

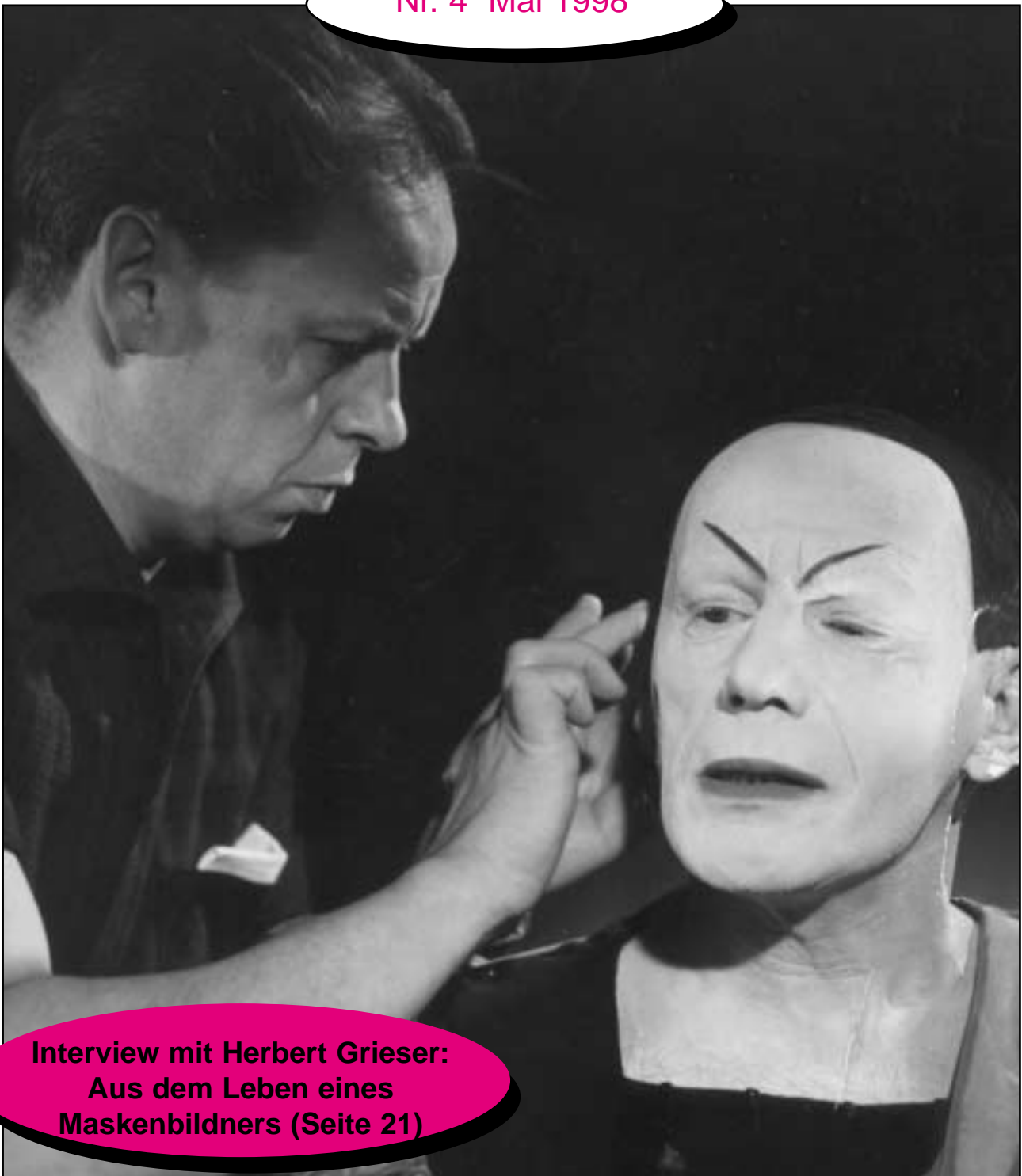


Hamburger

FLIMMERN

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

Nr. 4 Mai 1998



**Interview mit Herbert Grieser:
Aus dem Leben eines
Maskenbildners (Seite 21)**

Alte Lichtspielhäuser (2):

Als „Bali“ noch in Hamburg lag

Von Michael Töteberg

Die Initiative ging von der Reichsbahn aus, die ihren Kunden die Wartezeit verkürzen wollte: ein Kino direkt neben dem Hauptbahnhof, in einem durch Bomben schwer beschädigten HAPAG-Gebäude am Glockengießerwall 8a.

»Die Pläne sind bereits bis in alle Einzelheiten ausgearbeitet worden«, berichtete das »Hamburger Echo« am 3. März 1949. »Noch in diesem Monat will man mit dem Hamburger Kinobau beginnen.« Die Reichsbahn werde sich bemühen, neben der bizonalen Wochenschau »Welt im Film« auch den ostzonalen »Augenzeugen« und die Wochenschau

knapp sechsmonatiger Bauzeit war es am 29. November 1949 so weit: die »Bahnhofs-Lichtspiele«, modern und vielversprechend »bali« abgekürzt, präsentierten sich als das erste neue Kino in Hamburg nach dem Kriege.

»Eigentlich ist alles neuartig an diesem Kino«, so



Zeichnung auf der Einladung zur Eröffnung am 29. November 1949

der französischen Zone zu zeigen, daneben Kurzfilme, Vorträge, kabarettistische Darbietungen; an längere Spielfilme sei nicht gedacht. Es kam anders: Ein wöchentlich wechselndes Programm mit Kulturfilmen war nicht zu realisieren, weil es schlicht nicht genug Filme gab, und auch den Termin - im September sollte das ungewöhnliche Kino eröffnet werden - konnte man nicht einhalten. Nach

das »Hamburger Echo« am Tag nach der Eröffnung, »die mathematisch durchkonstruierten, gutgepolsterten Sitze (etwa 600), die Bildfront ohne Vorhang und ohne Bühnenumrandung, die 35 Meter lange Reklameleinwand, die Programmuhr, die Korkdecke und die Akustikplatten, die einen ausgezeichnet klaren Ton gewährleisten.« Bauherr war Johannes Betzel, Architekt Ferdinand Streb.



Die Bautagebücher, Zeichen- und Fotomappen sind im Hamburgischen Architekturarchiv erhalten. In der »Baurundschau« (40. Jg., 1950, Heft 4) stellte Streb seinen viel beachteten Bau selbst vor, wobei der Architekt gleich im ersten Absatz darauf hinwies, daß er nicht alle seine Ideen verwirklichen konnte: »Die Gebundenheit an das Vorhandene setzte der Gestaltung eines zeitgemäßen Lichtspieltheaters schmerzhaft Grenzen.«

Die vornehm als »Gebundenheit an das Vorhandene« umschriebene Situation: Ferdinand Streb fand eine Ruine vor und hatte den Forderungen des Bauherrn zu entsprechen, der neben dem Kino ein Reisebüro und - in Verbindung mit den auf Gleishöhe liegenden Kellerräumen - eine Expreßgutausgabe wünschte. Das »bali« kam in den ehemaligen

Gepäckaufbewahrungsraum im ersten Stock; zu diesem Zweck mußte die alte Dachkonstruktion entfernt werden. Im Erdgeschoß befand sich die Kasse, nach Erwerb der Eintrittskarte ging man die Treppe hoch ins Kino. Durch das großzügig gestaltete, dank sieben Meter hoher Glaswänden lichte Vestibül wurde dieses Manko optisch ausgeglichen: Die Außenfassade des »bali« konnte es mit jedem modernen Filmpalast aufnehmen. Großstadtfleur, Verbindung mit dem Straßenleben, Vitrinen, Programmuhr und ein Treffbuch in der Kassenhalle, das in Schneckenform an der Decke freischwebende Neon-Leuchtrohr war zeitgemäß schick, während die Innenausstattung einen Abglanz vergangenen Luxus' aufwies: ostindischer Palisander bildete die Wandvertäfelung, die Decke war leicht rötlich getönt, die Wände mit türkisgrünem Anstrich versehen (abwaschbar). Eine seltsame Mischung aus praktischem Zweckbau mit Fuffziger-Jahre-Charme und exotischer Verheißung: Das »bali« machte seinem Namen Ehre. »Die Leinwand ist als eine in sich geschlossene Bildwand mit Figuren aus den balinesischen Schattenspielen ornamental aufgegliedert, dessen mittleres Wandbild sich bei Vorführungsbeginn automatisch



Blick von Ecke Spitalerstraße/Glockengießerwall auf die Bahnhofslichtspiele, später auch „Aktualitäten-Kino“ (aki) genannt.

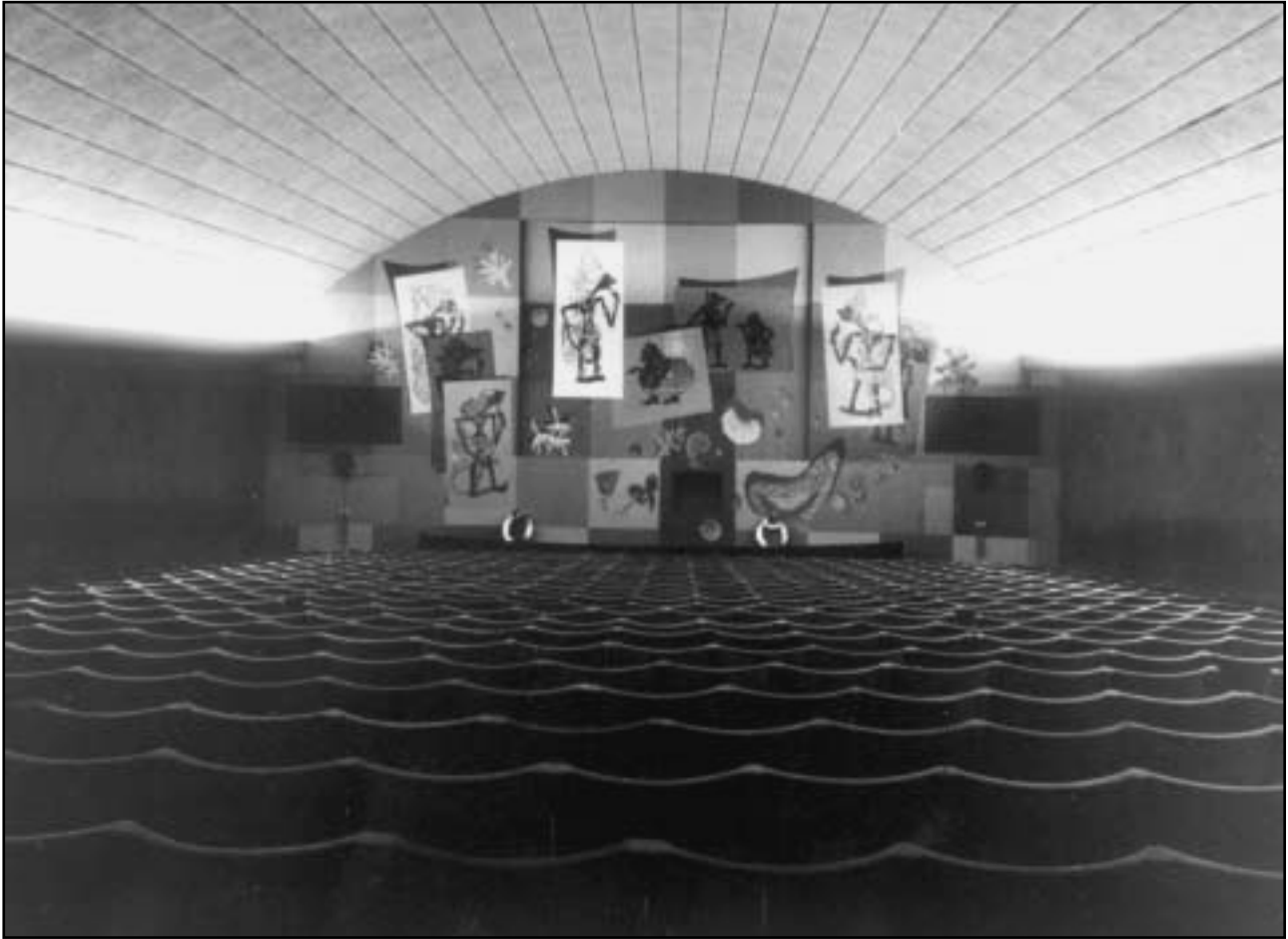
nach unten versenkt«, heißt es in dem Artikel des Architekten. Diese Wandmalerei, von dem Bauhaus-Künstler Kurt Kranz gestaltet, zollte dem Fernweh Tribut: Vielleicht warteten die Reisenden nur auf den Anschluß nach Itzehoe, das »bali« führte sie in exotische Länder. Zur Eröffnung lief der Farbfilm »Die Wildnis ruft« (mit Gregory Peck und Jane Wyman).

Der Verzicht auf eine Bühnenwand mit Vorhang wurde allgemein begrüßt. Gewisse Zweifel an dem balinesischen Kunstwerk von Kranz scheint der Hausherr jedoch gehabt zu haben, jedenfalls ließ er gegenüber den Journalisten durchblicken, dies müsse nicht immer so bleiben: »Falls dem Publikum die südlichen Damen zu viel werden, will man andere Bilder auf die Vorderfront pinseln«, vermeldete das »Hamburger Echo« im Eröffnungsbericht. »Und dann noch etwas Neues: die 29. und zugleich letzte Reihe wird wegen der Doppelsitze nur an Paare vergeben«, was die Zeitung zu dem Kommentar veranlaßte: »Vermutlich werden sie ständig ausverkauft sein.« Ganz dunkel wurde es in diesem Kino jedoch nie: Dem Charakter als Wartesaal gemäß war durchgehend Einlaß, ein ständiges Kommen und Gehen. Spielfilme - der Eröffnungsfilm war drei Stunden lang! - paßten nicht ins Konzept: Der Reisende kam, wenn der Film bereits lief, und mußte vielleicht gerade an der spannendsten Stelle gehen, um seinen Zug nicht zu versäumen.

