

Hamburger

FLIMMERN

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



**Rückblick auf die Entwicklung
des Industriefilms** ab Seite 28

**Vom Panorama zu 360°
Filmsystemen** ab Seite 22

**Hans Joachim Bunnenberg – Jäger der
verloren geglaubten Filmschätze** ab Seite 38



Wir laden ein:

Matinée im ABATON

vom 01. Oktober bis 25. März 2007 Die Sonntagsmatineen beginnen jeweils um 11 Uhr.

Hamburgs Beziehungen zur weiten Welt stehen im Mittelpunkt der Filmreihe im Herbst 2006: Das vierteilige Programm enthält viel Fernweh und Heimweh. Lassen Sie sich von den abwechslungsreichen Filmen entführen, weit weg von Hamburg und von der Gegenwart, in Gegenden und Zeiten, die von abenteuerlustigen und engagierten Filmemachern festgehalten wurden. Auch in der Werbung werden Sehnsüchte einer vergangenen Zeit lebendig. Im neuen Jahr wird es Retrospektiven zu drei bedeutenden Filmemachern in Hamburg geben.

Das wieder aufgenommene Programm „Hamburg im Film“ wird gemeinsam vom Verein Film- und Fernsehmuseum Hamburg und dem Abaton-Kino durchgeführt. Für freundliche Unterstützung bedanken wir uns beim Landesbild- und Landesfilmarchiv sowie beim Staatsarchiv.

Sonntag, 01. Oktober 2006 (bereits gelaufen)

Hamburger auf großer Fahrt

Eine interessante Auswahl von Amateurfilmen der letzten Jahre zeigt, was aus der Ferne nach Hamburg ins Heimkino zurückgebracht wurde.

Vorgestellt und begleitet von Gerhard Jagow.

Sonntag, 29. Oktober 2006 (bereits gelaufen)

Hamburg und seine Schiffe

Es wird das „Lied der Schiffe“ gesungen, das von Stolz und Mühsal der imposanten Geschichte des Schiffbaus in Hamburg berichtet. Hier liefen vor dem Ersten Weltkrieg die größten Schiffe der Welt vom Stapel, hier entstand nach dem verlorenen Krieg wieder eine große Flotte von Handels-, Passagier- und Kriegsschiffen. Die Werftenkrise der 1960er Jahre hat zu interessanten Spezialisierungen geführt.

Vorgestellt und begleitet von Michael Weigt

Sonntag, 26. November 2006 (bereits gelaufen)

Hamburg und die Nordsee

Die Nordsee ist früher Hamburgs wichtigstes Fischfanggebiet gewesen. Nur noch wenig erinnert an die große Tradition. In den Filmen wird eine Zeit lebendig, in der Fischfang auf hoher See eine harte und gefährvolle Arbeit war. Das ganze Jahr über sollte in den deutschen Haushalten der Fisch frisch auf den Tisch kommen. Bei aller Dramatik haben die Filme aus den 1930er Jahren auch etwas Lehrhaftes, so dass man die alten Fangmethoden gut nachvollziehen kann. Besonders eindrucksvoll ist ein britisches Dokudrama aus dem Jahre 1938, das von Hamburger Schauspielern synchronisiert wurde.

Vorgestellt und begleitet von Dr. Joachim Paschen

Sonntag, 17. Dezember 2006 (bereits gelaufen)

Hamburg macht Werbung

Der Handel braucht den Markschreier: Die in Hamburg gut etablierte Werbebranche hat eine lange Vorgeschichte, wie die Werbefilme aus der Vergangenheit zeigen. Gehen Sie mit Amüsement auf Distanz zum Stress der Vorweihnachtszeit und genießen Sie es, wie raffiniert früher dem Konsum gehuldigt wurde. Staunen Sie darüber, was sich die Hamburger sehnsüchtig gewünscht haben und wie sie sich zum Kauf von Kaffee und Spirituosen, von Möbeln und Parfüms verführen ließen. Natürlich gibt es auch eine Märchengeschichte von einem Prinzen, der auf wundersame Weise von seinem Zottelbart befreit wurde.

Vorgestellt und begleitet von Dr. Joachim Paschen

Vorankündigung

Sonntag, 28. Januar 2007

Adalbert Baltes (1916-1992)

Der bekannte Kultur- und Werbefilmer arbeitete seit Ende der 1940er Jahre in Hamburg. Er interessierte sich besonders für neue Filmtechniken und erprobte als einer der ersten Filmemacher eine CinemaScope-Kamera, mit der er einige auch aus heutiger Sicht noch interessante Breitwandfilme schuf.

Vorgestellt und begleitet von Volker Reißmann

Sonntag, 25. Februar 2007

Bodo Menck

Zum 80. Geburtstag des bekannten Dokumentarfilmers: Er schuf für die REAL-Film seit 1948 viele Beiprogrammfilme, bevor er mit seiner eigenen Firma „gong-Film“ zahlreiche Industrie- und Schulungsfilme für renommierte Unternehmen (DB, Karstadt, VW usw.) herstellte.

Vorgestellt und begleitet von Volker Reißmann

Sonntag, 25. März 2007

Wolf Hart (1911-2002)

Einer der bekanntesten deutschen „Kulturfilmer“ hat mehr als 30 Jahre in Hamburg produziert und auch viele Hamburg-Filme nach seinem Motto „Die Wirklichkeit steckt voller Wunder“ gestaltet. Die Auswahl zeigt neben einigen hoch geschätzten Hamburgensien auch einiges weniger Bekannte.

Vorgestellt und begleitet von Dr. Joachim Paschen



Aus einem Industriefilm von Bodo Menck (Gong-Film) für die deutsche Textilindustrie.

Zeitgeschichte:

Rückblick auf die Entwicklung des Industriefilms

Seite 28 - 33

Fernsehgeschichte:

Mein Gastspiel beim „Norddeutschen Werbefernsehen“

Seite 16

Filmgeschichte:

Endlich auf DVD: Der Dokumentarfilm „Die Pamir“

Seite 10 - 13



Alte Hamburger Lichtspielhäuser 12 Das City-Kino

Seite 34 - 37

Portrait:

Jäger der verloren geglaubten Filmschätze

Hans Joachim Bunnenberg

Seite 38 - 40

Der Filmkomponist

Gerhard Trede

Seite 14 - 15

Zeise-Kino:

Von der Schiffsschraube zum Filmprojektor

Seite 4 - 9

Ein Visionär auf dem Weg zur totalen Illusion:

Adalbert Baltes

Seite 17 - 21

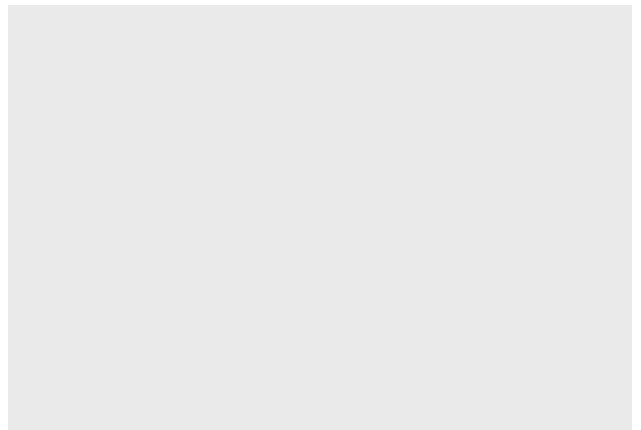


Foto: © Keystone-Bilderdienst - ohne Online-Lizenz

Filmtechnik:

Rundumkinos: Vom Panorama zu 360° Filmsystemen

Seite 22 - 27

Hamburger Persönlichkeiten

Eine „Institution“ geht in den Ruhestand

Seite 42 - 43

Lossaus Cinematographisches Curiositäten-Cabinett

Das letzte Kodak-eigene Schmalfilmlabor wurde geschlossen.

Seite 44 - 46

Intern

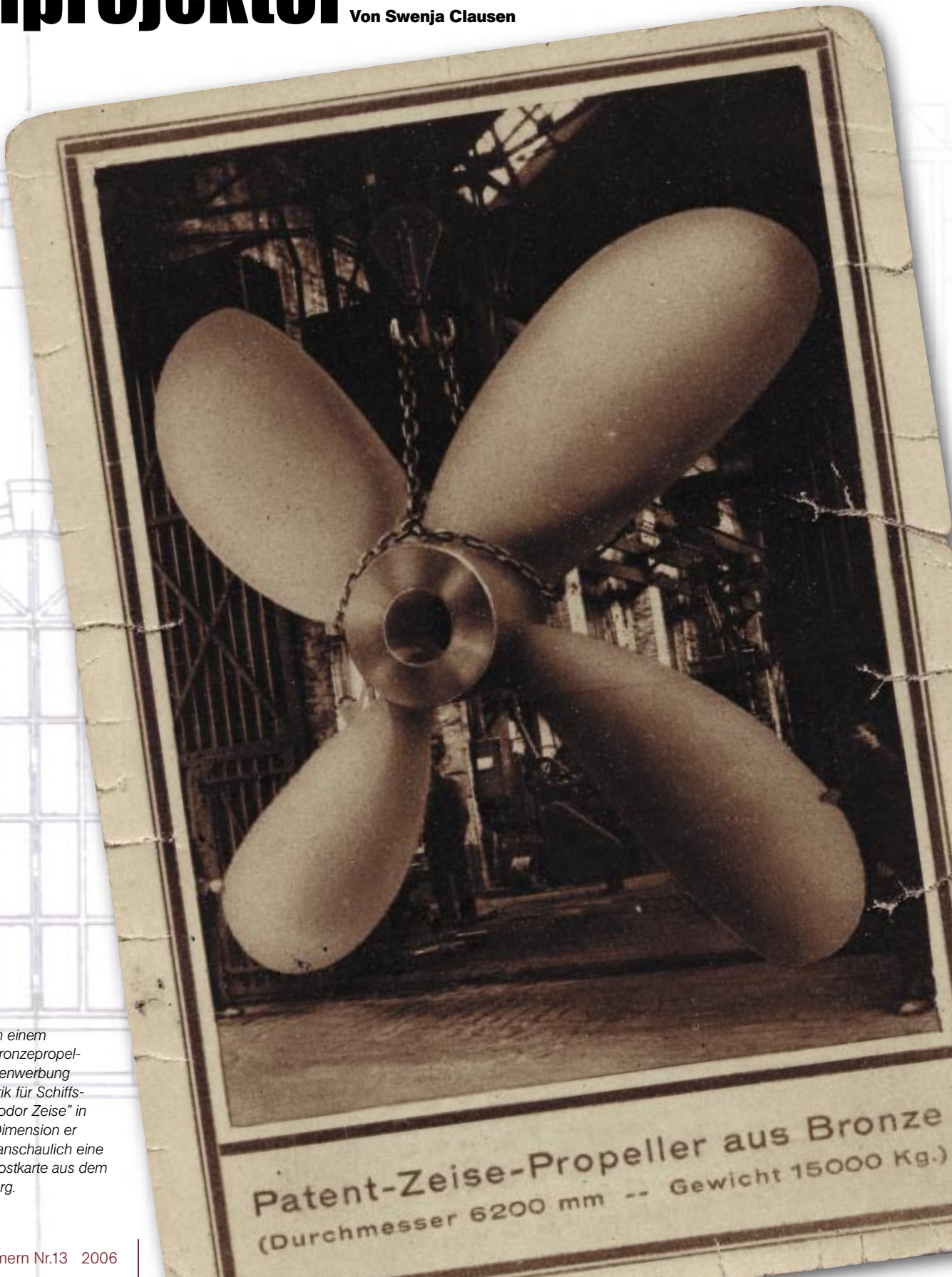
Aus dem Verein

Seite 47

Das Titelbild zeigt das Plakat zum Industriefilm „Geliebtes blaues Abendkleid“. Ein Farbfilm über Moden und Zeiten mit Waltraut Haas, gedreht von Bodo Menck (Gong-Film).

Zeise-Kino: Von der Schiffsschraube zum Filmprojektor

Von Swenja Clausen



Der größte jemals in einem Stück gegossene Bronzepropeller stammte laut Eigenwerbung aus der "Spezialfabrik für Schiffsschrauben von Theodor Zeise" in Ottensen. Welche Dimension er hatte, demonstriert anschaulich eine historische Werbepostkarte aus dem Staatsarchiv Hamburg.

Patent-Zeise-Propeller aus Bronze
(Durchmesser 6200 mm -- Gewicht 15000 Kg.)

Die Geschichte des Zeise-Kinos beginnt mit der Umwandlung der ehemaligen, 1868 gegründeten und nach 111 Jahren 1979 in Konkurs gegangenen Schiffsschraubenfabrik Theodor Zeise in Ottensen in ein Filmzentrum.

Mit der Gründung der kulturellen Filmförderung im Jahre 1980 und der wirtschaftlichen Filmförderung im Jahre 1982 hatte Hamburg wieder an Bedeutung gewonnen. Mit einem neuen Zentrum in den Zeise-Hallen wurde eine öffentlich geförderte Infrastruktur für Filmproduktionen aufgebaut, insgesamt wurden für die kulturelle und die wirtschaftliche Filmförderung jeweils etwa acht Millionen DM pro Jahr zur Verfügung gestellt.

Die Imageaufbesserung Hamburgs von der reinen Hafenstadt zum bedeutsamen Medienstandort wurde von der damaligen Kultursenatorin Dr. Christina Weiss in der Eröffnungsrede der Zeise-Hallen am 3. März 1993 folgendermaßen beschrieben: „Ich freue mich, dass Hamburg mit den Zeise-Hallen hier

„Die neue Bestimmung der Zeise-Hallen macht den Wandel Hamburgs vom hafensorientierten Industriestandort zur Medien- und Kulturmetropole augenfällig.“

in einem seiner lebendigsten Stadtteile ein Zentrum erhält, in dem sich Kreativität, Forschung, Innovation, Produktion in Zusammenarbeit, aber auch fruchtbarer Auseinandersetzung gegenseitig beflügeln können. Die neue Bestimmung der Zeise-Hallen macht den Wandel Hamburgs vom hafensorientierten Industriestandort zur Medien- und Kulturmetropole besonders augenfällig.“

Die Stadt hatte mit dem Eigentümer des Komplexes einen Vertrag geschlossen, der besagte, dass dieser das Filmhaus und die anderen Gebäude ausbauen lassen sollte. Die Stadt Hamburg garantierte im Gegenzug dazu für eine Miete von 20 DM pro Quadratmeter. Diese Miete war allerdings damals recht hoch und das Hamburger Filmbüro als Generalmieter konnte eine komplette Vermietung der Räume im Vorwege nicht garantieren, so dass die Stadt zusätzlich auch noch für die Mieter der einzelnen Büros teilweise finanzielle Unterstützungen leistete.

Die Umbauphase

Für den Umbau der Schiffsschraubenfabrikrüine zu einem Medientempel wurde nicht, wie sonst üblich, ein Wettbewerb für die Architekten ausgeschrieben, vielmehr wurde die Architektengruppe „medium“ aus Hamburg direkt beauftragt. Der maßgeblich an der Entwicklung beteiligte Architekt hieß Peter Wiesner. Zusammen mit Luis Moreno-Fernandez vom Denkmalschutzamt und dem Eigentümer wurden die Grundpfeiler für die Arbeiten gelegt.

Anliegen des Denkmalschutzamtes war es, bestimmte Bereiche, die die Vergangenheit des Gebäudes dokumentieren, zu erhalten. Ohne diese Bereiche wäre der Komplex nicht mehr zu verstehen gewesen. Demgegenüber standen Bedürfnisse zum Beispiel nach schallisolierten Räumen für die Tonmischung oder auch ein Kino für die Premieren der vor Ort geförderten und produzierten Filme.

Der Entwurf für das spätere Aussehen der Zeise-Hallen wurde nicht im Büro am Reißbrett, sondern vor Ort entwickelt. Die

Ideen entwickelten sich nach und nach. Man musste ja auch in Betracht ziehen, welche Teile der Halle überhaupt erhalten werden konnten, welche man betonen oder einfach nur belassen wollte. In all diese Entscheidungen spielte natürlich auch hinein, welche Schutzbestimmungen es zum Beispiel seitens der Feuerwehr zu beachten gab, welche Materialien noch modern waren oder in der Zwischenzeit schon verbessert wurden.

Die neue Architektur ist bewusst schräg, beschwingt und wie improvisiert in den langen Raum gesetzt. Nirgendwo laufen ihre Linien parallel zum historischen Gebäude. Jeder Eingriff in die alte und denkmalwürdige Bausubstanz wirkt provisorisch, hineingeschlagen, wird nicht kaschiert, sondern als Verletzung

Blick in die Zeisehallen während der Bau- und Sanierungsphase Anfang der 1990er Jahre. Foto: Hamburger Filmbüro



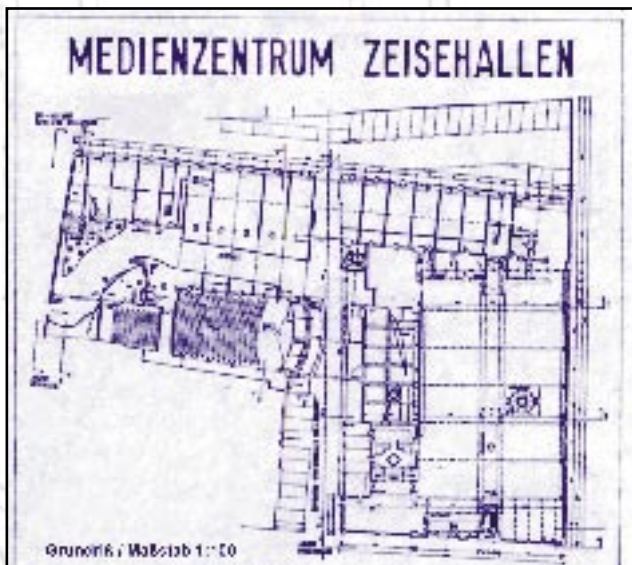
sichtbar gemacht. Durch die Wirren von juristischen, politischen und öffentlichen Auseinandersetzungen, ebenso wie durch die Wirren der Konzeptentwicklung und der Architektur, ist aus den Zeise-Hallen ein Kunstwerk geworden, dass sich die Menschen aus der ganzen Welt, gern ansehen.

Die Eröffnung fand nach einigen verschobenen Terminen am 3. März 1993 statt: Das Zeise-Kino wurde in den Mittelpunkt des Festaktes gestellt, und man feierte diesen großen Erfolg für die Filmschaffenden und die Politik tagelang. Der Hamburger Filmbüro e.V. wurde also mit 25,1 % der Anteile Teilhaber der Zeise-Kinos. Eröffnungsfilm war „Wir können auch anders“ von Detlev Buck, der Titel sollte auch als Credo für die Medienfabrik stehen, die bis dahin schon einige Kämpfe fechten musste, sowie mit Behörden als auch mit dem Eigentümer des Komplexes oder sogar den Anwohnern dieses Stadtteils. Die Stimmung in Hamburg war durchweg positiv, wie auch an der Eröffnungsrede von Frau Senatorin Weiss zu sehen ist: →

„Meine Damen und Herren, die Zeise-Hallen in ihrer großzügigen und lichten Architektur laden ein zum Feiern großer Feste. Die Eröffnung heute ist erst der erste Grund zum Feiern und trotz der hohen Erwartungen an dieses Projekt bin ich optimistisch, dass noch viele Feiern folgen werden - so vielleicht im Herbst anlässlich des Filmfestes.“

Entstehung und Profil der Zeise-Kinos

Schon bei der Konzeptentwicklung der Medienfabrik wurde festgelegt, dass es ein Kino mit einer anspruchsvollen Ausrichtung geben sollte. Zu dem Zeitpunkt stand der Stadtteil Ottensen am Anfang seiner Entwicklung. Auf die Ausschreibung hatte sich neben H. J. Flebbe, dem heute die Cinemaxx-Kinos gehören, unter anderen auch eine Gruppe von Kleinkinobetreibern aus Berlin beworben. Diese Gruppe fand, dass Hamburg ein guter Ort für ein neues Projekt wäre, und wollte dem Stadtteil den Flair von Kreuzberg oder Berlin-Wedding verleihen. Die Idee kam gut an, allerdings traute man der Gruppe allein den



Betrieb des Kinos nicht zu. Die Stadt Hamburg hat also noch einen Partner gesucht und diesen in einem mittelständigen Filmverleih aus München auch gefunden.

An die Eröffnung wurde laut der langjährigen Geschäftsführerin Sabine Matthiesen noch eine weitere Bedingung geknüpft: „Sie wollten gerne, wenn es schon um Film und Kino geht, dass das Hamburger Filmbüro, die ja die kulturelle Filmförderung dieser Stadt waren, daran beteiligt werden sollte, denn dann wollte man in dem Kino natürlich auch die ganzen schönen Filme des Hamburger Filmbüros zeigen.“

Von Anfang an wurde sehr viel Wert auf den besonderen Service im Kino gelegt. Der erste Geschäftsführer, Jürgen Fabritius, und auch seine Nachfolgerin Sabine Matthiesen, haben sich besonders dafür eingesetzt, dass das Zeise-Kino sich von den anderen Kinos der Stadt abhebt. Um dieses Ziel zu erreichen, wurde z.B. die Abocard initiiert: Der Bonus bestand darin, dass jede Kinokarte, gleich welchen Film man sehen möchte, zu einem Festpreis erworben werden konnte. Dieser Bonus gilt auch für eine weitere Begleitperson.

Es wurde weiter Wert darauf gelegt, dass die Homepage von den Betreibern aktiv genutzt werden konnte, um Plätze aus dem Saalplan online zu buchen. Es gab sogar einen Club. Auf diese Art und Weise sollte gewährleistet werden, dass das Zeise-Kino „Mein Kino um die Ecke“ blieb.

Ein besonderer Erfolg war das 2004 erstmalig stattfindende Open Air Kino im Innenhof des Altonaer Rathauses: Trotz des großenteils schlechten Wetters kamen zu jeder Vorstellung Menschen aus dem Stadtteil, um die ausgewählten Filme zu sehen. Im Gegensatz zu anderen Open Air Kinos wurde der Innenhof bestuhlt, Speisen und Getränke waren im Angebot.

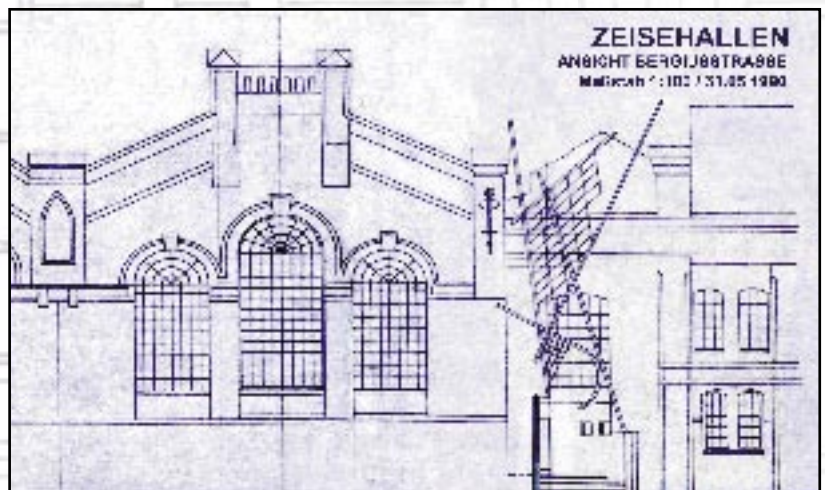
„Das Kino für Individualisten: Hier treffen sich eingefleischte Filmfans, darunter viele Studenten und (Lebens-)Künstler.“

Ausstattung des Kinos

Innerhalb weniger Jahre hatten sich die Zeise-Kinos gut etabliert. Das „Hamburger Abendblatt“ schrieb vier Jahre nach der Eröffnung:

„Zeise - Das Kino für Individualisten: Eingebettet zwischen Szenekneipen und Läden liegen die drei Säale in den Zeise-Hallen. Hier treffen sich eingefleischte Filmfans, darunter viele Studenten und (Lebens-)Künstler. Die verrenken sich dann auch mal den Kopf in den vordersten Reihen, um einen Blick auf die Leinwand zu erhaschen und verknoten ihre Beine zwischen den engen Sitzreihen. Ihr Stamm-Kino können sie auch mieten. Trotz Computer-Zeitalter wird das Programm hier mit Kreide an einer schwarzen Tafel verkündet. Doch die Technik hinkt nicht hinterher.“

In Saal 1 gibt es 369 Plätze, die Leinwand ist 5,4 x 10,8 m groß und folgende Tonsysteme können genutzt werden: 16mm Licht- und Magnetton, Dolby-Digital-Ton, Lucas Film THX-Soundsystem (geprüft und zugelassen und gilt als besonders wertvoll)! In Saal 2 gibt es 96 Plätze, die Leinwand ist 2,9 x 7 m groß, und folgende Tonmöglichkeiten bestehen: Mono, Dolby A, Dolby SR. Die Optiken sind wie in Saal 1. In Saal 3 gibt es 67 Plätze, die Leinwand ist 2,5 x 6 m groß, es bestehen die Tonmöglichkeiten und Optiken wie in Saal 2.



Zeichnung der Architektenbüros Jentz, Popp, Wiesner mit der rekonstruierten Fabrikfassade zur Bergiusstraße im Maßstab 1:100.

„Wir haben ein ganz breit gefächertes Publikum“

Interview mit Sabine Matthiesen - ehemalige Geschäftsführerin der Zeise-Hallen Kinobetriebs GmbH



Blick auf das bunte Treiben in der Passage zwischen Kinobereich und Ladenzeile kurz nach der Eröffnung 1992. Foto: Hamburger Filmbüro

Programmstruktur

Ursprünglich war geplant, dass im Saal 1 die großen europäischen Filme laufen sollten, im Kino 2 die kleineren europäischen Filme und in Kino 3 die Filme des Filmbüros und der Filmstudenten, aber auch ausländische Filme im Original mit Untertitel. Da aber der Unterschied von 396 Plätze auf 96 Plätze sehr groß ist, kam es zu Schwierigkeiten. Wenn der Film aus Kino 1 ein paar Wochen gelaufen war, wurde er in das Kino 2 verlegt und verdrängte dort den Film ins kleine Kino und nahm dort den „hauseigenen“ Filmen den Platz weg. Besonders als dann die Multiplexe angingen, auch große europäische Filme zu zeigen, mussten die Betreiber sich um eine bessere Auslastung bemühen, um das Kino weiterhin finanzieren zu können.

Die Zeise-Kinos gehören zu den ausgewählten Kinos, die sich »EUROPA CINEMA« nennen dürfen. Dies bedeutet, dass mindestens die Hälfte der präsentierten Filme aus europäischen Produktionen stammen müssen. Es wurden aber natürlich auch außereuropäische Filme gezeigt, zum Beispiel koreanische Filme, die im Original mit Untertitel im kleinen Kino liefen. Hierbei dreht es sich um spezielle Wünsche, die in anderen Kinos nicht befriedigt werden können. Diese Filme sind in Deutschland meist nur schwer zu bekommen und daher ist das Publikum besonders dankbar. Im Laufe der Jahre haben sich viele Programmreihen entwickelt, wie zum Beispiel „Play it again“ (zusammen mit dem Abaton-Kino und dem Kino 3001), „Hamburg historisch“ (zusammen mit dem Landesfilmarchiv im ehemaligen Landesmedienzentrum, siehe S. 9) oder das „Festival des Neuen Italienischen Films“. Das Kino hat sich ein eigenes Publikum erworben. ■

Wie ist Ihr Werdegang innerhalb der Zeise-Kino GmbH?

Also, ich habe hier angefangen, da war das Kino gerade ein halbes Jahr eröffnet, und zwar als studentische Aushilfskraft an der Kinokasse. Das hat mir sehr viel Spaß gemacht. Sie brauchten dann kurzfristig einen Ersatz für die Sekretärin, und ich bin ins Büro gewechselt. Von Sekretariat dann über komplette Pressearbeit, Marketing, Geschäftsführungsassistentin und dann Geschäftsführung. Ich habe also alles durchlaufen und deswegen kenne ich dieses Kino auch sehr, sehr, sehr gut. Ich weiß, wie es ist, wenn man an der Kinokasse Karten verkauft und bin niemand, der davon nur so erzählt.

Wie war das Zielpublikum strukturiert und wie dann das reale Stammublikum?

Das hat sich dann noch mal sehr verändert, als die Multiplexe entstanden und wir auch unter dem großen Druck standen, dass die Auslastung nicht immer gut genug war (besonders für das Kino). Die Multiplexe fingen an, die großen europäischen Filme auch zu spielen. Und als ich dann 1998 die Geschäftsführung übernommen habe, habe ich angefangen, noch anspruchsvoller zu spielen. Also, ich wollte, dass es noch, noch besser wird. Ich wollte einfach noch extremer werden und mehr Originale und OmU spielen. Das ist mir auch so gelungen. Die letzten 3 Jahre waren eine Neuetablierung, um gegen die Multiplexe am Markt zu bestehen, und das ist uns einfach supergut gelungen.

Wir haben also ein breit gefächertes Publikum. Wobei die ganz Jungen nicht kommen, die sehen sich „Spiderman 2“, „Catwoman“ oder „(T)Raumschiff Surprise“ an und rennen dann um die Ecke zum Multiplex. Aber wir haben sehr, sehr viele Studenten, wir haben sehr, sehr viele Leute mittleren Alters und ältere Leute im Kino. Das richtet sich auch danach, welcher Film gerade läuft. Unser Stammublikum kommt hier aus dem Viertel, das Viertel ist ja super lebendig. Da können wir eine Menge ausprobieren, weil die Leute neugierig genug sind. Die haben das Kino hier total akzeptiert, das ist IHR Kino. Und es gibt natürlich eine Menge Leute, die von außerhalb kommen, ob das nun der Hamburger Westen ist oder eigentlich über die ganze Stadt verteilt, weil manchmal gibt es halt Filme, die nur bei uns laufen oder auch noch im Abaton. Dann machen die sich auf den Weg hierher.

Was unterscheidet das Zeise-Kino von anderen Programmkinos? Gibt es spezielle Service-Angebote?

