

Nr. 7 Oktober 2000



Hamburger

FLIMMERN

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



**1934 - 1952:
Als das Fernsehen nach
Hamburg kam**

Aus dem Verein

Ein neuer Vorstand

Der Verein Hamburger Film- und Fernsehmuseum e.V. hat einen neuen Vorstand: Auf der Mitgliederversammlung am 22. Februar 2000 im Staatsarchiv Hamburg stand neben einigen Satzungsänderungen auch eine Neuwahl auf der Tagesordnung; sie war nicht zuletzt durch den Tod des bisherigen 1. Vorsitzenden Eggert Woost notwendig geworden.

Zum neuen 1. Vorsitzenden wurde mit der erforderlichen Mehrheit Dr. Joachim Paschen gewählt, Direktor des Landesmedienzentrums Hamburg. Er gehört zu den Gründungsmitgliedern des Vereins und hat seit mehr als zwölf Jahren eng mit Eggert Woost zusammengearbeitet. Die bisherigen Vorstandsmitglieder Till Heidenheim, Jürgen Lossau und Volker Reißmann wurden wiedergewählt. Herr Heidenheim hat jedoch darum gebeten, sich wegen anderer Belastungen aus der Vorstandsarbeit zurückziehen zu dürfen; er hat sich bereit erklärt, weiterhin aktiv die Ziele des Vereins zu fördern. Wir danken ihm für seine engagierte Mitarbeit seit der Gründung des Vereins.

Der neue Vorstand hat angekündigt, für den Herbst eine weitere Mitgliederversammlung einzuberufen, die – weil im Februar die Diskussion dieser Fragen aus zeitlichen Gründen unterblieb – über die inhaltliche Gestaltung der zukünftigen Arbeit befinden soll.

Die beschlossenen Satzungsänderungen betreffen eher unwesentliche Änderungen, z.B. die Herabsetzung des Mindestalters für die Mitgliedschaft auf 16 Jahre. Die Änderungen liegen zur Zeit noch zur Bestätigung beim Amtsgericht.



Der neue Vorstand: Joachim Paschen (Mitte), Jürgen Lossau (links) und Volker Reißmann.

Neuzugänge

Der bekannte Eimsbüttler Maler und Grafiker Hans Wrage überreichte dem Verein anlässlich einer Vernissage im Staatsarchiv eine alte 35-mm-Filmrolle. Eine erste Sichtung ergab, dass sie den historischen Festzug am 24. März 1913 durch Hamburg dokumentiert, dessen Kostüme und Ausstattung nach Entwürfen des Malers Arthur Illies gestaltet wurden. Während des Festzugs durch die damals neugebaute Mönckebergstraße führten Mitglieder von Volksgruppen der Hamburger Bürgervereine in historischen Gewändern aus der Zeit von 1800 bis 1814 die Ereignisse der „Franzosenzeit“ vor. Sie stellten damit das Leben und Treiben in Hamburg während der Besetzung durch französische Truppen 1806 dar, zeigten die vorübergehende Befreiung Hamburgs 1813 und die Gründung der Hanseatischen Legion sowie der Hamburger Bürgergarde. Ferner wurden der Wiedereinzug der Franzosen und die Belagerung durch russische Truppen 1813/1814 sowie die endgültige Befreiung Hamburgs 1814 und sogar die Gründung der Hamburger Turnerschaft 1815 beim Festzug dargestellt. Kurioserweise war es ausgerechnet ein französischer Kameramann der Firma Gaumont, der 1913 diese ca. 20-minütigen Aufnahmen vom Festzug durch die Hamburger Innenstadt festhielt. Recht abenteuerlich mutet eine Schilderung von Hans Wrage an, wie der Film unlängst noch einmal zur Aufführung in einem Kino kam. Mitglieder des Hamburger Alster-Vereins überredeten den Besitzer von „Eck's Kino“ in Niebüll, den Film am 13. August 1999 noch einmal anlässlich einer Tagesfahrt nach Nordfriesland vorzuführen. Da sich der Kinobesitzer als gleichzeitiger Chef der Freiwilligen Feuerwehr der Stadt der Gefährlichkeit des Filmmaterials bewusst war, wurde eine schwächere Birne in den 35-mm-Projektor eingeschraubt und umfassende Vorsichtsmaßnahmen (wie die Bereitstellung von Feuerlöschern in Projektornähe) ergriffen. Erst dann wurde der knapp 85 Jahre alte Film noch einmal vorgeführt und das historische Nitrozellulose-Material durchlief dann auch die moderne Vorführanlage. Aufgrund der Feuergefährlichkeit wurde die Filmrolle durch unseren Verein sofort an das Bundesarchiv weitergeleitet. Dort existierte zwar schon eine kurze Dokumentation über den Hamburger Festzug von 1913, die jetzt aufgetauchte Filmrolle war jedoch bisher unbekannt. Daher soll auch dieser Film vorrangig ins laufende Umkopierprogramm auf Sicherheitsfilm aufgenommen werden. Erstaunt war man dort auch über die exzellente Qualität des Films, der trotz seines Alters kaum Kratzer oder andere Beschädigungen aufwies.



Standbild aus dem Film über den historischen Festumzug von 1913.

Weitere Ergänzungen unserer Bestände erfolgten unter anderem durch kleinere private Schenkungen wie diverse Drehbücher. Etliche Dutzend REAL-Filmplakate aus den 50er Jahren gelangten durch einen Doublettentausch über einen Hamburger Antiquar zu uns. Darüber hinaus übergab uns Frau Valotto von der Hamburger Filmförderung 175 Aktenordner der ehemaligen Stern-Film-Pressedokumentation des Gruner+Jahr-Verlags, die von ca. 1972 bis 1984 Zeitungsausschnitte zu allen in den Kinos gelaufenen Filmen enthält, sowie zu Filmgenres, Festivals und anderen Themen rund um's Kino. Außerdem bekamen wir durch eine Schenkung in den Besitz von rund 2000 Filmpressemappen mit Foto- und Diasätzen, die überwiegend aus den 90er Jahren stammen. Michel Bergmann (XENON-Film) übergab uns zudem 35-mm-Kopien seiner Spielfilme „Die Kolonie“ (1985), „Der Flieger“ (1986), „My lovely Monster“ (1990) und einen Multifunktionsschneidetisch für 16mm- und 35mm-Film mit diversem Zubehör.

Einladung

Ein ungewöhnlich starker Besucherandrang führte bei unserem letzten Filmabend am 16. März 2000 dazu, dass der Referent Dr. Daniel Tilgner seinen neuen Hamburg-Film gleich zweimal hintereinander zeigen musste, damit auch jeder die Chance hatte, an der Veranstaltung teilzunehmen. Deshalb haben wir uns entschlossen, bei unserem Herbstprogramm zwei verschiedene Filmabende hintereinander anzubieten, in der Hoffnung, dass sich das Besucherinteresse dadurch besser verteilt (selbstverständlich ist auch die Möglichkeit für Interessierte gegeben, beide Veranstaltungen zu besuchen).

Der erste Filmabend findet statt am

**Mittwoch, den 18. Oktober 2000,
um 18 Uhr**

Schwerpunkt soll die Fernsehgeschichte sein, denn vor fast genau 50 Jahren nahm der Vorgänger des Norddeutschen Rundfunks, der NWDR, in Hamburg seinen Versuchsbetrieb auf. Carsten Diercks, der als Kameramann seit Anfang der fünfziger Jahre an der technischen Entwicklung des neuen Mediums Fernsehens intensiv teilnahm, wird an diesem Abend als Zeitzeuge anwesend sein und für Fragen zur Verfügung stehen. Darüber hinaus wird er ein paar Ausschnitte aus seinen Werken, zu denen u.a. „Fliegen sie mit Hannibal“ gehört, zeigen und kommentieren.

Der zweite Filmabend findet statt am

**Mittwoch, den 29. November 2000,
um 18 Uhr**

Gezeigt wird nach einer kurzen Einführung der Stummfilm „Brüder“ des Hamburger Regisseurs Werner Hochbaum aus dem Jahre 1929 (63 Min.), der vor dem Hintergrund des großen Hafenerbeiterstreiks von 1896/97 die Geschichte zweier Brüder erzählt, die sich – einer als Anführer des Streiks, der andere als Polizist – großen Gewissenskonflikten ausgesetzt sehen, als es zur Konfrontation in der Hansestadt kommt. Beide Veranstaltungen werden wieder zusammen mit dem Verein für Hamburgische Geschichte durchgeführt, Veranstaltungsort ist der Lorchsaal des Staatsarchivs Hamburg (Kattunbleiche 19, 22041 Hamburg, nahe U-Bahnhof Wandsbek-Markt). Der Eintritt ist – wie üblich – frei, Gäste sind willkommen, ein Anspruch auf Einlaß bei Überfüllung des Saals oder nach Beginn der Vorstellung besteht allerdings nicht.

Alte Hamburger Lichtspielhäuser (5): **Der „Palazzo Prozzo“ in der Osterstraße**

Von Arndt Prenzel

Der Hamburger Architekt Karl Schneider schuf 1927/28 mit dem Großkino „Emelka-Palast“ im Arbeiterviertel Eimsbüttel den ersten „echten“ Kinobau in Deutschland. Die architektonische Sensation wirkt heute noch in der Erinnerung alter Eimsbüttler Kinofreunde nach: „Palazzo Prozzo“ wurde das Kino in der Osterstraße 124 genannt, das 1943 völlig ausbrannte, lange Jahre als Tonstudio diente und demnächst als „Aldi“-Markt wieder mit Publikum bevölkert wird. An das alte Kino erinnert nur noch die Fassade.



Emelka-Palast, Kassen-Foyer.

Foto: Ernst Scheel

Riesenauftrieb zur Eröffnung am 30. März 1928 in Eimsbüttel: Während sich drinnen die geladenen Gäste am Griegschen Huldigungsmarsch erfreuten, drängelten sich in der Osterstraße Tausende von Neugierigen. Harry Elbing (Jahrgang 1920) aus der Gärtnerstraße war dabei: „Bei der Einweihung war richtig Aufruhr! Wir drückten uns die Nasen platt, um einen Blick ins Foyer zu erhaschen“.

Sicherheitspolizei musste den Verkehr regeln. Das Festprogramm dauerte Stunden – doch die Neugierigen verharren, bis die Eröffnungsgäste wieder herauskamen.

Käthe Wittenberg (Deutsches Schauspielhaus) sprach die damals üblichen Worte des früh verstorbenen Julius Wolschendorff: „Es werde Licht!“. Da-



nach ging es los. Johannes Hampel dirigierte das „schmissige“ Emelka-Orchester, das im Orchestergraben aufspielte – die Zeit des Tonfilms sollte wenige Monate später beginnen. Nach einem Film über die Entstehung des „Emelka-Palastes“ (gedreht von Filmfreak Feuerwehrmann Werner Krüger, die Kopie ist leider verschollen), der „Emelka“-Wochenschau und „Pat und Patachon“ gab es den Spielfilm „Freiwild“ nach Arthur Schnitzlers Schauspiel) im überfüllten Haus zu sehen. Die jugendliche Hauptdarstellerin Evelyn Holt war anwesend und bekam reichlich Beifall.

Auch die Tagespresse war voll des Lobes über das rund 1.550 Plätze bietende Großkino. „Hamburg ist um ein Kino reicher, und zwar um ein Haus, das man hinfort zu den ersten unserer Stadt rechnen wird.“ („Hamburgischer Correspondent“ vom 31. März 1928).

Bislang waren Lichtspielhäuser wie Theater erbaut worden: mit Logen und Guckkastenbühne. Karl Schneider hatte völlig neue Vorstellungen für ein Kino in Eimsbüttel entwickelt, das nach nur acht Monaten Bauzeit Aufsehen in ganz Deutschland erregte: Im rechteckigen Bau – der als Teil der Gesamtanlage noch heute vom Heußweg aus zu erkennen ist – erstreckten sich freitragende Wände, die ein Oval bildeten: der ellipsenförmige Saal bot freie Sicht für jeden auf die Leinwand. Der Rang ragte 25 Meter in den 60 Meter tiefen Kinoraum herein. „Hier ging es nicht mehr darum zu zeigen, wie die Konstruktion ein Gebäude trägt“, schreibt Eberhard Pook („Karl Schneider, Leben und Werk“, Dölling & Galitz, vergriffen). „Das Thema war räumliche Illusion“. Die Decke im Saal schien zu schweben, Säulen verschwanden im Foyer und Treppenhaus in Lichtzylindern und hatten offensichtlich keine tragende Funktion mehr.

„Ich war unglaublich beeindruckt“, sagt Uwe Storjohann (Jahrgang 1925), der damals alle Eimsbüttler Kinos kannte. „Das ‚Emelka‘ war etwas Besonderes: Modern in der Präsentation, großzügig in der Ausstattung mit Riesenleinwand, indirekter Beleuchtung, bequemen roten Sesseln und dem stillvollen Foyer.“

Die fantastische Wandmalerei von Hinrich Groth (Altona) und die ungewohnte Lichtgestaltung durch Naum Slutzky erweckten auf Anhieb größte Bewunderung. „Ein Ding an sich sind die Wandmalereien“, betonte der Chronist des „Hamburger Fremdenblatts“ vom 30.03.1928. Eine monumentale Städteansicht bietet sich dem Auge, eine Mischung aus Metropolis und Neuyork mit leichten Alster-Reminiszenzen“. Hinrich Groth hielt die beidseitige Wanddekoration in schwarz-grau-rot – das dezente Rot der Kinodecke fand auch in den Sitzreihen und der Wandvertäfelung wieder. Lichtrohre aus Milchglas umfassten die Wandbilder, sie reichten bis zum Rang hinauf. Der Chronist fühlte sich an „Heizschlangen eines Ozeanriesens“ erinnert. Die rote, eiförmige Decke erfuhr eine indirekte Beleuchtung auf rundlich silbernem Grund. Zwei



Modell der Außenfassade.

Lichtsäulen flankierten die Leinwand, sie verlöschten bei Filmbeginn.

Mit der Fassade verkündete Karl Schneider neue Sachlichkeit: Als Teil des Gesamtkomplexes mit Geschäften und Wohnungen – 1953 durch Familie Groenewold wieder aufgebaut – war die Fassade eher zurückhaltend – nur die blaue Farbe der ersten beiden Geschosse hob sich vom weißen Putz der restlichen Fassade ab. Mit zwei vertikalen Schriftzügen „Kino“ wurde signalisiert, dass hier ein Lichtspielhaus zu erwarten war; beleuchtete Schaukästen und die Leuchtschrift „Emelka-Palast“ lockten die Passanten sogleich in Richtung Foyer, das mit kühler Eleganz einen überzeugenden Gegensatz zu Prunk und Protz anderer Filmtheater bildete.

