

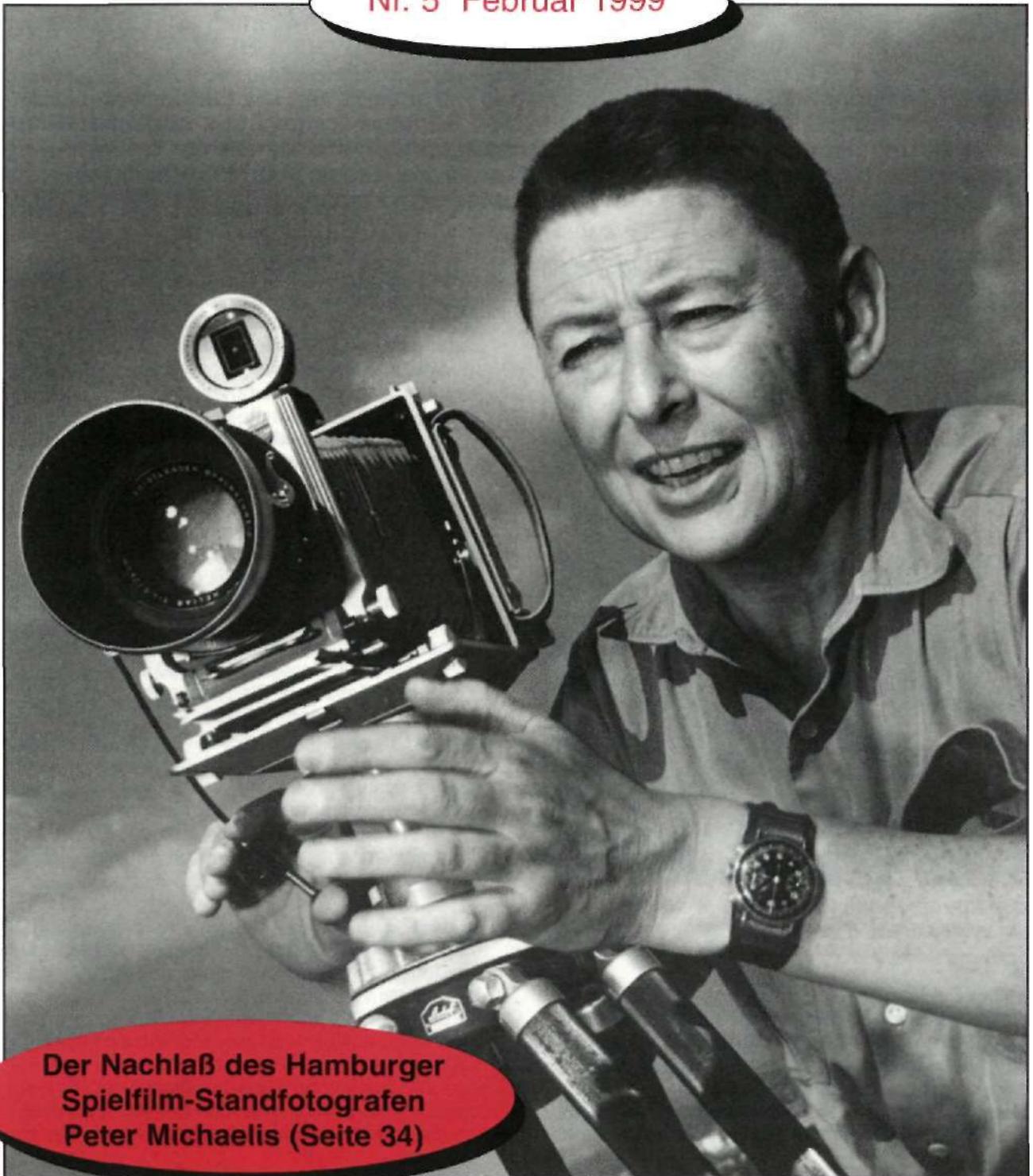


Hamburger

FLIMMERN

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

Nr. 5 Februar 1999



**Der Nachlaß des Hamburger
Spielfilm-Standfotografen
Peter Michaelis (Seite 34)**

Exotik und Tourismus:

Die Reisefilme der Hapag

Von Michael Töteberg

„Die Hamburg-Amerika-Linie, aus der Katastrophe von 1918 schnell wieder emporblühend, befördert auf ihren Touristendampfern jetzt wieder Reisende aller Nationen in alle Welt und um die Welt und macht im eigenem Filmdienst jetzt in moderner Weise für ihre Dampferfahrten Propaganda“, meldete der „Film-Kurier“ am 1. Dezember 1927. Besprochen wurde der Film AUS DER TROPISCHEN HEIMAT DES GOLFSTROMS, und der Rezensent sparte nicht im Lob: „Ein Reisefilm, den man fast einen Kulturfilm nennen könnte, ist von der Hapag hergestellt, um die Länder um das Antillenmeer, hauptsächlich die Nordküste von Südamerika und das südliche Mittelamerika uns näher zu bringen, die tropischen Länder, aus denen der Golfstrom zu uns strömt, die uns Bananen, Kakao, Kokosnüsse, Tabak, Asphalt, Phosphate und andere wertvolle Erzeugnisse liefern und unserer wirtschaftlichen Betätigung noch ein weites Feld bieten.“

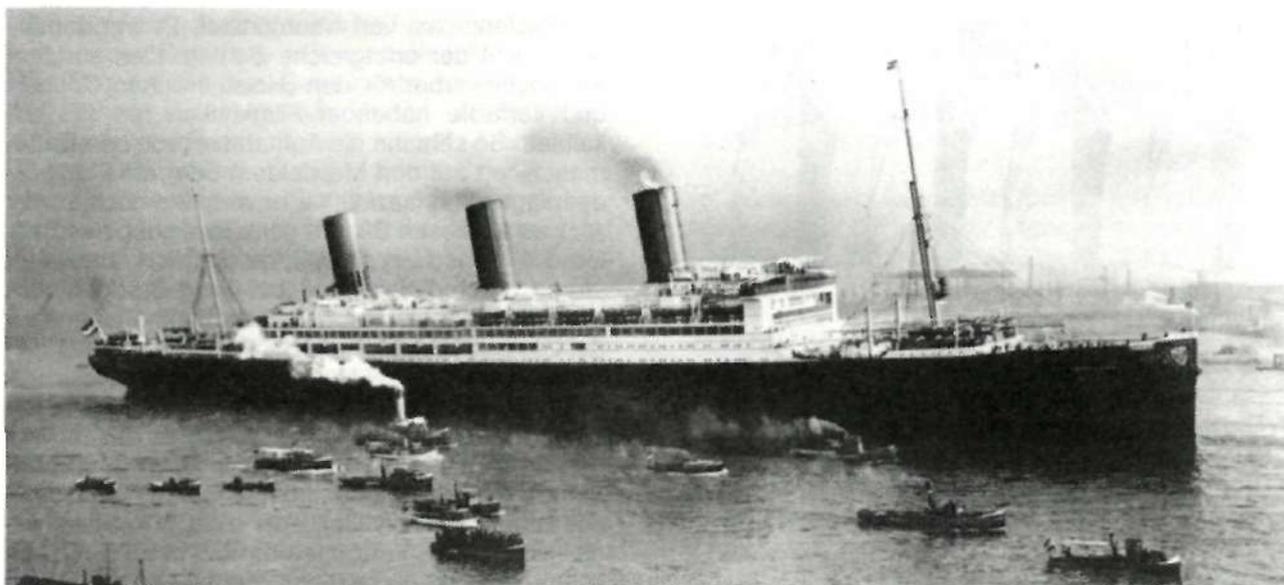


Anzeige der Hamburg-Amerika-Linie in den „Artistischen Nachrichten“, Januar 1903

„Mein Feld ist die Welt“ lautete der selbstbewußte Leitsatz von Albert Ballin, Generaldirektor der 1847 gegründeten „Hamburg-Amerikanischen Packetfahrt Actiengesellschaft“, kurz Hapag. Der ideenreiche Unternehmer erkannte, daß sich nicht nur mit Auswanderern und Frachtpassagen Geld verdienen ließ, sondern auch mit Touristen, die keines-

wegs rasch ein Ziel erreichen wollten: Die Hapag veranstaltete die ersten Kreuzfahrten, Vergnügungsreisen auf Luxusdampfern, wobei die Bordzeitung zu den speziellen Serviceleistungen gehörte. 1912 wurde das erste Bordkino auf der neugebauten „Imperator“ eingerichtet. Taufpate des Schiffes war Wilhelm II. Der jüdische Kaufmann Ballin war Freund und Berater des Kaisers, dessen Flottenpolitik mit dem Expansionsstreben des Unternehmens aufs schönste harmonisierte. Beide Männer träumten von der Vorherrschaft Deutschlands auf der See: Beim Monarchen nahm die Marine-Begeisterung teilweise groteske Formen an, während die Geschäftspolitik des Reeders tatsächlich zu einer ökonomischen Weltmacht führte. Sichtbarster Ausdruck waren die dicksten Pötte der „Imperator“-Klasse: 280 m lang, 30 m breit, vier Schrauben, 24 Knoten und 4000 Passagiere, so die stolzen Eckdaten. Die „Imperator“ hatte 52.000 BRT, die „Vaterland“ 49.000, die „Bismarck“ gar 56.000 BRT. Doch das letzte Schiff der „Imperator“-Klasse war noch nicht vom Stapel gelaufen, als der Krieg begann, an dessen Ende die Hapag kaum noch über eine nennenswerte Flotte verfügte. Vergeblich hatte Ballin den Kaiser vor der abenteuerlichen Großmachtspolitik gewarnt; er nahm sich am 8. November 1918 das Leben.

Ende 1920 tauchte in der Rubrik „Volkswirtschaft“ im „Film-Kurier“ eine mysteriöse Nachricht auf: Die Meldung von der Bildung eines „Filmkonzerns der Hapag“ sei verfrüht, obwohl seit geraumer Zeit Verhandlungen schweben würden. „Solange wir aber nicht mit Tatsachen rechnen können, sind alle Erörterungen über das Thema zwecklos und dem Aufbau der geplanten Sache nur hinderlich.“ Nie wieder hörte man von den großen Plänen - verwirklicht wurde, weit bescheidener dimensioniert, der Ha-



Die „Vaterland“ der Hamburg-Amerika-Linie im Jahre 1914

Foto: Hapag (Staatsarchiv Hamburg)

pag-Filmdienst. Die ersten Arbeiten sind gewöhnliche Industriefilme, Einakter, 60 oder 70 Meter lang, mit Themen wie STAPELLAUF EINES RIESEN-DAMPFERS oder Titeln wie AUS DER WIEDER-ERWACHENDEN DEUTSCHEN SEESCHIFFFAHRT. Oktober 1924 hatte der erste abendfüllende Hapag-Film MIT DER HAPAG VON HAMBURG NACH NEW YORK Premiere - und erntete in der Fachpresse Hohn und Spott: „Dieser Reisefilm ist keiner, sondern eine Aneinanderreihung von allen möglichen Dingen, interessanten und uninteressanten, ohne System und ohne Steigerung, einzig und allein vom Sinn für 'Busineß' getragen.“ Der Film sei „technisch absolut unzureichend“, monierte der Rezensent. „Ich will beileibe nicht ungerecht oder auch nur ironisch sein, aber mit das beste Bild im ganzen Film ist die Großaufnahme eines Schweinekopfes, der zwar aus Argentinien stammt, den man ebenso gut - die Zoologen hätten es entschuldigt - in oder bei Hamburg hätte aufnehmen können.“ Fast alle Bilder seien verschwommen, Aufnahmetechnik und Montage entsprächen nicht dem heutigen Standard. „Aber man sollte auch nicht mehr bei jedem Bild Panorama drehen, und zwar in demselben Bilde nacheinander nach links und nach rechts, und man sollte auch vom Neigekopf, wenn es irgend geht und kein stichhaltiger Grund vorliegt, viel sparsamer Gebrauch machen. Das sind veraltete Methoden und diese ewige und unleidliche Unruhe nimmt auch einem filmunbefangenen Beschauer allmählich jede Lust am Hinsehen.“ Aus professioneller Sicht wurde über den branchenfremden Produzenten ein vernichtendes Urteil gefällt: „Mein Feld ist die Welt - aber nicht der Film“ möchte man nach dieser Uraufführung des Südamerikafilms zum Wahlspruch der Hapag und dem Debüt dieser Schifffahrtsgesellschaft auf dem Gebiet der Filmherstellung sagen ...“

Die Welt im Filmbild wurde trotz dieses Fehlstarts zum Nebenfeld, das die Hapag ebenso beackerte wie die Erzrivalen aus Bremen, der Norddeutsche

Lloyd. In erster Linie war der Reisefilm ein Werbemittel. Selbst kleinere Konkurrenten erkannten, daß der Film Lust auf Fernreisen machte. EINE MITTELMEER- UND ORIENTREISE MIT DEM „PEER GYNT“ besprach der „Film-Kurier“ acht Monate später: „Auf der Heimfahrt erleben wir noch eine improvisierte Verlobung, sodaß schließlich die Reederei Schuppe sich für bequeme und romantische - mit der See als Hintergrund - Eheschließungen empfiehlt.“

In der Geschichte des deutschen Kulturfilms stößt man immer wieder auf die Hamburger Großreederei: Der Hapagdampfer „Albert Ballin“ bringt Colin Roß, der MIT DEM KURBELKASTEN UM DIE ERDE reist, nach New York, der Hapagdampfer „Bayern“ die naturwissenschaftliche Film-Expedition des Barons von Düngern und des Schriftstellers Waldemar Bonseis nach Rio und Para. Die in den Filmkritiken erwähnte „Unterstützung“ der Firma dürfte sich in diesen Fällen (beide Beispiele stammen aus dem Jahr 1924) auf die Überlassung kostenloser Tickets beschränkt haben. Eine Art Sponsoring. Bei den von der Hapag selbst produzierten Filmen dagegen handelt sich nicht um reine Kulturfilme. Der strenge „Bildwart“, der die Eignung des Films MIT DER HAPAG VON HAMBURG NACH NEW YORK 1924 für das Schulkino prüfte, fand „nichts Neues und Interessantes“ an dem Film: der einleitende Vortrag über die Deutsche Seeschifffahrt - vom Segelschiff zur Imperator-Klasse -, ein paar Hafenbilder von Hamburg und New York vielleicht, „alles übrige am Film zu stark Reklame und Propaganda“.

Andere Hapag-Filme eigneten sich durchaus für den Einsatz im Schulkino. Der eingangs erwähnte Film AUS DER TROPISCHEN HEIMAT DES GOLFSTROMES schilderte ausführlich, welche natürlichen Ressourcen die Dritte Welt für „unsere“ wirtschaftliche Betätigung bereitstellt: Die Hapag verfolgte damit weniger pädagogische Ziele, sie



Anzeige auf Hapag-Briefumschlag

wollte Kaufleute als Kunden gewinnen. Touristen, auch wenn sie geschäftlich unterwegs waren, konnte man damit allein nicht zur Buchung einer Schiffspassage verleiten. Hans Feld notierte nach der Sichtung des ersten Teils: „Während fremde Länder, seltsame Sitten gezeigt werden, fehlt der nachdrückliche Hinweis nicht, daß alle Herrlichkeiten dieser Welt am besten genossen werden durch die Benutzung der ebenso elegant wie behaglich eingerichteten Hapag-Dampfer. So werden Kunst und Geschäft miteinander in gutes Einvernehmen gebracht.“

Dies setzt die Hapag-Filme von den Expeditionsfilmen ab: Die Reise in fremde Welten ist hier ein komfortables Abenteuer. Werden sonst Gefahren und Strapazen betont, kann der Tourist ungefährdet und umsorgt einen Blick aufs exotische Leben werfen. Er kann sogar schon an Bord des Luxusdampfers daran teilhaben. Die „Imperator“ bot ihren Gästen z.B. das „einzige Schwimmbad zur See“, und ein Pressevertreter geriet ins Schwärmen: „Drinnen im pompejanischen Schwimmbad sinken alle Zivilisationshüllen, und der Mensch wird zum spielenden, jauchzenden Südseeinsulaner.“ Anschließend kann er sich im Ritz-Carlton Restaurant der „Imperator“ wieder ganz als europäischer Gourmet fühlen.

Der Tourist ist nicht Ethnologe. Ihm werden die Sehenswürdigkeiten der Welt vorgeführt - im Film, und wenn er ein Ticket erwirbt, auf einer Hapag-Reise. „Man sah das Leben an Bord, die gigantische Vision jener brausenden Stadt am Meere, Autos, Eisenbahnen, Wolkenkratzer, Erzgruben, Maisfelder, sehr viel Autos, Monumente, Häfen, Wasserfälle, Geisire, Filmateliers, noch mehr Autos, Felsen, Badeorte, Baumwollplantagen - ein Kind fragte: ist das Blumenkohl? - Schönheitskonkurrenzen, Fabriken ...“ Einen „Ausflug nach Amerika mit der Hapag“ unternahm Hans Fallada 1929

im Holstenpalast von Neumünster. Er war damals noch nicht der erfolgreiche Schriftsteller, sondern Annoncenwerber für den „Holsteinischen Courier“ und verfaßte nebenbei Filmkritiken für das Lokalblatt. So sehr ihn die Aufnahmen von den Erntemaschinen auf den Maisfeldern oder die Erzverladeanlage auch faszinierte, er vermißte doch etwas: ...was all diesen Bildern gemeinsam ist: das Fehlen des Menschen. Gewiß, da und dort, am Badestrand, nach Feierabend bei Ford drängen sich Menschen. Aber sind es Menschen? Staffage ist es, Leute im besten Falle.“

Fallada hat ein Stilelement der Hapag-Filme erkannt. Sie spiegeln das Reiseerlebnis des modernen Touristen: Er findet sich in einer großartig-fremden Kulisse wieder, kommt mit den Menschen der anderen Wirklichkeit aber nicht in Kontakt. Bilder von einer Verbrüderung mit den Einheimischen, gar die schwülen Phantasien des exotischen Films sind hier nicht zu finden. Die neusachliche Attitüde findet man nicht bloß in dem Amerika-Film, wo schon das Sujet Modernität und Fortschritt vorgab, sondern auch in AUS DER TROPISCHEN HEIMAT DES GOLFSTROMES. Hans Feld in seiner Rezension: „Er bringt eine Fülle von Material. Sein größter Vorzug ist die Unabsichtlichkeit, mit der charakteristische Kleinigkeiten von der Kamera festgehalten wurden. Typen fremder Völker und kurze, moderne Frauenkleidung. Primitiv Ranchos und gleich daneben Radio und elektrische Straßenbahn. Mit den verringerten Entfernungen wächst die Nivellierung. Die Welt entromantisiert sich im 100-Kilometer-Tempo.“

MELODIE DER WELT

Mit Walter Ruttmanns Film MELODIE DER WELT, 1929 uraufgeführt, machte die Hapag Filmgeschichte. Angekündigt wurde „der erste große deutsche Tonfilm“, eine Gemeinschaftsproduktion der Reederei mit der Tobis, dem Tonbild-Syndikat. Das Exposé stand in der „B.Z.“: „Sirene / Kommandos / Maschine in Gang / Man fährt / Die Bewegung vorwärtsdrängender Bugwelle, fliehenden Kielwassers leitet schnell über in / exotische Fernen.“

Die Aufnahmen waren unter Leitung von Heinrich Mutzenbecher (Hapag) und Guido Bagier (Tobis) auf einer Weltreise des Hapagdampfers „Resolute“ entstanden. Ruttmann, erst später hinzugezogen, hatte aus dem umfangreichen Material keinen üblichen, der Reiseroute folgenden Kulturfilm montiert, sondern er wollte zu seiner „Symphonie einer Großstadt“ ein Gegenstück schaffen. In den Montagesequenzen wirbeln - ohne Erklärung - Bilder aus verschiedensten Welten durcheinander: Der Film bemüht sich, den Rhythmus unserer Wirklichkeit, aber auch den einer fremden Gegenwelt aufzunehmen: „ein paradiesischer Friede“, der „in seltsamen Kontrast zu unserer, eben europäischen Reisejagd steht“ - „die Sehnsucht unserer Zeit liegt darin beschlossen“, heißt es im „Präludium“ zum



Film von Heinrich Mutzenbecher. Die Hapag als Finanzier des Experimentalfilms suchte Anschluß an den Zeitgeist. Der Film behauptete, daß das Leben auf diesem Planeten sich überall um dieselben Grundmotive drehte: Geburt, Kampf, Arbeit, Vergnügen, Krieg, Katastrophe - fremdartige Rituale, die verblüffende Ähnlichkeit mit europäischen Kulturen haben, teilweise banale Verknüpfungen oder schlicht Täuschungen einer phänomenologischen Oberflächenbetrachtung.

Bei der Uraufführung am 12. März 1929 war dem eigentlichen Film vorangestellt eine einleitende Tonfilmrede von Wilhelm Cuno, Reichskanzler a.D. und Generaldirektor der Hapag. „Es klang wie schlechtes Grammophon“, war anderntags in der „Vossischen Zeitung“ zu lesen. Ansonsten beschränkte sich der „erste deutsche Tonfilm“ auf Geräusche und Musik (von Wolfgang Zeller); die Kritiken in der zeitgenössischen Presse waren durchaus gemischt. Die Uraufführung im Mozartsaal der „Terra“-Lichtspiele in Berlin war ein gesellschaftliches Ergebnis mit Prominenz aus Kultur, Wirtschaft und Politik. Einen Tag später wurde der Film im „Passage“-Theater präsentiert, anschließend Empfang im Esplanade-Hotel. Hamburg erlebte „eine Autoanfahrt wie vor Berliner Theater-Premieren“. Eigentlich sei man der Hapag böse gewesen, weil sie ihre Heimat Hamburg bei der Uraufführung vernachlässigt habe, doch: „Der Lokalpatriotismus dankt gern ab angesichts der Tatsache, daß die Hapag dem talentiertesten deutschen Regisseur Ruttmann die Möglichkeit gab, aus dem reichsten Material, aus einer Reise um die Welt, einen Weltfilm zu machen und keinen Reklamefilm. Damit hat ein Wirtschaftsunternehmen kulturelle Pflichten anerkannt und erfüllt.“ Die Besprechung schloß mit der Frage: „Und was sagt die

deutsche Filmindustrie dazu, daß es einer Reederei vorbehalten blieb, eine Regiekraft produktiv zu machen, die für die Geltung des deutschen Films mehr bewirkt, als eine ganze Saison voll von Gesellschaftsstücken?“

In Deutschland wurde MELODIE DER WELT kein Kinoerfolg; in Frankreich dagegen erntete LA MELODIE DU MONDE begeisterte Kritiken. Noch 1950 empfahl Rene Clair den Film - „trotz einigem naiven Schwulst“ - jungen Regisseuren als Beispiel für den vorbildhaften Gebrauch der Tonfilmmittel. Die noch am Tage der Uraufführung angekündigte Fortsetzung der Zusammenarbeit Hapag-Tobis fand jedoch nicht statt. Auch das Projekt „Dein ist die Welt“, ein Spielfilm, den die Berliner Pegasus-Film mit der französischen Firma Productions Markus mit Hilfe eines Reparationskredits finanzieren und auf der Grundlage eines Skripts von Alfons Paquet drehen wollte, wurde offenbar nicht realisiert.

