

WERNER GRASSMANN

HINTER DER LEINWAND

FILM- UND KINOGESCHICHTEN

MIT EINEM VORWORT VON MICHAEL TÖTEBERG

EDITION NAUTILUS

Der Kinoerzähler

Ein Leben für den Film: Werner Grassmann

Dienstag, 17. Februar 1953. Ein kalter Wintertag. Adenauer war krank (auch ihn hatte die Grippe erwischt), und die Polizei warnte die Hamburger Jungs, das Eis auf der Außenalster sei nicht sicher. Zwei Jugendliche, die einen Süßwarenautomaten geknackt hatten, waren festgenommen worden, außerdem der berühmte »Telefonmarder«, der Dutzende von Zellen lahmgelegt hatte. Der Nach-Krieg war vorbei: »Schluss mit Entnazifizierung«, verkündete das *Hamburger Abendblatt*, denn die Verfahren wurden jetzt eingestellt. Der Wiederaufbau war aber noch nicht abgeschlossen, im Hafen, beim Wohnungs- und Schulbau gab es noch viel zu tun. Im Hochbahnunker Steinstraße, Ecke Johanniswall brannte es. Der Bund der Kriegsoffer veranstaltete in der Badeanstalt Hohe Weide Versehrtensport. Der Schauspieler James Mason hatte sich für eine Stippvisite in Hamburg angekündigt. Kinorundschau: In der Passage lief Hitchcocks *Der Fall Paradin*, in der Barke *Ferien vom Ich* und im Esplanade Erich Engels Filmversion von Zuckmayers *Der fröhliche Weinberg*. Das *Abendblatt* konnte seine Leser beruhigen: »Die Derbheit ist gemildert, die Heiterkeit hält sich in den Selbstkontrollgrenzen.« Für die Hausfrau brachte die Lokalzeitung täglich ein Rezept, diesmal Rindergulasch (das Pfund Fleisch für DM 2,30) mit Makkaroni – nach besonderer Raffinesse klingt das nicht. Vom Wirtschaftswunder war noch wenig zu spüren. Butterpreise stabil, an der Börse alles ruhig. Die Zeitung meldete unter den Wirtschaftsnachrichten die Gründung einer Reederei, neu eingetragen ins Handelsregister, Stammkapital DM 20000.

Am selben Tag ließ, davon stand nichts im *Hamburger Abendblatt*, auch Werner Grassmann seine Filmfirma ins Handelsregister eintragen.

Aber bald darauf tauchte er immer wieder auf den Seiten der Zeitung auf. Denn der junge Mann betrieb das kleinste Kino mit der größten Presseresonanz. Der Eingang zum »studio 1« in der Schmilinskystraße war nur schwer zu finden; es herrschte Wohnzimmeratmosphäre, als Leinwand diente ein Bettlaken. Dafür gab es hier Raritäten zu sehen, und prominente Filmleute gehörten zu den regelmäßigen Besuchern. Das »Intime Theater für Filmkunst« war ein berühmter Geheimtipp, selbst *Zeit* und *Spiegel* berichteten. Und natürlich das *Abendblatt*.

»Es gibt viele Arten, sein Geld zu verlieren. Man kann Roulette spielen, an der Börse spekulieren, guten Freunden kleine Scheine leihen. Eine ganz sichere Methode aber hat Werner Grassmann aus Hamburg festgestellt: Man macht ein kleines Kino auf, höchstens 25 Plätze, und spielt alte, gute Filme! Dann hat man zwar viel Spaß und wird von vielen Leuten gelobt – weil man etwas für die Kultur tut –, aber man muss sehen, dass man jeden Monat noch rund 400 Mark hinzuverdient, um seinen Magen vor der Einschrumpfung und das kleine Filmkunsttheater vor der Pleite zu bewahren!« So begann der *Abendblatt*-Artikel zum zweijährigen Jubiläum Anfang August 1955. 150 Filmtheater gab es damals in Hamburg, glanzvolle Premierenkinos, Erstaufführungstheater in der City und Flohkisten in den Stadtteilen, doch »studio 1« war ein Unikum. Unkonventionell war auch die Methode der Filmbeschaffung. »Die abenteuerliche Geschichte, wie Grassmann sich seine Filme aus ganz Europa zusammenklaubt, wäre schon wieder ein Film für sich. Als er kürzlich mit einem längst pensionsreifen kleinen Auto (Baujahr 1931) sogar nach Paris gondelte, haben wahrscheinlich die Autobahnen Tränen gelacht. Aber er kam an und kam zurück und brachte neues (altes) Zelluloid für die Hamburger mit.«

Einer kleinen Notiz im *Abendblatt* vom 20. Juli 1954 ist zu entnehmen, das Kino in der Schmilinskystraße mache ab nächstem Wochenende vier Wochen Sommerpause, »weil Hausherr Werner Grassmann südwärts fährt, um drei Filme über die europäischen Miniaturstaaten San Marino, Monaco und Andorra zu drehen«. Mit filmhistorischen Ausgrabungen hat sich Grassmann nie begnügt, er hatte stets eigene Filmideen, die er – als Autor, Regisseur und Produzent – selbst umsetzte.

Er drehte Kulturfilme und Fernsehfeuilletons, hätte sich leicht in diesem Bereich etablieren und sicheres Geld verdienen können. Doch übliche Beiträge zum üblichen TV-Programm waren seine Sache nicht. Es fiel aus dem Rahmen, was immer er anpackte, sei es eine Glosse über den modernen Kunstbetrieb oder ein Plädoyer für die Stille in der lauten Welt. Unangepasst, experimentell und avantgardistisch, aber nie verbissen oder präventiv – Witz und Originalität zeichneten seine Projekte aus. In der Hansestadt schätzte man eine seriöse Kultur, die im Nadelstreifen-Anzug daherkam – Grassmanns Aktivitäten brachten frischen Wind in die leicht muffelige Stube.