Doch gab es auch kritische Stimmen. „Das kleine, bescheidene Vorstadtkino mit seinen beschränkten Mitteln der Ausstattung wird bald der Vergangenheit angehören, weil ihm durch das Kino-Großunternehmen die Existenzmöglichkeit entzogen wird“, schrieb das „Hamburger Echo“ (28.3.1928). Der neue „Anziehungspunkt für die Bevölkerung von Eimsbüttel“ lockte nicht mit volkstümlichen Preisen: 80 Pfennig kostete der „Rasiersitz“, 2 Mark die besten Plätze. „Das war doppelt soviel wie in den üblichen ‚Flohkisten‘-Kinos“, erinnert sich Uwe Storjohann, der 1931 hier den Film „Emil und die Detektive“ sah: „Das ‚Emelka‘-Publikum war etwas betuchter“. Die Kindervorstellungen gingen daher gesittet über die Bühne, ein Durcheinanderlaufen gab es nicht. Auch den Genuss mehrerer Filme



hintereinander musste man sich verkneifen: Die Platzanweiserinnen waren unerbittlich.

Für einen Eimsbüttler Jung´ wie Berthold Peter waren 80 Pfennig zuviel Geld. Er suchte andere Wege: „Ein Klassenkamerad wurde zum Erwerb von ‚Plankenbillets‘ vorgeschickt. Auf der Toilette warteten die Freunde. Nach und nach wurden diese mit Eintrittskarten versorgt und kamen so umsonst hinein.“ In Eimsbüttel strömte das Publikum trotz Weltwirtschaftskrise heran, parallel zur Massenarmut setzte andernorts das Kinosterben ein.

Im „Emelka-Palast“ spielt man ab Oktober 1929 Tonfilme. „Submarine“ von Frank Capra wurde als „Groß-Tonfilm“ annonciert – man hörte zunächst nur Geräuscheffekte. Ganze 132 Sekunden dauerte die Tonpassage im ersten deutschen Tonfilm „Ich küsse ihre Hand, Madame.“ 1930 wurden Tonfilme wie „Die Drei von der Tankstelle“, „Stürme über Montblanc“ oder „Der blaue Engel“ gedreht. Der „Emelka-Palast“ zeigte gängige deutsche Produktionen wie „Einbrecher!“ mit Lilian Harvey und Willy Fritsch oder „Kohlhiesels Töchter“ mit Henny Porten. Harry Elbing erinnert sich an den Tonfilm „F.P.1 antwortet nicht“ (1932, mit Hans Albers) – aber auch an Propagandafilme „Hitlerjunge Quex“ oder „SA-Mann Brand“ – beide Filme waren übrigens kolossale Misserfolge.

Unterhaltungsfilm fanden sich mehr und mehr im Programm, zusammengestellt von Hans Struckmeyer, Inhaber von „Knopf´s Lichtspielen“ auf der

Reeperbahn, das ebenfalls zum „Emelka“-Konzern gehörte (vergl. Michael Töteberg, „Filmstadt Hamburg“, VSA-Verlag).

Berthold Peter sah wie Uwe Storjohann – der allerdings mit den Eltern – „Der Kongreß tanzt“ (1931), aber auch US-Filme mit Fred MacMurray als Polizist in „Polizeiauto 99“. „US-Filme wurden bis zur Kriegserklärung gegen die USA gezeigt“, bemerkt Uwe Storjohann, dem besonders der Streifen „San Francisco“ in Erinnerung geblieben ist. „Den Film hat wohl jeder Eimsbüttler im ‚Emelka‘ gesehen“, sagte er „Er war eine Sensation“. Durch außergewöhnliche Tricks wurde das Erdbeben in San Francisco nachgestellt, Clark Gable und Jeanette MacDonald gaben das Liebespaar. „Man hatte das Gefühl, beim Erdbeben mittendrin zu stehen“, sagt Uwe Storjohann, der den Streifen 1937 gemeinsam mit seinem Bruder im „Emelka-Palast“ sah.

Weniger angenehm sind die Erinnerungen von Margit Lehmann: „1941 wollte ich mit meiner Freundin und ihren Eltern in den ‚Emelka-Palast‘ gehen – sie hatte Geburtstag. Da ich noch nicht 14 war, steckte ich die Zöpfe in den Kragen, um älter zu wirken. Doch die Hitlerjugend kontrollierte gnadenlos. Wir mussten das Kino wieder verlassen“. Verpasst hatten sie „Altes Herz wird wieder jung“ mit Emil Jannings.

Zwei Jahre später kam der „Feuersturm“ über Eimsbüttel, der „Emelka-Palast“ brannte aus. „Drei tolle Tage“ hieß der beziehungsreiche Filmtitel der



Emelka-Palast, Zuschauerraum, Blick von der Bühne.

Foto: Ernst Scheel



Nach den Bombenangriffen, 1943.

letzten Vorstellung. Nach dem Krieg gab es einen neuen „Emelka-Palast“ einige Meter weiter, der nichts mit dem Karl-Schneider-Bau gemein hatte. Der Glanz des alten Kinos blieb nur in der Erinnerung erhalten.

„Ufa“ kennt jeder – aber „Emelka“... Was heißt eigentlich „Emelka“? M.L.K. steht für Münchner Lichtspielkunst A.G. Der „Emelka“-Konzern aus München, Vorgängerin der Bavaria, war von den Brüdern Ostermayer zunächst als Filmatelier unter dem Namen „Münchner Kunstfilm Peter Ostermayer“ 1909 gegründet worden. 1929 wollte die „Ufa“, die immer wieder in Bedrängnis war und 1926 vor dem Konkurs durch Alfred Hugenberg gerettet wurde, die „Emelka“ übernehmen. Dies verhinderte die SPD-geführte Reichsregierung unter Hermann Müller durch den Erwerb der Mehrheitsbeteiligung. Pleite ging der „Emelka“-Konzern, der in Hamburg vier weitere Kinos besaß, erst 1932. In Berlin gab es bis 1928 einen „Emelka-Palast“. Dann wurde das Kino unter dem Namen „Alhambra“ am Kurfürstendamm als Erstaufführungskino wiedereröffnet.

Was hat die „Ufa“ damit zu tun? 1917 wurde mit staatlichen Mitteln und durch General Ludendorffs Einsatz die „Universum Film AG“ („Ufa“) gegründet – aus politischen Gründen – man wollte das Volk beeinflussen und gegen den „Kulturbolschewismus“ kämpfen. Schon 1919 mahnte das Auswärtige Amt bei der Universum Film AG Propagandafilme an. Währenddessen sorgten Regisseure wie

Lubitsch, Lang oder Murnau nicht nur für internationales Renommee, sondern auch für eine gute Exportbilanz: Platz 3 in der Export-Rangliste nach Kohle und Eisen! Im gleichen Jahre – 1920 – hieß es in einem „Gesetz über die Prüfung von Bildstreifen für Lichtspiele“: „Eine Zensur findet nicht statt.“ Doch das Gesetz war dehnbar – und die Filmindustrie war in den Zensurgremien in der Minderheit. Später wurde das Reichsinnenministerium (ab 1931) mitentscheidend. Um keine Probleme zu bekommen, lieferte die Filmindustrie leichte Kost oder bot Preußenfilme wie „Fridericus Rex“.

„Der ‚Emelka‘-Konzern ging bei einem Konkurrenzversuch mit einem ‚Blücher‘-Film fürchterlich baden“, berichtet Michael Töteberg. Februar 1929 wurde „Waterloo“ in allen Hamburger „Emelka“-Häusern gezeigt – ein Flop mit verheerenden finanziellen Folgen.

In der archivierten Sammlung zu Karl Schneider finden sich die Reproduktionen der bemerkenswerten Fotos des Eimsbüttler Fotografen Ernst Scheel, der den „Emelka-Palast“ einst anlässlich der Einweihung abgelichtet hat. Karl Schneider hatte seinem Fotografen im Gesamtkomplex eine Atelierwohnung entworfen und gebaut, die im Krieg ebenso zerstört wurde wie Tausende von Negativen.

Arndt Prenzel, Jahrgang 1952, ist Redakteur beim „Eimsbüttler Wochenblatt“



Der Gebäudekomplex heute.

Foto: Volker Reißmann



Aufs falsche Pferd gesetzt:
Filmkameras von Geyer
 Von Jürgen Lossau

Warum soll ein Filmkopierwerk nicht auch Motorräder herstellen? Ja, warum eigentlich nicht, sagt sich 1924 Karl August Geyer, der seit 12 Jahren eine Kopieranstalt in Berlin betreibt und alle Maschinen dafür selbst bauen läßt. Im neu errichteten Gebäude in Adlershof ist noch Platz. Und die Ferti-

gung von Filmbearbeitungsmaschinen für fremde Unternehmen ist so eine Sache. Da züchtet man sich unversehens die eigene Konkurrenz heran. Zwar richtet Geyer neben dem eigenen Werk auch die Glanz-Film AG in Köpenick vollständig ein, aber besonders glücklich macht ihn das nicht.

Also Motorfahräder. Zwei Prototypen entstehen. Doch seine Feinmechaniker sind für diese Aufgabe „keinesfalls geeignet“, findet Geyer schließlich und die Fertigung mache nur im Großserienbau Sinn. Aha. Warum dann also keine Filmkameras? Ge-



Geyer AK 25 mit tiefgelegtem Sucher, 1925.



nau. Am 3. November 1925 patentiert das Deutsche Reich sein „Aufnahmekino mit nebeneinander, gleich-achsig angeordneter Auf- und Abwickelspule“. Kurz zuvor stellt die Geyer-Werke AG ihre 16mm-Erfindung auf der „Kipho“ in Berlin aus, samt Projektor und Umroller. Die Begeisterung hält sich in Grenzen. Denn Geyer benutzt ein eigens entwickeltes Magazin für 20 Meter Film. Das paßt in keine andere Kamera und auch die sich langsam zum Weltstandard maurernde 30-Meter-Spule von Kodak geht nicht in die Geyer-Kiste.

So wird aus der „AK 25“ nach nur einem Jahr fix die „AK 26“. Jetzt passen die 30-Meter-Spulen. Eine simple Ausbuchtung an der Rückfront des Gehäuses für die größere Spule zeigt, dass Eile geboten war. Der Handkurbel-Betrieb der „AK 25“ kann jetzt über ein unten ansetzbares Federwerk ergänzt werden. Ungewöhnlich: der tief liegende Sucher, später ähnlich bei der Leicina zu finden.



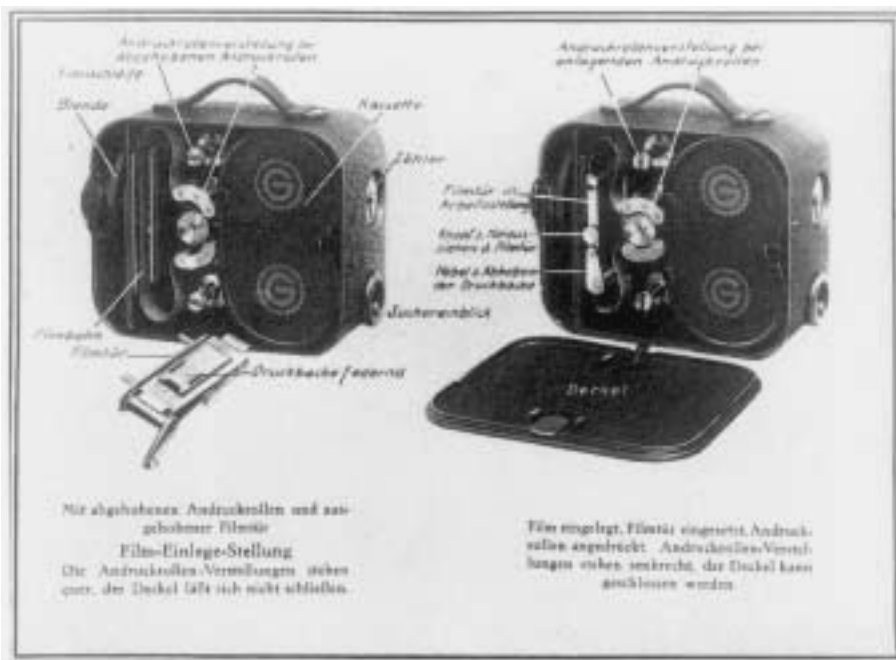
Geyer AK 26 mit untergeschraubtem Federwerk, 1926.

Der geplante Export nach Amerika floppt. 25 Prozent Wertzoll sind zu zahlen. Außerdem ist die Kamera nicht für Großserienfertigung ausgelegt, in

der Herstellung also viel zu teuer. Nach 300 Geräten ist die Produktion am Ende. Entlassungen. Denn Geyer entscheidet: es werden nur noch Maschinen gebaut, die für das Kopierwerk selbst nötig sind.

Schluß mit der Suche nach neuen Märkten. Das Gebäude in Adlershof geht an die Schokoladenfabrik Lindt & Sprüngli.

Der eingeschlagene Weg erweist sich als richtig. 1961 feiern die Geyer-Werke, die sich inzwischen auch in Hamburg breit gemacht haben, ihr 50-jähriges Jubiläum. Tonfilm, Farbfilm, Trickfilm – immer ist Geyer zur Stelle, baut Maschinen für die Bearbeitung und fertigt Kopien in 8, 16 oder 35mm. 1999 wird aus der Firma die „CineMedia Film AG Geyer-Werke“ mit Sitz in München. 464 Mitarbeiter erwirtschaften rund 100 Millionen Mark Umsatz.



Aus der Bedienungsanleitung zur AK 25.

Der Hamburger Regisseur Jürgen Roland: **Vom ‚Hörbild‘ zur Fernsehreportage**

Er ist einer der bekanntesten Regisseure Deutschlands und schuf mit seinen authentisch und milieugerecht nachgestellten Kriminalfällen sogar ein neues Genre im Fernsehen: Jürgen Roland. Sein Name ist untrennbar mit populären Krimireihen wie „Stahlnetz“, „Tatort“ und „Großstadtrevier“ verbunden. Auch seine Spielfilme wie die Edgar-Wallace-Verfilmungen „Der grüne Bogenschütze“ und „Der Rote Kreis“ sowie seine Milieustudien „Polizeirevier Davidwache“, „Vier Schlüssel“ oder „Jürgen Roland’s St. Pauli Report“ waren Kassenschlager in den Kinos. Volker Reißmann sprach mit ihm über seine Anfänge als Rundfunkreporter, seine ersten Jahre beim Fernsehen und wichtige Stationen seiner Arbeit als Filmemacher.

Sie sind in Hamburg geboren und aufgewachsen?

Ja. Mein Abitur machte ich am Eppendorfer Gymnasium, genauer gesagt das berühmte „Notabitur“, 1943. Als der Krieg dann zu Ende war, folgte eine abenteuerliche Flucht nach Hamburg. Auf den letzten Kilometern lernte ich den Juniorchef vom Zirkus Williams kennen. Die spielten in den Tagen nach der Kapitulation auf dem Heiligengeistfeld für

englische Soldaten. Er bot mir an, zu ihm zu kommen. Eigentlich wollte ich ja schon damals zum Film. Nur dachten alle, dass es Film in Deutschland auf 100 Jahre nicht mehr geben würde. Also beschloss ich, Journalist zu werden, und dieser Wunsch war mehr als eine Alternative. Nur musste ich erst einmal meine Brötchen verdienen – und das hieß damals, eine Lebensmittelkarte zugeteilt zu bekommen. Deshalb war ich froh, als ich die Möglichkeit hatte, in den Ferien als 10jähriger beim



Jürgen Roland gibt Regieanweisungen für eine Szene seines Erfolgsfilms „Polizeirevier Davidwache“ (1963/64) vor einer Sparkassenfiliale auf der Reeperbahn. Foto: Conti-Press



Der NWDR bezog im alten Funkhausgebäude der NORAG an der Rothenbaumchaussee Quartier.