WASSER HAT BALKEN

Die Hapag arbeitete eng mit der Ufa zusammen: Die Ufa-Theater-Betriebsgesellschaft stattete die Bordkinos seit 1923 mit speziellen Vorführapparaten aus, zudem lieferte der Filmkonzern das gesamte Programm. Im November 1927 bot die Hapag ihre Kulturfilme der Ufa zum Verleih an: Der Erlös sollte im Verhältnis 60 (Ufa) zu 40 (Hapag) geteilt werden; eine Garantiezahlung wurde nicht verlangt, stattdessen mußte sich die Ufa verpflichten, den Film in mindestens 50 eigenen und 150 fremden Kinos zu zeigen. „Dieses Geschäft wird genehmigt“, heißt es kurz und knapp im Ufa-Vorstandsprotokoll. Fünf Jahre später wird in der Vorstandsrunde ein Projekt der Ufa-Kulturfilm-Abtei-



Werbung für die Hapag, 1935

Foto: Fremdenverkehrsverein Hamburg



Festsaal der „Vaterland“

lung besprochen: „Herr Grieving legt ein Drehbuch über einen Kulturfilm vor, der die Einrichtungen der der Hapag gehörigen Dampfer und die zur Ausrüstung und Verproviantierung dieser Schiffe notwendigen Maßnahmen zeigen wird.“ Der Film ist kalkuliert auf RM 30.000, wovon die Hapag die Hälfte übernimmt. „Es wird beschlossen, diesen Film zur Durchführung zu bringen“, lautet der Vorstandsbeschluss.

WASSER HAT BALKEN (Regie Willi Prager) führte zu einer politischen Auseinandersetzung, weil die II. Kammer für Filmwertung in seiner Sitzung am 5. Dezember 1933 dem Film das Prädikat „volksbildend“ verweigerte. „Die Art dieses Films entspricht etwa dem Werbeprospekt eines großen internationalen Luxuskurortes. Er mag als Werbefilm für I.-Klasse-Passagiere im Ausland sehr geeignet sein“, heißt es im Gutachten. Eine Anerkennung als Volksbildung sei wegen der Betonung des Luxuslebens an Bord jedoch ausgeschlossen. Mit Rückenbedeckung des Bürgermeisters Krogmann wurde Peter Ernst Eiffe, der Hamburgische Vertreter beim Reich, vorstellig: Es entspreche keineswegs der „nationalsozialistischen Weltanschauung, wenn man dem schlimmsten deutschen Erbfeind, dem Brotneid, glaubt, Konzessionen machen zu müssen. Dies aber geschieht, wenn man glaubt, daß die Zuschauer an eleganten Toiletten, schön gedeckten Tischen und behaglichen Räumen 'Anstoß' nehmen könnten.“ Schon aus Gründen der internationalen Konkurrenz müsse der Luxus gezeigt werden. Der Hamburger Lobbyist machte sodann auf drei Seiten detaillierte Vorschläge, wie ohne große Kosten der Film gerettet werden könnte, etwa durch nochmaliges Einschneiden der Hakenkreuzflagge. Die Szene, wo Passagiere in der III. Klasse beim Frühstück gezeigt werden, sollte einen neuen Satz erhalten: „Aber auch dem kleinen Mann, dem deutschen Auswanderer, bietet

das deutsche Schiff um wenig Geld liebevolle Aufnahme.“

Vordergründig ging es in dem Konflikt um KdF-Gemeinschaftsreisen versus gehobenem Individualtourismus, im Hintergrund stand der Widerspruch zwischen ökonomischen und ideologischen Vorgaben. Fernweh und Weltoffenheit, die Sehnsucht nach dem Erlebnis der geheimnisvollen Fremde paßten kaum zur propagierten Heimatliebe und Schollenverbundenheit.

Gemeinsam mit dem Norddeutschen Lloyd produzierte die Hapag um 1936 eine Reihe von Filmen für den amerikanischen Markt, die üblichen Reisefilme mit Bildern aus aller Welt, aber auch eine Einführung in die seltsamen Sitten und Gebräuche in Teutonien: Von WINTER SPORTS AT GARMISCH-PARTENKIRCHEN über OBE-

RAMMERGAU AND THE PASSION PLAYERS bis ZU FASTER AND FASTER ON GERMANY'S NEW MOTOR HIGHWAYS. Umgekehrt stellte bis Kriegsbeginn Amerika ein Traumland dar, das die Hapag gern nutzte, um Schiffspassagen zu verkaufen. Das „gespaltene Bewußtsein“ (Hans Dieter Schäfer) in der Alltagskultur des Dritten Reiches spiegelt WIR FAHREN NACH AMERIKA (Regie Kurt Engel, Produktion Boehner-Film im Auftrag der Hapag, 1939): eine Hymne auf den *american way of life*, der den deutschen Volksgenossen als modern und praktisch gepriesen wird.

Als ein Musterbeispiel dafür, daß „im Dienste der Werbung hergestellte Filme sehr wohl künstlerische Kulturfilme sein können“, wurde der im Hamburger Ufa-Palast uraufgeführte nicht nur in der Fachpresse gelobt. Die erste Station ist New York City - Verkehr in der Metropole, Drugstore, Wolkenkratzer, Broadway, Lichtreklame: die Ikonen des Konsums (Coca Cola, Ballantine's, Wrightly Spearmint), Empire State Building, Blick über die Stadt: „Da liegt ein Hapag-Dampfer, die 'Hamburg'“, dann eine Reise durch die Staaten inkl. Niagara-Falls, Detroit, Chicago, Pittsburgh, Atlantik City, Nationalparks und Washington. Erst ganz am Ende (offensichtlich konnte der Film auch ohne diesen Teil zum Einsatz kommen) eine Werbe-Sequenz für die Reederei: Abfahrt. Sonnen an Deck, Dinner mit kulinarischen Köstlichkeiten („Ich komme mir vor wie ein Millionär“), Vergnügungen, Spiele, Fitneßübungen. Das Leben an Bord: „Hier verlebten wir die schönsten Stunden unserer glücklichen Reise“. In der Rahmenhandlung des Films holt der Protagonist die Bilder von seiner Amerikareise im Fotoladen ab und trifft dabei einen Freund, der angesichts des Erlebnisberichts zu dem Schluß kommt: „Beneidenswerter Volksgenosse!“



Alte Hamburger Lichtspielhäuser (3):

„Erwerbslose zahlen 60 Pfennig!“ Das Thalia-Kino 1912-1994

Von Volker Reißmann

Zugegeben, allzu häufig war ich nicht als Zuschauer in den „Thalia-Lichtspielen an der Grindelallee. Dennoch erinnere ich mich gut an eine Vorstellung während des Filmfestes 1992: Es lief die Verfilmung von Tony Hillermans Ethno-Thriller „The Dark Wind“ (dt.: „Canyon Cop“). Für meinen Sitznachbarn war es schon der dritte Film an diesem Tag und nur gelegentliche, dezente Seitenstöße konnten ihn noch am Einschlafen hindern. Seine Müdigkeit muß in der Tat groß gewesen sein, denn die Sitzbänke im „Thalia“ waren äußerst unbequem. Überdeutlich drückten sich auf einigen Sitzplätzen die Sprungfedern durch den Polsterbezug, während manche der Klappstühle in den Sitzreihen aufgrund von Altersschwäche bereits vollständig abgebaut waren. Manchmal war es deshalb spannender, Wetten darauf abzuschließen, ob das knarrende Sitzmobilier die Vorstellung noch heil durchstehen würde, als den eigentlichen Film zu betrachten.

Doch das "Thalia" war ein Haus mit Tradition und zu der Zeit sogar Hamburgs ältestes, durchgehend bespieltes Kino [das 1900 gegründete „Knopfs Lichtspielhaus“, welches heute als „Docks“ auch Filmvorführungen anbietet, kann durch langen Leerstand und zeitweilige Umfunktionierung in eine Diskothek nicht mitgezählt werden]. Man schrieb das Jahr 1912, als das einstöckige Haus an der Grindelallee 116 abgerissen wurde. Die beiden Investoren P.R.H. Becker und Ernst Rasmussen, die das Grundstück gekauft hatten, ließen ein fünfstöckiges Wohnhaus mit Lichtspieltheater im Hinterhof errichten, dessen Eingangsbereich an der Grindelallee lag. Ernst Rasmussen wählte für sein bereits Ende 1912 eröffnetes Lichtspieltheater den an renommierte Opernhäuser erinnernden Namen „Scala“. Über die Programmgestaltung der ersten Jahre geben die Quellen im Staatsarchiv leider nur wenig Auskunft: Das Scala-Theater taucht lediglich ein einziges Mal in einer Liste der Gewerbebehörde vom 24. Januar 1913 auf, in der diejenigen 56 Hamburger „Kinematogra-



Grindelallee 116 vor 1933: Sitz der Thalia-Lichtspiele
Sammlung: Wilfried Weinke



Letzter Vorführungstag am 30. Dezember 1994.

Foto: Reinhold Sögtrop

phen-Theater" verzeichnet sind, denen die Veranstaltung von nachmittäglichen Kindervorstellungen erlaubt wird.

Ernst Rasmussen hatte wohl gehofft, erfolgreich an den Kinoboom des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts anknüpfen zu können, als das Kino seinen Ruf als billige Jahrmarkts-Attraktion endgültig abschüttelte und in ortsfeste Lichtspielhäuser wechselte. Doch schon bald mußte er feststellen, daß der Zuschauerandrang nicht dauerhaft anhielt. In den wirtschaftlich schwierigen Jahren während des ersten Weltkrieges muß es wohl sogar zu einer vorübergehenden Schließung des „Scala“-Theaters gekommen sein, denn im „Hamburger Adreßbuch“ von 1917 erscheint es plötzlich nicht mehr. 1918 und 1919 versuchten laut besagtem Adreßbuch kurzzeitig ein „H. Lampe“ und „N. Reich“, den Kinobetrieb fortzuführen, offensichtlich ebenfalls ohne großen Erfolg.

Die Bevölkerungsstruktur sah zu jener Zeit im Grindel-Viertel völlig anders aus als heute: Im Zuge der Stadterweiterung waren viele Hamburger Juden im 19. Jahrhundert in diese Gegend gezogen. Mitte der 20er Jahre dieses Jahrhunderts lebten somit um die 70 Prozent der jüdischen Bevölkerung Hamburgs in Rotherbaum, Harvestehude, Eppendorf und Eimsbüttel. Nur etwa 100 Meter vom „Scala“-Theater entfernt lagen die große Synagoge am Bornplatz und direkt daneben die Talmud-Tora-Realschule. Das Grindel-Viertel bildete den Mittelpunkt im Leben der jüdischen Gemeinde in Hamburg.

Am 11. Juli 1919 beantragte eine gewisse Ranette Salfeld bei der Gewerbeamt der Polizeibehörde Hamburg die Genehmigung, Inhaberin eines Lichtspieltheaters an der Grindelallee 116/118

zu werden. Kurz zuvor hatte ihr Bruder, Julius Polack, ein Grundstücksmakler, das Haus an der Grindelallee 116 erworben. Seine vierundvierzigjährige Schwester Ranette sah offenbar in der Fortführung des Lichtspieltheater-Betriebs eine erfolversprechende Aufgabe und zog mit ihrem Mann Emil von der Blücherstraße 6 in den vierten Stock des Hauses an der Grindelallee um, wo sie in der Folgezeit mit ihren Kindern Adolf und Elisabeth direkt über dem Kino wohnten. Diesen Wohnsitz gab sie auch bei der Beantragung einer weiteren Gewerbeamt für den Handel mit Konfitüren und Backwaren am 24. September 1925 an. Mit im Vergleich zu anderen Kinos recht günstigen Eintrittspreisen, dem Abspielen von damals populären Stummfilmen und der rechtzeitigen Umrüstung des Theaters auf den Tonfilm, gelang es den Salfelds, ein Stammpublikum - überwiegend aus der näheren Umgebung - für ihr Kino zu gewinnen.

Dies war um so beachtlicher, als das zwischenzeitlich in „Thalia-Lichtspiele“ umbenannte Haus mit dem Glamour der großen Traumpaläste der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre als bescheidenes Vorort-Kino bei weitem nicht mithalten konnte. Da es sich - wie bereits erwähnt - im Erdgeschoß eines kombinierten Geschäfts- und Wohngebäudes befand, blieb wenig Platz für den eigentlichen Eingangsbereich. Neben dem Häuschen für die Kassiererinnen, welches sich direkt an der belebten Straße befand, folgten gleich die beiden Eingangs-Doppeltüren, durch welche man - vorausgesetzt, daß der zur Abgrenzung dienende Stoffvorhang aufgezoogen war - direkt in den Kinosaal gelangte. Ein Foto aus der Zeit Anfang der 30er Jahre belegt diese Enge: Direkt über den Kino-Eingang befanden sich die Geschäftsräume des Pianohauses Lorenz, rechts daneben die Schlachterei Jäger. Ein - für die damalige Zeit eher bescheidener - Schriftzug warb für den Tonfilm „Das lockende Ziel“ mit Richard Tauber und Ossi Oswalda sowie für den „Bettelstudenten“ mit Hans H. Bollmann und Fritz Schulz. Ein Hinweis auf die desolate Wirtschaftslage der frühen dreißiger Jahre liefert das Zusatzschild „Erwerbslose zahlen nur 60 Pfennig!“.

Die der jüdischen Bevölkerung auferlegten Restriktionen trafen in der NS-Zeit auch die Familie Salfeld. Schon 1934 sahen sie sich gezwungen, ihren Kinobetrieb an Udo Geisler und F. Krämer zu verpachten. In den nächsten Jahren lebten sie vor allem von den Erträgen ihrer Liegenschaften an der Grindelallee 116, Brahmsallee 27 und Lübecker Straße 39. Wahrscheinlich seit Mitte der dreißiger, auf jeden Fall aber seit Ende 1938 müs-



sen die Salfelds aufgrund der sich zuspitzenden Situation ernsthaft an Auswanderung nach Südamerika gedacht haben. So verkauften sie Anfang Dezember 1938 ihre Grundstücke. Das Wohnhaus Grindelallee 116/118 mit dem „Thalia“-Kino erwarben Helene Meiniger und Erich Eigenfeldt über den Grundstücksmakler Ludwig Schrabisch für 180.000 Reichsmark. Den Käufern wurde auferlegt, den mit dem bisherigen Pächter der „Thalia-Lichtspiele“ geschlossenen Pachtvertrag bis zum 31.12.1941 zu verlängern. Am 7. Juni 1939 wurde der Kaufvertrag vom Reichsstatthalter genehmigt und am 26. Juli 1939 reiste die Familie über London nach Montevideo/Uruguay aus. Wie prekär die Situation damals war, zeigt der Umstand, daß gegen das Reisebüro, daß den Salfelds ihre Schiffspassagen verkauft hatte, ein gerichtliches Ermittlungsverfahren eingeleitet wurde,

weil die Familie in ihrer Verzweiflung versucht hatte, verbotenerweise mehrere Passagen gleichzeitig zu buchen, um die Chancen für eine Ausreise zu erhöhen. Und noch kurz nach der Ausreise schaltete sich die Gestapo wegen der unzulässigen Weitergabe eines Klaviers aus dem Besitze der Salfelds an einen Mitbewohner des Hauses in der Grindelallee ein. Emil Salfeld verstarb noch während des Krieges am 25. August 1943 in Montevideo, seine Frau Ranette knapp vierzehn Jahre später, am 5. April 1957, ebenfalls in Uruguay [ihre 1989 verstorbene Tochter Elisabeth reiste übrigens Anfang der 80er Jahre noch einmal auf Einladung des Senats in die Hansestadt und besuchte dabei auch das Kino an der Grindelallee].

Ab 1941 wurde der Kinobetrieb von Udo Geisler alleine weitergeführt, bis ein Bombentreffer das Haus in der Grindelallee 1943 schwer beschädigte. Der Dachstuhl und die oberen beiden Stockwerke mit der ehemaligen Wohnung der Salfelds wurden komplett zerstört, der Kinosaal zur Hofseite blieb jedoch wie durch ein Wunder weitgehend verschont. Über dem zweiten Stock baute man in der Nachkriegszeit schnell ein neues Flachdach. Die Familie Meiniger führte das Kino ab 1949 in eigener Regie weiter. Am 23. Januar 1949 war das Kino kurz in einem Sonderbeitrag der Wochenschau „Welt im Film“ zu sehen, als alle wichtigen Hamburger Kinobetreiber für einen Tag die Pforten ihrer Häuser schlossen, um gegen die geplante Vergünstigungssteuer des Senats zu protestieren.

In den fünfziger Jahren zogen im Zuge des Wiederaufbaus der Universität viele Studenten in die Nachbarschaft des Kinos. Der nach mehreren Umbauten nun 475 Plätze umfassende Theatersaal wurde komplett renoviert. 1958 erfolgte die Umrüstung auf das neue CinemaScope-Breitwandformat. Im „Thalia“ wurden Erstaufführungs-Filme, die



Das Thalia-Kino nach der Schließung

Foto: Staatsarchiv Hamburg

bereits in den großen Kinos in der Innenstadt gelaufen waren, mit mehreren Wochen Verspätung nachgespielt, weil dann die Mietgebühren für die Filmkopien preiswerter waren. Das „Thalia“ war darüberhinaus auch Spielstätte für die diversen Hamburger Kinotage in den 70er Jahren und die späteren Filmfestivals. Die fast zum selben Zeitpunkt wie das „Thalia“ eröffneten „Kammer-Lichtspiele“ an der Grindelallee 26 schlossen zwar 1968, aber ernsthafte Konkurrenz erhielt das Kino knapp vier Jahre später mit Einweihung des „Abaton“ am Grindelhof, nur einen Häuserblock entfernt, welches sich schnell aufgrund der Lage und seines unkonventionellen Filmangebots zu einer „wahren Goldgrube“ entwickelte.

Obwohl von Architekturexperten gerne als das „bestehaltenste Hamburger Vorkriegskino“ bezeichnet, nagte der „Zahn der Zeit“ unerbittlich an dem Kinosaal: Von einer nachträglich eingebauten Zentralheizung einmal abgesehen, war seit den fünfziger Jahren nicht mehr viel für die Bauunterhaltung getan worden. Der kleine Rang blieb auch bei den Abendvorstellungen meistens geschlossen, weil das Parkett für die wenigen Zuschauer bequem ausreichte.

In ihrer Diplomarbeit plädierten 1983 die Architekturstudenten Reinhold Happel und Holger Priess für eine unbedingte Erhaltung des Kinos und Unter-Denkmalschutz-Stellung, weil das „Thalia“ inzwischen das einzige Bezirkskino aus der Vorkriegszeit sei: „Der Kinosaal ist gekennzeichnet durch den einfachen rechteckigen Grundriß, den gradlinig ansteigenden Boden und den gerade abgeschlossenen Rang. Die Projektionsfläche ist sehr hoch an einer guckkastenbühnenartig entwickelten Wand angebracht. Hierin drückt sich eine noch an der Theaterarchitektur orientierte



Der Vorführer an seinem letzten Arbeitstag im Thalia-Kino.

Foto: Reinhold Sögtrop

Raumauffassung aus [...] Die Ausstattung ist traditionell und nur wenige Details sind individuell gestaltet, aber insgesamt ergibt sich ein geschlossener Eindruck. [...] Die typische Saalarchitektur und die komplette Ausstattung sollten Grund genug für einen Erhalt sein", heißt es in der Arbeit. Aber die zuständigen behördlichen Stellen wiegelten ab: „Wir können leider nichts tun, das Haus ist nicht denkmalschutzwürdig“, soll Baudezernent Wolfgang Schmietendorf laut einem Artikel im „Hamburger Abendblatt“ vom 30. Dezember 1994 erklärt haben.

Aufgrund des Ausbaus des nahegelegenen „Grindel“-Kinos zu einem UFA-Multiplex-Palast mit mehreren Sälen, der Erweiterung des „Abaton“-Kinos um einen weiteren Saal („oberes Kino“) und wegen des damals gerade bevorstehenden Baus des „Cinemaxx“-Filmfestspielhauses am Dammtorbahnhof sahen die Gebrüder Meininger keine Perspektive mehr für die „Thalia-Lichtspiele“. Zusammen mit einer Erbgemeinschaft, der die andere Hälfte des 640 Quadratmeter großen Grundstückes gehörte, beauftragten sie das Maklerbüro Gustafsen & Co. mit dem Verkauf.

Wenig später wurde beim Bezirksamt Eimsbüttel ein Bauantrag für ein neues kombiniertes Laden-, Büro- und Wohngebäude gestellt. Alle Versuche, das 82 Jahre alte Lichtspieltheater zu retten, scheiterten: Die Initiative von Jens Meyer, dem Betreiber des Kinos 3001, brachte neben 500 Unterschriften nur 5030 Mark. Auch das Angebot von Gert Fölster („Magazin“ und „Koralle“), das Grundstück zum ge-

schätzten Verkaufswert von zwei Millionen Mark zu kaufen und als Programmkino im Stil des „Zeise“ oder „Abaton“ weiterzuführen, ließ sich nicht realisieren, da die Gebrüder Meininger darauf nicht eingingen.