»Nicht wenig erstaunt waren Hamburgs Hausfrauen«, las man im *Abendblatt*, 16. August 1968, »als sie gestern Nachmittag in einem Kaufhaus in Altona eine Robotermannschaft anmarschieren sahen. Angeführt wurden die Besucher aus dem All von Evarella und Oberst Stratos. Die Invasion der Fremdlinge fand für einen Fernsehfilm statt, den der Hamburger Jungfilmer Werner Grassmann dreht.« Der halbstündige Film um Evarella, »das gestiefelte Sexkätzchen aus der Brüderstraße« (*Abendblatt*), war eine Mixtur aus Science-Fiction und Märchenstunde, Pilotfilm für eine (nicht realisierte) TV-Serie. In der Brüderstraße 17 – das Mini-Kino in der Schmilinskystraße war längst Vergangenheit – befand sich nun das »studio 1«, eine »Filmmacherei«, wie das Schild an der Hausfront verkündete. Hier war das Zentrum des Hamburger Underground-Films, denn Grassmann, Mitbegründer und erster Geschäftsführer, produzierte die Streifen der Filmemacher Cooperative, darunter inzwischen so legendäre Werke wie *Fußball wie noch nie* von Hellmuth Costard. (Zehn Jahre später spielte Grassmann in Costards *Der kleine Godard* einen Filmproduzenten.) Seine eigenen Filme entstanden meist für die ZDF-Reihe *Das kleine Fernsehspiel*, 1963 als Experimentierstudio gegründet und damals noch nicht ins Nachtprogramm abgeschoben. Es waren skurrile Geschichten: *Die Laufmasche*, *Gammeler-Ballade*, *Unternehmen Mewkow* oder eben *Evarella*, die Hamburger Antwort auf *Barbarella*. Zeitgeist pur: Die Gesellschaft war im Aufbruch, das Establishment wurde in Frage gestellt. Grassmanns Platz war wie stets zwischen allen Stühlen. »Ein Rechter« beschimpfen ihn die revoltierenden Hamburger Jungfilmer. Andere sehen in ihm den »linken



Werner Grassmann in der Rolle eines alten Filmvorführers
in Heiner Stadlers Film »King Kongs Faust«

Bürgerschreck«, notierte leicht verwirrt das *Abendblatt*, 6. November 1969. Er selbst gab das Statement ab: »Sicher will ich die Gesellschaft verändern. Aber Revolution mit dem Bürger, nicht gegen den Bürger.«

»Grassmann behält sich für seine Fernsehfilme die Kinorechte vor«, stand in demselben Artikel, denn er plane, sie »in Spätvorstellungen oder vielleicht einmal in einem eigenen Kino« zu zeigen. Das eigene Kino wurde drei Jahre später Wirklichkeit, als er zusammen mit Winfried Fedder das Abaton eröffnete. Es war das erste deutsche Pro-

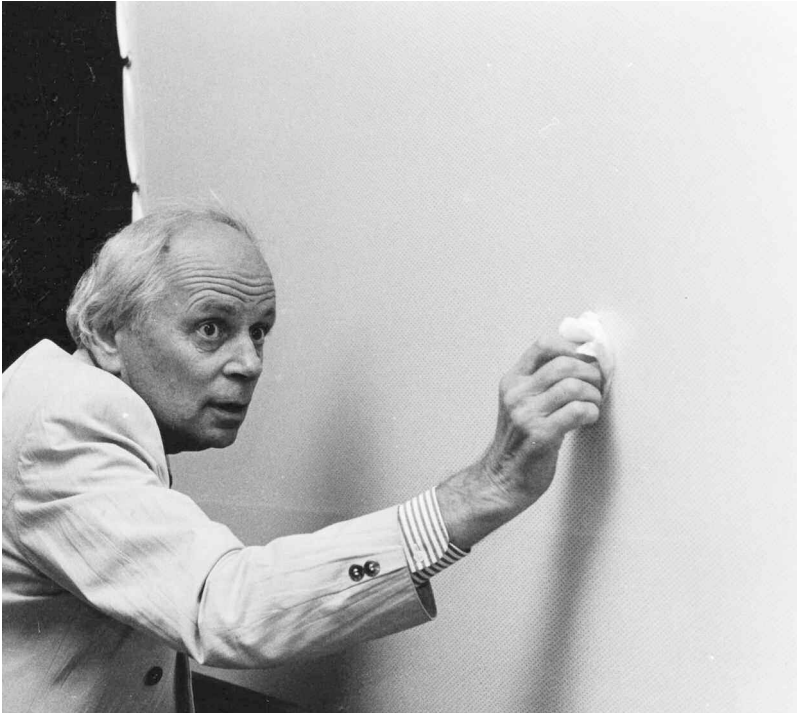
grammkino, und es fehlte in den Anfangsjahren nicht an Anfeindungen und Querschlägen: Das Kommerzkino, speziell jene Kinomogule, die schöne alte Filmtheater in grauenvolle »Kinocenter« verwandelten, versuchte zu verhindern, dass attraktive Filme der Major Companies von der neuen Konkurrenz gespielt werden konnten. Da half nur ein Zusammenschluss: Die unabhängigen Kinos gründeten die Arbeitsgemeinschaft Kino, Grassmann wurde ihr Vorsitzender und rief auch gleich noch einen Verleih ins Leben, um über eigene Programmware verfügen zu können. Er engagierte sich in der Filmpolitik, scheute nicht vor Prozessen zurück, die er – erfolgreich – bis zum Bundeskartellamt austrug. »Grüße aus der Gruft« überschrieb er seinen noch heute lesenswerten Artikel, erschienen in der *Zeit* vom 7. August 1987. Das Kinosterben ist ein Virus, der auch heutzutage wieder so manchen Traumpalast dahinsiechen lässt, doch das in der Branche übliche Lamentieren war nie Grassmanns Sache. Heute geht das Abaton auf die vierzig zu, ohne dass eine Midlife-Crisis zu befürchten ist: Dieses Kino hat sich immer wieder neu erfunden, es ist eine Institution in der Hamburger Kulturlandschaft und hat ganze Generationen kinosozialisiert. Der umtriebige Abaton-Macher hatte als Hauptkommissar Abelein in Hans-Christoph Blumenbergs Spielfilm *Der Sommer des Samurai* einen Auftritt und wirkte – neben Doris Dörrie, Wim Wenders, Bernd Eichinger u. a. – in Heiner Stadlers *King Kongs Faust* mit (er spielte einen alten Filmvorführer). Die Filmproduktion gab er nie ganz auf, denn er ließ sich gern von den ungewöhnlichen Ideen junger Cineasten anstecken. Wer hätte auch sonst die verrückten Kurzfilme von Zoltan Spirandelli produzieren sollen, wenn nicht Grassmann? Vielfach ausgezeichnet, längst zum Klassiker avanciert: *Der Hahn ist tot*. Spirandelli verkündet zu Beginn des Films, dass er gerne etwas für das deutsche Liedgut tun würde. Daraufhin fordert er das Kinopublikum auf, das Lied *Der Hahn ist tot* als dreistimmigen Kanon zu singen. »So geht das nicht. Bitte etwas kräftiger von der linken Seite!«, ruft er von der Leinwand herunter – und die Zuschauer im Saal machen alle mit. Ein interaktiver Spielfilm eigener Art, der zudem an frühe Experimente aus den Kindertagen des Kinos anschließt.

