



**Hamburger**

# FLIMMERN

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



**Drehort Hamburg**

**Die Edgar-Wallace-Filme**

**30 Jahre Privattelesehen**

**TV-Nachrichten aus der City Nord**

**Legendärer Produzent**

**Gyula Trebitsch zum 100sten**



Promotion für den  
Edgar-Wallace-Film  
»Der Hexer«

**4** **ALTE HAMBURGER LICHTSPIELHÄUSER**  
*Ein Kiez-Kino wie aus dem Bilderbuch:  
Alt-Heidelberg Lichtspiele (1925–1945)*

**6** **FILMGESCHICHTE**  
*Auf den Spuren von Gyula Trebitsch in Budapest*

**13** **BUCHREZENSION**  
*Ein junger Mann kommt nach Hamburg*

**14** **FILM IN HAMBURG**  
*Gruselfilme am Fließband  
Wie die ersten Edgar-Wallace-Filme entstanden*

**21** **FILMARCHIVE**  
*Das Landesfilmarchiv im Zentrum für Medien  
des Landesinstituts für Schule Bremen*

**23** **BUCHREZENSION**  
*Erster Weltkrieg und kein Ende!*

**24** **FILMMUSEEN**  
*Studio Bendestorf – Quo Vadis?*

**26** **KINGESCHICHTE**  
*35 Jahre Metropolis: Ein besonderes Kommunales Kino*

**28** **FILMTECHNIK**  
*Nach 30 Jahren: Eine neue Super-8-Kamera*

**30** **FILMSTADT HAMBURG**  
*Zwischen hohen Häusern und hohen Tieren  
Heinz Rühmann und die Grindelhochhäuser*

**36** **FILMGESCHICHTE**  
*Das »untertemperierte« Mädchen aus Hamburg  
Eine Hafengeschichte der besonderen Art*

**40** **FERNSEHGESCHICHTE**  
*Vor 30 Jahren in der City Nord:  
Start des Privatfernsehens*

**48** **FERNSEHGESCHICHTE**  
*30 Jahre Privat-TV:  
Von geforderter Programmvielfalt zum Trash-Fernsehen?*

**52** **FILMGESCHICHTE**  
*»Winnetou« in Schwarzweiß  
Nicht realisiertes Hamburger Filmprojekt*

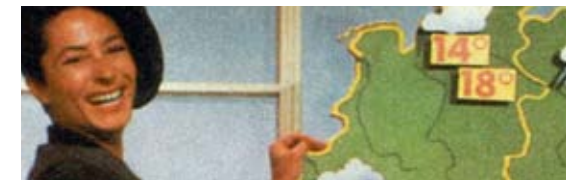
**57** **AUS DEM VEREIN**  
*Jahresrückblick 2013/2014*

**58** **MATINEEN**  
*Filmmatinee 2014/15 im Abaton-Kino*

#### Impressum

**Hamburger Flimmern** Die Zeitschrift des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V.  
[www.filmmuseum-hamburg.de](http://www.filmmuseum-hamburg.de), [www.fernseh museum-hamburg.de](http://www.fernseh museum-hamburg.de)  
**Redaktion:** Jürgen Lossau (V.i.S.d.P.), Dr. Joachim Paschen, Volker Reißmann  
**Layout:** atelier anita wertprach | **Adresse:** Sierichstraße 145, 22299 Hamburg  
Telefon 040-468855-0, Fax -99, [info@filmmuseum-hamburg.de](mailto:info@filmmuseum-hamburg.de)  
**Erscheinen:** unregelmäßig 1–2 mal jährlich | **Anzeigen:** sind gern gesehen  
**Bezug:** für Mitglieder kostenlos | **Titelblatt und Fotos Innenseiten:** Conti-Press

Der Verein »Film- und  
Fernseh museum Hamburg e.V.«  
wird unterstützt von der



## Ein Kiez-Kino wie aus dem Bilderbuch: Alt-Heidelberg Lichtspiele (1925–1945)

Von Volker Reißmann



Bekanntlich wurde auf Hamburgs Amüsiermeile St. Pauli im Jahre 1900 mit *Knopf's Lichtspielhaus* das erste ortsfeste Kino in Hamburg eingerichtet. Bald etablierten sich hier zahlreiche weitere Kinos, die vor allem Unterhaltungsfilme spielten, vielfach entstanden aus Gaststätten, größeren Veranstaltungssälen und Variété-Theatern, die nun ein gutes Zusatz-Geschäft im neuen Kintopp sahen.

**R**und ein Dutzend Kinos war zu den Hochzeiten in den 1930er und 1950er Jahren in Betrieb – heute existiert kein einziges Lichtspieltheater an dieser Stelle mehr. Daher soll mit diesem Beitrag beispielhaft an eines der kleinen Kinos abseits der großen Reeperbahn, schon auf Altonaer Gebiet gelegen, erinnert werden, welches nur knapp 20 Jahre existierte und sich durch einen besonders kuriosen Namen auszeichnete: Die *Alt-Heidelberg-Lichtspiele*.

Bereits seit vielen Jahren befand sich an der Großen Gärtnerstraße 5 bis 7 (später Thadenstraße) das kleine Hotel »*Alt-Heidelberg*«, dessen Tanz- und Ballsaal zeitweilig auch als Auktionshaus diente. Letztmalig findet man unter der Nr. 7 im Altonaer Adreßbuch von 1926 das *Auktionshaus A. K. Aberle* und das *Ballhaus Otto Scheerer*, wobei zu vermuten steht, dass es sich aufgrund der relativ kleinen Belegenheit sogar um eine Doppelnutzung gehandelt haben könnte. Bereits im Adreßbuch 1927 findet sich dann neben dem Namen von Otto Scheerer, der offenbar das kleine Hotel (welches eher den Stil einer heutigen Familienpension gehabt haben dürfte) führte, auch erstmals der Name von Arthur Taeger als Leiter eines Lichtspiel-Betriebes. Offenkundig hatte man den Auktionsbetrieb aufgegeben und führte nun – vermutlich ab November 1925 – Filme zu abendlicher Stunde vor. Leider war es Arthur Taeger nicht lange vergönnt, sein neues Lichtspielhaus zu führen, denn schon Anfang der 1930er Jahre verzeichnet das besagte Adreßbuch eine »*Anna Taeger Wwe.*« als Geschäftsführerin unter der Adresse Große Gärtnerstraße 7.

### FLOHKINO MIT 220 PLÄTZEN

Ob es anfänglich auch als *Fox-Theater* firmierte, wie manche Quellen angeben, konnte bisher nicht verifiziert werden – hierfür Belege zu finden (genauso wie für das eigentlich gespielte Kinoprogramm) ist nicht immer ganz einfach, vielfach verzichtete man auch auf größere Anzeigen in der Tagespresse und setzte mehr auf die Laufkundschaft der näheren Umgebung.

Weiterhin steht zu vermuten, dass die Witwe Anna Taeger mit der Leitung des kleinen Kinos – laut einem Kino-Adreßbuch hatte es Ende der 1920er Jahre gerade einmal 220 Sitzplätze aufzuweisen – offenkundig auf Dauer überfordert war.

Denn schon Mitte der 1930er Jahre verzeichnete das Kino-Adressbuch Julius Pehmöller als neuen Geschäftsführer. Dieser hatte schon einschlägige Erfahrungen im Kinogewerbe vorzuweisen: Ab 1913 hatte er zunächst unter dem Namen *Film-Palast* (später *Gloria-Theater*) am Billhorner Röhrendamm residierendes Großkino mit immerhin mit 690 Plätzen ein paar Jahre geführt, später übernahm seine »*Julius-Pehmöller-Kinobetriebsgesellschaft*« dann auch die Blankeneser Lichtspiele.

### KURZ VOR KRIEGSENDE AUSGEBOMBT

Obwohl die *Alt-Heidelberg-Lichtspiele* sehr verkehrsgünstig lagen – die Große Gärtnerstraße war in den 1920er Jahren mit sieben Straßenbahnlinien und einer Autobusverbindung erreichbar – gab es in den 1930er Jahren dann noch einmal einen Betreiberwechsel: 1937 übernahm K. Persiel die Geschäftsführung. Lange Zeit blieb das Kino von den Bombenangriffen verschont, erst am 11. März 1945 erfolgte die Zerstörung durch Sprengbomben (zwei später Tage später wurden bei einem erneuten Bombardement dann auch nahezu alle anderen Häuser zwischen Bleicher- und Jägerstraße [heute Wohlwillstraße] zerstört). Ein Schicksal, welches einem anderen, unweit an der ehemaligen Adolphstraße (heute: Bernstorffstraße) gelegenen Kino erspart blieb: Hier befand sich seit Ende der 1920er Jahre in den Fabrikationsräumen einer ehemaligen Spiegelfabrik ebenfalls ein Kino vergleichbarer Größe, welches erst als *Adolph-Kino* firmierte, bevor es dann in *Deutsche Lichtspiele* (= *Deuli*) umbenannt und nach fast 25 Jahren Leerstand doch noch einmal als *Studio-Kino* wieder in Betrieb genommen wurde.

Gab es dann noch in den 1950er Jahren wieder rund ein Dutzend Kinos an der Reeperbahn, existierte davon heute kein einziges mehr. Einige Bauten haben wenigstens als Theater oder Kabarett überlebt, wie das ehemalige *Oase-Kino* oder das *Union-Theater* – letzteres wurde als *Schmidts Tivoli* allerdings erst vor wenigen Jahren abgerissen und komplett neu errichtet. Andere Kinobauten werden heute als Minikaufhäuser (*Aladin*) oder Sexkinos genutzt. Ein traditionsreiches Haus an einer Seitenstraße der Reeperbahn, das *Imperial*, hatte sogar ein ganz besonders kurios anmutendes

Schicksal: Erst als reguläres Kino betrieben, wurde es schon 1962 für den regulären Spielbetrieb geschlossen und einige Monate später vom Hamburger Filmemacher und Technik-Tüftler Adalbert Baltes als 360-Grad-Rundumkino (Cinetarium) betrieben. Nachdem sich diese Technik nicht durchsetzen konnte, wurde es wieder als Kino, vorzugsweise für das Abspielen von Erotik-Streifen genutzt, um dann Anfang der 1990er Jahre nach einer Komplettsanierung als Musicaltheater unter gleichem Namen neu eröffnet zu werden – das Eröffnungstück war ausgerechnet das populäre Filmmusical *Grease*. Besonders in den 1990er Jahren auf der Hochphase des Multiplex-Booms geisterten Investment-Vorhaben durch die Hamburger Presse, wieder ein Kinocenter auf der Reeperbahn zu schaffen – doch realisiert werden konnte bis heute keiner dieser Pläne und so bleibt St. Pauli – abgesehen von den Filmkunststätten *B-Movie* und *3001* – eine weitgehend kinofreie Zone.

### ZEITZEUGEN-ERINNERUNGEN

Was die *Alt-Heidelberg-Lichtspiele* angeht: Mögen sie nach 1945 zwangsläufig erst einmal in Vergessenheit geraten sein, so gibt es doch noch Zeitzeugen, die sich an diese »Flohkiste« sehr gut erinnern: So schrieb der aufmerksame Internet-Benutzer Gunnar Oldag aus Langenhorn an unsere Website, er habe als Junge von 1940 bis zur Zerstörung 1945 mit seiner Familie im obersten Stockwerk des Hauses Gärtnerstraße 7 gewohnt. Der damalige Vermieter, Persiel, habe ihm als Bewohner den kostenlosen Zugang zu seinem Filmtheater erlaubt. Hinter dem Foyer habe ein elektrisches Klavier gestanden, im Heizungskeller lagerten eine Menge Musikkrollen, bei der die Töne durch Lochtechnik erzeugt wurden – offenbar zur musikalischen Begleitung der anfangs noch stummen Spielfilme eingesetzt. Auch an den intensiven Austausch der Filmrollen für die Wochenschau, was nur durch versetzte Anfangszeiten möglich war, mit dem in der Nachbarschaft befindlichen *Adolph-Kino* (heute: *Studio-Kino*) konnte er sich noch gut erinnern. Und er stellte unserem Verein freundlicherweise das Foto mit der schönen Außenansicht zur Verfügung, welches wir hier erstmalig abdrucken: Eine schöne kleine Reminiszenz an ein untergegangenes Kiez kino. ●

## Auf den Spuren von Gyula Trebitsch in Budapest

Von Michael Töteberg und Volker Reißmann



Zum 100. Geburtstag von Gyula Trebitsch am 3. November erscheint die erste Biografie über den schon zu Lebzeiten legendären Produzenten. Die beiden Autoren Michael Töteberg und Volker Reißmann sind nach Budapest gefahren, um das weitgehend unbekannte Anfangskapitel einer beispiellosen Karriere zu erforschen. Über ihre Recherchen haben sie den nachfolgenden Reisebericht verfasst.

Ein ungarischer Jude, den es keineswegs freiwillig hier verschlagen hatte, machte Hamburg zur Filmstadt. Gyula Trebitsch, als Zwangsarbeiter nach Deutschland deportiert, kam 1947 in die Hansestadt, wo er buchstäblich aus dem Nichts eine Filmproduktion aufzog. Er hatte jedoch schon in Budapest eine eigene Spielfilmproduktion, über die wir mehr an Ort und Stelle erfahren wollten.

Unser Rundgang beginnt in der Rákóczi út, bei einem Kino, das jeder Budapest-Reiseführer als Sehenswürdigkeit verzeichnet. 1 Das *Urania* ist ein echter Filmpalast: ein Jugendstil-Prachtbau, gemischt mit venezianischer Gotik und maurischer Orientalik, prunkvoll goldverzierten Dekors und luxuriöser Ausstattung. Hier residierte einst die 1899 gegründete *Urania – Ungarische Wissenschaftliche Theaterverein A.G.* Anfangs ein Theater und ein Ort für Bildungsveranstaltungen, wurde 1917 das Haus in ein Lichtspieltheater umgewandelt. Die UFA, die in Budapest ein Premierenkino für ihre Spitzenfilme suchte, übernahm das *Urania* und investierte kräftig; nach sieben Monaten Umbau und Erweiterung von 578 auf 1.089 Plätze, feierte man im März 1930 Wiedereröffnung. Es wurde betrieben wie die repräsentativen UFA-Paläste im Reich: Vor dem Hauptfilm gab es Varieté

und Kabarett; im Sommer war es einen Monat geschlossen, im Herbst begann, wie im Theater, die neue Saison. 231.791 Besucher kamen in der Spielzeit 1932/33 – die Budapester waren kinobegeistert. Hier arbeitete Gyula Trebitsch, Volontär in der Budapester UFA-Niederlassung, am Wochenende als Platzanweiser. In schmucker UFA-Livree – rote Jacke mit goldverzierten Litzen, schwarze Hose, weiße Handschuhe – begleitete er die Kinobesucher mit der Taschenlampe zu ihrem Sitz.

Der glamouröse Filmpalast ist, aufwendig renoviert und in alter Pracht, heute noch in Betrieb. Als wir an einem Sonntagvormittag Mitte November 2013 kommen, wird das Foyer gerade bevölkert von seltsamen Gestalten in Fantasieuniformen: Es findet irgendeine Convention von Fantasy-Filmfans statt, verbunden mit der ungarischen Premiere von *Ender's Game*. Nach den ersten zehn Minuten des US-amerikanischen Science-fiction-Films mit Harrison Ford verlassen wir das *Urania*. Der junge Trebitsch wäre geblieben: Wenn die anderen Volontäre nach Beginn der Vorführung Karten spielten, blieb er im Kinosaal, sah sich immer wieder die Filme an und beobachtete dabei die Reaktionen des Publikums. Sie waren von Vorstellung zu Vorstellung – damals gab es im *Urania* wochentags



1 Urania-Kino



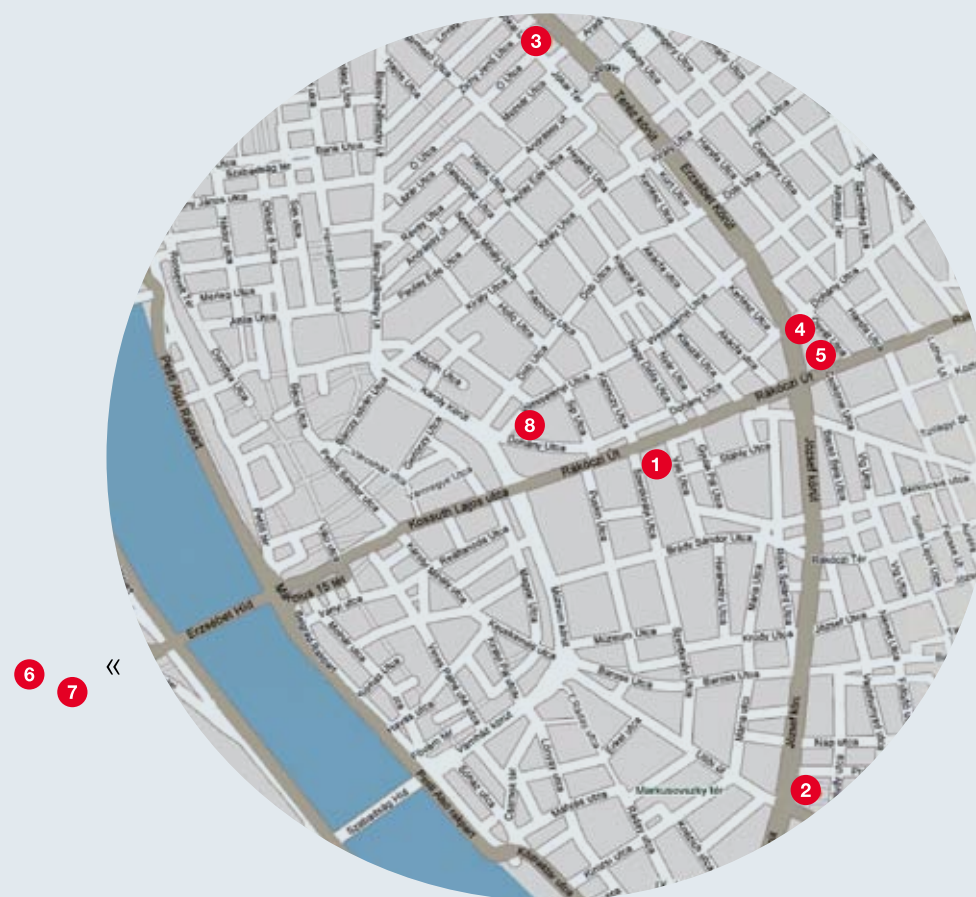
2 Corvin-Kino



3 Décsi-Kino



4 Café New York



vier, sonntags fünf Vorstellungen – und bei den verschiedenen Preiskategorien – unterschieden wurde nicht nur zwischen Parkett und Balkon, sondern auch Seiten-, Casino-, Mittel- und Familien-Loge – ganz unterschiedlich. Auf diese Art betrieb er seine eigene empirische Erforschung des Publikumsgeschmacks.

Einen Tag nach der Reifeprüfung, am 1. Juli 1932, hatte Trebitsch als Volontär in der UFA-Niederlassung Budapest angefangen. Erst drei Monate unbezahlt auf Probe, danach als Praktikant – in der Poststelle Briefmarken aufkleben, so begann seine Karriere im Filmgeschäft. Der anstellige Laufbursche wusste sich überall nützlich zu machen und lernte nebenbei die verschiedenen Facetten des Gewerbes kennen. Dazu gehörte die Praxis der Projektion ebenso wie das Management eines Theaterbetriebs. Nach bestandener Prüfung am 26. Juli 1933 besaß er ein Diplom und durfte sich »Königlich-Ungarischer Filmvorführer« nennen. Seine Vorgesetzten bei der UFA müssen viel von dem strebsamen jungen Mann gehalten haben: Kurz darauf vertraute man ihm, der noch keine 20 Jahre alt war, das renommierte *Urania* an, immerhin das erste Haus am Platz. In der Außenstelle des Bundesarchivs in Berlin-Lichterfelde, wo der viele Zehntausend Seite umfassende

Bestand der UFA-Akten aufbewahrt wird, haben wir den Beleg gefunden. Ein *Bericht über das Geschäftsjahr 1933/34*, den die Budapester UFA-Niederlassung an die Hauptverwaltung nach Berlin schickte, listet die Kosten für Löhne und Gehälter nach Vorführer, Portier, Tonsteuerer, Umroller und Nachtwächter auf. Auf Seite 18 taucht der Name »Julius Trebitsch« auf: Er hatte im *Urania-Kino* an 25 Tagen, während dessen Abwesenheit, den Theaterleiter Alexander Veró vertreten.

### VOM URANIA- ZUM CORVIN-KINO

Im Gedränge der besagten SciFi-Convention konnten wir leider die Plakette nicht finden, die auf Trebitsch im Foyer hinweisen soll. Bei einem unserer Besuche hatte der alte Herr voller Stolz ein Schreiben von László Cselényi aus Budapest, 28. Juni 2002, uns gezeigt: Der Direktor des Nationalen Filmtheaters *Urania*, inzwischen im Besitz einer staatlichen Stiftung, bat um seine Einwilligung, ihn als Ehrenmitglied zu führen und sein Porträtfoto im Kino aufstellen zu dürfen. Die Urkunde war ihm so wichtig wie andere große Auszeichnungen und Preise, die Trophäen eines erfolgreichen Produzentenlebens.



5 Objectiv-Film-Büro



6 Ungarisches Filmarchiv



7 Filmkopierwerk



8 Synagoge



Das prächtige Foyer des Urania-Kinos in Budapest Mitte der 1930er Jahre

Ein paar Straßen weiter, am József körút, befindet sich das Corvin-Filmtheater. **2** Hier war Trebitschs jüngerer Bruder Ottó Platzanweiser. Das leuchtend gelbe Kino, 1922 errichtet, konnte damals durchaus mit dem Urania konkurrieren; es gehörte ebenfalls der UFA, die es an die deutsche Tobis unterverpachtet hatte. Den Rundbau, nicht direkt an der Straße, sondern gut Hundert Meter versetzt, schmücken zahlreiche Gedenktafeln: Während des Ungarn-Aufstands 1950 hatten sich hier, durch den Kinovorplatz gegen die sowjetischen Panzer geschützt, bewaffnete Widerstandskämpfer verschanzt. Der Innenraum ist jedoch enttäuschend: Das Corvin-Filmtheater ist heute ein modernes Multiplex-Kino und lässt nichts mehr vom Glanz vergangener Zeiten erahnen.

Auf unserer Besichtigungstour steuern wir noch ein drittes, ebenfalls traditionsreiches Kino an: das Művész, Teréz körút Nr. 30. 1910, zu einer Zeit, als im Urania noch Vorträge gehalten wurden, eröffnete es als *Mozgóképfeston*, doch für das Stammpublikum war es schlicht »das Décsi«. **3** Das Ehepaar Décsi, alteingesessene Kinobetreiber und leidenschaftliche Cineasten, waren echte Pioniere und führten in ihrem Premierenkino allerlei Neuerungen wie Spätvorstellung und Platzreservierung ein. Auch dieses

alte, in ein Mietshaus eingebaute Filmtheater ist inzwischen renoviert worden, aber ganz ohne historisierenden Zierrat: großzügig Raumgestaltung, klare, klassische Linien ohne Ornamente, im ganzen Haus indirekte Beleuchtung. Trebitsch wird ins Décsi nicht allein wegen des guten Filmprogramms gegangen sein: Er verliebte sich die Tochter des Hauses und heiratete am 2. April 1941 Klári Décsi. Sie war – wie sollte es anders sein – in der Filmbranche tätig als eine der ersten Cutterinnen in Ungarn.

Trebitsch drängte ins Filmgeschäft, aber er wollte kein Kino leiten. Filme produzieren war sein Traum. Und er bekam seine Chance, die er zu nutzen wusste. Wie es dazu kam, lässt sich aus den in Berlin liegenden UFA-Akten erschließen.

Die UFA war ein Weltkonzern, in zahlreichen Ländern rund um den Globus engagiert. In Ungarn liefen die Geschäfte schlecht; im Vorstand der Berliner UFA-Zentrale wurde darüber diskutiert, ob man nicht das Urania verpachten und den ungarischen Verleih ganz aufgeben sollte. Der für das Auslandsgeschäft zuständige Direktor Wilhelm Meydam reiste nach Budapest, um sich ein Bild vor Ort zu verschaffen.



Außenansicht Urania-Kino in den 1930er Jahren

Eintrittskarte für das Kino der Familie Décsi

Die Trebitsch-Produktion *Tokaji rapszódia* (dt. *Tokajer Rhapsodie*) entstand 1937 in den Hunnia-Studios

Am 16. April 1936 erstattete er in der Vorstandssitzung Bericht: »Der Verleih-Betrieb in Ungarn kann«, vermerkt das Protokoll, »nur aufrechterhalten werden, wenn wenigstens ein ungarischsprachiger Film im Programm enthalten ist.« Man brauchte eine Firma vor Ort, die pro Saison der UFA einen ungarischen Film lieferte. So bekam ein UFA-Angestellter, der bisher wenig vorzuweisen hatte, aber Direktor Meydam bei seinem Budapest-Besuchen positiv aufgefallen war, eine einmalige Chance. 22 Jahre alt, gründete Trebitsch die *Objectiv Film Kft.* Von seinem Ersparten konnte er das Stammkapital nicht aufbringen: 10.000 Pengö betrug es laut ungarischem Filmjahrbuch, 639 Pengö hatte er im ganzen Jahr als Urania-Theaterleiter verdient. Trebitsch überzeugte drei Geschäftsleute, als stille Teilhaber in sein Unternehmen einzusteigen. Als Filmproduzent hatte er keinerlei Erfahrungen, aber er konnte einen sicheren Abnehmer für seine Filme vorweisen – die UFA würde sie in ihren Verleih nehmen.

Wir steuern das Kaffeehaus *New York* an, **4** damals wie heute eine berühmte Institution. Das prunkvolle Café aus der Gründerzeit, das die wechselvolle Geschichte Ungarns unbeschadet überstanden hat, war einst ein Treffpunkt von Literaten, Schauspielern und Künstlern.

Hier am Elisabethplatz, Erzsébet körút Nr. 8, im Haus direkt neben dem *New York*, residierte die *Objectiv Film Kft.* **5** Das war eine repräsentative Adresse mitten im Zentrum, in dem Viertel, wo sich alle großen Film- und Verleihfirmen, auch die amerikanischen Major Companies, in Budapest angesiedelt hatten. Trebitsch trank oft seinen Kaffee im *New York*, denn hier verkehrten die Filmleute. Regisseure wie Alexander Korda und Michael Curtiz (der damals noch Kertész Mihály hieß) schauten herein; den Schriftsteller Janos Vászary (Johann von Vaszary) lernte Trebitsch hier kennen oder er traf sich mit seinem Freund Ákos von Ráthonyi. Im *New York* – in sein kleines Büro hätte er sie nicht bitten können – kam er mit den Amerikanern ins Geschäft, denn die *Objectiv* beschäftigte sich neben der Produktion eigener Filme auch mit dem Verleih ausländischer Filme. Trebitsch brachte Frank Capras Film *Mr. Deeds Goes to Town* in die ungarischen Kinos.

#### IM UNGARISCHEN FILMARCHIV

Das *Hungarian National Film Archiv* (*Magyar Nemzeti Filmarchívum*) **6** liegt etwas außerhalb des Zentrums schon in den Ausläufern der Stadthälfte Buda zum leicht hügeligen Umland.



Bemerkenswerte Kontinuität: Das Logo der ersten Firma von Trebitsch in Ungarn und das Logo seiner Holding in den 1980er/1990er Jahren



Bilderquelle: Trebitsch-Produktion Holding/Privatbesitz Gyula Trebitsch



oben: Betriebsausflug der UFA Budapest mit dem aus Berlin angereisten Direktor Wilhelm Maydam, 1934 – ganz hinten, letzte Reihe Mitte: Gyula Trebitsch

unten: Familienidylle im Ferienhaus Ende der 1920er Jahre

Die Einrichtung eines nationalen ungarischen Filmarchivs geht auf eine Idee von Herbert Bauer alias Béla Balázs, den 1884 geborenen ungarischen Filmkritiker, Schriftsteller, Regisseur und Drehbuchautoren zurück. Als *Ungarisches Institut der Filmwissenschaft* 1957 offiziell gegründet, wurde es 1991 mit dem *Status einer nationalen öffentlichen Sammlung* aufgewertet und ist heute das Archiv mit der größten Filmsammlung in Ungarn, vom ungarischen *Ministerium für das nationale Kulturerbe* betrieben. Vom Straßenbahn-Depot Széplóna der Linie 61 am Beginn der Ausfallstraße »Budakeszi út« geht es noch gut einen Kilometer zu Fuß immer leicht bergan, bis man schließlich die Nummer 51/E erreicht. Etwas verdeckt durch einen kleinen Erdwall zur Straße befindet sich hier ein umfangreicher Komplex, hierzu gehören – neben der Ruine einer alten Kapelle – auch noch das *Magyar Filmlabor* (das zentrale ungarische Filmkopierwerk) sowie ein Verwaltungsgebäude mit Kantine und andere Nebengebäude.

Nach der Anmeldung beim Pförtner erwartet uns schon Márton Kurutz. Er arbeitet im Filmarchiv als Referent für Spielfilme vor dem Zweiten Weltkrieg. Natürlich ist die *Objectiv-Film Kft.* hier durchaus bekannt, wenngleich sie auch nur eine von mehreren Filmfirmen der damaligen Zeit war – alle von ihr hergestellten Werke sind in der offiziellen Datenbank des Filminstituts verzeichnet, wenngleich leider aber nicht immer komplett überliefert.

Bereits digitalisiert liegen auf dem internen Netz-Laufwerk die Foto-Nachlässe einiger bedeutender ungarischer Filmemacher und Produzenten jener Zeit vor, so beispielsweise der von Béla Gaál, der 1930 den ersten ungarischen Tonfilm *Csak egy kislány van a világon* herstellte und dessen Film *Hotel Kikelet* von Klári Décsi geschnitten wurde. So interessant es auch ist, die zahlreichen Set- und Werkfotos zu betrachten – auf keinem einzigen Bild ist Trebitsch zu entdecken, auch nicht bei Filmen, in deren Herstellung seine *Objectiv Film Kft.* direkt involviert war.