Wir haben einen sehr engen Kontakt zu unseren Gästen. Wir beantworten jede Frage, wir nehmen uns wirklich Zeit und berücksichtigen jeden Wunsch. Wir sind das erste Kino in Hamburg gewesen, das eine eigene Online-Reservierung installiert hat, und das läuft nicht über Fremdanbieter. Wir machen →

das alles selber, bauen unsere Website selber. Wir haben eine Art Club gegründet, wo die Leute betreut werden. Wir waren auch das erste Kino, das eine Abo-Karte eingeführt hat. Wir pflegen also wirklich einen super lieben Umgang mit den Leuten. Dazu sind wir ja das erste Mal in diesem Jahr Open air gegangen, im Innenhof des Rathauses. All das hat uns auch in der Zeit, als die Multiplexe auf den Markt kamen, das Überleben gesichert.

Worauf ist das Kino besonders stolz?

Das Open air war ein Riesenerfolg. Das war wirklich hoch beglückend mitzukriegen, wie die Leute wirklich gerne kommen, unser kleines Speisenangebot schätzen. Dann haben wir für Tischchen gesorgt und die Stühle sind nett. Außerdem ist es natürlich ein enorm schöner Ort innerhalb ihres Stadtteils. Sie müssen jetzt nicht mehr ganz zum Rathausmarkt fahren, sondern können im Stadtteil bleiben.

In der Presse war mal zu lesen, dass die Vermieter die Heizung abgestellt hatten. Wie kam es zu diesem Streit und wie wurde er beigelegt?

Man hatte sich darauf geeinigt, den Generalmietvertrag aufzulösen und allen Mietern neue Mietverträge zu geben. Daraufhin wurden allerdings die Mieten erhöht: unsere fast um das Doppelte. Viele haben die neuen Mietverträge nicht mehr abgeschlossen und sind gegangen, andere haben sich mit dem Vermieter gestritten. Bei uns ging man davon aus, dass das Kino ja so gut funktioniert, und wir uns das schon leisten könnten. Allerdings war damals schon klar, dass es zukünftig eine belebtere Kinolandschaft in Hamburg geben würde, und wir mehr Konkurrenz bekommen würden. Uns wurde dann halt gesagt: „Wenn ihr die doppelte Miete nicht zahlen wollt, dann müsst ihr halt gehen!“ Wir waren dann sehr schockiert, weil auch persönliche Bürgschaften in immensen Höhen geleistet worden waren, und wir wollten nicht zulassen, dass man uns vor die Tür setzt. Wir haben uns dann an eine herausragende Anwaltskanzlei gewandt, und die hat uns dann 5 Jahre bis zum Bundesgerichtshof begleitet. Als dann registriert wurde, dass wir uns wehren, ging das Mobbing los: Heizung aus, Fenster auf, Sicherung rausdrehen, Strom abschalten. Wir haben den Prozess gewonnen, und man durfte uns nicht rauswerfen.

Wie ist die momentane Situation in den Zeise-Hallen?

Die Räume wurden nach und nach neu belegt, hier haben sich viele kleine Galerien durchgesetzt. Es gibt kaum Leerstände, allerdings fehlt ein inhaltliches Gesamtkonzept, und jeder geht seiner eigenen Arbeit nach. Dadurch ist der Publikumsstrom ein wenig abgerissen, und auch die Kollegen vom Fach, die man zum Beispiel beim Essen getroffen hat, die fehlen einem schon! Die Situation der Zeise-Hallen ist also nach wie vor gut, die Medienfabrik gibt es dagegen ganz einfach nicht mehr.

Das Gespräch führte Swenja Clausen am 6. August 2004.

Wir danken Swenja Clausen, Teile aus ihrer Diplomarbeit an der HAW Hamburg abdrucken zu dürfen: „Die Zeise-Hallen als Medienzentrum: Geschichte, Konzept und aktuelle Situation.“ Hamburg 2004 ■



Filmreihe „Hamburg historisch“

Eine der langlebigsten Reihen in den Zeise-Kinos waren die Vorführungen aus dem Landesfilmarchiv: In den sieben Jahren von Ende 1996 bis Anfang 2004 wurden jeweils an einem Sonntag in den dunklen Monaten etwa 50 Programme zur Geschichte Hamburgs gezeigt. Im Schnitt bestanden die Programme aus fünf kürzeren Filmen, die zu einem bestimmten Thema zusammengefasst wurden. Es gab immer einer Erläuterung zu den Filmen, meistens von Reinhard Pflug, der das Archiv im Landesmedienzentrum (vorher Landesbildstelle) betreute.

„Besonderen Zuspruch fanden natürlich Themen, die vielen Altonaern noch in Erinnerung sind, die sie miterlebt haben und von denen sie ihren Nachkommen etwas erzählen wollen.“

Im Mittelpunkt der Programme stand häufig (im Unterschied zu den schon 1993 begonnenen Vorführungen zu „Hamburg im Film“ im Abaton-Kino) Altona. Am Beginn stand „Altona und die Fische“, natürlich mit dem Fischmarkt und der Fischverarbeitung im Fokus. Es folgten anderen „Produkte“ aus der Industriekultur der bis 1937 unabhängigen Stadt: Tabak, Kaffee und Schiffbau, vor allem am Beispiel der Schiffsschraubenfabrik Zeise.

Anderen Themen waren:

- Bau des neuen Elbtunnels 1968 bis 1976 (1999)
- Altes und Neues in Altona (2000)
- Konsumgenossenschaft GEG in Altona (2000)
- Das Leben zwischen Elbe und Reeperbahn (2001)
- Hafen und Schiffbau (mehrmals)

Was von Altona im Film überliefert ist, konnte nicht oft genug gezeigt werden: Ob nun alte Winkel aus früheren Zeiten oder die Neubauten der vergangenen Jahrzehnte. Besonderen Zuspruch fanden natürlich Themen, die vielen Altonaern noch in Erinnerung sind, die sie miterlebt haben und von denen sie ihren Nachkommen etwas erzählen wollen: Das ist die Vernichtung des alten Altonas im Bombenkrieg, vor allem als im Sommer 1943 halb Hamburg zerstört wurde; weiterhin die Flutkatastrophe von 1962, die nicht nur das gegenüberliegende Ufer, sondern auch Altonas Hafenkante getroffen hat. Über beide Ereignisse gibt es zahlreiche Filme.



links: Der Eingang zum Zeise-Kino im Rohbauzustand 1991/92 - rechts fehlt noch das heute hier befindliche Kassenhäuschen. oben: Die bereits restaurierten und mit einer neuen Dachkonstruktion versehenen Zeisehallen, hier der Kino-Eingangsbereich zur Ecke Friedensallee/Bergiusstraße gesehen. Fotos: Hamburg-Werbung

Im Dezember 2003 wurde mit dem Programm „Das Beste aus 7 Jahren“ Abschied genommen: Archivfilme, die besonderen Anklang gefunden hatten, wurden gezeigt: „Hamburg und seine Nachbarstadt Altona“ von 1936, der „Feuerturm über Hamburg“ von 1943, der spannende Polizeifilm von Rudolf Kipp aus dem Jahre 1949 „Null 1 greift ein“ sowie Wolf Harts „Der Strom führt Eis“ von 1955. Am Schluss erklang stille „Stille Nacht – heilige Nacht“ von 1968, natürlich multikulturell in verschiedenen Sprachen, auch Kisuaheli. Viele Besucher der Sonntagsmatineen in den Zeise-Kinos haben es sehr bedauert, dass wegen der Schließung des Landesmedienzentrums keine Archiv-Programme mehr gezeigt werden können. ■

Endlich auf DVD: Der Dokumentarfilm „Die Pamir“

Von Jürgen Lossau
und Volker Reißmann

Seit vielen Jahren besitzt unser Verein die vollen Nutzungs- und Urheberrechte an dem Film „Die Pamir“, der von Heinrich Klemme 1959, also erst zwei Jahre nach dem spektakulärem Untergang des deutschen Segelschiffes vor den Azoren, zusammengestellt wurde.

Die Originalaufnahmen entstanden Anfang 1952, als der ehemalige UFA-Kameramann Willy Peter Bloch, der schon in der NS-Zeit die Aufnahmen für den Film „Die See ruft“ beigesteuert hatte, als Pressevertreter an einer Reise nach Rio de Janeiro teilnahm. Bloch begleitete das Schiff auf einer Reise von Hamburg nach Rio de Janeiro, belichtete mehrere tausend Meter Film, wobei er vor allem das Alltagsleben der Besatzung an Deck festhielt und dokumentierte den Landgang in Rio de Janeiro.

Als die „Pamir“ 1957 durch einen schweren Hurrikan sank und der überwiegende Teil der Besatzung des Segelschiffes dabei ums Leben kam, wurde dieses Erlebnis von der Bevölkerung mit ähnlicher Emotionalität aufgenommen wie einige Jahre später das Grubenunglück von Legende oder die Sturmflut von 1962. Wochenlang beherrschte das Ereignis die Schlagzeilen der nationalen wie internationalen Presse.

Der Hamburger Filmproduzent Heinrich Klemme hatte das Ausgangsmaterial nach dem Konkurs des Hamburger Reeders Heinz Schliewen für seine Firma, die Deutsche Dokumentar- und Spielfilmgesellschaft mbH, bereits vor dem Untergang erworben. Ziel sollte es sein, mit diesem auf einer der letzten Reisen der Pamir vor ihrem Untergang gedrehten Material einen Dokumentarbericht über die letzten Großsegler zu gestalten.

Die Entstehungsgeschichte der Dokumentation

Klemmes ursprüngliche Pläne, daraus 1954 einen Lehrfilm für das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) zu machen, ließen sich jedoch nicht verwirklichen. Eine erste Schnittfassung des Materials erwies sich als unbrauchbar und darüber hinaus nahm die endgültige Klärung der Rechte an dem Filmmaterial, an dem zahllose Personen bis hin zu den Schiffsärzten beteiligt waren, mehr Zeit als ursprünglich geplant in Anspruch.

Nach dem Untergang des Schiffes beschleunigte Klemme die Fertigstellung einer kinogerechten Schnittfassung, die allerdings noch rund zwei Jahre in Anspruch nehmen sollte, und ließ sich dafür sogar einige Zeit bei der neu gegründeten UFA-Fernsehfilmproduktion, die er zusammen mit Volker von Collande leitete, beurlauben.

Da trotz allem Blochs Material nicht ganz für einen abendfüllenden Film ausreichte, verwendete Klemme weitere Aufnahmen



von der Kadettenausbildung und dem Abwracken ausgemusterter Segelschiffe, welche er durch eigene Nachforschungen in Filmarchiven und bei der Wochenschau ausfindig machte.

Von der Uraufführung zur Wiederentdeckung

Von der Idee Klemmes 1954, einen Film über die Pamir zu machen, bis zur letztendlichen Realisierung 1958/59, vergingen schließlich vier Jahre. Die Uraufführung fand erst im November 1959 im Hamburger Urania-Kino an der Fehlandtstraße

statt – leider viel zu spät, wie sich herausstellen sollte, denn fast zeitgleich startete der aufwendige

„Nach dem Untergang des Schiffes beschleunigte Klemme die Fertigstellung einer kinogerechten Schnittfassung, die allerdings noch rund zwei Jahre in Anspruch nehmen sollte.“

Farbfilm „Windjammer“, gedreht in der neuen Cinerama-Breitwandtechnik, der die Reise eines norwegischen Segelschiffes dokumentierte. So hatte es Klemmes Film, obgleich er genau so eindrucksvolle Aufnahmen enthielt, es sehr schwer, sich in den Kinos durchzusetzen.

So verschwand der Film einige Jahre später mehr oder weniger sang- und klanglos in den Archiven. Abgesehen von einer Schmalfilmauswertung und einem mehr oder weniger regelmäßigen Einsatz bei maritimen Filmfestivals und Sonderveranstaltungen kam das Werk nicht mehr zur Aufführung. Erst als Eggert Woost, damals Verwaltungsleiter der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg und dem ihr angeschlossenen Landesfilmarchiv, einige der Filmrollen nach dem Tod von Heinrich Klemme im Herbst 1992 bei einem Trödler in Langenhorn entdeckte, beschloss er, das Material wieder der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Woost sorgte dafür, dass „Die Pamir“ jedoch in den nächsten Jahrzehnten eine immer größere Beliebtheit. Er machte den Inhaber der Lizenzrechte, einen langjährigen Freund von Klemme, ausfindig und übernahm kurz darauf auch sämtliche noch erhaltene Produktionsunterlagen, darunter hunderte von Standfotos und Szenenbilder sowie einige Originalfilmplakate. Das Negativ des Films war bereits beim Bundesarchiv-Filmarchiv eingelagert worden, zusammen mit über hundert Rollen Schnittmaterial.

Vom Video zur DVD

Mitte der 1990er Jahre begann eine Videoauswertung des Films über die Zeitschrift „Yacht“ und den Delius & Klasing Verlag. Im Jahre 2004, fünf Jahre nach dem Tod von Eggert Woost, lief diese vertragliche Kooperation aus – und die Idee entstand, nun auch eine DVD mit dem Film herauszubringen. Zusammen mit einem neuen Kooperationspartner, der Hamburger Videovertriebsfirma „atoll-medien“, wurde in mehrmonatiger Arbeit aus verschiedenen Abtastungen des Films eine technisch perfektionierte neue Fassung hergestellt, wobei einige Filmakte noch einmal aufwendig neu digital abgetastet wurden.

Auch die Farbfilmrollen, die seinerzeit von Bloch zu Experimentier- und Versuchszwecken mitgenommen und belichtet worden waren, wurden jetzt noch einmal neu abgetastet. Sie

waren im Laufe der Jahre extrem rotstichig geworden und mussten mit modernen Farbkorrekturverfahren wieder in ihrem ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Der Kinotrailer zum Film wurde ebenfalls digitalisiert und als Bonusmaterial mit auf die DVD genommen.

Da Klemme zum Untergang der Pamir eine umfangreiche Materialsammlung, bestehend aus hunderten von Zeitungsartikeln und Fotos angelegt hatte, wurde beschlossen, auch daraus die interessantesten Stücke auf der DVD zugänglich zu machen, als Bilder- und Pressegalerie. Eine Reproduktion eines Originaltelegramms von Bundeskanzler Adenauer mit Glückwünschen an die Besatzung nach ihrer ersten Reise wurde ebenfalls als Farbscan zum Bonusmaterial hinzugefügt.

Filmografien der Filmemacher

Anhand der Produktionsunterlagen und mit Hilfe anderer Quellen – auch mit freundlicher Unterstützung des Hamburger Centrums für Filmforschung (CineGraph) – konnten die Bio- und Filmographien sowie Lebensläufe der am Film beteiligten Personen rekonstruiert werden. Sie finden sich nun ebenfalls auf der neuen DVD – so erfährt man über die Cutterin Inge Voigt, dass sie sich im gleichen Jahr, als sie das Pamir-Material für Klemme bearbeitete, auch für den Schnitt eines weiteren „maritimen“ Films, „Das Totenschiff“ von Georg Tressler mit Horst Buchholz, verantwortlich zeichnete. Und auch über den Kameramann Willy Peter Bloch, den Drehbuchautor Hartmund



Der ehemalige UFA-Kameramann Willy Peter Bloch nahm Anfang 1952 an der ersten Fahrt der grundüberholten „Pamir“ über den Atlantik nach Rio de Janeiro teil.

Grund und den Komponisten der Musikuntermalung, Werner Bochmann, gibt es detaillierte Informationen zu ihrem Schaffen und Wirken in der deutschen Filmlandschaft.

So bleibt zu hoffen, dass die DVD sowohl die Anhänger und Freunde von historischen Dokumentarfilmen und Cineasten anspricht, als auch die große Gemeinde der maritimen Nostalgiker, für die mit diesen einmaligen Bildern eine dauerhafte Erinnerung an die damals gerade ausklingende, große Epoche der Fracht tragenden Segelschiffahrt geschaffen wurde. →

Filmkritiken zu „Die Pamir“ (1959):

„Das Duell zwischen dem wütenden Sturm und der tobenden Nordsee hat ein Teufelskerl von Kameramann – W.P. Bloch – in so dramatischen Bildern eingefangen, dass sich die Zuschauer unterbewußt am Stuhl festklammern. Sie zittern um die Seeleute, die im Brüllen der an Deck stürzenden Brecher unter Lebensgefahr arbeiten. [...] Aber die ‚Pamir‘ ist damals noch einmal gut davon gekommen. Der Zuschauer freut sich, wenn sie wieder in schönem Wetter segelt. Die Jungen produzieren sich als Mastenakrobaten und Höhen bis zu 40 Meter über Deck. Die Jungkerls toben und singen vor Kraftüberschuss dem Happy-End der Reise entgegen. Ein schönes Bild folgt dem Anderen. Dieses Spiel von Wind, Wogen und jungen Menschen auf der Leinwand macht jeden glücklich, der noch empfänglich ist für die Schönheit und Gewalt der Natur, für das Atmen des Meeres und das Rauschen der See.“ (Hamburger Abendblatt, 19.11.1959)

Obwohl gleichzeitig mit dem Breitwand-Farbspektakel „Windjammer“ in die Kinos kam, erhielt Klemmes Film die besseren Kritiken: „Es ist erstaunlich, dass es in diesen 2428 Metern keine toten und langweiligen Stellen gibt. Dem Gestalter und vor allem wohl der Cutterin, ist es gelungen, die Filmstreifen so aneinander zufügen, dass die Spannung des Zuschauers nicht nur wachgehalten, sondern bis zum Schluss immer wieder gesteigert wird. Dieser Film wird wohl jeden Sportsegler begeistern, denn es ist ein Stück seiner Welt, die hier lebendig wird. Dieses Spiel von Wind, Wogen und jungen Menschen auf der Leinwand macht jeden glück-

lich, der noch empfänglich ist für die Schönheit und Gewalt der Natur, für das Atmen des Meeres und das Rauschen der See“, hieß es fast prosaisch in einer zeitgenössischen Preserezension. Da mutete es fast tragisch an, das eine andere Zeitung folgende Feststellung machte: „Der Film „Windjammer“, ein operettenhaftes Schaustück aus der Segelschifffahrt mit nur wenig windjammermäßigen Motiven hat in Hamburg wochenlang vor ausverkauftem Haus gespielt. Der Film „Pamir“ hingegen, ein Film, der echte Seemannschaft in einer selten gezeigten Realität wiedergibt, bei dem man mit freudigem Herzen beim Verlassen des Filmtheaters sagen konnte, noch einmal dabei gewesen zu sein, spielte dagegen nur eine sehr kurze Zeit. Am Bußtagvormittag war das Filmtheater nur halb besetzt.“

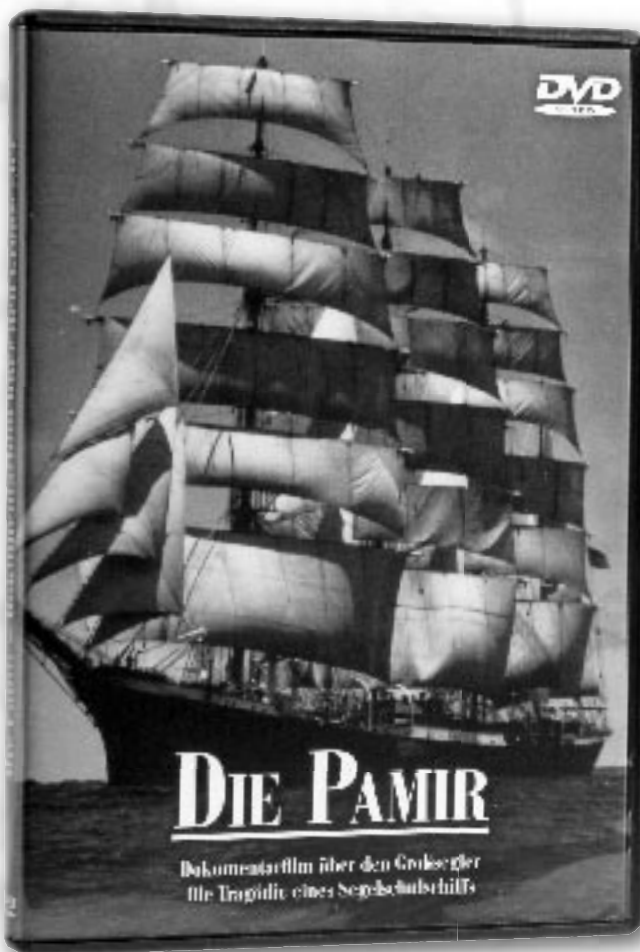
Heinrich Klemme, Produktion und Regie

Heinrich Klemme wurde am 28. Januar 1920 in Berlin-Friedenau geboren. In Johannisthal bei der TOBIS erhielt er eine Ausbildung als Kameratechniker. Im Jahr 1943 machte er sich mit Rudolf W. Kipp und Jan-Thilo Haux selbständig und gründete somit die „Herstellungsgruppe Atlantis“. Vier Jahre später entstand unter der Leitung dieser Geschäftspartner die Produktionsfirma „Deutsche Dokumentarfilm-Gesellschaft (Hamburg)“. Hier wurden Kulturfilme wie „Hamburg glaubt an seine Zukunft“ aus dem Jahre 1949 für den Senat der Hansestadt produziert. Der Firma gelang eine schnelle Expansion und war bald in der Lage einen beachtlichen Fuhrpark zu besitzen.



1949 ging das Unternehmen auf Grund des Ausscheidens des wichtigsten Auftraggebers in Konkurs. Bereits ein Jahr später versuchte sich Klemme erneut an dem Aufbau einer gleichnamigen Firma, die er dieses Mal allein führte. Das Tochterunternehmen „Deutsche Spielfilm-Gesellschaft“ gründete Heinrich Klemme zusammen mit dem Regisseur und Schauspieler Volker von Collande, welche an einigen Projekten scheiterte. Beide Geschäftspartner bemühten sich eine eigene Fernsehproduktion für die Nachkriegs-UFA zu erstellen. Dieser Versuch schlug ebenfalls fehl, hatte jedoch die Verfilmung der Dokumentation „Hinein!“ über die Fußball-Weltmeisterschaft zur Folge. Sie entstand 1958 in Schweden.

„Die Pamir“ war die letzte größere Filmarbeit von Heinrich Klemme. Er starb am 20. Oktober 1992 in Reinbek. ■



„Die Pamir“, Produktion & Regie: Heinrich Klemme, Bundesrepublik Deutschland 1959, 88 Min., sw. Die DVD ist für 29,95 Euro in allen einschlägigen Buchhandlungen und im Videofachhandel erhältlich (ISBN 3-9807235-9-3). Außerdem kann sie auch direkt bestellt werden bei: atoll medien, Sierichstraße 145, 22299 Hamburg, Tel. 040/46885510, Fax. 040/46885599

links: Motive von Aushangfotos zum Dokumentarfilm „Die Pamir“ (1959), die aus der auf der DVD befindlichen Fotogalerie stammen. oben: Ein Standbild aus dem restaurierten ca. 3-minütigen Farbfilmmaterial, welches als Bonusmaterial auf der DVD zu finden ist.



Chronologie

- 29.07.1905** Stapellauf der Viermastbark „Pamir“ bei „Blohm + Voss“ in Hamburg.
- 29.08.1930** Premiere der ersten Pamir-Filmdokumentation „Windjammer und Janmaaten“ von Heinrich Hauser in 3 Hamburger Kinos .
- 1931** Einstellung der traditionellen Salpeterfahrt nach Chile und Verkauf des Schiffes durch die Reederei F. Laeisz ins Ausland.
- 1942** Das Material von Hauser wird unter dem Titel „Männer, Meer und Stürme“ von der Marinehauptfilm- und Bildstelle neu zu einem 19-minütigen Tonfilm montiert.
- 1951** Die „Pamir“ wird vor dem Abwracken gerettet und nach Hamburg zu einer Generalüberholung geschleppt.
- 10.01.1952** Die „Pamir“ bricht als Segelschulschiff für die Handelsmarine von Hamburg zu einer Reise nach Rio de Janeiro auf – an Bord auch der UFA-Kameramann Willy P. Bloch.
- 1953/54** Das Film-Material wird für eine erste Schnitfassung gesichtet und vorbereitet. Nachdem das „Institut für Film und Wissenschaft im Unterricht“ kein Interesse mehr zeigte, erwirbt Heinrich Klemme die Rechte.
- 17.11.1959** Erstaufführung des Dokumentarfilms „Die Pamir“ im Urania-Kino in Hamburg. Nach kurzer Spielzeit wird er aus mangelndem Interesse bald wieder abgesetzt.
- 1997** Der ehemalige Leiter des Hamburger Landesfilmarchivs, Eggert Woost, entdeckt die Filmkopien von Klemmes Film bei einem Trödler in Langenhorn. Eine erste Videoauswertung über den Verlag Delius und Klasing beginnt

Der Filmkomponist Gerhard Trede

Von
Horst Willi Brunhöver

In den ersten Jahrzehnten der Herstellung von Tonfilmen wurde, neben anderen dramaturgisch tragenden Mitteln, immer auch eine spezielle Musik benötigt. Sie wurde von Komponisten geschrieben, die sich auf dieses Medium spezialisiert hatten. Es war reine Programm-Musik, die sich den Filmszenen, die zu illustrieren waren, unterzuordnen hatte, die meistens unauffällig sein musste, weil sie sonst das Filmgeschehen in den Hintergrund gedrängt hätte, und die nur in seltenen Fällen eine eigene musikalische Ausdruckskraft haben durfte.

Filmkomponisten wurden, wenn ein Film gedreht und geschnitten war, in die Studios geholt: Sie bekamen den Rohschnitt zu sehen und konnten mit dem Regisseur über die Szenen diskutieren, für die Musik als ein zusätzliches dramaturgisches Mittel gedacht war. Der Komponist machte sich seine Notizen, nahm sich mit der Stoppuhr die genaue Zeit der einzelnen Sequenzen und schrieb für diese seine Musik. Orchester wurden nach seinen Angaben bestellt, und die Musik wurde im Studio zum laufenden Bild der Filmszenen aufgenommen.

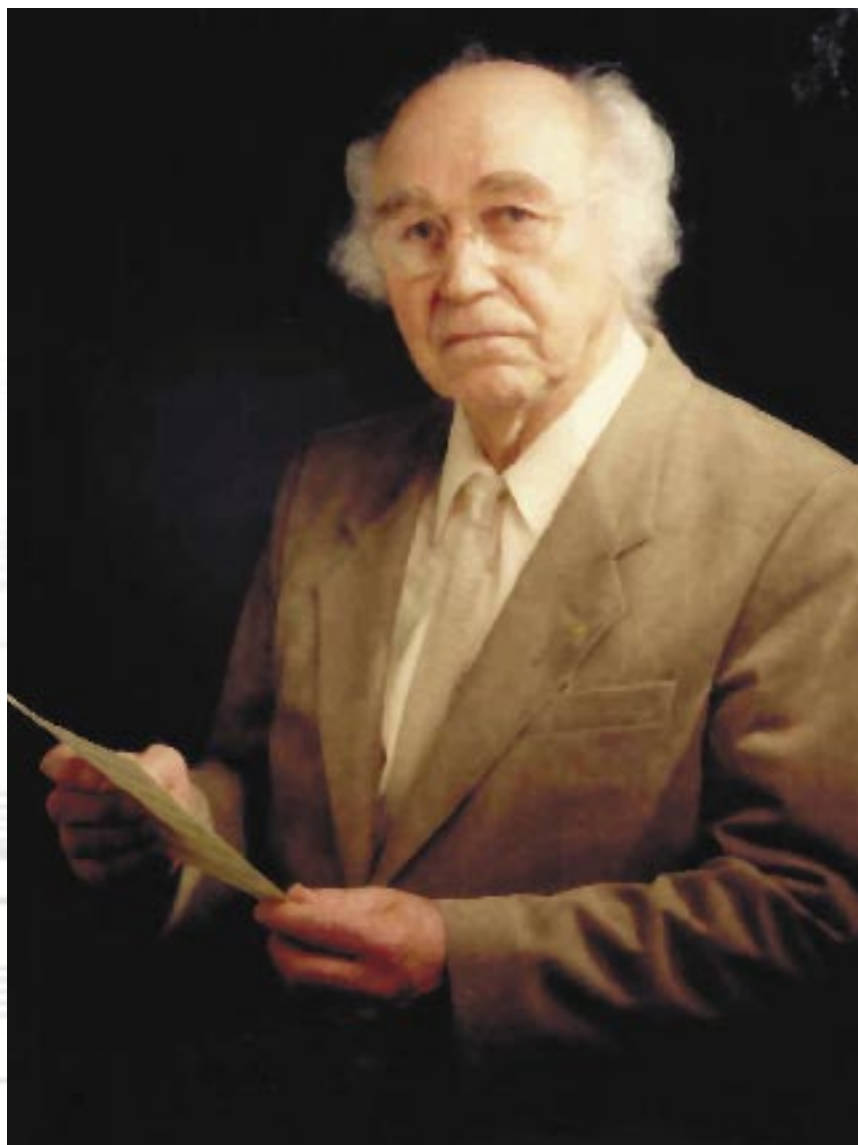
Dieser Arbeitsablauf hatte sich so, bis hinunter in kleinste Verfahrensschritte, bei allen an der Produktion Beteiligten eingestellt. Es gab die bekannten und berühmten Filmkomponisten, die ein gutes Honorar für ihre Arbeit bekamen. Bei jeder Aufführung der Filme bekamen sie dann noch einmal die Urheberauszahlungen über die GEMA. Namen wie Peter Kreuder, Franz Grothe, Hans-Martin Majewski, Lothar Olias, Norbert Schulze, Siegfried Franz und Michael Jary, um nur einige zu nennen, waren bekannte Größen in diesem Geschäft.

Aber dann gab es in den Kinos als Vorprogramm auch bis in die 1970er Jahre die Wochenschau. Sie wurde jede Woche wegen der aktuellen Ereignisse immer in Rekordzeiten hergestellt. Da blieb für Kompositionen, die nach dem klassischen System geschrieben und aufgenommen werden sollten, keine Zeit. Viel wichtiger war für diese Zwecke ein gut sortiertes Musikarchiv. Dies sollte Musik aller Stilrichtungen und für alle Beiträge geeignete Stücke enthalten. Es sollte für jedes Ereignis einen entsprechenden musikalischen Hintergrund ohne große Sucharbeit ermöglichen. Die Wochenschau wollte diesen gigantischen Auftrag an einen Komponisten vergeben, der bereit war, ohne Honorar entsprechende Musik zu liefern. Sie garantierte jedoch vertraglich dafür, dass nur seine Musik in den Wochenschauen verwendet und Einnahmen dem Komponisten regelmäßig in adäquater Größenordnung über die GEMA zufließen würden. Kaum einer der arrivierten Komponisten war bereit, für so etwas „Unkünstlerisches“ wie die Wochenschau, noch dazu ohne Honorar und ausschließlich für das Archiv zu schreiben. Schon das bloße Ansinnen wurde beinahe als Kränkung für den eigenen Stolz empfunden.

