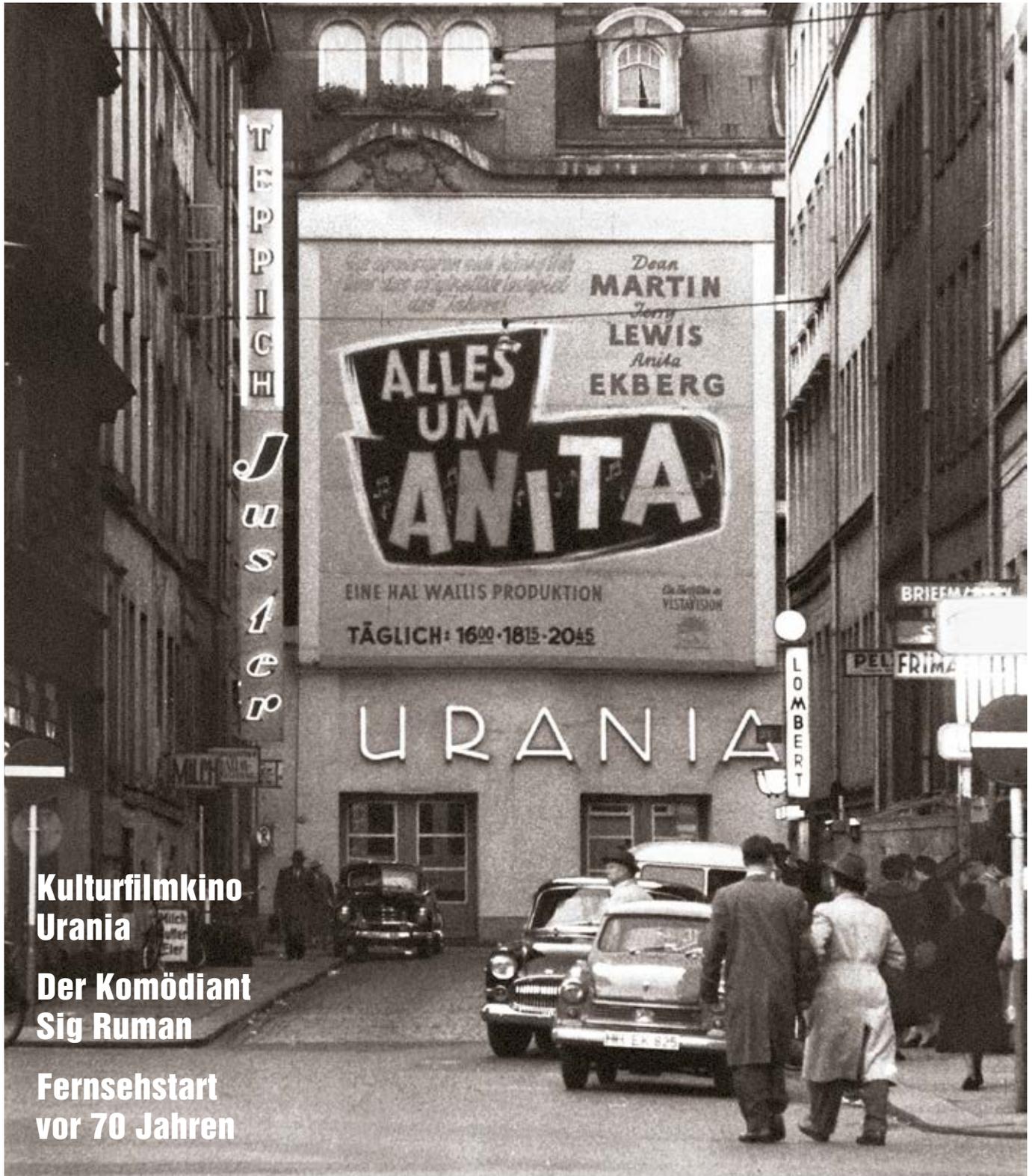




Hamburger

FLIMMERN

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



**Kulturfilmkino
Urania**

**Der Komödiant
Sig Ruman**

**Fernsehstart
vor 70 Jahren**



Werbung am Hauptbahnhof
für das Urania, 1952

Inhalt

- 5** EDITORIAL
- 6** FERNSEHGESCHICHTE
Hamburgs Fernsehen in den Kinderschuhen
Wie der NWDR vor 70 Jahren auf Zuschauer-Fang ging
- 13** BUCHREZENSION
Hellmuth Costard:
Das Wirkliche war zum Modell geworden
- 14** FILMGESCHICHTE
Von St. Pauli nach Hollywood
Der Komödiant Sig Ruman
- 19** BUCHREZENSION
Gekurbelt, entfesselt, bunt, digital:
Kameratechnik und Filmkunst (Cinegraph-Katalog)
- 20** ALTE HAMBURGER LICHTSPIELHÄUSER
Anspruchsvolle Kulturfilm-Spielstätte
Das Urania-Kino (1927–1980)
- 30** FILMGESCHICHTE
Hamburg wird zum Tor
für Winnetous Kinowelt
- 38** FILMGESCHICHTE
Der Luftkrieg im Film
Eine Übersicht 80 Jahre danach
- 42** FILMGESCHICHTE
Ein Chronist seiner Zeit
Axel von Koss und sein Heimatfilmdienst
- 47** FILMGESCHICHTE
Bill Rebanes „Heide-Hollywood“
Bendestorf in den 1960er Jahren
- 50** MATINEEN
Sonntagsmatineen 2023 | 2024
im Abaton-Kino und Magazin-Filmkunsttheater

Impressum

Hamburger Flimmern

Die Zeitschrift des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V.
www.filmmuseum-hamburg.de, www.fernsehmuseum-hamburg.de
Redaktion: Michael Töteberg, Dr. Joachim Paschen, Volker Reißmann
Adresse: Finkenau 35, 22089 Hamburg, T. 040. 428 31 31 50,
info@filmmuseum-hamburg.de | **Erscheinen:** einmal jährlich
Anzeigen: sind gern gesehen | **Bezug:** für Mitglieder kostenlos
Gestaltung und Layout: atelier anita wertiprach, Hamburg

Titelfoto: Horst Janke / Staatsarchiv Hamburg
Foto U2 und U3: Carl Schütze / Staatsarchiv Hamburg
Rückseite: Archiv Film- und Fernseh museum Hamburg e.V.





Zur Erinnerung an die Zeit bei der *Deutschen Wochenschau* in Rahlstedt: Fünf Jahre, von 1968 bis 1973, war Birgit Pfitzner dort beschäftigt; unter anderem als Übersetzerin der Filmkommentare bei den Olympischen Spielen in München. Auf einer selbstgebastelten Bühne im Schuhkarton-Format stellten sich die damaligen Kolleginnen und Kollegen selbst dar.

Foto: privat



Joachim Paschen Volker Reißmann Michael Töteberg

Liebe Mitglieder, liebe Freunde, liebe Leserin, lieber Leser,

wir freuen uns, die 29. Ausgabe des *Hamburger Flimmern*, der jährlich erscheinenden Zeitschrift des Vereins *Film- und Fernsehmuseum Hamburg*, in gewohntem Umfang herauszugeben. Wir hoffen, Ihnen eine interessante Ausgabe mit vielen neuen Einblicken in die Hamburger Mediengeschichte zu bieten.

An dieser Stelle möchte der Vorstand besondere Ergebnisse der Arbeit in den letzten zwölf Monaten hervorheben:

- Die gut besuchte Mitgliederversammlung fand am 27. September 2022 im Hörsaal auf dem Medien-campus der Finkenau statt. Der Vorstand wurde in seinem Amt bestätigt.
- Nach dem Ende der Ausstellung zur Hamburger Film- und Kinogeschichte Mitte 2022 überließ das *Altonaer Museum* dem Verein eine Reihe von Schrift- und Bildtafeln.

Weitere Schenkungen wurden im vergangenen Jahr dankend angenommen:

- von Hartmut Mischke zahlreiche Gegenstände aus seiner umfangreichen Sammlung, darunter Vorführgeräte, Filmspulen, Klebpressen sowie 35- und 16-mm-Filme wie die *Hochseefischer*, *Inge Meysel*, *Doggerbank*, *Das Männerschiff*
- von Karl-Heinz Töpffer aus der Hinterlassenschaft eines Nachbarn dessen Sammlung von Kino-Besuchen in Hamburg in den 1960er Jahren
- von Annette Grizivatz eine umfangreiche Mappe des früh verstorbenen Betreibers der *Urania*-Filmbühne Friedrich Frisch, die die Außenwerbung des Kinos in der 1950er Jahren dokumentiert (siehe den Beitrag auf Seite 20–29)
- Von Reinhold Happel sein gesammeltes Material zur Hamburger Kinogeschichte: Bauanträge, Eröffnungsanzeigen und andere Dokumente, vornehmlich aus den Jahren 1927 bis 1949, sowie Interviews mit Kinobetreibern

- von Birgit Pfitzner Materialien zur Arbeit der *Deutschen Wochenschau* in Hamburg, auch ein Abschiedsgeschenk der damaligen Mitarbeiter
- von Norbert Pieper eine Sammlung der Programmhefte des *Fantasy Filmfestes Hamburg* von 1992–2005
- von Wolfgang Kirmse Literatur zur Geschichte von Film und Fernsehen
- von Sylvia Richter fünf Alben mit Autogrammen von Filmschauspielern aus den 1920er und 1930er Jahren sowie eine umfassende Sammlung der *Illustrierten Film-Bühne*
- vom *Filmmuseum Düsseldorf* zwei elektronische Digital-Scans von Filmen der rund 50 Jahre in Hamburg tätigen Dramaturgin und Regisseurin Charlotte Decker (1916–2006) mit dem Titel *Nach Feierabend* (1965) und *Besinnung* (1956)
- von Reimer Siemers drei Schmalfilmrollen (Normal-8), die interessante Hamburgensien aus den 1960er und 1970er Jahren (Rathausmarkt, Elbtunnel, Bäckerbreitergang, Kohlhöfen etc.) und Aufnahmen des Tierparks Hagenbeck in Stellingen beinhalten

Neben den Filmveranstaltungen im *Abaton* wurden auch im *Magazin* Programme zur Geschichte Hamburgs gezeigt. Die Erfassung der Bestände an Zeitschriften ist mit Hilfe von Renate Bruhn und Michael Weigt abgeschlossen. Das gilt auch für Sammlung an Drehbüchern, die auf den neusten Stand gebracht wurde: Sie umfasst 359 Titel.

Die Kooperation mit dem *Filmmuseum Bendestorf* wird fortgesetzt. Unsere Anfrage wegen einer Ausstellung in Räumen der Staats- und Universitätsbibliothek ist grundsätzlich positiv beantwortet worden; nach einer Vorbesprechung wird als Termin Frühjahr 2024 ins Auge gefasst.

Joachim Paschen i. A. des Vorstands

Hamburgs Fernsehen in den Kinderschuhen

Wie der NWDR vor 70 Jahren auf Zuschauer-Fang ging

Von Joachim Paschen



Foto: Luftamt Hamburg / Staatsarchiv

Als am 25. Dezember 1952 der Nordwestdeutsche Rundfunk mit der täglichen Ausstrahlung eines zweistündigen Fernsehprogramms begann, waren in Hamburg weniger als 100 Empfangsgeräte angemeldet, im gesamten Sendegebiet der ehemaligen britischen Besatzungszone knapp 1000.

Der Sendebeginn nach zweijährigem Probetrieb und dreimonatiger Vorbereitung hatte unter Druck gestanden: Wenige Tage zuvor, am 21. Dezember, hatte der Fernsehfunk der DDR von Adlershof aus seinen Sendebetrieb aufgenommen. Nun mussten von Hamburg aus mit einem attraktiven Programm fast aus dem Stand heraus Zuschauer und Zuschauerinnen für das Fernsehen begeistert werden.

Das erste Jahr war eine Zeit des Experimentierens, technisch wie inhaltlich wie formal. Die Publikumszahlen

stiegen nur langsam: Neugierige sammelten sich vor den Schaufenstern der Radio- und Fernsehfachgeschäfte oder in Gastwirtschaften, wo etwa die Hälfte der Geräte standen; ihre Produktion kam nur langsam in Gang, sie kosteten zwischen 1000 und 3000 DM, das Zweifache bis Sechsfache eines Monatslohns.

Die Darstellungen über die Anfangszeit des Fernsehens in Hamburg stützten sich vorwiegend auf Erinnerungen der Pioniere, die nicht frei von Selbstgefälligkeiten sind. Hier soll es um die Reaktion der Öffentlichkeit auf den Kampf

des neuen Mediums um die Gunst des Publikums gehen.

Die Sendungen der ersten Woche zeigten bereits die wesentlichen Ingredienzien des künftigen Programms. Da gab es live gezeigte Fernsehspiele, Direktübertragungen von Sportveranstaltungen, Bunte Abende mit viel Musik und Gesang, Kabarett, Kulturfilme, praktische Ratschläge. Vorläufig nur an drei Tagen wurde eine Nachrichtensendung ausgestrahlt, bebildert mit *Wochenschau*-Ausschnitten und ergänzt durch eine gezeichnete Wetterkarte.

Kritisiert wurden die häufigen Wiederholungen und Griffe zur Konserve: Die Zweckentfremdung des kleinen Bildschirms zum Heimkino widerspreche dem Motto „Fernsehen ist Leben“, meinte der *Spiegel* Anfang Januar 1953: „Das Publikum wird sich für ein mäßiges Programm keine teuren Geräte anschaffen.“ Tatsächlich schickte der Verband der Hamburger Fernsehändler vier Wochen nach Sendebeginn ein Protesttelegramm an den NWDR: „Wir verlangen wirklich unterhaltsames Hauptprogramm.“

DER ZAUBERSPIEGEL

Mit Versuchen für ein Zwei-Stunden-Programm jeweils am Montag, Mittwoch und Freitag war bereits Ende November 1950 begonnen worden, nachdem auf einem der beiden Hochbunker auf dem Heiligengeistfeld eine Antenne montiert worden war und ein Sender seinen Betrieb aufgenommen hatte. Das Schema war in den ersten Monaten sehr einfach, da nur eine elektronische Kamera aus dem Altbestand der Reichsrundfunkanstalt und ein Filmabtaster zur Verfügung standen: Wie im Kino liefen zunächst eine Ausgabe der *Neuen Deutschen Wochenschau*, dann ein Kultur- und anschließend ein Spielfilm. Ende Mai 1950 wurde eine erste Außenübertragung gewagt, die die Eröffnung der Landwirtschaftsausstellung vor der Haustür des Bunkers zeigte: „Das Fernsehen im Freien, heute noch ein ungewohnter Anblick, wird morgen schon eine Selbstverständlichkeit sein.“

Allmählich erweiterte sich das Programm: Es gab aktuelle Reportagen (*Was ist los in Hamburg?*), gelehrte Vorträge (*Eisenfunde in der Steinzeit*), Kurse zum Tanzen und Zeichnen, Kinderstunden (*Kasperle*), Karikaturen (*Sind Sie im Bilde?*), Übertragungen von Veranstaltungen (*Zauberer Kalanag im Flora-Theater*), Gespräche am halbrunden Tisch (Gleichberechtigung der Frau); ab Anfang 1952 brachte der Bildschirm an den drei Tagen jeweils eine Nachrichtensendung (später: *Tagesschau*) mit anschließender Wetterkarte und einer Gedenkminute an ein Ereignis der Vergangenheit. Ab Mitte September 1952 wurden die Sendungen des *Zauberspiegels* abgesetzt, damit sich die Fernsehleute ganz auf die Eröffnung des täglichen Programms am Zweiten Weihnachtstag vorbereiten konnten.

In der Presse, vor allem in den Rundfunkzeitschriften, wurde bereits Anfang 1951 kräftig der „Lockruf des Wunders“ angestimmt. Das war auch bitter nötig: In Hamburg standen gerade einmal 50 Geräte empfangsbereit, eines für Stammgäste im Alsterpavillon, eines im Schaufenster einer Lokalzeitung und einige weitere in Gaststätten. Die Geräteindustrie und der Fachhandel begannen bereits von US-amerikanischen Verhältnissen zu träumen, wo 1950 mehrere Millionen Empfangsgeräte verkauft worden waren. So wurde auf den NWDR entsprechend Druck gemacht: Es sollten Fernsehstuben eingerichtet werden, damit möglichst viele Hamburger das „neue kommende Zauber-Instrument betrachten können“. Man sprach vom „Fernseh-Fieber“, aber der NWDR ließ sich nicht aus der Ruhe bringen und beharrte auf seiner Vorbereitungszeit.

DIE WELT KOMMT IN DIE STUBE

Mit Zeitungsüberschriften wie „Ab Weihnachten tägliches Fernsehen“ wurde das Publikum im Sendebereich des NWDR im Herbst 1952 auf die Eröffnung vorbereitet. Voraussetzung war die Fertigstellung von Übertragungsbrücken über Hannover nach Köln sowie nach dem von Hamburg aus versorgten Berlin; da es daran haperte, begann das Gemeinschaftsprogramm aller Sender erst am 1. Januar 1953.



Oben: Der Beginn des regelmäßigen Fernsehens in Hamburg am 25. Dezember 1952

Linke Seite: Im Herbst 1953 eröffnet: Die Fernsehstudios in Lokstedt

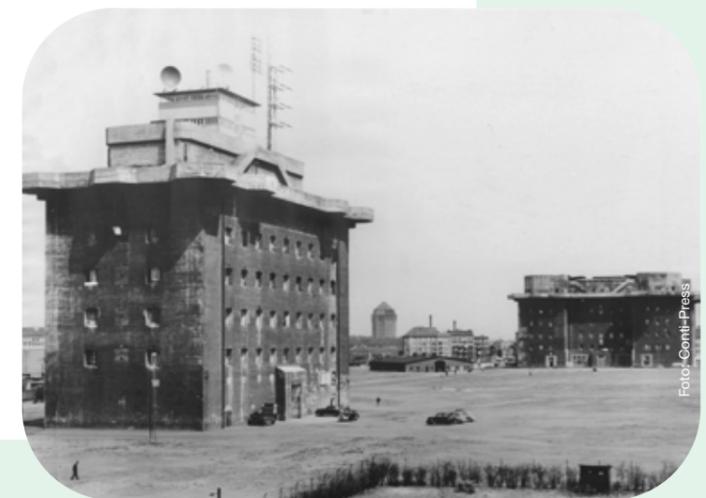


Foto: Conih-Press

Auf dem kleinen Bunker stand die Antenne, im großen Bunker waren die Studios

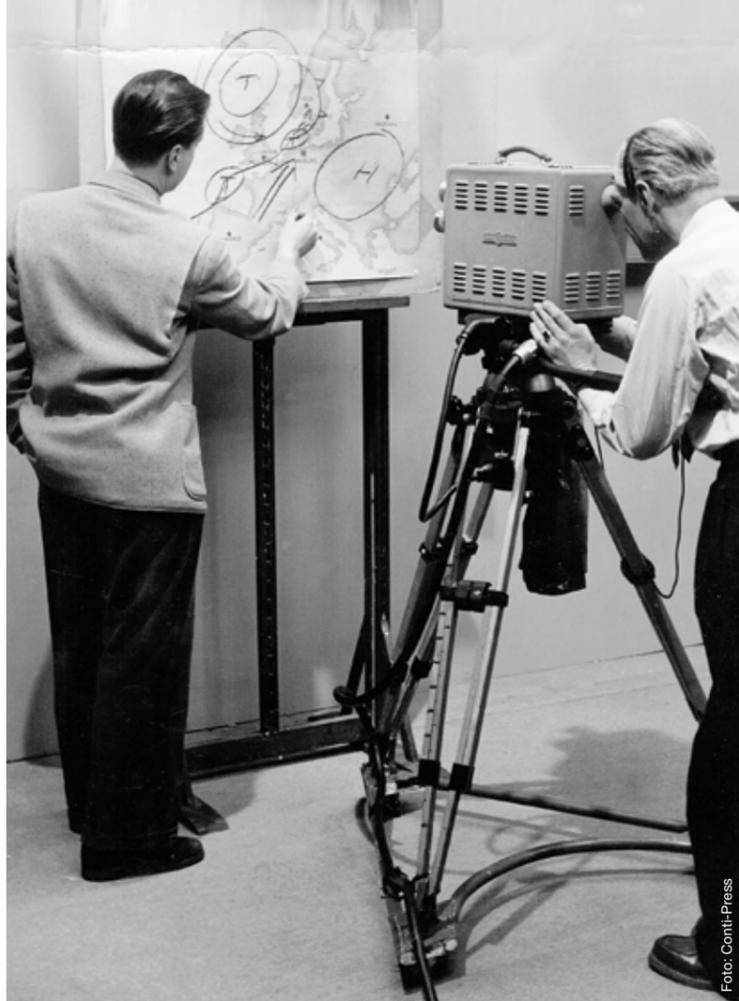
Natürlich waren auf dem Bildschirm kurze Reden zu erleben, vom Intendanten Werner Pleister („Wir versprechen Ihnen, das neue geheimnisvolle Fenster in Ihrer Wohnung in die Welt mit dem zu füllen, was Sie interessiert, Sie erfreut und Ihr Leben schöner macht!“), vom Technischen Direktor Werner Nestel („Noch im Laufe des Jahres 1953 wird sich das Fernsehen auf die Gebiete der anderen westdeutschen Rundfunkanstalten ausdehnen“) und des Bundespostministers Hans Schubert („Deutschland hat schon vor 13 Jahren vor der Eröffnung eines allgemeinen Fernsehbetriebes gestanden, die aber durch den Ausbruch des Krieges verhindert worden ist“).