### EIN BLICK INS UNGARISCHE FILMLEXIKON

Neue Rätsel gibt ein Lexikon auf, welches Márton Kurutz wenig später stolz präsentiert (sein Institut war bei der Erstellung maßgeblich beteiligt): Das *Magyar Hangosfilm Lexikon*, (erschienen im Attraktor-Verlag, Budapest 2006) listet auch die *Objectiv Film Kft.* auf, nennt aber ausschließlich Ákos von Rathonyi als Geschäftsführer und unterschlägt den Namen von Trebitsch komplett.

Es ist eine böse Pointe, dass offenbar hier nicht korrigiert wurde, was unter politischem Druck geschah, um die Firma vor dem Verbot zu

bewahren. Der deutschen UFA hatte Trebitsch den Eintritt in die Filmbranche zu verdanken, doch der Rassenwahn der Nazis beendete seine hoffnungsvoll begonnene Produzenten-Karriere. Nach deutschem Vorbild wurde auch in Ungarn eine Filmkammer eingerichtet mit einer Quote für Juden. Von den 80 ungarischen Filmleuten, die in Budapest direkt oder mittelbar für die UFA arbeiteten, wurden 60 entlassen. Geschäfte mit der UFA konnte die *Objectiv Film Kft.* nicht mehr machen. Auf das erste »Judengesetz« folgte im Mai 1939 das zweite »Judengesetz«, das weitgehend identisch war mit den nationalsozialistischen Rassegesetzen in Deutschland: Juden wurden mit Berufsverbot belegt und praktisch von allen öffentlichen Funktionen ausgeschlossen, zudem verweigerte man ihnen die Bürgerrechte. Trebitsch musste die Geschäftsführung der *Objectiv Film Kft.* abgeben; Ákos von Rathonyi wurde nominell Eigentümer und Geschäftsführer.

Das Lexikon verzeichnet fünf der sechs von Trebitsch selbst genannten Titel: *Rád bízom a feleségem* (1937), *Édes a bosszú* (1937), *Tokaji rapszódia* (1937), *A hölgy egy kisé bogaras* (1938, zusammen mit Hamza Film), *Kádár kontra Kerekes* (1941). Es fehlt der Film *A szerelem nem szégyen* (dt.: *Liebe ist keine Schande*), auch ein Rathonyi-Film übrigens. Dafür nennt das Lexikon noch fünf weitere Filmtitel, die offenkundig in jener Zeit – zumeist zusammen mit anderen Filmfirmen – unter dem Label der *Objectiv Film Kft.* entstanden sind: *Gyimesi vadvirág* (1938, zusammen mit Hamza-Film), *Jöjjön elsején* (1940, zusammen mit Mester-Film), *Katyi* (1942), *Futótűz* (1943, Produktion mit Bajusz Péterrel) und *Ágrólszakadt úrilány* (1943, zusammen mit Takács-Film). Außerdem werden einige nicht vollendete bzw. gar nicht mehr realisierte Filmprojekte der *Objectiv Film* aufgelistet: *Nehéz ma lánynak lenni* (1940), *Blaha Lujza, a nemzet csalogánya* (1941), *Éjjeli vallonás* (1941). Es fehlt im Lexikon ein Film, der wohl ebenfalls der *Objectiv Film* zuzuschreiben ist: *Aranyóra* (dt.: *Die goldene Uhr*), 1943/44 entstanden – Trebitsch war zu dieser Zeit untergetaucht –, erst nach Kriegsende fertiggestellt und unter dem Label einer anderen Gesellschaft herausgebracht. Etliche Bilder in einem Fotoalbum, welches die Dreharbeiten dokumentiert, zeigen Trebitschs damalige Ehefrau Klári bei einem Set-Besuch und der Produktionsüberwachung.

Aber wir wollten nicht nur filmografische Daten recherchieren, sondern die Filme sehen. *Rád bízom a feleségem* (dt.: *Ich vertraue dir meine Frau an*) ist leider nur noch fragmentarisch erhalten – das



Klári Décsi, eine der ersten ungarischen Filmcutterinnen

Kinoanzeige vom 11.11.1940 aus dem ungarischen Periodikum *Magyar Film* zu

*A Serelem nem szégyen!* (dt.: *Liebe ist keine Schande*)



Screenshots der Titelvorspanne und einige Szenenfotos aus den frühen Trebitsch-Produktionen in Ungarn



Ungarische Filmarchiv besitzt lediglich eine Rolle. Aber den Inhalt kann man den zeitgenössischen Kritiken entnehmen. Es ist eine turbulente Komödie nach bekanntem Muster mit einigen originellen Wendungen: Péter, ein eingefleischter Jungeselle, ist Direktor einer Fabrik; seine Sekretärin Lili hat ein Auge auf ihn geworfen. Eigentlich will Péter in Urlaub fahren (und Lili ihm heimlich folgen), doch am Bahnhof trifft er Doktor Tamás. Der Physiker will ebenfalls verreisen, zu einer wichtigen Konferenz, doch er hat ein Problem: Weil er seine Sekretärin mitnimmt, hat seine eifersüchtige Frau Mária geschworen, während seiner Abwesenheit ihren Mann zu betrügen. Péter ist Tamás, der ihm im Krieg das Leben gerettet hat, einen Gefallen schuldig. Er übernimmt es, auf die kapriziöse Mária aufzupassen, was zu allerlei grotesken Verwechslungen und pikanten Situationen führt. Im ungarischen Original heiratet am Schluss Péter seine Sekretärin Lili, während im deutschen Remake von 1943, das Kurt Hoffmann für die Terra mit Heinz Rühmann drehte, Peter und Ellinor (im Original Mária) ein Paar werden.

#### ETLICHE FILME HABEN SICH BIS HEUTE ERHALTEN

Die Komödien *Édes a bosszú* (dt.: *Rache ist süß*), *A hölgy egy kisse bogaras* (dt.: *Die Dame ist etwas verrückt*) und *A szerelem nem szégyen* (dt.: *Liebe ist keine Schande*) kann man sich im Archiv vorführen lassen; andere Filme wie *Katyi* oder *Kádár kontra Kerekes* sind bereits digitalisiert

und ins Netz gestellt worden. Die verwickelte Handlung ist für uns, die wir kein Wort Ungarisch sprechen, nicht immer verständlich, doch spätestens beim Happy End wird klar, dass die Liebenden aller Hindernisse zum Trotz sich stets finden.

Ákos von Ráthonyis Film *Kádár kontra Kerekes* kam am 20. April 1942 zur Uraufführung. Es sollte die letzte Premiere eines seiner Filme werden, die Trebitsch in Budapest erlebte. Kurz darauf hatte er sich in einem Sammellager einzufinden und wurde als Zwangsarbeiter – Juden galten als »wehrunwürdig« – an die Ostfront geschickt wurde.

Der Besuch im Ungarischen Filmarchiv endet in der Dokumentationseinrichtung. Die fünf Mappen mit Materialien zu Trebitsch-Produktionen erweisen sich als wenig ergiebig: nur ein paar Kinoanzeigen und Produktionsankündigungen aus Fachorganen. Die Hoffnung, zeitgenössische Besprechungen aus der ungarischen Presse zu finden und somit etwas über Aufnahme und Rezeption der Filme zu erfahren, erfüllt sich nicht. Wie zum Trost lädt Márton Kurutz zu einem deftigen Mittagessen ein, in der Kantine des benachbarten Filmkopierwerks. 7 Die Essensausgabe erfolgt durch eine Kaffeeklappe, die noch wie ein Relikt aus der Zeit des »real existierenden Sozialismus« wirkt. Aber die Gemüsesuppe mit Fleischklops ist sehr lecker und stärkt für weitere Recherchen. Denn es bleiben Fragen offen und noch einige Details aus der Budapester Zeit des Filmproduzenten Gyula Trebitsch gilt es aufzuklären. Vielleicht bei der nächsten Recherchereise. ●



Michael Töteberg  
und Volker Reißmann:

**Gyula Trebitsch**  
Hamburg 2014  
160 Seiten, zahlreiche  
Illustrationen  
Preis: EUR 14,90

Bereits zweimal hat sich das Hamburger Flimmern mit Gyula Trebitsch beschäftigt. 1996 erschien ein längeres Interview; 2004 gab es noch einmal ein Gespräch mit ihm und George Desmond, der 1947 als britischer Offizier der Real-Film die Lizenz erteilte.

## Werner Grassmann erzählt: Ein junger Mann kommt nach Hamburg

Nach drei Jahren Kriegseinsatz an der Ost- und an der Westfront, nach einem Jahr in us-amerikanischer Gefangenschaft kehrt der noch nicht einmal 20-jährige Werner Grassmann im Frühjahr 1946 zurück in seine halbzerstörte Heimatstadt. Sein Rückblick mit anrührenden Geschichten aus der Nachkriegszeit bis zur Währungsreform lässt uns diese beiden Jahre mitfühlend nacherleben: Aus den vielen Nächten, hungrig und frierend, ragt die titelgebende Nacht im Tarantella besonders hervor, einer vornehmen Nachbar im ehemaligen Esplanade-Hotel, die die Besatzungsmacht den Deutschen als Ersatz für das zerstörte Vaterland überlassen hatte.

Die Geschichten sind so eindrucksvoll, weil sie nicht in Tagebüchern, sondern im Gedächtnis des Autors über Jahrzehnte haften geblieben sind, wie schwimmende Bojen im Mahlstrom des Lebens, und nun herausprudeln wie aus einer anderen Welt. Der rote Faden ist der Lebenshunger nach Jahren der Todesgefahr und der Zerstörung: Zurück bei den ausgebombten Eltern, die es nach Aumühle in ein Behelfsheim verschlagen hat, ist vor allem der älteste Sohn für den Kampf gegen Hunger und Kälte zuständig, den er bei Hamsterfahrten in das Gemüseparadies der Vier- und Marschlande und beim Holz sammeln im fürstlichen Sachsenwald führt. Mindestens ebenso wichtig wie das bloße Überleben ist aber die Suche nach einem besseren Leben.

Wegen der eingefahrenen Darstellungen über die Schrecknisse der Nachkriegszeit halten viele es für unglaublich, dass es auch eine spannende Zeit gewesen ist, die der junge Mann als Schule nutzt: Da hilft nicht nur der hohe Frauenüberschuss (wir wissen nun, warum das Abaton-Kino keine Logen hat), sondern auch die Begegnung mit dunklen Geschäftemachern, die zeigen, wie man es nicht machen soll. Wir sind mit dabei, wenn in der als Rundbau um einen Schornstein angelegten Warmbadeanstalt am Steinort, wo heute das runde Parkhaus von Horten bzw. Saturn steht, mit harter Hand für Hygiene gesorgt wird. Und wir erfahren, welche Wirkung der Besuch beim Schulfreund Schorsch in einer Nissenhütte hat.

Der Autor offenbart auch, wo der gute Geschichtenerzähler seine Talente entwickelt hat: im Kino! Wie verführerisch ist die Flucht in eine Wirklichkeit, wo alle Leute reichlich zu essen haben und friedlich-fröhlich miteinander leben. Doch schnell ist er gelangweilt und findet im Waterloo-Kino ein spannendes Programm mit einer realistischen Filmwelt aus Großbritannien, Frankreich und den USA: Am meisten beeindruckt ihn die Filme im »Original mit deutschen Untertiteln«. Träumt er damals schon davon, später selber mal Filme zu machen? Oder gar ein Kino zu eröffnen?

Die Zeitreise endet mit dem harten Schnitt der Währungsreform im Juni

1948: Während sich der Vorhang für eine bessere Zukunft öffnet, werden die Gespenster der Vergangenheit entsorgt. Wie erfrischend ist es, wenn Werner Grassmann freimütig über seine Stärken und Schwächen mit einem Augenzwinkern erzählen kann: Es war kein düstres Mittelalter, sondern der Aufbruch in die Neuzeit. Gewiss: Das Kapitel ist abgeschlossen und erledigt; das Resümee jedoch »Wenn Hunger und Moral gegeneinander antreten, ist die Moral wohl immer unterlegen« klingt weniger zynisch als weise. Ein willkommener Kontrapunkt zu den sattsam bekannten Jeremiaden. ●

Joachim Paschen



Werner Grassmann:  
**Eine Nacht im Tarantella**  
Hamburg 2014  
144 Seiten mit 40 Abb.  
Preis: EUR 19,95

## Suche diverse Ausgaben der »Illustrierten Film-Bühne« 1946–1968

Im Kauf oder Tausch

Ferner werden **Filmkameras aller Art** aus dem letzten Jahrzehnt zur Sammlungsergänzung gesucht, sowie ein **Arri-Vorderlicht** für den Blimp.

**Kontakt:**  
Hans Joachim Bunnenberg  
Ahrensburg  
Tel./Fax 04102. 566 12



Außenaufnahmen für den Edgar-Wallace-Film  
*Die Tür mit den 7 Schlössern* am Hamburger  
 Hauptbahnhof am 30. März 1962 mit Pinkas Braun

Fotos: Conthi-Press

## Gruselfilme am Fließband

### Wie die ersten Edgar-Wallace-Filme in Hamburg und Umgebung entstanden

Von Joachim Paschen

**Fast so besessen, wie der englische Krimi-Autor Edgar Wallace (1875–1932) seine 200 Romane und Theaterstücke sowie an die tausend Kurzgeschichten in Tag- und Nacharbeit gewissermaßen à tempo in den Phonographen diktierte, fabrizierten deutsche Produzenten, Regisseure und Schauspieler zwischen 1959 und 1972 an die 40 »Edgar-Wallace«-Filme, im Schnitt also drei pro Jahr.**

**G**erade so wie der englische Schriftsteller mit seinen Horror-Phantasien die aus seiner Spielsucht entstandenen Schulden zu bekämpfen suchte, suchte die deutsche Filmindustrie ihr Überleben im Kampf mit dem Fernsehen zu verlängern, das ihnen die Zuschauer raubte und die Kinos leerte. Zu Beginn dieses Kampfes Anfang der 1960er Jahre spielte Hamburg als Dreh- und Produktionsort von einem halben Dutzend Filme der ersten Edgar-Wallace-»Staffel« eine wichtige Rolle.

Es lag auf der Hand, als Ersatz für London Hamburgs Kulissen zu nutzen: Hier gab man sich zuweilen britischer als die Briten, war an Regenschirm wie Nebel gewöhnt, verfügte über Wasserläufe, der Themse so zum Verwechseln ähnlich wie die Kaianlagen den Docks, hier fand sich ein Studiogelände, das nach der Trennung der beiden »Real-Film«-Gründer, Gyula Trebitsch und Walter Koppel, dringend auf Fremdproduktionen angewiesen war. Und doch entstanden 1959/60 die ersten drei deutschen Wallace-Filme nicht in Hamburg, sondern in Kopenhagen bzw. in Bendestorf; erst *Der grüne Bogenschütze* ist im 4. Quartal 1960 in Hamburg gefertigt worden.

Die im Krieg unversehrt gebliebene dänische Hauptstadt, überdies auch mit einem Monarchen ausgestattet, schien

vor allem dem Initiator der Wallace-Filme besonders geeignet. Es war der Däne Preben Philipsen (1910–2005), dessen Vater Constantin bereits 1897 in Kopenhagen die Rialto-Filmproduktion gegründet hatte, der 1959 im Auftrag der von ihm mitbegründeten und mitgeleiteten Verleihfirmen Constantin und Prisma die ersten beiden Wallace-Filme in deutsch-dänischer Zusammenarbeit produzierte. Nach der Sichtung eines englischen Vorbilds aus dem Jahre 1952 (*The Ringer* von Guy Hamilton, dem späteren *James-Bond*-Spezialisten) war man in den Verleihfirmen überzeugt, es »vielleicht sogar noch besser« machen zu können.

#### »Ein Pilotfilm und Optionen für weitere Thriller«

Für den Pilotfilm einer möglichen Serie griff Preben Philipsen zur Nr. 1 der bei Goldmann erschienenen roten Wallace-Taschenbuchreihe: *Der Frosch mit der Maske* (1925 erschienen). Von der Tochter Penelope erstand er überdies die Rechte für *Der rote Kreis* sowie die Option für weitere Thriller des Grusel-Meisters. Zusammen mit seinem Herstellungsleiter Helmut Beck hatte er schon vorher

den österreichischen Schriftsteller Egon Eisler (1910–1994) als Drehbuchautor (Pseudonym mit dänischem Anklang: Trygve Larsen) gefunden; im Januar 1959 lag das Drehbuch gegen ein Honorar von 22.000 DM vor. Der Österreicher Harald Reinl (1908–1985) war von vornherein als versierter Regisseur vorgesehen.

Bei Drehbeginn Ende April 1959 inmitten der Kulissen des üppig ausgestatteten dänischen Hellerup-Studios waren als Schauspieler u. a. schon mit von der Partie Joachim Fuchsberger (1927–2014), froh, der Monotonie seiner bisherigen Liebhaberrollen zu entfliehen, wenn er auch dem Charmeur treu blieb, sowie Siegfried Lowitz, später 100 Mal *Der Alte*. Um das unerlässliche London-Flair zu erreichen, reiste Helmut Beck mit einem kleinen Team an die Themse: Die Aufnahmen einiger allseits bekannter Sehenswürdigkeiten sollten beweisen, dass der Film im Umkreis von Scotland Yard spielte. Am 9. Juni war er abgedreht, Mitte August geschnitten und vertont; nachdem die Freiwillige Selbstkontrolle nach der Kürzung von vier zu »gruseligem« Szenen die begehrte Zulassung »ab 16« vergeben hatte, konnte am 4. September 1959 in Stuttgart die Premiere stattfinden. Der für Deutschland ungewöhnliche Film aus dem düsteren Milieu der Unterwelt und der erfolgreichen Arbeit der





Die Filmplakate aus den Jahren 1960–1963

britischen Gesetzeshüter wurde an den Kinokassen sogleich ein voller Erfolg.

Bereits zu Beginn der Dreharbeiten in Kopenhagen für den zweiten Film (*Der rote Kreis*), zur Abwechslung unter der Regie Jürgen Rolands (1925–2007), der mit *Stahlnetz* für die erste Krimiserie im Deutschen Fernsehen verantwortlich war, machte sich Helmut Becks Ehefrau Anne (unter dem Pseudonym Werner Hill) im November 1959 an die Begutachtung von etwa 20 auf deutsch erschienenen Wallace-Romanen im Blick auf ihre Attraktivität und Verfilmbarkeit. Sie lieferte jeweils eine detaillierte Inhaltsangabe und eine kurze »dramatische Stellungnahme« im Hinblick auf die Verfilmung, mit ausdrücklichen Vorschlägen für das Drehbuch. Mit den weiteren Produktionen sollte es nun Schlag auf Schlag gehen.

#### AUF DER SUCHE NACH NEUEN STOFFEN

Am besten gefiel ihr *Das Gasthaus an der Themse* (»The Indian Rubber Man«): Ein »herrliches, klassisches Krimi-Märchen«, schreibt sie: »Hart genug für die männlichen Zuschauer, aber auch die weiblichen stark ansprechend wegen der Liebesgeschichte zwischen Lila und John Wade.« Sie schlägt vor, dass das Liebespaar die

Filmhandlung tragen soll, während andere Figuren in einer Person zusammengezogen müssten, um eine dichte Handlung mit wirklichen Höhepunkten zu erreichen: »Ein Film, zu dem man unbedingt »Ja« sagen kann und muss.« Sehr gut gefiel ihr auch *Der Banknotenfälscher* (»The Forger«), aus dem *Der Fälscher von London* wird: Daraus lasse sich »ein perfekter, moderner, psychologischer Thriller nach bewährtem Muster machen«; allerdings gibt sie den Tipp, das Motiv des Verbrechens glaubwürdiger zu gestalten. Je mehr sie gelesen hatte, desto mehr merkte sie, dass »alles schon einmal da gewesen ist« – trotzdem hob sie hervor, dass *Der grüne Bogenschütze* (»The green Archer«) zu den »spannendsten und farbigsten« gehört, nicht zuletzt seiner tragischen Akzente wegen. Das Problem der Farbigkeit im Schwarzweißfilm versuchte sie mit dem Vorschlag zu umgehen, die grünen Pfeile phosphorisieren zu lassen. Dem Schreiber des Drehbuchs sagte sie einige Mühsal voraus, alle Elemente einzubringen, die »der Zuschauer von einem Wallace-Film erwartet: Spannung, Grusel, Liebe und die Entlarvung und Sühne

»ein perfekter, moderner, psychologischer Thriller«

aller Verbrechen«. Für nicht so gelungen hielt sie *Die Bande des Schreckens* (»The terrible People«), wegen der Langatmigkeit der Auflösung und der »ewigen, immer wiederkehrenden Entführung der weiblichen Hauptperson«; dennoch sah sie genug Handlungselemente, die »mit neuen Ideen zu einem spannenden, starken Film ausreichen«. Neben weiteren Empfehlungen gab es auch Ablehnungen.

Anne Becks Gutachten bildeten Ende 1959 die Grundlage für die Entscheidung der beiden Verleihfirmen, innerhalb eines Jahres vier neue Filme produzieren zu lassen. Trotz der guten Versorgung mit smørebød, pølser und Aquavit entschloss man sich, wohl aus Kosten- und Devisengründen, die Produktion nach Norddeutschland zu verlegen. Entgegen den Bedenken fiel die erste Wahl auf *Die Bande des Schreckens*. Als Regisseur fungierte wieder Harald Reinl, der seine Ehefrau Karin Dor als attraktive weibliche Hauptdarstellerin zum ersten Mal mit ins Spiel brachte (ihr gelang später der Sprung ins *James-Bond-* und *Hitchcock-Fach*); das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg ließ Elisabeth Flickenschildt nach ihrer Marthe im Faust ein Debüt als weiblicher Bösewicht im verruchten Milieu eines Gruselfilms geben, gegen ein hoch angemessenes Honorar.

Ansonsten gab es viele bekannte Gesichter, darunter Joachim Fuchsberger in der Rolle von Chefinspektor Long, als am 18. Juni 1960 im Atelier 1 in Bendestorf die erste Klappe geschlagen wurde: Gefahren drohten dort nicht nur dem Hauptdarsteller, dem versehentlich ein Zahn »weggeschossen« wurde, sondern auch einer Mitarbeiterin der »Maske«, die achtlos über eine Falltür lief und in die »Tiefe« stürzte. Die wenigen Außenaufnahmen erfolgten in Hamburg und Schleswig-Holstein; fast wäre dabei Dieter Eppler als Blumenzüchter Crayley tatsächlich mit einem Strick um den Hals in der Elbe ertrunken, und Karin Kernke bekam als Alice in einer Grünanlage beim Spiel mit einem »zahmen« Leoparden den Schreck ihres Lebens, als der plötzlich eine Schafherde verfolgte und seine Beute zerfleischte. (Übrigens: Hamburgs legendärer Filmpromoter Klaas Akkermann, verantwortlich für die lokale Pressearbeit, hatte eine kleine Rolle als englischer Konstabler übernommen.) Fünf Wochen später war alles im Kasten, auch für die Endfertigung drängte die Zeit, damit am 25. August die festliche Premiere in Frankfurt am Main veranstaltet werden konnte. Grund für die Eile: Dort war zwei Wochen zuvor *Der Rächer* des Konkurrenten Kurt Ulrich mit Heinz Drache und Ingrid van Bergen als »neuer deut-

scher Film nach Edgar Wallace« angelaufen, der allerdings von der Presse sehr unfreundlich aufgenommen wurde: »Es ist unmöglich, von diesem Film gefesselt zu sein.« Doch auch Reinls Film bekam im *Hamburger Abendblatt* vom 22.10.1960 nur mäßige Noten: Bemängelt wurden grobe Effekte, Verklamottung (»Das Publikum lacht gerade dann, wenn es nicht lachen soll«) und ein etwas biederer Fuchsberger.

#### DIE HAMBURGER WALLACE-FILME

Trotzdem wurde die Produktion des nächsten Wallace-Films komplett nach Hamburg verlegt, wieder im Wechsel unter der Regie von Jürgen Roland, allerdings ohne den Helmut Beck, der zum NDR wechselte und von Horst Wendlandt abgelöst wurde, sowie ohne Fuchsberger, an dessen Stelle noch einmal Klausjürgen Wussow trat: *Der grüne Bogenschütze* entstand im Winter 1960/61 in einem *Real-Film-Atelier*, für dessen Auslastung Gyula Trebitsch nach der Trennung von seinem Kompagnon Walter Koppel nun allein zuständig war. In Erwartung weiterer Erfolgsproduktionen gab man sich bei den Bauten, den Kostümen, den Requisiten, der Maske, der Beleuchtung große Mühe. Gegen Eis und Schnee war man jedoch mehr schlecht als recht

gewappnet: Ein großes Wasserbecken, in das Karin Dor eintauchen sollte, konnte nicht geheizt werden – Jürgen Roland leistete zwar Überzeugungsarbeit und sprang hinein (»Siehst Du, man kann es aushalten«), zog sich aber eine heftige Erkältung zu. Der Schnee vor dem Schloss Ahrensburg, das als Kulisse für Garre Castle ausgiebig genutzt wurde, wo die US-Millionär Bellamy (Gert Fröhe) vom unheimlichen Bogenschützen bedroht wurde, musste von einer Flammenwerfer-Einheit der Bundeswehr weggeschmolzen werden; dort passierte es auch, dass eine »harmlose« Rauchbombe, die statt einer richtigen Bombe durchs Fenster geworfen wurde, den wertvollen Parkettboden im Schloss beschädigte und eine hohe Entschädigung herausforderte.

Erst Ende 1960 wurden die Dreharbeiten abgeschlossen; da die Premiere für den 2. Februar 1961 angesetzt war, blieben für Montage und Vertonung nur vier Wochen. Zu allem Unglück brach sich der Schnittmeister bei einem Unfall beide Arme. Es wurde mit sehr heißer Nadel genäht ... Fast noch verheerender für die Wirkung des Films war es, dass die FSK ihn ohne Schnittauflagen ab 12 Jahren zuließ: Für einen als so harmlos eingestuften Streifen würde sich die Zielgruppe der Jugendlichen nicht erwärmen. Auch die Kritik sparte nicht mit

hämischen Anmerkungen – im *Wuppertaler General-Anzeiger* hieß es am 15. 2. 1961: »In Jürgen Rolands Crime-Comical riecht es nach Kintopp.« Roland wagte sich tatsächlich nicht wieder an einen Wallace-Film, trennte sich von der Produktion und konzentrierte sich auf seine Fernseharbeit.

### AM FLIESSBAND

Der nächste Wallace-Film sollte besser und auf jeden Fall erfolgreicher werden. Der neue Produktionsleiter Wendlandt entschloss sich nach Rücksprache mit der Rialto, die ihren Firmensitz von Frankfurt nach Hamburg verlegte, *Die toten Augen von London* dem *Geheimnis der gelben Narzissen* vorzuziehen. Wieder sollte die Atelier-Erfahrung der *Real-Film* genutzt werden. Während der 47-jährige Alfred Vohrer als neuer Regisseur verpflichtet wurde, blieb die alte Schauspieler-Crew weitgehend erhalten; als besondere Neuerwerbungen konnten Klaus Kinski (bereits im *Rächer* als Schurke aufgetreten) und Dieter Borsche als scheinheiliger Blindenheim-Direktor gelten. Joachim Fuchsberger hatte nun an seiner Seite die 21-jährige Karin Baal als bildhübsche Blindenpflegerin, die Licht ins Dunkel der Verbrechen bringen konnte. Kurze Gastspiele gaben Hamburger Schauspieler wie die Prinzipal-

der Kammerspiele, Ida Ehre, und Fritz Schröder-Jahn vom NDR; der schwergewichtige Freistilringer und Schauspieler Adolf Berber aus Wien übernahm die Rolle des blinden Wüstlings Jack.

Die erste Klappe fiel am 16. Januar 1961 (noch hatte Roland seinen Film gar nicht fertig geschnitten): Diesmal gelang es viel besser, die düster-nebelige Atmosphäre Londons einzufangen; auch einige Hamburger Straßen sowie die Fleetkanäle der Speicherstadt kamen ins Bild. Nach einem straffen Drehplan konnte

**FSK-Bescheid:  
»ab 16 und nicht  
feiertagsfrei«**

schon am 21. Februar die letzte Klappe geschlagen werden; vier Wochen später lag der Film bei der FSK und erhielt wie üblich den Bescheid: ab 16 und nicht feiertagsfrei. Nach der Frankfurter Premiere am 28. März erfolgte der Massenstart am 1. April, zum ersten Mal mit einer Titelschrift in roter Farbe; die bisherigen Kassenrekorde wurden geschlagen, die Kritik lobte die »gruseligen Überraschungen«.

