



Hamburger

FLIMMERN

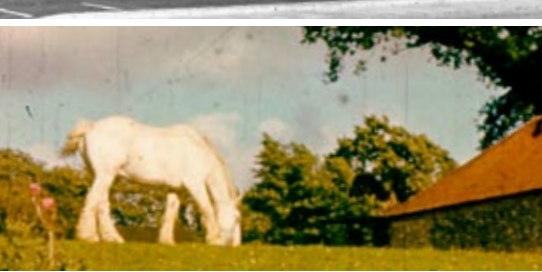
Die Zeitschrift des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V.



**Deutsche Wochenschau:
Produktionsort Hamburg**

**Ga-Li, Har-Li, La-Li, Re-Li:
Kinos in Langenhorn und Norderstedt**

**Hamburger Schmalfilmparadies:
Versandhaus Wittner Cinetec**



3 **AUS DEM VEREIN**
Jahresrückblick

4 **ALTE HAMBURGER LICHTSPIELHÄUSER/16. FOLGE**
Ga-Li, Har-Li, La-Li, Re-Li, Parkhof und Smoky –
Kinos in Langenhorn und Norderstedt

14 **FILMTECHNIK**
75 Jahre farbige Schmalfilme – und schon früher

22 **FILMMUSEEN**
Rolf Meyer und die Junge Film-Union
Zur Sonderausstellung im Filmmuseum Bendestorf
vom 1. Juni bis 30. November 2010

24 **FILMGESCHICHTE**
Vor der „Tagesschau“ gab es die „Wochenschau“
Hamburg als Produktionsort eines
untergegangenen Mediums 1950–1977

32 **PORTRAIT**
Mann mit Visionen
Zu Besuch bei Wittner Cinetec

36 **MEDIENGESCHICHTE**
Langer Anlauf
Eine erste Akteneinsicht: Die (Vor-)Geschichte
der Hamburger Filmförderung

43 **BUCHBESPRECHUNG**
Abaton-Gründer Werner Grassmann:
Aus dem Leben eines Cineasten

44 **KINOGESCHICHTE**
Erinnerungen an Hamburgs einziges
Autokino (1976–2003)
Wenn es Nacht wurde in Billbrook ...

50 **KINOGESCHICHTE**
Wanderkino und Landfilm
Eine Ausstellung im Heimatmuseum Reinfeld

Impressum

Hamburger Flimmern

Die Zeitschrift des Film- und Fernseh museums Hamburg e.V.
www.filmmuseum-hamburg.de / www.fernseh museum-hamburg.de
Redaktion: Jürgen Lossau (V.i.S.d.P.), Dr. Joachim Paschen, Volker Reißmann
Layout: atelier anita wertiprach
Adresse: Hamburger Flimmern, Sierichstr. 145, 22299 Hamburg
Tel.: 040-468855-0, Fax: 040-468855-99, info@filmmuseum-hamburg.de
Erscheinen: unregelmäßig 1–2 mal jährlich
Anzeigen: sind gern gesehen
Bezug: für Mitglieder kostenlos

Titelblatt-Foto: Archiv der Deutschen Wochenschau GmbH/Cinecentrum

Aus dem Verein Jahresrückblick

Auch im Jahre 2009 gab es wieder zahlreiche Neuzugänge: So erhielten wir aus dem Nachlass eines verstorbenen NDR-Redakteurs zahlreiche Pressehefte zu inzwischen als Klassikern geltenden Filmen wie „Easy Rider“ oder „Der amerikanische Freund“. Unser Mitglied Heiner Ross überließ uns diverse Bücher aus seiner umfangreichen, inzwischen jedoch weitgehend aufgelösten Fachbibliothek. Die Filmförderung Hamburg-Schleswig-Holstein, übergab uns zahlreiche Zeitschriften-Jahrgänge von Fachorganen wie „Film-Echo“, „Filmdienst“ und „epd-Film“. Das nochmals verkleinerte und nunmehr rein digital geführte P-Eleven-Fotoarchiv (vormals Cinema-Bildarchiv, siehe dazu auch Hamburger Flimmern Nr. 10/2003, S. 8 bis 10) übergab uns Teile der ehemals umfangreichen thematischen Filmfoto-Sammlung. Der Filmfest Hamburg GmbH verdanken wir diverse Filmplakate des letztjährigen Festivals und die in Hamburg ansässige Firma Deutsche Unilever überließ uns vor ihrem Umzug in die Hafencity zahlreiche historische Werbefilme zu den Bereichen Margarine und andere Nahrungsmittel. Zudem schenkte Hans Breiter dem Verein den Geräte- und Filmbestand eines Amateurfilmes der 1950er Jahre aus Ottensen.

Zusammen mit dem Abaton-Kino wurden wieder mehrere sonntägliche Film-Matineen zu historischen Themen veranstaltet: Im Januar 2010 wurden die Matineen fortgesetzt mit einem von Dr. Joachim Paschen zusammengestellten Programm zu „Hamburg und seiner PRO“, in der die knapp 100-jährige Geschichte der genossenschaftlichen Produktion für den „Konsum“ des Proletariats dokumentiert wurde. Am 28. Februar zeigte Michael Weigt aus aktuellem Anlass Filmbeispiele zu „Hamburg und seine Schulreformen“. Und am 28. März führte der Industriefilm-Regisseur Bodo Menck

höchstpersönlich einige seiner Anfang der 1950er Jahre entstandenen Lehrfilme für die Bergbau-Berufsgenossenschaft Bochum vor. Am 25. April standen noch einmal „Hamburg und seine Segelschiffe“ auf dem Programm. Und am 30. Mai schließlich gab es eine Aufführung des Spielfilms „Die schöne Lügnerin“ mit Romy Schneider aus der Hamburger REAL-Filmproduktion, in dessen Entstehungsgeschichte unser Mitglied Michael Töteberg mit einem Vortrag einführte.

Auf dem Titelbild prangte eine Aufnahme von der Fassade des Passage-Kinos in der Mönckebergstraße: Zuschauermassen drängen sich im Eingang; erworben wird für den Film „Die goldene Brücke“ mit Ruth Leuwerik, Curd Jürgens und Paul Hubschmid. Im November 2009 hatte das älteste noch existierende Kino in Deutschland nach 96 Jahren des Bestehens seine Pforten geschlossen – wie es schien für immer. Doch nach dem Druck und während des Verbands des Flimmern-Heftes kam die erfreuliche Nachricht, dass sich mit dem erfahrenen Kinobetreiber Heinz Lochmann aus Biberach doch noch jemand gefunden hat, der sich mit den Gebäudeeigentümern auf einen neuen Mietvertrag für das „Passage-Kino“ einigen konnte. Somit gibt es nun glücklicherweise die berechtigte Hoffnung, dass dieses Traditionshaus an der Mönckebergstraße im November 1913 sein 100jähriges Jubiläum feiern kann. Da bis zu diesem magische Datum nur noch knapp drei Jahre vergehen werden, haben wir beschlossen, den eigentlich schon für dieses Heft geplanten Beitrag zum Rückblick auf die wechselvolle Geschichte dieses Filmtheaters auf das übernächste Heft zu verschieben.

Zum Schluss noch eine erfreuliche Nachricht: Der unter der Leitung von Prof. Dr. Hans-Dieter Kübler und dem EDV-Spezialisten Uwe Debacher durch

Studierende der HAW neu entwickelte Internet-Auftritt unseres Vereins (www.filmmuseum-hamburg.de bzw. www.fernseh museum-hamburg.de) wurde in der letzten Zeit stark genutzt, spürbar nicht zuletzt auch durch die vielen Anfragen, die den Vorstand erreichten. Derzeit läuft im Herbstsemester noch einmal eine inhaltliche Erweiterung im Rahmen eines neuen Projekt-Moduls. Zur Projektpräsentation am neuen Fachhochschul-Domizil, der Hamburg Media School, werden rechtzeitig die Einladungen ergehen. ●

Sonntagsmatineen im Abaton-Kino Herbst 2010

SONNTAG, 28. NOVEMBER, 11 UHR
„Mach dir ein paar schöne Stunden“
Michael Töteberg und Volker Reißmann
führen Höhepunkte aus dem Programm
mit Dokumentaraufnahmen zur Ham-
burg Film- und Kinogeschichte vor – zu
sehen sein werden einige bisher noch
nie gezeigte Filmfragmente zum diesem
Thema.

SONNTAG, 5. DEZEMBER, 11 UHR
„Die Eingeschlossenen von Altona“
Die 1963 von Vittorio de Sica gedrehte
Verfilmung des Sartre-Dramas wird
in Kooperation mit dem Cinegraph-
Kongress gezeigt, der sich Ende Novem-
ber mit den deutsch-italienischen Film-
beziehungen beschäftigt.

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



Foto: Anita Wertiprach

Ga-Li, Har-Li, La-Li, Re-Li, Parkhof und Smoky – Kinos in Langenhorn und Norderstedt

Von Volker Reißmann



Luftaufnahme der „Redderberg-Lichtspiele“ an der Langenhorner Chaussee 254 im Jahre 1967



„La-Li“ an der Tangstedter Landstraße 172 im Jahre 1950



„Parkhof“-Lichtspiele am Ochsenzoll 1970



„Apollo“-/„Smoky“-Kino an der Ecke Tangstedter Landstraße/ Langenhorner Chaussee im Jahre 1971



„Ga-Li“ an Ochsenzoller Straße 134 um 1960



„Har-Li“ an der Ulzburger Straße 322 um 1960



Bis in die 1930er Jahre hinein gab sich Langenhorn sehr ländlich – etliche zumeist an den Wochenenden gut besuchte Ausflugslokale wie „Zum Redderberg“ oder „Zum grünen Jäger“ boten sich als Ausflugsziele in der seinerzeit noch „grünen Oase“ an. Mit der Errichtung der „Fritz-Schumacher-Siedlung“. Anfang der 1920er Jahre begann jedoch rasch die Umwandlung in ein Wohngebiet. Zugleich wuchs das Bedürfnis der neuen Einwohner nach Unterhaltung, zumal die Fahrt mit der U-Bahn in die Innenstadt noch relativ lange dauerte. Chronologisch werden hier nun alle Kinos in diesem Gebiet vorgestellt – einschließlich einiger Lichtspielhäuser, die sich in unmittelbarer Nähe zur Hamburgischen Landesgrenze bereits auf schleswig-holsteinischem Gebiet befanden.

Zunächst einmal kamen die Einwohner Langenhorns vermutlich nur durch Wanderkinobetreiber in den Genuss kinematografischer Vorstellungen. Die Wanderkino-Betreiber Gustav Krausmann und J. Cornils bespielten beispielsweise regelmäßig verschiedene Tanzsäle in den Wirtschaften in Langenhorn sowie den angrenzenden Gemeinden Garstedt, Harksheide und Glashütte – später bauten sie dann sogar einige dieser Säle zu ortsfesten Kinos um. Vermutlich führten sie (oder auch andere Wanderkinobetreiber) ebenfalls Vorführungen im Veranstaltungssaal der 1920 errichteten „Fritz-Schumacher-Siedlung“ durch, der in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre dann ebenfalls zu einem ortsfesten Kino umfunktioniert wurde. Im Folgenden hier nun die Kinos im Norden Hamburgs:

„Astoria“-/„Apollo“-/„Smoky“-/„Airport“-Kino

Bereits 1921 wurde der Tanzsaal eines direkt an der Einmündung der Tangstedter Landstraße in die Langenhorner Chaussee (Hausnummer 166) liegenden Restaurants zu einem Kino mit knapp 100 Plätzen umgebaut, womit es das erste reguläre Kino im Norden Hamburgs war. Zeitweise wurde es auch „Astoria“-Kino genannt, Betreiber waren nacheinander Irmgard Focht, Ernst Hüppop (der auch zahlreiche andere Kinos in Hamburg betrieb), Heinz Focht, später H. Petersen.

1951 wurde das Kino auf 205 Plätze ausgebaut. Das Programm war bunt

gemischt, es liefen zunächst publikumswirksame, Western und Abenteuer- und Spionagefilme – besonders beliebt waren deutsche Lustspiele wie „Ich und meine Schwiegerväter“ ab dem 3. Januar 1957 (gleichzeitig wurde der Film aber auch im ebenfalls in Langenhorn befindlichen „La-Li“-Kino gespielt) oder Spielfilme wie „Opernball“, „Du bist Musik“ und „Schwedenmadel“, die alle ebenfalls im Januar 1957 gezeigt wurden. Ab dem 5. Mai 1967 lief beispielsweise „Spion zwischen zwei Fronten“ mit Romy Schneider – und ab dem 6. Juli „Django, der Rächer“ mit Franco Nero sowie „Django, sein Gesangbuch war der Colt“ ab dem 27. Juli desselben Jahres.

Bis Anfang der 1970er Jahre wurden alle im „Apollo“ laufenden Filme regelmäßig im „Hamburger Abendblatt“ angekündigt: Der letzten Anzeige zufolge liefen dort von Freitag, dem 15.01., bis Sonntag, dem 17.01.1971, die frivole Sex-Komödie „Monique und die Sache mit dem Dreieck“ und am Montag, dem 18.01.1971, folgte schließlich noch der



Italo-Western „Sein Steckbrief ist kein Heiligenbild“ – danach wurde der regelmäßige Spielbetrieb offensichtlich vorübergehend eingestellt. Im Frühjahr 1975 gab es dann den ersten Neustartversuch

als „Smoky“-Kino mit speziellen Raucherischen. Nacheinander liefen hier nun fast alle Kung-Fu-Streifen mit Bruce Lee – und das Bedürfnis der zumeist recht jungen Besucherklantele, selbst einmal die ‚vernichtenden‘ Handkanten-Schläge ihres Idols unter fachkundiger Anleitung auszuprobieren, führte dann wohl konsequenter Weise zur Einrichtung eines entsprechenden Trainingscenters für Karate und Kung-Fu. Am 12./13. Dezember 1984 berichtete dann der örtliche „Lokal-Anzeiger“ über den Versuch, erneut einen reinen Kinobetrieb an dieser Stelle zu etablieren. Demzufolge wurde ab Freitag, den 14. Dezember unter der Leitung der neuen Inhaberin Silke Bartsch der Spielbetrieb wieder aufgenommen und mit drei Vorstellungen um 15.30, 18 und 20 Uhr Filme wie „Zwei Nasen tanken Super“, „Die Glorreichen“ und „Conan II“ sowie Jean-Paul-Belmondo-Filme angeboten; freitags und sonntags wurden „Spezial-Programme“ für Erwachsene ab 23 Uhr offeriert. Der neue Name „Airport“-Kino führte allerdings etwas in die Irre, denn der Flughafen ist eigentlich noch ein paar Kilometer entfernt und nur die gelegentlich über dem Kino in Richtung der Landebahn einschwebenden Flugzeuge weisen auf die Nähe des „Airports“ hin. Doch auch dieser zweite Reaktivierungsversuch erwies sich als nicht erfolgreich und endete schon knapp sieben Monate später, im August 1985, mit einem Konkurs. Danach erfolgte endgültig ein Umbau zu einem bis heute in Betrieb befindlichen Sportstudio.

„Parkhof“-Lichtspiele und „Grenzhaus“-Kinoprojekt

Nicht selten sahen Mitte der 1930er Jahre besonders Gastwirte, deren Etablissements mehr schlecht als recht liefen, durch die Einrichtung von Kinos eine Chance, schnelles Geld zu machen. Ein gutes Beispiel in Langenhorn ist dafür Karl FINDER, der das „Grenzhaus“ an der Langenhorner Chaussee 692 betrieb. Der ortsansässige Architekt Wilhelm Lippert zeichnete einen Neuzuschnitt des Tanzsaals der Gastwirtschaft als Kinobetrieb mit 336 Sitzplätzen und reichte diesen im Juli 1935 beim Baupolizeiamt Hamburg ein. Trotz Empfehlungsschreiben der NSDAP-Ortgruppe Langenhorn (die wohl die Chance sah, durch den Umbau ein geeignetes Versammlungslokal zu bekommen) und der Gaufilmstelle des Gaupropagandamtes erfolgte zunächst keine Genehmigung, so dass FINDER nicht wie ursprünglich vorgesehen im Herbst 1935 seinen Kinobetrieb eröffnen konnte. Erst am 24. April 1936 wurde FINDER nach langwierigen Verhandlungen schließlich eine Baugenehmigung erteilt – doch zu diesem Zeitpunkt hatte sich FINDERs finanzielle Situation bereits stark verschlechtert, da behördlicherseits eine Geldsperre gegen ihn verhängt worden war. Weil in „allernächster Nähe“, sprich direkt gegenüber seinem Betrieb auf der anderen Straßenseite, mit den „Parkhof-Lichtspielen“ (Langenhorner Chaussee 691) inzwischen ein weiteres Kino eröffnet worden war, bat FINDER am 7. Mai 1938 schließlich um Rückerstattung der Gebühren für seinen inzwischen zurückgezogenen Bauantrag (in Höhe von immerhin 475,- Reichsmark) – sein Traum vom eigenen Kino war damit endgültig gescheitert.

Die „Parkhof-Lichtspiele“ befanden sich in einem Gebäude, welches vormals die historische Zollstation an der Grenze von Hamburg zu Schleswig-Holstein gewesen war, die dann Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Hotel umgebaut worden war. 1938 wurde der einstmals prachtvolle Saal des Hotels „Parkhof“ zu einem Kino mit 375 Plätzen umfunktioniert. Die Betreiber des Lichtspieltheaters waren zunächst Gustav Krausmann und J. Cornils und ab 1953 dann schließlich Herbert Frey. 1958 wurde auch dieses Kino auf CinemaScope umgerüstet, schließlich wollte man mit der neuen Konkurrenz, dem nur ein paar



hundert Meter entfernten neuen Breitwand-Kino „Palette“ mithalten.

Das Programm im „Parkhof“ war sehr familienfreundlich, in der ersten Januar-Woche des Jahres 1957 liefen hier beispielsweise der hochkarätig besetzte deutsche Spielfilm „Die Barrings“ und in Sondervorstellungen der Glenn-Ford-Western „Der Mann von Alamo“ sowie die Kinder- und Jugendfilme „Der verzauberte Königssohn“ und „Tarzan und das blaue Tal“. Am 5. Mai 1967 wurde in Zeitungsanzeigen dann beispielsweise ebenfalls ein deutscher Spielfilm („Zwei Wochen im September“) angekündigt, mit Vorstellungen um 17.30 und 20 Uhr, sowie am 6. Juli 1967 die Komödie „Was hast Du im Krieg gemacht, Papi?“ und am 27. Juli desselben Jahres „Die wilden Engel“.

Am 23. Januar 1970 erschien letztmals eine Programmankündigung für das „Parkhof“-Kino im „Hamburger Abendblatt“: Demzufolge lief am Mittwoch, 28. Januar 1970, der Italo-Western „Sartana“ – und am Donnerstag und Freitag, den 29. und 30. Januar 1970, die deutsche Filmrevue „Sabine und Peter“. Die endgültige Schließung erfolgte dann Anfang März 1970, 1972 wurde der Gesamtkomplex abgerissen – die Freifläche fungierte viele Jahre als Parkplatz für den benachbarten Wochenmarkt am Schmuggelstieg.

„Ga-Li“ (Garstedter Lichtspiele)

Nicht weit vom „Parkhof“-Kino entfernt, an der Ochsenzoller Straße 134 (und somit bereits auf schleswig-holsteinischem Gebiet) befand sich der Saal eines Gasthofes, der am 6. Januar 1955 zum Kino umfunktioniert wurde. Die letzte Nennung im „Heimatspiegel“ erfolgte bereits im März 1961. Das Objekt wurde später abgerissen, das Grundstück allerdings bisher nicht wieder bebaut.

„Har-Li“ (Harksheider Lichtspiele)

Im zum Kino umgebauten Saal der im Jahre 1910 errichteten Gastwirtschaft „Zum tiefen Brunnen“ in der Ulzburger Straße 322 in Harksheide fanden ab dem Jahre 1950 regelmäßig Filmvorführungen statt (die ab 10. Oktober 1952 auch durch Anzeigen belegt sind), wobei die Betreiber Gustav Krausmann und J. Cornils auch noch Säle zweier anderer Wirtschaftshäuser in der Umgebung bespielten. Das Kino mit 349 Plätzen hatte einen eigenen Eingang und existierte bis



Die ehemalige Grenzstation am Ochsenzoll, später das Hotel „Parkhof“, dessen Tanzsaal (hier im Jahre 1957) auch als Kino genutzt wurde

Foto: Jürgen Weimann

August 1972. Später entstand hier ein Supermarkt, der als Kuriosum einen leicht schrägen Fußbodenbelag aufwies, den man nicht begradigt hatte – und sogar die Leinwand war zunächst noch Ort und Stelle belassen worden. Am 3. April 1977 brannte das Gebäude ab.

„La-Li“ (Langenhorner Lichtspiele)

Schon die Vorgeschichte dieses Kinos ist ein anschauliches Beispiel für die Klüngelei in der NS-Zeit, belegt durch noch heute erhaltene Akten: Anfang der 1930er Jahre wurden neue Kinos nur noch in den Außenbezirken und Vororten gebaut, denn die Behörden hatten eine generelle Bausperre für Filmtheater verhängt. Ausnahmen konnten auf besonderen Antrag bewilligt werden, z.B. „in neuen Siedlungsgebieten oder in solchen Orten, wo die vorhandenen Theater, ihrer Aufmachung, Führung oder Sitzplatzzahl nach zur Befriedigung des Bedürfnisses der Bevölkerung nach einer der deutschen Filmkunst würdigen Kunststätte nicht genügen“ (Zitat aus einem zeitgenössischen Aktenvermerk). Hinter solchen pathetisch-weihevollen Sentenzen verbarg sich eine Praxis, die von Intrigen, Parteigeklüngel und handfesten finanziellen Interessen bestimmt wurde.

Der Kaufmann und Kinobetreiber Josef Weimann glaubte in einem Saalbau

der Fritz-Schumacher-Siedlung an der Tangstedter Landstraße 172–182 einen geeigneten Ort für ein neues Lichtspieltheater gefunden zu haben und bemühte sich im Juli 1935 um eine entsprechende Genehmigung. Er legte seinem Antrag Schreiben der Siedler-Gemeinschaft, des Ortgruppenleiters sowie der Gaufilmstelle der NSDAP bei.

Das Verfahren zog sich hin, die letzte Entscheidung lag in Berlin bei der Reichsfilmkammer. Während Weimann auf den Entscheid wartete, begann die Gaufilmstelle in seinem Saalbau mit Filmvorführungen und verneinte plötzlich, was sie kurz zuvor noch befürwortet hatte: dass ein Kino in Langenhorn notwendig sei. Vertraulich teilte Ernst Eduard Friedrich Lucht (geb. am 26.08.1894 in Berlin Spandau), seines Zeichens Leiter der Gaufilmstelle, dem Verbindungsreferenten Pg. Dr. Becker mit, dass „die Bedürfnisfrage nach einem Lichtspieltheater im Prinzip zu bejahen“ sei, die Ablehnung sich in Wahrheit „speziell auf die Person“ des Antragstellers Weimann bezog. Erkundigungen bei „Langenhorner Stellen“ wurden eingezogen, doch das Ergebnis war negativ; der Hamburger Regierungsrat schrieb an die Reichsfilmkammer, „dass irgendwelche Bedenken gegen Weimann nicht bestehen könnten, vielmehr alle Gerüch-

te über seine Person unrichtig seien“. Der Präsident der Reichsfilmkammer kam zu dem Schluss: „Wenn das Bedürfnis anerkannt wird, so muss Herrn Weimann die Genehmigung erteilt werden, da gegen seine Person keine ausreichenden Bedenken vorliegen, und er der erste Antragsteller ist.“

Am 2. September 1935 erteilte schließlich das Baupolizeiamt der Behörde für Technik und Arbeit der Hamburger Wohnungsverwaltungsgesellschaft mbH mit Sitz am Dragonerwall 14 aufgrund einer im Juli des gleichen Jahres erstatteten Bauanzeige den offiziellen Genehmigungsbescheid für die Einrichtung eines für ein Lichtspieltheater notwendigen Bildwerferraums an der Tangstedter Landstraße 172/182, Ecke Timmerloh, natürlich mit den üblichen strengen Sicherheitsauflagen insbesondere hinsichtlich dem Brandschutz – denn seinerzeit wurde ja noch ausschließlich das hoch entzündliche Nitrozellulose-Filmmaterial für 35-mm-Spielfilm-Kopien verwendet. Die noch auf älteren Fotos erkennbaren einzelnen Holzstühle im ehemaligen Versammlungsraum wurden alsbald durch eine fest installierte Kinobestuhlung mit den damals üblichen Klappsitzen ersetzt.

Die besagte Akte der Gewerbepolizei enthält noch weitere Dokumente:



Ein Jahr später, am 10. Juli 1936 wurden die „Langenhorner Lichtspiele“ – in der Staatssiedlung, unmittelbar am Bahnhof Langenhorn Nord, Tangstedter Landstraße 182 – endlich eröffnet. Der Kinobetreiber hieß jedoch nicht Josef Weimann, sondern Ernst Eduard Friedrich Lucht – und war der frühere Leiter der Gaufilmstelle Hamburg. Doch lange konnte sich Lucht nicht an seinem neu eingerichteten Lichtspieltheater erfreuen, denn er starb am 10. Mai 1943 im Universitätskrankenhaus Eppendorf eines natürlichen Todes, so dass seine Frau Milda den Kinobetrieb alleine weiterführen musste. Bis Ende 1944 wurden im „La-Li“, wie das Kino alsbald im Volksmund hieß, noch populäre Unterhaltungstreifen der NS-Filmindustrie gezeigt, bis der Betrieb kriegsbedingt zunächst einmal eingestellt wurde.

Nachdem 2. Weltkrieg führte Milda Lucht neben dem „La-Li“ auch die „Kammer-Lichtspiele“ in Heide (Holstein) weiter, welches ebenfalls ihrem verstorbenen Mann gehört hatte. In den Bauakten erhaltene Anträge vom 4. August 1946 und vom 10. Februar 1947 von Milda Lucht an die Hamburger Baupolizei belegen ihre Bemühungen, das „La-Li“ durch Erweiterung der Bestuhlung „den Erfordernissen der Zeit“ anzupassen: Am 4. März 1947 wurde schließlich auch die gewünschte Genehmigung zum Einbau einer weiteren Stuhlreihe (vor den bisher schon existierenden) genehmigt, womit sich die Anzahl der Sitzplätze nun von 304 auf 321 erhöhte. Der Bedarf an Unterhaltung für die Bürger schien in der Nachkriegszeit riesig zu sein – nicht selten soll der „La-Li“-Kinosaal insbesondere bei der Abendvorstellung in jener Zeit komplett ausverkauft gewesen

sein, so dass jeder zusätzliche Platz natürlich willkommen war.

Die anfänglich nur auf drei bzw. vier Tage in der Woche begrenzten Vorstellungen fanden nun mehrmals täglich statt, in der Regel um 15, 18 und 20.30 Uhr, wie eine Anzeige im Lokalblatt „De Börner“ von April 1951 belegt, Sonntags gab es zudem die insbesondere bei Jugendlichen beliebten Matineen um 11 und 13 Uhr. Montags und Donnerstags konnten die Vorstellungen um 15 Uhr zu ermäßigten Preisen besucht werden – ein Angebot, dass sich insbesondere an Rentner und Erwerbslose richtete. Mindestens einmal in der Woche fand in der Regel ein Programmwechsel statt, so dass der gleiche Film höchstens drei oder vier Tage hintereinander gezeigt wurde. Einige von April 1951 bis März 1952 im Lokal-Blatt „De Börner“ erschienene Anzeigen belegen die Vielfalt der gezeigten Streifen: So liefen beispielsweise in der ersten September-Hälfte 1951 nacheinander die deutsche Komödie „Seine Frau hilft beim Geldverdienen“ (seinerzeit „ein Lachschlager der Saison“, der heute sicherlich zu Recht in den Untiefen der Filmarchive verschwunden ist), der Paul-Hörbiger-Film „Der alte Sünder“, die Farbfilme „Die Zigeuner-Prinzessin“ und „Piraten im Karibischen Meer“ sowie der deutsche Kriminalfilm „Fall 7 A 9“.