Aber der am 17. Januar 1917 in Hamburg geborene Komponist Gerhard Trede sah darin eine Chance für ein regelmäßiges Einkommen. Er nahm diese Herausforderung an und komponierte Tag und Nacht. In jenen Jahren wurde Filmmusik noch mit großer Besetzung aufgenommen. Es mussten für alle Musiker die einzelnen Stimmen ausgeschrieben werden. Zwischen 1955 und 1965 schrieb er unermüdlich immer neue, immer andere Titel.

In einem Gasthaussaal in Wellingsbüttel wurden jede Woche Aufnahmen gemacht und an den Auftraggeber, die Deutsche Wochenschau, ausgeliefert. Obwohl dies eine aufopfernde Knochenarbeit war, für die alle komponierenden Kollegen höchstens ein mitleidiges Kopfschütteln übrig hatten, stellte Gerhard Trede nach und

„Kaum einer der arrivierten Komponisten war bereit, für so etwas „Unkünstlerisches“ wie die Wochenschau, noch dazu ohne Honorar und ausschließlich für das Archiv zu schreiben.“



nach eine Sammlung von Musikaufnahmen von höchster künstlerischer Qualität in das Archiv. Es waren Gebrauchsmusiken für alle Anwendungen und filmischen Ereignisse. Der materielle Erfolg blieb nicht aus. Der Geldstrom, der über die GEMA auf sein Konto floss, erregte aber alsbald den Neid seiner Kollegen. Die etablierten Filmkomponisten, die natürlich alle an die GEMA angeschlossen waren, wollten per Gerichtsbeschluss erwirken, dass ein neuer Verteilerschlüssel eingeführt wird, bei dem sie selbst besser gestellt würden und Gerhard Trede große Summen zurückzahlen sollte. Glücklicherweise wies das Gericht die Klage zurück.

Jetzt hätte sich Gerhard Trede zurücklehnen und von seinem großem Erfolg leben können. Für ihn und seine Frau hätte es bis an das Ende seiner Tage gereicht. Statt dessen investierte er sein Geld in ein eigenes kleines Tonstudio und stattete es mit modernsten Geräten aus. Er arbeitete weiter und nutzte jede technische Neuheit und jede musikalische Entwicklung für immer neue Aufnahmen. Die Bedeutung der Wochenschau wurde mit dem neuen Medium Fernsehen geringer, aber das Musikarchiv, das Gerhard Trede ständig erweiterte und das nicht nur von der Wochenschau genutzt wurde, wurde immer umfangreicher.

Neuere Trends forderten Musikaufnahmen mit kleiner und kleinster Besetzung. Titel wurden nicht mehr mit allen Instrumenten gleichzeitig aufgenommen, sondern in mehreren Phasen nacheinander und dann über das Mischpult nachbearbeitet und zusammengefahren (abgemischt). Da Gerhard Trede viele seiner Instrumente selber spielen und aufnehmen konnte, wurde sein Musikstudio zu einem Tonlaboratorium, in dem klassische und experimentelle Stilrichtungen sich vereinigten und immer neue Synthesen hervorbrachten. Auch den Vertrieb seiner Werke nahm er selbst in die Hand. Seine Kollektionen waren neben Europa von Südafrika über Lateinamerika, den USA, Australien bis zum gesamten Mittleren und Fernen Osten auf der ganzen Welt vertreten.

Die langsam rückläufigen Einnahmen über die Deutsche Wochenschau wurden durch internationale Einnahmen bei Rundfunk- und Fernsehanstalten mehr als ausgeglichen. Obwohl Gerhard Trede immer großzügig dachte und handelte,

blieben Schwierigkeiten nicht aus: In Südafrika wie auch in Spanien stattete er „Musikagenturen“ mit teuren Studiogeräten aus; nach kurzer Zeit waren die Agenten, ohne eine Spur zu hinterlassen, mit allen Geräten und den Musikaufnahmen verschwunden.

Die Großzügigkeit Gerhard Tredes wurde dadurch nicht be-



Ein historisches Mischpult, mit dem Musik und Originaltöne für Filmsequenzen genau aufeinander abgestimmt werden konnten, steht heute im Filmmuseum Bendestorf. Foto: privat

einträchtig. So hat er 1967 Peter Majewski, Sohn des bekannten Filmkomponisten Hans-Martin Majewski, zum Aufbau eines eigenen Musikverlages Geld zur Firmengründung sowie Musiküberspielungen mit Musiken von Vater Majewski und ihm selbst auf Langspielplatten und Tonbändern geschenkt. Der Verlag Selected Sound konnte sich allerdings nicht lange halten; er ging 1989 mit allen Kunden und Materialien in einem der größten Musikverlage der Welt, an EMI, auf. Dadurch geriet Trede mit seinen Werken in die Hände eines Verlages, den er sich so nicht ausgesucht hatte. Alle seine Bemühungen, das Beste aus der Situation zu machen, scheiterten. Der Verlag vermarktete seine Musik nicht zufriedenstellend, die Einnahmen stagnierten. Schließlich zog Gerhard Trede sein gesamtes Repertoire aus diesem Verlag zurück.

Die Vermarktung selbst wieder in die Hand zu nehmen, fehlte es ihm inzwischen an der nötigen Kraft. Er nahm Verbindung mit Gerhard Narholz in München auf. Dieser betrieb schon seit vielen Jahren den Verlag SONOTON und war bereit, auch die Trede-Kollektion zu übernehmen. Er übertrug ihm nicht nur die Verlagsrechte, sondern lieferte auch gleich ein paar Tausend Tonträger, gut sortiert mit dazugehörigen Katalogen.

Es zeigte sich indes bald, dass sich ein ganz anderer Geschmack für Film- und Fernsehmusik durchsetzte. Musik sollte jetzt nur noch dissonant sein, es musste knirschen, quietschen, klappern... Einnahmen kamen hauptsächlich noch aus Amerika und – interessanterweise – aus dem Ostblock.

Deutschland ehrte Gerhard Trede mit dem Bundesverdienstkreuz. Die Übergabe hat er leider nicht mehr erlebt, er starb am 30. September 1996 im Krankenhaus Barmbek an Herzversagen. Dieses Krankenhaus wurde in den ersten Jahren, nachdem die von ihm gegründete Trede-Stiftung mit Ausschüttungen entsprechend dem Stiftungszweck begonnen hatte, immer wieder mit höheren Beträgen bedacht. ■



Mein Gastspiel beim „Norddeutschen Werbefernsehen“

Von Heinz Kaufholz

Von dem Zitat des dänischen Philosophen Sören Kierkegaard bin ich genauso überzeugt wie einst Prof. Gyula Trebitsch: „Verstehen kann man das Leben nur rückwärts, leben aber muss man es vorwärts.“

Anfang 1970 wechselte ich mit 35 Jahren als Filmtechniker (staatl. gepr. Film- und Fernsehoperateur) und Filmarchivar vom Studio Hamburg zum „Norddeutschen Werbefernsehen“ (NWF), Rothenbaumchaussee 59. Es war untergebracht in einer wunderschönen Jugendstilvilla direkt gegenüber dem Funkhaus. Im Vorgarten die Statue eines zierlichen Seepferdchens, das Markenzeichen des NWF. Vorher war ich acht Jahre lang Revisionsangestellter im „Studio Hamburg“, verantwortlich für das gesamte bewegliche Anlagevermögen des Werbefernsehens. Ich selbst war in dieser Zeit direkt der Geschäftsführung (Trebitsch/Kühn) von „Studio Hamburg“ unterstellt.

Zurück zu Trebitsch: Im Gegensatz zu Walter Koppel („Keinen Meter Film fürs Fernsehen!“) erkannte Trebitsch frühzeitig das Heraufdämmern des TV-Zeitalters. Ich fing seinerzeit als Filmtechniker/Tonassistent 1958 in der Abt. Film- und Tontechnik an. Koppel und Trebitsch gründeten 1960 mit dem NDR und Radio Bremen eine Gesellschaft, aus der das mächtige „Studio Hamburg“ entstand. „Für mich ist ‚Studio Hamburg‘ so etwas wie ein ‚Gemüsegroßmarkt‘“, meinte Trebitsch, „hier kann sich jeder einen Produktionsstand mieten.“ Ich wechselte auch den Produktionsstand und gab nun ein kurzes Gastspiel beim NWF, übrigens einer Werbetochter des NDR.

Schuld an allem war der damalige Prokurist Unger, Chef war Janus (pardon „Papa Janus“ liebevoll von uns genannt), beide vom NWF. Der Mitarbeiterstab (Verwaltung/Technik) bestand zu meiner Zeit aus etwa 25 bis 30 Leuten. Das Erkennungszeichen des Werbefernsehens und der Star in jenen Tagen waren das zierliche Seepferdchen und seine Abenteuer – eine Zeichentrickfigur aus einem Fischerkösen-Film. Es wurde in den 1960er Jahren zwischen den einzelnen TV-Spots eingeblendet. Das Zeit-Limit für die in Blöcken ausgestrahlte Werbung betrug 12 Minuten je Stunde im Vorabendprogramm.

Zu der Zeit gehörte „Polizeifunk ruft“ (Studio Hamburg-Produktion für NDR/NWF 1966 bis 1970) mit zu den erfolgreichsten Serien im Vorabendprogramm der ARD. Kaum eine andere Serie begeisterte über einen so langen Zeitraum ein derartig großes Millionenpublikum. „Polizeifunk ruft“ führte die Fernsehzuschauer immer wieder ins pralle Hamburger Leben. Die Kult-Serie verband Qualität und Unterhaltung auf eine anspruchsvolle Art und Weise. NDR-Redakteurin war in den 1970er Jahren Helga Mauersberger, zuständig für die Rahmen- und Sandmännchen-Produktionen, später Geschäftsführerin von „Studio Hamburg“. Der zuständige Redakteur beim NWF mit Mitspracherecht bei den

Produktionen war Klaus Klingenberg. Die Haustechnik (Filmtechnik und Schneiderräume) waren topp: Hier wurden die einzelnen TV-Spots zu Sendeblocken zusammengeschnitten und das jeweilige Rahmenprogramm zusammengestellt - z.B. für das Vorabendprogramm „Polizeifunk ruft“.

In einem eigenen Vorführsaal wurden die neuesten Sandmännchen- und Rahmenprogrammproduktionen (für den NDR bzw. die ARD-Anstalten) vorgeführt, begutachtet und abgenommen. Geachtet wurde auf Sendequalität und Sendestoff. Die Ausstattung war auf dem neuesten technologischen Stand und auch auf die Wiedergabe von Magnet-Bändern (MAZ) seit Anfang der 1970er Jahre eingestellt. Das Vorabend- und Werbeprogramm wurde über den Fernsehsender in Lokstedt ausgestrahlt.

Ach ja, da ist noch die Geschichte von „Erni und Bert“, mein erster Kontakt mit den beiden Darsteller-Stars aus der Sesamstraße. Eines Tages Anfang der 1970er Jahre bekam ich eine 16mm-Filmkopie aus den USA. Titel: „Sesame Street“. Die Kopie bestand aus lauter Sequenz-Schnitten, es handelte sich um eine Musterkopie in Farbe. Im Hause des Norddeutschen Werbefernsehens war nun die Welt-Uraufführung dieses Streifens. Mit aus der Taufe hoben es Helga Mauersberger, Klaus Klingenberg sowie die damalige resolute Berliner Chef-Cutterin Kaminski und ich. Mauersberger wurde zuständig für diese Vorschulserie. Die Musterkopie selbst wurde zunächst von Kaminski unter großer Geheimhaltung in einem Tresor weggeschlossen. Die „Sesamestraße“ gehört heute noch zu den beliebtesten Kindersendungen (pädagogisch besonders wertvoll), die auf den Kinderkanal ausgestrahlt werden.

Ich möchte die Zeit bei Film- und Fernsehen (Realfilm/Studio Hamburg/NWF) nicht missen. Es war mit die schönste Zeit meines Lebens. Dieser Faszination war ich schon mit 12 Jahren erlegen, da hatte ich Feuer gefangen. Mein Mentor war damals in den 1940er Jahren der Kinopionier und Kameramann. Werner Krüger – pardon „Kino-Krüger“. Der Ausflug zum Norddeutschen Werbefernsehen währte bis Ende 1971, da nahm ich meinen Hut und sagte leise „Servus“.

Ich habe aus jenen Tagen berichtet als Film- und Fernsehschaffender; ich war nur ein Zahnrad im großen Mediengetriebe. Später wechselte ich zu den „Printmedien“, ich bin bis heute noch journalistisch als freier Mitarbeiter für eine große Zeitung an der Westküste tätig. Die Ausübung meines Berufes als Film- und Fernsehschaffender ist längst Vergangenheit. „Ich glaube, dass ich seit Jahrzehnten auch auf kultureller und sozialer Ebene viel bewegt und geleistet habe.“

Alles hat seine Spur – Lale Andersen (Volkssängerin) sagte einmal zu mir: „Der Himmel hat viele Farben, das Leben ist wie Ebbe und Flut.“ ■

Ein Visionär auf dem Weg zur totalen Illusion: Adalbert Baltes

Von Volker Reißmann

Unter den vielen Industrie- und Werbefilmern, die sich nach dem 2. Weltkrieg in Hamburg ansiedelten, nahm Franz Emil Adalbert Baltes, der heute nahezu völlig in Vergessenheit geraten ist, eine Sonderrolle ein. Er entwickelte eine besondere Vorliebe für die optische Seite der Kinematografie und experimentierte immer wieder mit neuen Aufnahmeverfahren. Eine besondere technische Leistung gelang ihm mit dem Cinetarium, in dem der alte Traum einer Rundum-Filmprojektion verwirklicht wurde. Aus

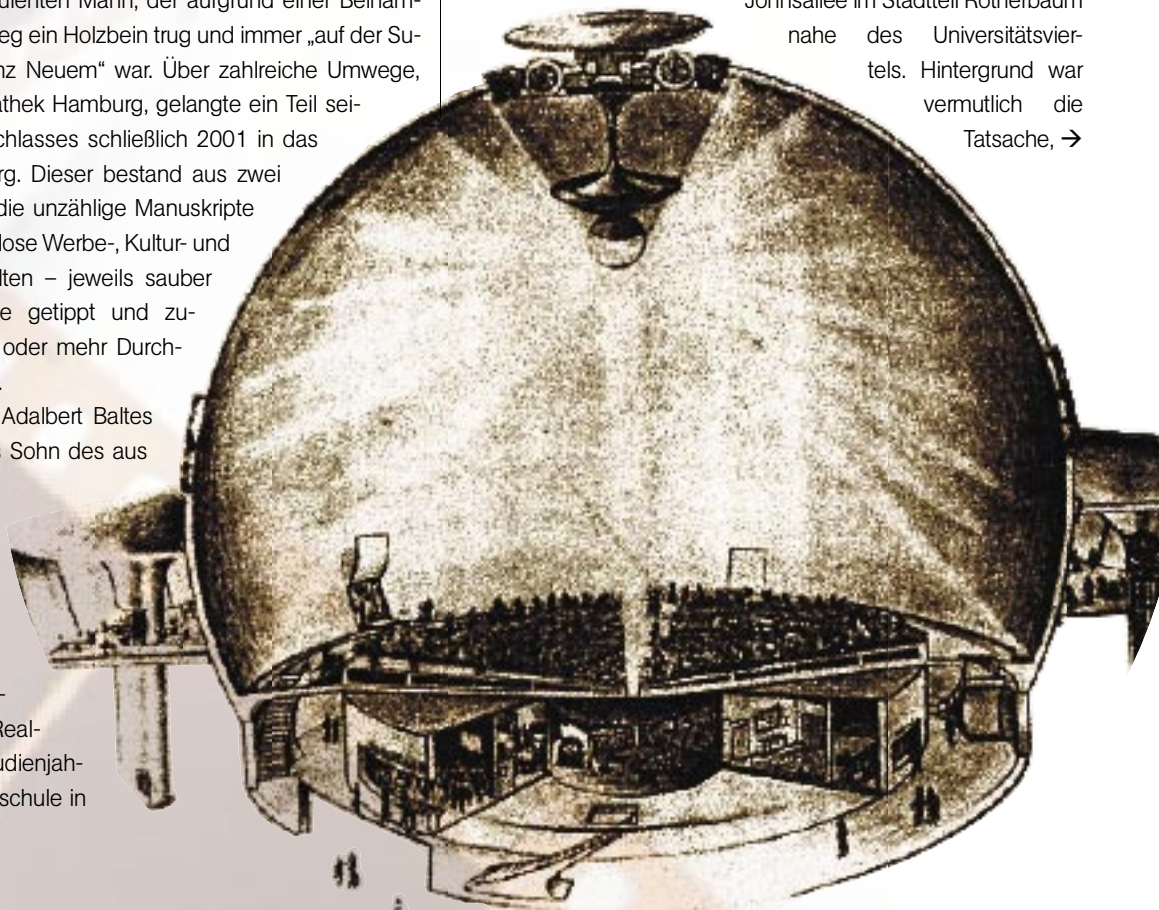
1941 wurde er verwundet und aus der Wehrmacht entlassen; er beginnt im selben Jahr seine Tätigkeit als Dramaturg bei der UFA, Abteilung Wirtschafts- und Werbefilm.

heutiger Perspektive ist es jedoch nicht ganz einfach, Baltes Leben und Wirken umfassend zu rekonstruieren. Bekannt ist, dass er einige Jahre Mitglied in der „Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft e.V.“ war und seine besondere Leidenschaft neben dem Film auch der Malerei galt. Zeitzeugen erinnern sich an ihn als einen umtriebigen, leicht korpulenten Mann, der aufgrund einer Beinamputation im 2. Weltkrieg ein Holzbein trug und immer „auf der Suche nach etwas ganz Neuem“ war. Über zahlreiche Umwege, u.a. über die Kinemathek Hamburg, gelangte ein Teil seines schriftlichen Nachlasses schließlich 2001 in das Staatsarchiv Hamburg. Dieser bestand aus zwei Leitz-Aktenordnern, die unzählige Manuskripte und Exposé für zahllose Werbe-, Kultur- und Industriefilme enthielten – jeweils sauber mit Schreibmaschine getippt und zu meist mit zwei, drei oder mehr Durchschlägen abgeheftet.

Geboren wurde Adalbert Baltes am 27. Juli 1916 als Sohn des aus Bittburg stammenden katholischen Landwirts Emil Baltes und dessen Frau Wilhelmina (geborene Scheuer) in Wiesbaden. Nach dem Realgymnasium und Studienjahren an der Folkwangschule in

Essen sowie der Reimann-Schule in Berlin, wurde er 1939 kurz nach Beginn des 2. Weltkrieges eingezogen. Dieser Umstand durchkreuzte zunächst seine Pläne, in der Filmindustrie in Berlin Fuß zu fassen. 1941 wurde er verwundet und aus der Wehrmacht entlassen und beginnt im selben Jahr seine Tätigkeit als Dramaturg bei der UFA, Abteilung Wirtschafts- und Werbefilm. Ebenfalls 1941 heiratete Baltes in Münster/Westfalen seine Frau Charlotte (geb. Koch), 1942 kam seine erste Tochter Barbara in Berlin zur Welt. Nach Kriegsende kehrte er wieder nach Wiesbaden zurück und hielt sich mit dem Anfertigen von Porträts für die amerikanischen Streitkräfte mühsam über Wasser.

Wann genau die in seiner Vita angegebenen Studienaufenthalte in Japan, den USA und Kanada stattfanden, lässt sich zeitlich leider nicht mehr verifizieren. Bereits 1947 soll er jedenfalls nach Hamburg gegangen sein, um sich als Assistent für die neugegründete Filmproduktion von Heinz Rühmann zu bewerben. Offiziell meldete er sich allerdings erst am 21. Januar 1949 bei der Hamburger Meldebehörde an. Er mietete ein Zimmer in der Johnsallee im Stadtteil Rotherbaum nahe des Universitätsviertels. Hintergrund war vermutlich die Tatsache, →



dass die langsam wieder aufblühende Filmwirtschaft in der britischen Besatzungszone zu jener Zeit ihren Schwerpunkt in Hamburg hatte. Seinen Wunsch, als „Filmschriftsteller“ bzw. Dramaturg zu arbeiten, konnte auch bald durch einen ersten Auftrag von den Alster-Film-Studios der Familie Breckwolldt verwirklichen: Er schrieb das Manuskript für den Kulturfilm „Zwischen Strom und Meer“, den er auch gleich als Regisseur realisierte. Dieser knapp halbstündige Schwarz-weiß-Film, der wohl leider als verschollen gelten muss, erlebte am 5. März 1950 in Cuxhaven seiner Uraufführung. Die eigentlich nur als Synchronstudio tätige Alster-Film unternahm mit diesem Werk kurzzeitig einen Ausflug ins Geschäft mit Beiprogramm-Filmen, der sich aber für die Firma nicht rentieren sollte und somit auch für Baltes keine weiteren Aufträge nach sich zog. Wenig später schrieb er für den Regisseur Ulrich K.T. Schulz und die mit ihm verbundene Roto-Film das Drehbuch für den 13-minütigen Kurzfilm „Das ist meine Welt“, das ursprünglich den Arbeitstitel „Tiergärten der Nordsee“ trug. Am 1. Dezember 1951 wurde dieser Kurzfilm uraufgeführt. Aus der Zeit als Dramaturg bei der Roto-Film stammt auch ein neunseitiger Aufsatz mit dem Titel „Der werbende Kurzfilm“, in dem sich Baltes über die Suggestivkräfte des Mediums und die Chancen für seinen Einsatz als Werbemittel Gedanken machte.



Der Werbe- und Industriefilmer Adalbert Baltes (1916-1992) interessierte sich immer besonders für Neuerungen in der Aufnahme- und Projektionstechnik. Foto: privat/Cinema

Wenig später gründete Baltes seine eigene Produktionsfirma, die „Industrie- und Wirtschaftsfilm Adalbert Baltes“ mit Sitz in der St. Benedictstraße. Am 31. Dezember 1953 wurde seine zweite Tochter Sylvia Monica geboren. Nur wenige Produktionen, die Baltes mit seiner kleinen Firma in der Folgezeit herstellte, sind heute noch im Landesfilmarchiv Hamburg überliefert. In zwei von ihm als „Hamburger Film Spiegel (1) + (2)“ im Jahre 1955 wohl als Referenz zusammengestellten Kompilationen seiner Werke finden sich Werbefilme für das Hausfrauenblatt, Hören und Sehen, die Druckerei Broschek & Co., die Esso-Mineralölwerke, das Lederbekleidungs-Haus „Meyer-Schuchardt“, das Seidenhaus Brandt, das Musikgeschäft Steinway & Sons, die Elektro-Gemeinschaft, das Indanthren-Haus, das Möbelhaus Otto Nagel,

das Restaurant „Am Kamin“, das „Café Keese“ auf der Reeperbahn, die Hamburger Kreditbank, das Autohaus J.A. Schlüter, die Firma „K-B-Express“ sowie für einzelne Produkte wie Fölsch Rum, Schuhpflege Yankee-Polish, Prang-Spirituosen und Opal-Strümpfe.

Mit den beiden Kultur-Kurzfilmen „Plastik im Freien“ (1953) und „Große Kunst auf kleinen Münzen“ (1955) bewies Baltes sein Talent, auch „richtige Kunst“ auf die Leinwand zu bannen: Beide Werke sind heute zusammen mit seinem 1958 entstandenen Kulturfilm „Meister der Romantik: Friedrich Runge“ Bestandteil der Video- und Filmsammlung der Hamburger Kunsthalle („Plastik im Freien“ dokumentierte auf 35-mm-Material die gleichnamige, legendäre erste Ausstellung in der Nachkriegszeit zur Kunst im öffentlichen Raum in den Hamburger Alsterwiesen).

Als 1954 die ersten CinemaScope-Filme auch erfolgreich in Hamburger Kinos anliefen, begann Baltes sich rasch für die neue Aufnahmetechnik

zu interessieren.

Es gelang ihm, die Mittel für einige knapp 20-minütige Kulturfilme zu-

sammelnzutragen, die erstmals mit einer CinemaScope-Kamera und natürlich in Farbe gedreht wurde. Das erste Werk trug den Titel „Weiße Segel – Blaues Meer“ und widmete sich maritimen Motiven, während das zweite Werk den schlichten Titel „Hamburg“ trug und zehn Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkrieges die wiederaufblühende Hafenmetropole zeigte. Zu den Dreharbeiten des zweiten Filmes lud Baltes am 17. Januar 1955 auch die Hamburger Presse und Fotografen ein und demonstrierte stolz zusammen mit dem Kameraassistenten Rolf-Dieter Parnow im Führerstand eines Triebwagens der Hamburger Hochbahn den Einsatz der neuen Technik. Am 27. März 1956 gelangte auch dieser Film endlich zum Kinoeinsatz, doch die große Zeit der Beiprogrammfilme war schon längst vorbei. Als auch die Folgeproduktionen „Tor zur Welt“, „Pferdeland zwischen den Meeren“, „Das Lied der Schiffe“, „Von Meer zu Meer“ nicht mehr für prädikaturwürdig erachtet wurden, stellte Baltes nach sechs Produktionen die Herstellung von CinemaScope-Filme wieder ein. Am 13. April 1957 meldete das Branchenorgan „Filmwoche“ in seiner Rubrik „Kulturfilm“ diese Nachricht, die damit begründet wurde, das Baltes Firma nach der Verweigerung eines Prädikates nicht mehr in der Lage sein, die finanziellen Ausfälle auszugleichen: „Baltes zieht es nach seinen gemachten Erfahrungen vor, das Risiko eines (immer noch) steuerschindenden Kulturfilmes mit den Sicherheitsgarantien von Werbefilmen für die Industrie zu vertauschen.“

In der Folgezeit versuchte sich Baltes demzufolge wieder als reiner Industrie- und Werbefilmer, verlor aber auch die Fortschritte der Kinotechnik nicht aus den Augen. Auf der Photokina 1958 in Köln präsentierte er stolz seine neueste Erfindung, das „kugelförmige Filmtheater Cinetarium“ mit Spiegelprojektion, wenig später auch mit einer Behelfskonstruktion der UFA-Handelsgesellschaft auf der Berlinale. Bei dieser Technik sollte der Projektor mittels Spiegeltechnik das Bild auf eine im Raum hängende,

Auf der Photokina 1958 in Köln präsentierte er stolz seine neueste Erfindung, das „kugelförmige Filmtheater Cinetarium“ mit Spiegelprojektion.

kuppelförmige Leinwand werfen. Das Wort „Cinetarium“, das sich nicht im allgemeinen Sprachgebrauch durchsetzen konnte, erinnerte dabei an den Begriff „Planetarium und spielt auf eine Himmelsillusion an, die mit Hilfe der Projektion geschaffen werden sollte.

Die Zeitschrift „Kinotechnik“ berichtete in ihrem Jahrgang 1958, Heft 7, von Baltes Vision: „In einem Rund- oder Kugelbau erstreckt sich auf der gesamten Innenfläche eine Bildwand, die sich wie eine Glocke über die Zuschauer wölbt. Durch die Größe und Rundung der Bildwand, die den vollen Blickwinkel des Betrachters ausfüllt, entsteht eine pseudoplastische Wirkung, zumal sich das projizierte Bild fast bis auf den Fußboden herunter erstreckt. Keinerlei Bildbegrenzungen, die den Eindruck des unmittelbaren Erlebens stören, sind vorhanden. Um bei der Größe der Bildwand eine allgemeine Grundauffhellung des Raumes zu vermeiden, ist die gesamte Innenausstattung des Theaters in dunklen Farben gehalten. Die Anordnung der Sitze ist in diesem Rundbau ebenfalls kreisförmig. Die Reihen werden durch drei oder vier Gänge unterbrochen, die sich zum Kreismittelpunkt hin verjüngen. Der gesamte Zuschauerraum ist etwas erhöht, so dass die Betrachtung des Bildes durch hinzukommende Besucher nicht gestört wird. Der Theaterraum senkt sich zum Kreismittelpunkt muldenförmig. Jeder Sessel ist um 360 Grad drehbar, eine Feder im Fuß bringt ihn bei Nichtbenutzung in die Hauptblickrichtung zurück. Da der gesamte Zuschauerraum in drei Blocks mit mindestens zehn Reihen eingeteilt ist, lassen sich bei einem Durchmesser des Raumes von 30 m etwa 600 Zuschauer unterbringen. Die besten Sitzmöglichkeiten bieten sich von den Sitzplätzen, die sich in der Nähe der Kreismittelpunktes befinden.“

Im Folgenden wurde die Projektionstechnik beschrieben: „Die Bildwerfer sind in einem Raum angeordnet, der sich unmittelbar unter dem Kreismittelpunkt des Zuschauerraumes befindet. Über einen Spiegel am Projektor wird der über eine Spiegelkugel aufgenommene Film senkrecht nach oben projiziert und trifft auf eine im Theaterraum hängende gleichartige Spiegelkugel, die das Bild auf die umgebende Bildwand reflektiert. Musik und Sprache sind auf einem 35-mm-Magnetband mit sechs Tonspuren aufgezeichnet, das getrennt zum Film abläuft. Die Lautsprecher befinden sich hinter der Bildwand, unter den Sitzen und an der Decke. Sie können gegebenenfalls auch als Effektlautsprecher verwendet werden. Die Wiedergabe von Tonerlebnissen, die nicht unmittelbar zum Ablauf des Geschehens auf der Bildwand gehören, erfolgt über einen Lautsprecher, der sich innerhalb der Spiegelkugel befindet. Durch die Vielzahl der im Raum verteilten Lautsprecher ist der Zuschauer nicht nur vom Bild, sondern auch vom Ton umgeben. Da der Ton aus der Richtung kommt, wo er auf der Bildwand seine Ursache hat, unterstützt er die räumliche Wirkung des Gesamtgeschehens.“

Als kompliziert erwies sich die Aufnahmetechnik: Zunächst wurde eine normale 35-mm-Filmkamera (später war auch an dem Umstieg auf 70-mm-Film gedacht) verwendet, deren optische Achse musste jedoch senkrecht nach oben weisen, hin zu einer verspiegelten Kugel, auf deren Unterseite sich das Rundbild von 360-Grad spiegelte. Auf die Problematik von Abbildungsfehlern, die hauptsächlich Äquatorbereich der Kugel auftraten und durch die Verwendung besonders großer Kugeln, wurde in dem Bericht der Fachzeitschrift „Kinotechnik“ ebenfalls bereits hingewiesen. Der Beitrag schloss mit dem ehrlichen Fazit, dass noch mit Sicherheit gesagt werden könne, welcher Art die zukünftigen Cinetarium-Filme einmal sein würden: „Auf jeden Fall dürfte der Rundblickfilm“ eine behutsame Schnittfolge, lange Szenen und langsame Fahraufnahmen erfordern; vorerst werden deshalb wohl Themen, die in der Landschaft spielen, den Vorzug finden.“

In der Tat erwies sich die komplizierte Aufnahmetechnik als eines der großen Probleme des neuen Verfahrens. Hans Joachim Bunnenberg, seinerzeit einer der Kameratechniker bei Studio Hamburg, kann sich noch gut an die ersten Versuche von Baltes erinnern, auf dem Ateliergelände Ende der 1950er Jahre einen Musterfilm zu produzieren: „Es herrschte ein Riesenchaos. Überall lagen schrottähnliche Teile herum und mittendrin Baltes mit seiner kurios anmutenden Konstruktion, bei der er im Liegen direkt auf eine Spiegelkugel filmen musste. Ein Anblick, den ich bis heute nicht vergessen habe.“

Die späten fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts waren von immer neuen Verfahren geprägt, mit denen das Kino neue Zuschauer anlocken und sich von der aufkommenden Flimmerkiste Fernsehen absetzen wollte. Hinter den fantasievollen Namen wie CinemaScope und Panavision verbargen sich lediglich mit Anamorphot-Linsen aufgeblasene 35-mm-Filme. →

Vorstellung einer verspiegelten Kugel des Cinetarium-Projektes durch Adalbert Baltes auf der Photokina in Köln 1958.