Im Juni 1952 konnte das ursprüngliche Konzept umgesetzt werden: Aus dem »bali« wurde das »aki«, das »Aktualitäten-Kino«. Im Vorjahr waren bereits in Frankfurt, Köln, Stuttgart, München und anderen Städten »akis« in den Bahnhöfen eröffnet

Michael Töteberg,

geboren 1951 in Hamburg, leitet die Agentur für Medienrechte im Rowohlt-Verlag. Von ihm erschien die zweite, überarbeitete Auflage des Buches »Filmstadt Hamburg« - Kinogeschichten einer Großstadt. (VSA-Verlag, Hamburg, ISBN 3-87975-707-0)



Innenansicht der Bahnhofs-Lichtspiele, Architektur von Karl Streb

(Foto: Rosemarie Clausen)

worden. In Hamburg war nur ein Umbau notwendig: Ein Mittelgang wurde eingerichtet, die Reihenabstände vergrößert und die Zahl der Sitzplätze reduziert auf rund 500. Das »aki«-Signet war ein Globus mit Schriftzug, das Motto lautete: »In 55 Minuten um die Welt«. In den Kinoanzeigen wurde hervorgehoben, daß das »aki« »als einziges Hamburger Filmtheater Aktualitäten aller vier Wochenschauen« brachte. Es wurde non stop gespielt von 9 Uhr morgens bis 24 Uhr (sonntags ab 11 Uhr), der Eintrittspreis auf allen Plätzen betrug



Demontage der Stuhlreihen nach der Schließung.

50 Pfennig, und es liefen »immer jugendfreie Filme«.

Das Programm in der Woche 9. Januar 1964 brachte die übliche Mischung: Wochenschau- Aktualitäten - der Papst in Israel, Bundeskanzler Erhard in Texas, die Meisterkür von Marika Kilius/Hans-Jürgen Bäuml - , zwei Kulturfilme - »Bern, Stadt im Herzen Europas«, in Farbe, und »Vom Hamburger Müll: Die Kehrseite« - und ein »Tom & Jerry«-Zeichentrickfilm. Am Donnerstag, den 16. Januar war die letzte Vorstellung: Das Haus mußte dem Ausbau des Wallrings weichen, es wurde abgerissen.

Was dem Hamburger »aki« damit erspart blieb, deutete sich bei der Neueröffnung des »Bali« - nun auf der anderen Seite des Hauptbahnhofs, im Klockmannhaus in der Kirchenallee - am 27. Juli 1973 an: Gezeigt wurden »Kwan Fu - Bande der Tigerkrallen« und »Liebe zwischen Tür und Angel«. Die Zeit von Wochenschau, Kulturfilm und kurzen Trickfilmen war vorbei. Die verbleibenden »akis« zeigten Action- und Sexfilme, in der Schlußphase waren sie nur noch trostlose Abspiegelstätten für Schmuttensex und Porno. In den Bahnhöfen waren sie ein Schandfleck, und die Bundesbahn verlängerte die Pachtverträge nicht mehr: Zum Jahreswechsel 1995/96 schlossen die letzten »akis« in Frankfurt a.M. und München.



Viel erprobt, doch kaum gebaut:

Filmkameras von Rollel

Sicher, der Name „Rollel“ zielt so einige Filmkameras. Doch die, die zwischen Januar 1970 und Dezember 1974 auf dem Markt waren, stammen von Bosch/Bauer. Nach den ganz in schwarz gehaltenen Super-8-Kameras folgten zwischen Juni 1975 und Anfang 1978 silberne Klappgriffkameras, die Japans größter Filmkameraproduzent Chinon für „Rollel“ fertigte. Erst ganz zum Schluß, als sich die Super-8-Ära bereits verdunkelte, kam „Rollel“ mit zwei selbst entwickelten Tonfilmkameras auf den Markt. Insgesamt verließen das Braunschweiger Werk nur 3.800 Stück der störanfälligen Modelle „Movie Sound XL 8 macro/XL 12 macro“. In den Schubladen der Entwickler schlummerten hingegen schon seit 1957 so einige Kamera-Dummies, die leider nie das Licht der Schmalfilmwelt erblickten. Posthum sollen sie hier noch einmal zu bestaunen sein, bevor sie im Städtischen Museum Braunschweig wieder zum langen Schlummer in staubigen Magazinen verstaubt werden.

Die schrägste Entwicklung stand gleich am Anfang. 1957 ersann der Rollel-Konstrukteur Helmut Finke eine Breitbild-Filmkamera. Dabei läuft der Film nicht etwa, wie üblich, vertikal am Bildfenster vorbei, sondern horizontal. Das ist so anders, daß man es schon abgebildet sehen muß, um es nachvollziehen zu können. Die 30-Meter-Spulen für 16mm-Film werden auf beiden Seiten der Kamera eingesetzt. Nach der Belichtung sollte der doppelseitig perforierte Streifen in der Mitte auseinandergeschnitten werden - wie vom Doppel-8-Film her bekannt. Doch ein skurril wirkendes Phänomen stoppte die Entwicklung. Laufstreifen, die bei häufiger Projektion eigentlich in Laufrichtung auf dem Film entstehen, tauchten jetzt als Störstreifen quer übers Bild auf - ähnlich dem Zeilenflimmern, wie man es vom Fernseher her kennt.

Ein mindestens ebenso schrilles Gerät ist die Entwicklung „Rollel duo“. 1975 entworfen von Günter Adamski, stellt diese Spiegelreflexkamera eine Mi-

schung aus Pocket-Fotoapparat und Super-8-Filmmaschine dar. Wer damit Fotos schießen will, muß nur einen Rändelknopf drehen, schon fällt das Licht durch die Optik auf den 110er-Kassettenfilm. Wird das Rändelrad zurückgedreht, kann gefilmt werden. Eine echte Marktlücke für Urlaubsknipser, die gleichzeitig Gelegenheitsfilmer sein wollten. Eine Marktlücke allerdings, die „Rollel“ zu schließen verpaßt hat.

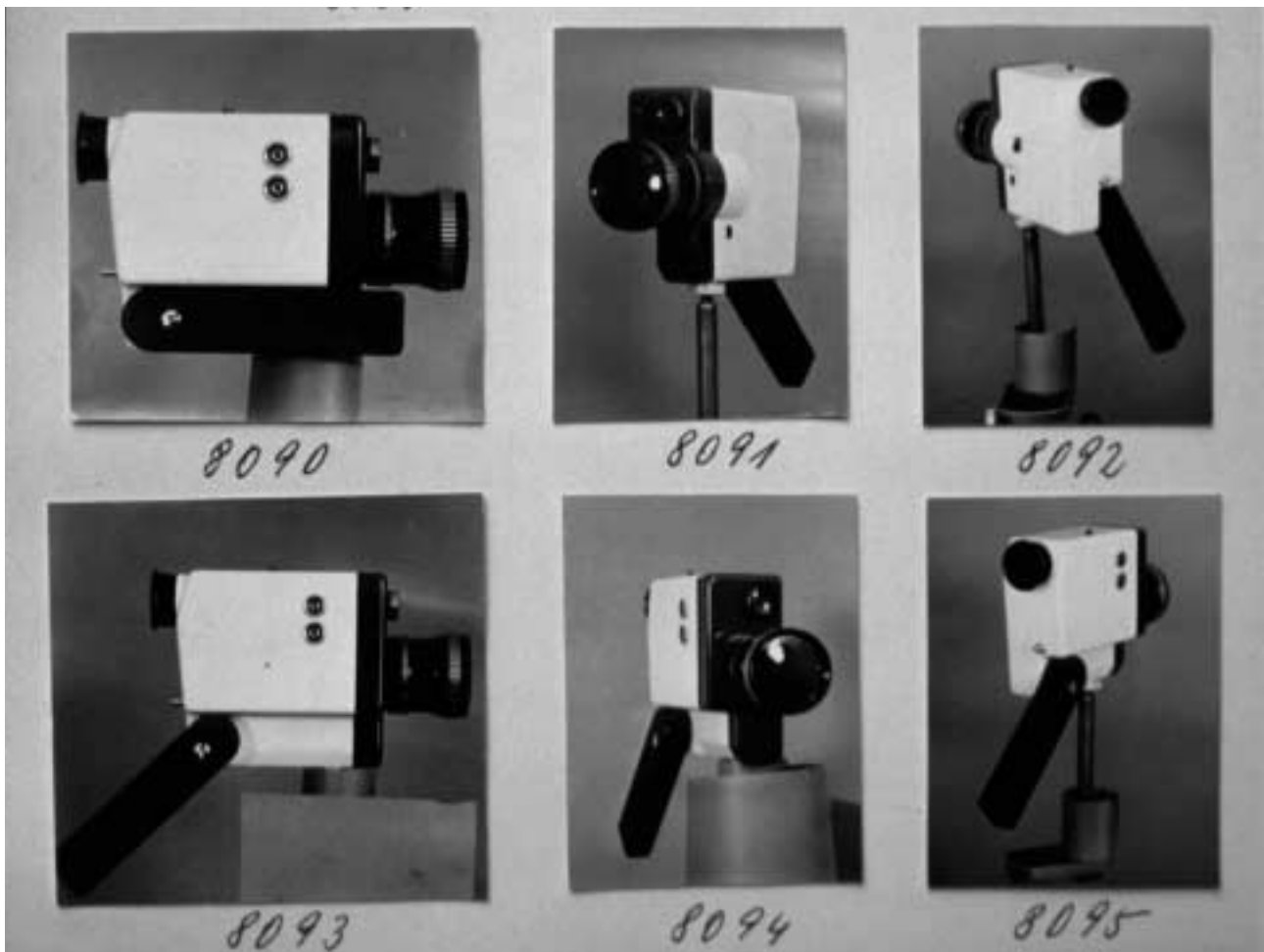
Zwischen den beiden Entwicklungen standen drei Normal-8-Kameraprototypen von Kurt Bode. Zwischen 1960 und 1964 entwickelte er Kameras, die



Umschaltbar zum Filmen oder Fotografieren: Rollel duo. Einäugige Spiegelreflexkamera für Super-8- und Pocketkassette von 1975.

in ähnlicher Weise von der Firma Agfa gebaut wurden. Daran war nichts sonderlich Innovatives und bei „Rollel“ überlegte man denn auch so lange, ob man in den Filmkameramarkt einbrechen sollte, bis plötzlich schon Kodak mit Super-8 vor der Tür stand.

Auch ein paar Filmprojektoren gibt es, auf denen der „Rollel“-Schriftzug prangt. Doch auch diese



Rollei Normal-8-Kamera-Entwurf, dem BRAUN-Design ähnlich, mit eigenwilliger Griffstellung

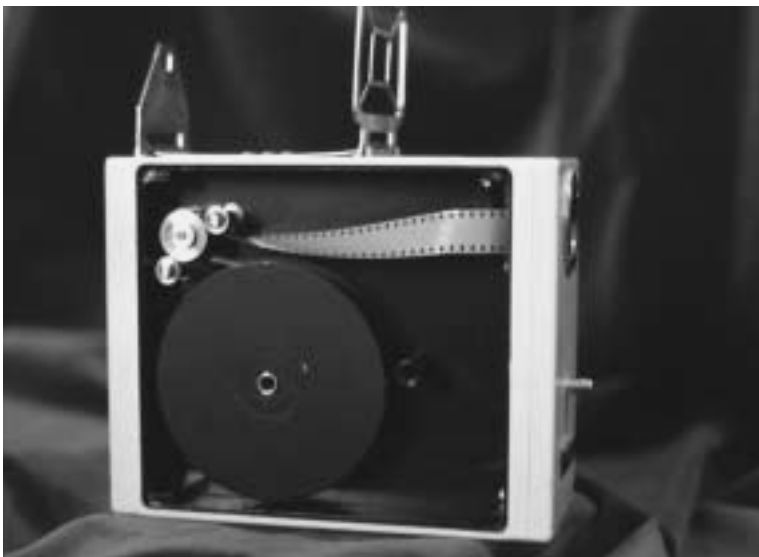
Geräte stammten bis 1977 aus der Fertigung der Stuttgarter Bosch-Tochter Bauer beziehungsweise dem Silma-Werk in Turin. Nur der letzte Tonfilmprojektor, der von Juli 1977 bis Ende 1979 in den Handel gelangte, wurde bei Copal Sekonic in Japan zusammengesraubt. Diesen „Rollei P 8400 S“ gibt es übrigens auch mit der Aufschrift „Voigtländer Dynalux 8 sound“. Nur daß das helle Rollei-

Gehäuse hier dunkel und ein wenig kantiger ist.

Weitere Informationen:

„Rollei Report 4“ von Claus Prochnow, 1997, ISBN 3-89506-170-0, Lindemanns Verlag, Postfach 103051, 70026 Stuttgart

Jürgen Lossau



16mm-Breitbild-Filmkamera von Helmut Finke aus dem Jahre 1957



Briefe an die Redaktion

Esplanade-Kino

Ihr Artikel über das „Esplanade“-Kino hat mir gut gefallen. Durch einen Zufall habe ich 1989 die Witwe von Heinz B. Heisig - Malve Heisig - kennengelernt. Sie war damals 72 Jahre alt und hat noch eine Menge weitere Informationen zum Lebensweg ihres Mannes erzählt, auch aus einer Zeit, in der sie noch nicht mit ihm zusammen war. Das „Waterloo“-Theater wurde in der NS-Zeit arisiert. Es gehörte der jüdischen Firma Hirschel KG, die das Kino 1929 von dem Kinopionier James (Jeremias) Henschel übernommen hatte. Neue „arisch-deutsche“ Besitzerin wurde Frau Klara Esslen. Heinz B. Heisig wurde als Geschäftsführer eingestellt. Vorher, von 1923 bis 1934, war er Theater-Direktor der UFA in Berlin (u.a. im dortigen UFA-Palast). Während der Zeit als Geschäftsführer des „Waterloo“-Theaters (1934-1945) wurde das „Waterloo“ von der UFA mit Liefersperren neuer Filme behindert, so daß Heisig gezwungen war, andere Filme zu zeigen. Das führte u.a. dazu, daß hier auch lange Zeit noch (meines Wissens einmalig in Deutschland) amerikanische Filme gezeigt wurden.

