

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Hans-Christoph Blumenberg

In meinem Herzen, Schatz ...

Die Lebensreise des Schauspielers und Sängers Hans
Albers

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern,
auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags
urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere
für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung
in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

1. »In meinem Herzen, Schatz...«	7
2. Albers – warum?	17
3. So wahr ich der liebe Gott bin	21
4. Die Härten der Provinz	25
5. Das blonde Mißverständnis	29
6. Ein Mann will nach oben	32
7. Für ein paar Groschen Kino	35
8. Auftritt Fräulein Burg	38
9. Girls, Girls, Girls	41
10. Platz an der Sonne	45
11. Die Straße frei für mich	49
12. Die Macht und die Herrlichkeit	52
13. Piloten ist nichts verboten	55
14. Der vom Rummelplatz	57
15. Von Herzen zugetan	61
16. Zeichen der Zeit	63
17. Der Star und der Minister	65
18. Duell ohne Sieger	70
19. Western für Deutschland	73
20. Die kaputte Zeit	79
21. Der Fragebogen	84
22. Die Stunde der Opportunisten	86
23. Der Wind von allen Seiten	90
24. Neue Heimat	93
25. Herbst der Patriarchen	95
26. Nahkampf	99
27. Lauter letzte Männer	101
28. Nur Lumpen sind bescheiden	105
29. Späte Heimkehr	109
30. Good bye, Jonny	113
Die Tonfilme von Hans Albers	115



Ulrich Tukur in »In meinem Herzen, Schatz...«

1. In meinem Herzen, Schatz . . .

*Wege und Umwege
zu einem Albers-Film*

»Sieghaft, hinreißend leuchtet dieser Mensch von innerer, mutwilliger Freude, scheint zu jeglicher Tollheit bereit, scheint zu allem fähig, was fröhlich, überschäumend und dabei leise selbstparodistisch ist. Er zwingt die Zuschauer im ersten Ansturm, ihn zu lieben, zwingt sie, ihn liebzubehalten; ist so einprägsam, daß man sich seiner wie einer köstlichen Erfrischung erinnert, verbindet persönliches Echtsein mit so viel Schauspielkunst, daß man erhoben und erschüttert wird.« (Felix Salten, 1930)

»Das Gesicht dieses Hans Albers ist den Berlinern seit langem bekannt, wenn auch erst seit kurzer Zeit lieb, denn viele Jahre lang hat man auf dem Theater diesen kraftvollen, burschikosen Volksschauspieler den süßlichen Liebhaber machen lassen. Sein Gesicht ist von einem Siegesallee-Konditor im späthellenistischen Stil entworfen, aber es wird aufregend durch ein paar Raubvogelaugen, die in solcher Weißglut brennen, daß man sich wundert, wie die Feuerpolizei das in Lichtspieltheatern zuläßt. Gewiß, dies Feuer stammt nicht von Prometheus, es ist mehr innersekretoischer Natur, aber es wärmt dennoch bescheidene wie anspruchsvolle Seelen. Das macht, in diesem blendend scharfsichtigen Blick liegt zugleich eine Art verrückter Angst vor dem eignen Temperament, eine Art Schwäche gegenüber der eigenen Stärke, und das versöhnt mit so viel Muskeln. Denn während wir vom Gesicht des Hans Albers reden, sind die Blicke der Damen auf seinen Oberkörper gerichtet. Er nimmt sie alle an die Brust, und siehe, es entsteht kein Platzmangel. Er ist Schwergewicht, mag er auch zu leicht befunden werden.« (Rudolf Arnheim, 1931)

☆

Irgendwann Mitte der achtziger Jahre begann ich mich für Hans Albers zu interessieren. Das geschah eher beiläufig. Wenn man in Hamburg vom Filmemachen lebt, stößt man früher oder später unweigerlich auf seine Spuren. Bei meinen ersten drei Kino-Filmen hatte ich mit Technikern und Darstellern gearbeitet, die dreißig Jahre früher

bei Albers-Filmen dabeigewesen waren. Ihre Geschichten beflügelten meine Neugier.

Könnte es sich lohnen, der Legende Albers einen Dokumentarfilm zu widmen? Aber wie stellt man eine Karriere dar, die vier Jahrzehnte gedauert und drei politische Systeme überstanden hat? Wie beschreibt man einen deutschen Mythos?