Das Abaton ist keine Abspiegelstätte für Filme, sondern ein Ort der

sozialen Kommunikation: In keinem anderen Kino finden so viele Vorführungen und Veranstaltungen statt, in denen – moderiert von Grassmann oder Matthias Elwardt – nach dem Film Regisseure und Darsteller mit dem Publikum ins Gespräch kommen. (Woanders wird der rote Teppich ausgerollt und die Stars zeigen sich den Fans, das war's dann.) Es geht auch ohne Gast. Grassmann, vor der Leinwand stehend, unterhält mit seinen Geschichten das ganze Haus. Zu Stummfilmzeiten gab es Kinoerzähler, die das Geschehen auf der Leinwand kommentierten und das Publikum bei Laune hielten, wenn die Handlung durchhing. Grassmann ist der ideale Kinoerzähler. Ihm zuzuhören, ist stets ein Vergnügen. Und deshalb bekommt er jetzt das Wort.

Ein kalter Wintertag, Februar 1953. Ein junger Mann steht auf dem Rathausmarkt und macht sich Gedanken über seine Zukunft. Ein Beruf, der irgendwie mit Film und Kino zu tun hat. Da gibt es viele Möglichkeiten: Regisseur, Produzent, Filmautor, Darsteller, Verleiher, Vorführer, kreativer Kopf im Hintergrund einer Filmproduktion oder Programmacher an der Kinofront – was genau, wusste Werner Grassmann damals noch nicht. Er wurde dann einfach alles. Und er erzählt am besten selbst von seinem abenteuerlichen Leben für den Film.

Michael Töteberg



Der Autor vor der Leinwand

An der Straßenbahnhaltestelle

Die Straßenbahnhaltestelle vor dem Hamburger Rathaus war früher, vor dem Krieg, der größte Umsteigebahnhof der Stadt. Fast alle Linien kamen hier irgendwann einmal vorbei. Die Bahn aus Billstedt fuhr nach Altona, die aus Eimsbüttel nach Barmbek und die aus Horn nach Harvestehude. Nur am Hauptbahnhof waren die Verbindungen ähnlich günstig. Von dort konnte man Richtung Ohlsdorf oder Wilhelmsburg, Richtung Harburg oder Wandsbek und quer rüber nach Eidelstedt fahren.

Die Haltestelle vor dem Rathaus aber war die komfortabelste. Sie bestand aus einem Pavillon mit integriertem Kiosk. Und unter der Haltestelle, im Pavillonkeller, waren Toiletten eingebaut, für Damen und Herren getrennt. Warum dieser Pavillon damals so komfortabel ausgestattet wurde, wusste niemand, vermutlich weil die Bürgermeister und Senatoren früher von hier abends nach Hause fuhren.

Allerdings hatte der Krieg von diesem Komfort nicht viel übrig gelassen. Die Bomben- und Brandschäden waren nur notdürftig beseitigt, die Dächer geflickt und die Bretter vor den Fenstern inzwischen durch dickes Glas ersetzt. Die Türen fehlten noch. Die Reste der Heizkörper waren abgeräumt und die Löcher im Fußboden mit Sand aufgefüllt. Es zog entsetzlich, und die meisten Wartenden standen hinter dem Häuschen im Windschatten. Die Toiletten im Keller waren zwar wieder in Betrieb, aber der Abfluss funktionierte nicht so richtig, und das roch man eben. Ich sollte es vielleicht deutlicher sagen: Es stank! Das störte aber niemanden. Denn der eiskalte Ostwind war viel schlimmer als die laue Brise, die gelegentlich aus dem Keller aufstieg.

