



# Hamburger FLIMMERN

DIE ZEITSCHRIFT DES FILM- UND FERNSEHMUSEUMS HAMBURG



**Kinoarchitekten  
Glüler und Blättchen**

**Kinowerbung  
mit der Spritzpistole**

**Geschichte der  
Alstertal-Lichtspiele**



Kinowerbung  
Ecke Gänsemarkt /  
Dammtorstraße

SCALA

TOTAL

VERRÜCKT

CLAUS BIEDERSTADT • GERMAINE DAMAR

ERICH WINN • VIOLETTA FERRARI

RUDOLF PLATTE und GRETHE WEISER

AUSSENHAUFEN IM EXTERNSCHNITT

DIE TILLER-GIRLS

CHAZ-CHASE • LUCKY-LATINO-BROTHERS

THE DIOR DANCERS

REGIE • ERIK ODE

MUSIK • BEING GAZE

IN KINOSTADT DER CCC-FILM AKTOR BRÄUNEL • IN DER FILMSTADT

AB FREITAG 9. JANUAR

UFA-PALAST

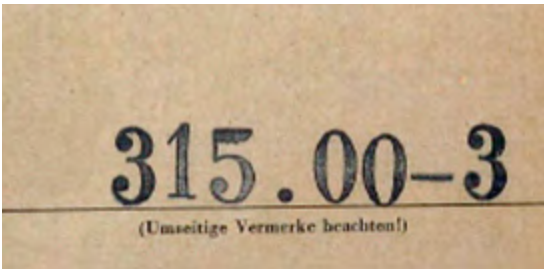
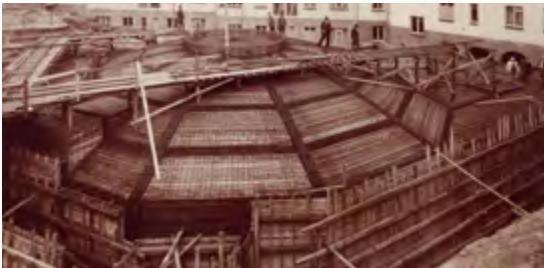
APFELSTEDT-HORNUM

Inhalt

|    |                                                                                                                                                        |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 05 | EDITORIAL                                                                                                                                              |
| 06 | KINOGESCHICHTE<br>Die Kinoarchitekten<br>Joachim Glüer und Gerd W. Blättchen                                                                           |
| 16 | KINOGESCHICHTE<br>Haushohe Kinowerbung<br>mit der Spritzpistole                                                                                        |
| 22 | FILMGESCHICHTE<br>Charlotte Decker<br>und ihre <i>Rhythmoton</i>                                                                                       |
| 24 | AUS DEM VEREIN<br>Hamburgs Frühzeit des Flimmerns<br>in einer Ausstellung                                                                              |
| 32 | FILMGESCHICHTE<br>Drehbeginn von <i>In jenen Tagen</i><br>Eine Ansprache von Helmut Käutner                                                            |
| 36 | NACHRUF<br>Der Kinoerzähler<br>Ein Leben für den Film: Werner Grassmann                                                                                |
| 38 | ALTE HAMBURGER LICHTSPIELHÄUSER<br><i>Alstertal-Lichtspiele</i> (1910–1966):<br>Der moderne und interessante Theater-Neubau                            |
| 45 | BUCHREZENSION<br><i>Deutsche Kino-Wochenschauen</i> als Fundgrube                                                                                      |
| 46 | FILMGESCHICHTE<br>Stippvisite im<br><i>Staatsarchiv Hamburg</i>                                                                                        |
| 50 | FILMUSEUM BENDESTORF<br>Die Rückkehr<br>der <i>Königin der Arena</i>                                                                                   |
| 53 | BUCHREZENSIONEN<br><i>Mit Wolkenkratzer und Handtasche</i> –<br>eine Geschichte des Filmmuseums<br><i>Filmkritik</i> – eine Zeitschrift und die Medien |
| 54 | VERANSTALTUNGEN<br>Veranstaltungen 2024   2025<br>im <i>Magazin-Filmkunsttheater</i> und <i>Abaton-Kino</i>                                            |

Impressum

**Hamburger Flimmern**  
Die Zeitschrift des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V.  
[www.filmmuseum-hamburg.de](http://www.filmmuseum-hamburg.de), [www.fernseh museum-hamburg.de](http://www.fernseh museum-hamburg.de)  
**Redaktion:** Michael Töteberg, Dr. Joachim Paschen, Volker Reißmann  
**Adresse:** Finkenau 35, 22089 Hamburg, T. 040 . 428 31 31 50,  
[info@filmmuseum-hamburg.de](mailto:info@filmmuseum-hamburg.de) | **Erscheinen:** einmal jährlich  
**Anzeigen:** sind gern gesehen | **Bezug:** für Mitglieder kostenlos  
**Gestaltung und Layout:** atelier anita wertiprach, Hamburg  
**Titelfoto und U2:** Horst Janke / Staatsarchiv Hamburg  
**Rückseite:** Förderverein des Filmmuseums Bendestorf e.V.







Blick in den Ausstellungsraum der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg



Joachim Paschen

Volker Reißmann

Michael Töteberg

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

wir freuen uns sehr, die 30. Ausgabe des *Hamburger Flimmern*, der jährlich erscheinenden Zeitschrift unseres Vereins Film- und Fernsehmuseum Hamburg, zu präsentieren. Wir hoffen, Ihnen eine interessante Ausgabe mit vielen neuen Einblicken in die Hamburger Medien-geschichte zu bieten.

Aus der Arbeit der letzten zwölf Monate ist an erster Stelle unsere Ausstellung *Hamburger Flimmern* von April bis Juni dieses Jahres in der Staats- und Universitätsbibliothek hervorzuheben. Auf knapp 100 Quadratmetern konnten wir aus unseren Beständen drei Themen ausführlich darstellen: Hamburg als Filmstadt, als Kinostadt und als Fernsehstadt.

In einer besonderen Vitrine wurden ungewöhnliche Gegenstände aus unserer Sammlung gezeigt wie altertümliche Klebepressen, eine Rolle Breitwandfilm, ungenutzte Kohlenstifte für Bogenlampen, ein alter Heimprojektor und in einer Ecke ein alter Schwarz-Weiß-Fernseher von 1960. Die Arbeitsgruppe Sammlung Technikgeschichte beim NDR stellte weitere Geräte zur Verfügung.

Die Gestaltung der Ausstellung lag in den Händen von Anita Wertiprach, die auch das Layout unserer Zeitschrift macht. Die Hamburger Filmförderung MOIN unterstützte die Ausstellung finanziell. Insgesamt haben mehr als 4000 Menschen die Ausstellung besucht.

Die jährliche Mitgliederversammlung fand am 9. Oktober 2023 im Hörsaal auf dem Medien-campus der Finkenau statt. Auf der Tagesordnung stand auch

die Neuwahl des Kassenprüfers. Heiner Ross erklärte sich bereit, die Aufgabe weiterhin zu übernehmen, und wurde einstimmig wiedergewählt.

Mehrere Mitglieder waren im vergangenen Jahr mit Aufräumarbeiten beschäftigt: Besonders hervorzuheben ist die weitere Sortierung des Gerätebestandes. Nach den Zeitschriften gibt es nun auch eine Erfassung der vorhandenen Filmhefte, des *Illustrierten Filmkuriers*, der *Illustrierten Filmbühne*, des *Neuen Filmprogramms* sowie der *Progress-Filme*. Viele Doubletten wurden aussortiert und zum Teil anderen Institutionen überlassen, u. a. den Filmmuseen in Düsseldorf und in Wien. Die Sammlung an Filmtrailern wurde neu geordnet, aber noch nicht erfasst.

Aufgrund des zunehmend begrenzten Platzes im Bunker auf der Finkenau wurde bei der Übernahme von weiteren Sammlungsgegenständen Zurückhaltung geübt. Erworben wurden einige fehlende bzw. neuere Jahrgänge der Zeitschriften *Cinema* und *epd-Film*, der Bestand an Produktionen einer Hamburger Filmfirma sowie eine elektronische Kamera aus dem Jahre 1989.

Neben unseren Filmveranstaltungen im Abaton-Kino wurden auch im *Magazin Filmkunsttheater* Programme zur Geschichte Hamburgs gezeigt. Die Reihen sollen fortgesetzt werden.

Die Kooperation mit dem *Filmmuseum Bendestorf* wurde fortgesetzt.

Joachim Paschen i. A. des Vorstands



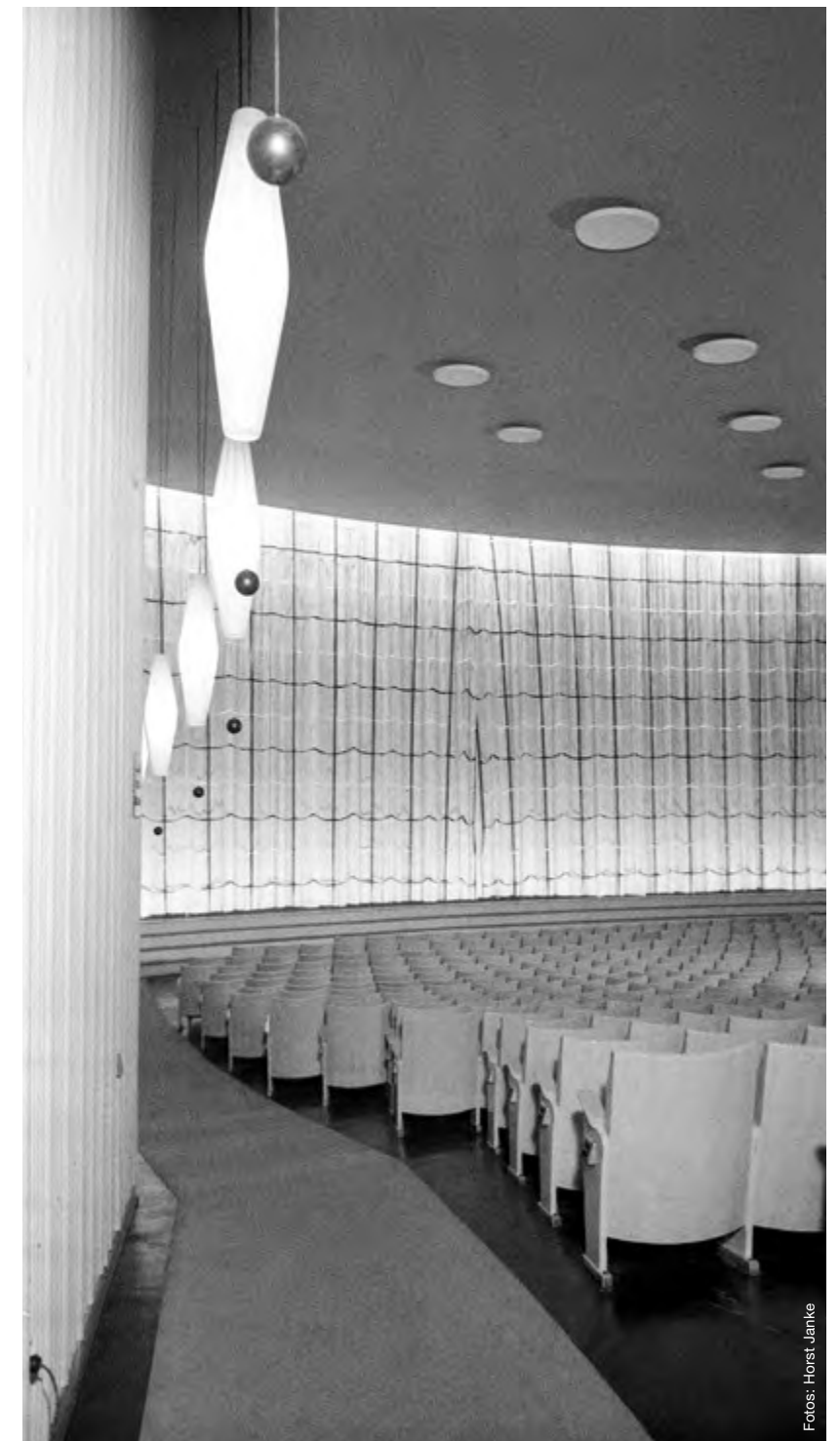
## Die Kinoarchitekten Joachim Glüer und Gerd W. Blättchen

Ein Interview aus dem Jahre 1983

Die Architekten Joachim Glüer und Gerd W. Blättchen konzentrierten sich mehrere Jahrzehnte lang vor allem auf den Bau neuer Kinos in Hamburg und ganz Norddeutschland. Einzeln oder als Architektenteam planten sie u.a. in Hamburg die Großleinwand-Kinos *Savoy*, *Grindel* und *Oase*. Anfang der 1980er Jahre gaben sie einer Gruppe junger Studenten, zu denen Reinhold Happel, Holger Pries, Sylvania Hensel und Michael Scholz gehörten, ein längeres Interview, welches hier erstmals veröffentlicht wird.



Außenansicht des Kinos Oase auf der Reeperbahn 147, Ecke Lincolnstraße



Zuschauerraum des im April 1958 eröffneten Kinos

Dieses Interview schildert die Umbruchzeit vor allem in den 1970er Jahren, als aus großen Kinobauten auf einmal Schachtelkinos wurden und die ganze Kinobranche mit einer großen Rezession zu kämpfen hatte.

Wie wurden Sie Architekt?

Joachim Glüer: Ich geriet 1943 in Kriegsgefangenschaft in den USA. Wir wussten ja, Deutschland lag in Trümmern. Als

Sohn eines Berliner Architekten lag es für mich nahe, in dem Lager etwas Bauingenieurwesen zu studieren. Erst im Mai 1946 wurde ich nach Deutschland entlassen. Zunächst kam ich bei einem Onkel in Westdeutschland unter, bevor ich nach Berlin ziehen konnte. Die Entnazifizierung dauerte etwas, wurde aber durch meinen Berufswunsch Zimmermann etwas beschleunigt. Tischler wurde ich dann zwar doch nicht, konnte aber weiter Architektur an der Technischen

Waldemar Hans-Joachim Glüer

\* 11.07.1917 in (Berlin-) Zehlendorf  
† 23.04.2001 in Hamburg

Sein Architekturbüro befand sich am Krohnskamp 66 in Hamburg-Winterhude

Ger[har]d Wilhelm Blättchen

\* 19.03.1929 in Stuttgart  
† 20.09.2022 in Aumühle bei Hamburg

Hochschule studieren. Zu meinen dortigen Lehrmeistern gehörte neben Professor Kurt Dübbers der hervorragende Architekt Heinrich Tessenow, der leider sehr früh verstorben ist.

Und wie kam es zur Spezialisierung auf den Kinobau?

JG: In Zehlendorf hatte mein verstorbener Vater einmal ein Kino entworfen. Dieses Kino war im Krieg zerstört

worden. Der Besitzer wollte es wieder aufbauen. Ich habe gleich im Seminar gemeinsam mit Professor Roth einen neuen Entwurf gemacht, der dann auch realisiert wurde. In Lichterfelde konnte ich dann zusammen mit den Architekten Völker und Grasse das *Spiegel-Kino* entwerfen. 1953 folgte der *Delphin-Palast*, den es übrigens noch heute gibt, und das 700-Plätze-Kino *Victoria* – beide in Wolfsburg.

**„Als Architekten Sohn lag es nahe, Bauingenieurwesen zu studieren.“**





Im März 1957 eröffnete das Savoy-Kino (Aufnahme vom November des Eröffnungsjahrs)

Wie kamen Sie dann nach Hamburg?

JG: Das Victoria-Kino sah sich der Hamburger-Kinobetreiber Herbert Steppan an, der gerade selbst ein Großkino namens Savoy plante. Der fragte mich, ob ich nicht für ihn dieses Kino entwerfen wollte – das Lichtspielhaus in Wolfsburg hatte ihm offensichtlich gefallen.

Wann gründeten Sie ihr eigenes Architekturbüro?

JG: Nachdem das Savoy-Kino 1957 im Rohbau fertig war, arbeitete ich noch mit Paul Schlüter zusammen, einem Studienfreund aus Berlin. Wir suchten damals noch einen tüchtigen Mann für den Innenausbau. Da stießen wir auf Gerd W. Blättchen, der für eine Innenausbau-Firma für die Ausgestaltung des Savoy zuständig war. Er kündigte bei seinem bisherigen Arbeitgeber und von da an arbeiteten wir fast immer zusammen. Auch 1959, beim nächsten Hamburger Großprojekt, dem Grindel-Kino.

Wie sind Sie zur Architektur gekommen?

Gerd W. Blättchen: Ich habe in Stuttgart studiert, arbeitete einige Jahre im Büro von Herta-Maria Witzemann mit, die später Professorin wurde. Für ihr Büro habe ich in Kirchheim unter Teck ein Kino mitgestaltet, die Jalousie. Daneben habe ich aber auch beim Süddeutschen Rundfunk gearbeitet und half beim Ausbau des Fernsehturms in Stuttgart mit, bis ich zu der besagten Firma für Innenausbau in Hamburg kam.

Foyer des Savoy mit Bar, kurz nach der Eröffnung im Frühjahr 1957



Fotos: Horst Janke



Außenansicht und Foyer des 1959 eröffneten Grindel-Kinos (Aufnahme von Anfang Februar 1963)

**„Riech machte vieles anders als die etablierten Theaterbetreiber.“**

Mit der Kinokrise gingen Anfang der 1960er Jahre die Aufträge für Kinoneubauten zurück?

GWB: In der Tat war das Grindel-Theater erst einmal der letzte große Kinoneubau in Hamburg für längere Zeit. Das Fernsehen hat uns ab 1960 das Kino regelrecht abgeschnitten, wir mussten auf die Betreuung anderer Bauprojekte ausweichen.

JG: Nur gelegentlich konnten wir noch Um- und Erweiterungsbauten vornehmen, beispielsweise bei einem der vier Roxy-Kinos in Hamburg. Die Krise im Lichtspiel-Theaterbau dauerte etliche Jahre. 1970 tauchte auf einmal Heinz Riech auf. Er machte vieles anders als die etablierten Theaterbetreiber. Aber zugleich machte er auch viel kaputt, zumindest was die Kinoarchitektur betrifft. Das Kinogeschäft hingegen trieb er durch die Aufteilung von großen Kinosälen zu einer neuen Blüte. Bloß die Maßstäbe, mit denen er ein Kino betrachtete, die waren doch etwas anders, als wir es bislang gewohnt waren.

GWB: Uns hatten ja bis dahin eigentlich der Umsatz und die Besucherzahlen beim Entwurf eines Kinos weniger interessiert – uns ging es vor allem um den Eindruck und die Funktion – das musste stimmen.

Von Heinz Riech haben Sie dann viele Umbaufträge bekommen?