Zugleich müßte ein Film über Hans Albers gewiß auch ein Stück Hamburger Stadtgeschichte sein. Denn hatte er nicht Hamburg so idealtypisch verkörpert wie Jean Gabin Paris oder Anna Magnani Rom? Er war in Hamburg geboren (am 22. September 1891, auch wenn er sich später hartnäckig ein Jahr jünger machte), er hatte die Stadt in vielen Liedern besungen, die nicht mit ihm gestorben waren. »Große Freiheit Nr. 7« – das war längst mehr als der Titel eines Albers-Films, das war die magische Chiffre für das populäre Bild einer Stadt.

Im Sommer 1986 besuchte ich meinen alten Freund Hans Peter Kochenrath beim ZDF in Mainz und erzählte ihm von meiner Idee, die so recht noch keine war. Er hielt es für vorstellbar, ein Albers-Porträt im Rahmen der Sendereihe »Filmforum« (Länge: 45 Minuten) herzustellen. Auch Hans Peter Kochenrath meinte, daß zu wenig über die Stars des alten deutschen Kinos und die Art ihres Charismas nachgedacht wird.

Auf der Rückfahrt von Mainz fiel mir ein Titel ein. »Stadtmusik.« Bei dem blieb es sehr lange. Das Albers-Projekt indessen schob ich zwei Jahre vor mir her. Ich drehte 1987 und 1988 meine beiden ersten »Tatort«-Filme mit Kommissar Palu in Saarbrücken. Aber selbst in saarländischen Kneipen dröhnen bisweilen, spät am Abend, alte Albers-Titel aus der Musikbox.



So holte mich der blonde Hans wieder ein. Ich sah mir die meisten seiner Filme an, manche öfter, als ihnen wie mir guttat. Der Mann blieb mir lange fremd: ein überlebensgroßes Denkmal deutscher Film- und Zeitgeschichte. Ich las die drei Albers-Biographien von Joachim Cadenbach, Uwe-Jens Schumann und Otto Tötter: informations- und anekdotenreich, doch kaum geeignet, mir den toten Star näherzubringen. Je mehr ich über Albers erfuhr, desto rätselhafter erschien er mir.

Von allen Begriffen, mit denen seine verzauberten Zeitgenossen das

Phänomen Albers beschrieben, blieb mir vor allem einer im Kopf: Volksschauspieler. Seine Anziehungskraft schien sich auf Frauen wie Männer, Linke wie Rechte, Junge wie Alte erstreckt zu haben.

In einem Film über einen Volksschauspieler, dachte ich, müßte das »Volk« eine zentrale Rolle spielen. So entstand früh die Idee, auf die meist berechenbaren »Statements« von prominenten Kolleginnen und Kollegen zu verzichten. Im Sommer 1988 machten sich Patrick Brandt und ich auf die Suche nach Menschen, die Albers in verschiedenen Phasen seiner Karriere begegnet waren.

Wir lernten die Hamburger Kauffrau Wilma Schultz kennen, eine enge Freundin der Familie Albers. Sie hatte schon in den vierziger Jahren begonnen, ein umfangreiches Albers-Archiv anzulegen. Sie machte uns wichtige Dokumente und nie veröffentlichte Photos zugänglich. Zusammen mit Wilma Schultz hatte Albers seine Autobiographie verfassen wollen.

Wir trafen den im Ruhestand lebenden Barkassenführer Bernhard Waller, der an den späten Albers-Filmen »Das Herz von St. Pauli« und »Der Mann im Strom« beteiligt war. Sein Vater hatte Albers schon 1943 bei »Große Freiheit Nr. 7« durch den Hamburger Hafen gefahren.

Wir fanden Waldemar Nielsen, seit 1925 im Hamburger Kino-Gewerbe tätig, der Albers Anfang der dreißiger Jahre bei einer Gala-Premiere auf der Bühne vertreten hatte. Zwanzig Mark bekam Herr Nielsen von dem Star damals für seinen Dienst als »Double«.

Die Presse-Betreuerin Gabriele Bruck erzählte uns von ihren Erfahrungen mit Albers bei den Dreharbeiten zu dem Nachkriegsfilm »Föhn«. Der Autor, Regisseur und Schauspieler Armin Wick begleitete uns zur Ruine der alten »Flora«, wo er 1947 mit seinem großen Freund in »Liliom« auf der Bühne gestanden hatte.