Doch fast genauso schnell wie der Kinoboom Ende der 1940er/Anfang der 1950er Jahre entstanden war, flaute er ab Mitte der 1950er Jahre stark ab. In den zahlreichen Gaststätten der Umgegend waren bereits seit Mitte der 1950er Jahre Fernsehgeräte aufgestellt worden – und auch erste Privatfernsehgeräte fanden sich schnell in einigen Häusern der

Das „La-Li“-Kino an der Tangstedter Landstraße im Jahre 1955

rechts: 1930 hatte der Veranstaltungssaal der Fritz-Schumacher-Siedlung noch keine feste Kinobestuhlung

Siedlung. Demzufolge war der Saal des „La-Li“-Kinos häufig nur noch zur Hälfte und wenig später sogar nicht selten nur noch zu einem Viertel gefüllt – und auch die zunehmende Kino-Konkurrenz durch das Ende 1956 eröffnete „Re-Li“ an der Langenhorner Chaussee und die 1958 eröffnete „Camera“ (ebenfalls an der Tangstedter Landstraße unmittelbar hinter der Landesgrenze) machte dem „La-Li“ bald erheblich zu schaffen.

Zudem bevorzugten viele Langenhorner aufgrund der erhöhten Taktfrequenz und schnelleren Fahrzeit der U-Bahn in die Innenstadt nun immer häufiger auch die teilweise neu entstandenen Premierenhäuser in der Innenstadt, wo man die attraktiven Streifen natürlich viel früher als in den Vororten zu Gesicht bekam. So fand eine Umrüstung der Projektionstechnik im „La-Li“ auf CinemaScope bereits 1956 statt – doch die Leinwand (6 x 3,50 Meter) wies keine Krümmung auf, so dass sich die besonderen Eigenschaften dieses Formats hier eigentlich gar nicht so richtig entfalten konnten.

In den 60er Jahren wurde das „La-Li“ von Karsten Nann betrieben, da Milda Lucht sich aus Altersgründen (und vielleicht wegen des bereits deutlich schlechter laufenden Kinogeschäfts) von der Geschäftsführung zurückgezogen hatte. Beim „La-Li“ gab es (wie auch beim „Re-Li“) für zwei Wochen im April 1967 keine Filmstart-Mitteilungen mehr, erst am 11. Mai wurde hier noch einmal für drei Tage (Freitag bis Sonntag) der Reißer „Der Mann, der kam, um zu töten“ angekündigt und für zwei Tage (Montag und Dienstag) „Tochter der Sonne“. Als definitiv letzter Film lief dann das Kriegsdrama „Tobruk“ mit Rock Hudson und George Peppard ab dem 19. Mai 1967 in jeweils zwei Vorstellungen um 18.15 und 20 Uhr, bevor dann in der darauf folgenden Woche der Spielbetrieb endgültig eingestellt wurde.

Ein Obergewerberat des Amtes für Arbeitsschutz, der am 15. Juni des Jahres 1967 das „La-Li“ wegen der Antragstellung auf Errichtung eines Gewerbebetriebes besucht hatte, berichtete in einem Schreiben an die zuständige Bauprüfungsabteilung: „Zum Zeitpunkt meiner Besichtigung wurden gerade durch eine Baukolonne alle Inneneinrichtungen (Bestuhlung, Wandverkleidung, Kartenschalter etc.) entfernt – es wird um Mitteilung gebeten, ob der Bauprüfungsabteilung die

künftige Nutzung des ehemaligen Lichtspielhauses bekannt ist ...“. Der letzte „La-Li“-Betreiber, Karsten Nann, arbeitete nach der Schließung des Kinos im Filmversandhaus Klaus Renner noch viele Jahre als Versanddisponent (und bedauerte auch später immer in Gesprächen mit Dritten die Schließung „seines“ geliebten „La-Li“-Kinos, er verstarb Anfang der 1990er Jahre).

Ab Ende der 1960er Jahre wurde das „La-Li“ nacheinander verschiedenen gewerblichen Nutzungen zugeführt, zuletzt hatte hier der Trödler Gerhard Grau eine ideale Lagerstätte für seine bei diversen Haushaltsauflösungen zusammengetragenen Utensilien gefunden. Grau, der viele Jahre auch Mitglied unseres Vereins war und dem wir u.a. die Überlassung

CAMERA

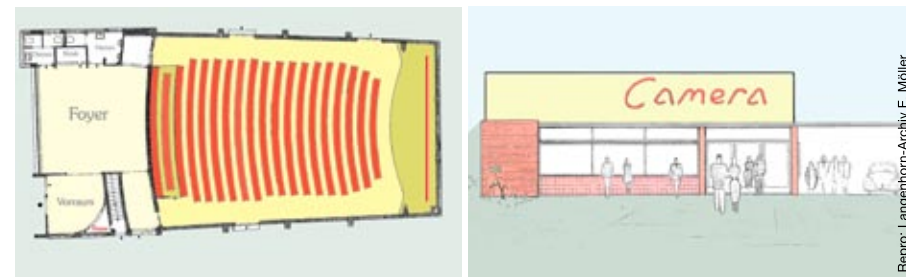
der „Pamir“-Filmkopien verdanken (die über diverse Umwege aus dem Nachlass des Produzenten Heinrich Klemme bei ihm gelandet waren,) verstarb 2003. Es dauerte einige Zeit, bis die Nachlassverwaltung die fast bis zur Decke mit Antiquitäten und Gerümpel aller Art gefüllten Räumlichkeiten wieder besenrein an die Verwaltung der Fritz-Schumacher-Siedlung übergeben konnte – eine anschließende Restaurierung brachte dann 2005 das Gebäude auch äußerlich seinem Originalzustand wieder nahe. Heute wird es wieder mit dem Namen „LaLi – Börner Kulturhaus“ als Veranstaltungssaal

mit ca. 180 Plätzen für Diavorträge und Theaterveranstaltungen genutzt.

Die „Camera“ in Glashütte

Die „Camera“ an der Tangstedter Landstraße 547 befand sich nur wenige Meter hinter der Stadtgrenze zu Hamburg bereits auf schleswig-holsteinischem Gebiet. Der Bauantrag für dieses Kino wurde im Frühsommer 1957 bei der Bauaufsicht des Kreises Stormarn gestellt und am 8. August 1957 genehmigt. Es wurde allerdings erst am 19. April 1958 fertig gestellt und bald darauf eröffnet – die erste Anzeige im „Heimatspiegel“ datiert von Ende August 1958, angekündigt wurden für den 29.08. bis 1.09.1958 das Lustspiel „Ein Amerikaner in Salzburg“ und vom 2.09. bis 4.09. 1958 der Abenteuerfilm „Heiße Erde“ – für Sonnabend und Sonntag hatte man härtere Kost im Programm, „Verbrecherzentrale Totenkopf“ und „Der goldene Götze“. Dieses Kino erhielt von vorneherein die damals revolutionäre CinemaScope-Breitwand-Technik. Das Publikum frequentierte sich neben der Einwohnerschaft von Glashütte und Garstedt auch aus den Bewohnern der nahe gelegenen Hamburger Siedlungen am Heidberg und der Häuser entlang der Straße Am Ochsenzoll. Doch dieses Lichtspieltheater wurde eines der ersten Opfer der Kinokrise – nach gerade einmal sechs Jahren Spielbetrieb schloss das Kino am 2. April 1962, die letzte Anzeige im „Heimatspiegel“ erfolgte am 29. März 1962. Der Kinobetreiber, ein Binnenschiffer, wollte sich laut einem Bericht im





Bauzeichnungen der „Camera“ an der Tangstedter Landstraße“ (1957/58)

„Heimatspiegel“ nicht mehr ständig mit rüpelhaften Jugendlichen herumärgern. 1963 erfolgte bereits ein Antrag auf Umwandlung in ein Geschäftshaus und am 5. September desselben Jahres meldete wiederum der „Heimatspiegel“: „Camera-Kino wird ‚Klein-Karstadt‘ – SB-Kaufhaus und weitere Sparkassenfiliale geplant“. Demzufolge war das Objekt bereits im Jahre zuvor unmittelbar nach der Schließung von der Quickborner Fleischwarenfabrik Max Faden KG erworben worden, 1964 wurde die Kinoeinrichtung in dem 460-Quadratmeterkomplex entfernt und am 25. Oktober 1965 eröffnete hier schließlich der angekündigte Supermarkt.

„Re-Li“ (Redderberg-Lichtspiele)

Der Gasthof „Zum Redderberg“ von Louis Schumacher hatte seit den 1920er Jahren als ein beliebtes Ausflugsziel im Grünen direkt an der Langenhorner Chaussee, einer damals noch ungeteerten Ausfallstrasse, etabliert – Erholungssuchende unterbrachen hier gerne ihre Fahrt mit

dem Automobil, wie zeitgenössische Fotos noch heute belegen. In den 1930er Jahren entstand dann ganz in der Nähe die Ansgarkirche, fast zeitgleich setzte eine intensive Bebauung der zuvor landwirtschaftlich genutzten Flächen in der näheren Umgebung ein, erschlossen teilweise durch neue Straßen wie den Reekamp (der an der Rückseite des besagten Gasthofs verlief). Anfang der 1950er Jahre lief die Wirtschaft „Zum Redderberg“ trotz der zahlreichen neuen Anwohner und einer bereits zuvor eingerichteten Kegelbahn nicht mehr so erfolgreich wie vor dem 2. Weltkrieg.

Da übernahm Richard Ernst Kuhn als neuer Pächter den „Redderberg“. Der am 26. August 1901 in Agstein/Kreis Braunsberg in Ostpreußen geboren Kuhn, welcher seit Ende der 1940er Jahre im Heschredder in Fuhlsbüttel wohnte, hatte zunächst ab 1930/31 als Filmvorführer beim Kinobetreiber Schipuckat arbeitet und für diesen kurzzeitig die Leitung eines Kinos übernommen und führte dann von 1931 bis 1938 als Inhaber selbst

ein Filmtheater, bevor er vorübergehend 1938/39 arbeitslos war. Zu Beginn des 2. Weltkriegs wurde er in die Wehrmacht eingezogen und zunächst als Funker in Königsberg eingesetzt, bevor er von 1940 an seine Tätigkeit als Filmvorführer beim „Amt Film“ im Rahmen der Truppenbetreuung in Polen (1940–42) und Holland (1943–45) fortsetzen konnte – allerdings für einen eher symbolischen Verdienst von nur 40 Reichsmark monatlich.

Nach Gefangenschaft und etlichen Gelegenheitsjobs sah Richard Kuhn 1956 die Chance, den „Redderberg“ durch die Einrichtung eines Kinobetriebes wieder einigermaßen profitabel zu machen, zumal das Kinogeschäft in jener Zeit noch



Der „Redderberg“ diente schon in den 1920er Jahren als Raststätte

sehr gut lief. So stellte er bei der zuständigen Bauprüfungsabteilung einen Antrag auf Einrichtung eines Lichtspieltheaters im Saal des Gasthofes „Redderberg“. Der bisher überwiegend für Veranstaltungen aller Art genutzte Saal wurde nach der Genehmigung durch die zuständigen Behörden entsprechend umgebaut – und pünktlich zu Sylvester, am Montag, dem 31. Dezember 1956, konnte der Spielbetrieb dann mit dem Kriminaldrama „Razzia in Paris“ gestartet werden.

Den Ankündigungen im „Hamburger Abendblatt“ zufolge gab es im „Re-Li“ zunächst gab es zwei Vorstellungen am Tag, um 18.30 und 20.45 Uhr; zusätzlich gab es dienstags und donnerstags jeweils auch eine Nachmittagsvorstellung um 16 Uhr. Für Neujahr war darüber hinaus zusätzlich eine Jugendvorstellung angekündigt worden. Ab Donnerstag, den 3. Januar 1957, lief hier dann der italienische Film „La Strada – Das Lied der Straße“, Samstagabend gab es um 23 Uhr zusätzlich den Reißer „Um Haaresbreite“

In der „Camera“ wurde am 2. April 1962 als letzter Film der John-Wayne-Western „Die Comancheros“ gespielt (hier kurz nach der Schließung)



Foto: Heimatspiegel-Archiv



Foto: Wolfgang Zachau

und sonntags um 16 Uhr sowie sonntags um 14 Uhr jeweils eine Jugendvorstellung. Ab diesem Zeitpunkt wurde auch montags um 16 Uhr regelmäßig eine preisermäßigte „Rentnervorstellung“ angeboten. Auch in der darauf folgenden Woche, ab Donnerstag, den 10. Januar 1957, gab es im „Re-Li“ am Samstag erneut eine Spätvorstellung mit dem Krimi „Blut im Schnee“.

Die Kuhns hatten den Start ihres Kinobetriebs zu einem günstigen Zeitpunkt gewählt: Am 28. Dezember 1956, also nur zwei Tage vor Beginn ihres Spielbetriebs, erschien im „Hamburger Abendblatt“ ein Bericht, der die neuesten Zahlen des Statistischen Landesamtes in Sachen Kinobesuche präsentierte: Demzufolge ging jeder Hamburger 21 Mal im Jahr ins Kino, 1956 hatten die Kinos demzufolge 37,6 Millionen Besucher alleine in der Hansestadt zählen können. Und am Sonnabend/Sonntag, dem 12./13. Januar 1957 dokumentierte das „Abendblatt“ im 2. Teil der Serie „Was ist los im deutschen Film?“ unter der Überschrift „500 Filme: Viel zu viele Film-Ateliers in Deutschland?“ die Entwicklung der letzten zehn Jahre: Demzufolge gab es 1946 2.125 ortsfeste Filmtheater in Deutschland, 1950 bereits 3.962 und 1955 existierten bundesweit dann über 6.239 Kinos! 496 Spielfilme wären im zurückliegenden Jahr 1956 in die Kinos gekommen, davon 124 deutsche, 19 österreichische, 211 amerikanische, 26 englische, 56 französische, 31 italienische und 29 Filme aus sonstigen Ländern. Weiter hieß es in dem Artikel: „Das deutsche Publikum bevorzugt in einer nicht zu unterbietenden Treue den deutschen Film; er erreicht einen Marktanteil von 50 Prozent.“

So verwundert es nicht, dass die „Re-Li“-Betreiber besonders stolz darauf waren, schon in der zweiten Spielwoche mit dem Jugenddrama „Die Halbstarke“ einen besonders kontrovers diskutierten deutschen Spielfilm im Programm zu haben. Und ab dem 18. Januar 1957 konnten sie mit dem österreichischen Film „Försterliesel“ („Ein echtes Volksstück aus den Bergen als Farbfilm“, mit Anita Gutwell und Rudolf Lenz) sogar pünktlich zum Filmstart eine Erstaufführung, gleichzeitig mit 14 anderen Hamburger Kinotheatern, präsentieren. Der Spielfilm „In all diesen Nächten“ rundete dann ab dem 25. Januar 1957 das Programm im „Re-Li“ im Eröffnungsmont ab.

Im Jahre 1958 wurde die Vorführtechnik auf CinemaScope umgerüstet – ein Anamorphot sorgte nun dafür, dass die Bilder die gewünschte Breite auf der Leinwand besaßen. Gezeigt wurden nach wie vor überwiegend populäre Filme als Nachspielprogramm.

Noch gut kann sich Edith Reschke daran erinnern, wie sie 1961 als junge Frau im „Re-Li“ das Bürgerkriegsdrama „Vom Winde verweht“ erstmals auf der Leinwand sah: „Viel gingen wir – mein Mann Hans und ich – in jenen Jahren ehrlich gesagt gar nicht ins Kino, zumal wir erst im Jahr zuvor in den Ritterskamp gezogen waren. Der aber war ja nicht weit entfernt vom Kino und so gingen wir einmal zusammen mit unserem damaligen Untermieter also doch einmal in dieses gemütliche Lichtspieltheater, das übrigens sogar eine feste Kinobestuhlung hatte – und sahen uns dort das überlange amerikanische Melodram an, wobei wir dann die Pause nutzten, um dort im ‚Redderberg‘ ein Eis zu essen.“

Die Gaststätte „Zum Redderberg“ 1972, kurz vor dem Abriss – der Eingang zum ehemaligen Kino (links) ist bereits seit längerem zugunagelt

Richard Kuhn verstarb am 4. Juli 1966 überraschend an einem Herzinfarkt auf der Fahrt mit der Ambulanz ins Krankenhaus, seine Frau Martha Hedwig Kuhn (geborene Stelzner) führte von nun an den Betrieb alleine weiter. Aber das Kinogeschäft erwies sich als immer unprofitabler, zunehmend weniger Zuschauer kamen ins „Re-Li“. Den Anzeigen im „Hamburger Abendblatt“ zufolge präsentierte



das „Re-Li“ am 5. April 1967 zeitgleich mit acht anderen Kinos sogar noch einmal eine Erstaufführung: „Das Geheimnis des Doktor Z“ (der Werbeanzeige zufolge „ein Gruselschocker für starke Nerven, die teuflische Erfindung eines verbrecherischen Arztes“). Das endgültige Aus kam dann einen Monat später – zum gleichen Zeitpunkt übrigens, an dem auch das konkurrierende „La-Li“ schloss. Am 13. April lief im „Re-Li“ zunächst noch einmal der Jerry-Cotton-Film „Die Rechnung eiskalt serviert“, danach gab es für die folgenden zwei Wochen keine Filmstart-Mitteilungen in der Presse mehr, erst am 11. Mai 1967 lief den Anzeigen zufolge noch einmal von Freitag bis Sonntag der Italo-Western „Für eine Flut voll Dollar“ und am Montag und Dienstag der Spielfilm „Der Verführer“. Der definitiv letzte Film, „Die Baroneß“, wurde am Donnerstag, den 18. Mai 1967 im „Hamburger Abendblatt“ angekündigt, die genauen Spiel- tage und Laufzeiten des Films im „Re-Li“ wurden bereits gar nicht mehr detailliert aufgeführt. Einige Zeit später wurde der Nebeneingang zum Kino mit Sperrholz-Platten zugemauert, während der benachbarte Wirtschaftsbetrieb noch ein paar Jahre weiter- lief. 1973 rückten schließlich auch hier die Bagger zum endgültigen Abriss des Gesamtkomplexes an, zugunsten einer neuen Reihenhausbauung.

So lassen sich die zahlreichen Umbauten und genauen Besitzverhältnisse dieses Objektes aus heutiger Sicht leider nur noch ansatzweise rekonstruieren. Gut in Erinnerung hingegen hat das „Re-Li“ beispielsweise Michael Gösel, der seinerzeit zusammen mit seinem Vater ab 1955 als Reklame-Expedit



für den Filmverleiher Warner Bros. Deutschland tätig war und sich noch gerne an die Gespräche mit Richard Kuhn, dem damaligen Geschäftsführer, erinnert (die Witwe Martha Hedwig Kuhn blieb übrigens auch nach der Schließung ihres Betriebes dem Stadtteil Langenhorn treu und zog ein paar hundert Meter weiter ins so genannte „Inflationshaus“ an der Langenhorner Chaussee 406).

„Palette“-Kino und Nachfolge-Kino „Spectrum“

Nur knapp 200 Meter von der Hamburger Stadtgrenze und dem Ochsenzoll entfernt lag das Kino „Palette“ an der Ohechaussee 11 in Garstedt. Am Donnerstag, den 4. Juli 1957, fand um 20 die festliche Eröffnungsvorstellung statt: Nach dem Kulturvorfilm „Insel zwischen zwei Kontinenten“ folgte eine kurze Ansprache des Bauherrn Hinrich Plambeck (später manchmal auch etwas scherzhaft als „Mit-Erfinder“ des heutigen Norderstedts bezeichnet), danach wurde dann das farbenprächtige Musical „Der König und ich“ mit Yul Brynner gezeigt.

Das Kino wurde gleich mit der damals modernsten Technik ausgerüstet und setzte damit – ähnlich wie das „Savoy“ und das „Grindel“ in Hamburg – ganz auf den Trend Ende der 1950er Jahre, Breitwand-Filme mit hohen Schauwerten zu zeigen. Die ersten Filme waren demzufolge auch bildgewaltige Musicals oder Dramen mit Landschaftspanoramen wie der französische Abenteuerfilm „Dem Satan ins Gesicht gespuckt“. Das Programm des Kinos wurde in

oben: Das neue „Palette“-Kino spielt zur Eröffnung am 4. Juli 1957 „Der König und ich“, wenig später lief dann der Abenteuerfilm „Dem Satan ins Gesicht gespuckt“

links: Die Familie Plambeck kurz nach der Eröffnung.

rechte Seite: Langenhorns Zentrum mit den Standorten von „La-Li“, „Re-Li“ und „Apollo“/„Smoky“ (historischer Ausschnitt aus der Dt. Grundkarte von 1967 mit freundl. Genehmigung des Staatsarchivs Hamburg)



den 1970er und 1980er Jahren auch häufig in den Hamburger Zeitungen in der Rubrik „Kinoprogramm in der Hansestadt“ abgedruckt, obgleich es ja eigentlich bereits auf schleswig-holsteinischem Gebiet lag.

Oliver Bostedt, der dort als 17-jähriger Aushilfsvorführer seine ersten Erfahrungen sammelte, erinnert sich: „Während meiner Ausbildung habe ich quasi so nebenbei in der ‚Palette‘ das Vorführen von der Pike auf gelernt. Das Kino war ein 584-Plätze Haus mit einer 11 mal 4,50 Meter breiten Bildwand, als Wanddekoration gab es ein Arrangement aus Lampen an der Wand, dass einer Malerpalette glich. Es war eines der ganz wenigen Kinos, das über zwei Vorhänge, einen großen, braunen Samtvorhang sowie einen leichteren, blauen Vorhang verfügte. Es wirkte wirklich toll, wenn das Gloria- bzw. Constantin-Zeichen erschien – und wir dann Zeichen vereinbarten, wann welcher Vorhang geöffnet wurde. Gelernt habe ich an einer Ernemann-X mit Wasserkühlung, noch mit Kohle (Lichtbogen). Wir hatten auch einen Gong. Der ehemalige Theaterleiter, Willi Müller, sagte mir mal: Wenn die ‚Parkhof-Lichtspiele und wir gleichzeitig die Abendvorstellungen beginnen, dann ist der Stromverbrauch hier in Garstedt so groß, dass überall die Lichter ausgehen werden. Das passierte aber natürlich nicht. Und Müller sagte auch: Wer einmal Kinoluft geschnuppert hat, kommt nie mehr davon los. Er sollte, zumindest was meine Person betrifft, auch tatsächlich recht behalten.“

Bis Juni 1978 betrieb die Familie Plambeck das Kino selbst, am 1. Juli des Jahres ging es dann durch Vermittlung des damaligen Werbemittlers Gustav Carini an die Programmokino-Betreiber Gerd Fölster und Arndt Eggers („Magazin“). Letzterer erinnert sich heute: „Wir haben dann dort – wie auch in unseren anderen Programmkinos – monatliche Spielpläne mit bis zu vier verschiedenen Filmen am Tag, überall verbreitet. Das war neu und funktionierte immer für einige Jahre sehr gut. Am 30. Juni 1982 lief unser Pachtvertrag mit Plambeck aus. Die Betriebsergebnisse der ‚Palette‘ waren noch gut, aber nicht so verführerisch, um die Mietforderungen Plambecks erfüllen zu wollen. Unser Vertrag lief aus und plötzlich stand das Ehepaar Ehrichsen bei Plambeck auf der Matte. Die Ehrichsens teilten das Kino mit Plambecks Hilfe in 3 Säle auf. Ich konnte ihre Mietkonditionen natürlich nicht, aber sie mussten bereits nach zwei Jahren das Kino an einen neuen Betreiber, Mario Carini, übergeben. Carinis Werbefirma wurde übrigens dann ja bald darauf von Heinz Riechs UFA geschluckt.“

Die neue „Palette“ hatte nach dem Umbau nun statt einem großen drei kleinere Säle mit jeweils nur noch 70, 78 und 178

Plätzen. Es war zuletzt ein typisches Vorstadtkino mit Verzehr-tischen in allen drei Sälen. Große Setzrisse, offenbar durch ein langsames Absacken der Bausubstanz des auf morastigen Grund errichteten Kinogebäudes verursacht, die nur mit aufwendigen und kostspieligen Maßnahmen zu beheben gewesen wären, förderten die Entscheidung, den Kinobetrieb am 2. Mai 2001 an dieser Stelle zu beenden. Die Abnahme des Gebäudes erfolgte am 26. Juni und der Abriss begann dann knapp zwei Jahre später, am 19. Mai 2003. Ersetzt wurde es letztlich durch das bereits am 28. August 1997 in Norderstedt-Mitte eingerichtete „Spectrum“-Kinocenter (ein paar Jahre wurden beide Kino-Center sogar gleichzeitig parallel vom gleichen Betreiber geführt). Das „Spectrum“ hat ebenfalls drei Säle mit 105, 132 und 267 Plätzen. Es befindet sich im Stadtkern von Norderstedt und ist damit weiter als die „Palette“ vom Hamburgischen Einzugsgebiet entfernt, nahe der U-Bahn-Station Norderstedt-Mitte.

Heutige Situation

Mit der Schließung des „Palette“-Kinos Anfang 2001 in Norderstedt nahe der Hamburgischen Landesgrenze verloren die Einwohner in Hamburgs Norden schließlich auch die letzte Alternative zu einer langen Fahrt in die Innenstadt-Kinos. Mitte der 1990er Jahre konnte man in den Lokalblättern zwar kurzzeitig von Überlegungen lesen, auch ein Multiplex-Kino in den weiteren Ausbau des Einkaufszentrums Langenhorner Markt am Krohnstieg zu integrieren. Doch da zu diesem Zeitpunkt bereits das „Overscreening“, das Überangebot an gigantischen Kinocentern deutlich erkennbar wurde, nahmen die Investoren schnell wieder Abstand von diesen Überlegungen; stattdessen wurden gigantische Supermärkte, Ärztezentren und Parkhäuser an dieser Stelle errichtet, die zweifellos mehr Gewinn versprachen. So bleibt der Norden Hamburgs wohl auch in Zukunft kinomäßig unterversorgt, zumal sich bedauerlicherweise auch kürzlich die Pläne zur Reaktivierung des Kinobetriebs der „Alstertal-Lichtspiele“ am Ratsmühlendamm in Fuhlsbüttel aufgrund unrealistischer Mietforderungen der Gebäudeeigentümer wieder zerschlugen (ein renommierter Programmokino-Betreiber hatte bereits Interesse an den im Moment leerstehenden Räumlichkeiten signalisiert). ●



Für die Unterstützung bei der Erstellung dieses Beitrags dankt der Autor herzlich Erwin Möller (ehrenamtlicher Stadtteilarchivar von Langenhorn), Dr. Manfred von Essen (Stadtarchiv Norderstedt), der Familie Plambeck, Oliver Bostedt und Michael Töteberg (letzterer hat den Konflikt um die Einrichtung des „La-Li“ durch akribische Archivrecherchen ermittelt).

75 Jahre farbige Schmalfilme – und schon früher

Von Gert Koshofer

Die nunmehr 75-jährige Geschichte des modernen Farbfilms begann 1935 mit Kodachrome. Sie erlebte ihre Hoch-Zeit in den 1970er und 1980er Jahren mit vielen Filmtypen aller großen Hersteller. Schon seit 1928 es farbige Schmalfilme nach Verfahren, die aber auf der additiven Farbmischung beruhten. Dazu gehörten vor allem die Linsenrasterfilme.