Nun begann das Fließband der Rialto noch schneller zu rollen: In den Shepperton-Studios in Middlesex entstand *Das*

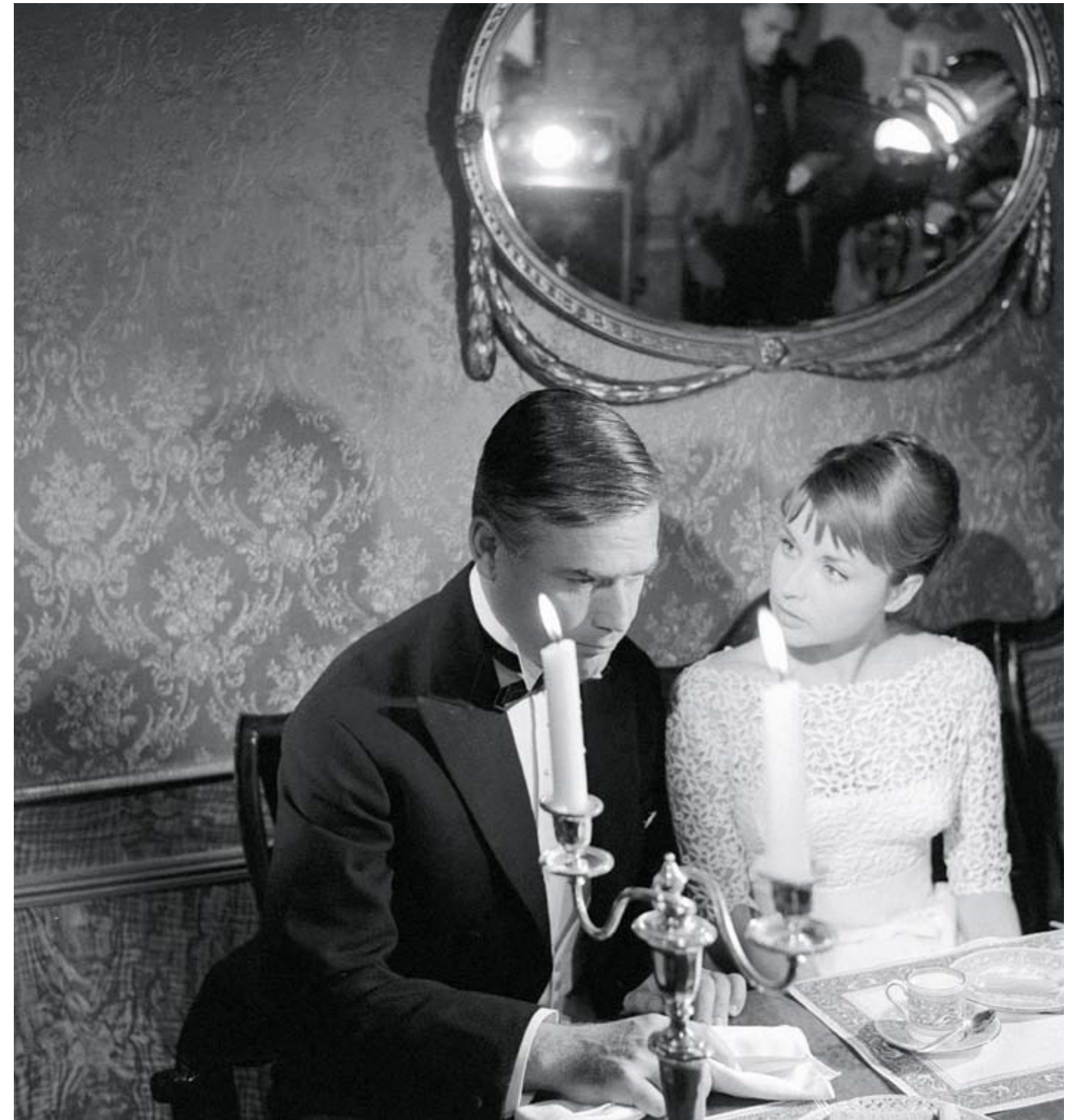
*Geheimnis der gelben Narzissen* im April/Mai 1961, gleichzeitig in zwei Fassungen, einer englischen mit Christopher Lee und einer deutschen mit Fuchsberger; in Hamburg entstand parallel dazu *Der Fälscher von London*: Hier war erneut Harald Reinl zusammen mit Karin Dor am Werke, allerdings ohne Fuchsberger, der ja in Middlesex agierte – den Oberinspektor mimte wieder Siegfried Lowitz. Für die Außenaufnahmen hatte man diesmal ein westfälisches Schloss ausgesucht sowie einige Hinterhöfe, Brücken, Villen und eine Pferderennbahn in Hamburg; die Kulissen bei *Real-Film* fielen diesmal besonders üppig aus, da die Handlung bei den oberen Zehntausend angesiedelt war. Um die Spannung auf den neuesten Wallace-Film zu erhöhen, sorgte die Produktion dafür, dass nichts über die Dreharbeiten nach außen drang: Anfang Juni war Drehschluss, die Erstaufführung fand nur einen Monat nach dem *Geheimnis der gelben Narzissen* am 15. August 1961 in Aachen statt: Diese schnelle Folge ebenso wie der Vorzug, den immer mehr Kinogänger ihrem Fernsehschirm gaben, führten zum Misserfolg. Das schlimmste Urteil fiel die Wochenzeitung *DIE ZEIT* über eine »biedere Hausmannskost, die sich nicht attraktiv genug vom Fernsehprogramm« unterscheidet. Gruselszenen ja, aber nur für den, der »sich mit Lust die kalte Gänsehaut über den Rücken jagen lässt«.

### DIE LETZTEN PRODUKTIONEN

Hamburg musste nun eine Pause einlegen; denn der nächste Rialto-Film auf der Grundlage eines Edgar-Wallace-Romans entstand im September 1961 im Westberliner Ufa-Studio: Für *Die seltsame Gräfin* hatte man besonders auf alt bewährte Kräfte der frühen Ufa-Zeit zurückgegriffen, als Regisseur auf Josef von Báky (1902–1966) und als Hauptdarstellerin auf Lil Dagover (1887–1980); nur einige Außenaufnahmen wurden wieder, diesmal aus einem etwas anderen Blickwinkel, beim Schloss Ahrensburg gemacht.

Mit den *Gangstern von London*, einem der letzten Romane von Edgar Wallace, kam im Dezember 1961 wieder *Real-Film*, nun umbenannt in Studio Hamburg, ins Spiel: Das gesamte Team, das bereits für

Außenaufnahmen für den Edgar-Wallace-Film *Die Tür mit den 7 Schlössern* am Hamburger Hauptbahnhof am 30. März 1962



Joachim »Blacky« Fuchsberger und Brigitte Grothum bei Dreharbeiten *Die seltsame Gräfin* am 2. Oktober 1961 im Studio Hamburg

einen anderen Film engagiert worden war, dessen Drehbuch aber nicht zufriedenstellte, wurde nun zur Jagd auf die rücksichtslosesten Gangsterbanden (natürlich aus Chicago) geschickt, die je die Themse-Stadt in Angst und Schrecken versetzt hatten. Es lag wohl nicht nur an der Feiertagslaune (Weihnachten und Sylvester fielen in die Drehzeit), sondern vor allem am Regisseur, dem Österreicher Helmuth Ashley, dass der Film eher komödiantische als dramatische Züge

trug. Als besondere Zugabe war der britische Schauspieler Christopher Lee nach Hamburg importiert worden, bislang besonders im Vampir- und Frankenstein-Fach erprobt: Er spielte einen zur Unterstützung Scotland Yards herbeigerufenen FBI-Agenten mit dem sprechenden Namen Allermann; tatsächlich wusste der britische Schauspieler alles besser und verdarb es sich mit den Teammitgliedern. Er hielt den Film wohl trotz des guten Honorars für unter seiner Würde,

vielleicht weil ihm die Rolle nicht die Gelegenheit bot, den gewohnten Unhold zu spielen. Die Außenaufnahmen wurden wie gewohnt in Hamburg gemacht, entgegen dem ausgestreuten Gerücht, diesmal sei man für diesen Zweck wirklich nach London gefahren. Unter dem Titel *Das Rätsel der roten Orchidee* kam der Film im März 1962 in die Kinos, wenig erfolgreich, vermutlich weil er das Gruseln nicht so ernst nahm, sondern eher persiflierte. Ashley wurde nicht wieder

engagiert, er wechselte zum Fernsehen, wo er bei vielen Krimi-Serien Regie führte.

Wieder musste Studio Hamburg eine Pause einlegen, während in Berlin im Frühjahr 1962 *Die Tür mit den 7 Schlössern* produziert wurde. Anfang Juni 1962 war es dann endlich soweit, dass in Hamburg der Roman verfilmt wurde, der Anne Beck am besten gefallen hatte: *Das Gasthaus an der Themse*. Drehbuchautor Eisler hatte sich trotzdem schwer getan; seine Vorlage wurde mehrmals überarbeitet, bis der Roman zum Kummer der Fans kaum noch zu erkennen

»Die Gesangseinlage der Flickenschildt gab eine besondere Note«

war, nicht zuletzt weil ein neuer Haupttäter geschaffen wurde, der »Hai«, der als Froschmann seine Opfer zu Tode harpuniert. Nach den personellen Irrwegen der vorangegangenen Filme kam nun wieder die bewährte Crew zusammen, ergänzt durch einige Spitzenleute: Regie führte Alfred Vohrer, die Rolle des Inspektors (diesmal bei der *River Police*) übernahm Joachim Fuchsberger, an seiner Seite vor der Kamera die 27-jährige Brigitte Grothum; Klaus Kinski musste sich unter russischem Tarnnamen als einen im Gasthaus einquartierten Polizeispitzel aufopfern. Gastspiele gaben Richard Münch (mal verkleidet als Arzt, mal als Hai) und (zum zweiten Mal) Elisabeth Flickenschildt vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg.

Tatsächlich war es die Gesangseinlage der Flickenschildt als zwielichtige Gastwirtin Nelly Oaks, die dem Film eine besondere Note gab: Zur Musik von Martin Böttcher brachte sie das Lied »Besonders in der Nacht!« mit verruchter Stimme gleich zu Beginn zum Besten. Ein bedenklicher Reporter des *Hamburger Echo* fragte die berühmte Schauspielerin, ob sie diese Rolle in einem Kriminalfilm genieße, und bekam als Antwort zu hören: »Wir Künstler sollten hin und wieder mal unserem gewohnten Rollenfach entfliehen.« Die Außenaufnahmen fanden im Milieu zwischen Elbe und Reeperbahn statt, so dass der Regisseur

die Stammbesetzung auf dem Kiez hin und wieder mit einer Safttour über die Ablenkung durch die Filmarbeiten hinwegtrösten musste. Nach der Berliner Premiere am 28. September 1962 war die Presse des Lobes voll: »Den Film habe ich mit Wonnegrusel gesehen!« hieß es z. B. in der *Neuen Rhein Zeitung* vom 29.9.1962. Auch die Kinokassen klingelten wie nie zuvor.

Ein voller Erfolg – und doch das Ende Hamburgs als Drehort für Wallace-Filme: Nach dem elften Film der ersten Staffel wurden die weiteren Produktionen endgültig nach Berlin verlegt. In den nächsten zehn Jahren entstanden noch mehr als zwei Dutzend weitere Edgar-Wallace-Filme, zumeist mit der bekannten Stammbesetzung. (Nur selten kam man um

Aufnahmen im Hamburger Hafen nicht herum.) Zu den bekanntesten zählte bestimmt der 1964 fertig gestellte *Hexer*, der dem durch weitere Programme ausgedehnten Fernsehen noch einmal Paroli bieten sollte. Er gehörte allerdings zu den ersten, die ab 1969 im Fernsehen liefen. Auch Studio Hamburg hatte sich mehr und mehr auf die Fernsehproduktion verlegt. ●

*Dank an Sylvia Zarnack, die dem Film- und Fernsehmuseum Hamburg einen Teil des Nachlasses ihrer Eltern Helmut und Anne Beck überlassen hat, sowie an Volker Reißmann für wichtige Hinweise und die Suche nach (bisher wenig bekanntem) Bildmaterial im Conti-Press-Bestand im Staatsarchiv, aus dem auch alle Fotos zu diesem Artikel stammen.*



Dreharbeiten für *Die seltsame Gräfin* am 2. Oktober 1961 im Park von Schloss Ahrensburg

## Das Landesfilmarchiv im Zentrum für Medien des Landesinstituts für Schule Bremen

Von Daniel Tilgner



Licht aus, auf der Leinwand flimmert es schwarzweiß: Pferdefuhrwerke auf der Obernstraße, reges Markttreiben zu Füßen des Rolands und natürlich der Hafen voller Schiffe entlang kilometerlanger Kajen, dicht befüllt mit Kränen, Waggons und Hafentarbeitern vor Schuppen und Speichern mit Waren aus aller Welt – wenn Bremer Publikum erstmals ausgewählte historische Filmdokumente des Landesfilmarchivs präsentiert werden, ist stauende Begeisterung keine seltene Reaktion.

Zu den besonders beeindruckenden Stücken gehören in den 1920er und -30er Jahren aufgenommenen Filmrollen, z. B. besagte Innenstadt- und Hafenszenen oder die gesammelten Werke von Alfred Koch. Der 1895 geborene Stummfilm pianist begann 1928, seine Stadt und seine Familie mit viel technischem Sachverstand und Fantasie in Szene zu setzen. Noch einige Jahre älter als Kochs 9,5-mm-Filme sind auch die 16-mm-Streifen der Familie Stürcken mit Straßen- und Gartenaufnahmen aus dem Stadtteil Schwachhausen. Diese heute wertvollen historischen Dokumente von 1925 entstanden zu einer Zeit als deutschlandweit der stete Auf- und Ausbau eines Netzes staatlicher Bildstellen erfolgte, um das sich rasant ausbreitende Bildmedium Fotografie und später auch den Film im Schulunterricht einsetzbar zu machen.

In Bremen fiel der Startschuss 1924. Schon einige Jahre zuvor hatten engagierte Pädagogen und Mitglieder des Bremischen Lehrervereins eine »Arbeitsgemeinschaft für das Lichtbildwesen« ins Leben gerufen und den Aufbau einer fotografischen Sammlung begonnen, aber der offizielle Betrieb der »Bremischen Lichtbildzentrale für das Volksschulwesen« begann erst im November

1924: 30 Bildreihen mit rund 700 Fotos standen den Bremer Lehrkräften fortan zur Ausleihe bereit. Die Bestände wuchsen rasch, und die »Lichtbildzentrale« zählte am Ende des Jahrzehnts bereits 8000 großformatige Glasdias. Mit den zu einem Viertel von Bremer Lehrern und dann auch von professionellen Fotografen aufgenommenen Motiven ließen sich Schulklassen Themen aus der Region, z. B. Torfabbau oder Landwirtschaft in exakter Abbildung anschaulich vermitteln. 1935 wurde die »Lichtbildzentrale« mit den Bildstellen der Städte Bremerhaven und Vegesack zur »Kreisbildstelle Bremen« vereint und der »Landesbildstelle Hansa« in Hamburg unterstellt. Nach dem Zweiten Weltkrieg entstand 1949 die eigenständige »Landesbildstelle Bremen« mit genau festgelegtem Aufgabenmix aus den Bereichen Pädagogik, Bild- und Filmsammlung und Technik.

Neben der Fotografie hatte das Medium Film vor allem mit der 1934 erfolgten Gründung der »Reichsstelle für den Unterrichtsfilm« (ab 1940: Reichsstelle für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht, RWU) Einzug in das Angebot der Bildstellen gefunden. Der Einsatz von Unterrichtsfilmen nahm während der 1930er Jahre rapide zu, und als 1950 in München das FWU (Institut für Film und

Bild in Wissenschaft und Unterricht) zum Neustart der Lehrmedienproduktion gegründet wurde, stand der Buchstabe »F« für »Film« bereits an erster Stelle. Die seit 1934 zu Hunderten mit vollständigen Lizenzen angeschafften RWU- und FWU-Filme bilden heute als »Didaktisches Archiv« einen eigenen Bestand im Landesfilmarchiv. Auch das Material von 50 Eigenproduktionen gehört in diesen Zusammenhang. Denn wie die Fotografinnen und Fotografen der Landesbildstelle wichtige Phasen der Stadtentwicklung, besondere Ereignisse und den Alltag der Menschen im Bild festhielten, so wurden seit den 1980er Jahren ebenso Filme produziert. Sie enthalten zum Teil sehr wertvolle zeitgeschichtliche Quellen, z. B. Interviews mit inzwischen verstorbenen Zeitzeugen der Novemberpogrome 1938 oder Aufnahmen der Verfüllung des 1,6 Kilometer langen Überseehafens mit Millionen an Kubikmetern Außenwesersand 1998.

### LEBENDIGES ARCHIV

Als Ort der fortwährenden Beschäftigung mit Film und Projektion wurde die Landesbildstelle allein durch ihre Existenz eine Anlauf- und Abgabestelle für nicht mehr benötigte Filme aller Art.



Filmdosen und Dia-Reihen im Rechercheraum des Landesfilmarchivs

Bis in die 1990er Jahre waren von Filmamateuren, Firmen, Vereinen und weiteren Quellen derart viele Rollen übereignet worden, dass ein Status dafür formuliert und festgeschrieben werden sollte. Vor diesem Hintergrund entstand 1995 das Landesfilmarchiv. Die Leitung übernahm der Mitarbeiter Dr. Diethelm Knauf. Durch seine schon zuvor begonnene Tätigkeit, die historischen Filme und das neu eingerichtete Archiv in einer Vielzahl öffentlicher Veranstaltungen, Ausstellungen und Video-Projekten bekannt zu machen, konnten in wenigen Jahren Hunderte von Filmdokumenten übernommen werden. Eine gemeinsam mit Radio Bremen im Staatsarchiv Bremen durchgeführte Filmsammelaktion 2004 war sehr erfolgreich, und 2010 wurde erneut öffentlich zur Abgabe von historischem Filmmaterial aufgerufen. Bis heute finden weiterhin wertvolle »Dachbodenfunde« den Weg ins Landesfilmarchiv – zuletzt im September 2014, als der Sohn eines Hemelinger Juweliers die insgesamt 80 Rollen seines Vaters aus den Jahren 1938 bis 1970 ablieferte. Das Archiv ist somit sehr lebendig und baut seinen einzigartigen kulturhistorischen Filmschatz weiter aus.

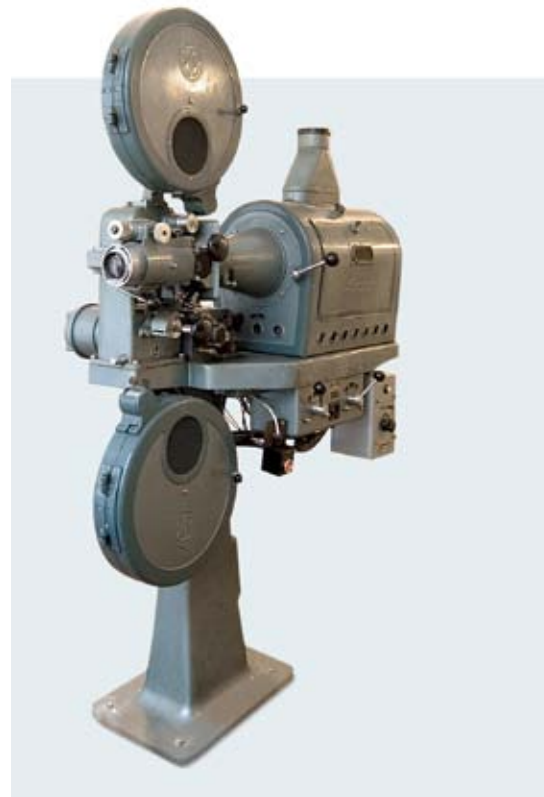
Zur Zeit der ersten Filmsammelaktion 2004 war auch in Bremen die in allen Ländern stattgefundene Reorganisation der staatlichen Bildstellen weitgehend abgeschlossen und aus der »Landesbildstelle« das »Zentrum für Medien« geworden. Bereits seit 1998 dem Landesinstitut für Schule (LIS) zugeordnet, unterstützt das Zentrum Lehrkräfte in allen Bereichen der Medienbildung auf vielfältige Weise. Über das LIS als Dienststelle der senatorischen Behörde für Bildung und Wissenschaft

erklären sich die vielen Aktivitäten des Landesfilm- und des Fotoarchivs in Zusammenhang mit Schul- und Bildungsprojekten.

Seit Bestehen des Landesfilmarchivs wird jeder abgegebene Originalfilm als historisches Dokument bewahrt und Rolle für Rolle als einzigartige Quelle behandelt. Das gilt für vollständige Produktionen von Stadtporträts z. B. der Bremen-Werbung aus den 1930- und 60er Jahren und ebenso für private Filme, deren Inhalte auf den ersten Blick häufig austauschbar erscheinen, z. B. Super-8-Aufnahmen von Tieren im Bremer Bürgerpark aus den 1970er Jahren, Schwenks vom Herdentor hinauf zum beliebten Touristenmotiv der »Wallmühle« oder Einstellungen von Kaffeetafeln auf Familienfeiern von Taufen bis Beerdigungen. Denn auch auf diesem vordergründig unspektakulären Material sind zahlreiche Details überliefert, die helfen können, unser Bild von der Vergangenheit zu schärfen.

### VIelfÄLTIGE BESTÄNDE

Das Sammelgebiet des Landesfilmarchivs endet nicht an den Landesgrenzen, und aus verschiedenen Gründen finden sich zahlreiche Rollen im Bestand, die nicht nur Bremer und Bremerhavener Motive zeigen. Vor allem durch Übernahmen von geschlossenen Beständen und Sammlungen sind auch überregionale Filme ins Archiv gelangt, z. B. der gesamte Produktionsnachlass des Kultur- und Lehrfilminstituts Klemens Lindenau (Delmenhorst). Besonders zu erwähnen ist die Kooperation mit dem Deutschen Schiffahrtsmuseum Bremerhaven. Mit der Übernahme von ca. 600 Filmen aus



Blickfang im Zentrum für Medien: 35-mm-Projektor der Firma Bauer aus dem Kinosaal der früheren Landesbildstelle

der Seestadt hat das Landesfilmarchiv sich auch das allgemeine Thema Schifffahrt als weiteres Sammelfeld erschließen können, zumal ohnehin durch Abgaben von Bremer Werften, Reedereien und Hafenbetrieben viel Material aus der maritimen Wirtschaft vorhanden ist (AG »Weser«, DDG Hansa, Norddeutscher Lloyd, Stauerei Heinrichs u.v.a.m.). Auf diese Weise sind jüngst auch besondere Hamburger Filmdokumente nach Bremen gelangt, nämlich Aufnahmen des 1974 nach Eröffnung der Köhlbrandbrücke eingestellten Trajektfähren-Verkehrs über die Süderelbe und Impressionen vom Fahrbetrieb der »Stettin« als letztem dampfbetriebenen Eisbrecher auf der Elbe. Auch von Bremer Seeleuten gelangten weltweit belichtete Filme ins Archiv, und noch mehr außerbremisches Bewegtbild stammt von den vielen Bremer Filmamateuren, die als Urlauber mit Kameras im Gepäck die Weser wochenlang weit hinter sich ließen.

Die Bestände des Landesfilmarchivs sind mithin ebenso umfangreich wie vielfältig – und eignen sich als ertragreiche Fundgrube für Fragestellungen, Filmrecherchen und Schulprojekte aller Art. »Flak-Stellungen« für die ARD, »Verkehrsampeln« für das ZDF und Filme über den

Stadtteil Neustadt für eine »Doppelstunde Heimatkunde« der 9. Jahrgangsstufe einer Bremer Oberschule, so lauteten die jüngsten erfolgreich bedienten Anfragen. Aber wie viele staatliche Bremer Einrichtungen sieht sich das Landesfilmarchiv mit großen Herausforderungen konfrontiert. Vor dem Hintergrund der jährlich anstehenden gesetzlichen Verpflichtung zur Personaleinsparung kann das Zentrum für Medien seinem Landesfilmarchiv zurzeit lediglich eine volle Arbeitskraft zuteilen. Ferner erscheint wegen bremsischer Haushaltsnotlage die Erneuerung der veralteten Digitalisierungstechnik (Abfilmanlage mit Prisma) vorerst unmöglich und ist der Weg zur Herrichtung klimatisch optimale Magazinfläche (6° C bei 25 % Luftfeuchte) noch nicht gefunden. Aber trotz offensichtlicher Ausstattungsmängel und ernsthafter Schwierigkeiten bei der Bestandssicherung sind die positiven Aspekte nicht zu übersehen: das Landesfilmarchiv lebt, ist arbeitsfähig und mit seiner Einbindung ins Zentrum für Medien langfristig gesichert. Durch Kooperation mit dem Regionalfernsehen von Radio Bremen und durch öffentliche Filmveranstaltungen und Publikationsprojekte wird die Arbeit des Landesfilmarchivs in der bremischen Öffentlichkeit bekannt gemacht, wertgeschätzt und für Bildungs- und Veranstaltungsprojekte aller Art nachgefragt.

Wer die starke Wirkung der eingängigen historischen Filmbilder in Verbindung mit den zugehörigen Geschichten und Hintergründen erlebt, den wundert das kaum. Historische Filmesequenzen vermitteln sofort intensive Eindrücke. Sie präsentieren sich wie ein Schaufenster in die Vergangenheit und suggerieren damit ein spontanes Gefühl persönlicher Zeugenschaft. Und dabei ist es ganz gleich, ob das Publikum aus Bremer Schulklassen, Senioren, Mediensachverständigen oder Fachhistorikern besteht – moderiertes Bewegtbild aus vergangenen Tagen schärft die Sinne für die Erinnerung und weckt Interesse für ein Verstehen vom Werden unserer Gegenwart. ●

### KONTAKT

Landesfilmarchiv Bremen  
Zentrum für Medien/LIS · Dr. Daniel Tilgner  
Große Weidestraße 4–16 · 28195 Bremen  
T. 0421. 361 78 45 · dtilgner@lis.bremen.de

## Deutsche Spielfilme 1931–1939 Erster Weltkrieg und kein Ende!

Natürlich kann das Erinnerungsjahr nicht zu Ende gehen, ohne mehrere Blicke auch auf die Filme über jene Zeit zu werfen. Der renommierte Münchener Verlag bietet gleich drei umfangreiche Werke zum Thema an, von denen eines mit besonderem wissenschaftlichen Anspruch auftritt: Die von der Universität München angenommene Dissertation erscheint zwar unter einem etwas kryptischen Haupttitel und einem anspruchsvollen Untertitel und ist mit einem sehr zugespitzten Klappentext versehen, doch sie liefert eine überaus gründliche Analyse von deutschen Filmen der Zwischenkriegszeit, aus denen sich eine Kontinuität von der Weimarer Republik zum Dritten Reich herauslesen lässt.

Es sind insgesamt 16 Spielfilme, die sich Daniela Kalscheuer vorgenommen hat, fünf von ihnen sind vor der Machtübernahme Hitlers entstanden, elf danach: Sie werden auf 200 Seiten, wie die Verfasserin es nennt, einer »quantitativen Analyse« unterzogen: Dazu gehören neben den Inhaltsangaben, den Biografien der Beteiligten, den Produktionsbedingungen, den Zensurenentscheidungen und Prädikaten vor allem die Auswertung der Eigenwerbungen und der Kritiken; schließlich wird noch auf den Umgang mit den Filmen nach 1945 eingegangen. Als Ergänzung sind die auf der beigefügten CD-Rom untergebrachten Protokolle gedacht: Alle Filme sind nach Sequenzen unterteilt worden (leider ohne eine klare Strukturierung), von den meisten sind auch ausgewählte Einstellungen beschrieben worden (leider ohne Begründung für die Auswahl).

Die zusammengestellten Informationen sind höchst interessant und ermöglichen eine objektive Einschätzung der Filme. Ein erstaunlicher Bogen wird sichtbar: Von der 1931 entstandenen Romanverfilmung *Douaumont* über das verzweifelte Hin und Her der Kämpfe um ein französisches Fort als Beispiel für den Grabenkrieg zu der Langzeit-

darstellung in *Pour le Mérite*, in dem 1938 die Verbindung zwischen den Kriegen behandelt wird. Während der eine Film eher als Erinnerung für die ehemaligen Kriegsteilnehmer gedacht war, zielte der andere auf die Verherrlichung des Frontsoldaten für den kommenden Krieg.

Zur eigentlichen Interpretation kommt es dann auf den nächsten 150 Seiten bei der »qualitativen Analyse«. Die Verfasserin sucht aus den Filmen nach Antworten auf zwölf Problemfragen: Kriegsschuld und Dolchstoßlegende, Bild der Soldaten, Offiziere und Frauen sowie der Feinde, Rassismus und Antisemitismus, Darstellung des Kriegsgeschehens, Bewertung des Opfertodes u. a. Dabei kommt Erstaunliches heraus, wenn sie z. B. feststellt, dass der Antisemitismus in den Filmen keinen »signifikanten Platz« (S. 419) einnimmt, es eher um national-konservatives Gedankengut geht, wobei sie allerdings fälschlicherweise das katholische Zentrum einbezieht. Viel zu kurz geraten leider die Anmerkungen zur Dramaturgie, die für die Wirkung der Filme doch ausschlaggebend war.

Im Fazit wird festgestellt, dass die Filme eindeutig als Propaganda zu bewerten sind. Widersprüche zwischen den national-konservativen Eliten und dem Nationalsozialismus werden dabei allerdings nur unzureichend ausgedeutet. Die Auseinandersetzung mit der einschlägigen Literatur im Fazit hätte im Übrigen besser Platz in der Einleitung gehabt, so dass der Leser auf Kontroversen vorbereitet wäre. ●

Joachim Paschen



Daniela Kalscheuer:  
**Sieg! Heil!**

Strategien zur  
mentalenen Aufrüstung  
im deutschen Welt-  
kriegsfilmen 1931–1939.  
Edition Text + Kritik:  
München 2014.  
508 Seiten, 1 CD-Rom,  
Preis: EUR 39,- €



## Studio Bendestorf Quo Vadis?

Von Walfried Malleskat

**Der Kampf um den Erhalt des kulturhistorisch wichtigen Filmstudios in der Nordheide geht weiter. Der »Freundeskreis Filmmuseum Bendestorf« appelliert an Landes- und Kommunalpolitik, die Umsetzung des Projekts zu unterstützen.**

Zur Erinnerung: Die Filmstudios Bendestorf gibt es seit 1947, d. h. zur Gründung seiner Jungen Film-Union errichtete der Produzent, Regisseur und Drehbuchautor Rolf Meyer die erste Aufnahmehalle. Bis 1950 entstand eine – zu der Zeit – einmalige Infrastruktur zur Spielfilmproduktion in der Nordheide. 1952 kam das Ende der Jungen Film-Union und der Studiokomplex wurde von Fink-Film weiterbetrieben. An der von Meyer vollendeten Architektur wurde bis heute nichts verändert. Wand, Boden, Fenster, Tore und Farben sind im originären Zustand. Erkennbar sind die Spuren, die der Zahn der Zeit genagt hat.