Das führte mit dem Einmarsch der britischen Truppen fast automatisch dazu, daß er als einziger Hamburger Kinobesitzer als „unbelastet“ galt und als erster wieder eine Lizenz von den Alliierten Militärbehörden erhielt. Alle anderen Kinobesitzer standen bei Heisig Schlange, um einen „Persilschein“ von ihm zu bekommen. Er muß sehr großzügig gewesen sein, was sich jedoch später nicht besonders für ihn ausgezahlt hat. Die Erbgemeinschaft von Klara Esslen verkaufte das Kino hinter seinem Rücken 1957 an die MGM (welches seitdem „MGM-Waterloo“ hieß). Auch Herr Billerbeck hat sich nicht besonders erkenntlich gezeigt bei der Übernahme des „Esplanade“-Kinos. 1966 erkrankte Heinz B. Heisig schwer, so daß er sich entschloß, das Kino zu verkaufen. Er verhandelte mit Robert Billerbeck über das „Esplanade“-Kino. Zu einem Kaufvertrag zwischen Heinz B. Heisig und Billerbeck ist es dann nicht mehr gekommen. Billerbeck hat das Kino von der Phrix AG (die das Gebäude 1951 ersteigert hatte) schuldenfrei übernommen. Die aufgelaufenen Kredite (rund 80.000 DM kostete allein die Umrüstung auf CinemaScope-Format) mußten von Heinz B. Heisig weitergezahlt werden, ohne daß er von Billerbeck irgendeine Summe erhielt - und das alles vor dem Hintergrund, daß er das „Esplanade“-Kino 1948 selber hatte erbauen lassen. Seine Frau hat seitdem die Familie mit Töpferkursen in Häusern der Jugend notdürftig über Wasser halten können und erst 1984 - kurz vor seinem Tode - waren die Schulden abbezahlt. Hier gilt, was man bei Malern und ande-

ren Künstlern gewöhnlich schreibt: Er starb völlig verarmt. Der größte Teil seines schriftlichen Nachlasses, seine geschäftlichen wie privaten Korrespondenzen, ging im Laufe der Jahre leider verloren; nur ein kleiner Rest konnte von Frau Heisig über die Patriotische Gesellschaft zur Aufbewahrung an das Staatsarchiv übergeben werden.

Jens Meyer (3001-Kino an der Sternschanze)

Der Artikel über das „Esplanade“-Theater hat mir recht gut gefallen, aber ich möchte noch einiges ergänzen: Auch ich habe in der schlechten Zeit bis 1943 den Umroller und Wochenschau-Pendler zwischen dem UFA-Palast, der „Urania“-Bühne an der Fehlandtstraße und den „Kammer-Lichtspielen“ an der Grindelallee gemacht. Nach dem Wiederaufbau des im zweiten Weltkrieg größtenteils zerstörten „Waterloo“-Theaters wurde ich dann ausgebildeter Vorführer und arbeitete in der Bauer-Kinotechnik bei Max Henkel. Dann wurde ich technischer Leiter und in dieser Eigenschaft baute ich das „Esplanade“-Theater mit auf. Denn im Gegensatz zum „Waterloo“-Theater wurde das „Esplanade“-Theater, weil es einfach nichts gab, mit abenteuerlicher Kinotechnik eröffnet und diese blieb bis zur Fertigstellung des Balkons. Dann kam eine neue Kinotechnik und Heisig übernahm das „Residenz“-Theater in Düsseldorf. Für alle diese Häuser der Norddeutschen Filmtheater war ich der technische Leiter. Auch ihr Artikel über meinen damaligen Mitstreiter Günter Timm ist herrlich und versetzt einen in die Zeit, wo so vieles geschah. Nur weiter so!

Heinz Lützw, Ton- u. Kinotechnik, Halstenbek

Single-8-Filmmaterial

In der Ausgabe 3/97 berichtet „Hamburger Flimmern“ über die Schwierigkeiten, in Deutschland frisches Filmmaterial von Fuji zu erhalten. Durch Direktimport aus Japan ist es uns gelungen, Single-8-Material für den hiesigen Markt wieder zugänglich zu machen. Einzelheiten dazu können erfragt werden bei Wolfgang Schultz, Schanzenstr. 36, 68753 Waghäusel (Telefon: 07254-73371, Fax 07254-5493) oder bei Henry Bohlmann, Birkenstieg 21, 22359 Hamburg (Telefon: 040-6033226, Fax 040-6035491).

Henry Bohlmann

Interview mit Klaas Akkermann:

Hamburgs „Mister Hollywood“

Seit 1956 unermüdlich im Einsatz als Pressepromoter für Spielfilme: Klaas Akkermann. Mit ihm sprachen Volker Reißmann und Eggert Woost im Foyer des Hamburger Premierkinos „Streit's“.



Klaas Akkermann (links) begrüßt am 3. September 1969 auf dem Flughafen Fuhlsbüttel den Schauspieler Peter Townsend.

Mit vierzehn Jahren, neben der Schule. Mein Vater war Zahnarzt auf Borkum, in Behandlung bei ihm war auch der einzige Filmvorführer des Ortes, und dann wurde ein neues Kino eröffnet: Ich war damals schon ein Kinofreak, nur ich durfte meistens wegen meines jugendlichen Alters noch nicht hinein. Und dann hieß es: „Morgen machen wir unser neues Kino auf - Du kommst einfach mal vorbei und schaust Dir alles an!“ Da ging ich hin, habe mir alles angeguckt und bin seitdem im Kinogeschäft hängengeblieben - bis zum heutigen Tage eben. An jedem Tag, gleich nach der Schule, habe ich dann als Filmumroller gearbeitet, obwohl das verboten war, unter 18 Jahren durfte man eigentlich gar keinen Filmvorführraum be-

Wie würden Sie die Arbeit eines Filmpromoters definieren? Der Begriff „Promoter“ ist ja mehr aus Boxsport und Musikbranche bekannt?

Zunächst einmal das Medium Film ins Gespräch zu bringen. Von Produktionsbeginn bis zur Uraufführung im Kino und auch weiterhin betreuen, reine Öffentlichkeitsarbeit eben, das sehe ich als Arbeit eines Filmpromoters an.

Die klassische Frage: Wie sind Sie zum Film gekommen?

Es werden Menschen geboren, die möchten gerne zum Finanzamt, andere zieht es zu den bunten Lampen, zum Zirkus, Varieté. Bei mir war von klein auf klar, ich möchte zum Varieté und Clown werden. Ich könnte mir z.B. nicht vorstellen, bei der AOK zu sitzen und jeden Tag Krankenscheine von rechts nach links zu stapeln.

Sie haben als Filmumroller auf Borkum angefangen?

treten, das war zu jener Zeit wegen des Nitromaterials alles hochbrennbar und durch Eisentüren, Feuerklatsche und Sandsäcken gesichert. Das war in der Tat sehr gefährlich damals. Und es gab auch Bedenken von Seiten der Familie: Auf einer ostfriesischen Insel, wo der Vater angesehener Zahnarzt ist, reißt der Sohn im Kino die Karten ab: So etwas ist in einem kleinen Dorf nicht unproblematisch.

Und wie kamen Sie in den 50er Jahren nach Hamburg?

Das war ein langer Weg. Ich habe erst einmal eine achtjährige Kinoausbildung gemacht.

Als Kinovorführer?

Zunächst ja, und dann bin ich in den kaufmännischen Bereich gewechselt und nach einer Volontärszeit war ich in drei, vier verschiedenen Filmkunsttheatern in Deutschland tätig, zuletzt als Theater- und Werbeleiter in Köln. Dann bekam ich das Angebot, die Columbia-Pressestelle in Hamburg zu übernehmen. Damals - 1956 - war ich mit



22 Jahren der jüngste Pressestellenleiter in Deutschland überhaupt.

Wie sah die Pressebetreuung Anfang der 60er Jahre hier in Hamburg aus?

Das war eine schwierige Zeit. Da wurde einem man schon einmal eine Suppe angeboten, wenn man sagte, man käme vom Film. Denn es war die Zeit des großen Verleiher- und Kinosterbens. Ich war auch betroffen und bin zu einem ganz kleinen Verleih nach Bielefeld gegangen, wo wir amerikanische B- und C-Pictures verlängerten, indem wir einfach noch etwas dazu gedreht haben. Die Filme waren mit 1600 bis 1800 Metern (= 55 bis 65 Minuten) ja alle ursprünglich für ein Doppelprogramm konzipiert und wir brachten sie nun auf knapp 2000 Meter (=70 Minuten). Das waren überwiegend kleine Actionfilme von Roger Corman, der damals Billigfilme für hundert bis zweihunderttausend Dollar herstellte. Heute ist er übrigens eine Kultfigur.

Sie vertreten heute verschiedene, aber miteinander letztlich doch konkurrierende Filmgesellschaften ...

Das hat sich so im Laufe der Zeit ergeben. Als ich 1956 bei der Columbia-Pressestelle anfang, ver-

Biografie Klaas Akkermann

Geboren am 17. März 1934 auf Borkum (Ostfriesland). Während der Schulzeit Mitarbeit in einem kleinen Kino auf Borkum. Danach acht Jahre Filmvorführer, Werbeleiter und Geschäftsführer bei verschiedenen Kinos und Filmverleih-Gesellschaften in Oldenburg, Bielefeld und Köln.

1956 mit 22 Jahren jüngster Pressepromoter Deutschlands für die Columbia-Filmgesellschaft in Hamburg. Danach als freier Mitarbeiter Übernahme der Filmpromotion im norddeutschen Raum für die amerikanischen Film-Majors United Artists, Warner Bros., MGM und Walt Disney sowie zeitweise für die Twentieth Century Fox. Später auch für die Hamburger Zweigstelle der United Pictures International (UIP) in der Spitalerstraße tätig, ein Gemeinschaftsunternehmen von Paramount, Universal, MGM /United Artists und neuerdings auch Dreamworks-Pictures. Heute für die Ausrichtung von ca. 700 bis 800 Pressevorführungen jährlich in Hamburg verantwortlich, die fast ausschließlich im „Streits“- , „Passage“- oder „Grindel“-Kino stattfinden (neuerdings auch teilweise im „Cinemax“ oder im neuen „UFA-Palast“ am Gänsemarkt). Ebenso Betreuung vieler Filmstars bei ihren Hamburg-Besuchen sowie Koordinierung von Interview- und Fototerminen für die Presse aus dem gesamten Bundesgebiet.



Klaas Akkermann (ganz links) läßt den Stars den Vortritt: Hier mit Oscar-Preisträger Denzel Washington (rechts) und Regisseur Gregory Hoblit (Mitte) im Hotel Atlantic am 5. Januar 1998.

diente ich knapp 500 DM brutto. Später konnte auch das nicht mehr bezahlt werden und ich bekam den Status eines freien Mitarbeiters. Dann gab es Fusionen: Acht Wochen nach meiner Übernahme der Pressebetreuung für die Columbia fusionierte diese mit der Warner-Filmgesellschaft. Vier Wochen später rief die Twentieth Century Fox an und fragte, ob ich nicht auch für sie arbeiten könnte. Und zu der Zeit gab es ein Filmpaket, das die MGM verleihmäßig mit Disney verband. Inzwischen ist ja alles wieder entflochten und die einzige Verleihfirma die jetzt noch drei oder mehr Filmgesellschaften vertritt, ist die UIP. Aber hier ist man - wie jüngst der Presse zu entnehmen war - von Seiten der EU-Kommission schon dabei, dagegen Maßnahmen zu ergreifen.

Journalisten gelten ja manchmal auch als recht schwierige Menschen ...

Stimmt nicht, der Umgang mit ihnen ist an sich furchtbar einfach. Ich hatte früher einmal, als ich anfang, einen riesigen Respekt vor diesen allwissenden Leuten, vor der schreibenden Zunft. Aber da muß ich ja nicht mithalten, ich bin ja kein Journalist, ich übe den Beruf eines Managers für Journalisten aus, bin Verbindungsglied zwischen den Interessen des Showbusiness und den Interessen der Journaille, also muß ich gar nicht das absolute Wissen haben über Theater und Film oder Kunst.

Für Vorab-Pressevorführungen hat sich im Fachjargon der Begriff „Pinky“ durchgesetzt ...

Das geht auf eine Idee der damaligen United-Artists-Verleihchefs Helmut Gattinger im Jahre 1964 zurück. Zur ersten Vorführung der Blake Edwards-Komödie „Der rosarote Panther“ wurden einige ausgesuchte Journalisten aus dem ganzen Bundesgebiet nach Berlin eingeflogen, die als Gag nur rein rosarote Geschenke bekamen. Das ergab eine



pinkfarbene Truppe, die verkürzt dann als „Pinky-Truppe“ bezeichnet wurde. Und so hießen von nun an eben die Sondervorfürungen für ausgesuchte Journalisten „Pinkies“.

Die neue Presse- und Medienvielfalt schafft sicherlich Probleme. Der Münchner Filmkritiker H. G. Pflaum sprach davon, daß man - was die Besucher angeht - bei Pressevorführungen eher an „Schulhausflüge oder Klassenreisen“ denke.

Sicher, es ist mehr geworden. Wir haben mehr Medien, von der Schülerpresse bis zum Internet. Als ich 1956 hier in Hamburg anfang, hatten wir so um die zwanzig Hamburger Journalisten, alles diese schlohweißen Feuilletonisten, etwas betagt vielleicht schon, aber die wußten viel über Theater, Film, Literatur, Kunst und Museen Bescheid. Da ist das Wissen der heutigen Journalisten bei weitem nicht so ausgeprägt. Wir müssen damit leben, heute eine schnelle Zeit zu haben, aber wenn es diesen alten Kritikerpápsten es nicht gefällt, das ist deren Problem, ich habe damit keine Schwierigkeiten. Sie sehen bei meinen Vorführungen jedesmal viele neue Gesichter. Ich habe damals in den 60er Jahren Leute ins Kino gelassen bei Pressevorführungen, die heute Direktoren bei Springer oder bei Bauer sind und die erinnern sich auch gerne daran, daß man ihnen damals den Arm gereicht hat, nach dem Motto „Komm ruhig, Du bist vielleicht der verantwortliche Redakteur von morgen!“

Fangen Sie bei schlechten Filmen die aus dem Kino flüchtenden Journalisten im Foyer ab, bieten Ihnen einen Schnaps an und sagen: „Schreibt bitte nicht allzu schlecht über dieses Machwerk!“?