JG: In der Tat. 1970 beauftragte uns Heinz Riech wie gesagt zunächst für sein



Foto: Horst Janke





Am 11. März 1971 eröffnete das erste „Schachtelkino“ in Hamburg, das *Kinocenter* am Glockengießerwall (Aufnahme kurz vor der Eröffnung)

**„Richtig sachlich konnte man mit Riech eigentlich nie argumentieren.“**

neues *Kinocenter* am Hauptbahnhof. Das war ein Kinoeinbau in ein bestehendes Haus, in dem sich zuvor drei separate Restaurants befunden hatten. Das Ganze war quasi sein Testobjekt – und wir beide waren zunächst einmal entsetzt. Er hatte die Idee, einen großen Bildwerferraum zu schaffen, von dem aus sollten dann die einzelnen Säle gleichzeitig bespielt werden. Ein sehr ökonomischer Gedanke. Doch dann hat er in den Bau hineingepfuscht. Das war einfach nur entsetzlich, und er hat ja

auch seine Quittung bekommen bei der Premiere. Die Leute sind ja fast umgekommen in dem Haus, denn die Lüftungsanlage war zwar mechanisch fertig, aber sie war nicht einreguliert und heizte stark. So hatten wir schnell 30 bis 40 Grad da drin. Es blieb aber nicht bei den drei Kinos. Und er wollte dann ein viertes und ein fünftes Kino machen, da habe ich mich dann etwas geziert. Da war er sehr böse und hat das vierte Kino alleine einbauen lassen. Dann kam das fünfte Kino ein Jahr später. Da rief er wieder bei uns an. Es ging um statische Dinge, da kam er alleine nicht weiter. Ein Pfeiler stand im Weg und musste unterfangen werden. Dann kamen die Kinosäle sechs und sieben.

GWB: Ich habe mich auf der Rückfahrt noch lange mit ihm gestritten. Aber richtig sachlich konnte man mit Riech ja eigentlich nie argumentieren, der hatte seine vorgefertigten Ansichten, von denen er so gut wie nie abrückte.

*Haben Sie dann weitere Kinos für Heinz Riech in Hamburg aufgeteilt?*

Kinokönig Heinz Riech bei der Wiederöffnung des umgebauten *UFA-Palasts* am Gänsemarkt, 1972



JG: Nicht nur, wir haben auch anderes gemacht. 1973 planten wir zunächst in den ehemaligen Lagerräumen von Klockmann im ersten Stock das neue *Bali-Kino* für Johannes Betzel, der damals schon über 70 Jahre alt war, und seinen Mitgesellschafter Hans-Joachim Bunar. 1974 haben wir dann den *UFA-Palast* für Heinz Riech aufgeteilt.

*Obwohl das Bali-Kino am Hauptbahnhof nicht Riech gehörte, galt dort das gleiche Personal-Einsparprinzip?*

JG: Klar, da war so ein Winkel, wo der Vorführer mit seiner Maschine saß. Er war auch gleichzeitig für die Kasse zuständig, die Leute kamen auf ihn zu, zahlten, gingen hinein und er konnte simultan die Projektionsmaschine überwachen – und hinten, durch die Notausgänge, verließen die Besucher die Säle wieder – eine sehr praktische Sache.

*Und dann beauftragte Sie Riech, das sechste und siebente Kino in sein Kinocenter einzubauen ...*

JG: Richtig. Wir wussten ja nun, was er wollte, da durfte man sich eben keinen großen Illusionen hingeben. Man nahm den Auftrag an und hat das so gut erledigt, wie es eben ging. Eigene kreative Gedanken waren da wirklich nicht gefragt.

*Das heißt auch: Architektur im eigentlichen Sinne war bei ihm nicht möglich?*

JG: Nein, unmöglich. Entweder fand man sich mit seiner Art ab – oder man lehnte es gänzlich ab, für ihn zu arbeiten. Er war ja selbst auch am Bau von früh bis spät tätig, er kam als Erster und ging als Letzter. Er machte jede Arbeit, die erledigt werden musste, sei es als einfacher Handwerker oder er gab auch mal einem Monteur Hilfestellung, wenn es erforderlich war. Keiner erkannte in ihm sofort den Bauherrn, jeder sprach ihn erst einmal mit „Du“ an und „Mach mal hier weiter“ – manchmal bekamen die anderen Leute auf der Baustelle erst recht spät mit, dass es sich bei ihm in Wirklichkeit um einen Millionär handelte.

*Die Auslegware auf den Böden der Kinosäle zeugte ja nicht gerade von gutem Geschmack ...*



Das *Bali-Kino* in der Kirchenallee 57 in St. Georg eröffnete 1973

JG: In der Tat, das beste Beispiel ist der Teppich, der sich durch alle Theater zieht, egal ob da am Ende ein grüner Stuhl hineinkommt oder gar ein blauer Kinosessel – das spielte gar keine Rolle. Motto: Im Saal ist es die meiste Zeit sowieso dunkel – und dies sei nun einmal angeblich der beste Teppichboden der Welt. Den hatte er irgendwo preiswert in riesigen Mengen erstanden, deshalb musste er halt zum Einsatz kommen, egal ob es gestalterisch in den Kontext passte oder auch nicht.

**„Man nahm den Auftrag an und erledigte ihn so gut es eben ging.“**



„Kinoatmosphäre wollte in diesen Sälen nicht mehr aufkommen.“

*Wie ging es dann weiter? Sie mussten dann ja auch die eigenen Bauten umbauen. Was ist das für ein Gefühl, seine eigene Arbeit zu demontieren?*

JG: Natürlich ist man traurig, wenn Riech kommt und auf einmal fünf Säle im Savoy-Kino einbauen will. Darauf hatte er sich schon festgelegt. Und leider lief das Savoy damals nicht so gut wie früher, es war zeitweise einfach nicht mehr zu füllen. Wenigstens wurde dann das große Bild erhalten, aber durch die Verkürzung des Saals wirkte die Leinwand natürlich überdimensional. Man saß ja viel zu kurz davor. Nur

richtige Kinoatmosphäre wollte in diesen kleinen Kinosälen wahrlich nicht mehr aufkommen. Es war ja eigentlich ein Ur-aufführungstheater, das einen großen Vorraum braucht. Wo man seine Garderobe los wird und vielleicht sogar einen Kaffee trinkt, bevor man in den eigentlichen Kinosaal geht. Nun stimmten aber die Proportionen einfach nicht mehr.

*Wie kam es zur teilweise unzulänglichen Akustik, aufgrund derer man sogar aus den benachbarten Sälen die Geräusche mithörte?*

JG: Das ist eine Nachlässigkeit. Das kann man alles besser machen. Jedenfalls so, dass der einzelne Kinobesucher auch in den vollen und ungestörten Filmgenuss kommt. Aber Heinz Riech war das offensichtlich nicht wichtig – und manchmal hat man auch den Eindruck, unsere Jugend ist einfach anspruchslos und nimmt das so einfach hin.

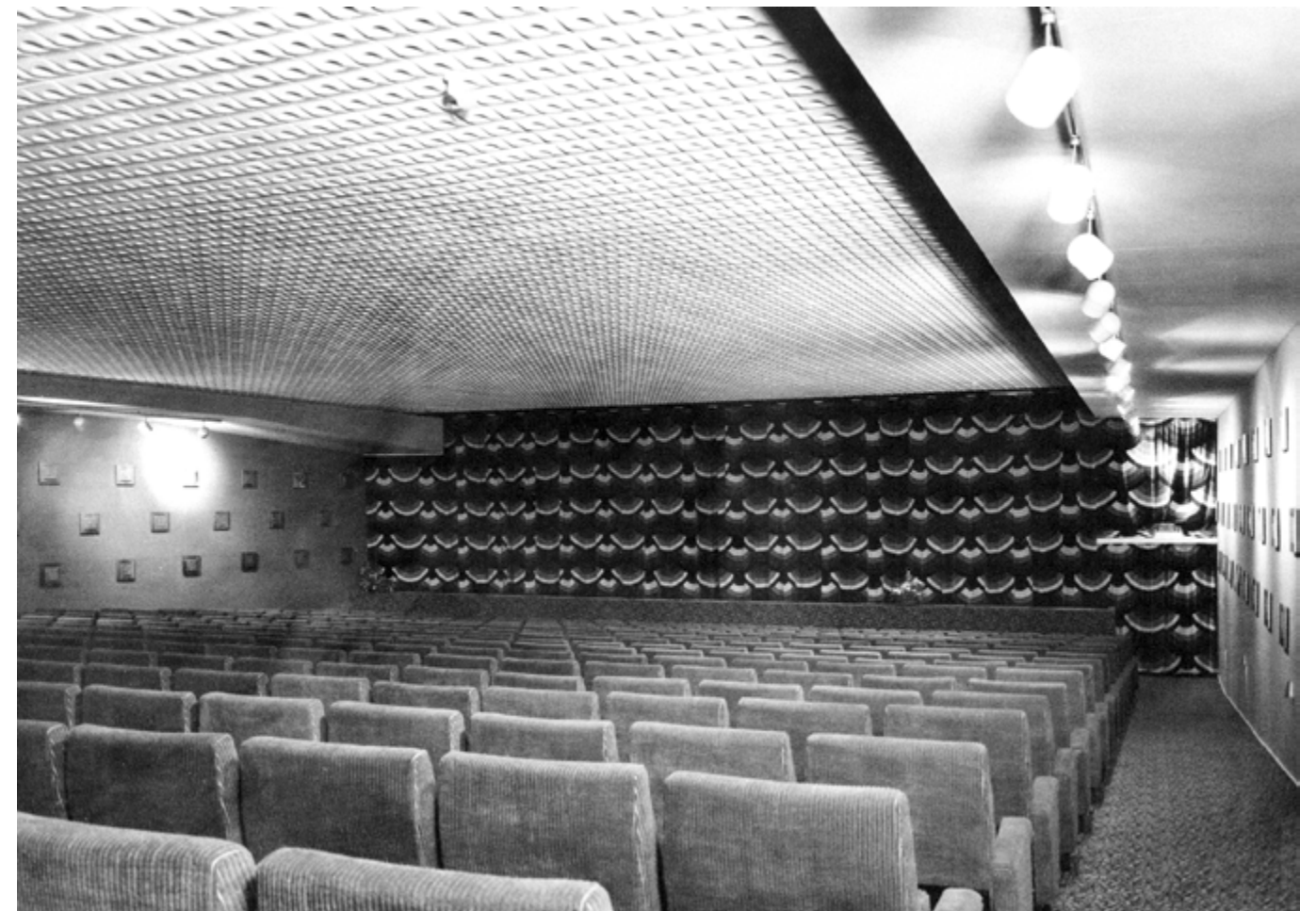
*Wie war es denn in den 1950er Jahren mit der Ausstattung und dem architektonischen Rahmen – was für Möglichkeiten hatten die Kinoarchitekten damals?*

JG: Es kam damals überhaupt nicht in Frage, einen Besucher in einem unfertigen Haus zu empfangen. Das hätte sich kein Kinobesitzer geleistet. Jeder war stolz, wenn er seinen Gästen ein richtig schönes Haus präsentieren konnte. Man sagte damals gerne, das Kino sei das „Theater des kleinen Mannes“.

GWB: Die Foyers waren ja so großzügig bemessen, dass vor einer Vorstellung das gesamte Publikum dort empfangen werden und warten konnte, bis die Besucher der vorherigen Vorstellung den Saal geräumt hatten. Und jedes Theater hatte natürlich auch eine Garderobe und eine Bar. Aber entscheidend ist ja der Film selbst, das hat der Riech richtig erkannt. Wenn ich einen attraktiven Film habe, ist doch ganz gleich, ob ich ihn in einem Zelt vorführe, in einem gemauerten Haus oder in einem Bunker. Vielleicht noch wichtig sind die klimatischen Verhältnisse, die müssen in Ordnung sein, weil es diesbezüglich die meisten Beschwerden gibt und auch das vorgeführte Bild sollte nicht zu beanstanden sein.



In poppigen Farben gehaltener Passage-Kinoeingang 1985/86



Blick in einen der Säle des Piccadilly-Kinos



1974 eröffnete am Steindamm das von Glüer und Blättchen gestaltete Piccadilly mit drei Sälen

Sachen, die unbedingt stimmen sollten. Aber Riech nahm das leider häufig nicht so genau.

*Obwohl sich das Gegenkonzept von Hans-Joachim Flebbe mit großen Sälen doch langsam auszuzahlen schien.*

JG: Ohne Frage, das sind ordentliche Kinos. Und sie haben auch ein besonderes Filmprogramm und einen ordentlichen Vorführer, der sich mit den Apparaten und mit der Filmprojektion beschäftigt.

*Die Bestuhlung ist in Ordnung und man hat nicht gleich das Gefühl, die Farbe kommt von den Wänden herunter.*

JG: Wenn man sich das aussuchen kann, wird man ganz sicher in so ein Theater gehen. Dort, wo durch geschicktes Ansteigen der Sitzreihen der Blick auf die Leinwand für alle Besucher gleichwertig ist. Auch ein Foyer, das seinen Namen wirklich verdient, ist wichtig – es quasi zur Straße hin zu öffnen, so dass man gleich hingucken kann in das Herz des Kinos – was da los ist und wie sich das kulturelle Leben dort abspielt.

*Das Bild war aber gerade in den Schachtelkinos von Heinz Riech häufig nicht besonders gut.*

JG: Stimmt, schon von der Anordnung und Abstufung der Plätze her. Besonders wenn ein großer Mensch direkt vor einem sitzt. Das ist natürlich eine Architektenaufgabe, dass das richtig gelöst ist – und dann die Akustik. Das sind die





Typischer 1950er-Jahre-Stil: Oase-Kinofoyer mit kleinem Teich im Frühjahr 1958



Blick auf Saalkörper der Oase von der Lincolnstraße aus, 1958

**„Wir wollten unbedingt die Trennung von Foyer und Straße aufheben.“**

Deswegen haben wir bei der Oase in Hamburg Ende der 1950er Jahre auch eine kleine Spielerei gemacht mit einem Teich: Man geht über einen kleinen Teich und betritt eine Art Wintergarten mit Blumen, bevor man überhaupt den eigentlichen Kinosaal betritt.

*Sie haben bewusst große Scheiben hineingesetzt, um die Trennung von Straße und Foyer aufzuheben?*

JG: Das konnten wir machen, denn wir hatten glücklicherweise einen Bauherrn, der uns große Freiheiten einräumte: Herbert Steppan. Er hatte mich ja damals aus Wolfsburg geholt und gefragt, ob wir uns da etwas Besonderes vorstellen könnten. Er hatte ja eigentlich bereits einen fertigen Entwurf für das Savoy von einem Hamburger Architekten, war damit nicht so ganz glücklich. Da habe ich ihm aufgrund meiner Erfahrung als Architekt erst einmal die notwendigen Funktionen eines derartigen Erstaufführungskinos erklärt – mein Vorgänger konnte das wohl nicht, der kam aus dem Dekorationsgewerbe, war halt eher ein Innenarchitekt. Herbert



Schwungvolle Linien zeichneten den großen Saal der Oase bei der Eröffnung 1958 aus

**„Der Kinobesucher sollte förmlich in den Film hineingezogen werden.“**

Steppan sagte dann zu mir: „Ich bin richtig froh, dass wir zusammenarbeiten, denn mit dem anderen Architekten wäre das Savoy nie so schön geworden.“

GWB: Auch eine Bühne haben wir für das Savoy gleich mit konzipiert.

*Das unterstreicht ja den besonderen Eventcharakter, den Sie beide offenbar den Kinos vor Anfang an einräumten.*

JG: In der Tat, das war 1957/58 wichtig, weil sich ja das Fernsehen in jener Zeit schon als Konkurrenz angeboten hat. Für uns stellte sich die Frage: Wie können wir gegenüber dem Fernsehen bestehen, wenn es dabei ist, in quasi jede Stube einzuziehen? Das können wir nur, wenn wir eine riesige Leinwand haben, die so eine überzeugende Bildwirkung entfaltet, dass derjenige, der im Theater sitzt, das Gefühl hat, ich befinde mich wirklich mitten im Geschehen, ich erlebe hautnah mit, was vorne gezeigt wird. Es ist entscheidend gegenüber dem Fernsehen, dass man im Kino Dunkelheit um sich herum hat, weil es bedeutet, dass man nicht abgelenkt wird. Man

kann sich wirklich intensiv mit dem Film beschäftigen und wird förmlich in ihn hineingezogen. Es gibt keine kleine Fernsehtruhe, die man ja sehr schnell übersehen kann. Deswegen glaube ich, wird das Kino auch immer bleiben, weil man sich mit dem Geschehen, was die Leinwand zeigt, wirklich voll und ganz befassen kann. Dafür ist die Dunkelheit drumherum förderlich und das große Bild, auf das man sich konzentrieren kann. Deshalb haben wir immer versucht, eine optimale Bildwirkung zu schaffen. Heute wage ich zu behaupten: Dieses ehrgeizige Ziel ist uns meistens gelungen, dank der vielen neuen technischen Verfahren, von Cinemascope über Todd-AO bis hin zu Cinemiracle und dem plastischen 3D-Kino, auch wenn sich letzteres leider am Ende nicht durchsetzen konnte.

GWB: Das klassische Kino hat mit Sicherheit noch eine große Zukunft – ich wage hier und jetzt einmal die Prognose, dass es große Lichtspieltheater noch in 50 oder 100 Jahren geben wird, auch wenn sie architektonisch vielleicht ganz anders als heute aussehen werden! ●



## Haushohe Kinowerbung mit der Spritzpistole

Von Karl-Heinz Becker

Seit es Filmtheater gibt, sind Plakate das zentrale Werbemittel der Branche. Ob gedruckt oder in Groß- bzw. Riesenformat gemalt, bringen sie die Traumwelt des Kinos buchstäblich auf die Straße und wecken bei Passanten Gefühle im großen Stil. Bis in die späten 1960er-Jahre gehörten handgemalte Außenplakate zum Standard vieler Lichtspielhäuser. Diese Kinotransparente spiegeln wie kaum ein anderes Medium den Zeitgeist der 1950er- und 60er-Jahre wider.



Foto: Horst Janke

Mit der Spritzpistole entsteht ein Frauengesicht über zwei Segmente

In den 1950er-Jahren, zu Beginn der Adenauer-Ära, dominierte das Aufatmen nach Krieg und Entbehrung. Die Menschen wollten wieder leben. Zwischen Ruinen zählten die Kinos zu den Oasen einer heilen Welt. In den 1960ern hingegen begann eine Flucht aus der bürgerlichen Enge – vorwiegend unter Jugendlichen und jüngeren

Erwachsenen. Filme in Breitwand, Farbe und voller Abenteuer lockten aus einem trist-spießigen Umfeld. Und das nicht nur in Lichtspielhäusern. Auch eine aufwändige Plakat- und Fassadenwerbung unterstützte die Sehnsucht nach Weite und Farbe. So versuchten Verleiher und Theaterbesitzer mit gemalten Starporträts über Kinoeingängen und gewaltigen

Transparenten an Häuserwänden sich dem immer stärker aufkommenden Fernsehen als turmhoch überlegen zu erweisen. Manche Hausbesitzer waren dankbar, ihre Ruinen auf diese Weise kaschieren zu können.