Von 1947 bis 2013 wurden hier mehr als 100 Spielfilme gedreht, die erste Seifenoper der Nation »Familie Schölermann« mit 111 Folgen entstand in Bendestorf, das ZDF hat hier diverse

Vorabendserien produziert, letztlich nutzten auch die privaten Fernsehsender Bendestorf als Produktionsstätte. Ende der 80er Jahre etablierte sich als Dauereinrichtung das »Vox-Klangstudio«. In Bendestorf ist von der Nachkriegszeit – noch vor Gründung der Bundesrepublik – bis heute ein gewaltiges Stück Populärkultur geschaffen und damit ein Kulturerbe hinterlassen worden.

### DER FREUNDESKREIS

Dem gilt es nun gerecht zu werden. In 2011 hat sich der »Freundeskreis Filmmuseum Bendestorf e.V.« formiert – ein Verein, der den »Erhalt von kulturhistorischer Bausubstanz auf dem Filmgelände« als Ziel formuliert hat. Anfänglich mit 39 und nun 56 Mitgliedern nahm er die Arbeit, besser den Kampf für den Erhalt des Studios auf. Durch stetige und

intensive Überzeugungsarbeit gelang es ihm, eine neue Mehrheit im Gemeinderat zu schaffen, die das Vereinsziel vertritt. Das Vereinskonto war anfänglich gleich null. Heute verfügt der Verein, dank regionaler Sponsoren, über eine sechsstelligen Summe, die ausreicht, zumindest einen Teil des Studiokomplexes der Nachwelt zu erhalten. Zunächst konzentrierte sich die Kaufabsicht auf die legendäre Aufnahmehalle A1. Das hatte bis zum Herbst 2013 oberste Priorität. Der Öffentlichkeit wurde seitens der Gemeinde Kauf und Sanierung durch den Verein verkündet. Alles schien unter Dach und Fach. Der Erhalt des Architekturensembles Halle A1 und Vox-Klangstudio schien gesichert: Der Verein kauft Halle A1 und der Betreiber des Vox-Klangstudio übernimmt das Nebengebäude mit dem darin integrierten ehemaligen Produzentenkinos.

Doch es kam anders. Die Kaufverhandlungen Vox-Klangstudio scheiterten und Ende 2013 ergab sich nun für den Verein die Alternative, das Nebengebäude mit dem Kino zu erwerben. Immerhin, das Raumvolumen ist doppelt so groß wie Halle A1, der Kinosaal ist bereits vorhanden. Und das alles in der Ästhetik der 50er Jahre – innen, außen – kein Fake, alles echt. Ein Juwel der Kinematographie, einzigartig in der Metropolregion Hamburg und darüber hinaus. Der Verein musste diesen Sachverhalt berücksichtigen und neu diskutieren. Mit dem denkbar knappsten Ergebnis entschied er sich für die Übernahme des Gebäudes mit dem Kino. Ausschlaggebend war vor allem die bereits hier vorhandene Infrastruktur, Kino und Ausstellungsraum hätten in A1 wesentlich aufwendiger installiert werden müssen. Den Ergebnissen der Machbarkeitsstudien zufolge wären die Gesamtkosten der Sanierung der Halle A1 mehr als doppelt so hoch gewesen. Auch das war ein starkes Argument pro Produzentenkinos.

Im Frühjahr 2014 erfolgten Neuverhandlungen mit den Eignern der Studiobetriebe. Ein detaillierter Kaufvertrag war das Ergebnis, er liegt beim Notar, bereit zur Zeichnung. Mit dem Vereinskonto und den zum Teil beantragten Zuschüssen aus infrage kommenden Kulturfördertöpfen soll es nun möglich sein: das Gebäude Vox/Produzentenkinos zu übernehmen und zu erhalten und im Laufe der Zeit hier eine filmmuseale Einrichtung als interaktiven Kulturraum der Öffentlichkeit vorzuhalten.

### EIN KOMMUNALPOLITISCHES TRAUERSPIEL?

In der Erkenntnis der kulturgeschichtlichen Bedeutung des Studio Bendestorf möchte man eigentlich erwarten, dass die zuständigen kommunalen und auch regionalen politischen Gremien sich des Projektes annehmen und Anstrengungen unternehmen, es auch zu realisieren.

Trotz der (Gründungs-)Mitgliedschaft wesentlicher Kommunalpolitiker im Verein ist dem leider nicht so. Zwar hat ein Wandel in der Sicht und Beurteilung der Sache Studio Bendestorf bei einem Teil der Kommunalpolitiker stattgefunden, nur: Konkrete Maßnahmen zur Förderung des Projektes sind daraus nicht erwachsen. Die argumentative Vereinsarbeit und die mediale Berichterstattung

haben sicher einen gewissen Druck erzeugt, zu dem man sich verhalten musste und darauf verweisen konnte: Der Verein macht das schon irgendwie. Von kommunalpolitischer Verantwortung dem Kulturerbe gegenüber und der daraus erwachsenden konkreten, auch finanziellen Förderung ist nichts zu verzeichnen. Die Verantwortung wird dem privaten Verein aufgebürdet. Viele Kommunen bundesweit beneiden einen Ort wie Bendestorf um so eine hochkarätige kulturelle Hinterlassenschaft wie das Filmstudio Bendestorf. Mit Bendestorf wird im Lande nicht nur bei cineastisch Interessierten sofort das »Heidehollywood« assoziiert.

Selbstverständlich könnte das eine Basis für eine Profilierung mit Ausnahmehang, ein Kennzeichen für ein Alleinstellungsmerkmal sein. Wäre da nicht zu erwarten, dass dieses Gewicht von jedem gestaltungswilligen Politiker aufgegriffen wird und zur Speerspitze kommunalpolitischen Handelns mit aussichtsreicher Perspektive gemacht wird? Sollte da nicht der Gemeinderat selbstverständlich einstimmig dieses Projekt mit all seinen Möglichkeiten unterstützen? Auch wenn diese nicht ausreichen, aber gerade um weitere überregionale Fördermöglichkeiten zu erwerben ist es erforderlich, dass die Gemeinde ein klares Signal des Mittragens von Verantwortung sendet.

### FAZIT

Die kommunalen Gremien – einschließlich des Landkreises Harburg – sollten die Chance wahrnehmen, ein echtes Stück deutscher Filmhistorie mit dazugehöriger Architektur zu ihrer Sache zu machen und das Projekt nach vorne zu bringen. ●

### MACHBARKEITSSTUDIE

**Zur konzeptionellen Nutzung des Nebengebäudes Produzentenkinos/Vox-Klangstudio**

Das Arbeitspapier des Vereins und die Machbarkeitsstudie zeigen Ansätze auf, was das dann verlagerte Museum inhaltlich der Öffentlichkeit vorhalten könnte:

- Permanentausstellung
- wechselnde themenbezogene Aktionen/Ausstellungen
- Plattform zum Selbermachen für Jugendliche und Adults (Workshops).

Diese drei Säulen der Museumsarbeit sind bisher idealtypisch gedacht und zu Papier gebracht. Sie sind nicht auf Bedingungen konkreter architektonischer Vorgaben bezogen. Auch die Architekturskizze einer Kinosituation in der Halle A1 ist eher die Visualisierung einer Idee als strikte und verbindliche Vorgabe. Sie ist aus der Vorstellung, Halle A1 multifunktional zu nutzen, entstanden. Grundsätzlich gilt: Diese flexible und abänderbare Konzeption ist auch auf die Nutzung des Nebengebäudes übertragbar.

linke Seite: Ein Nebengebäude des 1948 bis 1950 erbauten Studiokomplexes

unten: In diesem Raum haben einst Maskenbildner die Filmstars geschminkt, der Zahn der Zeit hinterließ Spuren



## 35 Jahre Metropolis Ein besonderes Kommunales Kino

Von Nora Aust

**Das Kommunale Kino Metropolis verfolgt das Ziel, einen Ort in Hamburg zu betreiben, an dem Film nicht bloß als reine Freizeitunterhaltung konsumiert, sondern als Kultur- und Bildungsangebot wahrgenommen wird. Das Metropolis ist ein Ort für die intensive Beschäftigung mit Film, der systematisch Filmbildung betreibt und das Verständnis für Filmkultur fördert. Im Metropolis wird Film vornehmlich als Kunst begriffen: Er sollte genauso zur Bildung gehören, wie die Kenntnis bestimmter Bücher, Musik- oder Theaterstücke.**

Ins Leben gerufen wurde das Kommunale Kino Metropolis 1979 von der Initiative Kommunales Kino e.V., die seit 1994 unter dem Namen Kinemathek Hamburg e.V. als Trägerverein hinter dem Kino steht. Der Schwerpunkt der Filmarbeit des Metropolis Kinos liegt auf filmhistorischen Werken und dem Erhalt der Filmkultur. Es geht nicht nur darum Filme zu zeigen, sondern den Zuschauern ein umfassendes Verständnis von Film zu vermitteln. Als Gegengewicht zu den kommerziellen Kinos wird das Metropolis zu zwei Drittel von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg finanziert und zu einem Drittel über Eintrittsgelder, Mitgliederbeiträge, Sponsoring und andere Fördermittel.

Bereits 1976 taten sich Hamburger Filmemacher und Filmtheaterleute unter der Federführung von Hellmuth Costard zusammen, mit dem Ziel in Hamburg ein Kommunales Kino ins Leben zu rufen. Im Vorstand der Initiative saßen zunächst neben Costard noch Helmut Herbst sowie der damalige Leiter des Kunstvereins und spätere Leiter der Hamburger Kunsthalle Dr. Uwe Schneede. Es dauerte mehr als zwei Jahre, bis die Hamburger Kulturbehörde Gelder zusagte. Anfang 1979 holte der Verein Heiner Roß vom Arsenal Kino in Berlin als Geschäftsführer für das Kommunale Kino nach Hamburg. Zunächst war geplant das Klick-Kino im Karolinenviertel als festen Standort anzumieten. Die nötigen Umbaumaßnahmen und die Miete wären jedoch zu kostspielig gewesen. Auf der Suche nach einem anderen geeigneten Kinosaal entdeckte Heiner Roß das Dammtorfilmtheater gleich neben

der Staatsoper. Am 13. Oktober 1979 wurde dort das neue Kino mit der Vorführung des Fritz-Lang-Films *Metropolis* unter Klavierbegleitung von Willy Sommerfeld eröffnet. Zu Gast waren Bürgermeister Ulrich Klose sowie Kultursenator Wolfgang Tarnowski.

### RENOVIERUNG

Der Saal des Kinos stammte noch von dem 1952 eröffneten *Non-Stop-Kino* im Dammtortheater und ist mittlerweile unter Denkmalschutz gestellt. Im Laufe der Jahre wurden unter Berücksichtigung der Denkmalschutzbestimmungen verschiedene Erneuerungen vorgenommen. Beim Einbau einer Cinemascope-Leinwand musste die ursprüngliche Bühne weichen; 1984 wurde die Saaldecke erneuert sowie zwischen 1989 und 1993 neue Bestuhlung eingebaut. 2008 wurde der Häuserblock, in dem sich das Metropolis Kino befand, abgerissen. Die Investoren legten ein Konzept zur Erhaltung des Kinos vor. In einem Vertrag zwischen den Investoren, der Stadt und der Kinemathek Hamburg e.V. wurde die spätere Betreuung des Kinos festgelegt. In der Übergangszeit wich das Metropolis in das ehemalige Savoy am Steindamm im Stadtteil St. Georg aus. Nach dreieinhalb Jahren kehrte es im November 2011 wieder zurück an den alten Standort neben der Hamburger Staatsoper: Der Eingang des Kinos wurde in eine Seitenstraße verlegt und der Kinosaal im Keller abgesenkt.

Das Filmprogramm ist umfangreich und vielfältig. An 363 Tagen im Jahr – nur an Heiligabend und Silvester hat

das Kino geschlossen – werden in der Regel 50–60 verschiedene Filme pro Monat gezeigt. Im Normalfall finden dabei drei Filmvorführungen am Tag statt. So gliedert sich das Kinoprogramm in Filmreihen und regelmäßig wiederkehrende Veranstaltungen mit bestimmtem Themenschwerpunkt. In umfassenden Retrospektiven von Regisseuren, Schauspielern oder Kameramännern wird das filmische Schaffen dieser Personen dargestellt. Mit verschiedenen Länderprogrammen gewährt das Metropolis einen Blick in die Kinematographie der ganzen Welt. Zu den Ländern, deren Filmproduktionen regelmäßig einmal im Jahr vorgestellt werden, gehören Frankreich, Griechenland, China, Italien, Russland, Indien. Spanische und polnische Filme sind mit jeweils einer Vorstellung im Monat im Programm vertreten. Darüber hinaus gibt es eine Reihe von themenorientierten Programmpunkten, die wöchentlich oder monatlich einen festen Platz im Programm haben. An jedem dritten Donnerstag im Monat findet das »Seniorenkino« statt: Hier werden Filmklassiker gezeigt und die Zuschauer, vornehmlich Rentner, bekommen Kaffee und Kuchen vor der Filmvorführung. In Zusammenarbeit mit der »Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes – Bund der Antifaschistinnen und Antifaschisten« werden monatlich Filme gezeigt, die sich kritisch mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und deren Folgen auseinandersetzen. Auch mit den Hamburger Universitäten, Hochschulen und Museen finden regelmäßig Kooperationen statt. Regelmäßig wird den Filmstudenten der Hochschule für bildende

Künste im Metropolis Kino die Möglichkeit gegeben, ihre Filme auf einer großen Leinwand zu zeigen. Begleitend zu Ausstellungen in Hamburger Museen oder Ausstellungshäusern werden häufig passende Filme gezeigt.

### BESUCHER

Die meisten in Hamburg stattfindenden Filmfestivals spielen sich auch im Metropolis Kino ab, angefangen beim Filmfest Hamburg über die Lesbisch-Schwulen Filmtage, die Dokumentarfilmwoche und das Internationale Kurzfilmfestival bis hin zum CineFest. Für einige dieser Festivals gilt das Kommunale Kino Metropolis als deren Geburtsort. Die Lesbisch-Schwulen Filmtage beispielsweise haben 1989 als eine Veranstaltung im Metropolis Kino begonnen. Das jährlich im Sommer stattfindende Freiluftkino auf dem Rathausmarkt wird ebenfalls vom Metropolis Kino ausgerichtet. Als eine kostenfreie Freizeitaktivität für alle, die in den Sommerferien in Hamburg bleiben, wurde das Freiluftkino 1986 zum ersten Mal veranstaltet. Seitdem ist es bei dem Hamburgern eine beliebte Veranstaltung.

So vielfältig wie die verschiedenen Formen von Film sind auch die Besucher und so vielseitig muss sich das Kinoprogramm gestalten. In diesem Punkt zeigt sich die Hauptschwierigkeit, mit der das Kino zu kämpfen hat; jedes Programm spricht eine andere Zielgruppe an, was die Öffentlichkeitsarbeit erschwert. Dennoch kann das Metropolis Kino relativ konstante Besucherzahlen von 40.000–45.000 Besuchern pro Jahr verzeichnen. Im vergangenen Jahr sind die Besucher-



zahlen sogar auf 50.000 Besucher angestiegen. Eine Besucherumfrage in Bezug auf die Altersstruktur hat ein Durchschnittsalter der Besucher von 53 Jahren ergeben, besonders stark vertreten ist die Altersgruppe der Siebzigerjährigen. Viele der Zuschauer besuchen das Kino seit mehr als 15 Jahren, nicht wenige sind ihm seit der Eröffnung vor 35 Jahren treu geblieben. Auffallend ist, dass ein nicht unerheblicher Teil der Gäste, besonders der Stammgäste, ohne Begleitung ins Metropolis Kino geht.

Im Metropolis arbeiten derzeit sechs fest angestellte Mitarbeiter sowie drei Vorführer und fünf studentische Hilfskräfte. 2006 hat Martin Aust die Nachfolge von Heiner Ross als Geschäftsführer übernommen; schon 1987 hat er an der Programmgestaltung, der Organisation und Durchführung von Programmen sowie Veranstaltungen, mitgearbeitet. Rita Baukowitz ist Projektbetreuerin und für die Pflege der Pressekontakte verantwortlich. Der technische Leiter ist Michael Reckert: Er kümmert sich um Wartung und Instandsetzung aller technischen Geräte. Für Personalorganisation und Abrechnungsfragen ist Felix Sonntag zuständig. Neustes Mitglied im Team ist Manja Malz, die Martin Aust bei seinen Aufgaben unterstützt.

### FILMARCHIV

Wichtiger Bestandteil der Kinemathek Hamburg ist das angeschlossene Filmarchiv: Sein Leiter Thomas Pfeiffer ist zuständig für die Archivierung des Bestandes und die technische Prüfung der Filmkopien. Das Filmarchiv wurde 1984

ins Leben gerufen, nachdem das Metropolis Kino in den Besitz einer ganzen Reihe von Filmen aus dem Bestand des Fernsehens gekommen ist. Mittlerweile umfasst das Filmarchiv 5.100 analoge Filmkopien (meist 16 mm-Format) und weitere 500 Filme, sowohl analoge Kopien wie auch digitale, die in Kooperation mit der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein gesammelt werden. Dabei handelt es sich um geförderte Produktionen, von denen eine Kopie im Archiv vom Metropolis hinterlegt werden muss. Im Laufe der Jahre gab es immer wieder Neuausrichtungen in der Sammlungs politik. Anfangs standen Filmgeschichte und Filmklassiker im Mittelpunkt, später verstärkt Filme von deutschen Regisseuren und/oder mit deutschen Schauspielern, die ins Ausland emigriert waren. Der Großteil der Sammlung besteht aus US-amerikanischen Produktionen, häufig in der Originalfassung, da die meisten Filme von amerikanischen Sammlern gekauft wurden. Es werden zur Zeit kaum noch Filme gekauft, da dafür keine finanziellen Mittel zur Verfügung stehen. Das liegt auch an der Umstellung der Filmprojektion auf digitale Formate.

Im Kommunalen Kino Metropolis wird Film noch wertgeschätzt, alles dreht sich um Film und Kino, nicht um Geld und Gewinn. Es geht um die Liebe zu einer Kunstform, die von Filmemachern, Kinobetreibern und Zuschauern geteilt wird. Das Kino an der Dammtorstraße mit seinem Kinosaal im alten Glanz versteht sich als Ort, an dem das filmische Erbe am Leben gehalten und dem Publikum in einer ihm angemessenen Form präsentiert wird. ●

## Nach 30 Jahren: Eine neue Super-8-Kamera

Von Jürgen Lossau

**Die erste Super-8-Kamera mit elektronischem Monitor, die erste mit integriertem Synchronsound in CD-Qualität und die erste mit WiFi-Fernbedienung. Wenn das klappt, was zwei Dänen aus Aalborg planen, dann kommt noch einmal Schwung in die Super-8-Szene. Und das 30 Jahre, nachdem die letzte neue Kamera vom Band gelaufen ist. Der Prototyp ist schon fertig und wurde dem *Hamburger Flimmern* vorgestellt.**

Wenn der Vater mit dem Sohne« – so heißt ein Rührstück mit Heinz Rühmann, das 1955 Premiere feierte. Im Dezember 2014 soll eine neue Super-8-Kamera Premiere feiern – und die kommt nur zustande, weil ein Vater mit seinem Sohn heftig gebastelt hat. Der Däne Lasse Rødtne, 31, ist Elektronikspezialist. Von chemischem Film hatte er keine Ahnung. Aber sein Vater Tommy, 62, der beruflich mit Feinmechanik zu tun hat. Beiden ist gemein, dass sie gern zusammen etwas aushecken. So wie in den vergangenen fünf Jahren.

Das Resultat haben die beiden kürzlich in Hamburg vorgestellt: den Prototyp der Logmar Super-8-Kamera. Ein Gerät, das die gute, alte Schmalfilmtechnik mit moderner Elektronik verbindet. Eine Super-8-Kamera mit WiFi, Soundfiles auf einer SD-Card und einem LCD-Display als »Sucher«.

### ACHTUNG, ANDRUCKPLATTE!

Was zuerst auffällt, wenn der Kassettenschalendeckel des Prototyps gelüftet wird: Hier kann man nicht einfach eine Super-8-Kassette einlegen und dann sofort filmen. Denn statt der Plastikdruckplatte, die bei Super 8 unpräzises Teil der Kassettenschiene ist, wird in der Logmar eine Kamera-eigene Andruckplatte aus Metall verwendet. Der Nutzer muss eine Schlaufe Film aus der Kassette ziehen und diese um eine Zahntrommel wickeln. Schließlich wird der Film von Hand am Bildfenster eingefädelt. Das dürfte Bildstand und Schärfe auf eine bei Super 8 bisher kaum gekannte Qualitätsebene bringen.

Die Idee dazu hatte Vater Tommy Rødtne, der auch das Bildfenster selbst konstruierte. »Das war tagelange Arbeit«, sagt er, »aber jetzt ist damit sogar Filmen in 16:9 möglich.« Tommy spielt damit auf das Format Max-8 der amerikanischen Firma Pro8mm an. Durch »Aufbohren« des klassischen Bildfensters einer herkömmlichen Super-8-Kamera hat es Pro8mm geschafft, alte Kameras, deren Format eigentlich 4:3 ist, zu erweitern. Der Film wird nun auf der einen Seite bis an den Rand, auf der anderen Seite direkt bis ans Perforationsloch belichtet. Der Platz, der früher für die Magnettonspindel reserviert war, entfällt. Die Logmar-Kamera kann aber auch ganz normale Super-8-Aufnahmen in 4:3 liefern.

### OBJEKTIVE MIT C-MOUNT

Der Prototyp hat ein C-Mount-Gewinde. Dies war früher an 16-mm-Objektiven üblich. Von entsprechenden Zooms und Festbrennweiten sind viele gebraucht günstig zu haben. Da die Linsen an der Super-8-Kamera nur im mittleren Bereich formatmäßig genutzt werden, kann man sich eine besonders hohe Abbildungsqualität erhoffen. Zum Rande hin sind Objektive ja stets schwächer in ihrer Leistung. Eine halbautomatische elektronische Belichtungsmessung ist in der Kamera enthalten. Durch die Wahl der richtigen Blende am Objektiv wird das TTL-Messinstrument in die markierte Position gebracht. Schon kann gefilmt werden.

Die Kamera arbeitet stufenlos mit 8 bis 54 Bildern pro Sekunde und mit Einzelbildschaltung. Alle diese Einstellungen werden über ein elektronisch



Wenn der Vater mit dem Sohne: Lasse, links, und Tommy mit ihrem Wunderwerk, der Logmar S8, bei ihrem Besuch in der *Flimmern*-Redaktion

arbeitendes Jogwheel stufenlos geregelt. Auch die Tonaussteuerung. Und das ist schon die nächste Sensation an dieser ungewöhnlichen Kamera. Der Sound wird szenengenau und synchron durch Log File Daten auf einer SD-Karte aufgezeichnet. Tonvorlauf und Nachlauf sind ebenfalls möglich.

Als »Sucher« fungiert ein LCD-Monitor, in dem die Filmverbrauchsanzeige bildgenau zu sehen ist und über den auch alle Bedienvorgänge visualisiert werden. Bei geöffnetem Verschluss fällt das Licht über die Optik direkt ins Bildfenster. Bei geschlossener Umlaufblende (180 Grad) wird das Licht geteilt – ein Teil fällt auf den Belichtungsmesser, ein

Teil in die CMOS-Kamera. Dies bewirkt ein flackerndes Bild auf dem LCD-Display während der Aufzeichnung, ähnlich wie früher im Sucher von Beaulieu-Kameras oder bei der Fujica ZC1000. Dort sprach man damals vom Spiegelreflex-Prinzip, wie es auch bei Profikameras üblich ist.

Das leidige Problem der automatischen Übertragung der ISO-Werte, die durch die Größe einer Kerbe (Notch) an der Kassette angezeigt wird, entfällt bei der Logmar. Hier wird die Filmempfindlichkeit manuell über das Einstellrad, neudeutsch Jogwheel genannt, gewählt. Das birgt viele Vorteile. Denn häufig sind Kleinserien von konfektioniertem Filmmaterial in Super-8-Kassetten nicht richtig »genotched«, was zu Fehlern in der Belichtung führen kann. Außerdem lässt sich somit von den Werten, die die Kassette vorgibt, abweichen. Das macht zum Beispiel bei altem Filmmaterial Sinn, das sich durch lange Lagerung im ISO-Wert ändern kann.

### SOGAR EINE XLR-BUCHSE

Neben einem fetten Videokamera-Akku für die Energieversorgung ist die neue Super-8-Kamera auch mit allerlei 3,5-mm-Anschlüssen, einem USB-Port für Firmware-Updates und mit einer professionellen XLR-Buchse für den Ton ausgestattet. Es bleiben wirklich keine Wünsche offen – Indiefilmer, Musikclip-Produzenten und Kameramänner, die mit dem kleinen Format Werbung produzieren wollen, werden begeistert sein. Selbst ein WiFi-Modul für kabellose Fernsteuerung via Smartphone ist vorhanden.

Lasse Rødtne hat sich viel vorgenommen: »Wir wollen erschwingliche Filmkameras für Jedermann bauen«, sagt er. Alle 40 Beta-Modelle sind bereits verkauft und werden im Dezember ausgeliefert. 20 gehen zu Pro8mm nach Amerika, 20 wurden in Europa für 2.695 Euro (vor Mehrwertsteuer) angeboten. Die Beta-Tester sollen Logmar über ihre Erfahrungen berichten, Updates bekommen sie dann gratis. Ein gutes halbes Jahr später geht, laut Logmar, die Serie in Produktion – für 4.100 Euro.

Super-8-Filme gibt es noch als Farbnegativmaterial oder in Schwarzweiß von Kodak. Neuerdings fertigt auch die Berliner Firma Fotoimpex unter dem alten Warenzeichen Adox wieder Schwarzweißmaterial. In Italien revitalisiert gerade



Die Logmar S8 mit elektronischem Display – zum ersten Mal in einer Schmalfilmkamera verbaut



Der Film aus der Super-8-Kassette muss in dieser Kamera speziell eingefädelt werden, um einen optimalen Bildstand zu gewährleisten

### ALLES ZUM THEMA SCHMALFILM

- Neue Super-8-Filmkamera: [www.logmar.dk](http://www.logmar.dk)
- ADOX-Schwarzweißfilme in diversen Filmformaten: [www.fotoimpex.de](http://www.fotoimpex.de)
- Farbumkehrfilme für Super 8 und 16 mm: [www.filmferrania.it](http://www.filmferrania.it)
- Schmalfilmzubehör und Filme: [www.wittner-cinetec.de](http://www.wittner-cinetec.de)

Ferrania Farbumkehrfilm von Scotch in Super8 sowie 16mm und in Hamburg konfektioniert der Versandhandel Wittner Cinetec den körnigen Agfa Avichrome 200 D Farbumkehrfilm in verschiedenen Schmalfilmformaten. Der Preis für eine Super-8-Kassette mit 15 Meter Colormaterial für drei Minuten liegt jetzt zwischen 27 und 50 Euro – ohne Entwicklung. Echte Liebhaber-Preise – bedingt durch kleine Mengen.

Doch die Dänen sind trotzdem zuversichtlich. »Wir würden gern auch eine S35-mm- und eine Super-16-Variante der

Logmar-Kamera anbieten. 2015 könnte es die schon geben«, spekuliert Lasse, dessen Vision zunächst mal ganz schön hochtrabend klingt: »Logmar soll der führende Anbieter von Filmkameras für Semi-Profis werden!« Auf der anderen Seite – warum eigentlich nicht? Viele sind ja nicht mehr übrig ... Vielleicht wird Logmar sogar zum einzigen Anbieter analog-digitaler Filmgeräte. Der Ansatz des Vater-Sohn-Betriebs ist bestechend: Kleine Stückzahlen, realistische Preise, Verbindung von analoger Mechanik mit digitaler Elektronik. ●

**Zwischen hohen Häusern und hohen Tieren  
Heinz Rühmann und die Grindelhochhäuser  
in »Keine Angst vor großen Tieren«**

*Von Karl-Heinz Becker*



Hamburg war 1953 ausersehen als Drehort für den Film, in dem der 50-jährige Heinz Rühmann sein Comeback als Schauspieler feiern konnte: Er hatte nach seinen Erfolgen in der NS-Zeit nach Kriegsende eine Pause einlegen müssen. Eine wichtige Kulissen-Rolle spielten im Film die gerade fertig gestellten und bezogenen »Wolkenkratzer« an der Grindelallee.

Die Grindel-Hochhäuser unmittelbar vor der Fertigstellung im Jahre 1950





Der Film hieß *Keine Angst vor großen Tieren* und war der erste von drei Spielfilmen, die Rühmann zwischen 1953 und 1961 mit den Produzenten Walter Koppel und Gyula Trebitsch in Hamburg drehte. Die Menschen hatten wieder Geld in der Tasche und wollten sich nach Währungsreform und politischem Neubeginn wieder unbeschwert amüsieren. Das Kino war zu dieser Zeit das optische Leitmedium, das Fernsehen steckte noch in den Kinderschuhen.

Nach zaghaften Anfängen kam die deutsche Filmwirtschaft wieder auf Touren. 1953 verließen bereits 96 Produktionen die Ateliers. Noch waren ausländische Filme in den Kinos in der Überzahl, darunter Kassenknüller wie *Schnee am Kilimandscharo*, *Zwölf Uhr mittags* und der erstmalig in Deutschland aufgeführte Welterfolg *Vom Winde verweht*. Aber auch die leichte Unterhaltungskavallerie aus deutschen Landen fand ihr Publikum. Neue Kinolieblinge wurden geboren. So feierte in dem Streifen *Wenn der weiße Flieder wieder blüht* eine bezaubernde junge Schauspielerinnen namens Romy Schneider ihr Kinodebüt.

Um das Verlangen nach Leinwandamüsement zu stillen, kam ein Lustspiel

wie *Keine Angst vor großen Tieren* um den schüchternen, hoffnungslos verliebten Emil Keller gerade recht. Von allen ausgenutzt, winkt ihm plötzlich eine mysteriöse Erbschaft. Einige Herrschaften wittern das große Geld. Darunter der Bruder von Kellers Vermieterin, der klobige Preisboxer Schimmel, der seine unscheinbare Nichte kurzerhand mit Emil verkuppeln will. Das war ein schönes Thema für den pffiffigen Heinz Rühmann als Inkarnation des kleinen Mannes und für Hamburgs *Real-Film*, die damit auf geschäftlichen Erfolg setzte.