Manchmal diskutiert man kontrovers, sicherlich. Aber wenn ein Film wirklich schlecht ist, haue ich in die gleiche Kerbe. Ich würde mich nie in redaktionelle Belange mischen oder versuchen, einen Journalisten zu beeinflussen. Ich verstecke gelegentlich in meinen Ansprachen den Hinweis: „Da kommt eine Gurke auf Euch zu!“ Wer geschickt ist, der merkt das auch. Manchmal ist es auch umgekehrt: Dann kommen hinterher die Journalisten heraus und trösten mich und sagen: „So schlecht ist der Film doch gar nicht!“

Kommen Sie sich bei großen Pressekonferenzen mit Mega-Stars nicht wie ein Löwendompteur vor, wenn sie die Journalistenmeute zurückpfeifen, die dem Star immer näher auf den Leib rückt?

Wieso, das ist doch ihr gutes Recht. Ich pfeife sie nicht zurück, ich bitte höflich. Gut, manchmal muß man auch energisch werden. Aber das ist deren täglich Brot, ein hartes Brot, genau wie das der Fotografen, wer ist der Schnellste, wer ist am nächsten dran?

Vorletztes Jahr bei der Pressekonferenz zum

Film „Casino“ in der Hamburger Spielbank wurde an Sharon Stone eine im wahrsten Sinne des Wortes „schlüpfrige“ Frage gerichtet ...

Nun, solche heiklen Situation habe ich schon öfter bei Pressekonferenzen erlebt. Man muß zu Ehren des Reporters und seines Radiosenders auch die ganze Geschichte erzählen: Die hatten über eine Stunde vor der Tür mit dem Ü-Wagen gewartet und endlich zur letzten Sendeminute erschien dann die Schauspielerin. Für den Radiosender war es also die letzte Chance überhaupt, die provokative Frage, ob sie denn heute auch einen Slip trage, live zu bringen. Das Ganze sollte ja eine Anspielung auf die berühmte Szene in dem Thriller „Basic Instinct“ sein. Aber es hätte in der Tat einen sofortigen Abbruch der Pressekonferenz durch den sich beleidigt fühlenden Star zur Folge haben können. Und es gibt eine Menge empfindsamer Stars. Aber man muß bei jeder Pressekonferenz darauf vorbereitet sein, daß so etwas passiert.

Und am nächsten Tag war es natürlich der Aufmacher bei allen Berichten ...

Klar. Man muß auch irgendwo ein gewisses Verständnis für den Boulevard-Journalismus haben, da muß eben „etwas auf die Pfanne kommen“. Sharon Stone war Gott sei Dank so intelligent, daß sie das gekonnt überspielt hat.

Haben Sie auch gewisse Mitsprachemöglichkeiten bei der Auswahl der Interviewpartner ?

Nein, ich bin ja nur ein regionaler Pressebetreuer und mache Starbetreuung für Hamburg und den norddeutschen Raum. Die Werbestrategien werden immer ausschließlich bei den deutschen Vertretungen der US-Verleihfirmen getroffen, also bei UIP in Frankfurt, Buena Vista und Columbia in München und bei Warner Bros., die ja seit einiger Zeit in Hamburg sitzen. Wir haben inzwischen erreicht, daß Hamburg eine weltweit beachtete Medienstadt ist. Viele Jahrzehnte lang hatte uns München den Rang abgelaufen, vielleicht auch, weil die Amerikaner eben in Bayern Weißwurst und Sauerkraut essen und ihrer Meinung nach typisches Deutschland genießen wollten. Aber heute ist Hamburg die absolute Nr. 1 und die Stars kommen wegen der geballten Medienpräsenz quasi automatisch.

1963 überreichten Sie auf der Bühne hier im „Streits“ der 150.000 Besucherin des Billy-Wilder-Films „Irma la Douce“ einen Präsentkorb.

Ja, und das war ausgerechnet die Frau des UFA-Verleihchefs hier in Hamburg, Barbara Alexander, aber das wußten wir damals wirklich nicht. Die Dame hatten wir vorher noch nie gesehen und es war uns hinterher auch sehr peinlich. Da rief dann auch gleich eine große Hamburger Tageszeitung an, ob wir nicht nachgeholfen hätten - aber ich betone es auf „Friesen-Ehrenwort“: Es war der pure Zufall im Spiel!



Filmpromotion 1964: Die amerikanische MGM-Filmgesellschaft ließ anlässlich der Premiere ihres ersten Cinerama-Breitwandfilms *Cowgirls* auf dem Dach des Grindelkinos aufmarschieren.

Hand aufs Herz: Welchen Film haben Sie zuletzt ganz von Anfang bis Ende gesehen?

Wir haben hier in Hamburg gegenwärtig pro Jahr 1700 Pressevorführungen, davon habe ich allein 700 bis 800 Stück. Wenn man dafür jeweils zwei bis drei Stunden Anwesenheit des Promoters einrechnet, dann ist das insgesamt schon mehr, als ein normaler Arbeitnehmer im Jahr arbeitet. Nun kann ich natürlich nicht die ganze Zeit im Kino sitzen, dann käme ich ja zu der anderen Arbeit, die auch anfällt, nicht mehr. Manche Filme schaue ich mir daher abends im Pressestudio an, wenn kein Telefon mehr klingelt und keine Termine mehr festzulegen sind, teilweise auch in Intervallen von ca. 20 Minuten, um mir einen Eindruck zu machen. Ich sehe also nicht jeden Film - und ehrlich gesagt, manche möchte ich auch gar nicht sehen.

Können Sie sagen, wieviele Filme Sie im Laufe Ihres Lebens betreut haben?

So um die zehn- bis zwölftausend möglicherweise, vielleicht auch etwas weniger.

Bleibt überhaupt noch Zeit für ein ordentliches Familienleben?

Nein, da gibt es kein Familienleben mehr. Das ist ein Fulltime-Job, der häufig sogar das ganze Wochenende mit einschließt und auch gelegentlich Feiertage. Es gibt nur den Job. Morgens um sechs aufwachen, erst einmal ein paar Zigaretten rau-

chen und dann unter Umständen wieder bis nachts um ein oder zwei Uhr Starbetreuung. Ab und zu ein paar Tage Urlaub sind schon mal drin ...

... vielleicht während der Berlinale?

Nein, da mache ich „Steuer-Urlaub“, sprich in Ruhe meine Steuererklärung, weil ich sonst überhaupt nicht dazu kommen würde.

Haben Sie nicht Hilfskräfte zur Verfügung?

Ich hatte schon Vertreter, aber die wollten eigentlich immer nur eines: Kinogucken und nicht das machen, was auch dazugehört, nämlich die Knochenarbeit hinter den Kulissen.

Man nennt Sie manchmal „Hamburgs Mr. Hollywood“, aber dem Vernehmen nach waren Sie noch nie in den USA. Lockt es Sie nicht einmal, die Filmmetropole Los Angeles kennen zu lernen?

Bei einer Zwischenlandung auf dem Flughafen von New York habe ich schon einmal 2 Stunden meinen Fuß auf amerikanischen Boden gesetzt. Da ich ein sehr starker Raucher bin und fast 100 Zigaretten am Tag rauche, würde das bei einem Neunstunden-Flug schon zu einem logistischen Problem. Neulich, zu meinem 60. Geburtstag, hat man mir zwei Flugkarten geschenkt, die habe ich an meine Tochter weitergereicht und die ist in die Südstaaten der USA geflogen, da darf man ja immerhin



noch rauchen. Das hat überhaupt nichts mit Antipathie etwa gegen die USA zu tun, im Gegenteil, das sind alles ganze liebe Menschen, aber ich würde mich dort eingeeengt fühlen. Da zieht es mich schon eher in den Osten ...

Sie betreuten hier in Hamburg u.a. François Truffaut, Clint Eastwood, Kevin Costner, Sylvester Stallone, Denzel Washington, Armin Müller-Stahl, Richard Gere, Götz George und Goldie Hawn.

Fast alle, die auf der Leinwand in den letzten Jahrzehnten Rang und Namen hatten, habe ich kennengelernt. Einige intensiver und sogar in persönlichen Gesprächen, andere eher flüchtig bei der Arbeit. Manche Stars habe ich nun, da ich solange in der Branche tätig bin, bereits zum zweiten oder dritten Mal hier in Hamburg betreut. Teilweise habe ich sie kennengelernt, als sie jung waren und am Anfang ihrer Karriere standen und heute sind sie im Mittelalter und auf den Höhepunkt ihres Schaffens - da freut man sich mit ihnen, wenn man sie wiedersieht.

Sind die Werbetats im Laufe der Zeit nicht eigentlich überproportional gestiegen?

Und ob. Ich erinnere mich noch an die entsetzten Reaktionen, als wir Ende der 60er Jahre bei dem James-Bond-Film „Goldfinger“ die Millionen-Etat-Grenze erstmals überschritten hatten. Aber heute sind sieben oder acht Millionen keine Seltenheit mehr. Denken Sie nur an die teuren Werbespots im Radio und im Fernsehen.

Begleiten Sie Journalisten auch zu Dreharbeiten?

Ja, z.B. beim James-Bond-Film „Man lebt nur zweimal“ flogen wir mit 138 Leuten auf die Bahamas, alles gesponsert vom dortigen Tourismus-Ministerium. Nach 10 Tagen waren alle so vom Alkohol und der Sonne ausgezehrt, daß bei der Premierenfeier unmittelbar nach der Rückkehr fast alle im Kino einschliefen. Alles schnarchte, aber alle haben trotzdem wunderbar bis ins Detail darüber geschrieben.

Wird dadurch, daß Filmverleiher Videokassetten oder CD-Roms an die Presse verschicken, der Beruf des Filmpromoters in der Zukunft nicht überflüssig?

Das hoffe ich nicht, zumal es ja der einzige Job ist, bei dem noch persönliche Kontakte entscheidend sind, auch wenn sich die Arbeit in den letzten zehn Jahren um mindestens das Zehnfache erhöht hat. Aber trotz des Zeitaufwands macht mir die Arbeit noch Spaß und nur das ist entscheidend.

Sie wollen sich ja in ein paar Jahren definitiv in den Ruhestand begeben. Haben Sie für die Zeit danach schon Pläne entwickelt?

Ob das ein Ruhestand wird, weiß ich nicht. Ich muß ja anstandshalber mit 65 Jahren aufhören, um anderen Platz zu machen, Wenn dann jemand unbedingt mit mir weiterarbeiten möchte, kann er das machen, ansonsten schreibe ich ein Buch über diese wunderbare Branche.

Da werden Sie sicherlich auch auf die vielen Erlebnisse mit den Stars hier in Hamburg zurückkommen, die sie kennengelernt haben.

Es gibt Hunderte von Anekdoten, aber die behalte ich für mich und über die darf ich, solange ich in meinem Job tätig bin, auch nicht reden. Selbst wenn ich aus der Branche raus wäre, müßte ich sofort nach Erscheinen des Buches nach Sibirien flüchten. Es soll in meinem geplanten Buch daher auch nicht nur um das Filmgeschäft gehen, sondern um das ganze Leben. Viele, viele Philosophien, die man im Alltag gesammelt hat, viele Erfahrungen, Beobachtungen über Menschen. Kino kann da nur der Aufhänger sein.

Die Fox-Produktion „Titanic“ wurde gerade mit über einer Milliarde weltweitem Einspielergebnis zum kommerziell erfolgreichsten Film aller Zeiten!

Ich freue mich darüber, auch wenn ich ihn nicht betreut habe. Besonders dieser Film bringt Leute ins Kino zurück, die seit Jahren nicht mehr dort waren. Und wenn sich das Kino anstrengt, kehren vielleicht zehn Prozent von diesen Leuten, die wir verloren geglaubt haben, wieder zurück. Das ist doch heute sehr schön, man kann Eintrittskarten vorbestellen, hat bequeme Sitzplätze, auch die Möglichkeit, etwas zu essen und zu trinken, das finde ich unbedingt positiv. Egal, welche Filmgesellschaft auch immer so einen Erfolgshit im Programm hat: Es bringt das Kino ins Gespräch, entläßt zufriedene Zuschauer, also wenn ein Film so unglaublich erfolgreich ist - dann ist das wunderbar!

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, Sierichstr.
145, 22299 Hamburg, Telefon: 040-
468855-0 oder 040-3905657

Anzeigen: sind gern gesehen

Bezug: für Mitglieder kostenlos

Auflage: 2.000

100 Jahre aus Hamburger Perspektive: **Medien und Schule**

Von Dr. Joachim Paschen

Längst sind die Zeiten vorbei, daß die Schulen in Hamburg im Rufe stehen, technikfeindlich zu sein. Das 20. Jahrhundert hat für Schule, Unterricht und Erziehung gewaltige Veränderungen gebracht - nicht zuletzt unter dem Einfluß der Medien. Wurde der Unterricht zu Beginn des Jahrhunderts noch von Tafel, Kreide und Schwamm sowie Büchern, Bildtafeln und anderen Anschauungsobjekten beherrscht, so halten am Ende des Jahrhunderts Multimedia und Telekommunikation Einzug in die Klassenräume. Vier Entwicklungsphasen dazwischen, jeweils etwa ein Vierteljahrhundert umfassend, sollen hier kurz aus Hamburger Perspektive dargestellt werden.



Im Filmverleih der Hamburger Bildstelle (Juni 1949).

Die erste Phase der Nutzung der neuen technischen Medien wurde entscheidend geprägt vom persönlichen Engagement interessierter Pädagogen: Sie griffen zum Lichtbild und zum Film, um "Realität" in die Schule zu holen, nicht so wie sie sich Didaktiker ausgedacht hatten, sondern so wie sie wirklich ist: "Die Projektion von Lichtbildern muß als ein ganz vorzügliches Veranschaulichungsmittel Eingang in unseren Volksschulen finden", hieß es 1906 in der Hamburger Schulzeitung.

