



Hamburger

FLIMMERN

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

Nr. 2 November 1996



**Dokumentarfilmer Kipp 1948:
„Hamburg glaubt an seine Zukunft“
siehe Seite 12**

**Single-8:
Das bessere System**

**Interview mit
Gyula Trebitsch**

Interview mit Gyula Trebitsch: **„Ich habe nie überlegt, Hamburg zu verlassen“**

Professor Gyula Trebitsch war wesentlich am Aufbau einer neuen Filmindustrie im Nachkriegs-Hamburg beteiligt. Die zusammen mit seinem Kompagnon, Walter Koppel, 1947 gegründete REAL-Film produzierte bis 1960 zahlreiche Spielfilmerfolge. Auch nach seinem Ausscheiden als Vorsitzender der Vorstandes des Studio Hamburg ist der 80-jährige Filmpionier mit seiner Gyula Trebitsch Produktion & Consulting weiterhin tätig. Mit Gyula Trebitsch sprachen Till Heidenheim, Volker Reißmann und Eggert Woost.



Gyula Trebitsch im Februar 1970

(Fotos: Staatsarchiv)

Sie wuchsen in Budapest auf. Gingen Sie schon als Kind häufig ins Kino?

Ich glaube, das erste Mal war ich mit vierzehn- oder fünfzehn Jahren in einem Kino und einige Male in einem - wie man es damals

nannte - Flohokino, das auch Stehplätze hatte. Der Eintritt kostete, wenn ich mich recht erinnere, um die 20 Pfennig.

Und was haben Sie sich angeschaut? Cowboyfilme?

Nein, ich schaute mir Charlie-Chaplin-Filme an. In andere Filme hätte der Kinobesitzer Kinder gar nicht hineingelassen.

Mit den 20 Pfennigen hat der Kinobesitzer vermutlich gut verdient, das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen?

Das war die Zeit der Wirtschaftskrise in den zwanziger Jahren, die in Ungarn genauso zu spüren war wie in Deutschland. Es herrschte überall in Europa eine Massenarbeitslosigkeit mit katastrophalen Auswirkungen. Die Kinobesitzer hatten für die Arbeitslosen schon um acht Uhr morgens ihre Kinos geöffnet für 20 Pfennig Eintritt.

Wann haben Sie begonnen, sich für Film zu interessieren?

Sehr früh war mir klar, daß ich einmal etwas mit bewegten Bildern zu tun haben möchte. Mein Vater, der Beamter war, sagte immer: ihr könnt alles werden, nur keine Beamte und hat uns ermuntert, einen künstlerischen Beruf zu ergreifen. Mein Bruder Otto wurde Leiter des Corvin-Filmtheaters in Budapest und mein Bruder Zoltan ein erfolgreicher Industriefotograf.

Ich selbst habe am 1. Juli 1932 bei der UFA-Niederlassung als Volontär angefangen. An meinem ersten Arbeitsplatz mußte ich dem Chefportier assistieren.

Ihm waren neben dem Empfang auch die Poststelle, die Telefonzentrale und das Archiv unterstellt.

Als erste Tätigkeit wies er mir den Postversand zu. Damals gab es noch keine Frankiermaschinen, so daß wir nach einer genauen Dienstvorschrift jede



Briefmarke einen Zentimeter vom oberen und rechten Rand aufzukleben hatten.

Die Praktikanten bekamen bei der UFA eine gute, systematisch aufgebaute Ausbildung in allen Sparten der Filmindustrie. Das umfaßte neben dem Verleihgeschäft auch den Produktionsbereich und die kaufmännische Ausbildung zum Theaterleiter.

Wir hatten auch die Aufgabe, jeden Sonnabend, Sonntag und an Feiertagen in der UFA-Uniform - rote Jacke mit Goldpaspelierungen, schwarze Hose und weiße Handschuhe - die Kinobesucher zu ihren Plätzen zu führen.

Bei den UFA-Produktionen kamen wir auch mit Stars in Kontakt. So habe ich Marika Röck kennengelernt und u. a. für Willy Fritsch und Lilian Harvey Koffer getragen.

Vor ein paar Jahren haben Sie einmal gesagt, durch Ihre Tätigkeit als Platzanweiser hätten Sie die Gelegenheit gehabt, die Filme immer wieder zu sehen - haben Sie dadurch ein Gespür entwickelt, was beim Publikum ankommt und was nicht?

Da ich an verschiedenen UFA-Kinos in Budapest tätig war, habe ich mir, wenn meine Kollegen während der Vorstellung in den Umkleideräumen Karten spielten, einige Filme wiederholt angeschaut. Z.B. in dem - auch heute noch - schönen Urania-Palast, dem UFA-Kino beim Westbahnhof, oder in einem der Kinos im Außenbezirk. Dabei beobachtete ich, daß das Publikum in Nachmittagsvorstellungen anders reagiert als in Abendvorstellungen und in den Außenbezirken anders als in der Innenstadt. In dieser Zeit sammelte ich Erfahrungen, woraus auch das Wissen entstand, das ich bis zum heutigen Tag behalten habe: „Das einzige, was wir wissen, ist, daß wir eigentlich nichts wissen!“.

Das ist ja eine sonst eher unübliche Betrachtungsweise, wenn Sie von Anfang an auf die Publikumsreaktion geachtet haben.

Ich habe immer einen großen Respekt vor den Zuschauern gehabt. Mein Rezept war, an keinem Film mitzuwirken, der in irgend einer Form Schaden anrichten könnte. Es kann vorkommen, daß ein Film nicht so wird, wie man sich ihn vorgestellt hat, aber es darf keine Produktion sein, für die ich mich später schämen muß.

Sie gründeten damals Ihre erste eigene Firma.

Die Objectiv-Film, mit der ich am Anfang nur für die UFA in Budapest produzierte.

Sie haben ungarische Spielfilme für die UFA produziert?

Ja, und zwar für den UFA-Verleih in Budapest. Meine Idee, die auch von der UFA akzeptiert wurde, war, mit diesen Produktionen zu testen, ob ein Stoff auch für die deutsche Filmherstellung Erfolgchancen hat.

Mein erster Film hieß: „Ich vertraue Dir meine Frau an“, der in späteren Jahren von der Terra in Deutschland mit Heinz Rühmann wiederverfilmt wurde - leider ohne mich.



Gyula Trebitsch an seinem 60. Geburtstag mit Bundeskanzler Helmut Schmidt und dessen Ehefrau Loki

Damit kommen wir zu der schlimmen Zeit der Verfolgung.

1938 wurde die Objectiv Film arisiert und ich selbst war von 1942 bis zu meiner Befreiung im Mai 1945 in verschiedenen Konzentrationslagern interniert.

Aber, das ist Vergangenheit. Ich bin ein zukunftsorientierter Mensch, wobei man dabei jedoch die eigene Geschichte nicht vergessen kann.

Wie sind Sie gerade nach Hamburg gekommen?

Ich wurde von den Amerikanern aus dem KZ Wöbbelin befreit und über verschiedene Stationen in ein britisches Militärhospital nach Itzehoe gebracht. In Itzehoe habe ich nach meiner Genesung Ende 1945 zusammen mit Freunden zwei Kinos eröffnet.