Das „Fenster zur Welt“ bewährte sich vor allem bei der aktuellen Berichterstattung. Es gab langfristig geplante Großereignisse, wie die Krönung der britischen Königin Elizabeth II. am 2. Juni in London: Zum ersten Mal verabredeten sich westeuropäische Sendeanstalten, ein Ereignis gemeinsam über Richtfunkstrecken zu übertragen mit einer Kommentierung in der jeweiligen Sprache. Wochen zuvor wurden bereits drei von der BBC produzierte Halbstunden-Filme gezeigt. Zusätzlich zum Live-Erlebnis am Vormittag gab es am Abend noch ein Großfeuerwerk über der Themse zu sehen: „Es war Fernsehen, wie man es sich erträumt“, hieß es in der *Funk-Illustrierten*. Von 40 telefonisch befragten Fernsehteilnehmern zeigten sich von der Übertragung 17 begeistert und 7 enttäuscht, von der deutschen Kommentierung nur 4 begeistert und 15 enttäuscht.

Auch auf die Wahl zum 2. Bundestag am 6. September konnte man sich vorbereiten. Drei Wochen zuvor erhielten die Wähler Aufklärung: *Wie wird gewählt – wie wird gezählt?* Dann hatten die Parteien zwei Wochen Gelegenheit, jeweils abends um 20 Uhr zur Wahl zu sprechen; am 3. September lief eine gefilmte Wahlrede von Konrad Adenauer über die Bildschirme, am Wahlsonntag gab es abends ab 22 Uhr erste Ergebnisse. Die erste Sitzung mit der Wahl des Bundestagspräsidenten am 6. Oktober wurde über eine provisorische Leitung vom Bundeshaus über den Venusberg zum Kölner Sender live übertragen. Drei Tage später erfolgte die Wiederwahl Adenauers zum Bundeskanzler; er stand unmittelbar danach vor einer



Die *Funk- und Fernsehillustrierte* wollte mit einem Preisausschreiben das Interesse für das neue Medium steigern



Die Wetterkarte nach der *Tagesschau* entstand per Hand

Fernsehkamera und gab in aller Kürze sein erstes Fernseh-Interview.

Schwieriger war es mit unvorhergesehenen Ereignissen: Ein Bericht des niederländischen Fernsehens über die Flutkatastrophe Anfang Februar musste mit dem Flugzeug nach Hamburg gebracht werden. Auch beim Arbeiteraufstand am 17. Juni in Berlin standen zwei Fernsehreporter mit ihrer Schmalfilmkamera mitten im Geschehen: Es brauchte allerdings einige Stunden, bis der Film entwickelt, geschnitten und sendefertig war. Den Rang liefen ihnen die Radioreporter ab, die ihre Hörer vom frühen Morgen bis in die Nacht auf dem Laufenden hielten: „Es war, als sei die Zeit der alten ‚Sondermeldungen‘ wieder ausgebrochen“, erinnerte sich die *Funk-Illustrierte*.

Die mit Hilfe der *Neuen Deutschen Wochenschau* ausgestalteten Aktualitäten der *Tagesschau* wurden durch Aufnahmen eigener Kameraleute ergänzt, die zu Brennpunkten geschickt wurden. Jan Thilo Haux etwa begab sich im März auf einem Tonnenleger nach Helgoland, wo er nach der Freigabe der

Insel die Folgen der britischen Totalzerstörung und die bisherigen Aufräumarbeiten dokumentierte: Der erste Neubau, ein Kraftwerk, wärmte die Baracken der Bauarbeiter und trieb die Trümmer-Aufbereitungsanlage an. Auf der freigeräumten Düne war ein Zelt für die zu Pfingsten erwarteten Kurgäste geplant, die sich auch auf frische Brötchen der Inselbäckerei freuen durften.

HAMBURGER EREIGNISSE

Vor Ort waren die Fernsehmacher mit ihrem Übertragungswagen aktiv: Am Vormittag des 30. April wurde live die Eröffnung der Internationalen Gartenbauausstellung zu Füßen des vom niederländischen Rundfunkgerätebauer Philips gestifteten Turms in Planten un Blomen übertragen; es folgten in den folgenden Wochen Sendungen mit einem Bummel durch die Gartenschau, einem Turnier mit Tänzern aus Belgien, Dänemark, England, Frankreich, Holland, Österreich und der Schweiz sowie direkt aus dem Orchideen-Café ein Tanz im Freien.

Anfang August gab es täglich Berichte über das Deutsche Turnfest; am 9. August zog sich über Stunden der Festzug der Hunderttausend über den Rathausmarkt und das Abschlussfest im Stadtpark hin, unterbrochen von Pausen mit Lautsprechermusik und Bildern vom Geschehen am Rande. Drei Tage später wurde die Eröffnung des Deutschen Evangelischen Kirchentages in der Michaelis-Kirche mit Predigt und Grußworten übertragen, am 12. August die Abschlussfeier mit einer Viertelmillion Menschen auf der Festwiese im Stadtpark. Der Wahl zur Bürgerschaft am 1. November und ihren Folgen wurde keine Ankündigung gewährt.

„Manege frei!“ hieß es, wenn aus der Dressurhalle von Hagenbecks Tierpark ein ausgewähltes Programm übertragen wurde. Unter dem Titel *Ihr Brief für morgen früh* ließ eine Reportage die Nachtschicht im Postamt 1 am Hühnerposten nacherleben. Gerne machten die Fernsehkameras im Sommer auch Aufnahmen, wenn die feine Gesellschaft sich beim Deutschen Derby in Horn traf und auf die Sieger beim Trabrennen in Bahrenfeld gewettet wurde. Eine Sommernacht in Planten un Blomen sollte dem Wiederaufbau des zerstörten

Opernhauses dienen: Zu sehen und zu hören waren die Solisten, der Chor und das Ballett der Staatsoper, Volkschöre aus Altona und Barmbek sowie neben dem Philharmonischen Staatsorchester die Kapelle der Polizei. Am 22. September wurde aus dem Operettenhaus die Varieté-Revue *Black and white* übertragen, in der Pause lief die *Tagesschau* vom Vortag.

Besonders attraktiv fanden die Zuschauer Sportereignisse: Bei der Olympiade in Helsinki musste man sich im Sommer 1952 mit Filmberichten begnügen, deren tägliche Ausstrahlung zahlreiche Menschen vor die Schaufenster im Pressehaus am Speersort lockte. Die erste direkte Übertragung eines Fußballspiels zwischen dem HSV und seinem Stadtrivalen Altona 93 am 23. August 1952 (mit Ach und Krach 4:3 für den HSV) galt als Beweis für die Möglichkeiten des Fernsehens. Allerdings rief dieser Erfolg den Deutschen Fußballbund auf den Plan: Er fürchtete um die Ticketeinnahmen und verlangte eine ausreichende Vergütung für die Übertragungsrechte. Bis es im Sommer 1953 zu einer vorläufigen Einigung kam, konzentrierte sich das Fernsehen auf andere Sportarten und zeigte Leichtathletikwettkämpfe, Tennisturniere, Pferderennen und Boxkämpfe.

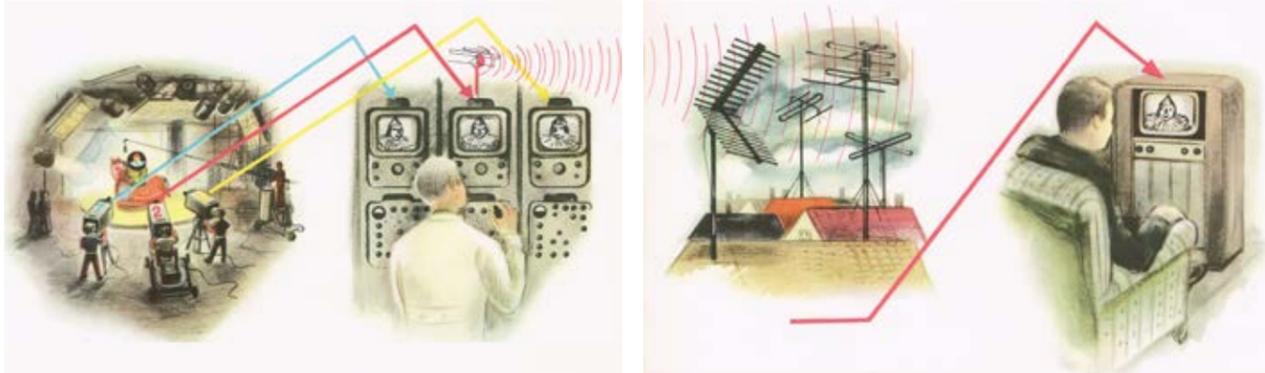


Oben: Der zum Übertragungswagen umgebaute Omnibus

Mitte: Drängerei vor dem Pressehaus: Sendungen über die Olympiade in Helsinki

Unten: Gäste im Keller des neu aufgebauten Alsterpavillons versammelten sich vor dem kleinen Bildschirm





Erklärung für die Zuschauer: Das am Mischpult ausgewählte Kamerabild aus dem Studio gelangt über die Antenne in die Wohnstube

Berichtenswert war es auch, wenn der Zauberer Kalanag im neuen Operettenhaus vor 1500 „Ostzonen-Flüchtlingen aus dem Lager Wentorf“ auftrat oder der Zirkus Krone in seinem Jubiläumsprogramm u.a. „Clownerien im Weltformat“ zeigte. Direkt übertrugen Kameraleute in diskreter Aufstellung einen Vespergottesdienst aus der St.-Trinitatis-Kapelle in Altona und in weißem Kittel sowie mit Gesichtsmaske eine Operation aus dem Universitätskrankenhaus.

Überdies wurden zahlreiche frisch gefertigte Filmstreifen mit Bezug zu Hamburg wiederholt gezeigt: Der Nachwuchswerbung für den Beruf des Seemanns diente der 13-Minuten-Beitrag *Schiffsjunge heute – Kapitän morgen*. Der Kurzfilm *Von Elbe 1 bis Hamburg* verdeutlichte, wie der Einsatz von Lotsen, der Schiffsmeldedienst und die neuentstehende Radarkette für die Sicherheit auf dem Wasserweg zwischen Elbmündung und Hafen sorgten. Carsten Diercks machte mit seiner 16-mm-



Fernsehspiel im winzigen Studio: *Die vergessenen Gesichter* von Walter Jens

Kamera einen „Bäderbummel“ entlang der Nord- und der Ostseeküste, um Ausflugsziele und Ferienorte vorzustellen. Vom „Handwerk unter Wasser“ berichtete der Tauchermeister Friedrich Harmstorf.

„KRÖNUNG DES FERNSEHENS“

Besonders stolz war man auf ein neues Genre, das Fernsehspiel: Eigens für das Fernsehen geschriebene Stücke, die in einem knapp 200 Quadratmeter großen Studio im Hochbunker aufgeführt und live gesendet wurden. Fast jede Woche lief es ähnlich ab: Nach ausgiebiger Probenarbeit, Herstellung von Kostümen und Dekoration hieß es am Abend: „Bitte Ruhe im Studio – noch zehn Sekunden!“ Aus verschiedenen Positionen wurden die Szenen von drei Kameras aufgenommen, am Mischpult entschied der Spielleiter, welches Bild über den Sender ging. Mehr noch als die Spannung der Live-Übertragung brachten die Scheinwerfer die Schauspieler ins Schwitzen. Aufzeichnungen gab es nicht, so dass man bei den vielen Wiederholungen immer wieder frisch ans Werk musste.

Zu den ersten Darbietungen gehörte der Kurzkrimi *Inspektor Tondi* von Siegfried Lenz, der mit vielen Anweisungen für die Kameraführung auf das Fernsehen umgeschrieben wurde: Es ging, wie in einer Shortstory von O. Henry, darum, wie ein Polizist den von ihm gesuchten Bösewicht wegen einer guten Tat laufen lässt. Das Sechspersonen-Stück (u. a. mit Carl Voscherau) entstand bereits 1952, wurde 1953 mehrfach wiederholt und sogar aufgezeichnet, indem der Bildschirm ab-

gefilmt wurde. Häufig dienten als Vorlage bereits gesendete Hörspiele, die für das Fernsehen „bebildert“ wurden, wie es zuweilen abwertend hieß. Daneben wurden zahlreiche Theaterstücke (z. B. Arthur Schnitzlers Einakter *Das Bacchus-Fest*) dem beengten Studio angepasst und epische Texte (z. B. Walter Jens' Roman *Vergessene Gesichter*) auf Zwiegespräche eingedampft.

Vereinzelte wurden auch die Werke britischer Autoren genutzt: Aldous Huxleys Roman *Das Lächeln der Gioconda* (ital. für *Mona Lisa*) über die mörderischen Intrigen einer Frau war bereits erfolgreich im Theater aufgeführt worden, gelangte am 11. April als Fernsehspiel auf die deutschen Bildschirme und wurde mehrfach wiederholt. Am 4. Dezember wurde Terence Rattigans *Abschiedsgeschenk* gezeigt: Ein verzweifelter Lateinlehrer wird durch die freundliche Gabe eines Schülers wieder aufgerichtet. Viele Verlage und Autoren haben sich nicht richtig für das Fernsehen erwärmen können; das mag an dem mageren Honorar von 1800 DM gelegen haben, halb so viel wie für ein Hörspiel. Ein Preisausschreiben sollte Abhilfe schaffen. In den Sommermonaten setzte man sich nicht dem Hitzestress im Bunker aus und strahlte über den Filmgeber klassische Spielfilme aus.

FÜR DIE GANZE FAMILIE

Mit der Überschrift „... wunderbar für müde Ehen“ warb die Zeitschrift *Hören und Sehen* Anfang Mai 1953 für das Fernsehen. Es mache häuslich und einem Mann wurde in den Mund gelegt: „Ich wüsste wirklich nicht mehr, wie ich die Abende ohne das Fernsehen

ausfüllen sollte.“ Tatsächlich gab sich das Fernsehen alle Mühe, mit besonderen Angeboten zu erfreuen: Männer erhielten eine Autofahrschule und einen Billardkurs, Frauen Modetipps und Kochrezepte (*Clemens Wilmenrod bittet zu Tisch*), Kinder Märchen und Tiergeschichten.

FÜR DIE GANZE FAMILIE

Für die jüngsten Zuschauer gab es in den ersten Monaten des Jahres nur hin und wieder an einem Nachmittag eine „Kinderstunde mit Ilse Obrig“, in der als pädagogische Anregung und zur Entlastung der Eltern viel gesungen und gebastelt wurde. Die „magisch-hypnotische Kraft“ des Fernsehens ging jedoch so weit, dass die Kinder nicht mehr vor 20 Uhr ins Bett wollten. Die Technik war in die Familie eingedrungen und es wurde gefragt: „Werden wir diesem Eindringling einst fluchen?“ Tatsächlich taten sich neue Erziehungsprobleme auf. Ein tägliches Kinderprogramm wurde ab Mitte November ausgestrahlt: Es wurden vor allem Märchenfilme gezeigt und Basteltipps für die Weihnachtswerkstatt gegeben.

Zur Unterhaltung der ganzen Familie sollten Mitmach-Spiele beitragen: Zur ersten Quiz-Sendung am 1. April konnten Zuschauer Fragen einreichen, die im Bunker-Studio beantwortet wurden. Die Publikumerfolge mit Ratesendungen im Radio und US-amerikanische Vorbilder versprachen bei Anwendung im Fernsehen eine weitere Steigerung der Attraktivität. Die Ende November / Anfang Dezember vom NWDR ausgestrahlten Preisrätsel *Ich seh' etwas, was Du nicht siehst* führten zu Tausenden von Antwortbriefen: In Kinderart wurde nach Begriffen für ungewöhnliche Dinge gefragt, ein Spinnett, ein Lama, eine Rokoko-Frisur. Die gleichzeitig gestartete Quizsendung *Er oder Sie*, in der jede richtige Antwort 50 DM einbrachte, wurde nach der zweiten Folge wegen „Täuschungshandlungen“ bei der Kandidatenauswahl eingestellt, der Regisseur fristlos entlassen.

Nach seinem erfolgreichen Start als Fernsehmoderator auf der Düsseldorfer Rundfunkausstellung Ende August / Anfang September setzte Peter Frankfeld am 26. Oktober seine Talentsuche *Wer will, der kann* vor großem Publikum in Planten und Blumen fort: Wer



Vor Programmbeginn wurde ein Testbild gesendet

im Fernsehen auftreten wollte, konnte sich zur kritisch beäugten Selbstdarstellung melden; unterstützt wurde die Veranstaltung von der Hamburger Fernseh-Arbeits-Gemeinschaft Handel-Handwerk, die ihre Apparate anpries: „Fernsehen ist ‚das hohe C‘ der Unterhaltung im eigenen Heim.“

FERNSEHEN UNTER DER LUPE

Die Zahlen blieben 1953 weit hinter den hohen Erwartungen zurück, selbst wenn man davon ausging, dass sich noch viele Gerätebesitzer als Schwarzseher vor der monatlichen Fernsehgebühr von 5 DM drückten und sich vor einem Bildschirm mehrere Zuschauer sammelten. Es waren wohl nicht nur die hohen Gerätepreise, die mögliche Käufer abschreckten, es waren auch die widrigen Wohnverhältnisse in den frühen 1950er Jahren: Wie sollte man in einer Zwei- oder Drei-Zimmerwohnung einen Raum abgedunkelt und geräuscharm für das Fernsehen reservieren? Das würde das „Familienleben tyrannisieren“, bemerkt die *Funk-Illustrierte*.

Natürlich interessierte es die Fernsehmacher im NDWR, wie ihr Programm bei den Zuschauern ankam. Bereits im Frühjahr wurde ein Meinungsforscher eingestellt, der jeden Abend bei 60 Hamburger Fernsehern



Oben: Der Fernsehkoch Clemens Wilmenrod bat regelmäßig zu Tisch

Mitte: Kinderspielstunde im Fernsehen mit Ilse Obrig (links)

Unten: Befragung zum Ersterlebnis Fernsehen



Es wurden mehr Radio- als Fernsehgeräte verkauft



Oben: Am Mischpult entscheidet der Bildregisseur über die Auswahl einer der drei Kameras

Unten: Am Schneidetisch entstand aus Wochenschauaufnahmen die *Tagesschau*, rechts Redakteur Martin Svoboda

anrief und fragte: „Wie hat Ihnen das heutige Programm gefallen?“ Bei den Sendungen Ende März zeigten sich 23 zufrieden, 17 unzufrieden und 20 unentschieden. Besonders beliebt waren Unterhaltungssendungen, Spielfilme, Sportübertragungen und Aktualitäten, weniger beliebt Orchestermusik, Vorträge und Kulturfilme. Jeden Tag vor dem Bildschirm saßen in Hamburg 45, fast jeden Tag 20, unregelmäßig 35 Prozent. Auf der Skala der beliebtesten Personen im Fernsehen stand die Ansagerin Irene Koss ganz oben, der Polizeireporter Jürgen Roland ganz unten.