So fiel am 30. Dezember 1994 mit dem Ende der 20.30 Uhr-Abendvorstellung von „Forrest Gump“ zum letzten Mal der Vorhang im „Thalia“ an der Grindelallee 116. Ein NDR-Team vom „Hamburg Journal“ durfte an diesem Tag erst das Kino betreten, nachdem sie den Kinobetreibern die Zusicherung gegeben hatten, auf ein Interview mit der Kassiererin Jutta Behrens und dem Vorführer zu verzichten. Beiden waren auch Statements gegenüber der Presse untersagt worden. Auf dem letzten Programmzettel für Dezember 1994 dankte die Familie Meininger ihrem Stammpublikum für die jahrelange Treue und wünschte lapidar ein frohes neues Jahr. Schon Anfang Januar 1995 wurde der moderne Projektor von der Firma Kinoton abtransportiert. Das Mobiliar wurde im Laufe des Jahres ausgeschlachtet.

Wegen laufender Mietverträge mit dem angrenzenden Ladengeschäft „Don't Look!“ und einiger Wohnungen konnte das Gebäude erst Anfang 1997 abgerissen werden. Im neu errichteten Gebäudekomplex eröffnete im Juli 1998 u.a. ein „Budnikowsky-Drogeriemarkt“. Somit teilten - wenn auch etwas verspätet - die „Thalia-Lichtspiele“ das gleiche Schicksal vieler anderer Hamburger Kinos, an deren Stelle schon vor Jahrzehnten Supermärkte oder andere Ladengeschäfte getreten waren.



Super-8 und Single-8: Auf Schmalfilm-Spurensuche durch Japan

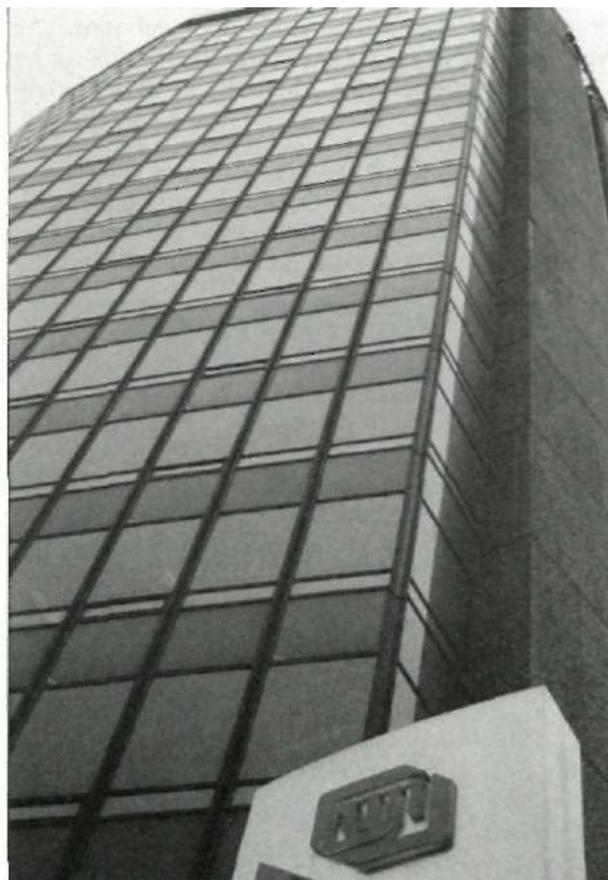
Von Jürgen Lossau

Japan - Land des Fortschritts, Land der Technik. Und ausgerechnet in dieses Land wollte ich als vernarrter Filmgeräte-Sammler reisen, um kinematografische Spuren zu suchen. Spuren aus den sechziger Jahren: als der Schmalfilm in seine Blütezeit eintrat, als Super-8 und Single-8 auf den Markt kamen. Würde es im technikgläubigen Japan überhaupt noch Zeugen aus dieser Zeit geben? Und sind uns in Europa wirklich alle Filmkameras, die nach dem japanischen Single-8-System gebaut wurden, bekannt? Fragen, die vom 18. Mai bis zum 1. Juni 1998 vor Ort geklärt werden sollten.



ELMO-Werk in Nagoya, Stadtteil Mizuho-ku

ELMO-Werk in Nagoya, Stadtteil Mizuho-ku
Eine Überraschung vorab: in Japan wimmelt es von Fotogeschäften, die auf seltsame Weise seit Jahrzehnten unberührt scheinen. Der Laden als Museum. Vor allem in kleineren Städten mit rund 100.000 Einwohnern, aber auch in den Millionen-Metropolen Kyoto und Nagoya fand ich Fachgeschäfte mit verstaubten Schaufensterauslagen aus den frühen sechziger, siebziger oder achtziger Jahren. Japanische Doppel-8-Filmkameras, original-



FUJIFILM-Zentrale in Tokyo, Stadtteil Minato-ku

verpackt, noch mit den fabrikseits beigelegten Preisschildchen versehen - und bis heute um keinen Yen reduziert.

Da kann dann eine Doppel-8-Kamera gern mal umgerechnet 1.000 Mark (500 Euro) kosten, eine Super-8-Tonfilmkamera auch schon 1.400 Mark (700 Euro). Falls das gute Stück überhaupt verkauft wird. Denn die ältlichen Damen, die diese Läden

zumeist führen und vielleicht von ihren verstorbenen Männern übernommen haben, denken teilweise gar nicht daran, ihre Schätze zu versilbern. Egal, ob man freundlich auf Englisch fragt - und absichtlich unverstanden bleibt - oder ob man mit einem japanischen Übersetzer zurückkehrt. Die Antwort kann ganz brüsk „jie“ lauten, was mindestens soviel wie „nein“ heißt, und nicht näher erläutert wird. Wovon diese Damen leben, läßt sich nur erahnen: ein paar Paßfotoaufträge, ein paar Laborarbeiten.

Andere Ladenbesitzerinnen geben sich zwar zugänglicher, sind aber auch der Ansicht, daß Super-8- oder Doppel-8-Kameras, für die es in Japan längst keine Filme mehr gibt, doch ruhig 700 oder 800 Mark (ca. 400 Euro) kosten dürfen. In Deutschland würde man ihnen kaum zehn Prozent dieser Summe anbieten. Und auch in Japan sammelt solche Kameras kein gesunder Geist, schon gar nicht zu den horrenden Preisen, und so bleiben die Fotogeschäfte Museen auf Zeit. Mindestens 15 solcher für mich sakraler Stätten konnte ich im vermeintlichen Hyper-Techno-Land bewundern. Und weil ich fürchtete, zuhause würde mir das keiner glauben, habe ich die angebotenen Schaufenster fotografiert.

In den Metropolen Tokyo oder Osaka finden sich, wer hätte das erwartet, Dutzende gut gefüllter Second-Hand-Fotoläden, die - im Gegensatz zu Deutschland - teilweise große Schmalfilm-Abtei-



Altertümlicher Fotoladen in Kyoto



Canon 518SV, Elmo 8S40 und Fujica ZXM500: Single-8-Kameras in der Schaufensterauslage des Geschäfts „Fujimoto“ Fotos: Jürgen Lossau

lungen haben. Vor allem dortige Filmstudenten kaufen gern gebrauchte Filmkameras. Aber nicht etwa Super-8-Geräte. Denn dafür gibts kaum noch KODAK-Filme in Japan und zur Entwicklung muß das Material auf eine sechswöchige Reise nach Amerika oder Europa verschickt werden. Nein, nur Single-8-Modelle sind gefragt. Denn FUJI stellt noch immer Single-8-Kassetten her und entwickelte das Material bislang in Osaka, künftig in Tokyo. Aber auch andere Laborbetriebe sind in der Lage, die Polyester-Streifen vorführfertig zu machen. Single-8-Filme werden denn auch ohne Entwicklung verkauft und sind in Großstädten in fast jedem besser sortierten Elektro- und Fotohandel zu haben. Gut 10 Mark (5 Euro) kostet ein Stummfilm mit 220 Sekunden Laufzeit (FUJI R25).

Das seelische Aufblühen des Filmkamarasammlers wird in Japan allerdings auch in diesen Second-Hand-Fotoläden deutlich erschwert. Denn weil Super-8-Kameras wegen des teuren, kaum erhältlichen KODAK-Films als wertlos gelten und deshalb weggeworfen werden, wird bei Single-8-Modellen umso kräftiger zugeschlagen. Auch hier liegen die Preise mit 500 bis 2.000 Mark (250 bis 1.000 Euro) für gebrauchte Kisten auf dem Neupreisniveau der siebziger Jahre.

Die tagelange Ochsentour von einem erfragten Second-Hand-Händler zum nächsten wurde schließlich absurd belohnt. Abseits des Tokyoter Zentrums, in Sumida-ku, stieß ich auf ein Lädchen, bei dem in guter japanischer Tradition die Schuhe vor dem Eingang bleiben müssen: der einzige Shop des Landes, der nur Single-8-Filmgeräte verkauft. Und beim Betreten wird man gern in akzentfreiem Hochdeutsch begrüßt. Denn der Besitzer, Tak Kohyama, hat Germanistik studiert und später für ARD und ZDF in Japan Recherchen durchgeführt. Heute arbeitet er hauptberuflich als Cutter für die Werbeabteilung einer Spielzeugfabrik, die der Kinderwelt das Computer-Tier Tamagotschi beschert hat.

Rund 500 gebrauchte Filmkameras verkaufte Kohyama 1998 in alle Welt und zwei, drei sind auch bei mir hängengeblieben. In diesem Zusammen-

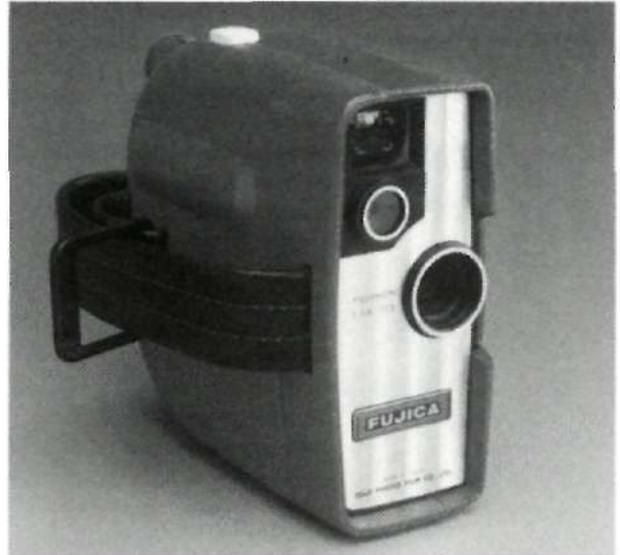


hang wird es Zeit, dem Leser ein trübsinniges Ge- ständnis zu machen: die Liste der von 1965 bis 1983 gebauten Single-8-Modelle (veröffentlicht im „Hamburger Flimmern“ 2/96) ist wohl vollständig. In keinem Geschäft, aber auch bei keinem Gespräch mit Mitarbeitern der früheren Geräte-Hersteller FU- JI und ELMO, ergaben sich Anhaltspunkte für Mo- delle, die uns in Deutschland bislang verborgen ge- lieben sein könnten.

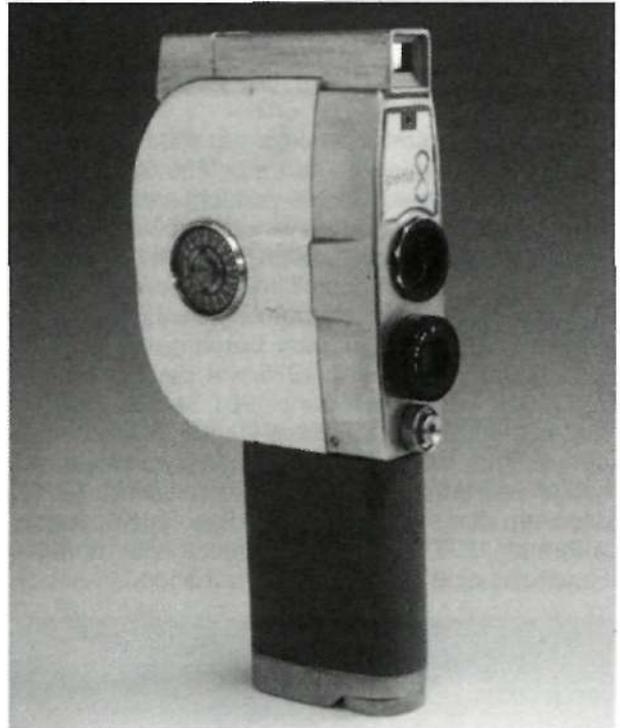
Tokyo, Stadtteil Minato-ku, ringsum Bürotürme. In einer Besprechungsecke im Erdgeschoß des zwanzigstöckigen FUJI-Hochhauses treffe ich bei grünem Tee auf drei nette Herren. Der eine, Hiro- kazu Ueda, hat vor 22 Jahren den „Freundlichen Single-8 Club“, so die wörtliche Übersetzung, ge- leitet. Eine Initiative mit Drehreisen und Hauszeit- schrift der Firma FUJIFILM, um Japaner zu mo- tivieren, mehr zu filmen. Der zweite, Tetsuya Ma- suda, hatte von 1982 bis 1988 die Single-8- Filmfertigung im Ashigara-Werk unter sich und ist heute in der Zentrale für den Verkauf von Filmen zuständig. Der dritte im Bunde, Ken Sugiyama aus der Pressestelle, soll Fragen und Antworten ins Englische übersetzen.

1959 wird bei FUJIFILM eine Schmalfilm-For- schungsgruppe gebildet. Zu diesem Zeitpunkt film- ten zwei Prozent der Stadtbevölkerung in Japan, vielfach mit amerikanischen Geräten. Erste Nor- mal-8-Kameras werden bei FUJI gebaut. Ab 1962 bildet FUJI mit CANON, YASHICA und KONICA ei- nen Arbeitskreis, um die umständlichen offenen Filmspulen durch eine Kassette zu ersetzen. BELL & HOWELL, AGFA und KODAK werden 1963 ge- beten, mitzumachen, um eine einheitliche Filmkas- sette zu entwerfen. Anfang 1964 verläßt KODAK diese Arbeitsgruppe. 13 japanische Firmen und die deutsche AGFA beschließen jedoch, zur Tokyoter Olympiade „Rapid 8“ auf den Markt zu bringen: ei- ne Kassette für Normal-8-Film. Aber die Einführung wird verschoben, weil KODAK im August 1964 un- erwartet ein neues Filmformat mit größerem Bild- feld, Super-8, ankündigt.

Blitzschnell entwickelt FUJI auf der Basis von Poly- ester (PET) einen formatgleichen, aber um ein Drit- tel dünneren Film, der in die geplante eigene Kas- setten-Entwicklung paßt. AGFA hat jedoch Schwierig- keiten mit Polyester, bekommt die Perforationslöcher nicht sauber hineingestanz- t. Deshalb nimmt AGFA das gleiche Material wie der amerikanische Konkurrent KODAK: Acetat. Doch jetzt passen statt der 15 Meter bei FUJI nur 10 Me- ter in die gemeinsam erarbeitete Kassette. Deshalb haben die ersten Filmkameras von FUJI am Meter- Zählwerk einen roten Punkt bei der aufgeprägten 10. Wer AGFA-Film nutzte, wußte dann also, ätsch, für dich ist jetzt Schluß. Doch drehte wirklich jemals jemand mit AGFA? Oder ist der einzige erhaltene AGFA-Single-8-Film nur ein Muster? Vermutlich. Denn AGFA schwenkte zu Super-8 um, stellte Ka- meras und Filme für dieses Format her. Und der ro- te Punkt verschwand vom Zählwerk späterer Single-8-Filmkameras...



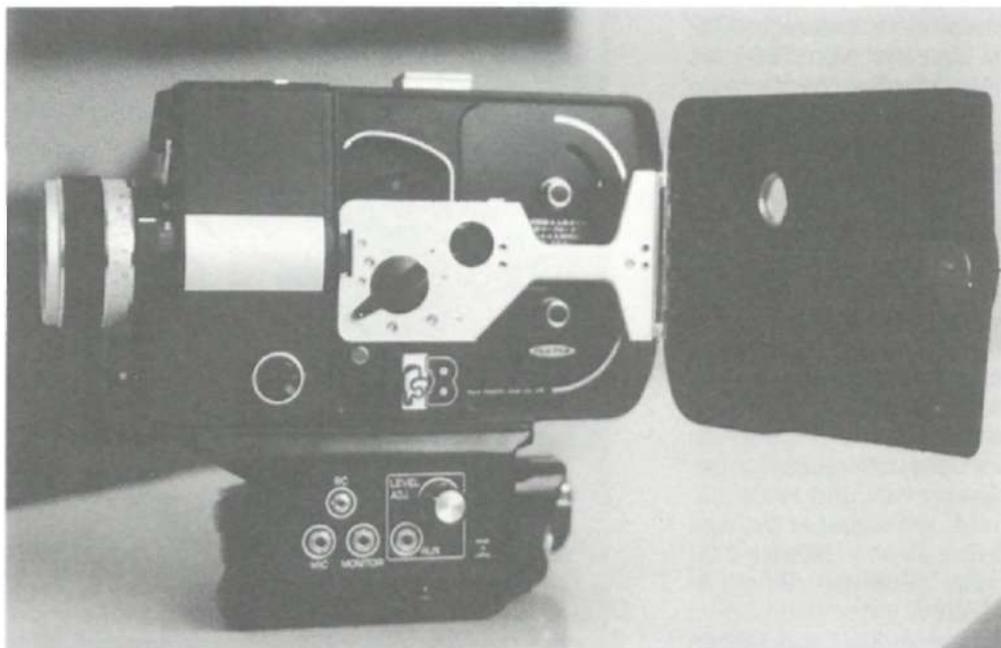
Erste von Shigeo Mizukawa designte Single-8-Ka- mera „C000“ (Holzmodell), später „C100“ genannt



Holzmodell, genannt „petit 8“, nach der Vorliebe Mizukawas für die französische Sprache



Silberner Z1000-Entwurf mit rundem Wechselmo- tor, später „ZC1000“. Fotos: Shigeo Mizukawa



Fujica ZS400: Einzige Amateurfilmkamera mit Lichttonaufnahme.

Fotos: Jürgen Lossau

2.000.000 Single-8-Kameras hat FUJI von 1965 bis 1983 in Japan verkauft, nur 200.000 im Rest der Welt. Weniger als viele gedacht haben. Außerhalb Asiens ist Großbritannien der größte Markt gewesen. In den Niederlanden benutzten immerhin 30 Prozent aller Schmalfilm-Amateure Single-8. Bei uns werden es wohl nur ein, zwei Prozent gewesen sein. Aber Japan brachte es auf unerschlagbare 70 Prozent. 1975 war der Höhepunkt: 7.400.000 verkaufte Filme, 1981 sackte die Zahl auf 4.200.000, um 1992 bei 90.000 Stück zu landen. Seither ist die Nutzung in etwa konstant: monatlich werden rund 6.000 Filme produziert. 10.000 Japaner filmen noch mit diesen Kassetten, während 1977 rund 10,4 Prozent aller dortigen Haushalte eine Single-8-Kamera hatten.



Shigeo Mizukawa, Kazuya Shima, Takashi Hibi, Jürgen Lossau, Fotogerätesammler Takashima (von links nach rechts)

Und den „Freundlichen Single-8-Club“, den gibt es leider auch längst nicht mehr. Von 1966 bis 1994 lud er zu Wettbewerben und Mitgliedsreisen in der hauseigenen Zeitschrift „Mein Single-8“ ein, die 144mal erschien. 1975, als die Single-8-Zeiten noch freundlich waren, gesellten sich 15.000 Mitglieder in diesen Club. Am Schluß, als es sowieso nur noch um die Fujix-8-Videokameras ging, waren es noch 1.000 wackere Mitglieder.

Wer kennt sie nicht noch, die goldenen

Prüfsiegel auf allen japanischen Kameras, versehen mit der Aufschrift „passed“? Vergeben wurden sie vom „JCil“, dem „Japan Camera and Optical Instruments Inspection and Testing Institute“. Doch die Zeiten sind vorbei. Das „JCM“ ist heute nur noch ein Museum im Tokyoter Stadtteil Chiyoda-ku. Dort traf ich eine muntere Schar alter Filmkamerafreunde, die in Japan rar sind. JCil-Vorstandsmitglied Kazuya Shima ist Sammler und brachte eine etwa 1971 gebaute FUJICA ZS400 mit, von der nicht einmal die FUJI-Leute wußten, daß es ein solches Modell je gegeben hat: die einzige Schmalfilmkamera, die Lichtton aufzeichnet. Nur rund 150 Exemplare sollen davon gebaut und hauptsächlich semiprofessionell in Bildungseinrichtungen benutzt worden sein. Ihr Vorteil bestand in billig anzufertigenden Filmkopien mit Bild und Ton. Nachteil war natürlich die Tatsache, daß Lichtton nach der Aufzeichnung weder korrigier- noch überspielbar war. Zwar haben wir europäischen Sammler nun Gewißheit, daß es von dieser Kamera mehr als einen Prototypen im Prospekt gegeben hat. Aber mit der Gewißheit geht auch der Frust einher, diesem Biest bei der geringen Stückzahl und scheinbar nur in Japan erfolgtem Verkauf vergeblich hinterherzujagen.

Ins JCil-Museum kam auch Shigeo Mizukawa, der Mann, der zwei Drittel aller Single-8-Kameras für FUJI designt hat. Von ihm stammen Aussagen, deren Wert bei Nicht-Sammlern



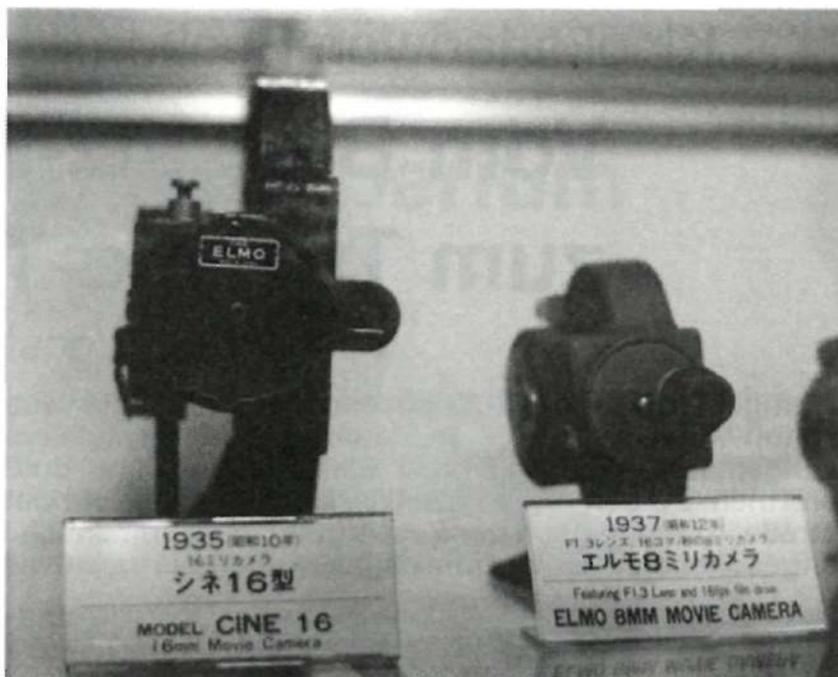
nur unverständiges Kopfschütteln hervorrufen werden. Deshalb geht an solche Menschen die Anregung, diese Textpassage zu überspringen.