Um aber die von Filmverleihern gelieferten Plakate, meist im Format A1 bis A0, mit großen Handmalereien zu

übertrumpfen, waren Farbkünstler erforderlich. Und zwar solche, die einen Bezug zum Kino hatten. Diese Zunft der Film-Plakatmaler, denen nach dem Zweiten Weltkrieg eine berufliche Lehre zugrunde lag, existierte seit den 1920er-Jahren. Schon damals, aber verstärkt in den Jahren zwischen 1950 und Ende 1960, waren handgemalte Transparente



Januar 1951: Kurt Wendts nackte Sünderin Hildegard Knef bekleidet 1951 in sieben Segmenten die Hausfassade beim Gänsemarkt

an den Frontseiten vieler Lichtspielhäuser die Regel. Einladend lächelten von dort die Stars auf Passanten und Kinogänger hernieder.

Häufig verfügten die großen Premieren theaters über eigene Pinselkünstler. Auch die Besitzer mehrerer Kinos in einem Ort hielten sich einen dieser Farbgestalter. Die hatten, je nach Programmwechsel, die Außenflächen der Kinokette mit handgemalten Werbepostern zu versehen. Auch Theaterbesitzer, die sich keinen Maler leisten konnten, hatten die Möglichkeit, auf attraktive Aushänge für ihre Eingänge zuzugreifen, über eine Transparent-Verleihfirma. Auch das gab es! Unbestrittener König in diesem Metier war der *FilmPlakatVerleih Fritz Buchholz* im Taunus. In der Blütezeit der 1950er- und 1960er-Jahre lieferte er monatlich bis zu 7.000 gemalte Großprodukte an etwa 800 deutsche Kinos aus. Entscheidend für eine zügige Lieferung: Die Standorte der Empfänger mussten ebenso wie die der Versender in Bahnhofsnähe liegen. Denn alle farbigen Werke wurden mit der Eisenbahn verschickt, die damals ihre Fahrzeit exakt einhielt.

### IMMER WIEDER ÜBERMALT

Je nach Anforderung brauchten gute Maler in den genannten Jahrzehnten bis zu acht Stunden für eine klassische Kino-Außenfläche. Ein Fassadenaushang



allerdings erforderte zwei bis drei Tage Arbeit. In dieser bedeutenden Phase der Filmplakatmalerei, die von viel Routine beherrscht wurde, kam die Entlohnung häufig nach Stückzahl herein. Egal ob groß oder klein, etwa 40 bis 150 Mark pro Transparent wurden gezahlt. Andere Auftraggeber vereinbarten Stundenlöhne. Die lagen Mitte bis Ende der 50er-Jahre bei etwa zwölf Mark. Heutzutage werden ca. 500 bis 600 Euro für eine Großfläche ausgegeben. Am erfreulichsten waren für die Künstler regelmäßige Filmwechsel. Zumeist geschah das zweimal je Woche. Durch diesen Rhythmus waren die Maler ständig beschäftigt. Erfolgstreifen, die über mehrere Wochen liefen, gefielen den Plakatgestaltern überhaupt nicht. Denn je häufiger die Filme wechselten, desto öfter bekamen die Künstler neue Aufträge.

Die Frage, warum nur wenige Transparente erhalten geblieben sind, beantwortet sich schnell: Sie waren ein reines Verbrauchsgut und wurden daher ständig übermalt. Leinwand und Faserplatten mussten immer wieder verwendet werden, alles andere wäre zu dieser Zeit zu teuer gewesen.

### PLAKATMALER KURT WENDT

Wie ging nun die Arbeit vonstatten? Kurt Wendt (1920–2012), einer der führenden Filmplakatmaler in Hamburg, hatte in der Blütezeit der Wirtschaftswunderjahre fünf Lichtspielhäuser zu betreuen. Das *Urania-Kino* verfügte über eine 5×6 Meter große Außenfläche, die durch die ganze Fehlandtstraße strahlte. Weiterhin kamen das *Savoy* am Steindamm und das *Oase-Kino* auf der Reeperbahn mit ihren großen Transparentmaßen hinzu. 1959 auch der *UFA-Palast* am Gänsemarkt. Die Fläche, ähnlich groß wie die des *Savoy*, betrug 3,5×9 Meter. Alle Großflächen mussten wöchentlich, mindestens alle 14 Tage, gewechselt werden.

Andere Maler, die nur einzelne Kinofronten betreuten, konnten von dieser Arbeit natürlich nicht leben. Weitere Plakataufgaben kamen hinzu. Handelsunternehmen und sogar Privatpersonen ließen ganze Hauswände bemalen. Beliebte waren aber auch ausladende Werbeschilder in der Wandelhalle des Hauptbahnhofs. Mit ihrer Länge von zwanzig Metern und einer Höhe von knapp zwei Metern forderten sie die Malkünstler ebenfalls zu intensiver Arbeit heraus.



Fotos: Horst Janke



Typische Kinoplate von Kurt Wendt an den Außenfassaden der *Urania*, des *Savoy*-Kinos und des *UFA-Palasts*



Werblicher „Doppelwumms“: Auch Autos wurden häufiger mit Filmwerbung bemalt. Ideal, wenn sie wie 1966 beim Gänsemarkt ihrem Fassaden-Zwilling begegneten

### MIT DER SPRITZPISTOLE

Der Ablauf der Filmplakatmalerei hat sich in all den Jahren wenig verändert. Zuerst wurde die Leinwand gereinigt, stramm auf den Rahmen gespannt und anschließend mit einer wetterfesten Binderfarbe weiß gestrichen. Nach der Trocknung projizierte ein Bildwerfer die gewünschten Motive auf den Untergrund, deren Konturen dann mit Kohle nachgezeichnet und farbig ausgefüllt wurden. Während große Flächen mit der Spritzpistole gesprüht wurden, geschah die Feinarbeit, die den manchmal bis zu drei Meter großen Gesichtern das gewisse Etwas geben sollte, mit Pinsel und witterungsbeständiger Plaka-Farbe. Raffiniert gestaltet wurde die Schrift: Mal sollte sie schwungvoll romantisch sein, etwa für den Heimatfilm, mal kantig-schräg, wenn es sich um einen Thriller handelte. Auch Western und Liebesfilme bekamen ihre entsprechende Signalwirkung.

Andere Plakatmaler arbeiteten nur mit der Spritzpistole. Zunächst spritzten sie die Hintergrundfarbe auf, danach wurden die Gesichter gezeichnet, oft in mühevoller Kleinarbeit. Mit einer kleinen Pistole fing man an, das Bild auszufüllen: Jede Farbe für sich, von der hellsten bis zur dunkelsten, Mischöne eingeschlossen. Ging man nah mit einer kleinen Spritzdüse an die Leinwand heran, ergab das fast einen Bleistiftstrich. Trat der Maler kurz zurück, wurde der Strich dicker und bei einem Meter Abstand war es nur noch Staub. Den allerdings brauchten die Gestalter, um Nebelschemen oder andere Effekte zu erzielen.

Reich wurde man damit nicht, so die einhellige Meinung mehrerer Plakatmaler, aber der „Spaß an der Freud“ war groß, trotz der körperlichen Beanspruchung. Gemalt wurde im Stehen. Die Arbeit führte von ganz unten nach weit oben. Nach einem Arbeitstag machte sich vor allem die Armmuskulatur bemerkbar.



Ein Riesentransparent entsteht. Allein die Trompete mit ihrem Solisten führt über drei Segmente



August 1958: Werbung für *Die Deutschmeister* am Gänsemarkt

## KOLOSSALGEMÄLDE

Die einladenden Transparente über den Kinoeingängen waren allerdings nicht das Maß aller Dinge. Es ging noch größer und höher. Überboten wurden sie durch Kolossalgemälde, die an nackten Hausfassaden angebracht wurden. Zumeist waren es Verleihfirmen, die solche Wände mieteten, sie mit einer speziellen Aufzugs- und Verankerungsvorrichtung versehen und dann überdimensional ihre Premieren-Filme bewarben. Auch diese bombastischen Werke gestalteten Plakatmaler per Hand.

Für ein Fassadenplakat brauchten die Künstler zwei bis drei Tage. Die Entlohnung betrug mehrere Hundert Mark. Die überdimensionale Filmmalerei bestand aus diversen breiten Leinwänden bzw. Platten, die dann miteinander zu der gewünschten Höhe verbunden wurden. Das bedeutete auch, dass beim Malen nie das komplette Werk, sondern immer nur Ausschnitte gesehen wurden.

Bis zu 17 Meter hoch und acht Meter breit stellten die Riesenflächen eine enorme Herausforderung dar. Die prominenteste Hamburger Fassade lag beim Gänsemarkt. Die Zeit für die Gestaltung dieser Riesenfläche lag selten unter drei Tagen.

Wie aber wurde das zusammengesetzte Gesamtwerk angebracht? In Hamburg zog man die verbundenen Segmente mit Flaschenzügen empor. Dank seines Könnens war Wendt auch in anderen Städten gefragt. Jahrelang fuhr er alle zwei Wochen nach Frankfurt. Für seine Fassadenmalerei musste er dort allerdings auf Flaschenzüge verzichten. Von einem Gerüst aus trug er die Filmwerbung direkt auf dem Untergrund auf. Auch für Hannoveraner und Düsseldorfer Kinos fertigte Kurt Wendt mehrteilige Flächen an. Die allerdings konnte er in Hamburg gestalten. Transport und Zusammensetzung wurden ihm abgenommen.

Seltener Starbesuch: Plakatmaler Wendt 1952 bei seiner Arbeit für *Tanzende Sterne*Kinowerbung beim Gänsemarkt: Über längere Zeit hatte der Verleih *Herzog Film* die Fassade gemietet. 1953 warb er für *Briefträger Müller* alias Heinz Rühmann

Kinoplakatmaler bei der Arbeit

Reizüberflutung durch „handgemachte“ ästhetische Qualität abzuheben.

Während von den pompösen Fassadenmalereien verständlicherweise nur Fotos erhalten sind, haben von den einst so bestaunten Kino-Transparenten der 50er- und 60er-Jahre einige Exemplare die Zeit überdauert. Obwohl Platten und Leinwände teuer waren und immer wieder übermalt wurden. Denn es gab und gibt Sammler, die sich rechtzeitig einige Objekte sichern konnten. Und manchmal geschehen für Freunde dieser Kunst auch Wunder. So 2014. Bei den Renovierungsarbeiten in einer Osnabrücker Wohnung wurden durch Zufall mehrere Kinotransparente gefunden. Sie stammen aus der Phase der 1950er-Jahre. Entworfen wurden sie von Rolf Hahnel (1910–1990), einem führenden deutschen Plakatmaler, der für mehrere Kinos in Osnabrück arbeitete.

Dank des Interesses diverser Film- und Kunstmuseen, werden diese Sammelwerke hin und wieder in größeren Ausstellungen präsentiert. So vermitteln sie auch heutigen Betrachtern etwas von der Faszination und Werbewirkung des Kinos aus der Zeit vor 60 bis 70 Jahren. ●

Für die Arbeit an Eingangs-Transparenten und vor allem Riesenflächen benötigten er und all die anderen Künstler unbedingt ein Atelier. Das besaß aber nicht jeder Maler. Manche mieteten sich daher in Lager- oder Turnhallen ein, bevor sie sich selbst große Räume leisten konnten.

## ENDE DER FASSADENMALEREI

Bis in die späten 60er Jahre gehörten handgemalte Außenplakate zum Standard jedes Kinos. Seitdem ging diese Werbeform kontinuierlich zurück. In moderner Form lebt sie aber in den großen Werbeplanen von etwa Tausend Quadratmetern weiter, die heute im Digitaldruck meist mit den Hauptmotiven des jeweiligen Films preiswert produziert werden und an Hauswänden oder Baugerüsten hängen. Trotzdem leisten sich einige Kinos noch immer handgemalte Transparente einiger weniger Künstlerinnen und Künstler. Dies geschieht aus nostalgischen Gründen und der immer noch attraktiven Fernwirkung. Ein besonderer Ansporn liegt zudem darin, sich inmitten multimedialer

Premiere des ersten Cinemascope-Films *Das Gewand* 1954 im *City-Kino* am Steindamm





Linke Seite:  
Ehemaliger Tanzsaal  
in Ohlstedt, der  
als Synchron-Atelier  
genutzt wurde



Die Rhythmoton-  
Belegschaft mit  
Geschäftsführerin  
Charlotte Decker

## Charlotte Decker und ihre Rhythmoton

Von Volker Reißmann

**Eine Frau in leitender Position im Filmgeschäft oder gar auf dem Regiestuhl war Mitte des 20. Jahrhunderts noch eine Seltenheit. Und doch gab es vereinzelt solche Fälle auch in Hamburg, wie die Regisseurin und Dramaturgin Lissy Reincke (1891–1951), die als Prokuristin in den 1920er Jahren die Geschicke der VERA-Filmwerke in der Alsterkrugchaussee leitete. Eine weitere Prokuristin, die ebenfalls als Dramaturgin und Regisseurin arbeitete, war Charlotte Annemarie Decker (1915–2005), die zusammen mit einem Geschäftspartner 1946 die lange Zeit sehr erfolgreiche Synchronfirma Rhythmoton in Ohlstedt führte – ihr Werdegang und ihre Firma sollen hier vorgestellt werden.**

Charlotte Annemarie Decker wurde am 15. April 1915 in Schönerstadt in Sachsen geboren, einem Gemeindeteil der Stadt Oederan im Landkreis Mittelsachsen. Nach dem Besuch der Schule lebte sie zunächst einmal weiter bei ihrer Familie und war erst seit Oktober 1933 berufstätig. Zunächst arbeitete sie als Angestellte in einer Lohnbuchhaltung und als Stenotypistin einer größeren Firma in Oberfranken, bevor sie 1936/37 einen Job bei den Askania-Werken, einer Berliner Firma, die auch Filmkameras herstellte, bekam.

### DIE ANFÄNGE IN BERLIN

Es steht zu vermuten, dass sie bereits zu jener Zeit mit dem Medium Film intensivere Bekanntschaft machte. Von November 1937 bis Oktober 1938 arbeitete sie aber zunächst noch einmal als sogenannte Hellschreiberin für Französisch beim Deutschen Nachrichtenbüro in Berlin. Doch diese Tätigkeit befriedigte sie nicht, sie wollte gerne eine Tätigkeit beim Film übernehmen. So bewarb sie sich im März 1938 bei den Märkischen Filmbetrieben in Zehlendorf, wo sie dann im April eine Anstellung als Werbeleiterin und Dramaturgin be-

kam. Obwohl sie schon nebenbei in dieser Zeit als freischaffende Filmautorin arbeitete, blieb sie bis zu ihrer Flucht aus Berlin am 20. April 1945 bei den Märkischen Filmbetrieben tätig. Sie fand im Mai 1945 zunächst bei Dr. Sudeck, einem Bekannten ihrer Familie, in Aumühle, Unterschlupf.

Bereits Anfang Juli 1945 lernte sie den ehemaligen Filmproduktionsleiter Johannes Pfeiffer kennen, der ebenfalls aus Berlin geflüchtet war. Und obwohl Deutschland nach dem Krieg in Trümmern lag und an den Wiederaufbau einer neuen Filmwirtschaft eigentlich vorerst gar nicht zu denken war, beschlossen beide bereits Mitte Juli 1945, eine Filmfirma zu gründen. Es gelang ihnen, da sie beide politisch unbelastet waren, im Januar 1946 von der britischen Besatzungsmacht eine der sehr begehrten Lizenzen für die Gründung einer offenen Handelsgesellschaft zu erhalten, Franz Wigankow wurde als Mitgesellschafter eingetragen. Und sie gewannen als Prokuristen Arthur Thielens, einen erfahrenen Kaufmann, der vor dem Krieg als Sonderbeauftragter des Vorstands der Auto-Union AG tätig gewesen war.

Um näher bei ihrer neuen Firma zu wohnen, zog Charlotte Decker im Frühjahr 1946 von Aumühle zur Untermiete nach Ohlstedt – also in eine Gegend, wo sich bereits diverse Flüchtlinge aus der Berliner Filmwirtschaft angesiedelt hatten. In den ehemaligen Tanzsälen zweier benachbarter Gastwirtschaften wurden von Wilhelm Breckwoldt, Bruno Jensen und Franz sowie Horst Wigankow zu dieser Zeit gerade die ersten

Nachkriegs-Filmbetriebe, die Alster- und die Atlantik-Film, gegründet. Auch Decker und Pfeiffer konnten für ihre Firma einen Saal in einer weiteren ehemaligen Gaststätte anmieten, der eigentliche Sitz ihrer Firma befand sich aber in einer kleinen Villa am Harvestehuder Weg 36.

Die Herstellung deutscher Tonfassungen ausländischer Filme war jetzt überaus gefragt. So befasste sich ihre neue Firma Rhythmoton zunächst vor allen mit der Synchronisation, während das angestrebte zweite Geschäftsfeld, der In- und Export dieser Filme für deutscher Filmverleiher, wegen finanzieller Unwägbarkeiten zurückgestellt wurde. In den ersten Jahren bis zur Währungsreform konnten in dem behelfsmäßig eingerichteten Atelier nur 16 bis 20 Produktionen pro Jahr eingedeutscht werden – später steigerte man sich auf 35 bis 40 Filme im Jahr. Als Stimmen engagierte man genau wie die benachbarte Alster-Film vor allem Hamburger Bühnenschauspieler.

### ARBEIT ALS DRAMATURGIN

Doch Charlotte Decker reichte die Synchronarbeit nicht; sie wollte wieder selbst als Dramaturgin kreativ sein. Schon 1947 hatte sie für den Produzenten Johannes Cannis aus Heidelberg mit der Arbeit an einem eigenen Kulturfilm begonnen – Titel: Münsterland – Land der Wasserburgen. Aufgrund der schwierigen Wirtschaftslage sollte es fast drei

Jahre dauern, bis der Streifen von nur 13 Minuten Spieldauer im Dezember 1949 uraufgeführt werden konnte.

Ihre zweite Regiearbeit, Hänsel und Gretel von 1951/52, hatte ein lokales Thema als Sujet – es ging um den Storchenvater Schwen und ein verlassenes Rehkitz, welches von Schülern im Norden Hamburgs im Wald gefunden wird. Für einen Dokumentarfilm mit dem Titel Das Dach der Welt von Hans Helfritz verfasste sie 1953 das Drehbuch, bevor sie 1953/54 die Kurzdokumentation Keine Zeit inszenierte, die ebenfalls eine kleine Spielhandlung aufwies und vom Europa-Filmverleih in sein Vorprogramm aufgenommen wurde. Ihre vierte Regiearbeit, Eine große Familie, kam im Januar 1955 in die Kinos, im gleichen Jahr schuf sie auch noch die Kurzdokumentarfilme Irgendwann begegnen wir uns und Eine Stadt zwischen gestern und morgen. Es schlossen sich 1956 Besinnung und 1958 Ordnung muss sein an.

1959 drehte Charlotte Decker dann die Kurzdokumentation *1 PS = 75 mkg/sek – er* „BAU“liches von einst und heute in Kooperation mit den Hamburgischen Electricitäts-Werken. Im gleichen Jahr nahm sie den Auftrag an, einen Kurzfilm für das Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit in Bonn zu konzipieren. Eigentlich war das Thema knochentrocken, ging es doch vor allem um Marktpreis-Entwicklung und Verbraucherschutz. Doch in den Hamburger Buttjes verpackte sie dieses eigentlich recht dröge Thema auf sehr geschickte

Art und Weise extrem publikumstauglich: Einige Hamburger Kinder nahmen auf dem Fischmarkt genau diese eigentlich von den Konsumenten anzustellen den Preisvergleiche auf lustige Art und Weise vor – und der Zuschauer hatte demzufolge einiges zum Lachen.