Foto: © Keystone-Bilderdienst - ohne Online-Lizenz

Auch mit doppelt so breiten 70-mm-Filmen experimentierte der ehemalige Broadway-Produzent Michael Todd; sie erforderten jedoch eine Umrüstung der Kinos mit größeren Leinwänden und neuen Projektoren. Projektionsverfahren wie Cinerama oder Cinemiracle arbeiteten gleich mit mehreren synchron laufenden Kameras und Projektoren, was ebenfalls eine kostenintensive Umrüstung der Kinos und ihre Projektionskabinen voraussetzte. Baltes Cinetarium-Kino jedoch hätte bei einem flächendeckenden Einsatz auch den kompletten Umbau der Zuschauerräume der Kinos bedingt und war dadurch eigentlich von vornherein zum Scheitern verurteilt.

Am 4. März 1959 wurde im Handelsregister des Amtsgerichts Hamburg die „Cinetarium Film Baltes KG“ (HRA 61375) und die „Cinetarium Vertriebsgesellschaft Baltes KG“ (HRA 61376) eingetragen. Als stille Teilhaber fungierten Jean Baüchet, Kaufmann in Marrakesch/Marokko, und Lutz Warschauer, Kaufmann aus Hamburg. Mit hohem finanziellen Risiko und mehrjähriger Anlaufphase gelang es Baltes, ein mobiles Kino als Cinetarium einzurichten, womit das Medium Film kurioserweise zu seinen Wurzeln als eine Art Jahrmarktvergnügen zurückkehrte, auch wenn es zumeist auf Messen und Ausstellungen zum Einsatz kam. Die optische Wirkung soll in der Tat beachtlich gewesen sein, allerdings vorzugsweise auf wenigen Plätzen in der Saalmitte, und technische Schwierigkeiten wie Abbildungsfehler und groteske Verzerrungen konnten nie ganz ausgeräumt werden. Zudem gelang es Baltes nie, einen längeren Film mit Spielhandlung zu realisieren. Dies alles führte dazu, dass die Cinetarium-Technik nach einigen Jahren wieder mehr oder weniger sang- und klanglos verschwand. 1963 verkaufte Baltes die Technik nach Japan, tüftelte aber selbst noch unverdrossen an einer verbesserten Variante weiter und träumte immer wieder von einer Neuauflage. In Berlin gab es zeitweilig ein Kugelkino, das auf dieser Technik basierte und in dem ein Werbefilm „Destination

Berlin“ gespielt wurde, aber schon bald titelte eine ortsansässige Zeitung: „Keine Zukunft für das Kugelkino!“. Am 5. April 1966 bzw. 30. Juli 1968 erloschen schließlich beide Firmen offiziell im Hamburger Handelsregister. Beim internationalen Pop- und Bluesfestival in Essen 1970 wurde die Cinetariums-Technik schließlich noch einmal vorgeführt.

1971 drehte Baltes noch einmal einen halbstündigen Kulturfilm „Hamburg – Gesichter ein Großstadt“, der mit anpreisendem Kommentar die Sehenswürdigkeiten Hamburgs in kurzen Einstellungen zeigte. Im gleichen Jahr plante er die „Expomagica 71“, eine Multi-Media-Schau im Haus der Glahé Internationale Messe- und Ausstellungs-Gesellschaft in der Herler Straße in Köln. Der „Kölner Stadt-Anzeiger“ berichtete darüber wie folgt: „Mit optischen, akustischen und kinetischen Mitteln werden Filme und Dias so dargestellt, dass räumliche Dimensionen aufgehoben und die Bilder durch den Raum zu schweben scheinen. In seifenblasenähnlichen Kugeln zeigen sich beispielsweise in rascher Folge Gestalten, Köpfe und abstrakte Formen, sprechende Lippen bewegen sich zwischen Boden und Decke, und farbiges Licht tanzt musiksynchron an den Wänden.“ Dies alles sollte laut Zeitungsbericht dazu dienen, im Dienste der Wirtschaftswerbung Messen und Ausstellungen interessanter zu gestalten. In der „Kölner Rundschau“ beschrieb Baltes das Verfahren noch detaillierter: „Man könne sich eine Darbietung vorstellen, die mit filmischen Mitteln eine Südseeinsel in den Raum zaubert mit Bildprojektionen rundum, mit Meeresrauschen, mit Tropendüften, mit Höhensonne, die bräunt, mit Gewitterblitzen und Hula-Mädchen. Und dazu Informationen über Touristik und Verkauf von landesüblichen Spezialitäten: ‚So als ob Sie leibhaftig da wären!.“

1972 stellte Baltes laut der Illustrierten „stern“ den Plan vor, auf der Internationalen Gartenbau-Ausstellung (IGA) 1973 in Hamburg ein „Schwebe-Kino“ zu installieren. Die Besucher sollten an Gummiringe geschnallt werden, die an der Decke



mit Förderbändern verbunden sein sollten; an die Wand projizierte Wolken sollten die Illusion des Fliegens und Schwebens hervorrufen. In vollem Umfange realisiert werden konnte diese Idee dann allerdings aus Kosten- und Sicherheitsgründen nicht, allerdings installierte Baltes erstmals einen Lichtgarten mit rotierenden, weißen geometrischen Objekten und Plastiken. Durch die Drehung der zum Teil verkanteten Körperflächen entstanden bei den Körpern und Plastiken Licht- und Bildüberschneidungen, Doppelbilder und andere überraschende, originelle Bild- und Farbeindrücke, die an das Magische grenzen und in das Reich der phantastischen Träume führen sollten. Diese Sonderschau zeigte im Vorprogramm

„Mit optischen, akustischen und kinetischen Mitteln werden Filme und Dias so dargestellt, dass räumliche Dimensionen aufgehoben und die Bilder durch den Raum zu schweben scheinen.“

das Wachsen, Blühen und Vergehen von Blumen im Zeitraffer und demonstrierte damit (laut Eigenwerbung) „die Vielseitigkeit einer modernen multimedialen Licht- und Tonschau“. In der Zeitschrift „amusement-INDUSTRIE“ erläuterte Baltes im gleichen Jahr in einem Interview ausführlich seine Ideen und Konzepte für die „Phantastischen Freizeitzentrum der Zukunft“.

Genauso verwegen war seine Idee, eine Art „Riesenkristall“ für den unbebauten Domplatz zu konstruieren, in dem ein Medienzentrum untergebracht werden sollte, wie das „Hamburger Abendblatt am 5./6. März 1977 berichtete. Bekanntermaßen wurde auch diese Vision später nie Realität.

Auch Mitte der 1970er Jahren interessierte sich Baltes noch unverändert stark für neue Technologien und das räumliche Sehen. Für das Jahrbuch „Das neue Universum“ schrieb er den Beitrag „Das totale Fernsehen. SASO heißt das Zauberwort auf der Funkausstellung 1977“ und stellte das „Space And Smell TV-Outfit“ vor: Nachdem bereits Kabelfernsehen, Bildschirmzeitungen und anderen interaktive Momente als Vorläufer des Internet erfunden worden waren, sollte nun auch eine Übertragung plastischer Bilder, einschließlich einer Art „Geruchsfernsehen“, etabliert werden.

Ungefähr zur gleichen Zeit bereitete Baltes Beiträge zur Ausstellung „Die Welt im Innern des Auges“ vor, die vom 29. August bis 26. September 1979 im Landesmuseum Volk und Wirtschaft vom Filminstitut Düsseldorf veranstaltet wurde. Als Vorbereitung für die Schaffung eines Düsseldorfer Filmmuseums wurde hier eine dreiteilige Ausstellung konzipiert, die zu einem Großteil mit Exponaten aus dem Fundus von Baltes bestückt war. Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ schrieb dazu: „Eine zentrale Position im geplanten Filmmuseum soll die Sammlung des Hamburger Erfinders Adalbert Baltes erhalten, dessen ‚magische Projektionen‘ Lichtgärten, Geisterkabinette und schwebende Bilder in die Schlossräume zaubern sollen – getreu der Auffassung von Klaus Jaeger, dass

Film in erster Linie ein Unterhaltungsmedium ist, das nicht zufällig seinen Ursprung auf dem Rummelplatz hatte.“ Am 29. August 1979 besuchte er auch selbst die Ausstellung und stellte seinen „dia-bestrahlten Lichtgarten“ zusammen mit dem Filminstitutsleiter Jaeger einem Reporter Düsseldorfer Zeitung „NRZ“ vor, der am nächsten Tag begeistert von der „Zauberei in Adalberts Lichtgarten“ berichtete.

Wenig später übergab Baltes, bereits im Rentenalter, dann seine technischen Gerätschaften dem Förderverein zur Gründung eines Düsseldorfer Filmmuseums, seine Manuskripte vermachte er 1979 Heiner Ross von der Kinemathek Hamburg, nachdem Versuche, mit Hilfe der Kulturbehörde und des Hamburger Filmbüros Geld für eine Stiftung aufzutreiben, scheiterten. Seine immer tollkühneren Visionen galten in jener Zeit nicht selten als „absolut utopisch“, wovon sich Baltes aber offenkundig nicht beirren ließ: Er warb unermüdlich für seine Ideen, was vermutlich wiederum von vielen seiner Zeitgenossen am Ende als aufdringlich empfunden wurde.

Für eine der ersten Ausgaben der Filmzeitschrift „Cinema“ gab Baltes dann dem Verleger Dirk Manthey im März 1980 noch einmal ein letztes großes Interview über sein Rumdum-Kino. Einen „Pilger auf dem Pfad der totalen Illusion“ nannte ihn die Zeitschrift. Die Frage nach den Chancen seiner Erfindung beantwortete er wie folgt: „Das Fernsehen, auf seinen kleinen Bildschirm beschränkt, wird trotz Stereo-Ton und 3D-Bild, an dem ich übrigens mitgearbeitet habe, von diesem Kinoerlebnis früher oder später in den Hintergrund gedrängt – zumindest als Vermittler von Illusionen. Es wird auch nie das Gemeinschaftserlebnis eines Kinogeschehens ersetzen, ich denke daran, wie ein Kinopublikum auf bestimmte Gags reagiert: es lacht, klatscht oder ist entsetzt. Wenn jetzt noch der Geruchssinn und der Tatsinn in das Geschehen integriert werden, was technisch überhaupt kein Problem ist, wird man der totalen Illusion ganz nahe kommen.“ Auf die Frage, ob dies nicht einer Reizüberflutung gleichkomme und die Menschen sich daran gewöhnen könnten, antwortete er: „Es gibt immer Miesmacher, die den Fortschritt aufhalten wollen. Aber man wird sich nicht nur an das totale Kino gewöhnen wie an Eisenbahnen und Mondflüge, sondern es wird auch in der Freizeitindustrie als wichtiges Mittel gebraucht. Hoffentlich erlebte ich das noch!“.

In den 1980er Jahren schon durch Krankheit an aktiver Arbeit gehindert, zog Baltes Ende 1990 mit seiner Frau Charlotte von Hamburg-Eppendorf ins Umland nach Uetersen, wo er am 5. April 1992 verstarb. Der Nachwelt hinterließ er rund 50 Kultur-, Industrie- und Werbefilme, von denen allerdings nur noch ein Teil erhalten ist, zahlreiche Gerätschaften - und die Erkenntnis, dass man bei entsprechender Technik mit lebenden Bildern durchaus magische Zauberei veranstalten kann. Und vielleicht kann seine große Vision, mittels bestimmter Projektionstechnik den Zuschauer sozusagen „mitten ins Geschehen“ zu befördern, wie sie heute bereits in ansatzweise in den sogenannten IMAX-Kinos realisiert ist, eines Tages ja doch noch verwirklicht werden. ■

Dreharbeiten in der Hamburger U-Bahn: Adalbert Baltes (Bildmitte, mit Brille), Kameraassistent Rolf-Dieter Parnow (links) und Kameramann Emil Eisenbach präsentieren der Presse den Einsatz der ersten CinemaScope-Kamera in der Hansestadt. Foto: Conti-Press

Rundumkinos: Vom Panorama zu 360° Filmsystemen

Von Lucas Piccolin

Die Idee, Zuschauer in einem unbegrenzten Sehfeld ein totales visuelles Erlebnis zu vermitteln, ist älter als das Kino selber – sie stammt aus dem 18. Jahrhundert, wo sie in gemalten Großpanoramen als Massenmedium weltweite Verbreitung und große Popularität fand. Ende Januar 1788 präsentierte Robert Baker in Edinburgh erstmals eine realistische Abbildung der schottischen Hauptstadt als 360° Rundbild. Die entscheidenden Kriterien für die Wirkung von Panoramabildern auf Betrachter – ein möglichst genaues Abbild der Realität zu liefern – wurden von Baker in der dazugehörigen Patenschrift bereits alle festgehalten. Neben der realistischen Darstellung und Aspekten der Maltechnik solcher Bilder waren technische Aspekte der Präsentation (beispielsweise Konstruktion von Panoramarotunden mit zentraler Besucherplattform im richtigen Abstand zum Bild, Abdecken der Ober-/Unterkante des Bildes sowie indirekte Lichtführung für die Wirkung des Bildes) gleichermaßen von Bedeutung.

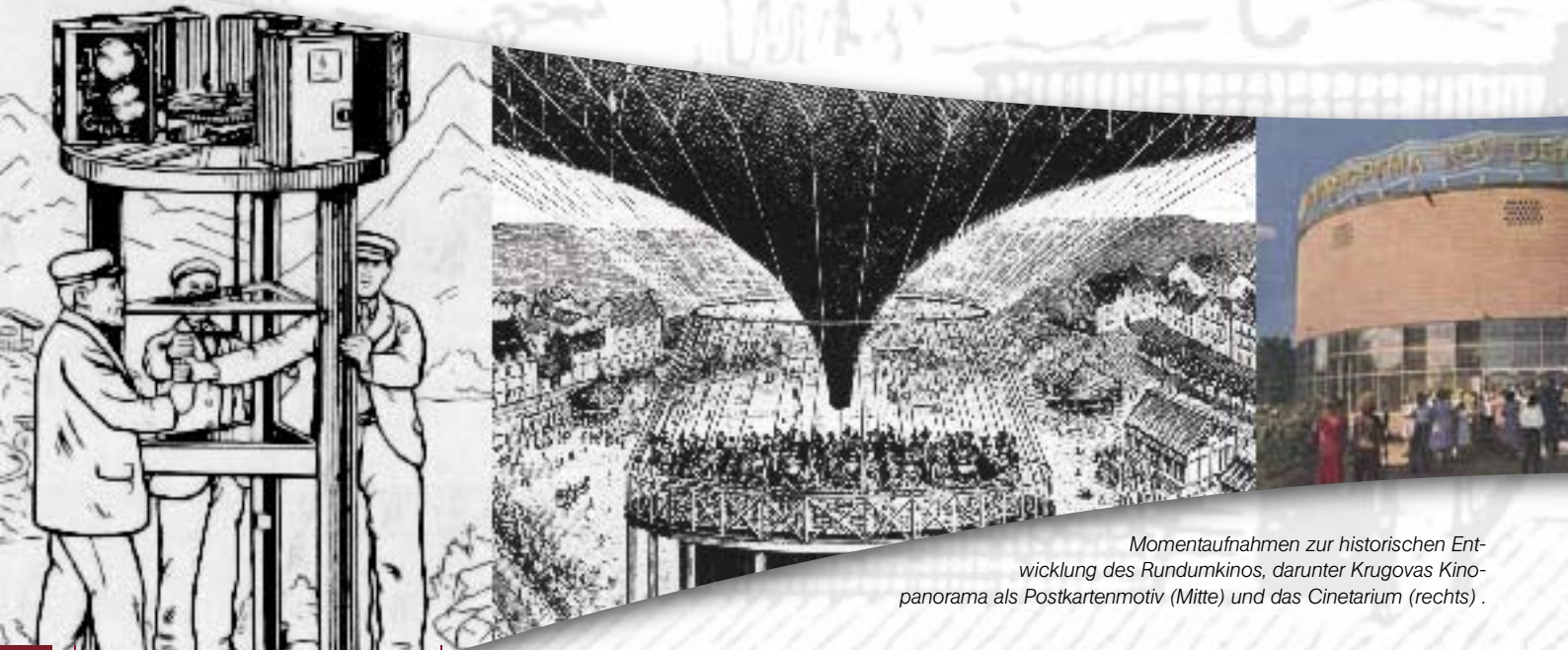
Der Begriff „Panorama“ (griechisch „pan“= alles, „hōrōn“= das Sehen) wurde erst ein paar Jahre später in der Presse für Bakers Attraktion kreiert. Bakers Erfindung fiel auf fruchtbaren Boden. Die großen politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen im 18./19. Jahrhundert ließen in den großen europäischen Metropolen ein wachsendes Bedürfnis nach Unterhaltung entstehen, während gleichzeitig Unternehmer Anlagemöglichkeiten für freies Kapital suchten. Das Seh-Erlebnis Panorama befriedigte beide.

Moderate Eintrittspreise und populäre Sujets – Stadtansichten, historische Stätten, exotische Länder und geschichtliche

Ereignisse – waren die Grundlage für den großen Publikumserfolg. Daneben ermöglichten die ab 1831 zunehmend standardisierten Maße der Rotunden, Panorama-Bilder an verschiedenen Orten zu zeigen und so die hohen Investitionskosten schneller zu amortisieren.

Nachdem das abflauende Interesse um die Jahrhundertmitte an Panoramen all jenen Kritikern recht zu geben schien, die Panoramamalerei als Kommerz und Blendwerk abtaten, erlebte das Medium nach dem Krieg von 1870/71 eine zweite Blüte. Nun waren idealisierte Schlachtszenen gefragt, um dem jeweiligen Nationalismus zu huldigen; an Wallfahrtsorten entstanden Bilder mit religiösen Themen. Schätzungen gehen davon aus, dass Ende des 19. Jahrhunderts in Europa und den USA ungefähr 250 Panoramarotunden betrieben wurden. Eine ideale Plattform für Monumentalrundbilder boten die seit der Jahrhundertmitte regelmäßig stattfindenden Weltausstellungen. Die Ausstellung in Paris 1900 bildete mit insgesamt sieben Panoramen, darunter das berühmte Seeschlachtbild „Le Vengeur“, bei dem sich die Zuschauerplattform mittels Hydraulik wie ein Schiff im Meer bewegen ließ, Höhe- aber auch Schlusspunkt dieses Mediums. Inzwischen waren neue Technologien – Fotografie und Film – auf dieser Weltausstellung stark vertreten und wiesen den Weg in die Zukunft.

In Deutschland existiert heute noch im Wallfahrtsort Altötting ein Rundbild, das 1903 in der zweiten Blütezeit des Mediums eröffnet wurde und die Kreuzigungsszene Christi zeigt. Neue Panoramabilder aus dem 20. Jahrhundert sind das Bauernkriegspanorama in Bad Frankenhausen (Thüringen) oder das „Staufferrundbild“ im Kloster Lorch (weitere Informationen unter www.panoramapainting.com).



Momentaufnahmen zur historischen Entwicklung des Rundumkinos, darunter Krugovas Kino-panorama als Postkartenmotiv (Mitte) und das Cinetarium (rechts).

Alt und Neu: Cinéorama auf der Weltausstellung von 1900 in Paris

Der Fotograf Raoul Grimoin Sanson meldete im Jahr 1896 ein Patent auf eine Erfindung an, bei der Altes mit Neuem kombiniert werden sollte: ein Panorama mit bewegten Bildern. Das Publikum auf der Weltausstellung von 1900 in Paris sollte auf eine imaginäre Ballonreise zu touristisch spektakuläre Orten in Afrika und Europa entführt werden. Das Organisationskomitee zeigte Interesse, worauf sich Grimoin Sanson an die Umsetzung seiner Idee machte und sein System „Cinéorama“ taufte. 1899 war das Aufnahmegerät einsatzbereit: Auf einer runden Holzplatte von 1,5 Meter Durchmesser waren zehn Kameras sternförmig montiert. Mit einer Hand-

kurbel konnte der 70mm Film in allen Kameras mit 16 Bildern pro Sekunde synchron belichtet und

Trotz verschiedener Projekte und Experimente in den folgenden Jahren sollte es in halbes Jahrhundert dauern, bis ein nächstes 360° Filmsystem realisiert werden konnte.

transportiert werden. Das Gerät wog eine halbe Tonne! Grimoin Sanson gründete eine Aktiengesellschaft und reiste quer durch Europa und nach Tunesien, um Aufnahmen für seinen Film zu machen. Im April 1900 wurden die Ballonsequenzen für den Anfang und Schluss des Filmes in den Tuileries in Paris gedreht. Bei einer „Beinahe-Bruchlandung“ verletzte sich Grimoin Sanson leicht; da die Aufnahmen unbrauchbar waren und die Zeit drängte, wollte man sich für den Schluss damit behelfen, die Start-Sequenz rückwärts zu projizieren. Einzelne Sequenzen des Films wurden nach den Dreharbeiten von Hand koloriert. Die Premiere war auf den 1. Mai angesetzt.

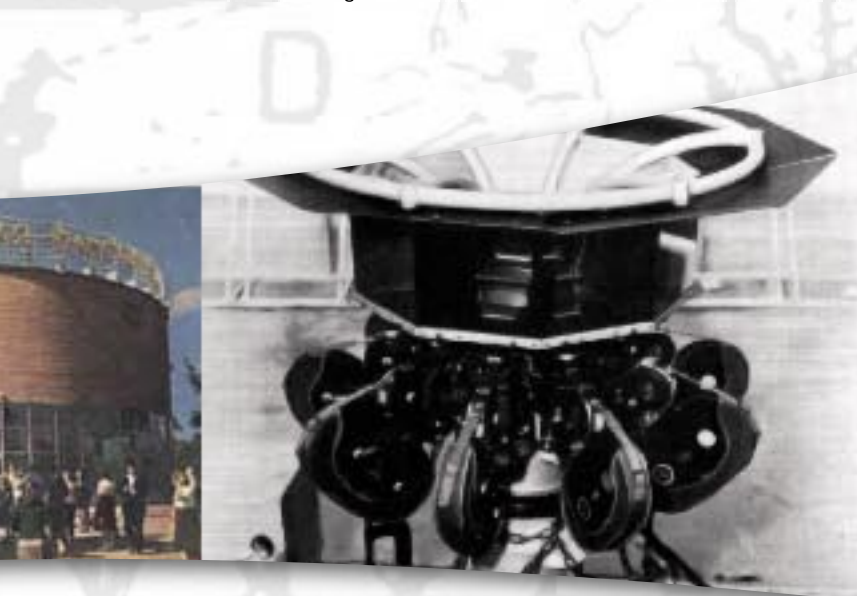
Parallel zu den Dreharbeiten liefen die Bauarbeiten für das Cinéorama-„Kino“, das mit angegliedertem Restaurant direkt unter dem Eiffelturm entstand, auf Hochtouren. In einem Rundbau von 30 Meter Durchmesser wurden die zehn Projektoren in einem zentralen Betonzylinder von 5 Meter Durchmesser eingebaut. Unmittelbar darüber befand sich die als

Ballongondel gestaltete Zuschauerplattform für 200 Zuschauer (1. Klasse). Um die Illusion zu verstärken, schwebte darüber der untere Teil einer Ballonhülle. Billigere Plätze (2. Klasse) waren ebenerdig rund um den Betonzylinder angeordnet. Die zehn Leinwände von gut 9 Meter Höhe waren an der Wand der Rotunde befestigt. Diese Abmessungen des Cinéoramas lassen den Schluss zu, dass Grimoin Sanson darauf spekulierte, seine Erfindung in bestehende Panoramarotunden einbauen zu können. Die bisher überlieferte Geschichte behauptete, dass das Cineorama am 8. Mai 1900 vor einem begeisterten Publikum Premiere gehabt habe; nach nur vier Tagen seien jedoch nach einem Unfall wegen starker Hitze in der Vorführkabine weitere Vorführungen behördlich verboten worden. Die neuere Forschung zweifelt an dieser Version, fehlen doch sowohl in den vielfältigen Pressenotizen Anfang Mai wie auch im offiziellen Abschlussbericht der Weltausstellung konkrete Hinweise auf tatsächliche Cinéorama-Vorstellungen. Wie dem auch sei – Grimoin Sansons Aktiengesellschaft musste im August 1900 Konkurs anmelden, und ein halbes Jahr später wurden die Geräte versteigert.

Trotz verschiedener Projekte und Experimente in den folgenden Jahren sollte es ein halbes Jahrhundert dauern, bis ein nächstes 360° Filmsystem realisiert werden konnte. Heute lebt das Cinéorama im Musée des Arts et Métiers in Paris weiter: Fotos der Dreharbeiten, einige Apparaturen und Teile des Filmoriginals werden dort aufbewahrt.

Im Land der unbegrenzten Möglichkeiten: Circarama und Circle Vision 360

Um der zunehmenden Konkurrenz des Fernsehens etwas entgegenzusetzen, beauftragte Walt Disney ein Team von Technikern, um totales 360°-Kinoerlebnis für den geplanten Themenpark „Disneyland“ zu entwickeln. (Die hohen Investitionskosten sollten durch Sponsoring und die lange Laufzeit eines entsprechenden Films gedeckt werden.) →



Unter der Leitung von Roger Broggie und Ub Iwerks konzipierte das Disney Team ein neues 360° Filmsystem: das Circarama. Die Kamera-Einheit bestand aus elf Kameras vom Format 16mm, die kreisförmig auf einer Platte montiert waren und synchron gestartet werden konnten. Die Aufnahmegeschwindigkeit konnte von 8-24 Bildern/Sekunde stufenlos verstellt werden. Das dazugehörige Kino, das ebenfalls Circarama genannt wurde, war ein Rundbau von gut 12 Meter Durchmesser. Die etwa 3 Meter hohe Leinwand war über den Köpfen des stehenden Publikums angebracht und durch elf Öffnungen unterteilt. Als schwarze Balken sichtbar, standen hinter diesen Öffnungen die Projektoren, die das Filmbild quer durch den Raum auf die gegenüberliegende Leinwand projizierten. Die Leinwand war nicht nahtlos, aber durch die Trennbalken ergaben sich keine Probleme mit Unschärfen oder Überlappungen an den Bildrändern.

Der auf vier Magnetspuren aufgenommene Ton bestand aus Begleitmusik und Kommentarstimme. Da die vier gleichmäßig im Raum verteilten Lautsprecher einzeln angesteuert werden konnten, war es möglich, Toneffekte aus einer bestimmten Richtung einzusetzen. Von der kreisrunden Vorführcabine hinter der Leinwand aus konnte die auf Dauerbetrieb ausgelegte Anlage – 3 Shows pro Stunde, 36 pro Tag – gesteuert und überwacht werden. Der erste Circarama-Film, „A Tour to the West“, war farbig und zwölf Minuten lang. Er zeigte Bilder einer Autofahrt durch bekannte Städte wie Los Angeles und Las Vegas sowie sehenswerte Landschaften wie den Grand Canyon

oder das Monument Valley. Wie schon bei Grimoin Sansons „Cinéorama“ war die eigentliche technische Errungenschaft des Systems die absolute Synchronizität der Kameras und Projektoren. Das Disney Team löste diese Aufgabe gut. Obwohl Bildqualität und Lichtstärke im Circarama nicht ganz mit der Qualität des sonst im Kino üblichen 35mm Formats mithalten konnten, waren das Publikum und die Presse vom neuen Seherlebnis begeistert.

Der Erfolg bewog die entsprechenden Stellen, das neue Filmsystem an der Weltausstellung 1958 in Brüssel im US-Pavillon erstmals in Europa zu zeigen.

„Auch in Europa war das Echo auf die Vorführungen des 360°-Kinos durchwegs positiv, und das Circarama wurde zu einer der Hauptattraktionen.“

Disney produzierte dazu den neuen Film „America the Beautiful“, bei dem

auf einer Reise quer durch Amerika Sehenswürdigkeiten und Errungenschaften des „American Way of Life“ gezeigt wurden. Das Circarama-Kino war abgesehen von den leicht größeren Dimensionen im Prinzip gleich wie dasjenige im Disneyland.

Auch in Europa war das Echo auf die Vorführungen des 360°-Kinos durchwegs positiv, und das Circarama wurde zu einer der Hauptattraktionen der Brüsseler Weltausstellung. Danach reiste die Anlage 1959 zur Amerika-Ausstellung in Moskau weiter – schließlich landete der Film im Disneyland, wo er „A Tour to the West“ ablöste.