Nicht die später als erste Single-8-Kamera verkaufte FUJICA P1, sondern die C100 wurde von Mizukawa zuerst entworfen. Das rote Holzmodell besitzt der Designer heute noch; es trägt die Bezeichnung „C000“. Diese Kamera erschien später in vier Farben: schwarz, dunkelrot, dunkelblau und in creme. Lange wurde experimentiert, um Kunststoff-Färbungen zu finden, die kein Licht in den Kassettenraum fallen ließen. Die spätere P300 mit 3-fach-Zoom trägt als Designmodell zunächst die Bezeichnung „PZ“ („Z“ für „Zoom“). Und die von Mizukawa entwickelte XL-Kamera PX300 (später „ZX300“ genannt) sowie die Systemfilmkamera ZC1000 waren mit silbernem Gehäuse geplant. Aber da 1973 bei Kleinbild-Spiegelreflexkameras schwarze Gehäuse in Mode gekommen waren, entschied sich die Marketing-Abteilung ebenfalls für schwarz. Die ZC1000 war zunächst mit einem austauschbaren Motor für hohe Filmgeschwindigkeit (bis 72 Bilder/sec.) geplant. Später fand sich eine Motorkonstruktion, die alle Geschwindigkeiten ermöglichte.

Zum Kreis der Filmbegeisterten stieß auch Takashi Hibi, heute Ehrenmitglied der Eastman Society. Der gewiß Achtzigjährige war früher in vielen Gremien, die JCII-Standards koordiniert haben. Er kennt die Foto- und Filmbranche sehr genau, ist aber ein Fuchs, dem wenig zu entlocken ist. Denn, so seine Devise, was früher nur wenige wußten, muß auch heute geschützt bleiben - sonst wäre es ja kein Geheimnis mehr. „Tricky-Hibi“ erinnert sich dennoch öffentlich, daß im Werk „FUJI Optical“ von 1.050 Mitarbeitern Mitte der siebziger Jahre rund 250 permanent mit der Produktion von Single-8-Kameras beschäftigt waren. Etwa 750 Arbeiter aus anderen FUJI-Werken haben Teile zugeliefert. Größter japanischer Filmgeräteproduzent war die Firma ELMO in Nagoya mit 1.200 Beschäftigten.

Dorthin wollte ich auf meiner Reise natürlich auch noch. Wie ehemals im Stadtteil Mizuho-ku sitzt das verzweigte Werksgelände von ELMO, durchzogen von quadratisch angelegten Straßen, die man offen durchschlendern kann. Heute arbeiten hier noch 600 Menschen, außerdem 200 Teilzeitkräfte, wie Europa-Marketing-Manager Kenichi Noda erklärte. Gegründet wurde die Firma 1921, um Projektoren herzustellen. Im ELMO-eigenen Museum findet sich noch ein Holzprojektor von 1928, der bei Münzeinwurf einen Streifen vorführt.

Schon Mitte der siebziger Jahre hat ELMO die



Erste Filmkameras von ELMO für die Formate 16 und 8mm

Produktion von Single-8-Kameras aufgegeben, weil das Unternehmen vor allem vom Export lebte. Und da gingen Super-8-Geräte nun mal besser. Am Schluß der Schmalfilmära stand eine Kooperation mit AGFA: das „Family-System“. Basis war eine Kamera mit zwei Knöpfen: einen zum Filmen, einen, um Einzelbilder zu belichten. Der von AGFA dafür gebaute Bildschirm-Projektor führt die Filme vor und stoppt immer dann, wie bei einem Dia, wenn nur ein Einzelbild belichtet wurde. Nach fünf Sekunden setzt das Gerät die Projektion fort. Der Trick funktioniert durch eine Leuchtdiode in der Kamera, die neben der Perforation eine Marke einbelichtet, so daß der Projektor erkennen kann, wann er stehen bleiben muß. Während AGFA und ELMO in den achtziger Jahren getrennte Super-8-Kameras für dieses System bauten, wurde der Projektor nur bei AGFA hergestellt und für den japanischen Markt mit einem ELMO-Emblem geliefert. Doch zu einer Weiterentwicklung kam es nicht mehr, denn Video war auf dem Vormarsch.

Heute gehört ELMO zur TOSHIBA-Gruppe, fertigt neben Teilen für diverse TOSHIBA-Geräte, unter eigenem Namen Overhead-Projektoren, CCD-Minikameras und Rundmagazin-Diaprojektoren. Auch ein 16mm-Filmprojektor wird noch immer produziert. An 8mm-Filmgeräte erinnert nur noch eine hauseigene Reparaturabteilung für hochwertige Tonfilmprojektoren.

Daß ich nun gar nicht vom fantastisch vielfältigen Essen, von klitzekleinen Hotelzimmern, von unterirdischen Einkaufszentren, von Shinkansen-Schnellzügen, die alle fünf Minuten fahren, und vom fürchterlich oberflächlichen japanischen Fernsehprogramm berichtet habe, wird mir der geeignete Leser ob der Datenflut zum Thema Single-8 gewiß nachsehen...

Kinokarten von Beckerbillett Hamburg:

Vom Bleisatz-Billett zum Thermo-Ticket

Von Eggert Woost

Wenige Monate nach Kriegsende erhielten die unbeschädigt gebliebenen oder schon wiederhergestellten Hamburger Lichtspielhäuser von der britischen Besatzungsmacht nach und nach Spielerlaubnis und durften ihren Kinobetrieb wieder eröffnen. Zu den ersten lizenzierten Kinos gehörte das „Waterloo“ in der Dammtorstraße, das sich nach der Beseitigung der Bombenschäden am Gebäude schnell zum angesehensten Erstaufführungskino Hamburgs entwickeln sollte.

Die junge Firma Beckerdruck wurde im September 1945 von der britischen Militärregierung, die auch das Papier lieferte, mit dem Druck der Eintrittskarten für das „Waterloo“ beauftragt. Die Kopfzeile der Kinokarte verkündete stolz: „Waterloo, Perle an der Alster“. Die Festschrift der Druckerei zum 50jährigen Bestehen berichtet von den damaligen Schwierigkeiten mit Papierknappheit und Stromsperre.

Für den traditionellen Bleisatz im Buchdruckverfahren entwickelte man nach vielen Versuchen ein System von Satzkarten, das die von Karte zu Karte wechselnden Angaben für Platz, Reihe, Datum und Uhrzeit ermöglichte. Das für den Bleisatz erfundene System bewährte sich und blieb bis Anfang der siebziger Jahre Grundlage für den Druck der meisten Eintrittskarten für Kino, Theater und andere Veranstaltungen.

Den eigentlichen Erfolg hatte „Beckerbillett Hamburg“, wie die Firma ab 1948 heißt, mit ihren Rollenkarten, die bald an viele Orte in Westdeutschland geliefert wurden. Der Kinoboom der 50er Jahre gipfelte in Westdeutschland im Jahre 1956 mit einem Besucherrekord von 817,5 Millionen Kinobesuchern. Damals hatte also wohl fast jeder westdeutsche Bürger Rollenkarten von Becker in der Tasche. Die Rollenkarte findet man bis heute in vielen Bereichen, als Eintrittskarten zu Veranstaltungen aller Art, als Essenmarke, als Garderobenmarke und für viele andere Zwecke. Große Vorteile bietet auch der Druck auf verschiedenfarbigem Papier, der im Kino auch bei schwacher Beleuchtung die sichere Unterscheidung zwischen Sperrsitz, Rang, Balkon oder in neuerer Zeit zwischen den vielen Vorführsälen in den Schachtelkinos ermöglicht.

1992 entstand der knapp 20minütige Kurzfilm „Beckerbillett“ von Robert Bramkamp über die Herstellung der Kinokarten und ihre Bedeutung, u.a. als Kontrollsystem (Uraufführung am 3. Mai 1992 im Rahmen eines Kurzfilmprogramms im Kommunalen Kino „Metropolis“). Beckerbillett nennt seine

Karten gern „Informationsträger“, weil sie - bedruckt, oder magnetisiert - vielerlei Daten speichern, den Kunden Zusatzinformationen bieten und nicht zuletzt auch Image- und Werbeträger sind.

Vielfach finden wir heute an den Kinokassen Blanko-Tickets, die erst direkt beim Verkauf durch Thermodirektdrucker zur eigentlichen Karte aufgewertet werden. Die Kinokasse wird zum Computerticket-Schalter.

Fazit: Auch die Geschichte der Kinokarte spiegelt die rasante Entwicklung der Drucktechnik vom Bleisatz zum computergesteuerten Thermodruck.



Billett-Spender aus den 60er Jahren



Filmproduktion und Gerätehersteller:

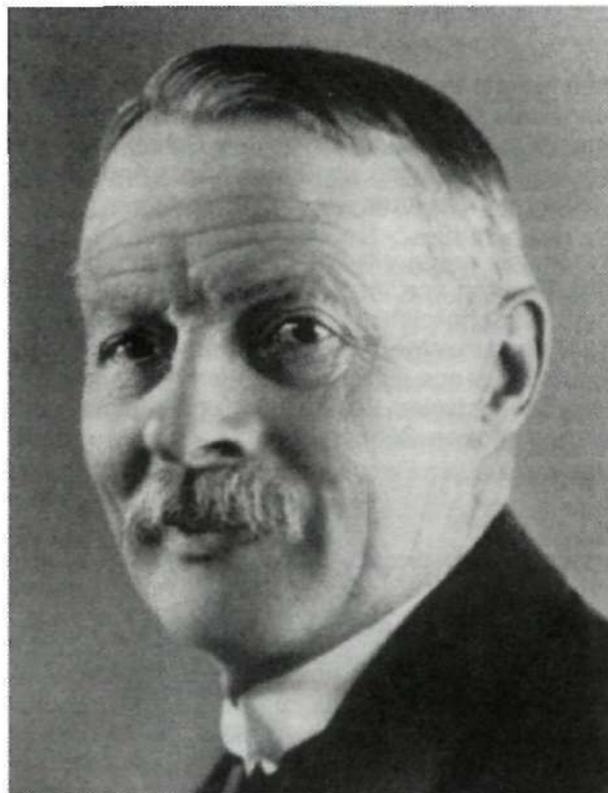
Das Pathe-Imperium

Über die Geschichte der Filmtechnik ist viel geschrieben worden - alle paar Jahre erscheint ein neues Buch und immer taucht darin der Name Pathe auf, der sich aber dann, je weiter man liest, immer mehr verwischt, undeutlicher und verschwommener mit zunehmender Jahres- und Seitenzahl wird. Das Ende des Pathe-Imperiums kann man dann nur noch erahnen. Der Sammler kinematographischer Geräte kommt da ein Stück weiter. Pathe als Kamera- und Projektorhersteller ist noch bis Mitte der siebziger Jahre vertreten.

Das Elternhaus der Gebrüder Charles, Emile, Theophile und Jacques Pathe stand im Elsass, in Chevry-Cossigny. Dort wurde der zweifellos führende Kopf der Brüder, Charles, im Jahr 1863 geboren. Man erzählt sich, daß Charles nur sonntags Schuhe trug, die Schuhe seiner Mutter nämlich - für den Kirchgang. Mit 26 Jahren wanderte er nach Argentinien aus und kam zwei Jahre später genauso arm wieder zurück. Mit Hilfe seines Vaters - zu der Zeit Metzger in Vincennes - eröffnete er ein Restaurant; nach anderen Darstellungen arbeitete er allerdings als Büroangestellter. Auf der Messe in Vincennes entdeckte er 1894 den Phonographen von Edison. Er kaufte die Wundermaschine für ca. 1.000 Francs - das entsprach etwa sechs Monatsgehältern - und zog mit seiner Frau über die Jahrmärkte, wo er gegen Bezahlung das Gerät vorführte. Er soll 200 Francs pro Tag damit verdient haben. Dieses Geld war der Grundstock für das Pathe-Imperium.

1896 gründeten die Brüder Pathe „La Compagnie des Etablissements Pathe-Freres“. Als Emblem wählten sie den gallischen Hahn. Theophile und Jacques zogen sich aber angeblich bei ersten Schwierigkeiten aus dem Geschäft zurück. Dennoch taucht später die Firmenbezeichnung „Th. Pathe“ auf. 1897, am 27. Dezember, das Datum ist historisch, stieg der Industrielle Grivolas bei den Brüdern Charles und Emile mit einer Million Francs ein (nach anderen Quellen mit 100.000 Francs). Claude Grivolas gehörte zur Industriegruppe Neyret. Emile Pathe übernahm den Vertrieb der in England gebauten Phonographen für Frankreich. Sein Bruder Charles widmete sich der Cinematographie. Von einer US-Reise brachten sie den Vertrag mit, der es ihnen erlaubte, den Edison-Phonographen, das Kinetoscope (Guckkasten zur Betrachtung von Filmen für eine Person) und einige Filme von Edison zu vertreiben.

1897 kaufte Pathe auch die Rechte an den kinematographischen Erfindungen der Gebrüder Lumiere, die nicht an die Zukunft des bewegten Bil-



Charles Pathé 1863-1957

des auf der Leinwand glaubten, während Charles Pathe davon überzeugt war, daß der Film die Welt erobern würde. „Kino wird Theater, Zeitung und Schule von morgen sein“, soll Charles Pathe gesagt haben. Die eigene Filmproduktion, unabhängig von Edison, begann. Pathos Apparate konstruierte anfänglich der Mechaniker Henry Joly, von dem er sich aber bald trennte, da Joly in den Verdacht geriet, auch für einen Konkurrenten zu arbeiten.

Es wurden Filme von ca. 20 Metern Länge gedreht, wie z.B. „Ali Baba und die 40 Räuber“, „Die Affäre Dreyfuß“ oder „Die Eroberung der Luft“. Auch



"Pathé Records."

handcolorierte Filme waren sehr bald im Angebot der Firma Pathe. Man entwickelte ein System zur maschinellen Colorierung mittels Schablonen. Erfinder war Segundo de Chomon, ein Angestellter Pathes in Barcelona.

In Chatou wurde ein Werk für die Aufnahme und das Pressen von Walzen errichtet. Später stellte man auf Schallplatten um. Ferdinand Zecca (1864-1947) hatte einige Walzen bei Pathe besprochen. Er stammte aus einer wandernden Artistenfamilie, war Schauspieler, Schausteller und Künstler, der nie auf großen Bühnen stand, sondern auf Jahr-



Verschiedene Logos der Pathé-Firmen

markten dem „gemeinen Volk“ seine Kunst vorführte. Pathe betraute ihn mit der Filmproduktion und Zecca war ein ausgezeichnete Kenner des Vorstadtgeschmacks. Seine deftig-derben Filme waren erfolgreich und standen im krassen Gegensatz zu den Filmen von Georges Melies (1861-1938), dem Besitzer und Direktor eines Pariser Varietheaters. Er hatte 1898 in Montreuil ein Aufnahmeatelier gebaut und verfilmte Theaterstücke. Feen, Theaterdekoration und Zaubereien waren sein Genre (z.B. „Die Reise zum Mond“).

Die Filmkopien wurden damals nicht verliehen, man verkaufte sie für 80 bis 250 Mark - auch Raubkopien waren bereits durchaus üblich. Etwa 30 Kopien eines Films waren nötig, um die Produktion zu finanzieren. Pathe aber fertigte und verkaufte Hunderte, teilweise Tausende von Kopien. Bald war Pathe marktbeherrschend. Die Firma kopierte 1905 täglich mehr als 12 Kilometer Film. Die Gewinne waren in der neun Jahre alten Firma unvor-



stellbar hoch. Der Filmhistoriker Professor Georges Sadoul rechnete vor, daß Ende Januar bereits die Jahreskosten verdient waren. Gratisaktien an den Aufsichtsrat wurden verteilt und der gallische Hahn krächte frech. Und immer noch befand sich der Film in der Epoche des Jahrmarkts. Das Risiko für den Schaubudenbesitzer war mit dem Film wesentlich geringer: er brauchte keine Artisten zu bezahlen oder teure Tiere zu füttern. Ein Projektor und einige Filme genügten.

Bis 1914 kaufte Deutschland bei Pathe für über fünf Milliarden Mark Filme, das ist mehr als Frankreich an Deutschland als Kriegschädigung für 1871 zahlen mußte. In Deutschland warnte man vor dem verderblichen Einfluß des Films und die Theaterdirektoren verlangten vom Staat, daß eine Steuer erhoben werden sollte. Welcher Politiker kann da widerstehen? Von dieser Steuer waren aber später die Theaterleute genauso betroffen -



die Vergnügungssteuer (vorher Kinosteuer genannt) wurde in Deutschland eingeführt.

Die nach 1912 gedrehten Filme wurden länger, 30 bis 40 Minuten waren keine Seltenheit. Es wurden auch Filme von freien, nicht angestellten Kameramännern gekauft. Fünf bis zehn Francs pro Meter Negativfilm waren ein allgemein übliches Honorar.

Mit Hilfe von Lelievre, einem Vertrauensmann einer Großbank, stellte Pathe den Verkauf seiner Filme ein und ging auf das System des Verleihs über. Firmen unter der Aufsicht Pathes verliehen die Filme. Nur Kinoketten wurden beliefert. Das bedeutete auch das Aus für die kleinen Wanderkinos und Schausteller. Lichtspielhäuser, in der Regel gebunden an den Filmhersteller, entstanden. Die Dreiteilung Produktion, Verleih, Theater war damit erreicht. Anerkannt wurde diese Praxis im „Congres des Dupes“ 1909.

Bis zur Jahrhundertwende war das „bewegte Bild“ eine technische Sensation; Zuschauer war der wohlhabende, interessierte Bürger. Die Jahrmarktphase des Films war ein Übergang. Die zahlungskräftigen Bürger und die Lohnempfänger mußten später wieder für den Film begeistert werden. Das Lichtspielhaus, anders als das Arbeiterkino, mußte dem Theater und der Oper ebenbürtig sein und die Logen im Kino „bewahrten“ den Gutsituierteren davor, neben dem Proletarier zu sitzen. Das erste Massenmedium war mit dem Film und dem Kino entstanden. Im Vordergrund war nicht die künstlerische Arbeit, was gern dem kommerziellen Kino unterstellt wird, im Vordergrund stand und steht heute noch, wie bei jeder anderen Ware auch, das Geld. Das Motto lautete simpel: „Arbeite fleißig, dann gehst du abends ins Kino zur Entspannung, wir produzieren und projizieren deinen Traum, damit du am nächsten Tag wieder fleißig und gehorsam arbeiten kannst.“

Bereits 1902 gründete Pathe in England, und später auch in anderen Ländern, eigene Studios. Trotz der Größe des Pathe-Imperiums errichtete Leon Gaumont, der zuvor im Kamerabau tätig war, 1905 mit Hilfe eines Kredits der „Banque Suisse et Francaise“ das damals größte Filmstudio der Welt auf den Buttes-Chaumont. Die Sekretärin Gaumonts, Alice Guy-Blache, wurde mit der Filmproduktion betraut und war somit der erste weibliche Regisseur. Während Gaumont für Pathe eine ernste Konkurrenz darstellte, standen die Studios von Eclair, Eclipse, Lux, Lion etc. im Schatten der bei-



Briefmarke mit dem Konterfei von Georges Méliès vor einer Szene aus „Die Reise zum Mond“

den großen Firmen. Die Filmemacher entdeckten auch sehr schnell den dokumentarischen Wert des neuen Mediums. 1905 brachte Pathe das „Pathe-Journal“ heraus und 1909 in Großbritannien die „Pathe-Gazette“, 1911 „Pathe Weekly“ in USA, eine verfilmte Zeitung, die erste Wochenschau und in Paris wurde ein Kino nur für die aktuelle Berichterstattung eröffnet. Wenngleich auch behauptet wird, Pathe sei der Erfinder der Wochenschau, so muß doch betont werden, daß bereits bei den Gebrüdern Lumiere wochenschauähnliche Filme gedreht wurden, z.B. die Krönung Zar Nikolaus II. im Jahr 1896.

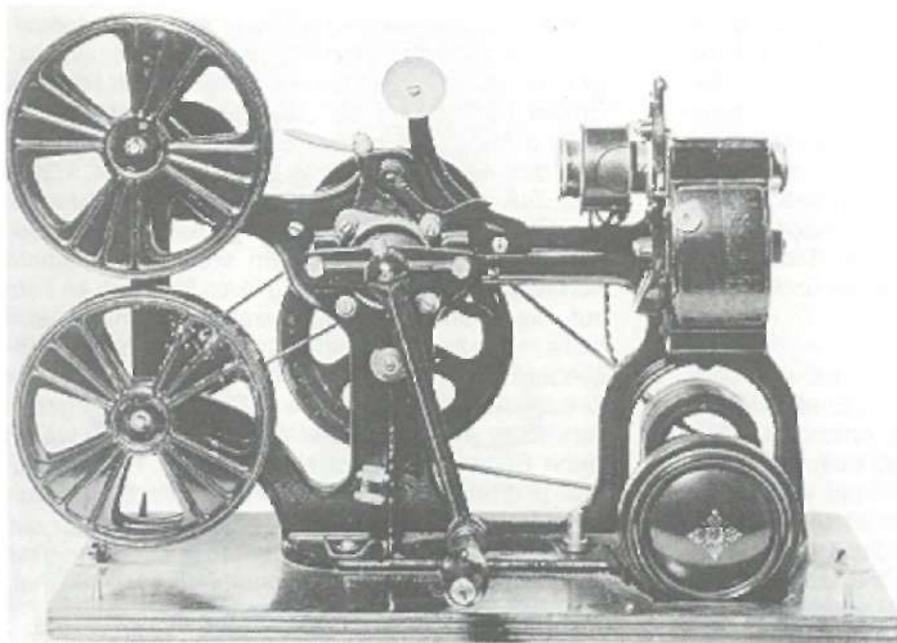
1908 wird die Firma „Compagnie des Etablissements Pathe Freres“ in „Societe Pathe Cinema“ umbenannt. Im gleichen Jahr, in einer der zahlreichen Wirtschafts- und damit auch „Filmkrisen“, gründeten Pathe und andere vor allem mit Hilfe der Brüder Laffitte und der „Comedie Francaise“ den „Film d'Art“ und auch die „Societe Cinematographique des Auteurs et Gens des Lettres (SCAGL)“. Das Ziel war die Schaffung eines anspruchsvollen Films, der stärker das Bürgertum an die Streifen binden sollte. Hier treten erstmalig bekannte Schauspieler unter Nennung ihres Namens im Film auf. Bis dahin blieben die Darsteller anonym. 1908 hatte in Deutschland der Bühnenverein seinen Mitgliedern verboten, bei Filmen mitzuarbeiten und Zeitungsüberschriften wie: „Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr“ (Berlin 1913) waren keine Seltenheit. Viktor Noak schrieb 1913 in seinem „Aufruf gegen das Kinounwesen“: „So ein passionierter Kintoppschleicher gleicht, nachdem der obligate Schlager seines Stammkinos ihn in das übliche Stadium der Gehirntaubheit versenkt hat, dem des Destillenbruders gleich...“.