### LETZTE REGIEARBEIT

Doch danach blieben größere Nachfolgeaufträge weitgehend aus, lediglich 1964/65 konnte mit Nach Feierabend noch einmal ein 15-minütiger Kulturfilm fertiggestellt werden: Es ging um das Thema Telefonseelsorge anhand eines fiktiv inszenierten Falles eines Jugendlichen, der als Lehrling in einer Autowerkstatt gestohlen hat und, weil alles aufzufliegen droht, nicht mehr weiß, was er tun soll.

Leider bricht die von der Kulturbehörde geführte Akte über die Rhythmoton Anfang der 1960er Jahre ab, so dass sich das weitere Schicksal dieser Firma nicht mehr genau rekonstruieren lässt. Sicher ist, dass die Zahl der Synchronaufträge in jener Zeit stark nachließ, da sich immer mehr kleine Firmen diesen Markt untereinander aufteilten. Dem Handelsregister zufolge erlosch die Firma offiziell erst im September 1981; sicherlich dürfte die aktive Geschäftstätigkeit aber schon in den 1970er Jahren weitgehend zum Erliegen gekommen sein. In den 1990er Jahren zog Charlotte Decker zurück in ihre Heimat in Sachsen am Erzgebirge, wo sie am 24. April 2005 in Lugau im Alter von 90 Jahren unverheiratet und kinderlos verstarb. ●





Blick in den Ausstellungsraum  
der Staats- und Universitäts-  
bibliothek Hamburg

Foto: Anita Wertiprach

## Hamburgs Frühzeit des Flimmerns in einer Ausstellung

Mehr als 4000 Besucher und Besucherinnen kamen im Frühjahr in die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, um die Ausstellung des Vereins Film- und Fernsehmuseum Hamburg vom 10. April bis zum 16. Juni 2024 zu besichtigen. Mit Unterstützung der Filmförderung Hamburg und der Arbeitsgruppe Sammlung Technikgeschichte/AST beim NDR wurden in zwölf Vitrinen sowie an den Wänden Beispiele aus dem Bestand des Museums gezeigt, die zu den drei Themen Filmstadt, Kinostadt und Fernsehstadt Hamburgs Entwicklung zur Medienmetropole nacherleben ließen.



Kuratiert wurden die drei Themenbereiche durch die Vorstandsmitglieder: Michael Töteberg führte mit vielen Plakaten, Fotografien und Texten vor, wie seit den 1920er Jahren in Hamburg Filme produziert wurden, wie der Hafen und das Vergnügungsviertel St. Pauli als Schauplätze dienten und welche Filme Hamburg deutschland- und weltweit bekannt gemacht haben. Volker Reißmann zeigte anhand von Bildern und Programmheften, wie sich auch in Hamburg die klassische Entwicklung der Filmtheater vom Ladenkino zum Kinopalast vollzogen hatte; eine besondere Zugabe waren die Eintrittskarten aus vergangenen Zeiten. Joachim Paschen stellte die Anfänge des westdeutschen Nachkriegsfernsehens in Hamburg dar: Der Beginn im Flakbunker auf dem Heiligengeistfeld, die Macher im neugebauten Studio in

Lokstedt sowie die Zuschauer und Zuschauerinnen mit ihren Kindern vor dem neuen Fenster zu Welt.

### ATTRAKTIVE DARSTELLUNG

Wesentlich beigetragen zum Erfolg der Ausstellung *Hamburger Flimmern* haben Ort und Gestaltung. Im etwa 90 Quadratmeter großen Ausstellungsraum im Foyer der Staatsbibliothek konnten Vitrinen, Plakate, Bilder und Gegenstände übersichtlich platziert werden; geöffnet war er bei freiem Eintritt außer an den Feiertagen täglich bis Mitternacht. Mitarbeiter der Staatsbibliothek besorgten den Ausdruck von Tafeln, der Rahmung von Bildern, der Aufstellung der Vitrinen, dem Aufhängen der Plakate, dem Druck eines Flyers, von Postern und einem Banner; zuständig war Dr. Konstantin Ulmer, dem der besondere



Die Kinostadt Hamburg zeigt die Entwicklung der Filmtheater vom Ladenkino zum Kinopalast

Schneidetisch der Hamburger Firma *Steenbeck* aus dem Jahre 1954



Dank des Vereins gilt. Die Gestaltung der Ausstellung lag in den bewährten Händen von Anita Wertiprach, die seit vielen Jahren für das Layout des *Hamburger Flimmerns* verantwortlich ist: Sie hat für eine attraktive Darstellung der Ausstellungsthemen gesorgt und die Werbematerialien entworfen; sie hat die Ausdrücke überwacht und Anregungen zur Verbesserung der Begleittexte gemacht. Weitere Mitglieder des Vereins waren beim Transport und der Aufstellung von Geräten behilflich.

### MEDIENSTATION

Zu den besonderen von der AST zur Verfügung gestellten Objekten gehörten ein Schneidetisch der Hamburger Firma *Steenbeck* von 1954, eine elektronische



Fotos: Anita Wertiprach

Röhren-Kamera der *Fernseh GmbH* in Darmstadt, ein Scheinwerfer auf Stativ mit Glühlicht und Abblendwinkeln sowie in einer Vitrine Handkameras für 16- und 35 mm-Film und Messgeräte zum Ermitteln der Lichtintensität (Blende) und des Lichtcharakters (Farbtemperatur). In einer Ecke stand ein Schwarz-Weiß-Fernseher der Firma *Schaub-Lorenz*, der um 1960 in Bochum produziert und zum Preis von 1148 DM angeboten wurde. Gerne genutzt wurde eine Medienstation, auf der kurze Ausschnitte aus Wochen schauen zu folgenden Themen zu sehen waren: Eröffnung der Fernsehanlage (1950), Jahresrückblick im Fernsehen 1952, erste Fernsehreportage über Afrika 1954, Film premiere in der *Kurbel am Jungfernstieg* 1958, Film premiere im *Savoy* 1958, Film premiere im Deutschen



Eine historische Fernsehkamera aus dem Fundus der AST-Gruppe beim NDR

## „Die Besonderheiten der Filmstadt Hamburg“



Die beliebtesten Drehorte in Hamburg: Hafen und St. Pauli



Scheinwerfer mit Glühlicht, die mit verstellbaren Abblendwinkeln die Bündelung des Lichts ermöglichen

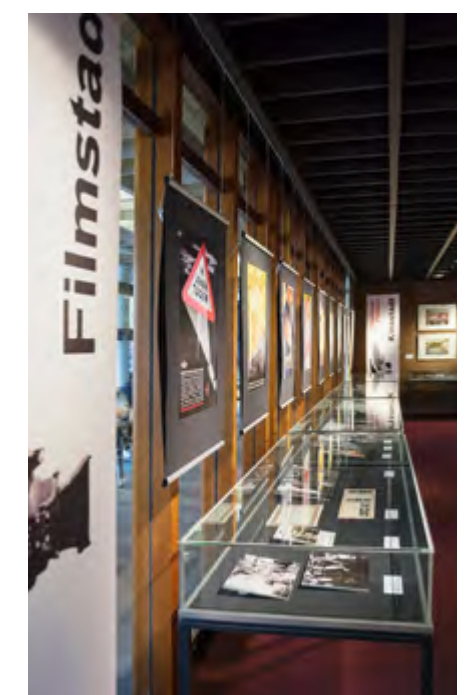
Schauspielhaus 1963, Drehbeginn von *In jenen Tagen* (1946) sowie Trailer für *Das Mädchen in Hamburg* (1958) und *Hafenpolizei* (1963–66).

### HISTORISCHE GERÄTSCHAFTEN

In einer besonderen Vitrine waren aus dem Bestand des *Film- und Fernseh-museums* historische Gerätschaften und Kuriositäten zu sehen: Dazu gehörten unter anderem Kameras, Projektoren, Klebpressen, aber auch ein Stückchen Breitwandfilm, ungenutzte Kohlestifte für Bogenlampen, das Original eines Schienennagels der Eisenbahnstrecke, die 1951 in Kalifornien für die Aufnahmen zum Film *High Noon* angelegt wurde, eine Spritze für das „einzigartige

Luft- und Desinfektionsmittel *Fichtolin*“, das zur Zeit der Grippeepidemie nach dem Ersten Weltkrieg die Ausbreitung von Bazillen und Bakterien beim Publikum im Kinosaal verhindern sollte; schließlich konnte der dem Hamburger Regisseur Alfred Ehrhardt 1952 für seinen Dokumentarfilm *Portugal – unbekanntes Land am Meer* verliehene Deutsche Filmpreis bewundert werden.

Hamburger Medien haben mitgeholfen, die Ausstellung bekannt zu machen: *Hamburg 1* machte vorab am 5. April in einer Morgensendung auf die Ausstellung aufmerksam, das *Hamburger Abendblatt* brachte am 19. April einen ausführlichen Bericht mit Bild unter der Überschrift: Rundgang durch die Frühzeit des Flimmerns. Die Kuratoren







## Real Film | Studio Hamburg



## Hamburg Classics







Normale und ausgefallene Fundstücke aus dem Bestand des Film- und Fernseh museums, darunter ein Reporter-Mikrofon (oben)



Was die Fernsehmacher brauchten: Gerätschaften aus dem Bestand der Arbeitsgruppe Sammlung Technikgeschichte beim NDR, darunter Messgeräte und Kameras (unten und rechts oben)

führten mehrfach interessierte Gruppen durch die Ausstellung, darunter Vertreter der Bibliotheken deutscher Film-museen, die zur im Mai stattgefundenen *BiblioCon* nach Hamburg gekommen waren.

## REAKTIONEN

Neben zahlreichen persönlichen Rück-meldungen per Telefon oder Mail gab es auch die Möglichkeit, in einem Gäste-buch auf die Ausstellung zu reagieren. Neben Lob gab es natürlich auch Kritik. Viele Erinnerungen wurden durch die alten Filmplakate und den alten Fern-sehapparat geweckt: „Dieser Raum ver-

mittelt einfach die Atmosphäre dieser Zeit, und das ist einfach speziell!“ Be-sonders beeindruckt war ein Besucher aus Mexiko, dessen Urgroßvater im Kino-geschäft tätig war: „Great Exposition!“ Bedauert wurde unter anderem, dass kein Bild vom 1929 eröffneten *UFA-Palast* im Deutschlandhaus zu sehen war. Ver-ärgert äußerte sich ein „Jesus aus Otten-sen“, der „jegliche genderkritische Pers-pektive“ vermisste.

Es war der größte Ausstellungserfolg, den der *Verein Film- und Fernseh museum Hamburg* in seiner nunmehr 30-jährigen Geschichte durch vielfältige Anstrengun-gen erringen konnte. ●



Bundesfilmpreis 1952 für Alfred Ehrhardts Portugal-Kulturfilm



Eingang zum Ausstellungs-raum: Er blieb außer an Feiertagen täglich bis 24 Uhr geöffnet



Schwarz-Weiß-Fernseher der Firma *Schaub-Lorenz* um 1960 in Bochum produziert und zum Preis von 1148 DM angeboten



In einer aktuellen Sendung des Fernsehsenders *Hamburg 1* wurde auf die Ausstellung aufmerksam gemacht



Ein großes Banner an der Fassade der Staats- und Universitätsbibliothek warb für die Ausstellung





Erster Drehtag  
mit Gisela Tantau  
und Hans Nielsen

## Drehbeginn von „In jenen Tagen“ Eine Ansprache von Helmut Käutner

Produzent wollte er nicht werden, aber es war für den Regisseur Helmut Käutner der einzige Weg, wieder zu filmen. Lizenzen wurden von den Besatzungsbehörden an Einzelpersonen nicht erteilt, Käutner musste eine Produktionsgesellschaft gründen: Gemeinsam mit Helmut Beck und Joachim Matthes gründete er die *camera Film-GmbH* mit Sitz in Hamburg 13, Heimhuderstraße 72.



Am 27. Mai 1946 erhielt die camera unter dem Aktenzeichen C8.1.F von der britischen Besatzungsbehörde die Lizenz zur Herstellung von Spielfilmen. Es war die erste Lizenz, die vergeben wurde. Zwar sagte die Deutsche Bank die Finanzierung von *In jenen Tagen* zu, doch in der unmittelbaren Nachkriegszeit fehlte es an allem, was man für einen Film braucht. Käutner vermisste die Unterstützung durch die Stadt Hamburg. So bekam er keine Wohnung und musste alle Halbjahr um eine Aufenthaltsgenehmigung nachsuchen. Am 31. August 1946 konnten die Dreharbeiten von *In jenen Tagen* endlich beginnen. Am ersten Drehtag hielt Käutner vor Vertretern der Presse die hier dokumentierte Ansprache.

Nach sieben Monaten endeten die Dreharbeiten am 19. April 1947. Die erste westdeutsche Produktion kam erst als dritter Spielfilm in die Kinos: In jenen Tagen hatte am 13. Juni 1947 im Waterloo-Theater Premiere. Käutner zog aus seiner Kritik an der Filmstadt Hamburg Konsequenzen. Als die Aufnahmen sich dem Ende zu neigten, am 24. Januar 1947, las man im *Spiegel* folgende Notiz „Käutner, der nun auch eine amerikanische Filmlizenz hat, wird in Geiseltage, dem bei München gelegenen Filmatelier (und Gelände) mit Apparaten, Requisiten und einem unzerstörten kompletten Fundus, im Sommer mit seinem ersten Nachkriegs-Atelierfilm beginnen. Inzwischen bereitet die Camera einen anderen Film vor. Der Dramaturg und Regisseur Rudolf Jugert, bisher Käutners rechte Hand, übernimmt die Regie. Dieser Film soll, wenn nichts dazwischen kommt, in der inzwischen zum Atelier umgebauten Flugzeughalle in Göttingen gedreht werden.“ Die Notiz im *Spiegel* trug die Überschrift: „Hamburg-München, via Göttingen“.

Als Produzent war Käutner nicht erfolgreich, und er war froh, als er die Firma seinen Mitgesellschaftern überlassen konnte. Die camera Film produzierte als letzten Film *Gift im Zoo* in Hagenbecks Tierpark. Käutner, der im Groll Hamburg verlassen hatte, kehrte zehn Jahre später nach Hamburg zurück und drehte hier bei der Real-Film mit *Des Teufels General*, *Der Hauptmann von Köpenick* und *Die Zürcher Verlobung* die größten Erfolge seiner Nachkriegskarriere. ●

Michael Töteberg

## Eine Ansprache von Helmut Käutner am ersten Drehtag, 31. August 1946

In der harten und schweren Zeit des Wiederaufbaues unseres kulturellen Lebens hat es der deutsche Film am schwersten. Er ist so unlöslich mit wirtschaftlichen, organisatorischen und technischen Dingen verknüpft, dass er logischerweise die Nöte der Zeit am stärksten spürt, stärker als z.B. das Theater, dessen äußere Schwierigkeiten zu mindestens jeweils lokaler Natur sind.

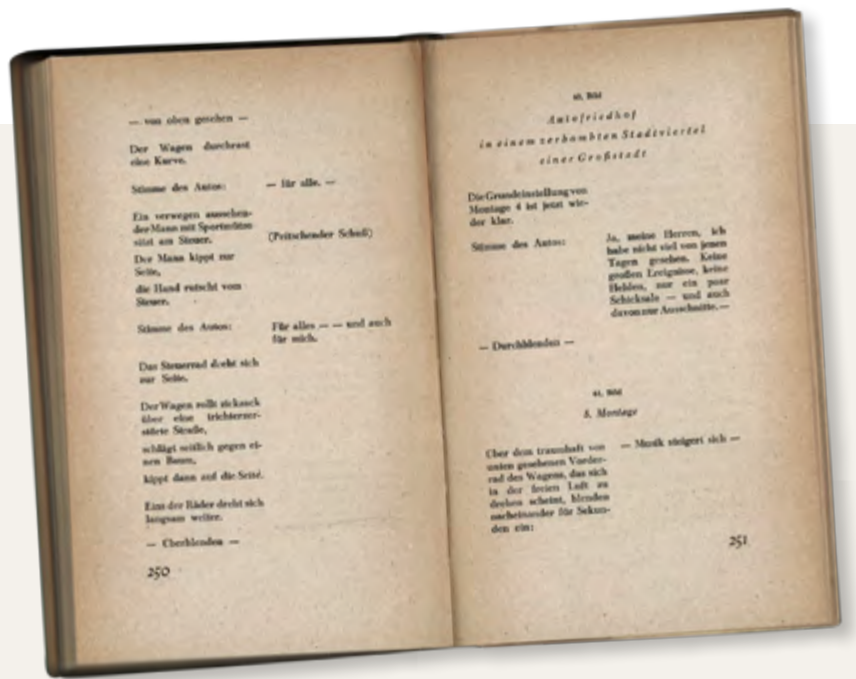
Auch der Film muss selbstverständlich auf allen seinen Teilgebieten improvisieren, auch er muss versuchen, im Wirtschaftlichen und Organisatorischen neue Wege zu finden, er, der bisher ein verhätschtes Kind eines Staates war, der aus ihm ein Instrument der Propaganda machen wollte.

Aber eine Voraussetzung ist konstant und hat sich nicht geändert, die technische. Ateliers, Apparaturen, Maschinen, Energiequellen müssen zur Verfügung stehen. Rohfilm, Kamera, Tonapparaturen, Kopieranstalt, Schneidetische, Lampen und Zubehör müssen erst einmal da sein, ehe die Kräfte der Phantasie in Aktion treten können.

Das tragische Geschick, das Deutschland als Folge des Zusammenbruchs in Zonen zerriss, machte anfangs für die Britische Zone, in der bisher keine Filmindustrie beheimatet war, diese Seite der Voraussetzungen fast unüberwindlich. Es ist hier keine Zeit, die verzweifelten Bemühungen um die technischen Voraussetzungen zu schildern, die Ende Mai 1945 begannen, als ich mit meinem Kameramann Igor Oberberg nach

„Auch der Film muss improvisieren, versuchen, neue Wege zu finden.“





Doppelseite aus dem Drehbuch

Hamburg kam, ohne privates Gepäck, aber auch ohne anderes Rüstzeug als Zukunftsglauben und -willen, und sage und gestern Abend erst beendet waren, als endlich das letzte Stück unserer Ausrüstung gebrauchsfertig in unserem Besitz war, ausgerechnet die Kamera, die unserer Produktionsgesellschaft den Namen gab. (...)

Lassen Sie mich noch einiges zur Form des Films *In jenen Tagen* sagen. Nach seiner Form ist der Film das, was die Amerikaner einen Omnibusfilm nennen. Eine Rahmenhandlung schlägt ein Thema an, das in 7 abgeschlossenen Geschichten durchgeführt und variiert wird. Das verbindende Element ist ein Requisit, in unserem Fall ein Auto, das durch alle Geschichten geht, manchmal Handlungsträger, manchmal nur Schauplatz, immer aber Zuschauer und Erzähler, genauer gesagt: sachlicher Bericht aus der Perspektive eines toten Gegenstandes, der nicht Stellung nimmt. Das Auto ist, das möchte ich nicht unbedingt schon Surrealismus nennen, nach dem Willen der Autoren mit einer Stimme begabt, die nur der der Zuhörer, nicht aber die handelnden Personen vernehmen.