### LUSTIGER FILM MIT ERNSTEM HINTERGRUND

Die Story klingt nach einem harmlosen Lustspiel. Eine ganz auf Heinz Rühmann abgestimmte Komödie mit vielen netten Gags. In seiner Paraderolle als unauffälliger »kleiner Mann« unterhält er sich schon mal mit dem Kuckuck seiner Kuckucksuhr, schmeißt vor Freude über die Erbschaft sein Geschirr aus dem Fenster und lernt, sich gegenüber großen Tieren aller Art zu behaupten, bevor er endlich die heimlich verehrte Ingeborg Körner in die Arme nehmen darf.

Etliche Rühmann-Filme entstanden rund um die Grindelhochhäuser: Links Dreharbeiten 1953 an der Gärtnerstraße für *Keine Angst vor großen Tieren*, in der Mitte 1955 Dreharbeiten in der Bundesstraße für *Der Hauptmann von Köpenick* und rechts Dreharbeiten 1961 mit Giulia Follina vor der Hochhauskulisse für *Der Lügner*

Aber die Geschichte hat ebenfalls einen besonderen Pfiff. Hinter dem Titel von den großen Tieren verbarg sich für Produktion und Hauptdarsteller mehr als ein augenzwinkerndes Lustspiel. Sowohl *Real-Film* als auch Rühmann hatten kurz zuvor auf schmerzliche Weise ihre Erfahrungen mit den Staatsorganen in Bonn gemacht. Rühmann war mit seiner Comedia-Filmproduktion in eine kräftige Pleite hinein geschlittert, saß auf einem Berg von Schulden und war auch künstlerisch nicht mehr gefragt. Der Schauspieler über sich selbst: »Der finanzielle Offenbarungseid war auch eine Niederlage des Schauspielers Heinz Rühmann. Einen Schauspieler, der eine Pleite hinter sich hat, beschäftigt man nicht gern; das habe ich vier Jahre lang erfahren. Kein Filmangebot.«

### NEUBEGINN FÜR RÜHMANN

Aus dieser Zeit existiert ein Foto Rühmanns im Sportanglerdress. Dazu der Filmstar später: »Heute kommt mir das Bild fast symbolisch für meine damalige Situation vor: Ich stand ziemlich tief im Wasser und konnte keinen dicken Fisch an Land ziehen.« Den spülten ihm Koppel und Trebitsch an den Haken. Nach einer Serie von Misserfolgen und dem Konkurs brachte *Keine Angst vor großen Tieren* die Wende für Heinz Rühmann und setzte den Neubeginn seines Erfolges in der Nachkriegszeit.

Mit einer Niederlage der besonderen Art musste auch *Real*-Produzent Koppel fertigwerden. Dazu das *Hamburger Film-museum*: »Für den, der Probleme der Hamburger *Real-Film* in den Jahren 1951/52 verfolgte, mag der Titel des Films, mit dem das Unternehmen nach fast einjähriger Zwangspause wegen ausbleibender Bundesbürgschaften (ohne Geld kann nun mal keine Filme produzieren) seine Arbeit wieder aufnahm, recht doppeldeutig erscheinen: Schließlich war es das Innenministerium der Adenauer-Regierung, welches den Geldhahn wegen der früheren KPD-Mitgliedschaft des Produzenten Walter Koppel zugedreht hatte. Erst als Koppel, damals auch Vorsitzender des Produzentenverbandes, ein entlastendes Gutachten von einem Professor der Hamburger Universität vorlegte und Klage beim Bundesverfassungs-

gericht erhob, wurde der Streit im Februar 1953 hinter den Kulissen endlich beigelegt.«

Der Produktionsort Hamburg war Heinz Rühmann nicht unbekannt. Obwohl eher nach München und Berlin orientiert, spielte er nach dem Krieg 1951 am Thalia Theater in *Mein Freund Harvey*. Seine Partner damals waren Inge Meysel, Carl Voscherau, Harry Meyen, Gisela Peltzer und Liselotte Willführ. Regie führte Willi Maertens. 1952 trat Rühmann mit Louis Verneuls Lustspiel *Es bleibt in der Familie* im Theater am Besenbinderhof auf. Zuvor, 1949, war er schon mal in Hamburg gewesen, um beim NWDR zusammen mit Grethe Weiser und Walter Giller sein erstes und einziges Hörspiel aufzunehmen: »Du kannst mir viel erzählen ...«. Regie führte Ulrich Erfurth. Ihm begegnete Heinz Rühmann 1953 wieder. Erfurth, die rechte Hand Gustaf Gründgens, war auch künstlerischer Leiter der *Real-Film* und inszenierte *Keine Angst vor großen Tieren*.

### GROSSES STARAUFGEBOT

Um einen erfolgreichen Film auf die Beine zu stellen, wurde von Produktion und Regie nahezu alles herangeholt, was an der Elbe Rang und Namen hatte: Gisela Trowe, Willi Maertens, Josef Dahmen, Max Walter Sieg, Josef Offenbach, Kurt A. Jung, Günther Lüders, Joachim Rake und Carl Voscherau. Die weitere Besetzungsliste liest sich wie das »Who is who« des deutschen Films: Ingeborg Körner, Werner Fuetterer, Erich Ponto, Albert Florath, Ursula Herking, Hubert von Meyerinck, Bruno Fritz, Beppo Brem, Wolfgang Neuss, Carl-Heinz Schroth, Klaus Kammer. Damit nicht genug: Unter den Hauptdarstellern befindet sich mit Gustav Knuth auch ein ehemaliger Hamburger Bürgerschaftsabgeordneter. Die britische Besatzungsmacht hatte ihn 1946 als Vertreter der Kulturschaffenden (Knuth spielte am Schauspielhaus) in die von ihnen ernannte Bürgerschaft berufen.

Auch der immer zugkräftige Max Schmeling war mit von der Partie. Im fertigen Film erscheint er jedoch nur am Rande. Die Vermutung liegt nahe, dass seine Rolle ursprünglich umfangreicher geplant war. Vielleicht sogar, um dem kleinen Emil Keller gegen den klobigen



Ein Plakatmotiv aus dem Jahre 1953

Kinoanzeige aus dem Hamburger Abendblatt von Donnerstag, den 13. August 1953



Boxer Schimmel beizustehen? Möglicherweise wurde sie jedoch dezimiert, weil Rühmann um seine filmische Dominanz fürchtete. Übrigens: Das Kind mit der Baskenmütze neben Max Schmeling ist der 1948 in Hamburg geborene Roman- und Drehbuchautor Bodo Kirchoff.

### DREHARBEITEN IN DER STRASSENBAHN

Just Scheu, zusammen mit Ernst Nebhut Drehbuchautor von *Keine Angst vor großen Tieren*, hat zu Hamburg eine besondere Beziehung. Seit 1948 verfügte Scheu mit der Funklotterie im NWDR »Wer hört, gewinnt / Ja oder Nein« über einen enormen Popularitätsgrad. Sein Nachfolger bei der Funklotterie wurde mit Carl Voscherau einer der beliebtesten Hamburger Darsteller. Er gehört in dem Film wie andere Hamburger Größen zu den Passagieren einer Straßenbahn. Die Szenen wurden im fahrenden Zug gedreht. Auf dieses Ereignis machte der Hamburger Rundblick am 18. April 1953 seine Leser aufmerksam: »Aufnahmen zu dem Heinz-Rühmann-Film *Keine Angst vor großen Tieren* werden heute in der Innenstadt in fahrenden Straßenbahnen gedreht. Heinz Rühmann, Ingeborg Körner, Carl Voscherau und Karl Napp werden unter anderen vor der Kamera stehen.« Rückblickend ergänzt die Homepage des *Hamburger Film museums* das damals wohl recht aufregende Geschehen: »Zu den Außenaufnahmen in der Gärtnerstraße in Eimsbüttel, bei der Rühmann mit seinem Filmsohn in eine Hamburger Straßenbahn steigt, war auch ein Fotoreporter der Agentur Conti-Press anwesend. So entstanden Aufnahmen, die zeigen, wie aufwändig auch Tagesaufnahmen im Freien damals waren, für die man trotz Sonnenscheins noch zusätzlich große Scheinwerfer im Freien aufstellen musste, denn das verwendete Filmmaterial war bei weitem noch nicht so empfindlich wie heute. Weiterer Drehort war der Zirkus Hagenbeck, der übrigens auch die Raubtiere zur Verfügung stellte.«

Und das *Hamburger Abendblatt* meinte Ende April: »In den letzten Tagen hatte man einen imponierend echten Zirkustorso im Atelier aufgebaut. Donnerstagsmorgen war gerade Max Schmeling in

einer Miniaturvaterrolle vor der Kamera erschienen, und nachmittags konnte man erleben, wie Rühmann sich tapfer vom Messerwerfer Zorro an der Scheibe »einrahmen« ließ. Zum Zuschauen kam der Zweite Bürgermeister Nevermann auf Kurzbesuch ins Atelier, und sicher ist mit ihm auch über die zukünftige Nutzung dieser Hamburger Produktionsstätte gesprochen worden.«

Trotz dieser Bemühungen wäre *Keine Angst vor großen Tieren* optisch ein biederes Lustspiel geblieben, hätte man nicht in den neu erstandenen Grindelhochhäusern einen geradezu futuristischen Drehort gefunden. Die damals beeindruckenden »Wolkenkratzer« gaben eine prächtige Kulisse für Kellers Büroalltag in einem modernen Architekturbüro ab. Die Hochhäuser verliehen dem Film einen Hauch von Manhattan und bringen mit ihrer Innengestaltung eine architektonische Moderne in das Geschehen, die phasenweise an Amerika erinnert (siehe Infos in der Randspalte).

Viel zu schnell verfällt die Produktion jedoch wieder in eine spießig enge Atmosphäre und schlägt die Leier biederer Harmlosigkeit an. Kritisch müsste man anmerken, dass Handlung und Gestaltung sich ständig in einem Widerstreit zwischen demokratischer Freiheit und unterjochenden Relikten aus Hitler- und Kaiserdiktatur befinden. Ein Beispiel dafür ist Michael Jarys Marschlied *Keine Angst vor großen Tieren*. Es gibt nichts in dem Film, das deplatziert wirkt.

Die Uraufführung am 31. Juli 1953 fand nicht an der Elbe statt, sondern am Rhein, im Düsseldorfer Apollo-Filmtheater. Die Komödie kam nicht nur beim Publikum gut an, sondern auch bei der Kritik. So sparte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* nicht mit Lob: »Wie ein Springbrunnen tanzt diese Handlung in neckischen Kaskaden auf und ab, ein lustiges Abbild des Lebens.«

In Hamburg erlebte *Keine Angst vor großen Tieren* seine Premiere am Freitag, den 14. August 1953, in der *BARKE*. Der Film schlug sich auch auf die damals so beliebte Beigabe von Sammelbildern in Lebensmittel- und Genusswaren-Packungen nieder. In den *EDEKA*-Lebensmittelgeschäften gab es ab diesem Datum 58 Motive aus dem Film in der Klebebild-Reihe *Mut aus allen Lebenslagen*. ●

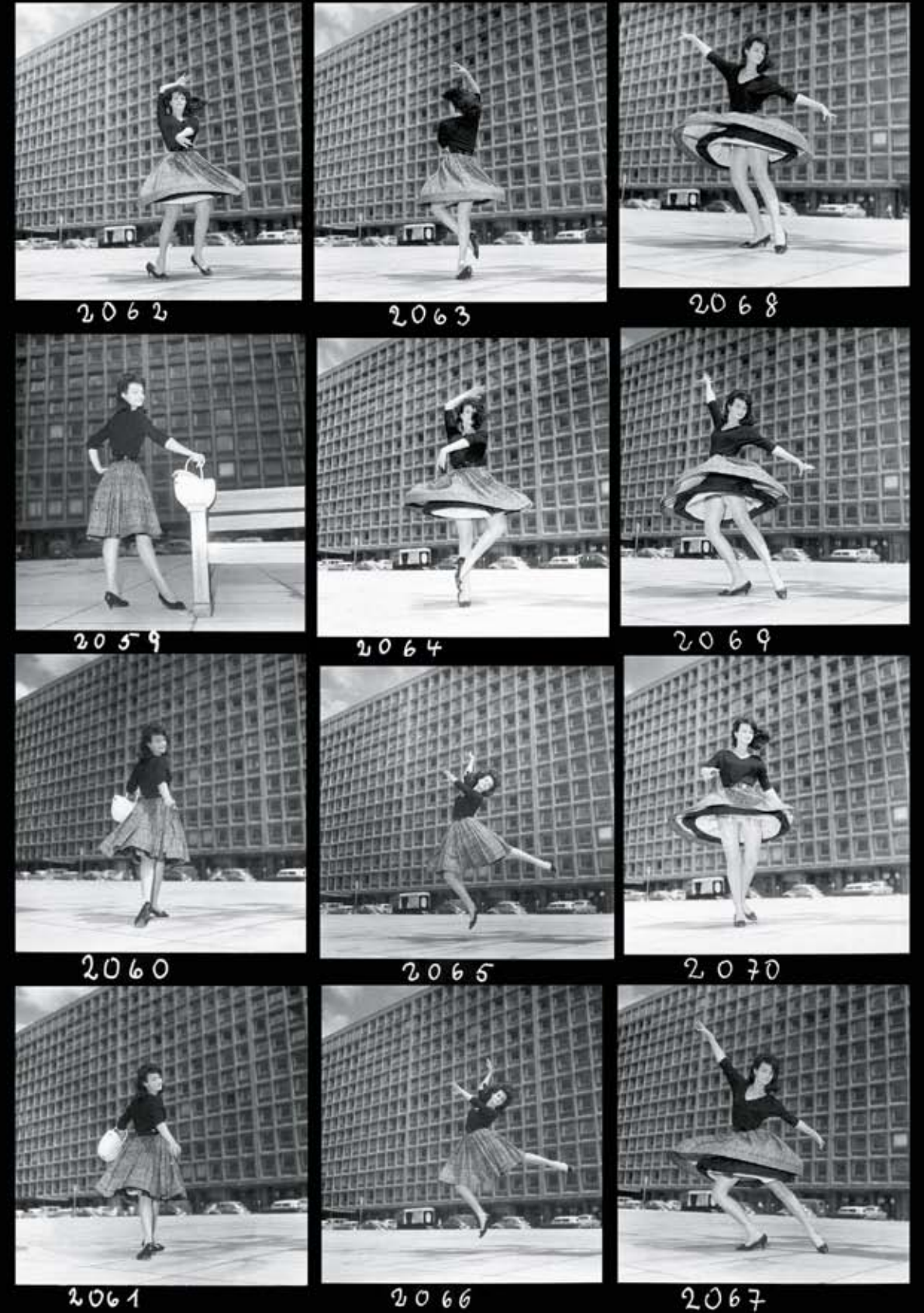
### INFO GRINDELHOCHHÄUSER

Vor dem Zusammenschluss der britischen und amerikanischen Besatzungszonen zur Bi-Zone und der Einrichtung einer zentralen Verwaltung in Frankfurt am Main, war Hamburg als »Hauptstadt« der britischen Zone gedacht. 1946 begannen daher umfangreiche Planungs- und Bauarbeiten für großzügige Wohn- und Bürogebäude im Grindelviertel, einem vom Krieg schwer beschädigten Gebiet. Nachdem die Fundamente für zwölf Hochhäuser gelegt waren, zogen sich die Briten aus dem Unternehmen zurück.

1948 entschied daher die Stadt Hamburg, das von den Briten geplante Bauvorhaben fortzuführen, um auf diese Weise die erste Wohnhochhausstadt in Deutschland zu schaffen. Eine Gruppe von Architekten erhielt den Auftrag, moderne und für den sozialen Wohnungsbau geeignete Hochhäuser zu planen. Bis 1956 wurden zwölf lang gestreckte Gebäude mit jeweils neun bis 15 Etagen realisiert. Mit über 2000 komfortablen Wohnungen, eingegliedert in eine große, grüne Parkanlage und mit Kinderspielflächen versehen, sind sie noch heute ein Symbol für den Wiederaufbau Hamburgs nach dem Zweiten Weltkrieg.

Zur Versorgung der Bewohner wurden in die Erdgeschosse Geschäfte, Lokale, ein Postamt, Arztpraxen und Büroräume eingefügt und eine Tankstelle samt Tiefgarage geschaffen. Bei Erstbezug der ersten beiden fertig gestellten Hochhäuser im Frühling 1950 musste ein Komfortzuschlag für Fernheizung, Fahrstühle, Müllschlucker und Gemeinschaftsannten geleistet werden.

Seit 1979 stehen die zwölf Grindelhochhäuser sowie die umgebende Grünanlage unter Denkmalschutz. Kulturell wurde das neue Viertel von zwei Kinos eingerahmt. 1951 nahm das heute noch existierende *HOLI (Hochhauslichtspiele)* seinen Betrieb auf, 1959 kam das *Grindel Filmtheater* hinzu, das später mehrfach umgebaut wurde und als *Cinerama Grindel* zeitweise über die größte Leinwand Hamburgs verfügte (27 x 10 Meter) – 2009 wurde das einstige Prachtkino dann abgerissen.



Am Rande der Dreharbeiten zu *Keine Angst vor großen Tieren* schoss einer der Studiofotografen der *Real-Film*, Peter Michael Michaelis (1904–1996), diese Fotoserie, die er auch stolz mit in seine Bilder-Präsentationsmappe aufnahm. Michaelis lebte viele Jahre selber in diesen Hochhäusern und hatte deshalb eine besondere Beziehung zu dieser Filmlocation.



Regisseur Yves Allégret (rechts) am 9. April 1958 mit seinen beiden Hauptdarstellern Hildegard Knef und Daniel Gélin bei den Dreharbeiten zu *Das Mädchen aus Hamburg*

Fotos: Oerth-Press

## Das »untertemperierte« Mädchen aus Hamburg Eine Hafengeschichte der besonderen Art

Von Volker Reißmann

Ein Hamburg-Film der besonderen Art, 1958 vom Regisseur Yves Allégret zwischen Hafen und Reeperbahn realisiert: Ein französischer Matrose sucht nach der jungen Frau, die er während seiner Kriegsgefangenschaft kennen und lieben gelernt hatte. Gespielt werden Pierre und Maria von Daniel Gélin und Hildegard Knef. Die Suche nach der verlorenen Liebe weitet sich vor dem Hintergrund Hamburgs vergangener Zeiten zu einem Melodram aus.

**D**och Pierre nimmt die Straßenbahn und macht sich auf die Suche nach Maria. Zunächst vergeblich. Wo ihr Haus stand, ist auf den Ruinen ein neues Verlagsgebäude errichtet worden. Die Polizei geht davon aus, dass alle ehemaligen Bewohner der Gängeviertel-Reste zwischen Kaiser-Wilhelmstraße und Valentinskamp Opfer der Bombenangriffe geworden sind.

Im St.Pauli-Etablissement *Silbersack* trifft Pierre seine Freunde nicht mehr, aber auf der Herbertstraße. Sie gehen zusammen ins *Bikini*, einem Nachtclub mit Schlamm-Catcherinnen. Nach dem Kampf dürfen die Gäste die schlammbedeckten Kämpferinnen mit Schwämmen säubern. Pierre wischt über ein Gesicht und erkennt auf einmal Maria. Sie nennt sich nun Gilda und gibt vor, ihn nicht zu kennen. Maria versucht ihn abzuschütteln, aber er holt sie ein und begleitet sie in den Freihafen. Sie will dort einen Pelzmantel abholen, für den sie jahrelang gespart hat. Sie geraten in eine Razzia, aber kommen samt Pelzmantel heraus. Ihr Taxi muss beim Zoll halten, ein Beamter erkennt Maria wieder und erinnert sich, dass sie bei ihrer Ankunft noch keinen Mantel trug. Pierre verhindert, dass der Pelzmantel beschlagnahmt wird, indem er all sein Geld, auch das ihm von seinen Freunden anvertraut wurde,

einsetzt. Der Zoll begleitet die beiden in Marias Wohnung, um dort nach weiterer Schmuggelware zu suchen. Die Beamten gehen, Pierre bleibt, die beiden verbringen die Nacht zusammen und Maria gesteht ihm ihre Liebe.

### EIN DRAMATISCHES ENDE

Am nächsten Morgen wird ihnen klar, dass sie keine gemeinsame Zukunft haben. Pierre weiß, dass Maria sich auch prostituiert; in Frankreich hat er eine Frau, deren Foto Maria gesehen hat. Pierre geht. Seine Freunde warten immer noch auf ihn im *Silbersack*, aber er kann sie nicht auslösen. Sie entkommen mit Hilfe eines Kellners. Seine Freunde gehen wieder an Bord, Pierre bleibt zurück. Am Hafen erkennt ihn ein Zuhälter, der sich durch ihn und seine Freunde überverteilt sieht. Er sticht mit einem Messer auf ihn ein. Pierre schleppt sich bis vor die Wohnungstür von Maria. Aber diese hat Schlaftabletten genommen und kann ihm nicht mehr öffnen. Aus seiner Hand fällt die Haarspange, die er seit den Kriegstagen aufbewahrt hatte.

Ohne Frage ein Hamburg-Film der besonderen Art, 1958 von einem französischen Regisseur zwischen Hafen und Reeperbahn realisiert: Yves Allégret, dessen Bruder Marc übrigens ebenfalls ein

renommierter Meister der »mise en scène« war, hatte Ende der 1950er Jahre mit 18 Filmen bereits über die Hälfte seines filmischen Werkes vollendet, welches rund 30 Titel umfasst – Liebesdramen zählen ebenso dazu wie Mafia- und Killergeschichten sowie Abenteuerfilme. Der 1907 in Asnières-sur-Seine Geborene hatte vor dem Beginn seiner filmischen Karriere selbst ein wildbewegtes Leben geführt und unter anderem als Sekretär des sowjetischen Revolutionärs Leo Trotzki gearbeitet, bevor er 1940 dann seinen ersten eigenen Spielfilm inszenieren konnte. Seine Ehe mit der prominenten französischen Schauspielerinnen Simone Signoret machte des Öfteren Schlagzeilen. 1987 wurde ihm in Anerkennung seines Lebenswerkes posthum (er war am 31. Januar noch vor der Verleihung gestorben) der César, die französische Oscar-Variante, verliehen; seine Tochter Catherine Allégret wurde ebenfalls Schauspielerin und war auch in einigen Filmen in unseren Kinos zu sehen.

### IM SCHATTEN DER »SÜNDERIN«

Bei den Hauptrollen seines Filmes *Das Mädchen aus Hamburg* konnte der Franzose Allégret einen großen Besetzungscoup vorweisen: Neben dem damals in seiner Heimat sehr populären Charakter-



Hildegard Knef April 1958 bei einem Fototermin in Hamburg

darsteller Daniel Gelin gelang es ihm, für den Part des Hamburger Mädchens Maria Hildegard Knef zu bekommen: Keine andere deutsche Schauspielerinnen hatte nach dem Krieg so früh wieder Ruhm und internationale Anerkennung gefunden wie sie. Bei den ersten »Trümmerfilmen« noch jüngster Nachwuchs in den Berliner UFA-Ateliers, war »die Knef« innerhalb weniger Jahren zu einem Begriff für Millionen Menschen geworden und hatte bereits in nahezu allen großen Ateliers in Europa gedreht und sogar am Broadway auf der Bühne gestanden. Nur das deutsche Publikum war ihr nicht immer zugeneigt. Sie musste hierzulande um Anerkennung kämpfen, nachdem sie mit dem Film *Die Sünderin* für einen veritable Skandal Anfang der 1950er Jahre gesorgt hatte: Vorgeblich um Anstand und Sitte besorgte Kirchenfürsten riefen wegen einer kurzen Nacktszene sogar zu einem Boykott von Hildegard-Knef-Filmen auf – eine Protestmaßnahme, die noch länger nachwirken sollte.

### EIN INTERVIEW IM ABENDBLATT

Für die *Abendblatt*-Ausgabe vom 19. April 1958 gewährte die Knef ein ausführliches Interview. Die Dreharbeiten zum *Mädchen aus Hamburg* (so lautete übrigens auch die Überschrift des Abendblatt-Interviews) waren gerade beendet und ihr Film *Madeleine und der Legionär* war erst kurz zuvor in den Kinos gestartet. In einem einfachen weißen Wollkleid saß sie im Zimmer ihres Hamburger Hotels dem Journalisten »J.P.« gegenüber, der sofort über die Schauspielerin urteilte: »Große Augen in einem klugen Gesicht – ein Mensch, dem man ansehen konnte, dass er über sich selbst und seine Arbeit nachdenkt.«

Auf die vermeintlichen Ressentiments in ihrer Heimat angesprochen, äußerte die Knef: »Sie fragen mich, warum ich beim deutschen Publikum nicht ankomme? Sehen Sie, ich glaube nicht einmal, dass ich nicht ankomme. Meinen ersten Film habe ich gedreht, als ich achtzehn war. Und seitdem ist es mit der Arbeit immer stetig weitergegangen. Das ist nunmehr eine ganz schön lange Zeit. Ich habe Filme gemacht, die eine Menge Geld eingespielt haben – wenn man das mit »Ankommen« meint. Im Übrigen bin ich

vielleicht schwierig, weil ich mich nicht gern in eine Schablone pressen lasse. Ich wehre mich dagegen, nicht weil ich glaube, dass dieses oder jenes besser, oder schlechter ist, sondern weil ich glaube, dass ich meine Rolle finden muss, die Rolle immer wieder, die zu meinem Typ passt. Deshalb muss ich ja nun nicht Jahre lang als Legionärin durch die Kulissen marschieren. Ich bin sehr glücklich über meine neue Arbeit im französischen Film. Es ist eine Liebesgeschichte, und ich habe wunderbar Gelegenheit, von dem Klischee wegzukommen, in das man mich so gern als *Sünderin* oder *Legionärin* gepresst hätte.« Sie kündigte schließlich an, ihren Vertrag mit der Nachkriegs-Ufa zu lösen; sie werde noch einen Film im Sommer und noch weiteren Streifen im Herbst in Frankreich drehen, bevor sie dann in Berlin wieder am Theater spielen werde.

Auf den Film *Das Mädchen aus Hamburg* selbst wurde in dem Interview nicht weiter eingegangen, schließlich wurde er gerade erst in den französischen Univers-Filmstudios zur Endmontage vorbereitet. Viel Hamburger Lokalkolorit schimmerte auf jeden Fall bei den Anfang 1958 durchgeführten Außenaufnahmen durch: An den Landungsbrücken fährt noch die gute alte Straßenbahn, in die Pierre alias Daniel Gelin einsteigt, um nach St. Pauli zu gelangen. Die im Zweiten Weltkrieg teilweise zerstörten Werft-Helgen wie die der Howaldts-Werke sind bereits wieder aufgebaut und in den Anfangsszenen des Films gut zu erkennen. Und auch das

Dreharbeiten auf der Barkasse Bergedorf



Hildegard Knef im Juli 1959 bei der Ankunft am Flughafen Fuhlsbüttel

neue Hamburg wird schon ins Bild gerückt, wie das gerade erst fertig gestellte Springer-Hochhaus an der Kaiser-Wilhelm-Straße, in dessen Foyer der Hauptprotagonist einen wichtigen Hinweis vom Pförtner für seine Suche nach seiner Maria erhält. Sogar die Hamburger Presse wurde mobilisiert, als auf der Hapag-Fähre *Bergedorf* gedreht wurde: Einem Fotograf der Bildagentur Contipress gelangten einige Schnappschüsse in Drehpausen.

### ZWIESPÄLTIGE KRITIKERURTEILE

Anfang Oktober 1958 kam der Film dann auch in einer synchronisierten Fassung in die deutschen Kinos. In Hamburg lief er im *Passage*-Kino an der Mönckebergstraße an, worüber wieder das *Abendblatt* am 4. Oktober zu berichten wusste: »Wir sprachen von einem nüchternen Film. In der Tat ist er um einige Grade untertemperiert. Wahrscheinlich aus dem

berechtigten (und ängstlichen) Bemühen, um Kitsch und falsches St.-Pauli-Klischee einen möglichst großen Bogen zu machen. Der Bogen ist um einen Zirkelschlag zu weit gezogen. Ein ehrbarer Film, aber kein Großer«, urteilte ein Kritiker mit den Initialien »W.H.M.«. Offenkundig am meisten hatte ihn eine »freimütig dargebotene Liebesszene« beeindruckt, zu der die Geschichte »kulminiere«: Sie zeige die beide Darsteller und den Regisseur »auf der Höhe der Kunst des Intimen, ja des schon fast Unsagbaren« – so sein Urteil.

In der Tat verschwand der Film nach kurzer Zeit wieder aus den deutschen Kinos, war nie im Fernsehen zu sehen und auch zu einer Videoauswertung kam es in Deutschland nicht. Dies hängt mit dem alten *PALLAS*-Filmverleih zusammen, der auf französische Filme spezialisiert war und schon in den 1960er Jahren in Konkurs ging; die deutsche Synchronfassung ist heute in deutschen Film-

archiven nicht mehr auffindbar. Trotzdem erinnern sich etliche Filmliebhaber an diesen Streifen und sind verzweifelt auf der Suche nach ihm, wie zahlreiche Mails an unseren Verein in den letzten Jahren belegen. Im Internet ist er inzwischen in einigen Filmtauschbörsen in einer englisch-untertitelten Fassung herunterladbar, was uns bewogen hat, ihn noch einmal in der französischen Originalfassung – und erstmals mit deutschen Untertiteln – zu zeigen. ●

### VERANSTALTUNGSHINWEIS

Am Sonntag, 14. Dezember 2014, 11 Uhr, zeigen wir im *ABATON*-Kino *La Fille de Hambourg* / *Das Mädchen aus Hamburg* von Yves Allégret in der französischen Originalfassung mit deutschen Untertiteln.