Der Kunstfilm, besser gesagt der künstlerische Film (Film d'Art), hatte bis auf „Die Ermordung des

Herzogs von Guise" wenig kommerziellen Erfolg. Er befreite aber den Film vom Odium des Plebejerschauspiels und ermöglichte die eigene Gattung Film. Pathe war aber mit Sicherheit kein Kunstmäzen. Er wollte nur Einfluß und Kontrolle ausüben, um Geld zu verdienen. Auch bei der Gründung von SCAGL ging es ihm wohl nicht um Höheres. Die Rechte an neuen Theaterstücken und Romanen wollte er sich über den Schriftstellerverband vor der Konkurrenz sichern. Billiger war es dagegen, Bibelthemen zu verfilmen, was man auch reichlich tat; man hatte keine Tantiemen dafür zu zahlen.

Pathe stellte ab 1910 auch Kameras und Projektoren für den Verkauf her, die von Continsouza in Belleville gebaut wurden. Damit wurde der Firma ein weiterer Geschäftsbereich angegliedert. Dieses Unternehmen nannte sich „Manufacture francaise d'appareils de precision“, an der Pathe, Continsouza und Grivolos beteiligt waren. Bemerkenswert ist die Taktik Pathes: erst baute man Projektoren und lieferte dazu Filmkopien auch für den Hausgebrauch.

Pathe-Projektoren waren auch in Deutschland stark vertreten. Eugen Bauer aus Stuttgart sollte 1907 einen Pathe-Projektor reparieren und kam dabei auf die Idee, selbst Projektoren zu bauen. Auch Elsasser in Berlin entwickelte 1908 einen „Projektor F“ in Pathe-Ausführung. 1912 baute „Erdmann und Korth“ (ERKO) in Berlin Pathe-Projektoren den deutschen theaterpolizeilichen Vorschriften nach um, und Messter in Berlin lieferte angeblich schon 1905 an die Firma „Th. Pathe“ (Theophile Pathe?) Laufwerke für Projektoren. Die Filmkamera Pathe Professional wurde ab 1910 frei verkauft und war in allen Filmstudios der Welt zu finden. Heute berühmte Filme wurden mit Pathe-Kameras gedreht.



KOK-Projektor (aus „Caméra Ciné Amateur“ von M. Auer und M. Ory)

Ein genormtes Filmformat gab es noch nicht, man wollte es auch nicht, jeder hatte mehr oder weniger seine eigene Perforation und Filmbreite, was als Markenzeichen zu dieser Zeit betrachtet wurde. So konnte man seine eigenen Projektoren und Kameras verkaufen. Dennoch, Georges Melies machte 1908 den Vorschlag der Normung der Filmperforation. Seine Idee wurde aber, wie nicht anders zu erwarten war, abgelehnt.

Bereits 1906 baute Charles Pathe in Joinville le Pont eine 15.000 Quadratmeter große Fabrik zur Filmproduktion und zur Bearbeitung. Insgesamt entstanden sieben Studios auf diesem Gelände. In dieser Fabrik wurden später auch die Pathe-Kameras produziert. 1912 beschäftigte die Firma 5.000 Angestellte in Frankreich und 1.500 in Europa und Amerika. Pathe verkaufte vor dem Ersten Weltkrieg mehr Filme in die USA als alle amerikanischen Produzenten zusammen herstellten. Pathes Macht war zu dieser Zeit stärker als die Hollywoods.

Filme mit Zwischentiteln erschienen ab 1907. Daraufhin streikten die Rezipitoren (Filmerklärer) in den Kinos, ihr Arbeitsplatz war gefährdet. Das Publikum wollte keine Unterbrechung des Films durch Texte, zumal ein großer Teil der Zuschauer damals nicht lesen konnte. Dennoch setzten sich Zwischentitel durch und wurden zum Teil kunstvoller bearbeitet als der Film selbst. So konnte man die Laufzeit durch Texte billig bis zu 50 Prozent strecken.

Ab 1908 (andere Quellen sprechen von 1905) stellte die Firma „Pathe Cinema“ in Vincennes eigenes Filmmaterial her. Damit war das Filmmaterial von Eastman in Europa gebrochen. Voran ging eine Studie, die Charles Pathe erstellen ließ. Das Ergebnis lautete: 50 Centimes muß Pathe pro Meter Rohfilm bezahlen, der nur drei Centimes in der Herstellung kostet. Eastman in USA produzierte 95 Prozent des damaligen Filmmaterials. Davon kaufte Pathe fast die Hälfte. Weitere Hersteller waren Lumiere in Lyon und Blair in England. Pathe kaufte die englische Firma Blair, bildete dort sein Personal aus und produzierte dann in Vincennes. Interessanterweise geht später der französische Filmhersteller Lumiere im englischen Ilfordkonzern auf. Der Bildstrich beim 35-mm-Film wurde von Pathe zwischen die Perforationslöcher gelegt, was bis heute beibehalten wurde.

1908 kam Melies in Geldschwierigkeiten. Pathe sprang ein, ließ sich aber als Garantie die Studios und Theater überschreiben. Trau-



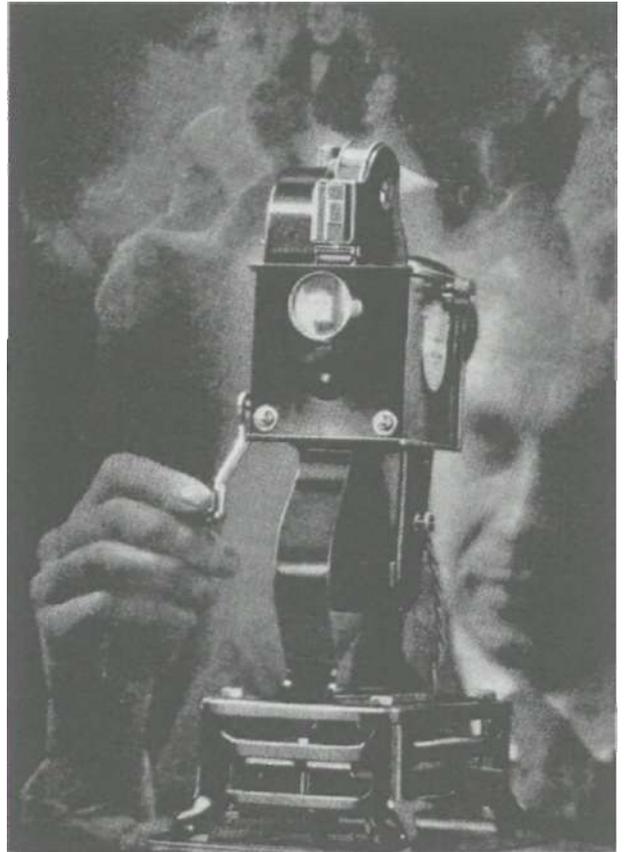
rig über die später erfolglosen Melies-Filme war Pathe bestimmt nicht. Er liquidierte die Firma kurzerhand und aus den Celluloidfilmen Melies wurden Käbme und Zahnbürsten hergestellt. Nur wenige seiner Filme blieben erhalten. Nach anderen Berichten soll Melies seine Filme selbst im Garten verbrannt haben, nachdem er 1923 den Prozeß gegen Pathe verlor.

Nach einer Vorführung alter Filme in Paris, bei der auch Melies' „Die Reise zum Mond“ gezeigt wurde, war das Publikum so begeistert, daß man den Produzenten suchte. Drei Jahre später, 1928 entdeckten Reporter den inzwischen verarmten Georges Melies im Bahnhof von Montparnasse als Spielzeugverkäufer (nach anderen Quellen als Süßwarenverkäufer). Das „Star-Filmstudio“ von Georges Melies bestand nur bis 1912. Noch einmal, nur für einen kurzen Augenblick, genoß er den Ruhm.

1912 entwickelte man bei Pathe den 28 mm Pathe-Kok Film, einen schwer entflammaren Sicherheitsfilm. Kinobrände mit vielen Toten durch den Celluloidfilm waren keine Seltenheit. Hauptproblem bei der Konstruktion von Projektoren waren die Filmführung und Filmkühlung zur Vermeidung von Bränden. Der Film ist mit Wasser nicht zu löschen, neben Kohlendioxid entsteht beim Brand auch Blausäure. Der Kok-Film hatte auf einer Seite nur ein und auf der gegenüberliegenden Seite vier Perforationslöcher pro Bild, damit der Film seitenrichtig in den Projektor eingelegt werden konnte. Durchgesetzt hat sich dieser Filmtyp jedoch nicht. Dagegen war die Einführung des Sicherheitsfilms dringend notwendig. Es gab aber noch einige Probleme; insbesondere die starke Rollneigung des Acetatfilms schränkte die Verwendung ein.

Im gleichen Jahr ließ Pathe in Berlin-Tempelhof in der Oberlandstraße durch die Firma Duskes (Hersteller von Projektoren) das Literaria-Atelier bauen, einen treibhausähnlichen Bau mit einer Grundfläche von 20 mal 40 Metern und 12 Metern Höhe, der später noch erweitert wurde. Dieses Studio übernahm 1917, also schon fünf Jahre darauf, der deutsche Filmproduzent Messter.

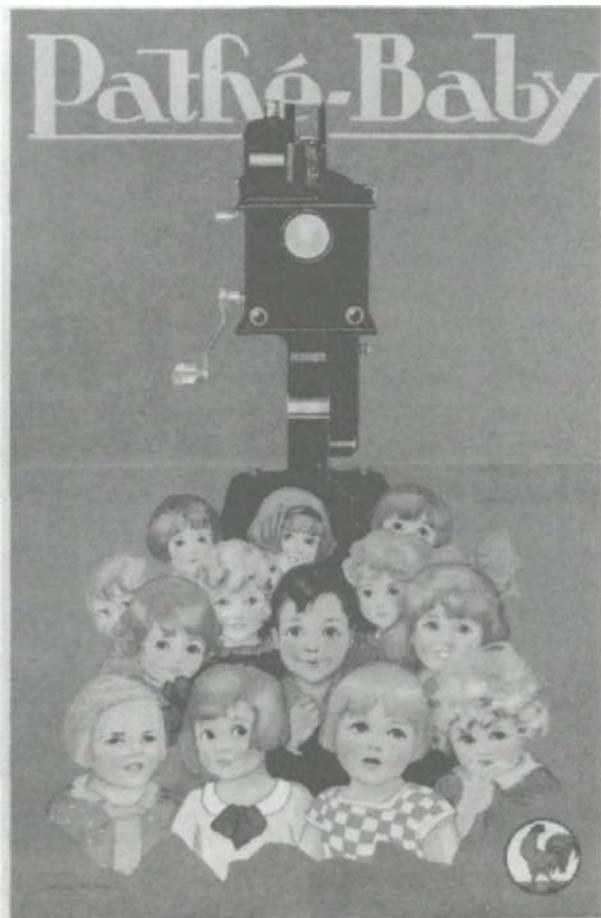
Mit Beginn des Ersten Weltkrieges kam die Firma Pathe zunehmend in wirtschaftliche Schwierigkeiten, die nicht nur durch den Krieg bedingt waren. Dänemark und Italien traten nicht nur als Filmproduktionsländer auf und machten Pathe dadurch ernsthafte Konkurrenz, sie entwickelten den Film weiter und brachten neue Ideen ein - wie z.B. durch die Asta-Nielsen-Filme. Das Filmland USA (Hollywood) produzierte und exportierte. Pathe hatte sich zu wenig um die Produktion und Weiterentwicklung des Films als Medium gekümmert. 1918 kam das Ende der Pathe-Firmen und -Studios: SCAGL, Film d'Art, Literaria-Berlin, Pathe-London und Pathe Exchange New York. Die Geldgeber fehlten, das Risiko mit dem Film wirklich Geld zu verdienen, war in dieser wirtschaftlich schwierigen Zeit zu hoch, zumal man eine „künstlerische“ Weiterentwicklung versäumt hatte. Pathe schloß die



Pathé-Baby-Projektor für 9,5mm-Film

Firmen und widmete sich mehr dem Filmverleih. 1920 wurde „Pathe Consortium Cinema“ gegründet, wo man sich vor allem um den Verleih und die Kinos kümmerte. Die amerikanische Rohfilmfabrik Pathes „Pathescope“ wurde an Dupont de Nemours verkauft. Und nach einem Treffen von Charles Pathe mit George Eastman am 28. Juli 1927 wurde aus dem Filmhersteller Pathe die Firma Kodak-Pathe. Eastman zahlte für 51 Prozent der Anteile an Pathe 200 Millionen Francs. Der Name Pathe wurde im Begriff Kodak-Pathe beibehalten, vor allem, um den nationalbewußten Franzosen als Kunden nicht zu verlieren. Pathe hatte jedoch keinen Einfluß mehr auf die Firma.

1928 ging die Firma Gaumont endgültig von Frankreich nach England und die Macht in der französischen Firma Pathe übte dann die amerikanische „First National“ aus. 1929 mußte sich der Hasardeur Charles Pathe aus der Firma zurückziehen, nachdem er seine Rechte an Bernhard Nathan, dem Direktor von Rapid-Film aus der Finanzgruppe „Bauer und Marchai“ verkauft hatte. Die Firma wurde in Pathe-Nathan umbenannt. In den 64 Pathe-Kinos liefen amerikanische Streifen. Nathan's Ziel war die Übernahme der deutschen Emelka. Nicht die Filmproduktion, die Lichtspielhäuser in Berlin, Hamburg, Leipzig, Köln und München hatten es ihm angetan. Zehn Jahre später, 1939, brach diese Firma zusammen. Einige Bankiers und unter anderem auch Lafayette (Kaufhaus) gründeten dann die „Societe Nouvelle Pathe-Cinema“ mit dem Ehrenvorsitzenden Charles Pathe, die vor al-



Plakatmotiv für Pathé-Baby-Heimkino

ern ab 1944 im Filmvertrieb tätig wurde. Und Bernhard Nathan? Ihm wurde 1941 unter der deutschen Besatzung der Prozeß gemacht. Durch eine antisemitische Pressekampagne wurde ihm die Verantwortung für den Zusammenbruch des Pathe-Imperiums angelastet. Nathan verlor die französische Staatsbürgerschaft und wurde 1942 nach Auschwitz deportiert und getötet. Die Gerüchte verstummten nie, daß Nathan nur der Strohmann für eine hinter den Kulissen agierende Finanzgruppe gewesen ist. Wohin die enormen Geldbeträge des Pathe-Konzerns geflossen sind und welche Finanzmanipulationen durchgeführt wurden, ist nie geklärt worden.

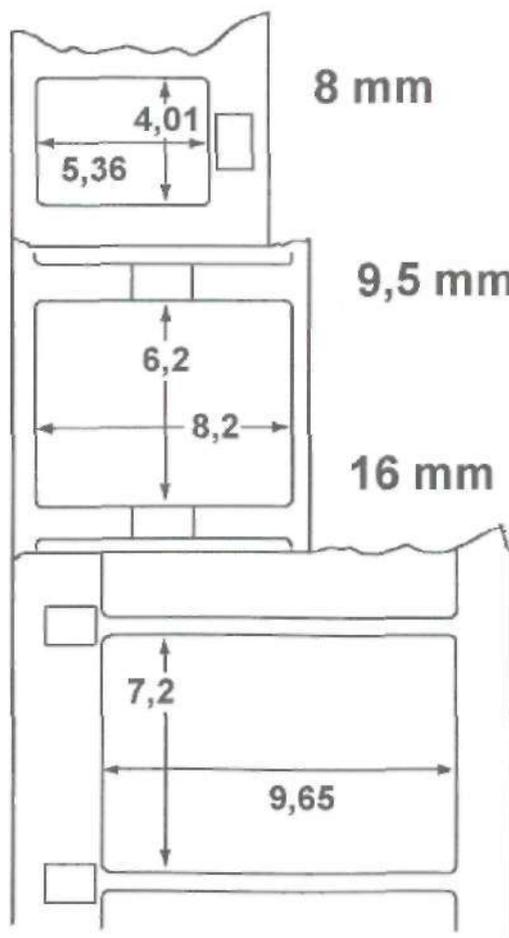
1955 entstand in einer Gemeinschaftsproduktion „Du Rififi chez les hommes“, der in Deutschland unter dem Namen „Rififi“ lief. Und 1957 wurde mit Jean Gabin „Die Elenden“ nach dem Roman von Victor Hugo verfilmt. Im gleichen Jahr entstand auch der Film „Die Hexen von Salem“ in Zusammenarbeit von Pathe mit der DEFA nach dem Bühnenstück von Arthur Miller. Jean Paul Sartre bearbeitete das Drehbuch für den Film. Am 24. Dezember 1957 starb Charles Pathe in Monaco.

„S.N. Pathe Cinema“ stellte 1958 in einer deutsch-französischen Gemeinschaftsproduktion „Casino de Paris“ mit Caterina Valente und Gilbert Becaud her. Pathe produzierte kaum mehr allein, vielmehr

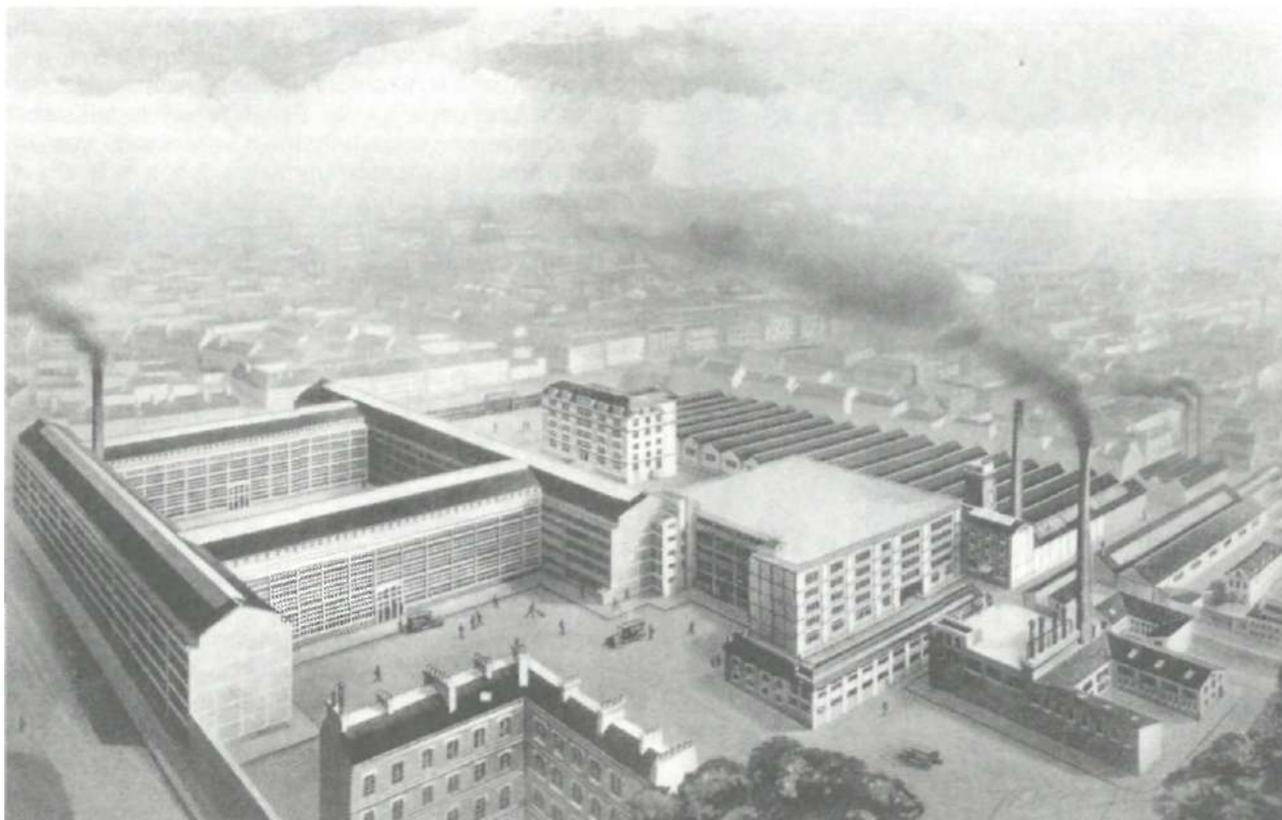
wurde Pathe wichtiger Coproduzent, der sich ab 1960 auch bei der Produktion von Fernsehfilmen engagierte.

Pathe betrieb von 1970 bis 1983 die eigenen und die Kinos von Gaumont. Nach mehrfachem Besitzerwechsel nach 1980 gehörte „Pathe Freres“ dann zur Finanzgruppe „Chargeur“, die aus dem Bereich des Textilhandels stammte und weit verzweigt im Medienbereich agierte. 1990 kaufte Pathe Communications (Besitzer ist Giancarlo Piretti) „MGM“ (Metro Goldwyn Mayer) für 1,3 Milliarden Mark. Piretti konnte aber sein aufgenommenes Darlehen nicht zurückzahlen, so ging MGM wieder an die Gruppe um Kirk Kerorian.