Doch nach Hamburg bin ich letztendlich aufgrund eines besonderen Umstandes gekommen: ich habe mich in eine Hamburgerin verliebt, die ich während der Vorbereitungen zu meinem ersten Film, „Arche Nora“, kennenlernte und dann geheiratet habe.

Der Gedanke mit den beiden Kinos - kam der Ihnen plötzlich?

Die Idee kam von George Desmond, der jetzt in Toronto lebt und damals als britischer Film-Offizier in Hamburg tätig war. Später wurde er Direktor von Canadian Broadcasting. Er empfahl mir, die Kinos, die damals für die englischen Truppen Filme gezeigt haben, für das deutsche Publikum zu eröffnen.

Gespielt haben Sie sicherlich zunächst nur Filme in englischer oder amerikanischer Sprache?

Nein, wir zeigten nur in Deutsch synchronisierte Filme.

Haben Sie nie überlegt, Hamburg mal wieder zu verlassen?

Nein - meine Familie lebt in Hamburg.

Ihren späteren Partner, Walter Koppel, lernten Sie ebenfalls zu dieser Zeit kennen?

Ja, auf einer Kulturveranstaltung, die hier auf dem Studio-Hamburg-Gelände in der alten Villa in einem Tanzsaal stattgefunden hat, der während des Krieges Teil des Offizierkasinos der Rahlstedter Kaserne war.

Der Kulturfilmproduzent Rudolf Kipp, der bei der Wochenschau anfang, hat einmal von einer Begegnung mit ihnen erzählt. Er hat gesagt, daß bei Dreharbeiten auf einmal ein Mann in einem Ledermantel ankam, der in etwas eigenartigem Deutsch mit Akzent vorschlug: „Ich habe die Idee, ihr habt die Geräte, laßt uns doch mal was zusammenmachen!“ Aber Kipp und den anderen kam das alles etwas merkwürdig vor und so lautete die Antwort. „Nein, wir bleiben bei der Wochenschau!“ Später hat Kipp dann gesagt: „Hätte ich doch damals zugeschlagen, dann hätte ich ja vielleicht andere Möglichkeiten gehabt!“

Ich trug damals allerdings keinen Ledermantel, sondern einen weißen Pelzcoat. Wir begegneten uns in den Alster-Filmstudios in Ohlstedt, wo auch die erste Tonaufnahmeanlage für die Synchronisation englischer Filme aufgebaut war. Helmut Käutner produzierte in dieser Zeit in Hamburg und Umgebung seinen Film „In jenen Tagen“. Doch im Nachkriegs-Deutschland haben wir mit „Arche Nora“ den ersten sogenannten „Atelierfilm“ mit aufgebauten Dekorationen in einem Tanzsaal in Ohlstedt gedreht.

Zurück zu Ihrer Begegnung mit Walter Koppel...

Die Begegnung mit Walter Koppel war für mich ein wichtiges Ereignis. Koppel, der hier in



Curd Jürgens (links) überreicht Trebitsch ein Geschenk zum 60. Geburtstag

Hamburg wohnte und als Treuhänder das UFA-Vermögen verwaltet hat, war sehr interessiert an meinen Vorschlägen, eine Produktionsgesellschaft zu gründen. Wir taten uns sehr schnell zusammen und gründeten nach der Lizenzierung im Februar 1947 die REAL-Film.

Es war schon deshalb eine gute Zusammenarbeit, weil Koppel aufgrund seiner Hamburger Beziehungen die Finanzierung der Filme sichergestellt hat. Aufgrund seiner guten Bekanntschaft mit Heinz Schwone, der beim Herzog-Filmverleih Leiter für Norddeutschland war, konnte er unsere ersten Filme dort unterbringen.

Sollte der Name REAL-Film nicht auch Programm sein, ausdrücken, daß Sie weg wollten vom verlogenen Kitsch der Vorkriegsproduktionen, hin zu einem neuen Realismus?

Zunächst einmal hatte es praktische Gründe: Eigentlich wollten wir uns OBJECTIV Film nennen, doch dieser Name war schon im Handelsregister eingetragen und so haben wir uns für REAL-Film entschieden. „Objectiv“ und „Real“ - das liegt ja dicht beieinander.

Sie haben viele Produktionen in ganz unterschiedlichen Genres gemacht - Heimatfilme, Komödien, Revuefilme...

Das ist richtig, und ich bin stolz darauf, daß ein Kabarettist damals über unseren Film „Dritte von rechts“ gesagt hat: „Von Cziffra bis Trebitsch, alles nur ein Drehkitsch!“. Wir haben mit Geza von Cziffra als Regisseur und Autor erfolgreiche Unterhaltungsfilm hergestellt. Wir produzierten auch künstlerisch anspruchsvolle Filme, wie z. B. „Finale“, „Schicksal aus zweiter Hand“, „Des Teufels General“...

Für die Sie ja auch sehr gute Kritiken bekommen haben.

Das hat uns gefreut und wir haben die Kritiken auch sehr ernst genommen, weil die Meinungsäußerungen mancher Kritiker durchaus lehrreich waren.

Friedrich Luft ist da als Kritiker wahrscheinlich zu nennen?

Ja, aber auch Hass, Ramsegger, Eggebrecht, und nicht zu vergessen, Frau Klamroth vom Norddeutschen Rundfunk - eine sehr angesehene Kritikerin, deren Aussagen gefürchtet waren.

Aber es hat keine Filme gegeben, wo Sie gesagt haben, das mache ich, weil mir der Stoff wichtig erscheint, obwohl ich vermute, der Film wird beim Publikum gar nicht so gut ankommen?

Wir haben immer gehofft, daß das Publikum unsere Filme annimmt. Man darf dabei nicht vergessen, daß wir persönliche, selbstschuldnerische Bürgschaften für die Kredite geben mußten. Uns wurde nichts geschenkt. Die Erfahrung hat gezeigt, daß die Verleiher und das Kinopublikum mit REAL-Film-Produktionen sehr zufrieden waren. Das kann Ihnen jeder Kinobesitzer aus dieser Zeit bestätigen.



Trebitsch erläutert sowjetischen Künstlern im Februar 1963 das Synchronstudio

Eine besonders schöne Bestätigung war sicherlich für Sie die Oscar-Nominierung Ihres Films „Der Hauptmann von Köpenick“?

Es war eine Bestätigung für alle, die an diesem Film mitgewirkt haben. Wir reisten damals voller Erwartung nach Hollywood, denn nur zwei Filme waren für den Preis „Bester ausländischer Film“ nominiert worden: „Der Hauptmann von Köpenick“ und „La Strada“ - und unsere Chancen standen gut, die begehrte Trophäe zu gewinnen. Als dann „La Strada“ den Oscar bekam, waren wir natürlich traurig, aber trotzdem war es für die REAL-Film ein schöner Erfolg und gut, dabei gewesen zu sein.

Im Gegensatz zu Walter Koppel waren Sie von Anfang an für eine Kooperation mit dem Fernsehen.