Das deutsche Filmplakat



SAT 1



Wir schalten um  
zu APF blick  
nach Hamburg

Standbild für die regelmäßige  
Umschaltung von Ludwigshafen  
nach Hamburg

## Vor 30 Jahren in der City Nord: Start des Privatfernsehens

Von Volker Reißmann

Nahezu unbemerkt von weiten Teilen der Öffentlichkeit kam es am 1. Januar 1984 zu einem »Urknall im deutschen Medienlabor«, wie Medienexperten meinten: Ab diesem Tag strahlte die in Ludwigshafen ansässige Anstalt für Kabelkommunikation (AKK) erstmals auch Programme privatwirtschaftlich organisierter Programmanbieter aus. Als erstes ging die Programmgesellschaft für Kabel- und Satellitenrundfunk (PKS) auf Sendung, aus der ein Jahr später der Sender Sat.1 hervorging (und nur einen Tag später kam dann aus Luxemburg das neue Fernsehprogramm RTL plus hinzu).

Jürgen Doetz, der damalige Geschäftsführer der PKS, hatte um Punkt 10.30 Uhr die ersten Zuschauer mit den Sätzen begrüßt: »Meine sehr verehrten Damen und Herren, in diesem Moment sind Sie Zeuge des Starts des ersten privaten Fernsehveranstalters in der Bundesrepublik Deutschland!« Das Programm hingegen war völlig unspektakulär, neben dem biedereren Puppentrickfilm »Hänsel und Gretel« gab es eine volkstümliche Musikshow namens *Solid Gold*, einige kurze von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ)* beigesteuerte Nachrichtenmeldungen und mehrere Tierfilm-Dokumentationen. Angesichts der nur knapp zweitausend Haushalte, die zu diesem Zeitpunkt überhaupt schon diese Programme per Kabel empfangen konnten, mutete das Ganze eher wie ein Test an.

Zunächst einmal mussten einmal die notwendigen Geldgeber für eine dauerhafte Finanzierung gefunden werden. Am 17. Januar 1984 fand in Neu-Isenburg bei Frankfurt am Main eine Zusammenkunft des Bundesverbandes Deutscher Zeitungsverleger e.V. statt, die zu einem am 24. Januar verbreiteten Aufruf »an alle Mitgliedsverlage und angeschlossenen Landesverbände einschließlich der Arbeitsgruppe Medien« führte: Bis zum 17. Februar 1984 sollten alle Mitglieder verbindlich erklären, ob und in welcher Form sie bereit wären, sich an einem »vierten deutschen Fernsehprogramm« zu beteiligen. Mitgeliefert wurde auch gleich ein komplettes Konzept für ein »Aktuelles Presse-Fernsehen«, welches eine Mischung aus Nachrichten/News-Shows und Unterhaltungselementen als »echte Alternative zu den Nachrichten-Sendungen von ARD und ZDF« bieten sollte.

Am 1. März 1984 verkündete die selbst stark in das Projekt involvierte FAZ in einem Artikel, dass bereits 66 Millionen DM »Einstiegskapital« zur Verfügung stünden und sich insgesamt 165 Zeitungsverleger beteiligen wollten – und nannte auch gleich einige Hauptprotagonisten bei diesem Vorhaben beim Namen: Alfred Neven DuMont vom *Kölner Stadtanzeiger* und Peter Tamm vom Springer-Verlag standen bei dieser Aufzählung sicherlich nicht zufällig an erster Stelle. Die Essener WAZ-Gruppe hatte auf ihre Mitarbeit am Verleger-Fernsehen zunächst verzichtet, weil ihrer Meinung nach »einige wenige Gruppierungen« (gemeint waren offen-

sichtlich Springer und Neven DuMont) die gesamte Programmplanung beherrschen würden. Mit im Boot waren auch die Verlage Bauer und Burda, von Holtzbrinck und sogar der *Filmverlag der Autoren* (letzter stieg allerdings noch vor dem offiziellen Sendestart im Herbst 1984 wieder aus dem Projekt aus). Zunächst einmal entbrannte in einer der ersten Aufsichtsratssitzungen der *Aktuell Presse-Fernsehen GmbH (APF)* Anfang März 1984 eine Auseinandersetzung um den zentralen Sitz dieser Gesellschaft. Zur Abstimmung standen Berlin, Hamburg und München – der Köln-Bonner-Raum schied aus Finanzierungsgründen aus.

### FRAGE DES STANDORTS

Der Medienbeauftragte des Hamburger SPD-geführten Senats und langjährige Senatspressesprecher Paul Otto Vogel setzte sich vehement für Hamburg als Standort ein und wies in einem Schreiben an den Verleger Alfred Neven DuMont, der für den erkrankten Axel Springer die Projektkoordination übernommen hatte, auf den »gegenwärtig beträchtlichen Vorrat an Büroflächen« in der Hansestadt hin. Sein Ziel: Zumindest die Nachrichtenzentrale des neuen Senders sollte an die Elbe geholt werden. Doch aus den unionregierten Bundesländern gab es massiven Widerstand, einen derart wesentlichen Teil des neuen

Senders ausgerechnet im »roten Hamburg« anzusiedeln.

Am 8. März 1984 fasste der APF-Aufsichtsrat gegen die Bedenken einiger Mitglieder mit »knapper Mehrheit« einen Beschluss, demzufolge die Redaktions- und Produktionszentrale der Gesellschaft in Hamburg errichtet werden sollte. Nun musste alles ganz schnell gehen: Die Hamburger Finanzbehörde stellte bereits Mitte März eine Liste von vier Gebäude-Objekten in bester City-Lage sowie in Wandsbek zusammen, die für den Sender geeignet schienen (Domstraße, Glockengießerwall, Alsterufer und Friedrich-Ebert-Damm). Doch war es dann Springer-Vorstandsmitglied Wolfgang Müller, der in seiner Eigenschaft als Projektbeauftragter »Privatfernsehen« seines Verlages Ende März 1984 rund 2500 Quadratmeter in vier offenkundig nur wenig genutzten Etagen in einem erst knapp zehn Jahre alten Gebäude in der City Nord als geeigneten Standort ausmachte – es waren räumliche Überkapazitäten der Firmen *Tchibo* und *BP*, die allerdings teilweise erst noch geräumt und für 12,5 Millionen DM für ihre zukünftige Nutzung als Redaktions- und Studioräume komplett umgebaut werden mussten, bevor man sie dann mit einem Zehnjahres-Vertrag anmietete.

Warum übrigens Studio Hamburg bei diesen Gebäude-Planspielen außen vor blieb, lässt sich nicht rekonstruieren –

Die Programm-Illustrierte *Hörzu* berichtete 1988 ausführlich über den neuen Fernsehsender







Musiker Frank Zander und Moderatorin Eddie Lange mit der »Lostrommel«

schon in den ersten Probesendungen im Herbst 1984 nicht immer gelungen, eine Balance zwischen der Übermittlung von zumeist negativen Nachrichtmeldungen (wie z.B. brutale Geislerschießungen bei einer Flugzeugentführung) mit lockerem »Infotainment« wie Quizspielen, Verbrauchertipps und Musikdarbietungen zu finden.

Der Anspruch der »Aktualitäten-schau«, die sich vorgenommen hatte, den vorgeblich »spröden« Stil der öffentlich-rechtlichen *Tagesschau* und der *heute* eine ganz andere, »wesentlich lebendigere Nachrichtensendung« entgegenzustellen, konnte dann auch in den ersten Livesendungen im Januar 1985 nur ansatzweise oder auch gar nicht eingelöst werden. Dabei erwies sich die bauliche Enge des Studios nach wie vor als großes Manko: So führte eine große Treppe vom Zugangsbereich zu den Redaktionsräumen ein Stockwerk tiefer, in welchem wiederum die Moderatoren saßen – diese Treppe kam zwangsweise immer

wieder ins Bild, ebenso wie eine große Säule, die einen für die Statik des Gebäudes unabdingbaren Stahlträger verbarg, welcher sich mitten im Raum befand. Man machte schließlich aus der Not eine Tugend, die Treppe wurde des Öfteren direkt in die Moderation einbezogen, Gäste schon auf den Treppenstufen abgefangen und per Mikrophon vom Moderator befragt.

Doch das vermeintlich lockere Konzept nutzte sich erstaunlich schnell ab und ab November 1987 wurde die Länge der *APF blick*-Nachrichtensendungen dann von 45 auf 30 Minuten reduziert – auch zeitlich wurde sie weiter im Programm nach hinten geschoben. 1990 wurden die Hauptnachrichten sogar auf 20 Minuten reduziert. Auch die für die Finanzierung notwendigen Werbeunterbrechungen der Nachrichtensendungen waren für die Zuschauer ungewohnt. Zwar konnte man schon im Juli 1985 im Branchendienst *textintern* lesen, dass *APF* zusätzliches Kapital benötige, aber zugleich durchaus auch die Möglichkeit sähe, »einen Fernsehkanal ausschließlich mit einem Nachrichtenprogramm zu bestreiten« (wie er dann ja auch 1992 mit *n-tv* schließlich auch geschaffen wurde).

Wegbereiter war *Sat.1* in einem Sendeformat, das in den USA längst etabliert war, welches aber man so in der Bundesrepublik bis dahin noch gar nicht kannte: Das »Frühstücksfernsehen« ging unter dem Titel *Guten Morgen mit Sat.1* erstmals am 1. Oktober 1987 auf Sendung. Bei der Privatkonzurrenz *RTLplus* hatte man ebenfalls für Anfang Oktober des Jahres 1987 ein derartiges Frühprogramm geplant, legte aber den Start in einer Blitzaktion auf den 23. September vor, um *Sat.1* zuvorkommen.

### NEUES SENDEFORMAT: FRÜHSTÜCKSFERNSEHEN

»Während der Nachrichtensprecher vor der Kamera weltweite News verliest, beißt – Luftlinie 1,80 Meter entfernt – ein Studiomitarbeiter gerade seelenruhig in seine zweite Brotzeit: Wenn Kamera 2 die »große Fahrt« braucht, rast sie haarscharf an Orangensaft und frischen Brötchen des Frühstücksfernsehens vorbei«, konnte man in dem schon zitierten *Hörzu*-Beitrag über dieses neue Sendeformat lesen, welches in den ersten Jahren ebenfalls in den Studioräumen in der City Nord

1988: Start der Spielshow *Glücksrad* mit Peter Bond, Maren Gilzer und Frederic Meisner

produziert wurde. Von 6 bis 9 Uhr morgens gab es aktuelle Musikclips, Spiele und auch »Gast-Experten« zu den Themen des täglichen Lebens sowie natürlich Nachrichten. Die Mischung aus Unterhaltung und ernsten Meldungen (der Info-Anteil wurde in einer Studie mit 28,3 Prozent gemessen), die in den abendlichen *AFP-Blick*-Sendungen ja nicht so recht funktionieren wollte, klappte in dieser Frühschiene wesentlich besser. Moderiert wurden die Sendungen in den ersten Jahren von Wolf-Dieter Herrmann, Eddie Lange, Marina Ruperti (die 1988 für einige Jahre zum *ZDF* abwanderte), Rita Werner und Susanne Holst. (Erst nach über fünf Jahren, Mitte Juli 1992, zogen die öffentlich-rechtlichen Sender mit einem gemeinsamen Morgenmagazin nach.)

Der erste Geschäftsführer Naehar hatte bereits 1986 den Sender »grollend« verlassen müssen, wie der *SPIEGEL* zu berichten wusste, offenbar auf Druck des Mitgesellschafters Leo Kirch (Naehar schrieb bald darauf eine Abrechnung mit dem Privat-TV unter dem Titel »schrill und superflach«, die 1992 erschien). Chefredakteur Karl-Ulrich Kuhlo übernahm vorübergehend kommissarisch die Leitung. Anfang 1988 holte dann das Verlegerkonsortium, beunruhigt über den schleppenden Aufbau und die nach wie vor eher mageren Quoten, den Manager Werner E. Klatten als neuen Geschäftsführer zu *Sat.1*: Er hatte sich zuvor mit der Sanierung des Zigarettenkonzerns Brink-

mann einen Namen verschafft. Zeitzeugen zufolge wurde er bald als »Professor Brinkmann« im Sender tituliert, denn es handelte sich hier um einen – wenn auch nicht medizinischen, so doch finanziellen – Notfall: Aufgrund der noch viel zu geringen Reichweite des Senders, war es sehr schwer, genügend Werbekunden zu akquirieren. Viel zu wenig Firmen waren bereit, Werbespots in einem neuen Programm zu schalten, für das es – zumindest in den Anfangsjahren – gar keine verlässlichen Belege über die Zuschauerzahlen gab. Erst 1988 traten *Sat.1* und auch *RTLplus* der Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung (AGF) bei, die bereits seit 1963 für die öffentlich-rechtlichen Sender Quoten und Reichweiten bundesweit erhoben. Im Hamburger Studio wurde gerade zu Randzeiten immer mal wieder gewitzelt: »Sitzt heute wieder nur

Das Frühstücksfernsehen startete im Okt. 1987



unser einziger Zuschauer vor dem Bildschirm – oder sind es heute alle beide?«

Nicht jeder angeworbene Mitarbeiter erwies sich in der Folgezeit als »Glücksgriff« – Schlagzeilen machte beispielsweise schon 1991 die Kündigung des stellvertretenden Chefredakteurs für die Sportberichterstattung. Nicht verlängerte Arbeitsverträge und »Freistellungen« kamen häufiger vor, gelangten aber nicht in jedem Fall in die Öffentlichkeit. Querelen unter den Beschäftigten waren auch nicht selten und ein Betriebsrat konnte beispielsweise nur in einer externen Kantine in der Nachbarschaft gewählt und somit ins Leben gerufen werden, da die Geschäftsführung die Überlassung eigener Räume dafür ablehnte. In einem Interview erläuterte Geschäftsführer Jürgen Doetz rückblickend einmal selbstkritisch: »In den ersten Jahren war der Sender mehr eine Betriebsgesellschaft zur Verwaltung der eigenständigen Programmteile, als ein programmstrategisches Unternehmen.«

Die Programmverantwortlichen bei *Sat.1* versuchten immer wieder, durch das Anwerben von bekannten Namen Aufsehen zu erregen: Bereits 1990 war »Talk im Turm« mit *Ex-Spiegel*-Chefredakteur Erich Böhme auf Sendung gegangen, wenig später konnte Dieter Kronzucker von *ZDF* abgeworben werden, er moderierte bei *Sat.1* dann u.a. die Nachrichten *Guten Abend Deutschland* und versuchte mit dem bei Studio Hamburg produzierten Politmagazin *Quadriga* den Bereich des Infotainments auszubauen.

Die personelle Loslösung vom Standort Hamburg erfolgte schrittweise: Bereits am 12. September 1990 war das neue *Sat.1*-Medienzentrum in Mainz eingeweiht worden, welches ab diesem Zeitpunkt auch einige Funktionen übernahm, die bisher in Ludwigshafen bzw. Hamburg durchgeführt worden waren. Das Frühstücksfernsehen kam nach fünf Jahren letztmals am Freitag, den 11. Januar 1992, aus dem Hamburger Studio in der City Nord – ein fliegender Wechsel über das Wochenende erfolgte dann nach Berlin, von wo aus schon ab Montag, den 14. Januar 1992 gesendet wurde.

### KAMPF UM DEN STANDORT

Nachdem im Mai 1993 bereits Werner E. Klatten als Geschäftsführer von Knut Föckler abgelöst worden war, verließ





Naehers Abrechnung mit dem Privat-TV

auch Jürgen Doetz den Sender. Und es gab weitere gravierende Veränderungen: Der Mietvertrag für die Räume mit der Nachrichtenzentrale in der City Nord lief nach zehn Jahren aus und wurde nicht verlängert. Die Hauptnachrichtensendung, die bereits seit 1991 statt *Sat.1 Blick* nun *Newsmagazin* hieß, wurde 1995 noch einmal in 18.30 Uhr *Sat.1-Nachrichten* umbenannt: Zudem quittierte Armin Halle, der sich durchs Kronzuckers Präsenz wohl auch bedrängt fühlte, nach rund zehn Jahren seinen Job als führender Anchorman beim Sender und machte sich mit knapp 60 Jahren als Medienberater noch einmal selbstständig.

Bereits seit Anfang 1989 hatte es Gerüchte über eine Verlagerung auch der *Sat.1*-Redaktion von Hamburg nach Mainz gegeben, die jedoch von offizieller politischer Seite dementiert worden waren. Der Hamburger Senat, dem die unzureichende räumliche Situation des Senders in der City Nord durchaus bekannt war, hatte 1989 den geplanten Bau eines »Media Center Hamburg MCH« an der Großen Elbstraße in Altona als für *Sat.1* geeignetes Objekt ins Spiel gebracht, bei dem 220 Mitarbeiter auf 7.000 Quadratmeter untergebracht werden könnten: Doch dieses Projekt platzte Anfang 1990 mit lautem Knall, und Schlagzeilen wie »*Sat.1* kommt ganz nach Hamburg« (*Welt* vom 11. 10. 1989) erwiesen sich als Zeitungssente.

Die *Hamburger Morgenpost* verkündete dann am 7. Mai 1990: »Für *Sat.1* ist Hamburg out«, demzufolge das millionenschwere MCH-Projekt für 100 Millionen DM vom Tisch sei. Bereits im März sei die Entscheidung der Geschäftsführung des Senders für den Standort Berlin gefallen. Auch das Engagement von Hamburgs neuen Ersten Bürgermeister Henning Voscherau konnte die Abwanderung nicht aufhalten – der »Berlin-Sog« nach der Wiedervereinigung war zu groß.

### UMZUG NACH BERLIN

Schon am Montag, den 2. August 1993 konnte man im *Hamburger Abendblatt* die Nachricht lesen: »Standortwechsel: *Sat.1-News* jetzt aus der Hauptstadt«; demzufolge sollte ab Mitte 1994 der erst ein Jahr zuvor neu berufene Programmleiter Heinz-Klaus Mertes mit einem großen Teil seiner News-Mannschaft das bisherige *Sat.1*-Gebäude in Hamburg

verlassen und zu den 100 bereits in der Hauptstadt arbeitenden Kollegen ziehen. Durch den Exodus der Abteilung Information (rund 280 Mitarbeiter) aus Hamburg konnten viele Arbeitsplätze wegrationalisiert werden, weil nicht alle Mitarbeiter bereit waren, mit nach Berlin umzuziehen: Man schätzte in der *Sat.1*-Führung, dass »etwa die Hälfte der Belegschaft auf der Strecke bleiben« werde – dies sei ein Umstand, der dem neuen Geschäftsführer Hans Grimm sicherlich helfe, »die schlechte Ertragslage bei *Sat.1* zu verbessern«, hieß es fast zynisch in dem Zeitungsbericht abschließend.

Und es ging weiter mit dem scheinweisen Abschied aus Hamburg. Die Schlagzeile »Fernsehsender *Sat.1* streicht weitere 160 Stellen in Hamburg« konnte man dann am 19. April 1995 in der *Süddeutschen Zeitung* lesen. Der Umzug der letzten *Sat.1*-Mitarbeiter von Hamburg nach Mainz sei überstürzt und nur eine »soziale Abfederung« des Stellenabbaus reiche nicht, klagte der Betriebsrat verbittert. Aber es war zu spät, in Hamburg gingen die Lichter nun endgültig aus, nur noch die regionale Berichterstattung für das »lokale Programmfenster« von 17.30 bis 18.00 Uhr sollte noch aus der Hansestadt zugeliefert werden, wofür dann – übrigens in unmittelbarer Nachbarschaft von *RTL Nord* – bereits Atelierräume bei Studio Hamburg angemietet worden waren. Ende 1994/Anfang 1995 hatten bereits viele *Sat.1*-Mitarbeiter der ersten Stunde in Hamburg den Sender (teilweise auch unfreiwillig) verlassen – manche übernahmen neue Aufgaben bei anderen Sendern oder kehrten – gelegentlich auf Umwegen – wieder zu ihren alten Arbeitgebern wie dem *NDR* zurück.

Für Negativ-Schlagzeilen sorgte in den 1990er Jahren der Dauerstreit der Gesellschafter: Der Hauptkonflikt spielte sich zwischen dem Anteilseigner und Programmzulieferer Leo Kirch und dem Verlegerkonsortium ab. Kirch hatte bereits 1985 Anteile am Springer-Verlag erworben und bald darauf übernahm er mit Hilfe seines Sohnes Thomas den Kabelkanal *Eureka*, den er am 1. Januar 1989 zum Spielfilmsender *Pro7* umfunktionierte. Ebenfalls Ende der 1980er Jahre erwarb er etliche *Sat.1*-Anteile. Am 29. Februar 1992 hatte er mit *Kabel 1* einen weiteren Privatsender gestartet und strebte nun offenkundig auch eine Mehrheitsübernahme bei *Sat.1* an.

Blick auf das *Sat.1*-Gebäude am Mexikoring

### ZUSAMMENSCHLUSS MIT PRO 7

Im Oktober 2000 wählte sich Kirch am Ziel, als aus dem Zusammenschluss der *ProSieben Media AG* und der *Sat.1 Satellitenfernsehen GmbH* ein neuer Mediengigant geschaffen wurde: Die *ProSiebenSat.1 Media AG* mit Sitz in Unterföhring bei München. Doch bereits im April 2002 musste die Muttergesellschaft *Kirch Media* mit 6,5 Milliarden Euro Schulden einen Insolvenzantrag stellen, nachdem man sich offenkundig mit den Pay-TV-Aktivitäten (*DF1* und *Premiere*) sowie den überbewerteten Erwerb von Bundesliga-Rechtepaketen verkalkuliert hatte. In der folgenden Umstrukturierung des undurchsichtigen Unternehmenskonsortiums verlor Kirch auch wieder seinen Einfluss bei *Sat.1*.

2005 startete dann der Axel-Springer-Verlag einen letzten Versuch, quasi im Gegenzug für 3 Milliarden Euro die komplette *ProSiebenSat.1 Media AG* zu übernehmen, an der man bereits Anteile hielt. Dies wurde aber sowohl vom Bundeskartellamt als auch der Kommission zur Ermittlung der Konzentration im Medienbereich untersagt, so dass diese Pläne Ende Januar 2006 aufgegeben wurden. Im Dezember 2007 verkündete Springer dann auch seinen kompletten Ausstieg aus der *ProSiebenSat.1 Media AG*, der zum 16. Januar 2008 vollzogen wurde.

Am 13. November 2008 gab die *ProSiebenSat.1 Media AG* auf einer Mitarbeiterversammlung die Verlegung des Firmensitzes von Berlin nach Unterföhring bei München bekannt: 350 Redakteure und Verwaltungsmitarbeiter waren betroffen; Anfang 2009 kam es nach gescheiterten Sozialplan-Verhand-

lungen in Berlin zum ersten Streik im deutschen Privatfernsehbereich, was aber die Umsetzung der Pläne nicht verhindern konnte. In der Presse war zu lesen, für *Sat.1* bedeute der Umzug von Berlin nach München gleichsam eine Neugründung – und letztlich einen späten Sieg des 2011 gestorbenen Medienunternehmers Kirch, denn nun gliederte sich ja auch dieser Sender in seine alte Firmenzentrale in Unterföhring ein.

Nach der im Jahre 2000 erfolgten Verschmelzung zur *ProSiebenSat.1 Media AG* ist *Sat.1* Teil einer rund 30 Fernsehprogrammanbieter und Internetdienste umfassenden Mediengruppe: Neben *Pro7*, *Kabel 1* und *sixx* gehören viele Sparten- und Nischensender dazu, wie der Nachrichtenkanal *N24* (der inzwischen auch für *Sat.1* die Nachrichtensendungen produziert) sowie die nur über besondere gebührenpflichtige Kabelnetzanbieter empfangbaren Sender *Sat.1-Gold* (Musikhits), *Sat.1 Emotions* (Serien/Telenovelas), *Sat.1 Comedy* und der Kinofilm-Anbieter *Maxdome*, ferner *Deutsches Wetter Fernsehen* sowie die österreichischen und schweizerischen Ableger von *Sat.1*.

Der Springer-Verlag wiederum hatte bereits im Mai 1993 zusammen mit dem Unternehmer Frank Otto den Fernsehsender *Hamburg 1* gegründet – und somit aktiv geholfen, einen ganz neuen Privatsender speziell für die Region zu schaffen. Von den vielen Mitarbeitern hingegen, die vor 30 Jahren in Hamburg die Nachrichtenredaktion von *Sat.1* mit viel Engagement aufgebaut hatten, ist nach den diversen Umzügen niemand mehr beim Sender tätig: Einer der letzten Mitarbeiter der ersten Stunde vor der Kamera war Moderator Hans-Hermann Gockel, der im August 2004 ausschied.

2012 übrigens beantragte die *ProSiebenSat.1 TV Deutschland GmbH* ihre bundesweite Lizenzierung – nach diversen Streitigkeiten um sogenannte Drittsendelizenzen mit der *Landeszentrale für Medien und Kommunikation Rheinland-Pfalz* – nicht mehr dort, sondern bei der *Medienanstalt Hamburg Schleswig-Holstein (MA HSH)* in Norderstedt – diese Lizenzvergabe wurde im Mai 2013 dann auch vom Verwaltungsgericht Schleswig nach Anfechtungen noch einmal gerichtlich bestätigt. So ist nun – zumindest was den Lizenzierungsort angeht – *Sat.1* wieder zum Ursprungsstandort Hamburg zurückgekehrt. ●

### VERANSTALTUNGSHINWEIS

Vom 15. bis 17. Januar 2015 findet in Hamburg die Jahrestagung der Fachgruppe *Kommunikationsgeschichte* in der *Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationsgeschichte (DGPK)* statt. Ausrichter ist die Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland am Hans-Bredow-Institut für Medienforschung und am Institut für Medien und Kommunikation (IMK) der Universität Hamburg.

Thema ist »NEUE VIELFALT – Medienpluralität und -konkurrenz in historischer Perspektive«. Im Zentrum der Tagung soll die These einer Pluralisierung von Medienangeboten in der Geschichte stehen, wobei konkreter Anlass die Einführung des »dualen Rundfunksystems« in Deutschland vor 30 Jahren ist: Die damalige Liberalisierung und Privatisierung des Fernsehens durch Zulassung privater Programmangebote (wie *Sat.1* und *RTLplus*) soll unter Berücksichtigung auch der dringend zu leistenden Quellen- und Dokumentensicherung zu diesem Themenkomplex betrachtet werden.

Im Rahmen dieser Jahrestagung und ihres Themenschwerpunktes findet im *ABATON-Kino* auch die Vorführung einer Dokumentation statt, die anschaulich die Einführung des Privatfernsehens *Sat.1* in Hamburg 1984/85 schildert.

### TERMINE

Freitag, 16. 01. 2015, 17 Uhr und  
Sonntag, 18. 01. 2015, 11 Uhr

Ein herzlicher Dank für die Unterstützung dieses Berichtes geht an Hans-Jürgen Börner, Jörg Sievers und Robert Güldner, der 2010 für das HAW-Projekt Virtuelles Fernsehuseum Interviews mit den *Sat.1*-Veteranen Eddie Lange, Marina Ruperti und dem Kameramann Gerald Staschke führte. Abrufbar unter <http://youtube/Rgsdvq6gZUo> oder [www.fernsehuseum-hamburg.de/privatfernsehen](http://www.fernsehuseum-hamburg.de/privatfernsehen)





## 30 Jahre Privat-TV: Von geforderter Programmvietfalt zum Trash-Fernsehen?

Von Hans-Dieter Kübler



Fast schon in notorischer Wiederholung kritisiert die hiesige Presse das Fernsehen, genauer: die öffentlich-rechtlichen Programme oder schreibt sie gänzlich als überholt und überflüssig ab, besonders vehement Ende 2012 und Anfang 2013 bei der Einführung des neuen geräte-unabhängigen bzw. wohnungsbezogenen Rundfunkbeitrags, sogleich als »Zwangsgeld« gebrandmarkt, als neuerliche heimtückische Gängelung des ach so freien Fernsehzuschauers durch die öffentlich-rechtlichen »Monopolisten«. Dabei haben alle Länderparlamente zuvor dieser Umstellung als Gesetz zugestimmt, was meist geflissentlich verschwiegen wurde.

### PUBLIZISTISCHER DAUERBESCHUSS

So forderte die *ZEIT* am 23. Mai 2013 die Programmverantwortlichen von *ARD* und *ZDF* (Haupttitel: »Ist das noch unser Fernsehen?«) auf, endlich Mut und Risikobereitschaft zu zeigen und Reformen zu wagen. Die Maßstäbe für Erfolg müssten neu definiert werden, denn die Zuschauer seien »inzwischen weit neugieriger, als die Fernsehgewaltigen glauben«. Welche Reformen und neue Qualitäten das sein sollen, blieb indes mehr als vage: Die Quoten seien nicht mehr zu halten, erst recht seien sie als Maßstäbe überschätzt, am geeignetsten seien Kooperationen, denn die Anstalten müssten sich verkleinern, »wenn sie überleben wollen«. Sechs Monate später, am 19. 12. 2013, setzte die Wirtschaftsredaktion der *ZEIT* (»Das Ende der Mainzelmännchen?«) bereits zum Dolchstoß gegen die »Existenzberechtigung« der Öffentlich-Rechtlichen an: »Niemand ist mehr auf die Sender angewiesen. Wer Laptop und Internetanschluss besitzt, hat Zugang zu mehr Filmen, Serien und Nachrichtensendungen als er je ansehen kann, in allen Sprachen und Geschmacksrichtungen« – so als ob sich diese Fernsehprogramme selbst produzieren und nur über Netze verbreitet und empfangen werden müssen.