Zirkus Krone in Hildesheim als Manegenclown aufzutreten. Diese große Liebe zum Zirkus ist bis heute geblieben.

Aber Sie sind dann doch nicht beim Zirkus gelandet?

Nein. Als ich zu Fuß die Rothenbaumchaussee hochging, Richtung Moorweide, traf ich einen Bekannten meiner Eltern aus der Vorkriegszeit. Als er hörte, dass ich gerade auf dem Weg zu einem Vorstellungsgespräch beim Zirkus wäre, sagte er: „Zirkus können Sie bei mir auch machen!“ – und schon war ich einer der ersten Mitarbeiter von RADIO HAMBURG, denn er war bei dem neuen „Verein“ eine Führungskraft. Ich wurde vom GPO, dem German Personal Officer, durchgecheckt und quasi als ‚Mädchen für Alles‘ eingestellt. Eines Tages sagte einer der Offiziere: „What are you doing here? Kommen Sie doch mal rauf zu mir!“

Um wen handelte es sich?

Er stellte sich als Paul Bretherton von der „Times“ vor und bot mir an, als Newswriter beim ihm anzufangen. Er sagte, als solcher müsse ich Nachrichten für die deutsche Bevölkerung schreiben: „Vor allem muß Du ‚Human Touch‘-Stories finden!“

Was verstand man damals unter diesem Begriff?

Das waren z.B. rührende Geschichten wie „eine Mutter bekommt das erste Lebenszeichen von ihrem Sohn aus Rußland“. Ich fing also bei Bretherton an und lernte durch ihn andere Offiziere wie zum Beispiel Jack S. Flechter, einen der renommiertesten angelsächsischen Kriminalschriftsteller, kennen. Über allen thronte damals Hugh Carlton

Greene – ein großer Journalist und eine faszinierende Persönlichkeit mit unangefochtener Kompetenz. Sein deutscher Partner war Peter von Zahn, auch einer der ersten Pioniere des „Nordwestdeutschen Rundfunks“, NWDR, wie sich der Sender bald nannte. Heute kaum noch vorstellbar, was von Zahn alles für den Aufbau eines freien Rundfunks geleistet hat. Dazu kam zu meiner Freude eine junge Reporterin, Rosemarie Schwerin...

Die kürzlich verstorben ist...

Ja, und die bis zuletzt eine gute Freundin von mir war. Sie machte später beim NWDR einen aufsehenerregenden Kinderfunk, mit dem sie auch international berühmt wurde, weil sie die erste war, die Kinder ernst nahm und ihre Fähigkeiten, ihre Möglichkeiten entwickeln ließ. Sie entdeckte Erich Kästner für den Rundfunk und später Astrid Lindgren. Eine außergewöhnliche Frau und eine sehr gute Reporterin – meiner Meinung nach vielleicht die beste, die der NDR jemals hatte. Zahn holte also Rosemarie Schwerin und mich in das „News-Department“. Dort machte ich meine ersten Reportagen, alleine oder zusammen mit Rosemarie.

Das war dann das „Echo des Tages“?

Ja, unter anderem. Und wenn man bedenkt, dass Peter Bamm, ein großer deutscher Schriftsteller, damals unser Chefredakteur war, hört sich das Ganze heute vielleicht wie ein Märchen an, aber so war es! Neben Zahn arbeiteten Axel Eggebrecht, Ernst Schnabel und auch andere, die bis in die Gegenwart einen großen Namen haben. Zudem hatten wir eine sehr gute Reporter-Abteilung, unter anderem mit Hermann Rockmann und Max Helmut Rehbein.



Was machten Sie damals für Reportagen?

Wir berichteten als Reporter über das, was zu jener Zeit aktuell war: Über die Versorgungskrise mit Kohlen, Brennstoff und Essen, über politische Entscheidungen des britischen Gouverneurs. Und ich spezialisierte mich sehr schnell auf sogenannte Hörbilder. Der Beitrag, durch den ich auch Zahn auffiel, war ein Interview mit meiner ehemaligen Schulbank (!). Das Ganze war beinahe ein Funkfeuilleton, eine neue Form des Funkjournalismus, ohne dass ich mir dessen recht bewußt war. Nur konnten wir damals ja sehr viel ausprobieren. Selbst bei der Laudatio zu meinem 65. Geburtstag hat sich Peter von Zahn noch einmal an dieses Interview erinnert.

Sie moderierten auch eine Sendung für deutsche Kriegsgefangene?

Die Sendung hieß: „Wir denken an Euch!“ und war

Jürgen Roland (eigentlich Schellack),

wurde am 25.12.1925 in Hamburg als Sohn eines Kaufmanns geboren. Seine Berufslaufbahn begann er nach dem Krieg als einer der ersten Rundfunkreporter bei „Radio Hamburg“, dem Sender für die britische Besatzungszone. Ab 1948 arbeitete er als Regieassistent beim Film für Fritz Kirchhoff, Hans Müller, Eugen York und Paul Martin. Sein erster Kurzfilm „Zwischen Ebbe und Flut“ entstand 1950 und wurde im folgenden Jahr in Bern bei einem internationalen Festival ausgezeichnet. 1951 wurde Roland einer der ersten Redakteure beim Versuchsbetrieb des neugegründeten Fernsehens und moderierte u.a. die Sendung „Was ist los in Hamburg?“. Ab 1952 Regearbeiten beim Fernsehen, z.B. für die Serien „Der Hauptfilm hat noch nicht begonnen“ (1952) und „Das Künstlerporträt“ (1953). Unabhängig davon schuf er auch Kulturfilme wie „Kleine Winterreise in den Harz“ (1954) oder „Düsseldorf, Perspektiven einer Stadt“ (1955). Populär wurde Roland Mitte der 50er Jahre mit seinen authentisch und milieugegerecht nachgestellten Kriminalfällen in Serien wie „Der Polizeibericht meldet...“ (1954) und „Stahlnetz“ (1958-1968). Auch insgesamt 12 „Tatort“-Folgen, die Krimi-Quizserie „Dem Täter auf der Spur“ und viele der inzwischen über 150 „Großstadtrevier“-Folgen (1985-2000) wurden von ihm inszeniert. Für das Kino entstanden unter seiner Regie Edgar-Wallace-Verfilmungen wie „Der rote Kreis“ (1960) oder „Der grüne Bogenschütze“. Sein größter Erfolg war jedoch zweifellos der mehrfach preisgekrönte Spielfilm „Polizeirevier Davidwache“ (Silbernes Filmband, Goldene Leinwand). Auch als Theaterregisseur u.a. von Agatha-Christie- und Edgar-Wallace-Stoffen trat er seit Mitte der 70er Jahre mehrfach in Erscheinung.

für deutsche Kriegsgefangene in England gedacht, die dort keine Zeitungen in deutscher Sprache hatten. In dieser Sendung hieß ein Block „News at Dictation speed“, da wurden dann jeweils zehn Meldungen in 3 Zeilen vorgelesen und in langsamer Form zum Mitschreiben wiederholt. Ebenfalls in dieser Sendung brachten wir – ich meine Röschen Schwerin und mich – einen Block von fünf Minuten mit dem Titel „Das Streiflicht“, wobei wir von den Alltagsdingen berichteten, die sich im Nachdeutschland wieder entwickelten. Dafür gingen wir z.B. in Hamburg in ein Café, wo es ja keinen Kaffee gab, sondern nur Muckefuck und Kuchen lediglich auf Brotmarken. Nun, wir leisteten uns ein Stück Kuchen und erzählten von diesem aufregenden „Erlebnis“. Das war eine sehr beliebte Sendung, zu der wir regelmäßig Post aus den Kriegsgefangenenlagern bekamen.

Waren unter ihren Reportagen auch spezifische „Hamburg“-Themen?

Ja. Zunächst machte ich weiterhin das „Echo des Tages“. Irgendwann kam eine neue Sendung mit dem Titel „Die Abendgesellschaft bei Peter von Zahn“ ins Programm. Wenn sie so wollen, war das der intellektuelle Vorläufer unserer heutigen „Talkshows“. Das war lange vor der Währungsreform, also zwischen 1945 und 1947. Zahn fragte mich: „Jürgen, Sie sind doch clever! Versuchen Sie sich doch einmal als Straßenbahnschaffner!“ Nun muß man dazu wissen, dass die Schaffner in Hamburg die „bösen Buben der Nation“ waren und sogar als Hilfsbüttel der Alliierten Polizeibehörden betrachtet wurden. Die Straßenbahnen waren ja als Hauptverkehrsmittel total überfüllt und die Schaffner sollten nun abklingeln und eigentlich alle Leute rauschmeißen, die einen Bündel mit Kohlen dabei hatten oder mit sonstiger Hamsterware. Nur wagte das natürlich kaum einer, weil er Angst hatte, von den übrigen Fahrgästen „auseinandergenommen“ zu werden. Ja, die Schaffner wurden damals kaum geliebt und sie waren auf jeden Fall die Dummen, wenn die Bahn von den sogenannten „Rotkäppchen“ (Militärpolizei) kontrolliert wurden. Also, ich ging zur Straßenbahn und machte die Ausbildung zum Schaffner. In jenem furchtbar kalten Winter 1946/47 – wir saßen da in der Schaffnerschule in der Gärtnerstraße – habe ich die Fahrerprüfung abgelegt: da hieß es, Kabel richtig umzulegen usw. Dann bin ich mit der legendären Hamburger Linie 18 gefahren. Unser Depot war am Krohnskamp. Meine Dienstnummer war K 451. Ich habe dann alles, was mir interessant erschien, aufgeschrieben und das später „nachgestellt“ – heute würde man sagen: inszeniert. Diese Wochen als Schaffner haben mir Spaß gemacht. Ich hatte natürlich für jeden Halt auf der Strecke eine eigene Ansage, beim NWDR beispielsweise: „Nordwestdeutsches Irrenhaus, die Verrückten bitte hier aussteigen“ oder unten am Stephansplatz beim „Waterloo“-Kino: „Heute läuft kein guter Film, bitte ersparen Sie sich das!“. Viele Fahrgäste mochten das und steckten mir sogar manchmal irgendetwas Eßbares zu. Dann kam die Sendung und Zahn sagte zu den



dort versammelten Koryphäen, er würde jetzt die Hörbilder seines jüngsten Reporters vorführen, die wie ein akustisches Fotoalbum klingen würden. Und siehe: Sie wurden ein großer Erfolg.

Sie haben zu der Zeit auch in Berlin gearbeitet?

Ja, nach meinem „Durchbruch“ mit der Schaffner-Reportage kam ich nach Berlin, wo der NWDR eine Filiale am Heidelberger Platz aufmachte. Da war ich der einzige Reporter. Mein Chef hieß Heinz Rieck – seine Tochter Barbara ist heute noch meine ständige Regieassistentin. Bei ihm und von ihm habe ich sehr viel gelernt und stellte ‚bemerkenswerte‘ Reportagen für das „Echo des Tages“ her. Zum Beispiel ein Pseudo-Interview mit Ingrid Bergman, die gar nicht in Berlin war und somit nichts von ihrem „Glück“ ahnte: Ich habe einfach den Ton aus ihrem neuen Film mit einem alten Mikrofon von der Leinwand abgenommen. Alles unter einfachsten Voraussetzungen. Mein Gott, wie würde man heute so etwas machen?

Wie sah ihr Übergang vom Rundfunk zum Fernsehen aus?

Der verlief ziemlich reibungslos. Ich interviewte den namhaften Film- und Theaterregisseur Fritz Kirchhoff. Der hatte große UFA-Filme hergestellt und gerade mit Hilde Körber seine erste eigene Filmproduktion eröffnet, die PONTUS-Film. Das Interview

gefiel ihm und er bot mir an, bei ihm als Lehrling einzusteigen. Der NWDR benahm sich sehr nobel; man gab mir ein sehr gutes Zeugnis, in dem u.a. stand: „Er verläßt uns, um sich beim Film auf ein eventuell in Deutschland zu eröffnendes Fernsehen vorzubereiten.“

Wann war das?

Das war erst 1948. So fing ich als Regieschüler bei der PONTUS an; arbeitete dann als 2., später als 1. Regieassistent, diente mich also da ziemlich schnell hoch. Kirchhoff war stellvertretender Vorsitzender des Produzentenverbandes und durch ihn lernte ich auch Gyula Trebitsch kennen, den Mann, den ich bis heute für den bedeutendsten deutschen Produzenten halte und in dessen Studio Hamburg ich jahrelang gearbeitet habe. Insgesamt bekam ich so eine fundierte Ausbildung, wie sie heute kaum einer mehr bekommt – bei allem Respekt vor den Filmhochschulen. Ich assistierte damals bei sehr renommierten Regisseuren. Doch schon 1950 kam dann die erste große Filmpleite, bei der der deutsche Film baden ging.

In jenem Jahr machten sie bereits Ihren ersten kleinen eigenen Film?

Ja, Kirchhoff gab mir die Chance. „Zwischen Ebbe und Flut“ gewann in Bern auf der Kulturfilm-Biennale den ersten Preis. Und als Filmsprecher fun-



Jürgen Roland bespricht in den 60er Jahren auf einem Hamburger S-Bahnhof mit seinem Kameramann die Einstellungen für eine Krimiepisode. Foto: Conti-Press



gierte der Schauspielschüler Günter Pfitzmann, auch Eva Probst war dabei. Der Film hatte seinen Charme dadurch, das ich ihn so wie meine Rundfunksendungen angelegt habe, gleichsam als feuilletonistische Reportage.

Das Jahr 1950 war auch der Beginn des deutschen Nachkriegsfernsehens...

Ja. Also während der ersten Filmkrise meldete sich Dr. Werner Pleister bei mir, den ich als Hörfunk-Programmdirektor kannte. Er war der erste Fernsehbeauftragte und da er mich als Reporter vom Hörfunk kannte und auch meinen Kurzfilm gesehen hatte, meinte er, ich müsse eigentlich ein idealer Fernsehmann sein. Ich sagte sofort: „Gut, überredet, ich bin dabei!“. Dann kam von ihm die Einschränkung: „Ja, aber viel Geld können wir nicht bezahlen!“ Nun gut, also machte ich weiter Funkreportagen, und bekam dafür das dringend benötigte „Kleingeld“. Und dann zog der Versuchsbetrieb aufs Heiligengeistfeld.



Jürgen Roland zieht als junger Rundfunk-Reporter die Dienstuniform der Straßenbahnschaffner an – für eine Reportage von Peter von Zahn's Abendgesellschaft 1947.