Ich stand mit meinem Freund Gerd bei den anderen Fahrgästen hinter dem Pavillon. Wir warteten auf die Linie 18. Die fuhr abends nur alle zwanzig Minuten, und so war genügend Zeit, über die Zukunft zu

reden. Über die Vergangenheit sprach damals kaum jemand. Es wäre uns auch gar nicht in den Kopf gekommen, denn so lustig war die nämlich nicht. Und die Gegenwart war kalt, wohnungslos, finanziell ärmlich, aber voller Hoffnung. Die Hoffnungen zielten auf die Zukunft, und über die sprach man natürlich andauernd. »Tietje mit Utsichten« nennen die Hamburger das.

Gerd war kein Kriegskamerad von mir, sondern mehr ein Nachkriegskamerad, eine Art Leidensgenosse. Was ein Kriegskamerad ist, weiß jeder. Ein Nachkriegskamerad ist so etwas Ähnliches. Aber im Nach-Krieg ging es nicht mehr um Leben und Tod, sondern mehr um Hungern und Frieren. Die Nachkriegszeit war also eine deutliche Verbesserung. Die Möglichkeiten, diesen Nach-Krieg lebend zu überstehen, waren relativ groß. Es gab zwar Raub und Diebstahl, Hunger und nasskalte Behausungen, es gab Schwarz- und Mädchenhandel und notwendigerweise auch viel Kollaboration mit dem ehemaligen Feind. Aber was war das schon gegen die Zustände vorher.

Gerd und ich hatten uns für die Kollaboration entschlossen. Ich wurde Dolmetscher bei einer englischen Pionierabteilung. Gerd, gelernter Schaufensterdekorateur, wurde »Hakenkreuz-Tuscher« bei der English Filmcommission in der Rothenbaumchaussee, wo früher die UFA residiert hatte.

Die Hakenkreuz-Tuscher

Der Beruf des »Hakenkreuz-Tuschers« war völlig neu und ein Unikum. Zu verdanken war er der Hamburger Regierung, die nun aus britischen Soldaten bestand. Sie wollte ihre neuen deutschen Untertanen von ihrem elenden Dasein ablenken. Die Engländer wollten uns ermuntern, wieder normal zu leben. Da hatte sich der Stadtkommandant General Surtees etwas Neues ausgedacht, nämlich Kino für die Deutschen. Das schien zunächst relativ einfach, denn von den 117 Kinos bei Kriegsanfang waren bei Kriegsende erstaunlicherweise 36 stehen geblieben. Bei der Programmgestaltung gab es allerdings Schwierigkeiten.

Die lagen zum einen in der Sprachbarriere. Englische Filme wurden nur von einigen Oberschülern recht und schlecht verstanden – und von den paar Nazigegnern, die während des Krieges den sogenannten Feindsender, die BBC, abgehört hatten. Aber der Sender war für einen Sprachunterricht nicht so recht geeignet, weil er, aus verständlichen Gründen, meistens deutsch redete, wenn auch häufig mit diesem wunderbaren englischen Akzent.

Es mussten also deutsche Filme vorgeführt werden. Zwar gab es genügend alte deutsche Filme, aber fast alle waren zu naziös und konnten nicht gezeigt werden, weil sie den alliierten Vorschriften zur *re-education*, der politischen Umerziehung der Deutschen, nicht entsprachen. Ein Kernpunkt dieser *reeducation* war jedenfalls die Eliminierung der Nazi-Embleme aus der Öffentlichkeit. Vom Gewerkschaftshaus klopfte man zum Beispiel die Hakenkreuze ab, und aus vielen Hakenkreuzfahnen wurden die Hakenkreuze herausgeschnitten und aus dem Rest Bettlaken oder leuchtend rote Röcke für das Tanzvergnügen am Samstagabend geschneidert. Leider vergaß man dabei, die Hakenkreuze in den Köpfen vieler Nazis zu entfernen, womit wir bis heute zu tun haben. Und natürlich mussten auch in allen Filmen die Hakenkreuze entfernt werden. Aber das war kompliziert.

Bei *Quax, dem Bruchpiloten*, der *Keuschen Sünderin* oder dem *Rätsel um Beate* hatte man solche Probleme nicht. Aber es gab viele Filme, die entnazifiziert werden mussten. In der Regel wurden die »Hakenkreuz-Szenen« einfach herausgeschnitten. Die Schauspieler sagten in den verbliebenen Filmszenen auch nicht mehr »Heil Hitler«. Man hatte diese Worte mit den dazugehörigen Filmbildern einfach herausgeschnitten, denn es war damals, nach Kriegsende, technisch noch nicht möglich, auf der Tonspur der Filme das »Heil Hitler« durch »Guten Tag« oder »Auf Wiedersehen« zu ersetzen. So begrüßten oder verabschiedeten sich die Filmfiguren auf der Leinwand entweder gar nicht, oder mit einem deutlich hörbaren »Rülps«, das beim unsauberen Schnitt vom »Heil Hitler« übrig geblieben war.

Besonders schwierig war die Entnazifizierung bei einem ganz bestimmten Film, und der hieß *Die schwarze Robe*. Die Hauptszene gegen Ende des Films spielte in einem Gerichtssaal, in dem eine ganze Rotte

Nazi-Richter saß. Und was war die Schwierigkeit? Alle Richter hatten diese schwarzen Roben an, wie sie auch heute noch üblich sind. Und auf jeder Robe prangte das Hakenkreuz, in Silber und groß. Und wegen dieser silbernen Hakenkreuze geriet nun die Vorführung dieses an sich belanglosen Streifens in Gefahr. Was tun? Herausschneiden konnte man die Szene nicht. Dafür war sie zu wichtig und lang, und letzten Endes würde der Film seinen Schluss verlieren. Das hätte das Publikum vermutlich gemerkt. Und auf den Film ganz verzichten wollte man auch nicht, denn er gehörte zu den wenigen, die man überhaupt noch vorführen konnte, weil es noch Kopien davon gab. Außerdem war es kein richtig tendenziöser Nazifilm, eher eine Liebesschnulze.