Walter Koppel war damals Präsident der SPIO und hat dementsprechend die Meinung der Filmindustrie vertreten. Das war auch der Grund, warum ich mich Ende 1959 von der REAL-Film bzw. Walter Koppel trennte.

Meiner Ansicht nach waren Film und Fernsehen keine feindlichen Brüder. Dagegen habe ich mich immer gewehrt.

Nachdem wir uns von der REAL-Film getrennt hatten, haben wir intensiv angefangen, Studio Hamburg auszubauen und konnten damit den Medienplatz Hamburg konsolidieren. Mit der Beteiligung und Hilfe von Studio Hamburg haben sich

auch weitere Medienfirmen hier in Hamburg etablieren können.

Vielleicht noch einmal eine ganz persönliche Frage: Gehen Sie eigentlich heute noch ins Kino und gucken sich Filme an?

Ja, sehr oft. Also, ich würde sagen: einmal in der Woche bestimmt.

Und welcher Film hat Ihnen in letzter Zeit besonders gut gefallen?

(Herr Trebitsch überlegt ...) Es sind ja auch in letzter Zeit wieder gute deutsche Filme entstanden, wie z.B. „Stadtgespräch“.

Der ist ja sogar hier in den Ateliers von Studio Hamburg gedreht worden.

Ja, das ist richtig. Der Produzent war Dirk Düwel.

Sie waren beim letztjährigen Hamburger Filmfest zu Gast bei einigen Filmen der Ihnen gewidmeten Retrospektive. Was war das für ein Gefühl, nach so langer Zeit wieder einmal diese Filme zu sehen - Sie haben ja gemerkt, daß das Publikum auch heute noch bei Ihren Filmen mitgeht. Bei einem Film, der Studentenkomödie „Des Lebens Überfluß“ waren sehr viele junge Leute im Abaton, die herzlich gelacht haben.

Es war für mich ein ganz besonderes Erlebnis, daß ich mir diese Filme noch einmal auf der großen Leinwand im Beisein des Publikums an-



Trebitsch (2. von rechts) 1957 mit Walt Disney (Mitte). Vierte von rechts: die italienische Schauspielerin Giuletta Masina. Ganz rechts: US-Regisseur George Stevens. (Foto: Privatbesitz Trebitsch)

schaufen konnte. Ich habe uns bestätigt gefunden, daß das Wesentliche eines Filmes das Erzählen einer guten Geschichte ist. Unsere Filme, ob „Arche Nora“ oder „Des Lebens Überfluß“, haben eine gute Geschichte und werden deshalb auch heute noch vom Publikum genauso gut angenommen wie früher.

Es gibt die Theorie, daß der Regisseur neben dem Autor praktisch für ein Werk verantwortlich ist. Man spricht ja vom Autorenfilm, wo der Regisseur praktisch die ganze Richtung des Films bestimmt.

Es ist keine unglückliche Situation, wenn der Autor und der Regisseur ein- und dieselbe Person sind. Es gibt aber nur wenige Regisseure, die zugleich auch gute Drehbuchautoren sind.

1980 gingen Sie ja nicht gleich in den Ruhestand, sondern vielmehr in den Unruhestand - Sie gründeten gleich eine neue Firma.

Am 29. Februar 1980 bin ich aus der Geschäftsführung von Studio Hamburg ausgeschieden.

... und drei Tage später ging es schon wieder los! Also ganz offensichtlich brauchen Sie das Metier Film?

Mein Beruf ist Filmproduzent und ich habe

mich sehr gefreut, daß ich wieder aktiv Filme produzieren konnte.

Die Geschäftsführung des Studio Hamburg hat Martin Willich übernommen.

Ich freue mich sehr, daß es Martin Willich gelungen ist, mit seinen Mitarbeitern Studio Hamburg so weiterzuentwickeln, daß es heute zu den bedeutendsten Ateliergesellschaften in Europa gehört.

Martin Willich hat die Privatsender nach Hamburg geholt, wie SAT1, RTL2, RTL Nord-Live ...

Und nicht zu vergessen, den Pay-TV-Sender PREMIERE.

Sie sind ja auch noch in der Branche tätig, mit Ihrer „Gyula Trebitsch Produktion & Consulting KG“

Ich bin froh darüber, daß ich die Möglichkeit habe, in beratender Funktion noch arbeiten zu können.

Zum Abschluß dieses Interviews möchte ich die Gelegenheit nutzen, auch an dieser Stelle meinen Kolleginnen und Kollegen, Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern zu danken, daß sie mir geholfen haben, all das zu erreichen, worüber wir in diesem Interview gesprochen haben. -

Single-8 von Fuji:

Verspätete Laudatio an das bessere System

Von Jürgen Lossau

Die Kassette: genial einfach. Der Film: identisch mit Super-8. Das Material: dünner, reißfester Polyester. Und doch wurde aus dem besseren System nicht das meistgekauft. Die Rede ist von Single-8, dem Schmalfilmverfahren, das in Deutschland nicht so recht beachtet wurde.



Spitzenmodell 1974: Fujica ZC1000 mit auswechselbarem Objektiv (C-Mount) und Schwingenspiegel. 100% Licht im Sucher und 100% Licht auf dem Film. (Fotos: Christian Mai)

Um 1960 herum stagniert der Schmalfilmmarkt weltweit. Nicht jeder Mensch, der freudig fotografiert, taugt auch zum Doppel-8-Filmer. Denn das lästige Einlegen der offenen Spulen bei gedämpftem Licht und das Umdrehen nach weniger als zwei Minuten Filmen - das ist nichts für den Massenmarkt. Deshalb ersinnt Kodak Super-8. Der Film ist in der Kassette versteckt, kann bei jedem Licht gewechselt werden und reicht für dreieinhalb Minuten. Damals ein Meilenstein für Filmer, auch wenn wir heute dank ellenlanger Videobänder andere Laufzeiten gewohnt sind.

Doch Super-8 hat zwei entscheidende Nachteile: die Abwickel- und die Aufwickelspule sind nebeneinander angeordnet; längeres Rückspulen ausgeschlossen. Außerdem ist die Filmandruckplatte in die Kassette integriert - ein Kunststoffteil von geringer Präzision.

Als Fuji 1965 mit Single-8 auf den Weltmarkt kommt, ist sofort ersichtlich: das ist das bessere System. Da die Spulen wie in der Musik-Kassette (MC) angeordnet sind, läßt sich der Film für Doppelbelichtungen vollständig zurückspulen oder er



Verfallsdatum November 1966: Der einzige bekannte Single-8-Film von Agfa. Emulsion: 7882/4143. Die Firma selbst kennt ihn nicht mehr. Offenbar wurden die Kassetten nie in Serie produziert.

kann rückwärts belichtet werden. Die Andruckplatte bleibt Element der Kamera und ist präzise aus Metall gefertigt. Das gegenüber Kodaks Super-8-Acetatfilm um 30% dünnere Polyester material ist reißfest, läßt sich allerdings nur trocken - mit Folien - kleben. Und Fuji bringt Emulsionen für Kunst- und Tageslicht auf den Markt, während bei Kodak stets ein Konversionsfilter in der Kamera eingeschwenkt werden muß, wenn bei Sonnenschein gefilmt wird. Kodak stellt nur Kunstlichtfilme für Super-8 her.

