



Hamburger

FLIMMERN

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



Die Hansestadt als Drehort:

Erich Engel und seine Hamburg-Filme

Alte Hamburger Lichtspielhäuser:

Kiez-Kinos ALADIN und OASE

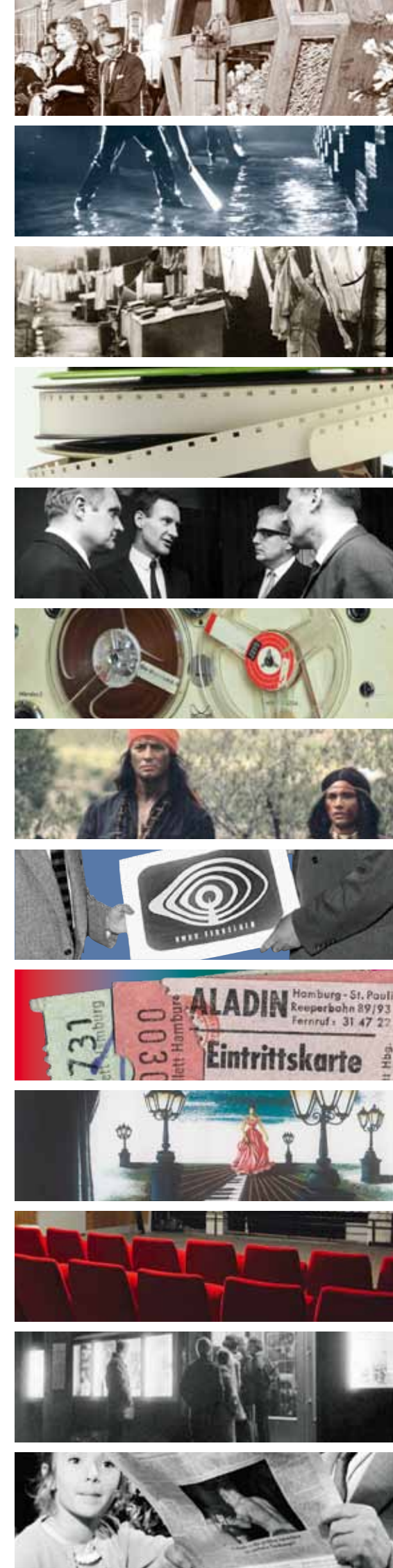
**René Deltgen 1954
im Schminkraum des
Studios Bendestorf**



- 4 FERNSEHGESCHICHTE**
„Du ziehst eine Nummer“
Ein sensationeller Fund aus der Frühgeschichte des Fernsehens
- 10 VERANSTALTUNGEN**
Arbeitsalltag im Glanz des alten Films
Wasser-Filme von Bodo Menck
- 12 FILMARCHIVE**
Das schleswig-holsteinische Landesfilmarchiv
- 15 BUCHREZENSION**
Zur Geschichte der Filmkritik – Keine neuen Entdeckungen
- 16 FILMTECHNIK**
Filme abtasten – Wer macht es, was kostet es?
- 18 FIRMENPORTRÄT**
Porträt einer Hamburger Filmfirma
Wilhelm Siem und seine *Roto-Film*
- 22 FILMTECHNIK**
Erfindungsort Hamburg – Pilotton bei der Wochenschau
- 24 FERNSEHGESCHICHTE**
Akte „Karl-May-Vorhaben / NDR“
Wie der NDR *Winnetou* verfilmen wollte
- 28 FERNSEHGESCHICHTE**
Vor 62 Jahren
Neues NWDR-Pausenzeichen per Preisausschreiben
- 30 ALTE HAMBURGER LICHTSPIELHÄUSER**
Die Kiez-Kinos Aladin und Oase
- 38 FILMGESCHICHTE**
„Eine tragische Figur in der Hand der Filmmanager“
Hamburger Episoden im Filmschaffen von Erich Engel
- 45 FILMUSEEN**
Studio Bendestorf:
Auf dem Weg zu einem cineastischen Kulturraum
- 47 BUCHREZENSION**
Zum Nachkriegskino in Deutschland
Beschädigter Gesamteindruck
- 48 KINGESCHICHTE**
„Im Kino gewesen, geweint“ (Kafka) –
Die geopferten Geheimnisse des Kinos
- 52 DREHORT HAMBURG**
Heinz Rühmann im Real-Film *Der Lügner*
Eimsbüttel als Drehort
- 56 BUCHREZENSION**
Eine vielversprechende neue Reihe zum Filmberbe
Auf dem Wege zur Filmwissenschaft
- 57 AUS DEM VEREIN / MATINEEN**
Aus dem Verein – Jahresrückblick 2014/15
Filmmatinee im Abaton-Kino

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

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



„Du ziehst eine Nummer“ Ein sensationeller Fund aus der Frühgeschichte des Fernsehens

Von Joachim Paschen



Georg Thomalla und Ilse Werner
bei der ersten Fernsehlotterie

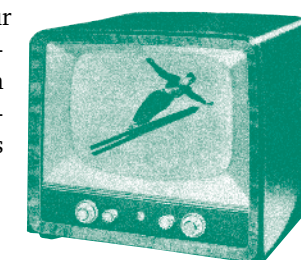
Archäologische Fundstücke aus der Frühzeit des deutschen Fernsehens der 1950er Jahre sind rar: Es gibt Gerätschaften, Bilder, Bücher, aber die meisten der damals ausgestrahlten Sendungen bleiben unsichtbar. Die Puristen des Fernsehens sahen sich damals als Vertreter eines Live-Mediums, das nur in Ausnahmefällen Konserven auf Film verbreiten dürfe. Überdies war die technische Entwicklung für eine elektronische Aufzeichnung auf Magnetband noch nicht ausgereift.

Es war eine Riesenüberraschung, als uns eine verrostete Filmbüchse übergeben wurde, die die Aufschrift trägt: „Die große Chance mit Georg Thomalla und Grethe Weiser – Hamburg 1956“. Es ist die Geburtsstunde der Deutschen Fernsehlotterie zu sehen. Und es ist ein guter Anlass, einen gezielten Blick auf das Fernsehprogramm vor 60 Jahren zu werfen.

Gegen eine monatliche Gebühr von fünf Deutscher Mark boten die Fernsehsender in Westdeutschland und Westberlin 1956 täglich ein Programm von vier bis fünf Stunden Länge: Ab 16.30 Uhr gab es zunächst eine *Jugendstunde*, und dann etwas *Für die Frau*. Zwischen 19 und 20 Uhr brachten einige Sender Regionalberichte. An drei Tagen in der Woche (montags, mittwochs und freitags) war dann für 20 Minuten Tagesschau-Zeit einschließlich Wetterbericht. Der Abend bis etwa 22 Uhr war meist der Unterhaltung vorbehalten, vor allem an den Wochenenden.

Fernsehen war auch 1956 noch eine Minderheiten-Veranstaltung. Rund 360.000 Teilnehmer hatten ihre Geräte angemeldet, es wurden weitere 60.000 Schwarzseher vermutet. Fast die Hälfte der Apparate, für die ein doppelter Durchschnittsmonatslohn und damit mehr als für einen Kühlschrank oder eine Waschmaschine bezahlt werden musste, standen in Gaststuben und den Schaufenstern der Radiohändler. Selbst wenn alle Bildschirme flimmerten, war nicht mit viel mehr als einer Million Zuschauern zu rechnen. Allerdings begann sich die Werbeindustrie nach amerikanischem Vorbild für das neue Medium zu interessieren.

Das deutsche Fernsehen war nach der Unterbrechung der 1935/36 aufgenommenen Ausstrahlungen in den Kriegs- und Nachkriegsjahren gegenüber den USA und Großbritannien ins Hintertreffen geraten. Für die Ende 1952 aufgenommene Aufholjagd war ein attraktives Programm erforderlich. Dafür gab es





1956 einige gute Angebote. Zu Beginn des Jahres wurden aus dem norditalienischen Cortina d'Ampezzo zum ersten Mal olympische Winterspiele direkt übertragen, und zwar über mehrere angeschlossene europäische Sender (*Eurovision*). Europaweit war Mitte April die Fürstenhochzeit von Rainier III. mit Grace Kelly in Monte Carlo in allen Einzelheiten drei Tage lang zu beobachten: eine Serenade vor dem Schloss, eine Festvorstellung in der Oper und die Zeremonie in der Kathedrale. Im Juni stand in Lugano dann zum ersten Mal der *European Song Contest* (damals: *Festival de la Chanson*) auf dem Programm mit Teilnehmern aus sieben europäischen Ländern: Den Grand Prix gewann die 31-jährige Schweizerin Lys Assia mit *Refrain*, nicht der 24-jährige Österreicher Freddy Quinn mit *So geht es jede Nacht*, der deutschen „Schnulze des Jahres“.

Neben diesen Höhepunkten wurde 1956 das normale Abendprogramm mit Musikdarbietungen, Theaterstücken, Fernsehspielen, Reportagen gefüllt. Freitags lief z.B. in regelmäßigen Abständen Jürgen Rolands *Polizeibericht meldet* mit Kriminalfällen aus Norddeutschland. An den Sonnabenden wechselten sich zukünftige Fernsehstars mit ihren aus den USA übernommenen Quizshows ab. Im Norden unterhielt Peter Frankenfeld (1913–1979) mit *Bitte recht freundlich!* das Publikum bei Rate- und Geschicklichkeitsspielen. Aus Frankfurt brachte sich Hans-Joachim Kuhlenkampff (1921–1998) mit dem Quizturnier *Wer gegen wen?* ein: Mannschaften aus acht europäischen Hauptstädten

kämpften gegeneinander, am 4. April 1956 stand Paris im Endspiel gegen Rom. Ein heiteres Spiel um die Psychologie veranstaltete Robert Lembke (1913–1989) vom Bayerischen Rundfunk mit *Wer bin ich?*

DIE GROSSE CHANCE

Mit einer ganz neuen Idee kam der 40-jährige Jochen Richert, Pressesprecher des *Hilfswerks Berlin*, Ende 1955 zum Nordwestdeutschen Rundfunk/NWDR in Hamburg. Er hatte kurz zuvor in einer ebenfalls vom Fernsehen übertragenen Wohltätigkeitsveranstaltung mit einer Amerikanischen Versteigerung 30.000 DM für hundert von Adenauer aus der Sowjetunion befreiten deutschen Kriegsgefangenen zusammengebracht. Nun schlug er vor, mit einer Lotterie „zugunsten der ärmsten Kinder Berlins“ Geld zu „sammeln“. Es war die Zeit der Notopfer für die vom sowjetischen Machtbereich umgebene Frontstadt des Westens, deren Durchhaltewillen gestärkt werden sollte. Konsequenz wurde daher das Angebot des Magistrats im Ostsektor der Stadt abgelehnt, 10.000 Westerberliner Kindern Ferien in der sowjetischen Besatzungszone zu ermöglichen. Begründung: Man wolle die Kinder nicht zu „Objekten der Propaganda“ machen.

Die Idee zur Lotterie war einfach und genialisch: Unter Nutzung der Spiel-

Die Kamera ist auf Grethe Weiser gerichtet

Ankündigung für den 27. April 1956 in *Hören und Sehen*



leidenschaft sollte das Motiv der guten Tat mit dem persönlichen Streben nach Gewinn und Wohlstand verbunden werden. Teilnehmen konnte jeder, der 5 DM auf das Konto 100.000 beim Postscheckamt Hamburg einzahlte. Außerdem wurde in Westdeutschland zur Bereitstellung von Sommerquartieren für Berliner Kinder aufgerufen.

Unter dem Titel *Die große Chance* vollzogen am 28. April 1956 bekannte Schauspieler mit Unterstützung der Schöneberger Sängerknaben und weiterer Musikanten in der großen Festhalle von *Planten un Blumen* die erste Verlosung unter der öffentlichen Aufsicht von drei Fernsehkameras. Insgesamt waren 665.567 DM zusammengekommen; davon konnten, nach Abzug der Auslagen für 50 Preise im Wert von 1000 bis 8000 DM (Hauptgewinn: ein Mercedes 180), Ferienreisen für 784 Kinder aus Westberlin bezahlt werden, damit sie einen „Platz an der Sonne“ haben, wie es sich schon Kaiser Wilhelm II. gewünscht hatte. Endlich, jubelte die im Hamburger Bauer-Verlag erscheinende Rundfunkzeitschrift *Hören und Sehen*, gibt es eine Sendung, bei der „die ganze Familie mitmachen kann: Das Fernsehen aktiviert die Zuschauer.“

Der Erfolg blieb weit hinter der Erwartung zurück, mindestens für 20.000 Kinder vierwöchige Ferienreisen finanzieren zu können, so dass bereits fünf Wochen später eine zweite Verlosung übertragen wurde, diesmal aus der Niedersachsen-Halle in Hannover, und weitere vier Wochen später am 1. Juli 1956 eine dritte in der Düsseldorfer Rheinhalle, diesmal mit Peter Frankenfeld als Conferencier. Damit war der inzwischen erfolgten Trennung des NWDR in NDR und WDR Rechnung getragen, die jedoch beim Fernsehen als Nordwestdeutscher Rundfunkverband/NWRV weiter zusammenarbeiteten. Richerts Ehefrau Marcelline sorgte für den wirkungsvollen Slogan: *Mit 5 Mark sind sie dabei!* und warb so doppeldeutig für das Lotteriespiel wie für das Fernsehen.

Von all diesen Sendungen ist nichts erhalten geblieben. Auch die Presse hielt sich gegenüber dem aufstrebenden Konkurrenten zurück. Die

erste Ausgabe der Fernsehlotterie ist dem *Hamburger Abendblatt* nur eine Zwölf-Zeilenmeldung wert. Immerhin hat der Fotograf der Hamburger Bildagentur Conti-Press einen Kleinbildfilm belichtet sowie einige 6mal6-Aufnahmen gemacht. Auch im NDR-Archiv finden sich neben den Sendeprotokollen und Pressemitteilungen einige Fotos. Die überraschend aufgetauchte Filmbüchse ist also eine echte Sensation.

DER SENSATIONELLE FUND

Was finden wir darin? Es sind zwei kleine Rollen, jeweils 16 mm breit. Auf der einen Rolle befindet sich ein positiv belichteter Schwarz-weiß-Film mit einer Perforation auf beiden Seiten, auf der anderen ein Magnetband, ein Cordband, offensichtlich mit der dazugehörigen Tonaufnahme. Tatsächlich ist auf beiden Bändern ein gekreuztes Synchronzeichen zu erkennen. Die gemessene Länge: jeweils elf Meter. Ein Vier-Teller-Schneidetisch bestätigt die Büchsenaufschrift und die anderen Vermutungen: Es ist ein synchroner Bild- und Tonausschnitt einer Lotterieverlosung, exakt 60 Sekunden von knapp 90 Minuten Sendezeit.

Aber es ist ein entscheidender Ausschnitt: Er zeigt die Auswahl eines Gewinners durch die beiden Hauptakteure, die für ihre komödiantischen und volkstümlichen Bühnen- und Filmauftritte bekannten Schauspieler Georg Thomalla (1915–1999) und Grethe Weiser (1905–1970). Das kleine Podest ist bestückt mit zwei Loströmmeln, einer kleinen und einer großen. Thomalla dirigiert als „Lotterie-Direktor“ das Spiel, Grethe Weiser macht die Glücksfee: Sie greift in die große Trommel, gefüllt mit den zusammengerollten und einem Gummiband zusammengehaltenen Überweisungsscheinen, auf denen die Einsender Name und Adresse deutlich schreiben sollten; entsprechend der im Hintergrund aufgestellten Tafel haben sich rund 133.000 Leute an der Lotterie beteiligt, also etwa jeder dritte Besitzer eines Fernsehapparates.

links: Bühnenaufbau in der Festhalle von *Planten un Blumen*

rechts: In Düsseldorf macht Peter Frankenfeld den Lotteriedirektor





Foto: NDR



oben: Gewinn Nr. 30: eine gestreifte Polstergarnitur

Bevor der Gewinner verlesen wird, greift ein kleiner Hans im Glück (der 14-jährige Schweizer Jodler Peterli Hinnen) in die kleine Trommel und zieht die Nummer eines der 50 Gewinne. Eine Assistentin gleicht die gezogene Nummer mit ihrer Liste ab: Nr. 30 bedeutet Polstergarnitur. Bevor der Gewinner verkündet wird, soll die Spannung noch durch eine witzige Einlage gesteigert werden: Statt einer Lesebrille bietet Thomalla seiner zehn Jahre älteren Kollegin zunächst eine Sonnenbrille an. Gelächter aus dem Saal lässt an dieser Stelle erkennen, dass es ein Publikum gibt. Welche Einfälle auf den Regisseur Ruprecht Essberger (1923–2005) zurückgehen, ist natürlich nicht erkennbar; er hatte im Jahr zuvor mit der *Familie Schölermann* begonnen, sich an der ersten Familienserie des deutschen Fernsehens zu versuchen.

STUNDE DER GEBURT

Die schwere Fernsehkamera auf dem Stativ ist abgesehen von einigen Schwenks unbeweglich. Dass eine zweite Kamera im Spiel war, ist an einem Zwischenschnitt zu erkennen, der die gewonnene Polstergarnitur zusammen mit einigen anderen Gewinnen zeigt. Ob eine dritte Kamera eventuell das Publikum in den Blick genommen hat, ist nicht überliefert; nur die Tonspur belegt seine Anwesenheit. Mikrophone sind im Bild gut zu sehen.

Nein, perfekt wirkt die ganze Szenerie nicht, eher wie „Schüler machen Fernsehen“. Es ist eben eine „Stunde der Geburt“, der wir zusehen. Die linki-

schen Bewegungen der beiden Hauptdarsteller, ihr albernes Lachen, ihre banalen Nebenbei-Sätze, alles zeigt, dass man sich im neuen Medium noch einrichten muss. Letztlich macht das aber auch den Charme dieses Ausschnitts aus: kein pompöser Auftritt, keine schmetternden Fanfaren, keine wilden Kamerafahrten, keine gestanzten Sprüche, sondern ungelenke und unverstellte Bemühungen, dem Publikum zu gefallen und ein paar Lacher zu entlocken. So bescheiden fing das Fernsehen an! Natürlich muss man bedenken, dass es keine Konkurrenz weiterer Sender gab und dass sich die Zahl der Zuschauer (im Vergleich zum Kino) in engen Grenzen hielt.

Bleibt noch die Frage, wie diese eine Minute Filmmaterial zustande gekommen ist. Hat es je einen Gesamtfilm gegeben, der die Verlosung im Vorwege aufzeichnete und der dann über den Filmabtaster gesendet wurde? Es war üblich, solche Veranstaltungen nach vorangegangenen Proben live zu senden. Ist es eine Probeaufnahme, die den beiden Protagonisten zeigen sollte, wie sie sich aufführen? Sie selber konnten ja nie sehen, wie sie zu sehen waren. Oder hat jemand mit seiner Kamera in dokumentarischer Absicht den Fernsehschirm im Regieraum abgefilmt, auf dem das Sendebild zu sehen war? Die BBC hatte dies Verfahren erprobt, bei dem die aus den Aufnahmen der Fernsehkameras am Schnittpult zusammengestellte Sendung auf einen Fernsehapparat übertragen und abgefilmt wurde.

Das im NDR-Archiv bewahrte Protokoll des Sendeablaufs für Sonnabend, den 28. April 1956 macht deutlich, dass es sich um eine vollständige Live-Sendung gehandelt hat, die von 20.35 bis ca. 22 Uhr durch einen bei *Planten un Blumen* stationierten Übertragungswagen zum Studio in Lokstedt gelangte und von dort an alle westdeutschen Sender, den Sender Freies Berlin sowie an den österreichischen Fernsehsender in Wien weiter verbreitet wurde. Auch die unmittelbar zuvor ausgestrahlte 20-minütige Fernsehreportage zur Eröffnung der *Deutschen Industriemesse* in Hannover war eine Live-Sendung. Es musste jeweils umgeschaltet (damaliger Jargon: umgezündet) werden. Das galt auch für das anschließend ausgestrahlte *Wort zum Sonntag* mit Kaplan Erich Klausner im Studio.

Zum Schluss der Sendung zählte die Ansagerin Angelika Feldmann (1916–2000) noch die Mitwirkenden auf: Neben der Sängerin Lys Assia, der Schauspielerin Ilse Werner (1921–2005) und dem Arrangeur Helmut Zacharias (1920–2002) sind es Viktor Raschke mit seinen Rhythmikern sowie Franz Thon (1910–2009) mit dem Radio-Tanz-Orchester des NDR; ein Zeitungsbericht erwähnt noch die Opernsängerin Anneliese Rothenberger (1926–2010), den Entertainer Peter Alexander (1926–2011) und den Komiker Heinz Ehrhardt (1909–1979). Vor der Verabschiedung von den Fernsehzuschauern kündigt die Ansagerin noch das Programm für den folgenden Sonntag an, an erster Stelle den *Internationalen Frühshoppen* mit Werner Höfer.

Die 1956 zum ersten Mal gebotene *Große Chance* hat sich in den folgenden Jahrzehnten zur Millionen schweren *Deutschen Fernsehlotterie* entwickelt. Ihre jährlichen Veranstaltungen in den 1950er und 1960er Jahren sind ein getreues Spiegelbild der Sehnsüchte in der Wirtschaftswunderzeit. Der rasante Anstieg der Teilnehmerzahlen wie auch die Art der Gewinne lassen erkennen, welche Wünsche gehegt und unterstellt wurden.

Wären die Sendungen erhalten geblieben, hätten wir einen sehr exakten und anschaulichen Einblick in die Konsumräume der Deutschen in dieser Zeit. Der von den Zeitungen gerührten Werbetrömmel ist immerhin zu entnehmen, mit welchen (manchmal auch gestifteten) Angeboten die Menschen über den Mercedes sowie Kühlschränke und Fernsehtruhen hinaus im Jahre 1956 zum Loskauf verlockt werden sollten: ein Zentner Röstkaffee, 150 Zentner Ruhrkohle, Schiffsfahrten nach New York und in den Orient, eine Flugreise nach Melbourne zu den olympischen Sommerspielen, ein Tauchlehrgang auf der Insel Elba, eine zweiwöchige Tour mit einem Weintankschiff nach Südfrankreich. Der Gewinn einer Reise um die Welt in 28 Tagen für zwei Personen (zusätzlich Taschengeld) wurde allerdings abgelehnt, weil der Gewinner aus Mannheim lieber in den Schwarzwald fahren wollte. ●

PROTOKOLL DER 60 SEKUNDEN

BILD

Weiser und Thomalla vor großer Lostrommel; davor kleiner Junge mit Käppchen vor kleiner Lostrommel; Mikrophon

Im Hintergrund Tafel mit Einzahlungsergebnissen: Geldspende: 0665567 DM – 0784 Freiplätze

.....
Lostrommel wird geöffnet

.....
W greift in die Trommel und zieht einen Zettel

.....
Schwenk: T geht nach links

.....
Peter Hinnen zieht Los aus kleiner Trommel

.....
Hinnen entfaltet das Los

.....
T entfaltet den Zettel weiter und wendet sich nach links zu einer Frau (kleiner Schwenk)

.....
Frau blättert in einem Ordner

.....
T liest

.....
Schnitt: gestreifte Garnitur mit großer 30, daneben ein Nierentisch mit großer 31, Schwenk auf Nr. 32: Schrank

.....
Schnitt: T gibt W eine Brille, sie versucht sie aufzusetzen, gibt sie zurück

.....
T greift in Jackentasche, gibt ihr eine andere Brille, sie setzt sie auf

.....
W nimmt das Namenslos und liest

TON

W: So, was mache ich ...

.....
T: Warte, Grethe, warte!

.....
W: Die paar Lose nur (Lacher)

.....
T: Warte, warte

.....
T: Erst ziehst du...
H: Ich ziehe eine Nummer.
T: Du ziehst eine Nummer.

.....
T lacht
W: So kleine Hände...
T lacht
...
T: Dreißig

.....
T: Zurück... Aha

.....
T: Eine Polstergarnitur!
.....
W: Moment mal, wo ist denn meine Tasche. Gib mir mal 'ne Brille...

.....
T: Da!
W: Wie gemein, eine Sonnenbrille! (Lachen im Publikum) – Hast du nich irgend was anderes?

.....
T: Ja, komm her, nimm die hier.
W: Ja, die; gib mal her, (lacht) ist nich meine.
T und W lachen

.....
W: Also – was? Gerhard K. ...

Ein besonderer Dank für die Hilfe bei den Recherchen geht an Gita Mundry und Andreas Gumz vom NDR sowie an Volker Reißmann vom Staatsarchiv Hamburg.



Arbeitsalltag im Glanz des alten Films Wasser-Filme von Bodo Menck

Von Silvia Hartel und Meike Hartwig

Zur Langen Nacht der Museen 2015 boten das WasserForum und die Stiftung Wasserkunst Elbinsel Kaltehofo ihren Besuchern ein buntes Rahmenprogramm mit Führungen, Musik, Experimenten und Filmen. 1000 bzw. 550 entspannte, interessierte und gutgelaunte Besucher nahmen dieses Angebot wahr und sahen als ein Highlight zwei Dokumentarfilme von Bodo Menck aus den Jahren 1949 und 1957: *Wasser für Millionen* und *Archimedes ist nie unmodern*.

Die Filme stammen aus dem Schatzkästchen des Hamburg Wasser Archivs, die digitalen Versionen hat das Film- und Fernmuseum Hamburg e.V. bereitgestellt. Schon 2013 und 2014 waren gemeinsam historische Filme zu Wasser- und Abwasser im Abaton-Kino präsentiert worden.

Aus dieser Vorgeschichte ergab sich der Wunsch, Bodo Menck persönlich zur Vorführung seiner Filme in der *Langen Nacht* einzuladen. Er hat es sich trotz seines fortgeschrittenen Alters nicht nehmen lassen, beide Veranstaltungsorte zu besuchen. Sehr zugewandt und offen stand er für Fragen der Zuschauer bereit und vermittelte mit ungebrochener Begeisterung seine filmische Arbeit.

In seiner charismatischen Art erzählte der Regisseur aus seinem reichen Wissensfundus. Bereits mit 14 saß der junge Bodo Menck mit seinem Notizbuch im Kino und paukte Filmwissen. Mit 23 begann er als jüngster Regisseur Deutschlands, Kulturfilme als Beiprogramm für Spielfilmproduktionen zu drehen. Die



Foto: Hamburg Wasser

Vorfilme wurden damals noch über die Kinoeintritte vollfinanziert. Gut 20 Filme entstanden für die Produktionsfirma *Real-Film*. Die ca. 15-minütigen Produktionen über Feuerwehr, Polizei, Straßenbahn, Hochbahn und die Wasserversorgung der Hansestadt entstanden in den 1950er Jahren, in Schwarzweiß auf 300 bis 400 Metern Filmrolle.

Auch *Wasser für Millionen* ist Teil von Bodo Mencks *Real-Film* Arbeit. 1949 – nur wenige Jahre nach Kriegsende gedreht – zeigt er den damals aktuellen Stand der Wasserver- und -entsorgung in der Großstadt Hamburg und vermittelt auf unterhaltsame Weise einem breiten Publikum den Weg des Trinkwassers bis zum Abwasser. Zehn Jahre später produzierte



Foto: Real-Film

Die Ausleuchtung der riesigen unterirdischen Katakomben der Wasserkunst Kaltehofo stellte den Regisseur Bodo Menck und seine Filmcrew vor große Herausforderungen

Bodo Menck mit seiner eigenen Filmfirma Gong-Film *Archimedes ist nie unmodern* im Auftrag der Hamburger Wasserwerke (HWW). Der Film dokumentiert die Verlegung eines neuen Trinkwasserdukens unter dem Köhlbrand, die im Zuge des Wiederaufbaus von Stadt und Hafen nötig geworden war.