Der NWDR engagierte sogar den Psychologen Manfred Koch aus Tübingen, der direkt die Reaktionen auf einzelne Sendungen erforschen sollte. Es ging um Ersterlebnisse mit dem Fernsehen: Regelmäßig wurden Gruppen verschiedener Altersstufen eingeladen und gleich nach der Vorführung nach ihren Eindrücken befragt. Auch Kinder äußerten sich freimütig. Die Auswertung verfolgte natürlich den Zweck, ein „immer besseres Programm zu bieten“, wie die *Funk-Illustrierte* ihren Bericht im Oktober zusammenfasste. Doch auch einen Monat später blieb der Absatz von Fernsehgeräten weit hinter den Erwartungen zurück, so dass erst für das folgende Jahr mit dem großen Geschäft gerechnet wurde.

JAHRESBILANZ 1953

Es war wie ein Neustart: Im Herbst begann der Umzug der „Bunkerleute“ vom zentral gelegenen Heiligengeistfeld in das neue Fernseh-Haus in Lokstedt, mit der Straßenbahnlinie 16 bis zu Hagenbecks Tierpark und dann noch zehn Minuten Fußweg. Der nach einjähriger Bauzeit für etwa fünf Millionen DM fertiggestellte Gebäudekomplex umfasste mehrere Studios, Probebühnen, Werkstätten, Büros, eine Kantine für 290 festangestellte und 30 freie Mitarbeiter, war bestens klimatisiert und gegen den Lärm der Flugschneise nach Fuhlsbüttel abgeschirmt. Zur vom Fernsehen übertragenen Schlüsselübergabe am 23. Oktober um 17 Uhr war die Rede von „Europas erstem und modernstem Fernsehhaus“: Das „Fernsehen steht am Anfang wie einst das Auto und will Freuden schenken“.

Kritik entzündete sich am mangelnden Platz (etwa 50 Mitarbeiter mussten

noch jahrelang im Bunker bleiben, die *Tagesschau* blieb Untermieter bei der *Wochenschau* in der Heiligwigstraße) und den fehlenden Erweiterungsmöglichkeiten zwischen Keksfabrik, Naturschutzgebiet und Motorrad-Rennbahn (Dirt track). Dem hielt Intendant Pleister entgegen, dass nun ein Haus bezogen sei, das „anregender und besser für eine erfolgreiche Arbeit nicht gedacht werden“ könne. Er versprach eine weitere Entwicklung, auch in der Hoffnung auf höhere Gebühreneinnahmen: „Von der Anzahl der zahlenden Zuschauer hängt letzten Endes der Erfolg aller Bemühungen um das Fernsehen ab!“

Die gleichen Hoffnungen hegten die Hersteller und Verkäufer von Fernsehgeräten: Statt des zu Jahresbeginn erwarteten Absatzes von 80.000 Empfängern waren es bis zum Ende des Jahres höchsten 10.000. Auf einer ebenfalls Ende Oktober stattfindenden Fernsehschau Hamburger Rundfunkhändler wurden Modelle vom einfachen Tischgerät für unter 1000 DM bis zur Luxustruhe mit Empfang für Fernsehen und Radio sowie Magnetophon, 10-Platten-Wechsler und Hausbar (ab 1300 DM) vorgestellt. Mit einer Preissenkung sei nicht zu rechnen, aber Handel und Banken bemühten sich, die „Anschaffung durch Ratenzahlungen, die den geldlichen Möglichkeiten des einzelnen weitgehend angepasst werden können, nach Kräften zu erleichtern“. „Fernsehen heißt überall dabei sein“, sind die Anzeigen der Fachhändler in einer Sonderbeilage des *Hamburger Anzeiger* überschrieben: „Es wird künftig einen Mittelpunkt des Familienlebens bilden.“

Alle Hoffnungen, dass das Fernsehen den Kinderschuhen entwachsen würde, richteten sich auf das Jahr 1954. ●

Den Anstoß zu diesem Beitrag hat die Sortierung des Nachlasses von Barbara Pohlmann geb. Schäfer (1935–2021) gegeben: Die langjährige NDR-Redakteurin hatte bereits als 16-Jährige damit begonnen, über Jahre Mitteilungen über das Fernsehen aus Zeitungen und Zeitschriften zu sammeln. Wenn nicht anders angegeben stammen die Bilder aus dem Bestand des Film- und Fernseh museums

Buchrezension

Das Wirkliche war zum Modell geworden



Hellmuth Costard

DAS WIRKLICHE WAR ZUM MODELL GEWORDEN

Herausgegeben von Lars Henrik Gass

Verlag Brinkmann & Bose
Berlin 2021

240 Seiten, Preis: € 26,-

Er war eine zentrale Figur der Hamburger Filmszene zur Zeit der Film Coop und des „Anderen Kinos“, geriet dann mit dem Ende der Bewegung ins Abseits und ist heute nahezu vergessen: Hellmuth Costard (1940–2000). Aus dem chaotischen Nachlass, der sich in der Berliner Kinemathek befindet, hat Lars Henrik Gass, Leiter der Internationalen Kurzfilmtage in Oberhausen, einen Band mit 102 Texten, Dokumenten und Fotos zusammengestellt.

Am Anfang stehen filmpolitische Initiativen, an denen Costard wesentlich bestiegt war. Abgedruckt ist die Einladung zur *Hamburger Filmschau* 1968 sowie eine Absage: Holger Meins, Student in Babelsberg, war die Vietnam-Konferenz in Berlin wichtiger als die Filmschau. Das Schreiben wirkt heutzutage wie eine Satire auf die damalige Politisierung (in der Anlage: beherzigenswerte Gedanken des Genossen Mao Tse-Tung zu Literatur und Kunst); man könnte darüber lachen, wüsste man nicht, wie blutig die sogenannte Kulturrevolution geendet hat. Zehn Jahre später eine erfolgreiche Initiative, die noch heute Früchte trägt: „Warum ein Kommunales Kino in Hamburg?“ Im Auftrag des Senats machte Costard, ebenfalls 1978, „Vorschläge für eine kulturelle Filmförderung“. Der Herausgeber konstatiert im Vorwort: „Die Idee einer selbstverwalteten kulturellen Filmförderung ist in Hamburg entstanden, nicht in Berlin, in München oder anderswo; und dort ging sie auch zuerst unter.“ Das Ende des Filmbüros kommentiert Gass sarkastisch: „Dann ertüchtigte der sozialdemokratische Senat die kulturelle Filmförderung zu einer wirtschaftlichen, die bis heute nicht wirtschaftlich wurde.“ Damit hatte der Außenseiter Costard nichts mehr zu tun.

Seine Filme sind in keinen Kanon eingegangen, gleichwohl historische Dokumente. Besonders wertvoll – ein sprechender Penis zitiert Richtlinien der Filmförderung – sprengte 1968 die Kurzfilmtage in Oberhausen. Ein früher feministischer Spielfilm: *Die Unterdrückung der Frau ist vor allem an dem Verhalten der Frauen selber zu erkennen* (1968). Der Clou: Die Hausfrau wird von einem Mann gespielt. Alle Costard-Filme hatten keine Handlung, sondern eine konzeptuelle Idee als Ausgangspunkt. In *Fußball wie noch nie* (1971) verfolgen sechs Kameras George Best während seines Spiels 90 Minuten, egal, ob er am Spielgeschehen gerade Anteil hat oder nicht. Zunächst wollte sich Richard Lester an dem Film beteiligen, Gyula Trebitsch war an der Produktion interessiert; als sich das zerschlug, sprang Werner Grassmann, der ein Faible für unkonventionelle, schräge Filme hat, ein. *Fußball wie noch nie* ist der einzige Costard-Film, der jemals auf DVD erschienen ist.

Costards Geniestreich *Der kleine Godard an das Kuratorium junger deutscher Film* (1978) war dies nicht vergönnt, auch auf keiner Streaming-Plattform ist der Film zu finden. Wir erleben, wie sich Costard in einer Idee verrennt. Ein neues Kamerasystem soll die perfekte Aufzeichnung von unmanipuliert ablaufenden Ereignissen ermöglichen: „Mein Ziel ist es, Spielfilme vollkommen fantasiefrei zu drehen.“ Er reicht einen Antrag auf Förderung beim Kuratorium ein. Die Ablehnung kommt prompt: Nach den Statuten könne man nur Drehbücher fördern. Dem großen Jean-Luc Godard geht es nicht anders, als er den NDR für ein Projekt gewinnen will, Thema: „Ist es möglich, heute in Deutschland Filme zu machen?“ Jedenfalls nicht, wenn kein Drehbuch

vorgelegt wird. Godard scheitert an der Bürokratie, denn die Fernsehgewaltigen stellen keinen Blankoscheck für Kreativität und Spontaneität aus. Auf welche Art hierzulande Filme gemacht werden, erlebt der Zuschauer auch: Costard besucht Hark Bohm, gerade mit den Dreharbeiten zu *Moritz, lieber Moritz* beschäftigt, und Fassbinder, der im Studio Hamburg *Despair* inszeniert (Budget sechs Millionen DM, finanziert von einer Abschreibungsgesellschaft). In dem dokumentarischen Filmessay tauchen Grassmann, Werner Neke und andere FilmCoop-Freunde auf, damalige hanseatische Kulturgrößen wie Schauspielhaus-Intendant Ivan Nagel und Museumsdirektor Uwe M. Schneede. Am Ende besteigt Godard ein Flugzeug und reist unverrichteter Dinge wieder ab. Costard bleibt zurück im Bunker auf dem Heiligengeistfeld (wo er damals wohnte); dunkle Gewitterwolken ziehen über Hamburg auf.

„Ich bin leider immer noch genauso dumm wie anarchistisch und respektlos“, schrieb er dem *Spiegel*-Herausgeber Rudolf Augstein, der den Filmverlag der Autoren übernommen hatte, aber bei aller Freundschaft auch nichts für ihn tun konnte. Costard verließ Hamburg und zog nach Oberhausen, seine Projekte wurden immer abwegiger, er verlor sich in technischen Erfindungen, die niemand finanzieren wollte. So skizzierte er ein mit recycelten Getränkeflaschen stabilisiertes Spiegelkraftwerk, die „Sunmaschine“, die auch von einfachen Schlosserwerkstätten in Entwicklungsländern nachgebaut werden könnte. 25 Jahre später liest sich das keineswegs so abwegig, wie es damals den Zeitgenossen erschien, heute, wo auf allen Dächern Sonnenkollektoren stehen.

Michael Töteberg

Von St. Pauli nach Hollywood Der Komödiant Sig Ruman

Von Volker Reißmann



Foto: 20th Century Fox

Vom Kostkind und dem Tingeltangel halbseidener Etablissements in St. Pauli zu einem der bekanntesten Nebendarsteller in den 1930er, 1940er und 1950er Jahren in der amerikanischen Filmmetropole Hollywood: Der am 11. Oktober 1884 in Hamburg geborene Siegfried Carl Alban Rumann, später bekannt geworden unter seinem Künstlernamen Sig Ruman, weist den vielleicht ungewöhnlichsten Lebenslauf unter den Künstlern auf, die im 20. Jahrhundert von Hamburg in die USA auswanderten.



Foto: Bundesarchiv

In den 1910er Jahren spielte Siegfried Rumann am Stadttheater Königsberg

Linke Seite: Sig Ruman in *I was an Adventuress* (1940)

Sig Ruman in *Thank You, Mr. Moto* (1937)

Seine 1866 geborene Mutter Caroline Sophie Margarethe Eickhof stammte aus Langenholtsen, einem Ortsteil der Kreisstadt Northeim, in Niedersachsen. Bereits im Alter von 17 Jahren hatte es die junge Caroline 1883 nach Hamburg verschlagen, wo sie sich – wenngleich nur mit mäßigem Erfolg – als Lokalsängerin auf der Reeperbahn versuchte. Neben ihrer Tätigkeit als Unterhaltungskünstlerin war sie zugleich als Animierdame in den einschlägigen Bars und Kneipen St. Paulis beschäftigt, was zu zahlreichen Männerbekanntschaften führte. Nach kurzen „auswärtigen Engagements“ 1891 in Düsseldorf und Elberfeld zog sie schließlich um die Jahrhundertwende nach Bergedorf.

ZIEHKIND AUF ST. PAULI

Der junge Siegfried Rumann wuchs als Ziehkind in einer fremden Familie auf, da seine leibliche Mutter ihn nicht versorgen konnte. Vermutlich waren es die in frühester Jugend gesammelten Erfahrungen mit der bunten Illusionswelt auf St. Pauli, die ihn schließlich dazu bewogen, den Beruf des Schauspielers zu ergreifen. Ob er kurz nach der Jahr-

hundertwende wirklich einige Jahre in der Kaiserlichen Armee gedient hat, wie gelegentlich kolportiert wird, lässt sich an Hand der erhaltenen Meldekartei-Karten im Staatsarchiv leider nicht verifizieren. 1904 erhielt er jedenfalls ein erstes Rollenangebot am Stadttheater Bautzen, zwei Jahre später wechselte er nach Stettin. Von 1907 bis 1912 wirkte er in diversen Stücken am Vereinigten Theater in Kiel mit.

Prägend für seine Karriere war vor allem die Zeit von 1912 bis 1919 am Stadttheater Königsberg, wo er erstmals auch größere Rollen erhielt. 1919 wechselte er zum Landestheater Altenburg, wo sich ihm die Möglichkeit bot, selbst Stücke als Regisseur zu inszenieren. Doch Ruman befriedigte es auf Dauer nicht, an Bühnen irgendwo in der Provinz Deutschlands zu spielen – er liebäugelte vielmehr mit der Neuen Welt und den seiner Ansicht dort bestehenden Möglichkeiten, eine große schauspielerische Karriere zu beginnen.

So opferte er einen Großteil seiner Ersparnisse und überquerte im Dezember 1923 mit einem Passagierschiff den Atlantik. Er kam am Neujahrstag 1924 in New York an und schlug sich zunächst mit Statistenrollen durch. Anfangs spielte er beim *Irving Place Theatre*, dann beim *Yorkville Theatre*, bevor es ihm 1928 gelang, am Broadway Fuß zu fassen. Er freundete sich bald mit dem Bühnenautor George S. Kaufman und dem Kritiker Alexander Woollcott an. Ab Ende der 1920er / Anfang der 1930er Jahre war er regelmäßig in diversen Broadway-Produktionen in kleineren und größeren Sprechrollen zu sehen. Seinen wohl größten Erfolg hatte er dort in dem Theaterstück *Grand Hotel* (nach Vicky Baum).

ERSTE FILMROLLEN

Im Sommer 1929 hatte er im Alter von immerhin schon 44 Jahren eine erste kleine Filmrolle als Gerichtsvollzieher in dem Tonfilm *Die Königsloge* übernommen, der vom Filmstudio Warner Bros. in zwei Sprachversionen (Deutsch und Englisch) gedreht wurde, setzte seine Theaterkarriere an der Ostküste allerdings zunächst fort.

Während nicht wenige Schauspieler jener Zeit mit dem aufkommenden Tonfilm haderten, bedeutete dies für Ruman keine besondere Hürde. Denn er,



Foto: 20th Century Fox

Sig Ruman in *Men in Her Diary* (1945)

Fotos: Universal Pictures

der seinen Namen **schon** am Beginn seiner Theater-Karriere in „Sig Ruman(n)“ amerikanisiert hatte, konnte sehr gut Grimassen schneiden und seine Gefühle durch Gestik und Mimik ausdrücken, was sich als großer Vorteil erwies. So erhielt er beim Film bevorzugt Rollen in Komödien. 1935 verkörperte er in *Skandal in der Oper* – zusammen mit den beliebten Komikern Chico, Harpo, Groucho und Zeppo Marx – in deren sechstem Werk den sich präntiös gebärdenden Leiter des Opernhauses. Zwei Jahre später spielte Ruman den Arzt Dr. Leopold Steinberg in der siebten Marx-Brothers-Komödie *Ein Tag beim Rennen*, der vielfach als der gelungenste Streifen der Komikertruppe angesehen wird; eine erneute Zusammenarbeit mit den Marx-Brothers sollte sich für Ruman erst knapp zehn Jahre später ergeben.

Ebenfalls 1937 übernahm er den kleinen Part eines Polizisten im ersten amerikanischen *Heidi*-Tonfilm mit Shirley

Temple. In der Detektivfilm-Reihe *Mr. Moto* mit Peter Lorre gab er im selben Jahr gleich zwei unterschiedliche Bösewichte. Im selben Jahr spielte er in der Screwball-Komödie *Denen ist nichts heilig* mal wieder in der Nebenrolle einen Arzt: Dr. Emil Eggelhoffer, ein Wiener Experte für Radiumbehandlung, attestiert zusammen mit zwei Kollegen der vermeintlich schwererkrankten Hazel Flagg alias Carole Lombard allerbeste Gesundheit, was dem Film schließlich zu einem glücklichen Ende in Form einer Hochzeit mit dem Hauptprotagonisten verhilft.

1939 war Ruman dann in einer Paraderolle in Ernst Lubitschs *Ninotschka* einer der drei sowjetischen Kommissare, die die von Greta Garbo gespielte Hauptakteurin zur Rückkehr in die UdSSR überreden wollten. Bei den Dreharbeiten lernte er auch erstmals den jungen Billy Wilder kennen, der das Drehbuch schrieb und mit dem ihm zeitlebens eine Freundschaft verband.

Wegen seiner Herkunft wurde Ruman in Hollywood bevorzugt als Deutscher besetzt. So war er ebenfalls 1939 in dem Spionage-Drama *Ich war ein Spion der Nazis* von Anatole Litvak zu sehen. Ein Jahr später drehte William Dieterle die filmische Biografie *Paul Ehrlich* mit Edward G. Robinson in der Hauptrolle; Ruman übernahm die Rolle von Ehrlichs Arztkollegen und Kontrahenten Dr. Hans Wolfert.

ERFOLG MIT LUBITSCH-KOMÖDIE

In einem weiteren Lubitsch-Film, *Sein oder Nichtsein*, verkörperte Ruman 1942 mit der grotesken Figur des Gestapo-Chefs Gruppenführer Ehrhardt, genannt „Konzentrationslager Ehrhardt“, den Prototyp des tumben Nationalsozialisten (die Komödie kam erst im August 1960 in einer synchronisierten Fassung in deutschen Kinos; zuvor waren die deutschen Verleiher der Meinung, ihr Publikum würde eine überdrehte Komödie

über Nazis nicht akzeptieren). 1943 spielte Ruman den Reichspräsidenten Paul von Hindenburg in John Farrow's Groteske *Die Hitler-Gang* – dieser Film wurde allerdings nie in Deutschland gezeigt.

1946 zeichnete Regisseur Archie Mayo für die überdrehte Satire *Eine Nacht in Casablanca*, den zwölften Film der Marx-Brothers, verantwortlich. Dieser parodierte nicht nur den erfolgreichen Humphrey-Bogart-Streifen *Casablanca*, sondern zog gnadenlos sämtliche in den Jahren zuvor entstandene amerikanische Kriegsdramen mit ihren häufig platten patriotischen Attitüden und ihrer übertriebenen Melodramatik kräftig durch den Kakao. Ruman spielte in dem Werk gleich eine Doppelrolle – die Schurken Graf Pfeffermann und Heinrich Stubel, die mit dem Gehilfen Kurt und der zwielichtigen Beatrice Rheiner versuchen, zahlreiche von den Nazis geraubte Kunstgegenstände, die im Zwischengeschoss des besagten Hotels Casablanca lagern, heimlich außer Landes zu schaffen. Wenig erfreut über das Werk zeigte sich übrigens die Filmgesellschaft Warner Bros., die erfolglos versuchte, diese Parodie als vermeintliches Plagiat ihres Erfolgsstreifens von 1942 zu verbieten – der kuriose Briefwechsel der Rechtsabteilung des Studios mit dem Komiker Groucho Marx hat sich bis heute erhalten.