Aber noch in einem anderen filmischen Zweig gelang es Pathe, seinen Namen populär zu machen und damit auch viel Geld zu verdienen. 1921 brachte Pathe den 9,5-Millimeter-Film mit Mittenperforation und den dazugehörigen Projektor auf den Markt. Das 9,5mm-Format war der erste wirkliche Schmalfilm, damals „Kleinfilm“ genannt. Er löste die Welle des Amateurfilms aus, machte das Filmen für fast jedermann erschwinglich. Wahrscheinlich hatte das Filmformat seinen Ursprung im 28 mm Pathe-Film. In Deutschland verzögerte sich die Auslieferung, da man Patentprobleme mit Ernemann bzw. Zeiss-Ikon (17,5 mm Mittenperforation) bereinigen mußte.



Filmformate im Vergleich



CONTINSOUZA: Fabrik für Filmmaterial und Pathé-Kameras

Natürlich konnte man auch gleich Filmkopien für die 9,5 mm Projektoren erhalten. In drei Größenklassen wurden die Kopien geliefert: 10, 20 und 100 Meter. Entweder kaufte man die Filme oder lieh sie im Geschäft drei Tage lang aus - für etwa zehn Prozent des Kaufpreises. Die Filmkamera Pathe-Baby war eine Entwicklung von Roger Pathe (nach anderen Quellen soll sie von Ferdinand Zecca stammen, was bedingt durch die bisherige Tätigkeit Zeccas unwahrscheinlich klingt, da er künstlerischer Oberleiter war - die erste „Quo Vadis“ Verfilmung von 1901 stammte von ihm). Diese Kamera wurde in Deutschland erst 1923 verkauft. Bis dahin hatte man in Frankreich bereits 30.000 Geräte in den Handel gebracht. Die Bakelitkassette war mit 8,5 Metern Film für eine Minute Aufnahmedauer geladen. Der Rohfilm für die eigenen Aufnahmen war nur geringfügig billiger als die Spielfilmkopien. Man hatte die Wahl zwischen Umkehr- und Negativfilm. Bei zwei Umdrehungen mit der Handkurbel wurden 16 Bilder aufgenommen. Auch zwei ansetzbare Federwerksmotoren (Motrix und Camo) mit unterschiedlicher Federkraft waren im Angebot. Sie sollten das Filmen aus freier Hand ermöglichen. Nachteilig waren aber das hohe Gewicht und der Preis. Die Motoren kosteten fast genauso viel wie die Kamera. Das Zählwerk zeigte nicht die Meterzahl an, sondern die Anzahl der Bilder in Hundertergruppen bis 1.200.

1926 kam die Weiterentwicklung der „Baby“ heraus, die „Pathe-Moto-Kamera“, eine Kameraserie mit eingebautem Federwerk. Diese Kamera mit etwas größerer Kassette wurde mit verschiedenen

Objektiven geliefert (Pathe 3,5/20 mm, Zeiss Triotar 2,9/20 mm, Zeiss Tessar 2,7/20 mm, Krauss-Cellix 2,7/20 mm etc.). Eine Besonderheit waren die sogenannten Stillstandskerben am Filmrand. Der Projektor stoppte bei dieser Kerbe für eine gewisse Zeit und das Einzelbild wurde zum Beispiel für Zwischentitel oder auch für Landschaftsaufnahmen ohne Bewegung projiziert. Nachteilig war aber die starke Erhitzung des Einzelbildes, die zu einer Bildwölbung und damit zur Unschärfe oder gar zum Filmbrand führte. (Agfa und Elmo bauten ein ähnliches System 1975 in die „Family-Kamera“ bzw. die „Elmo-Album“ ein.)

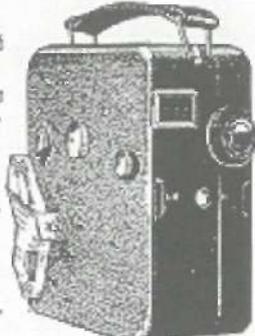
Ein reichhaltiges Zubehör kam auf den Markt und war der kostenlosen Hauszeitschrift „Pathex“ zu entnehmen: Schneidegeräte, Filmkitt, verschiedene Tanks für die Entwicklung, Umrollvorrichtungen, Reklamezusatzeinrichtung für die Filmprojektion im Schaufenster, ein Pathe-Ol zur Pflege der Geräte, Belichtungsmesser und Tabellen, Motoren zur Nachrüstung und sogar ein ganz einfacher Projektor für den Filmnachwuchs, der Pathe-Kid-Projektor. Überall entstanden Pathe-Niederlassungen zur Bearbeitung des 9,5 mm Films, so auch 1926 Pathex in Düsseldorf. Das gewaltige Pathe-Filmarchiv mit mehr als 1.000 verschiedenen Filmtiteln wurde später, zu Beginn des Zweiten Weltkrieges, von deutschen Truppen völlig sinnlos zerstört. Tausende Filme, zum Teil auch Produktionen der Ufa, mit der man einen Kopiervertrag geschlossen hatte, wurden verbrannt.

Bis zum Zweiten Weltkrieg hat Pathe ca. 15 ver-



ESSAYEZ... la nouvelle
MOTOCAMERA
Pathé-Baby

Appareil perfectionné
 avec double grille
 visour clair
 compteur
 Objectif
 anastigmat
 1 : 3,5
 Type
MONDIAL
 - B -



l'appareil
 de prise
 de vues
 le
 moins cher
 à l'achat
 le plus
 économique
 à l'usage

Fra
675

vous en serez ÉMERVEILLÉS !

 RAYON SPÉCIAL pour la DÉMONSTRATION
 ET LA VENTE. - LOCATION DE FILMS
 AUX ÉTABLISSEMENTS
PHOTO - PLAÏT
 39, Rue Lafayette et Succursales

Anzeige für 9,5mm-Schmalfilmkamera

schiedene Kameras und genauso viele Projektoren herausgebracht. Viele Kamerahersteller übernahmen das 9,5 mm Format oder bauten in Lizenz von Pathe Kameras, z.B. Bolex, Eumig, Beaulieu, Cinégel, Campro, Dekko, Ditmar, Erksam, GIC, Kern, Lehmann, Midget Movies, Meopta (damaliger Name: Suchanek), Miller, Nizo, Screnus, Ligonie, Universal, etc. Es gab sogar 1938 eine japanische 9,5 mm Kamera namens „Cine Rola“. Auffallend ist: kein amerikanischer Kamerahersteller brachte je eine 9,5 mm-Kamera auf den Markt - die Macht Kodaks. 1923 in den USA und 1924 in Deutschland erschien der 16 mm Film von Eastman Kodak als Amateurfilm, also drei Jahre nach der Einführung des 9,5 mm Films.

1926 kam der 17,5 mm Pathe-Rural-Projektor heraus, aber erst 1930 die Kamera dafür, die Rex-Motorkamera, 1934 der Pathe-Home-Talkie-17,5 mm-Tonfilmprojektor für Lichtton. Dieses neue 17,5 mm Material war wohl als Antwort Pathes auf Kodaks 16 mm zu verstehen. Mitte der zwanziger Jahre waren insgesamt neun Filmformate auf dem Markt: 35 mm, vier verschiedene 17,5 mm-Systeme, zwei verschiedene 28 mm-Varianten, 16 mm und 9,5 mm.

Das Preis-Leistungsverhältnis beim 9,5 mm Film war ideal. Der geringe Platzbedarf für die Perforation ermöglichte die Ausnutzung der gesamten Filmbreite. Das Bild war fast genau so groß wie beim 16 mm Film, kostete aber nur etwa halb so viel. Das Filmmaterial stammte für beide Formate zum Teil aus der gleichen Fabrik. Gezielt wurden

aber „Parolen unter das Volk gestreut“ wie: der Mittegreifer zerkratzt den Film, 9,5 mm hat ein größeres Korn, schlechtere Farben, nicht jedes Geschäft führt den Film etc. Es ging soweit, daß selbst renommierte Fachschriftsteller von einem „veralteten Format“ sprachen. Der Autor Joachim G. Staab schrieb 1978, daß er einen Bericht über „9,5 mm“ im Jahr 1958 unter Pseudonym schreiben mußte, da er Repressalien zu befürchten hatte. Daß sich 9,5 mm in Deutschland nach 1945 nicht mehr durchsetzen konnte, lag natürlich auch an dem schlechten deutsch-französischen Verhältnis und der geringen Reklame von Pathe in Deutschland, zumal Pathe nicht mehr über die Mittel verfügte, die für eine entsprechende Werbung notwendig gewesen wären.

Ab 1937 produzierte Pathe Tonfilmgeräte. Im gleichen Jahr starb Emile Pathe, der sich schon zehn Jahre vor seinem Tod aus dem Geschäft zurückgezogen hatte. Die Firma wurde als Pathe Marconi weitergeführt und produzierte noch in den fünfziger Jahren Rundfunk- und Tonbandgeräte sowie Schallplatten und später auch Fernsehgeräte. Marconi war damals einer der führenden Hersteller von Elektrogeräten und auch Tonfilmprojektoren. Der Ursprung der Firma geht auf den Nobelpreisträger Marconi - Erfinder der drahtlosen Telegraphie - zurück.

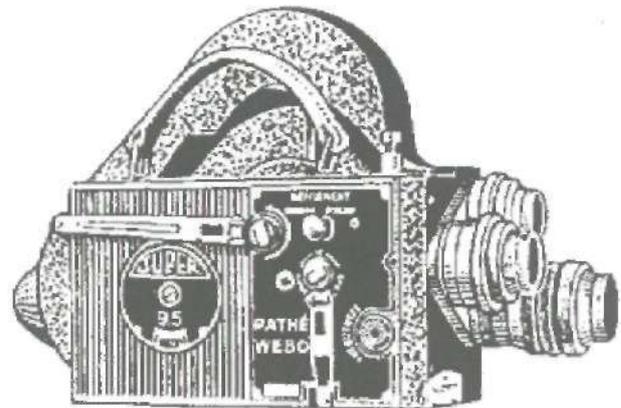
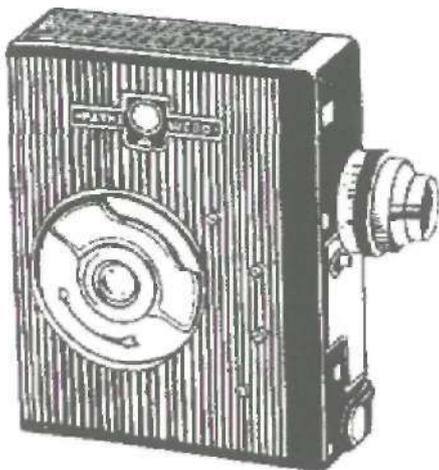
Am Ende des Zweiten Weltkrieges kommt der Prototyp der 16 mm Kamera Pathe-Webo heraus. Die Bezeichnung ist zusammengesetzt aus den Namen der Konstrukteure, dem Schweizer Jean Wesbrodt und Jacques Broido, der 1953 die Kamera „Carena“ für die Firma Carena (später Gevaert) mit dem Federwerksmotor im Handgriff konstruierte. Es gab zwei Webo-Typen: die A, eine kleine Kamera für 9,5 mm mit 15 Metern Filmvorrat und die Webo M in zwei Ausführungen, erst für 9,5 mm und dann auch für 16 mm, jeweils mit 30-Meter-Spulen. Später wurde auch eine dritte Kamera für Doppelsuperacht gebaut. Die Konzeption der Federwerkskamera war ideal. Sie wurde nach und nach verbessert durch einen Spiegelreflexsucher, automatische Belichtungsmessung, 60 bzw. 120 m Kassetten und verschiedene Motoren. Verwendung fand diese Kamera in allen Bereichen und war neben Bolex, Arri und später auch Beaulieu marktführend.

1946 schied der Ingenieur Marcel Beaulieu (1911-1986) bei Pathe aus. Er gründete später die Firmen „Beaulieu“ und „GIC“ (Groupement Industriel Cinematographique, Paris), arbeitete aber vorerst für „ETM“ (Electro Technique Mecanique, gegründet 1938). 1946 erschien die erste ETM-Kamera, die er mit Henry Moulin konstruierte (Moulin gründete 1949 MCM - Materiel Cinematographique Henry Moulin und baute die Kamera „Tourist“, die ab 1950 als „Starlett“ bezeichnet wurde und bis 1955 erfolgreich war). Erst 1951 begann die Produktion unter dem Namen Beaulieu. Die Fabrikation lag erst in Neuilly sur Marne, dann in kleinen Werkstätten in Champigny sur Marne und in Fontenay sous Bois.



1960 eröffnete er in Romorantin eine große Fabrik, beschäftigte 250 Mitarbeiter und produzierte bis 1975 rund 800 Filmkameras pro Monat. 1984 kam die Firma in finanzielle Schwierigkeiten. 1985 wurde Jean Ferras Firmenvorsitzender und die Firma nannte sich nun „Beaulieu Industrie“. Neben Filmkameras und Projektionsgeräten wurden dann auch Videokameras hergestellt. Heute sind nur noch acht Techniker unter der Leitung von Ferras beschäftigt, die vor einiger Zeit von Romorantin in das ca. 30 Kilometer südlicher gelegene Chartre umgezogen sind. Die Fertigung von Einzelteilen für die weltweit einzigen Super-8-Filmkameras und Projektoren wird über Zulieferfirmen bestritten.

1958 baute Pathe die „Lido“ jeweils für die Formate 9,5 mm, 16 mm, 8 mm und 9,5/2 (neun Komma fünf einhalb - der doppelt perforierte 9,5 mm Film wird mit der um 90° gedrehten Kamera aufgenommen, nach dem ersten Durchgang wird der Film



Pathé-Webo A für 9,5mm und Webo M, die für 9,5, 16mm und Doppelsuper-8 gebaut wurde.
(Bilder aus „CATALOGUE des CAMERAS FRANCAISES“ von Patrice-Hervé Pont)

wie beim Doppel-8-Film erneut belichtet und nach der Entwicklung gespalten). Dieser 4,75 mm Film, der im Projektor nicht von oben nach unten, sondern von links nach rechts transportiert werden muß, war wohl der „schmälste Schmalfilm“ mit einem Seitenverhältnis von 1 zu 1,75 - einer Bildgröße von ca. 3,54 x 6,2 mm, das heißt 22 mm-Bildfläche (zum Vergleich: der Doppel-8-Film hatte eine Bildfenstergröße von ca. 3,28 x 4,37 mm = 14 mm). Der Duplex-Film zählt zu den Breitbildformaten und stand in Konkurrenz zu den auf 16 mm-Film basierenden Systemen von Emel (Ehepaar Grimm) und Dimaphot (Charles Jaton), die beide nicht erfolgreich waren.

Der Pathe-Duplex Film entstand vor 1955 für die Kameras Pathe-Orly und Pathe-National IM. Es folgte die Lido-Duplex und 1958 die Lido-Universel, für 9,5 und 9,5/2. Der Produktionsleiter für diese letzten Pathe-Kameras war Robert Boyer. Der zu dem 9,5/2-Film gehörende Projektor „Monaco“ ist nur sehr selten auf Börsen zu finden. Das Format 9,5/2 blieb in Deutschland fast unbekannt und wurde kaum in deutschen Geschäften angeboten.

1961 kaufte Pathe die französische Firma „Cineric“. Der Projektionsgerätehersteller Ericson war schon 1949 in „Cineric“ umbenannt worden. Die 1958 gebaute Kamera „Princesse“ hatte nur einen geringen Erfolg. Nach dem Zusammenschluß mit Pathe gab es „Cineric“ als selbständigen Hersteller nicht mehr, die Firma nannte sich „Pathe-Cineric“ und wurde später zusammen mit „Ercsam“ zu „EPC“.

Robert Mascre (1903-1985), Fotograf und Großhändler in Compiègne, stellte ab 1937 Kinogeräte her (Projektor „Senior“). Während der Besatzung entwickelte er eine 9,5 mm Filmkamera. 1946 gründete er die Firma „Ercsam“ (Ercsam ist ein Anagramm des Namens Mascre) in Paris und brachte die 9,5mm-Kamera „CAMEX“ auf den Markt. Ab 1950 bot er auch eine „Camex“ als 8 mm Kamera an. Mascre schloß sich 1962 mit seinen 130 Mitarbeitern „Pathe-Cineric“ an. Die neue Fir-

ma, die Mascre leitete, nannte sich „EPC“ (Ercsam-Pathe-Cineric).

Preiswerte japanische Geräte eroberten nach 1960 den Markt und Kodak brachte 1964 das Super-8-Format heraus. Gleichzeitig kreierte Fuji den Single-8-Film. Französische Super-8-Kameras gab es bis auf die „Cinégel Le Mans 24 H“ nicht mehr, die japanische Nalcom SM 818 wurde 1978 als Pathe-Super-8-Sound BTL angeboten. Aber aus der Webo M für 16 mm entstand eine Webo für Doppelsuper-8-Film. Somit wurde in Frankreich erstmals der Doppelsuper-8-Film, der keine Kodak-Kassette benötigt, verwendet. Kameras für diese Filmart bauten dann auch Elmo und Canon in Japan, Meopta in Brün, Lomo in Leningrad und Krasnogorsk.

1965 nannte sich die Pathe-Niederlassung in Düsseldorf nicht mehr „Pathex“, sondern „Generalvertrieb für Pathe, Alfons Berg“. 1968 endete die Kamera-Produktion von Pathe. Über die heutigen Aktivitäten von Pathe kann man sich via Internet informieren.

Der Pilotton: eine Hamburger Erstgeburt

Spurensuche im Medienkeller

Von Carsten Diercks

„Geschichte schreiben ist eine Art, sich das Vergangene vom Halse zu schaffen“.
Johann Wolfgang von Goethe



Carsten Diercks mußte als Kameramann bis 1958 selbst für den guten Ton sorgen.

Foto: Sammlung Carsten Diercks

Vor einiger Zeit schenkte mir ein Kollege ein Buch, von dem ich schon viel gehört hatte: „Der Dokumentarfilm seit 1960“ von Wilhelm Roth (Verlag C. J. Bucher, 1982). In einigen Zeitungen sei es - so sagte man mir nach seinem Erscheinen - anerkennend rezensiert worden. Die Lektüre geriet für mich indes zum Ärgernis. Schon im Klappentext heißt es, sachlich einleuchtend, aber nach meinem Gedächtnis - was den Zeitpunkt betrifft - völlig an den Tatsachen vorbei: „Die Zeit um 1960 war die entscheidende Zäsur in der Geschichte des Dokumentarfilms. Die damals neuentwickelte Technik der leichten Handkamera mit Originalton ermöglichte dem Genre eine Spontaneität, die vorher un-

denkbar war. Der sprechende Mensch rückte in den Mittelpunkt, wurde sein 'Star'. Die Dokumentaristen konnten nun alltägliche Ereignisse beobachten, aber auch länger dauernde Prozesse. Der Dokumentarfilm wurde zur Chronik der laufenden Ereignisse.“

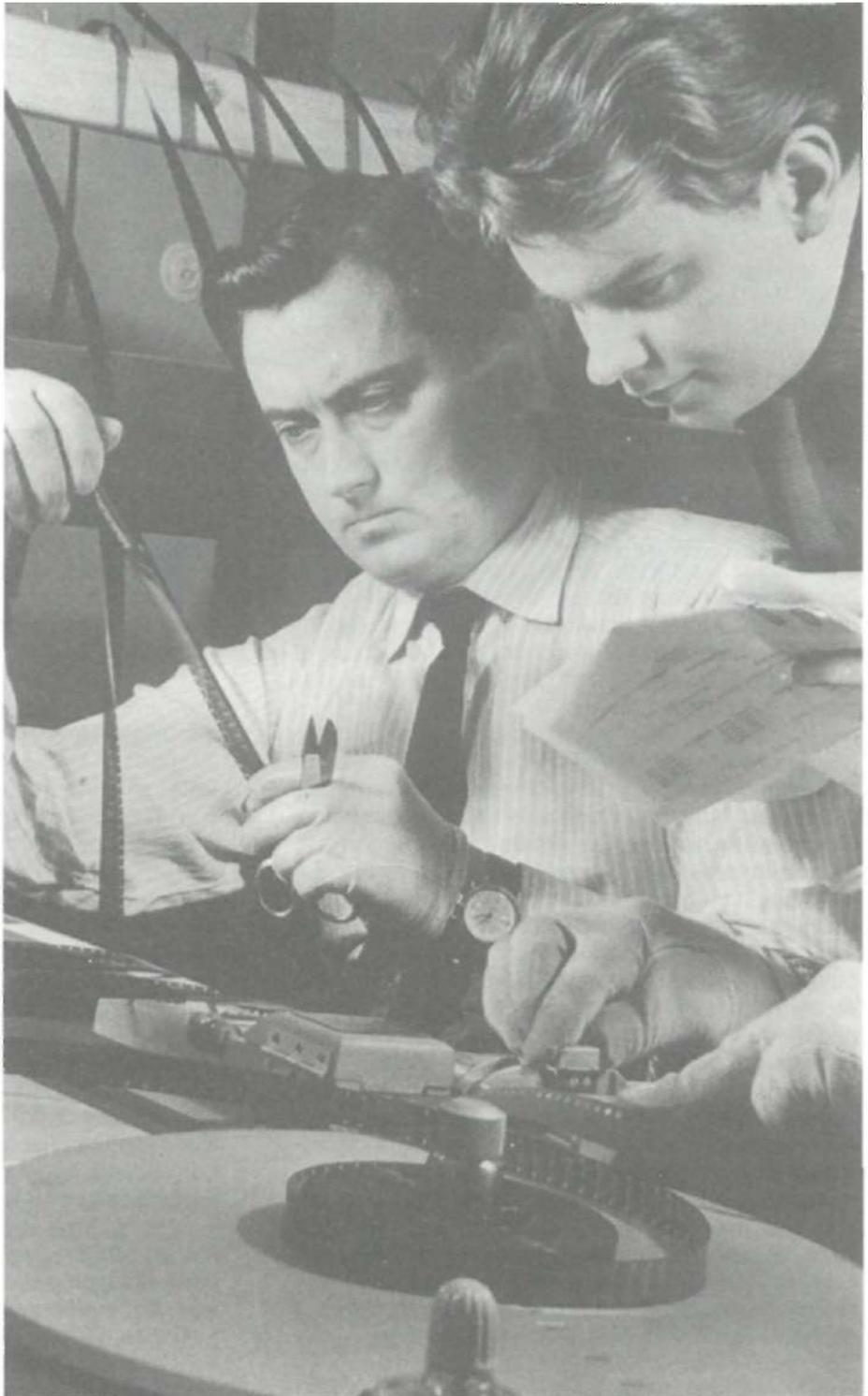
Schon früher war mir immer wieder aufgefallen, wie in der gesamten angloamerikanischen Fachliteratur der in den USA arbeitende Richard Leacock, ehemals Kameramann bei Robert Flaherty (u.a. „Louisiana Story“) und dann eigenständiger Filmemacher als Schöpfer des „Direct Cinema“ und Pate des „Cinema Verite“ gefeiert wurde. Selbst

mein eigener Sender, der NDR, war diesen historischen Fehlinterpretationen immer wieder aufgesessen. Bei verschiedenen Gelegenheiten, wo historische Rückblicke der Fernsehfilmgeschichte behandelt wurden, hat man aus mir unverständlichen Gründen immer die Interpretation der falschen Darstellung aus dem genannten Buch von Wilhelm Roth übernommen, statt sich selber durch eigene Recherchen schlau zu machen. Einfach schlampig recherchiert! Hier ein Beispiel: Im Herbst 1990 brachte das Fernsehprogramm NDR 3 den 1960 anlässlich des amerikanischen Vorwahlkampfes vom US-Filmmaker Richard Leacock gedrehten Film „Primary“. In der NDR-Ansage zum Film heißt es u.a.: „...1960 verfolgte Leacock die Kandidaten Kennedy und Humphrey. Sein Werk wurde bahnbrechend für die Film- und Fernsehreportage. Zum ersten Mal konnten sich die Filmmaker mit mobiler Kamera und Ton frei bewegen. Hautnah verfolgten sie die Kandidaten mit Mikrophon und Kamera ...!“

Wieder einmal war die alte Legende aufgewärmt worden - in diversen Büchern der anglo-amerikanischen Fachliteratur ungezählte Male beschrieben, in dem zitierten Standardwerk von Wilhelm Roth ungeprüft übernommen.