Kodachrome Farbumkehrfilm von 1942

Farben vom Schwarzweißfilm durch einen optischen Trick

Kodak brachte im August 1928 Kodacolor als 16mm Schmalfilm nach dem Linsenraster-Verfahren auf den amerikanischen Markt. Die Linsenrasterfilme waren nur schwarzweiß, die Farben wurden erst bei der Projektion mit Hilfe eines Farbenfilters aus drei senkrechten roten, grünen und blauen Streifen auf der Silberwand sichtbar. Sie waren gleichsam codiert im Film enthalten, der dazu auch mit dem entsprechenden Farbenfilter aufgenommen werden musste. Der Film war auf der Rückseite linsenförmig geprägt und wurde durch sie belichtet. Bei der Projektion wurden die Streifenbilder mittels der „Linsen“ optisch den zugehörigen Filtersegmenten zugeführt und färbten so das Bild ein. Dabei ging viel Licht verloren, weshalb ein lichtstarker Projektor nötig war. Das erforderliche Objektiv für Kodacolor-Aufnahmen besaß eine Lichtstärke von 1:1,9, die nicht abgeblendet werden durfte, weil sonst das Farbgleichgewicht gestört worden wäre. Die Konkurrenz Agfacolor 16mm folgte im Sommer 1932. Agfacolor besaß einen wesentlich feineren Raster als Kodacolor. Es waren aber ebenfalls lichtstarke Kameraobjektive (1:1,5) erforderlich. Für die Vorführung wurde ein spezieller metallischer „Agfacolor-Lichtbildschirm“ geliefert.

Erster Mehrschichtenfilm: Kodachrome

Die bessere Lösung für den farbigen Schmalfilm konnten nur die subtraktiven Verfahren bringen. Dabei bestehen die Filme aus entwickelten Farbstoffen in den Grundfarben Gelb, Purpur und Blaugrün. Als Kodachrome-Erfinder berühmt geworden sind Leo Godowsky jun. und Leopold Mannes, doch auch Kodachrome geht letztlich auf den Deutschen Dr. Rudolf Fischer zurück. Als Betriebsleiter der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin hatte er schon 1911/1912 in zwei Patenten das elegante Prinzip des dreischichtigen Filmaufbaus und der Farbstoffherzeugung mit Hilfe von Farbkupplern beschrieben. Kein Filmhersteller war aber damals schon in der Lage, hauchdünne Schichten übereinander zu gießen und die Farbkuppler von der Abwanderung in andere Filmschichten abzuhalten.

Die beiden Amerikaner Godowsky und Mannes, eigentlich beruflich der Musik

Moderner Super-8-Film von Kodak: Farbnegativ mit ISO/ASA 500, sehr lichtempfindlich

verbunden, wurden 1927 auf die deutschen Patente aufmerksam. Sie hatten bereits vorher mit farbigen Kinofilmen experimentiert. Kodak-Forschungschef Dr. Mees holte sie 1931 zu sich nach Rochester. Dort erhielten sie Unterstützung von rund 100 Chemikern und am 15. April 1935 konnte der „Ciné-Kodak Kodachrome Safety Film“ zunächst für 16mm-Kameras vorgestellt werden. Er folgte einer Variante der Vorschläge von Dr. Fischer, nämlich der Beimischung der Farbkuppler zu den Entwicklerlösungen. Dadurch erhielt Kodachrome seine berühmte hohe Schärfe. Im Oktober 1936 kam der Film auch auf den deutschen Markt.

1960 war Kodachrome der weltweit bekannteste und meistbenutzte Farbfilm nicht nur bei Schmalfilmen, nachdem schon 1947 85% aller Amateurfilme damit gedreht worden waren. 1961 folgten deutliche Verbesserungen: Der mehr als doppelt empfindlichere Kodachrome II erhielt dünnere Schichten, die nun sogar zu Gunsten von Belichtungsspielraum und Feinkörnigkeit doppelt aufgebaut waren, und wurde noch schärfer. Das neue Filmmaterial war eine ideale Ausgangsbasis für den im Mai 1965 zuerst in den USA erscheinenden Kodachrome Super 8 Film. Die Filmfläche war um 50% größer und die spezielle Filmkassette erleichterte das Einlegen in die neuen Kameras. 1974 folgten die neuen Filme Kodachrome 25 (Tageslicht) und Kodachrome 40 (Kunstlicht). Die Ausbreitung der Camcorder, insbesondere die digitale Bildaufzeichnung, und der in Vergleich zu den anderen Schmalfilmen kompliziertere Entwicklungsprozess mit seinen 14 Stufen führten zur Aufgabe von Kodachrome Super 8 im Mai 2005 und im Folgejahr auch für 16mm. Das rief weltweit große Proteste hervor. Bis zum Ende dieses Jahres werden Kodachrome Filme nur noch bei Dwayne's in Parsons, Kansas, USA, entwickelt.

Das universelle Agfacolor

In relativ kurzer Zeit wurde bei Agfa als zweiter Hersteller ein „moderner“ Farbfilm ausgearbeitet. Agfacolor-Neu kam im November 1936 auf den Markt. Da sich hier die drei Farbkuppler bereits in den Schichten befanden, war das Agfacolor-Verfahren universell: Es konnten nicht nur Dia- und Schmalfilme, sondern auch Negativ/Positiv-Materialien hergestellt



werden. Nach dem II. Weltkrieg wurden die Agfacolor Schmalfilme in der alten Filmfabrik in Wolfen und in der dann neu errichteten in Leverkusen selbständig weiter entwickelt. 1960 kam mit Agfacolor CT 13 der erste für das Schmalfilmformat ausgearbeitete und daher niedriger empfindlichen Film heraus, 1963 gefolgt von dem in der Bildschärfe verbesserten CT 13 S. Dieser Film war als Konkurrenz zu Kodachrome II gedacht, dem er zwar farblich überlegen war, aber in der Schärfe nicht an ihn heran reichte. Agfa Wolfen brachte 1963 den ebenfalls niedriger empfindlichen UT 13 heraus.

Wie Kodak führte auch Agfa-Gevaert 1965 ihren ersten Super 8 Film (CK 17) ein. Der größte Verbesserungsschritt gelang dann 1980 mit Agfa Moviechrome 40, der gegenüber seinem Vorgänger Agfachrome Super 8 kein störendes Kornrauschen sowie reinere Farben zeigte. In der Farbwiedergabe übertraf er auch Kodachrome 40, ohne wiederum dessen Schärfe und Feinkörnigkeit einzuholen. Nach dem Vorbild von Kodak Ektachrome 160 wurde Moviechrome 40 auch ein hochempfindlicher Typ 160 zur Seite gestellt. 1994 gab Agfa-Gevaert, Leverkusen, mit Agfa Moviechrome 40 den Schmalfilmverkauf auf.

Mehr Filme nach den Vorbildern von Kodak und Agfa

Kodachrome und Agfacolor-Neu blieben nur kurze Zeit konkurrenzlos. Weitere Filmfabriken suchten nach dem II. Weltkrieg nach Möglichkeiten, auch mit farbigen Schmalfilmen ins Geschäft zu kommen. Da boten sich die inzwischen bewährten Verfahren von Kodak und Agfa an. Wegen seiner überragenden Schärfeleistung und hohen Farbstabilität strebten sie vor allem danach, Kodachrome nach zu machen. Dabei kam ihnen der Ablauf der Schlüsselpatente von Kodak zugute, wenngleich sie zum Teil für den Farbentwicklungsprozess an Kodak Lizenzgebühren entrichten mussten.



Die japanischen Hersteller Konishiroku (Sakuracolor) und Fuji (Fujicolor) begannen damit ihren Einstieg in Farbfilm. In den USA folgte der ehemalige Kodak-Mitarbeiter Bill Brown mit seinen Dynachrome und Dynachrome Filmen und in Europa kamen nicht nur Ilford in England, sondern auch Perutz (Perutz Color C14), München, damit heraus. Auch die ersten Fujichrome Single 8 Filme waren noch mit Kodachrome verwandt, bevor sie 1973 auf das Ektachrome-Verfahren umgestellt wurden. Single 8 war – in Anlehnung an die Agfa 8mm Movex-Kassette, jedoch mit Film auf Polyester-Unterlage – 1965 in Konkurrenz zu Super 8 getreten und diesem technisch überlegen.

Bei Agfacolor 1945 wurden die Patente infolge des verlorenen Krieges zwangsweise frei. 1952 konnte daher Gevaert als ersten Schmalfilm Gevacolor R5 herausbringen, der 1959–1960 von Zeiss Ikon als „Ikolor U12“ auf den westdeutschen Markt gebracht wurde. Ebenfalls 1952 folgte Ferraniacolor aus Italien. Dieser Film verdankte seine Fabrikation der maßgeblichen Mitwirkung ehemaliger Agfa-Chemiker. Ferraniacolor wurde weiter entwickelt bis zu den 3M Color Movie Filmen, worin die Filmmarke nach der Übernahme durch den amerikanischen 3M-Konzern 1964 umbenannt worden war. Anso in USA gehörte bis 1941 zum deutschen I.G. Farbenkonzern und damit zur Agfa. So war man dort schon 1938 in der Lage, Agfacolor 16mm Filme als „Anso Color“ herzustellen. Nachdem das Werk 1941 als Feindvermögen beschlagnahmt worden war, nahm Anso 1942 die Filmfabrikation wieder auf und produzierte Anso Color 16mm zunächst nur für die US Army. Analog zu den höher empfindlichen Ansochrome (1955) und Super Ansochrome (1957) Diafilmen folgten entsprechende 16mm Filme, die nicht nur noch höher empfindlich waren, sondern auch in der Körnigkeit und Farbwiedergabe wesentlich verbessert wurden. Für das 8mm-Format hatte Anso aber das Kodachrome-Verfahren gewählt.

Auch Ektachrome Schmalfilme
Kodak arbeitete aber schon während des II. Weltkriegs ein zweites Farbverfahren aus, bei dem die Farbkuppler, eingebettet in einer öligen Harzsubstanz, tröpfchenförmig fein in die Schichten verteilt werden, weshalb man sie auch „ölgeschützte, wasserunlösliche Kuppler“ nennt. Dieses „Ektachrome-Verfahren“ wird heute im Prinzip für alle Farbfilm angewandt. Als erste Amateur-Schmalfilme kamen 1967 die Ektachrome II Filme heraus. Die Weiterentwicklung führte über Ektachrome 40 und 160 bis zu Ektachrome 100D Super 8. Dank des Ektachrome-Verfahrens waren höhere Filmempfindlichkeiten möglich. Die führende Rolle von Kodak auf dem westlichen Weltmarkt, aber auch die Qualität der Ektachrome Filme in Farben und Feinkörnigkeit bewog viele Hersteller, sich auch zu Gunsten höherer Filmempfindlichkeiten das Ektachrome-Verfahren zu übernehmen. Die wesentlich einfachere Filmverarbeitung bewirkte auch den Umstieg von Filmen des Kodachrome-Typs bei 3M, Fujifilm, Konica (Sakurachrome) und für die Purpurschichten der Moviechrome Filme auch Agfa-Gevaert.

Mitte der 1980er Jahre verloren Super 8 und Single 8 Filme gegenüber Video an Bedeutung. Fujifilm hat das Ende des Verkaufs des letzten Fujichrome Single 8 Films Typ R25N für März 2012 angekündigt. Unternehmen wie Retro Enterprises, Tokio, kaufen unperforiertes Fujichrome Diafilmmaterial auf und lassen davon Single 8 Filme schneiden, die unter der Marke Cinevia vertrieben werden. Auch Super 8-Filme werden weiterhin angeboten, darunter der neue Ektachrome 100D. Firmen wie Wittner Cinetec in Hamburg lassen neben Kodak den Schmalfilm weiterleben. ●

Dieser Beitrag erschien in Heft III/2010 der Zeitschrift „PHOTODeal“ (Verlag Rudolf Hillebrand, Neuss; www.photodeal.de). Drei Folgen zum Thema finden sich im Magazin schmalfilm 3–5/2010 (www.schmalfilm.de).

Kodachrome Umkehrfilm von 1938

Einführung in die Tabelle Farbumkehr-Schmalfilme

Recherche: Gert Koshofer

Die Filme sind alphabetisch und nicht chronologisch geordnet, außer, wenn der Filmname über mehrere Zeiträume derselbe blieb. Die Tabelle beruht auf Angaben in der Literatur (Fachbücher und Zeitschriften), die häufig lückenhaft und widersprüchlich waren, auf Druckschriften und Informationen von Herstellern sowie auf den von Gert Koshofer von 1963 bis 1983 regelmäßig in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Marktübersichten. Eine Gewähr für Vollständigkeit und Richtigkeit kann nicht übernommen werden. Redaktion und Verfasser sind daher für Ergänzungen und Korrekturen dankbar.

Erklärungen

* = Vertriebsmarkenfilm

Formate:

- 2 x 8 = Doppel-8-Spule
- 8 = 8 mm
- 16 = 16 mm
- 95 = 9,5 mm
- Doppel-Super 8 = Wendekassette mit Super-8-Film
- Single 8 = Single-8-Kassette (vorführkompatibel mit Super 8)
- Super 8 = Super-8-Kassette

Hersteller/Vertrieb:

Firmen ohne Länderangabe in Klammern befinden/befanden sich in Deutschland (VEB Agfa = VEB Filmfabrik Agfa Wolfen, DDR)

ASA:

Soweit die Filmempfindlichkeit nicht original in ASA angegeben wurde, wurde sie für die Tabelle dahin umgerechnet.

Typ:

- K = Kunstlichtfilm (bei Super 8 für Tageslicht mit in Kamera eingebautem Orangefilter vorgesehen);
- Typ A für eine Farbtemperatur von 3.400 Kelvin
- Typ B (auch bezeichnet als tungsten type) 3.200 Kelvin
- T = Tageslichtfilm
- U = Universal (Tages- u. Kunstlicht ohne Filter)

Zeitraum:

- Zeit, in welcher der Film hergestellt bzw. vom Hersteller oder Vertrieb verkauft wurde
- Bei Zeilen im Fettdruck ist der Film noch auf dem Markt

V = Verfahren:

- a = Kodachrome (Farbkuppler in den Entwicklerlösungen)
- b = Agfacolor (wasserlösliche, fettgebundene Farbkuppler in den Filmschichten)
- c = Ektachrome (ölgeschützte, wasserunlösliche Farbkuppler in den Filmschichten)
- d = Perutz (wasserunlösliche Farbkuppler ohne Ölbildner in den Filmschichten)

Super-8-Kassettenpackungen von Agfa: Produkte der 1970er Jahre



Filmname	Hersteller/Vertrieb	Formate (mm)	Zeitraum	ASA/Typ	Verfahren	Prozess	Anmerkungen
3M Color Movie	3M Ferrania (I)	2x8	1969 – 1976	25 T	b		gegenüber Ferrania MC 25 und MC 40 A verbessert, auf Polyester-Unterlage, in den USA unter der Marke Dynachrome im Handel, auch unter den Vertriebsmarken Camcolor (Australien), Gratispool und Prinzcolor (England) sowie Focal Color Movie (USA) erhältlich
3M Color Movie	3M Ferrania (I)	2x8	1969 – 1976	40 K	b		gegenüber Ferrania MC 25 und MC 40 A verbessert, auf Polyester-Unterlage, in den USA unter der Marke Dynachrome im Handel, auch unter den Vertriebsmarken Camcolor (Australien), Gratispool und Prinzcolor (England) sowie Focal Color Movie (USA) erhältlich
3M Color Movie 160	3M Ferrania (I)	Super 8	Um 1980	160 K	c	EM-25	
3M Color Movie 160G	3M Ferrania (I)	Super 8	Um 1980	160 U	c	EM-25	
3M Color Movie II	3M Ferrania (I)	2x8	1977 – 1985	25 T	c	EM-25	gegenüber 3M Color Movie durch Umstellung des Verfahrens feinkörniger und farbgesättigter, wieder auf herkömmlicher Triacetat-Unterlage
3M Color Movie II	3M Ferrania (I)	Super 8	1977 – 1985	40 K	c	EM-25	gegenüber 3M Color Movie durch Umstellung des Verfahrens feinkörniger und farbgesättigter, wieder auf herkömmlicher Triacetat-Unterlage
3M Color Movie Universal	3M Ferrania (I)	Super 8	1969 – 1976	40 K	b		Super-8-Film auf Polyester-Unterlage
Agfa Moviechrome 40	Agfa-Gevaert	Super 8	1980 – 1991	40 K	c/d		auch als PLUS Filme mit Magnetspur für nachträgliche Vertonung vorbespurt und als Sound-Kassette mit 2-Spur-Magnetton für Direktion erhältlich; wurde dreimal verbessert, wobei jeweils andere Filmpackungen verwendet wurden. Die Produktion endete 1991, der Verkauf 1994, aber die Entwicklung wurde noch bis 1996 aufrechterhalten (in Gera)
Agfa Moviechrome 160	Agfa-Gevaert	Super 8	1980 – 1985	160 K	c/d		auch als PLUS Filme mit Magnetspur für nachträgliche Vertonung vorbespurt und als Sound-Kassette mit 2-Spur-Magnetton für Direktion erhältlich ab 1976 auch als Super-8-Plus-Film mit Magnetton-Spur
Agfachrome	Agfa-Gevaert	Super 8	1974 – 1980	40 K	b/c		Empfindlichkeitsangabe nominal 13/10° DIN, tatsächlich entsprechend ASA 10
Agfacolor	I.G. Farben	16	1938 – 1945	10 T	b		
Agfacolor	I.G. Farben	8, 2x8	1939 – 1945	12 T	b		
Agfacolor	I.G. Farben	16	1938 – 1945	K	b		Die Filmempfindlichkeit wurde je nach Emulsion in der Gebrauchsanleitung angegeben.
Agfacolor CK 16	Agfa-Gevaert	8, 2x8, 16	1960 – 1967	32 K	b		
Agfacolor CK 17	Agfa-Gevaert	Super 8	1965 – 1974	40 K	b		
Agfacolor CK 17	Agfa-Gevaert	2x8, 16	1967 – 1975	40 K	b		in den USA als Agfachrome CK 17 auf dem Markt
Agfacolor CK 17 (IV)	Agfa-Gevaert	Super 8	1972	40 K	b/c		Vorgänger von Agfachrome Super 8, nur in Holland und Belgien sowie bei Neckermann erhältlich.
Agfacolor CK 17 (IV)	Agfa-Gevaert	2x8, 16	1975 – 1977	40 K	b/c		ab 1975 mit Agfachrome-Emulsion (Verfahren b/c)
Agfacolor CT 13	Agfa AG	2x8, 16	1958 – 1963	16 T	b		
Agfacolor CT 13 S	Agfa AG, Agfa-Gevaert	2x8, 16	1963 – 1977	16 T	b		in der Feinkörnigkeit verbesserter Film, seit 1964 in den USA als Agfachrome CT 13 S auf dem Markt
Agfacolor CT 13 S	Agfa-Gevaert	Single 8	1965 – 1967	16 T	b		auf Triacetat- statt Polyester-Unterlage
Agfacolor CUT	Agfa AG	8, 2x8, 16	1952 – 1958	25 T	b		16-mm-Film wurde später eingeführt
Agfacolor CUK	Agfa AG	8, 2x8, 16	Ca. 1954 – 1960	25 K	b		
Agfacolor K	VEB Agfa	8, 2x8, 16	1946 – 1956	16 K	b		Bis 1952 wurde der Film durch die Agfa AG, Leverkusen, auch in Westdeutschland verkauft.
Agfacolor-Neu	I.G. Farben	16	1937 – 1938	2,5 T	b		Empfindlichkeitsangabe 7/10° DIN, tatsächlich entsprechend ASA 2,5
Agfacolor T	VEB Agfa	8, 2x8, 16	1946 – 1964	16 T	b		Bis 1952 wurde der Film durch die Agfa AG, Leverkusen, auch in Westdeutschland verkauft. 16-mm-Film nur bis 1955, dann abgelöst durch UT 16
Agfacolor UK 14	VEB Agfa	8, 2x8, 16	1963	20 K	b		1964 wurde der Filmname in Orwocolor geändert.
Agfacolor Ultra UK 16	VEB Agfa	2x8, 16	1957 – 1963	32 K	b		
Agfacolor Ultra UT 16	VEB Agfa	16	1955 – 1964	32 T	b		
Agfacolor UT 13	VEB Agfa	8, 2x8	1963	16 T	b		1964 wurde der Filmname in Orwocolor geändert.
Anso Color	Agfa-Anso (USA)	16	1938 – 1941	16 T	b		entspricht Agfacolor
Anso Color 235	Anso (USA)	16	1942 – 1955	12 T	b		bis 1946 nur für das US-Militär geliefert
Anso Moviechrome 8	GAF/Anso (USA)	2x8	1959 – 1967	20 T	a	K-11	
Anso Moviechrome 8	GAF/Anso (US)	2x8	1963 – 1967	16 K	a	K-11	
Anso Moviechrome II	GAF/Anso (USA)	2x8	1967 – 1968	25 T	a	K-11	
Anso Moviechrome II A	GAF/Anso (USA)	2x8, Super 8	1967 – 1968	40 K	a	K-11	
Ansochrome 231	GAF/Anso (USA)	16	1955 – 1963	32 T	b	AR-1	
Ansochrome 232	GAF/Anso (USA)	16	1955 – 1963	32 K	b	AR-1	
Ansochrome II	GAF/Anso (USA)	2x8	1967 – 1977	25 T	a	K-11	
Ansochrome II A	GAF/Anso (USA)	2x8, Super 8	1967 – 1977	40 K	a	K-11	
Ansochrome D/50	GAF/Anso (USA)	16	1963 – 1968	50 T	b	AR-1/AR-2	Prozess AR-2 ab 1965
Ansochrome D/100	GAF/Anso (USA)	16	1965 – 1968	100 T	b	AR-1/AR-2	ab 1971 neue Bezeichnung GAF Color Movie
Ansochrome D/64 2311	GAF/Anso (USA)	16	1968 – 1976	64 T	b	AR-1/AR-2	ab 1971 neue Bezeichnung GAF Color Movie; wahlweise auf PE-Unterlage erhältlich
Ansochrome D/200 2230	GAF/Anso (USA)	16	1965 – 1976	200 T	b	AR-1/AR-2	ab 1971 neue Bezeichnung GAF Color Movie; pushbar bis ASA 1000, konnte auch zum Negativfilm mit steiler Gradation entwickelt werden
Ansochrome D/500 2550	GAF/Anso (USA)	16	1967 – 1976	500 T	b	AR-1/AR-2	ab 1971 neue Bezeichnung GAF Color Movie; ersetzte Ultra Speed Ansochrome und war pushbar bis ASA 1000
Ansochrome Professional 241	GAF/Anso (USA)	16	1956 – 1963	12 K	b	AR-1	feinkörniger, flacher graduierter Film als Vorlage für Duplikatkopien
Ansochrome Professional 242	GAF/Anso (USA)	16	1963 – 1966	25 K	b	AR-1	mit flacher Gradation, ab 1963 wahrscheinlich nach dem Rezept des Agfacolor CT 13 S hergestellt
Ansochrome T/100 2240	GAF/Anso (USA)	16	1963 – 1976	100 K	b	AR-1/AR-2	ab 1971 neue Bezeichnung GAF Color Movie
Brillant*	Neckermann	2x8	1965 – 1967	25 T	b		hergestellt von Ferrania (Ferraniacolor)
Brillant*	Neckermann	2x8	1967 – 1970	32 T	a	K-11/K-12	entspricht Dynachrome 25 mit höherer Empfindlichkeitsangabe, ab 1968 Prozess K-12
Brillant*	Neckermann	Super 8	Um 1970	40 K	a	K-12	entspricht Dynachrome 40
Brillant-Super*	Neckermann	2x8	Um 1970	25 T	b		hergestellt von Ferrania (Ferraniacolor)



links
Super-8-Filme aus Japan – von Konica in den 1970er Jahren hergestellt

Mitte
Fuji Single-8-Filme: links der heute noch lieferbare R25N Tageslichtfilm, rechts der frühere Kunstlichtfilm RT200 Sakurachrome



rechts
Amerikanische Super 8 Filme von Ferrania/3M aus den 1970er Jahren

Table with columns: Filmname, Hersteller/Vertrieb, Formate (mm), Zeitraum, ASA/Typ, Verfahren, Prozess, Anmerkungen. Lists various film types like Brillant-Super, Cine Chrome, and Eastman Reversal.

Table with columns: Filmname, Hersteller/Vertrieb, Formate (mm), Zeitraum, ASA/Typ, Verfahren, Prozess, Anmerkungen. Lists various film types like Ferrania MC 40 A, Fujichrome R25N, and Fujichrome RT200.