FILME MIT BILLY WILDER

1948 war Ruman erstmals in einem Film unter der Regie von Billy Wilder zu sehen: *Ich küsse Ihre Hand, Madame* war ein in Technicolor gedrehtes Filmmusical (ein von Wilder übrigens wenig geschätztes Genre): Ruman verkörperte in dem Film routiniert den Tierarzt Dr. Zwieback, der einen Pudel therapiert, brauchte jedoch keine eigenen Gesangsnummern zu absolvieren. 1953 wirkte er als korpulenter und durchtriebener Feldwebel Schultz in Wilders Kriegsgefangenen-Drama *Stalag 17* mit; auch dieser Film gelangte erst mit großer Verspätung 1960 in die deutschen Kinos, da die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft befürchtete, dass „durch die einseitig negative Darstellung der deutschen Wachmannschaften alte Resentiments aufbrechen könnten“.

Im selben Jahr war Ruman als Vater der Hauptprotagonistin Johanna Matz

in der deutschen Fassung des in zwei Sprachversionen gedrehten Films *Die Jungfrau auf dem Dach / Wolken sind überall* des Regisseurs Otto Preminger zu sehen (mit Preminger als Schauspieler hatte er zuvor bereits *Stalag 17* gedreht). 1955 hatte er einen Kurzauftritt als „Brillenmann“ in der Westernkomödie *Ein Mann liebt gefährlich* von Roy Rowland. 1958/59 wirkte er in zwei Folgen der Westernserie *Maverick* mit James Garner mit. Zunehmend wurden die Rollen von Ruman in Hollywood-Filmen kleiner und seltener, weshalb er sich gelegentlich als Synchronsprecher verdingte.

So wurde Ruman 1961 wieder einmal von Billy Wilder engagiert – diesmal als US-amerikanische Stimme für Hubert von Meyerinck in der turbulenten Komödie *Eins, Zwei, Drei* (er war allerdings nur in der US-Fassung zu hören). In der vom gleichen Regisseur inszenierten Komödie *Der Glückspilz* übernahm er 1966 wieder einmal eine kleine Rolle als Mediziner. Jack Lemmon spielte in diesem Film einen Kameramann, der eine schwere gesundheitliche Beeinträchtigung nach dem versehentlichen Zusammenprall mit einem Fußball-

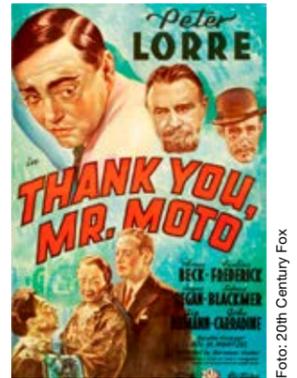
Plakat zu *Thank You, Mr. Moto* (1937)

Foto: 20th Century Fox



Foto: MGM

Sig Ruman in *Faithful in My Fashion* (1946)



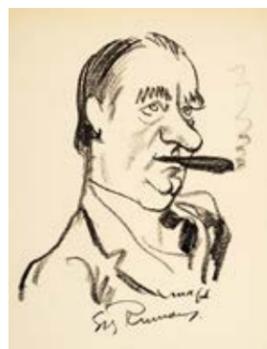
Links oben: Sig Ruman mit Humphrey Bogart in *Von Stadt zu Stadt* (*The Wagons Rolls at Night*) (1941)
 Rechts oben: Sig Ruman in seiner wohl bekanntesten Rolle als „Gruppenführer Ehrhardt“ in *Sein oder Nichtsein* (1942) von Ernst Lubitsch
 Links unten: Felix Blessart, Greta Garbo, Sig Ruman und Alexander Granach in *Ninotschka* (*Ninotchka*) (1939)
 Rechts unten: Sig Ruman, Harpo, Chico und Groucho Marx in *Skandal in der Oper* (*A Night at the Opera*) (1935)

Spieler am Spielfeldrand geltend macht. Der von Ruman verkörperte Professor Winterhalter trifft nach einer eingehenden Untersuchung des Versicherungsbetrügers die vieldeutige Aussage, er könne im Moment zwar noch keine endgültige medizinische Diagnose liefern, habe aber schon „eine sehr konkrete Vermutung“.

LETZTE LEINWANDROLLE

Da seine Gesundheit bereits stark angeschlagen war, wurde Ende 1966 der kurze Auftritt als russischer Delegierter in der Jerry-Lewis-Komödie *Das Mondkalb* von Gordon Douglas seine letzte

Filmrolle. Ruman, der zuletzt in der Ortschaft Julian nahe San Diego wohnte, erlitt Mitte Februar 1967 einen Herzinfarkt. Sowohl die *Londoner Times* als auch die *New York Times* und das Branchenblatt *Variety* widmeten ihm ausführliche Nachrufe, während es in deutschen Zeitungen zumeist bei kurzen Meldungen seines Ablebens blieb. Er wirkte im Laufe seines Lebens in rund 130 Filmen, etlichen Fernsehepisoden und unzähligen Theaterstücken mit und gilt bis heute als ein besonders charismatischer Nebendarsteller in den zeitgenössischen Komödien Hollywoods. ●



Sig Ruman, gezeichnet 1938 vom US-amerikanischen Karikaturisten Henry Major

Buchrezension

Das Herzstück der Filmkunst



Cinegraph – Hamburgisches Zentrum für Filmforschung (Hrsg.)

GEKURBELT, ENTFESSELT, BUNT, DIGITAL

Kameratechnik und Filmkunst in der deutschen Kinematographie

Edition text+kritik: München 2022
 168 Seiten, Preis: € 28,-

Ein sehr reizvolles Thema unter einem verquerten Titel: Die Rolle der Kamera und des Kameramannes in der deutschen Filmgeschichte. Der Katalogband zum 35. Internationalen Filmhistorischen Kongress in Hamburg im November 2022 kommt mit seinen 28 Beiträgen, die auf 41 Filme eingehen, etwas kaleidoskopisch daher und überspannt mit 80 Jahren technischer und ästhetischer Filmgeschichte einen weiten Bogen, aber erreicht einen neuen Zugriff auf bisher vernachlässigte Aspekte.

Alle besprochenen Filme werden kenntnisreich vorgestellt, liebevoll beschrieben und in den zeitgenössischen Kritiken gespiegelt, wobei die jeweiligen Kameraleute besonders gewürdigt werden. Hier kann nur eine kleine Auswahl exemplarisch vorgestellt werden.

Die Stummfilmzeit ist mit fünf Filmen unter den Überschriften *Kurbelzeit* und *Entfesselt!* vertreten. Es ist die Zeit, in der die Kamera in teilweise stürmische Bewegung geriet: Es ist die Rede von „künstlerischer Formung“ und einem „fast unheimlichen Eigenleben“ der Kamera. Im *Kampf der Tertia* von 1928, gedreht an der Nordseeküste, werden die „klaren stimmungsvollen Bilder“ gerühmt, die nicht nur die „herbe Schönheit des Wattenmeers“, sondern auch ein „Gemeinschaftserlebnis in ähnlicher Stärke wie beim Aufmarsch der Massen im russischen Film“ vermitteln. Bei der Verfilmung der *Büchse der Pandora* von Frank Wedekind wurde die „optische Auflösung der Bühnenszenen“ durch die „geniale Kamera-Leistung“ als verblüffend empfunden.

Der frühe Tonfilm ist ebenfalls mit fünf Beispielen vertreten: Allerdings zeigt sich die Wirkung der neuen Technik auf die Arbeit der Kamera eher bei den Dokumentar- als bei den Spielfilmen. Im Auftrag der Deutschen Reichsbahn wurden 1934/35 die Anfänge des Eisenbahnzeitalters erzählt: Die Kamerabilder zeigten *Das Stahltier* als Wunderwerk

aus Eisen und Feuer: Mit der Montage von rotierenden Rädern und rasenden Schienen mit entsprechenden Geräuschen wollte Regisseur und Kameramann Willy Zielke den „Rhythmus unserer Zeit belauschen“. Eine enge Beziehung zwischen den Filmaufnahmen und ihrer musikalischen Begleitung zeigte sich auch in der deutsch-schweizerischen Koproduktion über *Michelangelo*: Curt Oertels Filmstudien der Kunstwerke und der toskanischen Landschaft sollten den Renaissance-Künstler in „völlig neuem Licht“ erscheinen lassen.

Erfahrungen mit dem Farbfilm begannen in den 1930er Jahren: Neben einigen bekannten Spielfilmen wird auch auf zwei deutsche Dokumentarfilme aus dem Filmarchiv des Bundesarchivs verwiesen: *Bunte Tierwelt* (Hagenbecks Tierpark) und *Die Postkutsche* (ein Agfacolor-Film). Schließlich wird ausführlich auf Breitwandfilme im Cinemascope-Verfahren sowie auf Fernsehproduktionen eingegangen.

Sehr gelungen und informativ sind Hans-Michael Bocks Porträts von einigen wichtigen Kameramännern sowie mehrere Kurzbiographien von Leuten „hinter dem Kasten“; leider ist es nur eine begrenzte Auswahl aus dem gesamten Programm.

Die überarbeiteten Vorträge des Kongresses werden in einem Buch veröffentlicht, das im Herbst 2023 bei edition text+kritik erscheinen soll. ●

Joachim Paschen



Anspruchsvolle Kulturfilm-Spielstätte Das Urania-Kino (1927–1980)

Folge
28

Von Michael Töteberg und Volker Reißmann

Am 5. Oktober 1927 eröffnete das *Urania-Kino* in der Fehlandtstraße:
Die Kulturfilm-Freunde hatten nun endlich ihren eigenen Filmpalast – es war das
erste täglich spielende Kulturfilm-Kino Deutschlands

Ab 1910 nutzte der Hamburger Verein für bildende Volksunterhaltung für seine Filmvorführungen zunächst das Botanische Institut, den großen Hörsaal des Vorlesungsgebäudes der späteren Universität und das Gewerbehause. Später mietete der Verein für Filmvorführungen das Bahnhofskino im Bieberhaus; einige Jahre war man zu Gast im Curio-Haus oder auch in der Detaillistenkammer, später auch in den Kammerlichtspielen an der Grindelallee.

Ständig wechselnde Spielorte waren auf Dauer unbefriedigend. Die im Februar 1924 gegründete Deutsche Kulturfilm-Gesellschaft e. V. mit ihren rund 17.000 Mitgliedern sann auf Abhilfe: Mit einem Kostenaufwand von 120.000 Reichsmark aus Mitgliedsbeiträgen und Spenden ließ sie eine von den Architekten Hermann Geißler & Wilkening konzipierte Kulturfilmbühne errichten: das *Urania-Kino* mit 638 Plätzen.

Ein reich verzierter Turm schmückte die Fassade in der Blickachse des nord-südlichen Straßenabschnittes. Das Erdgeschoss der *Urania* war sehr schlicht umgebaut (Schriftzug als einziges Dekor), während das erste Obergeschoss noch die historisierende Pracht der Tanzsaalarchitektur zeigte.

Der rechteckige Saal soll einen feierlich sakralen Charakter besessen haben; ein Rang umlief ihn an drei Seiten. Zur Eröffnung zeigte man den Film *Geheimnisse einer Seele* von G. W. Pabst, der mittels einer Spielhandlung über die Psychoanalyse aufklärte. Auf rund 600 Veranstaltungen brachte man es im Jahr; „Freude, Unterhaltung, Bildung“ lautete das Motto. „Der Zweck der Kulturfilmbewegung ist nicht das Geschäftemachen“, erklärte E. W. M. Lichtwarck, der Gründer und Leiter der *Urania*, „sie muss nur so viel haben, dass sie sich behaupten und ihre volksbildnerischen Ziele durchführen kann.“ Er war die treibende Kraft des gemeinnützigen Vereins, und sein Credo lautete: „Begeisterung ist alles!“

Getragen von einem Verein mit immerhin noch 14.000 Mitgliedern (1934) blieb die *Urania* auch in der NS-Zeit selbstständig – eine seltene Ausnahme, wurden doch im „Dritten Reich“ nahezu alle kulturellen Institutionen in den *Kampfbund für deutsche Kultur* eingegliedert. Dies war vor allem ein Verdienst des rührigen, geschickt taktierenden Leiter des Kinos Lichtwarck. Allerdings öffnete er als Zugeständnis das Kino für Veranstaltungen des Kampfbundes (bzw. dessen Nach-

folge-Organisation, der NS-Kulturgemeinde), der in der Fehlandtstraße Premieren und Feiertunden durchführen konnte.

SPIELBETRIEB IN DER NS-ZEIT

Als nach einer Verordnung vom 12. Februar 1942 Filmtheater nicht mehr von Vereinen und Organisationen, nur noch von „natürlichen Personen“ betrieben werden durften, wurde die Kulturfilmbühne im Oktober 1942 von der *Deutschen Kulturfilm-Gesellschaft e. V.* auf den bisherigen Geschäftsführer Friederich (Fritz) Frisch übertragen. Der 1902 in Düsseldorf geborene Frisch hatte 1941 seine „Befähigung als Filmvorführer“ erworben, was damals wegen des verwendeten Nitrofilm-Materials unabdingbar war. Besonders beliebt waren die Film-Konzerte, die Kulturfilme mit musikalischen Darbietungen oder literarischen Rezitationen verbanden. Angesichts der brutalen Realität des Krieges war das Bedürfnis groß, für ein paar Stunden sich in die Innerlichkeit deutscher Klassik und Kultur zu flüchten. Das Programm *Einkehr bei Goethe* erlebte siebzehn ausverkaufte Häuser. Selbst am Ostersonntag 1943, in der Nacht zuvor hatte es einen schweren Luftangriff gegeben, waren alle 650 Plätze in der *Urania* besetzt. Am 22. Juli 1943 inserierten im *Hamburger Anzeiger* noch 100 Kinos; als am 19. August,



Kinoleiter Frisch

Der farbige Dokumentarfilm *Nanga Parbat* von Hans Ertl über eine deutsche Himalaya-Bergsteiger-Expedition lief vom 22. bis 28. Januar 1954 in der *Urania*



Der Western *In letzter Sekunde* mit John Wayne und Oliver Hardy lief Anfang August 1951



Die Unterwasser-Dokumentation *Geheimnisse des Meeres* lief im Juni 1955

erstmalig nach den verheerenden Bombennächten Ende Juli, wieder Kinoanzeigen erschienen, waren es nur noch 21. In der Innenstadt waren ganze drei Filmtheater – Ufa-Palast, Passage und Urania – erhalten geblieben. In den letzten Kriegstagen vor dem Einmarsch der britischen Truppen Anfang Mai 1945 wurden auch in diesem Kino nur noch seichte Unterhaltungstreifen oder NS-Durchhaltefilme wie *Kolberg* gespielt.

Nach Kriegsende wurde die Urania zu einem Truppenkino für die britischen Besatzer, deutschen Zivilisten war der Zutritt streng verboten. Am 28. September 1945 wurde das Kino mit dem Märchenfilm *Der kleine Muck* wiedereröffnet, doch blieb es zunächst teilbeschlagnahmt: Vormittags liefen Märchenfilme und Kulturfilm-Matineen, nachmittags und abends war es für die britischen Soldaten reserviert. Dafür genoss das Kino bei seinen traditionellen Sonntagmorgen-Matineen ein besonderes Privileg: Man durfte sich aus dem im Dammtor-Bunker lagernden Kulturfilm-Material das Programm selbst zusammenstellen, unabhängig davon, ob der Film

den Prüfungsvermerk der englischen Zensur trug. Die Urania kooperierte zeitweise mit der Brücke, am 5. Januar 1948 kam es zur Gründung der deutsch-englischen *Hamburg Film Society*.

NEUSTART NACH DEM KRIEG

Zum 20. Dezember 1948 hob die *Film Section* die Beschlagnahme der Urania ganz auf. Friedrich Frisch, der schon vor 1945 Geschäftsführer gewesen war, betrieb das Kino mit seiner Frau Ingrid Melzner weiter. Ganz im Sinne der Kulturfilmbewegung setzte man zunächst sehr auf Dokumentarfilme. Zusammen mit dem Lichtwarck-Filmausschuss präsentierte der Kulturfilmregisseur Alfred Ehrhardt am 2. März 1949 in der Urania drei Filme aus seinem Nachkriegsschaffen. „Wohl selten ist es gelungen, den Zauber mittelalterlicher Plastik so eindrucksvoll einzufangen“, schrieb das *Hamburger Abendblatt* anlässlich der Aufführung der beiden Filme *Die Gottesmutter* und *Ein Marienleben*. Auch Ehrhardts *Ad Dei Honorem*, in denen u.a. die Plastiken niederdeutscher Meister

und der Brüggemann-Altar im Dom zu Schleswig ins richtige Licht gesetzt wurden, wurde gezeigt.

Im Mai 1949 wurden die ersten Internationalen Kulturfilmtage nach dem Kriege in der Urania durchgeführt (siehe dazu auch den ausführlichen Bericht im *Hamburger Flimmern*, 25/2018, S. 60–64). Am Montag, den 6. Oktober 1950, konnte das 30-jährige Jubiläum der Kulturfilmgesellschaft und gleichzeitig das 25-jährige Jubiläum des Urania-Kinos gefeiert werden. Natürlich war der Vereinsgründer Lichtwarck noch einmal persönlich anwesend und stand im Mittelpunkt der Jubiläumzeremonie. Senator Landahl nannte ihn einen „Wegbereiter des deutschen Kulturfilms, durch den alle nach den Schönheiten der Welt Hungernden reicher geworden sind: ein notwendiger Teil deutscher Volkserziehung“. Natürlich gab es in der Feierstunde nicht nur Reden, sondern auch Filmvorführungen, wie *Botschafter der Musik* über die Berliner Philharmoniker und die Dokumentation *Das steinerne Antlitz Portugals*, wiederum von Alfred Ehrhardt.

UMBAUMASSNAHMEN

1951 fand eine erste größere Sanierung, verbunden mit diversen Umbaumaßnahmen, durch den bekannten Hamburger Architekten Carlos Dudek, statt. Inzwischen hatte sich allerdings gezeigt, dass sich das Kino mit anspruchsvollen Kultur- und Dokumentarfilmen dauerhaft nicht mehr zu füllen war. Immer häufiger liefen deshalb nun auch aktuelle Spielfilm-Produktionen oder auch Reprisen erfolgreicher Streifen aus den Jahren zuvor in diesem Kino.

Im Frühjahr 1953 schienen sich dann auch die Besitzverhältnisse hinsichtlich des Kinogebäudes endgültig geklärt zu haben, denn am 29. Juni dieses Jahres wurde Frisch als alleiniger Eigentümer und Prokura-Berechtigter im Handelsregister eingetragen.

Vereinzelt gelangten weiterhin Kulturfilme ins Programm: Im Januar 1954 lief die Dokumentation um die deutsche Bergbesteigungs-Expedition *Nanga Parbat 1953* von Hans Ertl, nur drei Tage war im September 1954 der britische Film *Die Bezwingung des Mount Everest* zu sehen. Im März 1955 folgte der ungarische Kulturfilm *Adler Wölfe Abenteuer – Jagd in den Donauwäldern* und im Juni 1955 der Naturfilm *Geheimnisse des Meeres* des US-Amerikaners Irwin Allen. Lichtbild-Vorträge mit wissenschaftlichem Anspruch wie am 21. Februar 1955 von Oitold de Golisch zum Thema *Unentdecktes Indien* blieben hingegen eine absolute Ausnahme. Den 28. Geburtstag der Urania feierte man am 8. Oktober 1955 noch einmal mit der achten Kulturfilmschau, bei der diverse Kurzfilme in einer geschlossenen Veranstaltung vorgeführt wurden.

CINEMASCOPE-UMRÜSTUNG

Im Juli 1956 lief in der Urania eine Woche lang die US-amerikanische Komödie *Vom Himmel gefallen* des in Hamburg geborenen Hollywood-Regisseurs John (Hans) Brahm (siehe *Hamburger Flimmern* 26, S. 6–14). Im gleichen Jahr erfolgte eine Umstellung auf Cinemascope und eine Modernisierung mit Verkürzung des Seitenranges durch den Architekten Helmut Fischer (danach hatte das Kino noch 543 Plätze). Im Januar 1956 war dann der Hollywood-Regisseur Otto Preminger persönlich zu



Zur Premiere der Komödie *Lemkes sel. Witwe* kam am 22. Juli 1957 die Hauptdarstellerin Grethe Weiser persönlich in die Urania



Zur Premiere von *Der Mann mit dem goldenen Arm* kam im Januar 1956 Regisseur Otto Preminger



Das Drama *Stirb wie ein Mann* nach dem Bestseller von Calder Willingham mit Ben Gazzarra war ab Ende September 1957 in der Urania zu sehen

Besuch und präsentierte seinen neuen Rauschgift-Thriller *Der Mann mit dem goldenen Arm*. Und im August 1957 kam schließlich auch die Schauspielerin Grethe Weiser in die Urania, um ihre neueste Komödie *Lemkes selige Witwe* persönlich vorzustellen – gleich mehrere Fotos zeigen, wie sie fleißig die zahlreichen Autogrammwünsche von Besuchern im Foyer bediente.