Von der Planung bis zur Umsetzung begleitet der Film die verschiedenen Schritte des Projekts. Das zeigte Verfahren zur Versenkung eines Wasserrohrs war bei den Hamburger Wasserwerken entwickelt und vorher noch nie angewendet worden. Mencks Film erläutert die Vorbereitungen anhand von Animationen und Funktionsmodellen, die veranschaulichen, welche technische Herausforderung das Projekt darstellte

und welche Lösungen dafür gefunden worden waren.

Ergänzend dazu stehen Szenen, in denen der damalige geschäftsführende Direktor Wilhelm Drobek und die beteiligten Ingenieure ihre Arbeit persönlich erklären. Technische Details werden ausführlich erläutert. Zum einen wegen der einmaligen und bisher unerprobten Art der Dükerverlegung, zum anderen, weil es Drobek ein besonderes Anliegen war, den Nachwuchs des Wasserfachs zu schulen. Neben Filmen, die er in Auftrag gab, initiierte er Lehrgänge und Schulungen sowie eine Fachschau, aus der das heutige WasserForum hervorging.

Im Gespräch mit den Besuchern der *Langen Nacht* betonte Bodo Menck, wie wichtig und produktiv die enge Zusam-

menarbeit mit den HWW bei der Herstellung von *Archimedes* gewesen sei und wie spannend es war, dieses Projekt zu verfolgen. Sehr genaue Absprachen zwischen ihm und den Ingenieuren waren nötig, denn eine Probe für die „Live“-Aufnahmen der Verlegung war nicht möglich und alles musste auf Anhieb passen. Dank guter Planung und Vorbereitung waren drei Kameras erforderlich, um die geglückte Dükerversenkung festzuhalten. „Man muss schon wissen, was man da tut“, so Bodo Menck auf die erstaunte Reaktion des Publikums. Die humorvolle Machart und die Betonung der alltäglichen Arbeit machen seine Kurzfilme zu besonderen Stücken der Filmgeschichte und vermitteln noch heute den Glanz des alten Films. ●

Linke Seite unten: Bodo Menck (2. von links) am 18. April 2015 bei der Vorführung im WasserForum Rothenburgsort
Unten: Screenshots aus dem Vorspann des Kulturfilms *Wasser für Millionen* von Bodo Menck aus dem Jahre 1949



Quelle: Vereinsarchiv

Das schleswig-holsteinische Landesfilmarchiv

Von Dirk Jachomowski



Ein kleiner, schlaglichtartiger Einblick in die Arbeit des schleswig-holsteinischen Landesfilmarchivs im Schleswiger Prinzenpalais zeigt, was für Filme dort gesammelt werden, woher sie kommen, wie sie gelagert, auf Dauer konserviert und benutzt werden.

Kaum etwas scheint heute in so unbegrenzter Menge vorhanden zu sein wie bewegte Bilder. Und dennoch: Welcher Redakteur, Wissenschaftler oder interessierte Laie kennt es nicht, dass er für sein Wunschthema ältere Filmdokumente braucht und feststellen muss, wie schwierig es sein kann, das Passende zu finden. Zum Glück gibt es Filmarchive. Und nicht nur der Bund nimmt mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv seine spezielle Verantwortung für das Kulturgut Film wahr. Auch mehrere Bundesländer haben eigene Landesfilmarchive, die sich um die besonderen Belange der jeweiligen Region kümmern. Auf eine mittlerweile schon langjährig gewachsene filmarchivische Tradition kann Schleswig-Holstein mit seinem Landesfilmarchiv zurückblicken.

Schleswig-Holstein geht den gleichen Weg, den der Bund mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv vorlebt: Das Landesfilmarchiv ist Teil des Landesarchivs Schleswig-Holstein und damit eine Landesbehörde, die auf der Basis des Landesarchivgesetzes arbeitet und in ein archivistisches Netzwerk eingebunden ist. Das Landesfilmarchiv kümmert sich seit 1987 um landesbezogene Filmdokumente, die nicht bereits anderswo archivisch gesichert und somit am stärksten vom unwiderruflichen Verlust bedroht sind.

Vom Verlust besonders bedroht sind die kleinen Produktionen von Firmen oder Filmemachern im Lande, von Landesbehörden, von semiprofessionellen oder

privaten Herstellern. Kurz und eigentlich unvorstellbar: Besonders gefährdet sind gerade die Filmdokumente, die besonders intensiv das Land und seine Menschen spiegeln und ein Stück Identität des Landes ausmachen.

DAS LAND UND SEINE MENSCHEN IM BEWEGTEN BILD

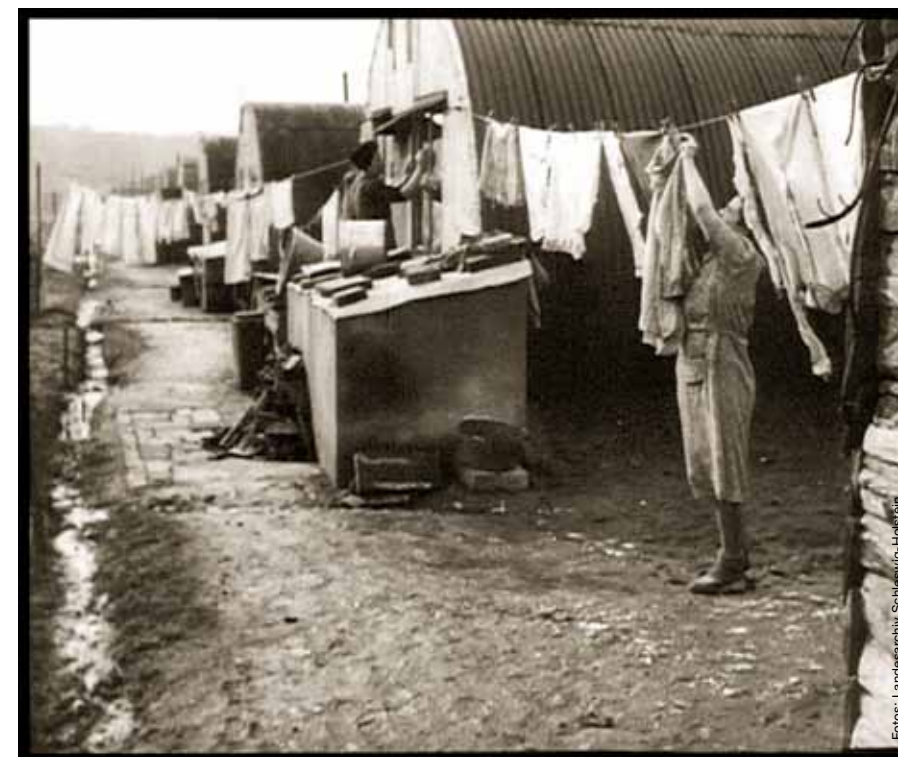
Bereits in den späten 1920er Jahren drehen die ersten betuchten Amateure ihr Familienleben im französischen 9,5-mm-Format mit Mittelperforation. So entstanden beispielsweise im Jahr 1928 Aufnahmen über den Bade- und Kurbetrieb in Westerland auf Sylt, die uns heute wie der Blick in eine andere Welt vorzukommen. In den 1930er Jahren war der Amateurfilm dann schon vom qualitativ hochwertigeren 16mm-Format geprägt. Im Rückblick auf jahrelange engagierte Sammelarbeit des Landesfilmarchivs ist es immer wieder erstaunlich, wie viele 16mm-Filme aus den 1930er Jahren sich in den Familien als Unikate auf Umkehrfilm erhalten haben und als öffentliches Kulturgut nun gerettet werden konnten. So ermöglichen sie beispielsweise einen Blick auf die NS-Zeit im privaten Bereich, der anders ist als die professionelle Filmpropaganda und unsere Kenntnis dieser Epoche beträchtlich bereichert.

Ein wahrer Schatz des Landesfilmarchivs sind die Produktionen der Kieler Firma Nordmark-Film, die fast ausschließlich Schleswig-Holstein spiegeln:

Professionelle Orts- und Institutionenporträts der 1920er Jahre, Propagandafilme der 1930er, Trümmer und britische Besatzung, Werftfilme der 1950er Jahre und vieles mehr. Neben dieser professionellen Filmüberlieferung ist in der Region aber ganz besonders auch der semiprofessionelle Bereich wichtig. Im Landesfilmarchiv ragt hier eine reiche 16mm-Filmüberlieferung zu den großen landwirtschaftlichen Umbrüchen der 1950er und 1960er Jahre heraus: Filme, die zu Lehr- und Beratungszwecken, aber zum Teil auch einfach zur Dokumentation des eigenen Tätigkeitsfeldes von Mitarbeitern der Landwirtschaftskammer Schleswig-Holstein selbst hergestellt wurden. Solche Filme, die von Institutionen oder Behörden im Rahmen ihrer Aufgabenerfüllung gemacht worden sind, stellen ein ganz eigenes Genre dar. Professionelle Einsatz- oder Präventions-



9,5mm Amateurfilm: Tourismus auf Sylt 1928



Fotos: Landesarchiv Schleswig-Holstein

Nissenhütten in Kiel 1945/46 (35 mm-Film der Nordmark-Film)

filme der Landespolizei gehören ebenso dazu wie Landtagsfilme und die filmische Arbeitsbegleitung staatlicher Baubehörden. Bemerkenswert, besonders bei den Baubehörden, ist eine häufige Überschneidung mit dem Genre Amateurfilm. Filmische Laien begleiten mit der dienstlichen oder privaten Kamera die Aufgaben ihres Arbeitsumfeldes. Die Kamera ist in solchen Fällen zumeist nicht das Auge des Filmemachers, sondern das Auge des begeisterten Wasserbauers, der seine Technik porträtiert – eine unersetzliche Ergänzung der Bauakten! Es zeigt aber auch, wie sinnvoll es ist, die filmische Überlieferung des Landes als Ganzes zu sehen. Es ist sinnvoll, Technik und Know-how zu konzentrieren und gleichzeitig im archivischen Netzwerk Überschneidungen und Doppelarbeit zu vermeiden.

BEWAHRUNG UND PFLEGE VON FILMQUELLEN

Für die Filmförderung Hamburg-Schleswig-Holstein ist das Landesfilmarchiv offizielle Hinterlegungsstelle. Der Schleswig-Holstein betreffende Teil wird hier übernommen und archiviert. Dieses geschieht in enger Kooperation mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv. Bei der Hinterlegung geförderter Filme zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit, dass Filmarchive nicht nur auf das Alte schauen, sondern ihren Blick auch immer auf die unmittelbare Gegenwart richten müssen, denn auch aus unserer Gegenwart wird

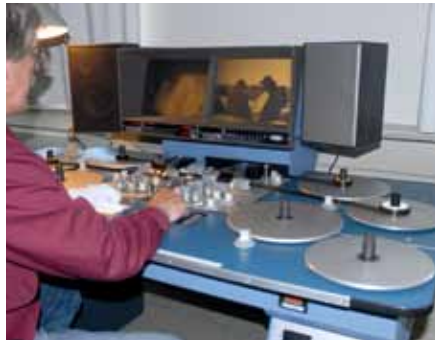


ganz von selbst Vergangenheit. Wenn man aber mit der Quellensicherung zu spät kommt, ist vieles unersetzlich verloren.

Was ist nun eigentlich damit gemeint, wenn wir über die Pflege unserer filmischen Überlieferung sprechen? Ist es die klimatisch richtige Lagerung? Zweifellos, dieses ist ein wichtiger, im Landesfilmarchiv beachteter, aber letztlich doch nur ein kleiner Teil der Überlieferungspflege. Für das Landesfilmarchiv hat die Akquisition einen ganz hohen Stellenwert. Es reicht nicht aus, Vorhandenes zu betreuen. Unbekanntes muss entdeckt und erworben werden. Und auch wenn der Begriff des Originals in der digitalen Welt zu verschwinden droht: Archive bewahren die Originale! Das gilt auf jeden Fall noch für die Welt der 35mm-, 16mm-, 9,5mm- und 8mm-Filme. Und in der Welt der analogen Magnetbänder sowie der digitalen Aufzeichnungen geht es zumindest um die

links: Bau von Schiffsmaschinen auf der Kieler Germaniawerft um 1930 (35 mm-Film der Nordmark-Film)

rechts: Studentendemonstration vor dem Kieler Landeshaus 1969 (16 mm-Film der Polizei)



links: Abgleicharbeiten unterschiedlicher Filmfassungen am 8-Teller-Tisch



rechts: Arbeit am digitalen Schnittplatz

größtmögliche Nähe zur Qualitätsstufe des Ausgangsmaterials.

Das klassische Sicherungspaket mit Duplikatnegativen im Originalformat und Lichttonnegativen hat im Landesfilmarchiv immer noch seine zentrale Bedeutung. Es wird aber quantitativ zunehmend überlagert von den anwachsenden Beständen auf neuartigen Trägern. Bereits seit vielen Jahren sind im Landesfilmarchiv analoge Bandmaterialien wie beispielsweise U-Matic auf Digital-Betacam-Bändern gesichert worden, die ihrerseits demnächst vor einer weiteren Migration stehen. Während die digitale Archivierung bisher lediglich im Bandformat erfolgte, sind seit einigen Monaten nun mit der Einführung des HD-Standards im Landesfilmarchiv auch Dateiformate in Verwendung. Aber wohlgedacht, nicht als Ersatz für die alten Analogformate, sondern als parallele Archivierungsform für die sogenannten „born digitals“ und für analoge Bandformate sowie als ein komfortables Benutzungsmedium der klimatisiert eingelagerten klassischen Sicherungspakete.

VIELFÄLTIGE NUTZUNGSMÖGLICHKEITEN

In der Filmarchivierung werden die technischen Herausforderungen rapide größer. Zu solchen Herausforderungen gehört aber keineswegs allein das Vorhalten moderner digitaler Systeme für die Speicherung. Was oft vergessen wird, ist die Tatsache, dass viele ältere Materialien mit großem Aufwand restauratorisch bearbeitet werden müssen. Eine besondere Herausforderung sind Produktionsreste oder völlig unbearbeitete Röllchen von Amateurmaterial. Schätze und Müll liegen hier manchmal sehr dicht beieinander, und ohne aufwendiges Sichten und Bewerten am Schneidetisch wäre

ein solches Material oftmals gar nicht archivierbar. Daher ist die Arbeit am klassischen Steenbeck-Schneidetisch immer noch ein wesentlicher Teil des Tagewerks im Landesfilmarchiv.

Natürlich gibt es bei der Bearbeitung der Filme Rückstände, aber zumeist können die Neuzugänge doch relativ zeitnah bewertet, restauriert, sicherungskopiert und erschlossen werden. Ein Desiderat ist im Moment noch die Publikation der aktualisierten Erschließungsdaten über das inzwischen veraltete Publikationsfindbuch hinaus. Die neueren Erschließungsdaten können im Einzelfall angefragt werden, eine angemessene Form der Publikation ist in Vorbereitung.

Alle Filme sind an einem Sichtungsplatz im Lesesaal des Landesarchivs in Schleswig einsehbar. Sie sind mit einem Timecode versehen, so dass sich auch framegenau Materialien bestellen lassen. Nach Prüfung der Rechtlage und Erteilung der Nutzungserlaubnis können gewünschte Ausschnitte auf Digital-Betacam, XDCAM HD oder DVD zur Verfügung gestellt werden. Benutzungsschwerpunkte der letzten Jahre waren die Ausleihe von Filmen für Seminarveranstaltungen oder Filmvorträge sowie – mehr und mehr – die Bereitstellung von Filmsequenzen für die Integration in Museumsausstellungen. Die Ausleihe für die Vorführung in Kommunalen Kinos gehört regelmäßig zum Benutzungsprofil, aber nach wie vor auch die Bereitstellung von historischen Filmdokumenten für Dokumentarproduktionen von Filmemachern und Fernsehanstalten.

Schleswig-Holstein ist ein Flächenland, in dem es kommunale und andere Eigenständigkeiten gibt. So sind die Kreise, Städte und Gemeinden auch in der Archivierung selbständig. Die besonderen Anforderungen der Filmarchivierung übersteigen allerdings in der Regel die Möglichkeiten kleinerer Archive. So hat sich in der Vergangenheit eine sehr fruchtbare Zusammenarbeit auf der Basis von Kooperationsverträgen schleswig-holsteinischer Kommunen mit dem Landesfilmarchiv entwickelt. Das Landesfilmarchiv ist im Laufe der Zeit immer mehr auch zu einer Anlaufstelle für alle Fragen der filmischen Überlieferung im Lande geworden. Ein Filmarchiv vom Land für das Land. ●

Dr. Dirk Jachomowski ist Leiter des Landesfilmarchivs im Landesarchiv Schleswig-Holstein.

Zur Geschichte der Filmkritik Keine neuen Entdeckungen

Ah, endlich eine Gesamtabhandlung über die Geschichte der Filmkritik in Deutschland! Zwar eine Dissertation, aber von einem Zeitungsschreiber, der es gewohnt ist, seine Leidenschaft für den Film verständlich unter die Leute zu bringen. Und mit dem lobenden Vorwort eines Professors der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film geweiht, der das Buch als ein „Glück für alle Kritiker und Filminteressierte“ bezeichnet. Da kann jemand aus dem Vollen schöpfen und das auch noch vollendet präsentieren. Weit gefehlt!

Der Autor, ein Feuilletonist der *Süddeutschen Zeitung/SZ*, macht es sich auf doppelte Weise leicht. Er gliedert seine Darstellung streng chronologisch, aber nicht nach den Entwicklungsstufen des Mediums, sondern nach politischen Daten (Vor dem Ersten Weltkrieg, Weimarer Republik, „Drittes Reich“, Nachkriegszeit und dann nichtssagend die 60er, 70er, 80er und 90er Jahre). Zum anderen begnügt er sich (nach dem Vorbild der Filmhistoriker Patalas/Gregor) fast durchgehend mit Zitaten aus zweiter und dritter Hand, selbst wenn die Quellen ohne weiteres erreichbar wären; so setzt sich der Verdacht fest, dass er z.B. die meisten der zitierten Zeitschriften nie im Original in der Hand gehabt hat.

Neue Entdeckungen sind also nicht zu erwarten. Es sind, in allen Zeitaltern, die Heroen der deutschen Filmkritik, die wir aus unzähligen Büchern und Aufsätzen zur Genüge und häufig besser kennen, die der Autor aufzählt: Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Willy Haas, Siegfried Kracauer; aus ihren Beiträgen wird zitiert, aber ausschließlich theoretische Überlegungen, keine einzige Filmkritik. Immerhin wird mal Joseph Goebbels als „Filmkritiker“ gewürdigt. Wer kennt aus der Nachkriegszeit nicht Lotte Eisners *Dämonische Leinwand* und die gekürzte erste deutsche bei Rowohlt erschienene Ausgabe von Kracauers *Von Caligari bis (statt zu) Hitler*? Natürlich wird dem langjährigen Filmkritiker der *SZ*, Gunter Groll, ein Abschnitt sogar mit Originalzitaten gewidmet.

Ausführlich wird die von 1957 bis 1984 erschienene Zeitschrift *Filmkritik* behandelt; die Zeitschrift *Film* (1963–1971) bringt es nur zu einer Fußnote. Peter Buchka von der *SZ* wird zu einem „der wichtigsten Filmkritiker der 80er Jahre“ ernannt; erwähnt werden al-

erdings auch Gertrud Koch, Wolfram Schütte und Karsten Witte von der *Frankfurter Rundschau*; der Hinweis auf Filmkritiken in der Provinzpresse ist in einer Fußnote versteckt. Die Filmkritik der DDR wird auf zehn Seiten abgehandelt, die „kirchliche Filmkritik“ im katholischen *film-dienst* und im *Evangelischen Film-Beobachter* wird mit der Hälfte abgetan, obwohl diese über Jahrzehnte hinweg in Zehntausenden von Kritiken den Filmbesuch in Deutschland gelenkt haben.

Exemplarisch für den Umgang des Autors mit seinen „Helden“ ist es, wie Michael Althen behandelt wird, der „wohl wichtigste Filmkritiker ab den 90er Jahren“: keine klaren biographischen Informationen und kein eigenes Urteil, nur Spiegelung kollegialer Aussagen, keine Auseinandersetzung mit der zitierten Position: „Ich schreibe Filmkritiken, weil (...) es vor allem um eins geht: Einer hat was erlebt, jetzt will er davon erzählen.“ Klingt das nicht nach Selbstmord der Filmkritik?

Die „sehr“ saloppe Sprache wäre hinnehmbar, wenn sie nicht durch mangelhafte Sachkompetenz in Einzelheiten ergänzt würde: Béla Balázs ist nicht schweigend nach Ungarn zurückgekehrt, sondern hat 1948 in Babelsberg an *Unser täglich Brot* gearbeitet; Fred Gehler war nicht nur aufmüppiger Cineast, sondern hat später jahrelang Filmkritiken im *Sonntag*, der Wochenzeitung des SED-beherrschten Kulturbundes veröffentlicht.

Wir hätten uns gewünscht, dass die Doktorväter ihren Schützling kritischer betreut hätten, und dass der Verlag von seinem Autor ein Register verlangt hätte. Von Thomas Carlyle wissen wir: Ein wissenschaftliches Werk ohne Index ist wertlos. ●

Joachim Paschen

David Steinitz

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN FILMKRITIK

Edition Text + Kritik
München 2015
325 Seiten

Preis: € 39,- €



KONTAKT

Landesarchiv Schleswig-Holstein
Landesfilmarchiv
Prinzenpalais · 24837 Schleswig
T. 04621. 86 18 00 · F. 04621. 86 18 01
dirk.jachomowski@la.landsh.de
www.landearchiv.schleswig-holstein.de

Filme abtasten Wer macht es, was kostet es?

Von Jürgen Lossau

Der Zahn der Zeit nagt auch am Filmmaterial. Manchem fehlt es einfach nur am passenden Projektor, um die Streifen wiederzugeben. Oder alte Amateurfilme sollen kopiert und verschenkt werden. Um Material zu bewahren und zukunftssicher zu machen, lassen viele Filmbesitzer ihr Material digitalisieren. Wir stellen einige Anbieter vor, die hier gute Arbeit leisten.



Super 8
16 mm
35 mm

AVP MÜNCHEN

www.avp-vt.de

Firmengründer Dieter Sandl ist mit der Münchner Firma AVP rund 35 Jahre am Markt und gilt als einzigartiger Fachmann, wenn es darum geht, den Charme des Filmkorns auch in einer Abtastung zu erhalten. Seine Dienstleistung ist vergleichsweise hochpreisig, aber er schafft es, das letzte Quentchen Qualität aus dem Material ins Videozeitalter zu retten. Sandl arbeitet mit einer Cintel URSA Diamond Telecine und besitzt die Da Vinci Renaissance Farbkorrektur. HD-Abtastungen, 2K, 4K – das ist bei ihm alles möglich, aber natürlich nur bei 16 und 35 mm sinnvoll. Für Super 8, so munkelt man, tüftelt er zur Zeit ein neues Verfahren aus, um kosteneffektiv und qualitativ hochwertig am Markt bestehen zu können.

8 mm
Super 8
9,5 mm
16 mm
35 mm



KORN-MANUFAKTUR BERLIN

www.korn-manufaktur.de

Reiner Meyer vertraut nicht auf Überspielsysteme, die andere gebaut haben. Als Ingenieur ist er mit allen Facetten der Fernseh- und Videotechnik vertraut. Nach ersten Erfolgen mit einem selbst gebauten Abtaster sind alle seine Kenntnisse in Edeltraud geflossen. Dieses Gerät ist in der Lage 8 mm, Super 8, 9,5, 16 und 35 mm (2, 3 und 4 Perf) und zwar Negativ-, Umkehr- und Intermediatefilm zu scannen. Meyer hat seine Geschäftsräume gleich neben Berlins bekanntem Filmlabor Andec, so dass frisch entwickelte Filme dort sofort abgetastet werden können.



Foto: Fotolia

8 mm
Super 8
9,5 mm
16 mm
35 mm



U-matic
Video 2000
Mini-DV
Laserdisc
Dias

KÜHN VIDEOTECHNIK SCHWANEWEDE

www.filmaufdigital.de

Reinhard Kühn ist der Meister für schwierige Fälle – nicht nur bei Film, vor auch bei Video. Rund 40 Systeme kann er abtasten, ob es nun U-matic, Video 2000, Mini-DV oder die Laserdisc ist. Auch Dias sind bei ihm bestens aufgehoben, wenn es ums Scannen geht. Beim Thema Film bietet Kühn eine solide Qualität in allen Formaten: 8 mm, Super 8, 9,5, 16 und 35 mm. Die Fachmagazine *zoom* und *schmalfilm* haben Kühns solide und vor allem preiswerte SD-Abtastungen zuletzt 2013 zum Preis/Leistungssieger gekürt.



8 mm
Super 8
9,5 mm
16 mm
35 mm

SCREENSHOT BERLIN

www.screenshot-berlin.de

Ingenieur Mario Loose ist seit 2005 auf Filmdigitalisierung spezialisiert. Er nutzt vor allem die Technik der Berliner Abtastermanufaktur MWA. Normal 8, Super 8, 9,5, 16 und 35 mm kann er bearbeiten. Die größeren Formate werden in einer Auflösung bis 2,3 K gescannt. Loose begleitet viele professionelle Filmprojekte, die Super 8 einsetzen wollen: Musikclips oder Dokumentationen. Auch Indie-Filmer nutzen seine Erfahrungen. Neben früheren guten Testergebnissen wurde Screenshot im Magazin *videofilmen* 6/2015 zu einem der Preis/Leistungssieger bei HD-Abtastungen.

8 mm
Super 8
16 mm
Agfa Moviechrome



FILM & TECHNIK H. J. LÖHR LUDWIGSBURG

www.film-und-technik.de

2008 startet der Diplom-Ingenieur Heinz-Jürgen Löhr mit der Abtastung von Schmalfilmen in den Formaten Normal 8 und Super 8, später auch 16 mm. Dafür verwendet er in erster Linie umgebaute Bauer-Projektoren. Schon nach kurzer Zeit sichert er sich einen Spitzenplatz bei Vergleichstests der Zeitschriften *schmalfilm* und *zoom*. Seit 2011 liefert Löhr auch HD-Abtastungen im Format 1080p. Eine Maschine zur Filmwäsche reinigt bei ihm die häufig von Flecken heimgesuchten Agfa Moviechrome Filme. 2015 wird Löhr durch das Magazin *videofilmen* als einer der Preis/Leistungssieger im HD-Test ausgezeichnet.

Porträt einer Hamburger Filmfirma Wilhelm Siem und seine Roto-Film

Von Volker Reißmann

Die Firma *Roto-Film* hat rund 40 Jahre in Hamburg bestanden. Kaum jemand erinnert sich noch an sie. Nach einzelnen Werken aus ihrer Produktion wurde in den letzten Jahren aber immer wieder von verschiedenen Seiten gesucht, weshalb wir nun einen kleinen Rückblick auf die wechselvolle Geschichte der Firma geben wollen.

Als erster Geschäftsführer an der Gründung und Entwicklung maßgeblich beteiligt war der am 6. Mai 1897 in Blankenese geborene Wilhelm Siem. Eine Berliner Tageszeitung nahm 1951 sein 40-jähriges Berufsjubiläum zum Anlass für eine ausführliche Würdigung.

Demzufolge ging Siem schon in den Pioniertagen des Kinos als 14-jähriger nach Paris, wo er im Jahre 1911, in der Anfangszeit von *Pathé frères* in Paris, eine solide Ausbildung durchlief. Seine Lehre setzte er in Großbritannien fort und wirkte dann als Kameraassistent am *Pathé Journal* mit, der ersten regelmäßigen Kinowochenschau der Welt.