Die einzelnen Geschichten sind bald kleine Novellen, bald Kurzgeschichten, bald nur Skizzen, immer aber kleine Bausteine des Themas der Rahmenhandlung, die den Zusammenhang und die Deutung gibt.

Die Form des Films bedingt es, dass er kein Atelier braucht. Seine sämtlichen Aufnahmen sind Außenaufnahmen in Realobjekten, da der Wagen nur berichten kann, was er erlebte und seiner Lebensweise gemäß nur Straßen, Landschaften, allenfalls Reparaturwerkstätten und Gärten sieht. Sämtliche 50 verschiedenen Schauplätze des Films wurden oder werden in Hamburg und seiner weiteren Umgebung gefunden, wenngleich nur Teile der Handlung Hamburg als Schauplatz haben. Hamburger Straßen werden auch Straßen Berlins und anderer Städte dazustellen haben, wie Dörfer und Städte Schleswig-Holsteins und Landschaften der Umgebung sich manche Tarnung gefallen lassen müssen, die sie als andere Teile Deutschlands, ja auch des Auslands erscheinen lassen. (...)

Ich habe mir lange überlegt, ob es heute schon an der Zeit ist, etwas über weitere Planungen der *camera* zu sagen, weil ich dem Standpunkt nicht untreu werden möchte, von dem ich anfangs sprach, nur Tatsachen anstelle von Hoffnungen, Plänen und Entwürfen zu berichten. Soweit die Entwicklung von uns abhängt (und diese Abhängigkeit von uns ist gering) steht ein kleines Produktionsprogramm von etwa 6 Filmen fest, das in Gestalt von z.T. schon fertigen Drehbüchern, in Arbeit befindlichen Rohdrehbüchern, Exposés oder Aufrissen vorliegt. Die Arbeit daran wird sich über eine lange, noch nicht zu bestimmende

Zeit erstrecken. Der nächste Film wird frühestens im Frühjahr des nächsten Jahres beginnen können, wenn ... Nehmen Sie dieses „wenn“ als Auftakt eines Problems, das ich zum Schluss berühren muss, eines Problems, das heißt: „Hamburg als Filmstadt“.

Diese Frage hat vor 3/4 Jahren etwa die Öffentlichkeit lebhaft bewegt, wenn auch nicht so lebhaft, wie es zu ihrer erschöpfenden Diskussion notwendig gewesen wäre.

Die Tatsache, dass heute ein Film in Hamburg Drehbeginn hatte, ist keine positive Antwort auf diese Frage. Sie hat genau genommen nicht das mindeste damit zu tun. Dieser Film wird lediglich in Hamburg gemacht, weil die Produktionsfirma, die ihn herstellt, hier zurzeit ihren Wohnsitz hat. Einen Wohnsitz allerdings, der nur aus einem halben Büroraum besteht, den sie mit einer anderen Firma teilt, und einem Geräteschuppen, den ein mildtätiger Nachbar zur Mitbenutzung überließ, weil die Stadt die lebendige Kulisse für die Aufnahmen abgibt, weil ein Teil der Schauspieler an hiesigen Theatern tätig ist. Denn zu einer Filmstadt gehört vor allem ein Atelier und alle jene Zubringeindustrien und Betriebe, die sich nach einem natürlichen Wachstumsprozess darum ansiedeln. Zu einer Filmstadt gehört auch ein Interesse der öffentlichen Hand, eine kräftige Hilfe.

**„Sämtliche 50 verschiedenen Schauplätze des Films wurden in Hamburg und seiner weiteren Umgebung gefunden.“**

Hamburg besitzt kein Atelier. Es besteht auch keine Möglichkeit, Gelände oder Bauten zur Verfügung zu stellen oder freizumachen, die ohne großen Materialaufwand in eine Produktionsstätte verwandelt werden könnten. Man kann Hamburg diesen Mangel nicht zum Vorwurf machen, wie wir auch glauben müssen, dass es nicht möglich war, trotz großzügigster Hilfeleistung der englischen Dienststellen, notwendige Räumlichkeiten beschränktester Art zur Verfügung zu stellen, und sonstige Hilfsmittel nur in einem Umfang, der jede Initiative lahmlegen musste, wenn eben diese Initiative nicht doch größer wäre, als die Beschränkung, in der sie sich zu entfalten gezwungen ist.

Man darf Hamburg nicht verübeln, dass es selbstverständlich erst an Wohnraum für seine Bürger denken muss, ehe es Wohnraum für Künstler zur Verfügung stellen kann, die in Hamburg und für Hamburg arbeiten. Und wir sind auch nicht so kleinlich, nicht einzusehen, dass die wenigen Hotelzimmer in erster Linie für Organisationen des öffentlichen Interesses zur Verfügung stehen müssen, und wenn man sie dafür nicht benötigt, eher für auswärtige Tennisspieler statt für Künstler und technische Mitarbeiter der Filmindustrie. Jede Stadt hat nun einmal ihr Klima – und ich spreche vom geistigen wohl gemerkt, denn für das Wetter ist Gott und die Nordsee verantwortlich. Das durch Tradition wohltemperierte Klima Hamburgs ist eben nicht allen Dingen so förderlich, wie man wünschen möchte.

Aber einen Vorwurf können wir Hamburg nicht ersparen. Es ist der Vorwurf der Entschlusslosigkeit, einer Entschlusslosigkeit, den Dingen den Lauf zu lassen in der Hoffnung, dass sie sich durch ihre eigenen Schwierigkeiten vielleicht selber erledigen, ehe man Stellung nimmt.

Ich habe einmal, bei der Eröffnung des *Ohlstedter Ateliers*, von duldsamer Gastfreundschaft gesprochen, was mir viele verübeln haben, obwohl es – nimmt alles nur in allem – auch eine Art von Dankbarkeit war. Heute aber muss ich sagen, dass ein anderes, brutales „Ja“ oder „Nein“ uns Filmleuten lieber gewesen wäre.

Wir hätten auch für ein „Nein“ Verständnis gehabt, denn Hamburgs Not ist groß. Vielleicht verträgt die Situation der Stadt keine kulturelle Expansion. Ein klares „Nein zur rechten Zeit hätte uns in die Lage gesetzt, ein klares „Ja“ einer anderen Stadt der Zone zu hören und mit entschlossener Tatkraft zu beantworten. Wir wären heute viel weiter, hier oder woanders. Und wir hätten die meisten Schwierigkeiten bezwungen, wenn wir sie gemeinsam in Angriff genommen hätten, hier oder woanders.

Aus dieser kritischen Überlegung resultiert keine Forderung auf ein solches „Ja“ Hamburgs. Es scheint mir auch nach allem schon zu spät. Die meisten Filmleute sind abgewandert, da sie niemand hielt und ihnen niemand half, und statt der Fülle, aus der man am Anfang hätte schöpfen können, ist eine kleine Gruppe Unentwegter geblieben, die viele für närrisch halten.

Vielleicht liegt ein Teil der Schuld auch auf unserer Seite. Vielleicht sind wir in 1 1/4 Jahren, die wir nun hier leben, schon so hamburgisch geworden, dass wir zu entschlossen waren, eine Entscheidung zu fordern. Vielleicht haben wir aber auch geglaubt, dass unsere Arbeit genug Forderung gewesen wäre, die bereitwillige und offene Ohren hätten hören können.

Ich habe dies alles nur ausgesprochen, um der Aufrichtigkeit willen, damit Sie die gesamte Situation übersehen und verstehen, warum ich Ihnen nur sehr wenig über unsere Pläne für Morgen sagen kann.

Unsere Arbeitsbesessenheit wird durch diese Dinge nicht vermindert. Sie strömt, wie wir hoffen, aus Quellen, die keine Schwierigkeiten trüben können. Die „camera“ ist heute früh eingeschaltet worden. Ich kann Ihnen versprechen, dass wir alles tun werden, dass sie nicht mehr zum Stillstand kommt. ●

Die Ansprache befindet sich als Typoskript im *Helmut-Käutner-Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 2250*, und wurde bislang nicht veröffentlicht. Für diesen Druck wurde der Text leicht gekürzt.

**„Jede Stadt hat nun einmal ihr Klima – und ich spreche vom geistigen, wohl gemerkt, denn für das Wetter ist Gott und die Nordsee verantwortlich.“**



Uraufführung am 13. Juni 1947 im Waterloo



## Der Kinoerzähler Ein Leben für den Film: Werner Grassmann

Von Michael Töteberg

**V**erabredet hatten wir uns – wo sonst? – im *Abaton*, in seinem Kino. Das Wetter war so, dass man draußen vor dem Kino sitzen konnte. Wir sprachen über die Filmpreis-Gewinner *Das Lehrzimmer* und *Im Westen nichts Neues*, denn Werner Grassmann war immer bestens informiert. Zwar betreibt Sohn Felix seit einigen Jahren das *Abaton*, aber bei Premieren war er stets anzutreffen (und hielt mit seiner Meinung nicht hinterm Berg). Dann sprachen wir über eins seiner Lieblingsprojekte: die Wiederaufführung der *Carmen von St. Pauli*, einem Stummfilm von 1928. Der Film spielt bereits mit den Klischees der St.-Pauli-Filme, Billy Wilder schrieb einen Drehbericht: Das wäre etwas für eine Matinee, Sonntag um elf.

Ich traf mich immer gern mit Grassmann, denn er hatte etwas zu erzählen. Geschichten aus seinem Leben, Anekdoten, pointensicher serviert. Er war selbst längst eine legendäre Figur und sich dessen bewusst. Gleichzeitig in seiner unkonventionellen Art und Unangepasstheit ein Außenseiter in der seriösen Hamburger Kulturszene. Als ihm 2006 vom Hamburger Senat die „Biermann-Ratjen Medaille“ für seine kulturellen Verdienste verliehen wurde, ließ er das Ding erst einmal fallen – danach wurde es noch ein lustiger Abend.

Seine Karriere als Kinobetreiber begann 1953, als er in der Schmilinskystraße 8 (eine auch bei Einheimischen weniger bekannte Straße in der Hamburger Innenstadt) das *studio 1* eröffnete. Ein Hinterhof-Kino, nur durch einen schmalen Durchgang und dann über eine Eisentreppe zu erreichen. Es herrschte Wohnzimmeratmosphäre, 20 Plätze, ein Bettlaken als Leinwand. Dafür gab es hier Raritäten zu sehen, ein Geheimtipp

für Cineasten. Die Methoden der Filmbeschaffung wären eine Geschichte für sich. Das *studio 1* war das kleinste Kino mit der größten Presseresonanz, selbst die *Zeit* und *Spiegel* berichteten über das Unikum.

Mit filmhistorischen Ausgrabungen hat sich Grassmann nie begnügt, er hatte stets eigene Filmideen, die er – als Autor, Regisseur und Produzent – selbst umsetzte. Er drehte Kulturfilme und Fernsehfeuilletons, hätte sich leicht in diesem Bereich etablieren und sicheres Geld verdienen können. Doch übliche Beiträge zum üblichen TV-Programm waren seine Sache nicht. Es fiel aus dem Rahmen, was immer er anpackte. Unangepasst, experimentell und avantgardistisch, aber nie verbissen oder prätentiös – Witz und Originalität zeichneten seine Projekte aus.



Werner Grassmann (1926–2023)

In der Brüderstraße 17, einer ehemaligen Pfandleihe, betrieb er ab 1964 eine *Filmmacherei*, wie das Schild an der Hausfront verkündete. Hier war das Zentrum des Hamburger Underground-Films, denn Grassmann, Mitbegründer und erster Geschäftsführer, produzierte die Streifen der Filmemacher Cooperative, darunter inzwischen so legendäre Werke wie *Fußball wie noch nie* von Hellmuth Costard. (Zehn Jahre später spielte Grassmann in Costards *Der kleine Godard* einen Filmproduzenten.) Für die ZDF-Reihe *Das kleine Fernsehspiel*, 1963 damals noch nicht ins Nachtprogramm abgeschoben, schrieb und inszenierte skurrile Geschichten wie die *Gammler-Ballade*, das *Unternehmen Mewkow* oder *Evarella*, die Hamburger Antwort auf *Barbarella*.

Seinen Traum von einem – in mehrfacher Bedeutung: richtigen – Kino verwirklichte Grassmann zusammen mit Winfried Fedder 1970. Aus einer ehemaligen Autogarage auf dem Uni-Campus machten sie ein Kino, wie es bisher noch keins gab in Hamburg. Ein weiteres Filmkunst-Kino für ein bildungsbürgerliches Publikum hatte Grassmann nicht im Sinn. Er verkündete, im *Abaton* würden Filme gezeigt, die „im normalen Kino nicht laufen können“. Nun habe Hamburg ein Kino „nur für progressive Leute“, erfuhr man im *Filmecho*, dem offiziellen Organ des *Hauptverbands Deutscher Filmtheater*, ein *Workshop Kino* für „Hausfrauen, Arbeiter, Angestellte und natürlich Studenten“. Was die kommerziellen Kinobetreiber davon hielten, kann man sich denken.

Eröffnet wurde das *Abaton-Kino* am 29. Oktober 1970 mit *Santo Domingo*, einer Kleist-Verfilmung von Hans Jürgen Syberberg, und *Monterey Pop* des US-



Werner Grassmann als Darsteller in dem Spielfilm *King Kongs Faust*

Dokumentaristen D. A. Pennebaker. Die Mischung war programmatisch: Neuer deutscher Film und internationaler Underground. Syberberg war gekommen, auch die Stars der Avantgarde aus den USA, Kenneth Anger und Jonas Mekas (nur der ebenfalls eingeladene Andy Warhol blieb unterwegs irgendwo hängen).

Das *Abaton* war eins der ersten Programmkinos, und es fehlte in den Anfangsjahren nicht an Anfeindungen und Querschlägen der etablierten Kinomogule. Da half nur ein Zusammenschluss: Die unabhängigen Kinos gründeten die *Arbeitsgemeinschaft Kino*, Grassmann wurde ihr Vorsitzender und rief auch gleich noch einen Verleih ins Leben, um über eigene Programmware verfügen zu können. Er engagierte sich in der Filmpolitik, scheute nicht vor Prozessen zurück, die er – erfolgreich – bis zum Bundeskartellamt austrug.

„The *Abaton* was 1st of its kind in West Germany: cinema screens mixed bag to college crowd“, bemerkte nach ein paar Jahren sogar Hollywood. Das Branchenjournal *Variety* beschrieb den Programmmix: „Three or four pics daily, including first-run releases, art pics, off-beats items, classics, retros and even softcore porno for the late show.“ Nun ja, das letztere Segment, die legendäre Reihe *Erotik im Untergrund* – die nicht

immer so soft war und zu deren regelmäßigen Besuchern ein aufgeschlossener Staatsanwalt gehörte – ist längst Geschichte.

Das *Abaton* ist keine Abspelstätte für Filme, sondern ein Ort der Kommunikation: In keinem anderen Kino finden so viele Vorführungen und Veranstaltungen statt, in denen nach dem Film Regisseure und Darsteller mit dem Publikum ins Gespräch kommen. Franz Zappa war da, Rainer Werner Fassbinder, auch Michel Piccoli und Vanessa Redgrave. Die deutschen Filmemacher begleiteten das *Abaton* seit deren Anfängen: Tom Tykwer, Dani Levy und natürlich Fatih Akin. Als aus jungen Filmemachern arrivierte Regisseure geworden waren – Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Wim Wenders, Alexander Kluge –, blieben sie dem *Abaton* treu. Das Kino am Allende-Platz ist die Heimatbühne der jung gebliebenen Außenseiter des deutschen Kinos, Rosa von Praunheim und Monika Treut. Dieses Kino hat sich immer wieder neu erfunden, es ist eine Institution in der Hamburger Kulturlandschaft und hat ganze Generationen kinosozialisiert.

Erfolgreiche Vorstellungen ohne Gast und Film gab es auch. Grassmann, vor der Leinwand stehend, unterhielt mit seinen Geschichten das ganze Haus. Zu Stummfilmzeiten gab es Kinoerzähler,

die das Geschehen auf der Leinwand kommentierten und das Publikum bei Laune hielten, wenn die Handlung durchging. Grassmann war der ideale Kinoerzähler.

Wenn er schilderte, auf welchen Wegen er sich Kopien von verschollenen Filmen besorgte, die schweren 35-mm-Rollen, wie einmal der Vorführer versehentlich die Rollen vertauschte, ohne dass das Publikum es merkte, wie man bei technischen Problemen und Pannen, wenn zum Beispiel der Film riss, improvisieren musste, hatte man den Eindruck: Damals war mehr Abenteuer. Glücklicherweise hat Grassmann seine Geschichten aufgeschrieben, nachzulesen in dem Buch „Hinter der Leinwand“.

Bis ins hohe Alter hatte Grassmann sich eine bewundernswert jugendliche Frische bewahrt. Als wir uns zuletzt trafen, wirkte er jedoch gealtert. In seinen Erzählungen so lebendig wie eh und je, kam er zu unserem letzten Treffen mit Stock. Inzwischen hatte er seine Wohnung aufgegeben und sich im *Abaton* einquartiert. Aber er ließ es sich nicht nehmen, mich zur Bushaltestelle zu begleiten. Auf dem Weg erzählte er: Gestern habe er geträumt, tot zu sein. „Das war aber nicht schlimm“, meinte er. Er wusste ja, dass sein Vermächtnis, das *Abaton-Kino*, lebt. ●



## Alstertal-Lichtspiele (1910–1966): Der moderne und interessante Theater-Neubau

Von Michael Töteberg und Volker Reißmann

Folge

29



Der halbunterirdische Kinosaal ist Anfang Februar 1938 bereits im Rohbau fertiggestellt

Foto: Staatsarchiv Hamburg

1910 wurde ein Veranstaltungssaal der Gastwirtschaft *Zum alten Posthaus* von den Architekten Bode & Willis am Ratsmühlendamm 17 in Fuhlsbüttel zu einem Kino mit 367 Sitzplätzen umgebaut. Es wurde erst von der Familie Pauly und Georg Wilhelm betrieben, dann von Otto Seefeld und seit 1928 war Bernhard Schütte Inhaber. Da es im näheren Umfeld kaum Kinokonkurrenz gab, erwies sich dieses gut frequentierte Lichtspieltheater bald als zu klein.

Als jedoch Mitte der 1930er Jahre der Ratsmühlendamm verbreitert, die ursprünglich nur bis Ohlsdorf fahrende Straßenbahn bis zum Flughafen verlängert und für die breitere Straße mit den Straßenbahngleisen dringend Platz geschaffen wurde, wurden die im Wege stehenden *Alstertal-Lichtspiele* 1936 kurzerhand von der Stadt erworben und abgerissen.