Vom Kinofilm der ersten Jahre fühlten sich allerdings viele Lehrer und Lehrerinnen bedroht: So lautete der Titel eines Vortrags, den ein Hamburger

Lehrer am 9. Januar 1907 hielt: "Wie schützen wir die Kinder vor dem schädlichen Einfluß der Theater der lebenden Photographien?" In der anschließenden Diskussion wurde allerdings auch festgestellt, daß die Filme "ihr Gutes haben können". Es wurde eine Kommission eingesetzt, die vorhandene Filmstreifen begutachten und eine Auswahl geeigneter Filme treffen sollte. Von 200 Titeln konnten jedoch nur 30 als "im guten Sinne belehrend" passieren, darunter "Nordseefischerei" und "Kaiser Wilhelm in Wien".

Aus dieser Kommissionsarbeit entstand ein enger Zusammenhalt interessierter Lehrer, der zwei Jah-



re später - im Auftrag der Oberschulbehörde - als "Ausschuß für Kinemathographie" zu einer ständigen Einrichtung wurde und in Zusammenarbeit mit der Polizei Kinovorstellungen für Kinder überprüfte und empfahl. Es kam sogar zu Absprachen über eigene Programme für Schulen. Zu den eifrigsten Mitarbeitern gehörten Ferdinand Frohböse und Charles Möller. Noch vor dem ersten Weltkrieg hieß es weitschauend in der Fachzeitschrift "Film und Lichtbild": "Die Schule der Zukunft wird ihren Projektionssaal haben, und in 20 Jahren wird jede größere Stadt ihre Filmbibliotheken besitzen." Im Laufe des Krieges kamen jedoch die meisten Anstrengungen zum Erliegen.

Auch nach Kriegsende und Revolution zeigten staatliche Stellen noch wenig Interesse an den "neuen" Medien. Immerhin wird Frohböse als Lehrer beurlaubt und erhält im neuen Gebäude der Oberschulbehörde in der Dammtorstraße einen winzigen Raum, um dort ein Lichtbilder- und Filmarchiv für die Hamburger Schulen einzurichten. Schulgeeignete Projektionsgeräte gibt es zwar

prinzipiell, die Ausstattung der Schulen hängt jedoch sehr von einzelnen Lehrern ab. Erst 1928 wird das Staatliche Lichtbildamt geschaffen; es soll eine „Stehbild- und Lehrfilmsammlung für den Verleih zu Bildungszwecken“ aufbauen, geeignete Apparate für die Projektion prüfen und verleihen, die Leiter von Lichtbildveranstaltungen ausbilden, sowie eigene „Stehbilder und Laufbilder für Lehr- und Bildungszwecke“ herstellen. Im Archiv des Landesmedienzentrums befinden sich noch Hunderte der alten Lichtbildreihen mit Tausenden von großformatigen Dias.

Die zweite Phase wird von der Vereinheitlichung des Unterrichtsfilmwesens bestimmt. Schon in den 20er Jahren waren Lehrfilme produziert worden, die über den Bilderbühnenbund deutsche Städte verliehen wurden; in einigen Ländern gab es bereits Landesbildstellen. Erst mit der Entwicklung des 16mm-Filmformats um 1930 konnte jedoch der Durchbruch zur Nutzung des Films in der Schule gelingen: Das Material war billiger, und die Projektoren waren von jedermann zu bedienen. Die



Auslieferung von Schulfunkempfängern (1949)

(Fotos: Landesmedienzentrum Hamburg)



Einweisung der Lehrer in die neue Filmtechnik (1936).

Gründung einer Reichsstelle für den Unterrichtsfilm 1934 in Berlin führte zur Bildung von Landesbildstellen in allen Ländern, in Hamburg zur Landesbildstelle Hansa, die auch Bremen und Lübeck umfaßte.

Alle Schüler in Hamburg mußten im Vierteljahr 20 Reichspfennig bezahlen; davon wurden die Schulen in den folgenden Jahren mit Projektoren ausgestattet und davon wurde von der Reichsstelle kurze stumme Unterrichtsfilme und Lichtbildreihen produziert. Bis zum Kriegsende waren es mehr als 300 Filme, deren Kopien an die Landes-, Stadt- und Kreisbildstellen verteilt wurden. Zum größten Teil können sie im Archiv des Landesmedienzentrums besichtigt werden.

Frohbose wird von Otto Herrmann als Leiter der Landesbildstelle abgelöst, die zunächst in die Tesdorpfstraße, 1936 dann in die Rothenbaumchaussee 19 umzieht, wo sie bis 1969 bleibt. Herrmann ist auch Leiter der im selben Haus residierenden Gaufilmstelle, die für die eigentliche "nationale Schulfilmpropaganda" zuständig ist. Die stummen Unterrichtsfilme sind propagandistisch so wenig belastet, daß die englische Besatzungsmacht nach dem Krieg nur wenige Titel aussortiert (z.B. "Ein Kampftag an der Westfront") oder von NS-Symbolen befreien muß. Die meisten Filme können, mit einem neuen Vorspann versehen, weiterhin in der Schule gezeigt werden. Bei der Umarbeitung sind

vor allem nach Hamburg gekommene ehemalige Mitarbeiter der Reichsstelle (die in "Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht/RWU" umbenannt worden war) beteiligt. Sie gehen 1950 nach München, als dort von den Bundesländern das Nachfolge-Institut FWU gegründet wurde. Im selben Jahr wird der Fotograf Fritz Kempe Direktor der Landesbildstelle Hamburg und löst Hans Brederke ab, der die Landesbildstelle in den Nachkriegsjahren vorübergehend geleitet hatte.

Die dritte Phase wird durch die Weiterentwicklung des Films und die Vervielfältigung der Medien bestimmt. Erst kommt der Ton, dann kommt auch die Farbe zum Unterrichtsfilm. Entsprechend wird die Ausstattung der Schulen mit Tonfilmprojektoren verbessert. Neben den klassischen Unterrichtsfilmen für Biologie und Geographie werden immer mehr Filme für andere Fächer wie Geschichte, Sozialkunde und auch zur Medienerziehung produziert und verteilt. Außer vom FWU erhalten die Landesbildstellen auch von anderen Einrichtungen wie der Bundes- und den Landeszentralen für politische Bildung wichtige Filme, auch bedeutende Spielfilme. Für Hamburger Schulen und für die Jugendbildung werden Filmveranstaltungen organisiert. Eine große Bedeutung bekommen filmkundliche Fortbildungsveranstaltungen für Lehrer zur sinnvollen Nutzung von Filmen für Unterricht und Erziehung.



Zu den klassischen visuellen kamen akustische Medien: Neben der Schallplatte setzte sich immer stärker (vor allem für den Deutsch- und Musikunterricht) das Tonband durch. Außerdem wurde von Hamburger Schulen sehr stark der Schulfunk des NWDR (später NDR) genutzt; sie wurden mit Empfangsanlagen ausgestattet, und bei Neubauten wurde darauf geachtet, daß alle Klassenräume mit Lautsprechern ausgestattet werden.

Die sprunghafte Vermehrung der Medienarten setzte jedoch erst mit dem Bildungsboom und der "technologischen Wende" in den 60er Jahren ein. Zunächst war es der Super-8-Film (stumm und vertont), der als ein besonders leicht handhabbares Medium galt; eine weitere Erleichterung stellte der Kassettenrekorder dar, der sehr schnell das schwere Tonbandgerät ablöste. Eine reizvolle Kombination stellte die Tonbildreihe dar. Anfang der 70er Jahre wurden die Hamburger Schulen reichlich mit Overheadprojektoren ausgestattet, die endlich die Wandtafel ablösen sollten, für die aber auch eigene Medien ("Arbeitstransparente") hergestellt wurden.

Nach ersten Versuchen in den frühen 60er Jahren vereinbarten NDR, Radio Bremen und die norddeutschen Länder die Ausstrahlung eines regelmäßigen Schulfernsehens, zunächst für Arbeitslehre, Englisch, Mathematik und Politische Bildung. Nach dem 20jährigen Siegeszug des Fernsehens in die deutschen Wohnstuben zog es auch in die Schulen ein. Anfangs waren es in Hamburg nur 20 Versuchsschulen; 1975 gab es immerhin schon mehr als 200 Fernsehempfänger in Hamburger Schulen. Die Verwendungsmöglichkeiten waren allerdings dadurch eingeschränkt, daß es an Geräten zur Aufzeichnung der Schulfernsehensendungen fehlte: Videorekorder waren noch sehr teuer und unzuverlässig. Letztlich konnte sich das Schulfernsehen im Schulalltag nicht durchsetzen. (Anfang der 90er Jahre stellte es der NDR ein, da die Länder zu einer finanziellen Beteiligung nicht bereit waren.)

Medienerziehung erhielt in dieser Zeit an Hamburger Schulen einen immer größeren Stellenwert: Im Mittelpunkt der kritischen Auseinandersetzungen im Politik-, Deutsch- und Kunstunterricht standen die manipulativen Wirkungen der Medien, der Zeitungen wie des Fernsehens. Gegenüber dem prinzipiellen Verdammungsurteil über die Medien setzte sich jedoch allmählich eine Haltung durch, die die Medienbedürfnisse gerade von Kindern und Jugendlichen ernst nahm. Dazu trug wesentlich Walter Tügel bei, der Fritz Kempe 1974 als Direktor der Landesbildstelle ablöste.

Die vierte Phase begann vor etwa 20 Jahren: Um 1980 setzte sich bei der Videoaufzeichnung das VHS-System durch, Videotheken schossen wie Pilze aus dem Boden und versorgten das Publikum mit Filmen, die im öffentlich-rechtlichen Fernsehen nicht und auch im Kino nur unter Ausschluß der Jugendlichen gezeigt wurden. Einen weiteren Ent-

wicklungsschub erhielt die Medienstruktur in Deutschland durch die Etablierung des privaten Rundfunks Ende der 80er Jahre. Mit der Aussicht auf 30 Kanäle und noch viel mehr schien das Medienangebot ins Unendliche zu wachsen. Tatsächlich stiegen die Mediennutzungszeiten, auch und gerade bei Kindern und Jugendlichen, allerdings nicht in dem befürchteten Umfang. In den Schulen setzte die Entwicklung mit Verzögerung ein; es brauchte etwa ein Jahrzehnt, bis alle Schulen in Hamburg mindestens einen Videorekorder hatten. Der klassische Film wurde immer mehr vom Video verdrängt, und es ist wohl abzusehen, wann nur noch Spezialisten die alte Technik bedienen können.

Von der elektronischen Speicherung der bewegten Bilder war es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zur Digitalisierung. Seit Mitte der 80er Jahre beginnt der Computer auch die Schulen zu erobern. Zunächst wurde er für den Informatik-Unterricht und die Informationstechnische Grundbildung genutzt. Inzwischen ist er zu einem neuen Medium geworden: Er dient der Präsentation multimedialer Anwendungen und ermöglicht die weltweite Telekommunikation ("Internet").

Rasant haben die Hamburger Schulen die neuen Informationstechniken für sich nutzbar gemacht: Alle Sekundarschulen haben mindestens einen Computer-Raum, seit dem Vorhaben Schulen ans Netz von 1996/97 verfügen sie über mindestens einen Multimedia-Rechner und einen Internet-Zugang. In laufenden Jahren werden mehr als 200 Hamburger Schulen mit der nötigen Technik und Kompetenz für die Einrichtung eines lokalen Netzes ("Intranet") ausgestattet.

Klassische und neue Medien verschmelzen miteinander. Konsequenterweise ist daher auch die Betreuung einer zunehmend integrierten Medienerziehung zentralisiert worden: Die Landesbildstelle ist 1997 zum Landesmedienzentrum weiterentwickelt worden. Es soll dazu beitragen, das immer wichtiger werdende Ziel der Vermittlung von Medienkompetenz in der Schule zu erreichen.

Joachim Paschen,

Jahrgang 1944; schon früh setzte neben der Leidenschaft für Medien auch das Interesse ein, hinter die Kulissen zu sehen; neben dem Studium daher journalistische Tätigkeiten bei Zeitungen und Sendern; nach Staatsexamen und Referendariat einige Jahre Lehrer; dann Mitarbeit in der Redaktion Politische Bildung beim NDR-Schulfernsehen; anschließend Referent für Politische Bildung beim FWU; Betreuung von Filmproduktionen; seit 1987 Direktor der Landesbildstelle Hamburg



Der Mann, der Bolex und Bolsey entwickelte:

Jacques Bogopolsky

Von Siegbert Fischer

Auf dem Foto: strenger Blick, unnahbar, keine Lachfalten - war er wirklich so? Eine andere Aufnahme zeigt Bogopolsky mit seinen Mitarbeitern - ein natürliches Bild, das dennoch auf einen strengen Menschen deutet. Das Wissen über die Person Bogopolski oder Bogopolsky, der sich auch Jacques Boolsky nannte und in Amerika als Dr. Bolsey bezeichnet wurde, ist gering und nur bruchstückhaft zu rekonstruieren. Ohne Zweifel zählt er aber zu den bedeutendsten Konstrukteuren in der Foto- und Filmbranche.



Jacques Bogopolsky alias Jacques Bolsky alias Jacques Bolsey - der Konstrukteur mit den vielen Namen

Auf dem Foto: strenger Blick, unnahbar, keine Lachfalten - war er wirklich so? Eine andere Aufnahme zeigt Bogopolsky mit seinen Mitarbeitern - ein natürliches Bild, das dennoch auf einen strengen Menschen deutet. Das Wissen über die Person Bogopolski oder Bogopolsky, der sich auch Jacques Boolsky nannte und in Amerika als Dr. Bolsey bezeichnet wurde, ist gering und nur bruchstückhaft zu rekonstruieren. Ohne Zweifel zählt er aber zu den bedeutendsten Konstrukteuren in der Foto- und Filmbranche.

Jacques Bogopolsky aus der Ukraine, geboren 1896, studiert nach 1914 in Genf Medizin und Schöne Künste (in manchen Veröffentlichungen wird er als gebürtiger Pole, Russe oder auch Schweizer bezeichnet). Der erste Weltkrieg und die

Oktoberrevolution 1917 in Rußland macht wahrscheinlich auch für Bogopolsky die Rückkehr unmöglich.