Im Ersten Weltkrieg war er dann u. a. als „Reihenbildner“ und Flugzeugführer bei der Fliegerabteilung 300 in Palästina eingesetzt. Es folgten Spielfilm- und Wochenschauarbeit bei der *Messter* und *Eiko* in Berlin. 1922 ging Siem für einige Jahre in die USA und jobbte – mit Unterbrechungen – bei der *Fox* und der *Paramount* in Hollywood. Er drehte einen der ersten Industriefilme für die *Ford*-Automobilwerke und wirkte zwischen 1927 und 1932 an einigen Tom-Mix-Filmen sowie einer Produktion in Südamerika mit.

Nach Inflation und Weltwirtschaftskrise kehrte er nach Hamburg zurück und gründete 1925 die Firma *Roto-Film*. Als sein besonderes Aufgabengebiet sah er die Produktionen für die Seefahrt an und drehte abendfüllende Kulturfilme für die *Hamburg-Süd*- und die *Woermann-Reederei* sowie die *Deutschen Afrika-Linien* sowie den *Norddeutschen Lloyd* in Bremen. Zusammen mit Dr. Wilhelm Lichtwark realisierte er 1928 den ersten *Urania*-Kulturfilm *Zwischen Skagerak und Imatra*, einen Sieben-Akter, unter anderem mit Selma Lagerlöf, Knut Hamsun und Sigrid Undset. Auch der Verlauf einer deutschen

Walfangexpedition wurde von ihm bildlich festgehalten. 1929 kehrte Siem noch einmal in den Nahen Osten zurück und drehte unter der Regie von Otto Neubert als Kameramann den Fünfakter *An heiligen Wassern – Filmbilder aus Vergangenheit und Gegenwart in Ägypten und Palästina*, der am 30. Oktober 1929 im Hamburger *Urania-Kino* seine Uraufführung hatte.

Im Frühjahr 1934 unternahm er eine Mittelmeerreise und drehte den Film *Gedenkt der Helden vom Skagerak*. 1935 drehte er im Auftrag der Schweizer Bundesbahn einen Kurzfilm und fuhr im Sommer 1936 nach Norwegen, um dort die Nordland-Dokumentation *Grenzland im Norden* zu drehen. Im gleichen Jahr war Siem an dem Gemeinschaftswerk *Ewiger Wald* beteiligt, zusammen mit Regisseuren und Kameraleuten Wolf Hart, Ernst Kunstmann, Guido Seeber und Heinrich Weidemann.

MITARBEIT AM OLYMPIA-FILM 1936

Siem gehörte auch zur großen Zahl derjenigen Kameraleute, die 1936 an dem *Olympia*-Film von Leni Riefenstahl mitarbeiteten – zusammen mit Walter Frentz hielt er die olympische Segelregatta in Kiel auf Zelluloid fest. Im Zweiten Weltkrieg war er vom 18. August bis zum 21. Oktober 1939 bei der Luftwaffe tätig und dokumentierte als Kameramann das Kampfgeschehen – seine Aufnahmen fanden dann u. a. Verwendung in Hans Bertrams *Feuertaufe – der Film vom Einsatz unserer Luftwaffe im polnischen Feldzug*, der Anfang April 1940 im *UFA-Palast am Zoo* in Berlin uraufgeführt wurde, und auch in anderen NS-Propagandafilmen wie *Feldzug in Polen* (1939/40) und *Flieger empor* (1941/42). Siem wurde im Jahre 1933 NSDAP-Mitglied, trat



Porträtfoto des Kameramanns Wilhelm Siem (1897 – 1955) aus einer Reichsfilmkammerakte des Bundesarchivs



Briefkopf der Firma
Anfang der 1950er Jahre

Roto-Film

G. M. B. H.

GESELLSCHAFTER: DR. ULRICH K. T. SCHULZ · WILHELM SIEM · DR. GERHARD GRUPE

jedoch unter dem Eindruck des Kriegsgeschehens 1943 wieder aus der Partei aus (im Entnazifizierungsverfahren machte er dazu keine näheren Angaben; im April/Mai 1944 wurde er als Obergefreiter allerdings noch einmal erneut zur Luftwaffe einberufen).

Nach dem Krieg kehrte Siem wieder nach Hamburg zurück. Er war zunächst als Kinovorführer im *Bach-Theater* in der Schweriner Straße 20 in Rahlstedt tätig, welches er bereits seit Anfang der 1930er Jahre zusammen mit Max Depelmann als Teilhaber geleitet hatte. Danach zog es ihn 1949 wieder als freien Kameramann zur aktiven Filmarbeit: Für Heinz Rühmanns kurzlebige *Comedia-Film* zeichnete er bei dem Vorfilm *Sechzehn gegen einen* – ein musikalischer Wettstreit zwischen einem Jazz-Orchester und der Welte-Funkorgel des NDR – für die Bildgestaltung verantwortlich.

Die zwischenzeitlich erloschene Firma *Roto-Film* wurde am 28. Januar 1950 als *Gesellschaft mit beschränkter Haftung* neu gegründet und am 24. April desselben Jahres ins Hamburger Handelsregister wieder eingetragen. Siem setzte, da ihm alleine dafür die finanziellen Mittel fehlten, nun zusammen mit dem Prokuristen Erwin Berger (der als Sozialdemokrat von 1919 bis 1925 viele parteieigene Publikationen in seinem Verlag „Neues Vaterland“ herausbrachte) und dem 1904 in Hamburg geborenen Kaufmann und FDP-Mitglied Dr. Gerhard Grupe die Firmentätigkeit fort. Am 13. Januar 1951 wurde in Hannover noch eine kleine Zweigniederlassung gegründet, die 1963 wieder aufgegeben wurde; auch in Düsseldorf gab es seit Anfang der 1950er Jahre eine Zweigniederlassung.

In der zweiten Januarhälfte 1950 stieß dann noch der vor allem durch seine Natur- und Tier-

filme bekannte Kulturfilmer und langjährige UFA-Mitarbeiter Dr. Ulrich K. T. Schulz als Teilhaber zur neuen Firma; in der Folgezeit entstanden zahlreiche Kulturfilme mit zumeist unter 15 Minuten Spieldauer, darunter für die Niedersächsische Staatsregierung *Gebändigtes Wasser* und *Weißer Strom* (beide 1951/52 fertiggestellt). Dr. Schulz, dessen Nachlass heute im Filmmuseum Potsdam liegt, wechselte kurze Zeit darauf zur DEFA und wurde dort Leiter der filmbiologischen Abteilung.

Eine weitere Roto-Produktion war der Kurzfilm *Die Geburt der Marionette* von Harro Siegel über die Kunst der Anfertigung von Figuren für das Puppentheater: Er erlebte am 19. September 1952 als Beiprogrammfilm im Hamburger *Passage-Kino* seine Uraufführung. Des Weiteren entstanden in den Folgejahren Dokumentationen über das Leben von Waldameisen, die bunte Welt der Kristalle, das Tierleben im Mittelmeer, fleischfressende Pflanzen und diverse Länderporträts (Island, Portugal) sowie ein Film über die *Vogelfänger von Mykines*.

Die *Roto-Film* hatte nun offensichtlich ihre Blütezeit: Wie die Berliner *Nacht-Depesche* vom 5. Mai 1951 zu berichten wusste, arbeitete Wilhelm Siem sogar an seinem 54. Geburtstag, an dem er als Kameramann an der belgisch-luxemburgischen Grenze für den Kulturfilm *An Alle!* zum Thema Schmuggler des Regisseurs Marcus Joachim Tidick drehte.

Doch am 7. Mai 1955, einem Tag nach seinem 58. Geburtstag, verunglückten Siem und der Geschäftsführer der Firma, Erwin Berger, auf der Autochausee nahe Livorno in Italien mit ihrem Fahrzeug tödlich. Wie der heute 88-jährige Hamburger Filmemacher Bodo Menck (der 1952 die mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ aus-



Eingang zum *Bach-Theater* in Rahlstedt, bei welchem Siem zeitweise als Teilhaber fungierte



INDUSTRIEFILM-
FESTSPIELE ROUEN

1960

„Grand Prix“

FÜR DEN FARBFILM
DER HENKELWERKE

„NUR EIN BISSCHEN
SCHMUTZ“

Zwei der zahlreichen
Filmpreise, welche die
Firma im Laufe der Jahre
für ihre Werke bekam

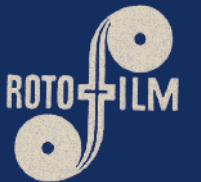


BUNDESFILMPREIS

1960

FÜR DEN BESTEN DEUTSCHEN
DOKUMENTARFILM

„Tanzende Hände“

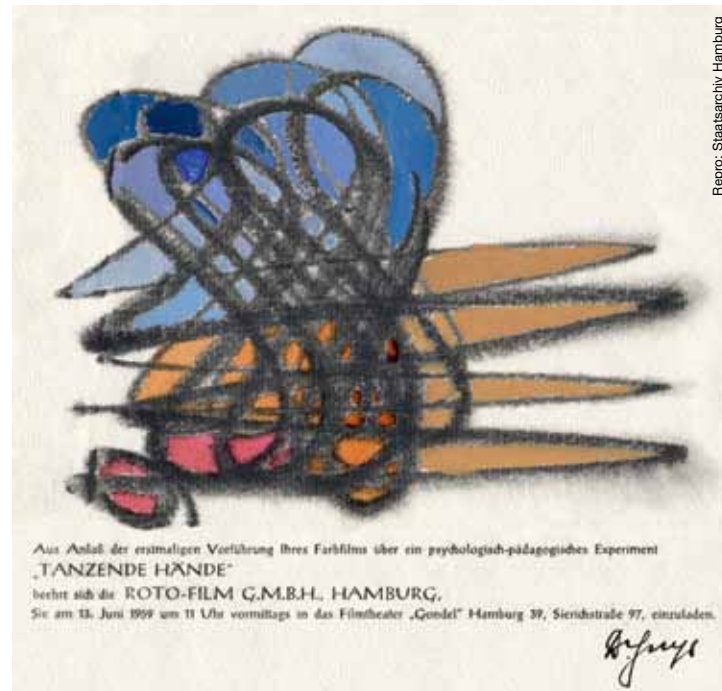


Repro: Staatsarchiv Hamburg

gezeichnete Dokumentation *Am Feuerstrom des Eisens* für die *Roto-Film* gedreht hatte) sich noch gut erinnert, fuhr Siem damals einen schnittigen weißen Borgward, der offenbar in einer Kurve gegen eine Begrenzungsmauer schleuderte und sich dann überschlug. Siem und Berger kamen gerade von Verhandlungen mit italienischen Geschäftsfreunden, mit denen sie durch gemeinsame Filmarbeit verbunden waren.

Der frühere Leiter der Kulturfilmabteilung der Ufa und zeitweilige Chefredakteur des *Film-Echo*, Alfred Merwick, schrieb in seinem Nachruf im *Hamburger Anzeiger* am 14. Mai 1955: „Schwer fassbar, diese Schreckensnachricht, als sie uns zunächst über amerikanische und italienische Nachrichtendienste zuzuging. Nicht leicht auch für jenen, der unserm so wasserkantechten und waschechten ‚Willem Siem‘ freundschaftlich verbunden war, wie der Schreiber dieser Zeilen. Wie auch sollte das Bildnis dieses ewig optimistischen, ewig jugendlich schaffensfrohen und eingeschworenen Hamburger Kulturfilmkämpfers so rasch verblassen. Keine Inflation und kein Fehlschlag warf ihn um. Ein Leben und Schaffen, jedem Wagnis zugewandt; wissend, dass die Kulturfilmarbeit stetiges Wagnis fordere und seinem Mann immer wieder den verdienten Lohn schuldig bleibe.“

Nachdem die beiden für die praktische und finanzielle Durchführung der Projekte der *Roto-Film* wichtigsten Mitarbeiter auf tragische Weise ums Leben gekommen waren, oblag nun Dr. Grupe alleine die Fortführung der Firma. Bereits Mitte 1954 hatte Dr. Grupe für die Firma ein Grundstück in der Jenischstraße in Klein Flottbek erworben, auf der sich eine Fläche „versumpftes Gartenland“ befand, welches sich hervorragend für die Herstellung biologischer Filme eignete. Die dort hergestellten Werke



Aus Anlaß der erstmaligen Vorführung Ihres Farbfilms über ein psychologisch-pädagogisches Experiment
„TANZENDE HÄNDE“
beehrt sich die ROTO-FILM G.M.B.H. HAMBURG,
Sie am 13. Juni 1959 um 11 Uhr vormittags in das Filmtheater „GONDEL“ Hamburg 39, Sierichstraße 97, einzuladen.

Repro: Staatsarchiv Hamburg

erhielten zahlreiche Preise und Anerkennungen, beispielsweise beim *Internationalen Filmfestival in Salerno* 1955/56, dem *Internationalen Dokumentarfilm-Festival in Montreal* 1956 und den *Deutschen Filmwochen in London und Stockholm* 1957 sowie auf der *Biennale in Venedig* im gleichen Jahr. Doch Ende der 1950er Jahre wurde dieses Grundstück schon wieder verkauft, nachdem Fördermittel und Folgeaufträge ausgeblieben waren. 1960 bekam die *Roto-Film* sogar einen Deutschen Filmpreis (heute *Lola* genannt) in Gold für den Streifen *Tanzende Hände*. Der Film *Ballett in Jazz* von Hans Rein-

Einladung für die
Premiere eines Roto-
Films im Kino GONDEL
in der Sierichstraße

hard erhielt im gleichen Jahr das Prädikat „Besonders Wertvoll“ und bei den Industriefilm-Festspielen in Rouen wurde der Farbfilm *Nur ein bisschen Schmutz*, der für die Henkel-Werke produziert worden war, mit einem „Grand Prix“ ausgezeichnet.

ÄNDERUNG DES FIRMENPROFILS

Aber die Ära der regelmäßig vor dem Hauptfilm im Kino gezeigten Beiprogramme neigte sich in den 1960er Jahren bekanntlich dem Ende zu. So verlegte sich die *Roto-Film* auf die Herstellung von Schulungsfilmen für den berufskundlichen Unterricht. Beispielsweise entstand 1959 der Kurzfilm-Dreiteiler *Haut wird Leder* (Kamera und Regie: Erhart H. Albrecht) über die verschiedenen Methoden der Loh- und Chromgerbung, den das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) in Grünwald bei München in sein Verleihprogramm mitaufnahm.

Die *Roto-Film* produzierte inzwischen vorwiegend Industriefilme; 1965 wurde der Firmenname auf *Dr. Grupe Roto-Film* geändert. Im gleichen Jahr entstand noch das Werk *Pflanzenöle und Margarine* unter der Regie des Kameramanns Georg Kühns, der ab 1957 auch zeitweise als Geschäftsführer der Firma fungierte. Doch im Laufe der folgenden Jahre wurden die Filmarbeiten immer seltener und das Geschäft verlagerte sich nahezu ganz auf den Bereich von Außenwerbung und Marketing. Um 1969/70 herum entstand noch für die Bundesforschungsanstalt für Kleintierzucht in Celle ein letzter Lehrfilm mit dem Titel *Entwicklung des Hühnchens im Ei*, der sehr anschaulich in Trickaufnahmen aus dem Labor die Entwicklungsstadien eines Hühnereis bis zum Ausschlüpfen

des Kükens darstellte. Zum gleichen Zeitpunkt schied Kühns aus der Firma, da keine neue Filmarbeiten mehr anstanden, für die Prokura zeichnete nun nur noch Joachim Gunther verantwortlich, dessen 1963 erstellte Vollmacht allerdings auch bereits 1971 wieder erlosch. Im gleichen Jahr wurde auch die Zweigniederlassung in Düsseldorf aufgehoben.

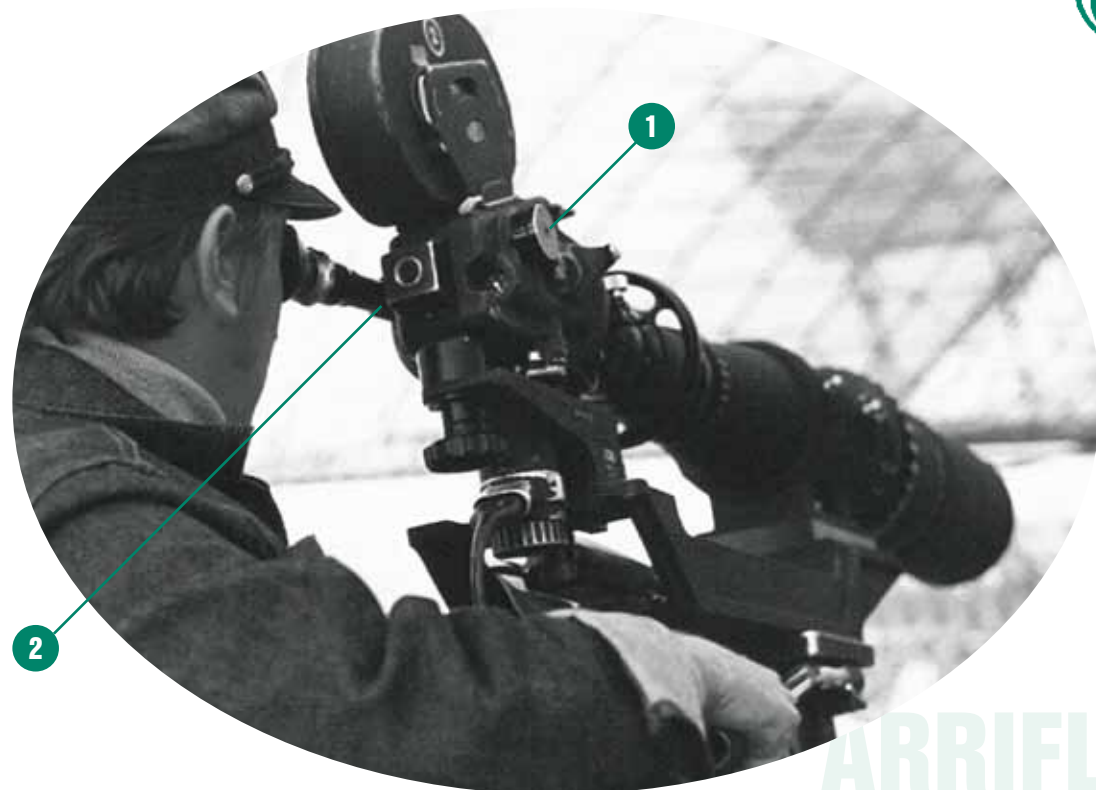
Anfang der 1970er Jahre zog sich Dr. Gerhard Grupe auf seinen Altersruhesitz nach San Antonio auf Ibiza zurück und die *Roto-Film* wurde nach seinem Tode im Juli 1975 über eine kommandistische Beteiligung mit der Firma *Dr. Grupe Außenwerbung GmbH* verschmolzen, die von seinem Sohn, Michael Grupe, geführt wurde. Damit war zugleich der neue Tätigkeitsschwerpunkt auch firmenrechtlich besiegelt. Die Firma, die ab den 1990er Jahren nur noch den Namen *Dr. Grupe Außenwerbung GmbH* führte, erlosch als eigenständiges Unternehmen am 1. März 1999, nachdem sie bereits 1997 vom Koblenzer Mitbewerber *Deutsche Plakat-Werbung GmbH (dpw)* übernommen worden war.

Eine Nachfrage im letzten Jahr ergab, dass den Angehörigen der Familie Grupe in Frankfurt am Main gar nichts mehr von dem früheren Filmgeschäft der Firma bekannt war. Auch die *Deutsche Plakat-Werbung GmbH* hat heute keinerlei Unterlagen der *Roto-Film* mehr in ihrem Archiv – so verliert sich hier die Spur einer der langlebigsten Hamburger Filmproduktionen mit mehreren hundert Produktionen. Nur in einigen wenigen deutschen Filmarchiven, darunter vor allem im ehemaligen Landesfilmarchiv Hamburg und auch in unserem museumseigenem Filmarchiv, sind heute noch vereinzelt Werke aus der knapp 40-jährigen Firmengeschichte der *Roto-Film* zu finden. ●



Studio-Hamburg-Geschäftsführer Claus Kühn (2. von rechts) mit Dr. Grupe und Georg Kühns am 1. März 1967 bei einem Empfang für die *Roto-Film*

Herzlichen Dank an
Jeanpaul Goergen (Mitglied
von Cinegraph Babelsberg),
Hans-Gunther Voigt (Film-
archiv im Bundesarchiv Berlin),
Dr. Ralf Springer (Bild-, Film-
und Tonarchiv des Medien-
zentrums des Landschafts-
verbands Westfalen-Lippe) und
an Bodo Menck (gong-Film,
Ahrensburg) sowie an Karl Vill
vom Gewerbeverband Leder,
dessen Recherche im letzten
Jahr nach dem Film *Haut wird
Leder* den entscheidenden
Anstoß zu diesem Beitrag gab.



- 1 Pilotton-Generator
2 Buchse für Pilotton-Kabel

ARRIFLEX 35
MMK 3

1955

Erfindungsort Hamburg Pilotton bei der Wochenschau

Von Klaus Brandes

Das Kamera-Pilotton-System ist eine Erfindung, die nicht allein in einem Haus stattgefunden hat. Dieses System hatte in den 1950er Jahren viele Väter, da es für alle Unternehmen der Film- und Fernsehbranche erforderlich war, die Reportage-Kamera synchron mit dem Originalton zu verknüpfen. In Ergänzung zu dem Beitrag von Carsten Diercks über die Nutzung des Pilotton-Verfahrens bei 16mm-Filmen für das Fernsehen des Nordwestdeutschen Rundfunks (*Hamburger Flimmern 5/1999*) berichtet Klaus Brandes (Jahrgang 1932), von 1955 bis 1981 Kameramann bei der Deutschen Wochenschau in Hamburg, über die Anwendung bei 35mm-Kameras.

Bereits 1955 haben wir mit der stummen Kamera Arriflex 35, die mit einem Regelmotor ausgestattet war, synchrone Reportagen abgeliefert. Als Tongerät diente damals die MMK3 der Hamburger Firma Maihak; ursprünglich waren mit diesem Gerät nur Originalgeräusche und die „Atmo“ (spähre) am Drehort aufgenommen worden, um bei der Vertonung nicht immer auf die gleichen Archiv-Aufnahmen zurückgreifen zu müssen. Die MMK3 wurde noch mit einem Federaufzug betrieben; bei gutem Aufzug wurde das Tonband für 3 Minuten mit ziemlich gleicher Laufgeschwindigkeit durchgezogen. Der Gleichlauf wurde mit einem Stroboskop kontrolliert und bei Bedarf nachjustiert. Um beim Filmschnitt die Möglichkeit zu haben, die eventuell immer noch vorhandenen unterschiedlichen Laufgeschwindigkeiten anzugleichen, schlug der Tonmann während des Interviews alle 30 Sekunden vor der laufenden Kamera auf das Mikrophon, um so einen sicheren Synchronpunkt beim Anlegen des Tons am Schneidetisch zu liefern.

1960



ARRIFLEX B
MMK 6

Nach der Einführung der pilottonfähigen MMK6 im Jahre 1960, die schon bis zu 14 Minuten synchron lief, haben der Tonmeister Wolfgang Götz und der Tontechniker Werner Günther in der hauseigenen feinmechanischen Werkstatt der Wochenschau meine ArriflexB zu einer pilottonfähigen Kamera umgebaut: Sie wurde von mir bis zu meinem Ausscheiden im Jahr 1981 eingesetzt und lief immer einwandfrei.

Die Kamera wurde mit einer im Hause erfundenen Lichtklappe versehen. Außerdem musste sie mit einem Synchronmotor ausgerüstet werden, der 25 statt 24 Bilder pro Sekunde transportiert, da das Pilotton-System einen Generator hatte, der eine 50 Hertz-Frequenz erzeugte. Er war an der Seite der Kamera angebaut, während am Ende des Kameragehäuses eine Buchse zum Stecken des Pilotton-Kabels für die Verbindung zum Tongerät angebracht wurde. Außerdem wurde eine Mini-Leitung im Inneren des Gehäuses verklebt, die zur Umlaufblende führte

und dort mit einer einfachen Taschenlampenbirne verbunden wurde. Diese Birne wurde von einem Relais gesteuert. Schaltete man die Kamera ein, belichtete die Birne exakt acht Felder des anlaufenden Films, so dass die Cutter beim Anlegen des Tons mit dem Ende des 8. belichteten Feldes den Anlegepunkt des Tons trafen. Später baute die Münchener Firma Arnold & Richter an ihrer Arriflex 2C das gleiche System in veränderter Form serienmäßig seitlich an. Das machte die Kamera etwas unhandlicher, und ich bevorzugte weiterhin unseren Eigenbau.

Die Konstruktion wurde mit der Zeit so erweitert, dass den Kameras verschiedene verstellbare Pilottonfrequenzen zugewiesen werden konnten, um als Zwischenschnittkamera auf dem Tonträger genau anzuzeigen, wann sich welche Kamera in den durchlaufenden Ton der Führungskamera zugeschaltet hat. So war es den Cuttern möglich, den Zwischenschnitt punktgenau an die richtige Stelle der

Musik o.ä. einzusetzen. Die Konstruktion wurde mit der Zeit so erweitert, dass den Kameras verschiedene verstellbare Pilottonfrequenzen zugewiesen werden konnten, um als Zwischenschnittkamera zur Führungskamera auf dem Tonträger genau anzuzeigen, wann sich welche Kamera in den durchlaufenden Ton der Führungskamera zugeschaltet hat. So war es den Cuttern möglich, den Zwischenschnitt punktgenau an die richtige Stelle der Musik o.ä. einzusetzen.

In den 1970er Jahren war eine Kabelverbindung zwischen Kamera und Tongerät nicht mehr nötig: Der Gleichlauf wurde nun mit einem kleinen Sender an der Kamera und einem Empfänger am Tongerät erreicht. ●

Arriflex B, professionelle 35-mm-Filmkamera



Maihak MMK6
Pilottonaufzeichnung mit
Spulentonbandgerät

Akte „Karl-May-Vorhaben/NDR“ Wie der Norddeutsche Rundfunk Winnetou verfilmen wollte

Von Nicolas Finke

Der Norddeutsche Rundfunk hat noch vor Wendlandts Rialto Film eine groß angelegte Verfilmung der Wildwest-Stoffe Karl Mays geplant. Der Apachen-Häuptling Winnetou hätte also bereits 1961 in einer neunteiligen TV-Serie das deutsche Fernsehpublikum erobern können. Das NDR-Projekt, das sich als Abenteuer entpuppte, wurde in Hamburg von keinem Geringeren als Egon Monk gesteuert.



Linke Seite: Noch vor der erfolgreichen Karl-May-Filmwelle der 1960er Jahre wollte der NDR *Winnetou* verfilmen. Hier eine seltene Aufnahme von den Dreharbeiten Mitte August 1968 beim letzten Karl-May-Film *Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten* mit Wojo Govedariza als „Roter Büffel“ und Regisseur Harald Reinl

WINNETOU ALS TV-SERIE – MADE IN GERMANY

In seinem „Karl-May-Filmbuch“ wundert sich Filmexperte Michael Petzel mit Bezug auf die Entstehung der ersten Staffel der ZDF-Serie *Kara Ben Nemsî Effendi* (1973), „wie lange das Fernsehen brauchte, um Karl May als Serienstoff zu entdecken“. Tatsächlich hatte es sich so viel Zeit gar nicht gelassen: Petzel selbst weist in seiner Veröffentlichung an anderer Stelle auf eine bereits 1959 geplante Produktion der *Dokumentar- und Color-Film Heinz Neubert KG*, München, für das deutsche Fernsehen hin: „Gedacht war an eine Serie, die nach Vorschlag des Karl-May-Verlegers Roland Schmid den Gesamttitel ‚In den Schluchten des Balkan‘ tragen sollte.“ Nach dem Misserfolg von Neuberts zweitem Orient-Kinofilm *Der Löwe von Babylon* habe der Produzent jedoch von seinem Vorhaben Abstand genommen.