Filmname	Hersteller/Vertrieb	Formate (mm)	Zeitraum	ASA/Typ	Verfahren	Prozess	Anmerkungen
Ilfochrome 25	Ilford (GB)	2x8	1962 – 1965	25 T	a	Ilford	1964 verbessert
Ilford Colorcine	Ilford (GB)	2x8	1965 – 1968	25 T	a	Ilford	verbessertes Film, wurde nach Aufgabe des Verkaufs durch Ilford noch eine Zeit lang an die englische Drogeriekette Boots geliefert (Boots Colorcine) und später durch Agfa Moviechrome 40 abgelöst
Kahl UT 18 Chrome*	Kahl Film	8,2x8,16, Super 8, Doppel-Super 8	Seit ca. 2000	50 T	c		Identität nicht bekannt, von Kahl nicht mitgeteilt
Kahl UT 21 Chrome*	Kahl Film	2x8, Super 8, Doppel-Super 8	Seit ca. 2000	100 T	c		Identität nicht bekannt, von Kahl nicht mitgeteilt
Karat Natural Color*	Karat Films (USA)	2x8, 16	Um 1954	10 T	b		entspricht Anso Color, später vielleicht Dynacolor. Der Name Karat soll später in Karo umgetauft worden sein
Karat Natural Color*	Karat Films (USA)	2x8, 16	Um 1954	16 K	b		entspricht Anso Color, später vielleicht Dynacolor. Der Name Karat soll später in Karo umgetauft worden sein
Kodachrome	Kodak (USA)	16	1935 – 1938	6 T	a		Entwicklung mit kontrollierter Diffusion
Kodachrome	Kodak (USA)	8	1936 – 1938	10 T	a		Entwicklung mit kontrollierter Diffusion
Kodachrome 5262	Kodak (USA)	8,2x8, 16	1938 – 1946	6 T	a		Entwicklung mit selektiver Nachbelichtung
Kodachrome A	Kodak (USA)	16	1935 – 1938	8 K	a		Entwicklung mit kontrollierter Diffusion
Kodachrome A	Kodak (USA)	8	1936 – 1938	8 K	a		Entwicklung mit kontrollierter Diffusion
Kodachrome A	Kodak (USA)	8,2x8, 16	1938 – 1945	8 K	a		Entwicklung mit selektiver Nachbelichtung
Kodachrome (I)	Kodak (USA)	8, 2x8, 16	1945 – 1948	10 T	a	P-12A	auf die Hälfte verkürzte Entwicklungszeit bei höherer Bädertemperatur
Kodachrome (II)	Kodak (USA)	8,2x8, 16	1948 – 1962	10 T	a	P-14/ K-11	Der Entwicklungsprozess wurde zunächst als P-14 bezeichnet, um mit der Freigabe der Filmentwicklung 1955 in K-11 umbenannt zu werden
Kodachrome (II A)	Kodak (USA)	8, 2x8, 16	1945 – 1951	16 K	a	P-12A	auf die Hälfte verkürzte Entwicklungszeit bei höherer Bädertemperatur
Kodachrome (II A)	Kodak (USA)	8,2x8, 16	1951 – 1962	20 K	a	P-14/ K-11	Der Entwicklungsprozess wurde zunächst als P-14 bezeichnet, um mit der Freigabe der Filmentwicklung 1955 in K-11 umbenannt zu werden
Kodachrome 25 7267	Kodak (USA)	16, Doppel-Super 8	1974 – 2002	25 T	a	K-14	Um 1977 wurde für einige Länder auch die Konfektionierung Doppel-Super 8 eingeführt, 16-mm-Film noch bis 2006, Sound Film 1974-1998 hergestellt
Kodachrome 40 A	Kodak (USA)	8, 2x8	1974 – 1992	40 K	a	K-14	
Kodachrome 40 A (KMA)	Kodak (USA)	Super 8	1974 – 2005	40 K	a	K-14	Um 1977 wurde für einige Länder auch die Konfektionierung Doppel-Super 8 eingeführt, 16-mm-Film noch bis 2006, Sound Film 1974-1998 hergestellt; 1973-1997 auch als Tonfilmkassette mit vorbespurtem Film, 1978-1998 war der Film auch in rückspulbarer 60 m Super-8-Kassette (Laufzeit: 13 Min.) für entsprechend geeignete Kameras auf den Markt
Kodachrome 40 A 7270	Kodak (USA)	16	1974 – 2006	40 K	a	K-14	
Kodachrome II	Kodak (USA)	8, 2x8, 16, 95	1961 – 1974	25 T	a	K-12	
Kodachrome II A	Kodak (USA)	8, 2x8, 16, 95	1961 – 1974	40 K	a	K-12	
Kodachrome II A	Kodak (USA)	Super-8, Doppel-Super 8	1965 – 1974	40 K	a	K-12	1974 führte Kodak den Kodachrome II Sound Film mit vorbespurtem Film ein
Kodachrome Commercial 5268	Kodak (USA)	16	1946 – 1958	10 K	a	P-14/ K-11	mit flacher Gradation und einentwickelter Silbermaske als Kopiervorlage; abgelöst durch Eastman Ektachrome Commercial Film Type 7255
Kodachrome Sound Movie A	Kodak (USA)	Super 8	1974 – 1998	40 K	a	K-14	
Kodak 64T*	Color-City Image (USA)	Super 8	Um 2009	64 K	c	E-6	entspricht dem Diafilm Ektachrome 64T und ersetzt Kodachrome 40 Super 8
Kodak Type G Ektachrome 160	Kodak (USA)	Super 8	1976 – 1986	160 U	c	EM-25/ EM-26	1981 Feinkörnigkeit und Schärfe verbessert, dann Entwicklung im neuen Prozess EM-26; vor allem für Kodak XL Kameras (ohne Filter) bestimmt
Kranzchrome C17*	Kranseder	Super 8	Um 1975	40 K	b		hergestellt von Konishiroku (Sakuracolor SCA)
Kranzchrome S16*	Kranseder	Super 8	1971 – 1975	25 T	b		entspricht 3M Color Movie Film, hergestellt in Italien
Kranzcolor*/Kranzchrome S16*	Kranseder	Super 8	1968 – 1971	32 T	a		entspricht Dynachrome 25 mit höherer Empfindlichkeitsangabe, ab 1968 Prozess K-12; 1971 von Kranzcolor umbenannt in Kranzchrome
Kranzcolor*/Kranzchrome S17*	Kranseder	2x8, Super 8	1967 – 1971	40 K	a	K-11/ K-12	hergestellt von Dynacolor; Prozess K-12 ab 1968; 971 von Kranzcolor umbenannt in Kranzchrome
Kranzchrome S17*	Kranseder	Super 8	1971 – 1975	40 K	b		entspricht 3M Color Movie Film, hergestellt in Italien
Kranzcolor CK17*	Kranseder	2x8	1966 – 1968	40 K	a	K-11	hergestellt von Dynacolor
Kranzcolor S 15*	Kranseder	2x8	Um 1969	25 T	a	K-12	hergestellt von Dynacolor
Kranzcolor-S*	Kranseder	2x8	Um 1964	12 T	a	K-11	hergestellt von Dynacolor
Mc.Gregor Color*	Mc.Gregor (USA)	8, 16	1952 – 1955	10 T	a	P-14/ K-11	hergestellt von Dynacolor; Der Entwicklungsprozess wurde zunächst als P-14 bezeichnet, um mit der Freigabe der Filmentwicklung 1955 in K-11 umbenannt zu werden; 16 mm wurde 1953 eingeführt
Mc.Gregor Color*	Mc.Gregor (USA)	8, 16	1952 – 1955	16 K	a	P-14/ K-11	hergestellt von Dynacolor; Der Entwicklungsprozess wurde zunächst als P-14 bezeichnet, um mit der Freigabe der Filmentwicklung 1955 in K-11 umbenannt zu werden; 16 mm wurde 1953 eingeführt
Minori Chrome*	Minori (J)	2x8, 16	Um 1961	32 T	b		hergestellt von Anso/GAF
Natural Color	Dynacolor (USA)	2x8	1957 – 1963	10 T	a		andere Marke für Dynacolor Film
Ogachrome*	Obergassner	2x8	1965 – 1968	10 T	b		hergestellt von Ferrania (Ferraniacolor mit niedrigerer Empfindlichkeit)
Ogachrome*	Obergassner	2x8	Um 1970	25 T	b		entspricht Ferrania MC 25
Ogachrome*	Obergassner	2x8, Super 8	Um 1970	40 K	b		entspricht Ferrania MC 40A
Orwochrom UK3	Orwo	16	1977 – 1984	80 K	b/d	Orwo 9186/ 6N1	Fernsehfilm mit flacher Gradation, kompatibel mit Gevachrome-Verarbeitung
Orwochrom UK17	Orwo	2x8, 16, Super 8, Doppel-Super 8	1975 – 1991	40 K	b	Orwo 9165	Super 8 erst etwa seit 1980; bei etwas niedrigerer Empfindlichkeit in der Farbwiedergabe verbessert gegenüber Orwocolor UK 18
Orwochrom UT15	Orwo	2x8, 16, Super 8, Doppel-Super 8	1975 – 1991	25 T	b	Orwo 9165	Super 8 erst etwa seit 1980
Orwocolor UK14	Orwo	8,2x8,16	1964 – 1965	20 K	b		entspricht noch Agfacolor UK 14
Orwocolor UK18	Orwo	2x8,16, Doppel-Super 8	1965 – 1975	50 K	b		
Orwocolor UT13	Orwo	2x8, 95, Doppel-Super 8	1964 – 1975	16 T	b		Doppel-Super-8-Film erst ab 1969
Orwocolor UT16	Orwo	16	1964 – 1975	32 T	b		entspricht noch Agfacolor Ultra T
Pathescope Colour*	Pathé (GB)	2x8	Um 1965	25 T	b		hergestellt von Ferrania (Ferraniacolor)
Perfect Color*	Perfect (USA)	2x8	Um 1963	10 T	a		von Gevaert/Gevaert-Agfa (Belgien) für den US-Markt hergestellt, zuletzt mit höherer Empfindlichkeit

links

Kodak-Produktpalette: Schwarzweiß-, Farbnegativ- und Farbumkehrfilme in Super 8 Kassetten

rechts

Orwo-Filme aus der DDR: Doppel-Super 8 (links) und Doppel-8



Filmname	Hersteller/Vertrieb	Formate (mm)	Zeitraum	ASA/Typ	Verfahren	Prozess	Anmerkungen
Peruchrome*	Agfa-Gevaert	Super 8	1968 – 1974	40 K	b		preiswerter Film, entsprach Agfacolor CK 17 Super 8 [Verfahren b]
Peruchrome*	Agfa-Gevaert	Super 8	1975 – 1980	40 K	b/c		preiswerter Film, entsprach Agfachrome
Peruchrome 40*	Agfa-Gevaert	Super 8	1980 – ca. 1995	40 K	c/d		preiswerter Film, entsprach Agfa Moviechrome 40
Perutz Color C14	Perutz	2x8	1960 – 1962	20 T	a		
Perutz Color CUS*	Agfa-Gevaert	2x8	1965 – 1975	10 T	b		entspricht Agfacolor CT 13 S mit niedrigerer Filmempfindlichkeit
Porst Color*	Photo Porst	Super 8	Um 1976	40 K	b		hergestellt von Konishiroku (Sakuracolor SCA)
Porst Super 8*	Photo Porst	Super 8	Um 1983	40 K	c/d		preiswerter Film, entsprach Agfa Moviechrome 40
Pro 8mm Reversal Film Super8/85*	Pro8mm (USA)	Super 8, 16 mm	Seit ca. 2009	100 T	c	E-6	enthält den neuen Ektachrome 100D
Reporter Color*	Kaufhof u. a.	2x8	1964 – 1970	10 T	a	K-11	Hersteller Dynacolor; Prozess K-12 ab 1968; ab 1969 Empfindlichkeit ASA 25
Reporter Color*	Kaufhof u. a.	2x8, Super 8	Um 1969	40 K	a	K-12	hergestellt von Dynacolor
Revue Superchrome 40*	Foto Quelle	Super 8	1985 – ca. 1986	40 K	c/d		mit Tonspur und in „Direct Sound“-Ausführung (mit Haupt- und Ausgleichsspur für die direkte Tonaufnahme und sofortige Wiedergabe nach der Entwicklung) ein, hergestellt; von Agfa-Gevaert
Revue Superchrome DC 8*	Foto Quelle	Super 8	1986 – ca. 1994	40 K	c/d		entspricht Agfa Moviechrome 40, auch als Tonfilm erhältlich
Revue Superchrome RC*	Foto Quelle	Super 8	Um 1980 – ca. 1986	40 K	c	EM-25	entspricht 3M Color Movie II
Revuechrome*	Foto Quelle	Super 8	1967 – 1969	40 K	a	SK-91	hergestellt von Dynacolor
Revuechrome*	Foto Quelle	2x8	1969 – ca. 1970	25 T	b		entspricht Ferrania MC 25
Revuechrome*	Foto Quelle	Super 8	1969 – ca. 1978	40 K	b		entspricht 3M Color Movie Film, hergestellt in Italien; auf Polyester-Unterlage
Revue Color*	Foto Quelle	2x8	1962 – 1968	10 T	b		hergestellt von Gevaert (Gevacolor R5)
Ringfoto Chrome C17*	Ringfoto	Super 8	Um 1974	40 K	b		entspricht 3M Color Movie Film, hergestellt in Italien
Sakurachrome 40 A	Konishiroku (J)	Super 8	1977 – ca. 1985	40 K	c	ME-4	
Sakurachrome 160 A	Konishiroku (J)	Super 8	1977 – ca. 1985	160 K	c	ME-4	
Sakura Color	Konishiroku (J)	2x8	1947 – 1962	10 T	a		nur in Japan erhältlich
Sakuracolor 40 A	Konishiroku (J)	Super 8	Ab 1977	40 K	b		gegenüber Sakuracolor SCA feinkörniger und schärfer, auf Polyester-Unterlage als Super-8-Film 1967-1969 hergestellt
Sakuracolor Reversal	Konishiroku (J)	2x8, Super 8	1962 – 1972	25 T	b		
Sakuracolor Reversal TV 6292	Konishiroku (J)	16	Um 1977	100 K	c	ME-4	Farbfernsehfilm mit flacher Gradation
Sakuracolor SCA	Konishiroku (J)	Super 8	1969 – 1977	40 K	b		
Sears Color*	Sears Roebuck (USA)	2x8	1962 – ca. 1970	10 T	a	K-11/K-12	hergestellt von Dynacolor; Prozess K-12 ab 1968; später Empfindlichkeit erhöht auf ASA 25
Sears Color*	Sears Roebuck (USA)	2x8	1962 – ca. 1970	16 K	a	K-11/K-12	hergestellt von Dynacolor; Prozess K-12 ab 1968; später Empfindlichkeit erhöht auf ASA 40, auch Super 8
Spectra V 500*	Spectra Film (USA)	Super 8	Um 2006	50 T	c	E-6	enthält den farbsatten Fujichrome Velvia 50 Professional Diafilm und wird auch von Frank Bruinsmas S8 Reversal Lab in Rotterdam vertrieben
Super Ansochrome 225	Anso (USA)	16	1957 – 1963	100 T	b		
Super Ansochrome 226	Anso (USA)	16	1957 – 1963	100 K	b		
Svema CO	Fabrik Nr. 3 (UdSSR)	8,2x8, 16	Seit 1949	T, K	b		im Laufe der Zeit verschiedene Filmtypen, hergestellt in Shostka, Ukraine (UdSSR); um 1976 waren erhältlich die Filmtypen CO 22D (ASA 25, Tageslicht), CO 32D (ASA 40, Tageslicht) und CO 90L (ASA 100, Kunstlicht) in den Formaten 8 mm, 2x8 mm, Super 8 und Doppel-Super 8
Technichrome*	Technicolor (USA)	2x8	Um 1963	25 T	a		entspricht Anso Moviechrome II
Technichrome A*	Technicolor (USA)	2x8	Um 1963	16 K	a		entspricht Anso Moviechrome
Technichrome A*	Technicolor (USA)	Super 8	Um 1975	40 K	b/c		hergestellt von Agfa-Gevaert (Agfachrome)
Technicolor 8*	Technicolor (USA)	2x8	1961 – 1966	20 T	a		entspricht Anso Moviechrome
Technicolor*	Technicolor (USA)	2x8, 16	1962 – 1968	10 T	a	K-11	von Gevaert/Gevaert-Agfa (Belgien) für den US-Markt hergestellt, zuletzt mit höherer Empfindlichkeit
Technicolor*	Technicolor (USA)	2x8	1967 – ca. 1974	25 T	a	K-11	entspricht Anso Moviechrome II
Technicolor A*	Technicolor (USA)	2x8, 16	1962 – 1968	16 K	a	K-11	von Gevaert/Gevaert-Agfa (Belgien) für den US-Markt hergestellt, zuletzt mit höherer Empfindlichkeit
Technopan Color*	Technical & Optical Equipment (GB)	2x8	1966 – 1968	25 T	b		hergestellt in Shostka, Ukraine (UdSSR)
Telecolor*	Mondo Foto Optik	Super 8	Um 1968	40 K	b		hergestellt von Ferrania (Ferraniacolor)
Telecolor C15*	Mondo Foto Optik	2x8	Um 1966	25 T	b		hergestellt von Ferrania (Ferraniacolor); teilweise auch Dynachrome mit niedrigerer Empfindlichkeit (ASA 10)
Tetenal Color*	Tetenal	2x8	1965 – 1966	16 T	b		hergestellt von Ferrania (Ferraniacolor mit niedrigerer Empfindlichkeit)
Tower Color*	Sears, Roebuck (USA)	2x8	1955 – 1959	10 T	a	K-11	hergestellt von Dynacolor
Tower Color A*	Sears, Roebuck (USA)	2x8	1955 – 1959	16 K	a	K-11	hergestellt von Dynacolor
Turachrome*	Turaphot	2x8	1963 – 1964	10 T	a	K-11	hergestellt von Dynacolor
Turachrome*	Turaphot	2x8	1963 – 1964	16 K	a	K-11	hergestellt von Dynacolor
Turachrome*	Turaphot	2x8	Ab 1972	25 T	b		entspricht 3M Color Movie Film, hergestellt in Italien
Turachrome*	Turaphot	Super 8	Ab 1972	40 K	b		entspricht Ferrania MC 40A
Turachrome*	Turaphot	Super 8	Um 1975	40 K	b		hergestellt von Konishiroku (Sakuracolor SCA)
Turachrome*	Turaphot	Super 8	Um 1978	40 K	c		hergestellt von Konishiroku (Sakurachrome 40 Type A)
Turachrome 2*	Turaphot	2x8, Super 8	1964 – 1970	25 T	a	SK-91	hergestellt von Dynacolor
Turachrome 2*	Turaphot	2x8, Super 8	1965 – 1970	40 K	a	SK-91	hergestellt von Dynacolor
Ultra Speed Ansochrome	GAF/Anso (USA)	16	1965 – 1967	250 T	b		für technisch-wissenschaftliche Zwecke, pushbar bis ASA 500 und mehr
Unichrome*	Universa	2x8	1968 – 1969	25 T	a	K-11	hergestellt von Dynacolor
Wittner Chrome 25D*	Wittner Cinetec	2x8	2001 – 2005	25 T	a	K-14	Restbestand Kodachrome 25, inzwischen ausverkauft
Wittner Chrome 40T	Wittner Cinetec	Super 8, Doppel-Super 8	2006 – 2008	40 K	a	K-14	Restbestand Kodachrome 40 A, inzwischen ausverkauft
Wittner Chrome 100D*	Wittner Cinetec	2x8, 16, Super 8, Doppel-Super 8	Seit 2005 2005 – 2010 für Super 8	100 T	c	E-6	enthält den neuen Ektachrome 100D; wurde in Super 8 nur geliefert, bis Kodak den Film als Super-8-Kassette auf den Markt brachte; andere Konfektionierungen weiter erhältlich
Witner Chrome F64T*	Wittner Cinetec	16	Seit 2005	64 K	c	E-6	enthält Fujichrome T64 Professional (RTP II) Diafilm
Wittner Chrome V50D*	Wittner Cinetec	2x8, 16, Super 8, Doppel-Super 8	Seit 2005	50 T	c	E-6	enthält den farbsatten Fujichrome Velvia 50 Professional Diafilm und wird auch von Frank Bruinsmas S8 Reversal Lab in Rotterdam vertrieben

Rolf Meyer und die Junge Film-Union

Zur Sonderausstellung im Filmmuseum Bendestorf

vom 1. Juni bis 30. November 2010

Von Walfried Malleskat

Filmhistoriker zählen Rolf Meyer zu den Vergessenen. Zu unrecht? Die Sonderausstellung zu Ehren seines 100. Geburtstages rückt ihn in unser Bewusstsein und versucht sein Lebenswerk zu würdigen. Den Schwerpunkt der Schau bildet seine Bendestorfer Schaffensphase. Hier erarbeitete er seinen cineastischen und gesellschaftlichen Höhepunkt und musste ebenso seinen jähen Fall erleben. Anhand von Bild-Texttafeln, Film-Plakaten, Drehbüchern, Programmheften und Fotos lebt das Wirken Rolf Meyers wieder auf.

Rolf Meyer war einer der wesentlichen Pioniere, die nach dem 2. Weltkrieg deutsche Spielfilme erst wieder möglich gemacht haben. Die deutsche Filmwirtschaft verdankt ihm viel. Neben den namhaften Filmstars wie Lil Dagover, Marika Röck, Gustav Fröhlich und Theo Lingens bot er dem Nachwuchs Chancen. Die großen Karrieren von Hildegard Knef, Ruth Leuwerik oder Hardy Krüger wären ohne die von Rolf Meyer gegründete Junge Film-Union nicht vorstellbar.

Die Kriegswirren hatten ihn nach Bendestorf verschlagen. Hier fand der Flüchtling Unterkunft und Arbeit. Die britischen Besatzer machten ihn zum kommissarischen Bürgermeister von Bendestorf. Er beschaffte Versorgungsgüter und hielt den Heideort am Leben. Durch seine Produktionsfirma fanden neben den künstlerischen Mitarbeitern viele hundert Menschen im Studio Arbeit. Die Film-Ateliers gaben dem Ort Glanz und verliehen ihm Anziehungskraft. Der 35-Jährige war nicht filmunerfahren: In den 1930er und 40er Jahren hatte Meyer in Berlin vornehmlich als Drehbuchautor gearbeitet. Seine Filmografie umfasst neben 49 Spielfilmen auch diverse Kurz-, Kultur- und Dokumentarfilme. 1946 führte Meyer Regie in dem legendären Trümmerfilm „Zugvögel“, der erste in den Westsektoren gedrehte Film.

Von 1947 bis 1952 produzierte die Junge Film Union in Bendestorf 20 Spielfilme, darunter den legendären Willi Forst-Streifen „Die Sünderin“ mit Hildegard Knef. Die provokante Story des Films und eine kurze Nacktszene lösten den ersten großen Film-Skandal in der Bundesrepublik aus und lockten ein Millionenpublikum in die Kinos. 1950 wurde Meyer in den Vorstand des Verbandes Deutscher Filmproduzenten gewählt, auch im Verwaltungsrat der in Hamburg

produzierten Neuen Deutschen Wochenschau war er vertreten.

Zum einjährigen Bestehen seiner Firma schrieb Meyer in einer Festschrift: „Am 1. April 1947 erteilte mir die britische Militär-Regierung die Lizenz für die Junge Film-Union in Hamburg und Berlin. Damit war das Signal gegeben,



mit meinen Mitarbeitern – richtiger muss ich sagen: mit meinen Freunden sofort mit der Filmerei anzufangen. Der Name „Junge Film-Union“ ist für uns verpflichtend, nur will er nicht zu eng verstanden sein, denn er ist keinesfalls vom Geburtsdatum her zu werten. Nachwuchs natürlich um jeden Preis – jeder unserer Filme zeigt neue Gesichter, auch in den Hauptrollen. Aber junge Ideen erhoffen wir

auch von den altbewährten Künstlern und Technikern der Filmindustrie.“ Die JFU sollte ein Markenzeichen werden, Meyer verband den Namen mit der Zielsetzung, dass sich „unter meiner Leitung eine Anzahl junger filmbesessener Leute zusammenschließen, die wiederum mit jungen Menschen und mit jungen gegenwartsnahen Themen Filme drehen“ will.

Ende 1951 fand Meyers Glanz ein abruptes Ende. Bei einem Autounfall wurde er schwer verletzt. Meyers Kreditgeber, vor allem die niedersächsische Landesbank wurden ungeduldig, weil die Zinszahlungen ausblieben. Die Firma wurde unter Zwangsverwaltung gestellt, die Filmproduktion kam zum Erliegen, und 1952 musste Meyer für seine Firma Konkurs anmelden. Der Versuch, mit dem Komponisten Michael Jary 1953 eine neue „Junge Film-Union GmbH“ zu gründen, schlug fehl. Es begann für Rolf Meyereinjuristisches Nachspiel. Er wurde strafrechtlich verfolgt, mehrfach verhaftet und letztendlich 1956 wegen Betruges verurteilt. Während der Verhandlung ließ sich niemand als von Meyer geschädigt ermitteln, kein Gläubiger hatte ihn angezeigt, so dass der Eindruck einer Verurteilung aus politischen Gründen entstand. Rolf Meyer erholte sich von den demütigenden, schikanierenden Strapazen nicht, er starb 1963 völlig verarmt.

Als einzigartige Besonderheit werden in der Bendestorfer Ausstellung Szenenbilder als Originalzeichnungen des Berliner Filmarchitekten Erich Kettelhut für Meyers Streifen „Sensation in Remo“ zu sehen sein. Erich Kettelhut (1893 – 1979) zählt zu den erstrangigen Szenenbildnern der deutschen Filmgeschichte. Unter anderem hat er für Fritz Langs Metropolis gearbeitet. Die Zeichnungen sind eine freundliche Leihgabe der Deutschen Kinemathek. ●

rechts
Rolf Meyer (mitte) und Gustav Fröhlich (r.)
Drehbesprechung 1947, „Wege im Zwielicht“

linke Seite
Filmprogramm für Rolf Meyers ersten
Nachkriegsfilm, „Zugvögel“ (1946)



Rolf Meyer Spielfilmproduktionen 1947 bis 1952 (JFU Bendestorf)

FILMTITEL	JAHR	REGIE	PRODUKTION	DARSTELLER
MENSCHEN IN GOTTES HAND	1947	Rolf Meyer	Junge Film-Union	Paul Dahlke, Marie Angerpointner
WEGE IM ZWIELICHT	1947	Gustav Fröhlich	Junge Film-Union	Gustav Fröhlich, Sonja Ziemann
DIE SÖHNE DES HERRN GASPARY	1948	Rolf Meyer	Junge Film-Union	Lil Dagover, Hans Stüwe
DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE	1948	Johannes Meyer	Junge Film-Union	Winnie Markus, Gustav Fröhlich
DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND	1949	Albert Benitz	Junge Film-Union	Eva Ingeborg Scholz, Dietmar Schönherr
DER BAGNOSTRÄFLING	1949	Gustav Fröhlich	Junge Film-Union	Paul Dahlke, Käthe Dorsch
DREIZEHN UNTER EINEM HUT	1949	Johannes Meyer	Junge Film-Union	Ruth Leuwerik, Inge Landgut
DIESER MANN GEHÖRT MIR	1949	Paul Verhoeven	Junge Film-Union	Heidmarie Hatheyer, Gustav Fröhlich
DIE WUNDERSCHÖNE GALATHEE	1949	Rolf Meyer	Junge Film-Union	Hannelore Schroth, Victor de Kowa
DIE LÜGE	1950	Gustav Fröhlich	Junge Film-Union	Sybille Schmitz, Will Quadflieg
DER FALL RABANSER	1950	Kurt Hoffmann	Junge Film-Union	Hans Söhnker, Inge Landgut
MELODIE DES SCHICKSALS	1950	Hans Schweikart	Junge Film-Union	Brigitte Horney, Victor de Kowa
TAXI-KITTY	1950	Kurt Hoffmann	Junge Film-Union	Hannelore Schroth, Carl Raddatz
DIE SÜNDERIN	1950	Willi Forst	Styria-Film GmbH & JFU	Hildegard Knef, Gustav Fröhlich
PROFESSEUR NACHTFALTER	1950	Rolf Meyer	Junge Film-Union	Johannes Heesters, Maria Litto
HILFE, ICH BIN UNSICHTBAR	1951	E. W. Emo	Junge Film-Union	Theo Lingens, Fita Benkhoff
SENSATION IN SAN REMO	1951	Georg Jacoby	Junge Film-Union	Marika Röck, Peter Pasetti
ES GESCHEHEN NOCH WUNDER	1951	Willi Forst	Junge Film-Union	Hildegard Knef, Willi Forst
DIE CSARDASFÜRSTIN	1951	Georg Jacoby	Styria-Film GmbH & JFU	Marika Röck, Johannes Heesters
KÖNIGIN DER ARENA	1952	Rolf Meyer	Corona Film	Maria Litto, Hans Söhnker



Foto: Comi-Press

Vor der „Tagesschau“ gab es die „Wochenschau“ Hamburg als Produktionsort eines untergegangenen Mediums 1950–1977

Von Joachim Paschen

Ende 2009 wurde ohne große öffentliche Aufmerksamkeit der 60. Geburtstag der ersten Wochenschau in deutscher Hand nach dem zweiten Weltkrieg gefeiert – in Berlin, obwohl die Geburtsurkunde am 8. Dezember 1949 in Hamburg ausgestellt worden war. In Abgrenzung von der dem Propagandaminister Goebbels unterstellten Kriegswochenschau nannte sich die Firma „Neue Deutsche Wochenschau GmbH“. Mit der Bildung der Bundesrepublik hatten die westlichen Siegermächte den Deutschen das Recht der aktuellen Filmberichterstattung übertragen. Da die Wochenschau bei der Außendarstellung eines Landes als „Tor zur Welt“ galt, lag es nahe, die neugegründete Firma in Hamburg anzusiedeln.

Die Anteile der Gesellschaft übernahm zu 100 Prozent die Bundesregierung, die den Aufsichtsrat beherrschte, auch wenn sie den Vorsitz dem SPD-Mann Kurt Fengefisch überließ, dem Generaldirektor des wichtigsten Kreditgebers, der Hamburgischen Landesbank. Die Unabhängigkeit der Wochenschau sollte ein Verwaltungsrat garantieren. Ihm gehörten 15 Vertreter der Parteien, der Geldgeber und wichtiger Organisationen an: vom Olym-

pischen Komitee, von der Filmbewertung, vom Nordwestdeutschen Rundfunk; den Vorsitz hatte der Hamburger Kultursenator Heinrich Landahl (SPD) inne. Für mehr als ein Vierteljahrhundert war Hamburg der Ort, von wo ein Großteil der deutschen Kinos in der Bundesrepublik mit Wochenschauen beliefert wurde.