»Seichtes Programm, Abhängigkeit und Unglaubwürdigkeit, zudem ein verwässertes Profil: Ist das nicht ein verdammter hoher Preis für 250 Mio. Euro im Jahr?« (ver)urteilt das verheerende, zynische Verdikt. Hans-Peter Siebenhaar, regelmäßiger Medienkolumnist beim *Handelsblatt* (»Das Methusalem-Fernsehen«, 5. 5. 2014) und bei einigen Regionalblättern, Autor eines polemischen Rundumschlags auf *ARD* und *ZDF* (»Die Nimmersatten«, Köln 2012) plädiert unentwegt für die Verschlingung, gar Amputation der Öffentlich-Rechtlichen: *ARD* und *ZDF* sollten fusionieren und sich erheblich verkleinern, ein Sender genüge, und vor allem müsse »die Zwangsfinanzierung des Systems durch die Haushaltsabgabe und damit auch die *GEZ* abgeschafft werden«. Stattdessen sei »ein öffentlich-rechtliches Bezahlfernsehen auf freiwilliger Grundlage« einzuführen (*Neue Westf. Rundschau*, 20. 11. 2012) – nach dem Vorbild der us-amerikanischen, meist gemeinnützigen Nischensender, der public radios, gewissermaßen unter Ausschluss der Öffentlichkeit.

Sicherlich können und dürfen die Fernsehprogramme gerade der öffentlich-rechtlichen Sender nicht von kritischer Begutachtung verschont werden; sie gehört zu einer lebendigen Medienöffentlichkeit. So werden immer wieder allzu offensichtliche Anpassungen an simple Quotenerfolge, billige Wiederholungen und Einkäufe sowie Uniformierungen wie etwa die Überdosis an Talkshows und die überbordende Monokultur der *Tatort*-Krimis in der *ARD* (*Spiegel*, 8. 7. 2013) sowie die sensationsheischende Überdrehungen in den Quiz-Shows im *ZDF* zu recht von der Presse angeprangert. Aber es fällt auf, dass in der Presse fast nie von den privatkommerziellen Fernsehkanälen die Rede ist, erst recht nicht bei besagter Systemkritik: In der genannten Titel-Geschichte der *ZEIT* (23. 5. 2013) wird zwar eingeräumt, dass »auch den Privaten lange nichts Neues eingefallen« sei, aber zugleich wird behauptet, dass sie »zusammen mehr Zuschauer als die öffentlich-rechtlichen« haben – was je nach Berechnung nicht stimmen muss –, dass diese jünger sind (aber im Durchschnitt nur geringfügig, jedenfalls auch schon um oder über 60 Jahre wie bei *ARD* und *ZDF*), aber »eher bildungsfern«. Gelobt werden zumeist die forsche Einkaufspolitik und Experimentierfreude der Privaten, auch um jede Niederung und Perversion des Geschmacks auszuloten und sich ebenso rasch wieder zu verabschieden, wenn die errechneten Ratings ausbleiben. Vom täglichen Programmereierlei zwischen Seichtserien (daytime serials), Werbeshows, Personality-Stories und Reality-Exzessen à la *Dschungelcamp* ist fast nie die Rede. Weder beim renommierten jährlichen Grimme-Preis noch beim »Deutschen Fernsehpreis«, den *ARD*, *ZDF*, *RTL* und *Sat.1* vor 15 Jahren eigens gemeinsam gründeten, um generell die Programm-

standards zu erhöhen, vor allem öffentlichkeitswirksam vorzuführen, können die Privaten überzeugen: Am 3. 10. 2014 soll daher mit der ehemals hochgejubelten Auszeichnung, die nach jahrelangem Niedergang der nur noch Langeweile und Häme und Langeweile einbrachte, aber jährlich zwei Millionen kostete, endgültig Schluss sein (*Spiegel*, 28. 2. 2014). Wird er an dem Tag zum letzten Mal verliehen?

### 1984: »MEDIEN- POLITISCHER URKNALL«?

Programminnovationen wurden in den 1980er Jahren, zum Start des privatkommerziellen Fernsehens, noch ganz andere großspurig versprochen: Von einer »neuen Meinungsvietfalt« gegen die öffentlich-rechtlichen »Monopolisten«, von angesagten Ausdifferenzierungen der Publikumsbedürfnisse in vielen Spartenprogramme wurde geschwärmt. Die Presseverleger sahen endlich ihre Chance gekommen, ihre seit dem Verbot des Adenauers-Fernsehen durch das Bundesverfassungsgericht 1960 verordnete Fernsehabsistenz zu revidieren und für sich über den Pressemarkt hinaus den lukrativen Werbe- wie Inhabermarkt zu erobern. Möglich machten es die technischen Optionen der Breitband-Verkabelung und der Satelliten, die der Staat als Infrastruktur bereitstellen sollte, sowie die rechtlichen Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts zunächst über privaten Rundfunk im Saarland 1981 (FRAG-Urteil) sowie über das niedersächsische Mediengesetz 1986, in denen das Nebeneinander vom öffentlich-rechtlichem und privatkommerziellem Rundfunk, die so genannte »duale Rundfunkordnung«, sukzessive unter gewissen rechtlichen Kautelen zugelassen und sodann den privatkommerziellen, durch Werbung

Sendestart des *Sat.1*-Vorläufers *PKS* am 1. Januar 1984 und von *RTL plus* am 2. Januar 1984



finanzierten Programmen neben der »Grundversorgung« durch die öffentlich-rechtlichen geringere Vielfalt- und Qualitätsanforderungen zugestanden wurden.

Gewissermaßen fühlt man sich daran erinnert, was Bertolt Brecht zur Einführung des Radios in Deutschland 1932 schon monierte, wonach die Technologie da war, bevor die Gesellschaft wusste, was sie mit ihr anfangen sollte. Lange zögerlich und skeptisch waren damals noch die SPD und mit ihr die kritische, intellektuelle Öffentlichkeit. Noch 1978 hatte Bundeskanzler Schmidt den Deutschen weniger Fernsehen (einen »fernsehfreien Tag«) angeraten und seinen Bundespostminister Gescheidle mit den damals schon vorliegenden Verkabelungsplänen zurückgehalten. Mit Kohls »geistig-moralischer Wende« 1982 – die Bundestagswahl war auch ein Votum für die angekündigte »flächendeckende« Breitband-Verkabelung der Republik, was die wenigstens wahrnahmen – gab es für den Ausbau durch den neuen Postminister Schwarz-Schilling kein Halten mehr: Schätzungsweise 50 Mrd. DM gab die Post dafür aus, vorwiegend aus anderen Einnahmen unbemerkt finanziert, am wenigsten durch den bereits 1983 eingeführten »Kabelgroschen«, der mit der Rundfunkgebühr erhoben wurde. Noch im September hatte der Bundesgeschäftsführer der SPD, Peter Glotz, rundweg abgelehnt, »unseren Widerstand gegenüber Kommerzialisierung und Privatisierung der Programme aufzugeben«. Fast ein Jahrzehnt hatte die Partei unter Führung ihres Kanzlers Schmidt private Konkurrenzpläne der Union gegen »unser vergleichsweise vernünftiges und erfolgreiches System« (Schmidt) des öffentlich-rechtlichen Rundfunks abgewehrt. Es war dann nicht zuletzt der damalige Erste Bürgermeister Hamburgs, Klaus von Dohnanyi (1981–88), der die Umkehr der SPD-Medienpolitik und die Zulassung privaten Rundfunks unter bestimmten rechtlichen Voraussetzungen, notfalls auch gegen die Bundes-SPD, durchsetzte. Auf den »Hamburger Medientagen« 1983 warnte er vor dem möglichen Standortnachteil Hamburgs als Medienstadt und forderte eine »vorsichtige Öffnung für private Programmveranstalter«.

Um die abwartende Haltung des Publikums, aber auch die Skepsis der SPD zu überwinden, einigte man sich auf vier forschungs- und medienpolitisch einma-

lige Feldexperimente, auf die so genannten Kabelpilotprojekte in Ludwigshafen (1984–86), München (1985–86), Dortmund 1985–88) und Berlin (1985–90). Doch an ihren differenzierten Ergebnissen war eigentlich nur noch die wissenschaftliche Öffentlichkeit interessiert; denn vor ihrem Ablauf waren die neuen Programme längst am Start, der »medienpolitische Urknall« (Bernhard Vogel) vollzogen: Ab 28. Februar 1984 gründeten 165 Zeitungen die Fernsehgesellschaft *Aktuell Presse Fernsehen (APF)*, ab 1. Januar 1985 startete das Fernsehprogramm *Sat.1*. Schon im Dezember 1983 hatten der Bertelsmann-Konzern und die Compagnie Luxembourgeoise de Télédiffusion (*CLT*) das Fernsehunternehmen *RTL plus* etabliert, ab Oktober 1984 wurde das Programm über den französischen, direkt empfangbaren Satelliten *TDF 1* innerhalb der gesamten Bundesrepublik ausgestrahlt. Ab 1986 beteiligte sich die WAZ-Gruppe, Besitzerin von vier wichtigen Tageszeitungen im Ruhrgebiet, an *RTL plus*, 1987 kamen *FAZ*, *Burda* und die *Kabelmedia-Programmgemeinschaft* hinzu, so dass *RTL plus* zu einer mehrheitlich bundesdeutschen Programmgemeinschaft wurde. Mit der versprochenen Vielfalt zumal auch durch kleinere Verlage war es allerdings strukturell bald vorbei, und es bildeten sich zwei Medienkonglomerate heraus: die *Kirch-Springer-Gruppe* und die *Bertelsmann-CLT-Gruppe*.

Billig und auf jeden Fall anders als die öffentlich-rechtlichen (»nicht nur erfrischend, sondern auch manchmal erschreckend anders«, so der erste legendäre Programmdirektor, Helmut Thoma) sollten die privaten Programme werden: Bei anfangs wenig Kapital und geringer Zuschauerzahl, so dass die allein finanzierende Werbung zunächst ausblieb, durfte sie kaum etwas kosten: *Sat.1* bestritt sie aus den schier unerschöpflichen Lagerbeständen der *Kirch-Gruppe* (die zuvor schon das *ZDF* jahrelang beliefert hatte), so dass die zahllosen Reprisen kaum attraktiv waren. Die *RTL*-Macher hatten mit der Fernsehproduktion kaum Erfahrungen und verlegten sich daher auf das Austesten von Nischen, die sie mit billigen Einkäufen füllten: Erotik und Sex (z.B. die Striptease-Show *Tutti Frutti*), mit Actions-, Kriegs- und Horrorfilmen sowie mit ungeniertem News-Boulevard realisierten sie ihre programmliche Innovationen. Sie führten zur Erweiterung der Jugendschutzge-



Die Logos von 9 Privatsendern, die ihren Betrieb inzwischen wieder eingestellt haben.

setze auf die Ausstrahlungstermine und 1990 zur Einrichtung der *Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF)*, bei der die Sender problematische Filme prüfen lassen und günstigere Sendezeiten per Schnittauflagen erreichten. Gering blieben die eigenen Kapazitäten zur Fernsehproduktion, üblich wurde die Vergabe von Programmaufträgen auch an ausländische Produktionsfirmen wie etwa die holländische *Mols Productions* – was zwischenzeitlich auch bei den öffentlich-rechtlichen Sendern Usus ist.

Wiederholt machte das Schlagwort von der Konvergenz der Programme in den nachfolgenden Jahrzehnten die Runde: Gemeint waren die steigende Fokussierung auf die Einschaltquoten als unbedingte Erfolgsmessungen, die angeblich alternativlose Bedienung vermeintlicher Publikumsbedürfnisse durch Sensation, ungenierter Zurschaustellung, spektakulärer Unterhaltung, durch Action und Sex und damit die schleichende Anpassung und Uniformierung, und zwar – wenn auch in Abstufung – von beiden Systemen. Allerdings können die öffentlich-rechtlichen mit ihren ambitionierten Programmen *3SAT*, *arte*, *Phönix*, *Kika*, auch mit ihren digitalen Angeboten inzwischen weit mehr Vielfalt und Differenzierung – wenn auch nicht in jede Geschmacksniederung – anbieten, als die privaten seit ihrer Einführung jemals erreichten. Das Kölner Institut für empirische Medienforschung entwickelte Parameter für die wechselseitige Angleichung und legt bis dato dafür seine jährlichen Analysen in den *ARD-Media Perspektiven* vor.

2005 flammte die Systemdebatte noch einmal massiv auf, als der Entertainer Harald Schmidt in seiner Talkshow seinen früheren Arbeitgeber *Sat.1* mit der Invektive »Unterschichtenfernsehen« brandmarken wollte. In der wissenschaftlichen Kritik kursierte das Etikett schon seit Mitte der 1990er Jahre, um die Spaltung des Fernsehpublikums in eine mediale Klassengesellschaft, in bildungsferne und -nahe Populationen, zu akzentuieren. Unverfänglicher scheint hingegen das Label des Trash-TV's (Müll-Fernsehen), das wie die einschlägigen *RTL*-Formate angeblich weltweit auf dem Vormarsch ist: »Auf Tabuverletzungen zielendes Fernsehen hat die höheren Bildungsschichten erreicht. Der Erfolg liegt darin, dass diese Art Fernsehen beim Zuschauer Emotionen weckt«, weiß

der Medienwissenschaftler Gerd Hallenberger. Die Quoten scheinen ihm recht zu geben: Von 2004 bis 2014 haben sich die durchschnittlichen Zuschauerzahlen für *RTLs Dschungelcamp* fast verdoppelt, von gut fünf auf fast acht Millionen. Folglich werde es durch alle Schichten gesehen, folgert der Medienpsychologe Roland Mangold. Daher seien die größten Unterschiede zwischen Zuschauer verschiedener Bildung nicht strikt getrennte Vorlieben, sondern dass die einen auch andere Sendungen sehen, die bildungsfernen generell länger schauen und dass die beiden Gruppierungen das Gesehene unterschiedlich verarbeiten (*Neue Westfälische Rundschau*, 31.5.2014).

Demonstrativ sachlich, vielleicht sogar euphemistisch fällt hingegen das Fazit für das Programmjahr 2013 des besagten Kölner Instituts aus: »Die öffentlich-rechtlichen Sender blieben die führenden Informationsanbieter, die privaten Sender führende Unterhaltungsanbieter.« Politik sei die »Domäne von *ARD* und *ZDF*«, »Alltag und zwischenmenschliche Beziehungen« die der privaten. Das Fictionangebot verteile sich bei den Sendern unterschiedlich auf spannungsbetonte und leichte, unterhaltungsbetonte Genres. Während *ARD*, *RTL* und vor allem *ProSieben* den unterhaltungsbetonten Genres mehr Gewicht gaben, überwogen beim *ZDF* und *Sat.1* die spannungsbetonten Genres (*Media Perspektiven* 4/2014).

### MIT DEM INTERNET ZURÜCK INS »GOLDENE TV-ZEITALTER«?

Von 1997 bis 2011 sind die Werbeumsätze des Fernsehens weitgehend stagniert, wenn nicht leicht zurückgegangen; erst danach zeichnen sich wieder nennenswerte Steigerungen ab. Inzwischen ist das Fernsehen mit fast 45 Prozent Markt-

Sendeabwicklungszentrale in Ludwigshafen



anteil das mit Abstand umsatzstärkste Werbemedium in Deutschland. Auch die Online-Medien legten überproportional zu, während alle anderen, besonders die Print-Medien, verlieren. Daher schwärmen einige schon von einer Renaissance des Fernsehens, ganz im Gegensatz zu den eingangs zitierten Einschätzungen: »TV übernimmt das Fernsehen«, prophezeit kürzlich Jee Bewkes, seit 2008 Chef des Medienkonzerns Time Warner (*Spiegel*, 26.5.2014). Denn Fernsehen sei das Programm, »egal auf welchem Weg die Leute es nutzen«. Sie wollen auch über das Internet am liebsten fernsehen. In den USA werde »abends ein Drittel der gesamten Breitbandkapazität allein für Netflix genutzt, also um Fernsehen über das Internet zu streamen«. Recht hat er insofern, als auch das Netz nicht ohne professionellen *content* auskommen und am Markt reüssieren kann. Diese Erkenntnis hat selbst *Youtube* inzwischen realisiert.

Die hiesigen Fernsehgewaltigen im privaten Sektor scheinen noch anders zu denken und zu agieren: Bertelsmann stieß im April 2014 fast 17 Prozent seines Anteils an seiner ehemaligen cash-cow *RTL-Group* an die Börse ab, nicht zuletzt wegen angeblich sinkender Werbeeinnahmen, behält aber mit 75,1 Prozent die Mehrheit. Die Münchner *ProSiebenSat.1 Media AG*, das unter anderem die Sender *ProSieben*, *Sat.1*, *Kabel1*, *Sat.1 Gold*, *ProSieben Maxx*, *ProSieben FUN* und *sixx* zusammen vermarktet, aber am Publikumsmarkt nie so richtig reüssiert, ist seit der Insolvenz der *Kirch-Gruppe* 2002 als börsennotiertes Unternehmen zahllose Beteiligungen und auch wieder Auflösungen eingegangen, die nur von Insidern durchschaut werden. Seit Dezember 2006 haben zwei Finanzdienstleister, nämlich das Private-Equity-Unternehmen *Permira* und *Kohlberg Kravis Roberts & Co. (KKR)*, das Sagen, nachdem 2005 das Bundeskartellamt und die *KEK* dem *Axel-Springer-Verlag* die komplette Übernahme von *ProSiebenSat.1 Media AG* untersagten. Ab Juli 2013 halten *KKR* und *Permira* nach einer Umwandlung der Aktien nur noch 44 Prozent der Stammaktien und haben somit keine Mehrheit mehr. Immerhin kaufte Ende 2013 der *Springer-Verlag* die *N24-Gruppe* zu 100 Prozent heraus und will sie in sein multimediales News-Konzept eingliedern. Damit kehrt der Verlag 30 Jahre später zu einem publizistischen Fernsehgeschäft zurück. ●

## »Winnetou« in Schwarzweiß Nicht realisiertes Hamburger Filmprojekt

Von Nicolas Finke



Foto: Olycom/Press / Staatsarchiv

**Winnetou im Kino** – wäre es zu Beginn der 1950er Jahre nach dem Willen des Schauspielers und Regisseurs Volker von Collande und seines Kompagnons, des Filmproduzenten Heinrich Klemme, gegangen, hätte Karl Mays *Fantasie-Apache* bereits 1953/54 die Kinoleinwand erreicht. Mit ihrer in Hamburg ansässigen *Deutschen Spielfilm Gesellschaft (DSG)* sollte ein in Deutschland gedrehter Jugendfilm entstehen, mit etwa 90 Minuten Laufzeit und in Schwarzweiß. *Winnetou* hätte der österreichische Schauspieler Adrian Hoven spielen sollen. Über das – in der Karl-May-Literatur bislang unberücksichtigt gebliebene – Abenteuer der *DSG*, schon in den frühen 1950er Jahren Karl May für das Kino zu verfilmen, soll hier berichtet werden.

### »WINNETOU« OHNE »GRAUSAMEN REALISMUS«

»Es besteht die Absicht, einen in Deutschland gedrehten Karl May *nicht* als bewusste Konkurrenz gegen einen amerikanischen Wild-West-Film zu produzieren. D.h. es wird angeraten, von dem grausamen Realismus der Amerikaner in für die Jugend geeigneter Weise Abstand zu nehmen und mehr auf die in unserem Land bevorzugten Akzente wie Romantik, Herz, Sentiment und Psychologie für die Jugend einzugehen.« – So formuliert Volker von Collande die Ausrichtung seines geplanten *Winnetou*-Films in einer Aktennotiz vom 16. 4. 1953. Collande, der 1913 als Volker Hubertus Valentin Maria von Mitschke-Collande in Dresden geboren wurde und, wie er am 23. 4. 1953 dem Karl-May-Verleger Joachim Schmid schreiben wird, von dort aus als junger May-Verehrer des Öfteren zum damaligen Verlagssitz nach Radebeul gepilgert war, lässt in dieser Aufzeichnung keinen Zweifel daran, dass es nicht zwingend Mays *Winnetou*-Stoff sein müsse, auf den Klemme und Collande »sehr großen Appetit« hätten – er könne »auf Wunsch auch gegen jeden Karl May-Stoff ausgewechselt werden«, da »die Rechte für uns erlangbar sind«. Und das, obwohl zu diesem Zeitpunkt weder die Finanzierung des Projekts in Reichweite, noch die *DSG* an den in Bamberg ansässigen *Karl-May-Verlag (KMV)* herangetreten ist, um sich über einen Filmrechteerwerb der begehrten Stoffe zu informieren.

### RELATIV NIEDRIGE GESAMTKALKULATION

Der Inhalt, schreibt Collande, könne »als bekannt vorausgesetzt werden, zumal es in mehreren deutschen Städten noch heute alljährlich Karl-May-Festspiele gibt, die trotz ihrer Freilicht-Veranstaltungen zu den bestbesuchtesten Sommerveranstaltungen gehören« (im vorangegangenen Sommer waren quasi vor der Haustür der in Hamburg angesiedelten *DSG* erfolgreich die Bad Segeberger *Winnetou*-Festspiele gestartet). So hoch steckt das Hamburger Produktionsteam seine Ziele freilich nicht: Die Hauptrollen könnten mit »unprominenten guten Schauspielern bzw. einigen prominenten besetzt werden«, unterstützt durch »die sieben großen deutschen Indianer- und Cowboy-Clubs, die allesamt im Besitz von Pferden, echtem Zaumzeug und Originalkostümen sind«. Kein Wunder, dass Collande bei dieser Ausrichtung zu der Einschätzung kommt, die Gesamtkalkulation dürfe »relativ niedrig« gehalten werden, zumal der Film »wohl ca. aus 80 % Außenaufnahmen« bestehe, wenngleich er »in technischer Hinsicht einwandfrei« hergestellt werden müsse. Es wird vorläufig mit einem Betrag in Höhe von 400.000 bis 500.000 Mark kalkuliert. Mit der Erstellung eines Exposé wird der Hamburger Autor Hartmut Grund beauftragt. Grund, der in

den 1960er Jahren beim Hessischen Rundfunk die Abteilung Fernsehspiel leiten und 20 Jahre später für den *WDR* die Entwicklung des *Tatort*s übernehmen wird, arbeitet zu dieser Zeit in Hamburg unter anderem für den *NWDR*.

### WINNETOU, DER ÖSTERREICHER

Der 31-jährige österreichische Schauspieler Adrian Hoven wird von der *DSG* als idealer Kandidat für die Rolle des *Winnetou* ins Visier genommen (von dem ebenso in Betracht gezogenen Rolf von Nauckhoff nimmt man in einer späteren Fassung des Exposé's Abstand). Hoven, der 1965 in den Spaghetti-Western *Die letzte Kugel traf den Besten* und *Der Sohn von Jesse James* spielen sollte, steht gerade am Anfang einer steilen Filmkarriere, die ihn oft als jugendlichen Helden und Liebhaber auftreten lassen wird. Den *Old Shatterhand* will Volker von Collande selbst spielen, ebenso den »Vater der Rahmenhandlung«, sowie die Regie übernehmen. Als *Winnetou*'s Vater Intschu-tschuna ist Karl Kuhlmann im Gespräch (der bekannte Filmschauspieler Herbert A.E. Böhme, der bereits 1940 bei den Karl-May-Freilichtspielen in Werder/Havel die Rolle des *Old Shatterhand* verkörperte, ist zunächst noch als Alternativkandidat vorgesehen), *Nscho-tshi* soll Katharina Mayberg spielen, *Bösewicht Santer Rudolf Fernau* (der 1974 in Syberbergs *Karl May* zu sehen sein wird). Weitere Rollen und ihre vorgesehenen Darsteller: *Sam Hawkens* (Günther Lüders; zunächst auch: Rudolf Platte), *Parker* (Heinz Klingenberg), *Stone* (Walter Ladengast), *Rattler* (Josef Dahmen, spricht später häufig in den May-Hörspielen von »Europa«), *Tangua* (Karl Martell), *Klekih-petra* (Erich Ponto, zuvor: Otto Gebühr), *Dunkles Wasser* (Irene Nathusius), *Vollmond* (Erna Sellmer).

### »ALLE RECHTE BEI UNS« – RAUCHZEICHEN AUS BAMBERG

Für Collande/Klemme kommt es nun darauf an, zum einen die Finanzierung des Projekts, zum anderen den Filmrechteerwerb am gewünschten Karl-May-Stoff sicherzustellen. Dies stellt sich – wie eine Auswertung des betroffenen Schriftguts im Nachlass der *Deutsche[n] Dokumentarfilm Gesellschaft Heinrich Klemme & Co* ergibt – als schwierig und in unterschiedliche Problemstränge verzweigt dar.

In einem Telegramm vom 23. 4. 1953 stellt der *Karl May Verlag Joachim Schmid* auf eine eilige Anfrage Collandes klar: »Alle Rechte *Winnetou* bei uns« – und: »Stehen anderweit in Filmverhandlungen Stop Erbitten jedoch praezisierte briefliche Anfrage«. Auf diese müssen die Schmidts nicht lange warten; noch am selben Tag sendet Collande ein Schreiben mit entsprechenden Fragestellungen per Eilboten nach Bamberg. Dort sei man bestrebt, antwortet Joachim Schmid am 12. 5. 1953, »alle Karl



Produzent Heinrich Klemme und Nachbarskind am Firmenbriefkasten

Fotos: Staatsarchiv

May-Stoffe einer Gesellschaft zu übertragen«. In dieser Richtung schwebten »z. Zt. Verhandlungen, deren Ausgang noch offen steht«, schreibt der Verleger und fragt: »Hätten übrigens auch Sie Interesse an dem Gesamtstoff (alleiniger Karl-May-Produzent)?« Mit welchen anderen Filmschaffenden der *KMV* zu dieser Zeit ebenfalls verhandelt, wird in den Unterlagen des Klemme-Nachlasses lediglich angedeutet.

### »SCHAFUNG EINES ECHTEN MAY-FILMS«

Nach der vertröstenden Nachricht aus Bamberg haben es Collande und Klemme eilig: Kurzerhand fassen Sie den Entschluss, die May-Verleger in Bamberg persönlich aufzusuchen, um somit »alles sehr viel eingehender« klären zu können (laut einem Schreiben an den *KMV* vom 15. 5. 1953). Nicht ohne Erfolg: In den bereits am 20. und 22. Mai 1953 stattfindenden Gesprächen, an denen neben Joachim Schmid auch Lothar Schmid als »juristischer Mitarbeiter« (laut einem Schreiben des *KMV* vom 17. 8. 1953) teilnimmt, wird das Vorhaben eines *Winnetou*-Films konkreter: Obwohl bereits Hartmut Grund's Exposé vorliegt, das auf Mays *Winnetou*-Trilogie basiert, konzentriert man sich fortan auf den *Schatz im Silbersee*, offenbar ein Rat des *KMV*. Auf den zugkräftigen Namen *Winnetou* soll im Titel jedoch nicht verzichtet werden, so dass man sich auf *Winnetou am Silbersee* einigt. Da die Finanzierung des Projekts noch nicht gesichert ist, wird sich auf das folgende Prozedere verständigt: Gegen die Zahlung von 3.000 Mark räumt der *KMV* der *DSG* für den *Silbersee*-Stoff und die Dauer eines Jahres eine Option (ab 1. 6. 1953) ein. Diese Zahlung soll auf den späteren Kaufpreis von 15.000 Mark voll angerechnet werden. »Hiermit ist verbunden worden ein Vorkaufrecht auf sämtliche Wildweststoffe von Karl May für die Laufzeit der Option«, heißt es in einem resümierenden Schreiben vom 26. 5. 1953 an den *KMV*. Ein Vertrag wird aufgesetzt, und Joachim Schmid schreibt am 6. 6. 1953 erfreut: »Wir hoffen, dass durch gemeinsame Arbeit alles zur Schaffung eines echten May-Films beigesteuert wird.« Augenblicklich sei man in Bamberg dabei, heißt es, »Bildmaterial und dergleichen auszuwählen, um Ihnen bei Drehbuch und Kostümgestaltung usw. behilflich sein zu können.« Schmid stellt eine Liste mit Kontaktadressen von Indianer- und Cowboy-Clubs von München bis Schleswig zusammen und hofft, dass »der Beginn der Dreharbeiten noch in diesem Sommer einsetzen kann«. Klemme von der *DSG* bittet derweil den Autor Grund, mit der Arbeit an einem Treatment zu beginnen, allerdings noch – »solange nicht die endgültige Zusage vom Verleih erfolgt ist«, so Klemme in einem Schreiben vom 5. 6. 1953 – ohne Zusicherung eines Honorars; lediglich die »entstandenen Barauslagen« wolle Collande, »da es ihm drängt«, zunächst erstatten; »von sich aus«

und »privat«. Es scheint, als wäre man dem Kino-*Winnetou* ein Stück näher gekommen.

### KNACKPUNKT FINANZIERUNG

Es bleibt beim Schein. Als äußerst schwierig gestaltet sich nämlich parallel zu den ersten Verhandlungen mit dem *KMV* die Suche nach einer gesicherten Finanzierung. Collande und Klemme hoffen auf eine zweigleisige Unterstützung: einerseits durch die Deutsche Gesellschaft zur Förderung des Jugendfilms (München), andererseits durch die *Düsseldorfer West-Film GmbH*, die man als Verleih gewinnen will.

Nach erstem Interesse am *Winnetou*-Projekt erteilt die erstgenannte Gesellschaft am 16. 6. 1953 der *DSG* eine Absage. Mit den Worten »Wir haben immer wieder davor gewarnt, Engagements einzugehen, bevor die Gesamtfinanzierung der in Frage stehenden Vorhaben sichergestellt sei« (mit Blick auf die vertragliche Bindung mit dem *KMV*) zieht sie sich aus den *Winnetou*-Vorbereitungen zurück.