Doch schon bald beschäftigte sich Neubert erneut mit Karl May: Nach den Planungen des *Norddeutschen Rundfunks* (NDR) bzw. des *Nord- und Westdeutschen Rundfunkverbandes* (NRWV), dem von 1955/56 bis 1961 gemeinsam von NDR und WDR getragenen Dachverband, der das Fernsehen bzw. die Beiträge aus Hamburg und Köln zum ARD-Gemeinschaftsprogramm bestritt, sollte Karl Mays *Winnetou*-Trilogie als neunteilige Fernsehserie à 45 Minuten „während der Winterspielzeit 1961/62 zunächst im ersten, dann aber auch im zweiten Programm des NDR“ gezeigt werden. Als Produzent war Neubert fest im Gespräch.

MONK UND MAY

Ob die Idee der *Winnetou*-Fernsehserie vom NDR oder von Neubert ausging, ist den Unterlagen, die zu Beginn der 2000er-Jahre im Hamburger Staatsarchiv der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, nicht zu entnehmen. Jedenfalls waren die Vorstellungen des NDR sehr konkret: Bereits am 7. November 1960 (das Schreiben lag einen Tag später der Intendanz des NDR vor, wie ein

Eingangsstempel dokumentiert) schreibt der zuständige Redakteur des NDR an seinen Kollegen aus der Abteilung Programmverwaltung: „Hier noch einmal die offizielle Bestätigung: das Karl-May-Vorhaben wird sich im Laufe des nächsten Jahres in der besprochenen Form verwirklichen.“ Der NDR-Redakteur, der das Karl-May-Thema auf dem Tisch hat, ist Egon Monk (1927–2007), Brecht-Schüler, Dramaturg, Regisseur und Autor, der als Leiter der NDR-Redaktion Fernsehspiel bis 1968 und auch darüber hinaus als freier Filmschaffender für bedeutende TV-Filme verantwortlich zeichnete.

„Der Produzent der Filme“, schreibt Monk weiter, „wird aller Voraussicht nach Herr Heinz Neubert, *Dokumentar- und Color-Film KG*, sein. Ich habe Herrn Neubert zu einer Besprechung Anfang Dezember nach Hamburg eingeladen.“ Der NDR-Kollege wird ausdrücklich gebeten, „möglichst bald mit den drei Herren Schmid vom Karl-May-Verlag in Bamberg zum Vertragsabschluß zu kommen“, damit der „NWRV-Hamburg das Senderecht an der ‚*Winnetou*-Trilogie‘ von Karl May“ erwerbe, „ferner eine Option auf sämtliche Werke Karl Mays.“ Es gelte, keine Zeit zu verlieren, denn gedreht werden solle bereits „im Laufe des Frühjahrs und des Sommers 1961“. Also reist Monks NDR-Kollege aus der Programmverwaltung mit einem weiteren NDR-Mitarbeiter aus der Rechtsabteilung bereits eine Woche später – am 15. November 1960 – nach Bamberg.

KONKURRENZ AUS HOLLYWOOD

Dort erfahren die Planungen des NDR einen ersten Dämpfer. In einem Gespräch mit Joachim Schmid (als kaufmännischer Leiter des Verlages), Roland Schmid (als Schriftleiter) und Lothar Schmid (als Rechtsvertreter, „der aber nur ganz gelegentlich in Erscheinung trat“, wie dem Sitzungsprotokoll vom 19. November 1960 zu entnehmen ist) wird der Delegation aus Hamburg mitgeteilt, dass der NDR nicht der einzige Interessent an den Verfilmungsrechten sei: Zum Einen habe „sich auch das kommerzielle Fernsehen um die Stoffrechte zu den Wild-West-



Filmproduzent Heinz Neubert (hier Anfang der 1990er Jahre) wollte eine 9-teilige *Winnetou*-TV-Serie herstellen

Büchern von Karl May (beworben) und auch schon ein entsprechendes Angebot vorgelegt“. (Damit könnte der privatwirtschaftliche Vorläufer des ZDF gemeint sein.)

Zum Anderen sei der 1958 aus Amerika zurückgekehrte Regisseur William (Wilhelm) Dieterle (1893–1972) „an einer Verwertung der Karl-May-Stoffe, soweit sie sich auf den ‚wilden Westen‘ beziehen, für Amerika und Deutschland interessiert“. Der NDR-Mitarbeiter notiert darüber hinaus: „Es war von mir mit letzter Klarheit nicht zu erfahren, ob Herr Dieterle in eigenem Interesse oder fremden Auftrag sich um die Rechte an den Karl-May-Werken bemüht.“ Die Familie Schmid erwähnt, dass in der darauffolgenden Woche Gespräche mit Herrn Dieterle stattfinden sollten, um unter anderem diese Unklarheit zu beseitigen. Sollte Dieterle lediglich als Regisseur in Erscheinung treten wollen – „so wurde von den Gebrüdern Schmid der Vorschlag gemacht“ –, solle der NDR im Falle einer Koproduktion mit Heinz Neubert William Dieterle den Vorschlag machen, „die Außenaufnahmen in den USA und die Innenaufnahmen bei dem Ko-Produzenten in Deutschland (zu) drehen“.

Die Gesprächspartner, so wird protokolliert, denken offen über die Verwertung der geplanten Filme auch in den USA nach; der Verlag möchte die Verwertung der Aufnahmen in den USA aber aus einem eventuellen Vertrag mit dem NDR ausklammern.

EINFLUSS DES KARL-MAY-VERLAGS

Einmal in Bamberg, versuchen die NDR-Mitarbeiter, aus den Verhandlungen, die als „äußerst schwierig und zähe“ bezeichnet werden, das Beste zu machen, wenngleich sich ihre Bemühungen, „zu günstigen Bedingungen den Vertrag abzuschließen“, bei zwei Mitbewerbern erschweren. Gemeinsam erarbeiten die Gesprächspartner grundsätzliche Bedingungen für den Fall, dass sich der Karl-May-Verlag für den NDR entscheiden sollte:

So macht der Karl-May-Verlag deutlich, „im gewissen Umfang auf die Gestaltung der Filme Einfluss nehmen (zu wollen), um zu verhüten, dass die Gedanken und das Werk inhaltlich in völlig entstellter Form zur Wiedergabe kämen“. Weiterhin wolle der Verlag dem NDR im Falle des Falles lediglich eine gerade erscheinene, um „wesensfremde Teile“ gekürzte (gemeint sind Passagen wie die „Old Death“-Episode) *Winnetou*-Lizenz-Ausgabe zum Erwerb der Stoffrechte freigeben. Auch auf die am 31. Dezember 1962 ablaufende Schutzfrist der Werke Karl Mays kommen die NDR-Vertreter in Bamberg zu sprechen: „In früheren telefonischen Unterredungen hatten die Gebrüder Schmid behauptet, dass die existierenden K.M.-Ausgaben Bearbeitungen ihres im Jahre 1951 verstorbenen Vaters seien. Es sollte der Eindruck entstehen, dass die Schutzfrist nicht mit dem genannten Datum abläuft. In der Besprechung wurde dieses Thema zwar gestreift, aber nicht mehr bestritten, dass weitere Produzenten mit Beginn des Jahres 1963 Fernsehfilme und dergleichen lizenzfrei herstellen und sowohl zur Sendung im Fernsehen als auch in den Lichtspielhäusern verwenden können“. Zudem einigen sich beide Seiten darauf, die etwaige Option auf die weiteren *Winnetou*-Stoffe von dem Erfolg oder Misserfolg der geplanten Fernseh-Trilogie abhängig zu machen: Die Entscheidung soll „innerhalb einer Frist von zwei bis drei Monaten nach der Erstsending fallen.“

Als man auf das Finanzielle zu sprechen kommt, deutet sich bereits an, dass die Verhandlungen wohl nur sehr schwerlich zusammenkommen werden. Der NDR-Mitarbeiter war „in einer Vorbesprechung mit Herrn J. Schmid übereingekommen“, sich den Honoraren anzupassen, „die er von Herrn Neubert für seine Orient-Serie erhalten“ habe: „Für 13 Filme à 30 Min. wurden von Herrn Neubert an den Verlag DM 50.000 vergütet. Das entspricht für die von uns beabsichtigte Serie von 9 Filmen à 45 Min. einer Summe von DM 56.000.“ Aus diesen Zeilen muss gefolgert werden, dass Neubert für seine zuvor geplante, aber nicht realisierte TV-Serie mit



Regisseur William Dieterle (hier bei Dreharbeiten 1959/60) wollte bereits 1961 *Winnetou* verfilmen; er hatte kurz zuvor auch die späteren *Winnetou*-Produzenten Artur Brauner und Horst Wendlandt kennengelernt



Portrait des Leiters der Fernsehspielabteilung des NDR, Egon Monk (1927–2007)

dem Arbeitstitel „In den Schluchten des Balkan“ bereits an den Karl-May-Verlag Lizenzgebühren gezahlt hatte.

SCHWIERIGE VERHANDLUNGEN ZWISCHEN NDR UND VERLAG

Der NDR-Mitarbeiter bietet dem Karl-May-Verlag „als Abgeltung für die Trilogie in der gekürzten Fassung einen Betrag von DM 50.000“, muss aber schließlich eine bittere Pille schlucken: „Die Gegenseite konnte sich nicht entschließen, mein Angebot zu akzeptieren, da sie das Ergebnis ihrer Verhandlungen mit dem Kommerziellen Fernsehen und Herrn Dieterle abwarten wolle.“ Sollten diese Verhandlungen jedoch scheitern, habe der Verlag an einen Betrag von DM 100.000 gedacht. „Ich erklärte diese Forderung für unreal und gänzlich indiskutabel“, gibt der NDR-Mitarbeiter später zu Protokoll. Zu offensichtlich sei es darüber hinaus gewesen, „dass versucht wurde, die drei Interessengruppen – NDR, Kommerzielles FS und W. Dieterle – gegeneinander auszuspielen, um möglichst hohe Beträge aus der Vergabe der Rechte zu erzielen. Man konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, dass versucht wurde, noch kurz vor Erlöschen der Schutzfrist einen Coup mit den K.M.-Werken bei den drei Interessengruppen zu landen.“

Es wird abschließend vereinbart, dass sich Joachim Schmid Ende der darauffolgenden Woche an den NDR wenden und mitteilen solle, ob die Verhandlungen zwischen dem NDR und dem Karl-May-Verlag noch Aussicht auf Erfolg hätten.

SHOWDOWN: MONK RÄT „VON ALLEN KARL-MAY-TATEN AB“

Zu dieser Kontaktaufnahme kommt es jedoch nicht. Mehr noch: Für den NDR bleibt es nicht bei der enttäuschenden Erkenntnis, dass die Rechte an der *Winnetou*-Trilogie offensichtlich nicht erworben werden können. Er muss im Frühjahr 1961 zur Kenntnis nehmen, dass der Wunsch-Produzent Heinz Neubert, mit dem 1960 bereits konkrete Gespräche zu einer gemeinsamen Realisierung

der geplanten *Winnetou*-Trilogie stattgefunden hatten, einen Alleingang gewagt hatte. (Ob dies auf Initiative des Karl-May-Verlags oder von Neubert geschah, bleibt freilich ungewiss.) Am 24. März 1961 schreibt Egon Monk an seinen Kollegen, der das Bamberger Verhandlungsgespräch protokolliert hatte: „Er [Neubert] schreibt, daß zwischen ihm und dem Karl-May-Verlag in Bamberg nicht nur Verhandlungen stattgefunden hätten, sondern auch grundsätzliche Einigkeit erzielt worden sei“. Der NDR hatte die Rechte jedoch selbst und unabhängig von einem Produzenten erwerben wollen. Monk, der sich in einem Telefonat, das der Autor dieses Beitrags mit ihm 2003 führte, nur noch dunkel an die „merkwürdige Angelegenheit“ von damals erinnerte, reagiert verärgert („Wie kommen die dazu, mit Neubert zu verhandeln und vielleicht sogar abzuschließen, ohne uns vorher informiert zu haben?“) und rät seinem Kollegen „von allen Karl-May-Taten“ ab.

Mit diesen Zeilen scheint unter das frühe Karl-May-Vorhaben des NDR, *Winnetou* filmisch auferstehen zu lassen, ein Schlussstrich gezogen worden zu sein. Weitere Bemühungen des NDR in dieser Richtung sind den Hamburger Archivalien nicht zu entnehmen.

Was wir jedoch heute wissen: Auch die vom NDR unabhängigen Verhandlungen zwischen Neubert und dem Karl-May-Verlag führten nicht zum gewünschten Ergebnis (Petzel/Wehnert deuten als Grund an, Neuberts „Firma [sei] vorher pleite“ gegangen) – und schon am 17. November 1961, fast auf den Tag genau ein Jahr, nachdem die NDR-Mitarbeiter nach Bamberg gereist waren, kam eine Abordnung der Constantin Film mit den Karl-May-Verlegern in Bamberg zusammen, um einen Vertrag zu schließen, der die Verfilmung *Winnetous* für das Kino ermöglichte. Die Verhandlungen der Vertragsparteien sollten zügig und fruchtbar verlaufen, so dass der Grundstein für die überaus erfolgreiche Karl-May-Filmwelle gesetzt wurde. ●

WINNETOU ALS TV-SERIE – ERST 1979 WURDE SIE REALITÄT

Winnetou als TV-Serie, so war die Karl-May-Verfilmung des NDR zu Beginn der 1960er-Jahre konzipiert. Durchschlagenden Erfolg aber hatten die *Winnetou*-Filme der *Rialto Film* mit Stars wie Pierre Brice und Lex Barker von 1962 bis 1968 in den Kinos. Und doch wurde auch eine *Winnetou*-TV-Serie Realität, wenn auch erst 1979/1980 und nicht vom NDR initiiert. *Mein Freund Winnetou*, eine Koproduktion des Westdeutschen Werbefernsehens (WWF) mit Antenne 2 (Frankreich) und der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG, ging zurück auf eine Idee von *Winnetou*-Darsteller Pierre Brice und wurde 1980 in 14 Folgen im Vorabendprogramm der ARD erstausgestrahlt. Mit Karl Mays Romanvorlagen hatte die TV-Serie, die ein Misserfolg wurde, allerdings bis auf einige Namen nichts zu tun.

Weitere *Winnetou*-Fernsehfilme entstanden 1998 für das ZDF (*Winnetous Rückkehr* mit Pierre Brice, 2-Teiler). Seit 2015 finden Dreharbeiten zu einem 3-Teiler für RTL statt (mit dem albanischen Schauspieler Nik Xhelilaj als *Winnetou*).



Pierre Brice und Eric Dô Hieu 1979

Die Grundlage dieses Artikels bilden Unterlagen aus dem umfangreichen Schriftgut-Bestand des NWDR/NDR, der sich im Staatsarchiv Hamburg befindet. Verwendet wurde die Akte Nr. 1048. Ich danke Frau Ursula Wagenführ (†), Herrn Egon Monk (†), Herrn Dr. Hans-Wilhelm Eckardt (†) vom Staatsarchiv Hamburg sowie Herrn Dr. Hans-Ulrich Wagner von der Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland (FGRN) an der Universität Hamburg für wertvolle Hinweise. Bei diesem Beitrag handelt es sich um eine aktualisierte Fassung eines 2003 in der Zeitschrift *KARL MAY & Co. – Das Karl-May-Magazin* (Heft Nr. 92) erschienenen Artikels.

Vor 62 Jahren Neues NWDR-Pausenzeichen per Preisausschreiben

Von Volker Reißmann

Im Juni/Juli 1953 steckte das Nachkriegsfernsehen noch in den Kinderschuhen. Seit Ende des Versuchs-
betriebs 1951/52 sendete man zwar inzwischen täglich,
was aber offenkundig noch fehlte, war ein markantes
Sendezeichen (heute würde man sagen: Ein Logo fürs
Corporate Design der Sendeanstalt).

Offenkundig hielt man es beim Sender für eine gute Idee, dafür ein Preisausschreiben auszuloben. Als Preise wurden 3.000 DM für den Siegerentwurf, 2.500 DM und 1.500 DM für den zweiten und dritten Platz ausgelobt; insgesamt sollte es zehn Preisträger geben. Einsendeschluss war der 24. August 1953. Als Bedingung war festgelegt, dass die ausgezeichneten Werke, die von einer von Graphikern und Fernsehfachleuten besetzten Jury ausgewählt wurden, anschließend in das Eigentum des Senders übergehen sollten. Das Ganze sollte im Kontext der Großen Deutschen Funk-, Photo- und Fernsehausstellung 1953 in Düsseldorf von statten gehen.

DEKORATIV UND WERBEND

Die Gestaltungswünsche waren von vorneherein sehr detailliert festgelegt: Das Sendezeichen sollte möglichst das „Wesen des Fernsehfunks“ unter Verwendung des Wortes „NWDR-Fernsehen“ in charakteristischer Form zum Ausdruck bringen. Es sollte dekorativ und werbend sein, reines Schwarz und reines

Weiß sollten in der Ausführung vermieden werden, stattdessen sollte sein sehr dunkles und ein sehr helles Grau verwendet werden: „Auf jeden Fall muss der Entwurf eine sehr dunkle Fläche enthalten, die nicht zu klein ist, damit von der benachbarten helleren Umgebung das Auge nicht zu sehr beeinflusst wird und der Schwarzwert (das dunkle Grau) des Empfangsgeräts richtig eingestellt werden kann“, hieß in diesen recht ausführlich gehaltenen Teilnahmebedingungen.

So reichten denn auch zahlreiche Künstler, Kaufleute, Lehrer und Schüler ihre Entwürfe für ein neues Pausenzeichen ein und im brandneuen Fernsehhaus in Lokstedt mussten sogar gleich zwei ganze Räume für die unzähligen Entwürfe reserviert werden. Der damalige Chef-Zeichner und Cartoonist des Senders, Mirko Szewczuk, führte dann Gruppen ausgewählter Journalisten stolz an den ausgestellten Werken vorbei. Krönung des Ganzen war, wie die *WELT*-Redakteurin Brigitte Hildenbrandt zu berichten wusste, ein 35 Zentimeter langes, vier Zentimeter dicken, simples Stück

Holz, möglicherweise der Mittelteil eines Scheuerbesens. Auf die Frage der Reporterin antwortete Szewczuk, der selbst auch Jury-Mitglied war, man sei hinter den Sinn dieser Einsendung in der Tat noch nicht gekommen: Vielleicht sei der Absender ja aber auch nur ein mit dem Programm unzufriedener Besitzer eines Fernsehapparates. Immerhin – die Ehre einer Reise nach Düsseldorf zur Entauscheidung wurde diesem Knüppel nicht zuteil.

KURIOSE JURY-ENTSCHEIDUNG

Andere skurrile Entwürfe zeigten den Baron Münchhausen auf einer Kanonenkugel durch das Schallwellen-All reitend und ein Pin-up-Ganzkörperporträt, etwas naiv in Bilder von übertragenen Fernsehwellen hineingeklebt. Der Fantasie der Einsender waren offenbar keine Grenzen gesetzt. In 90 Prozent der Entwürfe stünde das menschliche Auge im Mittelpunkt der Graphik, stellte die Zeitung *DIE WELT* abschließend fest – eine ebenso treffende wie auch naheliegende Assoziation der Bildkünstler.

Umso erstaunlicher war es dann, dass die Jury ausgerechnet ein neues optisches Pausenzeichen, welches der damals 26-jährige Graphiker Günter Böcker entworfen hatte, zum Siegerentwurf erklärte – dieses hielt sich mit seinem dominanten und das ganze Bild ausfüllenden, schwarzen Untergrund nicht an die zuvor genannten Bedingungen. So konnte man dann auch wenig später, im Oktober 1953, in der *Hörzu* folgenden Kommentar nachlesen: „Das Ergebnis des Wettbewerbs für ein neues Pausenzeichen für das NWDR-Fernsehen hat beachtliches Aufsehen erregt, weil der erste Preis an eine Lösung vergeben wurde, die den wohlberechtigten technischen Bedingungen der Ausschreibung nicht entsprach und die deshalb für eine praktische Verwendung kaum in Frage kommen wird – mit Einsprüchen gegen die Entscheidung des Preisgerichts ist rechnen“. Im Übrigen empfahl die Programmzeitschrift dem NWDR, einfach einmal dem Beispiel der „findigen Berliner Fernsehleute“ zu folgen, die mit der Einblendung einer Uhr die ideale Lösung schon lange gefunden hätten. ●

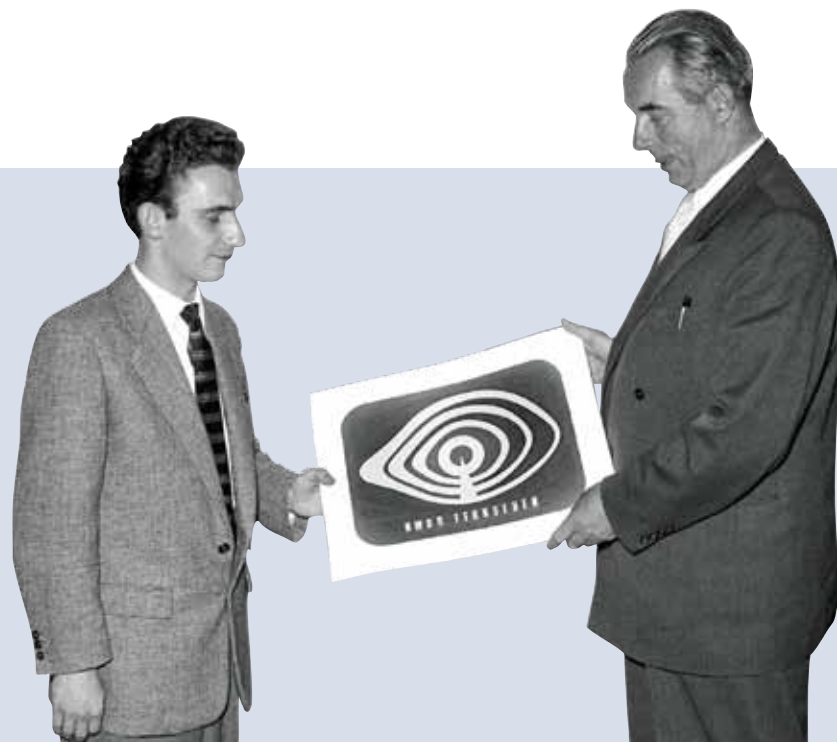


Foto: NDR



Der Sieger des Preisausschreibens für das neue Sendezeichen des NWDR-Fernsehens, Günter Böcker aus Düsseldorf-Oberkassel, bekommt Anfang September 1953 den 1. Preis überreicht

Einige Entwürfe für ein Testbild und ein Pausen- bzw. Sendezeichen des NWDR-Fernsehens aus den 1950er Jahren – ganz rechts unten die legendäre sogenannte „Nähgarnspule“

Fotos: Gita Mundry/NDR

Die Weltmarke

MORD IM
STUDIO 9

OASE

EISENSCHLOSS
BIERE

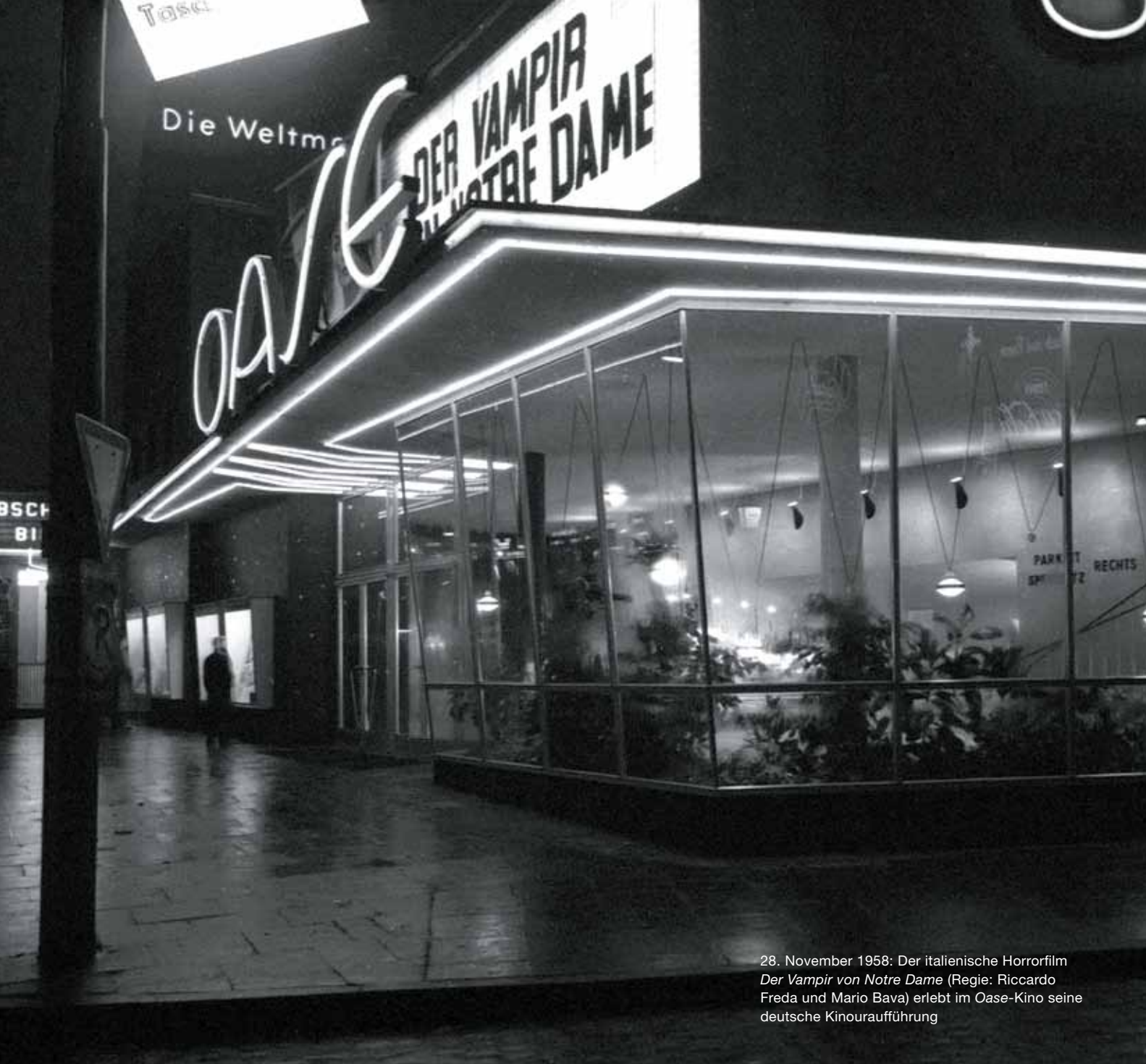
UNTER HANSA

Die Kiez-Kinos Aladin und Oase

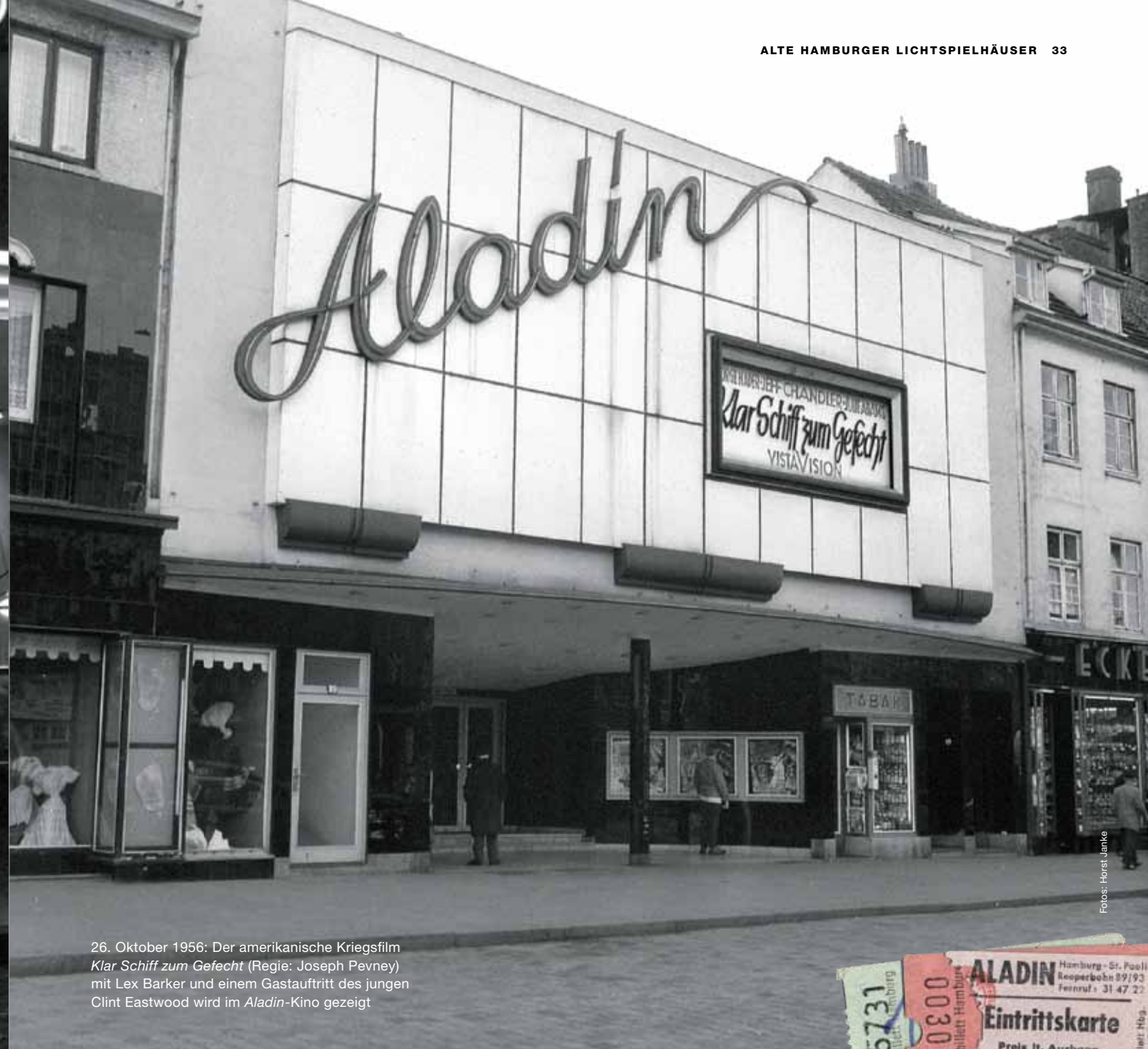
Von Volker Reißmann

Der allgemeinen Überlieferung zufolge begann auf Hamburgs Vergnügungsmeile in St. Pauli der Kintopp schon um das Jahr 1900 herum, als in dem Bierlokal des Gastwirts Eberhard Knopf die ersten „lebenden Photographien“ gezeigt wurden.

