zuständig war, wurden ein bisschen als Appendix behandelt, auch in den Anzeigen. Zum Saisonauftakt am 1. September 1932 lief in den drei Kinos Harry Piel in *Jonny stiehlt Europa*. Bevor der Film – ein Krimi um Schiebereien bei Pferderennen – begann, traten in Hammerbrook die Wallastons (*Zehn Hände wie der Blitz*) und die Omori Sisters (*Japanische Tanzrevue*), in Barmbek die Houstons (*Die große Balance-Sensation*) und Gerda Fassha (*Akrobatische Tanzschöpfungen*) auf; in beiden *Schauburgen* gab es, eine Idee von Horst Mann, den Programmpunkt „Die Namenlosen. Straßenmusik im Zeichen der Zeit. Arbeitslose Amateur-Musikanten“.

Die kostenlos verteilte *Schauburg-Zeitung* war kein einfaches Reklameblättchen, sondern eine *Illustrierte Wochenzeitschrift für Film und Bühne*. Neben der – als Feuilleton aufgemachten – Werbung für den gerade laufenden Film gab es Anzeigen der Geschäfte und Lokale in der Umgebung kleine Beiträge, Witze, Preisrätsel und sogar einen Fortsetzungsroman.

FILMJOURNALIST 1933

Es verbot sich, als Angestellter eines Kinokonzerns weiterhin Filmkritiken zu schreiben, aber zu Filmfragen allgemeinerer Natur äußerte sich Horst Mann weiterhin in der Presse. Anhand der Produktionspläne der großen Filmfirmen gab er im Herbst 1932 einen Ausblick auf die kommende Saison, konstatierte eine „Abkehr vom Operetten-Schema und der Militärklamotte“ und wagte die Prognose: „Man wird wieder seriös“ (*Hamburgischer Correspondent*, 27. 8. 1932). Ökonomisch ging es den Kinos schlecht. „Auch die deutsche Filmindustrie hat ein Jahr schwerer Krisen hinter sich, Krisen, die vielleicht weniger nach außen hin in Erscheinung treten, weil sich auch die filmwirtschaftlichen Nöte und Sorgen hinter jener glänzenden Fassade verbergen, die man publikumsseits von der ‚Traumfabrik‘ erwartet“, leitete Mann

seine Bilanz des Filmjahrs 1932 ein. Die Kinos hatten, verglichen mit dem Vorjahr, rund ein Drittel weniger Einnahmen zu verzeichnen, während das Platzangebot dank der Tendenz zum Großkino gestiegen war, was wiederum für viele kleinere Lichtspieltheater das Aus bedeutete. Konnte hier Mann von eigenen Beobachtungen berichten, breitete er ansonsten in seinem Artikel über

„Die statistische Methode gleitet ab ins Absurde, wenn Mann sie auf das Personal anwendet ...“

die Struktur der Branche nur statistisches Material aus: 127 deutsche Filme waren in die Kinos gekommen, 15 Filme hatten das Prädikat „künstlerisch“, 45 das Prädikat „volksbildend“ erhalten usw. Das Zahlenmaterial wird nicht kommentiert oder gar analysiert. Die statistische Methode gleitet ab ins Absurde, wenn Mann sie – ohne Wertung, völlig ironiefrei – auf das kreative Personal anwendet: 72 Regisseure inszenierten, davon ist Carl Boese mit sieben Filmen der Spitzenreiter; 848 Darsteller traten in deutschen Filmen auf, der meistbeschäftigte Schauspieler war ein gewisser Julius Falkenstein (21 Filme). „Auch der Film hat seine Sorgen. Das Krisenjahr 1932“ erschien in zwei Teilen im *Hamburgischen Correspondenten* (14./ 21. 1. 1933), etwas gekürzt und mit anderen Zwischenüberschriften versehen unter dem Titel „Deutsche Film-Bilanz 1932“ auch im *Hamburger Fremdenblatt* (29. 1. 1933). Ähnlich sachlich, allein Fakten referierend behandelte er die wirtschaftlichen Verhältnissen in Frankreich und Amerika in dem ebenfalls zweiteiligen Artikel „Der Auslandsfilm“ im *Hamburgischen Correspondenten* (4./ 18. 3. 1933).

Bemerkenswert ist, wie Mann es peinlich vermied, auch nur andeutungsweise auf die politischen Ereignisse dieser Monate einzugehen. In keinem

Blatt, auch nicht in der Branchenpresse, war zu lesen, dass Hermann Ulrich Sass, der jüdische Kinounternehmer, dessen *Schauburgen* von den Nazis boykottiert wurden, Ende Januar 1933 Selbstmord begangen hatte; im *Hamburgischen Correspondenten* hieß es, „ganz plötzlich unerwartet für seine Familie wie für seinen großen Freundeskreis“ sei er an einem Herzschlag gestorben (in einer Notiz unter dem Nachruf wurde die Information nachgereicht, er sei wohl schon länger schwer krank gewesen). Im Feuilleton der Zeitung, wo die Börsen- und Schifffahrtsnachrichten immer wichtiger waren als der Kulturteil, konnte man Mitte Februar 1933 – geschrieben von „Dr. H. B., Moskau“ – einen lobenden Artikel lesen über die künstlerischen Qualitäten des „Russenfilms“, bekanntlich ein rotes Tuch für die völkisch-nationale Presse. Während andere Blätter hetzten – das *Hamburger Tageblatt* anlässlich der *Waterloo*-Festspiele: „Weshalb muß man gerade in einer Festspielwoche im Beiprogramm dem Publikum in einem Sketch den – gelinde gesagt – sehr unzeitgemäßen Film *juden* Curt Bois vorsetzen?“ (5. 7. 1933) –, vollzog sich die Gleichschaltung des konservativen *Hamburgischen Correspondenten* schleichend, bis man am 22. Juli 1933 offiziell den Lesern mitteilte, man wolle nun in allen Sparten „die gewaltige Arbeit der nationalen Regierung am Neubau des Reiches“ unterstützen.

SCHAFFT DEN HAMBURG-FILM

Im Frühjahr 1933 stieß Mann eine Debatte an, die über mehrere Wochen unter der Überschrift „Schafft den Hamburg-Film!“ im *Hamburgischen Correspondenten* geführt wurde. „Unvergeßlich ist Ruttmanns *Berlin, Sinfonie einer Großstadt*, eines genialen Regisseurs kulturfilmisches Meisterwerk“, leitete Mann seinen Artikel ein. „Nicht nur, daß er ein filmisches Kunstwerk war und – aller fachmännischen Ideologie zum Trotz – ein Geschäftsfilm, war er vor allem ein Werbefilm, wie ihn die Reichshauptstadt in dieser Zugkraft niemals wieder besessen hat.“ Dennoch habe der Film keinen Nachfolger gefunden, doch nun seien die Zeiten andere geworden: „Die neue Regierung, in der Erkenntnis von der kulturellen Mission des deutschen Films lebend, wird sich



Horst Manns Vorbild für den Hamburg-Film

bestimmt nicht dem Plan widersetzen, einen, dem Ruttman'schen Film ähnlichen Bildstreifen herzustellen“, glaubte Mann und hoffte beim Hamburger Senat auf Gegenliebe. Dass angesichts der angespannten Finanzlage für das Projekt kein Geld vorhanden sein würde, war Mann bewusst, und er machte deshalb den Vorschlag, der Senat möge eine Lotterie „Hamburger Film-Spende“ ins Leben rufen. Die eigentlichen Finanziere müssten aber die hiesigen Wirtschaftsunternehmen sein, Banken, Großkaufleute, Warenhäuser, Schifffahrtsgesellschaften (unausgesprochen erinnerte sich Mann wohl an das Hapag-Engagement fürs Ruttman's *Melodie der Welt*).

Auf den am 13. Mai 1933 veröffentlichten Artikel antwortete eine Woche später ein Erich Patzwald. Er hatte vor einigen Jahren vergeblich sechs Filmgesellschaften eine Verfilmung von Ru-

dolf Kinaus *Die See ruft* vorgeschlagen. Mit der von Mann als Vorbild für einen Hamburg-Film herausgestellten *Sinfonie einer Großstadt* war er nicht einverstanden. „Nun, der Kenner und der Mann vom Bau“ – Platzwald rechnet sich offenbar dazu – „wird anders darüber denken“, denn die Berliner hätten „sich in ihrer ‚Sinfonie‘ nicht wiedergefunden“. Ein Hamburg-Film müsse unbedingt „niederdeutsche Wesensart unter besonderer Berücksichtigung hamburgischen Hanseatengeistes“ zeigen; „vom Finkenwärder Fischer bis zum Kaufherrn“ gehöre zu diesem Geist „sein völkischer Kampf um Deutschlands Machtstellung in der Welt“. Die Finanzierung des Films sei nicht das Problem; weit wichtiger sei ein brauchbares Manuskript. Der Senat möge dazu ein Preisausschreiben veranstalten, in der Jury sollten nach Ansicht Patzwalds u. a. Rudolf Kinau und Richard Ohnsorg sitzen.

In einem weiteren Beitrag schlug Ernst Fritz vor, die im Hafen brachliegenden Schiffe umzurüsten zu „Filmschiffen“, auf denen der Hamburg-Film überall auf der Welt gezeigt werden könnte (womit sich die Produktion amortisieren würde). In seinem Schlusswort am 10. Juni replizierte Mann auf die wenig weiterführenden Beiträge zur Debatte.

OHNE RESONANZ

Ein paar Tage später ergab sich die Chance, seine Idee an anderer Stelle nochmals vorzutragen: in einem offenen, dort am 20. Juni abgedruckten Brief an das *Hamburger Tageblatt*. In dieser Zeitung, die er in der Anrede „Ihr geschätztes Blatt“ nannte, pflegte Mann sonst nicht zu veröffentlichen. Die Parteizeitung der NSDAP firmierte nun als „Amtliches Organ des Regierenden Bürgermeisters“, als Herausgeber zeichnete Reichsstatthalter Karl Kaufmann. Mann wiederholte wortgetreu ganze Absätze seines Artikels aus dem *Correspondenten*, wobei er betonte, dass „in unserem Hamburg-Film einzig und allein die künstlerische Idee dominiert“. Kein Wort von der nationalen Erhebung, keine Anbiederung an die neuen Machthaber von Hitlers Gnaden. Stattdessen ließ Mann durchblicken, es habe sich bereits eine renommierte Berliner Produktionsfirma gefunden, die den Hamburg-Film zu einem Drittel zu finanzieren bereit sei. Bevor er den Brief mit „Ergebenst Ihr Horst Mann, Filmschriftsteller“ schloss, bot er sich als Autor an: „Ich bin gern bereit, Ihnen das Exposé zu dem Hamburg-Film zwecks Abdruck zuzustellen.“ Daran bestand offenbar kein Interesse beim *Tageblatt*, so erschien Manns Entwurf im *Correspondenten*, 29. Juli 1933. Doch die Initiative verpuffte, wie so viele andere zuvor.

Über seine illegale Arbeit und welcher Widerstandsgruppe er angehörte, ist nichts bekannt. Horst Mann emigrierte zunächst nach Brüssel, war, wohl verdeckt, für einige Zeit tätig als Belgien-Korrespondent für die *Licht-Bild-Bühne*; der Emigrationsweg führte ihn durch halb Europa, Internierung im Mai 1940 in den Lagern St. Cyprien und Gurs, Flucht. Nach dem Krieg zunächst wieder in Belgien journalistisch aktiv, kehrte er 1948 nach Deutschland zurück und verfasste den hier erstmals gedruckten Bericht. ●

Buchrezension

Wlfrid Köpke,
Peter Stettner (Hrsg.)

FILMERBE

Non-fiktionale historische
Bewegtbilder in Wissenschaft
und Medienpraxis

Herbert von Halem Verlag
Köln 2018
244 Seiten
63 sw-Abbildungen

Preis: € 24,00



VOM UMGANG MIT DEM FILMERBE

Ein Sammelband mit zwölf kompetenten Beiträgen zu einem nur wenig diskutierten Thema: Wie geht man mit historischem Filmmaterial dokumentarischer Art in Schule, Wissenschaft und den Medien richtig um? Und mindestens so wichtig: Wie lässt sich dieses Material für die Nachwelt sichern? Die Autoren, Teilnehmer eines Symposiums des Filmarchivs Hannover im Mai 2017, behandeln die Fragen aus Sicht der historischen Wissenschaften, der Filmarchive, der Fernsehpublizistik.

Sehr verhalten kritisiert Abdurrahman Kaynar vom Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart die skandalöse Praxis der deutschen Kulturinstitutionen bei der Erschließung und Bewahrung des dokumentarischen Filmerbes der letzten 120 Jahre. Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern stellt die zuständige Kulturbeauftragte des Bundes jährlich die lächerliche Summe von einer Million Euro zu Verfügung, um ausgewählte Spielfilme „zu retten und zu sichern“, keinen Cent für die Bewahrung ausgewählter Filme anderer Genres: Kultur- und Werbefilme, Wochenschauen u.a.

Natürlich sind auch die Länder gefordert. Aus Niedersachsen liegen gute Nachrichten vor: Peter Stettner, Direktor des Filmarchivs und Mitherausgeber, berichtet über seinen Einsatz bei der Suche, Sammlung, Sicherung und Bereitstellung von regionalgeschichtlichen Filmdokumenten am Beispiel Hannovers. Insgesamt konnten 50 Filme zur Geschichte der Stadt zwischen 1949 und 1990 nutzbar gemacht werden. Es wäre schön gewesen, auf ähnliche Bemühungen und Erfolge etwa in Westfalen, Bremen und Schleswig-Holstein hinzuweisen.

Bemerkenswert ist die kritische Auseinandersetzung des Filmhistorikers Dirk Alt mit der Nutzung dokumentarischer Filmmaterials in Fernsehsendungen, die sich als historische Aufklärung ausgeben. An zwei Beispielen führt er vor, wie beliebig und verzerrend Film-

schnipsel für die Untermalung der gewünschten Tendenz eingeschnitten und kommentiert werden. Medienpraktiker ergänzen diese Beobachtungen aus eigenen Erfahrungen.

Aus Hamburger Sicht besonders interessant ist der Beitrag über Rudolf Werner Kipp (1919–1990), der nach dem Krieg in Hamburg jahrzehntelang als Filmproduzent gearbeitet hat. Grundlage ist der schriftliche Nachlass Kipps, der 1996 von seiner Tochter der Gesellschaft für Filmstudien in Hannover überlassen wurde. Sehr umfangreich wird auf seine filmischen Anfänge als Berichterstatter in „Propagandakompanien“ der deutschen Wehrmacht während des Zweiten Weltkriegs eingegangen, sehr knapp wird seine Tätigkeit bei der Wochenschau Welt im Film behandelt, noch knapper die Produktion seiner eigenen Firma in den 1950er und 1960er Jahren. Die Autoren Dirk Alt, Karl Stamm und Alexander Zöllner lassen es offen, warum die künftige Kipp-Forschung auf diese Zeit keinen Schwerpunkt legen soll. Tatsächlich haben sie keinen Bezug genommen zu den fast 50 Dokumentationen, die im Hamburger Filmarchiv mehr schlecht, als recht lagern. Dabei ist der Weg von der Leine zur Elbe doch gar nicht so weit ... ●

Joachim Paschen



Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin

Als Werbung verwendete Fotocollage zu *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927)



Im Filmatelier Tempelhof: Die Schauspieler Walter Müller (mit Tropenhelm), Karin (von) Dassel und Martha Eggerth

Ein Hamburger Set-Fotograf im Land des Lächelns

Von Volker Reißmann

Unser Verein hat – wie in dieser Zeitschrift schon berichtet – im Jahre 1998 einen großen Teil des Nachlasses des Kameramanns und Fotografen Peter Michael Michaelis übernehmen können. Michaelis wurde 1904 in Dessau als Sohn wohlhabender Kaufleute geboren, studierte in Paris, übte danach verschiedene Tätigkeiten in Berlin u. a. auch als Kameramann bei der Ufa aus.



Prinz Sou Bawana Pantschur (Jan Kiepura) hat seinen Hofstaat um sich versammelt – auch dies wohl eine im Studio gedrehte Einstellung

Bei Kriegsende verschlug es Michaelis nach Hamburg, von wo aus er von 1948 bis 1975 rund 90 Spielfilme als Standfotograf betreute (1996 verstarb er hier im Alter von 92 Jahren). Der umfangreiche Fundus von Michaelis ist noch nicht komplett katalogisiert und so gibt es immer wieder besondere Funde zu vermelden. Beispielsweise rund 600 Fotos, die Michaelis Anfang August 1952 bei den Dreharbeiten zu Franz-Lehar-Operette *Land des Lächelns* als Setfotograf angefertigt hat. Neben etlichen Studioaufnahmen in Deutschland leistete sich der Berliner Produzent Kurt Ullrich damals bereits den Luxus,

mit einem stark verkleinerten Filmteam nach Thailand zu fliegen – und Michaelis dokumentierte diesen ersten großen Auslandsdreh eines deutschen Farbfilms nach 1945 in Südostasien mit gleich mehreren Fotoapparaten und Hunderten von einzigartigen Schnappschüssen, von denen wir hier erstmals einige besondere gelungene Motive abdrucken.

Recht spannend ist die Entstehungsgeschichte dieser von Michaelis fotografisch bis ins kleinste Detail dokumentierten Operettenverfilmung. Am Rande der zweiten Berlinale fand am 16. Juni 1952 zunächst eine kleine Pressekonfe-

renz statt, zu der einige ausgewählte Journalisten in ein Restaurant im Grunewald eingeladen worden waren. Hier standen die für das kurz vor der Realisierung stehende Filmprojekt Verantwortlichen (Regisseur, Produzent und einige der Schauspieler) den Pressevertretern ausführlich Rede und Antwort. Für die Hauptrolle des asiatischen Königs war der Tenor Jan Kiepura ausgewählt worden; seine Frau, die Sopranistin Marta Eggerth, sollte den weiblichen Hauptpart übernehmen.

Das Filmprojekt sollte bereits die zweite Verfilmung der erfolgreichen Operette sein; bereits 1930 hatte Max



Martha Eggerth als Sängerin Lissy Licht (Mitte, mit Kind auf dem Arm) auf wilder Flucht aus dem Tempelkomplex

Reichmann sich des Stoffes angenommen und der Tenor Richard Tauber den Hauptpart gespielt. Das rhythmisch recht eingängige Lied „Dies ist mein ganzes Herz ...“ war danach sehr erfolgreich auf Schallplatte vermarktet und zu einem Erfolgsschlager geworden.