Foto: Wolfgang Ertzold

Es gab ja dort zwei Bunker aus dem 2. Weltkrieg...

Ja, in dem großen an der Feldstraße sind heute u.a. Büros und Fotoateliers, dort bezogen wir später Quartier. Aber vorher saßen wir im kleinen Bunker am St. Pauli-Platz, ganz oben im 12. Stockwerk, mit ca. 20 Mitarbeitern. Der Einzige, den es praktisch heute noch gibt, ist Ruprecht Essberger, der später die erfolgreichen „Die Schölermanns“ gemacht hat. Pleister war klug genug, den praktischen Teil der Entwicklungsaufgabe an Hanns Farenburg zu delegieren, einen Original Berliner, der schon 1936 beim Paul-Nipkow-Sender gearbeitet hatte. In seinem Zimmer mit den extrem dicken Wänden, in die Löcher für die Fenster hineingebrochen worden waren, fand stets die morgendliche Lagebesprechung statt: „Jürgen, was können wir heute senden? Auf der Eisbahn ist eine große Veranstaltung mit Maxi und Ernst Bayer, den Olympiasiegern von 1936 im Paarlauf!“ Zu der Zeit war ich bereits ein leidenschaftlicher Eishockey-Spieler.

Farenburg meinte: „Versuch doch nach der Veranstaltung, die Bayers hier rauf zu locken!“. Nun gut, ich habe dann erst einmal Eishockey gespielt und um 20.15 Uhr saß unsere Ansagerin Irene Koss bereits vor einer der beiden elektronischen Kameras und sagte: „Guten Tag, meine Damen und Herren, hier ist der Versuchssender des Nordwestdeutschen Rundfunks. Was sie heute sehen werden, können wir Ihnen noch nicht genau sagen. Aber unser Reporter Jürgen Roland ist unterwegs.“ Tatsächlich gelang es mir dann, wirklich in letzter Minute, die beiden populären Paarlauf-Sieger ins provisorische Studio zu bringen.

Das muß ja eine bunt zusammengewürfelte Mannschaft beim Versuchssender gewesen sein...

Eigentlich nur „Verrückte“ – das darf ich sagen, denn einer dieser „Verrückten“ war schließlich ich. Und dann waren da noch ein paar „Weicheier“, die wir sehr schnell rausgeschmissen haben. Ein tolles Team, darunter der erfahrene Erwin Fuchs vom Breslauer Liebig-Theater, der später Peter Frankenfeld entdeckt hat. Wir mussten unsere Interviewgäste teilweise danach aussuchen, ob sie jung und kräftig genug waren, 12 Stockwerke



Jürgen Roland heute: Der Regisseur des erfolgreichen TV-Dauerbrenners „Großstadtrevier“ anlässlich der 150. Folge mit seinem „Team“ vor der Revierwache 14. Foto: privat

hochzusteigen, denn die anderen Firmen im Bunker, die die Paternoster finanzierten, stellten sie um 7 Uhr abends ab: „Da oben sitzen ein paar merkwürdige Typen, die ‚Fernsehen‘ machen wollen – was geht uns das eigentlich an?“ Also kamen Leute über 50 Jahre mangels Kondition kaum noch zu uns nach oben.

Entdeckten Sie damals schon Ihre besondere Affinität zum Thema „Polizei und Kriminalität“?

Das geht auf meine Zeit beim Rundfunk zurück. Ich war sehr schnell auf „Sensations“-Berichterstattung spezialisiert, weil ich der jüngste war und keiner so recht daran wollte. Zur Sensationsberichterstattung gehörte natürlich auch die Polizei. Eines Tages kam der Alarmruf: „Mord auf der Großen Freiheit!“. Da bin ich mit meinem NWDR-Aufnahmewagen ausgerückt, einem umgebauten Leichenwagen von einem Beerdigungsinstitut. Bei meiner Ankunft wartete schon eine riesige Menschenmenge – es stellte sich heraus, dass ein Polizeibeamter erschossen worden war. Dann habe ich sofort vor Ort eine Reportage gemacht und später auch mit der Frau des getöteten Beamten gesprochen. Das hat mir Eindrücke vermittelt, die mich bis an mein Lebensende begleiten werden: Über die Problematik des Polizeiberufes, über die

Schwierigkeiten und generell das Problem, Polizeibeamter zu sein. Von dem Tage an hatte ich einen großen Respekt vor dem, was Polizisten leisten. Bei allen meinen Arbeiten hat mich immer eines gereizt: Der Mensch – mit seinen Abgründen, aber auch mit der Bereitschaft, sich für Andere zu engagieren. Auf der einen Seite die Menschen, die oft sehr vorschnell als Kriminelle bezeichnet werden und die in der Tat nicht immer im Rahmen der Gesetze operieren, auf der anderen Seite eine Truppe von Frauen und Männern, die dafür sorgen, dass eben diese Gesetze ihre Geltung behalten.

Brachten Sie nicht auch Erfahrungen aus Ihrem Amerika-Aufenthalt mit?

Ja, der NDWR schickte mich nach Amerika. Ich musste mich dort auf einer International School qualifizieren. Über das State Department war eine Reise für mich organisiert worden, wie man sie nur einmal im Leben machen kann. Das begann mit einem Empfang beim amerikanischen Präsidenten, über ein Mittagessen mit Gary Cooper bis hin zur Beobachtung der Arbeit bei der Homicide Division in Chicago. Das paßte gut zu meinem Auftrag, die Zusammenarbeit zwischen Fernsehen und Polizei zu studieren. Da stieß ich sehr schnell auf die Sendung „Dragnet“...



Die dann die Vorlage für Ihre Reihe „Stahlnetz“ bildete?

Nein, gegen diese Vermutung habe ich mich immer sehr gewehrt. Sie war sicherlich Anregung, mehr nicht. Im übrigen war die 25 Minuten lang. Der Producer, Autor und Hauptdarsteller war Jack Webb, ein Mann, mit dem ich mich sehr schnell sehr gut verstand. Seine Sendung hat mit meiner Reihe eine Gemeinsamkeit: Es waren authentische Fälle, die verfilmt wurden – und Webb hat aus der Zeitknappheit heraus den Sprecher im „Off“ eingeführt, eine dramaturgische Aktion, die wir beim „Stahlnetz“ übernommen haben.

Eine der erfolgreichsten Serien im damals noch jungen deutschen Fernsehen...

Richtig. Und besonders glücklich macht mich, dass meine Tochter Jessica jetzt in meine Fußstapfen tritt und für die neue Staffel die Bücher schreibt. Ich habe mich sehr gefreut, dass die ersten, gerade ausgestrahlten Folgen solchen Erfolg hatten.

Dann kamen Ihre „Edgar-Wallace“-Filme?

Ja. Ich habe neulich gelesen, dass es sogar schon eine Doktorarbeit über meine Wallace-Verfilmung „Der rote Kreis“ gibt. Es ist eines der besten Bücher von Edgar Wallace und sechs oder sieben Mal verfilmt worden. Unser „Roter Kreis“ von 1959 gilt als eine sehr gelungene filmische Umsetzung und war darüber hinaus auch an der Kinokasse sehr erfolgreich. Ab sofort galten Wolfgang Menge, mein „Stahlnetz“-Autor, der auch hier das Drehbuch geschrieben hatte, und ich als „Edgar-Wallace-Spezialisten“. So entstand „Der grüne Bogen-

schütze“ und „Die seltsame Gräfin“, wo ich die Regie übernahm, als mein Kollege Josef von Baky ausfiel.

Ihr berühmtester Film ist zweifellos „Polizeirevier Davidwache“...

Ja, der entstand auch nach einem Drehbuch von Wolfgang Menge, mit dem ich schon als junger Journalist befreundet war, als er beim „Hamburger Abendblatt“ anfang und ich Reporter beim NWDR war. Er arbeitete vorübergehend in Hongkong als Auslandskorrespondent und kam gerade zurück, als ich im Fernsehen den Vorläufer von „Stahlnetz“, die Sendung „Der Polizeibericht meldet...“ machte. Menge erfand für meine Sendung u.a. die Familie Bese, eine Art Vorläufer seines späteren legendären „Ekels Alfred“. Unseren (ganz am Anfang) knapp 2000 Zuschauern gefiel das sehr und so kamen immer mehr Zuschauer und neue Themen. Nach einem Drehbuch von Wolfgang Menge habe ich 1958 meinen ersten Kino-Spielfilm gemacht, eine Episode von „Unser Wunderland bei Nacht“. Wir waren drei junge Regisseure, Hans Heinrich, Reinhard Elsner und ich. Meine Geschichte über die „Davidwache“ war 33 Minuten lang, mit Thomas Holzmann, Paul Esser und Hilde Sessak.

Von diesem Film ist außer der bekannten Melodie „Wonderland by Night“ von Bert Kaempfert nicht viel in Erinnerung geblieben?

Kein Wunder, der Film ging baden, weil der Verleih darauf bestand, dass ein Berliner Kabarettist Überleitungen zwischen den Episoden machte, die sehr schlicht gestrickt waren und keinesfalls dem entsprachen, was mir vorschwebte. Die machten den Film kaputt, so dass ein Kritiker in der „Welt“ schrieb: „In seinem ersten Spielfilm geht Jürgen Roland, renommierter Regisseur vom ‘Stahlnetz’, schnurstracks auf den zellophanenen Strich.“ Mich hat das damals sehr geärgert, traurig gemacht und böse.

Die Episode mit der Davidwache weiteten Sie dann 1963/94 zu dem gleichnamigen, abendfüllenden Spielfilm aus.

Ja. Diesen Film habe ich immer sehr geliebt, u.a. spielten Wolfgang Kieling, Hanns Lothar, Günther Ungeheuer, Günter Neutze, Hannelore Schroth und Ingrid André mit. Das war ein gelungener Wurf und er gehört bis heute zu den geschäftlich erfolgreichsten



Der „rasende Roland vom Millerntor“: Fernsehreporter Jürgen Roland 1951 bei der Moderation seiner Sendung „Was ist los in Hamburg?“



Nachkriegsfilmen und erhielt gleichzeitig sehr gute Kritiken.

Danach drehten Sie auch Spielfilme im Ausland?

Ja, in Asien „Das Mädchen von Hongkong“ und „Lotosblüten für Miss Quon“ oder „Die Flußpiraten des Mississippi“ in Jugoslawien. Alles keine Filme, die sich der modernen deutschen jungen Welle zuordnen ließen, aber dem Publikum und mir haben sie Spaß gemacht. Völlig idiotisch war der Versuch von einigen Interessierten, mich in eine Kampfstellung mit dem Neuen deutschen Film zu bringen. Ich habe beispielsweise Rainer Werner Fassbinder sehr geschätzt und mich gut mit ihm verstanden: Das war ein Mann, der hatte etwas zu sagen! Aber wenn andere Leute glaubten, man muss nur mit der Kamera wackeln, dann ist das moderne Filmkunst, war das nicht meine Sache. Später durfte ich dann den „Transport“ drehen, einen Antikriegsfilm mit Hannes Messemer, eine neue schöne Aufgabe! Danach kam dann beim Fernsehen die Serie „Dem Täter auf der Spur“, bei der das Publikum den Mörder erraten mußte und die über viele Jahre lief. Und dann sind wir ja schon fast in der Gegenwart, denn auch das „Großstadtrevier“ läuft inzwischen über 15 Jahre.

Was empfinden Sie, wenn Sie Ihre alten Filme sehen?

Ich bin stolz darauf, keinen Film gemacht zu haben, bei dessen Wiederholung im Fernsehen ich sagen muss: Ich bin froh, wenn der endlich vorbei ist. Natürlich sind sie unterschiedlich in der Qualität, aber auch so ein Film wie „Der schwarze Panther von Ratana“ hat ja etwas, weil wir in der damaligen Zeit reizvolle Aufnahmen von Thailand machen konnten. Und er war hochkarätig besetzt und er hatte eine Action, die damals beachtliches Aufsehen erregte.

Ihr Lieblingsfilm ist „Vier Schlüssel“?

Ja, bei dem stimmte einfach alles. Das war ja auch der erste und einzige Film von mir, wo ich finanziell aus dem Vollen schöpfen konnte. Die „Vier Schlüssel“ beruhten ja auf einer wahren Begebenheit. Zudem hatte ich ein Team, mit dem ich blitzschnell umdisponieren konnte. Der Film bekam von der Kritik Lobeshymnen und ich persönlich fand ihn stärker als die zuvor gedrehte „Davidwache“.



Jürgen Roland sichtet 1956 im Studio zusammen mit Kriminaldirektor Breuer die Berge von Zuschauerpost zu den erfolgreichen Fernseh-Krimireihen.
Foto: Conti-Press

Man hat Sie einmal den „Schöpfer des wahren Erfundenen genannt“...

Das hat mein Freund Joachim Fest als Überschrift zu einem Artikel anlässlich meines 65. Geburtstages in der „FAZ“ geschrieben. Das ist eine schöne Formulierung, nicht wahr? Denn meine Geschichten sind eigentlich alle irgendwo wahr. Wenn ich eine Geschichte erzähle, muss und darf ich sie sicherlich etwas ausschmücken, ausspinnen, aber im Ansatz muss sie stimmen. Wie beispielsweise das Bild, welches ich häufig von St. Pauli gezeichnet habe, in seinen Grundzügen stimmen muss. Damit habe ich ja beim Hörfunk angefangen, mit meinen Hörbildern: Geschichten zu erzählen und weniger nackte Tatsachen zu reportieren – Geschichten über realistische Vorgänge! Sicher: Es ist ein schweres Geschäft, Filme zu machen, aber gleichzeitig ist es ein wunderbarer Job – und ich habe es mein Leben lang geliebt, Geschichten in Bildern zu erzählen!

Diplomarbeit einer Architekturstudentin: **Bekommt Hamburg jetzt ein Filmmuseum?**

Von Bettina Regling

Immer wieder taucht die Frage auf: Wo ist denn eigentlich das Filmmuseum in Hamburg zu finden? Die Enttäuschung bei den meisten Fragestellern ist groß, wenn ihnen mitgeteilt wird, dass außer zwei Magazinräumen und einem von unserem Verein mitgenutzten Büroraum im Staatsarchiv bislang gar keine eigenen Räumlichkeiten existieren. Dennoch stellt sich natürlich generell die Frage: Wie könnte ein zukünftiges Filmmuseum in Hamburg architektonisch überhaupt aussehen?