Die nächtliche Reeperbahn mit dem Oase-Kino – am 12. August 1961 startete hier exklusiv in Hamburg der schwedische Kriminalfilm *Mord in Studio 9* (Regie: Rolf Husberg)



28. November 1958: Der italienische Horrorfilm *Der Vampir von Notre Dame* (Regie: Riccardo Freda und Mario Bava) erlebt im Oase-Kino seine deutsche Kinouraufführung



26. Oktober 1956: Der amerikanische Kriegsfilm *Klar Schiff zum Gefecht* (Regie: Joseph Pevney) mit Lex Barker und einem Gastauftritt des jungen Clint Eastwood wird im Aladin-Kino gezeigt



Der Kiez war auch in der Folgezeit Hamburgs erste richtige Kinomeile: Denn schon wenig später zeigten auch etliche andere Varietés und Wirtschaften wie die Deutsche Reichshalle, Peters und Muus sowie das Köllsche Universum Filme, um die Kundschaft mit dieser neuen Errungenschaft in ihre Räumlichkeiten zu locken.

Von zehn Uhr morgens bis halb zwei Uhr liefen in einigen dieser Etablissements die Vorstellungen: „Sittenfilm, Sensationen, Cowboys, Wildwest, das sind hier die beliebtesten Schlagworte, mit

denen man arbeitet“, notierte 1926 ein Berliner Branchenkenner im Fachorgan *Film-Kurier*: „Aber was hier für Filmtitel schreiend aufleuchten, das hat man entweder überhaupt noch nicht gehört oder erinnert an längst vergessene Zeiten.“

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Zerstörung etlicher Varietés und großer Filmtheater wie der *Schauburg* am Millerntor kam es innerhalb weniger Jahre dann noch einmal zu einer wahren Blütezeit des Kintopps auf St. Pauli – nicht weniger als ein halbes Dutzend Filmtheater offerierten im Umkreis von nur knapp einem Kilometer ein großes Angebot populärer Filmstreifen aus Hollywood –

so genannte erotische Filme wurden erst später ins Programm aufgenommen. Anfänglich dominierte die solide Hausmannskost der großen US-Filmstudios. An dieser Stelle soll an zwei im Abstand von nur vier Jahren auf der Reeperbahn eröffnete Kinos erinnert werden, die zwar lange Zeit ein konkurrierendes Filmangebot aufwiesen, aber von den gleichen Betreibern geführt wurden und somit in enger geschäftlicher Verbindung miteinander standen: Die 1954 und 1958 eröffneten Kinos *Aladin* und *Oase*, beide im Abstand von nur knapp 200 Metern direkt an der Hamburger Amüsiermeile Reeperbahn gelegen.



FILM NOIR ZUR ERÖFFNUNG

Ende April 1954 eröffneten die Kinobetreiber Walter Cartun und Herbert Steppan zunächst das 595-Plätze-Kino mit dem orientalisch anmutenden Namen *Aladin*. Eröffnungsfilm war ein Krimi der heute legendären Schwarzen Serie, des Film Noir: *Taxi 539 antwortet nicht* von Phil Karlson erzählte die Geschichte des verbitterten ehemaligen Boxers Ernie Driscoll in New York, der wegen einer im Ring erlittenen Augenverletzung seine Karriere beenden und seinen Lebensunterhalt nun als Taxifahrer verdiente

musste. Seine mit dem ärmlichen Leben unzufriedene Ehefrau Pauline beginnt daraufhin eine Affäre mit einem Kriminellen, mit dem sie auch außer Landes fliehen will. Doch der Deal platzt, sie wird ermordet und der Gangster versucht, Ernie die Tat in die Schuhe zu schieben. Doch mit Hilfe einer ehemaligen Freundin gelingt es dem Ex-Boxer, seine Unschuld zu beweisen und ein neues Leben zu beginnen. B-Movie-Haudegen John Payne, die aus *Vom Winde verweht* bekannte Nebendarstellerin Evelyn Keyes und Cowboy-Mime Brad Dexter spielten die tragenden Parts in diesem spannungsgeladenen Eröffnungsfilm, der vom





Blick in den architektonisch großzügig gestalteten Kinosaal der Oase (aufgenommen kurz nach der Eröffnung am 16. April 1958)

Publikum sogleich auch gut angenommen wurde.

Mit populären Streifen aus der amerikanischen Traumfabrik ging es denn auch im Eröffnungsjahr weiter – Anfang September 1954 lief beispielsweise der Western *Die Teufelspassage* mit Cowboy-Darsteller Joel McCrea in der Hauptrolle: „Den letzten Ringkampf in dieser Geschichte tragen ein Freibeutergeneral namens Pedro Armendari und der Bürgerkriegspatriot McCrea in einem mexikanischen Sumpfloch aus: Wer wieder auftaucht, ist schlammbedeckter Sieger. Spannend, feurig, farbig“, schrieb der Rezensent des *Hamburger Abendblatts*. Auch in der Folgezeit dominierten Western, Abenteuereschinken und deutsche Heimatfilme das Programm dieses neuen Kinos.

Die beiden Betreiber brachten auch bereits langjährige Erfahrung bezüglich der Führung von Lichtspieltheatern mit: Walter Cartun hatte schon von dem Zweiten Weltkrieg in Berlin die *Splendid*

Filmbühne in Charlottenburg, das *Alhambra* im Friedrichshain und ein ebenfalls unter dem Namen *Aladin* bekanntes Lichtspieltheater in Spandau betrieben. „Walter Cartun war mit seiner hohen Fispelstimme und seiner hageren Gestalt schon ein Unikum in der lokalen Filmszene, der bereits als Teilhaber von Jeltheda Iderhoffs *Stern*-Lichtspielen an der Großen Freiheit Ende der 1940er Jahre erste erfolgreiche Kinoerfahrungen in der Hansestadt gesammelt hatte“, erinnerte sich Ingeborg Steppan-Herzog, die Frau seines neuen Geschäftspartners Herbert Steppan, vor einigen Jahren in einem Interview mit dem Autor dieses Beitrags.

Steppan selbst hatte Ende der 1940er Jahre zunächst mit einem Filmtheater in Harburg begonnen und sich dann schnell mit der Übernahme und dem Betrieb weiterer Filmtheater einen Namen gemacht. Doch Ende der 1950er setzte er auf den Bau komplett neuer Filmtheater, die den seinerzeit modernsten Stand der Vorführtechnik bieten sollten. So war er

1956 in die USA geflogen, um dort das erste Todd-AO-Kino mit 70 mm-Vorführtechnik zu besichtigen. Im März 1957 eröffnete er dann mit dem *Savoy*-Kino am Steindamm das erste Haus Europas mit dieser grandiosen Projektionstechnik, die qualitativ ganz neue Maßstäbe setzte. Zusammen mit dem Hamburger Architekten Joachim Glüer, mit dem er bereits das *Savoy* am Steindamm konzipiert hatte, und dem Architekten Paul Schlüter entwarf er nun das Konzept für ein neues Großraum-Kino mit fast 700-Plätzen auf einem Trümmergrundstück an der Reeperbahn, welches ebenfalls einen an den Orient erinnernden Namen bekommen sollte: *Oase*.

MODERNSTE PROJEKTIONEN

Es sollte einer der bedeutendsten Hamburger Kinobauten Ende der 1950er Jahre werden. Die signifikante Kinofassade erstreckte sich über mehrere Stockwerke und das Branchenblatt *Film-Echo*/*Filmwoche* berichtete: „Auf der Reeperbahn eröffneten Herbert Steppan, Walter Cartun und Robert Kistner ein neues, repräsentatives 700-Plätze-Theater, die *Oase*. Nach der modernsten technischen Gesichtspunkten und dekorativen Effekten haben die Architekten Joachim Glüer und Paul Schlüter für Hamburg eines der schönsten Häuser erstellt. Durch eine gläserne Außenfront gelangt man in den Theater-Vorraum, unter dessen Treppe zum Zuschauerraum ein pflanzengeschmückter Springbrunnen-Teich angelegt ist. Der Zuschauerraum ist in den Grundfarben Gelb, Grau und Violett gehalten, zu denen die Rückwand in Königsrot harmonisch kontrastiert. Das Theater ist nach dem so genannten Terrassen-System gebaut; die Sitzreihen steigen in starker Erhöhung an, die Leinwand nimmt die ganze Wand ein, in einer Fläche von 9 × 18 Meter. Der gelbe Seidenrips-Vorhang hat ein aufgesetztes, schwarzwweißes Plastik-Gitter-Muster. Das bequeme, lilafarbene Polstergestühl mit seiner hellen Holzumrahmung kontrastiert mit der hellgrauen Holztafelung aus gebleichtem Buchholz.“

Eröffnet wurde das Kino am 16. April 1958 mit dem noch in schwarzweiß gedrehten Film *Der Stern des Gesetzes* mit

Henry Fonda und Anthony Perkins in den Hauptrollen. Das spannungsgeladene Werk über einen Kopfgeldjäger, einen Teilzeit-Sheriff und ein typisches Westernstädtchen, in dem es tagtäglich drunter und drüber geht, stammte von einem der versiertesten Regisseure des Genres überhaupt, Anthony Mann: Es wird heute als Paradebeispiel der amerikanischen Kinomythenproduktion gerühmt und gilt inzwischen – was Raumgestaltung, Kameraführung und Schnitt angeht – als einer der vielleicht lehrreichsten Westernfilme überhaupt. Die *Oase* wurde – wie vier Jahre zuvor das *Aladin* – vom Publikum sogleich gut angenommen.

Schon 1959 übergab der mit ernstesten Gesundheitsproblemen kämpfende Steppan die Anteilsmehrheit an der *Oase* an die Robert Kistner Kommanditgesellschaft. Diese betrieb das Kino zusammen mit Walter Cartun noch bis 1980. Anfang September 1980 verlebte Deutschlands Kinokönig Heinz Riech dann die *Oase* als 200. Filmtheater seiner Kinokette ein und baute es alsbald zu einem Schachtelkino mit zunächst drei, bald darauf sogar fünf Sälen (54, 73, 128, 132 und 332 Plätze) um. Den kläglichen Rest des einstmaligen von der Größe her imposanten Kinosaals erreichte man durch noch durch einen langen, schlauchartigen Zugang, der große Vorführraum und Teil des großzügigen Foyers wichen den Kinosälen 4 und 5.

ALTERNATIVES KINO

Dem *Aladin*-Kino war es inzwischen nicht besser gegangen. Das Programm des Kinos wurde immer beliebiger; nach und nach wurden Filme, die eher der Kategorie der Softpornos zuzuordnen waren, in den Spielplan mit aufgenommen. Anfang November 1969 kam es noch einmal zu einer kleinen „Programm-Revolution“: Die legendäre Hamburger Filmemacher Coop hatte das *Aladin* als Spielort für ein kleines „Mini-Filmfestival“ entdeckt. Einen Abend lang kamen dort Filmwerke zur Vorführung, die abseits des Mainstream-Kinos entstanden waren. Der Erfolg hielt sich jedoch außerhalb der angesprochenen Klientel der 68er-Bewegung und Hamburger Cineasten-Szene stark in Grenzen, und es blieb bei dieser einmaligen Aktion, die

irgendwie nicht so recht zur Vergnügensmeile Reeperbahn passen wollte.

HEINZ RIECH ÜBERNIMMT

Bereits 1971 hatte die Ufa das *Aladin* von der in Konkurs gegangenen Betreiberfirma Walter Cartuns und Herbert Steppan übernommen. Auch hier gab es bereits 1978 eine Zerstückelung des großen Saals in vier kleinere Säle mit 98, 102, 112 und 283 Plätzen. Insbesondere die Projektion in den kleineren Sälen ließ nach dem Umbau zu wünschen übrig, da die Projektoren aus bautechnischen Gründen nicht immer über eine günstige Position für eine optimale Bildwiedergabe besaßen. Die Tester einer Stadtilustrierten kamen 1992 zu einem vernichtenden Urteil: „Hier stinkt’s in allen Vorführräumen – nicht zuletzt, weil kaum ein Zuschauer ohne brennende Kippe und zischende Bierdose der Filmkultur frönt. Beim Flair einer Obdachlosen-Kneipe gibt sich der Vorführer verständlicherweise wenig Mühe, der veralteten Anlage Bild- und Tonqualität abzutrotzen.“ Ähnlich negativ fiel das Urteil des *Hamburger Abendblatts* bei einem Kino-Test 1997 aus: „Der Schmuttel-Charme der Reeperbahn in Rein-Kultur. Es gibt Tacos mit Chili-Soße, Alkoholisches, und der graue PVC-Fußboden verspricht, alle Unpäss-



Herbert Steppan (bei einer Kinopremiere in den 1950ern) war Mitinhaber der beiden Kinos

lichkeiten revoltierender Mägen zu verzeihen. Das Programm ist kommerziell mit viel Action und Humor.“

Doch lange Zeit schien das Konzept des ungeliebten Kino-Königs Riech aufzugehen: Zwar zeichneten sich seine Filmtheater nicht gerade durch Komfort aus („Hier ist Kino wie Wartesaal 2. Klasse – das Publikum wird quasi durchgeschleust“, kommentierte der Cineast Klaus Hebecker), aber er hatte die gewünschte Ware im Angebot. Dank seiner überlegenden Marktposition konnte er sich bei den Filmverleihern die attraktiven Erstaufführungsrechte sichern. Doch nach einigen Jahren war das Publikum die Schachtelkinos leid: Viel zu kleine Leinwände, eine leicht schmutzige Atmosphäre und ein immer niveauloses Angebot schreckten immer mehr Besucher auch vom Besuch der beiden Kiez-Kinos *Aladin* und *Oase* ab. So nahm nach dem Tod von Heinz Riech im Jahre 1992

Leicht ansteigende Sitzreihen im hinteren Teil des Kinosaals der Oase (aufgenommen ebenfalls am 16. April 1958)



der UFA-Theaterkonzern selbst noch den Rückbau einiger dieser Schachtelkinos wieder in größere Säle vor, beim *Aladin* war dies allerdings nicht mehr möglich.

Schlagzeilen machten die Kiez-Kinos in der Regel nicht durch glamouröse Filmpremieren – die gab es auf der Reeperbahn eigentlich nie – sondern durch Meldungen anderer Art. Im Februar 1967 war ein Obdachloser ausgerechnet auf der Bühne des *Aladin*-Kinos eingeschlafen: „Selbst die dicken Vorhänge des Kinos konnten seine Schnarchtöne nicht dämpfen“, wusste das *Abendblatt* zu berichten. In der gleichen Zeitung konnte man am 1. Juli 1970 die Schlagzeile „Falscher Agent wollte ins Kino“ lesen; offenbar um das publizistische Sommerloch zu füllen, wurde ein kurioser Vorfall aus dem Polizeibericht groß aufgegriffen: „Kostenlos wollte sich gestern Abend der 21-jährige Thomas G. aus Braunschweig den Film *Viva Cangazeiro* im *Oase*-Kino an der Reeperbahn auf St. Pauli ansehen. ‚Ich bin englischer Agent und Kriminalbeamter‘, flüsterte er einer Platzanweiserin ins Ohr. ‚Lassen Sie mich unauffällig rein. Ich muss hier einen Gangster beschatten.‘ Die Frau fiel jedoch auf seinen Trick nicht herein. Da wurde Thomas G. rabiat und bedrohte sie mit einem Seitengewehr. Beamte der Davidwache nahmen den Schwindler fest.“

Am 12. Dezember 1994 war dann im *Hamburger Abendblatt* die Schlagzeile lesen: „Großalarm an der Reeperbahn:



Aladin-Kinovorführer Lothar Behrendt wurde am 24. Februar 1997 mit einem Artikel in der *BILD*-Zeitung gewürdigt

Feuer im Kino – 200 Besucher gerettet!“ Dem Bericht zufolge musste das Kino *Oase* während einer Vorstellung evakuiert werden, weil dichter Qualm aus der Herrentoilette in den Saal drang, nachdem Unbekannte dort Papier angezündet hatten. Glücklicherweise hielt sich der Sachschaden dank des schnellen Eingreifens der Feuerwehr in Grenzen. Die anschließende Fahndung nach den Brandstiftern verlief ergebnislos. In jener Zeit wurden die Kassierer der beiden Kinos

Das *Oase*-Kino am Tage der Schließung, dem 12. April 2000



mehrfach Opfer von Raubüberfällen – Täter waren Junkies, die das schnelle Geld suchten und zumeist schnell von der Polizei gefasst werden konnten.

Im *Aladin* fiel zwar manchmal die Heizung aus, dafür durfte man in den Sälen rauchen. Zu einiger Bekanntheit in der Hamburger Kinoszene brachte es der Vorführer im *Aladin*, Lothar Behrendt. In seinem im Jahre 2001 entstandenen Dokumentarfilm „Der Vorführ-Effekt“ ließ Carsten Knoop die Kiezlegende ausführlich über sein Leben und seine Erlebnisse als Kinovorführer berichten. Behrendt, der sich nach einer schweren Kehlkopfoperation nur noch mittels eines speziellen Stimmverstärkers artikulieren konnte, bekam dann in der Lokalausgabe der *Bild*-Zeitung 1997 sogar fast eine ganze Seite gewidmet – eine ungewöhnliche Ehre für einen Kinovorführer.

DIE MULTIPLEX-PLÄNE

Doch die 1990er Jahre waren auch die Zeit, in der Kinos mit schmutzigen Sitzen, schattierten Leinwänden, altersschwachen Lautsprechern und einer ungenügenden Schallabdichtung zwischen den einzelnen Sälen nicht mehr gefragt waren. Jetzt wurden Pläne von neuen Multiplex-Kinos mit Sälen, die einen großzügigen Reihenabstand und die neues Dolby-Surround-Technik boten, in der Presse kolportiert. Während an anderen Standorten in der Stadt solche Projekte auch nach Überwindung der einen oder anderen Schwierigkeiten realisiert werden konnten, tat man sich auf der Reeperbahn offensichtlich schwer damit. Am 22. November 1996 konnte man aber dann doch im *Hamburger Abendblatt* wieder von Plänen für zwei neue Großkinos an der Reeperbahn lesen: „*Cinemaxx*-Chef plant Passage mit Filmtheater, Büros und Läden in St. Pauli“ hieß es in der Schlagzeile. Dem Bericht zufolge hätten *Cinemaxx*-Betreiber Hans-Joachim Flebbe und *Erotic-Art-Museum*-Macher Claus Becker das grundsätzliche Okay für den Bau eines weiteren Hamburger Großkinos mit etwa 1600 Plätzen am Nobistor bekommen. Die Politiker im Bauausschuss und das Bezirksamt Mitte stimmten dem Vorbescheidantrag zu. Es war geplant, das Großkino mit sechs bis

sieben Sälen mit einer Passage für Büros und Läden zu kombinieren und zugleich eine räumliche Verbindung zwischen Reeperbahn und Holstenstraße zu schaffen.

An der Reeperbahnseite sollten drei in den Straßenraum vorspringende, große, knallbunte Platten an der Fassade das Kino weithin als *Cinemaxx* erkennbar machen. Die SPD-Bauausschussabgeordnete Grete Kleist äußerte sich in dem Zeitungsbericht zum Entwurf des Architektenbüros Alsup und Störmer: „Etwas schräg, aber es stört mich nicht. Ich kann damit leben!“ Obwohl auch die CDU und trotz befürchteter Verkehrsprobleme auch der GAL-Abgeordnete für den Antrag im Bauschuss votierten, konnte er schließlich doch nicht realisiert werden. Hintergrund war offenbar, dass die Finanzierung nicht gesichert werden konnte, ein Grundstücks-Miteigentümer andere Pläne verfolgte und auch der Bauboom für weitere Multiplex-Kinos Ende der 1990er Jahre aufgrund eines herrschenden „Overscreenings“ am Kinomarkt schlagartig beendet war. Dies musste schließlich auch die schwedische Follisam-Versicherung einsehen, die ein ähnliches Großprojekt an der ehemaligen Bowlingbahn am anderen Ende der Reeperbahn durch die Firma Arthur Anderson entwickeln ließ. Am Ende scheiterten beide Projekte kläglich.

SCHLIESSUNGSPLÄNE

Die nach dem Tode von Heinz Riech 1992 von seinem Sohn Volker geführte UFA-Kinokette hatte zeitgleich mit einem Renovierungsprogramm für viele ihrer Kinos begonnen, die teilweise als heruntergekommen und verwahrlost galten – die beiden Häuser an der Reeperbahn gehörten allerdings nicht dazu. Während des Neubaus des UFA-Palastes am Gänsemarkt Mitte der 1990er Jahre war man noch dankbar, mit dem *Aladin* und der *Oase* über Ausweich-Spielstätten zu verfügen. Nach der Fertigstellung des UFA-Palastes und ersten finanziellen Turbulenzen im Kinokonzern jedoch sah die Situation ganz anders aus: Nun war man gewillt, sich der unattraktiven Verlustbringer zu entledigen. Erstes Opfer wurde das *Aladin*. Am 1. April 1998 wurde das Kino geschlossen und nur im Sommer



Oase-Kinovorführer Paul Chrobak am Schließungstag, dem 12. April 2000

zur Fußballweltmeisterschaft – mit inzwischen größtenteils entfernten Sitzen – noch einmal kurzzeitig für das Public-Screening einzelner Spiele geöffnet – den Boden hatte man passender Weise dafür mit Kunstrasen auslegen lassen. Ein Jahr später, Mitte Oktober 1999, eröffnete in den inzwischen entkernten und sanierten Räumen des Kinos ein Minikaufhaus, größtenteils mit aus der Türkei und dem Nahen Osten importierten Waren, so dass der Kinoname passender Weise beibehalten werden konnte. Später trugen weitere Filialen des Kaufhauses diesen Namen, so das ehemalige City-Kino am Steindamm.

Auch die Tage der *Oase* als Kino waren gezählt. „Zu wenig Besucher – auch das *Oase*-Kino auf dem Kiez macht Schluss“ konnte man Ende März 2000 im *Abendblatt* lesen. Dem Bericht zufolge durfte der letzte Aushilfs-Vorführer Paul Chrobak, der seit 1961, also über 39 Jahre, in dem Kino gearbeitet hatte, am 12. April 2000 ein letztes Mal den Vorhang öffnen. „Die Besucherzahlen sind zu niedrig, hatte die Ufa-Sprecherin Tanja Güß der Zeitung gegenüber als offiziellen Schließungsgrund genannt.“

ENDE DER OASE ALS KINO

Sogar die *Berliner Zeitung* widmete der Schließung des Traditionskinos auf dem Kiez einen ausführlichen Bericht: „Auf der Hamburger Reeperbahn schloss das letzte klassische Filmtheater der Hansestadt“, titelte die Hauptstadt-Postille und schrieb: „Zugegeben, die 1957 eröffnete *Oase* war schon etwas heruntergekommen, oder –

wie es Corny Littmann, Chef des Schmidt-Theaters auf der Reeperbahn nannte – nicht mehr ganz ‚taufersch‘. Mobiliar und Teppiche waren keiner bestimmten Zeitepoche zuzuordnen, aber alles noch nach den 50er-Jahren. Ein knappes Dutzend Zuschauer kam zur letzten Vorstellung im großen Kino mit den 320 roten Samtsitzen. Seine Besonderheit: der Mittelgang, der stets die Flucht zur Toilette ermöglichte. Kassierer Patrick Bröcker, der im *Oase* auch schon mal Verona Feldbusch ein Ticket verkaufte, bewahrte seine Professionalität bis zum Ende. ‚Heute ist Kinotag‘, verkündete der 22-Jährige. ‚Jede Karte zehn Mark.‘ Der Film, ein zweitklassiger Hollywood-Streifen wie die meisten *Oase*-Filme, hieß „Knocked Out“. Volltreffer. Am Wochenende liefen im *Oase* sogar noch nachts um ein Uhr Filme. Das erinnert an die Gründerzeit des Kinos, als es noch nicht bloß ums Gerade-Sitzen-und-sich-den-Film-Reinziehen ging. Auch das *Oase* hatte seinen Helden: den 76-jährigen Paul Chrobak, der seine ersten Filme als Truppenbetreuer vorführte und seit 1961 im *Oase* die Spulen wechselte. Und auch das *Oase* hatte seinen Bösewicht: den Betreiber Ufa, der das Kino aus wirtschaftlichen Gründen schloss. Aber warum wollte mitten auf der Reeperbahn niemand mehr ins Kino? Dazu Veteran Chrobak nüchtern: ‚Eines ist klar, die Besucher sind woanders hingegangen.‘

Und doch sollte es zumindest für die *Oase* noch eine Art Happy End geben: Im Unterschied zum *Aladin* wurde es nicht zu einem Ramsch-Kaufhaus umgebaut, sondern konnte seinen Theater-Status nach einem komplett Umbau und einer umfassenden Renovierung behalten: Am 25. 10. 2001 eröffnete hier der ursprünglich in St. Georg beheimatete Kiez-Nachtclub *Pulverfass* unter Direktor Heinz-Diego Leers sein neues Domizil. In nicht ganz zwei Monaten hatten ein Architekten-Team und bis zu 90 Handwerker das alte, heruntergekommene Kino in einen stilvollen Show-Palast verwandelt, mit einer neuen vier mal vier Meter großen Bühne und etwa 200 Sitzplätzen. Dunkelrote Samtsessel, Tischlämpchen, goldene Spiegel: An der Reeperbahn 147 kann man heute Männer-Striptease erleben – in Europas größtes Travestie-Theater mit Nachtclub-Atmosphäre. ●

„Eine tragische Figur in der Hand der Filmmanager“ Hamburger Episoden im Filmschaffen von Erich Engel

Von Michael Töteberg

Er gehört zu den Vergessenen: Erich Engel, geboren 1891 in Hamburg, war ein enger Freund und wichtiger Mitarbeiter Bertolt Brechts, außerdem ein bedeutender Regisseur seiner Zeit. Seine Karriere begann er als Dramaturg in Hamburg, am Deutschen Schauspielhaus und an den Kammerspielen, bevor er nach München ging, wo er Brecht traf.