REMAKE IN FARBE

Nun jedoch, rund sieben Jahre nach Kriegsende, sollte das Ganze von der *Berolina*-Film des Produzenten Kurt Ulrich noch einmal in Farbe verfilmt werden – im Geva-Color-Verfahren, einem Agfa-Gevaert-Patent: Diese kostspielige Entscheidung lag natürlich auch aufgrund der optisch reizvollen exotischen Schauplätze und der bunten Kostümierungen der Darsteller und der vielen Komparsen nahe. Zudem hatte knapp zwei Jahre zuvor, im Frühjahr 1950, Produzent Ulrich bereits die Operette *Schwarzwaldmädel* mit Rudolf Prack und Sonia Ziemann verfilmen lassen. Als allererster Farbfilm nach 1945 hatte dieses Werk mit „romantisch-optimistischer Grundstimmung“ den Abschied von den sogenannten „Trümmer-

filmen“ eingeleitet, derer das Publikum überdrüssig geworden war.

Der Regisseur Hans Deppe war in der Filmwelt bekannt dafür, ein Mann fürs Grobe zu sein, der seine Werke rasch und ohne Beachtung allzu detailreicher Kleinigkeiten auf Zelluloid bannte. Das Motto von der heilen Welt, das seine bisherigen Filme propagierten, war aber offenbar genau das, was die Bundesdeutschen im gerade beginnenden Wirtschaftswunder sehen wollten – bei *Schwarzwaldmädel* waren sie in Massen (unvorstellbare 16 Millionen!) in die Kinos geströmt, um sich von den Alltagsorgen für ein paar schöne Stunden ablenken zu lassen. Deppe avancierte zum „Fachmann für Optimismus“ – oder wie es damals einmal prägnant auf den Punkt gebracht in einem zeitgenössischen Kommentar hieß: „Hans Deppe putzt das Leben blank.“

Das Drehbuch schrieb kein geringer als der (1991 in Hamburg verstorbene) Journalist und Schriftsteller Axel Eggebrecht, zusammen mit Hubert Marischka – und es wich in Teil der Handlung doch ziemlich stark von der Operette ab. Am 8. Juli 1952 begannen im Atelier



Martha Eggerth on location in Thailand

Berlin-Tempelhof die Aufnahmen diverser Innenszenen – insbesondere an Originalschauplätzen nur schwer auszu-leuchtende Innendekors von Tempeln, Ballsälen und anderen Örtlichkeiten waren nachgebaut worden. Am 22. Juli waren die Studioaufnahmen bereits beendet und am 23. Juli zog man für fünf Tage in den Spandauer Südpark um, wo saftige grüne Wiesen und leicht exotisch anmutende Trauerweiden bei idealem hochsommerlichem Wetter die perfekte Lokation für die ersten Außenaufnahmen mit Jan Kiepura und seiner Frau Marta Eggerth sowie ihrer (Film-)Tochter abgaben.

DREH IN THAILAND

Doch dieses Mal sollten die Dreharbeiten im Gegensatz zur Verfilmung aus dem Jahre 1930 aber nicht nur in Deutschland, sondern zumindest zu einem Teil auch direkt vor Ort in Siam, das seit 1939 Thailand hieß, stattfinden: Nach Überwindung zahlreicher bürokratischer Hürden lag schließlich eine Zustimmung der thailändischen Regierung zu diesen Filmaufnahmen vor. So brach nach Abschluss der Dreharbeiten in Deutschland ein kleines Filmteam in Richtung Südostasien auf. Es sollte aufgrund der damals noch mit langsamen Propellerflugzeugen durchgeführten Flüge eine extrem lange und vor allem strapaziöse mehrtägige Reise werden. Von vorne herein hatte sich der damals 55-jährige Regisseur Hans Deppe aus gesundheitlichen Gründen geweigert, diesen Trip in die exotischen Gefilde mitzumachen: Für die Außenaufnahmen in Thailand sprang deshalb für ihn der Schauspieler und damals noch recht häufig auch als Regieassistent und Regisseur fungierende Erik Ode ein.



Das Filmteam auf dem strapaziösen Langstreckenflug nach Thailand, darunter Jan Kiepura (zweites Bild in der ersten Reihe, 2. von links mit Hut), Co-Regisseur Erik Ode (3. Bild oben rechts, in der Bildmitte) und Karin (von) Dassel; die Stewardess sorgte während der Reise für die Verköstigung der Passagiere



Co-Regisseur Erik Ode (links) gibt Regieanweisungen;
immer gut abgeschirmt die gegen Hitze:
Die sehr empfindliche Farbfilmkamera

VERKLEINERTE FILMCREW

An der Spitze des Trosses stand höchstpersönlich *Berolina*-Chef Ulrich, mit dabei waren der Kameramann Kurt Schulz, das Ehepaar Jan Kiepura und Martha Eggerth als Hauptdarsteller, außerdem die Schauspieler Walter Müller, Karl Meixner und Karin von Dassel und die „Second-Unit“-Regisseure Erik Ode und Friedrich Westhoff (dessen Frau Maria Müller-Westhoff übrigens nebenbei auch als Maskenbildnerin fungierte).

Auf den Wahl-Hamburger Peter Michael Michaelis als Setfotografen konnte und wollte der Produzent Ulrich natürlich nicht verzichten – schließlich sollten seine Fotos später einen wichtigen Platz als Werbeträger u. a. in den Kinoschaukästen einnehmen: So durfte er – wenn auch mit etwas reduzierter Fotoausrüstung – an der beschwerlichen Reise ins ferne Südostasien teilnehmen.

STRAPAZIÖSE REISE

Im später zum Kinostart herausgebrachten Presseheft zum Film konnte man die Reiseroute und die Flüge später fast minutiös nachlesen: Am 29. Juli 1952 um 20.30 Uhr erfolgte der Abflug von Frankfurt am Main mit einer viermotorigen Lockheed-Constellation der niederländischen KLM-Fluggesellschaft. Insgesamt umfasste der Flug die heute kaum mehr vorstellbare Zeitspanne von über 37 Stunden bis zum endgültigen Ziel Bangkok.

Die erste Flugetappe ging bis Damaskus in Syrien, wo man morgens um sieben Uhr landete. Danach ging es über die weiteren Zwischenstationen Basrah und Karatschi Richtung Thailand. Beinahe hätte noch ein Hurrikan über Pakistan die Weiterreise verzögert, doch dieser zog glücklicherweise in letzter Minute an der vorgesehenen Flugroute vorbei. Am 1. August 1952 kam das Filmteam in Thailand an, wo ein kompliziertes Einreise-Prozedere mit den Grenzbeamten zu klären war. Als es dann am folgenden Tag, den 2. August, mit den Dreharbeiten losgehen sollte, wurde das Vorhaben durch einen letzten schweren Monsun-Regen durchkreuzt. Es sollten strapaziöse Dreharbeiten werden, woran auch 120 einheimischen Komparsen eine gewisse Mitschuld trugen, die gerne einmal in Drehpausen ihre Schuhe auszogen und sich unerlaubt vom Set



Tenor Jan Kiepura als Operettenprinz in einer Fantasieuniform, umringt von thailändischen Kindern (oben) und Karin (von) Dassel auf einem Holzsteg in einer Pose, bei der sie viel Bein zeigen durfte (unten)



Martha Eggerth (oben links) kämpft bei schwülen Witterungsbedingungen mit ihrer Frisur; Martha Eggerth, Jan Kiepura und Hubert Marischka (rechts) helfen kurzfristig beim Materialtransport mit.
Untere Reihe: Karin (von) Dassel mit einer Rikscha auf dem Weg zum Set und Jan Kiepura bei der Kostümanprobe



Jan Kiepura als Prinz Sou Bawana Pantschur

entfernten, so dass man sie dann für die folgenden Einstellungen erst mühevoll wieder auf dem weitläufigen Palastgelände suchen und „einsammeln musste“. Als ein wichtiger Drehort in Thailand erwies sich Ayuthia (heutige Bezeichnung: Ayutthaya). Diese Örtlichkeit, knapp 70 Kilometer von Bangkok entfernt, war die alte Hauptstadt des ehemaligen Königreiches Siam und ist noch heute häufig ein erster Stopp bei einer Thailand-Rundreise für kulturinteressierte Touristen. Diese um 1750 nach düsteren Prophezeihungen von heimischen Priestern plötzlich von der Bevölkerung verlassene Tempelanlage legte schon damals ein sehr malerisches Antlitz an den Tag und bot sich somit förmlich als ideale Filmkulisse mit viel Exotik-Flair an.

SCHLECHTE INFRASTRUKTUR

Damals waren allerdings die Straßenverkehrswege in Thailand noch nicht so gut ausgebaut wie heute, und so legte das Filmteam den ersten Teil der knapp 70 Kilometer langen Strecke mit einer Kleinbahn zurück, die in gemütlichem Tempo und mit einer noch ausschließlich mit Dampf betriebenen Lokomotive und vielen Zwischenhalten keine große Fahrt aufnehmen konnte.

Ein großes Problem stellte die Aufnahme des Tons dar, denn gerade zur Regenzeit hatten die Ochsenfrösche mit ihrem ohrenbetäubenden Liebeskonzert absolute Hochkonjunktur. Sie bevölkerten, wie das Filmteam sehr schnell feststellen musste, alle Gärten und Parks und erlebten zur Hochzeit gerade ihren Liebesfrühling, wobei die Männchen ein

ohrenbetäubendes Konzert veranstalteten, das man nicht als Soundkulisse in dieser Lautstärke gebrauchen konnte.

Weitere Dreharbeiten fanden im thailändischen Seebad Hua-Hin statt, welches schon Anfang der 1950er Jahre Wochenendziel vieler Einwohner aus Bangkok (die Stadt hatte schon damals 1,3 Millionen Einwohner) war. Einige Szenen drehte man schließlich noch im legendären Wat-Pho-Tempel im Phra-Nakhon-Distrikt der Hauptstadt Bangkok, dessen Pagoden mit goldglänzenden Porzellanziegeln gedeckt waren. Auch das siamesische Staatsballett konnte sein Können bei einem kurzen Auftritt unter Beweis stellen.

Der Schauspieler Walter Müller durfte während der Dreharbeiten sogar ein ganz besonderes Privileg genießen: In einer Szene mit dem Tempeldiener Kato (gespielt vom Schauspieler Ludwig Schmitz) durften ihm sechs junge Chinesinnen bei der Körperpflege im orientalischen Bad behilflich sein.

Ein Vorfall, der das gesamte Filmprojekt gefährdete, ereignete sich gleich in den ersten Drehtagen in Thailand: Ausgerechnet die Hauptdarstellerin Martha Eggerth verdarb sich bei eine Abendessen in einem chinesischen Restaurant den Magen und der herbeigerufene Arzt verordnete ihr erst einmal strikte Bettruhe. Doch schon zwei Stunden später erschien die Schauspieler wieder am Set, überspielte im wahrsten Sinne des Wortes tapfer ihr Unwohlsein und der Dreh konnte dann schließlich doch wie geplant weitergehen.



Fotograf Peter Michael Michaelis

Das zeitgenössische Presseheft zum Film beantwortete übrigens auch die Frage, warum das deutsche Filmteam ausgerechnet zur Regenzeit nach Südostasien fuhr. Die Antwort der Filmemacher lautete: „Wegen der besseren Wirkung von Land und Luft unmittelbar nach einem Regenguss!“ Man hatte den Drehbeginn also bewusst an das Ende der Regenzeit gelegt, wodurch sich für den Film einige recht stimmungsvolle Wolkenstimmungen ergaben. In Kauf nahm man damit aber Temperaturen von zeitweilig bis zu 36 Grad im Schatten, die alle Beteiligten körperlich bis auf das Äußerste forderten.

GALA BEIM „FILM-MINISTER“

Am 9. August 1952 gab es schließlich abends einen offiziellen Empfang in Bangkok. Statement des thailändischen Prinzen und „Film-Ministers“ Panuth, gerichtet an die deutschen Filmemacher: „Nun werden Sie aber wohl erst einmal für sechs Wochen in ein Sanatorium müssen, um sich von diesem Tempo und den Strapazen zu erholen!“

Dass die ganzen Dreharbeiten in Thailand in der zur Verfügung stehenden kurzen Zeitspanne von nur zehn Tagen (mit bis zu 120 Minuten Filmausbeute pro Drehtag) dann auch wie geplant abgeschlossen werden konnten, war eigentlich erstaunlich für einen Spielfilm von immerhin knapp zwei Stunden Länge. Das Presseheft stellte anerkennend fest: „Wofür einheimische Filmemacher vermutlich mehrere Wochen gebraucht hätten, wurde hier mit deutscher Stringenz durchgezogen!“ Was allerdings nicht erwähnt wurde, war der Umstand, dass teilweise sogar die Schauspieler selbst mitgeholfen hatten, das umfangreiche Filmequipment von einem Drehort zum nächsten zu schleppen.

Zudem bediente man sich einiger filmdramaturgischer Tricks: So setzt die eigentliche Handlung in Südostasien erst nach einer halben Stunde ein. Die Außenaufnahmen in Thailand wurden geschickt mit etlichen Innenaufnahmen im Atelier in Berlin-Tempelhof kombiniert, weitere Aufnahmen aus dem Spandauer Südpark (dem man mit einigen künstlichen Palmen schnell ein exotisch anmutendes Ambiente verpasst hatte) wurden geschickt in die Außenaufnahmen aus Thailand eingeschnitten.



Martha Eggerth durchquert für eine Filmszene die historische Wat-Pho-Tempelanlage



Das Fotoequipment: Leica 3F mit Objektiven und Voigtländer Bessa 2 mit Multiblitzgerät

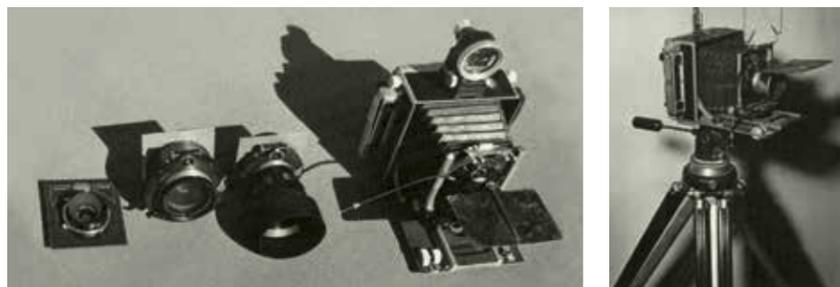
Nahezu parallel zu den Dreharbeiten erfolgte die für einen Operettenfilm wichtige Musik-Aufnahmen durch das Philharmonische Orchester Berlin unter Leitung des Dirigenten Alois Melicher. Die Gesangsaufnahmen fanden in deutscher und in französischer Sprache statt, während die Dialogstellen der Einfachheit halber komplett deutsch und französisch synchronisiert wurden, es entstanden also gleich verschiedene Sprachfassungen.

RASCHE POSTPRODUKTION

Nachdem der Film in rekordverdächtiger Zeit geschnitten und tontechnisch nachbearbeitet wurde, konnte die Uraufführung wie geplant am 2. Oktober 1952 in Düsseldorf stattfinden. Natürlich warben die gelungensten Motive aus der umfangreichen Fotodokumentation von Peter Michael Michaelis zum Filmstart in den Schaukästen des Kinos für das Werk. Und zunächst schien ein Erfolg des Filmes auch sicher zu sein, wie ein Telegramm vom 7. Oktober 1952 an den Verleih belegt, das 11.274 Besucher seit dem Filmstart im Kino *Turmpalast* in Frankfurt am Main vermeldete. Ebenso ein weiteres Telegramm an den Verleih von W. Jelinek, dem Betreiber des *Bavaria-Kinos* in Aschaffenburg: „Bereits nach nur vier Tagen Hausrekord!“

Doch die anfänglich guten Besucherzahlen brachen schnell ein, als sich herumsprach, dass dieser Operettenfilm keineswegs das einhielt, was die geschickte Kinowerbung dem Zuschauer versprach. Stellvertretend sei hier die Kritik des katholischen *film-diensts* zitiert: „Trotz der für die Entstehungszeit üppigen Ausstattung und malerischer Außenaufnahmen misslang das Comeback des zu NS-Zeiten emigrierenden polnisch-ungarischen Sängerpaares

Kiepura/Eggerth.“ Kiepura, einst als neuer Caruso gefeiert, war bereits über 50 Jahre alt, als die Dreharbeiten dieses Films begannen. Der Kritiker Walter Kraatz schrieb: „Sein Gesicht bleibt steinern wächsern. Er kann sich nicht verwandeln, läuft eher mechanisch durch die Kulissen in allerdings wunderbaren Kostümen ... Aber wehe er singt: ‚*Doin ist mein ganzes Härz ...*‘ – seine polni-



Rolleiflex-Automat für 6 x 9-Farbnegative – der Ausrüstungs-Gesamtwert betrug rund 10.000 DM!

sche Abstammung nicht verhehlend, seine amerikanischen Jahre nicht leugnend. Solch Schmettergesang lässt sogar Lehars Musik hohl klingen. Gleiches gilt für seine Frau – Martha Eggerth. Auch sie wirkt nur gekünstelt, zwitschert zwar in allen hohen Tonlagen, doch Gefühlen wie Schmerz oder Glück ein Gesicht zu geben, gelingt ihr nicht. Das Ganze ist einfach abenteuerlich dilettantisch.“

Das Interesse an dem Film flaute relativ schnell ab – trotzdem spielte er noch reichlich Gewinn ein, konnte aber bei weitem nicht an den Erfolg von Hans Deppes Vorgängerfilm *Schwarzwaldmädel* anknüpfen. So kommentierte ein Leser 2016 auf der Website *filmportal.de*: „Kurt Ulrichs Konzept mag aufge-

gangen sein, der Film spielte mühelos Millionen ein. Soll darob alle Kritik verstummen? Sind die Leute 1952 seelig im Kino gesessen, auch wenn ein solches Nichts über die Leinwand flimmerte?“

Ein kleines Nachspiel gab es in der Folgezeit noch vor dem Landesarbeitsgericht von (West-)Berlin: Offenbar war das Schauspieler-Ehepaar Kiepura und Eggerth nicht ganz mit seiner Gage einverstanden, die ihnen im Verhältnis zu den ja doch insgesamt recht hohen Herstellungskosten dieses Farbfilms mit Auslandsdreh zu gering erschien. Das Gericht lehnte es allerdings ab, den Produzenten zu verpflichten, sämtliche Kosten der Produktion offenzulegen, es blieb bei der Übermittlung der Einspielergebnisse, an denen natürlich auch die Schauspieler vertragsgemäß beteiligt waren.