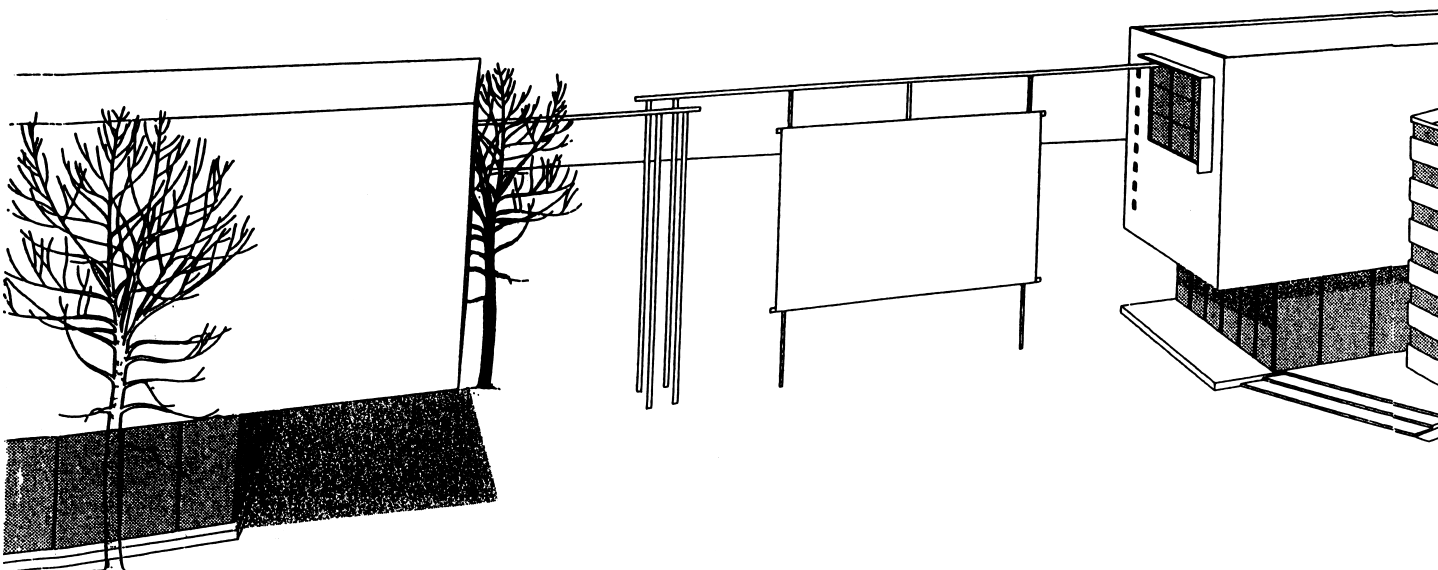
Eine Hamburger Architekturstudentin hat sich im Rahmen ihrer Diplomarbeit darüber ausführlich Gedanken gemacht und einen entsprechenden Entwurf vorgelegt. Ihr Konzept sieht vor, ein Filmmuseum als Ergänzung zum Museum der Arbeit im Stadtteil Barmbek zu schaffen. Auch wenn natürlich wegen der fehlenden finanziellen Realisierungsmöglichkeiten solche Pläne momentan (leider) nur Wunschträume sind, möchten wir mit diesem Abdruck den Entwurf vorstellen und – wenn möglich – damit auch eine Diskussion über ein derartiges Vorhaben anregen.

Hamburg ist seit Ende des 2. Weltkrieges der wichtigste und derzeit auch der größte Medienstandort Deutschlands – gerade in Bezug auf das Kino. Das Medium Kino ist inzwischen über 100 Jahre alt und in dieser Zeit hat es sowohl technische als auch künstlerische Entwicklungen gegeben, für deren Erhaltung und Präsentation es in Hamburg bisher keine entsprechende Einrichtung gibt. Film in seiner ganzen Bandbreite, seine Entwicklung von der Jahrmarktunterhaltung über den Kunstfilm bis hin zur Unterhaltungsindustrie, seine technischen Entwicklungen und politischen Hintergründe sollen in diesem Museum gezeigt werden. Neben der ei-

gentlichen Dauerausstellung zur Kinogeschichte sind Flächen für Wechsausstellungen sowie Veranstaltungsräume für filmhistorische Vorträge, Tagungen und Filmvorführungen vorgesehen. Außerdem ist eine film- und fernsehkundliche Bibliothek mit eingebunden worden.

Einrichtung einer „KinoWerkStatt“

Gerade Kinder und Jugendliche sind im bestehenden Kinoangebot unterrepräsentiert. Zum einen gibt es keine auf die speziellen Bedürfnisse dieser Altersgruppe abgestimmten Kinos mit einem ent-



Zeichnung für ein Hamburger Filmmuseum mit Leinwand für Freilichtprojektion.



sprechenden Schwerpunktprogramm, zum anderen ist das gegenwärtige Preisniveau so hoch, dass auch hier eine Lücke zwischen Angebot und Nachfrage herrscht. Dieses fehlende Angebot soll mit diesem Konzept ausgefüllt werden. Es geht also bei diesem Projekt nicht um die Schaffung eines weiteren Multiplexkinos. Um dies zu verdeutlichen, wurde der Begriff „KinoWerkStatt“ gewählt, der zum einen veranschaulichen soll, dass es sich hier um „Werke“ für ein Kino im künstlerischen Sinne handelt, zum anderen, dass die „WerkStatt“ über den passiven Kinogenuss hinaus ein Ausprobieren und Experimentieren ermöglicht.

Der Schwerpunkt einer zukünftigen Kinowerkstatt sollte darin bestehen, gerade jungen Menschen das Medium „Film“ als Kunstform näher zu bringen. Bei der baulichen Planung wurden deshalb Anleihen sowohl bei der Theater- als auch bei der Museumspädagogik gemacht. Um darüber hinaus zu einem wirtschaftlichen Konzept zu gelangen, wurde die Kopplung mit einem Filmmuseum gewählt: Damit gelangt man zu einer tragfähigen Verbindung der Nutzungen. Übergreifend sollte das Kino – vorzugsweise abends – von den Besuchern des Filmmuseums genutzt werden. Eine weitere mögliche Nutzung wären Filmreihen, wie sie bereits heute teilweise vom Kommunalen Kino Metropolis angeboten werden. Sie könnten auch die Ausstellungen des Museums der Arbeit schwerpunktmäßig unterstützen.

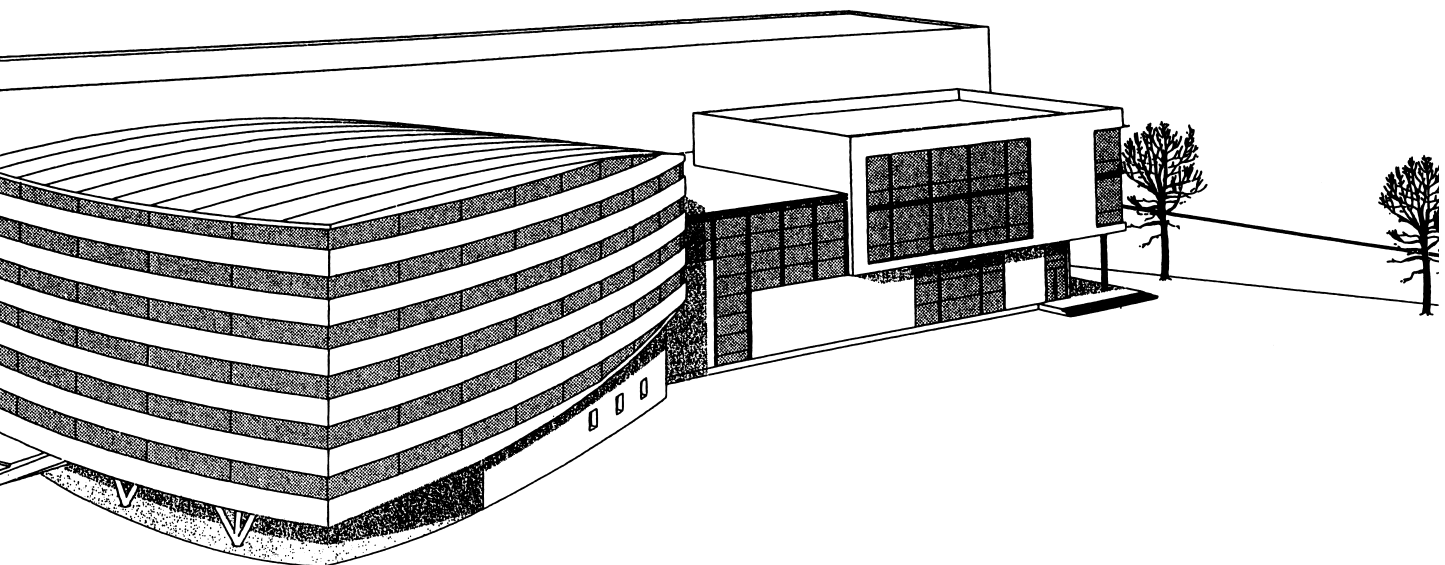
Der zukünftige Standort

Das ausgewählte Grundstück liegt zentral an der Hufnerstraße/Poppenhusenstraße und ist wegen seiner Nähe zum U- und S-Bahnhof Barmbek gut mit öffentlichen Verkehrsmitteln zu erreichen. Das Grundstück, das als Planungsgrundlage dient, befindet sich auf dem ehemaligen Werksgelände der „New York-Hamburg Gummi-Waaren-Compagnie“.



Modell des Entwurfs von Bettina Regling.

1954 verkaufte die Firma das Gelände an die Stadt. Entlang der Poppenhusenstraße entstand Ende der 50er Jahre ein Gebäudekomplex mit öffentlichen Einrichtungen (z.B. Ortsamt und öffentlicher Bücherhalle). 1990 wurde im Zuge eines städtebaulichen Wettbewerbs eine Neuordnung dieses Quartiers vorgenommen. Die historischen Gebäude der Fabrikanlage stehen heute unter Denkmalschutz und ein Teil dient inzwischen als Museum der Arbeit einer neuen Nutzung. Insgesamt sollte damit der südliche Teil des Barmbeker Zentrums aufgewertet werden. Ein Großteil der damaligen Planungen wurde jedoch aufgrund der finanziellen Situation der Stadt nicht durchgeführt.





Die direkte Nachbarschaft zu einem anderen Museum und auch die Nähe zur „Zinnschmelze“ – einem kleinen Kulturbetrieb mit Kneipe – bieten ideale Voraussetzungen für ein funktionierendes, lebendiges Konzept. Die Zinnschmelze veranstaltet u.a. im Sommer „Open-Air-Kino“. In den vergangenen Jahren gab es auch schon Synergien mit dem „Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V.“ bei Filmvorführungen zu unterschiedlichen Schwerpunktthemen.

Transparenz und Projektion

Entwurfsziel war es, einen in seinen Funktionen ablesbaren Gebäudekomplex zu schaffen, der Beziehungen zur städtebaulichen Umgebung herstellt. Das Filmmuseum präsentiert sich als langer, geschlossener Riegel, der auf einem Glassockel liegt. Leitbild für die Erscheinungsform des Museums ist zum einen die sogenannte „Black Box“ – ein völlig geschlossener Kinoraum, in den kein natürliches Licht eindringen soll. Diese Box „schwebt“ über einem zum größten Teil verglasten Publikumsbereich, in dem sich Vortragssäle, Bibliothek etc. befinden. Darüber hinaus soll sich der Begriff der „Transparenz“ mit dem Inhalt und der Funktion des Filmmuseums verbinden, was allerdings im übertragenen Sinne zu verstehen ist: In den Museumsräumen sollen durch Sehen und Ausprobieren alle Aspekte des Films (künstlerische, technische, politische und wirtschaftliche) veranschaulicht, erklärt und transparent gemacht werden. Das Prinzip des traditionellen Museumstyps mit den Funktionen des Bewahrens, Sammelns und Ausstellens tritt zurück gegenüber einem modernen Typus, in dem Erleben, Ausprobieren und Teilhaben an Prozessen vorrangige Kriterien sind. Das offene Raumprogramm – ein Stützenraster bildet die Grundstruktur, in der dann mit Leichtbauwänden gearbeitet werden kann – lässt eine flexible Ausstellungsgestaltung zu, die den Bedürfnissen des Publikums leicht anzupassen ist. Verschiedene Ausstellungskonzepte sind so denkbar, auch zur regionalen Kinogeschichte.

Das Kino ist aus der Achse gedreht und wendet sich dem Museum der Arbeit und der Zinnschmel-

ze zu. Es schafft so die Verbindung zu den bestehenden Kultureinrichtungen (den zwei Museen an den gegenüberliegenden Punkten des Geländes) und verdeutlicht so noch einmal die Besonderheit seiner Funktion. Das Bild der „Projektion“ steht, im übertragenden Sinne verstanden, für das Kino. Die Begriffszuordnung bezieht sich in erster Linie auf das Wechselspiel Raum – Funktion – Atmosphäre.

Dieser Zusammenhang führte zu der Entwurfsentscheidung, dem Kino eine transluzente Außenhaut zu geben, die nach außen hin den Anschein von Leichtigkeit vermittelt und den inneren Vorgang des „Lichtspiels“ – als Atmosphäre schaffendes Element – nach außen überträgt. Die Illusion, die das Kino vermitteln kann, wird außen sichtbar. Der halb über einem Wasserbecken schwebende Zustand des Baukörpers verstärkt diesen Eindruck noch. Das Kino besteht aus einem großen Saal mit 260 Plätzen und einem kleinen „Screening“-Raum mit 50 Plätzen. Angeschlossen sind zwei Werkstattebereiche und Gruppenräume, die für die Arbeit mit Jugendlichen und Kindern vorgesehen sind; sie befinden sich im Publikumsbereich des Museums im Erdgeschoss. Insgesamt können so rund 12.100 qm Bruttogeschossfläche entstehen, darunter 2.800 qm Ausstellungsfläche.

Resümee

Eine Realisierung dieses Entwurfes könnte den Stadtteil Barmbek kulturell erheblich aufwerten. Zudem würde ein solches Film- und Fernsehmuseum auch für die bereits in unmittelbarer Nachbarschaft existierenden Einrichtungen eine wertvolle Bereicherung darstellen. Heute an ganz verschiedenen Orten innerhalb Hamburgs untergebrachte filmhistorische Forschungseinrichtungen wie das Kommunale Kino Metropolis, die Kinemathek Hamburg e.V. und das Hamburgische Centrum für Filmforschung/Cinegraph e.V. könnten zentral an einem Ort unter dem Dach eines „Filmmuseums und einer Filmwerkstatt“ zusammengefasst werden. Es bleibt zu hoffen, dass die kulturellen Entscheidungsgremien erkennen, wie überaus wichtig die Realisierung eines solchen Konzepts für eine „Medienstadt“ wie Hamburg wäre.



Modell des Entwurfs von Bettina Regling.

Der Reporter Max H. Rehbein: „Live aus dem Hamburger Bunker“

Max Helmut Rehbein gilt als einer der wichtigsten TV-Dokumentaristen. Seit 1954 berichtet er über Ereignisse in Deutschland und in aller Welt. Till Heidenheim und Volker Reißmann sprachen mit ihm im Oktober 1999 bei Televersal/Studio Hamburg über seine Anfänge als Rundfunkreporter und über die Frühzeit des Fernsehens:

Sie sind in Köln geboren, sind aber in Berlin aufgewachsen?

Ja, ich bin ein Berliner, der zufällig in Köln geboren wurde.

Haben Sie eigentlich schon als Schüler immer gerne Aufsätze geschrieben und dabei gewissermaßen Ihre „journalistische Ader“ entdeckt?