Neben den aktuellen Filmstarts lief im September 1957 eine Woche die Dokumentation *Rußland heute – der erste farbige Tatsachenbericht westlicher Reporter aus der UdSSR* von Claus Hardt, zu dem auch



E. W. M. Lichtwarck

die vier Kameraleute, die das Material aufgenommen hatten, im Kino zu Gast waren. Am 9. Dezember 1957 wurden dann in einer sonntäglichen Matinee Kulturfilme der DEFA gezeigt, darunter der pädagogische Kinderfilm *Martins Tagebuch* von Heiner Carow und Peter Ulbrichs repräsentative Dokumentation über den Wiederaufbau der Berliner Staatsoper.

Im Frühjahr 1958 wurde dann elf Tage lang die Dokumentation *Abschied von Afrika* des bekannten Forschers Hans Schomburgk gezeigt. Die Urania-Filmbühne, so hieß in einer zeitgenössischen Werbung,

sei „ein Uraufführungstheater mit zum Kulturfilm neigenden Programm und ausgewähltem Stammpublikum“. Dieses scheint allerdings dann doch nicht allzu prude oder wählerisch gewesen zu sein: So kam beispielsweise Ende 1958/Anfang 1959 der erotisch angehauchte Streifen *Lockender Süden* aus der Schweiz zur Vorführung, von der zeitgenössischen Filmkritik als „lächerlicher Firlefanz“ bezeichnet, bei dem drei junge Däninnen am Ende auf einer Nudisten-Insel landen.

PREISGEKRÖNTE FILMDOKU

Selbstverständlich lief aber auch in diesem Kino dreieinhalb Wochen von Mitte August bis Anfang September 1959 er-

folgreich der oscarbekrönte Dokumentarfilm *Serengeti darf nicht sterben* von Michael und Bernhard Grzimek (bereits im Sommer 1956 war *Kein Platz für wilde Tiere* der Grzimeks erstaunliche sieben-einhalb Wochen in der Urania gelaufen). Und auch der abendfüllende Kulturfilm *Die Pamir* von Heinrich Klemme (siehe *Hamburger Flimmern* 13/2006, S. 10–13), zu dessen Premiere natürlich einige echte Kap Horniers aus der Hamburger Kapitänsgilde eingeladen wurden, gelangte im November 1959 für immerhin eine Woche in das Programm des Kinos. Aber dies waren in jener Zeit eher seltene Ausnahmen, denn ab den 1960er Jahren unterschied sich das Programm ansonsten eigentlich kaum noch von dem anderer Innenstadt-Kinos.



Ein zahmer Gepard bei der Premiere von *Gift im Zoo* 1952

Im Herbst 1960 gab es dann in der Urania eine kuriose Sondervorführung von Teilen des Films *Die Jungfrauenquelle* des schwedischen Regisseurs Ingmar Bergman. Zur Vorführung kam eine 16 Meter lange Szene, welche die Vergewaltigung eines Mädchens durch zwei Landstreicher zeigte. Diese Szene war Landgericht München I zunächst beanstandet worden; man forderte eine entsprechende Schnittauflage vor einer öffentlichen Vorführung. Doch der in Hamburg beheimatete *Europa-Filmverleih* hatte gegen diesen Beschluss Einspruch erhoben. So schauten sich dann am 19. September sieben Hamburger Staats- und Oberstaatsanwälte die umstrittene Filmszene in einer geschlossenen Vorstellung in der Urania an und befanden danach: Der Film sei nicht unsittlich und dürfe in voller Länge gezeigt werden. Das *Hamburger Abendblatt* hatte von dieser Sonderführung erfahren und zeigte sich irritiert: Es sei bisher nicht bekanntgeworden, ob sich aus dieser Kenntnisnahme nun auch irgendwelche konkreten Folgerungen ergeben hätten, hieß es dann einen Tag später in einem Zeitungsbericht.

WECHSEL IN DER KINOLEITUNG

Als der langjährige Urania-Geschäftsführer Frisch im Frühsommer 1961 auf Teneriffa tödlich verunglückte, wurde am 19. Juni der Rechtsanwalt Hans Juul



Werbeaktion im April 1949 für einen Film von Fritz Kortner im Urania-Kino

in der URANIA Filmbühne



Fotos: Carl Schütze und Horst Janke

Oben links: Schaukastenwerbung 1957 für *Keiner ging an ihr vorbei* von Ken Hughes
 Oben rechts: Theaterleiter Frisch 1951 bei der Premiere von *Francis, der sprechende Esel*, für die eine Pfadfindergruppe ihren tierischen Gefährten zur Verfügung gestellt hatte.
 Mitte links: Der Vorraum mit bequemen Sesseln im ersten Stock hatte einen Zugang zum Hotel *Alsterhof*
 Unten links: Projektor im Vorführraum
 Unten rechts: Zuschauersaal bei einer Film Premiere Anfang der 1950er Jahre

als Treuhänder vorübergehend eingesetzt, bevor mit Irma Frisch wieder ein Familienmitglied die Leitung des Kinos übernahm. Mitte der 1960er Jahre begann aufgrund sinkender Zuschauerzahlen die Zeit der Saalteilungen und der Schachtelkinos. 1967 wurde ein zweiter Saal mit 122 Plätzen durch den renommierten Kinoarchitekten Joachim Glüer geschaffen: das *Atelier im Urania*. Zeitgleich fand eine umfassende Renovierung des großen Saals mit neuer Bestuhlung statt – nunmehr gab es nur 419 Plätze, mit einem wesentlich erweiterten Reihenabstand. Im Atelier lief vom Januar 1971 bis März 1973 genau 114 Wochen lang Sergio Leones legendärer Italo-Western *Spiel mir das Lied vom Tod* – eine der längsten ununterbrochenen Spielzeiten eines Filmes in Hamburg.

Das Kino lag in der Innenecke der L-förmigen Fehlandtstraße; viele Jahre warb eine große Plakatwand für das Filmprogramm, das sich ab den 1960er Jahren kaum noch von dem anderer Kinos unterschied: In der einstigen Kulturfilm-Bühne liefen James-Bond-Filme ebenso wie Softpornos (*Tropische Sinnlichkeit*).

DIE ÄRA BILLERBECK

Nachdem die Familie Frisch in den 1970er Jahren sich ganz aus der Theaterleitung zurückzog und auf den Betrieb des benachbarten Hotels konzentrierte, übernahm der umtriebige Kinobetreiber Robert Billerbeck den Spielbetrieb des *Urania*. Die noch bis weit in die 1970er Jahre hinein existierende *Kulturelle Film- und Vortragsgesellschaft Urania* war inzwischen auf einige hundert Mitglieder zusammengeschrumpft und hatte längst ein neues Domizil in der Lagerstraße 30 gefunden; sie gastierte mit ihren Vorstellungen bereits seit vielen Jahren in wechselnden Örtlichkeiten im Innenstadt-Bereich, aber nicht mehr in der *Urania* selbst, deren Namensgeber sie ja eigentlich war.

Zerstört wurde das *Urania* schließlich durch einen spektakulären Großbrand am 6. Juni 1980: Vermutlich durch einen Kurzschluss der Neon-Außenreklame am frühen Nachmittag verursacht, entzündete sich der große Vorhang, der das Foyer zusätzlich zur großflächigen Sperrholz-Reklamewand vor Lichteinfall schützte. Das Feuer breitete sich mit rasender Geschwin-

digkeit innerhalb weniger Minuten bis zum Dachstuhl aus. Personenschäden gab es glücklicherweise nicht, da sich in dem Gebäude zu diesem frühen Tageszeitpunkt noch keine Besucher oder Mitarbeiter aufhielten. Der große Kinosaal, das kleine Atelier und die Dachgeschoss-Wohnung waren nicht mehr zu retten. Auch drei an dem Tag zufällig vor dem Kino geparkte Autos gingen in Flammen auf; die Feuerwehr konnte nur mit großer Mühe ein Übergreifen der Flammen auf benachbarte Gebäude wie das Hotel *Alster-Hof* verhindern. Ein riesiger schwarzer Rauchpilz zog über die gesamte Innenstadt und war noch kilometerweit zu sehen. „Gegen dieses Feuer hatte James Bond keine Chance“, berichtete das *Hamburger Abendblatt* am 7. Juni 1980. Der Schaden wurde am Ende auf rund fünf Millionen D-Mark geschätzt. Nach mehreren Monaten wurde die Brandruine Anfang 1981 schließlich abgerissen; auf dem Grundstück wurde bald darauf ein schlichtes Wohn- und Geschäftshaus errichtet. ●

Wir danken herzlich Annette Grizivatz für die kürzlich erfolgte Überlassung eines umfangreichen Fotoalbums aus der Zeit zwischen 1951 und 1959, welches ihr Onkel Friedrich Frisch seinerzeit als „Kinoarchiv“ angelegt hatte und das mehr als 500 Fotos der Fotografen Carl Schütze und Horst Janke enthält.



Foto: Horst Janke



Foto: Friedrich Frisch

Ab Ende der 1960er Jahre wurde auf großflächige Plakatwerbung verzichtet. Nach dem Großfeuer bot die Ruine im Juni 1980 einen traurigen Anblick.





Das „Allerheiligste“ im Filmstudio: Der Vorführraum, in dem Filmmuster und ganze Kinowerke von Produktion und Verleih begutachtet und abgenommen werden

Hamburg wird zum Tor für Winnetous Kinowelt

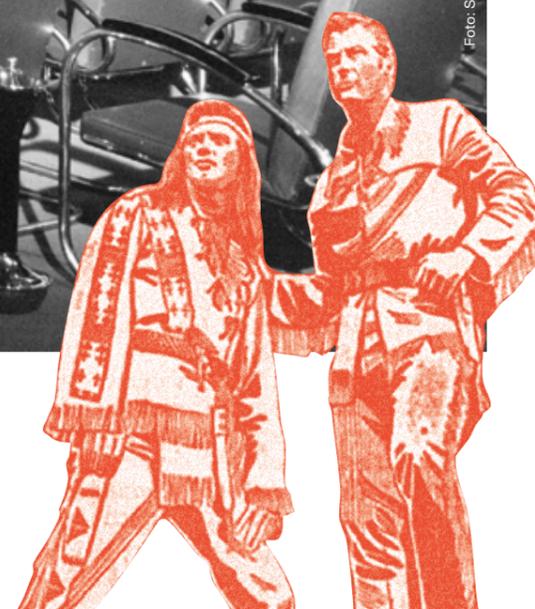
Von Karl-Heinz Becker

Nicht nur für viele Schiffe, auch für den Start der erfolgreichen Reihe der *Winnetou* – und damit überhaupt der Breitwand-Filme nach Karl May – wurde Hamburg das Tor zur Welt. Denn in der Elbmetropole bekam das Auftaktabenteuer um Winnetou, Old Shatterhand und einen sagenumwobenen Indianerschatz Ende 1962 seinen letzten Schliff.

Gedreht in wildromantischer Landschaft im jugoslawischen Landesteil Kroatien, wurde es montiert und vertont im Studio Hamburg. Das Film-Projekt war von großer Aufregung begleitet. Denn dass eine deutsche Produktion einen kostspieligen Western dreht und dann noch mit den märchenhaften Ikonen Winnetou und Old Shatterhand, galt in der Branche als wahnsinniges Unterfangen. Dann aber liefen die Dreharbeiten im Western-Ersatzland Jugoslawien unter Harald Reins zupackendem Optimismus und konzentrierter Regie unerwartet gut ab. Das erste Zittern war damit überstanden.

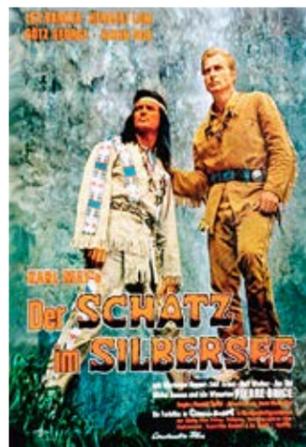
Noch bevor die Dreharbeiten Anfang Oktober 1962 endgültig beendet waren, begann der Aufregung zweiter Teil: Das Filmmaterial musste in Hamburg montiert und vertont werden. Nun waren Schnitt-, Ton-, Sprach- und Musikkünstler gefragt, um das Bildmaterial, die Dialoge, Geräusche und eine noch zu komponierende Musik in einen rhythmischen Einklang zu bringen. Sprich: An der Alster bekam *Der Schatz im Silbersee* sein endgültiges Gesicht.

Dieser Film war der letzte, den die Produktionsfirma *Rialto* im *Studio Hamburg* fertigstellte. Dort, auf dem Atelier-Gelände, hatte sie sich 1960 nach dem Umzug aus Frankfurt angesiedelt und vor dem Weiterzug nach Berlin (1962) bei vielen Kinowerken (Edgar-Wallace-Krimis, *Unser Haus in Kamerun*) gut mit dem Unternehmen zusammengearbeitet. Dazu Guyla Trebitsch, damals Chef des *Studio Hamburg*: „Als Produzent war ich Horsts Konkurrent. Als Atelier-Besitzer sein Partner. Wir haben ihm oft Finanzierungsmöglichkeiten gegeben, weil





Die Begegnungen auf vielen Filmpremieren führten zu Freundschaften zwischen Martin Böttcher (r.) und Stars wie Lex Barker. Für ihn produzierte der Komponist 1965 auch die erste deutsche Single



Filmplakat mit den Hauptdarstellern



Kinopremieren führten zu allerhand Jux unter den Mitwirkenden. Da hauen Martin Böttcher (l.) und Pierre Brice schon mal gemeinsam in die Tasten.



Postkarte mit Autogramm von Pierre Brice

er unglaublich korrekt, genau und pünktlich seine Verpflichtungen erfüllt hat. In diesem Punkt war er ein mustergültiger Mann. Wenn ich an ihn zurückdenke und über ihn spreche, erfüllt mich jedes Mal ein Gefühl von Stolz.“

Die Elbmetropole entpuppte sich für das *Silbersee*-Abenteuer in jeder Hinsicht als ein mehrfacher Schatz. Dort lebte nicht nur der Komponist Martin Böttcher, dessen Musik wie ein Doppeltreffer aus Silberbüchse und Henrystutzen einschlagen sollte. Das *Studio Hamburg* verfügte zudem über ein Arsenal ausgezeichneter Sprecher für die Synchronaufgaben. Auch die Geräuschemacher und die gesamte Technik waren von hoher Qualität. Hinzu kam ein hervorragendes Editoren-Duo. Chefcutter Hermann Haller war – nebst Assistentin Gisela Neumann, die er später heiratete – durch seine langjährige Erfahrung als Schnittmeister und Regisseur genau der Richtige für diese Aufgabe.

DIE FILMMONTAGE

Während *Silbersee*-Spielleiter Reinl noch bis Anfang Oktober in Jugoslawien mit den letzten Dreharbeiten beschäftigt war, wurde in Hamburg schon fleißig am Film gearbeitet. Ohne den Regisseur? Das war durchaus üblich und vereinfachte die Endfertigung. Denn alle gedrehten Takes gingen mit schriftlichem Begleitmaterial von den jugoslawischen Produktionsstandorten nach Deutschland:



als „Negativ-Bericht“ in Richtung Kopierwerk und als „Cut-Bericht“ an die Schnittabteilung. Dafür waren das Scriptgirl und der Kameraassistent zuständig. Sie stellten die Berichte nach Regieangaben zusammen. Mit Harald Reinl war das Arbeiten während der Karl-May-Ära, verglichen mit den anderen Regisseuren, wohl am einfachsten. Er drehte meistens zwei, höchstens drei Klappen pro Szene. Wenn diese einzelnen Takes im Cutter-Bericht gut erklärt waren, zum Beispiel „Einstellung 25/1 enthält Versprecher, darum 25/2 nehmen“, dann konnten Schnittmeister Hermann Haller und seine Assistentin Gisela Neumann das Filmmaterial einfach nach der Szenenfolge vormontieren. Gab es keine Einschränkung im Bericht, wählten die Cutter die beste Klappe aus.

Nach den letzten Drehtagen in Kroatien stieß auch Regisseur Reinl im Studio Hamburg dazu. Nun wurde der Rohschnitt weiter vorangetrieben. Dabei galt es nicht nur, die Bilder zu montieren, sondern auch gewünschte Geräusche zu produzieren. Als Vorlage diente der Ton von den Dreharbeiten. Konnte der Originalton nicht übernommen werden, wurden Soundeffekte wie Hufgetrappel, Pferdewiehern, Schüsse und Kampfszenen entweder im Tonstudio produziert oder in freier Natur aufgenommen. Für Schuss-Aufnahmen waren zum Beispiel ein Waffenmeister und ein Tontechniker unterwegs.

Für andere Töne gab es in der Bundesrepublik in den 1960er-Jahren schon herausragende Geräusche-

macher, die auf seltene und problematische Soundeffekte spezialisiert waren. Und es lagen bereits Sound-Archive vor. Verständlich, schließlich waren für das in den 1950er- und 60er-Jahren dominierende Medium, das Radio, unzählige Hörspiele produziert worden – vom Schul- und Kinderfunk über Krimis bis zu literarisch anspruchsvollen Hörsendungen für Erwachsene –, sodass Unmengen an Geräuschen vorlagen. Aber auch die Spiel- und Kurzfilm-Branche verfügte über eine Vielzahl an archivierten Tönen und Klängen.

Knapp drei Wochen nach Beendigung der Filmaufnahmen, am 25. Oktober, war der Rohschnitt fertig. Vor den Augen von Produzent Wendlandt und wichtigen Mitarbeitern fand die übliche Begutachtung statt. Sie führte zu weiteren Korrekturen und Verbesserungen durch das Duo Haller / Neumann. Szenen wurden gekürzt, um die Handlung zu beschleunigen, und zusätzliche Takes eingefügt, um einerseits die Story des Films exakt herauszuarbeiten und andererseits in Landschaftsaufnahmen schwelgen zu können. Als der Feinschnitt vorlag, erfolgte am 5. November die wichtige Abnahme durch den federführenden *Constantin Filmverleih*.

Die Mitarbeiter waren von den Anforderungen so geschafft, dass bei einigen von ihnen Zweifel am Erfolg des Werkes aufkamen. In dieser Phase war auch der Komponist Martin Böttcher dabei, der als Hamburger während der Montage des Films vermutlich mehr als einmal im Atelier vorbeischaute



konnte. Böttcher erinnerte sich an eine im Studio vorherrschende Unsicherheit, bedingt durch die Ermüdung der Cutter und Soundspezialisten: „Bei der Fertigstellung des Films waren alle etwas frustriert und sauer. Sie waren genervt. Kein Wunder, denn die Cutterin hatte allein an die 30.000 Gewehr- und Pistolenschüsse an den Film angelegt. Aber auch das war ein Teil des späteren Erfolges, weil alles so unerhört realistisch war. Nur war es eben das erste Mal, dass man so etwas in Deutschland machte. Ich weiß, dass die alle untereinander gar nicht fröhlich waren, als sie den Film in der Endfertigung hatten. Und dann sah ich ihn und sagte: Was habt ihr eigentlich? Das ist doch riesig!“

SYNCHRONISATION UND MUSIK

Während Böttcher sich an die Arbeit des Komponierens und Arrangierens machte – wobei ihm das Hauptthema, inspiriert durch die romantische kroatische Landschaft, bei den Bildern der reitenden Blutsbrüder spontan aus dem Bauch heraus in die Partitur sprang – und er die Musiker für sein großes Filmorchester engagierte, wurde im Synchronstudio das internationale Sprachengemisch der Präriehelden einheitlich in die deutsche Sprache übertragen.