Bezeichnend dürfte übrigens auch sein, dass *Land des Lächelns* in späteren Jahrzehnten nie einen Einsatz im

Fernsehen oder gar eine Auswertung auf Video oder DVD bzw. Blu-ray erfuhr (lediglich im Pay-TV-Sender *Sky Nostalgie* war der Film 2011 noch ein paar Mal zu sehen). So bleiben als Erinnerung an diesen ersten (zumindest teilweise) im Ausland gedrehten deutschen Nachkriegs-Farbspielfilm vor allem die gelungenen Setfotos von Peter M. Michaelis. Sie belegen, mit welchem großem Aufwand und unter welchen Strapazen der Beteiligten Anfang der 1950er Jahre eine eher biedere Operettenadaption entstand, die das Bedürfnis der deutschen Kinobesucher jener Zeit nach bunter Exotik zumindest ansatzweise befriedigte, sich aber wohl zu Recht keinen besonderen Platz im Olymp der Nachkriegsfilmgeschichte eingehandelt hat. ●



Karin (von) Dassel und eine einheimische Mitarbeiterin fächeln sich in einer Drehpause angesichts des tropisch-schwülen Klimas mit großen Deckeln von Filmdosen etwas Luft zu

Das Uhlenhorster Lichtspielhaus am Winterhuder Weg

Von Volker Reißmann

Folge

24



Foto: Horst Janke

Das Uhlenhorster Lichtspielhaus eröffnete in der Kaiserzeit, noch vor dem Ersten Weltkrieg. Ein Programmheft aus dem Jahre 1913 hat sich bis heute erhalten, hier wurde mit der günstigen Verkehrsanbindung geworben: „Am Kreuzungspunkt der Schiller-, Mozart- und Herderstraße: Linie 35 direkt vor der Tür“ hieß es dort.

Der nach starker Beschädigung durch die Luftangriffe des Zweiten Weltkriegs wiederhergestellte Kinoeingang, am 12. Januar 1951

Mit knapp 800 Plätzen gehörte das Kino zur mittleren Kategorie, was wohl auch dem Eröffnungszeitpunkt geschuldet war: Von Spielstätten wie Jahrmarkt-Zelten oder Hinterzimmern von Kneipen hatte sich das neue Medium Film bereits weitgehend verabschiedet. Auch die Zeit der kleinen Flohkisten, wie man sie kurz nach 1900 noch häufiger antraf und die Ladengeschäften ähnelten, die bereits vor der Jahrhundertwende den Kinetoskopen als Attraktion ausgestellt hatten, lief sowieso langsam ab – die Zukunft gehörte großen Kinopalästen mit teilweise 1.000 und mehr Sitzplätzen, wie sie im Innenstadtbereich vor allem in den 1920er Jahren entstanden.

RASCHER INHABERWECHSEL

Über den ersten Betreiber des Uhlenhorster Lichtspielhauses, einem Kaufmann namens Severin Hartmann, ist wenig bekannt. Er betrieb das neue Etablissement auch nur kurze Zeit und gab schon nach wenigen Monaten die Direktion an Friedrich Stade ab, dessen großes Verdienst es gewesen sein dürfte, das Geschäft über die extrem schwierigen Jahre während des Ersten Weltkriegs hinweg zu retten, denn die ökonomische Lage hatte sich zwischen 1914 und 1918 dramatisch verschlechtert. Andererseits ist das Bedürfnis der Bevölkerung nach Unterhaltung bekanntlich gerade in Krisenzeiten immer schon groß gewesen und so mancher hart ersparte letzte Groschen dürfte für ein oder zwei Stunden Ablenkung vom grauen Alltag in den krisengeschüttelten Zeiten auch von den Uhlenhorstern ausgegeben worden sein.

Das Programm des Kinos dürfte damals aus der seinerzeit üblichen Mischung von kurzen Wochenschau-Beiträgen, mehr oder weniger amüsanten Kurzfilmen und einigen bereits länger dauernden Mehr-Aktern mit Spielhandlung bestanden haben (die allerdings in der Regel noch nicht die heute übliche Länge von mindestens eineinhalb Stunden aufwiesen, sondern zumeist deutlich kürzer waren). Natürlich lief das Ganze noch stumm ab, d.h. es gab lediglich einen Pianisten, der das Programm auf seinem Klavier begleitete – ein richtiges Orchester, wie es zu jener Zeit bereits bei einigen großen Innenstadt-Kinos wie dem Lessing- oder Passage-Theater üblich war, konnte sich ein Stadtteilkino wie das Uhlenhorster Lichtspielhaus natürlich nicht leisten: Die Personalkosten für die Musiker wären viel zu hoch und durch die Einnahmen nicht zu decken gewesen.

Nach Ende des Ersten Weltkriegs bekam das Uhlenhorster Lichtspielhaus mit Carl Stafelfeldt einen neuen Kinoleiter – auch über den besagten Herrn Stafelfeldt ist kaum etwas bekannt, seine „Regentschaft“ dürfte ebenfalls nur wenige Jahre gedauert haben: Spätestens mit der Umbenennung in Alhambra-Lichtspiele 1928 übernahm ein neuer Kinobetreiber

das Ruder und bereits ein Jahr später, am 30. August 1929, wurde das Kino dann schließlich von einer lokalen Hamburger Kinokette, dem Henschel Film- und Theater-Konzern geschluckt und als Schauburg Uhlenhorst in das Unternehmen eingegliedert.

James „Jeremias“ Henschel war ein Hamburger Kinopionier, der bereits in der Frühphase der ersten „ortsfesten Kinos“ in Altona das Helios-Theater an der Großen Bergstraße im Dezember 1905 eröffnet hatte, welches übrigens später auch als Schauburg Altona bzw. Kurbel am Nobistor bekannt wurde. Ein Jahr später, 1906, hatte er das Belle Alliance Kino am Schulterblatt eröffnet – eine Zeit übrigens, in der die Geschäfte nicht immer gut liefen: So sollen der Überlieferung nach die gesamten Tageseinnahmen des Belle Alliance Kinos einmal sogar nur 56 Mark betragen haben – an jenem Tag, als die Michaeliskirche abbrannte und die potentiellen Zuschauer offenkundig lieber das reale dramatische Geschehen sich „live“ anschauten, anstatt ins Kino zu gehen.

Henschel übernahm 1916 auch das noch heute existierende Passage-Theater in der Mönckebergstraße, welches erst wenige Jahre zuvor eröffnet worden war. Kurz nach Gründung der Ufa als erster großer deutscher Film- und Kinogesellschaft vor genau rund einhundert Jahren, 1917/18, verpachtete Henschel dann fünf seiner Kinos an eine Tochtergesellschaft ebendieser Firma. Seine Schwiegersöhne Herman Ulrich-Saß und Hugo Streit übernahmen im Gegenzug für die Ufa als „Generaldirektoren“ die Geschäftsführung der Hamburger Kinos, schieden aber 1925 bereits wieder aus dem Unternehmen aus und gründeten dann den Henschel Film- und Theaterkonzern, zu dem ab Sommer 1928 auch die Uhlenhorster Lichtspiele gehören sollten.

KINOKONZERN-ANBINDUNG

Die Angliederung an ein größeres Kinounternehmen brachte natürlich für das Uhlenhorster Kino den Vorteil, dass nun noch schneller zugkräftigere Filme ins Programm kamen, die früher sonst erst mit großer Zeitverzögerung und mit schon zumeist in den Erstaufführungstheatern der Innenstadt reichlich „abgenudelten“ Filmkopien in die Stadtteilkinos wie das Uhlenhorster Lichtspielhaus gelangt waren. Das bewährte Personal wurde von den neuen Inhabern weitgehend übernommen, so auch der seit 1921 im Dienst befindliche Portier namens Wilhelm Bremer, an den sich viele ältere Uhlenhorster noch gut erinnern konnten, riss er doch immer schwungvoll potentiellen Besuchern die Eingangstür zum Foyer auf, verbunden mit einer netten verbalen Begrüßung. Überhaupt ist bemerkenswert, wieviel Personal sich damals so ein Kinobetrieb noch leisten konnte: Es

gab neben dem Pförtner und Klavierspieler natürlich noch die Kassiererinnen, mindestens eine Garderobiere und eine Verkäuferin am Süßwarenstand und zudem

UHLENHORSTER
LICHTSPIELE

etliche Platzanweiserinnen. Und natürlich einen Kinovorführer, der allerdings genauso wie der Geschäftsführer für das Kinopublikum zumeist unsichtbar blieb.

Nicht verschwiegen werden soll an dieser Stelle, dass in der NS-Zeit auch tendenziöse Propagandafilme ins Programm der *Schauburg Uhlenhorst* gelangten, waren doch die ursprünglichen jüdischen Betreiber der *Schauburg*-Kette entweder wie Hermann Ulrich Sass 1933 durch Selbstmord aus dem Leben geschieden oder aber Mitte der 1930er Jahre ins Ausland emigriert (wie der Sohn von Ulrich-Saß, Horst, und auch Rolf Arno und Carl Heinz Streit). Doch das Hauptgeschäft erzielte das Kino in jener Zeit vor allen mit populären Unterhaltungstreifen, die Ablenkung versprachen und bei denen damals so beliebte Stars wie Heinz Rühmann, Lilian Harvey, Zarah Leander und viele andere Publikumsliebhaber die Hauptrollen spielten.

IM ZWEITEN WELTKRIEG

Die Bomben des Zweiten Weltkrieges verschonten schließlich auch dieses Kino nicht – doch trotz starker Zerstörungen im Jahre 1943 und teilweise ausgebranntem Zustand, konnte ein provisorischer Spielbetrieb immerhin fast bis Kriegsende aufrechterhalten werden. Dann allerdings war erst einmal Schluss, denn zu den Lichtspielhäusern, die mit besonderer Genehmigung der britischen Militärregierung bereits im Herbst 1945 in Hamburg wiederöffnen durften, zählten die *Uhlenhorster Lichtspiele* bzw. die *Schauburg Uhlenhorst* nicht: Zu stark waren die Zerstörungen an der Bausubstanz, zu unbedeutend die „Randlage“, als dass größere Investitionen, die unabdingbar für die Betriebswiederaufnahme gewesen wären, gerechtfertigt schienen – also ruhte hier vorerst der Spielbetrieb in Hoffnung auf bessere Zeiten.

Ob es 1947 oder 1948 bereits vereinzelte Vorstellungen oder sogar einen regelmäßigen Spielbetrieb gab, lässt sich heute nur schwer überprüfen, da die Zeitungen bis Ende 1948 keine ausführlichen Pro-

grammpläne oder gar – wie heute üblich – eigene Kinoanzeigen zu einzelnen Filmen veröffentlichten (das Papier war bekanntlich knapp, wenn überhaupt wurde durch Handzettel oder Plakatanschläge am Kino selbst geworben).

Ende der 1940er Jahre hatte jedoch der Nachkriegs-Kinoboom bereits die Kinohochzeit vor dem Krieg überflügelt, überall schossen quasi über Nacht neue Lichtspieltheater wie Pilze aus dem Boden. Nach aufwendiger Wiederherstellung des Vorkriegszustands wurden nun auch die *Uhlenhorster Lichtspiele* wiederöffnet, als neue Geschäftsführerin gaben die Kinoadressbücher eine Frau G. Dubbert an, die Platzzahl hatte man von knapp 800 auf nunmehr 642 Sitze reduziert. Auch der beliebte Portier Wilhelm Bremer durfte in seinen alten Job zurückkehren und trat noch einmal bis 1956 seinen Dienst vor dem Kino an.

So findet sich die erste Nachkriegs-Kinoanzeige der *Schauburg Uhlenhorst* in der Tageszeitung *Die Welt* am 6. Januar 1949: Unter dem alten *Schauburg*-Logo wurde angekündigt: „Ab Freitag nur 4 Tage: Hilde Krahl, Fita Benkhoff, Paul Hubschmidt in *Meine Freundin Josefine*. Ab Dienstag 3 Tage: *Die kluge Marianne* – täglich um 14.30, 17 und 19.30 Uhr – Sonntags und Sonntag Spätvorstellung um 21.15 Uhr. – Sonntagsvormittags 12.30 Uhr das Märchen *Seid Ihr alle da? – das lustige Kasperlprogramm*. In der Woche darauf wurde für die Spielzeit 14. bis 20. Januar 1949 der amerikanische Revuefilm „*Musik – Musik*“ mit Bing Crosby und Fred Astaire (OT: *Holiday Inn*) angekündigt, der auch sonntags und sonntags in einer Spätvorstellung gezeigt wurde. Ab Freitag, der 21. Januar 1949, lief in diesem Kino vier Tage lang die deutsche Komödie *Der ungetreue Eckehardt* („*Der große Lustspiel-Schlager*“) und die restlichen drei Tage war dann die Komödie *Unser Mittwochabend* mit Gerti Soltau und Hans Nielsen zu sehen.

VIelfältiges Programm

Und in der Woche darauf stand wieder Hollywood im Mittelpunkt: Gezeigt wurde die komplette Woche über Otto Premingers Film-Noir-Klassiker *Laura* mit Gene Tierney und Dana Andrews. Und am Sonntagmorgen stand in der Matinee der Western *Die Große Fahrt* (OT: *The Big Trail*) aus dem Jahre 1930, wobei es sich bei letzterem aber nicht um die heute viel bekanntere amerikanische Fassung mit John Wayne, sondern vielmehr die kürzere, parallel entstandene deutsche Fassung dieses Western-Epos mit Theo Shall und Marion Lessing gehandelt haben dürfte. Anfang Februar gelangte dann erstmals ein in der „Ostzone“ gedrehter DEFA-Film in den *Uhlenhorster Lichtspielen* zur Aufführung: Das in Schwarzweiß gedrehte Werk *1-2-3-Corona* mit Eva-Ingeborg Scholz und Hans Leibelt wurde mit „ein Film der Lebensfreude um das ewig junge und bunte Zirkusleben“ beworben.

Mit der *Schauburg Rahlstedt* der nunmehr wieder gegründeten *Schauburg-Lichtspieltheater-Gesellschaft*



Die ehemaligen Kinoräumlichkeiten am Winterhuder Weg werden heute als Versammlungsstätte des *Uhlennudelclubs e.V.* genutzt

Roman & Schumann kam Ende der 1940er Jahre noch ein zweites Kino aus der ehemaligen *Schauburg*-Kette hinzu; nun warben beide Kinos mit kleinen Anzeigen häufig gemeinsam für ihr Programm. 1956 stellte auch die *Schauburg Uhlenhorst* ihre Leinwand und die gesamte Projektionstechnik auf das neue CinemaScope-Filmformat um, damit nun auch Monumentalwerke wie *Das Gewand* und *Ben Hur* ins Programm aufgenommen werden konnten, mit denen man hoffte, der unliebsamen neuen Konkurrenz des Puschenkinos Einhalt gebieten zu können (ein Trugschluss wie sich schnell herausstellen sollte – der optische Reiz des Breitwandkinos und der bunten Bilder, die die Mattscheibe noch nicht bieten konnte, sollte nicht allzu lange andauern). In jenem Jahr, 1956, nennen die Kinoadressbücher übrigens auch erstmals Gertrud Tinschmann und August Rethwisch als Geschäftsführer der *Schauburg Uhlenhorst* – die beiden dürften für Tim Schumann, den Sohn von Gustav Schumann, das Kino dann noch etwa bis Ende 1962 weiterbetrieben haben.

VEREINZELTE PREMIEREN

Zuweilen gab es in der *Schauburg Uhlenhorst* sogar bei Massenstarts auch Erstaufführungen zu sehen: Am 28. April 1956 lief beispielsweise Komödie *Die wilde Auguste* mit Ruth Stephan in einer laut Verleihwerbung „Bombenrolle“ in elf Hamburger Kinos parallel an, darunter auch in der *Schauburg Uhlenhorst*. Auch die Hans-Moser-Komödie *Der Sündenbock von Spatzenhäusern*, die am 10. Januar 1959 in einem Dutzend Hamburger Kinos gleichzeitig startete und bei dem die Film-Zwillinge Isa und Jutta Günther (*Das doppelte Lottchen*) mit von der Partie waren, konnte man pünktlich zum Filmstart auch in der *Schauburg Uhlenhorst* sehen.

Ende der 1950er Jahre / Anfang der 1960er Jahre hatten sich die Kinoumsätze dann allerdings nicht nur in Hamburg dramatisch verschlechtert. Wie viele andere Kinos kam die *Schauburg Uhlenhorst* in wirtschaftliche Schwierigkeiten und ab Anfang 1963 ruhte vermutlich der nicht mehr rentable Kinobetrieb einige Zeit. Doch 1965 gab es noch einmal einem Besitzerwechsel und einen Neustart – das Kino wurde in *Astoria-Filmtheater* umbenannt. Dies konnte aber ebenso wenig wie eine Programmumstellung den

Abwärtstrend aufhalten: Es wurden nur noch vermeintlich populäre Filme gezeigt, beispielsweise Spionagekomödien wie *Agenten lassen bitten* und erotische Lustspiele wie *Fräulein unberührt*, die beide im Juni 1966 im *Astoria* zur Aufführung kamen. Im Sommer 1967 war dann endgültig Schluss mit dem Kinobetrieb an dieser Stelle – letztmalig annoncierte das Kino am Donnerstag, den 27. Juli 1967 den schießfreudigen Italo-Western *Johnny Yuma* von Regisseur Romolo Guerrieri mit US-Schauspieler Mark Damon in der Hauptrolle – Anfang August (die Sommermonate waren für die meisten Kinos bekanntlich immer schon eine „saure Gurkenzeit“) schloss sich dann der Vorhang dieses Lichtspieltheaters zum definitiv letzten Mal.