Der NDR, mein eigener Sender, sollte es eigentlich besser wissen, denn bereits im Januar 1984 hatte die NDR-Hauszeitung in ihrer Nr. 40 die ausführliche historische Richtigstellung und den wahren Ablauf in den stürmischen Anfangsjahren des Fernseh-Dokumentarismus gebracht: „Der Pilot-Ton - eine Hamburger Erstgeburt!“

Die von der NDR-Produktionsdirektion herausgegebene Informationsbroschüre „Information-Produktion Hörfunk und Fernsehen“ hatte in Nr. 12, November 1984, in Fortführung dieses Themas einen weiteren ausführlichen Beitrag gedruckt und



Von 1954 bis 1956 mußte Carsten Dierks seine 16mm-Filme selbst schneiden, da die NWDR-Cutterinnen es abgelehnt hatten, dieses Format zu bearbeiten.
Foto: Sammlung Carsten Dierks

nachgewiesen, daß die von Leacock ab 1960 angewandte „bahnbrechende neue Technik von beweglicher Kamera und lippensynchronem Ton“ bereits sechs Jahre zuvor beim damaligen NWDR in Hamburg-Lokstedt mit Erfolg angewendet wurde und von hieraus sich weltweit ausbreitete. Aber: „Was gilt der Prophet schon im eigenen Lande?“, weiß bereits die Bibel - oder zitieren wir besser Wilhelm Busch: „Kaum findet mal einer ein bißl was -



gleich gibt es weiche, die ärgert das!"

Veröffentlichungen über die Frühzeit der deutschen Nachkriegs-Fernsehtwicklung sind spärlich genug. Die Bibliographie von W. Roth's „Der Dokumentarfilm seit 1960" macht einen nicht klüger. Warum hatte er die englischsprachigen Quellen ungeprüft übernommen?

Ich war neugierig geworden. Jetzt wollte ich es wissen! Was sagen die Dokumente über die Baby-Jahre des neuen Mediums Fernsehen über die Anfänge des Dokumentarismus? - Also ein paar Stunden lang auf Spurensuche im Keller unserer NDR-Bibliothek. Meter um Meter, bis unter die Decke gestapelt, die Regale „Medienkunde": Film, Rundfunk und Fernsehen, mit 35 Unterabteilungen von „Anekdoten" bis „Zuschauerforschung". Nach langem Suchen auf wackliger Leiter schließlich die „Geschichte Deutsches Fernsehen", drei mehr als bescheidene, schmale Werke zur Historie des jungen Mediums. Aber was in den ersten Jahren der deutschen Fernsehentwicklung auf dem Sektor „Filmdokumentationen" geschah, scheint sich darin mit Martin S. Svoboda und dem Aufbau seiner „Tagesschau" zu erschöpfen.

Keinerlei Hinweise auf die Pionierarbeit, die vom damaligen NWDR, dem Vorläufer des NDR, während der Aufbauzeit gerade beim Dokumentarfilm geleistet wurde. Für einen Augenzeugen der stürmischen Gründerjahre eine schmerzliche Erkenntnis, zumal in Hamburg alles bereits 1953 begann, also sieben Jahre, bevor Richard Leacock über die neue Technik verfügte, die ihm „Spontaneität ermöglichte, die vorher undenkbar war", wie es bei Roth geschrieben steht. Aber diese Spontaneität hatte es damals in Hamburg Jahre zuvor doch auch gegeben!

Hohe Zeit also, so meine ich, 45 Jahre nach diesen Anfängen die Historie endlich einmal zurechtzurücken und an die Schrittmacherrolle zu erinnern, die das Fernsehstudio Hamburg gespielt hat. Von hieraus ging die „entfesselte Kamera" auf ihren späteren Erfolgskurs und beeinflusste vom Frühjahr 1954 an stilprägend alle folgenden Dokumentationen und Features von ARD, ZDF, aber auch internationaler Fernsehorganisationen.

Im Dezember 1953 sind in Deutschland erst 10.000 Fernsehgeräte registriert. Von Presse und Öffentlichkeit nicht bemerkt, war zu diesem Zeitpunkt in dem gerade eingeweihten Studio Lokstedt und im RTI, dem „Rundfunktechnischen Zentralinstitut an der Rothenbaumchaussee, in aller Stille das „Pilot-Ton-Verfahren", also die lippensynchrone Koppelung einer handlichen kleinen Filmkamera mit einem tragbaren Tonbandgerät, dem MAI-HAK-Recorder MMK3, vorbereitet worden.

Der damalige erste Fernsehintendant, Dr. Werner Pleister, durfte davon nichts erfahren. „Fernsehen bedeutet, live dabei sein", hatte er stolz in seiner Eröffnungsansprache am 23. Oktober 1953 seinen

Programm-Mitarbeitern erklärt. „Wenn wir wirklich einmal auf die Konserve Film zurückgreifen müssen, soll das für uns die Wochenschau in der Heilwigstraße tun!" So war folgerichtig im neuen Studio Lokstedt kein einziger Raum für Filmkamera, für Schneide- und Bearbeitungsmöglichkeiten von Filmmaterial vorgesehen.

Doch der Technische Leiter der jungen Fernseh Abteilung, Adalbert Lohmann - früher Siemens-Klangfilm-Ingenieur - hatte ein Hobby, und das war der 16mm-Film, damals noch geringschätzig „Schmalspur" genannt. Die „Neue Deutsche Wochenschau", Martin S. Svoboda und natürlich die Tagesschau-Cutterinnen hatten den „Amateurfilm" 16mm, wie er von der Fachwelt übereinstimmend abgewertet wurde, als für das Fernsehen ungeeignet abgelehnt.

Es grenzte also fast an eine Verschwörung, unter dieser Voraussetzung die erste Fernseh-Auslands-Expedition zu planen und sich dabei der überhaupt nicht erprobten neuen 16mm-Film-Piloton-Technik zu bedienen.

Die „Femseh-Notiz", der Informationsdienst des damaligen NWDR-Fernsehfunks, meldet am 13. Januar 1954: „Die Reporter Hans-Joachim Reiche, Peter Coulmas und Kameramann Carsten Diercks vom NWDR-Fernsehen werden Ende Januar eine Afrika-Expedition machen. Sie werden den ersten großen Femseh-Auslandsbericht aufnehmen. Die Stationen ihrer Flugreise sind Brüssel, Tripolis und Leopoldville. In Leopoldville - einige hundert Kilometer südlich des Äquators am Ufer des Kongo-Flusses - beginnt die eigentliche Expedition. Sie wird von dort über Elisabethville, Bukavu, am Tanganyika-See entlang, durch Ruanda-Urundi bis Stanleyville führen. Es wird dort viel Interessantes zu sehen sein. In Belgisch-Kongo findet man neben afrikanischem Buschleben moderne Industrialisierung. Das Filmmaterial wird täglich nach Hamburg geflogen, um es vor Klimaeinflüssen und Bakterien schaden zu bewahren."

Als wir am 21. Januar 1954 um 13.55 Uhr die Sabena-Maschine nach Brüssel besteigen wollen, um von dort in den zentralafrikanischen Busch weiterzufliegen, ist die Pilot-Einrichtung an Kamera und Tongerät buchstäblich in letzter Minute installiert worden. Der Technische Leiter Lohmann und sein Mitarbeiter Udo Stepputat drücken mir an der Gangway das MMK 3 in die Hand, dazu ein Bündel Kabel und einen Zettel, welcher Stecker wo hineingehört. Zeit für einen Test war vor dem Abflug nicht mehr geblieben.

Nach 36 Stunden, einer mond hellen Nacht und einem sonnenüberfluteten Tag mit Zwischenlandungen in Madrid, Casablanca und Kano am Südrand der Sahara, neigt sich der Bug der Maschine das letzte Mal nach unten. Leopoldville!

Sobald die Kabinentür aufgeht, schlägt uns ein Gluthauch entgegen: 43° im Schatten! Wenige

Stunden vorher in Europa zeigte das Thermometer noch -14° . Der Temperaturunterschied lähmt auf der Stelle und läßt uns fast ersticken. Das also sind die Tropen. Es scheint unvorstellbar, hier jemals arbeiten zu können. Nun, nach dem ersten Schock habe ich dann die Zähne zusammengebissen. Fünf lange Wochen in der Backofenhitze und immer ganz auf mich allein gestellt mit Kamera und Tongerät. Am 24. Januar 1954 abends schreibe ich todmüde in das Tagebuch: „Dieser glühend heiße afrikanische Januartag wird wohl zum denkwürdigen Datum in der Geschichte der Filmdokumentation: Kein aktuelles Ereignis, kein politisches Geschehen bestimmt diesen Tag. Vielmehr ist es eine kleine technische Sensation, die Aufsehen erregen wird. Zum erstenmal machte ich mit einem eigens für diese Reise konstruierten Tonfilm-Gerät eine 'pilot-synchrone' Filmaufnahme.“

Das wird dem Laien nicht viel sagen. Für uns „Leute vom Bau“ jedoch war es ein großes Ereignis. Ich konnte eine neue Technik erproben, die mit geringstem Aufwand und einer Apparatur von kaum 11 kg Gewicht hochwertige, lippensynchrone Film-Ton-Aufnahmen ermöglicht. Endlich war damit mein Traum, spontane Dokumentationen drehen zu können, erfüllt.

Diese Fernseh-Geschichte machenden Aufnahmen filmte ich mit Pauline, einer farbigen Radioansagerin in Zentralafrika, die sich auch als Sängerin

bereits einen Namen gemacht hatte. Mit einem zärtlichen Abendlied war Pauline, fast 10.000 km von Hamburg entfernt, für alle Welt sichtbar zum Sinnbild in der jungen Fernsehentwicklung avanciert, zum Dokument einer jetzt einsetzenden neuen Phase des Dokumentarfilms.

Ich habe oft an diesen Tag zurückgedacht und meine, der NDR darf sich gerade im Zeichen der aufkommenden Medienkonkurrenz mit Stolz der Rolle als Wegbereiter erinnern, die er in der Pionierzeit des Fernsehens spielen konnte. Wenn wir die Dokumente jener Tage nicht rechtzeitig aus dem Staub der Archive heben, werden die wahren Ereignisse falsch dargestellt oder bald ganz vergessen sein. Sollte das eingangs zitierte Goethe-Wort etwa auch für unsere eigene, die Mediengeschichte gelten?

Übrigens: Am 31.3.1954 wurde Folge 1 von „Mursuri - Es geht aufwärts am Kongo“ ausgestrahlt. Ein bis dahin nicht gekannter Erfolg für einen Dokumentarfilm. „Die 'entfesselte Kamera' ist gesellschaftsfähig geworden“, schrieb eine Fachillustrierte. Der damals gerade aufkommende Infratest-Index meldete eine Zuschauerzustimmung von +9. Das höchste bis dahin ermittelte Ergebnis.

Jetzt wollte plötzlich jeder mit der neuen Technik arbeiten. Auch die „Tagesschau“ begann zu diskutieren, ob man sich nicht mit dem 16mm-Film be-



Jürgen Roland dreht mit Carsten Diercks im Ruhrgebiet die Dokumentation „Der Zeit Gewinn“ (Sendedatum 6. Juli 1955) auf einer Zeche.
Foto: Sammlung Carsten Diercks



schäftigen müsse.

Am schnellsten reagierten die wachen Kollegen vom NWDR-Studio Berlin, dem späteren SFB. Unter der Leitung von Heinz Riek machten Günter Piechow und Herbert Victor bereits wenige Wochen später die ersten eigenen Experimente mit dem völlig neue Dimensionen erschließenden Aufnahmeverfahren. Sie riefen mich nach der Sendung zu Hause an: „Mensch, wie hast Du das bloß gemacht?“ - Am nächsten Tag bereits waren sie in Hamburg und ließen sich von der Zentraltechnik an der Rothenbaumchaussee die gleichen Zusatzgeräte für ihre eigene Ausrüstung bauen.

Der 'Pfiif' des Pilot-Tons beruhte auf einer Erfindung des Münchner Ingenieurs Josef Schürer, der beim Bayerischen Rundfunk als Entwicklungsingenieur arbeitete. Der Bayerische Rundfunk konnte mit der Erfindung aber noch nichts anfangen, da er in der Entwicklung seiner Fernseh Abteilung noch weit zurücklag und er zum Fernsehprogramm noch keine Beiträge lieferte. So kam der Ingenieur Schürer mehrfach nach Hamburg, um beim NWDR seine bahnbrechende Erfindung in die Praxis umzusetzen. Die Zentraltechnik des NWDR unter dem Oberingenieur Gondesen und dem Technischen Leiter des Fernsehens, Herrn Adalbert Lohmann halfen ihm nach besten Kräften dabei.

In diesen Zusammenhang muß auch erwähnt werden, daß es noch keine Möglichkeit gab, den Pilot-Ton synchron auf einem Bearbeitungsgerät zu schneiden. Der NWDR machte einen kleinen Hinterhofbetrieb - eine 6-Mann-Werkstatt „Steenbeck“ ausfindig, die bereit war, den Prototyp eines Schneidetisches zu bauen. Die Pläne dazu hatte ein Herr Gäde geliefert, der früher einmal Chef-Cutter bei der UFA in Berlin gewesen war.

Dieser Schneidetisch war wirklich fertig, als wir aus dem Kongo zurückkehrten. Er war aber noch mit der perforierten Tonspur des Normalfilms, also 17,5 mm wie beim Normalfilm, ausgerüstet. Beim Schneiden eines Films ein lästiges Manko, das erst abgestellt wurde, als einige Monate später die 16mm-perforierten Tonbänder auf den Markt kamen. Der 16mm-„Gerula“-Filmschneidetisch konnte sich aber zunächst nicht durchsetzen, weil die „Tagesschau“ sich sträubte, den 16mm-Film als vollwertig anzuerkennen.

Eine Versammlung der im Hause beschäftigten Cutter und Cutterinnen hatte einstimmig beschlossen, den „Amateurfilm 16mm“ als für Fernseh-zwecke absolut ungeeignet abzulehnen. „Das ist ja 'Augenpulver'“, meinte die damalige Chef-Cutterin. „Da muß Svoboda [der Chef der „Tagesschau“] über meine Leiche gehen, wenn er das hier im Betrieb durchsetzen will.“

Der Cutter Gäde sah keine Zukunft für seinen Schneidetisch, in dessen Entwicklung er sein ganzes Geld gesteckt hatte. Er machte seinem Leben ein Ende. Aber nur wenige Monate später zeig-

te sich dann, daß er zu früh aufgegeben hatte. Bei „Steenbeck“ gingen die ersten Anschlußaufträge ein und die Firma entwickelte sich zu einem Großbetrieb mit weltweiter Reputation, der sie bis zum Beginn des Video-Zeitalters, also 25 Jahre lang, geblieben ist.

Viele Versuche in der Welt, die Qualität der „Steenbeck“-Geräte nachzubauen oder zu kopieren, scheiterten. Ob in den USA, im indischen Dschungel oder den Fernsehstudios im fernen Asien, in Singapur oder Hongkong - überall traf man in den Filmstudios der Fernsehgesellschaften auf „Steenbeck“-Geräte.

Ich selbst wirkte in der Dokumentarfilm-Produktion von 1954 - 1959, also bis zu dem Zeitpunkt, an dem Richard Leacock mit einer „Prototyp-Ausrüstung“ Wilhelm Roth's Dokumentarfilmbuch zufolge - der Durchbruch mit der „mobilen Apparatur, mit der man sich ohne Beschränkung bewegen konnte“, gelang, an ca. 35 Dokumentarfilmen mit. Von einigen Städteportraits mit Jürgen Roland bis zur seither wohl mutigsten weltweiten Filmberichterstattung des Deutschen Fernsehens „Auf der Suche nach Frieden und Sicherheit“ und „Pazifisches Tagebuch“ (insgesamt 14 Folgen von 45 Minuten Länge, zusammen mit Rüdiger Proske und Max H. Rehbein, 1957).

Zwei Jahre später dann noch mit Peter Schmid die gleichfalls preisgekrönte 6-teilige Mittelamerika-Serie „Rebellen im Paradies“. Es gibt wohl kaum ein ästhetisches Stilmittel des Dokumentarfilms, das nicht schon damals gesucht, erprobt und mit Erfolg angewendet wurde.

Wie durch ein Wunder sind - soweit ich schon vor vielen Jahren bei Stichproben feststellen konnte - alle genannten Sendungen im Fernsehfilm-Archiv noch zu finden. Und sie haben tatsächlich die fast 50 Jahre ihrer Existenz relativ unbeschadet überstanden. Vielleicht ruft sie das Haus eines guten Tages durch eine Retrospektive in eigener Sache ins Gedächtnis zurück. Denn notabene: 1957 erreichte die Zahl der zugelassenen Fernsehempfänger gerade die Millionengrenze. Ob auch darin ein Grund siegt, daß die bahnbrechenden Entwicklungen der ersten Stunde, die von Hamburg ausgingen, kaum in das öffentliche Bewußtsein drangen und daher heute fast vergessen sind?

Die Universität Marburg hat im Auftrage der Deutschen Forschungsgesellschaft seit dem Jahre 1992 die Frühgeschichte des Deutschen Fernseh-dokumentarismus untersucht und hat seither in lobenswerten Bemühungen besonders von Herrn Dr. Peter Zimmermann dafür gesorgt, daß die Baby-Jahre des Fernseh-Dokumentarfilms seit ihren Anfängen im Jahre 1952, als in Deutschland gerade 10.000 Fernsehempfänger zugelassen waren (heutiger Stand 1998: über 30 Mio.), erforscht und festgeschrieben wurden. In der Buchreihe „Close Up“ - Verlag Ölschläger, München - sind seither fünf Bände in der Reihe erschienen. (Band 1,



1992- „Fernseh-Dokumentarismus - Bilanz und Perspektiven“, Herausgeber: Peter Zimmermann).

Und noch ein Phänomen jener Jahre sollte angesprochen werden, um Historiker, die sich mit der Fernseh-Frühgeschichte befassen, auf Widersprüche aufmerksam zu machen, die sich aus dem Studium der Unterlagen und Überbleibsel, besonders aber der kritischen Bemerkungen aus jenen Baby-Jahren ergeben könnten.

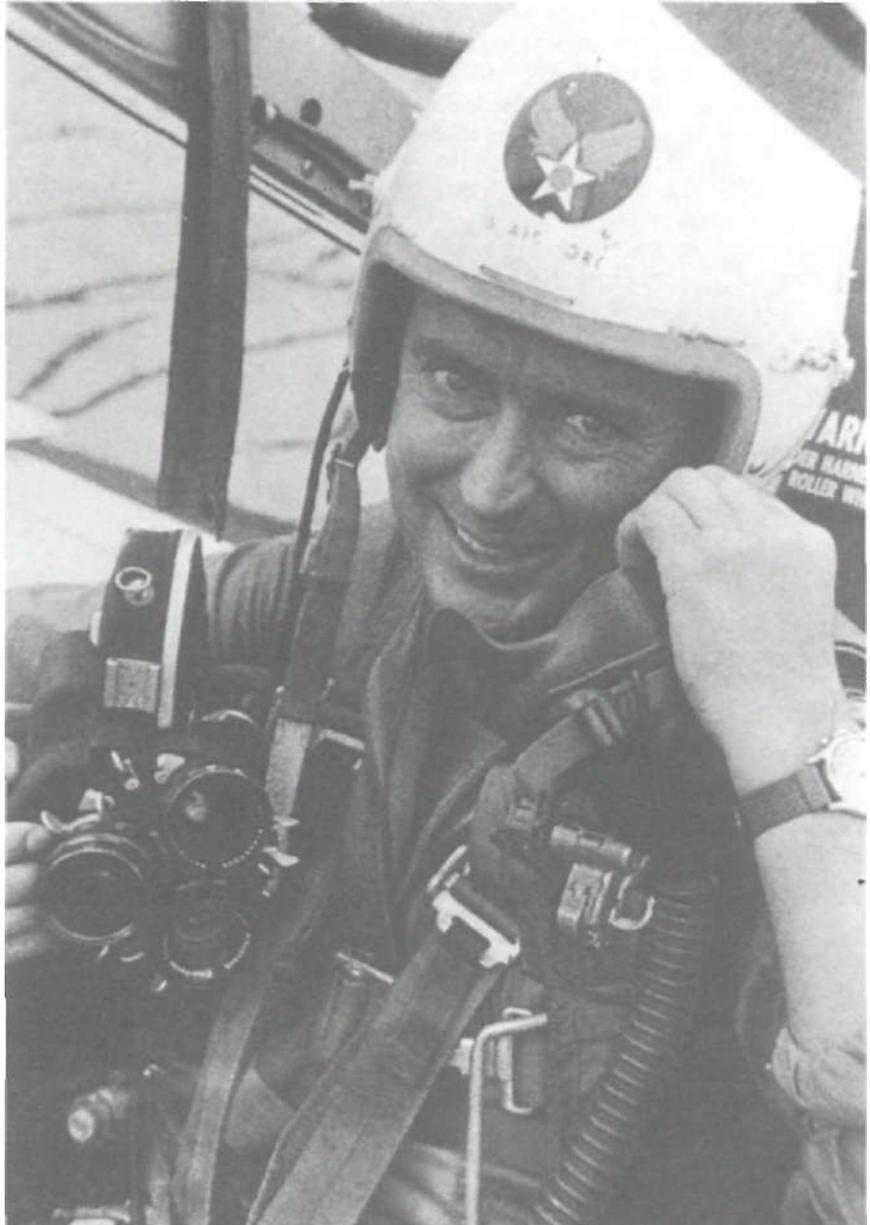
Es gab bereits in den 50er Jahren eine starke Lobby, die gegen die Ausbreitung des jungen Mediums Fernsehen operierte. Das war zunächst die Spielfilm-Industrie, die fürchten mußte, daß mit Ausbreitung des Fernsehkonsums die Kinos im Lande das Nachsehen hätten und auf lange Sicht gesehen in den Ruin getrieben würden.