Neben Fuji präsentieren 1965/66 in Japan Elmo, Yashica, Canon und Konica Filmkameras für das neue System. Konica und Yashica verschenken jedoch die Vorteile des Single-8-Verfahrens und verzichten bei allen Modellen auf Rückspulmöglichkeit.

Elmo vollbringt hingegen das Meisterwerk, ein Kameramodell für alle gängigen Systeme auf den Markt zu werfen. Die C-300 hat abnehmbare Rückteile für Normal-8, Super-8 und Single-8, kurz darauf kommt noch ein großes Doppel-Super-8-Magazin (für 16mm breiten, lose auf Spule gewickelten Film) dazu. Eine geniale Spielerei, aber wer will schon mit mehreren Formaten drehen?

Trotzdem bleibt Elmo einzig ernstzunehmender Partner im Single-8-Geschäft mit Fuji. Anfangs hat Agfa noch mit einer Kooperation bei der Filmfertigung geliebäugelt, aber außer ein paar Mustern ist daraus nichts geworden. Leider weiß bei Agfa heute offenbar niemand mehr, warum die Zusammenarbeit scheiterte. Die mir vorliegende Kassette

enthält 10 Meter (dickes) Acetatmaterial und hätte nur gut zwei Minuten Laufzeit in der Kamera gehabt. Ein entscheidender Nachteil gegenüber Kodaks 15 Meter Super-8-Kassette. Vielleicht, so läßt sich mutmaßen, kam Agfa mit dem von Fuji benutzten dünnen Polyester material, das 15 Meter Kassetteneinhalt ermöglicht, in der Forschung und Produktion nicht zurande.

Elmo baut Kameras, die die Vorteile von Single-8 konsequent nutzen. Häufig sind die Elmos den Modellen von Fuji sogar weit überlegen. Die Elmo-Kameras können motorisch vorwärts und rückwärts filmen, was bei Fuji nur die extrem teure Systemfilmkamera ZC1000 zuwege bringt. Verstellbare Sektorenblende, Einzelbildzählwerk oder ein Spiegel, der in den Strahlengang des Objektivs Titeltuchstaben und Nahaufnahmen einfügen kann, machen die Elmo-Modelle für Trick-Tüftler interessant. In Deutschland sind diese Kameras nach 1970 allerdings nicht mehr zu haben. Elmo konzentriert sich hier auf Super-8. Da Fuji in den Niederlanden mit Single-8 einen Marktanteil von 30 Prozent hält, bleibt Elmo dort mit Super-8 und Single-8 im Markt. Die meisten Abnehmer hat Single-8 freilich in Japan, wo lange 70 bis 80 Prozent des Schmalfilmmarktes von dieser Erfindung gehalten werden.

Einige Meilensteine in der Fuji-Entwicklung sollen hier aufgelistet sein. Mit dem Modell Z2A versucht der Konzern um 1970 in den professionellen Bereich vorzustoßen. Mittels Timer und Spezialprojektor soll die Kamera Verkehrsbewegungen aufzeichnen und in Banken für Sicherheit sorgen.



Das Modell verschwindet kurz darauf wieder vom Markt. Etwa 1971 kündigt Fuji eine Lichttonfilmkamera für Single-8 an, die ZS400. Ob das Modell, von dem Fotos existieren, je gebaut wird, ließ sich bisher nicht klären. Skurril wäre eine solche Kamera allemal, denn die Lichttonlampe belichtet den Film schließlich unveränderbar, so daß spätere Korrekturen - wie beim Magnetton - ausgeschlossen wären. Die ZS400 ist die einzige Schmalfilmkamera der Welt für Lichtton.

1973 bringt Fuji eine völlig unkomplizierte kleine, lichtstarke Kamera mit großem Hellsektor der Umlaufblende heraus. Mittels 1:1,1 Objektivöffnung und dem hochempfindlichen RT 200 (ASA 200) Kunstlichtfilm ist diese Konstruktion die lichtstärkste Schmalfilmkombination der Welt - und vermutlich auch die meistverkaufte Single-8-Kamera überhaupt. 1974 wagt Fuji mit der ZC1000 den Einstieg in den semiprofessionellen Bereich. Ein 10-fach Zoomobjektiv, nur manuell zu bedienen, in C-Mount-Wechselfassung und ein Schwingenspiegel (sonst nur bei Beaulieu Super-8-Kameras bekannt), der für 100% Licht im Sucher und auf dem Film sorgt, sind die herausragenden Merkmale. Die stufenlos verstellbare Sektorenblende, das digitale Einzelbildzählwerk, der auch rückwärts laufende Motor und die mit 72 Bildern pro Sekunde extreme Zeitlupe kommen hinzu.

Parallel zu Kodak bringt Fuji 1975 Magnettonfilmkameras heraus. Beide Verfahren haben den Nachteil, daß der Ton 18 Bilder vor dem zugehörigen Einzelbild aufgezeichnet wird. Schließlich muß ja die kontinuierliche Bewegung am Tonkopf in eine ruckartige am Bildfenster umgesetzt werden. Das macht den Schnitt solcher Filme nicht gerade einfach. Aber immerhin läßt sich der Ton anlösen, ganz löschen oder ergänzen. In diesem Stadium verspielt Fuji allerdings viele Vorteile von Single-8. Die Tonfilmkameras sind meist spartanisch ausgestattet, können häufig nicht mal den Film rückwickeln. Und wenn, dann nur manuell, was für präzise Überblendungen von Bild und Ton meist nicht ausreicht. Verschiedene Filmlaufgeschwindigkeiten oder variable Sektorenblende sucht man ebenfalls vergebens. Ab 1979 wird lediglich ein klobiges Autofocus-Modell geboten. Und dann geht es ja auch schon ganz schnell abwärts, weil es mit Video aufwärts geht. Im Frühjahr 1983 laufen die letzten Kameras vom Band.

Single-8-Filme, so heißt es bei Fuji, tragen als letztes Verfallsdatum 2/96 und sollen bis Ende 1996 bei Photex in Willich entwickelt werden. Jetzt sind in England jedoch Packungen mit Aufdruck 2/97 aufgetaucht und Fuji bastelt an einem Weg, die in Europa zur Entwicklung geschickten Kassetten einmal monatlich nach Japan zu senden. Offiziell heißt es, Fuji würde in Japan keine Filme mehr herstellen. Aber nicht immer weiß man in der Düsseldorfer Europa-Zentrale des grünen Riesen so recht, was die Konzernmutter in Tokio treibt. Und so bleibt den wenigen treuen Single-8-Filmern die vage Hoffnung, noch lange mit Filmen versorgt zu