NEUE KINOSAAL-NUTZUNG

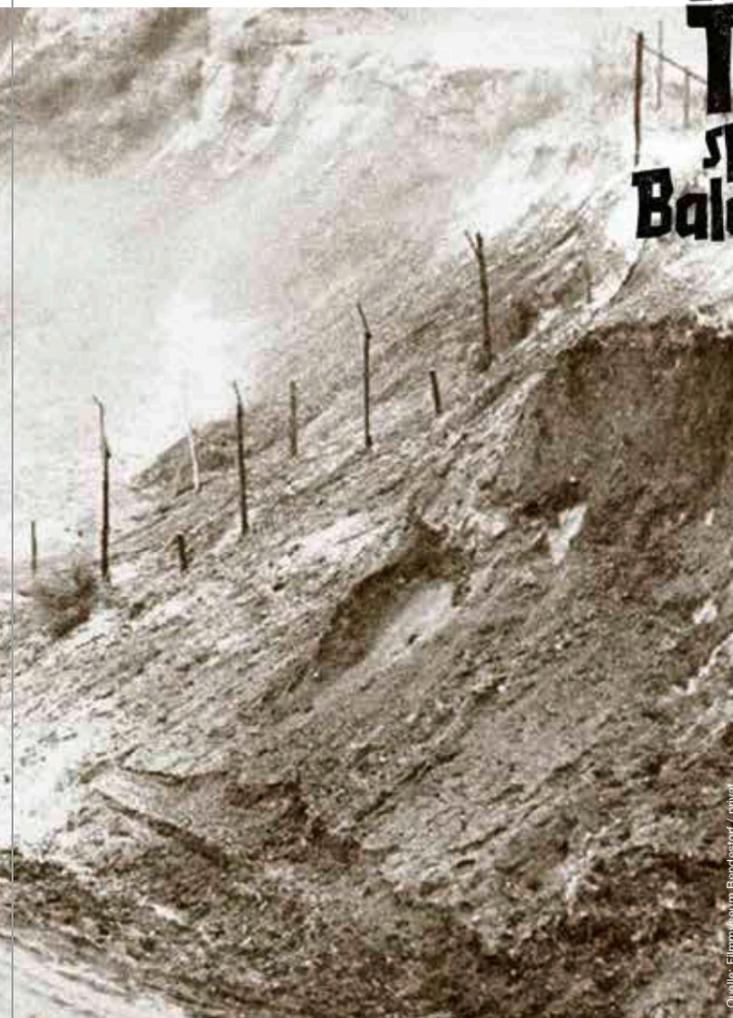
Das Objekt selbst erfuhr in den folgenden drei Jahrzehnten mehrfach eine wechselnde Nutzung, zuletzt zog 2004 das *Fotostudio Arva* des Hamburger Lichtbild-Künstlers Florian Arvanitopoulos in diese Örtlichkeit. Inzwischen wurden diese traditionsreichen Räumlichkeiten erneut umgebaut und der Kinoraum ist dadurch inzwischen sehr schön und zitatenhaft wiederbelebt. Die neuen Macher, der *Uhlennudelclub e.V.*, betreiben an anderer Stelle mehrere Kinderbetreuungsstätten – diese im Februar 2018 wieder eröffnete Örtlichkeit ist jedoch kein Kinderhort im eigentlichen Sinne, sondern dient lediglich als Veranstaltungsort für ganz unterschiedliche Zwecke.

Dies ist schon fast etwas schade, wenn man weiß, dass sich das Publikum zumindest der Nachmittagsvorstellungen und der Wochenend-Matineen des an diesem Standort betriebenen Kinos vor allem aus Kindern und Jugendlichen zusammensetzte – waren sie doch mit in all den Jahren die „treuesten Kunden“ auch der *Uhlenhorster Lichtspiele* – egal, ob nun Werke mit dem beliebten Film-Wunderhund *RinTinTin*, Werke mit *Kasperl und Seppl* oder aber die beliebten bunten Disney-Zeichentrickfilme gespielt wurden – sie alle waren die Garanten für einen fast immer recht vollen Kinosaal. ●

Herzlichen Dank an den Hamburger Filmjournalisten Jan van Dieken und an Susanne Schwarz vom „*Uhlennudelclub e.V.*“ für weitergehende Informationen und Fotos der neuen Einrichtung.

Blick in den Kinosaal in Richtung Leinwand





Der Teufel spielte Balalaika

den Gefangenen mit unerbittlichen Arbeitsnormen abzureagieren versucht, herrscht mit Gewalt und eiserner Strenge. Anders der jüdische Politoffizier Seidenwar. Er, ein Kommunist aus Überzeugung, begegnet den Gefangenen mit Toleranz und Respekt. Unterstützt wird er von seiner dolmetschenden Frau, die einst in einem Konzentrationslager der Nazis furchtbare Dinge erlebt hat.

LAGERERFAHRUNG DES PRODUZENTEN

Der Teufel spielte Balalaika ist die erste Filmregie des slowenischen Dramatikers und Regisseurs Leopold Lahola. Sowohl er als auch Produzent Peter Bamberger waren selbst in sowjetischen Lagern interniert gewesen. Vor allem für Bamberger, der mehr als fünf Jahre des Lebens als Kriegsgefangener hinter Stacheldraht verbrachte, war dieses Kino-Projekt ein Herzensanliegen. Der Produzent: „Von den Russen wurde ich für einen Spion gehalten; entsprechend war die Behandlung“. Erst nach jahrelangen Bemühungen stieß er schließlich bei Ufa-Verleih-Boss Rudolf Thiele auf offene Ohren, da auch dieser die sowjetischen Lager von innen kannte. Thiele merkte gegenüber der Presse an, Bamberger sei aufgrund seiner eigenen Lebensgeschichte seit langem „förmlich besessen von der Idee gewesen“, einen Film speziell über diese Thematik zu machen. Genaugenommen seit rund zehn Jahren. Denn schon am 5. Dezember 1951 widmete sich das Politmagazin *DER SPIEGEL* in seiner Ausgabe 49/1951 unter dem Titel „Kriegsgefangene – Hauptsache Norm“ den Bemühungen Bambergers um eine filmische Aufbereitung eigener und anderer Erfahrungen hinter Stacheldraht: „Peter Bamberger, mit 31 Jahren vermutlich Deutschlands jüngster Filmproduzent, will die Erfahrungen, die er selbst sechs Jahre lang als Kriegsgefangener in Rußland machte, in den ersten deutschen Film umsetzen, der in der östlichen Hemisphäre des Stacheldrahts, der Arbeitsnorm und der Politruks spielt.“

Sibirien in Neu Wulmstorf Dreharbeiten zu einem (Nach-)Kriegsfilm

Von Karl-Heinz Becker

**Der Teufel spielte Balalaika – Wachttürme und Stacheldraht verwandeln
1960/61 eine Kiesgrube in ein sowjetisches Kriegsgefangenenlager.
Produzent Peter Bamberger verwirklicht einen lange gehegten Filmtraum.**

Verblüffung in der Nordheide: „Keine vierzig Kilometer von der Freien und Hansestadt Hamburg entfernt, stapfen Russen durch die Gegend. Ihre Offiziere beherrschen es meisterhaft, die Zigarette so eindeutig zwischen den Lippen zu halten, die Hände lässig in ihre Manteltaschen zu stecken.

Nur der Anblick von grau wirkenden, schleichenden Gestalten, die unschwer als Kriegsgefangene zu erkennen sind, macht aufmerksam auf den Umstand, dass es sich hier um keine echten Russen handeln kann. Woher sollten so kurz vor Jahresschluss 1960 noch deutsche Gefangene der Russen herumlaufen?“

So kündigte 1961 der Film-Informationsdienst *Starpress* den Kinofilm *Der Teufel spielte Balalaika* von Regisseur Leopold Lahola an. Ein reißerischer Titel, der Brutalität und Nachkriegs-Sowjetunion suggerieren soll, aber nicht verdeutlicht, dass er in einem sibirischen Lager mit deutschen Kriegsgefangenen

Abmarsch der Gefangenen zum Arbeitseinsatz



Das deutsche Plakatmotiv des Ufa-Filmverleihs

spielt. Er sagt ebenso wenig aus wie der ursprünglich geplante Titel *Dawai, Dawai* (*Schnell, schnell*).

Ein filmisches Gefangenenlager vor den Toren Hamburgs?! Das war 1960/61 ungewöhnlich. Die Erklärung ist einfach: Weil die Innenaufnahmen des Films in den Bendestorfer Studios stattfanden, musste in der Nähe ein passender Außendrehort gefunden werden. Die Produktion entdeckte ihn in einer Kiesgrube bei Neu Wulmstorf.

So entstand dort die Geschichte um ein vergessenes Lager in einer vergessenen Ecke Sibiriens. In einem Steinbruch schufteten um 1950 deutsche und japanische Kriegsgefangene. Ihr düsterer Kampf ums Überleben wird nur durch Ausbruchspläne erhellt. Allerdings erfolglos. Denn Kommandant Fusow, der dieses Kommando als Strafversetzung empfindet und sein Unglück gegenüber

DREBUCHAUTOR GEFUNDEN

Schon 1951 stand für den Jung-Produzenten sein Drehbuchautor fest: der Münchener Johannes Kai. Hinter diesem Pseudonym verbarg sich Dr. Hans



Gestrenger Herr über Arbeit und Leistungssoll: Normerfüllung beherrscht das Denken und Handeln des unerbittlichen Lagerkommandanten Fusow (Pierre Parel)

Wiedmann, ein Spezialist für Heimat-, Lands- und Liebesgeschichten in Buch- und Filmform. Später schrieb er auch Drehbücher zu Wallace- (*Der Fälscher von London*, *Der schwarze Abt*) und Abenteuer-Streifen (*Diamantenhöhle am Mekong*). Der Autor hielt Bambergers vielfältige Lagererlebnisse auf „353 Drehbuchseiten“ fest. Laut Produktionsplan der damals kurzfristig von Bamberger gegründeten *Plenny-Film* sollte das Buch in 59 Tagen abgedreht werden. Zum Inhalt hebt *DER SPIEGEL* lobend hervor: „Das Drehbuch verzichtet auf alle unwahrscheinlichen Anti-Ostparolen. Die Wortkritik beschränkt sich auf Bemerkungen wie ‚Hauptsache Norm – und wenn alles in ‘n Eimer geht‘. Auch menschliche Schwarz-Weiß-Malerei wird vermieden.“

KEIN PROPAGANDAFILM

Für Bambi, wie der redegewandte Jung-Produzent gern von seinen Freunden genannt wurde, war es wichtig, alle Stimmungsmache zu vermeiden: „Auf Propaganda fliegt von uns niemand mehr rein. Und was wahr ist, muß wahr

bleiben. Ich selber habe genügend Russen ausbuddeln müssen, die von der SS und von dem Dirlwangerhaufen umgelegt worden sind.“ Dirlwanger war Kommandeur einer Sondereinheit der Waffen-SS, die an schweren Verbrechen wie Erschießungen, Folter und Vergewaltigungen beteiligt war. So bleibt am Ende die Zentralweisheit von Bambergers Film-Ebenbild: „Man soll darüber nachdenken. Dann erhält diese Scheißzeit wenigstens einen Sinn.“ Bald darauf allerdings scheiterte das Projekt. Politiker, Behörden und Geldgeber – vermeintlich auch aus den USA – zogen ihre angeblich zugesagte Unterstützung zurück. Passend zum Inhalt lag das Projekt somit auf Eis.

INTERNATIONALE BESETZUNG

1960 war es dann doch soweit. Das Vorhaben konnte umgesetzt werden. Animiert von dem riesigen Erfolg des Fernsehseriensenders *So weit die Füße tragen* (1958, mit Heinz Weiss) ließ das Duo Lahola / Bamberger das ambitionierte Kinodrama in der Heide entstehen. Der heute vergessene Film weist gut ge-

zeichnete Charaktere auf und besticht durch hervorragende Schauspieler. Mit einer Mischung aus arrivierten und nachstrebenden Kinogrößen hoffte man auf einen Erfolg an der Kinokasse. Gemäß seinem Grundsatz, keine führenden Stars einzusetzen, holte Bamberger sich für die Rollen der beiden Russen Schauspieler aus Paris, die zum ersten Mal vor einer deutschen Kamera standen. Den Fusow spielte Pierre Parel, Sohn russischer Emigranten, der in dem berühmten Ensemble Jean-Louis Barraults arbeitete. Politikommissar Seidenwar stellt der gebürtige Jugoslawe Charles Millot dar. Er gehörte der *Comédie Française* an und war häufig im französischen Fernsehen zu sehen. Die Dolmetscherin Elena wurde mit Anna Smolik vom Wiener Burgtheater besetzt. Für sie war es nach *Und ewig singen die Wälder* (1959) erst ihr zweiter, aber gleichzeitig letzter Spielfilm. Von deutscher Seite sieht man damals noch recht unverbrauchte Akteure wie Götz George, Peter Neusser, Henry van Lyck und Sieghard Rupp, außerdem den großartigen Rudolf Forster als Admiral aus Kaiserzeiten. Für weitere Rollen holte man

Mit dem Titel *Siberia anno '50* warben italienische Kinos für den Film



sich bekannte Charakterdarsteller von Hamburger Bühnen, allen voran Günther Jerschke. Dazu Joachim Rake, Peter Lehmbrock und Karlheinz Kreienbaum.

Ein neuer Lagerfilm also? Nein. Der Produzent dazu im *Hamburger Abendblatt*: „Das will doch kein Mensch mehr wissen. Worum es mir seit Jahren mit diesem Stoff geht, ist das Problem der individuellen Freiheit. Ich habe verstanden, dass es auch drüben Menschen gibt, die gescheit, gut, hilfsbereit sind. Aber um jedes Mißverständnis auszuschließen, ich habe auch gesehen, wie sie an dem System der kommunistischen Diktatur zerbrechen ...“

PRESSEBESUCHE VOR ORT

Über die Dreharbeiten sind nur wenige Berichte aufzufinden. Einer stammt von Inge Pohl. Die Journalistin des *Abendblattes* besuchte Ende 1960 das Studio in Bendestorf. Unter der Überschrift: „In Bendestorf entsteht *Der Teufel spielte Balalaika*“ schreibt sie: „An einem schneeverwehten Nachmittag fuhren wir in die Heide hinaus, um uns von Peter Bambergers Vorhaben selbst ein Bild zu machen. Der Empfang war eindrucksvoll, denn im Steinbruch bei Wulmstorf begrüßte uns schon von weitem der Sowjetstern über dem Tor eines Lagers, das an ‚Echtheit‘ wohl kaum etwas zu wünschen übrig ließ. Von den schäbigen Blockhütten, über den halb in der Erde versenkten Karzer bis zu den auf dünne Birkenstämmchen montierten Lichtmasten und zur typischen Wasserleitung, die keiner vergißt, der sich ihrer je bedienen mußte, ist alles bedrückend wirklich und mit einer Sorgfalt rekonstruiert, die man sonst so oft in den deutschen Ateliers vermißt.“

Auch der *Ufa-Wochenschau Nr. 237* vom 7. Februar 1961 waren die Dreharbeiten einen Kurzbericht wert. Gewissermaßen als Werbung in eigener Sache. Schließlich brachte der Ufa-Verleih den Film ja in die Kinos, und konnte so das firmeneigene Aktualitäten-Magazin als Plattform nutzen. Im Inhaltsprotokoll der Wochenschau heißt es dazu: „*Der Teufel spielte Balalaika*: Totalen vom Drehort in einem Steinbruch in der Lüneburger Heide, Schwenk auf deutsche Gefangene und viele Loren, O-Ton Aufseher: ‚Was ist los? Warum wird nicht gearbeitet?‘, Spielszene mit Götz George, der hinter einem Stacheldrahtzaun

steht und mit einem Bewacher im Steinbruch.“

Aussagekräftiger ist da der Augenzeugenbericht eines damals jungen Mannes. Denn das, was im Raum Bendestorf / Neu Wulmstorf geschah, war etwas Besonderes. Vor allem für Kinder und Jugendliche. Reinhard Dzingel, während der Filmaufnahmen 16 Jahre alt, hat 2014 seine Erinnerungen an die Dreharbeiten in einem Bild- und Textbericht zusammengefasst. Als Siebenjähriger spielte er einst auf dem Höftenberg, wo später die Kiesgrube entstand, mit anderen Jungen Cowboy und Indianer. Er erinnert sich, dass die Kiesvorkommen in der Nähe allmählich abgebaut waren und man sich nach neuen Vorkommen umsehen musste. „Eins davon“, so Dzingel, „war der Höftenberg. In der großen Kieskuhle, die nun hier entstand, wurden im Dezember 1960 die Kulissen eines sibirischen Gefangenenlagers aufgebaut.“ Mit dem Datum dürfte Dzingel sich irren. Denn laut Atelierangaben begannen die Dreharbeiten am 26. November 1960. Da müsste der Lagerbereich schon gestanden haben. Weiter der damals 16-Jährige: „Die Kulissenhütten waren wie schon zu Zeiten Katharina der Großen Potemkinsche Dörfer. Die Rückseiten fehlten. Damit man nicht durch die Fenster auf die Kieswände dahinter blickte, waren sie mit Papier hinterklebt.“

EIN ZEITZEUGE BERICHTET

Kulissen nur mit Vorderfronten zu bauen, ist ein gängiger Filmtrick. Allerdings schränkt er Kamera und Regie massiv bei der Wahl des Blickwinkels ein. Eine weitere Schwierigkeit für die Filmcrew bestand darin, eine große Zahl Kleindarsteller zu finden, damit das Lager mit annähernd ausgemergelten „Gefangenen“ gefüllt wurde. Dzingel: „Aufstellen zum Zählappell im Morgengrauen. Der Zählappell war eine der häufigsten Tätigkeiten in einem russischen Gefangenenlager. Anfang der 1950er Jahre nannte man Neu Wulmstorf wegen der umfangreichen Ansiedlung von Flüchtlingen aus den deutschen Ostgebieten etwas abfällig auch Klein-Russland oder Klein-Sibirien.“ Darüber hinaus schildert Dzingel noch ein weiteres Problem. Während der Drehzeit mussten die Kiesförderarbeiten zeitweilig weiterlaufen. Eine detaillierte Abstimmung zwischen

Mexikanisches Plakat mit Eindruck eines Szenenfotos





Foto: Stiftung Deutsche Kinemathek

Unterschiedlichen Ansichten der Lagerleitung führen zu Auseinandersetzungen zwischen Kommandant Fusow (Pierre Parel) und Dolmetscherin Elena (Anna Smolik)

Filmproduktion und Abbaufirma war daher nötig.

Passend zum niedersächsischen Drehort fand die Uraufführung am 21. Februar 1961 in Hannover statt, im *Rivoli-Kino*. Das Echo auf die Produktion war gespalten: So wurde die Wirklichkeitsnähe der Lagerdarstellung gelobt (*Deutsche Zeitung* v. 25. Februar 1961), andere attestierten dem Film, ein ernst zu nehmender Beitrag zur jüngsten deutschen Geschichte zu sein (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 22. Juli 1961). Die *Frankfurter Rundschau* wiederum warf dem Streifen vor, sich im „Nebulösen, Kosmischen“ zu verlieren (24. Juli 1961).