Ärgerlich war der Umstand, dass es für Errichtung neuer Kinos in der NS-Zeit in Hamburg eigentlich eine Bauperrone gab. Seit Ende der 1920er Jahre waren diverse Großkinos in Hamburg entstanden, die teilweise beträchtliche Schwierigkeiten hatten, ihre Säle mit Publikum zu füllen. Doch gelegentlich gab es Ausnahmen bei der Baugenehmigungs-Erteilung – und die Betreiber der *Alstertal-Lichtspiele* pochten überdies auf einen adäquaten Ersatz für ihr verlorenes Kino.

Sie wandten sich an den Berliner Architekten Walther Puritz (1882–1957). Er arbeitete seit 1908 in Hamburg, hatte bereits als Student an der Gestaltung des Bismarck-Denkmal mitgewirkt und danach Pläne für das Curiohaus entworfen. In den 1920er Jahren zeichnete er für die im Art-Deko-Stil gestalteten U-Bahnhöfe Kellinghusenstraße und Klosterstern verantwortlich. Der Architekt, seit 1. Mai 1933 NSDAP-Mitglied, war gerade damit befasst, ganz in der Nähe des bisherigen Kinostandortes eine neue „Großwohnhaus“-Bebauung im Straßendreieck Ratsmühlendamm, Erdkampsweg und Fuhlsbüttler Damm zu entwerfen. Platz für einen großen Kinosaal-Körper gab es dort zwar eigentlich nicht, aber der Architekt hatte eine Idee.

1. Feb. 1938





Luftbild des Gebäudekomplexes  
Mitte 1960er Jahre

## MASSIVE BETONDECKE

Er konzipierte einen halbunterirdischen Kinosaal, der 646 Plätze fasste und durch eine massive Betondecke im Innenhof auch als Bunker geeignet war (er wurde im 2. Weltkrieg allerdings nie in dieser Funktion genutzt). Dank guter Kontakte von Puritz zu den NS-Machthabern und dem Argument, es würde mit dem Neubau zugleich ja auch ein dringend benötigter öffentlicher Luftschutzraum geschaffen, wurde die Baugenehmigung dann tatsächlich in der zweiten Jahreshälfte 1937 erteilt.

Der neue Kinosaal wurde mit einer beachtlichen Deckenspannweite von 22 Metern direkt in den Richtung Alster stark abfallenden Hang hineingebaut: Ein außergewöhnlicher, kreisförmiger Saalbau, der sich zum Teil unter der Erde befand und mit Rasenflächen abgedeckt war. Die raffiniert strahlenkranzförmig an der Decke angebrachte Beleuchtung betonte das Raumkonzept auf ganz besondere Weise.

Mit der Bauausführung wurde die Firma Franz Potenberg aus Harksheide beauftragt. Der repräsentative Eingangsbereich zum neuen Kino befand sich nun am Erdkampsweg. Laut Eigenwerbung stellten die moderne Lüftung und Heizung auch „verwöhnte Besucher“ zufrieden. Herausragend war die gute Akustik und eine erstmals in Norddeutschland aufgestellte Klarton-Apparatur, die auch eine einwandfreie Wiedergabe von Musik im inzwischen etablierten Tonfilm ermöglichte. Eine Novität waren zudem eine Schwerhörigen-Anlage und ein Fahrradraum.

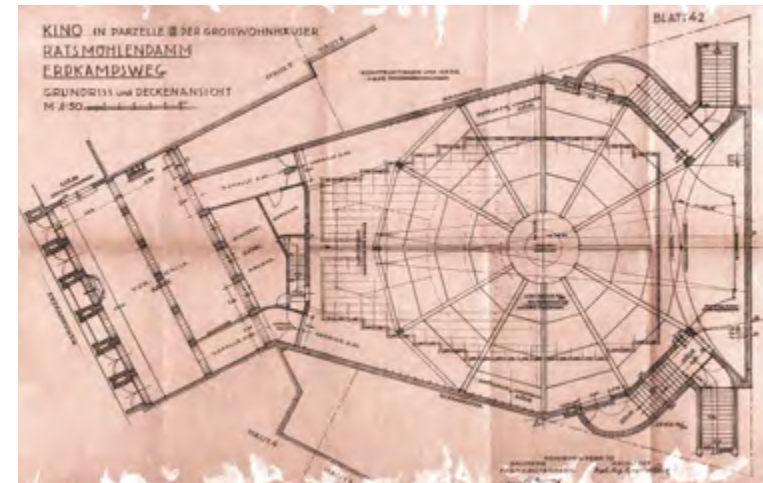


Blick auf das Betondach des Saalkörpers, Februar 1937

## ERÖFFNUNG IM SOMMER 1938

Am 2. Juni 1938 wurden dann die neuen *Alstertal-Lichtspiele* mit dem ersten Teil des Olympia-Filmes *Fest der Völker* von Leni Riefenstahl eröffnet. Anfangs gab es täglich drei Vorstellungen, um 16.30, 18.45 und 21.00 Uhr, außerdem sonntags eine Jugend-Vorstellung um 13.45 Uhr. Es kamen allerdings zu wenig Besucher in die Spätvorstellung, Anfang 1940 korrigierte man deshalb den Spielplan: Es gab nur noch zwei Vorstellungen, Beginn 16.30 und 19.30 Uhr. Programmwechsel war jeweils Freitag und Dienstag. Verlängerungen waren in aller Regel nicht vorgesehen. Das Programm unterschied sich nicht von anderen Bezirkskinos zu dieser Zeit: Nahezu ausnahmslos wurden deutsche Produktionen, Unterhaltungsfilme und Filme mit politischer Tendenz gezeigt.

Rechte Seite: Grundriss und Querschnitt des Kinobaus von Walther Puritz



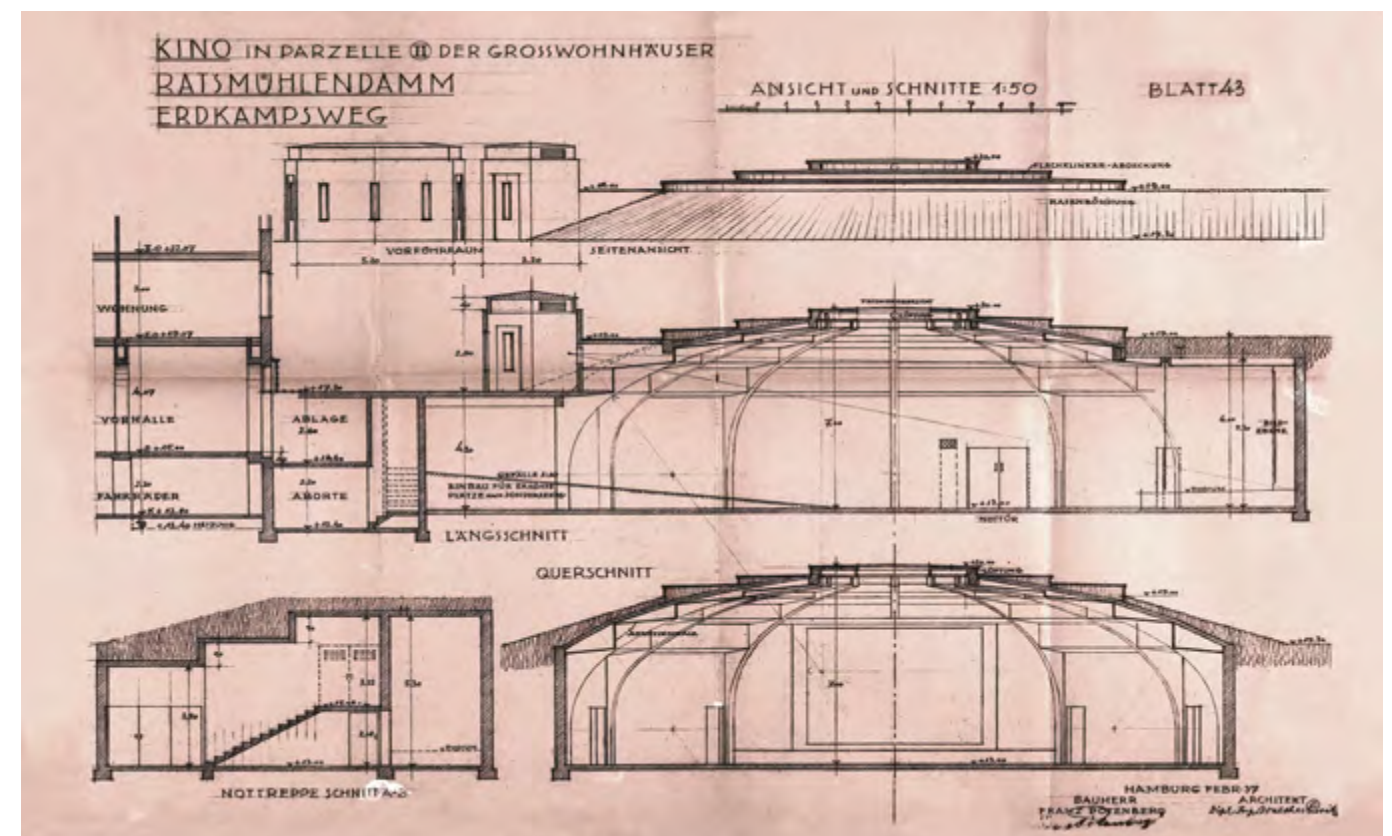
Nach Kriegsbeginn im September 1939 lief der Kinobetrieb zunächst nahezu unverändert weiter. Die Einnahmen konnten sogar gegenüber der Vorkriegszeit gesteigert werden: Sie stiegen wochentags auf knapp 1.500 Reichsmark, man zählte rund 10 Prozent Wehrmachtbesucher. Im August 1944 hatten die *Alstertal-Lichtspiele* rund 33.000 Besucher,

im Oktober 1944 sogar 42.500. Die Zahlen konnten sich zwar nicht mit den Einnahmen der Premientheater und Großkinos in der Innenstadt messen, waren aber doch beachtlich – das Bedürfnis nach Zerstreuung und Ablenkung war in der düsteren Kriegszeit offenkundig enorm.



Der Architekt  
Walther Puritz  
(1882–1957)

So zeigten die *Alstertal Lichtspiele* beispielsweise ab dem 5. Dezember 1939 *Karthagos Fall* (Roms Kampf ums Mittelmeer), ein italienischer Film („In deutscher Sprache!“), „staatspolitisch wertvoll!“, „ausgezeichnet mit dem Coppa Mussolini!“. Der Programmzettel warb für das gewaltige Filmwerk: „Neben den heute besonders aktuellen Problemen, neben den einmaligen Massenszenen werden jeden besonders die dramatischen und menschlich packenden Liebeskonflikte des Films fesseln.“ Abgelöst wurde der Propagandafilm in historischer Kulisse von einem „entzückenden Lustspiel“: *Ehe in Dosen*. Diesmal lockte das Werbeblatt mit launigen Sprüchen: „Liebe geht durch den Magen – eine Wahrheit, die dieser entzückende Lust-







Blick in den außergewöhnlichen, kreisförmigen Saalbau, kurz vor der Eröffnung 1938

spielfilm in neuer, pikanter Zubereitung serviert! Man nehme eine Portion Liebreiz, eine Brise Koketterie, einen Schuss Zärtlichkeit und nicht zu wenig Klugheit. Diese Zutaten – gut gemengt und richtig dosiert – mit viel Liebe gereicht, machen selbst den widerspenstigsten Ehemann lieb und treu.“

Ansonsten liefen im Dezember 1939: *Heimatland*, *Parkstraße 13*, *Leinen aus Irland*, *Es war eine rauschende Ballnacht* und für die Jugend *Die Heinzelmännchen* und *Der Goldschatz der Sioux-Indianer*. Auch wenn gelegentlich durchaus Filme mit Propaganda-Tendenz ins Programm gelangten, kam Walter Schütte dem ausdrücklichen Wunsch der Nationalsozialisten, den Veit-Harlan-Film *Jud Süß*

Ende 1940 in den *Alsterdorfer Lichtspielen* zu spielen, nicht nach.

### GESTAFFELTE EINTRITTSPREISE

Lange unverändert blieb das stark ausdifferenzierte System der Eintrittspreise. Eingeteilt wurde in zwölf Kategorien: Der teuerste Platz war der Sperrsitz, sonntags, nach 17.00 Uhr: 1,20 RM; der billigste war der 2. Platz, wochentags, bis 18.00 Uhr: 0,50 RM. Kinder zahlten für die Jugend-Vorstellung 0,30 RM. Diese unübersichtliche Preisgestaltung missfiel allerdings den politisch Verantwortlichen: Am 22. November 1944 gab das Amt für Preisbildung und Preisüberwachung einen Bericht über die

Auswirkungen der seit dem 1. September eingeführten Vereinfachung der Eintrittspreise für die Dauer des Krieges bei 12 Filmtheatern im Bereich der Hansestadt Hamburg heraus.

Die gute Seele der *Alstertal-Lichtspiele* war in jener Zeit Georg Garthausen, der als Hausmeister für einen der angrenzenden Wohnblöcke zuständig war – ihm oblag unter anderen die Pflege der komplexen Umluftanlage und die Überwachung der Kohleanlieferung, die durch eine versteckte Fallschütt-Anlage

im Eingangsbereich immer gleich direkt zur Heizanlage in den Keller befördert wurden.

Trotz zahlreicher Bombeneinschläge in der unmittelbaren Umgebung blieb das Kino im Zweiten Weltkrieg nahezu unbeschädigt. Mit Kriegsende Anfang Mai 1945 wurde der Spielbetrieb jedoch zunächst einmal eingestellt. Briten und Amerikaner hatten sich darauf verständigt, die Lichtspielhäuser erst am 1. September 1945 wieder zu öffnen, aber der englische Befehlshaber Montgomery fürchtete Unruhen in der Bevölkerung: Kino war ein Überlebensmittel für die Menschen, die in Trümmern hausten und Hunger hatten, sie brauchten nach wie vor Ablenkung von der tristen Realität und dem Kriegstrauma.

### WIEDERERÖFFNUNG JULI 1945

Montgomery entschied sich deshalb für einen Alleingang: Nach 13 Wochen Zwangsschließung teilte der Oberkommandierende der Besatzungstruppen am 23. Juli den Kinobetreibern, darunter auch der Familie Schütte, mit, dass sie in vier Tagen den Spielbetrieb wieder aufnehmen dürften. Bernhard Schütte war inzwischen verstorben und sein Sohn Walter konnte das Kino nur deshalb weiter betreiben, weil er kein Parteimitglied gewesen war (er durchlief auch relativ schnell das vorgeschriebene Entnazifizierungsverfahren). Es wurden zunächst täglich drei Vorstellungen, um 14, 16 und 18 Uhr erlaubt, bei Stromsperre allerdings nur eine um 18.15 Uhr. Das Filmangebot war noch ausgesprochen dürftig und bestand ausschließlich aus Reprisen alter deutscher Filme: *Das Bad auf der Tenne*, *Ich vertraue Dir meine Frau an*, *Gefährtin meines Sommers* und *Der Engel mit dem Saitenspiel*, diese vier deutschen Filme, *Terra-* oder *Tobis-*Produktionen, wurden von der britischen Film Section als unbedenklich ausgewählt.

Schnell erreichte das Kinogeschäft wieder den gleichen Umfang wie vor dem Zweiten Weltkrieg und Familie Schütte übernahm noch weitere Kinos



Der gutgefüllte Kinosaal in den 1950ern



Das großzügig gestaltete Kinofoyer, Sommer 1938







Außenansicht, aufgenommen anlässlich der *Woche des deutschen Films* im Oktober 1950

Hamburg, teilweise zusammen mit Otto Peter. Ab 1953 wurden die *Gloria-Lichtspiele* in Harburg, die *Alster-Lichtspiele* am Lattenkamp und die *Gloria-Lichtspiele* an der Fuhlsbüttler Straße betrieben.

Hans-Jürgen Schütte, der 1936 geborene Sohn des damaligen Kinobetreibers, erinnert sich noch gut an viele sonntägliche Filmmatineen in den 1950er Jahren. Einmal kam sogar Peter Alexander ins Kino und spulte zusammen mit einem Gitarristen gleich ein kleines Unterhaltungsprogramm ab. Obwohl in den *Alstertal-Lichtspielen* als klassischem Bezirkskino eigentlich keine Filmpremieren stattfanden, besuchte der Filmschauspieler Hans Albers sogar einmal eine Vorstellung eines neuen Films

in diesem Kino. 1950 fand hier – wie in einigen anderen Hamburger Kinos – die „Woche des norddeutschen Films“ statt – gezeigt wurde der in Bendestorf gedrehte Spielfilm *Der Fall Rabanser* mit Hans Söhnker und Carola Höhn. Dieter Borsche schaute 1951 anlässlich der Uraufführung von *Dr. Holl* vorbei. Auch Isa und Jutta Günther, das „doppelte Lottchen“, kamen einmal zu Besuch, ebenso Walter Giller, Stig Roland, Margaret Cargill und Paul Dahlke (mit *Wochenend im Paradies*). Doch ab Mitte der 1950er Jahre ging es mit den Besucherzahlen kontinuierlich bergab und immer mehr neue Filme fanden nicht mehr den erhofften Zuspruch beim anvisierten Publikum.

Zu Ostern 1966 lief mit der Westernkomödie *Viva Maria* der letzte Film. Im Sommer eröffnete ein Aldi-Supermarkt in den Räumlichkeiten (später übernahm Penny den Standort). Hans-Jürgen Schütte, der bereits als Jugendlicher im Familienkino aushalf, bewarb sich beim NDR und war ab 1962 als Redakteur und Produzent u.a. für die *Sesamstraße* tätig. 2008 standen die Räumlichkeiten leer. Alle Reaktivierungsversuche beispielsweise durch den Kinobetreiber Hans-Peter Jansen, der sich das Objekt intensiv angeschaut hatte, oder durch den Verein *Lokales Netz e.V.* als Kulturzentrum, scheiterten. Ende 2009 zog schließlich ein Geschäft für Matratzen und Wasserbetten ein. ●

Herzlichen Dank an Hans-Peter Schütte für ein Telefoninterview im Oktober 2023 und Manfred Sengemann vom Bürgerverein Fuhlsbüttel für die Bereitstellung weiterer Informationen. Sven Bardua brachte 2018 zusammen mit der Willi-Bredel-Gesellschaft eine kleine Publikation zu Walther Puritz heraus.



Die Kinofassade (1950/1989) blieb ...



... im Laufe der Jahre nahezu unverändert

## Buchrezension

Seit einem halben Jahrhundert gehören Wochenschauen nicht mehr zum regelmäßigen Kinoprogramm, das sie zuvor sieben Jahrzehnte bereicherten. Die Filmkopien schlummern nicht in den Archiven, sondern werden als Abbilder der Vergangenheit für historische Dokumentationen ausgeschlachtet, meist bedenkenlos, was ihre Entstehung und ihre hintergründigen Absichten angeht. Wissenschaftliche Untersuchungen haben schon häufig den Versuch gemacht, auf diese Probleme der Wochenschau-Nutzung aufmerksam zu machen.