Das war keine einfache Aufgabe. Verbirgt sich doch hinter dem Begriff Filmsynchronisation eine



Filmische Ikonen: Lex Barker als Old Shatterhand,
Pierre Brice als Winnetou



Das Pförtnerhäuschen der alten Villa, mit der 1947
das Studio Hamburg in Betrieb ging



Pierre Brice und Martin Böttcher

Fülle von Aufgaben, wozu auch ein Gespür für Stimmen, Charaktere und Sprechrhythmus gehört. So musste zuerst eine Rohübersetzung der fremdsprachigen Dialoge erarbeitet werden. Danach wurde das Synchronbuch angefertigt und der Film in kurze Takes unterteilt, um die Dialoge in kleinen Schritten exakt aufzunehmen.

Weil damals – wie heute – viele ausländische Filme in den Kinos liefen, hatten sich in der Bundesrepublik Studios auf die Synchronisation importierter Streifen spezialisiert. Zur Zeit der Karl-May-Welle waren es bedeutende Firmen wie *Berliner Synchron GmbH Wenzel Lüdecke*, *Arena Synchron* und *Ultra Film Synchron GmbH*. Letzteres Unternehmen, das Regisseur Alfred Vohrer und seinem Partner Josef Wolf gehörte, hat laut der Deutschen Synchronkartei auch den *Schatz im Silbersee* in die deutsche Sprache transferiert.

SPRECHKÜNSTLER IM STUDIO

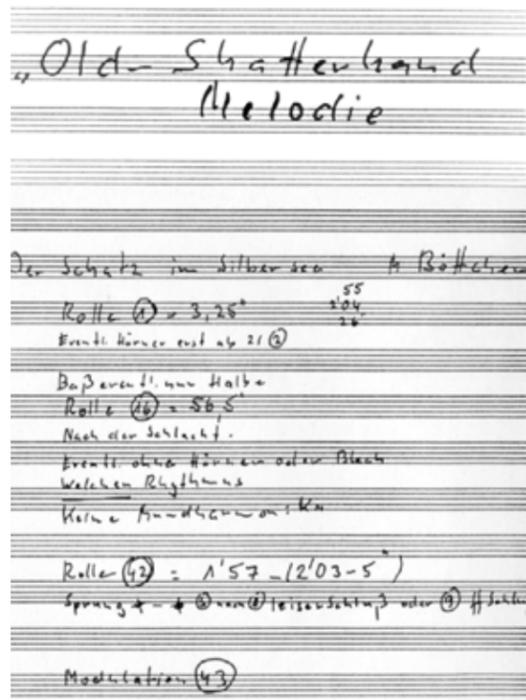
Vom 14. bis 20. November 1962 fanden die Synchronarbeiten statt. Neben den für die Nachsynchronisation erforderlichen einheimischen Akteuren Götz George, Karin Dor, Marianne Hoppe, Eddi Arent und Ralf Wolter stellten sich viele Sprecher aus der Theater- und TV-Szene ein. Zahlreiche Schauspieler der Hamburger Bühnen verdienten sich als Synchron-Sprecher ein nicht unbeträchtliches Zubrot, das ihr Engagement an den Häusern wirtschaftlich interessanter machte. Herbert Stass synchronisierte „Winnetou“ Pierre Brice und Josef Dahmen den „Wunderdoktor“ Jefferson Hartley. Horst Niendorf, der Lex Barkers Old Shatterhand einen warmen und markigen Klang verlieh, reiste eigens an: Er war „stark in der Berliner Theaterlandschaft verwurzelt“, galt aber – noch – als Stamm-Sprecher des US-Schauspielers, bis ein Jahr später Gert Günther Hoffmann zu Barkers Standart-Stimme wurde.

Einige der „akustischen Doppelgänger“ waren der Rialto und vor allem Alfred Vohrer schon als Mitwirkende in Edgar-Wallace-Krimis oder anderen Produktionen bekannt. So Rudolf Fenner mit seinem tiefen Bass (*Das Gasthaus an der Themse*, *Die toten Augen von London*), Heinz Klevenow (*Der Fälscher von London*), Erwin Linder (*Für zwei Groschen Zärtlichkeit*, *Der Mann, der nicht nein sagen konnte*), Günther Jerschke (*Die toten Augen von London*, *Das Rätsel der roten Orchidee*), Uwe Friedrichsen (*Unser Haus in Kamerun* und Benno Gellenbeck (*Das Rätsel der roten Orchidee*): Letzterer war im *Silbersee* häufiger zu hören, da er mehrere Personen synchronisierte, die im Film nur kurze Sprechrollen hatten. Ähnlich erging es dem Off-Erzähler Rolf Mamero, der zusätzlich dem „Rollenden Donner“ einen deutschen Zungenschlag verlieh.

Überraschend kam auch der „rote Cornel“ Herbert Lom zur Nachsynchronisation ins Studio. Zwar lebte der international bekannte Tscheche



Seit der ersten Single *Ich steh allein* von 1965 waren Pierre Brice und Martin Böttcher gute Freunde



Titelblatt der Partitur des Hauptthemas mit Angaben zu den verschiedenen Szenen-Einspielungen

in London, aber er sprach ein nahezu akzentfreies Deutsch. Möglich machte das die österreichische Herkunft seines zudem aristokratischen Vaters.

Auf die Synchronisation bezieht sich auch ein Gespräch des *Hamburger Abendblatt* vom 9. März 1963 mit Lex Barker, das kurz nach der Hamburger Premiere des *Schatz im Silbersee* in der winterlichen Atmosphäre der Hansestadt geführt wurde: „Als Old Shatterhand in der Karl-May-Verfilmung *Der Schatz im Silbersee* ist er [Barker] derzeit Kassenmagnet Nummer eins und bereits ausgebucht bis 1965. Mit der Stimme von Horst Niendorf spricht er im Film so wunderschön deutsch. Shatterhand selbst meint: ‚Ich spreche Englisch, Französisch, Italienisch. Eine vierte Sprache schaffe ich einfach nicht.‘ So haben wir einen ‚deutschen‘ Filmliebling ohne eigene Stimme. ‚Wunder-wunderliche Zeit‘ sagt Lex Shatterhand und spricht uns aus der Seele. Wir begießen das mit zwei Whisky ohne Eis. Das haben wir draußen genug.“

DIE MUSIK VERZAUBERT

Unmittelbar nach den Aufnahmen der Synchrondialoge, vom 21. bis 23. November, gingen dann ebenfalls im Studio Hamburg unter der Leitung des Komponisten Martin Böttcher die Musikaufnahmen mit einem etwa 40-köpfigen Orchester über die Bühne, das sich vorwiegend aus Künstlern verschiedener NDR-Formationen, aber auch freien

Musikern zusammensetzte. Laut Böttcher kamen die Rhythmusgruppe und Bläser vom Tanzorchester des NDR, Streicher zum Teil vom Tanzorchester und Sinfonieorchester des NDR und Hörner von den Sinfonikern des Senders. Damit erhielt der Film sein bis heute geliebtes und immer wieder faszinierendes melodisches Sahnehäubchen aufgesetzt. Böttchers Ideenfülle war so groß, dass der Musiketat um rund 2.000 Mark überzogen wurde. Die Verärgerung des Produzenten Horst Wendlandt darüber gab sich allerdings nach dem Anhören des Soundtracks. Die angedrohte Kürzung der Gage fand nicht statt. Verständlich, schließlich sorgten Böttchers fulminante Kompositionen für wahre Begeisterungstürme bei Publikum und Presse: „Martin Böttchers Musik trifft den Westernton exakt und hat Aussicht, zusammen mit dem hundertprozentig gelungenen Filmabenteuer für Groß und Klein zum Schlager zu werden.“ (*Hamburger Abendblatt* vom 16. Februar 1963)

Wie bekannt, wurde sie tatsächlich zum Hit – auf Single und Langspielplatte. Sieht man auf die „Stoppliste“, in der Martin Böttcher im Dezember 1962 die einzelnen Musikstücke des Films bei der GEMA meldete, kommen mehr als 50 Minuten orchestrale Untermalung zusammen. In der Liste sind die meisten Kompositionen nur szenisch beschrieben. Auch das Haupt- und das Tramp-Thema haben noch keinen Namen. Erst für die Plattenveröffentlichung wurden daraus die „Old-Shatterhand-Melodie“ und die „Tramp-Melodie“. Die einzige Komposition, die Böttcher bereits auf der GEMA-Liste mit einem endgültigen Titel versah, ist die schmissige Saloonmusik „Hill Billy Tilly“.

Nach der Abmischung von Musik, Sprache und Geräuschen ging das Gesamtwerk zur Reproduktion an die *Geyer-Werke*. Die erste Filmkopie erreichte Verleih und Produktion am 4. Dezember. Drei Tage später wurde sie der Freiwilligen Selbstkontrolle vorgelegt.

Nun konnte die bereits fest geplante Welt-Uraufführung am 12. Dezember 1962 im Stuttgarter *Universum* stattfinden. Und damit begann die letzte große Zitterpartie um den erhofften Erfolg des Streifens. Der allerdings stellte sich, wie bekannt, prompt und in unglaublichem Maße ein. Überall im ganzen Land und später in anderen Staaten standen die Kinobesucher Schlange. Sogar viele Kritiker äußerten sich begeistert. Die Geschichte um das Heldenduo Lex Barker und Pierre Brice, von Regisseur Harald Reinl und Kameramann Ernst W. Kalinke in Jugoslawiens westernähnlicher Landschaft genial in Szene gesetzt und mit Martin Böttchers Musik grandios untermalt, wurde zu einem einzigartigen Triumph, der prompt weitere Karl-May-Verfilmungen nach sich zog. ●

Herzlichen Dank an den einstigen Kamera-Assistenten Joachim Gitt für seine auskunftsfreudige Hilfe!



Siebenmal ritten Lex Barker und Pierre Brice als Karl Mays Blutsbrüder über die Leinwand. Zwischen dem *Silbersee*-Auftritt und dem letzten Film *Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten* (Foto) lagen sechs Jahre

**SYNCHRONSPRECHER „DER SCHATZ IM SILBERSEE“, 1962
SYNCHRONFIRMA: ULTRA-FILM SYNCHRON GMBH**

Rolle	Darsteller	Sprecher	Rolle	Darsteller	Sprecher
Erzähler		Rolf Mamero			
Old Shatterhand	Lex Barker	Horst Niendorf	Großer Wolf	Jozo Kovacevic	Uwe Friedrichsen
Winnetou	Pierre Brice	Herbert Stass	Hilton	Ilija Ivezic	Hans Walter Clasen
Ellen Patterson	Karin Dor	Karin Dor	Jefferson Hartley	Branko Spoljar	Josef Dahmen
Fred Engel	Götz George	Götz George	Knox	Milivoj Stojanovic	Rudolf Fenner
Cornel Brinkley	Herbert Lom	Herbert Lom	Patterson	Jan Sid	Erwin Linder
Lord Castlepool	Eddi Arent	Eddi Arent	Rollender Donner	Slobodan Dimitrijevic	Rolf Mamero
Mrs. Butler	Marianne Hoppe	Marianne Hoppe	Saloonwirt	Vladimir Medar	Heinz Klevenow
Sam Hawkens	Ralf Wolter	Ralf Wolter	Woodward	Velemir Chytil	Benno Gellenbeck
Gunstick Uncle	Mirko Boman	Gerd Martienzen	Bandit	?	Günther Jerschke
Bruns	Antun Nalis	Benno Gellenbeck	Betrunkener	?	Benno Gellenbeck

Der Luftkrieg im Film Eine Übersicht 80 Jahre danach

Von Joachim Paschen

Fliegende Bomber, fallende Bomben, Explosionen, Brände, tote und fliehende Menschen, Zerstörungen und Trümmer sind vereinzelt bereits in den 1930er Jahren in Zeitungen und Wochenschaun zu sehen gewesen. Im Zweiten Weltkrieg wurden Foto- und Filmaufnahmen zu dokumentarischen wie auch zu propagandistischen Zwecken gemacht und gezeigt.

So sollten die eigenen Erfolge demonstriert und die Kriegsverbrechen der Gegner angeprangert werden. Auf der Grundlage dieses Materials entstanden in der Nachkriegszeit zahlreiche Film- und Fernsehproduktionen. Am Beispiel der in Hamburg vorhandenen Bestände werden einige dieser Produktionen sowie das filmische Quellenmaterial vorgestellt; überdies sind Informationsfilme überliefert, die auf den künftigen Luftkrieg vorbereiten.

PRODUKTION NDR

„Die Erinnerung an das Inferno wurde wach“, lautete die Überschrift eines Beitrags im *Hamburger Abendblatt* vom 25. Juli 1983 über die Reaktionen auf die Ausstrahlung einer Sendung des ersten

Fernsehprogramms am vorangegangenen Abend: *Operation Gomorrha – Hamburg im Feuersturm*. Sie habe vor allem bei älteren Hamburgern die „grauenhaften Erinnerungen an die Brandnächte vor vierzig Jahren“ geweckt.

Tatsächlich hatte es vier Jahrzehnte gebraucht, bis der Bombenkrieg gegen Hamburg mit filmischen Mitteln rekonstruiert wurde. (Nur als Erinnerung an die Luftangriffe hatte sich die 13-minütige Sendung in der Nordschau des NDR Ende Juli 1963 ausgegeben.) Gestaltet hatte die zweistündige Dokumentation der NDR-Redakteur Hans Brecht (1923–2007). Er schöpfte aus deutschen wie britischen Archiven und ließ deutsche wie britische Zeitzeugen zu Wort kommen, so dass ein ausgewogenes Bild entstand. Die Gegenüberstellung von Er-

innerungen der Bomberpiloten und der überlebenden Opfer des Bombenkrieges erfolge „fast unterkühlt und ohne Hass“, heißt es im *Abendblatt*, sie belege aber auch „die teuflische Perfektion militärischen Massenmords an Zivilisten“.

NDR 1983: FEUERSTURM

Mitgewirkt an der Produktion als Berater und Interviewpartner hatte Hans Brunswig (1908–2004), der als Major der Feuerschutzpolizei 1943 die Bombardierung miterlebt hatte. Er hatte unmittelbar nach den Angriffen ihre Folgen in einem Film (siehe unten) festgehalten und 36 Jahre später unter dem Titel *Feuersturm über Hamburg* eine erste umfassende und reich bebilderte Darstellung veröffentlicht.

Brecht ließ seine Dokumentation versöhnlich auf dem Ohlsdorfer Friedhof enden, wo der Bombenopfer in Massengräbern und gefallener britischer Soldaten in Einzelgräbern gedacht wird; ein ehemaliger Bomberpilot ruft in einem Schlusssatz zum Frieden auf. Die Sendung wurde bis 2007 fünf Mal ausgestrahlt.

SAT 1 1993: ÜBERLEBEN

Der Privatsender SAT 1 strahlte 1993, zehn Jahre später, die Halb-Stunden-Produktion eines Hamburger Verlages mit dem Titel *Eine Stadt überlebt ihr Ende* aus, die danach auch auf Video vertrieben wurde. Wieder übernahm Hans Brunswig eine wichtige Rolle bei der Erläuterung des Feuersturms, der viele Hamburger Stadtteile mit ihrer Bevölkerung vernichtet hatte; seine Äußerungen werden mit Zitaten aus seinem Film unterlegt, diesmal sogar in Farbe. Anders als im NDR-Film gesteht er nun ein: „Die Briten haben wir natürlich gehasst.“ Als bemerkenswert stellt er fest, dass in Hamburg während der Angriffe keine Panik ausgebrochen sei.

Eindrucksvoll sind die ausführlichen Interviews von Männern und Frauen, die damals junge Leute waren, Schüler, Flak- und Luftschutzhelfer. Sie versichern, dass auch ein halbes Jahrhundert danach jedes Jahr der Angriffstage gedacht werde: „Es war wie ein zweiter Geburtstag.“ Zusätzlich wird aus dem geheimen Bericht von Polizeipräsident Hans Kehrl (1892–1961) zitiert. Von der Gegenseite kommt der britische Luftmarschall Arthur Harris (1892–1984) zu Wort, der auf den Einwand, durch Luft-

angriffe sei ein Krieg nicht zu gewinnen, mit Hinweis auf die britischen Erfolge in Lübeck, Rostock und Köln 1942 entgegnet: „Es ist auch noch nie versucht worden – warten wir es mal ab.“

BBC 1998: OPERATION GOMORRAH

Aus britischer Sicht wurden die „Erfolge“ der Luftangriffe auf Berlin, Dresden und Hamburg hervorgehoben: Der Film der in London ansässigen Produktion Eagle Rock Entertainment ging von der wirkungsvollen Kombination der nächtlichen britischen Flächenbombardements von Wohngebieten mit der gezielten Zerstörung von Hafenanlagen durch US-amerikanische Tagesangriffe aus; er wurde als Video auch in deutscher Fassung vertrieben.

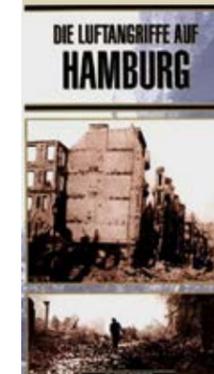
Unter dem Titel *Operation Gomorrha – der Blitzangriff auf Hamburg* bettet der Regisseur Stanley Joseph das eigentliche Ereignis ein in die Vorgeschichte der Luftkriegsrüstung einschließlich der deutschen Luftangriffe auf London sowie die Nachgeschichte des britischen Einmarsches in Hamburg und die Besatzungszeit. Zur Zerstörung Hamburgs im Feuersturm wird vermerkt, dass die Flammen die Stadt großflächig zerstört haben, die Bewohner obdachlos wurden und zur Flucht gezwungen waren; von Toten ist nicht die Rede.

Hervorgehoben werden die Angriffe von US-Bombern auf kriegswichtige Öllager und Raffinerien. Tatsächlich nutzt der Film bemerkenswerte Filmaufnahmen über die zerstörerischen Auswirkungen dieser Angriffe, die in den National Archives in Washington entdeckt wurden. Nach fast einer Stunde Luft-



DVD-Cover der NDR-Sendung von 1983: *Operation Gomorrha*

DVD-Cover der britischen Produktion *Luftangriffe auf Hamburg*



Bilder aus der Dokumentation von Hans Brunswigs *Feuersturm*



Eine Stadt überlebt ihr Ende: Flakbunker und Flakhelfer



Aus dem NDR-Film *Feuersturm über Hamburg*: Luftmarschall Arthur Harris befiehlt seinen Bombern den Angriff auf Hamburg



Bilder aus einem Amateurfilm: Räumungsarbeiten und Rettungsmaßnahmen



krieg werden aktuelle Farbaufnahmen von Hamburg gezeigt: „Heute beherbergt die schöne Hafenstadt wieder fast zwei Millionen Menschen.“

ZDF 2002: JAHRHUNDERTKRIEG

Das ZDF und sein Chefhistoriker Guido Knopp behandelten 2002 in drei 45-Minuten-Folgen ihrer neunteiligen Fernsehserie *Der Jahrhundertkrieg* auch den Luftkrieg. Auf die Luftschlacht um England folgte der Luftkampf über Deutschland: Nach der „verheerenden Welle von Luftangriffen“ auf Köln, Lübeck und Nürnberg wird etwa zehn Minuten lang mit den üblichen Filmzitate und Zeitzeugeninterviews die Zerstörung Hamburgs im Sommer 1943 dargestellt. Unter dem Titel *Feuersturm* wird in einer weiteren Folge der Untergang Dresdens im Februar 1945 gezeigt.

NDR 2003: UNTERGANG

Besonders sorgfältig und umsichtig hat Christian Mangels eine Aufarbeitung geleistet, die der NDR zum 60. Jahrestag 2003 ausstrahlte. Sein *Feuersturm über Hamburg* war nicht nur ein Bericht über zehn Tage Bombenkrieg, sondern brachte den Nachgeborenen durch die breite Auswahl von Zeitzeugen das Schicksal der Menschen in der Luft wie am Boden nahe. Die Aussagen wurden mit bekanntem und bislang unbekanntem Material unterlegt.