Ein englischer Entnazifizierungs-Offizier aus London hatte die rettende Idee. Er schlug vor, alle Hakenkreuze auf den Richterroben mit schwarzer Farbe zu übermalen. Das war allerdings leichter gesagt als getan, wie jeder Filmfachmann weiß. Ein Filmbildchen ist 24 mal 16 mm groß, ein Gesicht auf diesem Filmbildchen etwa so groß wie eine Erbse, und ein Hakenkreuz auf der Richterrobe nicht größer als ein Stecknadelkopf. Eine Sekunde hat 24 Filmbilder, eine Filmminute 1440 Filmbilder, und auf jedem einzelnen Filmbild sollte das Hakenkreuz verschwinden. Also vergesst es. Wie sollte man diese Hakenkreuze schwarz übermalen? Wie groß oder klein sollte der Pinsel sein und welche Farbe sollte man nehmen? Also wirklich, vergesst es.

Aber es gab eine unerwartete Lösung. Die erfand Staff-Sergeant McCaulin aus Schottland. Die Schotten sind ja, wie man weiß, sehr sparsam und ersetzen Geld einfach durch Fantasie. McCaulin schlug vor, nicht Pinsel, sondern Schreibfedern zu verwenden, wie man sie für die Beschriftung von Preisschildern in den Dekorationsabteilungen der großen Warenhäuser benutzte. Er war im Frieden nämlich Teppichverkäufer bei *Harrods* gewesen und kannte sich aus. Als Farbe schlug er schwarze Tusche vor. Die sollte man ebenfalls diesen Dekorationsdepots entnehmen.

Und tatsächlich: Im Warenhaus Tietz am Jungfernstieg, dem heutigen Alsterhaus, gab es im Keller, in der hausinternen Dekorationsabteilung, tatsächlich noch einige Fässchen mit Scriptol. Das ist ein be-

sonders gut zu verarbeitender Schreiblack, den es auch heute noch gibt. Der Deko-Keller im Alsterhaus war samt Inhalt völlig erhalten geblieben und intakt. Er hatte den Bombenkrieg unversehrt überstanden, und dort gab es auch die nötigen Zeichenfedern aus Kruppstahl. Was noch fehlte, waren Zeichner, die mit den Federn und dem Scriptol – der »Tusche« – umgehen konnten. Die fand der Staff-Sergeant unter den Dekorationslehrlingen der Innenstadtgeschäfte. Meinen Freund Gerd holte er aus dem Deko-Keller des ebenfalls noch intakten Modehauses Horn am Neuen Wall.

Nun begann die Arbeit unter der Anleitung des schottischen Teppichverkäufers. Er legte eine Filmrolle auf den Umrolltisch und rollte sie langsam, unter stetiger Beobachtung der Filmbilder, von Anfang bis zum Ende durch. Immer wenn er eine Szene mit einem oder mehreren Richtern in ihren hakenkreuzgeschmückten Roben erkannte, hielt er an, tunkte seine Deko-Feder in ein Scriptoltöpfchen und machte einen winzigen Klecks auf das Hakenkreuz. In Zweifelsfällen, also wenn man ein Kleinsthakenkreuz nicht genau erkennen konnte, wurde eine Lupe aus einem ehemaligen deutschen Generalstab zu Hilfe genommen.

Das ging natürlich sehr langsam. Eine dreiminütige Szene erforderte immerhin 4320 Tintenkleckse. Da brauchte ein tüchtiger Dekorateur schon mal einen Monat, wenn nicht sogar zwei. Zwölf Dekorateurs saßen nun im Auftrag der Filmcommission als »Hakenkreuz-Tuscher« Monat für Monat und applizierten ihre Tintenkleckse auf die winzigen Hakenkreuzchen. Es machte ihnen erstens Spaß, dieses Nazi-Punkte-Tupfen, und zweitens gab es gute Verpflegung. Morgens ein Sandwich mit Käse oder gekochtem Schinken, dazu richtigen, herrlichen Bohnenkaffee. Mittags aus einer verbeulten Blechkumme irgendwas Warmes, Englisches, das fremd aussah und nicht besonders gut schmeckte, aber den Nachkriegshunger einigermaßen stillte. Nachmittags Kekse und wieder Kaffee. Abends gab es nix. Stattdessen gingen die Deko-Jungs nach Feierabend noch mal durch den hinteren Teil des Curio-Hauses. Da waren nämlich die Küchen- und Lagerräume. Und neben der Hintertür lagen die Reste vom Tage. Da gab's so manches für die Lieben daheim oder die Freundin zu finden: zum Beispiel leicht

angegammeltes Gemüse, Äpfel, aber auch viele matschige Tomaten. Einige Konservendosen mit Corned Beef waren noch nicht ganz leer, in Tüten und Kartons waren noch Keksreste, und wenn man Glück hatte, fand man noch ein halbes Weißbrot, das schon etwas trocken, aber noch genießbar war.