Foto: Conti-Press / Ost / Staatsrchiv Hamburg

Gemeinsam machten sie 1923 ihr erstes Filmexperiment, sie schrieben und inszenierten den Kurzfilm *Die Mysterien eines Frisiersalons* mit Karl Valentin. Danach eroberten sie Berlin: Engel inszenierte 1928 die Uraufführung der *Dreigroschenoper* am Theater am Schiffbauerdamm, ging dann zum Film und kreierte 1932 den Kinohit *Fünf von der Jazzband*. Nach dem Krieg drehte er 1948 bei der ostzonalen DEFA *Affäre Blum*, einen der wichtigsten Filme jener Dekade. Wenig weiß man dagegen über die Filme, die Engel in den 1950er Jahren in der Bundesrepublik, meist in Hamburg drehte.

Die Nachkriegskarriere Engels ist wieder mit dem Namen Brecht verbunden. Gemeinsam mit ihm erarbeitete er 1948 die berühmt gewordene Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* mit Helene Weigel, die jahrelang am Berliner Ensemble gespielt wurde. Als einem der ersten Künstler wurde ihm 1949 der Nationalpreis der (kurz zuvor gegründeten) DDR verliehen. Engel zog es jedoch vor, weiterhin im Westen zu wohnen, und arbeitete, nach einigen Reibereien, nicht mehr für die DEFA.

Ende Juli 1951 begann er im Wandsbeker Atelier der *Real-Film* mit den Dreharbeiten zu *Kommen Sie am Ersten...!* Die Außenaufnahmen entstanden Mitte August vor den damals gerade fertig gestellten Grindelhochhäusern. Hannelore Schroth war eine Verkäuferin, die – um ihren Job bei einem Herrenausstatter nicht zu verlieren – bei säumigen Kunden offene Forderungen eintreiben muss. Darunter ist ein leichtlebiger, aber doch liebenswerter junger Komponist, Gelegenheit für Michael Jary, ein paar Schlager im Film unterzubringen. „Prädikat: Volkswirtschaftlich wertvoll“, überschrieb das *Hamburger Echo* süffisant seine Kritik, „die allgemeine Moral wird gerettet und die spezielle Zahlungsmoral sogar energisch gehoben.“ „Es geht auch ohne die übliche Schablone“, lobte das *Sonntagsblatt* und meinte damit die vielen Geschichten am Rande: „Sie wohnen normal, sie essen normal, sie zanken sich normal und vertragen sich normal. Ihr Tag bringt keine Sensationen, auch im

Film nicht.“ Der Regisseur habe, las man in *Der Tag*, „einen sauberen Film zusammengebaut mit mildwitzigen Dialogen und gut durchgearbeitetem Spiel“. Viel mehr ließ sich darüber auch nicht sagen. Die Dreharbeiten zu *Kommen Sie am Ersten...!* dauerten bis in den September. Bereits am 18. November begann Engel mit dem Dreh von *Die Stimme des Anderen*, ebenfalls eine Produktion der *Real-Film*. Das war, anders als das vorangegangene anspruchslose Filmchen, ein ambitioniertes Unterfangen.

DREHBUCH – PROBLEME

Mit dem Drehbuch schlug sich Engel viele Monate herum. Es handelte sich um die Adaption eines Romans von Robert Gilbert. Er war eigentlich ein begnadeter Textdichter, der mit ein paar frechen Zeilen zahlreichen Schlagern und Filmoperetten in der Weimarer Republik zum Erfolg verholfen hatte. Während der Emigration in den USA schrieb Gilbert seinen einzigen Roman, einen Krimi *The Voice that Killed*, unter dem Titel *Die Stimme des Mörders* 1947 auch auf Deutsch erschienen. Genregerecht beginnt es mit einer Leiche, das Opfer ist ein junger Komponist, der gerade an einer modernen Operette schreibt – der Autor hatte die Geschichte in dem ihm vertrauten Theatermilieu angesiedelt. Der Clou: Dank einer Tonbandaufnahme wird in der letzten Szene der wahre Täter entlarvt.

In Erich Engels umfangreichem Nachlass, der sich im Archiv der Akademie der Künste Berlin befindet, gibt es keinerlei Unterlagen zu dem Projekt. Überraschend wird man dagegen im Nachlass von Fritz Kortner, ebenfalls im Archiv der Akademie, fündig: Briefwechsel und Telegramme in Sachen *Die Stimme des Anderen*, außerdem diverse Treatment- und Drehbuchfassungen. Darunter befindet sich auch ein Typoskript, betitelt „Neue Szenenfolge, ab 2. April 1951 festgelegt (Kortner)“. Offenbar hatte sich Engel an Kortner mit Bitte um Hilfe gewandt, um den verworrenen Plot filmgerecht zu strukturieren. (Der Theatermann war ein alter Bekannter: Engel hatte den Schau-



Porträt des Film- und Theaterregisseurs Erich Gustav Otto Engel (1891 – 1966)

Linke Seite: Kameramann Kurt Haase (links) und Schauspieler René Deltgen (rechts) bei den Dreharbeiten zum Film *Der Mann meines Lebens* im Studio Bendestorf am 7. Januar 1954



spieler Kortner zwischen 1923 und 1926 oft in seinen Bühnen-Inszenierungen verpflichtet.) Gleich nach der Lektüre, noch am selben Tag teilte Engel der *Real-Film* mit: „Kortner hatte, ohne den Vertrag abzuwarten, sofort mit der Arbeit begonnen und mir gestern die ersten 40 Seiten des Drehbuchs vorgelegt. Ich will keine Vorschusslorbeeren austeilen, aber ich bin von seiner Szenenführung außerordentlich angetan.“

Zunächst gab es Schwierigkeiten mit dem Vertrag, Kortner wollte zwei Verträge, einen Story- und einen Drehbuchvertrag, doch das war nicht wirklich das Problem. Die Klärung des devisarechtlichen Status – Kortner war in der Emigration amerikanischer Staatsbürger geworden – brauchte Zeit. Mitte Mai hieß es, es sei alles geklärt, doch der Vertrag kam immer noch nicht. Das schnell aufbrausende Temperament Kortners war allgemein bekannt und gefürchtet; Engel musste intervenieren und vermittelnd eingreifen. Telegrafisch versicherte er Kortner „nachdrücklich, dass dein verdacht unbegründet“ sei und empfahl ein „ruhiges telefonat“ mit Walter Koppel, dem Chef der *Real-Film*, über das leidige Thema.

Die wahren Gründe hatten nichts direkt mit dem Filmprojekt zu tun, sondern waren politischer Natur. Nicht in den Nachlässen der Künstler, sondern in den Unterlagen des Hamburger Senats, aufbewahrt im Staatsarchiv, liegen die Dokumente, die den Fall aufklären. *Die Stimme des Anderen* fiel genau in die

Zeit, als Koppel, unter Kommunismus-Verdacht geraten, sich in einer heftigen Fehde mit der Bundesregierung befand. Quertreiber nutzten jede Gelegenheit, seine Filmproduktion zu behindern. Der Drehbuchauftrag für den Devisenausländer Kortner bedurfte einer Bestätigung durch das Bonner Wirtschaftsministerium, normalerweise eine reine Routineangelegenheit. Doch seit Monaten wurde, wie Koppel in einem Schreiben vom 13. August 1951 an Senator Landahl sich beklagte, der Antrag in Bonn nicht bearbeitet, „weil sich die Abteilung 5 des Bundeswirtschaftsministeriums auf den Standpunkt stellt, bei den gegen die *Real-Film* erhobenen Vorwürfen sei es zweifelhaft, ob die Firma überhaupt weiter produzieren könne“. Ein ähnlich lautender Antrag, den die Klagemann-Film für Kortner gestellt habe, sei unverzüglich bewilligt worden.

PRODUKTIONS – PROBLEME

Die Umstände, die der Vertrag mit Kortner bereitete, hätte man sich sparen können. Seine Drehbuchversion fiel beim Produzenten durch und fand im Film keine Verwendung. Walter Koppel schrieb an Fritz Kortner, München, Hotel Bayerischer Hof, am 17.9.1951: „Lieber Herr Kortner! Nachdem ich das Drehbuch noch einmal gelesen habe, muss ich Ihnen in aller Offenheit gestehen, dass die eingehende Lektüre mir einen nicht geringen Schreck versetzt hat.“ Seine Kritik entspringt einer positiven Grund-

Das Buchcover zur Romanvorlage von Robert Gilbert, 1947 im *Ibis-Verlag* erschienen, sowie zwei Filmplakate zu einem Film: Der Verleih titelte *Die Stimme des Anderen* um zu *Unter den tausend Laternen*

Von dem Autor dieses Beitrages erscheint demnächst eine Neuauflage seines Standardwerkes zur Hamburger Filmgeschichte:



Michael Töteberg

FILMSTADT HAMBURG

Drehorte, Schauplätze & Kino-Geschichten

Dritte, komplett neu bearbeitete und bebilderte Auflage, 256 Seiten, viele Farbfotos, Hardcover (erscheint Anfang 2016)

€ 19,80 – ISBN 978-3-89965-578-0



Im März 1952 betrachten im Foyer des Kinos *Barke* Kunstexperten und der Theaterleiter Gustav Schümann (2.v.l.) Plakatentwürfe von Studenten der Landeskunstschule für *Die Stimme des Anderen* von Erich Engel

einstellung. „Trotzdem muss ich bei voller Anerkennung der zum Teil außergewöhnlich guten Szenen und des fast durchweg blendenden Dialogs sagen, dass die Geschichte vollkommen auseinanderfällt und – verzeihen Sie mir die Offenheit – manchmal kaum zu erkennen ist. Ich finde, dass es nicht mehr die Story von Michael und Elisa ist, sondern fast ein theatersoziologischer Stoff, den ich persönlich ungemein interessant finde, der aber ein breites Publikum, das wir ja doch ansprechen müssen, wahrscheinlich nicht besonders interessieren wird.“

Eine Antwort Kortners auf diese unverblühte Absage befindet sich nicht in

den Akten. Es ist jedoch nicht schwer, sich vorzustellen, wie erbost er darauf reagiert haben wird. Und sein Zorn war auch nicht verraucht, als Engel ihm am 22. Oktober das neue Manuskript schickte, das er nun zusammen mit Robert A. Stemmler verfasst hatte. (Der Drehbuchautor, übrigens auch ein erfahrener Scriptdokter, war ein alter Routinier. Neben vielen bekannten Unterhaltungsfilmern wie *Der Mann, der Sherlock Holmes war* hatte Stemmler das Drehbuch zu Engels *Die Affäre Blum* geschrieben.) Kortner schickte Engel ein Telegramm: „du hast dich laut brief für die neue fassung endgueltig entschieden dazu kann

ich nur betroffen schweigen und nicht mehr argumentieren bitte erlass mir den versuch einer textilen verbesserung es muss misslingen ich spiele mich keineswegs als dichterling auf aber dialog stammt aus scenischen anlaessen wenn diese so diametral meiner art entgegengesetzt versiegt meine moeglichkeit leute plauschen zu lassen auf ein anderes mal unter guentstigeren voraussetzungen dein um unsere beziehung besorgter und bemuehter kortner.“

Für seine Produktionsvorhaben bekam Koppel keine Bundesbürgschaften mehr. Der Spielfilm *Die Stimme des Anderen* konnte nur realisiert werden,



Foto: Horst Jankke

Am 30. April 1954 fanden auf der Stülcken-Werft im Hamburger Hafen Dreharbeiten für den Erich-Engel-Film *Konsul Strotthoff* statt

weil der Hamburger Senat das Ausfallrisiko übernahm. (Dies hatte Auswirkungen bis zur Besetzung der Nebenrollen, wie einem Schreiben von Erich Engel an Hanna Kortner zu entnehmen ist: Es sei eine „Notwendigkeit, alle kleinen Rollen mit Hamburgern zu besetzen“, man müsse angesichts dieser Situation „besondere Rücksichten nehmen“.) Auf die Dauer konnte Hamburg nicht eine Filmgesellschaft finanzieren (und die Banken gaben keine Kredite, so lange der Bund die Bürgschaft nicht übernahm). Nach *Die Stimme des Anderen* musste die *Real-Film* den Produktionsbetrieb einstellen.

Umso wichtiger war es, dass Engels Film gute Kritiken bekam und auch im Ausland für Renommee sorgte. „Echte Spannung und gute Profile“, lobte *Der Spiegel*. „Ausgefeilter Film des Jahres, den man mit gutem Gewissen nach Cannes schicken kann.“ Aber selbst die Vorführung bei dem wichtigsten internationalen Festival litt unter den Querelen, und im bundesdeutschen Kino lief der Film nicht gut. Premiere war am 10. April 1952 in Hamburg, in der *Barke*. Nach den mageren Einspielergebnissen der ersten Wochen tauschte der Verleih *Allianz Film* im Mai den nicht sehr glücklichen Titel *Die Stimme des Anderen* gegen den nicht

besseren *Unter den tausend Laternen* aus. (Michael Jary hatte wieder zwei Lieder beigesteuert; das erste, ein langsamer Walzer, begann mit den Versen: „Unter den tausend Laternen / treib ich verloren dahin: / weiß nicht, wozu – / weiß nicht, wohin.“) Unter diesem Titel kam der Film auch in die DDR-Kinos, verliehen vom VEB Progress Film-Vertrieb.

Der Journalist und Schriftsteller Karl Heinz Kramberg beschloss seine positive Kritik in *Echo der Woche* mit den Worten: „Was bleibt? Der Wunsch, Erich Engel möge nach diesem schaumgeborenen Intermezzo einen Filmstoff finden, an dem er nicht nur sein Talent, sondern



Willy Birgel (Mitte) bei den Dreharbeiten zu *Konsul Strotthoff*

auch sein Format beweisen kann.“ Mit entsprechenden Angeboten war es jedoch schlecht bestellt. Die befriedigendste Arbeit jener Jahre dürfte gewesen sein, dass er seinem Sohn Thomas Engel, geboren 1922 in Hamburg, bei seinem Filmdebüt als Regisseur behilflich sein konnte: Bei der Kästner-Verfilmung *Pünktchen und Anton* 1953 hatte Vater Erich die „künstlerische Oberleitung“ inne. Die Wiesbadener Viktor von Struve Filmproduktion übertrug ihm die Regie an *Der Mann meines Lebens* (Außenaufnahmen in Hamburg, Studio im Bendestorfer Atelier).

KONSUL STROTTHOFF

„Birgel im Hamburger Hafen“ war dem *Abendblatt* am 30. April 1954 eine Meldung wert. Die Kameras waren vor der Stülckenwerft aufgebaut, *Konsul Strotthoff* wurde gedreht. Willy Birgel mimte einen vornehmen Reeder, der gleichzeitig Kultursenator und Mäzen ist. Er reist nach Salzburg, um für die Hamburger Oper einen Kapellmeister zu engagieren, und lernt zufällig eine bezaubernde Studentin am Konservatorium kennen. Muss man mehr erzählen? Der Musiker ist eigentlich der Verlobte der jungen Sängerin, die zwischen beiden Männern schwankt, sich dann aber für den Richtigen entscheidet. Der Film war ganz zugeschnitten auf den Star: Birgel machte eine gute Figur (in maßgeschneiderten Anzügen, versteht sich) als graumeliertes

Senator voller Noblesse, ein Gentleman, der Verzicht leistet. Die Kulissen waren prächtig und bestens ausgeleuchtet: einerseits das beschwingte Salzburg, das das junge Mädels ihm zeigt, andererseits die Hansestadt mit Alster und Hafen, das wiederum der Konsul ihr nahebringt. Ein Herz-Schmerz-Drama, handwerklich solide inszeniert, Dutzendware. „Der Erfolg für diesen Film dürfte sicher sein“, freute sich die Branchenpresse. „Er ist ein Publikumsfilm, wie ihn sich der Theaterbesitzer nur wünschen kann.“ Im *Film-Echo* stand: „Ein alter Fachmann sagte am Ausgang: Das ist mal wieder so ein richtiger UFA-Film.“ Das war als Kompliment gemeint – für einen Mitstreiter Brechts muss es ein vernichtendes Urteil gewesen sein.

Die deutsche Filmindustrie hatte für einen avancierten Regisseur wie Erich Engel keine interessanten Aufgaben. Arbeiten wollte er, Geld verdienen musste er. Zuckerware wie *Konsul Strotthoff* routiniert abdrehen, konnte ihn nicht glücklich machen. Ein Trauerspiel. Der Schriftsteller Hans Werner Richter, der für Engel das Drehbuch zu dem Melodrama *Vor Gott und den Menschen* schrieb, sah in ihm „eine tragische Figur in der Hand der Filmmanager“. Aus deren Fängen befreite er sich: Engel verließ die Bundesrepublik und ging zurück in die DDR ans Theater. Er starb 1966 in Berlin. Sein Grab befindet sich, unweit von dem Brechts, auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof. ●



DREHARBEITEN EINES ERICH-ENGEL-FILMES ...

Setfotos von den Dreharbeiten des Spielfilms *Der Mann meines Lebens* (1954) im Studio Bendestorf



... IM STUDIO BENEDESTORF 1954

Hier im Einsatz: René Deltgen und Marianne Hoppe. Die Gaststätte *Zum Schlangenbaum* (Mitte unten) beköstigte übrigens auch regelmäßig die Schauspieler, die Crew und den Regisseur Erich Engel



Für das Fernseh-Musical *Liane* wurde 1996 der Bendestorfer Studio-Eingang zu einem Berliner Filmatelier umgestaltet

**Studio Bendestorf:
Auf dem Weg zu einem
cineastischen Kulturraum**

Von Walfried Malleskat

„Was für eine großartige und schöne Initiative, auf die Filmkunst und das berühmte Studio zu achten und beides in Bendestorf zu bewahren!“, erklärte der Berlinale-Chef Dieter Kosslik bei einem Besuch des Filmmuseums Bendestorf.

So würdigte er die Bemühungen um den Erhalt und das Ziel, Filmproduktions- und gesellschaftliche Bedingungen und Veränderungen in ihrer historischen Entwicklung im Studio Bendestorf real und nachvollziehbar zu vermitteln. Man ist auf dem Wege dorthin. Seit Herbst 2014 hat sich tatsächlich Einiges bewegt. Der Freundeskreis Filmmuseum Bendestorf e.V. zum Erhalt der kulturhistorisch bedeutsamen Filmproduktionsstätte hat es geschafft, mit einem finanziellen Aufwand von 400.000 Euro einen Teil der Studioanlagen vor dem drohenden Untergang zu bewahren. 150.000 Euro sind in den Kauf von Grund und Boden mit bestehender Architektur geflossen, im April 2015 hat der Verein einen Kaufvertrag über ein Gebäude auf ca. 1.400 qm Grund des Studiokomplexes gezeichnet. Kernstück dieser Architektur ist das ehemalige Produzenten kino. 250.000 Euro hat der Verein in bauliche Maßnahmen und technische Ausstattungen investiert.

Eine Fülle von Förderanträgen, u. a. bei Nordmedia, der Stiftung Niedersachsen, der FFA Berlin und beim Ministerium Wissenschaft und Kultur Niedersachsen, wurden gestellt. Letztlich ist eine Förderung seitens der N-Bank von 187.500 Euro bei einer Eigenfinanzierung von 62.500 Euro bewilligt worden; dieses war nur

möglich durch die Kooperation mit dem Ministerium – gedankt sei an dieser Stelle Susanne Degener aus diesem Hause. Sie war die entscheidende Befürworterin. Auch die Gemeinde Bendestorf und die Samtgemeinde Jesteburg haben sich an der Finanzierung beteiligt. Besonderer Dank gilt den engagierten Sponsoren, die den Kauf der Immobilie ermöglichten. Dadurch wurde der Grundstein für ein Gelingen des Projektes gelegt. In den ersten Schätzungen ist von ca. 600.000 Euro für die komplette Realisierung die Rede gewesen.

Diese Summe ist auch jetzt noch gültig, es fehlt also noch eine sechsstellige

Summe, um die 700 qm der Studioarchitektur zu „bespielen“. Eine Riesenhürde ist die Realisierung der geforderten Barrierefreiheit, der Einbau eines Fahrstuhles, der für Behinderte unbedingt vorhanden sein muss, um auf die Ebene des Kinos zu gelangen. Eine Betriebserlaubnis als öffentliche Spielstätte ist unter anderem davon abhängig. Das Gebäudefragment präsentiert sich zur Zeit als Rohbau. Die untere Ebene wird zunächst nicht für das Vorhaben „Kommunale Galerie“ nutzbar sein. Ziel ist es, in greifbarer Zukunft die obere Kinobene in einen Stand zu versetzen, der dem Sinn des Ganzen, nämlich dem Start der Kulturarbeit, den geforderten beispielbaren Raum gibt.

Der interessierten Öffentlichkeit soll im Studio Bendestorf die Kunst des Filmschaffens, verbunden mit der cineastischen Entwicklung des Studios vermittelt werden. Und das geschieht bereits: Da ist das historische Produzenten-Kino, ausgestattet mit modernster Digital- und Analogprojektion. Auf einer 25 qm großen Leinwand wird ein perfektes bewegtes Bild projiziert. Dazu gibt es einen überwältigenden Sound, die Technik macht Dolby 7.1 möglich. Analoges 35 mm-Film, DCP (digitales zeitgemäßes Kinoformat), Blu-ray, DVD – alles kann gezeigt werden.



Ein 50er Jahre Outfit, nachempfunden von Corinna Lenz. Mehr davon demnächst im Studio Bendestorf



Das bereits teilweise neugestrichene Hauptgebäude des zukünftigen Filmmuseums und ein Blick in den Saal des zum Teil restauriertem Produzenten-Kinos

HILDEGARD KNEF IN 3D

Hildegard Knef gebührt im neuen „Kulturraum Studio Bendestorf“ eine Ausnahmepräsentation. Sie wird als Hologramm eine Sonderstellung erhalten. In der oberen Ebene, gleich neben dem wieder zum Leben erweckten Produzentenkino, wird sie sinnbildlich durch eine 3D-Projektion zurück nach Bendestorf geholt. Durch diese besondere Form der Visualisierung wird zum einen das Projekt veredelt und Anreiz geschaffen, die Knef quasi in Echt und in Bewegung in authentischen Räumen wahrzunehmen. Und ein zusätzlicher Effekt soll sich einstellen: Die Art der visuellen Darstellung soll junge Leute, die sich für mediale Präsentationsformen interessieren, motivieren, Ähnliches zu machen. Ihnen wird die Möglichkeit geboten, im Studio Bendestorf innovative Visualisierungstechnik kennenzulernen, die Bedingungen der Realisierung zu erfahren und mit ersten Arbeitsschritten in den angegliederten Workshops zu beginnen.

WEITERE GEPLANTE AKTIONEN

Wie immer führt in Bendestorf kein Weg an Hildegard Knef vorbei. *Es geschehen noch Wunder* (1951), ihr dritter hier gedrehter Film soll in Kürze wiederaufgeführt werden; dazu ist an eine Kostümschau im Stil der 1950er Jahre als Begleitausstellung gedacht. Der Knef-Spielfilm stammt aus dem Jahre 1951, war übrigens seinerzeit im Kino nur mäßig erfolgreich und galt seit längerem in Deutschland als verschollen. Der Verein verfügt inzwischen über eine DVD-Version, die das Filmmuseum Amsterdam freundlicherweise bereitgestellt hat (es handelt sich um eine Originalfassung mit holländischen Untertiteln).

Auch auf dem Ateliergelände selbst wurde in letzter Zeit auch wieder gedreht: Im Herbst 2014 entstanden hier einige Takes für Gordian Mauggs neues

Biopic *Fritz Lang – der Andere in uns*, welches im Frühjahr 2016 in die Kinos kommen soll und vermutlich im Herbst kommenden Jahres dann auch im ZDF zu sehen sein wird. Anna Steinert verwirklichte kürzlich ihr filmisches Avantgardeprojekt *Wahn der Sinnlichen*: Das Studio Bendestorf wurde inhaltlich miteinbezogen, der Filmdreh fand im offenen Kinosaal statt, die Berliner Künstlerin verwandelte ihn in ein übersinnliches Forum. Die Premiere soll an gleicher Stelle stattfinden, das Projekt wird seitens der Hamburger Kulturbehörde unterstützt. Der Hamburger Filmemacher Dennis Albrecht drehte für seine neue Staffel von *Filmstadt Hamburg* Szenen auf dem Studiogelände; es ist geplant, die Staffel nach der Fertigstellung auch in Bendestorf zu zeigen. Ein Modul der *Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg* (HAW) des Departments Information befasst sich mit dem Aufbau einer Homepage und einer Benutzerbrochure und erforscht dafür wichtige Aspekte der Geschichte der *Jungen Film-Union*, ihrer Produktionen und der Studiobetriebe. Leiter des Moduls ist Volker Reißmann, seine Studenten absolvierten bereits Ende September eine Füh-



Tragende Personen des Vereins bei einem der vielen unermüdeten Arbeitseinsätzen (v.l.n.r.), Sven Simonsen, Uwe Brüggemann, Walfried Malleskat, Herbert Wolske, Karl Butzlaff und Joachim Göldner

rung in Bendestorf, eine weitere Veranstaltung ist in Planung.

Das Produzentenkino im Studio Bendestorf mit integriertem Filmmuseum und offenem Ausstellungsforum ist ebenfalls im Werden. Es soll eine einzigartige Einrichtung in der Region und darüber hinaus werden. Gedacht ist an eine Kooperation mit dem Filmfest Hamburg, insbesondere bei Retrospektiven – und vielleicht gelingt es auch, Bendestorf als zusätzliche Festivalvorführstätte in irgendeiner Form zu integrieren. Das Gleiche gilt für das Filmforschungszentrum *Cinegraph*, der auch des Öfteren ausgewählte Werke aus seinem Cinefest-Programm in Spielstätten des Umlandes wiederholt – und das Schülerfilmfestival „Heide Wendland-Filmklappe“ mit angegliedertem Schülerfilmwettbewerb.