1966: Yashica's erste und einzige Single-8-Kamera, Modell TL-30



1965: Eine von zwei Canon Single-8-Modellen, die 518



1966: Eine von zwei Konica Single-8-Modellen, die 3TL



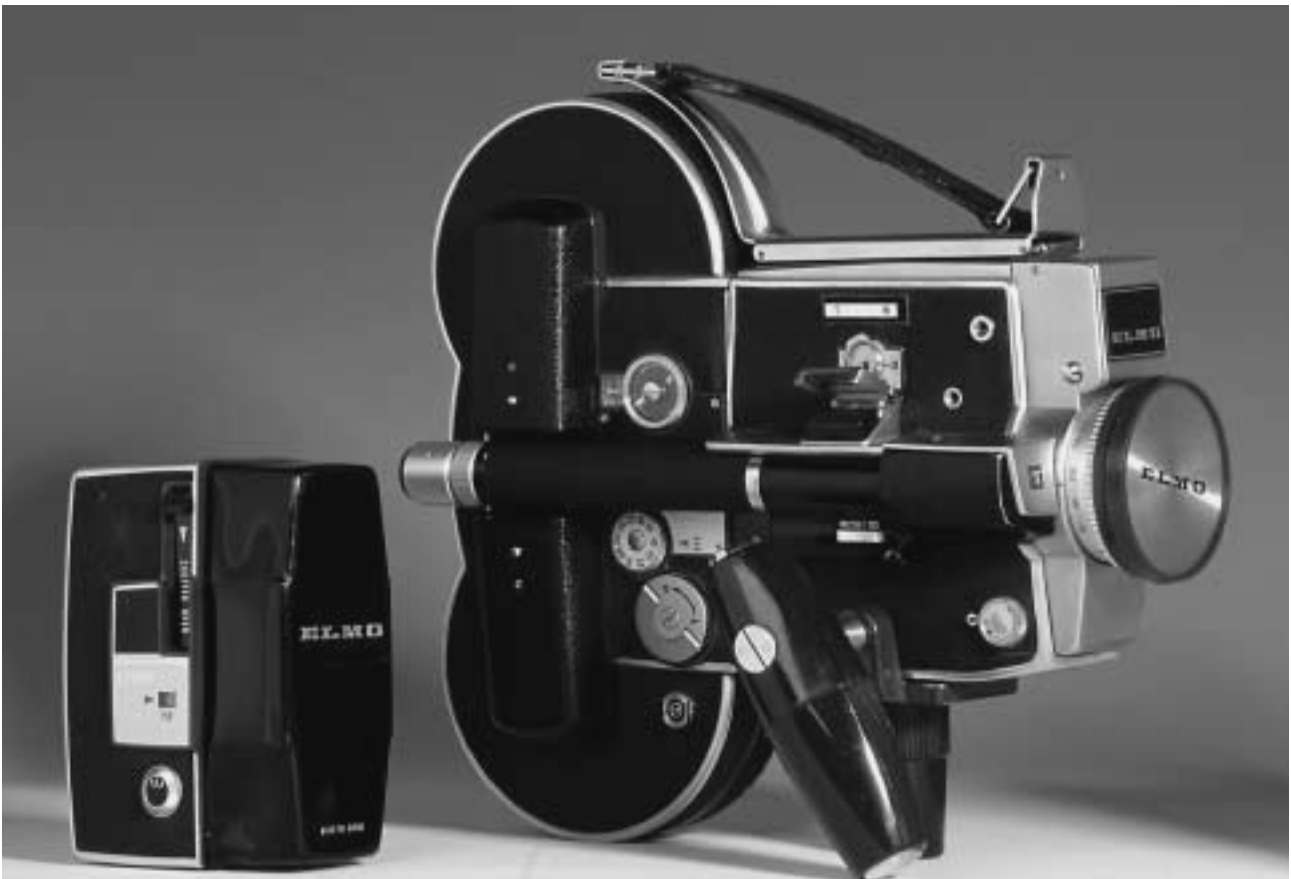
Auf einen Blick:

Gesamtübersicht aller Single-8-Kameras 1965-1983

Modell	Produktion von/bis	Objektiv	Informationen zum Modell
Fuji			
Fujica Single-8 P1	01/65 07/77	1,8/11,5	ohne Filmrückwicklung, Fixfocus-Optik
Fujica Single-8 Z1	07/65 10/67	1,6/9,5-29	variable Sektorenblende, Rückspulkurbel
Fujica Single-8 Z2	07/66 04/70	1,8/8,5-34	variable Sektorenblende, Rückspulkurbel
Fujica Single-8 ZZA Industrial	ca. 09/67 beginnend	1,8/8,5-34	Überwachungskamera für Banken, Verkehr, etc.; im Set mit Projektor und Timer
Fujica Single-8 P300	05/67 10/72	1,8/10,5-27,5	
Fujica Single-8 P100	08/67 06/76	1,8/11,5	mit Filmrückspulvorrichtung, Fixfocus-Optik
Fujica Single-8 P105	08/67 01/70	1,8/11,5	gegenüber P100 lediglich dunkle Frontblende
Fujica Single-8 Z600	08/68 11/72	1,8/8-48	variable Sektorenblende, Rückspulkurbel
Fujica Single-8 Z450	02/70 09/75	1,8/8,5-34	variable Sektorenblende, Rückspulkurbel
Fujica Single-8 C100	03/70 10/71	1,8/11,5	in diversen Kunststoff-Farben ausgeliefert, Fixfocus-Optik
Fujica Single-8 Z400	05/70 07/73	1,8/8,5-34	variable Sektorenblende, Rückspulkurbel
Fujica Single-8 Sound ZS400	unbekannt, ca. 1971	1,8/8,5-34	Lichttonkamera, eventuell in Japan verkauft, nur Fotos bekannt
Fujica Single-8 Z800	11/71 12/75	1,8/8-64	variable Sektorenblende, Rückspulkurbel, Zeitlupe, Zweibandton
Fujica Single-8 Z700	05/72 12/75	1,8/8-56	variable Sektorenblende, Rückspulkurbel, Zeitlupe, Zweibandton
Fujica Single-8 P300 new	06/72 02/76	1,8/10,5-27,5	Optische Änderung zur P300: schwarzes statt silbernes Blendenmeßauge, nach vorn ausgewölbter Fuß mit eingelassener Batteriefachschrabe
Fujica Single-8 P400	07/72 05/77	1,8/9,5-34	
Fujica Single-8 AX100	03/73 ca. 1978	1,1/13	in Verbindung mit Fuji RT200 Kunstlichtfilm lichtstärkste Schmalfilmkamera der Welt
Fujica Single-8 ZX300	02/74 10/76	1,2/8,6-23	XL-Kamera
Fujica Single-8 ZC1000	06/74 03/79	1,8/7,5-75	Wechselobjektiv C-Mount, motorisch rückwärts filmen, Schwingspiegel statt Prisma, variable Sektorenblende, Zeitlupe 72B/sec
Fujica Single-8 ZX250	unbekannt, ca. 1975	1,2/10,5-26	XL-Kamera
Fujica Single-8 ZX500	02/75 02/77	1,8/7,5-36	
Fujica Single-8 Sound ZXM300	04/75 04/79	1,2/9,7-26	Magnettonfilm-Kamera
Fujica Single-8 PX300	09/75 03/79	1,2/9,7-26	XL-Kamera
Fujica Single-8 Sound AXM100	01/76 06/79	1,2/11	Magnettonfilm-Kamera mit lichtstarkem Fixfocus-Objektiv
Fujica Single-8 Sound ZXM 500	04/76 11/79	1,3/7,5-36	Magnettonfilm-Kamera mit lichtstarkem Zoomobjektiv, Rückspulkurbel
Fujica Single-8 Sound ZM800	04/76 11/79	1,8/8-64	Magnettonfilm-Kamera, Rückspulkurbel
Fujica Single-8 P2	03/78 03/79	1,8/11,5	Fixfocus-Optik
Fujica Single-8 P2 Zoom	02/79 04/83	1,6/10,5-27,5	
Fujica Single-8 Sound 300 AF	02/79 12/79	1,2/9,7-26	Magnettonfilm-Kamera mit Autofocus
Fujica Single-8 ZC1000 new	04/79 10/82	1,8/7,5-75	Äußerliche Unterschiede zur ZC1000: umklappbarer, längerer Zoomhebel, größere, zur Frontseite ausgewölbte Stützstütze
Fujica Single-8 P300 Sound	04/79 07/82	1,6/10,5-27,5	Magnettonfilm-Kamera
Fujica Single-8 P100 Sound	10/79 03/83	1,7/8,5	Magnettonfilm-Kamera mit Fixfocus-Optik
Fujica Single-8 ZX550 Sound	01/80 10/81	1,3/7,5-36	Magnettonfilm-Kamera mit lichtstarkem Zoomobjektiv
Fujica Single-8 Z850 Sound	01/80 12/82	1,8/8-64	Magnettonfilm-Kamera
Fujica Single-8 P500 Sound	02/80 10/82	1,7/7,5-38	Magnettonfilm-Kamera
Fujica Single-8 P400 Sound AF	11/81 10/82	1,6/9-34	nur in Japan verkauft, Magnettonfilmkamera mit Autofocus
Elmo			
Elmo C300 (T)	1965	1,8/9-36	in den USA: Honeywell Elmo Tri-Filmatic, einzige Filmkamera der Welt für Normal-8, Super-8, Doppel-Super-8 und Single-8, vor-/ rückwärts filmen
Elmo C200 (D)	1966	1,8/9-36	in den USA: Honeywell Elmo Dual-Filmatic, einzige Filmkamera der Welt für Super-8 und Single-8, vorwärts/rückwärts filmen
Elmo Single-8 8S-30	ca. 1970	1,8/9,5-30	motorisch vorwärts/rückwärts filmen, Einzelbildzählwerk
Elmo Single-8 8S-30T	1972	1,8/9,5-30	motorisch vorwärts/rückwärts filmen, ausklappbarer Spiegel für Titel und Tricks durch den Strahlengang, Einzelbildzählwerk
Elmo Single-8 8S-40	1970	1,8/9-36	motorisch vorwärts/rückwärts filmen, Einzelbildzählwerk
Elmo Single-8 8S-40T	ca. 1972	1,8/9-36	motorisch vorwärts/rückwärts filmen, ausklappbarer Spiegel für Titel und Tricks durch den Strahlengang, Einzelbildzählwerk
Elmo Single-8 S-140	ca. 1970	1,8/9-36	nur Fotos bekannt, vermutlich baugleich mit 8S-40
Elmo Single-8 8S-60	ca. 1970	1,8/8-48	motorisch vorwärts/rückwärts filmen, Einzelbildzählwerk
Elmo Single-8 8S-600	ca. 1975	1,8/8-48	motorisch vorwärts/rückwärts filmen, variable Sektorenblende, Einzelbildzählwerk, im Lauf zuschaltbare Zeitlupe
Elmo Single-8 8S-800	ca. 1975	1,8/7,5-60	einziges Macro-Modell, motorisch vorwärts/rückwärts filmen, variable Sektorenblende, Einzelbildzählwerk, im Lauf zuschaltbare Zeitlupe
Canon			
Canon Single-8 518	1965	1,8/9,5-47,5	Rückspulkurbel
Canon Single-8 518 SV	1970	1,8/9,5-47,5	Rückspulkurbel, Zeitlupe
Konica			
Konica Single-8 3-TL	1966	1,8/10,5-32	keine Filmrückspulmöglichkeit
Konica Single-8 6-TL	1966	1,8/8-48	keine Filmrückspulmöglichkeit
Yashica			
Yashica Single-8 TL-30	1966	1,7/10,5-32	keine Filmrückspulmöglichkeit



Elmo 8S600: Motorisch vorwärts und rückwärts filmen. In Deutschland wurde die Kamera nie angeboten. In Holland von 1975 bis 1978 erhältlich.



Elmo C300: Für alle Formate offen. Hier mit angesetztem Doppel-Super-8-Magazin, daneben Normal-8-Gehäuse. Weitere Aufsätze für Super-8 und Single-8. Ab 1965 auch in Deutschland erhältlich.

Jene Tage

Von Eggert Woost

„Vom Hamburger Film sprechen, heißt, sich mit Glanz und Elend des neuen deutschen Films beschäftigen.“

Rolf Italiaander, 1950

Hamburg vor 50 Jahren: Nach Kriegsende hatten viele Filmleute aus den östlich gelegenen Gegenden, vor allem aus Berlin, im britisch besetzten Hamburg Unterschlupf gefunden. Alfred Merwig



Szenenfoto: „Hamburg glaubt an seine Zukunft“

schrrieb 1950: „So das Wetter einigermaßen hold ist, könnten einem Hilde Krahl, Irene von Meyendorff, Fita Benkhoff, Lil Dagover, Grethe Weiser ebenso über den Weg laufen wie Wolfgang Liebeneiner, Helmut Käutner, Ulrich Erfurth, Willy Fritsch, Harry Piel, Franz Schafheitlin“. Hamburg hatte zwar keine Filmateliers, war aber sonst chancenreicher Standort für den deutschen Film geworden: In Berlin-Babelsberg saßen die Russen und München-Geiseln. Geiseln war zunächst von den Amerikanern beschlagnahmt. Nun war den Deutschen allerdings nach dem Gesetz 195 der Besatzungsmacht (schon während des Krieges 1944 erlassen) jegliche selbständige Betätigung mit dem Film untersagt. Das Verbot bezog sich auf alle Betätigungen: Herstellung, Vertrieb, Verkauf, Verleih und Vorführung von Filmen aller Art. Durch mehrere „Nachrichtenkontroll-Vorschriften“ wurden diese Verbote stufenweise gelockert.

Im September 1945 hatten in Hamburg bereits 10 Filmtheaterbesitzer eine Vorführlizenz erhalten, darunter

auch Heinz B. Heisig für das WaterlooTheater in der Dammtorstraße. Als einige Filmtheater wieder bis „Curfew“, der von der britischen Besatzungsmacht festgesetzten Sperrstunde spielen durften, sah man als deutsche Erstaufführung im Waterloo Alexander Kordas „Rembrandt“ von 1937 mit Charles Laughton in der Hauptrolle, ein damals international bekannter Filmklassiker, im Deutschland der NS-Zeit aber natürlich nie aufgeführt. Der nächste Film, aus der Goebbelschen Konkursmasse, inzwischen entnazifiziert, erlebte in Hamburg seine Nachkriegsuraufführung: „Große Freiheit Nr. 7“ mit dem blonden und singenden Hans Albers. Das Waterloo sollte für viele Jahre Hamburgs bedeutendstes Premierenkino bleiben, obwohl später Esplanade, Urania, Barke und andere hinzukamen. Die meisten Kinogebäude jener Zeit waren freilich ausgebombt. Filme liefen häufig in sogenannten Notkinos (Turnhallen, Schulaulen, Versammlungsräume). Mancher ging nicht zuletzt in die beheizten Kinos, weil ihm zuhause die Kohlen fehlten.