Vor dem Hintergrund des Wettbewerbs der beiden Großmächte wurde ein knappes Jahr nach der Weltausstellung in Brüssel das sowjetische Pendant zum Circarama unter dem Namen „Krugovaya Kinopanorama“ in Moskau eröffnet, das technisch auf dem gleichen Prinzip beruhte. Das Kino war mit 28 Meter Durchmesser und Platz für gut 300 Zuschauer relativ groß und besaß eine Doppelleinwand, die mit 22 Projektoren bespielt wurden. Während auf der unteren Leinwand der Hauptfilm gezeigt wurde, waren auf der oberen Leinwand spezielle Himmelssequenzen dazu gezeigt.

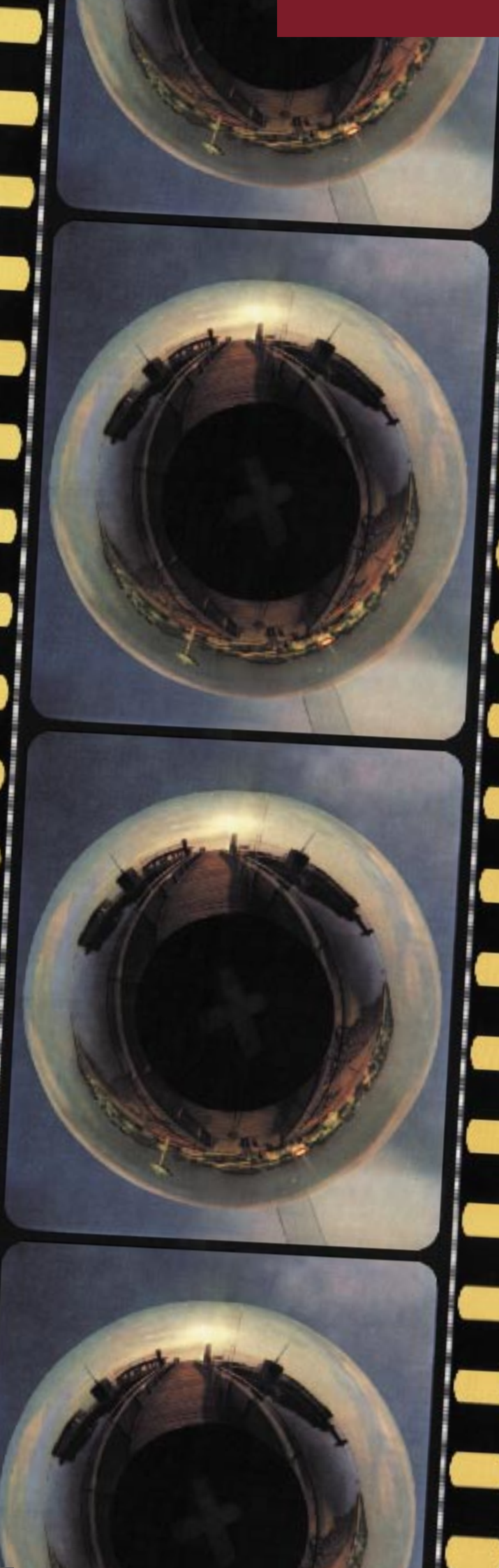
Der Film zeigte – wie „America the Beautiful“ – touristische Sehenswürdigkeiten, technische Errungenschaften und industrielle Anlagen der damaligen Sowjetunion.

Bei dem 20 Minuten langen Film konnten zum ersten Mal bei dieser Art Film Toneffekte synchron zur Handlung eingespielt werden. Das Kino existiert auch heute noch – wenn auch nicht im Originalzustand – am gleichen Ort in Moskau.

Der nächste Circarama Film, der für die Ausstellung „Italia 1961“ in Turin in Lizenz produziert wurde, war der erste, der in einem Kino mit 35mm-Projektoren vorgeführt werden konnte. Bei der Produktion des Films „Rund um Rad und Schiene“ für die Schweizerische Landesausstellung 1964 in Lausanne bestand die Kameraeinheit erstmals aus neun Standardkameras vom Format 35mm. Wie für den Film in Turin waren die Kameras in einem Winkel von 90° nach oben gerichtet und filmten das Geschehen über Spiegel. Durch diesen Trick konnte die Kameraeinheit viel kompakter gebaut werden; auch konnte so

Verkleinertes Modell eines „Swissorama“-Filmprojektor für 360°-Grad-Filmprojektion.





der „tote Winkel“ zwischen den Kameras erheblich verkleinert werden. Ob dieses Prinzip nicht schon beim sowjetischen Krugovaya Kinopanorama-System zur Anwendung kam, lässt sich heute nicht mehr zweifelsfrei eruieren.

Dank dem 35mm-Film konnten die Qualität und Farbigkeit der Bilder erheblich verbessert werden. Gleichzeitig konnte das Kino erheblich größer dimensioniert werden: Mit einem Durchmesser von 26 Meter und der gut 83 Meter langen und 7 Meter hohen 9-teiligen Leinwand war der Bau mehr als doppelt so groß wie das Circarama-Kino in Disneyland.

Der 20 Minuten dauernde Film war nur durch Musik untermauert, die in Stereoqualität über sechs hinter der Leinwand angebrachte Lautsprecher ausgestrahlt wurde. Auch in Lausanne war die Begeisterung von Publikum und Kritik groß und das Circarama entwickelte sich zum eigentlichen Publikumsmagneten der ganzen Ausstellung. Mit fast vier Millionen Zuschauer ist dieser Film bis heute einer der meistgesehenen Filme aller Zeiten in der Schweiz.

Natürlich wurde auch das Kino in Disneyland bald darauf dem neusten Stand der Technik angepasst und nach einem Totalumbau unter dem neuen Namen „Circle Vision 360“ 1967 mit einem Remake von „America the Beautiful“ neu eröffnet. Disneys Grundidee wurde bis Anfang der 1970er Jahre immer wieder aufgenommen und kopiert. Doch obwohl einige Projekte sogar ausgeführt wurden (wie 1964 das britische Circlorama oder Fred A. Niles' System, nach dem ein Film für die Weltausstellung 1964/65 in New York realisiert wurde), konnte sich keines der Systeme neben demjenigen von Disney wirklich etablieren.

Zurück in die 50er Jahre: Kuppelträume

Gleichzeitig mit Disney gab es in den 50er Jahren aber auch Ideen zu Rundum-Filmen, die sich grundsätzlich unterschieden. Um im Gegensatz zu zylindrischen Projektionen auch den „Himmel“ mit ein zu beziehen, suchten verschiedene Leute nach Lösungen, um 360°-Filme in Kuppeln zu projizieren, und testeten verschiedene Techniken auf ihre Brauchbarkeit. 1958 präsentierte →

Schon rein äußerlich glich es einer Kugel: Das Rundumkino „Swissorama“ in Berlin, heutiger Zustand. Foto: L. Piccolin



Adalbert Baltès einen Prototyp seines Systems Cinetarium erstmals auf der photokina in Köln. Das Kino war als runder Kuppelbau mit einem Durchmesser von 7 Metern und einem Fassungsvermögen von 45 Personen konzipiert. Ein im Mittelpunkt des Zuschauerraums angebrachter Projektor warf das Filmbild senkrecht nach oben auf eine hängende Spiegelkugel, von welcher die Bilder rundherum auf die Leinwand reflektiert wurden. Eine 8-Kanal-Anlage sorgte für den passenden, satten Raumton. Für die Aufnahmen wurde an einem Dreibeinstativ eine hängende Spiegelkugel angebracht. Die Kamera wurde senkrecht darunter platziert und filmte das sich in der Kugel spiegelnde Bild. Da sich natürlich auch Kamera und Kameramann spiegelten, war die Unterseite der Kugel schwarz abgedeckt. Baltès, der nach dem Krieg als Auftrags- und Werbefilmer in Hamburg arbeitete, versuchte in den folgenden Jahren hartnäckig aber erfolglos Geldgeber – darunter auch Walt Disney – für seine Entwicklung zu finden. Angeblich soll Anfang der 60er Jahre an der Reeperbahn in Hamburg ein Cinetarium-Kino existiert haben – ob es sich dabei um Baltès' Test-Anlage oder ein reguläres Kino handelte, ist nicht klar. Das Cinetarium verschwand, ohne die technischen Probleme der indirekten Aufnahme/Wiedergabe zufriedenstellend gelöst zu haben.

An der Weltausstellung 1962 in Seattle konnte mit dem „Cinerama 360“ von der Cinerama Company ein neues erheblich verbessertes System präsentiert werden. Dank einer speziell weitwinkligen Fisch-Augen-Linse konnte der Film direkt auf die Kuppelwand projiziert werden. Der 70mm-Projektor war im Zentrum des Zuschauerraums im Boden versenkt angebracht.

Im „Spacearium“ an der Weltausstellung in New York 1964/65 wurde eine verbesserte Version des Cinerama 360 eingesetzt. Unter der gut 24 Meter großen Kuppel, deren Außenhülle der Mondoberfläche nachempfunden war, fanden über 600 Personen für die 15 Minuten lange Vorführung des Film „To the Moon

and beyond“ Platz. Trotz Publikumserfolg und guter Kritiken konnte sich auch dieses System nicht nachhaltig etablieren.

Bis heute folgten wenige weitere hemisphärische 360° Filmsysteme aus Japan und Frankreich, aber auch sie waren kommerziell nicht erfolgreich. Trotz des großen Publikumszpruchs und sehr hoher Eintrittszahlen konnten sich 360°-Filmsysteme nicht nachhaltig etablieren. Ihr Einsatz blieb punktuell auf internationale Ausstellungen und Themenparks beschränkt. Ein erfolgreicher Konkurrent, dem es in nur einem Jahrzehnt gelang, das weltweit führende Spezialfilmformat zu etablieren, tauchte Anfang der 70er Jahre auf: IMAX. Es ist kein 360°-Filmsystem, sondern arbeitet mit horizontal geführtem 70mm-Film. Dennoch lassen sich mit dieser Technik riesige Leinwandflächen in guter Qualität bespielen. Dank standardisierter Aufnahme- und Wiedergabetechnik schaffte es die IMAX Corporation in kurzer Zeit, ein weltweites Netz von Kinos aufzuziehen.

Wie schon bei den Panoramen liegt der Vorteil dieses Systems auf der Hand: Filme können kostengünstig mehrmals an verschiedenen Orten vorgeführt werden. Heute sind weltweit in 36 Ländern etwa 250 IMAX-Kinos in Betrieb – Zahlen, die für sich sprechen. Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass bis zum Ende der 70er Jahre praktisch keine neuen 360°-Filme produziert wurden.

Renaissance: 360°-Filmsysteme ab 1980

In den 80er Jahre kam noch einmal neuer Schwung in die Szene. Die Disney Corporation beschloss für ihre geplanten Themenparks weiterhin auf die Attraktivität von 360°-Filmen zu setzen. Zur Eröffnung von Disney World in Florida 1982 wurden so beispielsweise zwei neue Circle Vision 360 Spielstätten für „O Canada“ und „Wonders of China“ gebaut. Die Filme, beide etwa 20 Minuten lang, zeigten einmal mehr touristische Sehenswürdigkeiten aus den jeweiligen Ländern. Auch für Euro Disney 1991 sowie ein paar Jahre später für Tokyo Disney wurden entsprechende Filme produziert und Kinos gebaut. Das Kino in Disneyland jedoch musste 1992 einer anderen Attraktion weichen und stellte seinen Betrieb für immer ein.

Ab Anfang der 90er Jahre gab es in den USA zudem mit Iwerks Entertainment, die von Ub Iwerks Sohn Don mitbegründet worden war, einen weiteren Anbieter, der selber sowohl 360°-Filme produzieren als auch die entsprechenden Kinos bauen konnte. 1993 produzierte die Firma mit ihrem Iwerks 360 System beispielsweise den Film „Postcards“ für die Weltausstellung in Südkorea. Neu war dabei, dass bei diesem Projekt versucht wurde, wie fürs normale Kino einen kurzen Spielfilm zu realisieren.

Modell von Baltès Cinetarium.

Foto: © Keystone-Bilderdienst - ohne Online-Lizenz

Ab Mitte der 80er Jahre steig auch Frankreich wieder mit einem eigenen System in die Produktion von 360°-Filmen ein. Das System hieß Circorama; bis heute wurden damit ein paar Filme produziert, etwa für das Rundumkino im Futuroscope, einem Themenpark in der Nähe von Poitiers, oder für ein Kino in Arromanches in der Normandie. Auch in Japan gab es Ende der 80er Jahre ein eigenes 360°-Filmsystem mit dem Namen Cirkino Vision. Technisch basierten alle diese Systeme auf Disneys Grundidee: Die Kameraeinheit besteht aus neun 35mm-Kameras; in den entsprechenden Kinos waren gleich viele Projektoren hinter der durch Projektionsöffnungen unterteilten Leinwand angeordnet.

Eine Neuheit war hingegen das 1984 im Verkehrshaus in Luzern eröffnete Swissorama, bei dem zum ersten Mal nahtlos auf eine zylindrische Leinwand projiziert werden konnte. Ernst A. Heiniger, Regisseur des Circorama Films von 1964, fand nach langem Experimentieren in Anlehnung

„Heute sind weltweit in 36 Ländern etwa 250 IMAX-Kinos in Betrieb – Zahlen, die für sich sprechen.“

an die Technik der Kuppelfilme eine neue Lösung für Aufnahme- und Wiedergabe von zylindrischen 360°-Bildern mit einem einzigen Film. Die 65mm-Kamera war mit einer speziell weitwinkligen Fisch-Augen-Linse ausgerüstet, die nach unten gerichtet und von einem Plexiglaszylinder umfasst war. Das Zentrum der Linse war abgedeckt, so dass an diesem Ort das Kamerastativ angebracht werden konnte. Ein einzelnes Filmbild zeigte ähnlich wie beim Cinetarium eine kreisrunde verzerrte Abbildung mit schwarzem Zentrum. Das Negativmaterial wurde auf 70mm-Film kopiert und von der Deckenmitte des Kinos durch einen Projektor mit einer identischen Linse verzerrungsfrei und „nahtlos“ auf die zylindrische Leinwand projiziert.

Das erste Swissorama Kino in Luzern hatte einen Durchmesser von 20 Metern und eine Leinwand von gut 60 Meter Länge und 5 Meter Höhe. Knapp 400 Personen konnten die 20 Minuten lange touristische Reise quer durch die Schweiz mit dem Titel „Impressionen der Schweiz“ sehen. Der 6-Kanal-Stereoton bestand nur aus Begleitmusik.

Nachdem sich verschiedene Nachfolgeprojekte in Europa nicht realisieren ließen, zog Heiniger nach Kalifornien. In Kooperation mit Iwerks Entertainment konnte mit verbessertem Equipment und unter dem neuen Namen Imagine 360 ein neuer Film für eine Ausstellung in Japan produziert werden. Nur ein Jahr später wurde in Berlin bei der Gedächtniskirche in einer spektakulären blauen Kugel ein weiteres Swissorama Kino unter großem Medienecho mit dem Film „Destination Berlin“ eröffnet. Auf einer Reise durch die Zeit sollte die wechselvolle Geschichte Berlins gezeigt werden. Der Fall der Mauer nur ein paar Wochen später machte aus dem Film ein Zeitdokument einer vergangenen Epoche. Das Panoramakino schloss seine Tore bereits 1991 wieder: Die Blaue Kugel an der Budapester Straße dient heute als Studio für die ARD-Talk-Show von Sabine Christiansen. Zwar konnte für die Weltausstellung in Sevilla 1992 noch einmal ein

neues Imagine 360 Projekt realisiert werden, doch die Idee Heinigers und seiner Partner, ein europäisches Kinonetz aufzubauen, ließ sich nicht verwirklichen. Gut 10 Jahre später wurde auch das Kino in Luzern geschlossen und durch eine andere Attraktion ersetzt. Heute erinnert einzig die im hauseigenen Museum der American Society of Cinematographers in Los Angeles aufbewahrte Kamera an die Geschichte des Swissoramas.

Zwar werden auch heute noch auf der ganzen Welt einzelne 360°-Filme für spezielle Anlässe produziert, doch haben sich im digitalen Zeitalter die Möglichkeiten von virtuellen Rundherum-Seherlebnissen weiter vergrößert. 360°-Filme sind bis heute – anders als gemalte Panoramen und „normaler“ Kinofilm – Randerscheinungen in der Unterhaltungsindustrie geblieben.

Umso bemerkenswerter ist es, dass es mit der VW Autostadt in Wolfsburg in Deutschland zur Zeit einen Ort gibt, der beide 360°Projektionsverfahren zeigt. Im Konzernforum wird seit 2000 mit „Das Geheimnis der Sicherheit“ ein 12 Minuten langer Kurzspielfilm gezeigt, der mit Disney's Circle Vision 360 System gedreht wurde. Wie bei diesem Verfahren üblich, steht das Publikum während der Vorführung. Im Unterschied zum Original sind die neun einzelnen Leinwandteile plan, was der gut 56 Meter langen Leinwand die Form eines 9-Ecks gibt. Auch wird die Geschichte nicht auf Film, sondern kostengünstiger ab digitalem Videoband über Beams projiziert. Um das Raumerlebnis zu verstärken, werden Dialoge und Musik aus der jeweiligen Richtung synchron zur Spielhandlung über neun gleichmäßig verteilte Lautsprecher eingespielt.

Daneben beherbergt der VW-Pavillon in einer 18 Meter hohen und fast 70 Tonnen schweren Kugel ein weiteres eindruckliches Rundumfilmerlebnis: das Sphärenkino. Sie bietet Platz für gut 150 sitzende Zuschauer und das 10 Minuten lange Programm besteht aus 4 Kurzspielfilmen. Ein Höhepunkt ist dabei der im Jahre 2005 produzierte Film „Moments“, bei dem die Besonderheiten und Möglichkeiten des Formats effektiv genutzt und eingesetzt sind. ■

Ehrung für Werner Grassmann

Herzlichen Glückwunsch!

Gerade rechtzeitig zu einem runden Geburtstag hat Werner Grassmann, der Begründer und Betreiber des Abaton-Kinos, Anfang Oktober 2006 die Biermann-Ratjen-Medaille verliehen bekommen. Zum ersten Mal unter den bislang 85 Preisträgern ist damit ein Filmemacher und Kinobetreiber dafür ausgezeichnet worden, dass er sich „durch künstlerische und andere kulturelle Leistungen um Hamburg verdient gemacht“ hat. Kultursenatorin Karin von Welk hat ihre Entscheidung damit begründet, dass sich das 1970 gegründete Abaton-Kino „wegen seiner herausragenden Programmqualität zum Flaggschiff der deutschen Programmkinos entwickelt“ hat. Der Verein Film- und Fernsehmuseum Hamburg gratuliert seinem Gründungsmitglied sehr herzlich zu dieser Auszeichnung.

Rückblick auf die Entwicklung des Industriefilms

Von Agnes Richter

Kaum ein Filmgenre erweist sich bei genauer Betrachtung als so vielschichtig wie der Industriefilm. Genau besehen begann die Geschichte des Mediums „Film“ mit einem „Industriefilm“ (auch wenn dieser Begriff natürlich erst später entstand): Als im März 1895 der französische Chemiker und Fabrikant Louis Lumière in Paris einen Vortrag über das von ihm entwickelte kinematographische Verfahren hielt, führte er seinen Zuschauern einen kurzen Filmstreifen vor, der zeigte, wie am Feierabend Arbeiter, Angestellte und Vorgesetzte seine Fabrik verlassen und der Pförtner hinter ihnen das Fabriktor schließt. Somit erfüllte bereits das Werk, das allgemein hin als der erste Film der Welt eingestuft wird, nur eine Laufzeit von knapp einer Minute hatte und den Titel „Arbeiter verlassen die Fabrik“ trug, alle wesentlichen Bedingungen, die bis heute an Industriefilme gestellt werden: Es informierte sachgerecht über ein Thema aus dem Wirtschaftsleben und war im Auftrag und auf Kosten eines Unternehmens entstanden.

Bis in die Gegenwart hinein werden solche Industriefilme produziert, und es soll an dieser Stelle versucht werden, einmal einen Abriss der Geschichte dieses Genres sowie seiner verschiedenen Ausprägungen zu geben. Auch wenn der klassische Industriefilm im Zeitalter konkurrierender AV-Medien wie Video und Internet vielleicht heutzutage ein wenig von seiner ursprünglichen Bedeutung verloren hat, sollte nicht vergessen werden, dass viele heute bekannte Filmregisseure wie Sergej Eisenstein, Walter Ruttmann, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Robert Altman, Federico Fellini, Edgar Reitz, George A. Romero und sogar Russ Meyer ihre ersten beruflichen Spuren mit der Herstellung von Industriefilmen verdient haben.

Zur Begrifflichkeit

Bereits Mitte der 1920er Jahre tauchte der Begriff „Industriefilm“ in dem Standardwerk „Philosophie des Films“ von Rudolf Harms (Leipzig) zum ersten Mal auf. Trotzdem ist es nicht ganz einfach, eine klare Definition des Begriffs festzulegen. Mitunter greifen die Eigenschaften des Industriefilms in die Funktionen anderer und ähnlicher Filmgenres hinein.

Dennoch soll an dieser Stelle zunächst das bekannte begriffliche Nachschlagewerk „Film und Neue Medien“ des Filmwissenschaftlers James Monaco zu Wort kommen. Demzufolge ist das Genre „eine Gruppe von Filmen auf der Grenze von Werbe-, Lehr- und Dokumentarfilm: Kurze, bisweilen auch lange Filme z. B. über Herstellungsvorgänge oder die Geschichte einer Firma, gesponsert oder produziert im Auftrag von Industriefirmen. Zumeist nur für den innerbetrieblichen Gebrauch, bei populärer Gestaltung aber auch als Vorfilme im Kino gezeigt.“

Intensiv mit den theoretischen Grundlagen des Industriefilms hat sich insbesondere der Ingenieur und Elektrotechniker Friedrich Mörtzsch beschäftigt. Der 1900 geborene Mörtzsch durchlief zunächst eine praktische Ausbildung an verschiedenen wissenschaftlichen Instituten und in Industriebetrieben. Sein Interesse galt der Verkaufsförderung, dem Vortragswesen und der Öffentlichkeitsarbeit großer Industrieunternehmen im In- und Ausland. Später leitete er die Presse- und Public-Relations-Abteilung der AEG und produzierte zahlreiche ausgezeichnete Industriefilme für das Unternehmen, bevor er 1956 zum Vorsitzenden der Arbeitsgruppe Industrie- und Dokumentarfilm berufen wurde.



Mörtzsch nahm 1959 in seinem Standardwerk „Die Industrie auf Zelluloid – Filme für die Wirtschaft“ eine Klassifizierung der deutschen und ausländischen Industriefilmproduktion in sechs Gruppen vor:

- 1) Filme zur allgemeinen Information über die Industrie,
- 2) Filme über Technik und Produktivität,
- 3) Filme über die Forschungsarbeit der Industrie,
- 4) Filme über Berufsausbildung und Berufsberatung,
- 5) Filme über betriebliche Sozialfragen,
- 6) Filme über Unfallverhütung im Betrieb.

Zudem grenzte Mörtzsch den Industriefilm deutlich vom unterhaltenden Spielfilm und verkaufsfördernden Werbefilm ab. Der qualitative Wert des Industriefilms liegt in der sachlichen Information. Er ist objektiv und präzise

„Intensiv mit den theoretischen Grundlagen des Industriefilms hat sich der Ingenieur und Elektrotechniker Friedrich Mörtzsch beschäftigt.“

mit einer logischen Bildabfolge und mit Originalgeräuschen versehen, um den authentischen Eindruck zu untermalen. Zum seriösen Bericht des Wirtschaftslebens, der Forschung und Technik sind diese Merkmale durchaus geeignet. Im Mittelpunkt eines Industriefilms kann ein Produkt von der Planung bis zur Fertigstellung stehen. Man sieht die Produktbestandteile und ihre Zusammensetzung zum Endprodukt ebenso wie die einzelnen nötigen Arbeitsvorgänge. Die genaue Wiedergabe der Arbeitsvorgänge kann unter Umständen den entsprechenden Berufsbereich inklusive seiner Vorteile, aber auch Gefahren darstellen. Arbeitsbereiche werden gleichfalls durch die Vorstellung eines gesamten Werks oder Unternehmens erläutert.

Die Zielgruppe des Industriefilms ist nicht die breite Öffentlichkeit wie beim Spielfilm. Ob ein Industriefilm rentabel oder nützlich ist, lässt sich nicht an den Besucherzahlen ablesen, sondern vielmehr an dem Effekt, den er bei seinem Publikum hinterlässt. Die opportune Wirkung lässt sich durch eine vernünftige Filmpolitik und eine ausgeglichene Mischung von Geld, Ideen, Gespür für Aktualität, Mut und marktgerechtem Denken erzielen. Der Mut zeichnet sich, anders als beim Werbefilm, dadurch aus, dem auftraggebenden Unternehmen zugunsten der Aufklärung auch einmal zu widersprechen. Die Zielgruppe wird bereits während der Konzeption festgelegt und bei der Realisierung des Films entsprechend bedacht. Seine Lebensdauer wird auf fünf bis sechs Jahre geschätzt. Um ihn so lange aktuell erhalten zu können, findet man beim Industriefilm oftmals weder im Vor-, noch im Abspann ein Herstellungsjahr. Der Industriefilm kann sowohl zu inner- als auch außerbetriebliche Zwecke eingesetzt werden. Unternehmen nutzen ihn für ihre Mitarbeiter als Schulungsfilm im Sinne der Aus- und Fortbildung und als Aufklärungs- und Informationsfilm über Arbeitsschutz und betriebsinterne Belange wie beispielsweise Expansion. Nach außen eignet sich der Industriefilm für Kunden und Interessenten als Ersatz für Betriebsbesichtigungen; er

Drehort Hafen: Erste Klappe 1952 für den Beiprogramm-Film „Industriezentrum Hamburg“ von Regisseur Bodo Menck. Foto: REAL-Film



1952 wurde für den REAL-Beiprogramm-Film „Industriezentrum Hamburg“ sogar gekonnt eine „Flaschenparade“ in Szene gesetzt. Foto: Thieme/REAL-Film

kann seinen Einsatz aber auch auf Messen finden. Einen wichtigen, außerbetrieblichen Bereich kann der Industriefilm auf dem schulischen Gebiet abdecken. Filme für Auszubildende können auf Grund ihrer exakten Auslegungen und photographischen Darstellungen pädagogisch wertvoll sein und vor Schülern gezeigt werden.

Die Anfänge des Industriefilms

Die ersten „Gehversuche“ des deutschen Industriefilms gehen auf das Jahr 1905 zurück, als Aufnahmen von Automobilrennen und Fischkuttern in der Nordsee gezeigt wurden. Der erste bekannte deutsche Industriefilm soll 1912 von der damaligen Reichspost in Auftrag gegeben worden sein. Zweck war es, die Öffentlichkeit über die Einrichtungen und den Betrieb dieser Behörde zu informieren. Bereits zwischen 1914 bis 1920 stellten die großen deutschen Industrieunternehmen Hoechst, Krupp und Siemens derartige Filme her. Sie dienten der technisch-wissenschaftlichen Information und wurden später als Industriefilme eingestuft.

Krupp beispielsweise ließ Arbeitsszenen in einzelnen Werken demonstrieren. Auch den Stapellauf eines Schiffes hatte man damals schon minutiös festgehalten. Bereit seit 1908 hatte Krupp eine eigene kinematographische Abteilung. Hier lagen die Arbeitsschwerpunkte sowohl in der Selbstdarstellung der Firma und ihrer Produkte, als auch in der anwendungsbezogenen Forschung.

Auch die Siemens-Schuckert-Werke in Berlin ließen in ihren Betrieben Filme drehen, die sie zur Werbung und zur Vorbereitung technischer Kenntnisse benutzten. Siemens verfügte seit 1912 über eine eigene kinematographische Abteilung. Auf der Turiner Weltausstellung kamen diese Filme dann zur Vorführung.

Das Berliner Industrieunternehmen „Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft“ (AEG) gab damals Filme über Kabelherstellung in Auftrag. Verschiedene Schiffsbaubetriebe zeigten Aufnahmen ihrer Werkstätten und Schwimmdocks. Die AEG arbeitete in dieser Zeit auch mit dem Filmpionier Oskar Meißter zusammen. 1927 entstand bei der AEG ebenfalls eine eigene Produktionsabteilung, die bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges 75 Filme von insgesamt 80 Metern Länge drehen ließ. →

Schulungen der Beschäftigten in der Arbeitssicherheit wurden mittels Glasdias oder Filmen durchgeführt. Zu diesen früheren Werken gehört der 1927 produzierte Film „Kamerad, hab' Acht!“ der Eisen- und Stahlwerke Hoesch AG in Dortmund. Bereits Mitte der 20er Jahre hatte man die Unfallhäufigkeit in der Eisen- und Stahlindustrie als betriebswirtschaftliches Problem erkannt. So entdeckte man auch in Deutschland rasch die Möglichkeiten, die Industrie- und Schulungsfilme in diesem Bereich boten.

Die ersten Produktionen in Hamburg

In Hamburg vollzog sich eine ähnliche Entwicklung wie in Berlin und anderen großen Städten Deutschlands. Hier kam allerdings eine Besonderheit hinzu: Der Hamburger Hafen mit seinen großen Schiffswerften bot ein beliebtes Motiv. Zunächst waren es vor allem Stapelläufe großer Passagierdampfer wie der „Imperator“ (1913) und der „Vaterland“ (1914), die hier filmisch von Kameraleuten festgehalten wurden, später ergänzt von Aufnahmen aus unterschiedlichen Baustadien. Das Schweißen, Hämmern und Nieten sowie das Verschwenken von Stahlplatten mittels großer Krananlagen boten ideale filmische Motive.

Die Stadtverwaltung von Altona, damals noch nicht zu Hamburg gehörig, wollte Anfang 1919 die Arbeitsweise und Vorzüge ihrer neuen Müllverbrennungsanstalt dokumentieren lassen. Da es in Hamburg zu diesem Zeitpunkt noch an einschlägigen Produktionsfirmen und Filmemachern mangelte, wurde die Münchner „Vesuvio“-Film beauftragt, einen 15-minütigen Industriefilm zu konzipieren. Anschaulich durch erläuternde Zwischentexte wurde dabei die Nutzung der Ofenschlacke als Baustoff und zur Stromerzeugung für den Betrieb der eigenen Elektromobile sowie zur Einspeisung in das städtische Leitungsnetz demonstriert.