Rückblickend betrachtet hat Musik, vor allem Filmmusik, in Bendestorf immer eine große Rolle gespielt. Musik war auch Rolf Meyers Profession, bevor er sich für den Film entschieden hat. Die erste Reihe der Filmmusik-Komponisten hat für ihn komponiert, u.a. Werner Eisbrenner, Franz Grothe und Michael Jary. Und bis 2013 war das jetzt wieder zum Leben erweckte Produzentenkino bekanntlich ein Aufnahmestudio für Populärmusik (bekannt als vox-Klangstudios). Eine Filmreihe, in der Musik im Film bzw. die Filmmusik an sich im Zentrum steht, soll als eine der ersten Veranstaltungen durchgeführt werden, möglichst wechselseitig in analoger wie auch digitaler Projektion. ●

Das genaue Datum für die Eröffnung der neuen Museumsräumlichkeiten in Bendestorf steht noch nicht fest: Nach bisherigem Planungsstand sollen die (Um-)Bauarbeiten bis zum Jahresende abgeschlossen sein, so dass Anfang kommenden Jahres, auf jeden Fall aber noch im 1. Quartal 2016, eine feierliche Eröffnung stattfinden kann. Wir werden unsere Vereinsmitglieder auf jeden Fall per Mail über den Stand der Dinge regelmäßig auf dem Laufenden halten.

Zum Nachkriegskino in Deutschland Beschädigter Gesamteindruck

Wer dem vielfach beackerten Feld des deutschsprachigen „Nachkriegskinos“ neue Früchte abringen will, muss sich kräftig anstrengen. Das haben sich auch drei junge „Medienwissenschaftler“ gesagt, deswegen zu den Sternen der „kritischen Theorie“ gegriffen und bei Adorno den Begriff vom „beschädigten Leben“ für die Folgen der zurückliegenden Kriegsjahre entlehnt: Wie spiegelt sich dieses Leben in den Filmen wider, fragen sie, wie regen sie zum Nachdenken über dieses Leben an?

Motivation genug, damit sich im Juli 2012 auf Einladung des Deutschen Film-instituts zwei Dutzend Filmwissenschaftler in Frankfurt am Main treffen. Der vorliegende Band gibt mit 14 Beiträgen einen Teil der Tagung wieder.

Die Herausgeber räumen ein, dass die Zusammenstellung „auf den ersten Blick einen disparaten Gesamteindruck erwecken“ könnte. Das trifft auch auf den zweiten Blick zu. Die einzelnen Beiträge werden meist willkürlich (in Abweichung vom Tagungsprogramm) unter nichtssagenden Überschriften gruppiert, Bezüge untereinander finden nicht statt. Trotz der Bemühungen in der Einleitung ist eine klare Linie der Argumentation nicht zu erkennen; erschwerend kommt ein philosophischer Sprachduktus hinzu, der das gewählte Vorbild Adorno nachzuahmen versucht. Die Beziehungslosigkeit mag auch an der unscharfen Themenstellung liegen: Wer die „Nachkriegszeit“ bis 1962 ausdehnt, unterschlägt, dass sich in den 1950er Jahren die Deutschen in West und Ost angesichts der Massierung von Atomwaffen auf ihrem Gebiet mitten im Krieg fühlen mussten. Warum wird nicht gefragt, wie sie mit diesem Gefühl umgegangen sind?

Im Titel wird das „Kino“ als Untersuchungsfeld benannt, in keinem Beitrag ist jedoch von diesem spezifischen Erlebnisort die Rede, an dem ja nicht nur in „Deutschland“ produzierte Spielfilme gezeigt wurden, überdies noch Wochenschauen und Kulturfilme. Tatsächlich zählt das Register mehr als 300 Filme auf, darunter viele ausländische, auf deren Titel in den Texten verwiesen wird. Wer konkrete Analysen erwartet, sieht sich enttäuscht. Nur drei Filme werden ausführlicher untersucht: Konrad Wolfs Debütarbeit *Einmal ist keinmal* (1955),

die belegen soll, dass es einen DDR-Heimatfilm gegeben habe, obwohl es sich um schlichte Propaganda handelt (der Umzug eines jungen Westdeutschen in den guten Osten wird der Fluchtbewegung in den bösen Westen gegenübergestellt); die in Köln produzierte *Goldene Pest* (1954) zeigt, wie die Seuche der Dollar-Schwemme durch eine deutsch-amerikanische Versöhnung überwunden wird; bei Walter Heynowskis Kompilationsfilm *Aktion J* (1961) wird mit einer verschleiernenden Formulierung die „politisch-ideologische Rahmung“ bedauert, anstatt ihn klipp und klar als üblen Hetzfilm der DDR gegen die Adenauer-Regierung zur Ablenkung vom Makel des Mauerbaus zu entlarven.

Noch beklagenswerter ist, dass der Sammelband die Produktionen der *Real-Film* in Hamburg völlig ausblendet: Von 1947 bis 1961 sind unter der Leitung von Gyula Trebitsch und Walter Koppel (beide tauchen nicht einmal im Personenverzeichnis auf) etwa 60 Filme hergestellt worden, die in den deutschen und österreichischen Kinos mal mehr, mal weniger Erfolg hatten. Ein getreueres Spiegelbild der bundesdeutschen Gedanken- und Gefühlswelt lässt sich kaum vorstellen. Mit keinem Wort erklären die Herausgeber, warum sie sich dieser „Reflektion“ nicht stellen wollten. Der einzige Referent, ein Filmhistoriker aus Wien, der einen *Real-Film* untersucht hatte, Helmut Käutners *Des Teufels General* (1955), wurde im Sammelband nicht berücksichtigt.

Wir hoffen, dass die Hans-Böckler-Stiftung des deutschen Gewerkschaftsbundes als Geldgeberin bei der Förderung von Tagungen und Sammelbänden künftig eine glücklichere Hand zeigt! ●

Joachim Paschen

Bastian Blachut, Imme Klages,
Sebastian Kuhn (Hrsg.):

REFLEXIONEN DES BESCHÄDIGTEN LEBENS?

Nachkriegskino in Deutschland
zwischen 1945 und 1962

Edition Text + Kritik
München 2015
357 Seiten

Preis: € 39,- €





„Im Kino gewesen, geweint“ (Kafka) – Die geopfert Geheimnisse des Kinos

Von Heiner Ross

Kafka ging ins *Kino*, nicht in einen *Film*. Für mich war das Kino, d.h. der Ort, selbst ein wichtiges Ziel – und zugleich der eigentliche Dreh- und Angelpunkt des Ganzen, denn die vorgeführten Werke erschlossen sich ja bekanntlich in der Regel erst im perfekten Zusammenspiel von Raum und Publikum!

Im Laufe der Jahrzehnte hat sich das grundlegend geändert. Ohne zumindest über den Titel eines Films informiert zu sein, geht heute kaum noch jemand ins Kino. Statt dem Unbekanntem entschlossen entgegenzustreben, wird das Interesse reduziert auf die Handlung, auf das Erscheinungsdatum des Films und andere mehr oder weniger nebensächliche Kriterien. So überrascht es nicht, dass das Kino selbst nicht wegen seiner Qualität sondern wegen seines Rufes als Treffpunkt einer Clique ausgewählt wird. Es kommt sogar vor, dass in den Maximalkinos jedes Mitglied einer solchen Gruppe in einen anderen Film geht.

Dabei hat früher allein die Ansage „Das Kino ist geheizt!“ ausgereicht, den Besuch eines Kinos attraktiv gemacht. Als 1995 100 Jahre Kino gefeiert wurde, saßen alle einem fundamentalen Irrtum auf: Der Film, wie wir ihn noch heute kennen, wurde 100 Jahre, das Kino, wie wir es lieben sollten, war mindestens 10 Jahre jünger. Dem KINO wendet sich die Filmgeschichtsschreibung erst seit wenigen Jahren seriös zu. Inzwischen ist viel Wissen verlorengegangen.

Einen geheizten Ort zu nutzen, um direkt in die Bedürftigkeit des Publikums nach Wärme zu entsprechen, gelang den Alliierten Siegermächten schon Herbst 1945. So durften die in der amerikanischen Zone befindlichen Kinos nur ausgewählte Kurzfilme sehen, die im Dienste der Erziehung zur Demokratie standen. So ging man ins Kino, um sich für kurze Zeit aufzuwärmen (und natürlich auch, um den beklemmenden, grauen Alltag mit seinem tagtäglichen Überlebenskampf für ein paar Stunden zu vergessen). Es wurden die Wochenschaukinos, die Aktualitätenkinos

in den zerstörten Bahnhöfen eingerichtet. Mit sensationellem Besucherandrang.

Im Juni 2007 veranstalteten die Stiftung Deutsche Kinemathek und der Bundesverband für Kommunale Filmarbeit anlässlich der Verleihung des Deutschen Filmpreises eine zweitägige Sonderveranstaltung mit dem Titel *Vom Trümmerkino zum Zoopalast*. Die Darstellungen von Zeitzeugen berührten mich, denn breiten Raum nahmen Schilderungen ein, demzufolge in den Wintern der Nachkriegszeit (insbesondere im Kälte- und Hungerwinter 1946/47) Brennmaterialien und Kohlen als Ersatzwährung einen wichtigen Faktor für einen Kinobesuch hergehalten hätten. Einer der Zuschauer, der sich noch genau an dieses Zahlungsmittel erinnerte, war übrigens Wolfgang Klaue, der ehemalige Direktor des Staatlichen Filmarchivs der DDR. Schade war, dass ein schon recht betagter ehemaliger Filmverleiher und Kinobesitzer nicht auch gefragt wurde, wie er eigentlich seinerzeit dieses unkonventionelle Zahlungsmittel mit dem Filmverleih und später mit dem Lizenzinhaber abgerechnet habe – die Antwort hätte mich persönlich durchaus interessiert – vielleicht erhielten ja die Verleiher etwa anteilig die Brennasche aus dem Kinoofen ausgehändigt?

Wirklichkeitsnah und gut beschrieben hat diese Realität Theodor Michael in seinen Erinnerungen *Deutsch sein und schwarz dazu. Erinnerungen eines Afro-Deutschen* (München, 2013): „Wir gingen tanzen oder ins Kino. In diesen Zeiten musste man im Winter erst einmal ein Kohlebrikett oder zwei Scheite Holz auftreiben, um überhaupt eine Eintrittskarte ins Kino zu bekommen. Die Kinos waren ohnehin ständig überfüllt.“

Eingang des Berliner ARSENAL-Kinos in der Welscherstraße um 1970, links das Kassenhäuschen

gewidmet zwei Kino- und Filmfans, deren (Film-)Sozialisation im Kino um die Ecke begann: Manfred Salzgeber (†) und Rainer Werner Fassbinder (†)



Fotos: Vereinsarchiv

Offensichtlich genügte es nicht, Geld zu bezahlen. So ging das naheliegender natürlich nicht in den Aktualitäten Kinos zu.

Übrigens, es waren eigentlich nur die Kinos ständig überfüllt, die dürftig entnazifizierte Spielfilme der untergegangenen 1000 Jahre zeigten. Dort störten nur die vorgeschriebenen kurzen Vorfilme, sogenannten Zeitfilme, die als semidokumentarische Produkte den Alltag im Sinne der Re-education schilderten und erreichten, was den amerikanischen, englischen und französischen Filmen nicht unbedingt gelang, die Zuschauer zu fesseln und zu agitieren. Kinos mit den langen, unglücklich untertitelten Originalfassungen wurden gemieden. Das Heizen eines Kinos spielte noch einmal eine große Rolle.

Gut erinnere ich mich auch noch an meine Zeit in den 1970er Jahren in Berlin, als ich dort für das erste, täglich in mehreren Vorstellungen spielende Kommunale Kino in der Bundesrepublik, das legendäre ARSENAL, mit sechs weiteren Vorkämpfern tätig war. Dort am Standort der einstigen *Bayreuther Lichtspiele* gab es im Keller auch eine alte Koksheizung (heute befindet sich das ARSENAL bekanntlich im Unterschoss des Sony-Centers am Potsdamer Platz). Als wir den Spielbetrieb übernahmen, mussten wir erst einmal die Bedienung und Befüllung der Ofenheizung erlernen, denn über Nacht war das Kino völlig ausgekühlt. Lehrmeister war der vom vorherigen Kinobetreiber übernommene Vorführer, Herr Schönbohm. Er war ein Arbeiter und mit dem Kino und seiner Haustechnik bestens vertraut. Er demonstrierte im Keller, wie die Feuerung per Hand reguliert werden konnte. Er wusste, dass das Publi-

kum im Saal Körperwärme abgibt, sogar bis zu mehreren Grad, wenn das Kino ausverkauft war. Wurde die Heizung gedämpft, so wurde (kostspielige) Kohle gespart. Gelüftet wurde der Saal stets nur kurz über den Seitenausgang (zugleich Notausgang) zum Hinterhof, um möglichst viel Wärme in die nächste Vorstellung hinüberzuretten.

LICHT UND SCHATTEN

Das wirkliche Geheimnis des Kinos war natürlich die Dunkelheit im Saal. Sie rief den Unwillen der Sittenwächter und der Obrigkeit auf den Plan. Entscheidender aber war, dass für das Bild auf der Leinwand damals in der Zeit der Projektoren mit Kohlebögen als Projektionslampe relativ wenig Licht zur Verfügung stand. Das Filmmaterial war leicht brennbar, bestand es doch als Nitrozellulose, einem heute mit dem Gefährdungsgrad „Sprengstoff“ klassifiziertem Material.

Eine Wahrheit war allen mit dem Kinobetrieb verbundenen Personen klar: Auch im Dunkeln blendet die Kerze. Physisch betrachtet, mussten zunächst die Augen des Besuchers auf die Dunkelheit im Kinosaal vorbereitet werden. Ein Vordach, das bis auf die Straße ragte, auf dem Weg ins Gebäude, war der erste Schritt und dämpfte das Tageslicht. Daran schlossen sich ein kleiner Vorraum mit der Kasse zwischen Türen, die eine Lichtschleuse bildeten und dann das eigentliche Foyer. Der Saal selbst war spärlich beleuchtet. Trat man in eine Stuhlreihe, um seinen Platz zu erreichen, konnte man das Gesicht der auf den benachbarten Plätzen sitzenden Zuschauer kaum erkennen.



Fernseher als Hilfsmittel für Videovorführungen im Kinosaal des ARSENAL (um 1973/74)



Eingang der einstigen Bayreuther Lichtspiele, die zum ARSENAL-Kino wurden (um 1970)



Außenansicht des alten ARSENAL-Kinos, welches sich bis 2001 in der Welsersstraße befand

Nach und nach hatte sich ein festes Ablaufritual entwickelt. Der Gong signalisierte den Anfang. Das Saallicht wurde gedämpft, der Vorhang ging auf, die Dia-Werbung erschien, entweder laienhaft oder professionell gestaltet, verbunden mit Aufforderungen an das Publikum, wie z.B. die Hüte abzulegen und nicht zu rauchen. Das gedämpfte Licht war noch nicht ausgeschaltet und gestattete den Zuspätkommern, ihre Plätze zu finden. Zur folgenden Pause wurde der Vorhang geschlossen, das „halbe“ Licht ging wieder an. Eventuell wurden noch kleine Erfrischungen zum raschen Konsum angeboten. Dann wurde das Licht wieder heruntergefahren, aber immer noch nicht vollständig. Es folgten die Werbefilme und die Trailer der Filme, die demnächst gezeigt werden sollen. Gab es keine Filmrollen, so wurde wiederum Dia-Werbung genutzt, manchmal auch handgemachte (sogar Anfang der 1970er Jahre auch noch im Kino ARSENAL). Wer jetzt noch kam,

wie auch bei der nachfolgenden Wochenschau, wurde bereits von der Platzanweiserin mit dem Licht einer Taschenlampe zu seinem Sitzplatz geführt. Zur Wochenschau ertönte zum zweiten Mal der Kinogong. Das Licht ging erneut aus. Der Schriftzug des Nachrichtendienstleisters wurde noch auf den sich langsam öffnenden Vorhang projiziert. Erlosch der Name, war für den ersten Filmbericht die ganze Leinwand geöffnet. Danach ging wieder das halbe Licht an. Nach einer weiteren kurzen Pause erlosch das Licht erneut.

Nun erschien das Filmbild auf dem langsam sich erneut öffnenden Vorhang und endlich erstrahlte der Titel des Hauptfilms in seiner ganzen Pracht. Endlich konnte das Vergnügen des Zuschauers losgehen (oder sich auch ein Drama entfalten, ganz nach Genre und Spielart des Hauptfilms). Nach dem Wort *Ende* wurde das Licht langsam hochgefahren bis zum „Ausgangslicht“. Schritt für Schritt näherte sich das Publikum

dann beim Verlassen dieses Kinosaals wieder dem Tageslicht (sofern es nicht schon später Abend und somit sowieso dunkel war). Jedes „Kapitel“ einer Vorstellung wurde begleitet vom Kino-Gong. Die schönsten hatten drei abgestimmte Töne, die schließlich, bevor das Licht für den Hauptfilm heruntergefahren wurde, alle gemeinsam angeschlagen wurden. Wie heute noch im Kommunalen Kino *METROPOLIS*.

KINOVORFÜHRER, DIE HÜTER DES BILDES

Bis in die Mitte der 1930er Jahre, also dem Beginn der Tonfilmära, stand in vielen Kinos, insbesondere in den Nachaufführungskinos, die keine Premierenorte waren, überhaupt nur ein einziger Projektor. Da dies die Filmproduzenten wussten, kennzeichneten sie die Filmrollen als „Akte“ (englisch „reels“ oder „half reeler“) mit Nummern. In den Pausen zwischen den Akten lohnte sich zeitlich auch nicht, das Licht anzumachen, es blieb also dunkel und nur die Musik spielte meistens zur Überbrückung weiter. Der Filmprojektion und dem Vorführraum sollte eine eigene Hommage gewidmet werden – berufen hierfür ist besonders Carsten Knoop (sein Kino ist das *Lichtmeß*) sowie die Vorführer von *METROPOLIS* und *B-movie*, alle Hamburg.

Gut erinnere ich mich noch, dass ich vor der Eröffnung eines „Maximalkinos“ mit Riesenleinwand als Gast und Fachmann geladen war, um öffentlich diesen Kinotyp zu loben. Ein Film wurde gezeigt. Nach wenigen Minuten wurde die permanente Unschärfe des Bildes moniert. Die simple Antwort der Geschäftsführerin: „Das Bild ist so scharf es geht!“ Der Chef hatte im letzten Moment verfügt, die Kaschs zu entfernen, um das Bild noch größer zu machen. Dieser Maßnahme waren die Objektive der Projektoren nicht angepasst, es entstand keine wirkliche Tiefenschärfe.

1970 konnten wir die zwei alten Projektoren im ARSENAL bedauerlicherweise nicht auf die Bild-

geschwindigkeit für frühe Filme (sogenannte Stummfilme) umschalten. Man kam früher mit weniger Bildern pro Sekunde aus (16, 18, 20 Bilder pro Sekunde), für einige Filme gab es sogar Anweisungen, bestimmte Szenen in höherer oder niedrigerer Geschwindigkeit vorzuführen. Mit dem Tonfilm wurde eine standardisierte Vorführgeschwindigkeit notwendig, festgelegt mit 24 Bildern. Dieses Problem bekamen wir erst später mit Projektoren in Griff, bei denen sich die Vorführgeschwindigkeit regulieren ließ. Anfangs half ein Provisorium: Ein Kofferprojektor aus der Stummfilmzeit wurde einfach zwischen die Projektoren gestellt, seine Lichtquelle war zwar nur eine 160 Watt Glühbirne, aber die Vorführgeschwindigkeit stimmte nun wieder. Im Zubehör fanden wir eine Wasserkühlung, konnten sie aber selber nicht nutzen. Das Bild auf der Leinwand war trotzdem brillant und die Zuschauer waren zufrieden.

Und abschließend noch eine Anmerkung zu den Lichtverhältnissen im Kinosaal selbst: Dieser sollte natürlich während der Vorführung dunkel sein – damals Anfang der 1970er Jahre im ARSENAL konnte man weder die Tageszeitung noch das Filmprogramm lesen – nicht nur, weil es auf farbigem Papier gedruckt war. Nur in der allerletzten Reihe, ganz außen zum Gang und somit nahe dem Lichteinfall der Eingangstüren, solange sie noch nicht geschlossen und der Türvorhang nicht vorgezogen war, konnte man, mit einer leichten Drehung zum Licht, das Programm studieren.

Oder man musste in der ersten Reihe sitzen, um von der Bühnenbeleuchtung zu profitieren. Doch das ist Geschichte. Kinematheken und Kommunale Kinos müssen sich um die o. a. Themen bemühen.

Denn, wie das Lesen und Schreiben nicht mit Proust sondern dem ABC beginnt, so beginnt Filmsehen mit der Kindervorstellung und der Jugendvorstellung, vom Trivalen und Banalen zur Filmkunst ... (siehe Widmung). ●



Kinder erleben Film im Kino (um 1953) – ohne Eltern

Heinz Rühmann im Real-Film „Der Lügner“ Eimsbüttel als Drehort

Von Karl-Heinz Becker

Dompteur, Hauptmann, Lügner – in diesen Rollen trat Heinz Rühmann zwischen 1953 und 1961 in drei Kinoerfolgen für die Hamburger Real-Film der Produzenten Gyula Trebitsch und Walter Koppel auf. Über zwei dieser Klassiker wurde hier schon berichtet: *Keine Angst vor großen Tieren* von 1953 (Heft 21/2014) und *Der Hauptmann von Köpenick* von 1956 (in Heft 11/2004). In diesem Beitrag geht es um eine Produktion von 1961.



Dreharbeiten im August 1961 zu *Der Lügner* im Real-Film-Atelier mit Heinz Rühmann und Giulia Follina

Foto: Peter Lehling/Conti-Press/Staatsarchiv



Auch wenn sich die Drehorte aller drei Produktionen über Hamburg verteilen, der Stadtteil Eimsbüttel diente jedes Mal aufs Neue als Kulisse. In *Keine Angst vor großen Tieren* kam den neu entstandenen Grindel-Hochhäusern eine wichtige Rolle zu, in *Der Hauptmann von Köpenick* spiegelte der Bereich um den Schlump das kaiserliche Preußen wider.

1961 sollte der Weg wieder in die Straßen Eimsbüttels führen. Bevor es soweit war, musste Gyula Trebitsch für seine Produktion jedoch erst ein erfolgversprechendes Team auf die Beine stellen. Bei der *Real-Film* hatte sich nämlich einiges verändert. Die Wege von Trebitsch und Koppel führten auseinander, weil beide unterschiedliche Geschäftsfelder im Blick hatten. Trebitsch arbeitete zwar weiter als Produzent, baute aber nun die *Real-Film-Studios* zu einem eigenständigen Atelierbetrieb für Film und Fernsehen aus, dem Studio Hamburg. Walter Koppel hingegen setzte weiterhin ganz auf das Kino. Für *Der Lügner* arbeiteten beide nur noch der Form halber zusammen. So wurde der unterhaltsame Streifen zu einer Gyula-Trebitsch-Produktion für Koppels *Real-Film*.

Um wieder einen Kassenerfolg mit Heinz Rühmann landen zu können, war es wichtig, neben dem Hauptdarsteller herausragende Größen für Regie und Drehbuch zu finden. Trebitsch bewies ein glückliches Händchen. Mit Ladislao Vajda (1906–1965) holte er einen anerkannten Regisseur an Bord. Als Autoren für den auf dem Bühnenstück *Eleven Lives of Leo* von Herman Shiffrin beruhenden Film gewann er Hans Jacoby und István Békeffy. Dieses Trio war die halbe Miete, denn sowohl Vajda als auch Jacoby und Békeffy hatten bereits in den Jahren zuvor an zwei Rühmann-Filmen



„Die verschiedensten Hüte habe ich in diesem Film getragen, der auch „Erlogenes Glück“ hätte heißen können ...“



mitgearbeitet: *Es geschah am hellichten Tag* (1958) und *Ein Mann geht durch die Wand* (1959).

Für die Rolle der Tochter Nicky entschieden sich Produzent Trebitsch und Regisseur Vajda für die bezaubernde Giulia Follina, die in der ersten deutschen Fernsehserie *Familie Schölermann* die Herzen der Zuschauer(innen) erobert hatte. Dazu kam wieder ein Reihe erstklassiger deutscher Darsteller wie Gustav Knuth, Siegfried Wischnewski, Blandine Ebinger, Herbert Weißbach und Annemarie Düringer. Und natürlich tauchten aus dem Hamburger Raum diverse Film- und Bühnengrößen auf: Werner Hinz, Joseph Offenbach, Willy Maertens, Balduin Baas, Günter Jerschke und Manfred Steffen. Auch der spätere *Tatort*-Kommissar Werner Schumacher war als ruppiger Boxer dabei. Seinen fiktiven Kampf mit dem „Lügner“ Sebastian Schumann kommentierte vor der Filmkamera Horst Fleck, seinerzeit beliebter Sportmoderator des NDR.

Für die Arbeit in und hinter den Kulissen griff Trebitsch auf weitere bewährte Kräfte zurück: Günter Anders wurde Chefkameramann, Herbert Kirchhoff entwarf die Bauten, für den Schnitt war Hermann Haller verantwortlich, assistiert von Gisela Neumann, seiner späteren Ehefrau. Siegfried Franz schrieb die Musik und hatte in Werner Pohl einen der führenden Tonmeister an seiner Seite. Gabriele du Vinage, Hamburgs große Theaterfotografin, war für die Stand- und Starfotos verantwortlich.

Die Innenaufnahmen fanden im Studio Hamburg statt. In den Hallen entstand neben diversen Tagtraum-Sequenzen unter anderem ein großer Park, der Lieblingsplatz von Sebastian Schumann (Heinz Rühmann) und seiner Tochter Nicky. Zwischen Bäumen und Blumen gau-

kelte der alleinerziehende Papa seiner kleinen Tochter mit Münchhausen-ähnlichen Geschichten eine heile Welt vor, die er als eine Art Superheld fantastisch ausfüllt. Der Schuss geht jedoch nach hinten los. Schumann, immer mit einem pfliffigen Hut bedeckt, droht in seinem eigenen Lügenmeer zu ertrinken und hat plötzlich das Jugendamt am Hals.

DREHORT JAHNSCHULE

Rühmann selbst zu den Dreharbeiten: „Die verschiedensten Hüte habe ich in diesem Film getragen, der auch „Erlignes Glück“ hätte heißen können, denn ich lüge meiner achtjährigen Tochter eine Scheinwelt vor und produziere mich für sie in verschiedenen Berufen. Ich war Rikschafahrer, Meisterboxer, Astronaut und Bankdirektor – alles was der Kleinen Spaß machte. ...“

Die Außenaufnahmen führten in die Hamburger Innenstadt, Richtung Neuer Wall und Springer-Haus, und eben nach Eimsbüttel. Kurz erschienen auch in diesem Film die Grindel-Hochhäuser im Bild. Ein neuer und nicht unwichtiger Drehort wurde die Jahnschule (heute Ida-Ehre-Schule), an der Ecke Bogenstraße/Schlankreye gelegen. Dieses Gebäude von 1934 entsprang den Plänen des Hamburger Baudirektors, Fritz Schumacher. Zur Zeit der Filmaufnahmen 1961 war die Schule noch unterteilt in einen Jungen- und Mädchenbereich. Großspurig, mit Limousine und Chauffeur, fuhr Hochstapler Schumann dort vor, um seine Tochter abzuholen. Es geschah folgerichtig vor dem Eingang für Mädchen. Damit der Unterrichtsbetrieb nicht gestört wurde, fanden die Dreharbeiten mit vielen kleinen Komparsinnen am Nachmittag statt.