Die *West-Film* als Verleih für einen *Winnetou*-Film zu gewinnen, scheint hingegen zunächst zu gelingen; bereits am 15. 5. 1953 wird mit ihr ein Lizenzvertrag geschlossen – allerdings etwas überstürzt, da man auf eine Finanzierung durch das Land Nordrhein-Westfalen (NRW) hofft, mit dem die *West-Film* im Mai 1953 verhandelt. Der Vertrag sieht unter anderem eine Mindestlänge des Films von »2400 m« (ca. 90 Minuten Laufzeit) und Herstellungskosten in Höhe von 596.000 DM vor (zum Vergleich: Horst Wendlandts *Schatz im Silbersee* kostete 1962 laut Thomas Winkler 3,5 Mio. DM). Die Vereinbarung gelte nur für den Fall, »dass es den Vertragsschliessenden gelingt, alle Voraussetzungen zur Realisierung des Vorhabens zu schaffen«. Nicht festgehalten, sondern offenbar nur mündlich vereinbart wird, dass eine zu zahlende Optionssumme für den Rechteerwerb an den May-Stoffen teilweise von der *West-Film* getragen werde, wodurch »auch das ernsthafte Interesse des *West-Film-Verleihs*« dokumentiert werden solle, so Klemme in einem Schreiben an die *West-Film* vom 22. 8. 1953. Drei Monate nach dem Abschluss des Lizenzvertrags hat bei dem inzwischen umstrukturierten Verleih ein neuer Geschäftsführer das Sagen (E.W. Herbell), der der *DSG* unmissverständlich eine Absage erteilt, indem er auf den einschränkenden Passus bezüglich »aller [zu schaffender] Voraussetzungen« verweist. »Die wesentlichste dieser Voraussetzungen fehlt jedoch zur Zeit noch«, schreibt Herbell am 4. 9. 1953, »nämlich die Finanzierung der Herstellungskosten«. Die Verhandlung mit dem Land NRW – nun wird allerdings von einer »Staatsbürgerschaft« gesprochen – sei »noch nicht so weit«. Zugeständnisse, etwa die Übernahme der Optionssumme, die nicht im Lizenzvertrag festgehalten wurde, seien nicht möglich, wengleich man aber »nach wie vor zu dem Stoff« stehe.



Sie waren eigentlich vorgesehen: Adrian Hoven und Volker von Collande

Sie spielten die Rollen 10 Jahre später: Pierre Brice und Lex Barker



Die Suche nach einem Geldgeber geht weiter. Klemme versucht, die *Panorama Film GmbH* in Göttingen als Verleih für *Winnetou* zu gewinnen und schickt am 21. 8. 1953 Grund's *Winnetou*-Exposé zur Prüfung an den dortigen Dramaturg Haude. Es sieht schlecht aus: »Auch das vorliegende Manuskript konnte uns nicht überzeugen, dass in heutiger Zeit mit Karl-May-Verfilmungen ein Geschäft zu machen sei«, reagiert Haude am 8. 9. 1953. Horst Wendlandts *Rialto-Film* wird nicht einmal zehn Jahre später beweisen, wie sehr Haude sich hier irren sollte.

### RECHTLICHE AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM KARL-MAY-VERLAG

Bereits nach der unmissverständlichen Absage der Deutschen Gesellschaft zur Förderung des Jugendfilms wenden sich Collande/Klemme an den *KMV*, um zurückzurufen: Vorerst seien ihnen »die Hände gebunden«, so dass man »deshalb noch nicht zum Abschluss des geplanten Optionsvertrages kommen« könne (in einem Brief von Klemme vom 20. 6. 1953). Der *KMV* wird gebeten, das Projekt »noch nicht als aufgehoben, sondern nur als aufgeschoben« zu betrachten.

Doch der schlechten Nachrichten für die *DSG* nicht genug: Lothar Schmid vom *KMV* stellt in einer Antwort vom 10. 7. 1953 fest, »dass der Optionsvertrag bereits bei der am 22. 5. 53 geführten mündlichen Verhandlung rechtswirksam geschlossen wurde«. Man sei nun befremdet – »Ihre Schwierigkeiten, gleichgültig woher sie rühren, können den Vertrag nicht beeinflussen« – und müsse auf die Zahlung der Optionsgebühr bestehen.

Die *DSG* fackelt nicht lange – und übergibt den Schriftwechsel mit Bamberg ihrem Justitiar, einem im Hamburg ansässigen Rechtsanwalt. Nachdem der *KMV* in zwei weiteren Schreiben die Rechtslage ausführlich erörtert hat, sich die *DSG* jedoch nicht nur Zahlung der 3.000 Mark durchringen kann, beauftragt der *KMV* im September 1953 seine Anwälte mit der Klageerhebung. Ein minutiöses Hin und Her beginnt, denn die Rechtsbeistände der beiden Parteien versuchen zunächst, die Sache außergerichtlich zu klären. Mit Erfolg: Im März 1954 einigt man sich auf einen Vergleich. Collande/Klemme zahlen 1.000 Mark zuzüglich dem *KMV* entstandener Kosten »nach 1 Gebühr« – und können sich diese Zahlung gar anrechnen lassen, »sollte zwischen den Parteien in Zukunft eine Vereinbarung zustande kommen, auf Grund derer Filmrechte an Karl-May-Stoffen« erworben werden (laut einem Schreiben der Bamberger Rechtsanwälte vom 21. 1. 1954). Die gerichtliche Auseinandersetzung bleibt aus, und am 15. 7. 1954 schreibt Lothar Schmid (»i.V.«) der *DSG*: »Wir freuen uns, dass der streitige Vorfall damit seine Erledigung gefunden hat«.

Ob sich damit für Collande/Klemme nicht nur der Streit mit dem *KMV*, sondern auch das Thema

### DAS EXPOSÉ: »WINNETOU« MIT RAHMENHANDLUNG

Das *Winnetou*-Exposé des Hamburger Autors Hartmut Grund aus dem Frühjahr 1953 sah eine Rahmenhandlung vor (»Der Ton ist leicht und humoristisch«), in der ein Familienvater auf der Feier des 10. Geburtstages seines Sohnes in die Indianer- und Trapper-Spiele der Kinder eingreift. Bei dem Versuch, seinen an der Wange blutenden und im Garten an einen Baum gefesselten Sohn zu befreien, wird er selbst von den anwesenden »Indianern« überfallen, an den Baum gebunden und mit Pfeilen beschossen, bis seine Frau im Garten erscheint, um ihren Gatten ans Telefon zu rufen. Der Vater schickt die Kinder erbost nach Hause und überwirft sich in Folge dessen mit seinem Sohn, dem er sodann die Karl-May- durch Rechenbücher ersetzt. Der Abend endet im allgemeinen Familienstreit – und der Vater zieht sich mit den May-Büchern ins Bett zurück. Die Lektüre beginnt:

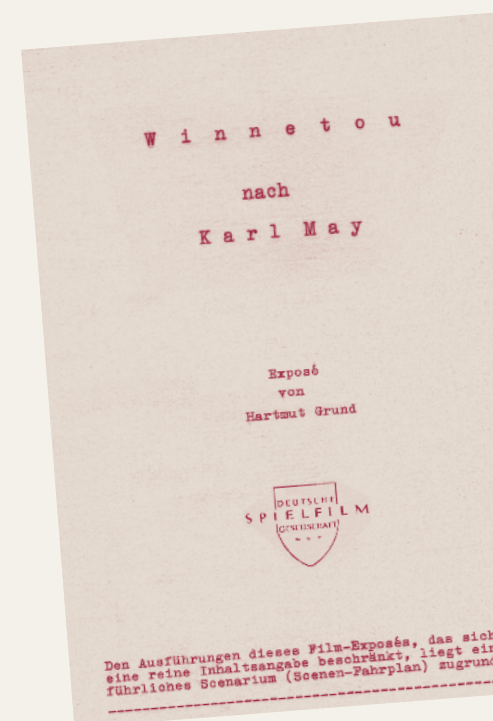
»Nachts rief meine Frau nach mir. Ich hatte den ersten Band von *Winnetou* nahezu durchgelesen. Ich tat so, als ob ich sie nicht hörte. Sie lachte, als sie mich auf dem Bauch liegen und Karl May lesen sah. Du bist ein Kindskopf, sagte sie und kroch zu mir unter die Decke. Wir versöhnten uns. Ich fing an, meiner Frau von *Winnetou* und Old Shatterhand zu erzählen. Irgendwann muss ich eingeschlafen sein. Als ich wieder erwachte, befand ich mich auf der Prairie, mitten im wilden Westen ...«

Von diesem Moment an ist der Familienvater als Landvermessender Old Shatterhand im Wilden Westen unterwegs, und die Handlung folgt in groben Zügen dem Plot von Karl Mays ersten und dritten *Winnetou*-Band, wobei also sowohl das erste Kennenlernen *Winnetous* und Old Shatterhands, der Kampf gegeneinander und die Blutsbrüderschaft als auch Nscho-tschis, Intschu-tschunas und

später *Winnetous* Tod thematisiert werden. Als sich Santer zuletzt mit *Winnetous* Testament selbst in die Luft sprengt und in das »Dunkle Wasser« stürzt, kehrt Grund zur Rahmenhandlung zurück:

»Ich erwachte durch ein Telefongespräch, das mein Sohn führte. Old Shatterhand, sagte er gerade – nein, er sagte nicht Old Shatterhand, mit dem völligen Mangel an Ehrfurcht, der die heutige Generation auszeichnet, sagte er: der Alte kommt heute nicht ins Büro, er hat die ganze Nacht eine wichtige Besprechung gehabt. Auf der Gegenseite schien man zu fragen, mit wem? Jedenfalls kann ich mir nur so die Antwort meines Sohnes erklären: mit Karl May.«

Grund's Intention bei der Ausarbeitung des Exposés war es, »die vielen Nebenhandlungen der drei *Winnetou*-Bände wegzulassen und das Geschehen auf die beiden Personen *Winnetou* und Old Shatterhand zu konzentrieren, um die entscheidende Tendenz, das Miteinanderleben verschiedener Rassen, stärker hervortreten zu lassen«. Es gehe, so Grund in seinem undatierten Kurzexposé, »um den Menschen an sich«.



Winnetou erledigt hat, kann nur vermutet werden. Die Akte im Klemme-Nachlass enthält jedenfalls keine Hinweise auf weitere Karl-May-Aktivitäten, wengleich das Gespinn auch dann nicht von Winnetou ablässt, als die Hamburger und Bamberger Anwälte noch korrespondieren: Am 24. 4. 1954 versucht die DSG, die Bürgschaftsgesellschaft für Filmkredite GmbH als Financier ihres *Winnetou am Silbersee*-Projekts zu gewinnen – offenbar vergeblich. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Thema Karl May für Collande und Klemme somit abgehakt gewesen ist; ab 1955 wurden von der DSG keine Projekte mehr realisiert, am 3. 10. 1958 trat Collande als Geschäftsführer zurück und gab seine Anteile an Klemme ab.

### WAS WÄRE GEWESEN, WENN ...?

Die Bearbeiterin des DSG-Bestandes im Staatsarchiv Hamburg, Lisa Joos, resümiert, der *Winnetou à la Collande/Klemme* hätte »wegen Finanzierungsschwierigkeiten« nicht realisiert werden können. Doch nicht außer Acht gelassen werden darf in diesem Zusammenhang, wie diese Schwierigkeiten zustande kamen und dass es der DSG nicht gelang, potenzielle Geldgeber von ihrem Projekt zu überzeugen. Woran dies im Einzelnen lag, darüber lässt sich heute nur spekulieren. Doch es mag eine Rolle gespielt haben, dass der Film von vornherein als Low-Budget-Projekt konzipiert wurde. So erscheint es etwa als wenig verwunderlich, dass sich niemand von Planungen begeistern ließ, die von Beginn an vorsahen, einen Western (wenn auch als »Jugendfilm« deklariert) unter anderem mit Cowboy- und Indianer-Clubs zu drehen, zudem in Deutschland und in Schwarzweiß.

Auch wenn das *Winnetou*-Projekt der DSG also Realität geworden wäre – vor dem Hintergrund der hier dokumentierten Planungen hätte das Kinopublikum wohl etwas ganz anderes erwartet als die von Wendlandts *Rialto-Film* später produzierten *Winnetou*-Filme mit Pierre Brice und Lex Barker. ●

Die Grundlage dieses Beitrags bildet die Akte 28.4 »Nicht realisierte Filmprojekte der »Deutschen Spielfilm Gesellschaft mbH« · Band 4: V–Z« des Bestands 621-1 »Deutsche Dokumentarfilm Gesellschaft Heinrich Klemme & Co« im Staatsarchiv Hamburg. Herrn Volker Reißmann vom Staatsarchiv Hamburg bzw. Film- und Fernsehmuseum Hamburg e. V. bin ich für den wertvollen Hinweis auf das nicht realisierte »Winnetou«-Filmprojekt der DSG und für den Zugang zum o. g. Aktenbestand zu großem Dank verpflichtet.

Bei diesem Beitrag handelt es sich um eine leicht modifizierte Fassung eines bereits 2007 in der Zeitschrift *KARL MAY & CO.* (Nr. 107, Heft 1/2007) erschienenen Artikels.

### KARL MAY IM FILM – NIE REALISIERTE PROJEKTE

Bereits in *KARL MAY & Co.* Nr. 63 / Januar 1996 (Reiner Boller: Hans Albers und »Die ewigen Jagdgründe«, S. 6–8.) und Nr. 92 / Juni 2003 (Nicolas Finke: Akte »Karl-May-Vorhaben / NDR«). Wie der *Norddeutsche Rundfunk Winnetou* verfilmen wollte – Karl May und das deutsche Fernsehen (Teil I). S. 39–41) wurden geplante, aber letztlich nicht realisierte *Winnetou*-Filmprojekte dokumentiert. In Karl-May-Filmbüchern werden derartige Projekte behandelt, u.a. von Michael Petzel: *Karl-May-Filmbuch. Stories und Bilder aus der deutschen Traumfabrik* [= Sonderband zu den Gesammelten Werken Karl May's]. Herausgegeben von Lothar und Bernhard Schmid. Bamberg · Radebeul, Karl-May-Verlag, 1998; S. 462–485. Die Ausführungen zu diesem Themenbereich lassen sich um weitere Vorhaben ergänzen. An der Karl-May-Filmhistorie Interessierte können zu diesem Thema noch einiges entdecken, was die folgenden Informationen andeuten sollen:

- *Orient-Film(e)/Carlton Film GmbH, München (1953):* Dem Schriftwechsel zwischen den Anwälten der DSG und des *KMV* ist zu entnehmen, dass sich zu Beginn der 1950er Jahre auch die Münchner Carlton Film mit ihrem Produzenten Günther Stapenhorst für die Verfilmungsrechte der May-Stoffe interessierte. Lothar Schmid vom *KMV* fasste in einem Schreiben an den Anwalt der DSG vom 17. 8. 1953 zusammen: »Wir empfehlen ihm unverbindlich angesichts der Invasion amerikanischer Wildwester zunächst die Orient-Stoffe«. Allerdings hätte die »Carlton Film vermutlich den gesamten Karl May optieren wollen«. Für die Carlton Film produzierte Stapenhorst Filme wie *Der Bettelstudent* und *Rosen für Bettina* (beide 1956) sowie *Paprika* (1959).

- *In den Schluchten des Balkans / Nestor-Produktion, Wien (1954):* Hans Nestor von der Nestor-Produktion, Wien, berichtete seinem Freund Luis Wisnhaupt von der Hamburger *Wico-Film* in einem Schreiben vom 6. 1. 1954: »Man ist aus Jugoslawien an mich he-

rangetreten, eine Co-Produktion auf die Beine zu bringen, bei welcher sehr gute Bedingungen und Aussichten vorhanden sind. Ich habe auf einen Weltstoff!!! eine Option, es ist dies: Karl May: In den Schluchten des Balkans, welchen ich bereits den Jugoslawen angeboten habe.« Geplant war ein Farbfilm, an dessen Herstellungskosten (»4000.000 DM«) sich »Jugoslawien mit ca. 70 %« beteiligt hätte. Der Drehbeginn hätte zwischen Mai und September 1954 stattfinden sollen, »da dann in Jugoslawien fast durchwegs das herrlichste Wetter herrscht und wir sehr viel sparen könnten«. Freund Wisnhaupt nahm die Bitte um »äußerste Diskretion« sehr ernst – und wandte sich mit dem Projekt an Collande/Klemme. Die aber hatten gerade genug mit Karl May zu tun und wehrten am 14. 1. 1954 dankend ab: »in diesem Jahr keine Realisierungsmöglichkeit«.

- *Orient-Film/Neue Deutsche Filmproduktion, München (1956):* Unterlagen aus dem Archiv der Stadt Bad Segeberg zufolge bereitete die *Neue Deutsche Filmproduktion* 1956 einen Orient-Film nach Karl May vor. Den Notizen der Segeberger Stadtverwaltung ist zu entnehmen, dass May-Verleger Schmid zur Begutachtung des Drehbuchs nach Kairo reisen wollte/sollte oder sogar gereist ist, wo im März 1957 die Dreharbeiten beginnen sollten.

Ein Fake: So hätte der Vorspann des *Winnetou*-Films von Heinrich Klemme aussehen können



## Aus dem Verein Jahresrückblick 2013/14

### MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Die diesjährige Mitgliederversammlung fand am 26. Mai 2014 wie üblich auf dem Gelände des Medien-Campus Finkenau statt und hatte eine umfangreiche Tagesordnung. So gab es eine Neuwahl des Vereinsvorstandes – die drei bisherigen Vorstandsmitglieder Dr. Joachim Paschen, Jürgen Lossau und Volker Reißmann waren bereit, sich wieder zur Wahl zu stellen, und wurden von den zahlreich erschienenen Mitglieder in ihren Ämtern bestätigt.

Danach fasste der Vorsitzende des Vereins wichtige Ereignisse des vergangenen Jahres zusammen: Darunter der gute Besuch der vom Verein u. a. in Zusammenarbeit mit dem WDR-Archiv, dem Speicherstadtmuseum, dem Wasserforum Hamburg sowie der Szene Hamburg im ABATON-Kino ausgerichteten Filmmatinee.

Ebenso erfreulich sei die Resonanz auf die letzte Ausgabe der Vereinszeitschrift *Hamburger Flimmern* Nr. 20, gewesen. Die Mitgliederzahl konnte stabil gehalten werden; mit großem Bedauern mussten wir den überraschenden Tod unseres Mitgliedes und Filmkopien-Sammlers Jörn Schulz-Buhr zur Kenntnis nehmen; auch unser langjähriges Mitglied, der Toningenieur Werner Schulze, verstarb im Januar 2014 (ihm verdanken wir auch das Zusammentragen aller 64 Real-Filmproduktionen auf DVD für unser Archiv).

### NEUZUGÄNGE

In den letzten Monaten gab es wieder zahlreiche Neuzugänge, darunter besonders hervorzuheben:

- mehrere Jahrgänge der Branchenorgane *Filmecho* und *Blickpunkt: Film* aus den letzten Jahren von der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein
- Sylvia Zarnack geb. Beck überließ dem Verein aus dem Nachlass ihres Vaters zahlreiche Bücher und Drehbücher, Produktionsunterlagen sowie Bilder.

Zudem konnten wir uns an gleich mehreren Digitalisierungsvorhaben von Filmmaterial beteiligen, weshalb nun erstmals auch eine kleine Festplatten-Filmsammlung angelegt wurde: Hans-Joachim Flebbe übernahm die Kosten für die Digitalisierung von drei Wochenschau-Ausschnitten, darunter mit ein Beitrag über eine Musicalfilm-Premiere 1958 in seinem neu übernommenen Savoy-Kino. Das Staatsarchiv Hamburg wurde bei einem Digitalisierungsprojekt mit 18 Filmen aus dem dort eingelagerten ehemaligen Firmenarchiv der gong-film Bodo Menck mit – teilweise qualitativ besseren – Kopien aus unserem Bestand unterstützt.

### ERFASSUNG DER BESTÄNDE

Mit Hilfe unseres Mitgliedes Gerhard Jagow und einer externen Erfassungskraft (Renate Bruhn) wurde die Erfassung des 16mm-Film-Bestandes weitgehend abgeschlossen; insgesamt gibt es ca. 470 Titel. Im Frühjahr 2014 unterstützte uns auch nach längerer Zeit wieder einmal eine Praktikantin, Christine Kroll, die in Würzburg Germanistik und Filmwissenschaft studiert; sie erfasste u. a. sehr sorgfältig den Bestand an ca. 160 Original-Drehbüchern und half bei der Sichtung und Katalogisierung von 35-mm-Kinofilmtrailern.

### VERANSTALTUNGEN

Im Rahmen der 5. Nacht des Wissens am 2. November 2013 konnte der Verein wieder einer interessierten Schar von Besuchern (ca. 200) unsere Museumsschätze präsentieren, tatkräftig unterstützt von Hans Joachim Bunnenberg (früher Studio Hamburg) und den beiden Kinovorführern Rolf Rotluff und Manfred Thielemann. Ein besonderes Highlight war ein »Super-8-Screening« mit Familienfilmen aus aller Welt, u.a. aus dem Nachlass von Peter Michael Michaelis.

Für das Filmfest Hamburg Ende September/Anfang Oktober 2014 wurde wieder für ein »Miniatur-Kino« in der Europa-Passage ein Kinoprojektor vom Typ Ernemann XIII als Ausstellungsstück zur Verfügung gestellt. Wie im Jahr zuvor wurde die Laufkundschaft dieser wohl wichtigsten Einkaufsmeile in der Innenstadt mit mehreren Hinweistafeln auf die Beteiligung unseres Vereins aufmerksam gemacht; auch Flyer lagen dort wieder zur Mitnahme aus.

Erneut konnten zudem als Bonusmaterial für eine DVD-Edition (in diesem Falle Jürgen Rolands *Die Engel von St. Pauli*) diverse Fotomotive und anderes Material zur Verfügung gestellt werden. ●

Der Verein unterstützte zum Filmfest wieder eine Ausstellung in der Europa-Passage



### Ich werde Mitglied!

Ich/Wir möchte(n) Mitglied im Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V. werden. Die Mitgliedschaft kostet € 65,- pro Jahr für natürliche Personen, € 130,- pro Jahr für Institutionen und Firmen. Die Vereinszeitschrift *Hamburger Flimmern* erhalten Mitglieder kostenlos.

Name: \_\_\_\_\_  
 Inst., Firma: \_\_\_\_\_  
 Straße: \_\_\_\_\_  
 PLZ, Ort: \_\_\_\_\_  
 Telefon: \_\_\_\_\_  
 e-mail: \_\_\_\_\_

→ Einsenden an: *Hamburger Flimmern* Sierichstraße 145 · 22299 Hamburg

### Ich abonniere!

Ich/Wir möchte(n) die nächsten vier Ausgaben der Zeitschrift *Hamburger Flimmern* für € 20,- abonnieren. Das Abo verlängert sich automatisch um weitere vier Ausgaben, wenn es nicht binnen zwei Wochen nach Erhalt der vierten bezogenen Ausgabe gekündigt wird.

Name: \_\_\_\_\_  
 Inst., Firma: \_\_\_\_\_  
 Straße: \_\_\_\_\_  
 PLZ, Ort: \_\_\_\_\_  
 Telefon: \_\_\_\_\_  
 e-mail: \_\_\_\_\_

→ Einsenden an: *Hamburger Flimmern* Sierichstraße 145 · 22299 Hamburg

## Filmmatinee im Abaton-Kino im Herbst 2014 und Frühjahr 2015

**Sonntag, 2. November, 11 Uhr**  
**Hamburg und der Erste Weltkrieg**

Zum Abschluss der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe zur Kriegspropaganda werden Film-Beispiele gezeigt, die damals auch in Hamburg zu sehen waren: eine Wochenschau, ein Werbefilm für eine Kriegsanleihe, Beispiele aus dem Seekrieg (u. a. der Untergang eines Dreimast-schoners) sowie Aufnahmen von der Westfront. Die Filme werden sachkundig von Joachim Paschen eingeleitet.

**Montag, 3. November, 17 Uhr**  
**Hommage für Gyula Trebitsch (I)**  
**Spielfilm *Der Hauptmann von Köpenick***



Der Spielfilm von Helmut Käutner entstand nach dem gleichnamigen Theaterstück von Carl Zuckmayer: Der Schuster Wilhelm Voigt ist 1906 ein wenig auf die schiefe Bahn geraten und hat wegen kleinerer Verfehlungen viele Jahre im Gefängnis gesessen. Nach seiner Entlassung will er eigentlich nun ein ehrliches Leben führen, doch einen dafür notwendigen Pass hat er nicht. Nach erfolglosen Bemühungen kommt ihm eine Idee: Bei einem Trödler erwirbt er eine alte Hauptmanns-Uniform, deren Ausstrahlung und Magie er sich zu Nutze macht. Mit einem kleinen Trupp Soldaten, der ihm zufällig über den Weg läuft, besetzt er kurzerhand das Rathaus von Köpenick und versucht nun, die Dinge auf seine Art zu regeln.

Zum 100. Geburtstag des 2005 verstorbenen Hamburger Erfolgsproduzenten Gyula Trebitsch zeigt das Abaton noch einmal den Filmklassiker, der es 1957

sogar zu einer Oscar-Nominierung brachte: Heinz Rühmann brilliert in einer Paraderolle als melancholisch-verschmitzter Unglücksrabe im Berlin der Kaiserzeit. Michael Töteberg und Volker Reißmann führen in den Film ein und zeigen dabei erstmals auch seltene Fotos von den Dreharbeiten 1956 hier in Hamburg am Schlump.

**Sonntag, 23. November, 11 Uhr**  
**Hommage für Gyula Trebitsch (II)**  
**Präsentation einer neuen Biografie**



Michael Töteberg und Volker Reißmann stellen ihre gerade bei Ellert & Richter in der Reihe Hamburger Köpfe erschienene Biografie vor: Sie geben in einem kleinen Streifzug mit Filmausschnitten, Standbildern und anderen Dokumenten einen Einblick in sein Schaffen und Wirken; dabei werfen sie erstmals auch einen Blick auf seine Zeit als Produktionsleiter beim Ableger der Ufa in Budapest in den 1930er Jahren.

**Sonntag, 14. Dezember, 11 Uhr**  
***La Fille de Hambourg* / *Das Mädchen aus Hamburg***



Ein Hamburg-Film der besonderen Art, 1958 vom französischen Regisseur Yves Allégret zwischen Hafen und Reeperbahn realisiert: Ein französischer Matrose sucht bei einem Landgang nach der jungen Frau, die er während

seiner Kriegsgefangenschaft 15 Jahre zuvor kennen und lieben gelernt hatte. Gespielt werden Pierre und Maria von Daniel Gélin und Hildegard Knef. Die Suche nach der verlorenen Liebe weitet sich vor dem Hintergrund Hamburgs vergangener Zeiten zu einem Melodram aus: Man trifft sich beim *Silbersack*, steht vor dem gerade fertig gestellten Axel-Springer-Hochhaus, fährt mit der Straßenbahn, jagt durch den Hafen. Der Film wird im Original mit deutschen Untertiteln gezeigt und von Volker Reißmann – mit Fotoaufnahmen von den Dreharbeiten in Hamburg – fachkundig eingeführt.

**Freitag, 17. Januar, 17 Uhr**  
**Hamburg vor 30 Jahren:**  
**Das private Fernsehen geht auf Sendung (Wiederholung: Sonntag, 19. Januar, 11 Uhr)**

Am 1. Januar 1985 wurde von eilig angemieteten Büroräumen in der City Nord die erste Ausgabe von Aktuell Presse Fernsehen ausgestrahlt. In den Anfangsjahren gehörten der Anchorman Armin Halle und die Moderatorin Marina Ruperti zu den markanten Gesichtern des Senders, aus dem später *Sat.1* hervorging. Alles sollte ganz anders und viel lockerer sein als bei den etablierten öffentlich-rechtlichen Anstalten – doch das erwies sich als nicht so einfach wie ursprünglich gedacht. Im Mittelpunkt steht eine ausführliche Dokumentation über die Vorgeschichte dieses neuartigen Senders und seiner Nachrichtenpräsentation; Filmemacher Hans-Jürgen Boerner wird zusammen mit Zeitzeugen ihre Entstehung erläutern.

**Sonntag, 22. Februar, 11 Uhr**  
**Hamburg und sein Abwasser**

Ebenso wichtig wie Wasserversorgung ist die Wasserentsorgung: Zusammen mit dem Wasserforum von Hamburg Wasser wird gezeigt, wie tief unten in den Sielen Regen und Schmutzwasser sich sammeln und dann an entlegenen Orten gereinigt werden.

**Sonntag, 29. März, 11 Uhr**  
**Die Hamburger und ihre Reisen**

Bereits in den 1930er Jahren haben Filmamateure sehr gerne ihre Ferien filmisch festgehalten, erstaunlicherweise zuweilen schon in Farbe. Es geht nach Sylt, Madeira, Teneriffa, Norwegen, in die Berge und an die See, ins Alte Land und nach Friedrichsruh. Die privaten Aufnahmen geben einen tiefen Einblick in das Alltagsleben vor dem Krieg. Das Programm mit neu entdeckten Farbfilmern wird erläutert von Joachim Paschen.

**Sonntag, 3. Mai, 11 Uhr**  
**Hamburg vor 70 Jahren: Hoppla, wir leben!**

Nicht Elend und Verzweiflung, sondern Hoffnung und Neubeginn stehen im Mittelpunkt dieses Programms: Es sind Filme aus den Monaten nach dem Kriegsende zu sehen, die zeigen, wie alle anpacken und sich bemühen, dass es wieder aufwärts geht. Die Filme werden eingeordnet und kommentiert von Joachim Paschen.

### METROPOLIS-KINO

Am Donnerstag, den 20. November 2014, zeigt das Metropolis-Kino um 14 Uhr in der Reihe »Seniorenkino« noch einmal den Dokumentarfilm *Die Pamir* von Heinrich Klemme (1958) – die Kopie stammt aus unserem Vereinsarchiv.



Promotion für den Edgar-Wallace-Film  
»Der Hexer«



Walter Koppel zeigt eine Gyula Trebitsch-Produktion der REAL-Film

LISELOTTE PULVER

# DIE ZÜRCHER VERLOBUNG



Paul Hubschmid • Bernhard Wicki • Wolfgang Lukschy • Rudolf Platte  
Werner Finck • Maria Sebaldt • Hans Hermann Schauffuss und Sonja Ziemann

**REGIE: HELMUT KÄUTNER**

Ein Farbfilm in Eastman Color Musik: Michael Jary

Drehbuch: Heinz Pauck, unter Mitarbeit des Regisseurs n. d. gleichnamigen Roman von Barbara Noack  
Kamera: Heinz Pehlke Bauten: Herbert Kirchhoff Produktionsleitung: Heinz-Günter Sass

REINISCHER FILMVERLEH