Mit den im Juni 1919 eröffneten VERA-Film-Werken AG an der Alsterkrugchaussee erhielt Hamburg endlich auch eine eigene Produktionsstätte. Hinter der Produktionsfirma stand der Bankier Willi Sick, Inhaber der Nordischen Bank- und Handelskommandite Sick Co. Nur wenige der großspurig gegenüber der Presse angekündigten Spielfilmvorhaben kamen allerdings zu stande – und bald nutzte man das Atelier sowie das angeschlossene Kopierwerk für die Produktion von Industrie- und Werbefilmen. So drehte man dort 1925 für die Einkaufsgenossenschaft GEG einen 20-minütigen Film, der den Geschäftsablauf in der Verwaltungszentrale sowie die Verpackung von Kaffee und Gewürzen in Hamburg zeigte, auch die Produktionsabläufe für Seifen, Waschmittel und Teigwaren wurden anschaulich dargestellt. 1926 stellten die VERA-Film-Werke zwei weitere Filme für die GEG her, in denen Notwendigkeit und Vorzüge der Konsumbewegung („Aufwärts durch Selbsthilfe“) und die Arbeitsvorgänge in der Elmshorner Fleischfabrik bei der Herstellung und Verpackung von Wurstwaren („Fleischwaren der GEG“) demonstriert wurden. Auch für die „Verlagsgesellschaft deutscher Konsumvereine m.b.H.“ wurde ein 25-minütiger Film produziert, der die Arbeitsabläufe im Geschäftshaus der Verlagsgesellschaft zeigte und zahlreiche Aufnahmen von der Arbeit in der Setzerei und Druckerei bildlich festhielt.

1928 dokumentierte die VERA-Film für die damals noch junge „Hamburger Hochbahn Aktiengesellschaft (HHA)“ den Bau der neuen Untergrundbahnlinie Kellinghusenstraße – Jungfernstieg. Insbesondere die aufwendigen Stahlkonstruktionen der Viadukte zwischen Eppendorfer Baum und Kellinghusenstraße reizten die Filmemacher zu diversen Einstellungen vom Baugeschehen. Das 13 Minuten lange Werk wirkt – trotz der aus heutiger Sicht nicht uninteressanten Perspektiven – auf die Dauer ziemlich ermüdend und wird deshalb wohl auch schon damals kaum zum Einsatz in einem Kino gekommen sein.

Nach der Inflation setzte man bei den VERA-Film-Werken ganz auf das Geschäft mit Industrie- und Werbefilmen. Auftraggeber waren die Kaffeeirma Darboven, das Kaufhaus Karstadt, die Phönix-Gummiwarenfabrik in Harburg, die Bavaria-Brauerei und die Zigarettenfabrik Juhasz in Altona. Mit Selbstdarstellungsfilmen von der Arbeit in dem Glasdachatelier und aufwendigen Prospekten warb das Unternehmen um neue Auftraggeber. Leider ging das Bankhaus Sick Co. Bankrott, noch bevor der Tonfilm aufkam. So wurden die Ateliers in den Folgejahren kaum noch genutzt, und trotz etlicher Rettungsversuche kam mit dem Abriss im Jahre 1937 das endgültige Aus für Hamburgs einzige Filmproduktionsstätte.

Der im Firmenauftrag entstandene Industriefilm ignorierte die heftigen wirtschaftlichen Krisen jener Zeit. Er blieb abstrakt und tat zumeist so, als befänden sich Maschine und Mensch in zwei unterschiedlichen Welten.

Die Entwicklung bis zur NS-Machtübernahme

Der Dokumentarfilm florierte in den 20er Jahren in Form kurzer Kulturfilme - zumeist wurden naturwissenschaftliche Themen für Schule und Kino aufgearbeitet. Das Kino in der Weimarer Republik zeichnete sich durch sein großes Bemühen aus, die künstlerischen Standards der Filme zu heben, um so auch im Ausland erfolgreich sein zu können und ab dem Jahre 1925 experimentierte man bei der UFA auch mit dem Tonfilm.

Waren zu Beginn die Bewegungsabläufe in den Industriefilmen noch ohne Dramaturgie und Gestaltung, wurden sie mit der Zeit immer länger und inhaltsreicher, besser durchgearbeitet und planvoller angelegt. Noch immer gelangten diese Filme kaum über ein gewisses Fachpublikum hinaus, doch die führenden Männer der Wirtschaft verspürten durchaus große Neigung, ihre Initiative auf diesem Gebiet zu verstärken. Die große Bedeutung des Industriefilms in den späten 1920er Jahren wurde dadurch nur unterstützt.

Bereits nach kurzer Zeit hatte sich der deutsche Industriefilm von der Kritik vorwerfen lassen müssen, langweilig und nur für Fachleute bestimmt zu sein. Sein Fokus läge zu sehr auf den Objekten, Maschine und Erzeugnis; der Mensch würde in seiner sozialen Funktion außer Acht gelassen. Lobenswerte Einzelfälle aus dem Jahr 1929 wie der Kurzfilm „Im Schatten der Maschine“ und der Film „Geist und Maschine“ konnten das allgemeine Bild nicht ändern. Der im Firmenauftrag entstandene Industriefilm ignorierte die heftigen wirtschaftlichen Krisen jener Zeit. Er blieb abstrakt und tat zumeist so, als befänden sich Maschine und Mensch in zwei unterschiedlichen Welten.

Unter den Nationalsozialisten

Die Machtübernahme durch Hitler am 30. Januar 1933 hatte für das deutsche Filmwesen entscheidende Konsequenzen. Die eingeführte Umstrukturierung der Filmwirtschaft und des Zensurapparates war nur eine von vielen Maßnahmen, mit denen künftig die kulturelle Entwicklung in Deutschland gesteuert werden sollte. Diesen Anordnungen lag der politische Plan zugrunde, mit Hilfe des Massenmediums Film wirksame Einflussmöglichkeiten auf das Bewusstsein der Menschen gewinnen zu wollen.

Neben technischen Lehrfilmen wurden nun zunehmend Propagandafilme produziert. Schon bald nach der Machtübernahme übte Goebbels starken Druck auf die Ufa bei Personalentscheidungen und in Fragen der Programmgestaltung aus. Dazu gehörte auch die Überlegung, abendfüllende „Industriefilme“ mit Spielfilmhandlung über die Unternehmensgeschichte bzw. einzelne Unternehmerpersönlichkeiten zu produzieren und dafür renommierte Schauspieler wie Emil Jannings zu engagieren.

Zum Zeitpunkt, als die Nationalsozialisten die Ufa wieder wirtschaftlich gestärkt hatten, erhielt der Industriefilm vom Filmavantgardisten Walter Ruttmann stilistische Entwicklungsmöglichkeiten. Ab 1935 arbeitete er für die neugeschaffene Werbefilmabteilung. Der durch den Film „Berlin - Symphonie der Großstadt“ (1929) berühmt gewordene Filmemacher produzierte neben Städteporträts nun auch zahlreiche Industriefilme. Ihre Titel

waren Programm und lauteten: „Metall des Himmels“ (für den Düsseldorfer Stahlwerkverband), „Im Zeichen des Vertrauens“ (Bayer-Pharmaziewerke), „Im Dienste der Menschheit“ (Henkel-Chemiewerke), „Deutsche Waffenschmieden“, „Deutsche Panzer“ und „Mannesmann“. Viele Charakteristika seines berühmten Filmes finden sich in „Mannesmann“ von 1936/37 wieder. Der Autor Hans Schaller analysiert in seinem Buch „Der Industriefilm schreibt Geschichte“ (1997): „Der Verzicht auf Berufsschauspieler, Spielhandlung, Ausstattung und Kulissen, die Konzentration auf das Wirkliche und das Wesentliche, die Gestaltung nur mit den ureigensten Mitteln des Films, die Welt der Technik, die Fabrikhalle als Atelier, verblüffende Schnittideen. Ganze Bildkomplexe wurden im Interesse des Zusammenklingens mit musikalischen Steigerungen aufgenommen.“

In Zusammenarbeit mit Fachleuten aus der Produktion und Verwaltung sollte ein sowohl sachliches, als auch künstlerisches Abbild eines Stahlkonzerns geschaffen werden.

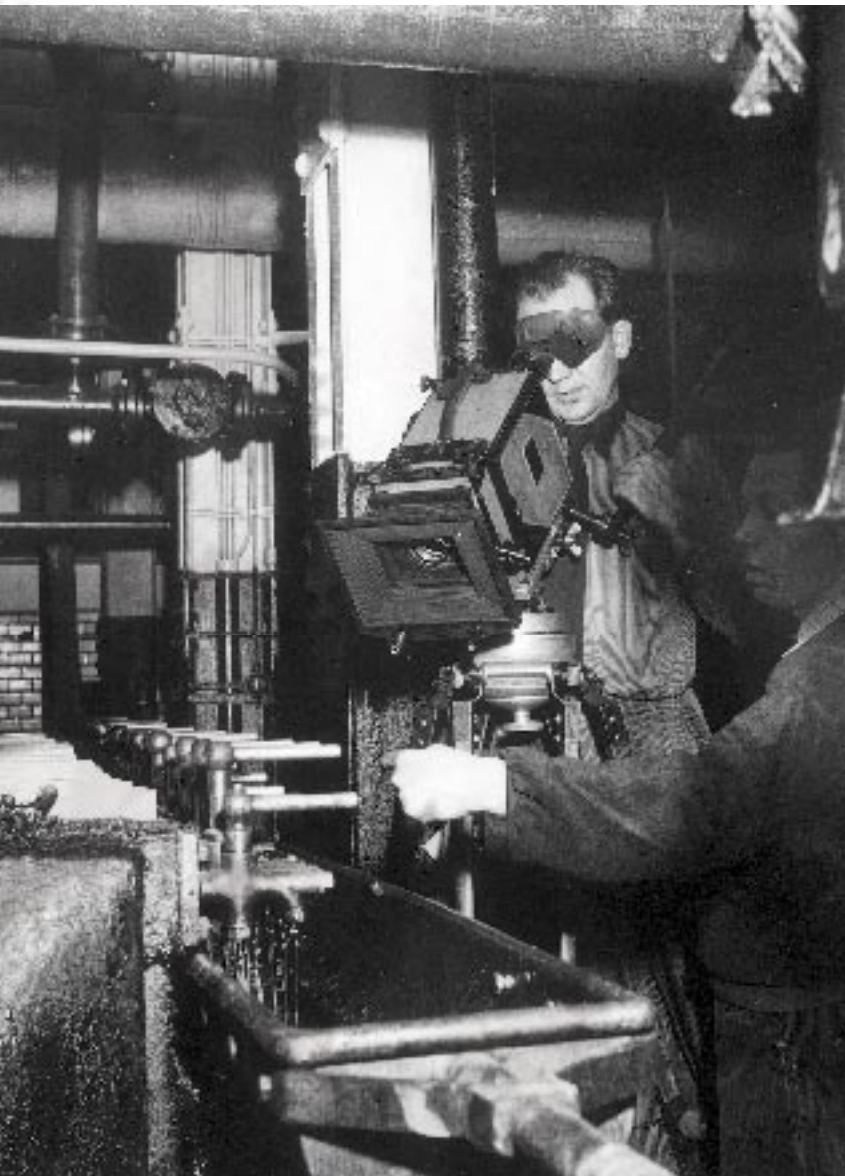
Neuanfang nach 1945

Nach der Aufteilung in vier Besatzungszonen führten die Militärregierungen das Lizenzierungssystem auch für neue Filmgesellschaften ein. Industriefilme waren zunächst einmal nicht gefragt.

In Hamburg wurde in dieser Zeit neben Spielfilmen verstärkt Kulturfilme hergestellt. Neben der REAL-Film von Walter Koppel und Gyula Trebitsch, die diese Werke vor allem als Beiprogramm für ihre großen Spielfilme brauchten, wurden diese vor allem von der 1947 gegründeten „Deutschen Dokumentarfilm-Gesellschaft“ von Heinrich Klemme und Rudolf W. Kipp hergestellt. Für ihren Hauptauftraggeber, der British Film Section, wurde zunächst ein Film über den Wiederaufbau des Transportwesens realisiert, der den Titel „Lebensadern“ trug. Dann dokumentierte man die Hebung des im Krieg gesunkenen HAPAG-Passagierschiffs „New York“ und zeigte, wie „Nahrung aus dem Meer“ gewonnen wurde. Nach einem vom Senat in Auftrag gegebenen „Werbefilm“ für das Wiederentstehen Hamburgs im alten Glanz („Hamburg glaubt an seine Zukunft“) ging die Firma während der Produktion einer Dokumentation über Glücksspiele („Totofieber“) in Konkurs. Grund war neben dem Wegbrechen des wichtigsten Auftraggebers, der British Film Section, die ihre Arbeit mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland einstellte, auch der Rückzug eines der Geschäftspartner und Kapitalgebers.

Als umso erfolgreicher sollte sich die Arbeit der REAL-Film erweisen: Unter der Leitung des jungen Aufnahmeleiters und späteren Filmemachers Bodo Menck entstanden Dutzende von zumeist 15-Minuten langen Kulturfilmen, die sich u.a. mit der Arbeit der Hamburger Hochbahn, der Wasserwerke, der Polizei und der Sternwarte befassten. Als 1949 die Bundesrepublik Deutschland gegründet und sich die soziale Marktwirtschaft fest etabliert hatte, wuchs auch rasch der Bedarf an qualitativ hochwertigen Industriefilmen. →

Dreharbeiten im Hobum-Werk 1952 für „Industriezentrum Hamburg“ - ein Kurzfilm, der von Gyula Trebitsch und Walter Koppel produziert wurde. Foto: REAL-Film



Dies stellte bald auch Bodo Menck fest, der bis Anfang der 1950er Jahre noch für die REAL-Film als Regisseur nahezu alle Kulturfilm realisiert hatte. 1953 erhielt Menck ein Stipendium in den USA und arbeitete danach als freier Regisseur für verschiedene Filmproduktionsgesellschaften (KOSMOS-Film, Roto-Film, GbF/Gesellschaft für bildende Filme Otto Martini), für die er diverse Dokumentar- und Lehrfilme realisierte. 1956 ließ er im Bundesanzeiger die handelsgerichtliche Eintragung einer eigenen Produktionsfirma namens „gong-Film“ vornehmen. Viele der in den nächsten Jahren von seiner Firma hergestellten Auftragsfilme erhielten von der Filmbewertungsstelle ein Prädikat und wurden mit zahlreichen Preisen bei in- und ausländischen Kultur- und Industriefilmfestivals (Mannheim, Chicago, New York, Wien, München, Tel Aviv) ausgezeichnet. Seine Auftraggeber waren neben der Glanzstoff- und Chemieindustrie vor allem die Volkswagen-Werke Wolfsburg, verschiedene Bundesministerien (Bahn, Post, Verteidigung, Finanzen), die Karstadt AG Essen, die BASF-Werke und die BP Benzin und Petroleum AG Hamburg.

Nach der Herstellung einer größeren Filmreihe für die BASF-Wintershall und den mit ihr zusammenarbeitenden russischen Gazprom-Energiekonzern stellte Bodo Menck Mitte der 1990er Jahre die aktive Arbeit seiner Firma schließlich kurz vor dem 40jährigen Firmenjubiläum ein und löste das Büro seiner Firma im Hofweg-Palais (Hofweg 9) in Winterhude auf (zu Bodo Menck siehe auch „Hamburger Flimmern“, Heft 1/1996, Seite 9 bis 15).

Die große Zeit des Industriefilms: Die 1950er und 1960er Jahre

Ab Mitte der 1950er Jahre drängten ausländische Anbieter in dieses Segment und zwangen westdeutsche Hersteller, auf die Produktion von Werbe-, Industrie- und Fernsehfilmen umzustellen. Auf diese Weise bahnten sich auch Sponsoren und die Werbung in Form von Finanzhilfen den Weg in Richtung des Industriefilms. Folglich hatte der Industrie- bzw. Kulturfilm in den beiden folgenden Jahrzehnten den Ruf, eine repräsentative Aufgabe übernommen zu haben. Hauptziel war es, das jeweilige Unternehmen auf eine möglichst glanzvolle Art zu loben und im richtigen Licht darzustellen.

Neben der Anzahl der Filmproduktionen fiel auch die Qualität der Industriefilme ab. Um das Niveau und das Ansehen des Industriefilms zu heben, organisierte die Filmindustrie nach dem Zweiten Weltkrieg die ersten nationalen und internationalen Industriefilmfestivals. 1959 wurden erstmals die Deutschen Filmtage in Berlin veranstaltet, deren Mitbegründer der erwähnte Friedrich Mörtzsch war. Und im Jahr 1968 stiftete dann das Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit den Deutschen Wirtschaftsfilmpreis zur Förderung deutscher Kurzfilme, die sich mit Themen der modernen Industrie- und Dienstleistungsgesellschaft befassen.

Das Deutsche Industrieinstitut in Köln (heute: Institut der Deutschen Wirtschaft) erkannte die aussagekräftige Wirkung des Films und die Bedeutung für die Stärkung und den Ausbau des Industriestandortes Deutschlands. Es begann, den Ausland-

seinsatz deutscher Industriefilme, natürlich in den entsprechenden fremdsprachlichen Fassungen, zu fördern. 1964 entstand zudem aus dem einige Zeit zuvor von Bodo Menck gegründeten „gong-film Verleih“ der INTERMEDIA-Filmvertrieb, der sich zum Ziel setzte, für die Werke des Industriefilms einen geeigneten Markt zu finden und zu bedienen. Nicht nur eigene Produkte, sondern auch Filme anderer Hersteller wurden in das Repertoire aufgenommen. Der Filmvertrieb kümmerte sich als Schnittstelle um die Kontakte zwischen Auftraggebern, Entleihern und bekannten Produzenten. Durch gezielte Planung fanden die Industrie- und Wirtschaftsfilme durch die INTERMEDIA ihr gewünschtes Publikum an Schulen und in Verbänden, Vereinen und politischen Gremien. Monatliche Verleihberichte wiesen den Kunden genau nach, zu welchem Zeitpunkt der Film welchem Publikum vorgeführt worden war und wie die Resonanz auf seinen Einsatz war. Heute hat sich dieser Filmvertrieb mit Sitz in Hamburg erfolgreich auf seinem Sektor etabliert; seit 2000 veranstaltet die INTERMEDIA zudem das World Media Festival mit internationalem Event-Charakter, verbunden mit diversen Wettbewerbspreisen.

1959 ist auch aus anderen Gründen ein wichtiges Jahr für die Entwicklung des deutschen Industriefilms. Genau in dieser Zeit kam eine eigene Fachzeitschrift auf den Markt, die sich ausschließlich dieser Filmsparte widmete. Seinen Erfolg schien der Industriefilm nach dem Zweiten Weltkrieg dem deutschen Wirtschaftswunder zu verdanken, als man die zerstörten Produktionsstätten nach modernsten Gesichtspunkten wieder aufbaute

Für das Problem, wie man den Lebensmittel-Jahresverbrauch einer Durchschnittsfamilie demonstriert, fand Regisseur Menck (links) bei den Dreharbeiten zu „Eine Stadt kauft ein“ (1953) eine anschauliche Lösung. Foto: REAL-Film



„Folglich hatte der Industrie- bzw. Kulturfilm in den beiden folgenden Jahrzehnten den Ruf, eine repräsentative Aufgabe übernommen zu haben.“

und nach wirkungsvollen Mitteln suchte, die neuen Errungenschaften vorzustellen und neue Mitarbeiter zu schulen. Eine Möglichkeit der aufklärenden Funktion seiner früheren Jahre verlor der Kulturfilm indes langsam auf Grund des prosperierenden Fernsehens. Dieses neue Medium übernahm schrittweise einige wichtige Bereiche, die bisher allein durch Industriefilme abgedeckt worden waren.

Als Medium zur Vermittlung von Kenntnissen wirtschaftlicher und industrieller Zusammenhänge blieb der Industriefilm dennoch auch zunächst weiter von großer Bedeutung. Für eine Vortragsreihe des deutschen Industrieinstituts zog der Wissenschaftler Klaus Brepohl 1964 eine Art Zwischenbilanz für den Bereich Industriefilm: Danach wurden von 1959 bis 1972 insgesamt 6.314 Industriefilme hergestellt (wobei zu der Zahl vermutlich noch eine Dunkelziffer nicht erfasster Werke von ca. 20 bis 30 Prozent hinzurechnen seien). Im Auftrag der Wirtschaft wurden 5.115 Filme hergestellt. Die Öffentliche Hand war an 876 Filmen beteiligt, und auf Produzenten ohne Auftrag entfielen 323 Beiträge. Nicht verschwiegen werden soll jedoch, dass sich insbesondere die deutsche Industriefilm-Produktion häufig mehr durch Qualität als durch Quantität auszeichnete: So lag Deutschland mit der Zahl seiner Werke deutlich hinter den USA, Großbritannien, Frankreich und Italien.

Die „filmfreundlichsten“ Sparten unter den Auftraggebern waren bis dahin: Chemische Industrie, Elektroindustrie, Maschinenbau, Eisen- und Stahlindustrie, Erdölindustrie, Verkehrswirtschaft, Automobil- und Fahrzeugbau, Bauwirtschaft, Landwirtschaft und diverse Verbände. Bis 1979, also in knapp zwei Jahrzehnten, sind seriösen Berechnungen zufolge insgesamt etwa 10.000 Industriefilme hergestellt und ausgewertet worden.

Doch spätestens Mitte der 1970er Jahre wurde der Industriefilm außerhalb seines Kernbereichs kaum noch beachtet. Er wurde auf Kurzfestivals nicht mehr zugelassen, und das Fernsehen weigerte sich, ihn wegen heimlicher Werbung für Unternehmen, Produktionsfirmen oder Produkte auszustrahlen. Begründung: Der Industriefilm wäre voll finanziert und dadurch im Wettbewerb bevorzugt. Durch die Finanzierung war er von der kulturpolitischen Förderung ausgeschlossen. Wann immer der Industriebzw. Kurzfilm in Verbindung mit einem Unternehmensauftrag oder Sponsoren gekommen war, neigte man dazu, ihn als parteiisch zu betrachten. So ging das Interesse zurück, da ihm sowohl die Filmwirtschaft als auch die Kulturpolitik nicht mehr genügend Bedeutung beimaßen.

Obwohl die Zuschauerzahlen beim Industriefilm, im Gegensatz zum Spielfilm, eigentlich eine untergeordnete Rolle spielen, soll nicht unerwähnt bleiben, dass diese Anzahl in den 1980er Jahren noch immer halb so hoch war wie die der Personen, welche sich jährlich in der Bundesrepublik Deutschland einen Spielfilm ansahen. In absoluten Zahlen bedeutet das 60 Millionen Zuschauer. Da sich der deutsche Industriefilm vom Repräsentationsfilm der 1950er und 1960er Jahre zum Informationsmedium mit dem Trend zu öffentlichen und gesellschaftsbezogenen Themen und Problemen entwickelt hatte, vertrat der Verband der Deutschen Photographischen Industrie die Meinung, dass so ein Film entsprechend nicht nur für Branchenkenner von Interesse



Für den aufwendigen Industriefilm „Alle Fäden laufen zusammen“ (1958) wurde sogar ein richtiges Filmplakat entworfen. Foto: gong-Film/Bodo Menck

sei. „Viele Bereiche der Industrie hätten direkt oder indirekt einen so starken Einfluss auf das tägliche Leben, dass ein solcher Film auch die Aufmerksamkeit weiter Kreise von Laien und Branchenfremden zu erwecken vermöge“, konnte man in einem Bericht für „Blick durch die Wirtschaft“ 1983 lesen.

Die heutige Informationsgesellschaft definiert sich zunehmend durch die Nutzung von Neuen Medien in Form des Internets und des Computers. Der Zugang zu gewünschten Angaben und Daten gestaltet sich dadurch einfacher. Im Zuge dieser Entwicklung scheint die Notwendigkeit der Industrie zu entschwinden, sich mit Hilfe filmischer Werke, wie sie noch in den 1950er und 1960er Jahren sehr populär waren, zu präsentieren. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich nun um einen „werbeträchtigen“ oder einen „aufklärend-unterrichtenden“ Film handelt. Vielmehr scheint der Industriefilm heute selbst zum Zeitdokument der vergangenen Jahrzehnte geworden zu sein. Unternehmen suchen aus nostalgischen Motiven nach ihm in Archiven, Forscher und Filmfans aus Interesse an der alten Machart der Filme selbst. Die Ruhr-Universität hat erst im vergangenen Jahr dem Industriefilm zu Ehren sogar den weltweit ersten Lehrstuhl eingerichtet.

Bei diesem Artikel handelt es sich um einen Auszug aus einer Diplomarbeit, die 2005 an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften (HAW) geschrieben wurde und sich mit dem Industriefilm in Hamburg unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Bodo Menck befaßte. Die vollständige Arbeit ist in den einschlägigen Bibliotheken einsehbar. ■

Das City-Kino

Von Volker Reißmann

Im Februar 2006 wurde mit dem „Neuen Broadway“ im Bieberhaus das letzte Kino im Stadtteil St. Georg geschlossen. Zur großen Zeit der Lichtspieltheater in den 1930er und 1950er Jahren befanden sich dort über ein Dutzend Kinos, die meisten davon an der Hauptverkehrsachse, dem Steindamm. Hier befand sich auch das „Hansa-Theater“ – ein Variété, in dem überhaupt die ersten Vorführungen der „Lebenden Bilder“ anno 1895 in Hamburg stattgefunden hatten (und das sich seit der Einstellung seines Spielbetriebs 2000 in einer Art „Dornröschen“-Schlaf befindet, mit komplett eingemotteten Inventar).

Zum Ende der Stummfilmzeit eröffnete in dem überwiegend von Arbeitern und ‚kleinen Leuten‘ bewohnten Stadtteil als eines der letzten großen Kinos in St. Georg natürlich am Steindamm gelegen, in unmittelbarer Nähe zum Hauptbahnhof, schließlich der „Orion“-Filmpalast, der bald in „Schauburg St. Georg“ umbenannt und später nur als „City“-Kino bekannt war. In den rund 70 Jahren seiner Existenz (von denen allerdings knapp 10 Jahre abzuziehen sind, in denen das Kino als Ruine auf den Wiederaufbau wartete) erlebte das Lichtspieltheater viele Höhen und Tiefen. Eine Zeitlang fungierte es sogar neben der „Barke“, dem „Savoy“ und dem „Waterloo“ als eines der großen Hamburger Erstaufführungskinos, in denen glanzvolle Premieren mit in- und ausländischen Stars gefeiert wurden. Zum Schachtelkino umgebaut, geriet es erst kurz vor der Jahrtausendwende endgültig in den Strudel des untergehenden UFA-Imperiums von Kinokönig Heinz Riech.

Doch zunächst ein Blick zurück: Am 26. November 1927 begann nach einer kurzen Ansprache des Bauherren Heinrich Lang der Spielbetrieb im „Orion“-Filmpalast mit dem Hochgebirgsdrama „Petronella“. Die damals führende Zeitung der Hansestadt, das „Hamburger Fremdenblatt“, lobte in seiner Berichterstattung über das in den Räumen der früheren Hansa-Säle am Steindamm Nr. 9 eingerichtete Kino: „Sehr geschmackvoll in blau und gold gehalten, feenhafte Lichtreflexe und schwere Teppiche auf den Fluren und Gängen.“

Schon bald jedoch übernahm der Film- und Theaterkonzern des jüdischen Kaufmanns James Henschel das rund 600 Plätze fassende Kino und taufte es in „Schauburg St. Georg“ um. Henschel besaß zuletzt 12 Kinos und war in den 1920er Jahren der größte Lichtspieltheaterbesitzer Hamburgs. Im Zuge der so genannten ‚Arisierung‘ ging 1937 die Verwaltung des Kinos auf die Betreibergemeinschaft Romahn & Schümann über. Damals wurde der charakteristische Schriftzug „City-Kino“ erstmals an der Fassade befestigt. Ein Foto von Februar 1943 zeigt neben der klassizistischen Fassade die Werbung für den von Heinz Rühmann inszenierten Unterhaltungsfilm „Sophienlund“. In den Bombennächten im Sommer 1943 wurde auch das „City“ schwer getroffen: Es brannte vollständig aus.

Erst im Herbst 1953 betrieb die „City-Theater GmbH“, hinter der die Familie Grabowski stand, in deren Besitz sich inzwischen auch das Grundstück und die angrenzenden Immobilien befanden, den Wiederaufbau des Kinos an gleicher Stelle. Am 25. Februar 1954 konnte der neue Geschäftsführer Alfons Grabowski die feierliche Wiedereröffnung vornehmen. Auch das Branchen-Organ „Film-Echo“ berichtete darüber: „Mit 937 voll- und hochgepolsterten Stühlen (Kamphoener, Bielefeld) und seiner ausgezeichnet wirkenden Beleuchtung



Die zerbombte Ruine der „Schauburg St. Georg“, die zum Zeitpunkt ihrer Zerstörung 1943 schon in „City“-Kino umbenannt worden war.
Foto: Staatsarchiv Hamburg

(Neon-Riedel) stellt dieses Haus, in dem mit zwei Bauer B 12 Maschinen gefahren wird, eine beachtliche Leistung auf dem Gebiet des Filmtheaterbaues dar. Der ausgezeichnete Ton stammt von Klangfilm. Als Architekten waren die Herren Schneider und Fritz maßgeblich an der Vollendung des Hauses beteiligt. Das in ansprechendem Grün gehaltene Gestühl steht in einem guten Verhältnis zu der gesamten Innenarchitektur des Hauses, für die Architekt Hans Schneider verantwortlich war.“

Zur Einweihung wurde der Otto-Preminger-Film „Die Jungfrau auf dem Dach“ gezeigt, der mit großen Werbeanzeigen in den Zeitungen als „die frechste Komödie des Jahres“ gepriesen wurde. Hauptdarstellerin Johanna Matz war zur Abendvor-

stellung persönlich angereist und verteilte eifrig Autogramme. Das Theater selbst war mit den damals modernsten technischen Einrichtungen ausgestattet worden und galt als einer der bedeutendsten Kinoneubauten der 1950er Jahre. Das nierenförmig geschwungene Vordach wies den charakteristischen „City“-Schriftzug auf, so dass die effektvollen Lichtschlangen auch in der bunten Lichterwelt des Steindamms einen unübersehbareren Akzent setzten.