POSITIVES KRITIKERECHO

Viel Gutes in dem Werk sieht dafür die schon erwähnte Inge Pohl vom *Hamburger Abendblatt*. Vielleicht auch, weil sie die Dreharbeiten vor Ort miterlebt hat? Am 25. Februar schreibt sie zur Hamburger Aufführung des Films im Ufa-Palast: „Das Anliegen des jungen Münchner Produzenten Peter Bamberger ist aller Ehren wert. In seinem Film *Der Teufel spielte Balalaika* geht es ihm nicht nur um eine authentische Schilderung des Lagerlebens, auf die der alte Plenni Bamberger genau achtete, sondern vielmehr um die hochaktuelle Frage: Wie lange kann der Einzelmensch Güte,

Verstehen und Fairness praktizieren in einem Staat, der totalitär regiert wird? Was kann dieser Mensch als Individuum noch ausrichten, wenn der Staat ihm vorschreibt, was er tun darf, soll und muss?“

Ausführlich nimmt sich Günter Dahl des Lahola-Films in der *ZEIT* Nr. 10 vom 3. März 1961 an. Angeregt von dem reißerischen Titel fragt er: „Ist der Teufel musikalisch?“ Abwägend widmet er sich den starken und schwachen Seiten des Kriegsgefangenen-Dramas: „Man sollte sich durch den irreführenden Titel nicht abschrecken lassen, diesem Film Aufmerksamkeit zu schenken. Man sollte die Photos in den Schaukästen der Kinos – Stacheldraht, Wachtürme, Wattedecken, Steinbruch, Verzweiflung – nicht als Warnlichter werten. Man sollte hingehen.“

Im Lageralltag sieht Dahl keinen Unterschied mehr zwischen Gefangenen und Befehlshabern: „Die Besiegten sind Männer mit hungrigen Augen und mit jener fürchterlichen Einsamkeit, die zu wahnwitzigen Fluchtversuchen verleitet. Sie alle sind Verdammte: der Kommandant in seinem Unglück, der Politoffizier in seinem quälerischen Verlangen, die Besiegten zu begreifen und von ihnen begriffen zu werden, die Frau schließlich, die in die nackte Trostlosigkeit einen Schimmer von Barmherzigkeit und Lächeln hineinbringt, weil sie weiß, was Leben ohne Lächeln ist.“ Am Ende steht ein lobendes Fazit des Autors, das zugleich die Schwierigkeit verdeutlicht, sich mit einem Film dieser Thematik gegenüber dem Unterhaltungs-Tralala der Wirtschaftswunderzeit durchzusetzen: „Die Leute, die diesen Film zustande gebracht haben, gingen auf einen weiten Weg. Anständigkeit, Menschlichkeit, Versöhnung sind heute schwer verkäuflich, wenn man sie ohne Zugabe bloß so hinhält. Dieser Film unternimmt es.“

REAKTION DES PUBLIKUMS

An der Kinokasse war *Der Teufel spielte Balalaika* in der Tat schwer verkäuflich. Trotz großer Anzeigenwerbung lief der Film zum Beispiel im Hamburger Ufa-Palast nur zwei Wochen lang. Dann wurde er abgelöst von einem Schlagerfilm, *O Sole Mio*. Leichte Klänge mit Rex Gildo, Trude Herr oder Vico Torriani zählten mehr als der Überlebenskampf im Lager.

Mehr Aufmerksamkeit fand das Drama jedoch in einem ganz anderen Bereich, in den sogenannten Berliner Grenzkinos. Diese besonderen Spielstätten ermöglichten Besuchern aus beiden deutschen Staaten, Filmproduktionen der jeweils anderen Seite in der geteilten Stadt anzuschauen. Zu den Westberliner Grenzkinos gehörte damals das *Lido* in Kreuzberg. *Der Teufel spielte Balalaika* war der letzte Film, der dort vor dem Bau der Mauer am 13. August 1961 und damit dem Ende der Grenzkinos gezeigt wurde.

In Ostberlin sowie in der gesamten DDR war Laholas Film auf wenig Gegenliebe gestoßen. Die Kritik am sowjetischen Lagerleben gefiel der SED überhaupt nicht. So vermerkte sie am 29. Januar 1961 im Zentralorgan *Neues Deutschland* unter dem bezeichnenden Titel „Provokateure“, dass die „Exportunion der westdeutschen Filmwirtschaft“ das *Balalaika*-Werk für das Festival in Cannes gemeldet habe. Darin heißt es: „Wie man aus Presseberichten entnehmen kann, handelt es sich um einen antikommunistischen Streifen.“ Die SED hatte Glück, zugelassen wurde der Lagerfilm für den Wettbewerb nicht.

KARRIERE-SPRUNGBRETT

Dafür entwickelte sich *Der Teufel spielte Balalaika* zu einem Sprungbrett junger Schauspieler für das Abenteuer-, Action und Krimi-Genre. Vor allem zwei von ihnen sah man ein paar Jahre später in Karl-May-Filmen, europäischen Western und Fernseh-Krimis wieder: Götz George und Sieghard Rupp. Der athletische George tauchte zum Beispiel in drei *Winnetou*-Filmen auf. Während er in



Peter Joosts (G. George) Ziel ist die Flucht

diesen Werken stets auf der Seite der Guten angesiedelt ist, stellt Rupp bei Karl May nur Bösewichte dar. In *Unter Geiern* (1964) begegnen sich beide Darsteller wieder. Als skrupelloser Banditenboss ist Sieghard Rupp der Kontrahent des jungen Bärenjägers Götz George. Auch in Sergio Leones erstem Western, *Für eine Handvoll Dollar* (1964), mimt der Österreicher Rupp einen Schurken.

Einen Abenteuerbezug hatte auch Drehbuchautor Johannes Kai. Er sammelte seine Karl-May-Erfahrung Ende der 1950er-Jahre mit Drehbuch und Co-Regie zu dem Orientfilm *Der Löwe von Babylon* (1959). Und auch Leopold Lahola sollte während der May-Welle in den 1960er-Jahren bei Winnetou landen. Als Regisseur war er für Artur Brauners

70 mm-Großproduktion *Old Shatterhand* (1964) vorgesehen, musste aber kurz vor Beginn der Dreharbeiten die Waffen strecken. Die Aufgabe war einfach zu groß. Erst mit dem weniger aufwändigen *Duell vor Sonnenuntergang* wagte Lahola sich ein Jahr später auf das Western-Terrain.

So wurde Bambergers abenteuerliche Produktion in einer Kiesgrube bei Hamburg für einige Crew-Mitglieder zum Ausgangspunkt einer größeren Karriere. Allerdings nicht für Produzent und Regisseur. Peter Bamberger (1920–1987) verantwortete danach nur noch einen Kinostreifen, *Begegnung in Salzburg* (1964). Leopold Lahola inszenierte noch vier Filme und starb 1968 im Alter von nur 50 Jahren in Bratislava. ●



Foto: Stiftung Deutsche Kinemathek

Sehnsucht nach Freiheit: Elena (Anna Smolik) versteht die Gefangenen



Belgisches Plakatmotiv von der Aufführung in Brüssel

Filmmuseum Bendestorf Das zweite Jahr

Von Walfried Malleskat



Anfang 2017 wurde der Grundstein für eine dauerhafte Existenz eines Filmmuseums in Bendestorf gelegt. Der Begriff greift eigentlich etwas zu kurz, es heißt nach wie vor Kulturräum Studio Bendestorf – und hat von seiner Spannung und Einmaligkeit in der Metropolregion Hamburg nichts eingebüßt. Es ist mehr als eine museale Stätte der Kinematographie.

Das Museum bietet eine Permanentausstellung, in der schwerpunktmäßig das Bendestorfer Filmschaffen der Nachkriegszeit adäquat präsentiert wird. Nun in den neuen Räumlichkeiten auf dem ehemaligen Studiogelände interessierten sich in den zurückliegenden 18 Monaten mehr als 3.000 Besucher dafür. Sie alle kamen, individuell oder in organisierten Führungen, vornehmlich aus der norddeutschen Region.

ABRISSARBEITEN

Im Frühjahr dieses Jahres haben die Abrissarbeiten der alten Aufnahmehallen aus der Zeit Ende der 1940er /Anfang der 1950er Jahre begonnen. Obwohl nur wenige Tage aktiv, haben die Abrissbagger bereits ganze Arbeit geleistet: Alle drei Atelierhallen sind bereits unwiederbringlich zerstört, die Dächer eingerissen, zum Teil auch die Seitenwände. Den entstandenen Abraum hat

die Abbruchfirma erst einmal liegen gelassen, als sie einen noch lukrativeren Auftrag in der Nachbargemeinde erhielt – inklusive kontaminierter Baustoffe. Anscheinend war dem verantwortlichen Bauherren das für solche Maßnahmen notwendige „Kleingeld“ ausgegangen.

Der zuständige neue Grundstückserkschließer, mit dem der Trägerverein des Filmmuseums vertraglich verbunden ist, sprach von einer Sackgasse, in der sich nun Abriss und etwaiger Neubau befänden. Grund dafür ist die Tatsache, dass die Studioarchitektur von einer extremen Hanglage umsäumt ist. Oberhalb des ehemaligen Studiogeländes befinden sich Einfamilienhäuser, die durch den Abriss der den Hang stützenden Gebäudeteile destabilisiert würden und schlimmstenfalls abrutschen könnten.

Dies jedenfalls hat unlängst ein Be Weissicherungsverfahren festgestellt. Das wiederum hat Folgen für die zukünftig für die Bebauung zur Verfügung stehende Grundstücksfläche. Allerdings scheint inzwischen ein neuer Investor gefunden zu sein und somit besteht die Hoffnung, dass dieser unsägliche Zwischenzustand alsbald ein Ende finden wird.

Hier stand die legendäre Halle A1. Die Zerstörung war im März, der Abraum mit allen Schadstoffen liegt bis heute.



Foto: Sven Simonsen / Filmmuseum Bendestorf



Foto: Sven Simonsen / Filmmuseum Bendestorf

Dieses historische Gebäude auf dem Studiogelände bleibt erhalten. Es beherbergt das Filmmuseum mit integriertem Ausstellungsforum und Kino.

KINO DER BESONDEREN ART

Das erste Halbjahres-Kinoprogramm des Filmmuseums Bendestorf lief im November 2017 aus. Der Abschluss war ein aktueller Film des jungen und unabhängigen Hamburger Filmemachers Dennis Albrecht: *Das Leben ist keine Autobahn*. Der Independent-Filmemacher war persönlich anwesend und hat das beliebte Frage-und-Antwort-Spiel nach der Vorführung mit interessierten Zuschauern souverän durchgeführt.

Weitere autonome Hamburger Autorenfilmer haben ihre Arbeiten persönlich im Bendestorfer Produzentenkinos gezeigt: Thorsten Stegmann mit *Harrys Comeback*, Christian Bau mit der Dokumentation *Die kritische Masse*, Günter Zint mit der Dokumentation *Beatles, Beat und Große Freiheit*. Rasmus Gerlach zeigte seinen Museumsfilm über die legendäre erste Frauen-Beatband *The Liverbirds*. Eröffnet wurde das Programm in diesem Jahr mit dem Hildgard-Knef-Film *Das Mädchen aus Ham-*

burg, eine französische Produktion von Yves Allegret aus dem Jahre 1955, die seinerzeit auch unter Beteiligung des Studio Bendestorf entstanden sein soll. Gezeigt wurde eine Originalfassung, die vom Verein Film- und Fernsehmuseum Hamburg vor einigen Jahren mit deutschen Untertiteln versehen worden war. Zwei Arbeiten aus der Zeit der *Jungen Film Union* liefen im Mai und Juni: *Taxi Kitty* aus dem Jahre 1950, Regie Kurt



Der Vorführraum im Filmmuseum



Kleinkunst im Filmmuseum. Im Zentrum eine Hommage an den Nobelpreisträger Bob Dylan.

Hoffmann, sowie *Das Fräulein und der Vagabund* mit Eva-Ingeborg Scholz aus dem Jahre 1948, übrigens die einzige Regiearbeit des hervorragenden Kameramanns Albert Benitz. Ein fast vergessener Rolf-Meyer-Film lief im Oktober: *Das Bad auf der Tenne* aus dem Jahre 1942, der erste Farbfilm der Tobis-Filmgesellschaft (dieser Meyer-Film ist ein Teil des diesjährigen gemeinsamen Programms mit der Kunststätte Bossard – in Vorbereitung ist dort übrigens gegenwärtig eine Sonderausstellung zum Thema *Bossard und der Nationalsozialismus*). In der Christian-Bau-Dokumentation *Das neue Hamburg*, die am 16. November lief, wurde direkt auf Bossards Wirken zur NS-Zeit eingegangen.

Eröffnet wurde das cineastische Co-Programm mit Rüdiger Suchlands *Hitlers Traumfabrik*: Der Autor, ein renommierter deutscher Filmkritiker und Zeitungsfeuilletonist, war persönlich anwesend und lieferte umfassende Informationen zu den Zielen und Bedingungen der Filmproduktion der NS-Zeit. Zum Abschluss des diesjährigen Filmprogramms sollte eigentlich zum Nikolaustag die legendäre *Feuerzangenbowle* gezeigt werden, doch die besonderen Bedingungen in Sachen Filmrechte machte dieses Vorhaben leider unmöglich. Es wurde ein ebenso aufschlussreicher Ersatzfilm präsentiert: *So ein Flegel* von Robert A. Stemmle aus dem Jahre 1934. Es handelte sich hierbei um eine filmische Umsetzung der legendären Feuerzangenbowlen-Story, nur mit einem zehn Jahre jüngeren Heinz Rühmann – der Film konnte sogar in einer 16 mm-Fassung in analoger Form mittels eines klassischen Filmprojektors erfolgreich zur Vorführung gebracht werden. ●

Fernsehklassiker: Wilhelmsburger Freitag

Von Michael Töteberg

Das Fernsehen wuchs langsam aus den Kinderschuhen heraus. Erster Leiter der neu gegründeten Hauptabteilung Fernsehspiel beim NDR wurde 1960 Egon Monk. Er kam vom Rundfunk, geprägt hatte ihn aber seine Zeit bei Brecht. Monk ließ keinen Zweifel daran, dass er – in Opposition zum Kino, wo der schöne Schein verlogener Illusionen für Kasse sorgte – das Fernsehen als aufklärerisches Medium verstand. Zusammen mit dem Autor Christian Geissler brachte er 1964 eine Welt auf den Bildschirm, die bisher im deutschen Fernsehen nicht vorkam: der Alltag eines jungen Hamburger Arbeiterehepaars.



Immer am Freitag: Die Arbeiter auf dem Bau erhalten ihre Lohntüten. Unten: Regisseur Egon Monk mit der sechsjährigen Petra Milchert

Ein grauer, trister Dezembermorgen. Straßenschilder weisen die Richtung: Autobahn, Elbbrücken, Harburg, Wilhelmsburg. Das Viertel in drei, vier Einstellungen: Wasserturm, Brücke, Mietskasernen, Elbwasser, Bunker. Ein halbfertiger, kahler Neubau. Garten und Parkplätze vor dem Wohnblock sind noch eine Schlammwüste; am Straßenrand stehen Blecheimer mit Bauschutt.

Jan Ahlers – nackter Oberkörper, 25 Jahre alt – kommt aus dem Bad. Durch den Briefschlitz in der Haustür fällt die Post. Seine Frau Renate Ahlers hebt sie

auf: eine Rechnung, ansonsten Werbung. Sie ist „ein verhältnismäßig kleines, freundliches, tüchtiges Mädchen“, heißt es im Drehbuch, „sehr hartnäckig, sehr aufmerksam, zärtlich bei Gelegenheit“. Sie gießt den Kaffee auf, kocht Eier, schmiert Brote, stellt das Radio an und setzt sich in der Küche zu ihrem Mann an den Frühstückstisch.

Gut fünf Minuten sind vergangen, als das erste Wort fällt. „Is was?“, fragt er. „Mir ist übel“, deshalb mag sie nichts essen. Ihm sei auch übel, brummt er. Schweigen. Sie: „Wir haben doch noch das kleine weiße Zimmer.“ „Ach was,

Zimmer“, erwidert er, „so ‘n Kinderwagen kostet bald 200 Mark, so ein blauer, zum Zusammenklappen.“ Er grinst, in Erinnerung: „Wir waren schön blöd.“ Sie wickelt das Pausenbrot für ihn ein, verpackt die Eier. Im Radio läuft ein Schlager: „Liebe mich/immer und ewiglich.“ Es ist offenbar ihr Lied – sie schaut ihn an: „Weißt nicht mehr?“ Er lächelt. „So viele Groschen kannst gar nicht in die Tasche kriegen, wie du das damals immer hören wolltest.“ Hat er aber damals gehabt, und hat er auch heute noch, nur: Mit ein paar Groschen lässt sich keine Familie ernähren. Aber



jetzt muss er los, zur Arbeit. Heute ist Freitag, das heißt Zahltag.

Wilhelmsburger Freitag kommt fast ohne Worte aus: Der Film ist ein Musterbeispiel für das Erzählen in Bildern. Drei knappe Einstellungen genügen, um den sozialen Status des Protagonisten zu fixieren: Ahlers fährt in seinem noch nicht abbezahlten Auto (einen Kleinwagen namens Prinz) zur Arbeit, vorbei an den Wartenden an der Straßenbahnhaltestelle (zu denen gehört er nicht mehr), ein Mercedes überholt ihn (einen solchen Wagen wird er sich nie leisten können).

Es passiert nichts Dramatisches an diesem Tag. Jan Ahlers arbeitet als Baggerführer, Renate besorgt den Haushalt. Während er auf der Baustelle seinen Kran Bagger? besteigt, geht sie alltäglichen Verrichtungen nach: Abwaschen, Bettenmachen, Staubwischen. Sie gönnt sich eine Pause, blättert in einer Illustrierten – Fotos aus dem Leben gekrönter Häupter, Cognac- und Strumpfwerbung, Bilder von im Krieg gefallenen Soldaten, von einem glücklichen Baby mit seiner Mutter. Renate steht auf, schaut in das leere weiße Zimmer. Sie stellt sich vor den Spiegel und prüft, wie sie mit



Am Frühstückstisch: Renate (Ingeborg Harms) und Jan Ahlers (Edgar Bessen)

dickem Bauch aussehen würde, setzt sich mit dem Kalender hin und rechnet aus, wann es so weit wäre. Auch die Gedanken von Jan, oben im Führerhaus des Baggers, kreisen um das zu erwartende Kind. Er entdeckt im Schutt einen Tretroller, wohl noch aus dem im Krieg zerstörten Haus, steigt ab und schafft ihn beiseite. Ein VW-Bus fährt auf die Baustelle, der Buchhalter verteilt die Lohntüten; jeder Arbeiter nimmt seine, geht ein paar Schritte zu Seite, dreht sich um und zählt verschämt nach. Nachmittags kommt der Chef vorbei, trinkt mit Jan ein Bier, denn er hat noch einen

privaten Auftrag für ihn und fragt ihn jovial: Wann kommt „der Kronprinz“?