Das Mitnehmen dieser »alten« Esswaren war strengstens verboten, und Gründe dafür gab's reichlich. Es sollte zum Beispiel verhindert werden, dass unter Umständen durch den Genuss von matschigen Tomaten oder verdorbenem Altfleisch Lebensmittelvergiftungen entstehen könnten. Auch drohte Seuchengefahr. Vor allen Dingen aber war zu befürchten, dass durch diese unkontrollierten zusätzlichen Lebensmittelerationen der Fraternisation Vorschub geleistet würde. Fraternisation, also die Verbrüderung mit den deutschen Feinden, war für die erste Besatzergeneration noch ein großes Problem. Es gab sogar kleine Heftchen, in denen genau beschrieben wurde, wie britische Soldaten sich zu verhalten hätten, um nicht der Fraternisation anheim zu fallen. Aber die Auflage dieser Heftchen war wohl sehr gering und ihr Inhalt ziemlich unbekannt. Denn die Tommys und ihre deutschen Frauleins wollten die strengen Vorschriften ganz offenbar auch gar nicht kennen und fraternisierten auf Teufel komm raus. Haupttreffpunkt war übrigens der Dammtorbahnhof.

Besonders verboten war die Mitnahme von »altem« (also geklautem) Schnaps und Zigaretten (Marke Players in der blauen Schachtel). Das galt als richtiger Diebstahl und wurde zum Teil auch von britischen Militärgerichten schwer bestraft, oft mit Gefängnis.

Ende der 40er Jahre bekam die English Filmcommission einen neuen Leiter, Mister Buckland-Smith, der die damals in Anfangsschwierigkeiten steckende Hamburger Filmkultur, insbesondere die Produktion neuer Filme, in Gang brachte. Damit vernichtete er zwar die Arbeitsplätze der Hakenkreuz-Tuscher, legte aber den Grundstein zur Filmsynchronisations-Industrie in Hamburg. Somit schuf er den Anfang der »Filmstadt« Hamburg. Fast alle englischen und amerikanischen Filme bekamen hier nun ihre deutsche Sprache. Nur die Franzosen, eigen-sinnig wie immer, synchronisierten ihre Filme in ihren eigenen Studios in Remagen.

Das Schönste für meinen Freund Gerd aber war bei diesem englischen Tuscherjob der Eintritt in eine schöne, neue und verheißungsvolle Welt. Er gehörte jetzt zum Film – dachte er.

Die Treppe nach oben, zum Film

Gerd begann seinen Weg zum Film bei einem der Hamburger Filmclubs. Dieser Filmclub hatte, wie alle Clubs dieser Welt, ständig Bedarf an fleißigen und zuverlässigen Organisationstalenten, und so war Gerd bald ganz oben in der Club-Hierarchie. Er wurde Filmvorführer, oder genauer gesagt, *der* Filmvorführer. Er war mehr oder weniger der Einzige, der in der ganzen Filmclub-Mischpoke etwas vom Film verstand. Außer ihm gab es nämlich niemanden, der genügend technisches Talent hatte, einen Filmprojektor zu bedienen – oder die Lust. Aber nicht nur das Filmevorführen und die Technik begeisterten ihn. Er interessierte sich auch für die Produktion, für Filmgeschichte, für Dramaturgie, für Regie und natürlich auch für die Schauspieler mit dem dazugehörigen Tratsch. So wurde Gerd bald der Motor dieses Clubs. Ohne ihn ging gar nichts mehr, zumal er mit seinem Holterdiepolter-Englisch auch bald die Filmbeschaffung von der englischen Filmcommission übernahm.

In diesem Filmclub lernte ich ihn Ende der 40er Jahre kennen, und daher rührte auch unsere Freundschaft. Er wurde mein erster Filmlehrer. Ich übte Filme vorführen, Lampen auswechseln, Filme umrollen und kleben, neue Tonlampen besorgen, Verstärker und die dazu gehörenden Röhren, meistens von der Firma Telefunken, prüfen und auswechseln. Viele Filme sah ich deswegen auch zwei oder drei Mal und machte mir Notizen in meine kleine Kladde. Dabei entdeckte ich Inszenierungsfehler, die mich amüsierten. Ich erzählte sie Gerd, und wir lachten uns scheckig über meine Entdeckungen.

Zum Beispiel: In einer Szene raucht ein Mann eine Zigarette. Der Mann ist sehr nervös, rennt hin und her. Schnitt. Jetzt die Szene von einem anderen Aufnahmewinkel her gesehen. Und, o Wunder, bei die-

ser nächsten Aufnahme fehlt die Zigarette. In der Drehpause hatte der Schauspieler sie offenbar weggelegt und vergessen, sie wieder in den Mund zu stecken. Niemand merkt das. Der Mann spielt die Szene ohne Zigarette weiter. Dann wieder Schnitt. Und hoppla, jetzt ist dem Regieassistenten oder ihm selber eingefallen, dass er eine Zigarette im Mund haben muss. Oder die Sache mit dem Hut: Der Liebhaber klingelt an der Tür, hat einen Hut auf; die Dame öffnet, der Mann hat plötzlich keinen Hut mehr auf...

Einige Beispiele aus einem Film, den fast jeder kennt: *Casablanca*.

Humphrey Bogart unterhält sich in der Bar mit einer jungen Flüchtlingsfrau. Dabei hält er sein Glas in der rechten Hand. Schnitt. Jetzt hat Bogart plötzlich nicht mehr sein Glas, sondern eine Zigarette in der Hand. Oder: Auf dem Bahnhof in Paris regnet es in Strömen, auf dem Abschiedsbrief verläuft die Tinte. Dann steigt Bogart in den Zug und er und sein Mantel sind völlig trocken. Oder: Die Orden an der Uniform von Captain Renault verändern sich hüpfend von Einstellung zu Einstellung.