So war es auch fast selbstverständlich, dass hier am 23. April 1954 exklusiv der erste CinemaScope-Film „Das Gewand“ gezeigt wurde. Unzählige knallbunte Filmplakate warben überall in der Stadt für dieses aufwendig inszenierte Sandalen-Epos. Aufgrund des großen Erfolges – die Hanseaten strömten in Scharen ins neue Kino, lange Schlangen vor der Kasse waren die Regel – wurden sofort weitere Breitwandfilme ins Programm genommen. Bereits

„Mit 937 voll- und hochgepolsterten Stühlen und seiner ausgezeichnet wirkenden Beleuchtung stellt dieses Haus eine beachtliche Leistung des Filmtheaterbaues dar.“

1957 wurde der Kinosaal großzügig umgebaut und erweitert. Er teilte sich jetzt in Orchester, Parkett und Loge und war an der Rückwand mit einer Stadtsilhouette geschmückt. So fand in dem laut Eigenwerbung „attraktiven Uraufführungstheater“ kurz vor Weihnachten 1957 die Premiere des REAL-Films „Das Herz von St. Pauli“ mit Hans Albers und Hansjörg Felmy statt, zu der auch zahlreiche Prominenz geladen war. Und am Dienstag, den 28. Mai 1963 erlebte hier der Edgar-Wallace-Film „Der Fluch der gelben Schlange“ mit Joachim Fuchsberger seine Premiere. Für die Premiere der amerikanischen Westernkomödie „Cat Ballou – Hängen sollst du in Wyoming“ wurde im Juli 1965 eigens ein als Cowboy kostümierter Lassowerfer engagiert, der mit der Vorführung von Wurfübungen die Laufkundschaft auf dem Steindamm beeindruckte und so für den Besuch des Films warb.

Insbesondere 1969 fanden im „City“-Kino einige aufsehenerregende Filmpremieren statt: So kam am 20. März 1969 der ägyptische Filmschauspieler und damalige Frauenschwarm, Omar Sharif, zu einem Blitzbesuch nach Hamburg, um der Welturaufführung seines neuen Edel-Westerns „Mackenna's Gold“ im „City“-Kino beizuwohnen. Mit dem besagten Leinwandidol kamen auch andere Hollywoodstars wie Ted Cassidy und Eli Wallach sowie der später als Polizeidetektiv „Kojak“ bekannt gewordene Telly Savalas. Nach der Aufführung des Films wurden die Stars von Moderatorin Marie Louise Steinbauer auf die Bühne gebeten. Anschließend gab es in dem Filmtheater am Steindamm eine große Premierenfeier, die der US-Filmverleih Columbia organisiert hatte.



Ein großes Werbeplakat wirbt im U-Bahnhof Jungfernstieg für den neuen Hans-Albers-Film „Das Herz von St. Pauli“, der seine Premiere im „City“ kurz vor Heiligabend 1957 feierte. Foto: Horst Janke

Um 1969/70 verfügte das inzwischen mit modernem Sechskanalton-Verfahren nachgerüstete Kino noch über 991 Plätze. Am 28. Oktober 1969 verstarb dann auch überraschend Alfons Grabowski im 71. Lebensjahr: In dem eine Woche später erschienenen Nachruf im Branchenorgan „Film-Echo“ hieß es: „Als er sich zu seinem regelmäßigen Kuraufenthalt von den Mitarbeitern der City Lichtspieltheater GmbH, und der Steindamm-Grundstücks- und Metro-Hotelgesellschaft verabschiedete, ahnte niemand, dass er diesmal zu seiner letzten Fahrt nach Bad Wörishofen nach Hamburg zurückkehren sollte. [...] Trotz der Krankheit, die ihn immer wieder zum Ausspannen gezwungen hatte, steckte er noch immer voller Pläne und Ideen. Noch in der Sommerpause hatte er beim Umbau des renommierten City-Theaters im Herzen der Hansestadt →

Auch die glanzvolle Premiere zum Remake von „Auf der Reeperbahn nachts um halb eins“ mit Curd Jürgens (rechts) fand am 19. September 1969 im „City“ statt. Foto: Horst Janke.



unentwegt mit Hand angelegt. Und als er bei der Uraufführung des Curd-Jürgens-Films „Auf der Reeperbahn nachts um halb eins“ (der noch jetzt in seinem Theater läuft und der seine letzte Premiere werden sollte) wenige Minuten vor dem „großen Augenblick“ sprach, wo er Bürgermeister Weichmann nebst Gattin und Curd Jürgens in sein Haus geleiten sollte, sagte Alfons Grabowski [zu dem ‚Film-Echo‘-Mitarbeiter]: ‚Oh ja, ich habe noch eine Menge vor. Aber wenn morgen Schluss sein sollte, ist es auch gut. Ich habe ein herrliches Leben gehabt, habe die ganze Welt gesehen und nach dem Krieg hier in Hamburg viel schaffen können. Etwas Besseres kann ich mir gar nicht wünschen‘. Das war Alfons Grabowski, ein eisenharter geschäftlicher Partner, aber im nächsten Augenblick wieder nichts anderes als ein mitfühlender Mensch. Hamburgs Filmtheaterwirtschaft hat mit ihm einen ihrer aktivsten und ideenreichsten Theaterbesitzer verloren.“ Nach dem Tod Alfons Grabowskis ging es mit dem Kino langsam bergab. Noch fanden jeden Tag vier Vorstellungen statt; die billigsten Reihen im Orchester kosteten nur 2,70 DM Eintritt. Doch das Kinogeschäft wurde immer schwieriger, trotz der zentralen Lage in unmittelbarer Nähe zum Hamburger Hauptbahnhof, auch ein zweiter Saal im Kellergeschoss löste die Probleme nicht. Die Zuschauerzahlen sanken in den 1970er Jahren rapide.

1981 übernahm schließlich „UFA“-Kinokettenkönig Heinz Riech auch die Leitung des „City“ von der Familie Grabowski und baute es zu einem „Schachtelkino“ mit vier Sälen um. Ende der 1980er Jahre kam die Idee auf, vornehmlich englischsprachige Originalfassungen zu spielen, da dies hier beim Publikum hier in unmittelbarer Nähe des Hauptbahnhofs und in dem sowieso inzwischen sehr „multikulturell“ gewordenen Umfeld sehr

gut angenommen wurde. Es wurde versucht, mit dem Zusatz „Originals only“ und „Enjoy the Original English Version“ die entsprechende Zielgruppe anzusprechen. Und auch grundlegend renoviert wurde das Kino noch einmal Anfang der 1990er Jahre im Zuge einer Generalüberholung der meisten UFA-Kinos von Heinz Riech. Allerdings wurden die Säle nicht wieder wie beim unweit entfernten und inzwischen ebenfalls zur UFA gehörenden „Savoy“-Kino zu einem einzigen großen Saal zurückgebaut. Der zwar praktische, aber zumeist sehr klebrige Noppen-Fußbodenbelag im großen Saal von Kino 1 wurde durch den üblichen schwarz-roten Teppichbelag der UFA-Kinos ersetzt, und auch die Wandbespannung und die Vorhänge wurden nun von Sandgrau auf diese Farben umgestellt.

„Es stellte sich bald heraus, dass die UFA-Kinobetriebsgesellschaft sich mit der Modernisierung ihrer Objekte übernommen hatte.“

Seit Oktober 1994 etablierten sich auch erfolgreich die sogenannten „Sneak“-Previews im City-Kino (seit 1989 gab es sie schon im Grindel-Kino). Zunächst immer donnerstags um 23 Uhr fand sich eine verschworene Fangemeinde ein, um sich einen brandneuen Film lange vor dem offiziellen Kinostart anzuschauen. Nach einer Trailershow startete der Film, dessen Titel die Anwesenden bis zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kannten.

Einige für fremde Besucher sicherlich merkwürdige Angewohnheiten der eingefleischten Sneak-Fans wie lautes Klatschen, wenn sich eine Liebesszene im Film anbahnt und Rufe wie „Schneekoppe“ (Paramount-Logo) oder „Ausziehen“ (Columbia-Dame) bei der Vorführung der Trailerrolle haben sich damals etabliert. Als Mitte 1995 der Vorführtermin auf Mittwoch verlegt wurde, lief die „City-Sneak“ parallel mit der „Sneak“ im „Grindel“-Kino. Die Zuschauerzahlen sanken und der Besucherschnitt soll einem Bericht zufolge bei 25 Leuten gelegen haben, in einem Fall sogar nur 4 verkaufte Karten.

Einer der altgedienten Filmvorführer des Kinos im Sommer 2001 an seiner Arbeitsstätte, aufgenommen wenige Tage vor der endgültigen Schließung am 31. Juli 2001. Foto: Volker Reißmann



Der erste „Sneak“-Macher Malte Moehl berichtete im März 2000 auf der „Sneak“-Homepage von diesen Schwierigkeiten: „Martin Molgedey ist so etwas wie der Vater aller Sneakpreviews.[...] Auf jeden Fall war er es auch, der die Idee zur Sneak im City hatte. Und er war es auch, der eben diese Sneak im Juni 1995 wieder absetzen wollte, wenn das City-Team es nicht schaffen würde, innerhalb von vier Wochen auf über 100 Besucher (pro Vorstellung) zu kommen. Und da hatte der damalige „City“-Chef Herr Hensen die Idee, die Sneakpreviews durch Aktionen attraktiver zu machen. Das Grindel warb damals schon mit Süßigkeiten und Chips - das „City“ wollte natürlich origineller sein. Und so liefen Eddie, Malte und ein paar andere Mitarbeiter in die nächste stattfindende Sneak („Don Juan“ war der Film) und schenkten jedem anwesenden weiblichen Kinogast eine rote Rose. Ab da gab es zu jedem Film irgendeine Verteil- oder Wurfaktion, die aber jedesmal direkt etwas mit dem Film zu tun hatte. Naja, zumindest fast immer. Wenn Eddie und Malte gar nichts einfiel, warfen sie Überraschungseier oder schenkten in großen Mengen Alkohol aus. Schon nach kurzer Zeit kamen im Schnitt über 300 Leute zur Sneakpreview. Leider ging der Themenbezug der Aktionen irgendwann Ende 1996 verloren, denn es war einfach zu anstrengend, sich zu jedem Film was Neues auszudenken.“

Es stellte sich bald heraus, dass sich die UFA-Kinobetriebsgesellschaft mit der Modernisierung ihrer Objekte und dem kompletten Neubau ihres traditionellen UFA-Palastes am Gänsemarkt offensichtlich übernommen hatte. Zudem boten die erneut sinkenden Zuschauerzahlen auch keine Perspektive für die Zukunft, und das Unternehmen geriet in finanzielle Schwierigkeiten, die schließlich in der Insolvenz mündeten. Schon vorher wurden etliche Kinos aufgegeben, wie das „Kino-Center“ am Hauptbahnhof, die „Oase“ auf der Reeperbahn, das „Gloria“ in Harburg und das nahegelegene „Savoy“. Letzter UFA-Theaterleiter für das „City“ war von März bis zur Schließung Robert Ehler, der zuvor auch das „Streifs“ und das „UFA-Arthouse Studio-Kino“ betreut hatte. Am Dienstag, den 31. Juli 2001 schließlich musste auch das „City“-Kino schließen – als letztes fand dort eine der beliebten Sneak-Vorführungen statt. Der Mietvertrag war ausgelaufen, und die finanziell angeschlagene UFA-Kinobetriebsgesellschaft konnte sich nicht mit den Eigentümern der Immobilie, der Familie Grabowski, über die Konditionen eines neuen Vertrages einigen.

Die Besucher der letzten Vorstellung nahmen nicht nur die Kinofotos der Wanddekoration mit, auch einige Blumenkübel fanden Abnehmer, genauso wie die sich noch in sehr gutem Zustand befindlichen Kinositze, die an den folgenden Wochenenden bei eigenhändiger Demontage für 5 Mark erworben werden konnten. Einige Tage zuvor hatte noch die damalige UFA-Pressesprecherin Susanne Rüde im „Hamburger Abendblatt“ erklärt: „Wenn der Mietvertrag verlängert worden wäre, hätte eine grundlegende Renovierung angestanden.“ Besonders die unzureichende Belüftung hätte durch den Einbau einer neuen Klimaanlage korrigiert werden müssen. Dafür wären die Kosten jedoch zu hoch gewesen. So ging auch dieser traditionelle Kinostandort verloren, und der Niedergang des Steindamms, der längst mit Sexläden und billigen Ramschgeschäften zu einem „sozialen Brennpunkt“ heruntergekommen war, beschleunigte sich.



Oben: Im „City“ lief kurz nach der Eröffnung 1954 auch einer der ersten Breitwand-Filme, „Das Gewand“ von Henry Koster mit Richard Burton. Unten: Am frühen Morgen des 1. August 2001 nach der letzten Vorstellung - Mitarbeiter entfernen die Buchstaben der Leuchtreklame, mit der für die hier gespielten englischen OV-Fassungen gearbeitet wurde.

Die beliebten und zumeist komplett ausverkauften „Sneak“-Previews wurden übrigens zusammen mit der großen Trailersammlung von der UFA ins Grindel-Kino verlegt, wo schon eine deutschsprachige „Sneak“-Preview existierte. Um die Stammkundschaft umzuleiten, wurde eigens zusammen mit einer PR-Agentur eine Kampagne mittels Plakaten, Postkarten und bedruckten Streichholz-Schachteln ins Leben gerufen, die auf den neuen Abspielort für Vorführungen in der Original-Version aufmerksam machten.

Hausverwalter Heinz Grabowski meinte am Ende Juli 2001 zum Verfasser dieses Beitrages: „Am liebsten würden wir den Standort als Kino erhalten, doch da sich offenbar kein seriöser Nachmieter finden lässt, wäre die Vermietung etwa an den Betreiber eines ausländischen Kaufhauses vorstellbar.“ Und so kam es schließlich auch: Nach und nach wurde die gesamte Kinoeinrichtung entfernt und für eine neue Filiale der Billigladenkette „Aladin“ hergerichtet – deren Name stammte übrigens auch von einem ehemaligen UFA-Kino, dem „Aladin“ auf der Reeperbahn, von dem die Kette den Standort und auch den Namen übernommen hatte.

Dieser Beitrag erschien als Kurzfassung am 27. Juli 2001 auch in der „Hamburger Morgenpost“. ■

Hans Joachim Bunnenberg

Jäger der verloren

gegläubten Filmschätze

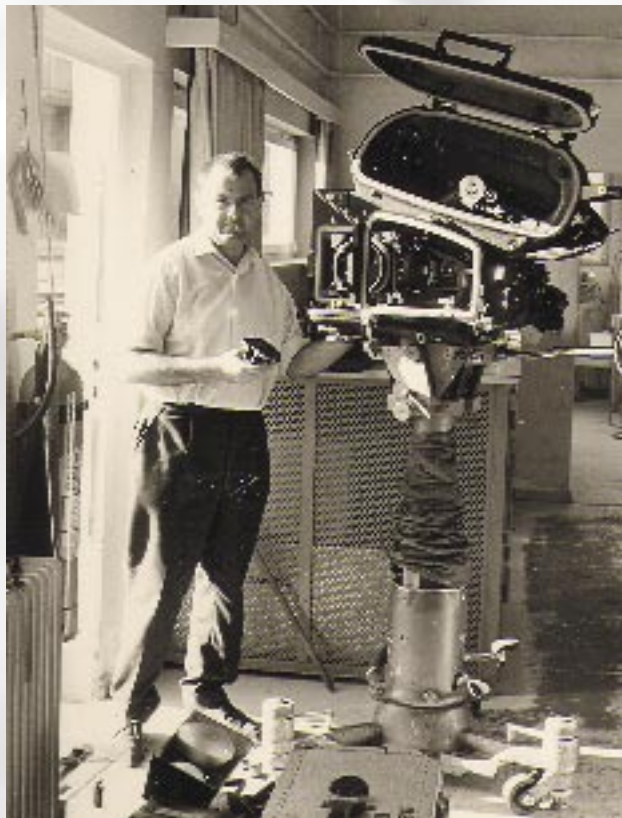
Von Volker Reißmann

Nur Eingeweihten ist sie bekannt, die im Laufe der Jahrzehnte zusammengetragene Sammlung von zahllosen filmischen Schätzen des inzwischen pensionierten Kameratechnikers Hans Joachim Bunnenberg (von allen immer nur liebevoll „Bunni“ genannt). In einem ca. 200 Quadratmeter großen Keller-raum unter dem Studiogebäude A 7 und in seinem Privathaus in Ahrensburg stapeln sich Raritäten aus rund 50 Jahren Hamburger Filmgeschichte: Neben „Papierkram“ wie Plakaten, Drehbüchern und Fotoabzügen war sein Hauptaugenmerk vor allem auf Filmrequisiten und Technik an sich gerichtet: Egal, ob es sich um die Original-Perücke von Hans Albers, einen zum Studiostrahler umgebauten Flakscheinwerfer, ausrangierte Videorekorder aller Epochen und Typen oder um das komplette Zubehör eines Wanderkinos aus den 1950er Jahren handelt - alles findet sich liebevoll gepflegt und restauriert in „Bunnis“ zahllosen Regalen.

Und „seiner Firma“ hält der eingefleischte Film-Enthusiast auch nach seiner Pensionierung, die nun schon fast 12 Jahre zurückliegt, die Treue: Nahezu jeden Freitag findet man ihn in der Kamerawerkstatt auf dem Studiogelände, wo er gerne jungen Kollegen wertvolle Tipps gibt, bei der Reparatur von Gerätschaften hilft oder einfach jenen legendären Gesprächsrunden beiwohnt, die dann spontan entstehen, wenn mal wieder kurz die Kameragrößen und Oscar-Preisträger Michael Ballhaus („Der Pferdeflüsterer“) und Karl Walter Lindenlaub („Independence Day“) kurz aus Hollywood einen Abstecher zu ihren alten Kollegen in Hamburg-Wandsbek machen.

Wenn man in der Nachkriegszeit in Hamburger Filmkreisen von der „Kamerawerkstatt“ sprach, dann meinte man fast immer nur eine, nämlich die der REAL-Film. Auch nach der Umbenennung in „Studio Hamburg“ 1960 war sie als Dienstleister für Film- und Fernsehen in der Hansestadt unverzichtbar. Mit dieser Werkstatt untrennbar verbunden sind immer zwei Namen gewesen, die jedem Kameramann, jeden Assistenten, sogar fast jedem Schauspieler, der in großen Spielfilmen mitwirkte, geläufig waren: Werner Schulze (Jahrgang 1928) und Hans Joachim Bunnenberg (Jahrgang 1934). Beide nur als „Kameramechaniker“ zu bezeichnen, wäre eine simplifizierende Untertreibung, denn sie waren immer weit mehr: Erfinder vieler nützlicher Kleinigkeiten für den Kamerabereich, Konstrukteure von Spezial-Apparaturen für außergewöhnliche Aufnahmewünsche.

Natürlich waren beide auch in der Lage, selbständig zu drehen, zum Beispiel als Second Unit oder kleinen Trickvorhaben. Werner Schulze und Hans Joachim Bunnenberg, 1992 bzw.



Hans Joachim Bunnenberg an der Stätte seines jahrzehntelangen beruflichen Wirkens, der Kamerawerkstatt von Studio Hamburg. Foto: privat

1994 pensioniert, erinnern sich gerne an ihr Glück, in ihren besten Jahren die Blütezeit des deutschen Spielfilms in den 1950er und 1960er Jahren aus nächster Nähe miterlebt zu haben. Hans Joachim Bunnenberg beispielsweise gehörte seit 1955 immer zum Team bei großen Revuefilmen mit Marika Röck und Zarah Leander; sie waren dabei, als Helmut Käutner den „Schinderhannes“ oder den „Hauptmann von Köpenick“ drehte, arbeiteten mit dem Routinier Géza von Cziffra bei „Die Dritte von rechts“ und „Die verschleierte Maja“ zusammen und waren persönlich befreundet mit Frank Wisbar, der in den Wandsbeker Studios „Haie und kleine Fische“, „Der Untergang der Morrow Castle“ und „Durchbruch Lok 234“ drehte.

1993 widmete Wolfgang Fischer im Branchenorgan „Der Kameramann“ den beiden einen kleinen Artikel, in dem es hieß: „Die Geschichten und Anekdoten sprudeln nur so aus den beiden Männern heraus. Damals fuhren die Kameratechniker noch mit auf Drehreise, zum Beispiel mit der ‚Hanseatic‘ nach New York oder zu Dreharbeiten für ‚Unser Haus in Kamerun‘ nach Afrika. Die großen Debie-Super-Parvo-Kameras waren anfälliger,

fielen öfter aus', erzählt Bunni, 'manchmal habe ich auch Arbeiten verrichtet, zu denen sonst keiner Lust hatte' – und berichtet von Dreharbeiten in Afrika, als er, auf einem Baum sitzend, eine viereinhalb Meter lange Pythonschlange festhalten musste, die in einer Szene mit Horst Frank mitspielte oder von einem ‚Kame-raspieß', den er baute, um Autounfälle lebensecht zu filmen.“

Auch bei den eigentümlichen Rundum-Kino-Experimenten von Adalbert Baltès, die in einem von ihm gemieteten Atelier auf dem Gelände von Studio Hamburg stattfanden, übernahm Bunni eine tragende, genauer gesagt: eine liegende Rolle: Mit einer Parvo-L-Kamera lag er tagelang unter einer verspiegelten Halbkugel auf der Erde und versuchte die von Baltès ersonnenen Aufnahmetechniken in die Praxis umzusetzen, am Ende allerdings mit einem offenbar wenig befriedigenden Resultat (siehe dazu auch den Artikel zu Baltès auf S. 17 bis 21 in diesem Heft).

Zwar war ihm – wie nahezu allen deutschen Technikern – die Arbeitsaufnahme in den USA durch die strengen, von den US-Gewerkschaften durchgesetzten Reglements untersagt – doch konnte Bunni auch im Ausland arbeiten, wenn Auftraggeber ihre Kamera-

„...und berichtet von Dreharbeiten in Afrika, als er, auf einem Baum sitzend, eine viereinhalb Meter lange Pythonschlange festhalten musste, die in einer Szene mitspielte.“

ausrüstung und das gesamte Aufnahme-Equipment bei Studio Hamburg orderten. Dies

geschah in den 1960er und 1970er Jahren auch öfter bei größeren internationalen Koproduktionen. So kam es, dass Bunni 1970 für Hollywood-Star-Regisseur John Sturges („Die glorreichen Sieben“) den Einsatz der 26 Filmkameras überwachte, die das Rennen von Le Mans für den gleichnamigen Rennfahrerfilm mit Steve McQueen aufnahmen. Eigens konstruierte er einen pressluftgesteuerten Kamerakopf, der in die Rennwagen eingebaut wurde, weil die Arriflex wegen der enormen Fliehkräfte sonst nicht hätte geschwenkt werden können.



„Bunni“ mit John Lennon ... Foto: privat

Auch als „Beatle“-Mitbegründer John Lennon einige Jahre zuvor mit Regisseur Richard Lester die Kriegsburleske „Wie ich den Krieg gewann“ („How I won the War“) in der nordafrikanischen Wüste drehte, überwachte und organisierte Bunni das gesamte Kameramaterial – und konnte wiederum von den Erfahrungen mit Wüstendrehen zehren, die er einige Zeit zuvor bei den Dreharbeiten zum Peter-Alexander-Films „Salem Aleikum“ in Tunesien gewonnen hatte.

Hans Joachim Bunnens besondere Liebe galt jedoch dem viele Jahre lang bei Studio Hamburg verwendeten Rückprojektionsverfahren. Selbstständig fuhr er mit Kameras heraus und drehte die später als Hintergrundbilder benötigten Filmsequenzen, die dann mittels eines Filmprojektors auf eine Filmwand projiziert wurden, vor der wiederum dann die Schauspieler →

„Bunni“ (zweiter von links) übernahm - wenn es gewünscht war - auch mal schnell die Rolle des eiligen Kameramanns, wie hier in einer der Aufnahmehallen von Studio Hamburg anlässlich des Besuches von Hamburgs Bürgermeister Peter Schulz 1972. Foto: privat





Bunnenberg hatte 1971 bei den Dreharbeiten zu "Le Mans" von John Sturges die Idee, für die Autorennscenen Kameras auf einem pressluft-gesteuertem Schwenkkopf zu installieren. Foto: privat

agieren mussten. Sein Freund Werner Schulze hob nicht nur viele der dann nicht mehr benötigten Rückpro-Sequenzen auf, sondern auch viele „Out-Takes“ von missglückten Einstellungen, die manchmal recht kurios anmuten: So blickt Maria Schell bei einer Szene für den „Schinderhannes“ ganz irritiert auf die hinter ihr befindliche Projektionsfläche, weil dort immer noch ein Testbild statt der erwarteten Filmszene zu sehen ist. Zwar nicht selbst in den USA gedreht, aber doch für die Rückpro-Einspielung zuständig war Bunni auch bei den Dreharbeiten zu den insgesamt acht Jerry-Cotton-Filmen, die alle bei Studio Hamburg entstanden. Die von Werner Schulze und Hans Joachim Bunnenberg mit passender Musik unterlegte Filmschnipsel-Collage der größten Rückpro-Patzer erfreut sich noch heute großer Beliebtheit bei Vorführungen auf Betriebsfesten von Studio Hamburg oder anderen Anlässen (auch unser Verein hat die Collage bei der Ausstellung vor zwei Jahren im Levante-Haus auf einem Fernsehschirm als Endlos-Schleife vorgeführt). Manchmal erhielt Bunni auch von großen Kameramännern wie Albert Benitz wertvolle Tipps. So erzählte ihm Benitz beispielsweise, wie man Bodennebel ohne großen Aufwand erzeugen kann: „Man nehme einfach ein Messer und halte die blanke Klinge so unters Objektiv, dass sich die Sonne oder ein Scheinwerfer darin spiegeln – und fertig ist der Nebel!“

Im Laufe der Jahre wurden bei Studio Hamburg immer wieder ausgemusterte Kameras, Tongeräte und Scheinwerfer verschrottet. Dem Disponenten Hans Böker gelang es zusammen mit Bunni und Werner Schulze, einige von ihnen besonders geschätzte Stücke vor diesem Schicksal zu bewahren.

Liebevoll restauriert, werden sie noch heute in einem großen Keller von der Aufnahmehalle „A 6“ aufbewahrt. Stative, Tonbandgeräte, Projektoren, Scheinwerfer, Mischpulte und andere Zubehörteile aus den vergangenen Jahrzehnten befinden sich dort in einer Art „Dornröschen-Schlaf“ – und werden nur gelegentlich zu besonderen Anlässen einmal wieder hervorgeholt. So bilden sie einen perfekten Grundstock für ein später einmal zu verwirklichendes Filmmuseum.

In den letzten Jahren widmete sich „Bunni“ besonders der Geschichte der REAL-Film. Es gelang ihm, bis auf wenige Ausnahmen fast alle 80 Spielfilme der Produktionsfirma in seiner Sammlung zusammenzutragen, teils als Filmkopie, teils als Videomitschnitte (so fehlen heute u.a. nur noch „Frau Warrens Gewerbe“ und „Die verschleierte Maja“, aber vielleicht hilft ja einer unser Leser Bunni dabei, diese Lücke zu schließen?). Auch die Familie von Studiogründer Gyula Trebitsch, zu der Bunni ein ausgesprochen freundschaftliches Verhältnis pflegt, weiß dieses Engagement außerordentlich zu schätzen.

„Die Filmschnipsel-Collage der größten Rückpro-Patzer erfreut sich noch heute großer Beliebtheit bei Vorführungen auf Betriebsfesten von Studio Hamburg.“

Nachdem die Sammelarbeit bei den Spielfilmen nahezu abgeschlossen ist, widmet sich Bunni gerade den Beiprogrammfilmen von Bodo Menck, von denen er auch bereits die meisten aus den unterschiedlichsten Quellen und Archiven zusammengetragen hat. Aber auch hier fehlen noch ein paar Werke, so ausgerechnet der erste Kurzfilm von 1949 mit dem Titel „Tönerne Kleinigkeiten“. Und wenn er nicht gerade mal wieder auf der Jagd nach alten Filmen ist oder eine alte Kamera zum Laufen bringt, restauriert er in seiner Garage auch gerne mal ein vierrädiges Vehikel, wie beispielsweise ein schnittiges Isetta-Automobil. Klar, dass da leider immer weniger Zeit für die von ihm ebenfalls so geliebten Reise mit seinem kleinem Wohnmobil nach Portugal bleibt. Wünschen wir also dem „Geheim-Archivar“ der Hamburger Filmschätze noch viele produktive Schaffensjahre - und natürlich viel Erfolg bei seiner Jagd nach verloren geglaubten Film-Kostbarkeiten! ■

Mit einem Schraubenzieher und viel Sachverstand bringt „Bunni“ - zumeist in stundenlanger Arbeit - beinahe jede Apparatur wieder zum Laufen. Foto: privat



Filmen als Passion.

schmalfilm

S8/16



- **Szene:** Alles über Filmemacher, Festivals, Treffen und Veranstaltungen
- **Faszination Technik:** Sammeln von Kameras und Projektoren
- **Dreh, Schnitt, Vertonung:** Tipps und Tricks
- **Kaufen und Tauschen:** Alle Börsentermine und Kleinanzeigen
- **Optimale Filme:** Super 8 und 16mm im Einsatz

Profitieren Sie von unserem Testangebot.

3 Hefte für nur € 15,-

Jahresabo: € 73,20 (Ausland: € 78,90), Studi-Abn.: € 43,80 zzgl. Porto (Ausland: € 49,80 zzgl. Porto)



SCHIELE & SCHÖN

Telefon: +49(0)30 25 37 52 84
 Fax: +49(0)30 25 37 52 99
 E-Mail: babe@schiele-schoen.de
 Internet: www.schiele-schoen.de

Ja, nutze das Testangebot und bestelle 3 Ausgaben des **schmalfilm** zum Sonderpreis von € 15,-

Wenn ich schmalfilm anschließend nicht weiterbezahlen möchte, teile ich Ihnen dies nach Erhalt der 3. Ausgabe mit. Ansonsten erhalten schmalfilm weiterhin alle zwei Monate zum oben genannten Jahrespreis. Das Abonnement ist jederzeit wieder kündbar; bereits bezahlte Beiträge für noch nicht gelieferte Hefte erhalte ich zurück.