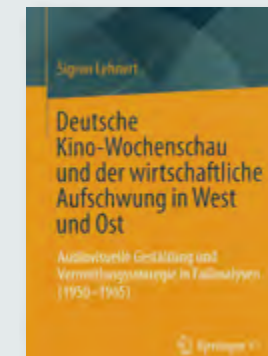
### FALLANALYSEN

Die Medienwissenschaftlerin Sigrun Lehnert hat nun eine umfassende Studie vorgelegt, in der sie die Methoden bei der Gestaltung von Bild und Ton sowie bei der Vermittlung von Botschaften in deutschen Wochenschauen der Nachkriegszeit verdeutlicht. Sie konzentriert sich auf Berichte, in denen sich der wirtschaftliche Aufschwung zwischen 1950 und 1965 widerspiegelt und stützt sich auf die in Hamburg für die BRD hergestellten Wochenschauen und den in Berlin für die DDR hergestellten *Augenzeugen*.

In Fallanalysen werden die Berichte in West und Ost zu acht Themenbereichen verglichen: Wie im geteilten Kontinent beiderseits die Europa-Idee hochgehalten, der innerdeutsche Handel als verbindender Faktor gewertet, der Wohnungsbau als Prestige-Sache ins Schaufenster gestellt wird, wie die Bergbauarbeiter als Devisenbringer bzw. Helden gefeiert, die Modeschöpfer und ihre Models bewundert, Urlaubsziele am Mittelmeer bzw. am Schwarzen Meer angepriesen werden.

Die gesamte Darstellung fußt als Quellenmaterial auf Tausenden von Wochenschau-Ausgaben sowie auf einer umfangreichen nationalen und interna-

## Wochenschauen als Fundgrube



Sigrun Lehnert

### DEUTSCHE KINO-WOCHENSCHAU UND DER WIRTSCHAFTLICHE AUFSCWUNG IN WEST UND OST

Springer: Wiesbaden 2023  
522 Seiten

Preis: € 59,99

tionalen Literatur, die jedem Abschnitt zugeordnet ist. Die einzelnen Analysen gehen sehr detailliert mit dem Archivmaterial um: Anschaulich werden jeweils die Bildsprache von Kameramann und Cutterin sowie die Mischung von Musik, Geräuschen und Sprache behandelt. Zitate aus den O-Tönen und den Kommentaren zeigen vor dem Hintergrund weiterer Informationen über die dargestellten Ereignisse die Tendenzen der Wochenschauen in West und Ost auf. Besonders hervorzuheben sind die mehr als 80 Standbilder aus verschiedenen Wochenschauen, die deutlich machen, wie sich die Wirklichkeit vor den Kameras der Wochenschau arrangierte. Sehr hilfreich für die Analysen waren Interviews mit Zeitzeugen, zwei Kameramännern, zwei Cutterinnen und drei Redakteuren.

### ONLINE VERFÜGBAR

In ihrem Resümee und Ausblick geht die Autorin für die weitere *Wochenschau*-Forschung auf die Notwendigkeit der digitalen Verfügbarkeit sowie das Desiderat internationaler Vergleiche ein: Die entsprechenden Archive in Großbritannien, Frankreich, Österreich und

Irland stehen Online zur Verfügung, die in Hamburg produzierten *Wochenschauen* hat das Bundesarchiv übernommen, den *Augenzeugen* sowie den *Blick in die Welt* bietet Progress Film an.

Im Anhang findet sich eine Übersicht der deutschen Wochenschau-Produktionen seit 1910 mit exakten Angaben über die Produzenten und die Erscheinungszeit: Es zeigt sich, wie unerschöpflich diese Fundgrube für die historische Forschung und die Erinnerungskultur ist.

Eine gründliche, ergiebige und lehrreiche Darstellung, zu der auch das *Film- und Fernsehmuseum Hamburg* mit Unterlagen und Kopien beitragen konnte. ●

Joachim Paschen



## Stippvisite im Staatsarchiv Hamburg

Von Norbert Aping

Im Staatsarchiv Hamburg wird eine Akte der Senatskanzlei mit dem Titel „Filmzensur und Verbot von Filmvorführungen“ aufbewahrt, deren Laufzeit von 1948 bis 1971 reicht. Da das Grundgesetz der Bundesrepublik eine Zensur ausdrücklich untersagt, erscheint es angebracht, sich einmal mit dem Inhalt dieser Archivalie einmal etwas näher zu beschäftigen.

Unter dem Aktenzeichen 131-1\_II\_Senatskanzlei Akte 8475 wird im Staatsarchiv Hamburg eine Akte mit dem unliebsamen Thema „Filmzensur und Verbot von Filmvorführungen“ (1948–1971) verwahrt. Sie wurde mit der Weiterleitung eines nicht archivierten Schreibens des *Deutschen Sekretariats des Zonenbeirates* vom 12. Juni 1948 an den Kultursenator Ludwig Hartenfels angelegt. Es betraf den Sachverhalt „Filmzensur“. Zu der Zeit gehörte Hamburg der Bizone an, die im Nachkriegsdeutschland von den US-amerikanischen und britischen Besatzungsmächten verwaltet wurde und in deren Händen die Filmzensur lag. Der Zusammenschluss der US-amerikanischen, britischen und französischen Besatzungszonen zur Trizone am 8. März 1949 stand noch bevor und somit auch die Gründung der Bundesrepublik Deutschland am 23. Mai 1949 durch

die Unterzeichnung des Grundgesetzes, welches bekanntlich in Artikel 5 Absatz 1 bestimmt: „Eine Zensur findet nicht statt.“

Inhaltlich beginnen die Akten der Senatskanzlei mit einer Verfügung des Hamburger Senatsdirektors und Leiters des Presseamtes Erich Lüth vom 29. Juni 1948 an Bürgermeister Max Brauer und Senatssyndikus Dr. Kurt Sieveking über „Britische Zensur deutscher Filme“. Lüth fügte ein Schreiben des Regional Commissioner der Hansestadt Hamburg vom selben Tage bei, in dem der britische Filmoffizier Dessauer drei Stoffe für Spielfilm-Projekte des Regisseurs Wolfgang Liebeneiner als politisch bedenklich zurückwies: *Elga* nach Grillparzer, ein in Pöseldorf spielender Film aus der Zeit vor einhundert Jahren mit dem Titel *Neben Dir* und eine Bearbeitung nach Heinrich von Kleists bekannter Novelle *Die Marquise von O.*.



Die Akte trägt die Signatur 131-1 II Senatskanzlei II, Nr. 8475 und beinhaltet Dokumente aus dem Zeitraum zwischen 1948 und 1971

### BRITISCHE PROTEKTION

Hintergrund war, dass die britische Filmsection nur für solche deutschen Filmproduktionen Rohfilm liefern wollte, die der *re-education* dienten, also der Um-erziehung der deutschen Bevölkerung zur Demokratie. Lüth merkte jedoch an, dass hinter der Zurückweisung der Filmstoffe weniger das hehre politische Ziel, sondern vielmehr handfeste wirtschaftliche Interessen standen. Der britische Filmproduzent J. Arthur Rank hatte nämlich versucht, seinen Einfluss geltend zu machen, um britische Filme auf dem heimischen Markt durch künstlerisch eventuell sogar höherwertige deutsche Filme zu verhindern. Außerdem befürchtete Lüth, Liebeneiner werde Hamburg verlassen und womöglich nach Salzburg abwandern, nachdem bereits Helmut Käutner der Hansestadt den Rücken gekehrt hatte.

Die sich anschließende kurze Korrespondenz begann mit Hartenfels' Schreiben an den Bürgermeister, in dem er davon ausging, dass demnächst deutsche Stellen alle in- und ausländischen Filme einer „moralischen Zensur“ unterziehen würden. Damit meinte er offenbar die *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK), die am 28. September 1949 mit Billigung der Alliierten Militärbehörden in einem Festakt ins Leben gerufen wurde. Unabhängig von alledem hielt Lüth eine Grundsatzdiskussion um die unerwünschten Filmstoffe nicht für angebracht, weil Liebeneiner 1941 mit seinem Spielfilm *Ich klage an* die NS-Propaganda zur Euthanasie unterstützt hatte und deswegen als persona ingrata galt. Der Regisseur realisierte schließlich keinen der geplanten Filmstoffe.

### VETO GEGEN TITANIC-FILM

In Hamburg war die *Control Commission for Germany (British Element) Filmwesen* auch noch nach der Gründung der Bundesrepublik Deutschland aktiv. Denn die Alliierte Hohe Kommission, die während der deutschen Besatzung unter anderen das für den Film maßgebliche Gesetz Nr. 5 erlassen hatte, wurde erst am 5. Mai 1955 aufgelöst, als der Deutschlandvertrag in Kraft trat, mit der das Besatzungsstatut endete. Somit konnte der stellvertretende Hamburger Commissioner C. H. Lumley im Frühjahr 1950 die beabsichtigte öffentliche Vorführung

des deutschen Filmes *Titanic* von Herbert Selpin und Werner Klingler aus dem Jahr 1943 in Hamburg mit der Begründung verbieten, dass dieser gegen das Gesetz Nr. 5 der Alliierten Hohen Kommission verstoße. Am Rande: Bemerkenswerterweise hatte man 1961 in der DDR keine Bedenken, den Film dort wiederaufzuführen.

### VERBOT EINES DEFA-FILMS

Commissioner Dunlop schaltete sich ein, als im Januar 1951 Kurt Maetzig's DEFA-Produktion *Der Rat der Götter* in Hamburg gezeigt werden sollte. Der Film behandelt die Unterstützung des IG-Farben-Konzerns bei Hitlers Aufstieg sowie die Herstellung von Sprengstoffen und Giftgas des Konzerns für die Wehrmacht, die auch während des Zweiten Weltkriegs mit US-amerikanischem Erdöl beliefert wurde. Dunlop schlug dem Hamburger Senat vor, die Aufführung des Streifens wegen anti-amerikanischer Tendenzen zu unterbinden, sah davon aber nach einer Besprechung ab. Über das weitere Geschehen schweigt die Senatsakte. *Der Rat der Götter* wurde wahrscheinlich aber nicht in Hamburg gezeigt. 1953 wurde der Film jedenfalls vom bundesdeutschen *Interministeriellen Ausschuss für Ost-West-Filmfragen* verboten, der in der Bundesrepublik von 1953 bis mindestens September 1961 Filmzensur ausübte – obwohl es das Zensurverbot des Grundgesetzes gab und es die Aufgabe der FSK war, unter anderem über die Altersfreigabe von Filmen für Kinder und Jugendliche bei der öffentlichen Vorführung zu entscheiden, wenn Verleiher oder Produzenten dies beantragten.

### PROTESTE GEGEN VEIT HARLAN

Die Senatsakte fährt fort mit einem kurzen Vermerk vom März 1952 über Briefe ungenannter Personen, die forderten, Filme des berühmten NS-Regisseurs Veit Harlan generell zu verbieten. Im Dritten Reich hatte Harlan sich vor allem mit dem von den Alliierten gesperrten Propagandafilm *Jud Süß* hervorgetan. Möglicherweise reagierten die Briefe auf die Hamburger Strafprozesse gegen Harlan der Jahre 1949 und 1950, in denen er rechtskräftig vom Vorwurf der Beihilfe zur Verfolgung durch seine filmische Unterstützung der NS-Propaganda



Von oben nach unten:  
Programmheft 1940  
Programmheft 1941  
DDR-Programmheft 1951  
DDR-Programmheft 1961



freigesprochen worden war. Senatsdirektor Lüth hatte 1951 überdies öffentlich dazu aufgerufen, Harlans ersten Nachkriegsfilm *Unsterbliche Geliebte* zu boykottieren, wogegen der Regisseur erfolgreich gerichtlich vorgegangen war.

NATÜRLICH: DIE SÜNDERIN

Den größten Raum in den Akten nimmt die Koblenzer Polizeiverfügung vom 9. Januar 1951 ein, die einem örtlichen Kinobetreiber untersagt hatte, Willi Forsts Film *Die Sünderin* vorzuführen. Der für die Bendestorfer *Junge Film Union* hergestellte Spielfilm mit Hildegard Knef in der Hauptrolle hatte sich in kürzester Zeit zu einem Skandal entwickelt, der mittlerweile ausführlich dokumentiert worden ist. In einem umfangreichen Urteil hatte das Landesverwaltungsgericht Rheinland-Pfalz Ende Mai 1952 die Klage des Filmproduzenten, des Verleihers und des Kinobetreibers gegen die polizeiliche Untersagung zurückgewiesen. Das Rheinland-Pfälzische Innenministerium übersandte das Urteil im Oktober 1952 unter anderem dem Hamburger Senat. Die juristische Auseinandersetzung wurde aber erst durch das Urteil des Bundesverwaltungsgerichts vom 21. Dezember 1954 abgeschlossen, welches die Revision gegen das Urteil des Landesverwaltungsgericht Rheinland-Pfalz zurückwies. Diese Entscheidung gelangte allerdings nicht zu den Senatsakten, kann aber heute in juristischen Datenbanken im Internet abgerufen werden.

VERBOT EINER BRD-DOKU

Als Nächstes wandte sich das Bundesministerium des Innern mit Schreiben vom 17. November 1953 wegen des Films *5 Minuten nach* vertraulich an die Innenminister und Innensenatoren der Bundesländer und lud diese zu einer eigens für sie organisierten Sondervorführung am 20. November 1953 in die Bonner *Stern-Lichtspiele* ein. Bei dem nicht ganz richtig betitelten Film handelt es sich um Richard von Schenks Dokumentarfilm *Bis fünf nach Zwölf*, den der Tempoverleih am selben Tag bundesweit urauführen wollte. In dem Film, den der Regisseur ursprünglich mit einer Rahmenhandlung versehen hatte, geht es um die dramatischen Ereignisse der deutschen Geschichte vom Beginn bis zum



Von oben nach unten:  
Programmheft 1951  
Programmheft 1951  
Programmheft 1955  
DDR-Programmheft 1954

Ende beider Weltkriege. Die FSK hatte *Bis fünf nach Zwölf* nicht weniger als dreimal geprüft, ehe sie ihn im letzten Durchgang ohne die Rahmenhandlung zur öffentlichen Vorführung freigab. Das Bundesministerium befürchtete gleichwohl, dass der Film „nazistisches Gedankengut wieder [belebe], die Vertiefung demokratischen Denkens [hemme] und den Gedanken der Völkerverständigung [schwäche]“. Deswegen könne seine allgemeine Vorführung zu einer Gefährdung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung führen. Hamburg entsandte Senator Danner zur Sondervorführung in Bonn; im Anschluss verbot Bundesinnenminister Gerhard Schröder die öffentliche Vorführung des Films.

Der gesamte Hamburger Senat wollte sich allerdings ein eigenes Bild verschaffen und ließ sich *Bis fünf nach Zwölf* am 27. November 1953 in einer geschlossenen hanseatischen Veranstaltung zeigen. Danach hielt der Senat Schröders Aufführungsverbot nicht für gerechtfertigt und hob es für das Hamburger Staatsgebiet auf, wovon die Innenministerien des Bundes und der Länder per Fernschreiben informiert wurden. Kurze Zeit später fiel das Verbot bundesweit.

NOCH EINMAL VEIT HARLAN

Anschließend enthalten die Akten zwei kurze Notizen. Im Februar 1955 teilte die Hamburger Polizei der Senatskanzlei mit, dass der Veit-Harlan-Spielfilm *Verrat an Deutschland* aus dem Jahr 1954 von der FSK in einer veränderten Fassung freigegeben worden sei.

TIERSCHUTZ

Außerdem bat der Präsident des *Deutschen Tierschutzbundes* im Herbst des Jahres, einem Hannoveraner Beispiel folgend Ernst Alfers kurzen Kulturfilm *Sonne, Stiere und Toreros* von 1954 aus Gründen des Tierschutzes in Hamburg nicht zu zeigen. Die Akten lassen nicht erkennen, ob in Hamburg diesbezüglich etwas veranlasst wurde.

VERBOT EINER DDR-DOKU

Die „verstärkt anhaltende Filmagitation der Kommunistischen Partei in der Bundesrepublik“ beschäftigte die Senatskanzlei hingegen längere Zeit, was mit

Schreiben des britischen Commissioners Dunlop vom 15. Januar 1951 wegen einer Vorführung von Kurt Maetzig's DEFA-Film *Der Rat der Götter* in Hamburg

einer Verfügung von Ende August 1955 begann. Die Angelegenheit nahm aber erst ein Jahr später unter dem Stichwort „Vorführung beschlagnahmter oder staatsgefährdender Filme“ Fahrt auf, kurz bevor das Bundesverfassungsgericht am 17. August 1956 die Kommunistische Partei Deutschland für verfassungswidrig erklärte. Stein des Anstoßes war die nicht genehmigte Einfuhr des DDR-Dokumentarfilms *Sieben vom Rhein* von Andrew und Annelie Thorndike aus dem Jahr 1954 ins Bundesgebiet. In dem Film treffen sich Arbeiter aus dem Ruhrgebiet mit Arbeitern im Stahl- und Walzwerk Riesa und denken gemeinsam über eine friedliche gemeinsame proletarische Zukunft nach. Die Hamburger Junge Union hatte *Sieben vom Rhein* beschafft und auf einer ihrer Veranstaltungen in der Hansestadt gezeigt. Dabei hatte die Junge Union einen Kommentar vorangestellt, der sich mit den staatsfeindlichen, gegen die Bundesrepublik gerichteten Aspekten des Streifens auseinandersetzte. Die Aktion hatte Wirbel ausgelöst und zu Ermittlungen der Kriminal-

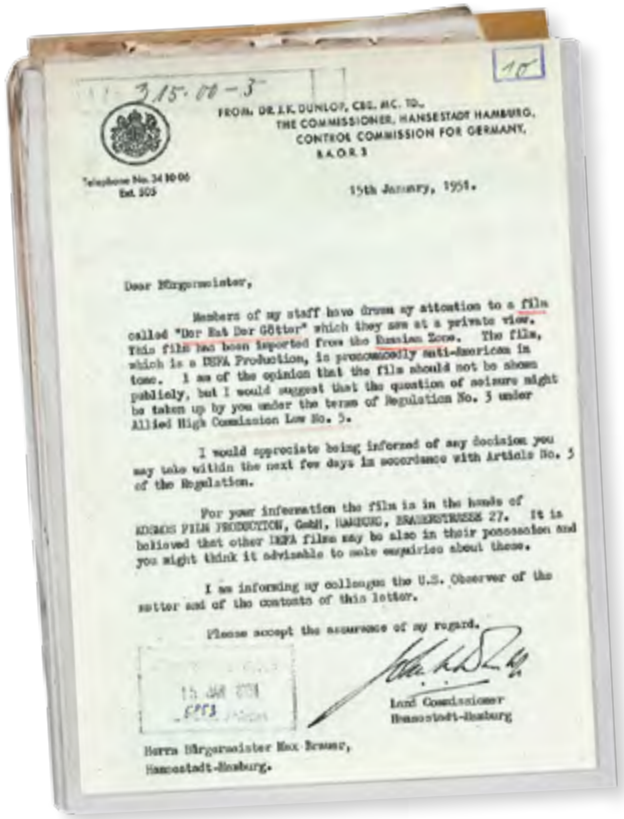
polizei und des Oberbundesanwaltes (heute Generalbundesanwalt) geführt. Zudem wurde in der Senatskanzlei überlegt, einen Beauftragten des Bundesministeriums für Gesamtdeutsche Fragen hinzuzuziehen. Die Aufregung legte sich jedoch, als der Oberbundesanwalt das strafrechtliche Ermittlungsverfahren im Januar 1957 einstellte und das Bundesministerium *Sieben vom Rhein* aus dem Verkehr zog. Die Hamburger Polizeibehörde teilte daraufhin mit, künftig werde die Vorführung staatsgefährdender Filme vor einem „geeigneten Publikum“ dann unbedenklich sein, wenn sie mit einem einführenden klarstellenden Kommentar verbunden werde.