Bis zum Anlaufen der deutschen Filmproduktion sahen die Hamburger englische und amerikanische, manchmal auch französische oder russische Filme, zunächst mit Originalton und deutschen Untertiteln. Im September 1945 mußten alle belichteten deutschen Filme aus der NS-Zeit (jedoch ohne Amateuraufnahmen) zur Zensur an die britische

Bis Mitte 1948 erteilte Filmlicenzen an Hamburger Bewerber

Eine Auswahl:

01. Camera-Filmproduktion (Beck, Matthes, Helmut Käutner)
05. Kosmos-Film (Hans Borgstädt)
06. Alsterfilm (Wilhelm Breckwoldt)
11. Alfred Ehrhardt
20. Rudolf W. Kipp
21. Pontus-Film (Fritz Kirchhoff, Hilde Körber)
22. Real-Film (Walter Koppel, Gyula Trebitsch)
24. Ondia-Film (Heinz Laaser)
26. Junge Film-Union (Rolf Meyer) zog später nach Bendestorf
27. Hansa-Film (Alfred Merwick)
38. Kurt Stordel aus Berlin zugezogen
39. Atlantik-Film-Kopierwerk
40. Comedia-Film (Heinz Rühmann, Adolf Teichs)
48. Sphinx-Film (Axel Eggebrecht)



Die „Deutsche Dokumentarfilmgesellschaft“ unterwegs auf Dreh

FilmSection im ehemaligen UFA-Haus, Rothenbaumchaussee 67/69, abgeliefert werden. Danach wurde entnazifizierten Deutschen die Filmbearbeitung (zunächst das Kopieren und das Synchronisieren) erlaubt. Bald zeigte das Hamburger Kinopublikum Unmut wegen der fremdsprachlichen Filme. Nach der Lizenzerteilung am 2.1.1946 fand deshalb der Synchronbetrieb ALSTERFILM, beheimatet im Gasthof „Ohlstedter Hof“, ein reiches Betätigungsfeld. Allerdings mußten die belichteten Filme zum Kopieren zunächst nach Berlin geschafft werden, bis im Laufe des Jahres 1946, ebenfalls in Ohlstedt, die ATLANTIK FILM als Kopierbetrieb gegründet wurde. Die RHYTHMOTON war ein anderer bedeutender und früh lizenzierter Synchronbetrieb, der mit der Alster-Film eng zusammenarbeitete. Nach der Währungsreform gab es für die Branche Aufschwung: Im Jahre 1950 wurden in Hamburg 517 ausländische Filme synchronisiert.

Wer sich als Filmproduzent betätigen wollte, wurde auf politische Zuverlässigkeit, fachliche Eignung und wirtschaftliche Bonität überprüft. Im Fragebogen mußte also die ehemalige Zugehörigkeit zu NS-Organisationen offenbart werden. Da es allerdings nur wenige nicht organisierte Filmleute gegeben hatte, bekamen auch verschiedene „passive“ Parteimitgliedern ihre Lizenz.

Die erste Spielfilmlizenz in der britischen Zone erhielt 1946 die CAMERA-Filmproduktion. Mit ihr

drehte Helmut Käutner ab August „In jenen Tagen“. Das Drehbuch verfaßten Helmut Käutner und Ernst Schnabel, an einer geliehenen Kamera stand Igor Oberberg, für die Ausstattung sorgte Herbert Kirchoff. Der Film schildert die Geschichte eines Autos, dessen verschiedene Besitzer in der Zeit zwischen 1933 und 1945 viele brisante Situationen durchleben. Der Mangel an Ateliers, Apparaturen und Rohfilm machte das Unternehmen zu einem Wagnis. Man drehte bei bitterer Kälte, meist im Freien. Aber es gab Filmbesessene, die allen Schwierigkeiten zum Trotz ein Meisterwerk vollbrachten. Die Uraufführung fand am 13.6.1946 im Waterloo statt. Es war der erste nachkriegsdeutsche „Trümmerfilm“, dem andere folgten.

Im Januar 1947 erhielt Walter Koppel, der sich mit Gyula Trebitsch verband, die Produktionslizenz für eine Filmgesellschaft mit dem programmatischen Namen REAL-Film. Man begann in einem behelfsmäßig hergerichteten Ohlstedter Tanzsaal Anfang März mit Dreharbeiten zu dem Spielfilm „Arche Nora“. Die Uraufführung lief wiederum im Waterloo am 13.6.1947. Das „Hamburger Echo“ schreibt dazu: „Die Hamburger Realfilm kommt uns mit ihrem ersten Streifen, der „Arche Nora“, komödiantisch. Recht so! Warum sollen wir auch stets nur finster die wertlosen Abschnitte unseres zu Zuteilungsperioden bürokratisierten Lebens betrachten? Wir brauchen dringend etwas Optimismus.“

Bei der REAL stand am Anfang die praktische



Rudolf W. Kipp (rechts) mit Assistentin Hannelore Hacks und Produktionsleiter Heinrich Klemme, 1949.

Filmherstellung, aus der heraus sich der ganze technische Betrieb (Ateliers, Produktionsstätten, Fundus) nach und nach entwickelte. 1949 versammelte man die verstreuten Aktivitäten in einem früheren Wehrmatskasino an der Tonndorfer Hauptstraße. Die REAL-Film wurde für Synchronisation und Produktion führend in Norddeutschland und ist es als STUDIO HAMBURG bis heute geblieben.

Ab 1949 überwogen die Unterhaltungsfilm. Das Publikum wollte wohl Vergangenheit und Alltag vergessen und lieber leichte Kost genießen. Besonders erfolgreich wurde der REAL-Film „Die Dritte von rechts“, hergestellt im neuen Tonndorfer Atelier mit Wasserbecken, tropisiert mit Palmen und bei Hagenbeck ausgeliehenen Affen und anderem Gektier. Zu den Kompositionen von Michael Jary sangen Bruce Low und Gerhard Wendland. „Wenn ich will stiehlt der Bill für mich Pferde. Nur damit ich glücklich werde.“

Vor dem Siegeszug des Fernsehens boten die Kinos vor dem Hauptfilm viele Jahre lang Wochenschauen und Kulturfilme. In der britischen und amerikanischen Zone lief nach jeweiliger Besatzungsfreigabe die in den Rahlstedter Kasernen produzierte Wochenschau „Welt im Film“ (in der französischen Zone sah man „Blick in die Welt“, in der sowjetischen ab 1950 „Der Augenzeuge“). Ende 1949 wurde in Hamburg, zunächst als Konkurrenzunternehmen und wieder unter deutscher Verantwortung, von Kuntze-Just und Wiers die „Neue Deutsche Wochenschau“ ins Leben geru-

fen. 1952 übernahm man die inzwischen privatisierte „Welt im Film“ und führte sie als „Welt im Bild“ weiter. 1956 entwickelte sich daraus die „UFA-Wochenschau“, später umbenannt in „Zeitlupe“.