Währenddessen bummelt Renate durch die Stadt, überall sieht sie Kinder (und wie die Mütter mit ihnen umgehen). Sie besucht ihre ehemalige Arbeitsstelle und leiht sich Bücher aus der Werksbibliothek, bei Karstadt in der Mönckebergstraße begutachtet sie Kinderbetten und Babywäsche, schließlich will sie ins Kino gehen. Im Schaukasten der *Urania* in der Fehlandtstraße sieht sie die Bilder aus *La notte* von Antonioni an. Die Vorstellung ist gerade zu Ende; die Menschen kommen aus

dem Kino (unter ihnen, sich eine Roth-Händle anzündend, Christian Geissler). Renate sieht: Das sind keine Leute aus Wilhelmsburg, sondern lauter Intellektuelle. Nichts für sie – sie geht weiter, zum *Ufa-Palast*, wo *Sing, aber spiel nicht mit mir*, ein Schlagerfilm mit Lou van Burg, läuft.

Der Tag geht zu Ende, es ist dunkel geworden. Renate kommt nach Hause, sie macht in allen Zimmern Licht an, dann schiebt sie kurz entschlossen die Kartons und Kisten aus dem Flur ins weiße Zimmer. Jan, der eine Extratour für den Chef gefahren ist, hält auf dem



Renate schaut sich im Kaufhaus Kinderwagen an



Die Bauarbeiter finden im Schutt einen Kinderroller

Heimweg an: Er nimmt den Tretroller, den er die ganze Zeit mitgeschleppt hat, aus dem Wagen und legt ihn an den Straßenrand. Müde und abgespannt kommt er zu Hause an. Er legt die von Renate gekaufte Platte auf: „Liebe mich / Immer und ewiglich“. Sie liegt bereits im Bett, er küsst sie, doch sie sperrt sich. Er: „Is was?“ Sie: „Mir ist übel.“ Ihm ist auch übel. „Bist fix und fertig manchmal. Und warum? Weiß ich auch nicht.“ Sie liegen, einander fremd, nebeneinander, ohne sich zu rühren. „Ich will keins haben“, erklärt sie. „So 'n armer Wurm.“ Er sagt nichts, dann: „Nun schlaf man erst mal.“ Sie soll morgen zum Arzt gehen. „Vielleicht haben wir Glück. Vielleicht bist nur 'n bisschen krank.“

VERSTECKTE KAMERA

Geissler hatte sich zuvor wochenlang in Wilhelmsburg umgesehen, bevor er das Drehbuch schrieb. Gefilmt wurde an realen Schauplätzen, acht Wochen lang, eine ungewöhnlich lange Drehzeit, geschuldet den schwierigen Lichtverhältnissen in den Wintermonaten, aber auch der von Monk angestrebten Detailgenauigkeit. (Das *Hamburger Echo* zitierte ein ungenannt bleibendes Teammitglied: „Solche Drehzeit-Überschrei-

tungen kann sich auch nur ein Hauptabteilungsleiter leisten.“) Die Regie strebte Authentizität an, die Darsteller vermieden jede Art von „Schauspielerei“, sodass *Wilhelmsburger Freitag* wie ein Dokumentarfilm anmutet. Doch handelt es sich um eine zuvor im Drehbuch exakt vorgegebene Fiktion. Alles ist inszeniert, nichts improvisiert.

Der Film führt rasch aus Wilhelmsburg heraus. Renate nimmt die Straßenbahn Linie 11 nach Hamburg. Die Baustelle, auf der ihr Mann schuftet, befindet sich am Heidenkampsweg. Bei Renates ziellosen Gang durch die Stadt kommen die Alster, das Kriegerdenkmal der 76er am Stephansplatz, das Springer-Hochhaus in den Blick, ohne dass die Schauplätze pointiert inszeniert werden: Die Kamera registriert lediglich. Die Szenen von Renates Einkaufsbummel wurden mit versteckter Kamera aufgenommen; die Passanten, denen sie begegnet, sind echt und wirkten ungefragt im Film mit. Die Mönckebergstraße absperren zu lassen und mit Komparsen zu bevölkern, wäre unbezahlbar gewesen, erläuterte Monk viele Jahre später, als *Wilhelmsburger Freitag* anlässlich einer Retrospektive im Berliner Gropiusbau im Juni 1999 gezeigt wurde. „Einer versteckten Kamera stand die



Die Straßenbahn 11 war die längste Linie mit 46 Haltestellen

2. Dezember 1963, Mengestraße: Dreharbeiten für *Wilhelmsburger Freitag*Farbtafeln anstelle der üblichen Klappe: Bei *Wilhelmsburger Freitag* experimentierte man für das kommende Farbfernsehen

ganze Stadt offen“, lautete sein Credo. „Renate Ahlers sollte an diesem Nachmittag Hamburg so sehen, wie es wirklich war.“ Die Kamera versteckte das Filmteam in einem kleinen Zelt, wie Arbeiter der HEW oder von Hein Gas (die damals die Stadt versorgten) sie aufstellen, bevor sie den Deckel im Bürgersteig öffnen. Bei Karstadt steckte man die Kamera in eine nachgebaute Säule, die den dort vorhandenen glich. „Wenn nun aber diese Säule etwas tat, was Säulen eigentlich nicht tun, nämlich sich bewegte, zu wandern anfang, von einem Kamerastandpunkt zum nächsten umzog, waren wir enttarnt und mußten warten“, erinnerte sich Monk. „Das Zelt wandern zu lassen, war einfacher. Auf der belebten Mönckebergstraße kümmernte sich kaum jemand darum, wenn wir das Zelt aufhoben und anderswohin trugen.“ Diese Erfahrung ermutigte das Team, das Zelt auf einen niedrigen Wagen zu stellen, der Renate auf ihrem Weg an den Schaufenstern vorbei begleitete. Auch das fiel im Gewühl kaum auf.

Eine Kuriosität: *Wilhelmsburger Freitag* wurde in Farbe aufgenommen, aber – bis zur Einführung des Farbfernsehen sollte es noch vier Jahre dauern – in Schwarzweiß ausgestrahlt.

EIN POLITISCHER FILM

„Denkvorgänge sichtbar zu machen“, war das erklärte Ziel von dem Brecht-Schüler Egon Monk. Und sie nicht auszusprechen, könnte man ergänzen: Jan Ahlers und seine Frau Renate diskutieren nicht die Kinderfrage, aber im Laufe dieses Tages, der so unspektakulär-handlungsarm erscheint, fällen sie eine Entscheidung, ohne sie verbal begründen zu können.

Jan Ahlers spürt ein Unbehagen, er ist unzufrieden mit seinem Leben, obwohl er doch seine Frau liebt und nicht schlecht verdient. „Irgendwie denk ich immer, ich muss mich gegen irgendwas stemmen.“ Aber wogegen? Er weiß es nicht. „Da guckst gar nicht mehr durch.“ Eine Stammtischweisheit bringt das Selbstverständnis der damaligen Wohlstandsgesellschaft auf den Punkt: „Haste was, biste was.“ Für Jan Ahlers gilt: Er hat nur auf Pump. Dem Chef gehört die Wohnung; die Einrichtung und das Auto sind noch nicht abbezahlt. Die Verlockung, sich seine (durch die Werbung stimulierten) Wünsche sofort und das heißt auf Kredit zu erfüllen, ist zu einem guten Teil schuld an der Abhängigkeit, unter der er leidet. Zudem wird in dieser Gesellschaft alles im Leben zum Statussymbol. Es ist nicht so, dass das junge Paar sich kein Kind leisten könnte, aber es muss eben der schicke, zusammenfaltbare Kinderwagen sein. *Wilhelmsburger Freitag* ist, obwohl er unkommentiert nichts als den Alltag abbildet, ein eminent politischer Film: Geissler und Monk zeigen, so der Medienwissenschaftler Knut Hickethier, „in diesem ersten bundesdeutschen Arbeiterfilm, dass die Arbeiterklasse als politische Kraft in der Phase des Wirtschaftswunders verstummt ist, dass der Konsum sie schweigsam gemacht hat“.

In einer (gestrichenen) Passage des Vortrags zur Wiederaufführung berichtet Monk, sein damaliger Chef von Hammerstein, der Stellvertreter des Intendanten, habe bei der Abnahme im NDR gesagt: „Da können die drüben mal sehen, wie's wirklich bei uns zugeht.“ Die Sendung musste ernüchternd wirken auf Menschen in der DDR, die Westfernsehen schauten: Sie sahen das freudlose Leben eines jungen bundesdeutschen Paares und bekamen vorgeführt, dass der Konsum auch nicht glücklicher macht.

Dreharbeiten in der Straßenbahn. *Wilhelmsburger Freitag* war eine Eigenproduktion des NDR

Viele schalteten vorzeitig ab. Der Urteilsindex von Infratest schlug deutlich im roten Bereich aus: Minus 1. Die Fernsehzuschauer, die am Abend Entspannung und Unterhaltung erwarteten, reagierten verstört. „Worauf eigentlich wollten Christian Geissler und sein Regisseur Monk mit ihrem Spiel von eines langen, leeren Tages Reise in den müden Abend hinaus?“ fragte sich das *Hamburger Abendblatt*. Die Kritik in den Feuilletons der überregionalen Presse war gemischt: positiv die Besprechung in der *Frankfurter Allgemeinen* und der *Süddeutschen Zeitung*, negativ in der

Frankfurter Rundschau. „Der Lederjackett-Romeo und das Dreizimmer-Gretchen, Baggerführer und Prinzessin, waren zu simpel und eindimensional“, befand in der *ZEIT* Walter Jens (der dort unter dem Pseudonym „Momos“ Fernsehkritiken schrieb). Das Bestreben, Alltagsbanalitäten abzubilden, ohne zu interpretieren, sei löblich, habe die Filmemacher aber verleitet zu einer „Fakten-Idyllik, die nicht die Wahrheit enthüllt“: „Es fehlten die Träume, Hoffnungen, Meditationen und Ängste; es fehlte an der zweiten Zeit.“ Dennoch ein interessanter Versuch, so sein abschließendes Urteil.

In Wilhelmsburg schlugen die Wogen der Empörung hoch. *Die Wilhelmsburger Zeitung* nach der Sendung brachte eine ganze Seite mit erbosten Leserbriefen (und musste tags drauf Volkes Stimme noch einmal Platz einräumen). „Ich bin entsetzt! Entsetzt über die primitive Einfallslosigkeit des Regisseurs und über die ausgesprochene Lieblosigkeit, mit der diese Sendung ‚abgefertigt‘ worden ist. Wilhelmsburg ist gewiß kein paradiesisches Fleckchen Erde, aber wenn man mit der gleichen Aufmerksamkeit, mit der man die häßlichsten Winkel und Ecken ausgeleuchtet hat, die zweifellos vorhandenen reizvollen Motive gesucht hätte (z. B. die bedeutenden Industrie-Unternehmen, dynamisch-modern, neben den Wohnvierteln und den ausgesprochen ländlichen Bezirken hinter den Elbdeichen), dann wäre man Wilhelmsburg gerecht geworden.“

Die Lokalpatrioten erregten sich, ohne auf Thema und Anliegen des Fernsehspiels auch nur entfernt einzugehen. Ein Stadtteilporträt lag der Absicht des Films fern. Die Darstellung des Alltags stieß ebenfalls auf Kritik, das Menschenbild wollte man nicht hinnehmen: „So sind wir Wilhelmsburger gar nicht“, war der allgemeine Tenor. „Haben Sie schon jemals ein so muffeliges junges Wilhelmsburger Ehepaar gesehen? Ich nicht. Hoffentlich verschont man uns in Zukunft mit solchen Filmen und verbrennt speziell diesen recht bald“, forderte ein enttäuschter Zuschauer. Sein Wunsch ging nicht in Erfüllung: *Wilhelmsburger Freitag* wurde zwei Jahre nach der Erstausstrahlung am 19. März 1964 im Ersten Programm wiederholt und auch in der Schweiz gesendet. Das Goethe-Institut erwarb für seine Einrichtungen im Ausland die Lizenzrechte und sorgte für entsprechende Untertitelungen. Monk tourte mit dem Film in den USA und erläuterte in seiner Einführung den Amerikanern: „Wilhelmsburg is a working class district on the outskirts of Hamburg, close to the large industrial area by the harbor.“

KALTE ZEITEN

Christian Geissler war mit *Wilhelmsburger Freitag* nicht zufrieden und arbeitete das Drehbuch um zu dem Prosastück *Kalte Zeiten*. War der Film eine Erzählung in Bildern, die weitgehend ohne Dialog auskam, galt es jetzt, das

unspektakuläre Geschehen und vor allem das innere Erleben in Worte zu fassen, den Bewusstseinsstrom der Protagonisten literarisch zu gestalten. Dabei bediente sich der Prosaautor filmischer Techniken, zum Beispiel Parallelmontage und Schnitt, und wechselte souverän zwischen verschiedenen Ebenen, ähnlich den Einstellungsgrößen beim Film, zwischen Totale, Halb- und Nahaufnahme.

Geissler musste nun sprachlich bewältigen, was zuvor die Kamera leistete. Er führte zentrale Motive und weitere Figuren neu ein: Weder gibt es im Fernsehfilm den klassenbewussten alten Arbeiter aus Rostock, der sich mit den italienischen Gastarbeitern solidarisiert, noch den inneren Monolog Renates, Gespräche mit ihrem imaginären Kind. Die Prosa-Erzählung folgt weitgehend der Dramaturgie des Drehbuchs, doch werden die Szenen ausgeschrieben und durch Zusätze – oft überdeutlich – politisch akzentuiert. Anders als in *Wilhelmsburger Freitag* gibt es in *Kalte Zeiten* unverhüllt klassenkämpferische Töne. Die Kritiker stürten sich an dem didaktischen Zeigefinger. Reinhard Baumgart kam zu dem Urteil, dass „Geisslers Prosa die Beweiskraft der besten Filmpassagen nicht erreicht“.



Der Regisseur Egon Monk

Mit Egon Monks „Hamburgische Dramaturgie“ beschäftigen sich zwei neue Publikationen, der Sammelband „Die ‚Hamburgische Dramaturgie‘ der Medien“, herausgegeben von Julia Schumacher und Andreas Stuhlmann, sowie „Realismus als Programm. Egon Monk – Modell einer Werkbiografie“ von Julia Schumacher, beide erschienen 2017 bzw. 2018 im Schüren Verlag. Über „Wilhelmsburger Freitag“ schreibt Peter Ellenbruch in „Der Radikale. Cristian Geisslers Literatur als Grenzüberschreitung“, hg. von Detlef Grumbach, Verbrecher Verlag 2017. Das Drehbuch von Christian Geissler, der zitierte Vortrag von Egon Monk sowie weitere Materialien zum Film befinden sich im Archiv der Akademie der Künste Berlin.

Buchrezensionen

Michael Grisko

HANS ALBERS IN BERLIN

Morio Verlag
Heidelberg 2015
72 Seiten, mit zahlreichen
sw- und Farbbildungen

Preis: € 7,95



„ICH BIN EIN VOLKSSCHAUSPIELER“

Der „blonde Hans“ ist ein Hamburger Jung, aber hat seine schauspielerischen Erfolge in Berlin errungen, auf der Bühne und in Kinopalästen. Das schmale Bändchen gibt einen schnellen und gelungenen Überblick über das künstlerische Schaffen wie über das bewegte Privatleben. Ergänzt wird die Darstellung durch eine sorgfältige Auswahl von Bildern vor allem aus seinen berühmten Filmen. Auch wenn Albers sich mit dem Titel des „Volksschauspielers“ begnügte, war Bescheidenheit nicht seine Zier, nicht am Set und nicht bei den Gagen. Um so tiefer war der Fall des einstigen Ufa-Stars nach dem Kriege, den auch die Verleihung des Goldenen Bären 1956 kaum mildern konnte. Leider hat es der Verlag versäumt, die 70 Seiten etwas zu gliedern und im Anhang wenigstens die angeführten Filmtitel zu verzeichnen.

Joachim Paschen



Francesca Weil, André Postert,
Alfons Kenkmann (Hrsg.)

KINDHEITEN IM ZWEITEN WELTKRIEG

Mitteldeutscher Verlag
Halle (Saale) 2018
568 Seiten, sw-Abbildungen

Preis: € 40,00

KINDER IM KRIEG

Dankenswerterweise berücksichtigen vier von 31 Beiträgen in dem umfangreichen Sammelband über Kindheit in dem ein Menschenalter zurückliegenden Weltkrieg die Repräsentanz des Themas in Filmen und im Fernsehen. Besonders eindrucksvoll ist, was Markus Köster vom Medienzentrum für Westfalen aus seinem Filmarchiv zu Tage fördert: Neben typischen Propagandafilmen der Hitlerjugend (*Soldaten von morgen*) finden sich dort Amateurfilme von Familienvätern, die vielleicht sogar stolz zeigen, wie sich ihre Jungen nach dem Motto „Früh übt sich“ auf den Krieg vorbereiten, im Garten ebenso wie unter dem Weihnachtsbaum. Unverstellte Einblicke gibt es auch in einer Langzeitdokumentation vom Alltag einer kleinstädtischen Schule mit Schießausbildung und Luftschutzübungen. Nicht aus der unmittelbaren Kriegszeit, aber aus der Nachkriegszeit sind Aufnahmen überliefert, die das entbehrensreiche Leben in Trümmerlandschaften zeigen.

Bemerkenswert sind die Wirkungen von Fernsehsendungen von Eberhard Fechner (1991) und Hans-Christoph Blumenberg (2006) über sogenannte Wolfskinder, die nach dem Einmarsch der Roten Armee im Grenzland zwischen Ostpreußen und Litauen ums Überleben kämpften. Christopher Spatz

aus Berlin hat viele von ihnen, die sich nach den Sendungen gemeldet haben, zwischen 2011 und 2013 interviewt: Daraus wird deutlich, wie die öffentliche Thematisierung dieser vergessenen Schicksale den Betroffenen die bislang vorenthaltene Aufmerksamkeit gebracht hat.

Die beiden Filmwissenschaftler Michael Brodski und Ute Wölfel behandeln vier bzw. drei Spielfilme der Nachkriegszeit, in der „Kinderfiguren“ im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem vorangegangenen Krieg stehen. Beide machen leider nicht deutlich, wie sie ihre Auswahl begründen; überdies können ihre jugendlichen Filmfiguren kaum mehr zu den Kindern gezählt werden; schließlich wirken die Schlussfolgerungen etwas gewaltsam, indem Verdrängungsabsichten zur „Entlastung der Welt der Väter“ unterstellt werden.