Anfang Januar 1950 bezogen Redaktion und Produktion ihr Quartier, ein rot geklinkertes Stadthaus in der Heil-

wigstraße, das sich der kunstsinnige Bankierssohn Aby Warburg 1926 für seine kulturwissenschaftliche Bibliothek hatte errichten lassen, die 1933 nach London „emigrierte“. Bereits Anfang Februar 1950 wurde die erste Ausgabe der NEUEN DEUTSCHEN WOCHENSCHAU ausgeliefert zusammen mit dem Versprechen: „Wir wollen den Atem der Zeit bannen. Wir wollen die lebendige Geschichte unserer Tage im Bild festhal-



ten.“ Der Aufmacher hatte geradezu symbolische Bedeutung: Die Aufnahmen von einem Stapellauf in Hamburg demonstrierten, dass es mit der freien Wirtschaft in Deutschland wieder aufwärts geht. Das Ausland war mit mehreren Berichten vertreten: In Kalifornien wurde die Grapefruit-Königin gewählt (ein „leckeres Früchtchen“ lautet der Kommentar), in Florida zeigten Kleinkinder ihre Schwimmkünste; aus Jugoslawien meldete sich Tito mit einem Protest gegen Stalin zu Wort; in der britischen Afrika-Kolonie Uganda führten „Eingeborene“ wilde Tänze vor. Mehr als die Hälfte dieser Ausgabe war dem Wintersport in Garmisch gewidmet.

Woche für Woche wurde nun ein zehn- bis zwölfminütiger Film produziert, der im Schnitt aus acht Beiträgen bestand, die eine Hälfte zu Ereignissen aus der Bundesrepublik, die andere mit Berichten aus dem Ausland. Jede Woche sollte der Kinogänger mit einer bunten Mischung aus Politik, Sensationen und aktuellen Sportereignissen aufs Neue unterhalten werden. Vom Umfang her hielten sich diese drei Sparten etwa die Waage; für Mode, Kultur und Wissenschaft blieb nur ein kleiner Rest. An politischen Berichten waren die Kinobesucher am wenigsten interessiert, aber die NDW fühlte sich zu einer relativ breiten Berichterstattung verpflichtet. Der erste deutsche Politiker, der in der Wochenschau auftrat, war Bundespräsident Theodor Heuss bei einem Besuch in Düsseldorf und Hamburg (Nr. 2 v. 10.2. und Nr. 6 v. 6.3.1950).

Jeden Montag war der große Sichtungstag im Haus an der Heiligwigstraße: Aus dem Kopierwerk Geyer in Hamburg-Rahlstedt war das von den Kameraleuten abgelieferte und entwickelte Filmmaterial und vom Flughafen die von den ausländischen Wochenschauen angebotenen Berichte eingetroffen. Die Redaktion entschied über die Auswahl und Reihenfolge. Am Dienstag wurden die einzelnen Berichte geschnitten, ein Kommentar wurde geschrieben und von Hermann Rockmann gesprochen, den man sich vom Nordwestdeutschen Rundfunk „ausgeliehen“ hatte. Schließlich wurde eine Begleitmusik aus dem Archiv besorgt bzw. später frisch komponiert (siehe dazu den Beitrag über den Wochenschau-Komponisten Gerhard Trede im

Hamburger FLIMMERN, Heft 13/2006); noch am selben Abend wurde im Tonstudio alles zusammen gemischt. Am Mittwoch mussten die Kopien gezogen werden, in den ersten Jahren maximal 250 Stück; am Abend wurden sie an die Kinos verschickt, die für 100 DM das Recht zur „Erstaufführung“ gebucht hatten; in sechs nachfolgenden Wochen wurde es für die Kinos dann immer billiger.

In der zweiten Wochenhälfte erfolgte die Archivierung der Restmaterialien; die Redaktion betrachtete (selbst)kritisch die neuesten Ausgaben der anderen Wochenschauen, die deutschen Kinos angeboten wurden: Aus Baden-Baden kam *Blick in die Welt*, hervorgegangen aus der Wochenschau für die französische Besatzungszone; in München wurde nach wie vor die seit 1945 existierende Besatzungswochenschau *Welt im Film* vor allem für die Länder der ehemaligen US-Besatzungszone produziert; über Frankfurt wurde eine deutsche Fassung der *Fox Tönenden Wochenschau* der 20th Century Fox vertrieben; aus Berlin kam hin und wieder eine Kopie des *Augenzeugen*, der Wochenschau der Sowjetischen Besatzungszone. Dann begann die Planung für die nächste Ausgabe, und die Kameramänner machten sich auf den Weg zu ihren Drehorten.

Die NDW aus Hamburg hatte zunächst weniger als 1000 Kinos vor allem in Nord- und Westdeutschland für sich erwärmen können, rund ein Drittel der Filmtheater in der Bundesrepublik und in Westberlin. Man rechnete mit Anlaufschwierigkeiten und nicht mit Gewinnen. Jede Ausgabe kostete in der Produktion etwa 20.000 DM; jede

Kopie sollte durch Verleih etwa 250 DM einbringen. Die Durchsetzung auf dem Markt verlief schleppend. Im ersten Jahr hatte man mit einem Verlust von 500.000 DM gerechnet, tatsächlich summierte er sich auf 872.555 DM. Ein Konkurs konnte abgewendet werden, nachdem das Bundesinnenministerium klarstellte, dass die Zuschüsse nicht als Kredit zu verstehen seien. Im zweiten Jahr wurde der Verlust deutlich auf 184.000 DM verringert, nicht zuletzt durch den Verkauf von Filmausschnitten an den „Fernsehfunk“, der 1951 in Hamburg seine Versuchssendungen begann. Ein Gutachten über die künftige

oben: Sitzung des Verwaltungsrates mit Carl Diem, Sporthochschule Köln, und den beiden Bundestagsabgeordneten Rudolf Vogel und Karl Brunner (v.l.n.r.)

linke Seite: Redaktionskonferenz – anhand einer Deutschland-Karte werden die Einsätze der nächsten Tage besprochen



Das Logo der Deutschen Wochenschau GmbH



Die Wochenschau-Berichterstatter mit Fuhrpark und Ausrüstung vor dem Hauptgebäude (heute: Warburg-Haus) in der Heilwigstraße 116 (von links): Erich Stoll, Gerhard Seib, Rainer Starke, Kurt Rau, Horst Grund, Wilhelm Lupka, Georg Pahl sen., Herr Arndt, Richard Schlüter (nicht mehr im Bild: Klaus Brandes, Anton Hafner, Hans-Jürgen Rieck, Georg Pahl jun.)



Ertragsgestaltung der Neuen Deutschen Wochenschau GmbH, das ein Wirtschaftsprüfer aus Essen für das zuständige Bundesinnenministerium vorlegte, kam Anfang 1953 zu dem vorsichtigen Ergebnis: „Die Herstellung einer Rentabilitätsgrundlage rückt in den Bereich der Möglichkeit.“

Die Ertragslage konnte nur verbessert werden, wenn die Abspieldbasis verbreitert wurde. Im ersten Jahr war die Kopienzahl für die „Erstaufführer“ von 45 auf 167 gesteigert worden; im folgenden Jahr kletterte sie auf 225, stagnierte dann aber 1952 bei 245. Für das Erreichen der Gewinnzone hielt man 400–450 Kopien für erforderlich. Wegen der Konkurrenz der anderen drei Wochenschauen wurden die Verleihpreise für die Kinos gesenkt, so dass das durchschnittliche Einspielergebnis auf 220 DM zurückging, obwohl die NDW bis zu acht folgenden Wochen gezeigt wurde. Die Produktionskosten der NDW lagen relativ niedrig im Vergleich mit den anderen Wochenschauen; allerdings wurden diese aus den USA bzw. Frankreich subventioniert. Es kam zu Dumping-Vorwürfen.

Für die Rohfilmproduzenten und Kopierwerke in Deutschland war die Situation allerdings außerordentlich erfreulich: Ein interner Pressedienst rechnete vor, dass die vier Wochenschauen wöchentlich mit 800 Kopien in einer Länge von je 300 Metern einen jährlichen Verbrauch von 12,5 Millionen Meter Film haben, unberücksichtigt das nicht verwendete Negativmaterial. Die jährliche Produktion von 60 Spielfilmen in einer Länge von 90 Minuten, die mit 40 Kopien in die Kinos gingen, verbrauchten nur halb so viele Filmmeter.

In der Öffentlichkeit sowie bei Umfragen unter Kinobetreibern wurde die Neue Deutsche Wochenschau überwiegend positiv beurteilt; allerdings wünschten sich die meisten weniger Politik und mehr Unterhaltung. Besonders überzeugt zeigte sich das von Landesbischof Hanns Lilje und Hans Zehrer herausgegebene *Sonntagsblatt* Ende 1950 nach einem Vergleich der vier Wochenschauen: „Die NDW entspricht am meisten unseren Forderungen. Sie reist nicht auf ‚Tempo‘, sie bemüht sich Menschen zu sehen – sie hat etwas von unserer Wirklichkeit ausgesagt.“ Auch als Anfang 1952 das von dem aus der Emigration in die USA zurückgekehrten ungarischen Journalisten Hans Habe in amerikanischem Auftrag in München herausgegebene Wochenblatt *Echo der Zeit* unter der Überschrift „Neue Wochenschau im alten Geist“ der NDW vorwarf, sie sei nationalistisch, militaristisch und Adenauer-hörig, stellte der Verwaltungsrat fest, dass die Vorwürfe „unzutreffend und unverständlich“ seien und die Wochenschau „fair und objektiv“ berichte; kritisch äußerte sich nur der Vertreter des Deutschen Gewerkschaftsbundes, der sich an zu vielen Militärparaden (jährlich 3–4) stieß.

Wenig später wurde klar, welchen Hintergrund die Vorwürfe hatten. Bei Verhandlungen zwischen der amerikanischen *Welt im Film* und Regierungsdirektor Lüders vom Bundesinnenministerium war man sich einig geworden, die beiden Wochenschauen zusammenzulegen. Damit sollte das unerfreuliche Konkurrenzverhältnis beendet und auch die NDW auf gesunde Füße gestellt werden: Mit einem Schlag würde sich die Zahl der zu beliefernden Ki-

Wochenschau-Teams mit ihren Dienstfahrzeugen im Einsatz

rechte Seite, rechts: Wochenschau-Chefredakteur Kuntze-Jost (rechts) überwacht persönlich das Einsprechen eines Kommentars

rechte Seite, links: Außensicht des Warburg-Hauses, Heilwigstraße 110

nos mindestens verdoppeln und damit auch die Reichweite des Regierungseinflusses. Allerdings, schreibt Lüders am 25. März 1952 an Chefredakteur Kuntze-Just, „fordern die Amerikaner gewissermaßen Ihren Kopf“. Die Amerikaner waren vor allem über die kritischen Kommentare der NDW zu Bildern aus dem Korea-Krieg empört. Eine solche „pazifistische Berichterstattung“ passte ebenfalls nicht in die von Bundeskanzler Konrad Adenauer betriebene Politik der Wiederaufrüstung. Lüders versucht den 39-jährigen Filmjournalisten zu trösten: „Diese Welt ist nicht auf Gerechtigkeit aufgebaut, sondern letztlich sind die Machtpositionen der einzelnen Staaten und Menschen entscheidend.“ Es bleibe keine andere Wahl als der Rücktritt; aber Kuntze-Just sagte: „Nein!“

Der nun hinter den Kulissen einsetzende heftige Streit, der sich aus der im Staatsarchiv Hamburg lagernden Akte A 181 der Kulturbehörde rekonstruieren lässt, macht deutlich, welche Bedeutung damals dem Medium Wochenschau zugemessen wurde. Das Bundespresseamt ließ durchblicken, wie sich der agile und selbstherrlich auftretende Chefredakteur missliebig gemacht hatte. Dem Medienexperten der CDU-Bundestagsfraktion Rudolf Vogel, Mitglied des Verwaltungsrates, fiel nun auf, dass die Wochenschau mehr der Opposition als der Regierung zuneige. Eine Anfrage beim neugeschaffenen Bundesamt für Verfassungsschutz förderte allerdings kein belastendes Material zu Tage. Kuntze-Just widerstand den Pressionen und wollte seinen Posten nicht räumen, da er sich als „Genosse“ von der in Hamburg regierenden SPD geschützt fühlte. So wurde denn auf einer Sitzung der Bundesregierung am 18. Juli 1952 beschlossen, den Innenminister Robert Lehr, Nachfolger des wegen Adenauers Politik zurückgetretenen Gustav Heinemann, zu beauftragen, „entsprechende Maßnahmen vorzubereiten“. Er sollte sich dabei mit dem Staatssekretär im Bundeskanzleramt Otto Lenz abstimmen, der zur Image-Verbesserung der Bundesregierung für die kommenden Wahlen von einem „Informationsministerium“ träumte, in dem die Wochenschau ein Juwel hätte sein können.

Mitte 1952 gab es zunächst eine Zwischenlösung: Die Amerikaner überließen die Produktionsrechte an ihrer *Welt im Film* der Verleihfirma Allianz-Film in

Frankfurt, die ihrerseits mit der Hamburger Firma NDW die Produktion einer Fortsetzung unter dem neuen Namen *Welt im Bild* vereinbarte.

Inzwischen ließ Innenminister Lehr Belastungsmaterial gegen Kuntze-Just zusammentragen und schickte es am 10. November 1952 mit einem langen Begleitschreiben an die Vorsitzenden des Aufsichtsrats Fengefisch und des Verwaltungsrats Landahl. Besonders beeindruckt zeigten sie sich über die Hinweise auf die angebliche Herkunft Kuntze-Justs aus einem antisemitisch geprägten Elternhaus und seine Beteiligung an der



1932 erschienenen „berüchtigten“ antisemitischen Hetzschrift „Goldgeißel über Deutschland“. Sofort suspendierten sie den Chefredakteur, da er keine Gewähr für „demokratische und charakterliche Zuverlässigkeit“ biete. Seine Einsprüche, dass es sich bei der antisemitischen Familie um eine Namensverwechslung handele und die Broschüre sich ausschließlich



mit Währungsfragen im Zusammenhang mit dem Goldstandard beschäftigte, nutzten ihm nichts, auch nicht die Bestätigung des Hamburger Staatskommissars für die Entnazifizierung, dass er „politisch unbelastet“ sei – die fristlose Entlassung folgte noch vor Weihnachten. Es entspann sich ein langer Rechtsstreit, dessen Ergebnis nicht in der Akte überliefert ist.

Die Aufgabe, die NDW aus dem „SPD-Fahrwasser“ herauszubringen, übernahm der Geschäftsführer, der 45-jährige Heinz Wiers, der bereits bei der Besatzungswochenschau *Welt im Film* mitgearbeitet hatte. Bundeskanzler Adenauer konnte sich im April 1953 beruhigt auf seine erste Reise in die USA zum neugewählten Präsidenten Eisenhower begeben und musste nicht mit unangenehmen Fragen zur Kritik in einem von der Bundesregierung finanzierten Medium an der amerikanischen Politik rechnen. Damit Adenauer in den deutschen Kinos ins rechte Licht gerückt wurde, durfte die Wochenschau sogar einen Kameramann mit auf die Reise schicken. Nur der SPD-Vorstand war „nicht besonders glücklich“ über die Behandlung der Sache und die Entwicklung der Wochenschau zu einem „Regierungsorgan“. Begrenzt wurde solche Entwicklung nur durch die Stimmung der Kunden: Eine Umfrage unter „Erstaufführern“ ergab Anfang 1953, dass sich 56 Prozent weniger Politik wünschten, 37 Prozent mehr Unterhaltung, 20 Prozent mehr Aktualitäten und 15 Prozent sogar mehr Sport.





Die Fusion mit der *Welt im Bild* konnte im Juli 1953 vollzogen werden, so dass in Hamburg nun in einer Verantwortung ohne größeren personellen Aufwand sehr rationell zwei Wochenschauen produziert wurden und sich die Abspieldbasis mehr als verdoppelte. Nicht zu unrecht konnten sich die Macher der Wochenschauen einen beträchtlichen Anteil am Wahlsieg Adenauers im September 1953 zurechnen: Ihre Zuschauerzahlen gingen in die Millionen, während die *Tagesschau*, die erst Ende 1952 ihren Betrieb im Bunker auf dem Heiligengeistfeld aufgenommen hatte, nur Tausende erreichte. Großzügig überließen die lang gedienten Wochenschauleute in Hamburg den Fernsehanfängern in Hamburg dreimal die Woche jeweils 100 Meter Film mit aktuellen Beiträgen, für 1,50 DM den Meter. Die Gemeinsamkeit ließ jedoch bald nach, als von Kinobetreibern Proteste kamen, dass sie mit ihren großen Leinwänden der Aktualität der kleinen Bildschirme hinterherhinken. Bei einigen „Schlüsselkräften“ der Wochenschau waren Gehaltserhöhungen notwendig, damit sie nicht zum Fernsehen abwandern. Es war abzusehen, vor allem wenn man nach Großbritannien und in die USA blickte, dass eines Tages die *Tagesschau* die Wochenschau ausstechen würde.

Die Entwicklung in der Heilwigstraße verlief jedoch zunächst sehr erfreulich: Der Zuschussbedarf senkte sich ab, neue Räume wurden im Haus angemietet, das Souterrain wurde ausgebaut: Bei einem auf 50 Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen angewachsenen Personalbestand blieb es allerdings beengt, so dass bald nach Gelegenheiten für einen Neubau Ausschau gehalten wurde, nicht zu-

letzt auf dem Gelände der ehemaligen Graf-Goltz-Kaserne in Rahlstedt, wo die Kopieranstalt der Geyer-Werke untergebracht war. Als Nachfolger für Kuntze-Just war der 53-jährige Österreicher Karl Sztollar ausgesucht worden, der am 1. Juni 1953 seinen Dienst antrat. Schon nach gut einem Jahr stellte sich heraus, dass Hamburgs Vertreter im Aufsichtsrat, Götz-Dieter Wulf, Filmreferent in der Kulturbehörde, mit seinen zuvor geäußerten Bedenken recht gehabt hatte: Niemand war mehr zufrieden mit dem neuen Chef, die Mitarbeiter beschwerten sich, Sztollar erklärte sich im November zum Rücktritt bereit, wenn das ihm für die letzten Monate bis Mai 1955 zustehende Gehalt in Höhe von 10.000 DM auf einen Schlag ausgezahlt würde. Geschäftsführer Wiers, der sich nun statt Heinz „Hinderikus“ nannte, übernahm auch den Posten des Chefredakteurs.

1956 war in vielerlei Hinsicht ein besonderes Jahr für die Wochenschau-Firma in Hamburg: Die Kinos der Bundesrepublik erreichten den Gipfelpunkt an Zuschauerzahlen: Insgesamt verkauften sie 817,5 Millionen Eintrittskarten. Mehr als 800 Kopien von NDW und WiB wurden Woche für Woche an die Erstaufführungskinos ausgeliefert, sie wurden von 9,4 Millionen Zuschauern gesehen. Die Firma war Ende 1955 in Deutsche Wochenschau GmbH unbenannt worden, erhielt mit Rudolf Berg-holtz einen neuen Aufsichtsratsvorsitzenden und schuf sich anstelle des Verwaltungsrats einen ähnlich besetzten „Beirat“, der die Geschäftsführung bei der redaktionellen Gestaltung beraten sollte; Vorsitzender blieb Ex-Senator Landahl. Vermehrt erhielt die Firma Aufträge von offiziellen Stellen,

Die technischen Arbeitsplätze (Schnitt, Vertonung/Einsprechen des Kommentars) im Wochenschau-Haus

rechte Seite: Ankündigungsplakat des Schorch-Filmverleihs für die Neue Deutsche Wochenschau Nr. 5 (März 1950)

Überblick zu den deutschen Nachkriegswochenschauen

Welt im Film (München)
Mai 1945 bis Juni 1952, danach

Welt im Bild (Hamburg)
bis Juli 1956, danach

Ufa-Wochenschau (Hamburg)
bis Januar 1969, danach

Ufa-dabei
bis Ende 1977

Neue Deutsche Wochenschau (Hamburg)
Februar 1950 bis Mai 1963, danach

Zeit unter der Lupe/Zeitlupe
bis Ende 1969

Blick in die Welt (Baden-Baden/Berlin)
1945 bis Ende 1986

Fox Tönende Wochenschau
(20th Century Fox)
1950 bis 1978

Der Augenzeuge (Berlin/SBZ-DDR)
Anfang 1946 bis Ende 1980

Filme über deren erfolgreiche Arbeit zu produzieren. Für das Ausland wurde monatlich ein „Deutschlandspiegel“ hergestellt, der besonders in den USA auf steigende Beliebtheit stieß. Schließlich kam es zu einer Vereinbarung mit der Nachfolgerin der alten Universum-Film-Aktiengesellschaft über den Verleih der *Welt im Bild* unter der neuen Marke „Ufa-Wochenschau“. Ungetrübt war das Verhältnis nicht, denn die Ufa wollte beide Wochenschauen am liebsten in eigene Regie übernehmen, bot gewissermaßen als Einstieg eine komplette Studio-Ausstattung im Werte von 350.000 DM an. Die Verhandlungen mit der Bundesregierung über eine „Reprivatisierung“ zogen sich Jahre hin und blieben ergebnislos. Wiers versuchte noch vor Ablauf seines Zehn-Jahres-Vertrags den Absprung zur Ufa.

Danach begann der engagierte und ideenreiche Kampf gegen den kaum spür-, aber doch merkbaren Niedergang: 1957 hatte die Zahl der Fernsehteilnehmer in der Bundesrepublik die Million-Grenze überschritten, 1964 die 10-Millionen Grenze, die Zahl der Kinogänger ging drastisch zurück, 1964 waren es noch 320 Millionen jährlich; das Kinosterben begann, die Zahl der ausgelieferten Kopien sank. Die Konkurrenz zwischen Film und Fernsehen wurde 1963 noch dadurch verschärft, dass das

Zweite Deutsche Fernsehen/ZDF seinen Betrieb aufnahm.

Gegen die Aktualität von täglich zwei Nachrichtensendungen im Fernsehen und überdies Live-Übertragungen von Unterhaltungs- und Sportveranstaltungen, den bis dahin wichtigsten Bestandteilen der Wochenschauen, war nicht mehr anzukommen. Mit dem Umzug von Erweiterung Redaktion und modernisierter Technik auf das Gelände des Geyer-Werks in Rahlstedt verbesserten sich die Produktionsbedingungen und steigerte sich die Reformfreudigkeit. Aus der *Neuen Deutschen Wochenschau* wurde 1963 die *Zeitlupe*, die sich thematisch auf wenige Berichte konzentrierte und mehr Wert auf das Zeitgeschehen legte. Es gab Austauschprogramme mit weltweit 50 Partnern (nur Peking gehörte nicht dazu). Das vom Presse- und Informationsamt der Bundesregierung und der Kulturbteilung des Auswärtigen Amtes gesteuerte Monatsmagazin „Deutschlandspiegel“ wurde in zehn Sprachen produziert. Für die Kinos in Mittel- und Südamerika wurde wöchentlich in spanischer Sprache „El Mundo al instante“ hergestellt. Das Überleben der Firma wurde auch durch offizielle Aufträge gesichert, u.a. „Das Fenster“ zur Information der Truppe in der Bundeswehr und Dokumentationen der Auslandsreisen von Bundespräsident Lübke, die anschließend den Gastgebern als Erinnerungsgeschenke zugesandt wurden.

Die beiden Wochenschauen aus Hamburg deckten 1964 mit knapp 600 Kopien etwa die Hälfte des Kinomarktes ab. Zur Zeit der Studentenunruhen wurde der Versuch gemacht, ein Programm für das junge Publikum zu entwickeln: Aus der *Ufa-Wochenschau* wurde Anfang 1968 *Ufa-dabei*: Als Schwerpunkte nahm man sich die Unterhaltung vor, spannende Kriminalfälle und die Musik-Szene mit



den neuesten Hits und Stars. Die aktuellen Ereignisse dieser Jahre machten allerdings einen Strich durch dieses Konzept: Die Berichterstattung über die „Gewalt 1968“ wurde hoch gelobt, traf aber nicht den Nerv der Kinobesitzer und ihrer Kunden: Sie wollten leichte Kost, humorvolle und optimistische Bilder; jede Art von belehrender politischer Berichterstattung wurde vollständig abgelehnt.

1970 begann der Todeskampf: Die Zahl der Kinotheater hatte sich gegenüber 1960 halbiert, immer weniger leisteten sich im Vorprogramm noch eine Wochenschau. Die Produktionskosten hatten sich kaum verändert, aber jede Kopie brachte nur noch 145 DM ein, nur durch Auftragsfilme (auch vom Fernsehen) konnte die Firma den jährlichen Verlust in Höhe von 500.000 DM ausgleichen. 1976 zeigten noch 462 Kinos eine Wochenschau. Zum Jahresende 1977 wurde die Produktion auch von *Ufa-dabei* eingestellt.

Geblieben ist die Erinnerung an ein einzigartiges Medium, das etwa sieben Jahrzehnte deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert widerspiegelt (davon fast drei Jahrzehnte in Hamburg produziert) und ein riesiges Archiv von Filmmaterialien, ohne die eine filmische Darstellung der Zeitgeschichte nicht auskommen kann. Insgesamt sind es 3000 Wochenschau-Ausgaben, die wohl sortiert auf dem Gelände von Studio Hamburg lagern, von Anfang an sorgfältig erschlossen nach Personen, Orten und Themenkreisen, inzwischen weitgehend digitalisiert und auch im Internet recherchierbar (www.deutsche-wochenschau.de und www.wochenschau-archiv.de). ●

Grundlage des „Gedenkartikels“ sind die erstmals ausgewerteten Akten der Hamburger Kulturbehörde (Staatsarchiv Hamburg 363-1 bis 6). Ergänzend wurde zurückgegriffen auf die beiden Bücher von Uta Schwarz („Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den 50er Jahren“ Frankfurt/M. 2002) und Jürgen Voigt („Die Kino-Wochenschau – Medium eines bewegten Jahrhunderts“ Gelsenkirchen 2004). Besonderer Dank für weitere Informationen geht an Wilfried Wedde, den langjährigen Leiter des Wochenschau-Archivs, und seinen Nachfolger Tankred Howe. Vgl. auch den Beitrag „Hamburg im Blick der Wochenschau“ im Hamburger FLIMMERN Heft 12/2005.



Regale, wohin das Auge schaut:
Produktvielfalt bei Wittner Cinetec

Mann mit Visionen Zu Besuch bei Wittner Cinetec

Von Jürgen Lossau

In Europa gibt es nichts Vergleichbares. Vermutlich weltweit nicht. Daniel Wittner hat ein kleines Imperium aufgebaut – ein Schmalfilm-Imperium. Er ist größter Lieferant von Filmen und Zubehör. Und das mit 34 Jahren. Wir haben ihn besucht.

Am Strand von Hamburg: ein unscheinbarer, grauer Zweckbau, in dem eine Verpackungsmittel-Firma haust. Im Souterrain hat sich aber noch jemand eingeknistet – die Firma Wittner Cinetec. Auf geräumiger Fläche von einigen 100 Quadratmetern findet sich hier alles, was das Schmalfilmer-Herz begehrt. Filme, Spulen, Klebefolien, Projektor-Riemen und andere Ersatzteile. Beim Gang durch die Regal-Reihen fällt eines gleich besonders auf: Hier ist es herrlich ordentlich. Alles ist in kleine Plastiktüten verpackt, die Behälter mit den Zubehörteilen sind sorgsam ausgerichtet. „Wir brauchen das!“ sagt Claudia Wittner, die ihren Mann in der Firma unterstützt.