Kulturfilme überwiegend feuilletonistischer Machart liefen schon seit 1945 wieder in den deutschen Kinos, zuerst aus ausländischer, bald aber auch aus deutscher Produktion. Viele kleine Produzenten in Hamburg verdienten sich auf diesem Gebiet ihr Brot und heimsten die für Kinos steuerbegünstigenden Prädikate „wertvoll“ und „besonders wertvoll“ ein. Oder, wie z.B. Alfred Ehrhardt und andere Hamburger, auch den Deutschen Filmpreis und internationale Auszeichnungen.

Besonders erfolgreiche Kulturfilmhersteller waren in den 50er und 60er Jahren (um einige zu nennen, die Älteren noch bekannt sein dürften):

Adalbert Baltes, Charlotte Decker (Rhythmoton), Alfred Ehrhardt, Karl Hamrun, Wolf Hart, Rudolf Kipp, Erwin Kirchhoff, Werner Lütje, Bodo Menck, Richard Scheinpflug, Kurt Stordel, Armin Wick.

Drei ganz verschiedenartige Kultur-/Dokumentarfilme aus den Jahren 1948 und 1949, die jetzt in den 90ern mehrfach und erfolgreich wiederaufgeführt wurden, sollen an dieser Stelle hervorgehoben werden:

Mit „Ad dei honorem“ zeigt, oder besser: erschließt Alfred Ehrhardt Gesamtwerk und Details



des Bordesholmer Schnitzaltars im Schleswiger Dom mit seiner unvergleichlich einfühlsamen Kameraführung; der Film wurde bei der Biennale 1948 als einer der ersten nachkriegsdeutschen Filme in Venedig begeistert aufgenommen und prämiert

„01 greift ein“, von Bodo Menck noch für die REAL-Film gedreht: Ein außerordentlich spannender Film über Einsatz der „Peterwagen“ bei der Polizei, der viele Jahre als besonders gelungenes

Beispiel für ideale Filmgestaltung durch Benutzung filmische Mittel in den Hamburger Schulen lief.

„Hamburg glaubt an seine Zukunft“, Rudolf W. Kipps eindrucksvolles filmisches Zeitdokument der ersten Nachkriegsjahre über den Wiederaufbau der Stadt Hamburg, im Herbst 1949 in 97 (!) Hamburger Kinos gezeigt.

Soweit unser kleiner Rückblick über die „Filmstadt Hamburg“ in den ersten Nachkriegsjahren.



Zweites Treffen von Filminteressierten im Mai 1996. Von links: Herbert Grieser, Günther Haase, Peter Petersen und Eggert Woost.

Einladung

Der beliebte Klönschnack (Teilnahme kostenlos) für Filminteressierte wird fortgesetzt: Wir treffen uns am Dienstag, dem 26. November 1996 um 18.00 Uhr im Café des Metropolis-Kinos, Dammtorstr. 25.

Ob Mitglied oder nicht: Jeder kann dabei sein. Wir wollen uns in lockerer Runde und ohne Tagesordnung wieder unterhalten über Neues und Historisches, über Aktuelles und Nostalgisches rund um den Film in und um Hamburg.

ANZEIGE

Wir führen Film- und Fernsehliteratur zu folgenden Themen:

Drehbuch, Literaturverfilmung, Autobiographien, Theorie und Lexika.

Wir besorgen auch ausgefallene Titel!



NAUTILUS Buchhandlung

Friedensallee 7-9 · 22765 Hamburg-Ottensen

☐ In den Zeisehallen ☐

Montag-Freitag 10-18.30h, Samstag 10-14h

Neu: Mittwoch und Freitag bis 20h



Aus dem Verein

Ebenfalls im Metropolis-Kino stellt sich das Film- und Fernsehmuseum e.V. in einer Matinée mit Moderation und Filmvorführung der Öffentlichkeit vor (Eintritt frei, Spende erbeten). Termin ist Sonntag, der 1. Dezember 1996, Beginn 19.00 Uhr.

Außerdem beteiligen wir uns an den Filmreihen der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg.

Im Abaton (jeweils sonntags 11.00 Uhr) an der Reihe HAMBURG IM FILM. Termine und Themen: am 24.11.1996 „Des Volkes Wohl ist unser Arbeit Ziel!“ (Konsumgenossenschaft GEG und PRODUKTION), am 15.12.1996 und am 26.01.1997 „Bodo Menck als Hamburger Filmemacher“, am 16. und 23.02.1997 „Die große Flut von 1962“, am 23.03.1997 „Hamburg und seine Großbaustellen“ sowie am 27.04.1996 „Hamburgs Rathaus wird 100“. Ein spezieller Programmzettel dazu ist beim Abaton erhältlich.

Im Zeise-Kino (jeweils sonntags 11.00 Uhr) an der Reihe ALTONA IM FILM. Vorgesehen sind 5 Filmvormittage zu den Themen „Altona und die Fische“, „Kaffee“, „Tabak“, „Industrie-Kultur 1“ (Zeise) und „Industriekultur 2“ (Schiffbau). Beginn voraussichtlich am 08.12.1996.

Im Gespräch sind wir mit der Zinnschmelze in Barmbek über eine fünfteilige Filmreihe mit Beginn Anfang 1997: „Hamburg in historischen Filmen 1906 bis 1966“.

Die Filmveranstaltungen werden in den Programmmankündigungen der Häuser Abaton, Metropolis und Zeise abgedruckt. Auskünfte erhalten Sie auch beim Vorstand (Eggert Woost, Tel. 832 03 47).

Neue Mitglieder:

FilmFörderung Hamburg GmbH
Bodo Menck, Filmproduzent und -regisseur
Egon Schadde, Journalist
Harry Schäpe, Filmhistoriker
Rolf Schübel, Filmproduzent und Regisseur
Günter Steinberg, Studio Steinberg
Studio Hamburg Atelier GmbH

Achtung Abo!

Mitglieder erhalten „Hamburger Flimmern“ kostenlos. Interessenten, die nicht Mitglied im Verein sind, aber das Heft weiterhin regelmäßig erhalten wollen, werden gebeten, den unten stehenden Coupon auszufüllen und an die Redaktion zu schicken.

Hamburger Flimmern Impressum

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

Redaktion: Jürgen Lossau (V.i.S.d.P.), Till Heidenheim, Volker Reißmann, Eggert Woost

Layout: Jürgen Lossau, Jochen-Carl Müller

Adresse: Hamburger Flimmern, Innocentia-
str. 46, 20144 Hamburg, Telefon:
040-4504546 oder 040-3905657

Anzeigen: sind gern gesehen

Bezug: für Mitglieder kostenlos

Auflage: 2.000

Coupon

Name: _____

Vorname: _____

Strasse: _____

PLZ/Ort: _____

Telefon: _____

Hiermit bestelle ich die folgenden 4 Hefte von Hamburger Flimmern für DM 20,-

Einen Verrechnungsscheck füge ich bei