1924 gründet er mit Hilfe von zwei Bankiers die Firma Bol S.A. (S.A. = Société Anonyme - der deutschen AG gleichzusetzen). Diese Firma beschäftigt damals 45 Mitarbeiter, die aus der Uhrenbranche stammten. Seine Filmkamera, die er schon auf der Schweizer Landesausstellung 1923 in Genf vorstellt, arbeitet mit 35 mm Film (der 9,5 mm Film von Pathé kommt 1921 heraus, der 16 mm Film von Kodak erst 1924). Der „Cinegraph Bol“, so wird die Gerätekombination genannt, ist eine Aufnahmekamera für Einzelbilder und Film, die sich zum Projektor umrüsten läßt. Darüberhinaus kann man damit Negative zum Positiv kopieren und auch Ver-



Jacques Bogopolsky: Konstrukteur der Alpa-, Bolex- und Bolsey-Kameras

größerungen anfertigen. Eine Gebrauchsanweisung dieses vielseitigen Gerätes ist als Nachdruck im Filmkameraregister von Pete Ariel (ACR Nr.563) zu finden. Die später entwickelten Projektoren für die Bol S.A.baut aber die Firma Stoppani in Bern.

Das neue 16 mm Filmformat setzt sich durch und so beginnt Bogopolski 1925 die erste 16 mm Kamera zu konstruieren. In dieser Zeit läßt er sich auch den Namen Bolec schützen, aus dem dann Bolex wird. Diese Bezeichnung wird am 27. Oktober 1927 in Bern eingetragen und damit international geschützt. Die 16 mm Kamera „Bolec“ mit 15 m Filmspulen wird ab 1927 verkauft, gebaut von der Uhrenfabrik Longines. Die erste Bolex mit 30 m Spulen erscheint 1928 als Model B. Bogopolski nennt sich jetzt Jacques Boolsky. Aus welchen Gründen er seinen Namen öfters ändert, ist nicht bekannt.

Der erste Filmclub der Welt - der Bolex-Club - wird von Boolsky am 3.Juli 1929 in Genf gegründet und er ist auch der erste Zentralpräsident des

„Bundes schweizerischer Film-Amateurclubs“ (BS-FA). Die Weltwirtschaftskrise geht an der Firma Bol S.A. nicht spurlos vorbei und führt 1930 zur Übernahme durch Paillard, die Musikboxen, Grammophone und Schreibmaschinen (Hermes) herstellen. Die neue Firma tritt unter der Bezeichnung Bolex Paillard auf. Boolsky bekommt einen Fünfjahresvertrag und leitet die Entwicklung in Lausanne. Dort ist er an der Entstehung der legendären Bolex H 16 beteiligt.

1933 stellt er mehrere Prototypen einer Spiegelreflexkamera für das 35 mm Filmformat her und nimmt mit der Firma Pignons (Hersteller von Uhrenteilen) Verbindung auf, der er später auch die Rechte an seiner neuen Entwicklung verkauft. Aus dieser Kamera geht die berühmte Alpa hervor. Über die Geschichte der Alpa hat L.Thewes in seinem Buch „Alpa - 50 Jahre anders als andere“ ausführlich berichtet. Die Boolsky-Spiegelreflexkameras unterscheiden sich von der fast gleichzeitig erscheinenden Exakta in Dresden durch einen zusätzlichen Durchsichtsucher mit Entfernungsmesser und einem versenkbaren Objektiv.

Ob Boolsky als Entwicklungsleiter bei Bolex Paillard die Kamera dort zuerst angeboten hat, ist nicht bekannt. Hatte Bolex gar abgelehnt? Oder hat Pignons Boolsky mit dem Entwurf einer Kamera beauftragt? Leider ist in der Literatur nichts über seine Tätigkeit bis zu seiner Ausreise 1939 in die USA zu finden. Ist er bei Bolex in der Entwicklungsabteilung tatsächlich fünf Jahre oder arbeitet er als freier Berater? Viele Patentanmeldungen aus dieser Zeit deuten auf eine freie beratende Tätigkeit. Eine weitere Erfindung, die heute fast vergessen ist, war der Bool Cine-Fader, ein mechanisches Kleinkompendium für Auf-, Ab- und Überblendun-



Dr. Bolsey (rechts) in späten Jahren im Kreis seiner Mitarbeiter in der Bolsey Corp.



gen. Dieses Gerät wird in den Fotogeschäften bis ca. 1965 verkauft und ist sehr beliebt (die spätere US-Ausführung nannte sich Bolsey-Cinefader).

Anfänglich ist Boolsky als beratender Ingenieur in den USA tätig und wird auch Mitarbeiter im wissenschaftlichen Forschungsdienst der Armee und der Marine. 1941 gründet er die „Bolsey Laboratories Incorp.“ und bald danach in New York die Firma „Bolsey Corporation of America“. Diese Firma ist für den Bau und Vertrieb der Kameras zuständig. Er nennt sich jetzt Jacques Bolsey. Die Fotokameras der neuen Firma Bolsey in New York werden anfänglich von Pignons S.A. in der Schweiz und später von der Obex Corp. of Long Island produziert. Eine weitere Firma, die „Bolsey Research and Development Corp.“ beschäftigt sich mit Forschungsprogrammen für die amerikanische Armee. Die Firmenbezeichnung „Bolsey-Delmonico Corp. of America“ taucht ebenfalls in der Literatur auf, deren Bedeutung ist bisher nicht zu klären gewesen. Es ist sicher, daß Bolsey nicht nur im Konstruktionsbereich fotografischer Geräte tätig war. Um seine Arbeitsgebiete zu erfassen, wären Patentrecherchen sowohl in der Schweiz wie auch in USA notwendig.

Bolsey geht davon aus, daß die Spiegelreflexkameras zu teuer sind (400 bis 600 US-Dollar) und glaubt, der Markt verlangt hochwertige, preiswerte Geräte. Seine Kameras mit gekuppeltem Entfernungsmesser verkauft er unter 100 Dollar. Mit Sicherheit waren diese Kameras von hoher Qualität, auch die Armee setzt sie ein. 1953 entwickelt er für die Air Force eine 16mm Aufklärungskamera mit der Bezeichnung N-9, die in einem weiten Temperaturbereich arbeiten kann und hohe Beschleunigung aushält. Schon 1949 erscheint in Amerika eine Bolsey-Mikrofilmleinrichtung als komplettes Set mit einer Bolsey B special als Aufnahmekamera und einem Projektionsgerät. 1951 baut der Mediziner (?) Bolsey die „TECHNO-MEDICAL“, eine Spezialkamera für Nahaufnahmen - besonders im medizinischen Bereich. Sie erinnert stark an das spätere lhagee Kolopofot, welches ab 1960 am Markt ist.

Die Bolsey-Kameras lassen sich in sieben Gruppen einteilen. Die erste Gruppe stellt die Bolsey-B- und -B2-Reihe dar, eine Sucherkamera mit gekuppeltem Entfernungsmesser in verschiedenen Variationen. Gebaut wurden diese Kameras von 1947 bis ca. 1953. Die zweite Gruppe ist die Bolsey C, eine zweiäugige Spiegelreflexkamera, ebenfalls mit gekuppelter Entfernungseinstellung. Von dieser Art sind nur zwei Typen bekannt, die C und die C22, gebaut von 1950 bis 1953. Die dritte Gruppe besteht aus einer einzigen Kamera, der Bolsey A, die als LaBelle von PAL verkauft wurde. Es ist eine einfache Sucherkamera von 1953.

In die vierte Gruppe gehört die Aufklärungskamera N9 von 1953 und eventuell weitere, bisher nicht bekannte, militärische Entwicklungen. Zur fünften Gruppe gehören die aus Deutschland 1954/55 bezogenen Kameras von Eugen Ising in Bergneu-

stadt, die Pucki, eine zweiäugige Box-Spiegelreflexkamera in mehreren Design-Arten, die als Bolseyflex verkauft wird. Von Braun in Nürnberg stammt die Bolsey-Explorer. In Deutschland hat sie den Namen „Gloriette“. Der sechsten Gruppe zuzuordnen muß man die Bolsey Jubilee, die auch als Bolsey B3 mit set-o-matic angeboten wird. Wittnauer (USA) produziert die Kamera dann ab 1957 mit dem Namen „Festival“. In die siebte Gruppe sind die Bolsey 8 Kameras in allen Variationen und auch die Uniset 8 einzuordnen. Diese Kameras werden von 1956 bis 1961 gebaut.

1954 taucht Bolsey wieder in Deutschland auf. Er verhandelt mit Herrn Saraber, dem Besitzer der Firma Finetta in Goslar über den Bau einer ultrakompakten Steh- und Laufbildkamera in der Größe einer Zigaretenschachtel. Als Aufnahmematerial dient ein 25 feet (7,5 m) langer 8 mm Film in einer Spezialkassette. Diese - bis heute kleinste Filmkamera der Welt - erreicht auch die Marktreife und wird für 200 DM verkauft (s. „Der Filmkreis“ 1955, Heft 4, Seite 62). Die Kamera heißt Bolsey 8 und soll in verschiedenen Ausführungen geliefert werden. Doch Finetta ist überschuldet und die Bank in Hannover sperrt die Kredite. Letzte Versuche werden gemacht, die Kamera gewinnbringend zu verkaufen. So plant man eine Serie für England mit der Bezeichnung „Princess“, die dann aber als „La-



Die Bolsey 8 - kleinste 8mm Schmalfilmkamera der Welt (1956)



Das Grundmodell zu dieser Bolex-Schmalfilmkamera wurde bereits um 1930 von Jacques Bogopolsky entwickelt
(Foto: Christian Mai)

dy“ zur Auslieferung kommt. Auch von einer Bilora-Bolsey wird gesprochen. 1956 geht Finetta in Konkurs, aber aus den vorhandenen Teilen wird auch 1957 noch mit einer kleinen Mannschaft produziert. Über die Niederlande gehen dann die Werkzeugmaschinen nach Amerika und ab 1958 wird die Bolsey 8 in USA hergestellt. Ein Jahr später erscheint eine Variante mit der Bezeichnung Bolsey Uniset 8. Doch auch diese Kamera hat keinen Erfolg. Nach Aussagen des Fotomuseums in CH-Vevey wird die Uniset 8 in der Schweiz bei Le Coultre in Le Sentier produziert, einer Uhrenfabrik, die auch die Fotokamera Compass herstellt. Die Bolsey 8 und die Uniset finden kein Publikum und werden zum Teil für 10 bis 20 Dollar verramscht. Das war zu einer Zeit, als von Super-8 noch nicht gesprochen wurde. Dieses neue Filmformat kann damals folglich nicht der Grund für das Scheitern der Kamera sein. Der Drang und die Mode zur Miniaturisierung besteht damals einfach nicht.

Später versucht Peter Saraber in Deutschland und in der Schweiz nach dem Muster der Bolsey 8 eine Super-8-Kamera zu bauen. Das erste Modell, die Tinyca S 8, kommt nicht auf den Markt und das Nachfolgemodell, die Tellcin S 8, erreicht 1970 wahrscheinlich eine Stückzahl von 50 bis 60 Exemplaren (Tellag AG). Das kleine Wunderwerk kostet mehr als 1000 Sfr., hat aber keinen Belichtungsmesser, keinen Zoom, einen Federwerksmotor und eine Spezialkassette für Super-8-Film.

In den Katalogen ist die letzte Bolsey-Kamera mit 1961 datiert. Japanische Kameras eroberten die

Märkte. Die Einrichtungen und Werkzeuge der Firma Bolsey, zu der später auch Obex gehört, werden an Wittnauer Watch Co. verkauft. Es wird berichtet, Dr. Bolsey stirbt unerwartet am 20. Januar 1962 in den USA (an anderer Stelle wird der 24.2.62 genannt). Seine Witwe und sein Sohn sollen jedoch das Geschäft noch einige Zeit weitergeführt haben. Ein weiterer Sohn Bolseys lebt in der Schweiz und stirbt wenige Jahre nach dem Tod seines Vaters.

Und das Schicksal der anderen Firmen? Bolex wird 1970 von Eumig übernommen, die Kameras werden z.T. aus Japan (Chinon) und den USA (Bell + Howell) bezogen und mit den Traditionsnamen Bolex und Eumig beklebt. Zur Abwicklung der Übergabe von Bolex an Eumig wird die Firma Bolex International S.A. ins Leben gerufen. Aus der 1814 gegründeten Firma Paillard wird Hermes-Precisa, dann Hermes-Precisa International und letztendlich übernimmt Olivetti die Firma. Der italienische Konzern „restrukturiert“ Hermes und innerhalb kürzester Zeit ist 0-Produktion und 0-Entwicklung erreicht. Heute ist man dort in den Sektoren Lizenzvergaben und Beteiligungen tätig.

Eumig geht 1980 in Konkurs, Pignons - 1918 gegründet - kann sich noch 10 Jahre weiter halten und ist 1990 bankrott. Nur Bolex International S.A. überlebt, fertigt 16 mm Studiokameras mit Zubehör und hat den Service für Bolex- und Eumig-Amateurlameras übernommen. Und eine neue ALPA, die Alpa 12 wird von Capaul und Weber geliefert. Mit der ursprünglichen Alpa hat sie nichts mehr zu tun. Gekauft wurde, wie auch bei Exakta, nur der Name.



Die Bolsey C22 set-o-matic, 1953.

Interview

Maske: Herbert Grieser



Herbert Grieser (rechts) schminkt Paul Henkels bei den Dreharbeiten zu „Hafenmelodie“ (1949)

Wie kamen Sie zum Film?

Als Kind in Witten war ich besonders vom Theater angetan und wollte daher nur eines: Irgendwie dabei sein. Zunächst hatte ich vor, Bühnenbildner zu werden, aber als ich mich bewarb, hieß es: „Leider momentan keine Stelle frei - doch wie wäre es, wenn Sie als Maskenbildner bei uns anfangen würden?“ Da sagte ich mir, „Bildner“ zu sein, daß hat ja auch indirekt etwas mit „Bildern“ zu tun und so fing ich als Friseur und Maskenbildner an.

Und der Sprung zum Filmgeschäft ?

Durch eine Zeitungsanzeige erfuhr ich, daß man bei der Berlin-Film Maskenbildner suchte. Man nahm mich sofort. Doch mitten im Krieg wollte mich mein Chef in Hagen zunächst nicht gehen lassen. Da schaltete mein neuer Arbeitgeber in Berlin das Reichspropagandaministerium ein und wies auf die „kriegswichtige“ Filmproduktion hin.