Wenn man darauf achtet, ist das schon sehr komisch, aber die Spannung innerhalb der Geschichte ist eigentlich weg. Man verliert den Faden und achtet nur noch auf die Fehler, die bei der Produktion niemandem aufgefallen sind, auch nicht dem Schauspieler selbst. Und komischerweise merkt es auch oft das Publikum nicht. Das spricht dann allerdings für die Spannung des Films, der das Publikum in seinen Bann zieht.

Viele Jahre später, als ich selber Assistent war, begriff ich, dass der Regisseur am Ende der Dreharbeiten abwägen muss, ob er eine verunglückte Szene noch einmal dreht oder den Fehler in Kauf nimmt, ihn beim Schnitt möglichst klein hält, vielleicht durch ein vorzeitiges Umschneiden auf ein anderes Bild. Ein Nachdreh kostet den Produzenten viel Geld. Das ist unangenehm und peinlich für die Verantwortlichen. Da lässt man oft Fehler Fehler sein und hofft, dass keiner es merkt. Heutzutage gibt es dieses Problem nicht mehr. Parallel zur Filmkamera läuft jetzt eine Videokamera mit, und man kann Einstellung für Einstellung sofort am Drehort überprüfen und notfalls korrigieren.

Über die Jahre sah ich in diesem Filmclub eine Unzahl von Filmen, meistens solche, die man später unter dem Sammelbegriff »Filmkunst« subsumierte. Filmbücher gab es kaum. Wir besorgten uns englische Fachzeitschriften, um zu sehen, was in der Filmwelt alles los war. Eine Cinemathek gab es noch nicht, Filmschulen auch nicht. Dementsprechend gab es auch noch keine Filmbildung. Jeder Filmjünger war auf seine Lernbegierigkeit, seine Leidenschaft und sein Glück angewiesen. Heute braucht man, um beim Film Karriere zu machen, ein graduiertes Studium an einer Filmhochschule. Damals ging alles nur mit Zusehen und Selbermachen. »Learning by doing« war das Zauberwort aus unserer englischen Zeit.

Zum Film wollte ich auch und unbedingt. Aber nicht als Filmvorführer oder Filmclubfunktionär, sondern als Macher, als Regisseur oder Drehbuchautor oder notfalls vielleicht auch als Schauspieler. Später, 1953, drehten Gerd und ich nach einigen missglückten Versuchen unseren ersten Dokumentarfilm, einen sogenannten »Kulturfilm«, damals der erste und unwichtigste Teil des Kino-Vorprogramms.

Der Kulturfilm gab nämlich den Zuspätkommern die Chance, im Dunkeln noch einen freien Platz zu finden. Auch hatte man während des Kulturfilms Gelegenheit, Freunde oder Nachbarn zu begrüßen. Man konnte auch noch auf bessere Plätze umsteigen, wenn man sich an die Dunkelheit gewöhnt hatte. Umständlich und langsam zog man sich den Mantel aus und bat die Dame, die vor einem saß, ihren Hut abzunehmen. Wenn der Kulturfilm zu Ende ging, ebte die Unruhe im Kinosaal etwas ab, denn jetzt kam etwas Wichtiges, die Wochenschau. Die Wochenschauen waren für das damalige Publikum die aktuelle Informationsquelle mit Nachrichten aus Politik, Kultur und Sport. Es gab vier verschiedene: »Fox Tönende Wochenschau«, »Die Deutsche Wochenschau«, »Blick im Film« und die DEFA-Wochenschau der DDR »Der Augenzeuge«, die in Ostberlin damals von West-Besuchern noch gesehen werden konnte. Wenn man also zwei oder drei Mal in der Woche ins Kino ging, was nicht ungewöhnlich war, sah man mit etwas Glück jedes Mal eine andere Wochenschau.

Zuletzt kam dann als »wichtigster« Vorprogrammteil die Reklame, Werbung für Gaststätten oder Geschäfte in der näheren Umgebung.

Selten gab es richtige Werbefilme. Eher waren es selbst gebastelte Dias, die mit großem künstlerischen Ehrgeiz, oft farbig, von den Schlachtern, Wirten oder Einzelhändlern in eigener Produktion hergestellt waren. Sie waren deshalb so wichtig, weil das Kino mit dem Zeigen der Dias und Werbefilme Geld verdiente, und zwar nicht wenig. Nach der Reklame war das Vorprogramm zu Ende und es ertönte ein Gong, laut, aber sanft, angenehm und Aufmerksamkeit fordernd, denn jetzt sollte es ja richtig losgehen.

In früheren Zeiten gab es aber zwischen Vorprogramm und Hauptfilm immer noch eine kleine Pause, in der ein jüngerer oder auch älteres Fräulein mit einem Bauchladen voller Eis am Stiel oder diesen quadratischen rosa-weiß-braunen Fürst-Pückler-Waffeln herumging und damit dem Abend einen zusätzlichen süßen Reiz verlieh. Der Eisverkauf gestaltete sich besonders lustig, wenn jemand aus der Mitte des Saales ein Eis bestellte. Das Fräulein reichte es den außen Sitzenden, und dann wanderte das Eis von Hand zu Hand, bis es beim Eisbesteller landete. Auf dem gleichen Wege, nur in umgekehrter Richtung, wanderte das bereitgehaltene Kleingeld dann an die Eisverkäuferin. Noch viel schöner war es allerdings, wenn der Eis-Interessent kein Kleingeld hatte und das Wechselgeld nochmals zurück durch die Reihe von Hand zu Hand gehen musste. Witzbolde gaben Kommentare ab, die oft besser waren als die Dialoge im Film, und Spießher schimpften über die lange Pause, denn der Vorführer wartete natürlich, bis der Eisverkauf beendet war. Flapsige Bemerkungen flogen hin und her, und es bildeten sich Fraktionen im Zuschauerraum für oder gegen das Eis, und manchmal auch für oder gegen die Eisverkäuferinnen, die es heute ja leider nicht mehr gibt. Der Begriff des Gemeinschaftserlebnisses, welches das Kino so angenehm macht, stammt wohl noch aus dieser Eiszeit.