Als Leitmotiv ließ Mangels den Schauspieler Ulrich Tukur vor der Kulisse der zerstörten Nicolai-Kirche aus dem Erlebnisbericht „Untergang“ vortra-

gen, den der Hamburger Schriftsteller Hans Erich Nossack (1901–1977) 1948 veröffentlicht hatte. Neben Beteiligten wie ehemaligen Kindern, Flakhelfern, Piloten, KZ-Häftlingen kommen drei Überlebende zu Wort, die sich später einen Namen gemacht haben: Hans Olaf Henkel, Arbeitgeberpräsident, war als kleiner Junge in Rotherbaum nur knapp den Bomben entkommen; Wolf Biermann entkam dem Feuersturm in Hammerbrook auf dem Rücken der schwimmenden Mutter, die über die Kanäle floh; der SPD-Politiker Helmut Kalbitzer

hatte sich im Untergrund in Sicherheit gebracht.

Nach den Schreckenstagen wuchsen in Hamburg die Zweifel am Endsieg. Eine Zeitgeschichtlerin, die Mangels Bilanz ziehen ließ, meinte sogar, einen „Autoritätsverlust“ der Machthaber feststellen zu können. Tatsächlich sei in Hamburg die Überzeugung weit verbreitet gewesen: „Jetzt ist der Krieg zu Ende!“ Doch der Krieg zog sich noch 21 Monate hin.

SPIEGEL TV 2018: HAMBURG STORY

Die von *Spiegel TV* 2018 ausgestrahlte dreiteilige *Hamburg Story* von Konstantin von zur Mühlen ging in der zweiten Episode 1933–1945 im Umfang von etwa zehn Minuten auf den Feuersturm ein. Bestimmt wird der Beitrag durch die Gegenüberstellung von Wochenschau-Ausschnitten mit Original-Ton: Während die Briten von „Luftangriffen ohnegleichen auf militärische Objekte“ berichten und die Zerstörungen vor allem im Hafen zeigen, präsentieren die Deutschen gefangen genommene „Luftgangster“ und jugendliche Luftschutzhelfer aus Hamburg, die in Berlin mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet werden.

Auf Zeitzeugen wurde in diesem Film verzichtet. Neben bekannten Zitaten aus Hans Brunswigs *Feuersturm-Film* stehen Ausschnitte aus einer kurzen Dokumentation der Trümmerwüsten in den zerstörten Stadtteilen, vor allem Hammerbrook. Der Film endet mit dem Einmarsch britischer Truppen in die Stadt Anfang Mai 1945.

FILMISCHES QUELLENMATERIAL

Alle Darstellungen nutzten Filmmaterial, das vom damaligen Leiter des Technischen Dienstes der Hamburger Feuerschutzpolizei Hans Brunswig z.T. in Farbe mit einer 16mm-Schmalfilmkamera aufgenommen worden war. Da er zu Beginn der Angriffe auf einer Dienstreise war, stammten die meisten Aufnahmen aus den Tagen danach. Am eindrucksvollsten sind zweifellos die Bilder von den Evakuierungsmaßnahmen auf der Moorweide, von auf den Straßen liegenden Leichen, von Ruinenstraßen und Aufräumungsarbeiten.

Ergänzt durch Aufnahmen aus früheren Luftangriffen mit Lösch- und Rettungsarbeiten gestaltete Brunswig einen etwa 17-minütigen Schwarzweiß-Film: Dieser wurde zur Einführung gezeigt und erläutert, wenn Experten-Gruppen aus dem ganzen Reich nach Hamburg kamen, um sich über die Auswirkungen des Feuersturm-Phänomens informieren zu lassen. Später entstand noch eine sechsminütige Kurzfassung ganz in Farbe. Nach dem Krieg gelang es den Briten, das von der Feuerwehr versteckte Filmmaterial zu konfiszieren; Jahre später kam es zurück nach Hamburg und landete dann in der Landesbildstelle; zur längeren Fassung sprach Brunswig nach dem Krieg einen separaten Kommentar.

Eine Fotografier- und Filmerlaubnis hatte auch der Fotograf des Landesbildstelle Willi Beutler erhalten: Er dokumentierte Tage und Wochen später auf einigen hundert Farb-Dias und in einem zwölfminütigen Schwarzweiß-Film die

Zerstörungen in der Stadt. Die Straßen durch die Trümmerwüsten waren bereits geräumt, man sieht Fußgänger, Radfahrer, Busse und Lastwagen. Verschont geblieben schienen das Rathaus und die Petrikirche, halbzerstört die Nicolai-Kirche, entglast der Hauptbahnhof. Mit der Bahn ging es über Rothenburgsort vorbei am Verschiebehnhof nach Bergedorf.

Einige Male gelangen Beutler menschliche Beobachtungen: Ein älterer Mann bietet einem jungen Soldaten eine Zigarre an; eine Postbotin zeigt ihre volle Botentasche; in einer Werkstatt wird ein Reifen gewechselt. Auf einer Trümmerwand steht handschriftlich: „Mutter lebt, Volker tot.“

WEITERES MATERIAL

Von einem unbekanntem Amateur sind mehrere Schmalfilmrollen überliefert, die er zwischen 1940 und 1943 auf Agfa-Farbmateriale gedreht hatte; leider sind die Farbaufnahmen ausgebleicht und teilweise über- bzw. unterbelichtet. Immerhin gibt es interessante Szenen im Zusammenhang mit der Entschärfung und gezielten Sprengung von Blindgängern. Im Mittelpunkt der Aufnahmen von 1943 standen die Aufräumarbeiten; besonders eindrucksvoll waren die Straßenränder, an denen die aus den Häusern geretteten Möbel standen: Sie werden auf Lastwagen verladen und an sichere Orte gebracht.

Über die Angriffe der US-amerikanischen Luftwaffe 1943 auf Hamburg, „No. 1 Nazi war center“, verbreitete das Office of War Information weltweit in

sieben Sprachen einen Wochenschau-Bericht von etwa drei Minuten Länge: Gezeigt wurden die gezielten Luftangriffe auf Rohöllager und Raffinerien. Stolz wurde vorgeführt, wie die US-Bomber trotz zahlreicher Treffer von Flugabwehr-Geschützen sicher nach England zurückgekehrt waren.

Gleich nach Kriegsende war die britische Besatzungsmacht an einer genauen Dokumentation ihrer Zerstörungsarbeit in Großaufnahme interessiert: Im Tiefflug ging es langsam vor allem über den menschenleeren Hafen. Zu sehen sind in dem sechsminütigen Schwarzweißfilm vor allem die zerstörten Werften, auf deren Hellingen z.T. noch Schiffsbauten liegen. Mit einer Barkasse fuhr der Kameramann an Kaimauern vorbei, auf denen eingestürzte Schuppen und umgestürzte Kräne durcheinander lagen. Die Elbbrücken sind unversehrt, die Landungsbrücken zerstört.

Auch französische Kameraleute hatten offenbar Luftaufnahmen vom zerstörten Hamburg, dem „ersten Hafen des Reiches“ gemacht. Der Kommentar der französischen Wochenschau ist überliefert: „Im Bombenhagel ist der Hafen auf ein Gerippe reduziert.“ Der einminütige Bericht endet mit dem Satz: „Hier ist nur noch das Phantom einer Stadt übriggeblieben.“ ●

Die meisten der angesprochenen Filme sind im *Film- und Fernsehmuseum Hamburg* zu betrachten; Anfragen über info@filmmuseum-hamburg.de



Ein Chronist seiner Zeit Axel von Koss und sein „Heimatfilmdienst“

Von Dirk Jachomowski und Dirk Petter

Axel von Koss, Filmemacher und aus Berufung Entertainer, wurde 1925 in Hamburg geboren und wuchs im dortigen „Generalsviertel“ in der Moltkestraße auf. Fasziniert durch das neue Medium Film und beeinflusst durch häufige Kinobesuche in der Hoheluftchaussee, strebte der junge Axel von Koss zunächst das Schauspielfach an – ein Wunsch, den er jedoch bald zurückstellen musste, wollten die Konventionen der Zeit es doch, dass er erst einen „bürgerlichen“ Beruf erlernte.



So schloss er 1942 zunächst seine Ausbildung in einer Werbefachschule ab. Seinen weiteren Plänen setzten der Zweite Weltkrieg und die Einberufung in die Wehrmacht ein jähes Ende. Er wurde im Rahmen der Wehrbetreuung für die Unterhaltung der Soldaten eingesetzt und überlebte. Nach drei Jahren in US-amerikanischer und britischer Kriegsgefangenschaft kehrte er 1948 nach Hamburg zurück: Er spielte Theater, nahm Hörspiele auf und widmete sich mit Elan „seinem“ Metier, dem Film. 1953 gründete Axel von Koss den „Deutschen Heimatfilmdienst“ und stellte in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre im Auftrag von Kommunen oder Vereinen Filme über deutsche Ortschaften her. Diese „Heimatfilme“, wie er sie nannte, drehte, schnitt und kommentierte er meist selbst und führte sie anschließend in Gasthöfen und improvisierten Kinosälen vor.

DORFFILME

Der Filmemacher Axel von Koss ist bis heute kaum bekannt. Das liegt daran, dass er örtliche Filme über kleine Dörfer gemacht hat. In den Orten selbst hatten diese Filme fast Kultstatus, eine Bekanntheit darüber hinaus war ihnen nicht vergönnt. Im Frühjahr 2018 erhielt das Landesfilmarchiv Schleswig-Holstein einen Hinweis auf einen der Dorffilme und auf den Hersteller Axel von Koss. Es setzten nun seitens des Landesfilmarchivs umfangreiche Recherchen ein. Nach der Kontaktaufnahme mit Axel von Koss kam es zu einem Treffen in Hamburg: Bei einem ausführlichen und sehr angeregten Gespräch erschloss sich der Kosmos einer außergewöhnlichen Filmproduktion. Überdies stellte Axel von Koss dem Landesfilmarchiv umfangreiches schriftliches Material aus der Drehzeit zur Verfügung, darunter genaue Notizen darüber, wo er seine Filmporträts gemacht hatte. Allein in Schleswig-Holstein waren das neun Orte, in der gesamten Bundesrepublik mehr als 140.

RECHERCHE

Das Landesfilmarchiv fragte gezielt in den betreffenden schleswig-holsteinischen Orten an, ob die Filme dort noch existierten, denn Axel von Koss hatte damals selbst keinen der Filme behalten.

Das jeweilige Original und das separate Tonband verblieben als Unikate in den jeweiligen Dörfern. Die Bilanz der Recherche war gut, aber nicht sehr gut. In Schleswig-Holstein ließen sich die Filme aus immerhin sieben Orten ermitteln. Auf vertraglicher Basis mit der jeweiligen Gemeinde konnte das Landesfilmarchiv die Originale übernehmen und mit restauratorischen Maßnahmen für die dauerhafte Erhaltung sorgen. Leider fehlte oftmals der Ton. Wie bedauerlich dieser Verlust ist, zeigt sich erst so recht im Vergleich zu Filmen mit der Original-Tonüberlieferung.

Gedreht wurden die Filme im 8mm-Format. Axel von Koss wollte in möglichst kurzer Zeit und so günstig wie möglich produzieren, ohne die Gemeinden durch eine hohe Kostenbelastung abzuschrecken. Finanzieren sollten sich die Filme grundsätzlich selbst, insbesondere durch das Einspielergebnis der Vorführungen im Ort. Hinzu kamen Einkünfte aus Werbeaufnahmen örtlicher Geschäfte und Betriebe.

OHNE DREHBUCH

Was passierte nun in solch einer Gemeinde, von der ersten Kontaktaufnahme bis zum fertigen Film? Die Geschichte begann jeweils damit, dass Axel von Koss kräftig die Werbetrommel rührte. Er ließ Broschüren drucken, die sein Heimatfilm-Projekt vorstellten, und schaltete Anzeigen in der örtlichen Presse.

Wenn Axel von Koss mit einem Ort einig geworden war, wurde dort ein sogenannter „Veranstalter“ bestimmt. Das war eine Person oder eine Personengruppe, oftmals aus einem der örtlichen Vereine. Der „Veranstalter“ bekam eine knapp 40-seitige „Anleitung“, um alle Vorbereitungen eigenständig zu treffen. Es hieß darin: „Die besondere Arbeitsweise des Deutschen Heimatfilmdienstes bedingt es, dass Sie erst am Aufnahmetag persönlichen Kontakt mit den Mitarbeitern des Deutschen Heimatfilmdienstes bekommen, und auch wir werden Sie erst dann kennenlernen.“ Das ist schon bemerkenswert: Nach langen Vorbereitungen lernt man sich überhaupt erst am Drehtag persönlich kennen!

Die wichtigsten organisatorischen Punkte für den Ablauf hatte man ja bereits über die schriftliche „Anleitung“



Axel von Koss,
linke Seite mit seiner
Bolex-Kamera



Die Motorisierung hält Einzug

rechts: „Hans und Käthe“ fahren mit Eimern und Kannen zum Melken auf die Weide

vorab geklärt. Alle Einzelheiten wurden eigenständig im Dorf entschieden und vorbereitet. Dabei sollte kein „Drehbuch“ geschrieben werden: „Das Drehbuch schreibt der Filmtag selbst.“ In einem Drehplan war der Ablauf mit genauen Orts- und Zeitangaben festzulegen. An einem einzigen Tag sollte der Film mit einer Länge von jeweils rund einer Stunde gedreht sein. Ein sehr sportlicher Anspruch! Aber er ließ sich stets realisieren.

SEPARATER TON

So wurde im Vorfeld das ganze Dorf eingebunden. Am Drehtag war der Ablauf mit den Uhrzeiten der einzelnen Stationen klar. Was sich auf den Stationen selbst abspielte, war eigenständig vorbereitet oder ergab sich völlig spontan. Beendet wurde der Drehtag mit einem abendlichen Festzug und manchmal auch mit einem Ball bei Tanz und in festlicher Stimmung.

Alle Filme, die nach diesem System entstanden, bekamen auch einen Ton. Dorffangehörige gaben die Stichworte, die Axel von Koss zu einem Kommentar verarbeitete, verbunden mit der Musik und dem Gesang der Vereine. Gesprochen wurde er von Axel von Koss oder einem Ortsansässigen, der Witz und Talent für so etwas mitbrachte. Auch wenn bei den Filmen die Sprecher variierten, war der Grundtenor doch letztlich durch Axel von Koss geprägt. Der Ton blieb auf einem separaten Band und wurde bei den Vorführungen synchron abgespielt.

Schaut man sich die in Schleswig-Holstein entstandenen Produktionen an, so gewinnt man den Eindruck, dass am Drehtag stets ein ganzes Dorf auf den Beinen war. Die Einheimischen wollten bei diesem „Event“ aktiv mitmachen, und jeder wollte sich selbst anschließend auf der Leinwand erleben. Gut zu sehen ist diese rege Beteiligung in dem filmischen Porträt des Dorfes Dellstedt in Dithmarschen. Doch was hatte ein schleswig-holsteinischer Ort auf halbem Weg zwischen Rendsburg und Heide, der kaum mehr als 700 Köpfe zählte, in den ausgehenden 1950er Jahren zu bieten? Welche Szenen dörflichen Lebens fanden Eingang in den Film? Wie zeigte sich das Dorf und wie wollte es gesehen werden?



Zunächst führt der Film einen Ort vor Augen, der über eine aus heutiger Sicht erstaunliche Zahl an Gewerbe- und Dienstleistungsbetrieben verfügte. Dazu gehörten die ortsansässigen Bauernhöfe, die Milch und Getreide erzeugten. Das ging weiter über die Meierei und die Mühle, wo die Rohstoffe weiterverarbeitet wurden, bis zu den ebenfalls

vorhandenen Einzelhandelsläden und der Bäckerei. Es offenbarten sich ganze Wirtschaftskreisläufe, die das Dorf zu einem Ort machten, in dem die Menschen nicht nur wohnten, sondern auch arbeiteten und konsumierten.

Gleich vier „Kaufhäuser“ – so die Bezeichnung im Film – versorgten in Dellstedt ihre Kundschaft mit Lebensmitteln, Bekleidung, Haushaltswaren und anderen Dingen des täglichen Bedarfs. Auf das breite Angebot der örtlichen Einzelhändler wies der Filmkommentar gezielt hin: „So viel Gutes, so viel Schönes bietet Ihnen die Firma Gustav Lüsing, dass sich ein Besuch dort immer lohnt. Einerlei, ob Sie Gardinen, Stoffe, Kaffee oder Tafelservice, Unterwäsche oder Aussteuerwäsche kaufen wollen oder nur ein kleines Geschenk für die Lieben – bei der großen Auswahl finden Sie immer bestimmt etwas.“



Darüber hinaus werden in dem Film die Arbeitsabläufe in einer Tischlerei mit angeschlossenem Möbelhaus gezeigt. Porträtiert werden ein Fuhrunternehmen, eine Schlosserei mit Schmiede und Tankstelle, zwei Friseursalons, wovon einer zugleich als Uhrmacher und Juwelier fungierte, und die Spar- und Darlehenskasse Dellstedt. Das geschah werbewirksam und oft mit einem Augenzwinkern. Natürlich durfte der Blick in den Gasthof zur Eiche nicht fehlen, einer der damals in den Dörfern noch so wichtigen Gaststätten als zentralen Treffpunkten.

Typisch für die durch Axel von Koss erstellten filmischen Ortsporträts ist auch die Vorstellung markanter öffentlicher Einrichtungen, über die viele Dörfer in der Zeit vor der großen Welle an Gemeindefusionen, Kreisreformen und der zunehmenden Zentralisierung von Verwaltungsstrukturen in den 1960er und 1970er Jahren noch verfügten. Im Dellstedter Dorffilm gehören hierzu der Amtssitz des Bürgermeisters,

die Gemeindevertretung und die Volksschule sowie das frisch renovierte Freibad.



Links: Individuelle Bedienung am Tresen des örtlichen „Kaufhauses“

Rechts oben: Unterrichtsbetrieb in der Dorfschule

Rechts unten: Gemeinderatssitzung bei Bier und Schnaps im Dorfgasthaus

Besonders aufschlussreich sind die Einblicke in den Schulunterricht und die durch den Kommentar mitgelieferten Erläuterungen: „Hier beginnt der Unterricht in der Klasse von Hauptlehrer Ewers. Ich glaube, die nehmen Erdkunde durch. Die haben die Karten auf dem Tisch liegen.“ Auch die filmische Begleitung der bei Bier, Schnaps und Tabak im Gasthof tagenden Gemeindevertreter, deren humoreske Züge den Zeitgenossen nicht verborgen geblieben sein dürften, fördert erkenntnisreiche Details über die kommunale Selbstorganisation im ländlichen Raum zu Tage: „Wir gehen jetzt in die Gaststube und nehmen hier an einer Sitzung der Gemeindevertreter teil. Der Bürgermeister eröffnet die Sitzung. Es folgt die Bekanntgabe der Tagesordnung und anschließende Beratung. Damit nun alles richtigen Fluss bekommt, stärkt man sich mit einem Gläschen Bier. Auch hier werden in Einmütigkeit die Belange der Gemeinde beraten und alles bekommt sein Recht.“



Schließlich bietet der Film den Blick auf einen Ort mit einer offenbar intakten Dorfgemeinschaft und einem sehr ausdifferenzierten Vereinsleben. Nicht nur der Reiterverein und die Jägervereinigung präsentieren sich und geben Kostproben ihres Könnens. Man wird Zeuge einer groß angelegten Lös-



Werbebrochure



übung der Freiwilligen Feuerwehr, einer beschwingten Tanzveranstaltung im Gasthof und einer leistungsstarken Vorführung des Turn- und Sportvereins. Der Spielmanszug spielt auf, und es gibt eine Darbietung des Männergesangvereins Frohsinn.

ZEITGEIST EINGEFANGEN

Die Axel-von-Koss-Filme sind auf Normal-8-Filmmaterial hergestellt worden. Das entspricht nicht höchsten filmtechnischen Ansprüchen. Aber Wertigkeit hat mehr als eine einzige Facette. Und die Perfektion eines Films in Material und Gestaltung sagt noch nicht viel aus über dessen inhaltlichen Wert. Dabei ist die Frage der Authentizität eine weitere, ganz eigene Kategorie. Hier entwickeln die Axel-von-Koss-Filme ihre besondere Stärke.