In Lexika heißt es über den „Maskenbildner“: „Zuständig für Schminke, Frisur und Perücken der Darsteller bei Film, Theater und Fernsehen. Arbeitet nach Anweisung des Regisseurs eng

zusammen mit dem Kostümbildner“. Können Sie dieser Definition zustimmen?

Im Prinzip schon. Der Maskenbildner ist meistens bereits bei den vorbereitenden Arbeitsbesprechungen anwesend. Dort macht der Regisseur mit dem Drehbuchautor, Architekten, der Technik, eben dem gesamten Stab, eine sogenannte „Regiebesprechung“ zur Feinabstimmung. Beim „Die russische Revolution“ (1967), sagte der Regisseur Wolfgang Schleif beispielsweise zu mir: „Herbert, engagiere Du mal alle Schauspieler außerhalb der Hauptrollen, denn Du weißt am besten Bescheid, wer dafür in Frage kommt.“ Mit den Besetzungsfragen der Nebenrollen wollte er also gar nichts zu tun haben. Ich konnte mir dann gleich die Schauspieler suchen, die vom Gesicht her zu den Rollen und der Zeitepoche am besten paßten. Bei den eigentlichen Dreharbeiten ist natürlich auch die Zusammenarbeit mit dem Kostümbildner besonders eng, da wird Hand in Hand gearbeitet.

Wieviel eigenen Gestaltungsspielraum hatten Sie? Schlugen Sie auch mal vor, eine ganz andere Perücke als vorgesehen zu verwenden?



Diese von Grieser gestaltete Tiermaske wurde im Revuefilm „Bühne frei für Marika“ (1958) eingesetzt.

Ich konnte bei meiner Arbeit durchaus solche Vorschläge machen, die allerdings nicht immer akzeptiert wurden.

Gab es Regisseure, die ihre ganz eigenen Vorstellungen bezüglich der Maske hatten?

Sicher, da gab es Regisseure, die sagten: „Herbert, so möchte ich den Schauspieler geschminkt haben!“ Einige legten Wert darauf, immer mit möglichst demselben technischen Stab zusammenzuarbeiten. Sie sagten: „Mit den Leuten brauche ich nicht mehr zu sprechen, die wissen, was ich will, das ist eine große Erleichterung für meine Arbeit.“ Es war Glück, wenn man zu so einem „Team“ gehörte.

Waren Sie immer als Freischaffender tätig?

Ja, abgesehen von den Anfängen meiner beruflichen Tätigkeit in Hamburg. In den sechziger Jahren beim ZDF hatte ich Jahresverträge. Als Freischaffender konnte ich aber über meinen Fundus frei verfügen. Mit zahlreichen Perücken, falschen Bärten usw., konnte ich zusätzliches Geld verdienen, denn die wurden gleichsam mit meiner Person mitgemietet - und so eine Perücke hätte in den fünfziger Jahren pro Tag bis zu 50 D-Mark Leihgebühr für den Produzenten gekostet. Das war

auch einer der Gründe, warum ich viel engagiert wurde. Es hieß immer: „Der Herbert hat wirklich alle Perücken vorrätig!“

Es gab auch Schauspieler, die ihren eigenen Maskenbildner hatten? Wie Hans Albers, der immer sagte: „Dublies - mein Maskenbildner, mein Gesichtsverschönerer!“

So ganz stimmt das nicht. Hans Dublies vom Schillertheater in Berlin hat Hans Albers überwiegend die künstlichen Haare, also die Toupets, gemacht. Denn der Albers ist berühmt geworden mit seinen falschen Haaren! Privat habe ich ihn gekannt. Wenn er hier in Hamburg im Hotel „Atlantic“ abstieg, rief er mich öfter an, obwohl wir nie einen Film zusammengemacht haben. Denn immer, wenn ein neuer Film mit ihm in Hamburg gedreht wurde, war ich mit anderen Projekten befaßt - das Schicksal eines Freischaffenden!

Gab es Schauspieler mit Schminkallergien, wo Sie besondere Vorsicht walten lassen mußten?

Wenige, das war letztlich gar nicht so problematisch. Daß jemand eine richtige „Schminkvergiftung“ gehabt hätte, habe ich in meinen fast fünfzig Berufsjahren nicht einmal erlebt. Natürlich bin auch nicht, wie viele andere Maskenbildner, mit einer



einzigsten Puderquaste für zehn Menschen herumgelaufen. Bei mir hatte jeder Schauspieler seine eigene Quaste mit Namensschild.

Es gibt inzwischen Berge von Fachliteratur zu den technischen Berufen beim Film, über Architekten, Komponisten, Kameraleute - aber bisher kein Buch über einen Maskenbildner!

Gestört hat es mich manchmal schon, so wenig Beachtung zu finden. Kritiker regen sich über schlechte Schauspielleistungen und ungenügende Ausstattung auf, doch über die Maske wird kein Wort verloren. Das war schon damals so, als ich noch bei der UFA war, da hieß es immer salopp: „Ach, der Theaterfriseur!“. Oder die alten Schauspieler, die teilweise vom Theater kamen, die kannten keinen anderen Ausdruck und sagten einfach: „Der Friseur soll mal herkommen!“. Dann haben wir Maskenbildner uns bei der UFA gewerkschaftlich organisiert und waren später sogar die bestorganisierteste Filmtechnikersparte. Eine der Forderungen von uns wurde bald erfüllt: Daß die Credits [=Angaben im Filmvorspann] nicht mehr von „Friseur“ oder „Frisuren“ sprachen, sondern daß dort die richtige Berufsbezeichnung „Maskenbildner“ genannt wurde.

Offensichtlich eine ganz ähnliche Entwicklung wie bei den Tontechnikern, wo man dann irgendwann von den „Tonmeistern“ sprach.

Ja, und heute ist der „Maskenbildner“ sogar ein vierjähriger Lehrberuf, die Berufsbildbeschreibung bewahre ich sogar hier zu Hause auf.

Aber auch zum Maskenbildner braucht man doch ein gewisses Talent?

Daß ist wie in jedem Beruf: Manche lernen's richtig und manche lernen's nie - genauso wie beim Tischler- oder Schreinerberuf. Da gibt es einen Möbeltischler, der kann wunderbare Möbel bauen und der andere macht 08/15-Möbel.

Haben Sie bei Kollegen spezielle Techniken und gewisse Kniffe abgeschaut oder sogar Schminktricks untereinander ausgetauscht?

Natürlich, das kam schon vor. Allerdings hat man das, was man besonders schön hinbekam, dann auch versucht, vor Kollegen geheimzuhalten, quasi als Berufsgeheimnis. Da wurde man dann gefragt: „Wie hast Du das eigentlich gemacht - zum Beispiel diese Narbe, die sah ja unwahrscheinlich echt aus!“ Und ich antwortete: „Kollege, das mußt Du selbst 'rausfinden!“ Da gibt es viele Kniffe und Tricks, die verrät man als Freischaffender einfach nicht.

Sie haben ja mehrfach im Ausland gearbeitet - auch mit Kollegen aus Hollywood?

Ja, aber es gab das Problem mit den strengen US-Gewerkschaftsvorschriften, die eigenständiges Ar-

beiten fast unmöglich machten. Das war genau wie in London, wo ich einmal tätig war, wo die Produktionsfirma zusätzlich einen englischen Maskenbildner engagieren mußte, der nur morgens einmal vorbei kam und „Guten Tag!“ sagte, bevor er wieder abhaute. Wurde voll bezahlt, doch die ganze Arbeit habe ich dann alleine gemacht.

Sie haben auch mit Kindern gearbeitet. Brachte das besondere Probleme mit sich?

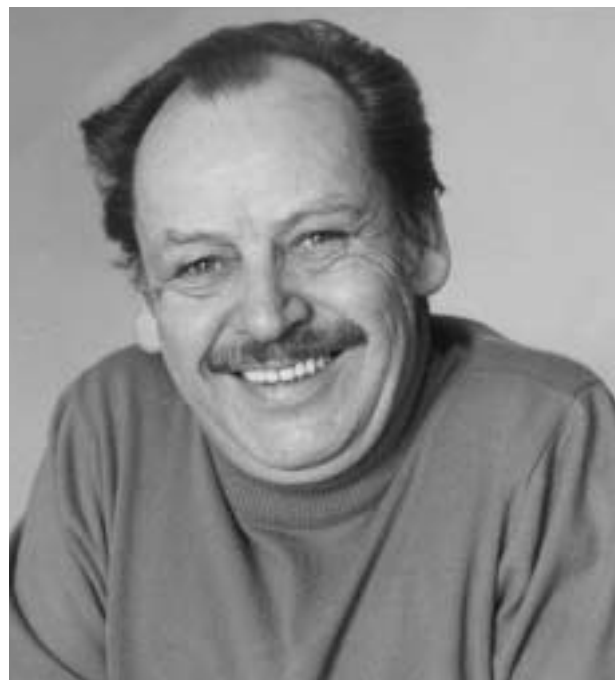
Nein, eigentlich nicht. Wenn ich da zum Beispiel an den hier in Hamburg entstandenen Film „Toxi“ (1952) denke, wo es um das Schicksal eines Mischlingskindes ging, da klappte die Zusammenarbeit mit Elfie Fiegert ganz hervorragend. Die Kleine, die wir alle nur Toxi nannten, obwohl das ihr Rollenname war, war überhaupt nicht zappelig, da war gar kein besonderes Einfühlungsvermögen nötig. In den Drehpausen haben ich ihr zur Belohnung dann einen großen Wunsch erfüllt: Zusammen kurvten wir auf meiner Lambretta, mit der ich morgens immer zur Arbeit kam, durch das REAL-Film-Studio in Wandsbek.

Sind Sie einmal als Komparse aufgetreten oder haben eine kleine Nebenrolle übernommen?

Ja, sicher, Komparsenauftritte hat es gegeben. Aber für eine richtige Sprechrolle, da hat es ohne schauspielerische Erfahrung nicht gelangt.

Die legendäre Faust-Inszenierung mit Gustav Gründgens haben Sie auch betreut?

Nur die Filmproduktion, die daraus entstand. Die Theatermaske hatte mein Kollege Herbert Lenkeit gemacht, der aber für die Dreharbeiten nicht zur Verfügung stand.



Herbert Grieser, Mitte der 80er Jahre

ANZ

W
F
fo
D
v
g
u
W
a



Es gibt ein Foto in Ihrer Sammlung, wo ein Komparse mit einem Affenkopf Zeitung liest. War das eine besondere Herausforderung, so eine Tiermaske anzufertigen?

Das war für einen Revuefilm mit Marika Röck. Das Affenfell und die andere Ausstattung stammt allerdings nicht von mir, nur den Kopf und die Perücke habe ich angefertigt.

Einer der wenigen Filme, bei dem man sofort an den Beruf des Maskenbildners denkt, ist das Science-Fiction-Spektakel „Planet der Affen“, wo alle Schauspieler Affengesichter besitzen ...

Den kenne ich, er erinnert mich immer an diese bewußte Affenmaske aus meinem Revuefilm. Die wurde ja auch perfekt dem Gesicht des Schauspielers angepaßt: Die Augen und Ohren mußten frei und die Gesichtszüge bis zu einem gewissen Grad beweglich sein, damit er Grimassen ziehen konnte. Mit einem Gipsabdruck das Gesicht zu modellieren, mit Gummi zu überziehen und die Perücke anzupassen, das war wirklich viel Arbeit. Ähnlich wie bei dem Film über Tolstoi, wo ich über zwei Stunden am Bart des Hauptdarstellers arbeitete. Ich habe es mir bewußt schwer gemacht, um den historischen Vorlagen möglichst genau zu entsprechen. Aus der Hand ankleben, d.h. einzelne Barthaare einfügen statt einen fertigen Vollbart zu verwenden, das wirkt echter: Man sieht richtig, wie die Haare aus der Haut herauskommen, was für Nahaufnahmen natürlich sehr wichtig ist.

Sie haben offensichtlich eine Vorliebe dafür, historische Figuren durch Schminken wieder lebendig werden zu lassen?

Das war immer eine besondere Herausforderung. Das machte Spaß. Trotzki, Friedrich der Große, alle habe ich versucht zu rekonstruieren. Michael Vogeler als berühmter Komponist Verdi mit dem charakteristischen Bart, ist mir besonders gut gelungen. Als wir ins Atelier kamen, haben alle applaudiert und gesagt: „Der sieht aber absolut echt aus!“. Das war für mich die größte Anerkennung.

Wenn Sie einen alten Film im TV sehen, wo Sie selbst mitgearbeitet haben, sagen Sie dann manchmal: „Da hätte ich aber die Haare auch noch etwas besser zurechtrücken können?“

Ist schon vorgekommen. Nur heute braucht man solche aufwendigen Schminktechniken wie früher gar nicht mehr. Die Komparsen beispielsweise werden schon seit Jahren überhaupt nicht mehr geschminkt. Das hat mit der Ausleuchtung zu tun, die starken Scheinwerfer wie früher sind bei heutigem Filmmaterial gar nicht mehr nötig. Vieles hat sich auch mit Farbfilm-Einführung geändert. Damals haben sich die Kameramänner und Maskenbildner mit dem Schminken sehr schwer getan und viel herumprobiert - welches Make-up z.B. besser zu Afga-Gaevert- oder zu Kodak-Material paßt.

In Hongkong arbeiteten Sie für das Melodram „Bis zum Ende aller Tage“ (1961). Die Arbeitsbedingungen dort waren sicherlich ganz anders als bei unseren Studioproduktionen?

Die Dreharbeiten dauerten 7 Wochen. Es gab dort ein Filmatelier, wo die chinesischen Kollegen Dekorationen für uns aufgebaut hatten. Ich mußte einheimische Maskenbildner engagieren, da ich die Masse der Schauspieler und Komparsen gar nicht bewältigen konnte. Die Zusammenarbeit mit den Chinesen war nicht unproblematisch, aber teilweise sehr lustig: Eine Verständigung war nur über einen Dolmetscher möglich. Die einheimischen Filmmitarbeiter waren sehr humorvoll: Wenn es an das Abschminken der Komparsen ging, karrten sie einfach Berge von Toilettenpapier heran, jeder bekam eine Rolle in die Hand gedrückt, dann begann das große Gesichtabwischen - das wäre bei uns in der Tat undenkbar, allein der Anblick einer solchen Kloppapierrolle hätte unter den deutschen Schauspielern einen Aufstand ausgelöst!