Meine Anschrift für Lieferung und Rechnung:

Name: _____
 Straße/Nr.: _____
 PLZ/Ort: _____
 Telefon: _____ E-Mail: _____
 Datum/Unterschrift

Endlich erschienen!

Der großformatige Bildband Filmprojektoren.

Alles über Vorführgeräte in den Formaten
9,5mm, 16mm, 8mm, Super-8 und Polavision.

480 Seiten mit 1.500 Color-Fotos. Format:
23,2 x 30cm, Hardcover, Fadenheftung.
ISBN 3-9807235-4-2.

Zu beziehen bei:

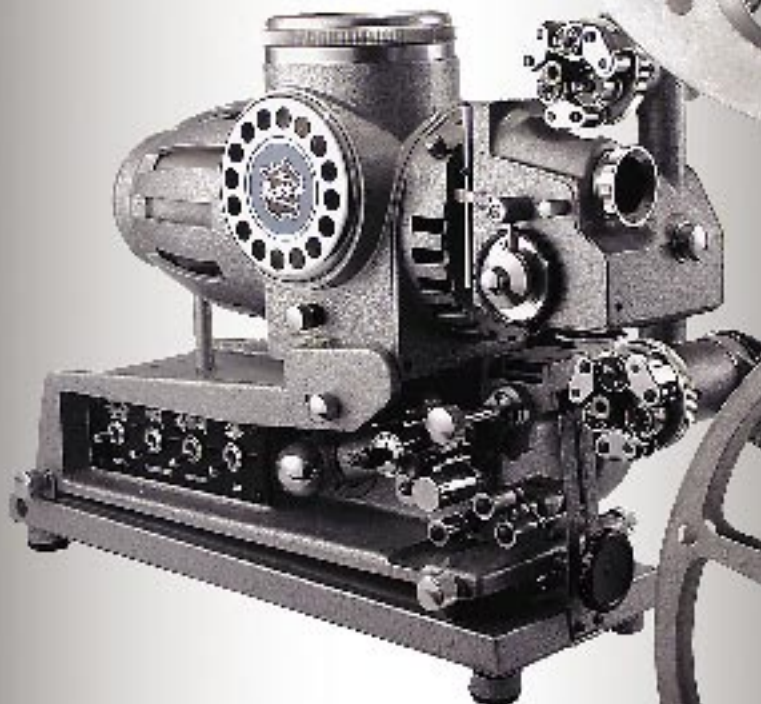


Sierichstr. 145 D22299 Hamburg
 Tel.: 040-46885510 Fax: 040-468855-99
 eMail: info@atollmedien.de
www.atollmedien.de

Das internationale Standardwerk von Jürgen Lossau

Filmprojektoren

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



Eine „Institution“ geht in den **Ruhestand**

Von Volker Reißmann

1977: Eine Initiative fordert, endlich auch in Hamburg ein Kommunales Kino zu gründen - als Alternative zur verkrusteten Schachtel- und Popcorn-Kinokultur. Die „Hamburger Morgenpost“ schrieb damals: „Die einen wittern dahinter eine ultralinke Zelle mit konspirativem Filmtheater-Treff, andere einen staatlich subventionierten Zirkel ausgebuffter Cineasten. Dritte gar glauben, es sei nur ein Hirngespinnst oder ein bloßer Wunschtraum!“ Doch am 13. Oktober 1979 wurde mit der Aufführung des namensgebenden Stummfilms „Metropolis“ von Fritz Lang dieser langgehegte Traum endlich Realität: In den angemieteten Räumen eines ehemaligen Aktualitäten-Kinos am Dammtor nahm das alternative Lichtspieltheater seinen Spielbetrieb auf.

Von Anfang an untrennbar mit der Einrichtung verbunden ist der Name von Heiner Roß, der bereits im Mai 1979 sein Amt als Kinoleiter angetreten hatte. Der damals 36-jährige gelernte Bankkaufmann war seit 1970 Geschäftsführer des Berliner „Arsenal“, des ersten Kommunalen Kinos in Deutschland, gewesen. Mit anderen Mitstreitern hatte er zudem ab 1971 in dem von ihm mitbegründeten „Internationalen Forum des Jungen Films“ (heute Teil der Berlinale) wichtige Erfahrungen sammeln können. In ei-

nem Interview beschrieb er einmal seinen Werdegang so: „Geboren in Wiesbaden, wurde ich 1949 kinosüchtig, wurde Mitglied in einem Filmclub und war dort ab 1955 im Programmbeirat und ging dann schließlich 1963 nach Berlin.“

Insbesondere die etwas holprige „Metropolis“-Startphase, in der die Presse teilweise höhnte, dass die „Kundschaft nur kleckerweise“ käme, und viele Hamburger sich offensichtlich erst an das ungewöhnliche Programmangebot gewöhnen mussten, meisterten er und seine Mitstreiter mit großer Bravour. Von nun an gab es hier Filme, die es sonst nirgendwo zu sehen gab: Werke aus der DDR und dem „Ostblock“ genauso wie selten gezeigte Streifen aus anderen europäischen Ländern und den USA. Auch spezielle Filmreihen für Frauen und Kinder gehörten zum Repertoire. Kurzfilmfestival, Lesbisch-schwule Filmtage und der filmhistorische Kongress „Cinegraph“ wurden hier erfunden.

Heiner Roß (rechts) mit australischen Experimentalfilmern Corinne und Arthur Cantrill, die ihr Werk „Die zweite Reise (nach Uluru)“ (The Second Journey (to Uluru)/The Practice of Filmmaking) am 22. September 1983 im Metropolis-Kino vorstellten / Foto: Ingeborg Knigge





Der Eingang zum späteren "Metropolis"-Kino zu jener Zeit (Mitte der 1970er Jahre), als es von Ross und seinen Mitstreitern als künftige Spielstätte für ein Kommunales Kino entdeckt wurde. Foto: Metropolis

ner Ross am Dienstag, den 25. Februar 2005 stattfand, gelangte dieser Film nach über 75 Jahren im Domröschen-Schlaf noch einmal zur Aufführung, mit Klavierbegleitung durch Werner Loll. Im Anschluss griff Heiner Roß selbst noch einmal selbst tief in die eigene Schatzkiste (schließlich baute er ja ab Mitte der 1980er Jahre auch die Kinemathek Hamburg mit auf) und präsentierte ab 22 Uhr sogenannte „Half Reeler“, sorgfältig ausgewählte Kurzfilme, die von allerlei Persönlichkeiten der Filmgeschichte stammen.

Danach übergab Heiner Roß dann die Kinoleitung auch offiziell an seinen Nachfolger, den bereits viele Jahre im „Metropolis“ tätigen Programmgestalter Martin Aust. Damit ist sichergestellt, dass das „Lichtspieltheater der etwas anderen Art“ auch in Zukunft eine feste Größe in der Hamburger Kulturlandschaft bleiben wird. Und wer Heiner Ross kennt, weiß dass er auch in Zukunft seiner Kinoleidenschaft weiter frönen wird und seine akribischen Forschungen insbesondere im Bereich der Re-Education-Filme nach 1945 unverändert und mit vollem Elan fortsetzen wird.

Der Verein Film- und Fernsehmuseum Hamburg, zu dessen Gründungsmitgliedern Heiner Roß gehört, kann sich glücklich schätzen, dass er neben seiner umfangreichen Arbeit zu jeder Mitgliederversammlung mit großer Sorgfalt die Kassenprüfung des Vereins durchgeführt hat. Wir freuen uns, dass wir auch weiterhin mit ihm rechnen können. ■

Der farbenfroh umgestaltete Eingang zum Kommunalen Kino nach der offiziellen Einweihung. Foto: Metropolis

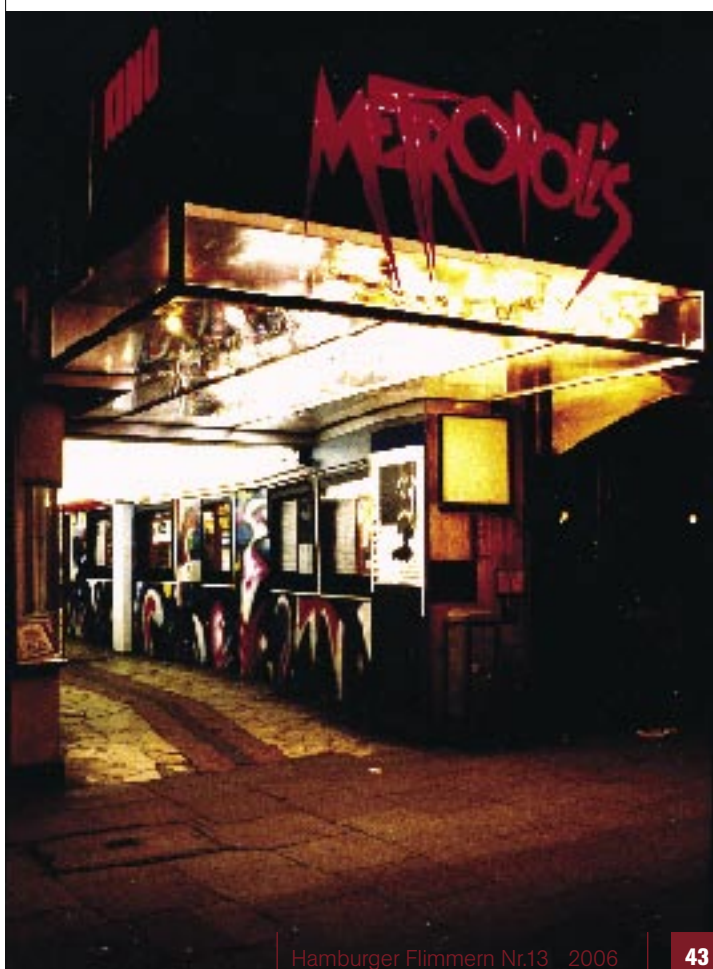
Dass das „Metropolis“-Kino in den bald 30 Jahren seines Bestehens alle Krisen wie durch ein Wunder überlebt hat, ist neben dem überaus engagierten Mitarbeiter-Team sicherlich ein persönliches Verdienst des Kinoliebhabsers Roß. So lernte er vor einigen Jahren als Kirchenvorstandsmitglied der St.-Markus-Gemeinde in Eimsbüttel den hochbetagten Zahnarzt Wilhelm Abel kennen, der ihm zu seiner Überraschung offen-

barte, im Keller hätte er noch einige „leicht angerostete“ Filmbüchsen. Diese würden aus der Zeit stammen, als seine

„Die einen wittern dahinter eine ultralinke Zelle mit konspirativem Filmtheater-Treff, andere einen staatlich subventionierten Zirkel ausgebuffter Cineasten.“

Familie zwischen 1910 und 1927 selbst ein kleines Kino in der Eppendorfer Landstraße betrieben hätte. Ross, neugierig geworden, folgte der Einladung zu einer Kellerbesichtigung und entdeckte in den Blechbüchsen wahre Filmschätze, darunter längst verschollen geglaubte Stummfilmklassiker (siehe dazu auch den ausführlichen Bericht in „Hamburger Flimmern“, Heft Nr. 12/2005, S. 37 bis 41).

Da es sich um feuergefährlichen Nitrofilm handelte, übergab Roß die Rollen dem Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin, das sie aufwendig restaurieren ließ und auf Sicherheitsfilm umkopierte. Einer der Stummfilme mit dem wunderbaren zeitgenössischen Titel „Kehre zurück! Alles vergeben!“ stammte von 1929 (Regie: Erich Schönfelder). Im Rahmen einer speziellen Matinee, die zu Ehren des offiziellen Abschieds von Hei-



Das letzte **Kodak-eigene Schmalfilmlabor** wurde geschlossen. Die Katze kommt nicht mehr.

Eine offene Glastür, eine verbindliche Stimme an der Rezeption. Wir warten auf Felix Berger, den Mann, der für Kodak in der Schweiz Kinofilm und Schmalfilm verkauft. Die Katze, die beim letzten Besuch des Kodak-Labors in Renens (Schweiz) eingemummelt neben der Heizung lag, kommt nicht mehr. „Früher war sie jeden Tag da“, sagt Berger, als er uns begrüßt. „Wir wissen nicht, wo sie geblieben ist.“ Die Dame an der Rezeption wickelt ihre Telefonate dreisprachig ab: französisch, englisch, deutsch. Auf ihrem Schreibtisch türmen sich Filme, die zu entwickeln sind. Felix Berger holt René Agassis, den Mann, der die weltweit letzte Kodachrome-Entwicklung in einem Kodak-eigenen Labor leitet. Alle begrüßen uns freundlich – und doch liegt eine beklemmende Stimmung über dem Ort. In vier Wochen, Ende September 2006, werden die Entwicklungsmaschinen hier abgestellt. Für immer.

Es wird das Ende einer großartigen Epoche sein. Das Ende eines Films, der seit 1965 millionenfach durch Super-8- und 16mm-Kameras rollte. Das Ende eines Films, dem man eine Haltbarkeit von 100 Jahren zugesteht. „Gerade kürzlich“, sagt Laborleiter Agassis auf dem Weg zur ersten Station unserer Besichtigung, „habe ich 40 Jahre alte Kodachrome-Dias gesehen. Die sahen aus als wären sie gestern entstanden.“

Sandro Marchili ist für das Ansetzen der Chemikalien und die richtige Mixtur in den Leitungen zuständig. Ihm obliegt auch die Qualitätskontrolle der Entwicklung.

Von Jürgen Lossau

Zunächst gelangen wir in den Raum, in dem von einer geduldigen Dame alle Super-8-Kassetten aus den Versandumschlägen geholt, numeriert und geleert werden. Eine Maschine zieht den Film aus der Kassette im Dunkeln auf eine große Spule. Jeweils sechzig 15m-Streifen passen auf die große Spule, die dann – umgeben von einer Plastikbox – in die Entwicklung gebracht wird. Neben der Maschine steht eine zweite, die dafür gedacht ist, Tonfilmmaterial zu entleeren. „Eigentlich kamen schon gar keine Kassetten mit Tonpiste mehr, aber seit einigen Wochen sind doch wieder welche dabei. Einmal pro Monat kommt auch noch eine 60m-Kassette“, sagt Agassis, der seit mehr als einem Jahr weiß, dass es nun zu Ende geht. „200 bis 300 Super-8-Kassetten erreichen uns im Moment noch pro Tag. Früher haben wir 400 pro Stunde abgewickelt“, zuckt er mit den Schultern. Ein Lächeln huscht über sein Gesicht, bevor er weiter eilt. Hier zeigt heute keiner seine wahren Gefühle.

Das Herz von Kodachrome

Wir betreten das Herz der Super-8-Entwicklung: den Laborraum. Vor der Dunkelkammer witscht eine kleine Frau mit Brille unruhig hin und her. Sie nimmt volle Spulen von der Maschine, protokolliert das Geschehen in einem kleinen Buch und passt auf, dass nichts Unvorhergesehenes passiert. „Seit über 40 Jahren ist sie hier“, sagt Agassis, „eine reife Leistung“. Die Dame lächelt verlegen und huscht weiter. Ein Signal ertönt. Jetzt dürfen wir in den Dunkelraum. Hier durchläuft der Super-8-Film diverse Bäder und Belichtungen. Der Kodachrome-Prozess war früher eine streng geheime Sache. Jetzt zeigt man gern noch mal, wie alles funktioniert. Denn bald wird dieser einmalige chemische Vorgang Geschichte sein.

Hier fädelt sich der nicht enden wollende Film, der zuvor aus den kleinen Kassetten aneinandergelinkt auf eine große 900m-Spule gebracht wurde, von Rolle zu Rolle. Je nachdem, in welcher Tiefe im jeweiligen Tank die zweite Rolle hängt, die den Streifen wieder nach oben umlenkt, bemisst sich die Zeit, die der Film im einzelnen Bad verbringt. Die Entwicklersubstanzen werden durch ein kompliziertes Rohrsystem in die Tanks gepumpt. Das Gemisch in jedem Tank besteht stets aus älterer Substanz, der neu angerührte Bestandteile zugegeben werden. Alter Entwickler und Fixierer werden gleichzeitig wieder abgepumpt. So ist das Mischverhältnis immer exakt gleich.



Zweimal wird der Entwicklungsprozess durch eine Umkehrbeleuchtung unterbrochen. Das Material läuft an einem Lämpchen vorbei, das dafür sorgt, dass aus einem Negativ ein Positiv wird. Der Film besteht aus einem negativen Bild in drei Silberschichten. Die Farbe beim Kodachrome 40 kommt aus dem Entwickler – und ist nicht etwa im Film enthalten. Der Kodachrome wird also zunächst zum Negativ entwickelt, das quasi schwarzweiß ist. Danach wird das Material gebleicht, dabei wird das Silberbild zerstört. Die Sensibilisierung der Farbschichten geschieht durch Beleuchtung (Umkehrbeleuchtung). So wird eine Schicht aktiviert, die sich die jeweilige Farbe dann aus dem Entwickler holt. Die Beleuchtung ist derart ausgerichtet, dass sie nur eine bestimmte Schicht aktivieren kann.

Komplizierte Umkehr-Entwicklung

Das Komplizierte am gesamten Vorgang ist die präzise Steuerung der einzelnen Entwicklersubstanzen. Sie dürfen nur in der jeweiligen Farbschicht aktiv werden und nicht etwa in eine andere Schicht wandern, um dort ihr Unwesen zu treiben. Nicht minder komplex ist die Diffusion (Anlagerung) der Farbstoffe im Film.

Besonders stolz ist man darauf, dass der Film nur geringer Belastung ausgesetzt ist, wenn er über die Rollen streicht. Die nachgiebig gelagerten Rollen waren vor allem damals, als hier Tonfilme entwickelt wurden, wichtig. Denn jedes Verziehen des Materials hätte unweigerlich die Soundqualität malträtiert.

Ein Stockwerk tiefer haben wir noch einmal die Adern im Blick, die das Herz des Labors mit Chemie versorgen: Zig Metall-Leitungen führen durch Tanks, vorbei an Sichtfenstern zur Qualitätskontrolle und steigen zur Decke, wo sie ins Labor geführt werden. Auf der anderen Seite kommen die Rohre wieder herunter. Die zurückgeführte Chemie wird aufbereitet und – soweit es geht – erneut in den Kreislauf gegeben. Das Silberscheidet man ab – es kann weiter verkauft werden.

Hier unten wacht Sandro Marchili über den einwandfreien Lauf der Dinge. Er schlägt gegen Leitungen und Bottiche: „Alles aus Stahl, alles massiv – das war noch Qualität, die für die Ewigkeit gebaut wurde“, sagt er, wohl wissend, dass die Ewigkeit jetzt endet. Seit 1965, mit Beginn der Einführung der Kodachrome Super-8-Kassette, wird hier entwickelt – zunächst nur für die Schweiz, seit Anfang der 1990er Jahre dann weltweit.

18 solcher Entwicklungsmaschinen hat es früher allein in Stuttgart gegeben. Zur Hochzeit – Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre – kamen in Deutschland rund 20 Millionen Super-8-Kassetten jährlich zur Entwick-



Das Kodak-Labor in Renens bei Lausanne, Schweiz. Im Haus ist nicht mehr viel los. Die meisten Arbeitsplätze sind hier im Verlauf der letzten zwei Jahre bereits abgebaut worden.

lung. Da gab es reichlich zu tun. Als die Menge auf weltweit unter eine Million Kassetten jährlich herunter geschnürt war, reichte eine Maschine – die in der Schweiz.

Noch immer beginnt der Arbeitstag von Sandro Marchili um sieben Uhr mit der Prüfung der Qualität seiner chemischen Bäder. „Ich muss das hier alles selbst ansetzen. Es gibt keine Fertigchemie.“ Er lässt uns einen Blick in die Liste werfen, die die Zutaten der chemischen Bäder enthält. „Jeden Morgen wird ein Probestreifen entwickelt und ausgemessen.“ Am Computer kontrolliert Marchili das gescannte Azetatmaterial. „Sind sämtliche Werte zwischen diesen zwei Balken“, nickt er zufrieden mit Blick auf den Bildschirm, „dann ist alles in Ordnung.“ Er schenkt uns einen der letzten Teststreifen. Den von heute morgen. „Gerade jetzt am Schluß wollen wir noch einmal zeigen, wie gut Kodachrome ist. Wir geben uns besondere Mühe, dass die Qualität stimmt.“ →

Kontrollsichtung der Super-8-Streifen durch René Agassis.





Das Herz der Entwicklung: die Kodachrome-Maschine.

Die Chemie muss aus den Tanks

Wenn die Entwicklung Ende September eingestellt wird, bleibt er noch drei weitere Monate. „Die Chemie muss aus den Tanks, alles muss rückgebaut werden, damit wir den Laden hier ordentlich dicht machen können“, sagt er und schiebt die Brille nach oben. Das werden gewiss schwere Monate.

René Agassis hat Probleme. Eigentlich bräuchte er noch ein paar Ersatzteile für die Maschinen. „Die gibt es schon lange nicht mehr. Früher musste ich das nur aus einem Katalog aussuchen und bei der Zentrale in Rochester bestellen. Heute müssen wir basteln und improvisieren. Lange wäre das nicht mehr gut gegangen“, gesteht er. Im Keller liegen noch Teile der alten Maschinen aus Stuttgart, aber das was man braucht, ist natürlich gerade meist nicht dabei. Auch die Nummern, die zur Identifizierung an die Filme und an die Versandbeutel geheftet werden, gehen aus. „Ich weiß noch gar nicht, wie wir das in den letzten Wochen meistern werden“, sagt er – aber es wird ihm gewiss etwas einfallen. Er führt uns zur letzten Station: der Konfektionierungsmaschine. Ein stoischer älterer Herr im blauen Kittel stopft die Versandtaschen in ein Magazin, aus dem sich das ratternde Ungeheuer gleich bedienen wird. Zahllose blinkende Tasten signalisieren, dass es jetzt los geht. Der Film wird in 15m-Abschnitte geschnitten, auf kleine schwarze Rollen gewickelt, in die Tüte gedrückt und verschlossen. An der linken Seite der seit 1979 im Einsatz befindlichen Maschine verlassen die gelben Tütchen über ein Laufband das Gerät. Fertig.

Die Maschine stockt immer mal wieder und der Herr im blauen Kittel weiß stets, wo zu drücken und zu prüfen ist. Dann landen – wie von Geisterhand – wieder die richtigen Filme in den dazugehörigen Tüten.

Markenzeichen: gelbe Tüten

„Ja, die Tüten“, lacht Agassis über das symbolträchtige Utensil zum Versand der Super-8-Filme. „Was wir darin schon alles gefunden haben. Viele Filmeinsender hatten darin Geld versteckt – vielleicht sogar vor der eigenen Frau, wer weiß? Sie hatten es nur vergessen, haben dann ihren Film hinein gesteckt und ihn zur Entwicklung geschickt.“ Manche haben sich gefreut, wenn bei der Rücksendung neben dem Film plötzlich auch ein unerwartet hoher Geldbetrag mit im Umschlag lag. „Auch einen Skorpion hatten wir mal im Umschlag, der wohl im Urlaub da hinein gekrochen ist oder Kondome, die gab es auch schon.“ Agassis greift sich eine große 900m-Spule, um sie auf einem Schneidetisch anzusehen. „Das mache ich jeden Tag“, meint er, „es ist eine Art Endkontrolle. Ich achte vor allem auf den blauen Himmel.

Er muss strahlen. Das ist ein wichtiges Qualitätsmerkmal.“ Mit der Rolle, die in unserer Anwesenheit durchläuft, ist er zufrieden. „Unsere Klebestellen machen wir hier übrigens mit Ultraschall, der Haltbarkeit wegen. Das bringt reißfeste Resultate“, sagt er und verabschiedet sich. „Wir werden uns wohl nicht noch einmal sehen. Alles Gute für sie! Viel Glück.“ Das wollten wir auch gerade wünschen.

Um ein paar letzte Fotos vom Gebäude zu machen, aus dem Ende des Jahres auch der Kodak-Vertrieb (Schweiz und Liechtenstein) sowie die Verwaltung ausziehen werden, gehen wir um das Haus herum. Da finden wir sie. Eingerollt liegt sie unter einem Mauervorsprung der Fassade und beäugt uns kritisch. Die Katze, die sich früher stets ins Kodak-Labor geschlichen hat, bleibt nun lieber draußen. ■



Da ist sie – die Katze, die nicht mehr zu Kodak kommt.

Aus dem Verein

Jahresmitgliederversammlung

Am 10. Mai 2006 fand die 12. Jahresmitgliederversammlung des Vereins Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V. im Hauptgebäude der Hamburg Media School im Hörsaal Studiengang Journalistik, statt. Von 16 bis 17 Uhr bestand die Möglichkeit, den Filmbunker zu besichtigen, von der auch viele der anwesenden Vereinsmitglieder Gebrauch machten. Nach der Begrüßung der Anwesenden durch den Geschäftsführer der HMS, Jan Henne De Dijn erläuterte dieser noch einmal kurz das Konzept der Zusammenarbeit mit seiner nunmehr seit rund 4 Jahren bestehenden Einrichtung und ging auch auf die Möglichkeiten vielfältiger Zusammenarbeit mit unserem Verein ein.

Danach fasste der Vorsitzende des Vereins, Dr. Joachim Paschen, noch einmal die wichtigsten Ereignisse des vergangenen Jahres zusammen: Die vom Verein im Abaton-Kino ausgerichteten Filmmatinee seien unterschiedlich besucht gewesen, die Veranstaltung im Staatsarchiv Hamburg im Februar 2005 hatte eine sehr hohe Besucherzahl. Die Resonanz auf die letzte Ausgabe der Vereinszeitschrift „Hamburger Flimmern“, Heft 12, sei ebenfalls sehr positiv gewesen.

Danach fand eine Neuwahl des Vereinsvorstandes statt. Die bisherigen Amtsinhaber erklärten sich bereit, sich noch einmal zur Wahl stellen und wurden einstimmig wiedergewählt. Sie erklärten, dass sie wie bisher umsichtig und verantwortungsvoll ihre Aufgaben erfüllen würden.

Erfassung der Bestände geplant

Für das kommende Jahr ist ein Abschluss der Erfassung der vereinseigenen Bestände geplant. So ist bereits der Bestand der Fachzeitschriften mit Hilfe eines gespendeten Laptops erfasst worden, im Moment würden gerade Dank der aktiven Mitarbeit des Vereinsmitgliedes Gerhard Jagow sowohl die 8-mm- als auch 16-mm-Schmalfilme katalogisiert. Frau Donata Predic hat die Aufgabe übernommen, sämtliche Beta-SP- und VHS-Videokassetten sowie DVDs zu erfassen. In einem zweiten Schritt werden die Medien mit Hilfe des Bibliotheks-Verbundsystems PICA auch Online recherchierbar sein. Heiner Roß von der Kinemathek Hamburg bot seine Hilfe bei der Erschließung der noch nicht erfassten 35-mm-Kinofilm-Rollen an.

Pamir-DVD endlich auf dem Markt

Nach mehrjährigen Planungen und umfangreichen Vorarbeiten erschien nun im März 2006 endlich die lang angekündigte DVD-Version des Filmes „Die Pamir“. Die 1959 ins Kino gelangte abendfüllende Dokumentation von Heinrich Klemme, an der unser Verein die vollen Nutzungs- und Urheberrechte innehat, wurde auf einer DVD zusammen mit umfangreichem Bonus-Material veröffentlicht, die für 29,95 Euro überall auch im Buchhandel erhältlich ist (siehe dazu auch Bericht auf S. 11-13)

Relaunch des Virtuellen Filmmuseums

Die bereits seit einigen Jahren im Netz stehenden Seiten unseres „Virtuellen Filmmuseums“ wurden noch einmal einer Überarbeitung unterzogen. Prof. Dr. Hans-Dieter Kübler und der EDV-Spezialist Uwe Debacher führte diese Aufgabe zusammen mit rund 20 Studierenden der Hochschule für Angewandte Wissenschaften (HAW) im Sommersemester 2006 durch. Die Seiten wurden sowohl inhaltlich ergänzt als auch in Sachen Design und Bedienungsfreundlichkeit sowie Navigation wesentlich verbessert. Zahlreiche Fehler wurden beseitigt und überholte Angaben geändert. Prof. Kübler selbst erläuterte noch einmal auf der Jahreshauptversammlung ausführlich den Stand des Projektes und kündigte an, dass mit Ende des Sommersemester zunächst einmal die Arbeit an diesem Projekt als abgeschlossen betrachtet würde – was nicht ausschließt, dass zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal ein erneuter Relaunch und ein weiterer Ausbau als Projekt der HAW möglich wäre.

Schauen Sie mal rein: www.filmmuseum-hamburg.de

Impressum

Hamburger Flimmern

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

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

Layout: Alin Lange; AL-Designs Hamburg

Adresse: Hamburger Flimmern
Sierichstraße 145
22299 Hamburg
Telefon: 040 / 46 88 55-0
Telefax: 040 / 46 88 55-99

Anzeigen: sind gerne gesehen
Bezug: für Mitglieder kostenlos
Auflage: 2.000 Stück

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



Ich werde Mitglied!

Ich möchte für 65,-€ pro Jahr Mitglied im „Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V.“ werden. Die Vereinszeitschrift „Hamburger Flimmern“ erhalte ich natürlich kostenlos.

Name: _____

Vorname: _____

Straße: _____

PLZ: _____

Ort: _____

Telefon: _____

e-mail: _____

Einen Verrechnungsscheck füge ich bei

Ich überweise auf Kto. 107 22 11 897,
bei der Hamburger Sparkasse,
BLZ 200 50 550

Einsenden an:

Hamburger Flimmern
Sierichstraße 145
22299 Hamburg

Ich abonniere!

Ich möchte für 20,-€ vier Ausgaben der Vereinszeitschrift „Hamburger Flimmern“ abonnieren. Das Abo verlängert sich automatisch, wenn es nicht nach der vierten bezogenen Ausgabe gekündigt wird.

Name: _____

Vorname: _____

Straße: _____

PLZ: _____

Ort: _____

Telefon: _____

e-mail: _____

Einen Verrechnungsscheck füge ich bei

Ich überweise auf Kto. 107 22 11 897,
bei der Hamburger Sparkasse,
BLZ 200 50 550

Einsenden an:

Hamburger Flimmern
Sierichstraße 145
22299 Hamburg

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