Als Jahnschüler, der damals die Realschule besuchte, habe ich die Dreharbeiten zwar nicht miterlebt, aber am nächsten Tag war Rühmanns Filmauftritt das große Gesprächsthema an unserer Penne. Parallel dazu gab es ein zweites Thema: Unser ehemaliger Schulkamerad Heinz Kühnel spielte in dem Film ebenfalls mit.

Die Frage, warum die Jahnschule als Drehort ausgewählt wurde, konnte nicht geklärt werden. Möglich, dass die Location-Scouts das Gebäude aus ihrer

Kenntnis der Eimsbütteler Geschichte kannten. Zudem boten Bürgersteig und Fahrbahn vor der Schule eine breite Fläche zum Drehen an. Vielleicht aber kam *Real-Film* auch über Heinz Kühnel auf die Jahnschule? Oder ihr war die Lehranstalt durch die Hinweise anderer Mitglieder der Film- und Theaterszene bekannt? Schließlich besuchte auch Susanne Beck („Plumpaquatsch“), die wie ihr Vater Horst Beck ins Schauspielfach ging, die Jahn-„Penne“. Und die Söhne des Schriftstellers und Dramaturgen Günther Weisenborn gingen dort ebenfalls einige Jahre lang zur Schule.

GROSSES MEDIENINTERESSE

Neben der Jahnschule war auch noch kurz die Straße Schlankreye im Bild. Das Auto mit Rühmann, Filmtochter und „Chauffeur“ Siegfried Wischniewski verließ die Schule in Richtung Bundesstraße. Die Entstehung des Films *Der Lügner* ließen sich 1961 die Medien nicht entgehen. Schon der Start der Arbeiten war dem *Hamburger Abendblatt* am 15. August eine Meldung wert: „Heinz Rühmann kommt heute zu Aufnahmen für den Film *Der Lügner*, den Ladislao Vajda mit ihm im *Real-Studio* während der nächsten Tage beginnen will.“ Drei Tage später, am Freitag, den 18. August, wurde die Berichterstattung schon umfangreicher. Verständlich, drehte man doch an einem eher seltenen Drehort, einem Parkhaus. Dazu das *Abendblatt*: „Filmbetrieb am Parkhaus – Heinz Rühmann dreht wieder in Hamburg. Er spielt den Lügner unter der Regie von Ladislao Vajda, der ihn seinerzeit in dem Film *Es geschah am hellichten Tag* für ein ganz neues Rollenfach entdeckte. Gestern war große Kurberei am Parkhaus Neuer Wall. Diesmal spielt Rühmann einen Witwer, der seiner kleinen Tochter aus Liebe vorschwindelt, er sei ein reicher und berühmter Mann. Klar, daß er damit eine Schwierigkeit nach der anderen heraufbeschwört. ...“

Auch das deutsche Fernsehen zeigte sich zu Beginn der 1960er Jahre in großem Maße an Kino, Stars und Sternchen interessiert. Die überaus beliebte *Aktuelle Schaubude* ließ es sich nicht nehmen, in zwei aufeinander folgenden Sendungen Regisseur und Hauptdarsteller einzuladen und zu befragen. So kündigt ein

„Ich war Rikschafahrer, Meisterboxer, Astronaut und Bankdirektor – alles was der Kleinen Spaß machte. ...“



Die einstige Jahnschule heute: Links der Eingang zum ehemaligen Mädchentrakt. Dort fanden 1961 die Dreharbeiten zu *Der Lügner* statt

aktueller Programmhinweis für den 23. September 1961 an: „Sonabend, 18.45 Uhr – Künstler von internationalem Rang sind heute Abend Gast der Schaubude. ... Filmregisseur Ladislao Vajda (*Der Hund, der Herr Bozzi hieß*). Er dreht zur Zeit mit Heinz Rühmann *Der Lügner*. Ferner sind zu sehen: Lou van Burg, Johanna von Koczian, Götz George ...“

Und eine Woche später, am 30. September, trat Rühmann persönlich an: „Die *Aktuelle Schaubude* – 18.45 Uhr, Sonabend. Drei Publikumsliebhaber sind heute bei Carlheinz Hollmann zu Gast. Heinz Rühmann erzählt von seiner Arbeit zum Film *Der Lügner*, den er in Hamburg dreht. Sabine Sinjen kommt mit einer besonderen Überraschung zum Welt-Tierschutztag ins gläserne Studio. Mathias Wieman plaudert über seinen *General Quixotte* im Thalia-Theater.“

Bei soviel Aufhebungs war es für die Hamburger Kinoszene bedauerlich, dass der Film seine Uraufführung nicht an der Elbe erlebte. Der Verleih wanderte dafür an den Rhein und startete den *Lügner* am 21. Dezember 1961 im repräsentativen Ufa-Palast in Köln. Einen Tag später lief er auch in Hamburg und anderen Städten an. Den Vertrieb hatte übrigens Trebitsch-Kompagnon Walter Koppel übernommen, inzwischen Alleinherrscher über den *Europa-Filmverleih*.

Die deutsche Kritik äußerte sich zu meist wohlwollend: „Die ‚Lebenslüge‘, tragikomisch und mit herzlichen Tönen dargeboten in einem Film mit Heinz Rühmann. Erwachsenen zu empfehlen.“ (*Evangelischer Filmbeobachter*, Kritik Nr.

753/1961) Und im *Filmdienst* heißt es Anfang 1962: „Rühmann trägt das Spiel mit den leisen Tönen seiner genau schattierenden Charakterisierungskunst. Neben, nicht nach ihm besteht die Kindlichkeit der kleinen Julia Follina wahrhaft anrührend. Natürlich und liebenswürdig wirbeln die beiden Scherz, Märchen, Ironie und Ernst durcheinander.“

PRESSE-REZEPTION

Etwas rauer ging der *Spiegel* mit der *Real*-Produktion um: „Vom anonymen Schicksal seelisch genötigt, beschwört ein vereinsamter kleiner Angestellter (Heinz Rühmann) die konsumübliche Traumwelt: Um seiner achtjährigen Tochter ein ‚schöneres Leben‘ zu suggerieren, gaukelt er ihr vor, er sei Diplomat, Spion, Weltraumfahrer, Meisterboxer und Bankdirektor. Der auf die Verniedlichung von Problemen eingeschworene Regisseur Ladislao Vajda (*Ein Mann geht durch die Wand*) wahr zuweilen zwar den trockenen Witz der amerikanischen Vorlage (*The eleven lives of Mr. Leo*), doch mit fortschreitender Handlung versackt das Sujet in tiefende Sentimentalität und formaler Dürftigkeit.“

Knapp drei Jahre später führt der *Spiegel* den Filmtitel noch einmal, im Zusammenhang mit Heinz Rühmanns geplanten Lebenserinnerungen an. Wohl mit viel Hintersinn brachte das Magazin folgende Kurzmeldung: „Heinz Rühmann, 62, Filmschauspieler (*Der Lügner*), schreibt für die Münchner Illustrierte *Revue* seine Memoiren.“ ●



Der Verein trauert um

Hans Joachim Bunnberg

* 10. März 1934

† 6. November 2015

1955 bis 1995 Bildkamertechniker bei der *Real-Film* bzw. bei *Studio Hamburg*, Mitarbeit an unzähligen nationalen wie internationalen Filmproduktionen (auch bei dem Film *Der Lügner*), Außerordentliches Mitglied im *Berufsverband Kinematografie* (BVK), Entwicklung diverser innovativer Kamerainstallationen und Effekte, passionierter Sammler von Kameras und Zubehör.

Wir werden ihn als ebenso umtriebigen wie unverzagten Zeitgenossen in Erinnerung behalten, der immer hilfsbereit war, auch und vor allem in allen technischen Fragen. Sein unschätzbare Fachwissen auf dem Gebiet der Kameratechnik sowie die von ihm gesammelten Exponate hat er uns auch immer wieder beispielsweise für Ausstellungen uneigennützig zur Verfügung gestellt.

Dafür danken wir ihm von ganzem Herzen.



Eine vielversprechende neue Reihe zum Filmerbe Auf dem Wege zur Filmwissenschaft

Der glorifizierende Haupttitel und der etwas spröde Untertitel geben zu treffend den Charakter des Sammelbandes wieder: 31 Autoren haben in bislang wenig ausgeleuchteten Ecken herumgestöbert und Erstaunliches zu Tage gefördert. Im Kern geht es darum, wie in den letzten hundert Jahren die Begeisterung für den Film zur Beschäftigung mit dem Film geführt hat. Natürlich kann in dieser kurzen Ankündigung nur auf einige der 35 Aufsätze eingegangen werden.

Rolf Aurich, Ralf Forster (Hrsg.):

WIE DER FILM UNSTERBLICH WURDE

Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland.

Edition Text + Kritik
München 2015
416 Seiten

Preis: w 39,- €



Unter dem Motto „Ohne Archive keine Forschung – ohne Sammler keine Archive“ werden die Aktivitäten zur Gründung eines deutschen Filmarchivs gewürdigt. Die ersten Ansätze sind genau hundert Jahre alt: Hermann Häfker schlug 1915 unter dem Titel „Kinofilme als Sammlergegenstand“ vor, Filmaufnahmen sollten wie Bücher als Pflichtexemplare bei einer zentralen reichsdeutschen Stelle abgeliefert werden. Gut zehn Jahre später wird in Berlin beklagt, dass es in Deutschland noch immer weder ein Film-Museum noch ein Film-Archiv gebe.

Anfang der 1930er Jahre macht der Filmregisseur Hans Cürlis einen neuen Vorstoß: Er entwickelt einen Plan, auf internationaler Ebene eine „Grundkartei des Bestandes aller Archive in den Hauptsprachen“ zu entwickeln. Ausführlich wird auf die Bildung von Filmarchiven in Deutschland und Frankreich eingegangen, besonders auf die 1937 von Goebbels einberufene „Kommission zur Bewahrung von Zeitdokumenten“.

Überaus betrüblich nach wie vor, dass wichtige Bestandteile des damals geschaffenen Reichsfilmarchivs, die als „Beutegut“ nach Moskau verschleppt wurden, bislang nicht zurückgekehrt sind. Die DDR-Nachfolgeeinrichtung, das Staatliche Filmarchiv, kann immerhin mit einem Kuriosum aufwarten: 1970 startete der damalige Direktor eine Dokumentationsreihe über das „wirkliche Leben“ im Sozialismus zur Information für künftige Generationen; insgesamt entstanden bis 1986 300 Filme.

Auf einige Vorläufer und Förderer filmhistorischer Beschäftigung wird kenntnisreich verwiesen: Dazu gehörten die erste und einzige „Kino- und Photo-Ausstellung“ 1925 in Berlin, deren Eröffnung durch Stresemann tonfilmäßig festgehalten wurde, sowie die Ausstellung „60 Jahre Film“ 1955 in Paris, deren Übernahme 1958 in Berlin/DDR die Vorführung des Films *Metropolis* aus ideologischen Gründen unterschlug. An zwei so gut wie vergessene Vorkämpfer wird freundlich erinnert: Oskar Kalbus (1890–1987) hatte sich nicht nur für den Kulturfilm eingesetzt, sondern in den 1930er Jahren mit zwei Bild-Alben zum *Werden deutscher*

Filmkunst vor allem die Erinnerung an den Stummfilm aufgefrischt.

Ein wichtiger Multiplikator war auch Walther Günther (1891–1952), der sich als Herausgeber von Zeitschriften sowie eines umfangreichen Kataloges ausleihbarer Kultur- und Dokumentarfilme einen Namen gemacht hat; er schuf mit dem *Deutschen Bildspielbund* den ersten Verleihservice für staatliche und kommunale Einrichtungen. Neben „filmhistorischen“ Fernsehreihen (*Es darf gelacht werden* und *Willi Schwabes Rumpelkammer*) wird auch das Archivfilmtheater *Camera* in Berlin/DDR behandelt; die *Gilde deutscher Filmkunsttheater* wird dabei leider nur kurz erwähnt.

Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit den „Wegen zur Filmwissenschaft“. Es wird auf frühe Filmzeitschriften eingegangen und besonders Hans Traubs (1901–1943) *Ufa-Lehrschau* hervorgehoben: Eindrucksvoll sein Sammeleifer, der die größte Filmfachbibliothek Europas mit Hunderttausenden von Filmkritiken, Zensurkarten und Plakaten zusammen-trug.

Erfreulich differenziert wird auf Gunter Grolls Dissertation von 1937 („Film – die unentdeckte Kunst“) verwiesen. Sein Motto: Gegen den Film als Traumfabrik – für den Film als Kunstwerk. Aus der unverdienten Vergessenheit herausgerissen wird auch Fritz Terveen (1924–1992), der jahrelang am Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen und an der Landesbildstelle Berlin für die Bewahrung und Kommentierung von Filmen gewirkt hat.

Ein vielversprechender Beginn der neuen Reihe zum „Filmerbe“! ●

Joachim Paschen

Aus dem Verein Jahresrückblick 2014/15

MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Die diesjährige Mitgliederversammlung fand am 4. Juni 2015 wie üblich auf dem Gelände des Medien-Campus Finkenau statt, war gut besucht und hatte eine umfangreiche Tagesordnung. Nach dem Bericht des Kassenprüfers wurde der Vorstand entlastet. Herr Roß erklärte sich bereit, die Aufgaben des Kassenprüfers erneut zu übernehmen, und wurde einstimmig wieder gewählt.

Ausführlich wurden Themenvorschläge für die nächste Ausgabe des *Hamburger Flimmern* (22/2015) diskutiert. Die nächste Ausgabe soll möglichst schon im November erscheinen. Außerdem kündigte der Vorstand die erneute Beteiligung an der alle zwei Jahre stattfindenden Nacht des Wissens am 7. 11. 2015 an; er bat um tatkräftige Unterstützung. Die Matineen im Abaton-Kino sollen wie in den Vorjahren fortgesetzt werden.

NEUZUGÄNGE

Wie üblich konnten unsere Sammlungen in den letzten zwölf Monaten wieder beträchtlich ergänzt werden:

- Die Nachlassverwalter des im September 2014 im Alter von 84 Jahren verstorbenen Hamburger Filmproduzenten und Regisseurs Fritz Matthies überließen Filmbücher und DVDs mit Filmklassikern.
- Christa Paul/Hamburg überließ mehrere Jahrgänge der Fachzeitschrift „epd-Film“.
- Sylvia Zarnack geb. Beck überließ aus dem Nachlass ihres Vaters weitere Bücher; von Frau Fuhrmann stammen Bücher aus dem Nachlass ihres Sohnes Hans-Peter; eine weitere Buchspende kam vom Filmemacher Dennis Albrecht.
- Vom Medienzentrum Rendsburg stammen ca. 200 16mm-Filme, überwiegend FWU-Unterrichtsfilme, darunter einige längere Spielfilme, sowie einige Regale.
- Ronald Siemund (Barsbüttel) überließ ca. 20 Tonbänder mit Musik aus der Aktuellen Schaubude der 1960er Jahre sowie ein funktionierendes Tonbandgerät.
- Der Cutter und HfBK-Mediendozent Bernd Upnmoor übergab uns nach seiner Pensionierung als HAW-Lehrbeauftragter seine Beispielsammlung von Filmutensilien und Lehrmaterialien.
- Reinhard Saloch von der Geschichtswerkstatt Barmbek schenkte uns seine im Normal-8-mm-Format gedrehten Reise-filme aus den 1960er Jahren.
- Von Edith Heitmann bekamen wir eine kleine Sammlung von kurzen Ozaphan-Filmen sowie einen Projektor mit Hand-kurbelbetrieb geschenkt.

- Joachim H. Heym aus Ellerbek vermachte dem Verein aus dem Nachlass seines Schwiegervaters Paul Eckel einen tschechischen 8mm-Projektor (Optilux).
- Aus den Beständen der im Herbst 2015 aufgelösten Deutschen Wochenschau GmbH konnten Bilder, Plakate, DVDs und einige Anerkennungspreise vor der Vernichtung bewahrt werden. (Besonders betrüblich für Hamburg ist die Überlassung des einzigartigen Filmbestandes an das Bundesarchiv in Berlin.)

ERFASSUNG DER BESTÄNDE

Mit Hilfe unseres Mitgliedes Gerhard Jagow wurde die Erfassung des 16mm-Film-Bestandes fortgesetzt; insgesamt gibt es ca. 550 Titel. Mit Hilfe einer externen Erfassungskraft wird der Bestand auf neue Signaturen umgestellt.

BETEILIGUNG AN VERANSTALTUNGEN

Am 18. April 2015 fand wieder die Lange Nacht der Museen in Hamburg statt; im Wasser-Forum und in den Räumen der Stiftung WasserKunst auf der Elbinsel Kaltehofe liefen an diesem Abend parallel zwei Filme aus dem umfangreichen Repertoire von Bodo Menck (siehe dazu auch den ausführlichen Bericht auf Seite 10).

Den Cinegraph konnten wir für den diesjährigen Kongress *Menschen im Hotel – Filmische Begegnungen in begrenzten Räumen*, der vom 14. bis 22. November in Hamburg stattgefunden hat, mit Fotomaterial u.a. aus dem Janke-Nachlass unterstützen.

Zudem stellten wir umfangreiches historisches Bildmaterial für ein Austausch-Projekt der Kinemathek Hamburg in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Zentrum Hyderabad zur Verfügung – Thema war eine reizvolle Mischung von historischen und aktuellen Fotos von Kinopalästen, Filmateliers und Kinokultur in Hamburg und Hyderabad (Indien): Diese Foto-Ausstellung fand in der Rathaus-Diele, Rathausmarkt 1, vom 26. 10. bis 4. 11. 2015 statt.

Auch für eine kürzlich in der Geschichtswerkstatt Ottensen gezeigte Ausstellung zur Geschichte der Bahnenfelder Straße konnten wir einige Fotos (z.B. das alte Elite-Theater) beisteuern. Last-but-not-least stellten wir unseren silberfarbenen gestrichenen Ernemann-8-Filmprojektor als imposantes Dekorationsstück für die Begleitpräsentation des Filmfest-Programms in der Europa-Passage zur Verfügung, wo er rund zwei Wochen von der Laufkundschaft bestaunt werden konnte (natürlich befand sich dort auch ein Hinweis auf unseren Verein als Leihgeber und auch ältere Exemplare unserer Vereinszeitschrift lagen zur Werbung aus).



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 2015 und Frühjahr 2016

Sonntag, 13. Dezember, 11 Uhr
Wiederentdeckter Hamburg-
Spielfilm „Konsul Strotthoff“



Der 1954 uraufgeführte Film unter der Regie von Erich Engel entstand und spielt größtenteils in Hamburg: Ein überaus charmanter Konsul (Willy Birgel) reist nach Salzburg und erhält von der reizenden Musikstudentin Marianne (Inge Egger) eine Stadtführung. Die junge Frau und der alte Mann erleben einen romantischen Tag, aber trennen sich ohne jede weitere Verabredung. Mariannes Freund wird etwas später als Dirigent an die Hamburger Staatsoper verpflichtet. Sie folgt ihm und trifft in Hamburg natürlich wieder auf den Konsul. Marianne muss sich entscheiden zwischen dem weltgewandten älteren und dem spröden jungen Mann. Großmütig verzichtet der Konsul! Marianne und ihr Freund haben großen Erfolg mit einer Neuinszenierung von Webers Freischütz, und Marianne erkennt, dass sie nur den jungen Mann wirklich

liebt. Volker Reißmann berichtet vorab mit einigen Fotos von den Dreharbeiten darüber, wie dieser Film, der seit seiner Uraufführung vor gut 60 Jahren kaum noch irgendwo zu sehen war und somit eine echte Wiederentdeckung darstellt, hergestellt wurde.

Sonntag, 24. Januar, 11 Uhr
Hamburg in Farbe



Es ist immer wieder ein besonderes Erlebnis, Farbfilme aus einer Zeit zu sehen, die man sonst nur schwarz-weiß erinnert. In der letzten Zeit sind weitere solcher Filme aus den Jahren 1935 bis 1952 aufgetaucht, die Hamburg von einer ungewohnten Seite zeigen. Es sind keine Propaganda-, sondern Amateurfilme, die ein unverstelltes Bild über die Vor- und die Nachkriegszeit vermitteln. Auf vielfachen Wunsch wird auch der schwedische Film über die Situation der Hamburger Jugend 1948/49 vorgeführt. Konstantin von zur Mühlen und Joachim Paschen erläutern die Filme fachkundig.

Sonntag, 22. Februar, 11 Uhr
Drehort Hamburg – die
Hansestadt als Filmmetropole



Die dritte aktualisierte und komplett neu bebilderte Auflage des bekannten Standardwerks „Filmstadt Hamburg“ von Michael Töteberg ist Ende 2015 im VSA-Verlag erschienen. Anhand einiger Ausschnitte von in Hamburg gedrehten Filmklassikern soll an die wechselvolle Geschichte der Stadt als beliebte Filmlocation erinnert werden. Zudem werden einige seltene und erst für dieses Buch im Rahmen langwieriger Recherchen wiederentdeckte Fotos gezeigt: Spektakuläre Starbesuche (Orson Welles, Hildegard Knef, Walt Disney, William Holden, Alfred Hitchcock) sowie Aufnahmen von aufwendigen Außendrehen in der Stadt belegen die Bedeutung Hamburgs ab 1945 als eine der wichtigsten Produktionsstätten der deutschen Filmwirtschaft. Im Gespräch mit Volker Reißmann stellt der Autor sein Buch persönlich vor.

Sonntag, 20. März, 11 Uhr
Hamburg und sein Müll



Vom Ascheimer zur Mülltonne: Die Abfallentsorgung hat eine lange Geschichte in Hamburg, die in Bildern und Filmen festgehalten wurde. Im Gespräch mit Andree Möller von der Pressestelle der Stadtreinigung Hamburg wird gezeigt, wie in den letzten 100 Jahren Müll gesammelt, getrennt und verbrannt wurde.

Sonntag, 1. Mai, 11 Uhr
Hamburg und der Erste Mai



Eine kleine Geschichte der Maifeiern in Hamburg: Filme, Bilder, Plakate, Reportagen zeigen, wie sich der einstige „Kampftag der Arbeiterklasse“ entwickelt hat. Mit Einführung von Joachim Paschen.



screenShot
www.screenShot-berlin.com

**Professionelles Filmscanning aller Formate:
16 & 35mm, Super8, N8 & 9,5mm Pathé**

Wir digitalisieren Ihre analogen Filme mit der neuesten Technik in hervorragender Qualität auf DVD oder als Datei für die Nachbearbeitung am Computer.

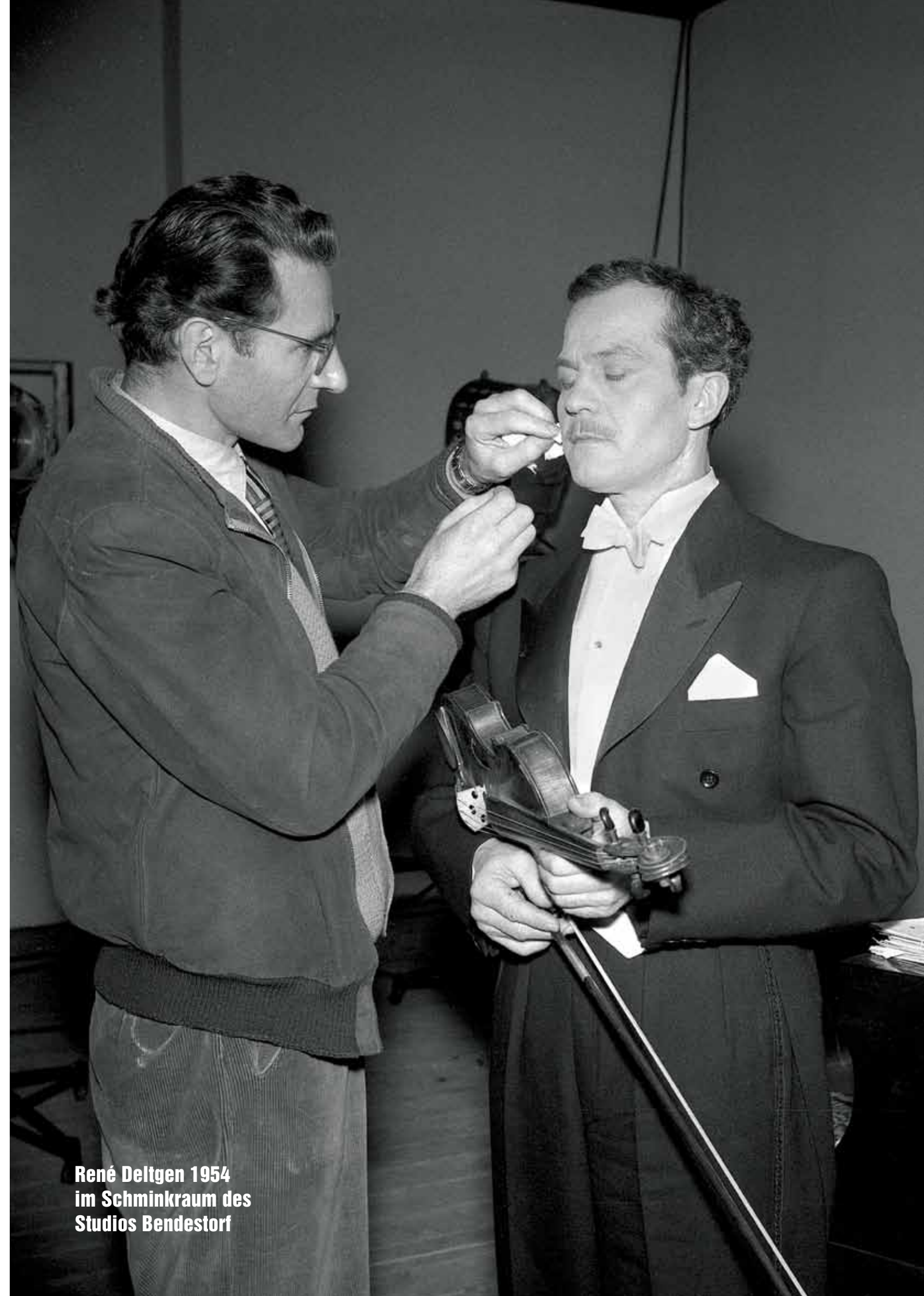
Für professionelle Zwecke bieten wir Auflösungen bis 2,3 K und digitale Filmrestauration an. **Testen Sie uns schon ab 20,00 €**

* videofilmen, 06/2015 (32. Jahrgang)

screenShot
Inh. Dipl.-Ing. M. Loose

Sredzkistr. 24 · 10435 Berlin-Prenzl. Berg · Tel. 030 - 40 50 59 82
Zillestr. 9 · 10585 Berlin-Charlottenburg · Tel. 030 - 89 61 07 16





René Deltgen 1954
im Schminkraum des
Studios Bendestorf

MEERWALD

**WILLY BIRGEL
INGE EGGER**

**CARL WERY
ERIK SCHUMANN
IDA KROTTENDORFF
MARGARETE HAAGEN
CHARLES REGNIER**

KONSUL Strotthoff

CAPITOL
FILM



Regie:

ERICH ENGEL



EIN CAPITOL-FILM IM PRISMA-VERLEIH