Auf den ersten Blick erkennbar sind schon die rein äußeren Faktoren. In den Filmen wird jeweils ein Dorf der späten 1950er Jahre porträtiert. Wir sehen Ortsbilder, die eine völlig andere Erscheinung haben als die, die wir heute kennen. Das fängt schon mit Sandwegen an, wo die asphaltierten Straßen heute eine Selbstverständlichkeit sind, und die Häuser kann man oftmals kaum wiedererkennen.

Der zweite Blick bezieht dann das Herstellungsmuster der Filme ein. An einem einzigen Tag ist ein ganzheitliches Bild des jeweiligen Dorfes entstanden. Das heißt, fast alle Angehörigen der jeweiligen Gemeinde haben sich selbst in ihrem Lebensumfeld dargestellt, und die Kameraleute fingen buchstäblich das ganze Dorf ab. Ein solches Verfahren ist ungewöhnlich und gerade darin liegt ein faszinierender Wert! Es ist eine Bestandsaufnahme im letzten Moment vor dem großen Strukturwandel unserer Dörfer.

In einem dritten Blick erschließt sich das, was man als „weiche Faktoren“ bezeichnen könnte, die Dinge, die in den Bereich des Atmosphärischen fallen und damit den Zeitgeist einfangen. Dazu gehören Mimik und Gestik der dargestellten Personen, dazu zählt zum Beispiel auch die großartige Szene der Gemeindevortretersitzung im Gasthaus bei Zigarrenrauch und Bier in einer geradezu anheimelnden Stimmung. So sind diejenigen Szenen besonders aussagekräftig, die an Stellen entstanden sind, die man sonst eigentlich kaum als filmenswert angesehen hätte – eben weil es doch der belanglose Alltag war und „nichts Besonderes“!

Es blieb nicht aus, dass viele Film-szenen für die Kamera gestellt waren.

Doch blieb jede Person in der ihr aus dem Alltag vertrauten Rolle. Dies verleiht den Aufnahmen trotz der Inszenierung ihr hohes Maß an Authentizität. Axel von Koss hat mit seinen so unscheinbar daher kommenden Filmen einzigartige zeitgeschichtliche Quellen geschaffen. Sie halten dörfliche Strukturen fest, die sich wenig später fundamental veränderten oder gänzlich verschwanden.

DIGITALE FASSUNGEN

Die noch erhaltenen 8mm-Originale der Axel-von-Koss-Filme werden heute unter optimalen klimatischen Bedingungen im Magazin des Landesarchiv Schleswig-Holstein/Landesfilmarchiv verwahrt. Für die Benutzung stehen digitale Fassungen zur Verfügung. Um auch einem breiteren Publikum den Zugang zu ermöglichen, hat das Landesfilmarchiv von einem der Filme – dem Dellstedter Ortsporträt – eine DVD-Edition mit erläuterndem Booklet herausgegeben. •

Die DVD Dellstedt kann über das Landesarchiv Schleswig-Holstein (www.schleswig-holstein.de/landesarchiv) zum Preis von € 11,90 bezogen werden.



“the most unique film studio in Europe”

Bill Rebanes „Heide-Hollywood“ Bendestorf in den 1960er Jahren

Von Sven Simonsen

Nach dem endgültigen Aus der 1947 gegründeten *Jungen Film Union* und der Eröffnung des Konkursverfahrens Ende 1952 übernahm die Familie Fink das Ateliergelände. Bis in die 1960er Jahre konnte das Studio mehr oder weniger regelmäßig an Filmgesellschaften für Dreharbeiten vermietet werden.



Branchenblatt
Variety, 19.8.1966

Mitte der 1960er Jahre wurde das Geschäft jedoch schwieriger. In dieser Zeit kam Bill Rebane nach Bendestorf. In einem längeren Telefoninterview im Juni 2022 bewies der inzwischen 85-Jährige ein hervorragendes Gedächtnis: Er konnte sich noch an viele Namen seiner damaligen Geschäftspartner erinnern.

Geboren 1937 in Riga (Lettland) ging Bill Rebane nach dem Krieg in Deutschland zur Schule, weshalb er noch heute fließend Deutsch spricht. 1952 zog er mit seinen Eltern in die USA. Einige Jahre später kehrte er nach Deutschland zurück, wo er zunächst beim Hamburger Filmemacher und Technik-Tüftler Adalbert Baltes (siehe *Hamburger Flimmern*, 13./Dezember 2006, Seite 17–21) als Aushilfskraft arbeitete. Baltes hatte zunächst ab 1955 als einer der ersten Filmproduzenten in Hamburg mit einer geliehenen CinemaScope-Kamera Filme für die Breitleinwand hergestellt, die als Beiprogramm in den Kinos gezeigt wurden.

Die Firma: Handelsregistereintrag und Visitenkarte

Handelsregister, Eintrag HRA 59825
Axel von Koss, Filmdienst zur Förderung des Vereinslebens, vom 12. November 1956, gelöscht am 24. März 1975



Porträtfotos Axel von Koss und Printquellen: Landesarchiv Schleswig-Holstein/Landesfilmarchiv. Schenkung Axel von Koss. Szenenfotos: Landesarchiv Schleswig-Holstein/Landesfilmarchiv. Film „Dellstedt“.
Handelsregisterauszug, Visitenkarte: Staatsarchiv Hamburg, Bestand 231-3, Amtsgericht Hamburg.

Innenaufnahmen
des Studios aus den
1960er Jahren



Bill Rebane hinter der
Kamera bei Dreharbeiten
auf einem Flughafen



Fotos: Bill Rebane | Repro: Brandon Johnson

Außenaufnahmen
des Studios Ende
der 1960er Jahre



Selffoto des überwiegend in
den USA gedrehten Filmes
Angriff der Riesenspinne mit
Peter Fink und Bill Rebane



Seit 1959 versuchte Baltes, mit einer eigenen Firma die *Cinetarium* genannte Rundumkino-Produktionstechnik zu verbessern, wofür er Anfang der 1960er Jahre das ehemalige *Imperial-Kino* auf der Reeperbahn anmietete. Immer auf der Suche nach möglichst kompetenten Hilfskräften heuerte er auch Bill Rebane an, der in Hamburg mit den während seiner Jahre in den USA erworbenen Kenntnissen der dortigen Kinobranche punkten konnte.

Rebane übernahm vorübergehend die US-Rechte für das *Cinetarium* und stellte diese Projektionstechnik in den USA vor. Doch Kinderkrankheiten wie Abbildungsfehler und Verzerrungen ließen sich nie ganz beseitigen, und so fanden sich nur wenige Kunden. Zudem sorgte vor allem der hohe Aufwand, der für den Betrieb eines 360-Grad-Rundumkino notwendig war, dafür, dass diese Technik fast nur noch als Jahrmarkt-Attraktion zum Einsatz kam. Baltes verkaufte die *Cinetarium*-Rechte schließlich 1963 nach Japan.

NEUSTART BEI GRUNDIG

Bill Rebane war danach längere Zeit für den US-Verkauf von Gerätschaften der Firma Grundig tätig, in deren Showroom er wiederum viele Prominente aus der Film- und Unterhaltungsbranche kennenlernte, darunter der Entertainer Sammy Davis Jr., die fortan zu seinen Kunden zählten.

Mit der Familie Fink in Bendestorf verband Rebane nicht nur eine enge Geschäftsbeziehung, sondern auch eine richtige Freundschaft. Beide hatten inzwischen eine Familie gegründet, die Kinder spielten häufig zusammen auf dem Studiogelände.

Inzwischen hatte sich in den USA die Erkenntnis durchgesetzt, dass man auch in Europa kostengünstig Filme drehen konnte. Neben moderner Studio-technik und unverbrauchten, authentischen Drehorten waren es zumeist schlichtweg finanzielle Gründe, die US-amerikanische Produzenten in jener Zeit vermehrt nach Europa lockten.

In der Tat, das Studio Bendestorf war technisch und personell gut ausgestattet und so konnten hier viele Produktionen aufgrund des günstigen Umtauschkurses von Dollars in DM deutlich günstiger durchgeführt werden als in den USA.

REPRÄSENTANZ IN DEN USA

1966 eröffnete Bill Rebane Büros in Chicago und Hollywood als US-Repräsentanz der *Studio Bendestorf Germany*, das in renommierten Branchenblättern wie *Variety* als „The most unique film studio in Europe“ beworben wurde. Da das Wort „Fink“ im Amerikanischen auch eine leicht negative Bedeutung haben kann, entwarf Rebane eine humorvolle Anzeige, und wies darauf hin, dass Peter Fink (Europa's erster „Fink“) im *Studio Bendestorf* mit einem hervorragend ausgebildeten Personal arbeitet. Noch heute schwärmt Bill Rebane im Gespräch gleich mehrmals von der hohen Kompetenz der Atelierbetriebe Bendestorf.

Gerade deren „All-under-one-roof“-Philosophie habe ihn später dazu bewegt, ein vergleichbares Studio, *The Shooting Ranch* in den USA im Bundesstaat Wisconsin zu errichten, das erste und für etliche Jahre einzige voll ausgestattete Filmstudio im Bundesstaat Wisconsin.

Bill Rebane pendelte viele Jahre zwischen den USA und Bendestorf hin und her, wobei er mindestens einmal im Monat in der Nordheide anzutreffen war. Er bewohnte dabei eine Wohnung auf dem Studiogelände: Die beiden Hallen A1 und A2 waren im Dachgeschoss mit Wohnungen ausgestattet, die es sogar erlaubten, aus der Wohnung heraus das Geschehen in den jeweiligen Filmhallen zu verfolgen. Seinem Einsatz ist es zu verdanken, dass internationale Filmproduktionen nach Bendestorf geholt werden konnten, wie 1966 Richard Lester's *How I won the war/Wie ich den Krieg gewann* mit John Lennon, 1971 *Der Millionendieb (Dollars)* von Richard Brooks mit Goldie Hawn, Warren Beatty und Gert Fröbe, 1974 *Die Akte Odessa*

(*The Odessa File*) von Richard Neame, mit Jon Voight, Maximilian Schell und Maria Schell. Peter Fink wiederum war häufig zu Gast bei Bill Rebane in den USA und half ihm dort bei dessen eigenen Filmproduktionen.

EIGENE REGIEARBEITEN

Natürlich reizte es Bill Rebane in all den Jahren auch einmal selbst Regie zu führen. Bereits 1961 begann er einen Film zu inszenieren, der den Filmtitel *Monster A-Go Go* tragen sollte. Da ihm bald das Geld ausging und er durch andere Tätigkeiten zeitlich beansprucht war, endeten die Dreharbeiten abrupt. Der Produzent Herschell Gordon Lewis kaufte einige Jahre später das Filmmaterial und stellte das Werk mit etlichen nachgedrehten Szenen – teilweise aufgrund des Zeitverzugs mit anderen Darstellern – fertig und brachte es als Doppel-Feature im Juli 1965 in die Kinos. Nach seinem Bendestorf-Intermezzo folgte 1974 *Invasion from Inner Earth* und

1975 *Angriff der Riesenspinne (The Giant Spider Invasion)*, beides Low-Budget-Produktionen, die heute als skurrile Trash-Filme eingestuft werden. Ein wenig erinnere das Ganze an die Werke des bekannten Billig-Regisseurs Ed Wood, heißt es bei Wikipedia. Der für 300.000 Dollar produzierte Film sei wegen der unausgereiften Filmtricks eher ein Angriff auf das Zwerchfell, attestierte ihm ein anderer Kritiker in der Fernsehzeitschrift *TV-Spielfilm*. Und der Internetdienst *Filmszene.de* urteilte sogar noch härter: *Angriff der Riesenspinne* schicke seine so unbekannteren wie untalentierten Schauspieler, vor allem aber den nichtsahnenden Zuschauer, auf eine Reise des Grauens.

Aber auch derart kritische Urteil können einen eingefleischten Filmmenthusiasten wie Bill Rebane heutzutage kaum mehr beeindrucken: Er blickt mit 85 Jahren auf ein ebenso bewegtes wie vielseitiges Leben zurück, in dem der Filmproduktions-Standort Bendestorf eine große Rolle spielte. ●

Sonntagsmatineen 2023 | 2024 im Abaton-Kino und Magazin-Filmkunsttheater

Magazin

So / 20. Oktober 2023
15:00 Uhr

Vor 100 Jahren: Aufstand in Hamburg



Am Morgen des 23. Oktober 1923 stürmten Kommunisten etwa 20 Polizeiwachen in Hamburg und Umgebung. Sie lieferten sich drei Tage lang bürgerkriegsähnliche Straßenkämpfe mit der Polizei, vor allem in Eimsbüttel, Barmbek und Schiffbek (heute: Billstedt). Mit Bildern aus zahlreichen Archiven sowie Ausschnitten aus Filmen, werden die Ereignisse in Erinnerung gerufen.

Einführung:
Joachim Paschen

Abaton

So / 29. Oktober 2023
11:00 Uhr

Bremen wird bunt Die Jahre 1930 bis 1959



In lebendigen Bildern zeigt diese neue Produktion die Bremer Hafenvirtschaft, privates Freizeitvergnügen und den Wandel von der Weimarer Republik zum Nationalsozialismus. Entlang großer Zeitlinien – von der NS-Zeit über die Ruinen des Zweiten Weltkriegs und den Wiederaufbau der ersten Nachkriegsjahre und des Bau- und Verkehrsbooms im Wirtschaftswunder der 1950er Jahre – wird das Leben in Bremen in kleinen Anekdoten erzählt.

Einführung:
Daniel Tilgner

Abaton

So / 26. November 2023
11:00 Uhr

Hamburg wird aufgeklärt – Erotische Filme in und aus Hamburg



Seit Beginn der Filmkunst spielte die Sexualität auf der Leinwand eine wichtige Rolle. Anhand von Kurzfilmen und Filmausschnitten wird gezeigt, wie sich der Aufklärungsfilm ab den 1950er Jahren entwickelt hat. Zur Vorführung kommen u.a. *Frosch kontra Klapperstorch* (1950/51) von J. Peter Gromadecki und *Wie sag ich's?* (1951) von E. Brahm, zum Teil in Hamburg entstanden.

Durch das Programm
führt Volker Reißmann

Abaton

So / 10. Dezember 2023
11:00 Uhr

Der Lord von Barmbeck



Die Lebenserinnerungen des legendären Gentleman-Verbrechers Julius Adolf Petersen verfilmte Ottokar Runze 1973 mit Martin Lüttge in der Hauptrolle. „Runzes Film ist eine komisch-ironisch nostalgische Räuber-Moritat“, schrieb Wolf Donner in der *Zeit*, „und Martin Lüttge, bewundernswert wandlungsfähig, ist nacheinander geprellter Bauerntölpel, schmieriger kleiner Gauner und charmant-galanter Ganove im Frack“.

Einführung:
Michael Töteberg

Magazin

So / 7. April 2024
15:00 Uhr

100 Jahre Chile-Haus



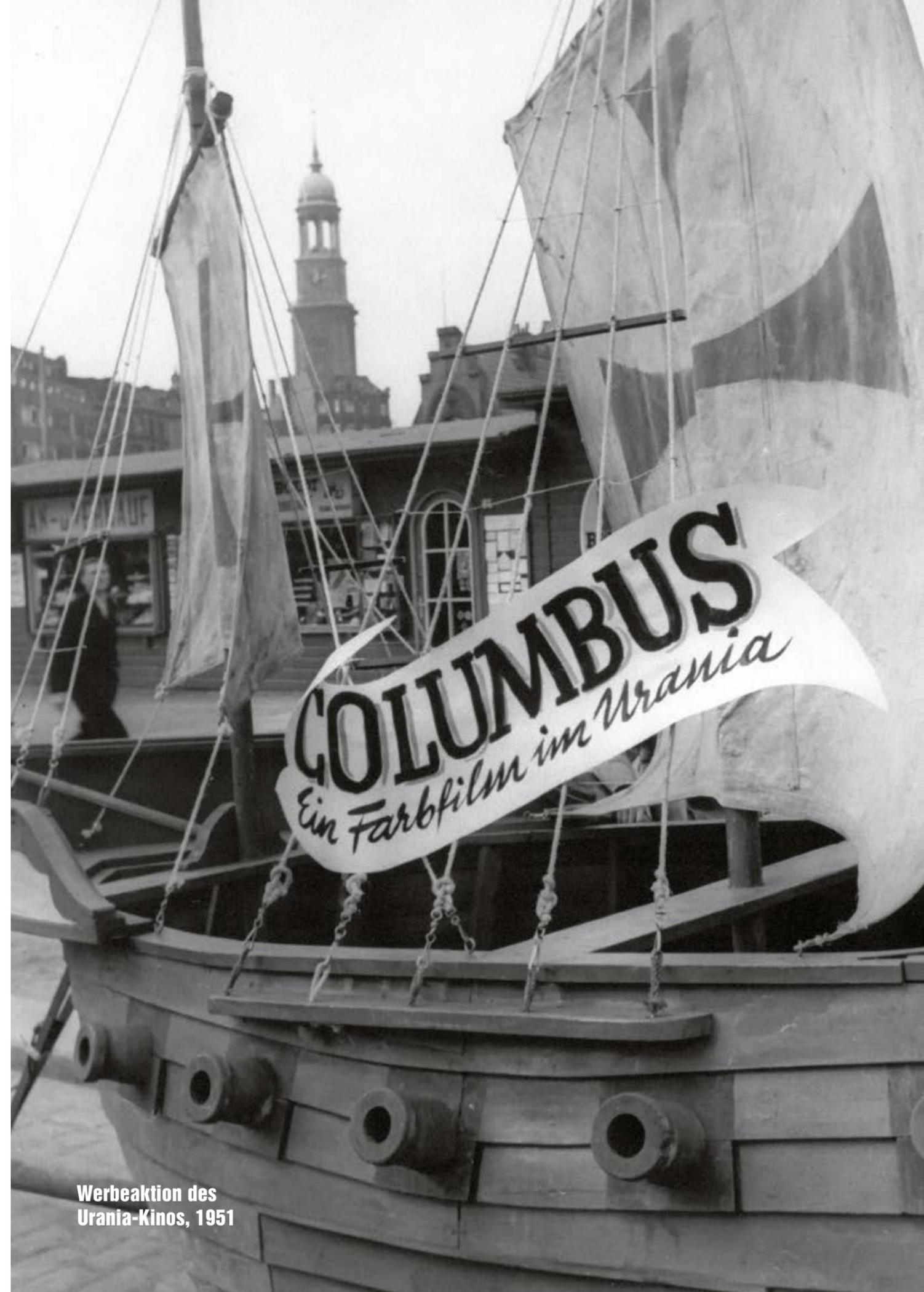
Am 1. April 1924 wurde das von Fritz Höger für den Salpeter-Kaufmann Henry Sloman errichtete Kontorhaus eröffnet. Es wurde zu einem Wahrzeichen für Hamburg. Die Urenkelin des Erbauers, Irmine Sloman, hat in alten Familienbeständen Bilder und Filme ihres Urgroßvaters gefunden. Weitere Filme und Aufnahmen zeigen die Geschichte des berühmten Gebäudes.

Einführung:
Joachim Paschen

screenshot www.screenshot-berlin.com Filmscanning aller Formate - N8/Super8 . 9,5mm Pathé . 16mm . 35mm

Jetzt noch schärfer!
*Auflösung bis 6,4 K (4K edge-to-edge)

screenshot Sredzkistraße 24 . 10435 Berlin-Prenzlauer Berg . Tel. 030-40505982
Inh. Dipl.-Ing. M. Loose Zillestraße 9 . 10585 Berlin-Charlottenburg . Tel. 030-89610716



Werbeaktion des
Urania-Kinos, 1951

T.

JENNY JUGO
WILLY FRITSCH



Die
Carmen von St. Pauli



MANUSKR.: B.E.LÜTHGE U. E.WASCHNECK
REGIE: ERICH WASCHNECK
PRODUKTIONS-LTG.: ALFRED ZEISLER

UNIVERSUM-FILM VERLEIH-G.M.B.H. VERLEIHBETRIEB DER UNIVERSUM-FILM-A.G. BERLIN SW-68, KOCHSTR. 6-7