Bei mir ist das Familientradition. Mein Vater war Schriftsteller und, bevor die Nationalsozialisten an die Macht kamen, Vorsitzender des deutschen Schriftstellerverbandes. Angeregt durch ihn schrieb ich sehr viel für die Schülerzeitung. Es war also schon immer mein Wunsch, schriftstellerisch tätig zu werden. Aber dann kam der Krieg dazwischen. Im Februar 1945 wurde ich in Ostpreußen schwer verwundet und gelangte erst im letzten Augenblick über Pillau und Danzig nach Schleswig, wo ich das Kriegsende im Lazarett erlebte und mir dadurch die russische Kriegsgefangenschaft oder Schlimmeres erspart blieb.

Wie kamen Sie zum Rundfunk?

Nach Kriegsende versuchte ich in Hamburg Fuß zu fassen, weil ein Bruder meines Vaters hier ein Ex- und Importgeschäft hatte. Wie gesagt, ich wollte immer schon Journalist werden. Durch einen Zufall kam ich dann zu RADIO HAMBURG, damals ein Sender der Militärregierung: Ich hatte mich noch einmal nach Berlin durchgeschlagen, um meine Verlobte wiederzusehen. Im Hause meiner Schwiegereltern waren amerikanische Kriegskorrespondenten einquartiert. Das Haus war beschlagnahmt worden, aber meine Verlobte und ihre Eltern konnten im 3. Stock leben, wo früher das Personal untergebracht war. Dafür wurde ordentlich geheizt und gelegentlich bekamen sie Zigaretten oder eine Flasche Whisky zugesteckt. Meine Verlobte machte damals für Curt Riess, der als amerikanischer Korrespondent ebenfalls im Hause wohnte, einige Übersetzungen. Dabei muss sie von mir erzählt haben, jedenfalls wollte er mich kennen lernen. Bei unserem ersten Gespräch fragte er mich: „Was

wollen sie werden?“ Meine Antwort: „Ich möchte gerne Journalist werden!“ Da meinte er: „Ein Freund von mir, Axel Eggebrecht, ist in Hamburg bei RADIO HAMBURG beschäftigt. Dem werde ich einen Brief schreiben!“ Bis heute habe ich den Text des Briefes nicht vergessen, den er dann in die Maschine tippte: „Lieber Axel, hiermit präsentiere ich Dir Max Rehbein. Ich bin überzeugt, dass er ein hochgradiges journalistisches Talent besitzt, und RADIO HAMBURG gut daran tut, ihm sofort eine leitende Stellung zu geben. Herzlichst, Dein Curt!“



Anfang der fünfziger Jahre: Max H. Rehbein spricht mit Bauarbeitern, die das Hamburger Rathaus von Kriegsschäden befreien.



Und mit diesem Empfehlungsschreiben gingen Sie nach Hamburg zurück?

Ja. Ich meldete mich sofort bei Axel Eggebrecht. Der lachte fürchterlich und sagte: „Na, da hat der Curt ja mächtig auf die Pauke gehauen, was können Sie denn?“ Worauf ich ehrlich antwortete: „Humanistisches Gymnasium, Abitur und ein Maschinengewehr bedienen!“ Axel Eggebrecht blickte mich prüfend an. Eine Ewigkeit, wie mir schien, und sagte dann: „O.K., fangen Sie morgen bei uns an. Sie müssen das Metier von der Pieke auf lernen, daher werden wir Sie zunächst als Lokalreporter beschäftigen!“ So wurde ich an Heino Landrock weitergereicht, der damals Chefreporter war, und mir schon ein paar Tage später den Auftrag erteilte, einen 3-Minuten-Bericht für das „Echo des Tages“ zu machen. Dabei hatte ich noch nie in meinem Leben ein Mikrofon gesehen. Als ich dann das Band mit meiner Stimme abhörte, war ich entsetzt, wie sehr der berlinerische Dialekt bei mir durch-

Max Helmut Rehbein,

geboren am 9.12.1918 in Köln. Gymnasium und Abitur in Berlin. 1938 Arbeitsdienst. Wehrdienst 1939-1945, Frankreich- und Russland-Feldzug. Nach dem Kriege Studium der Literatur und Kunstgeschichte in Hamburg. Zugleich, ab 1.1.1947, Funkreporter beim damaligen Sender „Radio Hamburg“. Ab 1952 Sonderkorrespondent für Politik und Auslandsberichterstattung für den NWDR (Nordwestdeutscher Rundfunk). Ab 1954 Chefreporter des NWDR. Herstellung zahlreicher Rundfunk-Features wie „... und setztet Ihr nicht das Leben ein!“ (Bericht über die 1. Reise der „Pamir“), „Spanische Reiter“ (über die iberische Halbinsel) und „Moskitos“ (über die fernöstlichen Konflikte 1954). 1958 Übernahme des Ressorts Außen- und Innenpolitik, Wirtschaft und Gesellschaft beim NDR-Fernsehen. Über 200 Einzelsendungen aus dem In- und Ausland, darunter Dokumentararbeiten wie „Zentren der Macht“, „Europäische Oberschichten“ und „Pioniere und Abenteurer“. 1957 Fernsehpreis für die Filmdokumentation „Auf der Suche nach Frieden und Sicherheit“, 1958 für „Eine Hoffnung mehr“. 1975 „Goldener Bildschirm“, 1978 „Goldene Kamera“ für die Fernsehdokumentation „Lefty“ und Goldener Adolf-Grimme-Preis. 1980 „Goldener Gong“ und „Goldene Rose“ für „Marathon in New York“. 1990 Deutscher Fernsehpreis Telestar für die ZDF-Reihe „action“. Verfasser zahlreicher Publikationen in Zeitungen und Zeitschriften, Bücher wie „Reporter in Fernost“, „Pioniere und Abenteurer“, „Reisen um die Welt“. Ferner Dokumentarfilme für Industrie, Wirtschaft und Ministerien. Diverse Filmpreise für die Kinofassungen dieser Industriefilme. Er ist heute mit der Produktionsfirma „Televersal/Teleterra“ partnerschaftlich verbunden.

kam. Die Reportage wurde aber gesendet, dann noch eine. Man reichte mich weiter zu Peter von Zahn, Walter Hilpert und Ernst Schnabel. Noch heute muss ich mich für das Verständnis und die Geduld der älteren gelernten Journalisten bedanken, die uns Anfänger – neben mir arbeiteten schon Hermann Rockmann, Jürgen Roland und Rosemarie Schwerin – in einer hervorragenden Weise förderten.

Wann bekamen Sie eine Festanstellung?

Am 1. Januar 1947 zum sagenhaften Monatsgehalt von damals 400 Reichsmark. Obwohl ich als Lokalreporter anfang, kam sehr bald der Wunsch bei mir auf, mich auf Auslandsberichterstattung zu konzentrieren. Damals hatten wir noch keine neuen Reisepässe und generell war uns Deutschen durch die Alliierte Militärregierung verboten worden, Auslandsreisen ohne vorher beantragte Genehmigung zu unternehmen. Um das Reiseverbot zu umgehen, musterte ich einfach als Schiffsjunge auf einem Fischdampfer an und machte eine dreiwöchige Fangreise zu den Lofoten mit. Ich habe immer noch mein altes Seefahrtsbuch. Auf dieser dreiwöchigen Fangreise machte ich Dutzende von Reportagen und schrieb später darüber mein erstes Rundfunkfeature.

1952 erlebten Sie als einziger Journalist für den Rundfunk die erste Fahrt des neu ausgerüsteten Segelschulschiffes „Pamir“ nach Rio de Janeiro?

Ja, die See hat mich so fasziniert, das ich die Gelegenheit wahrnahm, 1952 auch auf der „Pamir“ anzumustern. Allerdings war das Anmustern nur ein Vorwand. Die Mannschaft wusste, dass ich als Journalist an Bord war. Wir kamen damals an der Ostseite des Kanals in einen schweren Sturm. Übrigens ein Sturm, der an der Westseite den Dampfer „Enterprise“ zum Kentern brachte. Das war damals eine Riesengeschichte, weil der Kapitän der „Enterprise“ an Bord bleiben wollte, um den Dampfer zu retten. Wir konnten gegen den Sturm nicht ankreuzen, weil damals im Kanal nur eine schmale Rinne von Minen freigemacht worden war. Die Schiffsleitung entschloss sich, vor Anker zu gehen, machte aber den Fehler, nur den Backbordanker zu werfen, und der brach! Das Schiff drohte, auf die Terschelling-Bänke zu treiben und in die Minenfelder hinein. Darauf warf die Schiffsleitung den Steuerbordanker, bei Windstärken von 11 bis Böen zu 12.

Wenn diese Ankerkette auch gebrochen wäre, dann wäre das Schiff verloren gewesen...

Richtig. Also entschloss sich die Schiffsleitung, „Mayday“ zu geben, die Vorstufe von S.O.S. und die Kadetten abzugeben. Seenotkreuzer von Margate, England, kamen, konnten aber die Kadetten nicht übernehmen, weil die Wellen viel zu hoch waren. Inzwischen hatten sich – das Ganze ging über drei Tage und drei Nächte – achteraus mehrere

Dampfer und Fischtrawler eingefunden, um uns aus dem Bach zu fischen. Ich konnte – und das war der journalistische Durchbruch – jeden Abend um 22 Uhr live von der in höchster Gefahr befindlichen „Pamir“ im „Echo des Tages“ über Norddeich Radio berichten. Meine arme Verlobte saß damals in Hamburg und musste sich das mitanhören. Dann ging die Sache schließlich doch gut aus und wir segelten nach Rio de Janeiro, und ich habe die Seefahrt erlebt, wie vor 100 Jahren. Im Kanal war der Hilfsmotor verloren gegangen und wir mussten wie die Teeclipper in der Hochzeit der Segelschiffahrt nach Rio segeln, lagen 10 Tage in den Mallungen am Äquator. Bei jedem leichten Lüftchen ging es an die Brassens! Windstärken 1 bis 2. Die See glatt wie eine polierte Stahlplatte. In Rio machte ich dann Bekanntschaft mit einem brasilianischen Ethnologen. Der schleppte mich auf eine Expedition zu unbekanntem Indianerstämmen. Ich kam erst nach dreieinhalb Monaten nach Hause, konnte endlich meine mich sehnsüchtig erwartende Verlobte heiraten, und die Arbeiten über die Reise beginnen.



Februar 1947: Max H. Rehbein als Rundfunkreporter an Bord des Fischtrawlers „Neptun“.
Foto: Presse-Bild-Dienst

Wie entstand Ihr erster Kontakt zum neuentwickelten Fernsehen?

Als ich von der „Pamir“-Reise zurückkam, wurde ich eingeladen, eine halbstündige Sendung über meine Erlebnisse zu machen. Das sah dann so aus: Ich war live im Studio, das sich damals noch im Bunker auf dem Heiligengeistfeld befand, und hatte Bilder, Fotos von der „Pamir“-Reise, auf Pappe gezogen, hatte ein Modell von dem Schiff vor mir und plauderte fröhlich vor mich hin. Dabei zeigte ich dann die Fotos, die von Carsten Diercks mit einer elektronischen Kamera über meine Schulter hinweg abgefilmt wurden.

Wie ging ihre journalistische Laufbahn weiter?

1954 machte ich meine erste Ostasienreise, war drei Monate unterwegs, mutterseelenallein, mit nicht weniger als 13 Gepäckstücken, ein ziemlicher Schlauch! Ich konnte damals in Indien Berichte machen, in Indochina, in Malaysia, in Vietnam, in Hongkong und in Formosa. Damals gab es diese Artillerieduelle zwischen Rotchina und Quemoi.

Das Ganze war für mich insofern ein wunderbares Abenteuer, weil ich eine 16-mm-Kamera mit hatte und meine ersten Filme selber drehen musste. Ich habe später erst am Schneidetisch gelernt, was ich alles für Fehler gemacht habe. Ich bin also, was das angeht, ein absoluter Autodidakt.

Ein Foto aus dieser Zeit Anfang der 50er Jahre zeigt sie im Hamburger Hafen zusammen mit zwei Bombenentschärfern. So eine Reportage war sicherlich nicht ganz ungefährlich?

Ich erinnere mich, wie ich zusammen mit dem damals sehr bekannten Sprengmeister Merz einmal eine Bandaufnahme gemacht habe, als dieser gerade dabei war, eine 500-Kilo-Bombe zu entschärfen. Ich habe während der Entschärfung neben ihm gelegen. Obwohl ich wusste, dass es eine „kritische“ Bombe war. Diese Reportage war unglaublich spannend.

Wann begannen Sie, ausschließlich für das Fernsehen zu arbeiten?



1994: Rehbein auf der „Rickmer Rickmers“ im Hamburger Hafen.

Mein Wechsel zum Fernsehen geschah 1956, da machten Rüdiger Proske, Carsten Diercks und ich die erste große Dokumentarserie für das Deutsche Fernsehen. Die Serie hieß „Auf der Suche nach Frieden und Sicherheit“ und untersuchte damals – in der Konfrontation zwischen Ost und West – die Verteidigungsmöglichkeiten des Westens, insbesondere der Vereinigten Staaten von Amerika und verschiedene andere Teile der Welt. Wir waren acht Monate unterwegs, und ich habe dann erst – und Proske übrigens auch – durch Kameramann Carsten Diercks das Handwerk gelernt. Damals schon wollte ich weg vom bebilderten Vortrag und versuchen, bei jedem Thema eine „Rote-Faden-Geschichte“ zu entwickeln, um die Sache etwas spannender und für die Zuschauer attraktiver zu machen. Ein Beispiel: Wir drehten eine 45-Minuten-Dokumentation über das strategische Bomber-Kommando, kurz SAC, und verbanden die einzelnen Kapitel dieses Films mit einer Geschichte, bei der ein B-47-Bomber einen Übungsflug von 16 Stunden macht und in der Luft auftankt. Wir zeigten dabei die physische und psychische Belastung der Piloten usw., und schließlich die Rückkehr zur Basis.

Dies Konzept setzten Sie später erfolgreich fort?

Ja, solche „Rote-Faden-Geschichte“ wurde von mir auch in einem 60-Minuten-Film angewendet, den ich über die Sahara drehte, wo – die einzelnen Kapitel verbindend – eine spannende Geschichte erzählt wurde, bei der auf einer Bohrstelle ein festge-

fressener Diamantenmeißel ersetzt werden und ein neuer von der Küste durch die Wüste über Nächte und Tage bis zu dieser Bohrstelle transportiert werden musste. Ich hatte also längst den Wunsch, dem Zuschauer den Stoff ein wenig spannend anzubieten, und das Gefühl, dass es uns Fernsehleuten nicht zuletzt auch darum gehen muss, den Zuschauer an uns zu binden. Was nützt mir die schönste Botschaft, die ich habe, oder die Information, die ich überbringen will, wenn sich das keiner anschaut?

Sie haben Ihren eigenen Dokumentarfilm-Stil entwickelt. Wann fing das an?