Wir stehen neben Kartons voller Spulen. 120m, 180m, 240m. „Leider gibt es ja die französische Marke Posso nicht mehr“, berichtet Daniel Wittner. „Vor einem Jahr war Schluss, Insolvenz. Wir haben dort aber noch viel eingekauft.“ Für die speziellen 240-m-Spulen, die es nur von Posso gab, wird es allerdings bald eng. Sie passen auf Bauer-, Eumig- und Bolex-Projektoren, die für 240m ausgelegt sind. Spulen anderer Hersteller, wie z.B. Gepe, sind zu groß. „Noch gibt es ja glücklicherweise einige Hersteller für Spulen“, sagt Wittner, „sollte es mal ganz eng werden, haben wir schon was im Schrank.“ Er zeigt Modelle aus Kunststoff und Aluminium, die in der Firma entworfen wurden. Wittner will gewappnet sein, will alles anbieten können.

Perforieren in Holland

Das zeigt sich auch bei der Filmkonfektionierung. Seit einigen Jahren vertreibt Wittner nicht nur Kodak-, Pro8mm- und Foma-Produkte, sondern befüllt auch selber Super 8 Kassetten. „Das Filmmaterial, z.B. Fuji Velvia oder Kodak Ektachrome 100D, lassen wir in Holland perforieren. Das geschieht unter der Leitung von zwei ehemaligen Agfa-Leuten, die das noch mit cinematographischem Geist machen.“ Aber sollte diese Firma mal nicht mehr aktiv sein, will Wittner

nicht unvorbereitet da stehen. Deswegen hat er sich insgesamt 14 gebrauchte Perforier- und Schneidemaschinen zugelegt. „Wir bereiten uns darauf vor, perforieren zu können. Wir wollen das eigentlich gar nicht machen, aber vielleicht müssen wir es eines Tages. Deswegen haben wir bereits Perforationstests gemacht und sind mit dem Ergebnis fast zufrieden.“

Daniel Wittner sitzt in der neu geschaffenen Abteilung für Entwicklung und Qualitätskontrolle. Er blickt durchs Mikroskop, schaut auf die Schnittkanten von Super 8 Streifen und auf die Stanzung der Perforationslöcher. „Ich kann hier direkt den Triazetat-Träger sehen und feststellen, ob der Schnitt gut ist.“



Alles ist vorhanden: Perforatoren, Schneidemaschinen, Messeinrichtungen. „Es ist wichtig, sich damit jetzt auseinanderzusetzen, um in dem Moment, wenn es soweit ist, nicht bei Null anfangen zu müssen. Aber es ist nicht unsere Intention, plötzlich alles selber zu perforieren. Wir wollen die, die es jetzt noch machen, durchaus erhalten und fördern“, konkretisiert Wittner.

Kassette zu – mit Ultraschall

Wir stehen vor der Ultraschallpresse. Eben ist die mit Film frisch befüllte Super 8 Kassette noch offen, ein kurzes Piepen,

Daniel Wittner an einem der
Kühlschränke zur Filmlagerung

die Kassette ist zu. Sie wird durch Hitze verschweißt. Die Hitze entsteht mittels Ultraschall, 20.000 Hertz. Selbst an der Verbindungsstelle ist es nach dem Befüllen nicht heiß. „Nur an mikroskopisch kleiner Stelle wird es so heiß, dass der Kunststoff schmilzt“, erzählt Daniel Wittner völlig fasziniert von der Maschine. „Am Auto wird ganz viel mit diesen Maschinen gearbeitet: Armaturen, Motorabdeckung, Türinnenverkleidung. Das Auto wird quasi mit Ultraschall gebaut.“

Die Filmbefüllung der Kassetten findet in Kiel statt. Da aber die Qualitätskontrolle in Hamburg angesiedelt ist, verschweißt man die Kassetten erst danach. Daniel Wittner: „Bei uns werden die Kassetten stets frisch befüllt. Filme, die wir herstellen, sind spätestens nach drei bis vier Wochen aus unserem Lager. Wir fertigen auf wöchentlicher Basis. Die Lagerhaltung ist gering. Das Filmmaterial wird 8–12 Wochen bevor wir es haben müssen beim Hersteller geordert. Die Lieferzeit von Kodak beträgt in der Regel acht Wochen. Das Rohmaterial liegt bei uns kühl. Bei den fertigen Kassetten ist das dann nicht nötig.“

10.000 Bestellungen gehen bei Wittner Cinetec pro Jahr ein. Rund 16.000 Kunden sind in der Kartei. Natürlich sind die nicht alle aktiv. Trotzdem wird an diesen Zahlen deutlich, dass Wittner die größte Schmalfilm-Firma in Europa geschaffen hat. Wie kam es eigentlich dazu? Daniel Wittner erzählt uns die Geschichte, die seine Liebe zum Medium zeigt: „Ein Bekannter hatte mich Banane kauend auf Super 8 im Kinderwagen gefilmt. Das habe ich später bei uns zu Hause im Wohnzimmer gesehen – und das muss wohl der ausschlaggebende Punkt gewesen sein. Sonst hatte bei uns in der Familie niemand mit Film zu tun.“

Der allererste Projektor

Als ich acht war, habe ich mir auf dem Ladenburger Altstadtfest bei Mannheim meinen ersten Projektor gekauft, für 8 Mark. So ein orange-schwarzes Plastikmonster. Der hatte einen Film dabei: Die Schlümpfe und die Zauberflöte. Auf dem Vorspann stand, es sei ein Tonfilm. Aber es war eine Stummkopie. Das hat mich damals vor Rätsel gestellt: Warum kommt da kein Ton raus? So fing ich an zu überlegen, wie das eigentlich funktioniert. Mein nächster Projektor kam über die Kleinanzeigen-Zeitschrift ‚Sperrmüll‘



– ein Eumig Mark 610 D. Das war ein Mercedes gegen den Schrott, den ich vorher hatte. Mit Neun bekam ich zu Ostern eine Eumig 23 XL Tonfilmkamera – die habe ich heute noch.“

Fortan hat Daniel Wittner bei Kindergeburtstagen und in der Schule gefilmt. Auch seine heutige Frau war damals schon mit von der Partie. Die beiden kennen sich seit der ersten Klasse in einer Waldorfschule. „Ich wurde als Schauspieler für das Filmteam eingeworben“, lacht Claudia Wittner. Mitte der siebten Klasse war dann Film-Pause. Daniel zog mit den Eltern nach Hamburg.

„Als Schüler habe ich Eumig-, Bauer- und Braun-Projektoren aufgemöbelt, später dann auch Elmo. Da habe ich fest-

gestellt, dass die Leute heilfroh waren, funktionstüchtige Geräte zu bekommen, die blitzblank sind, schön aussehen und gut laufen. Das wurde geschätzt. So ist schon während der Schulzeit ein kleiner Kundenkreis entstanden. Dann fing es an, dass ich mit Freunden und Sammlerkollegen auch in Kinos gebastelt habe. Der Deal war, dort etwas zu richten und im Gegenzug in der Nacht projizieren zu können, was man wollte. Eines Tages rief mich ein Freund an: Du, da ist ein Kunde, der möchte ein Kino komplett neu eingerichtet haben, mach' doch mal ein Angebot. Hab' ich gemacht, hab' den Auftrag bekommen, hatte jedoch noch gar keine Firma.“

Daniel Wittner mit seiner Ehefrau Claudia, die mit ihm in der Firma tätig ist



Aber einen Ausbildungsplatz zum Heilpfleger hatte Daniel Wittner. Unter 450 Bewerbern entschied man sich für zwei Kandidaten. Er war darunter. Doch die Filmerei war ihm wichtiger: „Dann bin ich nach Flensburg ins Deutsche Haus, da haben wir in drei Tagen ein Kino eingebaut. Das gibt es heute noch, es heißt ‚51 Stufen‘. Nun musste ich erstmal schnell eine Firma anmelden, sonst hätte ich ja gar keine Rechnung schreiben dürfen.“

70-mm-Projektor aufgemöbelt

Später hat Wittner beim Hamburger UFA-Palast am Gänsemarkt sogar 70-mm-Projektoren wieder in Stand gesetzt. Für die Flensburger Brauerei entwickelte er eine Timecode-verkoppelte 35-mm-Projektionsanlage. Damit wurde bei Führungen die Firma präsentiert – in 6-Kanal-Digitalton. Durch eine ehemalige Klassenlehrerin vermittelt, kam es zum Kontakt mit seiner früheren Schulfreundin aus Mannheim. Und seither arbeiten und leben Claudia und Daniel Wittner zusammen. Beim ersten gemeinsamen Urlaub war dann, ganz klar, die Super 8 Kamera dabei.

Wittner zu den Anfängen seiner Firma für Super-8-Freunde: „Ab 1997 habe ich erstmals ein kleines Sortiment mit Schmalfilmartikeln in einer Liste zusam-



mengestellt und ab diesem Zeitpunkt gab es dann unter Wittner Kinotechnik auch eine Abteilung Schmalfilm. 2006 haben wir diesen Sektor aus dem Unternehmen herausgelöst und Wittner Cinetec daraus gemacht.“

Zurück im Lager, stehen wir vor dem, was von der einstigen französischen Edelmarke Beaulieu noch über ist: zahllose Plastikschubladen mit Ersatzteilen. „Hier haben wir beispielsweise Beaulieu Elektro-Auslöser, die sind zwar neu, aber 30 Jahre alt. Das wird bei uns ausgepackt und gereinigt. Früher steckte man das einfach nur in eine Pappschachtel. Der Qualitätsanspruch von heute ist

Perfo-Prüfung: Am Mikroskop wird ermittelt, ob die gestanzte Perforation für den Super 8 Film in Ordnung ist



aber nicht der von vor 30 Jahren. In der Pappschachtel ist es total fusselig, Pappe staubt wie Sau!“ weiß Daniel Wittner. Zehn Meter lang ist das Kabel, am anderen Ende der passende Stecker. „Das wurde früher nur angeklemt, wir verlöteten es gründlich. Es soll ja funktionieren und auch keine Korrosion aufweisen.“ So macht man bei Wittner viele Produkte wieder verkaufsfähig. „NOS“ nennen das die Amerikaner, „new old stock“.

Doppel-8-Abfüllung

Daniel Wittner zeigt uns einen abgedunkelten Raum, in dem er Normal-8-Material abfüllt. „Doppel-8 ist so ein bisschen mein Job. Wenn ich die Zeit hab', mach ich das. Ich liebe es, ungestört im Dunkeln Filme abzufüllen. Ist angenehm! Die Welt bleibt ausgeblendet.“ Claudia Wittner lacht: „Andere gehen ins Spa und mein Mann geht in die Dunkelkammer.“ Staub und Feuchtigkeit werden hier überwacht: Filter-Klasse 3 und 50 bis 55% Luftfeuchtigkeit. Der Allergiewerfer steht bereit und schafft den Staub weg, bevor gearbeitet wird.

Vor uns liegt eine Kiste mit Super 8 Filmkassetten: „Last edition Kodachrome“ heißt es auf den Kartons. „Das sind wirklich die allerletzten“, sagt Daniel Wittner. In diesen Tagen werden sie verkauft. Wer hätte damals gedacht, dass es

links
Ersatzteillager Beaulieu: Einzelteile für die Super 8 Kameras, die schon dreißig Jahre nicht mehr hergestellt werden, gibt es immer noch

rechts
Konfektionierung: Super 8 Kassetten werden mit Label versehen und verpackt

Blechdosen: Für Super 8 Filmspulen



nach dem von Kodak erklärten Aus für den beliebten Kodachrome drei Jahre lang immer noch Material geben würde? Wittner zuckt mit den Schultern: „Das ist unser Enthusiasmus für die Sache!“

Zweimal die Woche schickt Wittner das Material zur Entwicklung, eine Woche später ist es wieder zurück. Kodachrome geht zu Dwayne's nach Amerika, manchmal zusammen mit E6 Kassetten. Häufig schickt er die Ektachrome- und Velvia-Materialien an die niederländische Firma, die auch fürs Perforieren zuständig ist. „Lange Zeit haben wir die Fracht nach USA über ein Schiff versandt, um Röntgenstrahlen zu vermeiden. Nun haben wir einen Luftfracht-Anbieter, der mit eigenen Flugzeugen arbeitet, die machen kein Röntgen.“ Die Zahl der Reklamationen bei Super 8 Material seien sehr gering. Zittriger Bildstand oder Film, der in der Kassette stecken bleibt, kämen weniger als 20 Mal im Jahr vor.

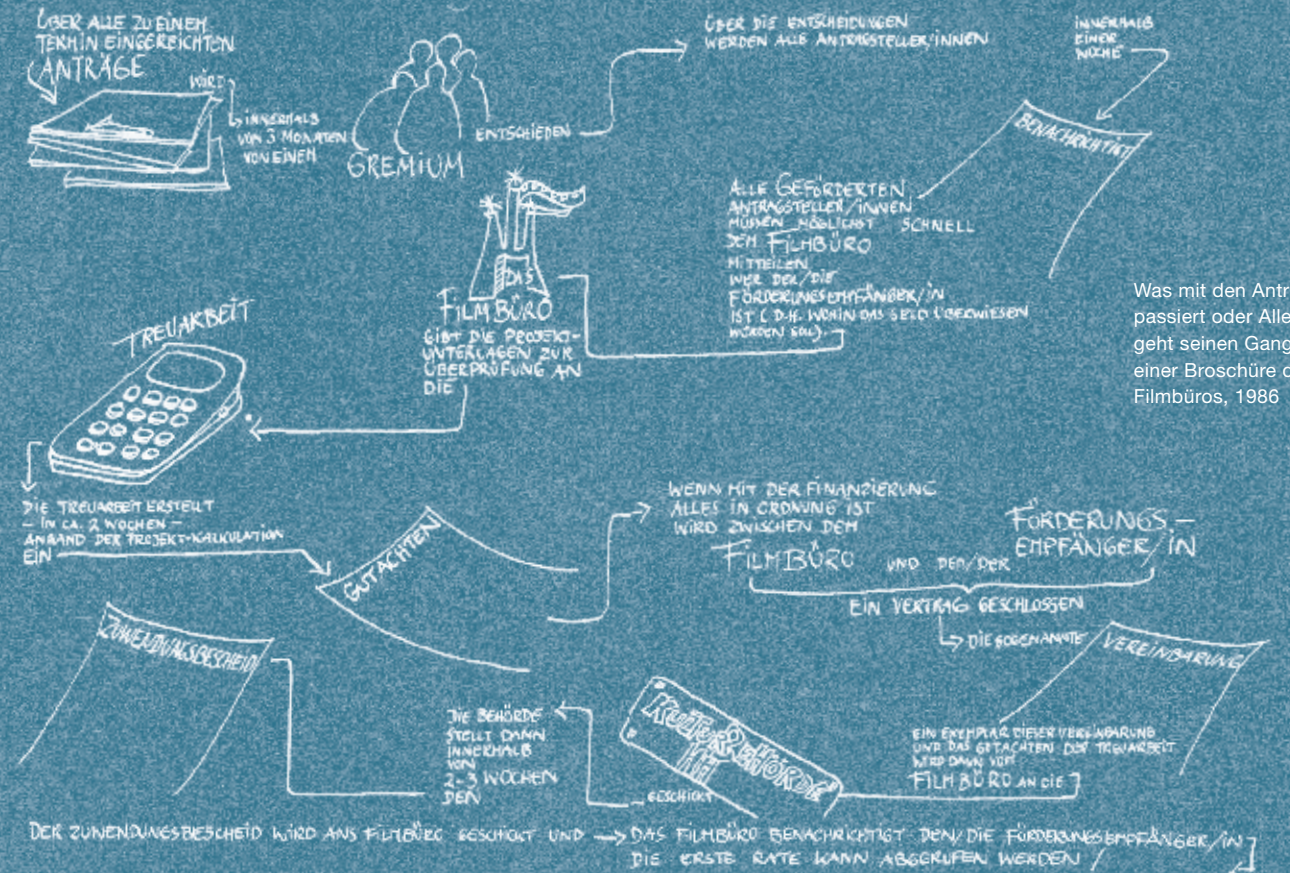
Daniel Wittner ist es wichtig, Filmmaterial für alle gängigen Formate verfügbar zu halten. Solange er, seine Frau und sein kleines Team diese Firma betreiben, muss einem um die Zukunft der Schmalfilmerei nicht bange sein. ●

www.wittner-cinetec.de
Wittner Cinetec · PF 652249 · 22373 Hamburg

Langer Anlauf Eine erste Akteneinsicht: Die (Vor-)Geschichte der Hamburger Filmförderung

Von Michael Töteberg

Erst vor 15 Jahren gegründet, feierte man 2010 dennoch 30-jähriges Bestehen: Die Filmförderung Hamburg sieht sich in der Tradition des Hamburger Filmbüros, das als selbstverwaltete Institution der Filmemacher eine einmalige Sonderstellung innehatte. War die Filmpolitik der Bundesländer bisher bloße Wirtschaftsförderung gewesen, wurde hier erstmals Film als Kultur begriffen und deren Förderung an die Kreativen selbst delegiert. Es war ein Experiment, das gegen mancherlei Widerstände durchgesetzt werden musste und an Verteilungskämpfen zu scheitern drohte. 30 Jahre ist ein wichtiges Datum auch für den Historiker, denn die Schutzfrist läuft ab: Erstmals dürfen die Akten eingesehen und zitiert werden.



Was mit den Anträgen passiert oder Alles geht seinen Gang. Aus einer Broschüre des Filmbüros, 1986

„Wir müssen uns auf die Socken machen“, schloss die „Hamburger Erklärung“, die am Ende des Filmfestes am 22. September 1979 verabschiedet wurde. Es war ein gelungener Coup der Hamburger, das eigentlich für München geplante Filmfestival der Filmemacher in die Hansestadt zu holen. Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Reinhard Hauff, Margarethe von Trotta, alles, was Rang und Namen hatte im deutschen Autorenfilm, kam angereist. Es war eine Demonstration: gegen die reaktionäre CSU-Kulturpolitik der bayerischen Heimat, für eine neue Politik, die den Kreativen die Freiheit künstlerischer Selbstverwirklichung ermöglichte. Der Kernabsatz der „Hamburger Erklärung“ forderte ein neues Modell der Filmförderung: „Phantasie lässt sich nicht verwalten. Gremienköpfe können nicht bestimmen, was der produktive Film tun soll. Der deutsche Film der 80er Jahre kann nicht mehr von Gremien, Anstalten und Interessengruppen so wie bisher fremdbestimmt werden.“

Publicitywirksam kamen die Filmemacher per Sonderzug im Hauptbahnhof an. Der Hamburger Senat sprang auf den Zug auf. Beiden Seiten war das bewusst. Reinhard Hauff im „Spiegel“, zwei Tage vor der Festival-Eröffnung: „Hier haben wir nicht die Barriere dieser alten Film-

branche mit ihren Glamour-Vorstellungen. Hier ist Wüste. Die Hamburger haben erkannt, dass das ein günstiger Moment ist. So billig und so einfach kriegen sie so einen Aufmerksamkeitswert auf einen bestimmten Kultursektor nie wieder.“ Offenherzig gab der Erste Bürgermeister Hans-Ulrich Klose auf einer Podiumsdiskussion am vorletzten Tag zu: „Ich glaube, dass die Chance der Hamburger darin liegt oder lag, dass sie von Filmförderung und möglicherweise auch vom Film relativ wenig verstanden haben. Das kann manchmal ein Vorteil sein.“ Da sie keine eigenen Vorstellungen hatten, waren sie offen für die Bedürfnisse und Wünsche der mit der derzeitigen Situation unzufriedenen Regisseure. Hark Bohm ergänzte in dem zitierten „Spiegel“-Interview: „Die Hamburger Politiker, mit denen wir gesprochen haben, sind sich im Klaren darüber, dass das ohne eine Subventionsleistung nicht möglich ist, und zweitens, dass diese Subventionierung in die Selbstverwaltung der Filmemacher gelegt wird. Das ist eben eine neue und auch mutige Entscheidung.“

In Hamburg, anders als in München oder Berlin, gab es nicht die Altbranche, keinen Luggi Waldleitner, Atze Brauner oder Horst Wendlandt. Aber es gab eine Filmindustrie vor Ort, die kaum fürs Kino,



Die Initialzündung: das Filmfest 1979

aber viel fürs Fernsehen produzierte und mit dem Neuen deutschen Film so wenig zu schaffen hatte wie „Papas Kino“, gegen das Fassbinder & Co. angetreten waren. Das Filmfest hatte gerade erst begonnen, da bekam der Erste Bürgermeister bereits Post: Ein Filmproduzent beklagte sich bei Hans-Ulrich Klose, dass auswärtigen Filmemachern ein Forum geschaffen werde, während seine Firma als „älteste in Hamburg noch bestehende Spielfilmproduktion“ übergangen werde.

War diese Beschwerde des auf Aufklärungsfilme spezialisierten Produzenten eher ein Fall für die Ablage, musste man im Rathaus das Schreiben von Gyula Trebitsch, der sich am 28. September ebenfalls an Klose wandte, ernster zu nehmen.

Ihm wurde höflich, aber hinhaltend geantwortet. In Wahrheit war die politische Richtungsentscheidung längst gefallen: Der Senat dachte nicht daran, die mehr oder weniger florierenden Geschäfte der Fernsehproduzenten zu unterstützen, sondern „unsere Förderung zielt auf diejenigen Regisseure, die heute den deutschen Film repräsentieren“, wie Klose programmatisch erklärte. Keiner der prominenten Autorenfilmer – einzige Ausnahme: Hark Bohm – lebte und arbeitete in Hamburg, wo eher Vertreter des experimentellen Kinos und des Dokumentarfilms zu Hause waren. Klose ging es darum, kreatives Potenzial nach Hamburg zu ziehen: „Wir würden die Filmemacher natürlich gern mit ihrer Arbeit in diese Stadt holen“, bekannte er freimütig. Der Zeitschrift „Kino“, dem Sprachrohr der Autorenfilmer, gab er ein Interview. Ökonomischen Gewinn verspreche man sich nicht; er lege keinen Wert darauf, „dass amerikanische Produzenten mit Hilfe der Hamburger Förderung Filme drehen“. Es gelte einen künstlerischen Freiraum zu schaffen, dessen Attraktivität

helfen sollte, Hamburg dauerhaft zu einem Standort für den neuen deutschen Film zu machen. Das Geld, das man den Filmemachern zur Verfügung stelle, solle in einem neuen Geist vergeben werden: „Hier heißt die Überschrift eindeutig Kultur.“

Einen Monat nach dem Filmfest, am 29. Oktober 1979, wurde das Hamburger Filmbüro e.V. von 16 Filmemachern als gemeinsinniger Verein gegründet. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten Hark Bohm, Michael Kuball, Claudia Schröder, Rolf Schübel und Franz Wintzentsen; zur Geschäftsführerin wurde Helga Bähr bestimmt. Damit hatte sich das Gremium konstituiert, das in Selbstverwaltung die Fördermittel vergeben sollte. Die Produzenten erkannten: Gefahr im Verzug. Kurz darauf, im November 1979, gründete sich die „Arbeitsgemeinschaft Hamburger Film-



hersteller-Kooperative“. Der zeitgenössisch modische Name, der ein bisschen klang nach Filmemacher-Kooperative, täuscht: Es handelte es sich um einen Verband, der Lobbyarbeit für die etab-

lierten Firmen leistete mit dem Ziel, in Hamburg eine wirtschaftliche Filmförderung zu installieren. Die Angaben auf dem Briefpapier lassen daran keinen Zweifel – Vorsitzender: Professor Gyula Trebitsch, Geschäftsführer: Dirk R. Düwel –, und auch die Adresse verriet, woher der Wind wehte: Tonndorfer Hauptstraße 90, der Sitz von Studio Hamburg.

Die Filmemacher stellten Richtlinien auf, die sich ganz wesentlich unterschieden von den Förderprogrammen in Bayern und Berlin (andere Länderförderungen gab es damals noch nicht). Zunächst einmal waren in Hamburg nur Filmemacher antragsberechtigt, nicht Produzenten. Die vorhandenen Fördermittel sollten im Verhältnis 30 zu 70 für Kurz- und Experimentalfilme sowie für programmfüllende Kinofilme mit oder ohne Spielhandlung verwendet werden. Die Entscheidungen fällten Gremien, deren Besetzung jährlich wechselte. Es wurden vier Gremien gewählt, für jeden der beiden Bereiche zwei: in dem einen saßen Filmemacher (die Besetzung wurde allein vom Filmbüro bestimmt), in dem anderen sog. „Nicht-Filmemacher“ (hier hatte die Kulturbehörde ein Mitspracherecht). Die Antragsteller konnten selbst entscheiden, ob sie ihr Projekt bei dem Filmemacher- oder dem Nicht-Filmemacher-Gremien einreichten; waren sie

im ersten Anlauf gescheitert, konnten sie es noch einmal bei dem anderen Gremium versuchen. Es gab keine Beschränkungen auf bestimmte Längen und Formate, auch keine zwingende Vorgabe, das von der Förderung erhaltene Geld in der Hansestadt auszugeben; als „Hamburg-Effekt“ reichte aus, dass der Filmemacher seinen Wohnsitz in Hamburg hatte.

Zwischen dem Filmbüro und der Kulturbehörde wurde eine Vereinbarung über diese Richtlinien geschlossen; allerdings dauerte es noch Monate, bis die Installation der Filmförderung die Bürgerschaft passiert hatte. Geklärt werden musste zuallererst, woher das Geld – es handelte sich um 3 Millionen DM, eine eher bescheidene Summe, verglichen mit den jeweils 15 Millionen DM, die Bayern und Berlin in die Filmförderung investierten – kommen sollte. Die Operation hieß in der späteren Senatsvorlage: Umsetzung der Mittel aus dem Titel „Maßnahmen zur Förderung der Wirtschaft“ in den Etat der Kulturbehörde. Zwischen den Behörden gab es einen großen Abstimmungsbedarf, und mancherlei Vorbehalte mussten ausgeräumt werden. Im Haushaltsausschuss führte ein Vertreter des Rechnungshofes aus, dass eine Übertragung staatlicher Gelder auf eine nichtstaatliche Einrichtung möglich ist, wenn dabei „die Einhaltung der Bewilligungs- und Verwendungsgrundsätze gewährleistet ist“. Die Senatskanzlei – mit Kopien an die Wirtschafts- und Finanzbehörde – schrieb der Kulturbehörde am 14. März 1980: „Der Planungsstab geht davon aus, dass dieses Filmförderungskonzept als Modellversuch anzusehen ist, so dass sich zwar einerseits finanzielle Konsequenzen über 1980 hinaus ergeben werden, andererseits aber auch relativ

kurzfristig eine Beendigung des Versuches möglich sein kann.“ Dass die oppositionelle CDU und die Springer-Presse gegen das Selbstbestimmungsmodell protestierten, überrascht nicht: „Selbstbedienungsladen“ lautete der Vorwurf. Das Filmbüro konnte in den Zeise-Hallen seinen Traum von einem Filmhaus verwirklichen und dazu gehörten auch Vorführräume und Schneidetische, ein Tricktisch und ein Kopierapparat als Handwerksmittel für die Experimental- und Animationsfilmer. Das rief die ansässigen alteingeführten Betriebe auf den Plan. Das Atlantik Film Kopierwerk schrieb am 3. Juni 1980 an Bürgermeister Klose und warnte davor, „dass kulturpolitisch angelegte Maßnahmen auch negative wirtschaftliche Folgen haben können“. Massive Bedenken hatte man gegen den Plan, im Filmhaus günstige technische Anlagen für die Filmemacher zu schaffen, was das angestammte Kopierwerk – „mit rund 280 Mitarbeitern und mit der entsprechenden Verantwortung für diese Arbeitsplätze“ – ernsthaft gefährden würde: „Der Senat möge uns erklären, wie er uns vor Abwanderung von Kunden zu den wohlfeilen Anlagen des subventionierten Filmhauses schützen wird.“ Ins gleiche Horn tüteten die Geyer Werke; aus Berlin meldete sich, z.T. im gleichen Wortlaut, der Verband technischer Betriebe Film und Fernsehen VTF und die in der RFFU (Rundfunk-Fernseh-Film-Union im DGB) organisierten Betriebsräte. Bei einem Treffen mit den Gewerkschaftern konnten deren Bedenken weitgehend ausgeräumt werden: Studio- und Atelierkapazitäten, die eine ernsthafte Konkurrenz zu kommerziellen Anbietern darstellten, waren im Filmhaus nie geplant.