Das Kino war zu jener Zeit die einzige Finanzierungsquelle für Filme, auch für Kulturfilme, denn eine Filmförderung gab es noch nicht. Ein hoher Prozentsatz der von den Kinos eingenommenen Eintrittsgelder musste an die Produzenten abgeführt werden, und so floss das in die Filme investierte Kapital zurück, manchmal mehr, oft weniger. Da das Kino eines der wenigen behördlich anerkannten Institute war,

die den Bürgern einen Lustgewinn vermittelten, führten die Finanzminister die sogenannte Lustbarkeitssteuer ein. Von jeder verkauften Eintrittskarte gingen deswegen erst mal 10 bis 25 Prozent an das Finanzamt, bevor die anderen Steuern bezahlt wurden und die Filmschaffenden den Lohn für ihre Arbeit bekamen. Da die Finanzminister auch damals schon ein kulturelles Gewissen hatten, führten sie eine Ausnahme ein. Wenn der Kinobesitzer nämlich einen prädikatisierten Kulturfilm vor dem Hauptfilm zeigte, wurde ihm die Lustbarkeitssteuer erlassen. So war komischerweise die Besteuerung der Lust die erste Filmförderungsmaßnahme nach dem Krieg.

Die Kinobesitzer nannten den prädikatisierten Kulturfilm verächtlich »Steuerschinder«, denn die Qualität dieser Filme, die von einer Kommission beurteilt wurde, war oft mehr als zweifelhaft. Die Kinobesitzer mussten also bei den Filmverleihern immer einen prädikatisierten Kulturfilm zum Hauptfilm bestellen. Im Laufe der Jahre hatte sich eine Art Kulturfilm-Markt gebildet, und die Filmverleiher, die ihrerseits dringend und unbedingt Kulturfilme zum Zwecke der Steuerersparnis an die Kinos liefern mussten, zahlten zwischen 5000 und 10000 Mark für einen Film von etwa zehn Minuten Mindestlänge. Die vorgeschriebene Mindestlänge war ein Relikt der Reichsfilmkammer, noch aus den Zeiten des Reichsministers für Propaganda, Dr. Joseph Goebbels. Die Filmkontroll- und Filmzensurstelle der 50er Jahre hieß natürlich nicht mehr Reichsfilmkammer, obwohl sie ähnliche Funktionen hatte. Sie hieß jetzt »Filmbewertungsstelle der Länder«. In ihr saßen auch keine Nazifunktionäre mehr als Zensurbeamte, sondern von den Bundesländern entsandte Pastoren, Richter, Gewerkschafter, Lehrer und Journalisten. Von den Bundesländern deswegen, weil diese sie auch finanzierten. Dabei wurde nicht so sehr auf den Sachverstand der Filmbeurteiler geachtet, als vielmehr auf die Parteizugehörigkeit. Produzenten, Regisseure oder Autoren gab es in der Filmbewertungskommission kaum.

Natürlich konnte auch ein abendfüllender Spielfilm ein Prädikat bekommen, wenn er der Bewertungskommission gefiel, nicht gegen religiöse Gebote verstieß, nicht die Gewalt verherrlichte oder etwas Sexuelles zeigte. Der Produzent musste nicht nur einen Antrag stellen,

sondern auch tief in die Produktionskasse greifen. Denn die Prädikatisierung war teuer. Das traf dann auch die vielen kleinen Kulturfilmproduzenten, die ihren Bewertungsanträgen immer einen ordentlichen Scheck beifügen mussten. Und nicht nur bei der Bewertung musste gezahlt werden. Vorher gab es noch die »Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft«. Auch hier wurde geprüft, ob der Film wirklich nicht gegen religiöse Gebote verstieß, keine Gewalt verherrlichte und nichts Sexuelles zeigte; erigierte Penisse zum Beispiel waren grundsätzlich nicht erlaubt. Ähnliche Vorschriften gab es früher auch in den Polizeizensurämtern der Weimarer Republik. Und erigierte Penisse waren auch damals schon grundsätzlich und ohne Ausnahme verboten.

Nun steht zwar in unserer Verfassung, dass es keine Zensur geben darf. Aber was steht nicht alles in der Verfassung und ist eigentlich nur für die Reden von Politikern gut. An der Gleichbehandlung von Männern und Frauen wird immer noch gearbeitet und mit der Würde des Menschen ist es auch so eine Sache. Und auch das Zensurverbot in der Kunst wird immer noch nicht richtig ernst genommen.

Aber wir sind nicht bei der Treue zur Verfassung der Bundesrepublik oder beim Respekt vor dem Grundgesetz. Wir sind beim Film und stehen nach einem Filmclub-Abend wieder an der Straßenbahnhaltestelle vor dem Rathaus. Da fragte ich beiläufig, mehr um das Gespräch in Gang zu halten, meinen Freund Gerd, was denn wohl so ein Meter Film kosten würde. Gerd, viel filmerfahrener als ich, nannte den reinen Materialpreis und antwortete: etwa 50 Pfennig.

Ich war überrascht. Ich hatte immer geglaubt, man brauche ein paar Tausender, weil Film, wie man schließlich weiß, sehr teuer ist. Ein Kulturfilm von circa dreihundert Meter Länge sollte also nur 150 Mark kosten? Ich war angenehm überrascht und beschloss, Filmproduzent zu werden. Mein Eintrag ins Gewerbergister trägt das Datum vom 17. Februar 1953.