Joachim Paschen

Weckrufe im Super-8-Land

Von Jürgen Lossau

Lebt es noch, das Amateurfilmformat Super 8? Oder sind es die letzten Zuckungen, wenn in den Medien zurzeit wieder viel über Schmalfilm zu lesen und zu hören ist? Um es vorweg zu nehmen: Ob Super 8 eine Zukunft hat, klärt sich gerade. Dabei hilft ein Projekt aus Hamburg.

Der neue Kodak Ektachrome 100D Color-Umkehrfilm für Super-8-Kameras

Gemeinsam mit einigen Filmfreunden habe ich 2017 das internationale Webportal www.super8.tv in Hamburg ins Leben gerufen. Möglich wurde die Programmierung der umfangreichen Seite durch ein Crowdfunding bei Kickstarter. 178 Unterstützer ließen 27.000 Euro zusammen kommen, auch der Filmhersteller Kodak war mit rund 8.000 Euro mit von der Partie. Ein hoffnungsvoller Start.

Inzwischen ist die Website weitgehend fertig und in zwei Sprachen (englisch/deutsch) online. Hier werden Schmalfilme gezeigt, Workshops zum Dreh eigener Filme präsentiert und ein Archiv aller gebauter Filmkameras geboten. Artikel über die Szene und ein Register aller Firmen, die weltweit etwas zum Thema Super 8 anbieten, sind ebenfalls vorhanden. Es fehlt ein wenig

an aktuellen Storys über Filmemacher, die heute noch Projekte mit Super 8 umsetzen.

Am Filmmaterial kann das nicht liegen. Kodak bietet seit Jahren kontinuierlich drei Farbnegativfilme und einen Schwarzweißfilm an. Eher liegt's an den Preisen. Bedingt durch geringe Produktionsmengen, kostet eine Super-8-Kassette mit dreieinhalb Minuten Laufzeit heute 32 bis 40 Euro – plus 20 Euro Entwicklung und weiteren 25 Euro für den Scan. Das muss einem der Spaß erstmal wert sein ...

NEUER SUPER-8-FILM: EKTACHROME

Doch Kodak hat die Flucht nach vorne angetreten. Sechs Jahre nach dem Produktionsstopp ist im Oktober 2018 ein neuer Farbumkehrfilm auf den Markt gekommen. Der Ektachrome 100D ist gleich nach der Entwicklung vorführbereit und kann – wie früher – einfach in jedem Super-8-Projektor betrachtet werden. Das lässt sich mit Farbnegativfilmen nicht machen. Diese müssen digitalisiert werden, dann entsteht der Schnitt am Computer.

Ob sich jedoch bei einem Ektachrome-Kassettenpreis von 50 Euro plus 25 Euro

Ein Webportal aus Hamburg,

ein neuer Schmalfilm aus Amerika



Prototyp der neuen Kodak Super-8-Filmkamera, die noch nicht marktreif ist

und eine Kamera, die auf sich warten lässt ...

für die Entwicklung noch viele einstige oder neue Filmamateure als Abnehmer finden lassen, bleibt abzuwarten. Nur wenige besitzen heute noch funktionsfähige Projektoren. Und im Gegensatz zum analogen Fotografieren, wo ein echter Retrotrend ähnlich wie bei der Schallplatte zu verspüren ist, bleibt das Filmen eine komplizierte Sache. Da braucht es eine Story, der Dreh ist aufwendiger als mal eben ein Foto zu schießen, dann folgen Schnitt und Vertonung. Ganz schön viel Arbeit.

NEUE SUPER-8-FILMKAMERA?

Kodak hofft mit einer neuen Super-8-Filmkamera den Markt beleben zu können. Seit 2015 wird an ihr getüftelt und es gab schon drei Anläufe einer Markteinführung, die jedes Mal verschoben werden musste. Die analoge Kamera mit elektronischem LCD-Display für den Sucher und SD-Kartenslot für synchrone Tonaufnahmen (Super-8-Film ist ansonsten stumm) ist offenbar komplizierter in der Fertigung als angenommen. Es ist schon makaber zu sehen, dass eine Technologie der 1970er Jahre heute offenbar schwer zu beherrschen ist. Mit jeder Ankündigung der Einführung wurde das Modell massiv

teurer. War zunächst von einem Preis um 700 Euro die Rede, sind jetzt 3.000 Euro im Gespräch. Falls die Kamera kommt ...

Kodak hat in erster Linie den Markt freier Film- und Fernsehproduktionsfirmen im Auge. Rückblenden, Retrobilder, Musikclips und Skaterfilme werden gern auf Super 8 gedreht und mit Videoszenen gemixt. Vielleicht sind auch einige Indie-Filmemacher an einer verlässlichen, neuen Filmkamera interessiert. Für Amateure ist der Spaß zu teuer. Hier bleiben

nur die gebrauchten Kameras, die allerdings mehr als 40 Jahre auf dem Buckel haben und anfällig für Defekte sind.

Ob Super 8 noch mal aus der totalen Nische herauskommt, werden die nächsten zwei Jahre zeigen. Wenn es nicht gelingt, zu einem Zeitpunkt, zu dem Hard- und Software endlich wieder vollständig am Markt sind, Begeisterung für das kleine, tänzelnde Filmformat mit dem tollen Korn und den knalligen Farben zu wecken, dürfte dies der letzte Anlauf gewesen sein. ●



Durch Crowdfunding entstanden: Hamburger Webportal www.super8.tv





„Wir brauchen den Kulturfilm!“ Ein internationaler Reigen

Von Joachim Paschen

Vier Jahre nach Kriegsende kommen im Mai 1949, während in Bonn das Grundgesetz beschlossen und in Berlin die Blockade beendet wird, Vertreter aus 16 Ländern zu einer Internationalen Tagung des Kultur- und Dokumentarfilms nach Hamburg. Sie tauschen sich über die verschiedenen Themen und unterschiedlichen Gestaltungen von mehr als hundert Filmen aus.

Blick auf die Spielstätte in der Fehlandtstraße mit den Flaggen der beteiligten Länder

Initiator der Tagung ist der 61-jährige Erich Willi Martin Lichtwarck, vom Beruf Zahnarzt, der zugleich die Gelegenheit nutzt, eine Deutsche Gesellschaft zur Förderung des Kultur- und Dokumentarfilms zu gründen. Das halberstörte Hamburg als Schauplatz eines medialen Neubeginns für eine friedliche Zukunft.

Eine Woche lang hatte das Hamburger Publikum Gelegenheit, einen über viele Jahre verwehrtten Blick in die Welt zu werfen. In der schmalen Fehlandtstraße vor dem unzerstört gebliebenen *Urania-Kino* flatterten einträchtig die Flaggen der nahen und fernen Nachbarländer Europas (Dänemark, Frankreich, Italien, Niederlande, Belgien, Schweden, Finnland, Österreich, Polen, Schweiz, Spanien) wie die der Siegermächte Großbritannien, USA und Sowjetunion; aus Südamerika zeigte Argentinien Flagge. Zur Begrüßung der Gäste wurde nur das Hamburger Wappen gehisst, da eigene nationale Symbole im besetzten Deutschland noch nicht gezeigt werden durften.

Das Treffen genau vier Jahre nach Kriegsende galt einer ersten Bilanz des Dokumentarfilmschaffens frei von Gewalt und Propaganda und für ein friedliches Zusammenleben. Dass es ausgerechnet in einer deutschen Stadt an der Nahtstelle der neuen Konfliktlinie zwischen Ost und West abgehalten wurde, lag nicht zuletzt an einem rührigen Offizier der britischen Besatzungsmacht, an dem 35-jährigen Gregory Buckland-Smith, der in Hamburg die Filmabteilung der Militärverwaltung leitete. Es liegt wohl an seiner Position, dass so viele neuere Filme und bekannte Filmschaffende aus Europa und Übersee, vor allem natürlich aus Großbritannien, an die Elbe kamen.

Dem Kultur- und Dokumentarfilm, der auf eine 30-jährige Geschichte zurückblicken konnte, wurde ein besonders wichtiger Beitrag zur „gegenseitigen Verständigung der Völker“ zugesprochen. Eine pädagogische Grundtönung hatte der Kulturfilm vor allem in Deutschland, wo das preußische Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht für die Erteilung des steuerbefreienden Prädikats „volksbildend“ zuständig gewesen war. Tatsächlich tobte 1949 in den westlichen Besatzungszonen ein heftiger Kampf der deutschen Filmwirtschaft um die baldige Wiedereinführung der Prädikatisierung von Vorfilmen, um

vor allem die Kinos von der lästigen kommunalen Vergnügungssteuer zu befreien. Allerdings wäre damit noch nicht das Problem der Finanzierung der Produktion solcher Kurzfilme geklärt.

GROSSFILME AN DEN ABENDEN

Es war ein dichtes Programm, das die Besucher aus dem Ausland und die Hamburger vom 8. bis zum 15. Mai erwartete, neben Filmvorführungen Vorträge, Diskussionen und Empfänge. Während die Nachmittage den Länderprogrammen vorbehalten waren, liefen an den Abenden „Großfilme“. Eröffnet wurde die Tagung mit der im Jahr zuvor fertig gestellten britischen Farbfilmproduktion *Scott of the Antarctica* (deutsch unter dem Titel: *Scotts letzte Fahrt*), eigentlich ein Spielfilm auf der Grundlage der erhaltenen Tagebücher der britischen Südpol-Expedition von 1911. Mit einem abendfüllenden Spielfilm in Farbe wartete auch die Sowjetunion auf: *Das Lied aus Sibirien*. Die USA waren durch keinen Geringeren als Robert Flaherty vertreten, der mit Unterstützung von John Rockefellers *Standard Oil* in der *Louisiana Story* von den Bohrarbeiten in dem US-Staat erzählt. Aus Schweden wurde *Himlaspelet* (*Das Himmelspiel*) von 1942 gezeigt, ein historischer Spielfilm über Hexenverfolgung. Frankreich füllt ein Abendprogramm mit zwei Filmen, über eine Himalaya-Expedition (*Karakoram*) und über den großen Meister der Bildhauerei *Rodin*.

Eine deutsche Premiere (nach Zürich und Wien) erlebte *Menschen unter Haien* des Österreichers Hans Hass, der die Unterwasseraufnahmen im Mittelmeer während des Krieges gemacht und beim Schnitt auf alles zeitgenössische Beiwerk verzichtet hatte. Auch die beiden im *Urania-Kino* gezeigten deutschen Dokudramen sind älteren Datums: Der im Auftrag der Hapag entstandene Film *Wir fahren nach Amerika* war 1938 entstanden, aber nach der Uraufführung in Hamburg nicht mehr gelaufen, da nach Kriegsbeginn Fahrten über den Atlantik nicht angesagt waren. Im selben Jahr war der Ufa-Film *Rätsel der Urwaldhölle* von Otto Schulz-Kampfenkel über seine Amazonas-Expedition in die Kinos gekommen. Während der Film von Hass bejubelt wurde, stießen die beiden zehn Jahre alten deutschen Filme als „nur wenig geeignet“ auf deutliche Kritik.



Willi Lichtwarck begrüßt die Schauspielerinnen Hannelore Schroth und ihren Mann, den Tiefseeforscher Hans Hass

Gregory Buckland-Smith, sorgte für eine rege internationale Beteiligung





Zur Tagung erschien eine 26-seitige Broschüre

Der stärkste Eindruck ging jedoch von den Kurzfilmen aus, unter denen sich, wie es in einem Bericht heißt, durchaus auch die deutschen behaupten konnten. In Hollywood mit dem Oscar ausgezeichnet und in Hamburg in höchsten Tönen gelobt wurden *Menschen in der Stadt*, geschaffen vom schwedischen Regisseur Arne Sucksdorf im Auftrag des Stockholmer Touristenamtes. Hervorgehoben wurden in erster Linie Filme, die fremde Länder und Menschen besser verstehen lassen. Italien zeigte das Leben im Schatten eines Vulkans: *Und der Vesuv schaut zu*. Die Niederländer führten stolz den Rest ihres Kolonialreiches in Südamerika vor: *Der Urwald von Surinam*. Beeindruckt zeigte man sich über die Schweizer Besteigung der Eiger-Nordwand: *Grat am Himmel*, die dänische Altersfürsorge und Polens Neuaufbau Warschaus. Spanien warb mit einer Attraktion aus Córdoba: *Im Schatten der Mezquita*.

Ausgiebig vertreten war das britische Dokumentarfilmschaffen. Neben Auftragsfilmen wie *Bewegte Millionen* über den öffentlichen Nahverkehr in London und *Rosinenbomber* über den Einsatz der königlichen Luftwaffe während der Berlin-Blockade waren Kurzfilme über die *Nordsee* (1938) und zur Erziehung zu sehen: *Kinder lernen durch Erfahrung*. Überdies hatte Buckland-Smith aus seinem Bestand 30 Dokumentarfilme ausgesucht, die in dieser Woche mehrmals täglich in britischen Einrichtungen, der *Brücke* an der Esplanade und im Kaiserhof am Altonaer Bahnhof, vor Schülern

gezeigt wurden: Dazu gehörten landeskundliche Themen (Cambridge, Cornwall, Ulster, Kanada) wie auch Einblicke ins Kolonialreich: ein Dorf der Haussa, Kakaopflanzungen an der Goldküste, indische Tanzkunst. Insgesamt wurden hier 7430 Zuschauer gezählt.

NEUE DEUTSCHE KULTURFILME

Das größte Aufgebot an Kurzfilmen kam aus Deutschland, insgesamt 26 aus allen vier Besatzungszonen. Erstaunlich waren Umfang wie Themenvielfalt, wenn man bedenkt, wie schwierig es in der Nachkriegszeit für deutsche Produzenten war, an Filmmaterial und Ausrüstungen zu kommen. Neben vielen „alten Hasen“ waren es nur wenige Junge, die hier ihre ersten Arbeiten vorlegen konnten. Zu ihnen gehörte der 22-jährige Bodo Menck, der bei der von Gyula Trebitsch und Walter Koppel geleiteten *Real-Film* GmbH mit Schaffung von Vorfilmen über die Polizei, die Feuerwehr, die Wasserversorgung betraut wurde. Zu den Jüngeren zählte auch Hans Borgstädt, der die von seinem Vater Johann Albert Meno („Jam“) 1928 in Hamburg gegründete Kosmos-Film übernommen hatte und von den Briten die Erlaubnis bekam, die Firma weiterzuführen, um, wie er sagte, „politische Umerziehungsfilme“ zu machen, etwa über die Polizei als *Diener des Volkes*.

Zu den Hamburger Filmemachern gehörte der damals 48-jährige Alfred Erhardt, der sich dem künstlerischen Film widmete: Er wagte sich unter dem Titel

Ad Dei Honorem an die „Verfilmung“ des von Hans Brüggemann zu Beginn des 16. Jahrhunderts ursprünglich für Bordesholm aus Eichenholz geschnitzten Altars im Dom von Schleswig. Erhardt soll auch mit weiteren Filmen auf der Tagung vertreten gewesen sein; ob bereits etwas aus seinem *Ernst Barlach* zu sehen war, ist unsicher.

Ansonsten war Deutschland gut vertreten mit klassischen Lehr- und Unterrichtsfilmen für Universität und Schulen. Aus der in Auflösung befindlichen 1934 gegründeten *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (RWU) hatte Erich Menzel in Erlangen Materialien in sein neues Institut für wissenschaftlichen Film gerettet: Er zeigte in Hamburg *Schall, den wir nicht hören* und *Herz, Symbol des Lebens*. In München war aus den Restbeständen der RWU in Berlin ein Institut für den Unterrichtsfilm entstanden; nach Hamburg hatten sich Mitarbeiter des RWU wie Fridolin Schmid und Willi Mohaupt gerettet und ein Institut für Film und Bild/FWU gebildet. Tatsächlich hatte das Hamburger Institut mit der Neuproduktion eines norddeutschen Unterrichtsfilms begonnen: *Im Watt zwischen Ebbe und Flut*; ob daneben noch frühere (inzwischen „bereinigte“) RWU-Filme gezeigt wurden, ist nicht überliefert.

Aus der *Ufa*-Schule stammte der Berliner Biologe Ulrich Schulz, dessen erster Film 1920 über den *Hirschkäfer* nicht nur als Lehrfilm anerkannt worden, sondern auch als Vorfilm in den Kinos gelaufen war. Erst mit Unterbrechung

konnte er nach dem Krieg wieder seine Arbeit als Filmemacher aufnehmen: *Kampf den Fliegen* heißt seine erste Produktion. Umstellen musste sich auch Gero Priemel, der mit seiner *Gea*-Kulturfilmgesellschaft während des Krieges technische Lehrfilme für die Wehrmacht herstellen musste, und nun im *Himmlichen Orchester* die Barock-Orgel der Basilika St. Martin in Weingarten erklingen lassen konnte. Auf den biologischen Kulturfilm spezialisierte sich Eugen Schumacher, der in Hamburg *Fledermäuse* als *Nachtgespenster* zeigte.

Als besondere Attraktion wurde in vormittäglichen Sondervorstellungen der 1938 entstandene Film *Kampf um den Himalaya* gezeigt. Er war aus den Aufnahmen der deutsch-österreichischen Expedition auf den Nanga Parbat unter Karl Wien zusammengestellt worden. Bei einem Lawineneunglück auf 6000 Meter Höhe unmittelbar vor dem Gipfelsturm waren im Juni 1937 sieben Teilnehmer und neun Begleiter ums Leben gekommen; das Filmmaterial konnte geborgen werden. So entstand ein „Heldenlied auf die tapferen Bergsteiger“, das damals mit dem Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch wertvoll“ ausgezeichnet worden war. Innerhalb einer Woche sahen ihn sich etwa 9000 Schüler in Hamburg an.

Der Senat der Hansestadt war auch um Präsenz auf der Tagung bemüht. Zur Eröffnung im *Urania-Kino* war Kultursenator Ludwig Hartenfels erschienen. Er sprach die Erwartung aus, dass dem deutschen Kulturfilm wieder ein internationaler Marktplatz geöffnet werde. Am folgenden Tag gab es einen Empfang im Rathaus: Der Zweite Bürgermeister Christian Koch, zugleich wie schon vor 1933 Leiter der Gefängnisbehörde, begrüßte die Teilnehmer und betonte Hamburgs „internationale Atmosphäre und Aufgeschlossenheit für den Kulturfilm“.