EINE BRASILIANISCHE ANFRAGE

Ein letzter Vorgang betrifft die Bitte der Brasilianischen Botschaft in Bonn vom September 1971 an den Hamburger Verlag Girardet & Co. um Zusendung bundesdeutscher Gesetze über die „Zensur von Veröffentlichungen, Filmen usw.“. Der Verlag informierte davon offenbar das Hamburger Rechtsamt, das der Botschaft Anfang November mitteilte, solcherlei bundesdeutsche Gesetze gebe es nicht, weil im Grundgesetz das Zensurverbot verankert sei. Im Übrigen machte das Rechtsamt darauf aufmerksam, dass für Presse und Film die geltenden Gesetze maßgeblich und für den Jugendschutz unter anderem die Bestimmungen des 1961 reformierten Gesetzes über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften zu beachten seien. Damit wurden die Akten der Senatskanzlei geschlossen, obwohl es Kontroversen über Filme und ihre Zulassung in der Bundesrepublik auch künftig gab. Unterblieb eine weitere Dokumentierung womöglich, weil staatliche Zensur eine heikle Frage war und blieb? ●

Vielen Dank an Volker Reißmann, der mich in seiner Eigenschaft als Mitarbeiter des Staatsarchivs Hamburg auf diese Akte aufmerksam gemacht hat.

Der Jurist Norbert Aping hat zuletzt 2023 in den USA das Buch *Charlie Chaplin and the Nazis: The Long German Campaign Against the Artist* herausgebracht.





## Die Rückkehr der Königin der Arena

Von Sven Simonsen und Andreas Hellmanzik



Am 13. März 2024, also über 70 Jahre nach der Uraufführung im Dezember 1952, wurde die lange als verschollen geltende Zirkusfilmrevue im Museumskino in Bendestorf wiederaufgeführt. Über die abenteuerlichen Umstände der letzten Produktion von Rolf Meyer und die kürzlich erfolgte Restaurierung soll hier berichtet werden.

Schon die Dreharbeiten und die Fertigstellung des zwanzigsten Films der *Jungen Film Union* in Bendestorf waren dramatisch: Kurz vor dem geplanten Drehbeginn fuhr Rolf Meyer am 28. November 1951 zusammen mit der Hauptdarstellerin Maria Litto für eine Drehbuchbesprechung zu Herbert Tischendorf, dem Inhaber des *Herzog-Filmverleihs*, nach München. Auf dieser Fahrt nach München verunglückte der Wagen auf der Autobahn, weil der Fahrer übermüdet eingeschlafen war. Die Insassen wurden schwer verletzt, Rolf Meyer erlitt eine Gehirnerschütterung.

### SCHWERER AUTOUNFALL

Der Produktionsstart musste wegen Ausfall des Regisseurs und der Hauptdarstellerin Ende 1951 zunächst ausgesetzt werden. Es gelang auch nicht, die verwaisten Ateliers mit über 150 Mitarbeitern kurzfristig mit anderen Produktionen zu füllen, so dass den meisten Beschäftigten zum Jahresende gekündigt wurde. So verschärfte sich die finanzielle Schieflage der *Jungen Film Union* dramatisch. Fällige Kredite der niedersächsischen Landesbank konnten nicht mehr bedient werden, die Ateliers wurden im Februar 1952 einem Treuhänder unterstellt. Der Bankrott war unabwendbar; mehrere Versuche einer Neugründung der *Film Union* als Atelier- bzw. Produktionsgesellschaft scheiterten.

Als im Frühjahr 1952 die Dreharbeiten endlich begannen, litt Rolf Meyer immer noch unter den Folgen des Unfalls. Trotzdem wurde kein Aufwand gescheut, ein zweiter Aufnahmestab fuhr – ohne Rolf Meyer – sogar bis nach Sorrent in Italien, um einige Außenaufnahmen für den Anfang des Films zu drehen. Ältere Bendestorfer haben noch heute das riesige Zirkuszelt vor Augen, welches mitten im Klecker Wald aufgebaut wurde. Man verpflichtete etliche der Anwohner für 10 D-Mark am Tag als Komparsen: Die damals 16-jährige Monika Götz, die mit ihrer Mutter extra mit dem Postbus aus Fleestedt anreiste, erinnert sich noch gut daran, wie die Elefanten, die man von Hagenbeck ausgeliehen hatte, Kuchenstücke vom Catering stahlen und ihre Hinterlassenschaften überall auf dem Set verteilten.

Der erst kürzlich wieder aufgefundenen Produktionsakte zufolge erlitt

zu allem Überfluss ein Techniker einen Stromschlag durch ein falsch geerdetes Scheinwerferkabel; er verstarb später im Krankenhaus. Immerhin beugte man einem anderen Unfallrisiko auf Sets vor: Der eigens geschlossene Studiovertrag verbot ausdrücklich das Mitbringen einer scharfen Waffe für die Szene, in der ein Schuss abgefeuert wurde – das Ganze wurde streng polizeilich überwacht.

Die im Film erzählte Dreiecksge-schichte basiert eigentlich auf dem bereits 1927 erschienenen Roman *Wanda* von Gerhart Hauptmann – außer dem Handlungsgerüst blieb allerdings nicht viel vom Stoff des Literaturnobelpreisträgers übrig: Ein Bildhauer verliebt sich in ein junges Straßenmädchen, das zum Zirkus ausbüxt, wo sie sich als Seiltänzerin wiederum in einem Akrobaten verliebt. Das hochdramatische Ende von Hauptmanns Roman, in dem mehrere Protagonisten zu Tode kommen, wurde stark abgemildert – es hätte in einem zu starken Kontrast mit den heiteren Revue-Nummern gestanden.

### DIE CORONA-FILM ÜBERNIMMT

Eine Auffanggesellschaft mit dem Namen *Corona-Film* übernahm den Abschluss der Produktion, der *Herzog-Filmverleih* wie geplant die Auswertung. Hinter der



Cover des zum Filmstart herausgebrachten Notenheftes



Diverse aufwendig inszenierte Tanzeinlagen durchziehen die Filmhandlung





Maria Litto und Hans Söhnker in einer Filmszene

Corona standen die bekannte Schauspielerin Grethe Weiser, die in dem Film die Nebenrolle einer Schlangendompteuse spielte, und ihr Mann, der Jurist Dr. Hermann Schwerin. Der bekannte Komponist Michael Jary war – zusammen mit Helmut Zacharias – für die Musik des Films verantwortlich. Als noch eine Finanzlücke zu schließen war, konnte Jary überredet werden, selbst erstmals als Co-Produzent in einen Film einzusteigen.

### DIE ERSTE PREMIERE 1952

Den engagierten Beteiligten ist es jedenfalls zu verdanken, dass die Produktion überhaupt in die Kinos kam. Seine Uraufführung erlebte der Film am 21. Dezember 1952 in den Weltspielen in Hannover. Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) hatte ihn zuvor für Zuschauer ab 6 Jahre freigegeben. In Hamburg wurde der Film im Februar 1953 ein paar Wochen im Waterloo-Kino in der Dammtorstraße gezeigt. Insgesamt erfüllten sich die geschäftlichen Erwartungen der Produzenten und des Verleihs allerdings nicht.

Filmhistorisch interessant sind neben dem allerersten Auftritt Peter Alexanders sicherlich die Musik und die Gesangsnummern, die einen breiten Raum in diesem Werk einnehmen. Passend zum Filmstart konnte man 1953 sogar die

komplette Partitur als Nachdruck im Buchhandel käuflich erwerben.

Der Musikwissenschaftler Andreas Jakubczik, der zurzeit über den „Zauber-geiger“ Zacharias promoviert, berichtete in seiner Einführung vor dem Film von der besonderen Aufnahmetechnik, bei der einzelne Geigenstimmen überlagert und vervielfacht wurden. Mit einem persönlichen Kurzauftritt brachte der Geigenvirtuose schließlich sogar zwei eigene Swing-Nummern hinein, den „Manhattan-Boogie“ und „Was versteht denn ein Cowboy von der Liebe“. Beim zweiten Wiederaufführungstermin am 15. Mai 2024 in Bendestorf waren auch Stephan Zacharias und Micaela Jary, die Nachfahren der beiden unvergessenen Künstler, persönlich anwesend.

### DIE RESTAURIERUNG 2023

Um den Film wieder öffentlich aufführen zu können, hatte sich eine Digitalisierung des 35 mm-Negativs, bei dem die Ton- und Bildrollen getrennt vorlagen, als notwendig erwiesen. Diese wurde von der Hamburger Firma *RetroCut* von Christoph Trageser durchgeführt. Der danach vorliegende 6k Rohscann bedurfte noch einer weiteren, umfassenden Nachbearbeitung im Bereich der Ton- und Bildrestauration und des Color Gradings, die Andreas Hellmanzik mit seiner Firma *Cine Complete*, in Anlehnung an die damalige Zeit, werkgetreu vornahm.

Die Wiederaufführung der *Königin der Arena* in diesem Frühjahr kann man durchaus als eine späte Genugtuung für dieses Werk betrachten, dem eine weitere Auswertung in früheren Jahrzehnten nicht vergönnt gewesen war: Die großen deutschen Filmhändler hatten an einer Übernahme in ihr Repertoire kein Interesse gezeigt. So lief der Film nie im Fernsehen und eine Video- oder DVD-Vermarktung fand ebenfalls nicht statt. Zudem wurden sämtliche Kinokopien im Lauf der Jahre vernichtet. Umso erfreulicher, dass das Originalnegativ im Magazin einer großen deutschen Filmstiftung unbeschadet überlebt hat und nach intensiven Verhandlungen ein Rückkauf im vergangenen Jahr möglich war. Somit konnte eine schmerzliche Lücke in der Überlieferung der filmischen Arbeiten aus dem „Heide-Hollywood“ Bendestorf endlich geschlossen werden. ●



Werbeflyer des Herzog-Filmverleihs 1952

## Buchrezensionen



Stephan Ahrens

### MIT WOLKENKRATZER UND HANDTASCHE

Edition text + kritik:  
München 2024  
379 Seiten

Preis: € 29,–

## Eine Zeitschrift und die Medien

Die Zeitschrift *Filmkritik* erschien zwischen Januar 1957 und Herbst 1984 in insgesamt 334 Ausgaben. In der letzten Dekade ihrer Existenz löste sie sich weitgehend vom aktuellen Verleihbetrieb; viele Hefte waren monographische Untersuchungen einzelner, oft vergessener Filmemacher, eigenwillige Explorationen der Geschichte und Gegenwart des Kinos und Fernsehens. Ihre Autoren haben den Film vor allem „gesellschaftskritisch“ in den Blick genommen und sich bemüht, auch seine ästhetischen Dimensionen zu wahrzunehmen. Fast alle von ihnen haben überdies regelmäßig filmbezogene Beiträge für Hörfunk und Fernsehen geliefert und so versucht, den Rundfunk für einen reflektierten Umgang mit dem Film zu gewinnen. Zwölf Werkporträts schildern, analysieren und bewerten diese doppelgleisigen Aktivitäten:

## Eine Geschichte des Film museums

Bereits in den 1920er und 1930er Jahren kam es zu historischen Filmausstellungen und begannen Überlegungen zur Einrichtung von Aufbewahrungsorten der Produkte der neuen Kunst- und Unterhaltungsindustrie. Im Kontext von temporären Vorstellungen wurden museografische Methoden umgesetzt, mögliche Exponate ausfindig gemacht und Präsentationsweisen erprobt. Die Konzeptionen zur Ausstellung und Archivierung in Europa und den USA wurden von filmtheoretischen Prämissen und der Filmkultur der Zeit bestimmt, während zugleich an Technikmuseen Gerätschaften und Filme gesammelt und in eigenen Film-

abteilungen im Rahmen von Dauer-ausstellungen gezeigt wurden. Der an der Filmuniversität Babelsberg promovierte Filmwissenschaftler konzentriert sich nach diesen einleitenden Überlegungen auf die Darstellung von drei Einrichtungen: die 1936 entstandene Cinémathèque française, das 1963 eingerichtete Filmmuseum München sowie schwerpunktmäßig auf das 1979 eröffnete Deutsche Filmmuseum Frankfurt am Main. Es entstand im Wissen um die kanonisierte Stellung der Pariser Institution und nahm die Geschichte des Filmausstellens auf. ●

Joachim Paschen



Rolf Aurich,  
Michael Wedel (Hrsg.)

### DIE „FILMKRITIK“

Edition text + kritik:  
München 2024  
270 Seiten

Preis: € 29,–

Behandelt werden die Gründungsväter Enno Patalas, Wilfried Berghahn, Ulrich Gregor und andere sowie Nachfolger wie Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Wilhelm Roth und andere. Dabei wird deutlich, wie die Tendenz der *Filmkritik* durch die Institutionen des öffentlichen Rundfunks marschiert ist. ●

Joachim Paschen





## Ich bin dabei!

Name: \_\_\_\_\_

Inst., Firma: \_\_\_\_\_

Straße: \_\_\_\_\_

PLZ, Ort: \_\_\_\_\_

Telefon: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_

## Ich werde Mitglied!

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

- ☐ € 65,- (natürliche Personen)
- ☐ € 130,- (Firmen, Institutionen)

## Ich abonniere!

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

- ☐ € 20,- (4 Ausgaben)

Einsenden an:  
Film- und Fernsehmuseum  
Hamburg e.V.  
Finkenau 35  
22081 Hamburg

2024/2025

## Veranstaltungen

### Magazin-Filmkunsttheater und Abaton-Kino

So | 03.11.2024 | 15 Uhr



### Hamburg an der Umleitung Magazin

Nach dem Wiederaufbau der kriegszerstörten Stadt blieb Hamburg auch in den 1960er Jahren eine Riesenbaustelle. Die SPD nutzte 1961 für ihren Wahlkampf einen neuen „Aufbauplan“, der breite Straßen, Einkaufszentren, Großwohnsiedlungen und eine neue Geschäftsstadt vorsah. Filmdokumente lassen die Zeit des Aufbruchs und des Umbruchs nach erleben. Außerdem stellt der Stadtplaner Arne Witte sein Projekt vor, das die Änderungen im Stadtbild Hamburgs verdeutlicht, indem Luftbilder als Vorkriegszeiten mit dem heutigen Zustand verglichen werden. *Durch das Programm führen Arne Witte und Joachim Paschen.*

So | 24.11.2024 | 11 Uhr



### Hamburg und sein Luftverkehr Abaton

Hamburg hat einen der ältesten Flughäfen Deutschlands. Bereits 1912 wurde in Fuhlsbüttel ein Luftschiffhafen in Betrieb genommen, der sich bald zu Deutschlands fünftgrößten Flughafen entwickelte. Kurzfilme, Fotos und historische Filmausschnitte zeigen in Streiflichtern die rasante Entwicklung des heutigen „Helmut Schmidt Airport Hamburg“ in den letzten 100 Jahren. Gezeigt werden sollen u.a. die Dokumentation *Hamburg – Luftkreuz des Nordens* von 1952 und ein Wochenschau-Bericht vom Besuch eines Concorde-Überschalljets Anfang der 1970er Jahre. *Durch das Programm führt Volker Reißmann.*

So | 12.01.2025 | 15 Uhr



### Vor 50 Jahren: neue Brücke, neuer Tunnel Magazin

Ein halbes Jahrhundert ist es her, dass nach jahrelanger Bauzeit zwei bedeutsame Bauwerke in Hamburg eingeweiht und eröffnet wurden: eine Hochbrücke über den Köhlbrand und ein zweiter Tunnel unter der Elbe. Hunderttausende machten sich im September 1974 auf den Weg, um das Wasser in 50 Meter Höhe zu überqueren, und drei Monate später, um das Wasser in 27 Meter Tiefe zu unterqueren. Am 10. Januar 1975 eröffnete Bundeskanzler Helmut Schmidt den aufwändigsten Teil der westlichen Autobahnumgehung Hamburgs. Gezeigt werden die wichtigsten Etappen der Baugeschichte und das Drumherum. *Durch das Programm führt Joachim Paschen.*

So | 09.02.2025 | 15 Uhr



### Vor 60 Jahren: Was war los an der Uni? Magazin

Die erst 1919 gegründete Universität Hamburg konnte sich um 1960 zur modernen Campus-Universität entwickeln, mit neuem Audimax unter Betonzeltedach, 14-stöckigem Philosophenturm und weiteren Neubauten. Trotzdem hielt man an Traditionen fest, vor allem bei den jährlichen Rektoratsübergaben. Es waren die beiden AStA-Vorsitzenden, die zu Beginn des Wintersemesters 1967 auf einem Banner die überholten Strukturen anprangerten und damit heftige Auseinandersetzungen auslösten. Was war in den 1960er Jahren in dem nach dem Gründer der Universität benannten Von-Melle-Park geschehen? *Durch das Programm führt Joachim Paschen.*



Mitglied werden!

im Verein  
Film- und Fernsehmuseum  
Hamburg e.V.



**SEIT 30 JAHREN** sammelt unser Verein Materialien zur Geschichte des Films und des Fernsehens in Hamburg. Die Sammlung umfasst beachtliche Schätze, die in einem Bunker auf dem Mediencampus an der Finkenau lagern und durch vielfältige Aktivitäten des Vereins der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Diese für die deutsche Mediengeschichte überaus wichtige Sammlung soll weiterhin gepflegt und erweitert werden.

Unterstützen Sie den Verein bitte durch Ihre Mitgliedschaft und/oder Spenden!

Nutzen Sie das Beitrittsformular auf der linken Seite oder kontaktieren Sie uns per Mail! [info@filmmuseum-hamburg.de](mailto:info@filmmuseum-hamburg.de)



screenshot, Inh. Dipl.-Ing. M. Loose  
Sredzkistr. 24, 10435 Berlin-Prenzl. Berg  
Tel. 030 40 50 59 82  
Zillestr. 9, 10585 Berlin-Charlottenburg  
Tel. 030 89 61 07 16

Testangebot  
ab 25 €

**SCREENSHOT**

8 - 16 - 35mm Filmdigitalisierung

*Passion for film!*



DER ERSTE DEUTSCHE

ZIRKUS-REVUE-FILM

# Königin DER Arena

**Maria Litto • Hans Söhnker**

**Grethe Weiser • Paul Kemp**

**Jan Hendricks • Camilla Horn u.a.**

Buch: Rolf Meyer und Kurt E. Walter

Regie: Rolf Meyer • Musik: Michael Jary

Texte: Bruno Balz

G

Ein Corona-Film  
Verleih: Herzog-Film

HERZOG  
FILMPRESENTATION