Im Vorfeld der Bürgerschaftssitzung gab es weitere Konsultationen, die nicht immer zur Bereinigung der Situation führten. Wolfgang Tarnowski, Präses der Kulturbehörde, traf sich am 9. Mai mit Trebitsch und Düwel, die von dem Modell der kulturellen Filmförderung „nicht eben begeistert“ waren, wie der Senator seinem Kollegen Jürgen Steinert, Präses der Wirtschaftsbehörde, mitteilte. Er leitete einen von den Produzenten erarbeiteten Entwurf für eine Wirtschaftsförderung weiter. Dieses Papier verdanke, wie Steinert süffisant in seiner Antwort an Tarnowski anmerkte, seine Entstehung offenbar dem Umstand, dass die Filmhersteller-Vereinigung sich „bei der von der Kulturbehörde betriebenen Hamburger Filmförderung nicht angemessen bedient sieht“. Mit Nachdruck lehnte er am 2. Juni ein solches Ansinnen strikt ab; „eine weitere Filmförderungsmaßnahme, gleich welcher Art“, komme nicht in Frage. Dies gelte auch für einzelne Anträge. Die Kreditkommission habe das Ende 1979 beantragte Darlehen für „Panische Zeiten“ nur deshalb noch akzeptiert, weil das Hamburger Filmfördermodell damals noch nicht in Kraft gewesen sei. (Udo Lindbergs Film, produziert von der sonst nie mehr in Erscheinung getretenen Amazonas Film Hamburg, war gewiss kein Werk der Filmkunst, konnte aber diverse Hamburg-Bezüge aufweisen, von den Drehorten – City Nord, Herbertstraße, U-Bahnhof Rauhes Haus – bis zur mit Lokalprominenz gespickter Darsteller-Riege inkl. Hark Bohm, Werner Veigel, Peter Ahrweiler, Peggy Parnass, Helga Feddersen und dem Ohnsorg-Urgestein Rudolf Beiswanger; übrigens rügte anschließend auch der Rechnungshof die Kreditvergabe für „Panische Zeiten“.) Der Wirtschaftssenator blockte ab und spielte den Ball zurück an den Kultursenator: „Ich muss es Ihnen überlassen, den Einsatz der Filmförderungsmittel so zu gestalten, dass sich einzelne Gruppen nicht benachteiligt fühlen können.“

Der Senat lud Sachverständige zu einer Anhörung am 4. Juli vor den Kulturausschuss. Neben Vertretern der filmtechnischen Betriebe, dem Produzentenverband und der Gewerkschaft nahmen an dem Hearing teil u.a. Ottokar Runze, Jürgen Haase und Dirk Düwel für die AG Hamburger Filmhersteller-Kooperative, Thomas Mitscherlich (AG Dokumentarfilm), Michael Kuball und Klaus Bueb



Titelblatt des Kataloges zur Hamburger Filmschau 1984



Neues Logo des Hamburger Filmbüros Anfang der 1990er Jahre

linke Seite: Werbepostkarte zum 10jährigen Bestehen des Filmbüros 1989

(Verband Deutscher Nachwuchsfilmer), Eberhard Fechner (Bundesverband der Fernseh- und Filmregisseure) und Reinhard Hauff (AG Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten). Die Argumente wurden ausgetauscht, an der Haltung des Senats änderte sich nichts.

Auch auf der anderen Seite wurde mobilisiert: Das Filmbüro warb in einem Rundbrief an alle Mitgliedsverbände der Bundesvereinigung des Deutschen Films für die Hamburger Initiative: „Ihr wisst vielleicht nicht, dass die hiesigen Behörden einem bei Dreharbeiten mit Genehmigungen und Absperungen etc. entgegen kommen, wie ich es sonst in der Bundesrepublik noch nicht erlebt habe. Die Stadt-Regierung wünscht ausdrücklich, dass hier Filme gedreht werden. Hier herrscht im Augenblick, glaube ich, ein einzigartig günstiges Klima für alle Filmemacher. Die Behörden helfen auch allen Filmemachern, die nach Hamburg umziehen wollen, bei der Wohnungssuche.“ Helga Bähr schloss mit einem Appell: „Helft uns, das Stückchen Freiheit, das die Hamburger Kollegen erkämpft haben, durch Filmarbeit lebendig zu machen und zu erweitern.“

Für die erste Förderentscheidung berief das Filmbüro in das Gremium Kurz- und Experimentalfilm die Filmemacher Anne Kubina, Rüdiger Neumann, Franz Winzentsen und als Vertreterin Claudia

Schröder, in das Gremium programmfüllende Filme Hark Bohm, Christel Buschmann und Rolf Schübel. Die Gremien-Mitglieder der „Nichtfilmemacher“ bedurften der Zustimmung durch die Behörde. Im September schlug das Filmbüro vor: für das 30% Gremium die Journalistin Susanne von Paczensky, die Schauspielerin Donata Höffer, den Übersetzer Harry Rowohlt und als Vertreter den Sexualwissenschaftler Günter Amendt; für das 70% Gremium Ingrid Kolb (Redakteurin), Caroline Fetscher (Studentin, Journalistin), Eva Rühmkorf (Leitstelle für die Gleichstellung der Frau) und Walter Rath (Rentner, Betriebsrat, IGM). Hanno Jochimsen, von Senatsseite offiziell der „Beauftragte für die Koordination des Filmwesens in Hamburg“, berichtete am 4. Dezember 1980 Senator Tarnowski über die Diskussion der Gremien-Besetzung. Das Filmbüro pochte strikt darauf, dass die sog. „Nichtfilmemacher“ mit der Branche in keiner Weise verbunden sind. Filmjournalisten – Jochimsen hatte Urs Jenny und Helmuth Karasek ins Spiel gebracht – wurden deshalb prinzipiell abgelehnt. Einen anderen Vorschlag wagte der Behördenvertreter gar nicht zu machen, denn einen Produzenten als Nicht-Filmemacher hätte man garantiert nicht akzeptiert: „Herrn Trebitsch habe ich deshalb überhaupt gar nicht erst erwähnt.“

Die ersten Entscheidungen der Nichtfilmemacher im Bereich programmfüllenden Filme wurden am 11. Dezember bekannt gegeben: Erwin Keusch erhielt für seinen Dokumentarfilm „Wunden und Narben“ 120.000, Silke Lähndorf und Gabriele Wiedemann für ihr Projekt „Lisa unterwegs oder Die Verteidigung der Stille“ 280.000 DM. Letzteres war deutlich eine politische Entscheidung: Beim Kuratorium junger deutscher Film waren die beiden Nachwuchsfilmemacherinnen abgelehnt worden, weshalb man in Hamburg dem „lohnenswerten Frauenprojekt“ 100.000 DM mehr zusprach, als sie beantragt hatten und damit knapp unter der satzungsgemäßen Höchstgrenze von 300.000 DM blieb. Der Film wurde jedoch nie realisiert. Überhaupt hatten die Nichtfilmemacher Probleme, die zur Verfügung stehenden Mittel in Höhe von 508.000, DM zu verteilen; es blieben 108.000 DM übrig. Deutlich professioneller war die Entscheidung der Filmemacher: Förderung erhielten die Spielfilme „Eine deutsche Revolution“ von Helmut Herbst und „Die Fäden der Macht“ von Marianne Lüdcke (jeweils 200.000 DM); die restlichen 108.000 DM gingen an ein Dokumentarfilmprojekt über Gorleben von der Wendländischen Filmcooperative (der die spätere Produzentin Regina Ziegler angehörte).

Ein Filmemacher legte übrigens bei der Kulturbehörde Widerspruch ein, weil sein Projekt „Ein Tante-Emma-Laden des Todes“ (hinter dem auf dem ersten Blick obskuren Titel verbarg sich ein Dokumentarfilm über die Chemiefabrik Stoltzenberg) vom Filmbüro abgelehnt wurde: „Der Filmemacher hat seinen Wohnsitz in Hamburg, der Film wird in





Der Zeisehallen-Umbau Anfang der 1990er Jahre zur „Medienfabrik“ war das zentrale Großprojekt des Filmbüros

Hamburg gedreht und der Film hat einen kulturellen Hamburg-Bezug“, also bitte: Her mit dem Geld. Einen einklagbaren Subventionsanspruch gab es aber natürlich nicht.

Obwohl das Hamburger Modell der kulturellen Filmförderung Senat und Bürgerschaft passierte und damit installiert war, verstummte die Kritik der einheimischen Filmindustrie nicht. Besonders aktiv war der Bürgerschaftsabgeordnete Martin Willich, stellvertretender Fraktionsvorsitzender der CDU, seit 1980 in der Geschäftsführung von Studio Hamburg. In der Wirtschaftsbehörde fanden die Forderungen der Produzenten Gehör. Ihre Argumentation ging ein in das mit „Vertraulich“ gekennzeichnetes Gutachten vom 23. Juni 1981. Angesichts der Förderprogramme Berlins und Bayerns bestehe die Gefahr der Abwanderung: „Bei dem kreativen und technischen Stabpersonal ebenso wie bei den Darstellern handelt es sich um weit mobilere Mitarbeiter als bei den meisten anderen Branchen.“ Schlussfolgerung des internen Papiers: Um den Rang der Stadt als Medienplatz zu erhalten, müsse neben der kulturellen Filmförderung eine wirtschaftlich orientierte Förderung treten, deren Richtlinien von der Wirtschaftsbehörde bestimmt würden.

Ende Oktober 1981 traf sich Willich mit dem Ersten Bürgermeister Klaus von Dohnanyi und versorgte ihn mit Argumenten: Während vom Filmbüro geförderte Filme gar nicht in Hamburg gedreht worden seien, hätten die in der Filmhersteller-Kooperative zusammengeschlossenen Produzenten fünf Spielfilme hergestellt – in Berlin, wegen der dortigen Förderung. „In Hamburg konnte wegen fehlender Förderung seit 1980 kein Spielfilm produziert werden.“ Bürgermeister Dohnanyi bedankte sich am 19. November bei Willich für die Informationen und sicherte ihm zu, daraus die notwendigen Konsequenzen zu ziehen, „denn auch

der Senat verfolgt das Ziel, Hamburg als Platz der Filmproduktion zu stärken“. Eine Kopie seines Schreibens leitete der Bürgermeister weiter an Tarnowski und Steinert, an letzteren verbunden mit der Frage, wann mit der Senatsvorlage zur wirtschaftlichen Filmförderung gerechnet werden könne.

Mit dem kurz darauf ins Leben gerufenen Filmförderungsausschuss – im Grunde eine Neuaufgabe des Filmkontors, das in den 1950er Jahren über die Hamburgische Landesbank in der Hansestadt gedrehte Spielfilme finanzierte – wurde 1982 das duale System der Filmförderung etabliert. Filmbüro und Filmförderungsausschuss verfügten über den gleichen Etat. Autorenfilmer wie Produzenten, kreative Filmschaffende mit innovativen Ideen wie geschäftstüchtige Hersteller von Mainstream-Ware konnten Mittel aus dem Landeshaushalt bekommen, und weil beim Kino Kunst und Kommerz im Idealfall zusammenfallen, waren parallele Anträge bei beiden Fördertöpfen möglich.

Damit hätten nun alle zufrieden sein können, doch die Filmkultur konnte in Hamburg nicht auf allgemeine Akzeptanz bauen. Filmförderung sei herausgeschmissenes Geld, fand der Präses der Finanzbehörde, Jörg König, nachzulesen in der Senatsdrucksache Nr. 521, Anlage 19, Juni 1983. Die subventionierten Filme hätten kaum eine wahrnehmbare Resonanz gefunden. „Die Finanzbehörde schlägt deshalb vor, beide Programme einzustellen, damit die Finanzierung anderer kultureller Einrichtungen mit größerer Breitenwirkung gewährleistet bleibt.“ Dieses Ansinnen wies Helga Schuchardt, Tarnowskis Nachfolgerin als Kultursenatorin, vehement zurück. Aber die Diskussion flammte in den nächsten Jahren immer wieder auf: Sobald notwendige Sparmaßnahmen auf der Tagesordnung standen, wurde die Filmförderung zur Disposition gestellt (mit

dem Ergebnis, dass die Mittel gekürzt wurden).

„Film in Hamburg: Ein Trauerspiel“ war ein Interview mit Hark Bohm überschrieben, das am 16. September 1985 in der „Hamburger Morgenpost“ erschien. Aber Bürgermeister Klaus von Dohnanyi wusste selbst, dass mit dieser Förderpolitik auf Sparflamme keine nachhaltigen Wirkungen zu erzielen waren. Er erklärte das Thema zur Chefsache und initiierte eine große Gesprächsrunde über Erfahrungen und Perspektiven der Filmförderung in Hamburg, zu der Branchenvertreter in das Gästehaus des Senats am 15. Oktober 1985 eingeladen wurden. Der in Zusammenarbeit mit der Kulturbehörde erarbeitete Fragenkatalog sprach heikle Punkte an, die auch heute noch aktuell sind: Wie kann man verhindern, dass auf dem Umweg über die Filmförderung es nicht zu einer Finanzierung der Fernsehprogramme kommt? Wie kann man bloße „Mitnahmeeffekte“ vermeiden? Was ist zu tun, um Film in Hamburg zum Ereignis zu machen? Viele der damals diskutierten Problemfelder – Vertriebs- und Kinoförderung, Festival und Filmhochschule – wurden nach dieser Veranstaltung angegangen. Das wichtigste Ergebnis war ein klares Bekenntnis zur Filmstadt Hamburg: Der Senat beschloss 1986 eine substanzielle Erhöhung der Filmförderung, deren Volumen sich verdreifachte.

Dies war auch das Verdienst von Dieter Kosslick, der 1983 im Hamburger Filmbüro Helga Bähr als Geschäftsführer abgelöst hatte und 1988 das European Film Distribution Office (efdo) nach Hamburg holte. Im selben Jahr wurde der Filmförderungsausschuss, die wirtschaftlichen Filmförderung, umbenannt in Film Fonds; erster Geschäftsführer war Kosslick, dessen Posten beim Filmbüro nun Torsten Teichert übernahm. Den Vorurteilen zum Trotz muss man rückblickend feststellen, dass der Film





rechts: Das Filmhaus in der Friedensallee kurz nach der Sanierung 1992

unten: Bürgermeister Hans-Ulrich Klose (Mitte) und Hark Bohm (rechts) 1979 bei einer Film-premiere im Metropolis-Foyer

Fonds keineswegs nur kommerziell aus-sichtsreiche Projekte förderte, sondern durchaus auch ambitionierte Filmvorhaben mit dezidiert politischem und/oder künstlerischem Anspruch. Zur positiven Bilanz des Film Fonds zählen drei Filme, die heute zu den Hamburg-Klassikern gehören: „Hard Days, Hard Nights“ von Horst Königstein, „Mau Mau“ von Uwe Schrader und „Shtonk“ von Helmut Dietl. Und so unterschiedlich die Gremien besetzt waren, Filmbüro und Film Fonds förderten oftmals dieselben Projekte, z.B. Hark Bohms „Yasemin“, Klaus Lemkes „Die Ratte“, Detlev Bucks „Wir können auch anders“ (damals noch unter dem Arbeitstitel „Unternehmen Viktor“) oder Hans-Christoph Blumenbergs Albers-Hommage „In meinem Herzen, Schatz“.

Das Filmbüro hatte nicht nur Freunde, dafür sorgten schon Solidaritätsaktionen wie die demonstrative Vergabe von Fördermitteln für Herbert Achternbusch: Friedrich Zimmermann (CSU), Bundes-

innenminister und damit für die Bonner Filmförderung zuständig. hatte dem bayerischen Filmemacher die ihm zustehende letzte Rate für „Das Gespenst“ verweigert, daraufhin förderte Hamburg seinen nächsten Film „Wanderkrebs“. Nachdem die Euphorie des Aufbruchs dem Alltag gewichen war, stellten sich Probleme ein, die nichts mit Medienpolitik und Kulturförderung zu tun hatten. Das Filmbüro fungierte als Generalvermieter der Zeise-Hallen; mit fast allen Untermietern gab es Auseinandersetzungen. Für böses Blut sorgte Teicherts Vorhaben, mit den Eigentümern der Immobilie das Projekt „Zeise 2“ zu realisieren, was das eigene Zeise-Kino ernsthaft gefährdet hätte. Zunehmend Konflikte an vielen Fronten: „Wir lassen uns nicht auseinanderdividieren“, mit diesem Vorsatz war man gestartet, doch in der Realität ließ sich diese schöne Utopie nicht verwirklichen. Verteilungskämpfe und persönliche Rivalitäten sorgten dafür, dass die Szene bald heillos zerstritten war. „Friedensallee ist für die Gegend ein lauschiger Name. Nirgendwo wird so verbissen gekämpft und intrigiert wie in dieser Ottensener Straße, in der Hamburgs Film-Establishment haust“, beobachtete Nicolaus Schröder 1995 in der „Szene Hamburg“.

Zu diesem Zeitpunkt war das Ende des dualen Fördersystems und damit des Filmbüros als selbstverwalteter Institution der Filmemacher bereits beschlossene Sache. Das politische Klima hatte sich radikal gewandelt, aber auch das Selbstverständnis der Filmszene. Mit Fassbinders Tod war der Autorenfilm sanft entschlafen; der Zusammenhalt der Regisseure, die sich nicht mehr Filmemacher nannten, war aufgebraucht. Das Hamburger Modell hatte einst Vorbildcharakter: In Nordrhein-Westfalen war mit dem ebenfalls 1980 gegründeten Filmbüro NRW e.V. eine Art Ableger entstanden; 1991 ging es in der Filmstiftung NRW auf, einer GmbH. Nun orientierte

sich Hamburg an Nordrhein-Westfalen: Im Oktober 1994 beschloss die Bürger-schaft die Zusammenlegung von Film Fonds, Filmbüro und Vertriebskontor zur FilmFörderung Hamburg GmbH (FFHH). Das Filmbüro leistete Widerstand: Mit der „Hamburger Erklärung 95“ ging man am 12. Februar 1995 noch einmal an die Öffentlichkeit, wandte sich „gegen staatliche Fördergremien und die Politik der Fernsehanstalten“ und postulierte: „Filmförderung darf nicht zum Zulieferbetrieb für medienwirtschaftliche Interessengruppen verkommen.“ Aber das war nur noch Rhetorik, dahinter stand keine Bewegung mehr.

Die alten Querelen sind längst vergessen. Offenheit für unbequeme Projekte und Kontinuität in der Förderung von Talenten prägen die seitdem von der FilmFörderung Hamburg GmbH geleistete Arbeit. Von Beginn an dabei: Marianne Bergmann, die vom Vertriebskontor kam, und Reinhard Hinrichs, der 1987 beim Filmbüro anfang; Eva Hubert war stellvertretende Geschäftsführerin des Film Fonds, wurde 1995 bei der FilmFörderung Hamburg Leiterin der Produktionsförderung und ist seit 1997 die Geschäftsführerin. Zum 30-jährigen Jubiläum wurde eine eindrucksvolle Statistik veröffentlicht: 3.094 geförderte Projekte mit einem Fördervolumen von 199,7 Mio Euro. Der „Regionaleffekt“ betrug 224 Prozent, d.h. es wurde mehr als das Doppelte wieder in Hamburg ausgegeben. Der eigentliche Regionaleffekt sind jedoch jene Hamburg-Filme, die ohne Förderung nie entstanden wären. Zwar gelang es nicht, prominente Regisseure nach Hamburg zu holen, quasi einzukaufen; stattdessen setzte man auf, wenn man so will, Eigen-gewächse: Junge Talente, die mit ihren ersten Filmideen kamen, systematisch aufgebaut wurden und heute das Bild des deutschen Films auch international prägen: Detlev Buck oder Fatih Akin, um nur zwei Namen zu nennen. ●

Abaton-Gründer Werner Grassmann: Aus dem Leben eines Cineasten

Von Volker Reißmann

Ein Enfant terrible der Hamburger Kino- und Medienszene hat nun endlich seine Erinnerungen aufgeschrieben: Werner Grassmann, geboren 1926, heute Kino-besitzer und Filmproduzent, berichtet, wie er nach dem 2. Weltkrieg zunächst als Anzeigenverkäufer, Kritiker, Radioreporter und sogar als Regisseur beim NDR gearbeitet hat. Eigentlich beinhaltet das Werk mehr Stoff, als in ein Buch mit nur 280 Seiten passt, deshalb sind es auch keine richtigen Memoiren geworden, sondern viel mehr Schlaglichter aus einem bewegten Leben: Zunächst versuchte sich der junge Grassmann Ende der 1940er Jahre als Anzeigenverkäufer für den elterlichen ARPA-Schiffahrtsverlag, entdeckte aber schnell seine Leidenschaft für die bewegten Bilder auf der Leinwand. 1953 eröffnete er deshalb in

der Schmilinskystraße in St. Georg ein kleines Filmkunstkino mit nur 25 Plätzen, dass damals (ohne jegliche öffentliche Förderung!) rund drei Jahre ungewöhnliche Filme und Klassiker spielte – und dessen Existenz damals in der Wochenzeitung „Die Zeit“ sogar mit einem ganzseitigen Bericht gewürdigt wurde. Auch einen ersten kleinen Dokumentarfilm über den Hamburger Hafen drehte Grassmann in jener Zeit – ein ungewöhnliches Werk, dass hinsichtlich seiner Gestaltung viel den Autorenfilmern der 1960er Jahre vorwegnahm. Beim Norddeutschen Rundfunk arbeitete er dann Ende der 1950er Jahre als Regisseur bei der „Tagesschau“ und half später ein paar Jahre später den aufmüpfigen jungen Filmemachern beim Aufbau einer alternativen Produktionsstätte, der „Hamburger Film-coop“. Seinen größten Erfolg landete er jedoch 1970, als er seine zweite Karriere als Kinobetreiber zusammen mit seinem Freund Winfried Fedder startete und mit ihm das „Abaton“-Kino in einer alten Garage am Grindelhof gründete – bis heute eines der wichtigsten Programmkinos Deutschlands und immer wieder für seine filmkulturelles Engagement ausgezeichnet. Wenngleich die Liste der Stars und Filmemacher lang ist, die Grassmann im Laufe der Jahre in seinem Kino begrüßen durfte (so hat sogar zum Beispiel der in diesem Jahr verstorbene Hollywood-Rebell Dennis Hopper einmal auf der Abaton-Couch sein Nachtlager aufgeschlagen) – am Ende finden sich aber nur die allerwenigsten Prominenten in diesem Buch wieder. Dafür befasst sich der Autor mit den zahlreichen Personen, die ihm in den vielen Jahren begegnet sind und die teilweise bei ihm mehr Eindruck als so manche Filmlegende hinterließen: Filmvorführer wie der legendäre Herr Wischnowsky, der alle Projektoren-Pannen der Anfangszeit zu überwinden half oder Charlie Rinn, ein

alter Bekannter Grassmanns, der als erster Kinodirektor fungierte und das Programm der Anfangsphase mitgestaltete. Aber auch Kartenabreißerinnen, Bankbeamte, Pizzabäcker, Polizisten und sogar ein leibhaftiger Staatsanwalt gehören zu den Personen, die Grassmann in seinen Erinnerungen noch einmal Revue passieren lässt. Wie gut das Gedächtnis und die Formulierungskünste des inzwischen 84-jährigen Grassmann noch heute sind, bewies er auch bei der ersten Buchpräsentation im Februar 2010 (die natürlich in seinem „Abaton“-Kino stattfand): Irgendwann hatte er sich so mit den zahlreichen losen Manuskriptseiten bei seiner (immer wieder von Fotopräsentationen und Filmausschnitten unterbrochenen) Lesung verheddert, dass er den durcheinander geratenen Papierstapel einfach zur Seite schob von nun an seine Erinnerungen frei vortrug – was auch ausgezeichnet klappte. Und es spricht für Grassmann, dass er seine Verdienste beim Erhalt seines Kinos gerade in der letzten Zeit (das Gebäude wurde vor ein paar Jahren von der Stadt zum Verkauf angeboten und Grassmann nutzte sein Vorkaufrecht als langjähriger Mieter) in dem Buch nicht groß erwähnt. Und auch wenn es mit Matthias Elwardt bereits seit etlichen Jahren inzwischen einen neuen Programmgestalter gibt und sein Sohn Felix heute maßgeblich an der Geschäftsführung mitwirkt: Werner Grassmann ist und bleibt bis heute „Mr. Abaton“ – und lässt nun mit diesem Buch endlich auch alle Leser an seinen ebenso spannenden wie zumeist auch recht vergnüglichen Erinnerungen teilhaben. ●

Werner Grassmann: Hinter der Leinwand – Film- und Kinogeschichten
Mit einem Vorwort von Michael Töteberg
Hamburg Edition Nautilus Verlag
Lutz Schulenburg, 280 S., zahlr. Ill., Broschur,
16,80 Euro – ISBN 978-3-89401-723-1



Suche diverse Ausgaben der
„Illustrierten Film-Bühne“
1946–1968 im Kauf oder Tausch.

Ferner werden **Filmkameras aller Art** aus dem letzten Jahrzehnt zur Sammlungsergänzung gesucht, sowie ein **Arri-Vorderlicht** für den Blimp. Gesucht wird ebenfalls eine **35-mm-Kamera vom Typ Mitchell MarkII** (oder Mitchell NC).

Kontakt: Hans Joachim Bunnberg, Ahrensburg, Tel./Fax. 04102-56612

Erinnerungen an Hamburgs einziges Autokino (1976–2003) Wenn es Nacht wurde in Billbrook...

Von Volker Reißmann

Leinwände unter freiem Himmel sind heute eine Selbstverständlichkeit. Es dauerte jedoch relativ lange, bis sich die revolutionäre Idee, Filme bequem vom Sitz des eigenen Autos anzuschauen, auch in Deutschland durchsetzte: In den USA war das erste Kino dieser Art bereits im Juni 1933 in Camden in New Jersey eingerichtet worden.

Bildretusche



Foto: Corail-Press

Testweise war bereits 1954 in Erlangen eine Testvorführung mit dem Heimatfilm „Schloss Hubertus“ auf einem Parkplatz durchgeführt worden – doch blieben viele Zuschauer zunächst gar nicht die ganze Vorstellung über in ihren Autos sitzen, sondern setzten sich daneben auf Klappstühle – oder gleich auf die Motorhaube ihres Autos.

Am 29. März 1960 eröffnete dann in der Nähe von Frankfurt am Main, in Gravenbruch, das vermutlich erste ortsfeste Autokino auf dem europäischen Kontinent – mit 1.200 Stellplätzen und einer 36 Meter breiten und 15 Meter hohen Leinwand. Rasch entstanden in Deutschland in den folgenden Jahren weitere Autokinos – zeitweise gab es rund 40 Stück gleichzeitig. Nicht verwunderlich, dass es auch Pläne gab, in Hamburg so ein Autokino einzurichten.

Im Oktober 1970 schreckte eine erste Notiz im ehrwürdigen Branchenblatt „Film-Echo“ die Behördenverantwortlichen in Hamburg auf: Dort war von konkreten Planungen für den Bau eines Autokinos im weitgehend unbenutzten Innenraum der Pferderennbahn in Hamburg-Horn die Rede. Die Olympic-Betriebe, neben der UFA die größte Firma für derartige Projekte in Deutschland, gehörten dem Architekten Kurt Becker, der bereits zwei Autokinos in Berlin eingerichtet und an Dritte verpachtet hatte. Es gab bereits eine grobe Skizze, wo genau das Kino auf dem Rennbahngelände eingerichtet werden sollte – und die Pferdesporteinrichtung hätte auch dringend eine Finanzspritze benötigt, sah man sich doch weit abgehängt von den Besucherzahlen in Farmsen und Bahrenfeld und befand sich deshalb in Finanznöten. Doch von Behördenseite hatte man eher Interesse an einer kombinierten Rennbahn für Galopper und Traber und angrenzenden Hotelbauten als an einem Autokino – und dies ließ man auch den Investor in einem Schreiben im April 1971 deutlich wissen. Dann übernahm Senator Eckström im Juli 1971 die Verhandlungen bezüglich der Neugestaltung des Rennbahngeländes persönlich – und von einem Autokino-Projekt war plötzlich gar keine Rede mehr.