Aber nach ein paar Jahren wurde sichtbar, daß die Spielfilm-Produzenten im Gegensatz zu ihren Befürchtungen Nutznießer des jungen Fernsehens werden konnten. Je größer die Etats der Fernsehanstalten wuchsen, um so mehr Aufträge gingen an die etablierte Filmindustrie. Die Rivalität erledigte sich schnell, und clevere Filmproduzenten sprangen bald auf den neuen Dampfer.

Anders dagegen reagierten die Printmedien. Klugen Verlagsmanagern schwante, daß ihre Werbeetats schrumpfen würden, wenn erst einmal das Werbefernsehen in Deutschland Fuß gefaßt hätte. In den USA hatte diese Entwicklung längst eingesetzt und man beschloß, die Ausbreitung des Fernsehens in Deutschland zu verzögern, so gut es eben ging.

Und ein Weg dazu war, die Programm-Mitarbeiter des Fernsehens zu verunsichern. In einigen großen Tages- und Wochenzeitungen, die Programmkritiken schrieben, wurden gute Sendungen grundsätzlich schlecht und schlechte Sendungen gut besprochen.

Diese Kritiken wurden bei uns in den Redaktionen in Lokstedt druckfrisch herumgereicht und sorgten für erhebliche Verunsicherung. Niemand wußte mehr, wohin der Weg ging! Was war nun gut, was eigentlich schlecht?!



Carsten Diercks bei den Dreharbeiten zur Dokumentation „Auf der Suche nach Frieden und Sicherheit“ in einer amerikanischen Kampfmaschine.
Foto: Sammlung Carsten Diercks

Da die „Hierarchen“, also die Chefetage, wiederum vor den Verwaltungs- und Aufsichtsratsgremien zitterten, die ihnen diese Kritiken um die Ohren schlugen, war Unsicherheit und Verwirrung auf der ganzen Linie im ganzen Hause angesagt. Das Schlimme an der Sache ist, daß dieses Manko sich bis zum heutigen Tage auswirkt. Filmhistoriker - und ich habe auf einigen Universitäten mit ihnen über dieses Problem gesprochen - stützen sich in ihren Analysen und Wertungen oft auf diese Archiv-Informationen und kommen naturgemäß häufig zu völlig falschen Schlüssen, was damals eigentlich gesendet wurde. Um so wichtiger wäre, daß die Fernsehanstalten ihre Archive, soweit die Materialien noch vorhanden sind, öffnen würden, um sie der Öffentlichkeit heute noch zugänglich zu machen, so daß die Historiker sich über die Qualität



In Leopoldville, seinerzeit Belgisch-Kongo, machte Diercks die erste lippensynchrone Bild- und Tonaufnahme mit Pilotonggerät.

Foto: Sammlung Carsten Diercks

dieser alten Sendungen, die ja inzwischen über 50 Jahre in den Archiven geschmort haben, selbst ein Bild machen können.

Später, Anfang der 60er Jahre, begannen dann die Dokumentarfilmer der 2. Generation mit ihren Experimenten, von denen - wie eingangs erwähnt Wilhelm Roth euphorisch schreibt: „Eine neue Form des filmischen Journalismus entstand. Nach dem Vorbild Richard Leacocks konnten sich die Filmemacher mit mobiler Kamera frei bewegen ...“.

Das ist natürlich Unsinn, denn diese neue Art, Filme zu machen, war schon 10 Jahre zuvor durch die neue Pilot-Tontechnik im NWDR geschaffen worden. In der Rückschau auf die Bemühungen der 2. Generation der Filmemacher Anfang der 60er Jahre muß ich heute sagen, daß wir sie damals gar nicht zur Kenntnis genommen haben. Der Stil schien uns unprofessionell, unnötig zerdehnt und dem zahlenden Normalfernseh Zuschauer nicht zumutbar. Nun, die jungen Filmemacher zogen dessen ungeachtet mit ihren Produkten in das Oberhausener und Mannheimer Walhalla ein, wie Rüdiger Proske ganz in meinem Sinne einmal schrieb. Aber so spielt eben das Leben!

Jetzt aber noch die Moral aus diesem Ausflug in den Medienkeller eilfertigen Verfassern deutscher

Film- und Fernseh-Historie ins Stammbuch geschrieben: Was hatte sich eigentlich auf internationaler Ebene abgespielt, bevor die neue bewegliche Tonfilmtechnik 16mm auch bei den mächtigen amerikanischen TV-Networks Fuß faßte und sich damit weltweit durchsetzen konnte? Gehen wir wieder auf Spurensuche. Die Fährte führt erneut eindeutig nach Hamburg ins Fernsehstudio Lokstedt. Und das kam so:

Am 17. April 1961 landen in der „Schweinebucht“ an Cubas Südküste, von der US-Navy kräftig unterstützt, einige hundert Exil-Cubaner, um in einem verzweiferten Versuch das gerade erst zwei Jahre etablierte Revolutionsregime Fidel Castros zu stürzen. Für den NWDR, damals noch, wie selbstverständlich die ARD-„Feuerwehr“, saß ich bereits fünf Stunden, nachdem die Ereignisse durch die

Radio-Frühnachrichten bekannt wurden, zusammen mit Bernt Engelmann im Flugzeug nach New York. „Fliegen Sie so schnell es geht,“ hatte der Intendant Dr. Walter Hilpert Order gegeben, als ich ihn frühmorgens kurz nach 6 Uhr in seiner Wohnung aus dem Schlaf klingelte. Ja, so machte man das damals, Regelwerk anno 1961! Aktuell waren wir in Hamburg allemal.

Unser kleines Team - als Assistent für Kamera und Ton reiste Gerhard Niveademski mit - erreichte, trotz gesperrter cubanischer Flughäfen, die Hauptstadt Havanna in einer Sondermaschine des cubanischen Außenministers Raul Rao gerade noch zur rechten Zeit, und wir erwiesen uns schnell als einzige auswärtige Reporter, die eine Dokumentation über die Ereignisse auf der zum Schlachtfeld gewordenen Karibik-Insel zustande brachten. Nur wenige Monate zuvor noch war ich für die Serie „Rebellen im Paradies“ auf der Zuckerinsel gewesen und hatte jetzt mächtige Freunde aus der Umgebung Fidel Castros wiedergetroffen. Wir erfreuten uns auch eines Empfehlungsschreibens Raul Raos, das sich als „Sesam-öffne-Dich“-Papier erwies und vor den Verfolgungen der Geheimpolizei schützte. Alle anderen Berichtersteller hatte der tobbende, aufs äußerste gereizte Diktator Castro ins Gefängnis sperren lassen. Amerikanische Journalisten waren in den ersten Wirren als angebliche



Spione erschossen worden.

Der US-Fernsehgesellschaft CBS war zu Ohren gekommen, daß nur ein Team aus Lokstedt in Havana arbeiten durfte. Bevor ich mit dem Film - und Tonmaterial unter abenteuerlichen Umständen nach Hamburg zurückkehrte, hatte CBS bereits drei Mitarbeiter von New York nach Hamburg-Fuhlsbüttel einfliegen lassen und sich beim NWDR die Lizenz-Rechte unserer Ausbeute gesichert. In wenigen Stunden waren sämtliche Rollen Bild und Ton kopiert und von den CBS-Kollegen mit meiner Hilfe und der Unterstützung der Technik unseres Hauses zu einer 60'-Sondersendung zusammengestellt. Kaum einen Tag später hatte CBS das Programm bereits über sein riesiges TV-Network einem Millionen-Publikum in den USA vorgestellt. Ein sensationeller Erfolg! CBS hatte ihre großen Konkurrenten NBC und ABC um Längen geschlagen.

Unser eigenes NWDR-Sonderprogramm erschien erst 10 Tage später auf den deutschen Bildschirmen: „Cuba Libre - Triumph eines Träumers?“ (Sendung: 24.5.1961, 60 Min.) Wir waren mit Schnitt und Produktion zwar nicht weniger schnell gewesen als die cleveren Kollegen aus New York, bekamen aber keinen früheren Termin! Das Thema erschien der ARD weniger brennend als den unmittelbar betroffenen Amerikanern.

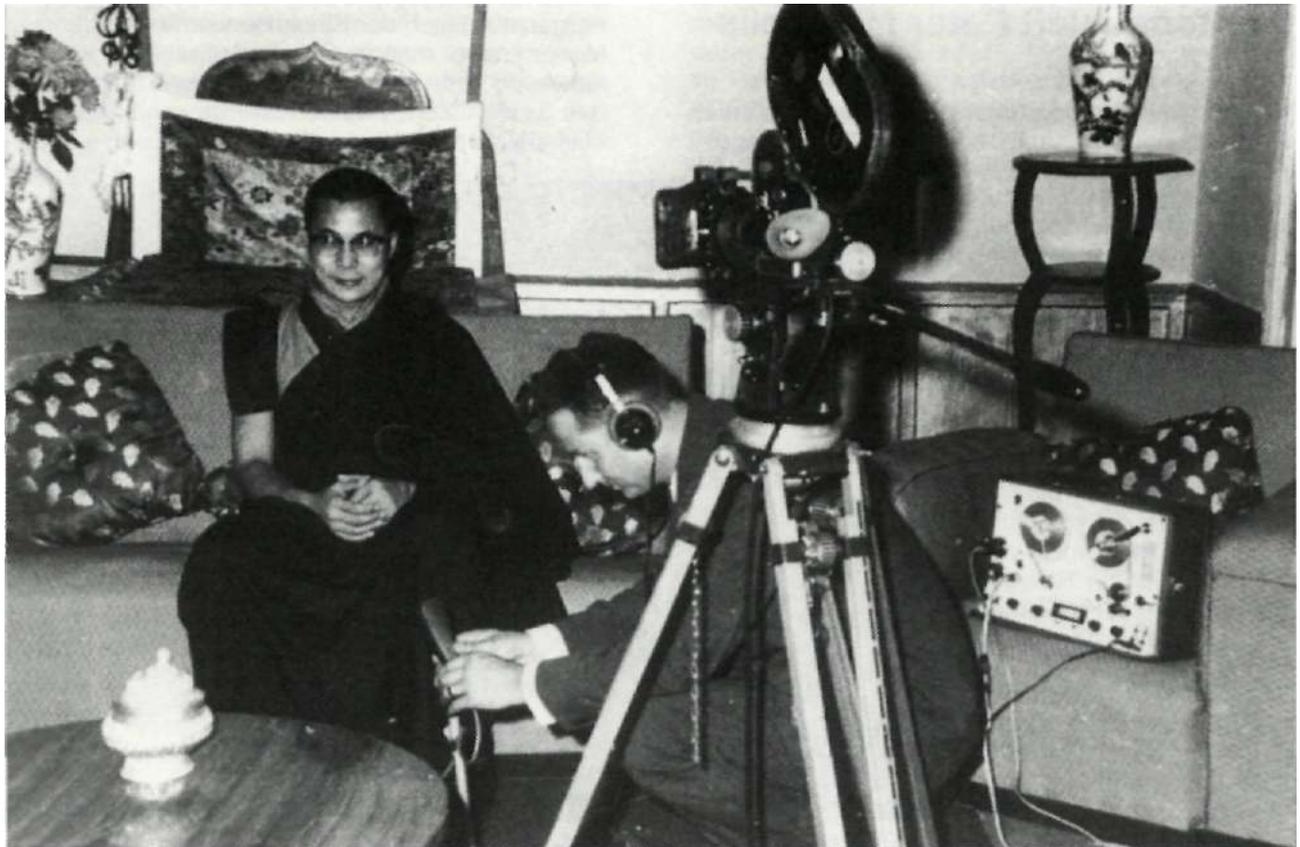
Das CBS-Team mit dem quirligen Mr. Silverman als Leiter hatte bis dahin für Synchronaufnahmen nur den in Amerika üblichen „kombinierten Lichtton“

oder aber bestenfalls die kombinierte magnetische Randspur gekannt. Sie erzählten, wie in ihrer Station damals Filme noch altmodisch mit der „Moviola“ geschnitten wurden, einer ratternden, lärmenden Schneidevorrichtung, mehr Marterwerkzeug für empfindliches Filmmaterial als schonendes Bearbeitungsgerät.

Mir war schon Jahre zuvor bei einem mehrwöchigen Amerika-Aufenthalt aufgefallen, auf welchem geringem Niveau sich im Vergleich zu unserem Standard im Fernsehen der ARD die US-Dokumentationssendungen bewegten. Die Kollegen erhielten also in Hamburg, wie sie gern zugaben, ihr „Aha-Erlebnis“. Sie waren vom deutschen Niveau der Filmberichterstattung überrascht und fasziniert.

So also gelangte die neue Technik - zumindest wie in diesem Beispiel auf dem Fernsehsektor der US-Fernsehgesellschaft CBS - über den Großen Teich. Aber das geschah nicht von West nach Ost, aus dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten zum vermeintlich technisch entwicklungsbedürftigen deutschen Fernsehen - wie man aus W. Roth's Buch „Der Dokumentarfilm seit 1960“ folgern muß -, sondern in genau umgekehrter Richtung.

Nach NDR-Vorbild setzte sich das fortschrittliche Verfahren sehr schnell auch in den USA durch. Und so schließe ich diesen Ausflug der Spurensuche deutscher Mediengeschichte wiederum mit einem Goethe-Wort in einer - man verzeihe mir - geringfügigen Abwand: „Wahrhaftig, Du hast recht! Mein Hamburg lob ich mir!“



Carsten Diercks 1959 beim Dalai Lhama im indischen Teil des Himalaya

Foto: Sammlung Carsten Diercks

Aus dem Verein

Von Eggert Woost



Regisseur Ulrich Erfurth zeigt Heinz Rühmann Gustav Knuth's empfindlichste Stelle
Foto: Peter Michaelis

gisseure und Filmschauspieler, oft aus der Vorkriegs- und Kriegszeit stammend und mehr oder weniger problemlos „entnazifiziert“. Wir finden unter den Darstellern Sonja Ziemann, Carl-Heinz Schroth, Grethe Weiser, Marianne Hoppe, Willy Fritsch, Käthe Haack, Paul Kemp, Hilde Krahl, Carl Raddatz, Henry Porten, Paul Dahlke, Anny Ondra, Willi Birgel und Heinz Rühmann. Sehenswert auch die Liste der Regisseure: Wolfgang Staudte, Hans Deppe, Geza von Cziffra, Akos von Ratany, Eugen Jork, Wolfgang Liebeneiner, Erich Engel, Rolf Meyer, Erik Ode, Kurt Ulrich, Georg Wilhelm Pabst, Marcel Ophüls, Willi Forst, Frank Wisbar, Jürgen Roland u.a.

Michaelis war auch für den Filmbau Göttingen, für die Constantin-Film in München und für Atze Brauner (CC-Studios in Berlin) tätig. In

knapp 30 Jahren hat er Werkfotos für 90 Spielfilme hergestellt. Nach der Kinokrise wurde die Arbeit im Metier knapp; man mußte die Aufträge annehmen, die sich gerade boten. Und so war sein letzter 1974 das Sexfilmchen „Oktoberfest - da kann man fest!“ Michaelis wurde 1904 in Dessau als Sohn wohlha-

Unser Verein hat den Fotonachlaß des Fotografen Peter Michael Michaelis erworben. Dabei handelt es sich um etwa fünftausend Aufnahmen (größtenteils Negative) aus seiner Tätigkeit als Standfotograf. Hergestellt wurden die Fotos für Werbezwecke aller Art, vor allem für Veröffentlichungen, zum Aushang in den Schaukästen der Lichtspielhäuser oder als Künstlerporträts. Beginnend mit den 40er und 50er Jahren hat er vor allem Spielfilme der damals neuen REAL-Film in Hamburg betreut. Ältere Kinogänger erinnern sich sicherlich an Filme wie „Schicksal aus zweiter Hand“, „Hafenmelodie“, „Schatten der Nacht“, „Des Lebens Überfluß“, „Der Schatten des Herrn Monitor“ oder „Die Dritte von rechts“. Und sicherlich auch an die gefeierten Re-



Gisela Trowe und Heinz Rühmann im REAL-Spielfilm „Keine Angst vor großen Tieren“
Foto: Peter Michaelis



bender Kaufleute geboren. Er lehnte es ab, das Geschäft seiner Eltern fortzuführen. Statt dessen hat er vielerlei Tätigkeiten im Laufe der Zeit übernommen: Er war Verwalter auf einem Weingut in Algerien, studierte in Paris ohne Abschluß, arbeitete beim Theater an der Wien. Ab 1930 fand man ihn in Berlin bei Theatern und bei der UFA als Tänzer, Komparse, Kameraassistent und Kameramann. Während der sommerlichen Spielpausen verdiente er gutes Geld im Hotel Adlon - als Eintänzer. Von diesem Zusatzverdienst machte er seinen Flugschein.

Mit Beginn des Krieges war er PK-Mann (Fotograf der Propaganda-Kompanie) und erstellte Aufnahmen von Kriegshandlungen an der Ostfront und in Deutschland. Seine Wohnung in Berlin war ausgebrannt; außer seiner Leica-Kamera besaß er nichts mehr.

1944 flüchtete er nach Hamburg und fand eine Beschäftigung als Fotograf und Laborant für die englischen Besatzer, die gerne Fotos an ihre Angehörigen und Freunde in Großbritannien schickten. Ab 1948 begann seine Tätigkeit als Spielfilm-Standfotograf, allerdings nie mit festem Vertrag, sondern immer für einzelne Spielfilmproduktionen. Als Rentner mit dürftigem Einkommen arbeiteten er und seine Frau als Gebäudereiniger. Trotzdem machte das Ehepaar Michaelis einmal jährlich weite Auslandsreisen. Eine Besonderheit, die von der Tagespresse und vom Nachrichtenmagazin „Spiegel“ gewürdigt wurde, war eine Sahara-Durchquerung, die beide auf eigene Faust in einem älteren VW-Golf unternahmen.

Peter Michael Michaelis verstarb 1996 im Alter von 92 Jahren in seiner Wohnung in den Grindelhochhäusern.

Film über das Segelschulschiff PAMIR

Wir haben mehrfach über den Film DIE PAMIR berichtet. Das Sinken des Schiffes im Orkan hat mit zum Ende der Frachtschiffahrt unter Segeln beigetragen. Der 89-minütige abendfüllende Dokumentarfilm ist nach seiner Wiederentdeckung durch uns inzwischen in vielen Kinos innerhalb und außerhalb Hamburgs gelaufen. Nach längeren Bemühungen besitzen wir jetzt auch alle Rechte an dem Film. Videokassetten sind weiterhin bei uns zu erwerben. Der Preis wurde auf 64,- DM ermäßigt (Kontakt: Eggert Woost., Tel. 832 03 47).

Filmbücher und Filmtexte

In unserer letzten Ausgabe hatten wir berichtet, daß die schriftlichen Bestände unseres Vereins aufgrund eines Depositavertrages ins Staatsar-

chiv in der Kattunbleiche eingelagert werden konnten. Die Erfassung der Buchbestände und der Filmprogramme ist inzwischen abgeschlossen. Unsere Bibliothek umfaßt zahlreiche Veröffentlichungen seit 1912 zu den künstlerischen, ästhetischen und technischen Aspekten von Film und Fernsehen, die Sammlung von illustrierten Filmprogrammen über 3.000 Einzelstücke seit den 30er Jahren. Die Veröffentlichungen können nach Terminvereinbarung gesichtet werden. Kontakt: Eggert Woost (Tel. 832 03 47) oder Volker Reißmann. (Tel. 42831-3280).

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, Fax: 040-468855-99

Anzeigen: sind gern gesehen

Bezug: für Mitglieder kostenlos

Auflage: 2.000

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



Einladung

Unser alljährlicher Klönschnack für alle Filminteressierten findet traditionsgemäß wieder im Cafe des „Metropolis“-Kinos in der Dammtorstraße statt. Und zwar am

**Montag, den 1. März 1999
ab 18.00 Uhr**

Auch die allseits beliebten Filmabende mit historischen Dokumentarstreifen über Hamburg und seine Geschichte werden 1999 fortgesetzt. Zusammen mit dem Verein für Hamburgische Geschichte findet im Februar ein Filmabend zur spannenden Historie der Hamburger Hochbahn statt. Gezeigt werden u.a. die Kurzfilme „Hamburg hat's eilig“ (1928) und „Magische Signale“ (1952). Der nächste Termin ist:

**Mittwoch, der 17. Februar 1999
um 18.00 Uhr**

Adresse: Staatsarchiv Hamburg, Kattunbleiche 19, 22419 Hamburg - direkt am U-Bahnhof Wandsbek-Markt. Der Eintritt ist, wie üblich, frei.

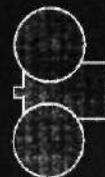
Filmkalender

Unser Verein hat zusammen mit dem Verein für Hamburgische Geschichte den großformatigen Kalender „Drehort Hamburg“ herausgebracht. Restexemplare sind zum Sonderpreis von 30 DM über Tel. 040-428 31 3280 oder direkt in der VHG-Geschäftsstelle im Staatsarchiv, Kattunbleiche 19, 22041 Hamburg, zu haben.

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. Bildschärfer - Fernregeleinrichtungen
- 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