Wenn Sie „on location“, d.h. in den Straßen oder am Hafen drehten, hatten Sie damals einen mobilen Schminkraum zur Verfügung?

Herbert Grieser,

geboren am 10. Oktober 1919 in Witten an der Ruhr (Westfalen). Ausbildung als Friseur am Stadttheater in Hagen/Westf. 1940 Bewerbung bei der Berlin-Film (einem Tochterunternehmen der UFA) als Maskenbildner. Mitarbeit an Filmen wie "Die Zaubergeige" (1942, R.: Herbert Maisch, mit Will Quadflieg, Gisela Uhlen), "Mathilde Möhring/Erlebnis einer großen Liebe/Mein Herz gehört Dir/Ich glaube an Dich" (1943/1950, R.: Rolf Hansen, mit Heidemarie Hatheyer), "Das war mein Leben" (1942, R.: Paul Martin, mit Carl Raddatz, Hansi Knotek). Nach dem Krieg Übersiedlung nach Hamburg, 1947 zunächst beschäftigt bei der "Jungen Film-Union" in Bendestorf und von 1948 bis 1962 Mitwirkung bei vielen Produktionen, die bei der REAL-Film-Atelierbetriebsgesellschaft entstanden, darunter "Toxi" (1952, R.: Robert A. Stemmle, mit Elfie Fiegert, Carola Höhn) und "Die Zürcher Verlobung" (1957, R.: Helmut Käutner, mit Liselotte Pulver, Paul Hubschmid), "Der Schinderhannes" (1956), mit Curd Jürgens). Ab 1962 vor allem für Fernsehproduktionen des ZDF tätig, darunter u.a. die Opern-Inszenierung "Cavalleria rusticana" (1962), die Fernsehspiele "Die russische Revolution" (1967, R.: Wolfgang Schleif), "Umwege nach Venedig" (1987), "Gallilei" (19??), "Der Schwarze Freitag" (1966, R.: August Everding, mit Curd Jürgens) und die 13-teilige TV-Serie "Karl May". Seine letzte Mitarbeit war 1989 der ZDF-Film "Routinesache" mit Gunnar Möller.



Grieser verwandelt Carl-Heinz Schroth für einen Film von Helmut Käutner in Friedrich den Großen (1972).

Nein, das machten wir alles von unseren Hotel aus. Dort haben wir geschminkt und sind dann an den Drehort gegangen. Franz-Peter Wirth, der Regisseur, war gezwungen, viel zu improvisieren, und die Schauspieler Hanns Lothar und Helmut Griem sowie die Hauptdarstellerin, die Japanerin Akiko, mußten einiges ertragen. Jedesmal, wenn wir irgendwo auftauchten, um zu drehen, gab es in kürzester Zeit einen riesigen Menschaufmarsch der von Natur aus neugierigen Chinesen, die unbedingt alles sehen und mitbekommen wollten.

Kürzlich trafen Sie Ihren einstigen Arbeitgeber, Prof. Trebitsch vom Studio Hamburg, wieder?

Ja, und er fragte mich: „Herr Grieser, warum arbeiten Sie eigentlich nicht mehr? Ich bin doch auch noch fast jeden Tag beruflich tätig!“ Da habe ich geantwortet: „Herr Trebitsch, Sie werden jeden Tag von einem Chauffeur zum Büro gefahren, haben eine eigene Firma, wo sie kommen und gehen können, wann Sie wollen. Das ist ein großer Unterschied zu mir als Freischaffendem, der abhängig von den jeweiligen Engagements ist. Und ich bin glücklich, daß ich mit meinen fast 80 Jahren nicht mehr im kalten Februar auf Hamburgs nassen Straßen stehen muß, bei Regen, Wind und Wetter, weil dort gerade gedreht wird.“

Die wechselnden Produktionsbedingungen haben Ihnen demnach in ihren letzten Jahren et-

was zu schaffen gemacht?

Ja, die meisten Produzenten heute wollen so authentisch wie möglich drehen, an Originalschauplätzen. Ein Drehtag im Studio ist nicht billig, kostet um die 10.000 DM, je nach Aufwand und Ausstattung. Und so mieten die sich einfach eine Privatwohnung. Es gibt genügend Angebote, und die Wohnungsinhaber bekommen ein- bis zweitausend Mark dafür. Dort muß man dann ab 6 Uhr 30 unter abenteuerlichsten Bedingungen im Badezimmer oder in der Küche schminken, wo es nicht nur für mich eng ist, sondern auch für die Requisiteure, die Schauspieler, die sonstige Filmtechnik. Und auch sonst ändert sich viel in diesem Geschäft. Als ich kürzlich Heiner Lauterbach bei Dreharbeiten in Hasselburg bei Grömitz besuchte, habe ich keinen einzigen mehr vom Stab gekannt!

Ist es nicht so, daß der Beruf des Maskenbildners zumindest teilweise heute durch die digitalen Bildbearbeitungstechniken gefährdet ist? Ist ein Schauspielergesicht zu hell oder zu dunkel - das korrigiert doch der Computer!

Das ist richtig, die Technik ist heute soweit, aber vieles läßt sich nicht ersetzen. Die Technik kann meiner Ansicht nach vieles erleichtern und früher unmögliches nun möglich machen, aber ein guter Maskenbildner wird auch in nächster Zukunft nicht zu ersetzen sein.



Industriegeschichte in Bilder:

Das Buch über AGFA

Von Jürgen Lossau

Selten genug, daß Teile der deutschen Fotogeschichte sorgsam aufgearbeitet als Buch erscheinen. Und so beschreibt auch Autor Günther Kadlubek im Vorwort des 230 Seiten starken Buches über Agfa eindringlich die Hürden, die zu nehmen waren, um ein solches Projekt überhaupt zu realisieren. Denn trotz deutscher Gründlichkeit und Agfa-Foto-Historama sind viele wichtige Angaben, Dokumente, Muster oder Seriennummern einfach verschollen.

Umso erfreulicher ist es, daß Kadlubek sich nicht hat abschrecken lassen und zusammen mit Rudolf Hillebrand, der die Fotos schoß und das Buch verlegte, diese Geschichte eines deutschen Weltunternehmens von 1867 bis 1997 zusammengetragen hat. Am Ende des Buches findet sich auf 50 Seiten eine Übersicht aller bekannten Kameras, Projektoren und Blitzgeräte, die Agfa gebaut hat oder bauen ließ. Schmerzlich kann man erkennen, wie stark das Fotogeräte-Geschäft des Unternehmens inzwischen zurückgegangen ist.

Das Buch erzählt die Geschichte der Agfa aber nicht nur aus einäugig-technischer Sicht, wie das ja leider so häufig bei Fotobüchern der Fall ist. Es spielen auch wirtschaftliche, sozialpolitische und kulturelle Aspekte eine Rolle. Wieviel kostete den

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.

Name: _____
 Vorname: _____
 Strasse: _____
 PLZ/Ort: _____
 Telefon: _____

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

Einen Verrechnungsscheck füge ich bei



Arbeiter 1914 ein Kilo Rindfleisch? Warum entstanden 1962 Agfa-Wohnheime für weibliche Arbeitnehmer? Fragen, die in "klassischen Fotobüchern" kaum eine Rolle spielten.

Kadlubek und Hillebrand ist ein an Jahreszahlen aufgespießter Streifzug durch die Agfa-Historie gelungen, der weitere Fragen aufwirft. Fragen, die ins Detail gehen - und die vielleicht mit Hilfe noch lebender Ex-Mitarbeiter geklärt werden könnten. Fragen aber auch, die in Richtung eines Projektes deuten, dem sich gewiß kaum einer aussetzen will: die deutsche Kamerageschichte komplett zu erzählen - mit allen Firmen, allen Namen.

Agfa-Chronik, Edition Photo Deal, 2. Auflage 1998, ISBN 3-89506-169-7, DM 98,-. Zu beziehen über Photo Deal, Kiefernweg 21, 41470 Neuss, Fax: 02137-77635.



Aus dem Verein

Seit einigen Monaten verfügen wir (endlich) über einen eigenen Lagerraum für Filme, Geräte und andere dreidimensionale Gegenstände, der in der Kieler Straße günstig anzumieten war. Für die Unterbringung großer Maschinen wie Studio- und Ki-



Großsegler PAMIR im Dokumentarfilm

noanlagen suchen wir allerdings weiterhin nach geeigneten Räumlichkeiten.

Besonders erfreut sind wir über einen Depositatvertrag mit der Leitung des Staatsarchivs, den wir nach deren Umzug in das neue Gebäude in der Kattunbleiche 19 abschließen konnten. Der Vertrag ist die Grundlage für eine kostenlose und klimagerechte Einlagerung unserer schriftlichen Unterlagen (Plakate, Akten, Bücher, Zeitschriften). Außerdem hat der Verein auch die Möglichkeit dort öffentlich zugängliche Ausstellungen und Filmdarstellungen zu veranstalten.

Im Namen unseres Museumsvereins, überwiegend in Zusammenarbeit mit anderen kulturellen Einrichtungen, liefen 1997 insgesamt 24 gut besuchte Veranstaltungen mit Filmen über Themen aus Hamburgs Vergangenheit, zur Seefahrt und zur Frühgeschichte des Films.

Seit Herbst 1997 ist im Vorführsaal des Landesmedienzentrums (früher: Landesbildstelle) unsere kleine Ausstellung mit Bildern und Geräten zur Geschichte der Bild- und Filmprojektion zu sehen.

Die geplante und in Ausgabe 3 dieser Zeitschrift angekündigte Ausstellung zu den Großseglern PAMIR und GORCH FOCK ist vom Trägerverein der RICKMER RICKMERS leider abgesagt worden. Sicherlich werden wir bald einen anderen Ausstellungsort zu diesem ureigenen Hamburg-Thema finden.

Die Wiederaufführung des lange als verschollen geltenden und von uns in einem Lager aufgestöberten Dokumentarspielfilms „Die Pamir“ lief, 40 Jahre nach der Schiffskatastrophe vom September 1959, bei gutem Besuch in den Kommunalen Kinos in Hamburg und in Lübeck. Der Film ist die letzte Dokumentation über die Viermastbark PAMIR. Er beschränkt sich nicht auf Bilder von Seefahrtsromantik in Gegenlichtaufnahmen, sondern zeigt auch das harte und entbehrungsreiche Leben an Bord eines Windjammers, wie es in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts noch viele Seeleute erlebt haben.

Mit unserer Hilfe ist es gelungen, den Film „Die Pamir“ jetzt auch als Kaufvideo (Laufzeit 90 Minuten, Preis 68 DM) zu veröffentlichen. Interessenten am Thema oder an einer Kopie können sich an den Vorstand wenden (Tel. 832 03 47, Eggert Woost).

Einladung

Unser alljährlicher Klönschnack für alle Filminteressierten findet wieder im Café des Metropolis-Kinos, Dammtorstraße 25, statt. Und zwar am:

**Donnerstag, den 7. Mai 1998
ab 18.00 Uhr**

ANZEIGE





ANZEIGEN

Daniel KINOTECHNIK 8 / 16 / 35mm

Wittner

Bekkoppeln 2, 22395 Hamburg



FILMTECHNIK ZUM GÜNSTIGEN PREIS



- komplette Projektions- und Tonanlagen
- Bildwandrahmen und -tücher nach Maß
- Projektionslampen, Verbrauchsmaterialien
- Filmspulen, Dosen, Archivierungszubehör

LIEFERPROGRAMM FÜR ALLE FILMFORMATE



- z.B. Bildschärfen - Fernregleinrichtungen
- z.B. Rauschunterdrückung für Lichtton
- z.B. Objektive und Anamorphoten
- z.B. HTI - und XENON - Lichttechnik
- z.B. Stereo-Fotozellen, Tonlampengleichrichter

ALLES FÜR DEN ANSPRUCHSVOLLEN KINOBETREIBER

Kostenloses Infomaterial anfordern unter Tel./Fax 040-604 09 86

Reinhold Schünzel Joan Crawford Peter Lorre Frank Borzage James Stewart Fred Zinnemann Lon Chaney Charles Boyer Spencer Tracy Katharine Hepburn Gene Tierney Irene Dunne Tod Browning Lupe Velez Norma Shearer Conrad Veidt Ernst Lubitsch Montgomery Clift Kirk Douglas Edward G. Robinson Vivien Leigh Maureen O'Sullivan

Hollywood Classics Ltd. hat der Kinemathek Hamburg e.V. Aufführungsrechte an mehr als 3000 Filmen der Warner Bros. (bis 1950) und der MGM (bis 1986) übertragen. Ein bedeutender Teil der amerikanischen Filmgeschichte ist damit der kulturellen Filmarbeit in Kinematheken, Filmmuseen, kommunalen Kinos, Filmclubs, Hochschulen und Universitäten leichter zugänglich.*

Lionel Barrymore George Cukor Marlon Brando Clark Gable Curt Bois Hedy Lamarr Robert Montgomery Ingrid Bergmann John Ford Ava Gardner Grace Kelly Anne Bancroft Paul Muni Tay Garnett George Hill Stan Laurel Oliver Hardy Richard Burton Dana Andrews Elia Kazan Laurence Olivier Mervyn LeRoy Ann Rutherford John Gielgud Robert Siodmak Gregory Peck Ethel Barrymore Marion Davies John Huston Zasu Pitts Judy Garland Conrad Veidt Alfred Hitchcock King Vidor Sig Rumann Raoul Walsh Bing Crosby William A. Wellman Elizabeth Taylor Elsa Lanchester William Wyler Mary Astor Agnes Moorehead Frank Borzage Merle Oberon Rita Hayworth

KINEMATHEK Hamburg e.V. **Kommunales Kino METROPOLIS**
 Dammtorstraße 30 a 20354 Hamburg Tel 040/ 34 23 53 Fax 35 40 90 e-mail: Kinemathek-Hamburg@t-online.de

* Bei der Beschaffung von Filmkopien sind wir behilflich.