Zu einem spannenden Duell zwischen zwei Betreibern und ihren Projekten in Altona und Wandsbek kam es dann nur wenige Monate später: Am 10. Februar 1972 titelten die „Altonaer Nachrichten“: „Bekommt Bahrenfeld ein Autokino?“. Doch schon mit der Zwischenüberschrift „Behörden machen einige Auflagen ...“ wurden die Erwartungen der Leser (und potentiellen zukünftigen Besucher) gleich wieder gebremst. Der Artikel berichtete dann ausführlich von der geplanten neuen Attraktion für Hamburgs Westen: Am Rande des Volksparks, am neuen Hogenfeldweg unweit der neuen Autobahn in Bahrenfeld wollte eine Kölner Planungsgruppe im Auftrage der Cine- und Drive-in-Finanz GmbH, Zürich (Schweiz) ein Kino mit etwa 700 Plätzen errichten. Grundsätzlich waren die Altonaer Behör-

den mit dem Projekt einverstanden, sie verlangen allerdings unter anderem, dass das Gelände des Autokinos als öffentlicher Parkplatz genutzt werden konnte, wenn beispielsweise große Veranstaltungen im Volksparkstadion stattfinden würden. Denn das Grundstück, auf dem sich noch Kleingartenanlagen befanden, war ursprünglich als Reserve-Parkfläche vorgesehen. Weithin sichtbares Zeichen des Kinos sollte mit 24 Metern die Bildwand sein, der Höhe eines siebengeschossigen Hauses. Sie sollte von sechs Betonpfählen getragen werden, die etwa 33 Meter breit sein und eine Projektionsfläche aus mit einem Spezialanstrich versehenen Aluminiumplatten haben sollten. Durch mehrere Kassentore sollten die Autofahrer auf das Gelände fahren. Schließlich sollte der Bildton nicht, wie bei anderen Autokinos üblich, über Tonsäulen an den Stehplätzen übertragen werden (diese Säulen konnten auf dem Platz am Volkspark nicht aufgestellt werden, da er auch öffentlich genutzt werden sollte): Deswegen sollten die Kinobesucher drahtlose Empfangsgeräte bekommen und rund um den Platz eine Ringleitung als Sender verlegt werden.

Noch ungeklärt war allerdings die Frage der Beheizung der Fahrzeuge im Winter. Die Kölner Planer experimentierten sowohl mit behördlich genehmigten Katalytöfen (Benzinbrenner) als auch mit frost- und stoßfesten Steckdosen, die in die Fahrbahnen eingelassen und an die Elektroheizung angeschlossen werden sollten. Auch an das leibliche Wohl der Besucher hatte man gedacht: Eine Snackbar und eine Imbissstube, die „Hamburger Hütte“, sollten die Verpflegung sicherstellen (und gleichzeitig die sanitären Einrichtungen aufnehmen). Am Ende des Beitrags wurden dann allerdings auch die „Knackpunkte“ genannt: Besondere Sorgfalt sollte nach Ansicht der Altonaer Behörden auf die Abschirmung des Kinos zu den angrenzenden Straßen gelegt werden – denn weder auf dem Hogenfeldweg noch auf der Autobahn dürften Autofahrer durch einen laufenden Film abgelenkt werden. So waren für die Bildwand aus diesem Grunde Sichtblenden vorgesehen und am Hogenfeldweg sollten Bäume gepflanzt werden. Der erste Bauantrag würde noch im Bezirksamt Altona geprüft,

linke Seite
Die erste Testvorführung der Einrichtungen des Autokinos fand für die Hamburger Presse bereits Ende September 1976 statt

Zwei Programmflyer des Autokinos Billbrook von 1997 und 2003





Foto: Conti-Press

gleichzeitig müsste eine Einigung mit den noch auf dem vorgesehenen Gelände siedelnden Kleingärtnern getroffen werden. Doch wenn alles glatt ginge, könnte so rechtzeitig mit dem Bau begonnen werden, so dass noch im Sommer 1973 die ersten Filme über die Aluminium-Leinwand flimmern würden.

Doch die Konkurrenz schlief nicht: Nur knapp ein Jahr später, am 19. Februar 1973, stellte Dr. Zastrow für die Firma Auto-Kino Becker & Co. im Wandsbeker Restaurant Tiefenthal der interessierten Presse den Plan für ein Autokino im Stadtteil Jenfeld vor: Auf einem ca. 70.000 bis 80.000 Quadratmeter großem Gelände sollten 700 Stellplätze geschaffen werden, einschließlich Liegewiese, Freiluftsportplatz, Minigolf und anderen Freizeiteinrichtungen.

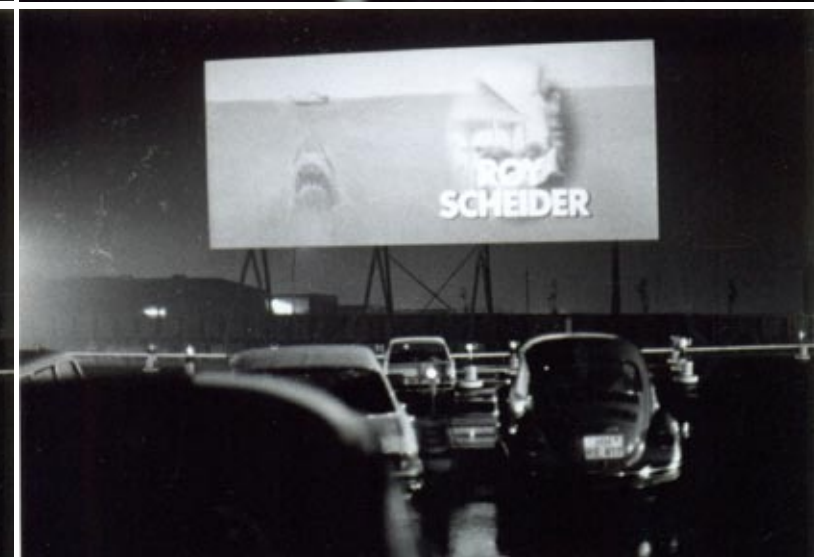
Die Kosten wurden auf rund 500.000 Mark geschätzt. Der Arbeitskreis Jenfeld äußerte sich sofort positiv über die mögliche Einrichtung eines derartigen Autokinos im Bezirk Wandsbek – nur die anliegenden Kleingärtner protestierten scharf dagegen.

Beide Planungen scheiterten schließlich, da die Anwohner eine Lärmbelästigung befürchteten und die umfangreichen behördlichen Auflagen von den potentiellen Betreibern nicht erfüllt werden konnten. Erst über drei Jahre später wurde von der Hamburger Autokino-Betriebsgesellschaft, hinter der die Investoren Adolf Graaf und Walter H. Jann standen (letzterer betrieb auch schon seit einigen Jahren das Autokino in Gravenbruch), ein neuer Anlauf für ein derartiges Projekt unternommen. Und am 30. September 1976 konnte dann endlich auf einer ehemaligen Industriebrache am Porgesring bzw. der Moorfleeter Straße in Billbrook um 19.30 Uhr der erste Film gezeigt werden: „Papillon“ mit Steve McQueen. 36 Meter breit und 15,5 Meter hoch war die mit einer Spezialfarbe bestrichene Super-Aluminiumwand – und hatte damit exakt die gleichen Ausmaße wie die Projektionsfläche im Autokino in Gravenbruch.

Ein paar Abende zuvor hatte man bereits die schreibende Zunft mit ihren Vehikeln aufs neue Gelände eingeladen, gezeigt wurden Trailer zu Filmen wie „Der weiße Hai“ und „Grizzly“. Und die Presse war in der Tat begeistert: „Ein ganz neues Kinogefühl“, schrieb die Agentur Conti-Press in der Bildlegende zu den bei der Pressevorführung entstandenen Fotos – und: „So groß war Charles Bronson noch nie, wenn er seine Mundharmonika in ‚Spiel mir das Lied vom Tod‘ bläst“. Und etwas später meinte das „Hamburger Abendblatt“: „In dieses Kino kann man auch im Pyjama kommen“ (5.10.1978). Auch die „Bild“-Zeitung zeigte sich angetan: „Eine Nacht im Auto-Kino: Popcorn, Cola & gaaaanz viel knutschen ...“ lautete ihre Schlagzeile im Regionalteil.

Für jedes Auto gab es eine eigene Lautsprecherbox, die man an der Windschutzscheibe festigen konnte

Programmflyer des Autokinos Billbrook von Mai/Juni 2003



Die beiden Philips-FP-20-Projektoren im Autokino Billbrook waren mit je einer 4000-Watt-Röhre ausgestattet, die für extreme Helligkeit sorgte. Der damals erst 26-jährige Helmut Karbe war Gesellschafter und Geschäftsführer des Autokinos und hatte zuvor alle deutschen und viele amerikanischen Autokinos zu Anschauungszwecken besucht. Anfänglich hatte das Autokino sogar rund 800 Plätze, später wurde das Gelände aber etwas verkleinert. Der Ton kam per Funk in jedes Autoradio, UKW-Frequenz 96,8. Rauchen, Hunde oder Dosenbier mitbringen – das war in diesem ungewöhnlichen Kino kein Problem. Selbst Sex im Auto soll nicht ungewöhnlich gewesen sein, wie der Vorführer Dahms zu berichten wusste: „Ich habe hier schon manche nackt beim Stoßdämpfertest überrascht“, gab er einem Zeitungsreporter zu Protokoll. Drei Jahre später wurde dann auch in Itzehoe das erste Autokino in Schleswig-Holstein eingerichtet (die Betreiber Jürgen Hanssen und Peter Schwoof übernahmen ein paar Jahre später übrigens auch den „Gloria“-Palast in Harburg).

Im Juli 2001 berichtete auch „Autobild“ unter der Überschrift „Willis wunderbare Welt“ von einem Besuch in dieser Hamburger Kultstätte: „Schreie, Stöhnen, Blut ... Auf der Leinwand flimmert ‚Düsterne Legenden 2‘, ein Horrorstreifen ... doch Vorführer

Willi Dahms guckt nicht mal hoch. ‚Was interessiert mich das?, sagt der 79-jährige und präpariert die nächste Filmrolle für die Vorführung. Ein halbes Jahrhundert hat er in Lichtspieltheatern verbracht, darunter 25 Jahre im Autokino Billbrook ... Übermütige Kinogäste sollten ihn möglichst nicht als ‚Opa‘ anpöbeln: ‚Wer dem drahtig-gedrunghenen Mann quer kommt, lernt die Faust Gottes kennen. Totsünden: Über den Zaun klettern oder an der Kinokasse im Kofferraum verstecken. ‚Ich kenne alle Tricks‘, sagt Dahms. Schwarzgucker auf der Straße werden mit 500-Watt-Scheinwerfern geblendet, bis sie verduften. Gegen Bösewichte liegt sogar ein CS-Gas versprühender Elektroschlagstock bereit. ‚Er oder ich‘, sagt Dahms. ‚Und ich war beim Militär!‘. Als vier finstere Typen in einer S-Klasse Ärger machen, ließ sich Willi nicht einschüchtern, sondern holte die Polizei. Die stellte dann fest, dass der Wagen geklaut war!‘ Ferner wusste das Blatt zu berichten, dass der Vorführer bereits zwei Herzinfarkte überlebt habe – und acht Theaterleiter.

Zwölf Mark pro Person kostete der Eintritt zuletzt für eine Einzelperson, für 20 Mark konnte man einer Doppelperson beiwohnen. Doch ausverkauft war das Autokino in Billbrook zuletzt selten, wenngleich es sich immer noch großer Beliebtheit bei einer großen Anhängerschaft von 1950er-Jahre-Nostalgikern und Autofreaks erfreute.

Eine Trailershow eröffnete die erste Testvorführung für die Presse Ende September 1976 – gezeigt wurden Ausschnitte aus dem Actionreißer „Grizzly“ und Spielbergs „Der weiße Hai“.

Eröffnungsanzeige für das erste Autokino in Gravenbruch bei Frankfurt am Main Ende März 1960





Dr. Zastrow stellt für die Auto-Kino-Gesellschaft Becker & Co. 1973 das Modell für ein Autokino in Jenfeld vor



Auch an das leibliche Wohl wurde gedacht: Pommes frites, Kartoffelsalat mit Würstchen, Zigaretten oder Bier konnten per Knopfdruck an der Lautsprecher-säule bestellt werden und wurde von der Bedienung direkt ans Auto gebracht.

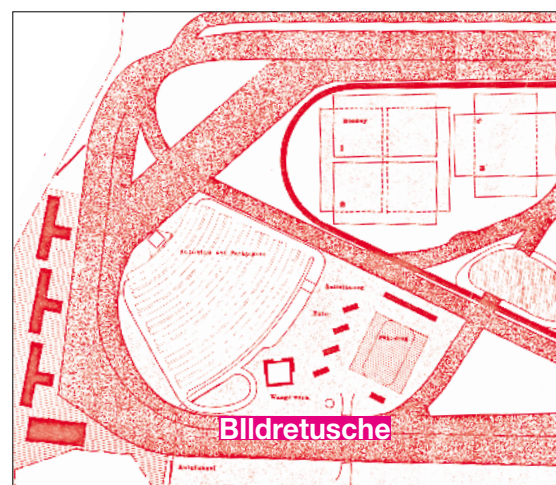
Doch strenge Auflagen der Umweltbehörde wegen Gasen, die aufgrund von Altlasten aus dem Boden des Grundstücks an die Oberfläche drangen und eine Sanierung der Fläche erfordert hätten, waren wohl – neben wirtschaftlichen Gründen – schließlich der Hauptgrund für die Einstellung des Betriebs. Am 18. Juni 2003 gab es eine große Abschiedsparty mit Boxenstop ab 20 Uhr; ab 22.30 Uhr liefen dann

die Filme „2 Fast 2 Furious“ und „Bruce Allmächtig“. Dahms, damals einer der ältesten Filmvorführer Hamburgs, legte persönlich den letzten Streifen ein. Proteststimmen wie die der „taz Hamburg“ („Hamburg braucht ein Autokino – in Billbrook oder anderswo: Sonst macht das Leben ja überhaupt keinen Spaß mehr!“) verhalten jedoch ungehört. Seit der Schließung gibt es in Norddeutschland kein einziges Autokino mehr. Doch die Legende lebt weiter – in den rund 20 noch existierenden Autokinos in Deutschland (einschließlich Gravenbruch) kann man noch heute Filme aus seinem eigenen Auto unter freiem Himmel anschauen. ●

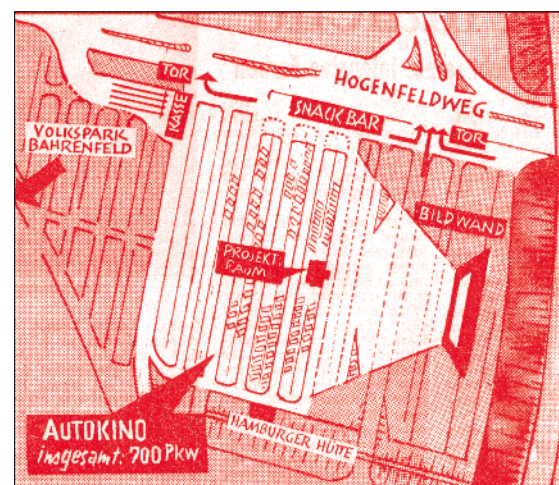
Der erste Geschäftsführer des Autokinos in Billbrook, Helmut Karbe, präsentiert stolz eine der beiden Kinomaschinen mit 4000-Watt-Röhre

unten: Entwürfe mit den drei Standorten für ein Autokino in Hamburg, die vor der Industriebrache in Billbrook diskutiert wurden: Links die Planungen der Olympie-Filmbetriebe von Oktober 1970 für ein Autokino im ungenutzten Innenraum der Pferderennbahn Horn, daneben eine Skizze von Februar 1972 der Züricher Cine- und Drive-in-Finanz GmbH mit dem Projekt für ein Autokino am Hogenfeldweg unweit des Altonaer Volksparks. Ganz unten auf dieser Seite findet sich schließlich eine Bauzeichnung für das ebenfalls nicht realisierte Projekt im Stadtteil Jenfeld der Firma Auto-Kino Becker & Co., welches auf einer Pressekonferenz am 19. Februar 1973 von Dr. Zastrow vorgestellt wurde.

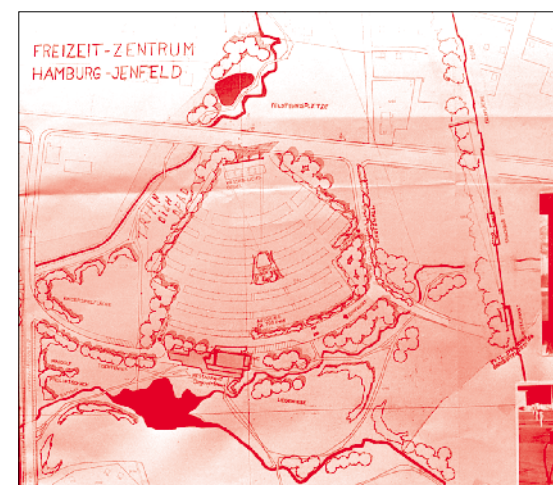
Pferderennbahn Horn



Hogenfeldweg, Nähe Altonaer Volkspark



Jenfeld



wer filmt braucht

zoom



JETZT AUSPROBIEREN:
das Magazin der Filmemacher

MINI-ABO
3 Ausgaben für nur € 11,55 und über 35% sparen.

GLEICH BESTELLEN:

Internet: www.zoom-video.de/abo
E-Mail: service@schiele-schoen.de
Telefon: 030-25 37 52-24
zoom-Leser-Service: Markgrafenstr. 11, 10969 Berlin



Projektor TK-35 von 1945

Wanderkino und Landfilm

Eine Ausstellung im Heimatmuseum Reinfeld

Text & Fotos: Rainer Hesse

„Wanderkino und Landfilm“ – unter diesem Motto läuft zurzeit eine Ausstellung im Heimatmuseum Reinfeld bei Hamburg. Der Titel weist darauf hin, dass der Westen wie auch der Osten mit Geräten vertreten ist. Denn in der BRD hieß es Wanderkino und wurde in der Regel privatwirtschaftlich betrieben, in der DDR war der Landfilm hingegen eine staatliche Einrichtung.

Die Ausstellung befasst sich auch mit der Technik vor dem Zweiten Weltkrieg. In dieser Zeit begann das transportable Lichtspielwesen. So wurde schon Ende der 1920er Jahre 35 mm Kinofilm stumm in Schulen und auch zur Unterhaltung eingesetzt. Als Beispiele hierfür dienen die Geräte Zeiss Ernemann Kinobox B und C, Lehmann und Knetsch Knirps und der Heimprojektor. Die USA ist mit einem DeVry Koffer vertreten. Aus Frankreich ist ein Exemplar des Debrise Jacky zu sehen, der anstelle des üblichen Malteser Kreuzes den Filmtransport mit einem Schläger betätigt.

Nachdem der Tonfilm 1929 in den Kinos seinen Anfang nahm, wurden auch die ersten transportablen Geräte entwickelt. Gezeigt werden in der Ausstellung Geräte der Zeiss Ikon AG, von 1930 die Kinobox CK Ton als eines der ersten Koffergeräte zusammen mit dem ersten Klangfilm-Kofferverstärker von 1935, die Phonobox B 1000 Ton, auf dem Holzstativ mit dem Klangfilm-Kofferverstärker und dem dazugehörigen elektrodynamischen Lautsprecher. Von Philips Valvo Hamburg ist die Portalux 35 mm zu sehen, die relativ selten im Originalzustand zu finden ist. Bei dieser Maschine fehlt leider der im Gehäuse untergebrachte Röhrenverstärker. Auch die sehr bekannte Bauer Sonolux II ist vertreten, sie steht auf dem original Holztsch und wird zusammen mit dem großen

Bauer Lorenz Kofferverstärker und dem dazugehörigen Kofferlautsprecher von Klangfilm gezeigt. Neben dieser Maschine steht eine Nachkriegskonstruktion in Anlehnung an die Sonolux, bestehend aus einem Sonolux I Projektorkopf, bei dem man den Motor abgesägt hat. Das Ganze ist schon eine sehr eigenwillige Konstruktion. Zudem hat dieser Projektor als oberen Spulenarm auch noch die Aknap-Vorrichtung – das muss man mal gesehen haben.

Vertreten ist auch die legendäre „Wanderton“ aus Potsdam, entstanden in den 1930er Jahren, die in der Luftwaffe zum Einsatz kam, während die Phonobox bei der Wehrmacht benutzt wurde und die Bauer Sonolux II bei der Marine beliebt war. Zur Philips gibt es in dieser

DDR-Landfilmkassette von 1955



Hinsicht keine Aussage. Es kann aber sein, dass die Maschine auch in der Marine benutzt wurde. Hier kam es wohl nicht auf die Gewichtsklasse an, denn beide Geräte, Sonolux und Portalux, waren Schwergewichte.

Die USA ist mit einem Holms 35-mm-Tonfilmprojektor vertreten, dies ist meiner Meinung nach einer der kompaktesten Vertreter der Tonkofferprojektoren. Aus den 30er/40ern sind noch zwei russische Kofferprojektoren vorhanden. Es handelt sich vermutlich um eine K25 und um eine K303. Leider wurden die Typenschilder entfernt, daher ist die Bestimmung nur mit Hilfe eines Artikels von Kurt Enz, einem früheren DDR-Kinotechniker, möglich. Diese beiden Projektoren sind die Vorläufer der legendären TK35, die von SBZ-Technikern 1949 entwickelt wurde, um in der DDR den Landfilm aufzubauen.

Gezeigt wird im Museum die TK35 in der Urform, mit dem Körting Röhrenverstärker und dem elektrodynamischen Lautsprecher von Körting. Zwei Vitrinen zeigen, was zur TK 35 dazugehörte und was mit dem Landfilm in Verbindung stand: eine Kinokasse und Karten. Aus Österreich kommt die Seklehner TK, die anscheinend auf Basis eines russischen Geräts entstanden ist. Da in Österreich die Russen relativ früh wieder abgezogen sind, haben sie wohl eine ganze Menge dieser Geräte zurückgelassen. Die Firma

Wanderkino und Landfilm

Die Ausstellung ist bis zum 31. März 2011 jeweils sonntags von 10 bis 12 Uhr und nach telefonischer Vereinbarung geöffnet.

Heimatmuseum Reinfeld
Neuer Garten 9
23858 Reinfeld

Telefon 04533.200-0
oder 04533.2062 62
E-mail info@stadt-reinfeld.de



Seklehner hat dann die Projektoren mit eigenen Gussteilen ergänzt. Gezeigt wird ein Exemplar von den drei Geräten, die ich besitze, allerdings scheint es auch in Österreich noch welche zu geben.

Als Nachkriegsgeräte sind von Philips Valvo die FP3 (1953) zu erwähnen, auch deren Nachfolger, die Kinoton FP23 von etwa 1980 ist ausgestellt. Aus den USA ist ein in Europa relativ seltener DeVry Mod XD aus der Botschaft in München vorhanden. Er steht auf dem schweren stationären Gussfuß, wurde aber auch ohne diesen Fuß als transportabler Projektor genutzt. Dazu gehört der DeVry Navy Röhrenverstärker.

Ein weiteres Ausstellungsobjekt ist die KN15 als Projektor der 70er Jahre aus Russland, die in der DDR zum Einsatz kam, da dort 1962 die Fertigung der TK 35 eingestellt wurde. Dieser Projektor war allerdings nicht beliebt, man trauerte der soliden Technik der TK35 hinterher, daher wurden in den 70zigern viele TK35 reaktiviert und überarbeitet. Hierzu wurde auch noch ein Transistorverstärker anstatt des Röhrenverstärkers entwickelt. Als neueste Variante wird auch ein Gerät aus China gezeigt, die ‚1st August 105‘ ist etwa von 2004, hat einen 1000-Watt-Xenonkolben, kleine Vor und Nachwickelzahnrollen und eine Spulenaufnahme nach US-Norm. Das Gerät ist technisch durchdacht, allerdings elektrisch haarsträubend. Da dieses Gerät als Pärchen direkt importiert wurde, gab es keine Anpassungen an europäische Normen. Das Zündgerät muss man einfach gesehen haben.

Abgerundet wird die Ausstellung durch Unterlagen eines Wanderkinounternehmers, Prospekte, Kinokarten und Plakate. ●

Ich werde Mitglied!

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

Name, Vorname: _____

Institution, Firma: _____

Straße: _____

PLZ, Ort: _____

Telefon: _____

e-mail: _____

- Einen Verrechnungsscheck über den Jahresbeitrag füge ich bei.
- Ich überweise den Jahresbeitrag auf das Konto 1072211897 bei der Hamburger Sparkasse, BLZ 20050550

Einsenden an:

Hamburger Flimmern · Sierichstr. 145 · 22299 Hamburg

Ich abonniere!

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

Name, Vorname: _____

Institution, Firma: _____

Straße: _____

PLZ, Ort: _____

Telefon: _____

e-mail: _____

- Einen Verrechnungsscheck über den Jahresbeitrag füge ich bei.
- Ich überweise den Jahresbeitrag auf das Konto 1072211897 bei der Hamburger Sparkasse, BLZ 20050550

Einsenden an:

Hamburger Flimmern · Sierichstr. 145 · 22299 Hamburg



TECHROME
Agfa
SUPER 8

ColorMovie II
Super 8-40

3M
SUPER 8
UNIVERSAL
COLOR MOVIE
PRICE INCLUDES DEVELOPING

Kodachrome 25
COLOR MOVIE FILM • FILM CINE EN COULEURS
FARB-SCHNITTFILM

Dynachrome 40
PRICE INCLUDES PROCESSING
3M
BMM • INDOOR
COLOR MOVIE FILM
FOR ROLL CAMERAS ONLY

FUJI FILM
FUJICHROME
R25
COLOR MOVIE FILM
DAYLIGHT TYPE "SAFETY" FILM
16 25m • 30 m
FOR SINGLE-CARTRIDGE CAMERAS ONLY
Single-8
PRICE INCLUDES PROCESSING
FUJI PHOTO FILM CO., LTD.
MADE IN JAPAN

Agfa
Agfacolor
Inkjet-Cine-Film
CT 1
TYPE C

or
Film
Kine-Film
Reversible
FOR INTERMEDIATE
PERFORM 50 35
88 AT

sakura
Sakurachrome 40
type A
COLOR MOVIE FILM
SUPER 8 CARTRIDGE

New... Improved
Nouveau film
Neu Verbesserte Emulsion
Kodak
Ektachrome 160
COLOR MOVIE FILM
FILM CINE EN COULEURS
FARBFILM
TYPE A

CHROME 25
reversal film
8mm Cine
FOR DAYLIGHT
MADE IN ENGLAND BY ILFORD LIMITED ILFORD ESSEX

Бема
ЦО-32А
1x8
M.M.S
TRIA.S
Самостоятельно возвращаемая
цветная киноплёнка

AGFACHROME
SUPER 8
Agfa

TU
SUPER 8
CARTRIDGE • CHARGEUR
KASSETTE • CARGADOR
Kodachrome 40
COLOR MOVIE FILM • FILM CINE EN COULEURS
FARBFILM • PELICULA PARA CINE
TYPE A

R8
KURA
LM
REVERSAL

PERUTZ
ERUCHROME