Nun, das waren die ersten Versuche, neben der Information – ich gebe das ohne weiteres zu und halte das auch für völlig legitim – ein Stück handfeste Unterhaltung in die Sache zu mischen, einfach eben aus der Idee heraus, den Zuschauer am Bildschirm zu halten. In dieser Machart konnte ich 1968 meine eigene Serie entwickeln, „Pioniere und Abenteurer“. Dabei ging es mir darum, Menschen ausfindig zu machen und vorzustellen, die – aus freiwilligem Anspruch heraus – etwas für unsere Gesellschaft tun wollten und dabei möglicherweise auch Kopf und Kragen riskierten. Die Serie hatte sehr viel Erfolg und ist 11 Jahre lang im NDR gelaufen. Ich hatte also gute Gelegenheit, sehr viel konsequenter den Versuch zu machen, aus einer einfachen Fernsehdokumentation so etwas wie eine „Fernseherzählung“ zu machen, nach dem Vorbild von Egon Erwin Kisch nämlich. Er hat die Reportage in den 20er und 30er Jahren schließlich



zur Literatur erhoben. Ich wollte mich auf Menschenschicksale fixieren, wollte Menschen zeigen, wie etwa Entwicklungshelferinnen auf der Hochebene von Bolivien oder den brasilianischen Kompanieführer eines Pionierbataillons im Dschungel von Matto Grosso beim Straßenbau, usw. Ich wollte also den dramaturgisch strukturierten Versuch machen, hinter diesen Schicksalen die Problematik deutlich werden zu lassen, um die es mir ging.

Das taten Sie auch in Ihrer inzwischen legendären „New-York-Trilogie“?

Richtig. Das wurde möglich, als mich Dieter Meichsner bat, in dieser Form noch weiter zu gehen und streng dramaturgisch durchstrukturierte Dokumentationen an der Realität entlang, sagen wir ruhig einmal, zu komponieren. So wie etwa ein Pathologe durch ein Hirn Schnitte setzt, um krankhafte Phänomene an diesem Hirn festzustellen, versuchte ich durch das soziale Gefüge New Yorks „Schnitte“ zu machen, ein wenig vereinfacht, zugegebenerweise: Unten, Mitte, Oben. Wir haben also ganz unten angefangen und sechs Wochen bei einer farbigen Jugendbande in einem der verrottetsten Viertel von New York gedreht, mit ihr zusammen gelebt. Amerikanische Kollegen hielten uns für Selbstmörder. Der Film hat 1979 die „Goldene Kamera“ bekommen und den „Adolf-Grimme-Preis“ in Gold. Im zweiten Film ging es um den unteren Mittelstand Amerikas, „Marathon in New York“, ausgezeichnet mit dem „Goldenen Gong“. Der dritte Teil spielte ganz oben im Bereich der Führungselite: „Ein Mann in Eile“ wurde zum Fernsehspiel des Monats ernannt. Konsequenterweise habe ich das dann auch in der ZDF-Reihe „Action“ fortgesetzt, die mit 21 Folgen bis 1990 gelaufen ist und mit dem Deutschen Fernsehpreis Telestar ausgezeichnet wurde.

Sie werden in der Presse oft als „Erfinder“ des „Doku-Dramas“ bezeichnet. Das stört Sie offensichtlich ein wenig?

In der Tat, das mag ich nicht so, und zwar aus folgendem Grund: Der Begriff „Doku-Drama“ kommt aus dem Amerikanischen und meint im Grunde genommen nichts anderes, als das ein historisch abgelaufenes Ereignis, sagen wir mal als Beispiel: die Flugzeugentführung nach Mogadischu, dann später streng nach den historischen Ereignissen gegliedert, ein Drehbuch geschrieben wird, die einzelnen in der Tat realen Figuren in ihren „Rollen“ durch Schauspieler besetzt werden und das Ganze wie eine Reportage über den Schirm kommt. Ich mache keine Doku-Dramen, weil bei mir keine Schauspieler ihre Rollen spielen, sondern echte, lebende Menschen sich selbst darstellen. Ich gebe freilich zu, das sie sich dabei auch mir ausliefern. Deswegen war es immer mein Bemühen, schon bei den Recherchen Vertrauen zwischen den Leuten hinter der Kamera und den Leuten vor der Kamera herzustellen. Mir ist dabei manchmal der Vorwurf gemacht worden, dass ich manipulierte. Den Vorwurf nehme ich gerne auf mich...

Jede Reportage hat irgendwo das Moment der Manipulation, das geht ja eigentlich gar nicht anders!

Ja, solange es klar ist, dass wir im Grunde genommen mit dem Auftauchen eines Kamerateams bereits in einer Weise manipulieren, weil sich die Gesellschaft, bei der wir drehen, automatisch anders verhält als normalerweise. Jeder Schnitt ist Manipulation, eine Emotion erzeugende Hintergrundmusik ist Manipulation. Es muss darauf ankommen, dass wir versuchen, annähernd an der Wirklichkeit zu bleiben und nicht die Wahrheit der Geschichte zu verfälschen, sondern – und das halte ich für legitim – gestützt allerdings auf die Realität, sie zu „verdichten“. Mit dem einfachen Ziel, ein „Signal“ (um mal das Wort „Botschaft“ zu vermeiden) als Dokumentarist auszusenden, das den Zuschauer – der heute ohnehin nicht alles für Gewissheit hält, was da über die Mattscheibe flimmert – ermutigt, eben über eine Strecke von 45 Minuten oder in Gottes Namen auch 90 Minuten am Bildschirm zu bleiben, es zu akzeptieren, oder auch abzulehnen. Jedenfalls sollte der Zuschauer indirekt dazu Stellung nehmen, also darüber nachdenken. Könnte es ab und zu gelingen, in der Darstellung von Menschen und ihren Schicksalen Spannung zu erzeugen, also zu unterhalten und gleichzeitig zu informieren, dann, meine ich, habe ich als Fernseh-Dokumentarist meine Aufgabe mit einigem Anstand erfüllt.



1947: Rehbein an Bord der „Neptun“.
Foto: Presse-Bild-Dienst

Die Zeit von 1934 bis 1952: **Als das Fernsehen nach Hamburg kam**

Von Dr. Gerhard Vogel

Es war der Hamburger Heinrich Hertz, der 1886 mit der Entdeckung der elektromagnetischen Wellen die theoretische und praktische Grundlage für die Entfaltung der modernen Medien legte. Ohne seine Erkenntnisse wäre im 20. Jahrhundert die Revolution im Medien- und Kommunikationsbereich nicht denkbar gewesen. Weder die Funk-Telegrafie noch das Radio, weder das Fernsehen noch der Computer wären ohne ihn möglich: zu Recht wird die Schwingungszahl in jedem Gerät nach ihm benannt.

Im Hinblick auf das Medium Fernsehen sollte im modernen Deutschland die Hansestadt Hamburg, die Heimatstadt von Heinrich Hertz, eine führende Rolle erst in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg einnehmen; ohne Zweifel war bis zum Ende des Krieges Berlin diese Rolle zugewiesen. Wie in Hamburg die Anfangsphase des neuen Mediums Fernsehen rezipiert wurde, soll im folgenden kurz nachgezeichnet werden.

Premiere für eine fahrbare Fernseh-Sendeanlage

„Wer das Glück hat, in einem Umkreis von 60 bis 80 Kilometer von Berlin zu wohnen, wer überdies noch das nötige Geld hat, sich einen der recht teuren Empfänger zu kaufen, der kann heute schon täglich die Fernseh-Übertragungen aus der Reichshauptstadt empfangen. Wir armen Provinz-



Fernsehstube im Keller des Alsterpavillions am 17. Dezember 1950.

Foto: Conti-Press



Für das Fernsehen umgebauter Bunker auf dem Heiligengeistfeld, 1951/52.

Foto: Carsten Diercks

ler aber werden noch eine gute Weile warten müssen, bis wir an dieser Neuerung teilhaben können...“, so schrieb der Chronist des „Hamburger Anzeigers“ am 8. Mai 1935 und berichtete, dass es auch in Hamburg Initiativen gab: Arbeitsgemeinschaften beschäftigten sich intensiv mit dem Problem des Fernsehfunks und veranstalteten monatlich Vorträge. Baukästen für die private Konstruktion von Fernsehempfängern – wie vorher auch für Detektor- und Radioapparate – gab es seit 1929 bereits auf dem Markt.

Auf der Funkausstellung im Jahre 1934 in Hamburg hatte der Physikstudent Johann Gröber, damals 21 Jahre, seine Geräte (Sender und Empfänger) vorgeführt und auch im darauffolgenden Jahr zeigte er erneut in privatem Kreise seine Erfindungen, über die in Zeitungsmeldungen berichtet wurde.

Zwei weitere Ereignisse waren im Hinblick auf das Fernsehen in Hamburg von Bedeutung: Die 37. Mitgliederversammlung des Verbandes deutscher Elektrotechniker im Juni und die Hamburger Funkausstellung im Oktober 1935.

Am 20. Juni 1935 fand in Hamburg im Hinblick auf die Fernsehentwicklung eine Premiere statt: zum ersten Mal – 3 Tage nach der Auslieferung der fabrikneuen Geräte von Telefunken und Daimler – wurde auf dem Heiligengeistfeld anlässlich der 37. Mitgliederversammlung des Verbandes deutscher Elektrotechniker ein Wagenkonvoi plaziert und erprobt. Die Deutsche Reichspost hatte die erste fahrbare Fernsehsendeanlage bauen lassen: insgesamt 20 schwere Fahrzeuge gehörten zu dieser Produktionseinheit. „Staunend steht der Laie vor dem geheimnisvollen Apparaten, Maschinen und Geräten, Wunderwerken deutscher Technik“, weiß der Berichterstatte des „Hamburger Fremdenblattes“ am 17. 6. 1935 zu berichten.

Um die Qualität der Bilder und Töne zu testen, wurden 12 Empfangsstellen in Hamburg (u. a. Musikhalle, Technische Staatslehranstalten, Postamt Schlüterstraße) eingerichtet; fertig produzierte Filme über Sport und Kulturereignisse sowie Live-Sendungen vom Heiligengeistfeld wurden gezeigt. Der Empfang der Signale auf dem Hapagdampfer „Caribia“ (technisch keine Besonderheit) fand in der Hafenstadt natürlich besondere Beachtung.



„Hamburger Tageblatt“ vom 9. Oktober 1935 zur Hamburger Funkausstellung.

Industrie schon damals in der Lage war, genügend Fernsehgeräte herzustellen. Die Deutsche Reichspost hätte bereits mehrere Fernsehstellen in Berlin errichtet, so dass jeder sich kostenlos über den Fernsehempfang informieren könnte. Die fahrbare Fernsehübertragungsanlage, die in Hamburg zu besichtigen sei, werde zum ersten Mal im Betrieb vorgeführt.

Fritz Banneitz war seit 1929 Mitglied im „Allgemeinen Deutschen Fernsehverein“ und gab die Fachzeitschrift „Fernsehen“ heraus, durch die die Öffentlichkeit besonders über technische Fortschritte aus dem Bereich der Televisi-on informiert wurde.

Instrumentalisierung durch die NS-Ideologie

Autos, Schiffe, Eisenbahnen, Flugzeuge, Raketen: in den 20er und 30er Jahren wurde alles beschleunigt. Neue Weltrekorde zeigten, dass die Welt im Aufbruch war, dass alles akzeleriert wurde. Nie zuvor gab es so viele Patentanmeldungen wie in diesen Jahren. Auch das Fernsehen, insgesamt die elektromagnetische Datenvermittlung, wartete mit immer neuen Sensationsmeldungen auf. Die Technologiebegeisterung der Bevölkerung wurde 1933 sofort durch die Nationalsozialisten instrumentalisiert, und so waren die Eröffnungsreden durch die Ideologie gekennzeichnet.

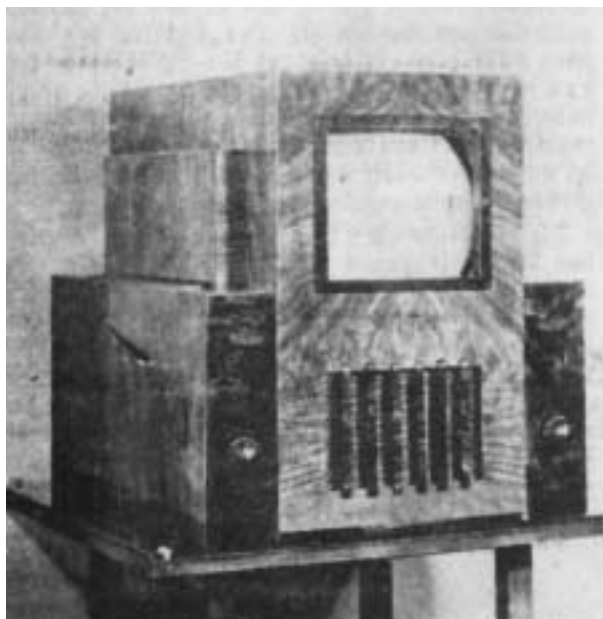
So auch die Rede von Staatssekretär Wilhelm Ohnesorge, Mitglied in der NSDAP und späterer Reichspostminister, am 20. Juni 1935. Er hatte bereits am 18.12.34 Hitler eine Versuchssendung in der Reichskanzlei vorgeführt und pries nun in der Eröffnungsrede bei großem Beifall, dass für die Volksgemeinschaft zu arbeiten eine heilige Pflicht sei: „Vor allem wir Techniker und Ingenieure, in deren Betrieben alle Stände zur Arbeit vereint sind, können dieser Pflicht am ernstesten und mit Aussicht allergrößten Erfolges für Führer und Reich genügen“, so der Bericht der „Hamburger Nachrichten.“

Auch die Begrüßungsrede des Rektors der Hamburger Universität, damals Prof. Rein, endete nach dem Lob deutscher Techniker und deutscher Erfindungskraft im völkischen Gedankengut: „Wer aus dem Volke zum Volke strebt, ist wert, dass er im Volke lebt“ – so der Bericht in den „Hamburger Nachrichten“ vom 21. Juni 1935.

Als der Oberposttrat Dr. Fritz Banneitz, verantwortlich für das Fernsehen im Reichpostzentralamt in Berlin, dann das Wort ergriff, erwähnte er, dass die

Die Hamburger Funkausstellung fand vom 12. bis 20. Oktober 1935 statt. Sie stand ganz im Zeichen eines neuen Zeitalters, in dem der „Fernseh-Volksgesellschaft“ genutzt werden würde. Ein Fernseh-Sendewagen der Radio-Aktien-Gesellschaft Loewe sorgte für den Sendebetrieb. Das Motto lautete: „Jeder sieht fern“. Hauptanziehungspunkt waren der Sendewagen sowie sechs aufgestellte Fernsehempfänger, die das Fenster zur Welt repräsentierten.

Die Reden zur Eröffnung der Ausstellung hielten diesmal der Gaufunkstellenleiter Böker sowie der Präsident der Reichsrundfunkkammer Ministerialrat Horst Dreßler-Andreß. Beide betonten, dass der Reichsrundfunk insgesamt im Dienste der nationalsozialistischen Idee stünde und zum wichtigsten Instrument der NS-Staatsführung geworden sei.