Lichtwarck erinnerte in seinen Dankesworten daran, dass er bereits zu Beginn der 1920er Jahre gemeinsam mit dem damaligen Stadtkämmerer Altonas und „heutigen“ Erstem Bürgermeister Hamburgs, Max Brauer, einen Kreis von Kulturfilminteressierten gegründet hatte. Außerdem lud Buckland-Smith zu zwanglosen Gesprächen auf einer „Cocktail-Party“ in den 1946 gegründeten Künstlerklub *Insel* an der Außenalster ein.

VERGNÜGUNGSSTEUER

Vorträge und Diskussionsrunden fanden an den Vormittagen statt. Den Auftakt machte der 62-jährige Johannes Eckardt aus Augsburg, der sich „temperamentvoll“ mit dem Weg des deutschen Kulturfilms „in die heutige Krise“ beschäftigte: Nach Jahren der Förderung des Films fehle es nun an der staatlichen Anerkennung seiner Bedeutung. In den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt er die „Übersteuerung der ganzen Filmindustrie“. Vor allem die Kinos seien durch Vergnügungssteuer und Leihmieten „derart belastet“, dass sie „den zusätzlichen Kulturfilm nicht mehr tragen“ könnten. Als möglichen Ausweg sieht er eine Prädikatisierung durch die Filmselfkontrolle, die in der gerade entstehenden Bundesrepublik länderübergreifend geregelt werden müsste. In der anschließenden Diskussion unterstreichen Vertreter der Filmproduzenten, der Filmverleiher und der Filmtheater ihren Anspruch: In einer gemeinsamen Resolution fordern sie die „staatliche Förderung des Kulturfilms“ wegen seiner „völkerverbindenden, erzieherischen und bildenden Wirkung“.

Breiten Raum nahm auch eine Diskussion zwischen britischen und deutschen Dokumentarfilmern ein. Gegenständig schilderte man die aktuelle Lage. Die Briten verwiesen vor allem auf die Unterstützung durch ihr Informationsministerium sowie kommunale Wirtschaftsverbände und Unternehmen wie Shell; sie würden ihre Zuwendungen freiwillig geben und keinen Einfluss auf Themenwahl und Gestaltung nehmen. Der aus Deutschland emigrierte und seit 1939 in London lebende Filmkritiker Hans Wollenberg mahnte allerdings: „Man kann von unseren vorzüglichen Leistungen lernen, darf sie aber nicht nachahmen.“ Einer der Begründer des englischen Dokumentarfilms, der 41-jährige Paul Rotha, sagte seinen deutschen Kollegen „jede nur erdenkliche Hilfe“ zu, wenn sie sich zu einem Verband zusammenschließen: „Diese Hilfe würde bestimmt nicht allein in guten Ratschlägen bestehen.“

Tatsächlich wurde am letzten Tag der Tagung eine *Deutsche Gesellschaft zur Förderung des Kultur- und Dokumentarfilms* aus der Taufe gehoben. Sie will mit entsprechenden ausländischen Gesellschaften Beziehungen pflegen sowie



Willi Lichtwarck (links) im Gespräch mit einem Kongressteilnehmer

Standbild aus dem auf der Kulturfilmtagung gezeigten Dokumentarfilms *Rätsel der Urwaldhölle* von Otto Schulz-Kampffhenkel



Foto: WBF, Hamburg

Werbung für die zweite Internationale Kulturfilmtagung, die im Mai 1950 in Bern abgehalten wurde



Foto: Horst Janke

für eine „ideelle und praktische“ Förderung sorgen, indem sie Beratungsstellen einrichtet, Besuchergemeinden schafft, ein Mitteilungsblatt herausgibt und ein Archiv anlegt. Sitz der Gesellschaft ist Hamburg, der Mitgliedsbeitrag betrug 5 DM, zum ersten Vorsitzenden wurde Willi Lichtwarck gewählt.

ZWEITE TAGUNG IN BERN

Anfang 1950 erscheint in Hamburg mit einer Auflage von 5000 Exemplaren das Mitteilungsblatt *Kulturfilm-Spiegel* im Umfang von zwölf Seiten; ganzseitig wirbt auf der letzten Seite die Deutsche Shell AG für ihren Film *Das Erdöl, seine Entstehung und Verarbeitung*, der beim Shell Filmdienst im Hamburger Shell-Haus ausgeliehen werden kann. Empfänger der ersten Ausgabe sind im Sinne der Bemühungen um Steuererleichterungen vor allem westdeutsche Stadtverwaltungen, daneben Volkshochschulen und Kunstvereine. Die zweite Ausgabe kann vermehren, dass die Filmselfkontrolle ihre Arbeit aufgenommen und zahlreiche lange und kurze Kulturfilme zur Steuervergünstigung empfohlen hat, darunter vier Vorfilme von der *Real-Film* und eine Produktion der *Deutschen Dokumentar-Film-Gesellschaft* zur bevorstehenden Bürgerschaftswahl: *Hamburg glaubt an seine Zukunft* von Rudolf W. Kipp. Außerdem wird der erste abendfüllende Tierfilm von Heinz Sielmann angekündigt: *Lied der Wildbahn*. Der empfohlene Aufklärungsfilm *Schleichendes Gift* über Geschlechtskrankheiten dürfe

nur getrennt vor Frauen oder Männern gezeigt werden.

Die nächste Ausgabe des *Kulturfilm-Spiegels* ist eine Doppelnummer und berichtet hauptsächlich über die 2. Internationale Kultur- und Dokumentarfilmtagung, die vom 13. bis 21. Mai 1950 in Bern abgehalten wurde. Insgesamt waren dort 22 Staaten vertreten, die ihre Vertreter schickten und ihre Filme zeigten, darunter vier deutsche Produktionen, von denen Menzels *Griff nach dem Atom* besonderen Anklang fand, weil er in „einfachster und doch raffiniertester Weise den Vorgang der Atomenergie-Gewinnung“ zeige. In Bern wurden Vorbereitungen für die Gründung eines Internationalen Bundes des Kulturfilms vorbereitet. Als nächster Tagungsort wurde für den Herbst 1951 Salzburg vorgesehen. Danach war Paris im Gespräch.

NACHTRAG

Aktenmäßig lassen sich Lichtwarcks Aktivitäten bis 1957 nachverfolgen. Die meisten Kulturfilmveranstaltungen fanden im *Urania-Kino* statt. Zu den Zielgruppen gehörten neben den „interessierten Kreisen“ vor allem Berufsschüler, Volkshochschul-Teilnehmer und Arbeitslose. In einer Übersicht zur Spielzeit 1954/55 werden auch auswärtige Filmvorführungen vermerkt: Kulturkreise in mehreren Stadtteilen, in Flüchtlingslagern (Tonndorf, Finkenwerder und Uelzen), Jugendgefängnis Hahnöfersand, Filmklub Bremerhaven und sogar Südtirol wie Italien.

Besonders bemühte sich Lichtwarck um Berufsschüler, denen er Filmabende in der Aula der Schule am Mittelweg anbot. Allerdings kam es dabei zu Problemen mit der Schulbehörde, der die Auswahl der Filme und die Art ihrer Besprechung fragwürdig waren. Man legte Wert darauf, dass nur von der Behörde empfohlene Filme vor Schülern gezeigt werden, auch wenn es außerhalb der Unterrichtszeit ist. Es kam zu Auseinandersetzungen, als der deutsche Spielfilm *Wen die Götter lieben* über Wolfgang Amadeus Mozart von 1942 gezeigt werden sollte. So holte sich Lichtwarck für die geplante Vorführung des Alfred-Ehrhardt-Films *Schicksal und Vermächtnis* Unterstützung beim Volksbund Deutscher Kriegsgräberfürsorge und bei WOMAN, der Weltorganisation der Mütter aller Nationen. Für Buß- und Betttag nach dem Gottesdienst wurde eine Vorführung zugelassen. Von einer Wiederholung an den letzten Tagen des Schuljahres Ende März 1955 raten jedoch Kultursenator wie Landesschulrat mit Hinweis auf die Ferienvorfremde dringend ab: „Es bestünde die Gefahr, dass der Film eine Wirkung erzielte, die weder Sie noch ich heraufbeschwören wollen.“

Ende 1956 wurde Lichtwarck erneut daran erinnert, nur Filme anzukündigen, die eine behördliche Empfehlung haben. Im Februar 1957 kam es dann zum Bruch. Das Angebot Lichtwarcks, in der *Urania* den französischen Film über deutsche Konzentrationslager *Nacht und Nebel* in Sondervorführungen für Schüler zum Einheitspreis von 1 DM bei Abnahme von jeweils 400 Karten (Lehrpersonal frei) zu zeigen, wurde vom zuständigen Schulrat zurückgewiesen. Stattdessen wurden alle Schulen darauf hingewiesen, dass der Film am 21. März um 20 Uhr in der Schule am Mittelweg gezeigt würde und der Landesschulrat einführende Worte sprechen werde. Die Landesbildstelle unter ihrem Direktor Fritz Kempe blieb damit allein zuständig für die Bereitstellung von entsprechenden Filmen für die Schulen und übernahm *Nacht und Nebel* als 16 mm-Kopie in ihr Angebot. Lichtwarck starb 75-jährig am 4. April 1962. ●

Als Quellen wurden neben der *Hamburger Tagespresse* die *Berichte im Branchen-Magazin Filmecho* sowie im *Kulturfilm-Spiegel* genutzt. Das Staatsarchiv Hamburg verwahrt eine kleine Akte zu Willi Lichtwarck.

Aus dem Verein Rückblick 2018

Schwerpunkt der diesjährigen gut besuchten Mitgliederversammlung war die turnusmäßige Wahl des Vereinsvorstandes. Da der zweite Vereinsvorsitzende Jürgen Lossau nicht wieder zu Wahl antrat, war eine Neubesetzung des Vorstands erforderlich. Michael Töteberg, einer der Gründerväter des Vereins, stellt sich dankenswerter Weise zur Wahl. Er wurde wie die beiden bisherigen Vorsitzenden Joachim Paschen und Volker Reißmann einstimmig gewählt. Die Mitgliederzahl stieg auf 66 Vereinsmitglieder.

NEUZUGÄNGE

Hartmut Mischke hat dem Verein aus seiner umfangreichen Sammlung wertvolle Gegenstände überlassen:

- mehrere Filme im 16 mm und im 35 mm-Format
- zwei funktionstüchtige Studio-Scheinwerfer
- zwei Tonabnehmer für Vorführgeräte
- ein Gerät zu Messung der Länge von 35 mm-Filmen
- Umroller für verschiedene Formate
- Schnittgeräte für 16 mm- und 8 mm-Format
- Druckschriften, vor allem Anweisungen und Hinweise für Filmvorführer

Werner Grassmann überließ uns ein Büchlein mit Programmangaben seines ehemaligen Kinos *studio 1* in der Schmilinskystraße in St. Georg. Karl-Heinz Töpfer überließ uns einige seiner „Kinolben“, die sehr seltene Filmprogramme aus den 1960er Jahren enthalten. Von Dieter Beig stammen zahlreiche Filmhefte sowie Zeitungsausschnitte, die unseren Bestand wertvoll ergänzen.

Friedemann Kübler, Jahrgang 1922 und Elektrotechniker, überließ dem Verein zwei in den 1930er Jahren selbstgebastelte und funktionstüchtige Geräte, einen Film- und einen Diaprojektor. Gerhard Jagow hat zusammen mit Renate Bruhn – wie in den Vorjahren – die Neuzugänge im Filmarchiv gesichtet und in den vorhandenen Listen erfasst.

VERANSTALTUNGEN

Die vom Verein kuratierte Reihe *Hamburg im Film* hat als Sonntagsmatinee seinen festen Programmplatz im *Abaton-Kino*. Am 25. März 2018 führte Dr. med. Ulrich Paschen durch das Programm *Hamburg und seine Krankenhäuser* – Kurzfilme aus der Hamburger Krankengeschichte zeigten eindrucksvoll den gewaltigen Fortschritt in den Krankenhäusern und ihre immer noch gleichen Sorgen. Am 22. April 2018 präsentierte Volker Reißmann zusammen mit Norbert Baues vom Hamburger Architekturarchiv unter dem Titel *Sieh Dir an, wie Hamburg baut(e)* Kurzfilme zum Bau-Boom der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, die aus dem Archiv des in Hamburg beheimateten ehemaligen Baukonzerns Neue Heimat stammen (im Herbst wurde dieses Programm noch einmal um eine zweite Matinee zum gleichen Thema mit Filmen aus den 1950er und frühen 1960er Jahren ergänzt). Neben Vorführungen von historischen Dokumentarfilmen – an einem Vormittag ging es um Hamburg und seine Tanker, an einem anderen um die Brücken in der Hansestadt – wurden auch zwei Spielfilme gezeigt: *Das Lied der Matrosen*, ein DEFA-Film aus dem Jahr 1958, aus Anlass 100 Jahre Novemberrevolution, sowie in der Vorweihnachtszeit mit Peter Lorres *Der Verlorene* ein selten zu sehender klassischer Hamburg-Film.

Die im *Abaton-Kino* durchgeführten Matineen stoßen nach wie vor auf ein nicht nachlassendes Interesse. Das *Abaton* wird auch unter neuer Kinoleitung die Reihe *Hamburg im Film* fortsetzen: Die Termine für das Frühjahr 2019 stehen auf Seite 66. ●



Foto: Anita Werth

Ich werde Mitglied!

Ich/ Wir möchte(n) Mitglied im Film- und Fernsehmuseum 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: _____

→ Einsenden an: *Hamburger Flimmern*
Finkenau 35 · 22089 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*
Finkenau 35 · 22089 Hamburg

Historische Filmmatinee im Abaton-Kino Veranstaltungen im Frühjahr 2019

So / 9. Dezember 2018, 11 Uhr
Der Verlorene



Im November 1950 begannen die Dreharbeiten; die letzten Aufnahmen drehte man im Bunker auf dem Heiligengeistfeld. Der Schauspieler Peter Lorre, der Kindermörder in Fritz Langs Klassiker *M*, hatte nach 1933 in Hollywood Karriere gemacht. Brecht forderte ihn auf, in die Heimat zurückzukehren, auch wenn man ihm nicht mehr bieten könne, „als dass du gebraucht wirst. / Arm oder reich / Gesund oder krank / Vergiss alles / Und komm.“ Und Peter Lorre kam – nach Hamburg, um hier seinen Film *Der Verlorene* zu realisieren. Mit seiner einzigen Regiearbeit gelang ihm ein Meisterwerk. Die tief pessimistische Studie über den Verfall der Moral unter einem Unrechtsregime wollte aber das Kinopublikum in der Nachkriegszeit nicht sehen. Offenbar wurde Lorre doch nicht gebraucht. Enttäuscht und resigniert kehrte er zurück nach Hollywood.
Einführung: Michael Töteberg

So / 27. Januar 2019, 11 Uhr
*Hamburg vor 70 Jahren:
Die Zukunft beginnt*



Halb Hamburg war im Krieg zerstört worden. Erst mit der Währungsreform im Juni 1948 kam der Wiederaufbau wieder in Gang. Wie sah es 1949 in der Stadt aus? Wie sollte es weitergehen? Was fühlten und dachten die Hamburger? Woher sollte die Hoffnung kommen? Ein Panorama aus zeitgenössischen Filmen lässt die damaligen Zustände nachempfinden, als man an der Elbe wieder an die Zukunft glauben mochte.

- *Aufmarsch zum 1. Mai*
- *Die VVN gedenkt der Opfer des Nationalsozialismus*
- *„Wir ziehen in die neue Schule ein“*
- *Abseits vom großen Strom*
- *Handwerk unter Wasser*
- *Hafenarbeiter*
- *Hamburg glaubt an seine Zukunft*
- *Gegen die Vergnügungssteuer*

Durch das Programm
führt Joachim Paschen

So / 24. Februar 2019, 11 Uhr
Hamburg und sein Kaffee



Hamburg liebt sein schwarzes Getränk: Hier etablierte sich eins der ersten deutschen Café-Häuser, hier konzentriert sich der deutsche Kaffee-Handel, hier werden die Beziehungen zu den weltweiten Kaffee-Plantagen gepflegt, hier werden die braunen Bohnen geröstet, hier wird für den Kaffee-Genuss geworben: ein filmischer Rückblick auf eine beständige Liebe.
Durch das Programm
führt Joachim Paschen

So / 7. April 2019, 11 Uhr
*Hamburg und seine
Kindererholung*



Die Schaffung von Erholungsmöglichkeiten für Kinder hat in Hamburg eine lange Tradition, ob an der Elbe, im Umland oder

an Nord- und Ostsee. Viele Schulen hatten sogar ihre eigenen Schullandheime, von der Lüneburger Heide bis nach Sylt. Viele Filme berichten über das Leben und Treiben in diesen wohl-tätigen Einrichtungen.
Durch das Programm
führt Joachim Paschen

So / 5. Mai 2019, 11 Uhr
In Hamburg zu Gast



Die weltoffene Stadt hat bereits in den 1950er und 1960er Jahren viele berühmte Namen in ihren Mauern begrüßt, berühmte Staatsoberhäupter ebenso wie bekannte Schiffsriesen, denen die Hamburger gleichermaßen zugejubelt haben. Wochenschauen und andere Dokumentationen lassen eine erstaunliche Parade ablaufen.
Durch das Programm
führt Joachim Paschen



Drehpause:
Auf dem Set von
„Der Verlorene“



screenshot
www.screenshot-berlin.com

**Professionelles Filmscanning aller Formate:
16 & 35mm, Super8, N8 & 9,5mm Pathé**

Wir digitalisieren Ihre analogen Filme mit der neuesten Technik in hervorragender Qualität auf DVD oder als Datei für die Nachbearbeitung am Computer.

Für professionelle Zwecke bieten wir Auflösungen bis 2,3 K und digitale Filmrestauration an. **Testen Sie uns schon ab 20,00 €**

* videofilmen, 06/2015 (32. Jahrgang)

screenshot
Inh. Dipl.-Ing. M. Loose

Sredzkistr. 24 · 10435 Berlin-Prenzl. Berg · Tel. 030 - 40 50 59 82
Zillestr. 9 · 10585 Berlin-Charlottenburg · Tel. 030 - 89 61 07 16





★ DE KLEURENFILM VAN HET JAAR ★

BEROLINA
MELIOR film



MARTHA EGGERTH
JAN KIEPURA

DAS LAND DES LÄCHELNS

AREBU

naar de gelijknamige Operette van Franz Lehár

PAUL HÖRBIGER WALTER MÜLLER LUDWIG SCHMITZ