1935: Erster Fernsehempfänger für 50 Bilder/sec.



Der fahrbare Fernsehsenderzug der Deutschen Reichspost, 1935.

In diesen Ansprachen wurde erneut deutlich, dass das Medium zum Herrschaftsapparat und Instrument der Propagandaarbeit umfunktioniert war. Dreßler-Andreß gehört zu den Schlüsselfiguren, die quasi aus der Befehlszentrale im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Joseph Goebbels) und als Präsident der Reichsrundfunkkommission (bis zum 19. März 1937) für die ideologische Kontrolle sorgten.

Das Berliner Programm im Hamburger Fernsehdrahtfunk

Bereits am 20.12.1938 genehmigte das Reichspostministerium die Versorgung mit dem Programm des Paul-Nipkow-Senders aus Berlin in Hamburg. Damit wurde der Fernseh-Drahtfunk eingeführt: das Breitbandkabel 503 von Berlin nach Hamburg übertrug neben dem Fernsehsignal weitere 200 Telefongespräche, endete im Fernamt Schlüterstraße und sollte an folgenden Orten öffentlich zugänglich sein:

- Eppendorfer Landstraße, Postamt 20:
Raum für 40 Personen
- Dammtor:
Raum für 60 Personen
- Altona Postamt:
Raum für 25 Personen
- Jungfernstieg 26-33, Hamburger Hof:
Raum für 30 Personen
- Fernsprechamt Große Allee
(Großbildstelle für 60 Personen)
- Fernsehstelle Stephansplatz
- Schlüterstraße 53

Der Reichsstatthalter am Harvesterhuder Weg 10 sowie der Bürgermeister an der Bellevue 24 waren gleichermaßen durch eine Sonderleitung mit dem Fernsehsignal versorgt. Im Postamt Jungfernstieg war ein zusätzlicher Abtaster aufgestellt, der bei eventuellen Störungen ein Ersatzprogramm geliefert hat. Der Hamburger Fernseh-Drahtfunk wurde am 17. Juni 1941 eröffnet, musste 1943 wegen der Zerstörungen durch den Bombenkrieg aufgegeben werden.

Publizistisch wurde diese Phase nicht begleitet. Die Berliner Fernsehsendungen waren der Öffentlichkeit nicht zugänglich, sie wurden in Änderung der ursprünglichen Pläne für die Truppenbetreuung eingesetzt.

Im November 1943 hatten Brandbomben in Berlin die Fernsehsender zerstört, dennoch wurden bis in das Jahr 1944 Programme ausgestrahlt, „um unseren verwundeten Soldaten Erholung und Freude zu bringen. So verfolgt ein fester Zuschauerkreis die

künstlerischen Entwicklung dieses neuen Instruments, das später einmal dem ganzen Volk gehören wird“, so eine Mitteilung der Reichsrundfunk-Gesellschaft in ihrem Januar-Heft 1944.

Fernsehgeräte in Privathaushalten waren nicht in Betrieb, der Zugang zum Kabel verwehrt. Nach dem Krieg wurden am 6.3.1946 die noch vorhandenen Apparaturen beschlagnahmt und mussten an England abgegeben werden. Ein Fernsehempfänger (Baujahr 1939) konnte lange Zeit im Hamburger Postmuseum besichtigt werden, er befindet sich z. Zt. jedoch im Arsenal.

Erfolgreiche Private Hamburgische Fernseh-Versuchs-Gesellschaft

Am 11.12.1942 erhielt die Hamburg-Amerika-Linie wichtige Post von der „Fachgruppe Reeder“ der Reichsverkehrsgruppe Seeschiffahrt. In diesem Schreiben wurde Bezug genommen auf ein Gespräch des Staatsrats, der den Wunsch des Reichskommissars für die Seeschiffahrt weitergegeben hatte, sich doch mit 4 Anteilen in Höhe von insgesamt RM 4.000.-- an einer Hamburgischen Fernseh-Versuchs-Gesellschaft zu beteiligen.

Umgehend, und zwar am 22.12.1942, wurde von der Finanzabteilung der Hamburg-Amerika-Linie der Betrag überwiesen. Man sah der Zustellung der Anteilscheine entgegen. Lange nach Beendigung des Krieges (am 24.4.1947) wurde vermerkt: „Anteilscheine sind nicht ausgegeben worden“. Die privatwirtschaftliche Beteiligung im Hinblick auf die Zukunftsinvestition Fernsehen war durch den Krieg zunichte gemacht worden.

Hamburg – das Tor für das Fernsehen im modernen Deutschland

dass gerade in Hamburg das Fernsehen im modernen Deutschland beginnen sollte, ist den kriegshistorischen Unwägbarkeiten und Zufällen zuzuschreiben. Nur in Hamburg gab es nach dem Zusammenbruch im Jahre 1945 ein funktionsfähiges Funkhaus – natürlich zunächst ausschließlich für den Hörfunk geeignet, aber finanziell abgesi-



chert.

Durch das Gesetz Nr. 191 der alliierten Streitkräfte war eindeutig definiert: den Deutschen war die Tätigkeit oder der Betrieb von „Rundfunk- und Fernsehleinrichtungen“ verboten. Um die lebensnotwendigen Informationen sicherzustellen – die Papierknappheit ließ zunächst auch keine Lizenzierung von Zeitungen zu – wurde der Hörfunk eingesetzt als Mittel der umfangreichen Information der Bevölkerung sowie als Mittel der Re-Education. Fernsehen – dies war für die Alliierten eine Technologie, die zu sehr an die Radartechnik sowie an die ferngesteuerte Raketentechnik, die in Peenemünde erprobt worden war, erinnerte. Die Folge war, dass jegliche Betätigung in diesem Bereich verboten war.

Die Fernsehtechniker, die bereits in der Weimarer Republik, dann aber auch in der Nazi-Zeit ihr technologisches Knowhow verbessern konnten, waren in alle Winde verstreut, waren in der Gefangenschaft oder ins Ausland gegangen. Einige wichtige Pioniere des Fernsehzeitalters, wie z. B. Manfred von Ardenne oder Walter Bruch waren in die Sowjetunion – teils freiwillig, teils gegen ihren Willen – gekommen, um ihre Forschungen dort weiterzutreiben.

Noch bevor der erste deutsche Generaldirektor des NWDR, Adolf Grimme, am 15.11.1948 die Geschäfte vom britischen Kontrolloffizier Hugh Carleton Greene übernahm, hat es Initiativen gegeben, ein Fernsehprogramm erneut zu etablieren. Bereits

1947 war Werner Nestel, der bei Telefunken gearbeitet hatte, technischer Direktor beim NWDR. Auf der Ebene der Technik wurden die Pläne für einen Neubeginn des Fernsehens vorangetrieben, wobei es vor allem Hans Joachim Hessling und seiner „Truppe“ gelang, an die frühere Fernsehentwicklung anzuknüpfen.

Administrative, technische und finanzielle Hürden mussten noch genommen werden, aber am 17.6.1950 konnte der inoffizielle Versuchsbetrieb aus dem Hochbunker am Heiligengeistfeld begonnen werden.

Aus heutiger Sicht gehört es zu den unerklärlichen Personalentscheidungen, dass Adolf Grimme, der im KZ leiden musste, das NSDAP-Mitglied Werner Pleister zum Programmdirektor Hörfunk berief. Er wurde später auch für das Fernsehen verantwortlich. Zusammen mit dem Oberspielleiter Hanns Farenburg fanden sich weitere frühere Mitarbeiter des NS-Fernsehens in Hamburg ein, so dass man von einer personellen Kontinuität sprechen kann.

Der offizielle Neubeginn eines kontinuierlichen Fernsehprogramms am 25.12.1952 war keine „Stunde Null“. Das Eröffnungsprogramm begann mit Ansprachen von Werner Nestel und Werner Pleister, Ansage und Regie: Hanns Farenburg.

Wenn im Jahre 2002 das Jubiläum 50 Jahre Fernsehen im modernen Deutschland gefeiert wird, wird es interessant sein, wie das Medium selbst, das nur der Gegenwart und seiner glorreichen Zu-



Ein NWDR-Aufnahmeleiter bespricht mit der ersten TV-Ansagerin Irene Koss den Ansagetext, 1952.



Leserbriefe

Zur Serie „Alte Hamburger Lichtspielhäuser: Thalia-Kino“ (Heft Nr. 5) und „Europa-Palast“ (Heft Nr. 6):

Wenn ich geahnt hätte, dass Sie in Ihren Heften Nr. 5 und 6 über die Kinos der Familie Meininger berichten würden, dann hätte ich wie folgt einen Beitrag leisten können: Die letzten Nachkommen der Familie Meininger (Helge und Holger) sind mir noch als Jugendliche in Erinnerung. Im „Hamburger Abendblatt“ erschien 1962 unter der Überschrift „Drei Stunden Kino kosten 34 Pfennige – Seltenes Jubiläum: 50 Jahre Kinobesitzerin“ ein längerer Artikel über Helene Meiniger, die allein zwischen 1912 und 1962 insgesamt 12 Filmtheater in Hamburg besaß. Ob der Zeitungsartikel den beiden Enkeln der Frau Meininger bekannt ist, weiß ich allerdings nicht. Ich habe als sogenannter „Hof-Fotograf“ damals etliche Fotos anlässlich der Jubiläumsfeier geschossen, die in Kopie beigefügt sind. Wenn Sie daran interessiert sind, sollten Sie die erwähnten Enkel dazu befragen. Auf die Existenz Ihres Vereins bin ich übrigens durch Herrn Albert Köster, einem Sammler von Projektoren aus Ratingen, gestossen.

Günter Kunde, Ludwigsburg

Zum „Hamburger Flimmern“ (Heft 1-5) allgemein:

Erstmal ein dickes Lob für die beste Zeitschrift zur Film- und Fernsehgeschichte, die ich je in den Händen hatte. Sie war von der ersten bis zur letzten Seite informativ, spannend und unterhaltend. Ich hatte im Urlaub Zeit alles zu lesen, was sonst immer zu kurz kommt. Die Artikel waren alle sehr gut geschrieben und ausgesprochen gut recherchiert. Ich hätte nie gedacht, dass mich die Reisefilme der Hapag so fesseln könnten. Am Ende des Urlaubs wussten sogar meine Frau und meine Kinder, für was die Abkürzung Hapag steht, weil ich immer wieder etwas aus der wechselvollen Geschichte erzählen musste. Die Geschichte vom „Thalia“-Kino stimmte auch mich nachdenklich. Warum geht man heute immer noch so sträflich leichtsinnig mit erhaltenswertem Kulturgut um? Besonders hat mir natürlich die Geschichte von der Schmalfilm-Spurenuche in Japan gefallen. Von der C100 habe ich ein Exemplar in Originalverpackung in meiner Sammlung. Zuletzt habe ich 1986 damit einen Film gedreht, mit sehr ordentlichem Ergebnis, obwohl nur so aus der Hand geschossen. Ein Foto der Fujica-Lichttonkamera zu sehen, war natürlich ein Leckerbissen. Nie mehr werde ich behaupten, Lichttonfilme wären im 8mm-Bereich nicht möglich. Die Kinokarten-Geschichte der Firma Beckerbillett hat ein Stück Kino beleuchtet, dass ich sonst auch immer achtlos wegwarf. Künftig werde ich etwas genauer auf diese kleinen Kunstwerke der Drucktechnik achten. Der Artikel „Das Pathé-Imperium“ von Siegbert Fischer hat interessante Details aus

der Geschichte dieses Filmpioniers beleuchtet, die ich noch nicht wusste. Toll berichtet! Und die „Spurenuche im Medienkeller“ war richtig spannend! Nur weiter so!

Herbert u. Monika Schmelzer, über e-mail, Cinematographica-Archiv (Internet)

Zur „Die Geschichte der Alster Film Studios Hamburg“ (Heft Nr. 6):

Vielen Dank für die Übersendung der Nr. 6 des „Hamburger Flimmern“. Darin war ein sehr gutes Interview mit Klaus Dudenhöfer, den ich ja von den Anfängen hier in Hamburg kenne und der auch viele meiner Filme geschnitten hat. Hamburger Filmgeschichte im besten Sinn findet sich auf den Seiten 20-25. Übrigens habe ich in den beiden Gestalten auf dem Foto vom Haupteingang der „Alster Film“ rechts meinen damaligen Chef und Lehrmeister Johannes Pfeifer, Mitgesellschaft der Rhythmoton (Produktionsgesellschaft für Synchronisationen) erkannt, und links daneben mich, seinen damaligen Assistenten. Vielleicht müsste in einem anderen Bericht einmal deutlich werden, dass es sich bei der „Alster Film“ um den technischen Betrieb einer Ateliergesellschaft handelte und bei der gleichzeitig lizenzierten „Rhythmoton“ um die dort produzierende Gesellschaft. Diese findet in der Darstellung keine Erwähnung. In der erstmalig bei der „Rhythmoton“ entstandenen „Film“-Besetzungskartei wurden alle damaligen Hamburger Theaterschauspieler und Rundfunkschauspieler erfaßt, sofern sie am Synchronisieren interessiert waren. Ich telefonierte seinerzeit mit allen...

Bodo Menck, Regisseur, Hamburg

Ich werde Mitglied!

Ich möchte für DM 120,- pro Jahr Mitglied im „Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V.“ werden. Die Vereinszeitschrift „Hamburger Flimmern“ erhalte ich kostenlos.

Name: _____

Vorname: _____

Strasse: _____

PLZ/Ort: _____

Telefon: _____

Einen Verrechnungsscheck füge ich bei




ANZEIGEN

Das internationale Standardwerk von Jürgen Lossau

Filmkameras

16mm • 9,5mm • 8mm • Single-8 • Super-8



Farbiger Bildband, 480 Seiten. Alle Filmkameras, über 3.000 Modelle mit Historie der Hersteller. Limitierte Auflage, DM 199,-. Jetzt bestellen bei:

atoll medien, Sierichstr. 145, D-22299 Hamburg

☎ +49-40-468855-0 ✉ +49-40-468855-99 🌐 www.atollmedien.de

Hamburger Flimmern

Impressum

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

Redaktion: Jürgen Lossau ViSdP., Dr. Joachim Paschen, Volker Reißmann

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

Kameratechniker i.R. sucht „Illustrierte Filmbühne“ 1946-1968 im Kauf oder Tausch. Außerdem gesucht: Holzstativ für Ernemann 35mm Kamera (1910), Blimp Arri 120 (35mm), Arri Glasfaser (16mm) und eine Vorderlichtlape für Arri Blimp 120S und 300S. Telefon: 04102-56612.

Daniel KINOTECHNIK 8 / 16 / 35mm

Wittner

Bekkoppeln 2, 22395 Hamburg



FILMTECHNIK ZUM GÜNSTIGEN PREIS



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

LIEFERPROGRAMM FÜR ALLE FILMFORMATE



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

ALLES FÜR DEN ANSPRUCHSVOLLEN KINOBETREIBER

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