Heinz Robrahn chauffierte Albers Mitte der fünfziger Jahre durch Hamburg und nahm auch an gelegentlichen nächtlichen Ausflügen in die Hinterhöfe und Kneipen von St. Georg teil. Sein Kollege Paul Schraml, der am Starnberger See wohnt, fuhr den Star über zehn Jahre lang quer durch Deutschland. Von ihm ließ sich Albers drei Wochen vor seinem Tod – »da war er schon ganz gelb« – ein letztes Mal um den geliebten See chauffieren.

Sie alle waren auf unterschiedliche Weise von Albers berührt, geprägt, vielleicht sogar verändert worden. Sie alle waren auch bereit, ihre Erinnerungen an Albers zum ersten Mal vor einer Kamera preis-

zugeben. Manche ihrer Geschichten waren komisch, andere eher melancholisch, aber keine klang routiniert. So würden wir vielleicht in der Lage sein, eine sehr private Lebensgeschichte zu erzählen: keine repräsentative Biographie aus lauter berechenbaren Versatzstücken, sondern eine Fülle von Kleinigkeiten.

Langsam begannen wir Albers ein bißchen besser zu verstehen. Ein Film über ihn würde nicht zuletzt von Heimweh und Einsamkeit handeln müssen. Wilma Schultz hatte uns erzählt, daß er im Bootshaus seiner Villa in Garatshausen am Starnberger See ein Tonband mit der Geräuschkulisse des Hamburger Hafens hatte installieren lassen. Er schien – allen öffentlichen »Hoppla, jetzt komm ich«-Attitüden zum Trotz – kein sehr glücklicher Mensch gewesen zu sein.



Bernhard Weber kam ins Spiel. Rasch erwies er sich als eine der zentralen Figuren. Bernhard Weber betrieb in den achtziger Jahren ein Antiquariat am Schulterblatt im Hamburger Schanzenviertel, schräg gegenüber der alten »Flora«, wo Albers schon als Kind viele Variété-Programme gesehen hatte, wo er später selber aufgetreten war. Zur Zeit unserer Recherchen wurde um die »Flora« gekämpft: zwischen den Anwohnern des Schanzenviertels, die um die gewachsenen Strukturen ihrer Gegend fürchteten, und dem Musical-Produzenten Friedrich Kurtz (»Cats«), der auf dem brachliegenden Grundstück ein riesiges Theater bauen wollte.

Unbeirrt von den Turbulenzen in seiner unmittelbaren Nachbarschaft ging Bernhard Weber einer Leidenschaft nach, die ihn schon als Halbwüchsigen ergriffen hatte. Er sammelt alles, was mit Hans Albers zu tun hat, von Plakaten und Filmprogrammen bis hin zu Kostümen aus Albers-Filmen. Er besitzt den schweren schwarzen Ledermantel, den der Star in der Hafenkrankehaus-Sequenz von »Große Freiheit Nr. 7« getragen hatte.

Aber Bernhard Weber ist nicht nur Sammler, sondern auch Sänger. Er tritt mit einem Albers-Programm auf und versteht es, dessen Manierismen vorzuführen, ohne je in plane Parodie abzugleiten. Wir erlebten einen seiner Auftritte in einer Bücherhalle in St. Pauli mit und wußten sofort, daß Bernhard Weber einer der Stars von »Stadtmusik« sein müßte.

Das musikalische Element des Films rückte immer mehr ins Zentrum aller Überlegungen. Als Schauspieler hatte Albers in sehr vielen Fil-

men mitgewirkt, die nicht zu Unrecht längst in Vergessenheit geraten sind. Seine Popularität hatte am Ende wohl mehr mit seinen Liedern zu tun. Warum also nicht einen Musikfilm drehen?

Ein Treffen mit dem Schauspieler Ulrich Tukur kam zustande. Tukur gehörte in den späten achtziger Jahren zum Ensemble des Deutschen Schauspielhauses und war besonders durch seine Arbeit mit Peter Zadek (»Ghetto«) bekannt geworden. Ich hatte gehört, daß Tukur ein Albers-Verehrer sei, was er sogleich bestätigte. Gemeinsam entwickelten wir den Plan, daß er in dem Albers-Film als Sänger auftreten sollte. Wir fanden die Vorstellung reizvoll, daß ein junger Künstler die alten Titel – einige bekannte, aber auch etliche, die es nie zu Gasenhauern gebracht hatten – auf seine eigene Weise interpretieren würde. So könnte ein musikalischer Dialog zwischen dem toten Herrn Albers und dem lebendigen Herrn Tukur zustande kommen.

Tukur, zugleich auch ein begabter Akkordeonspieler, schlug eine Reihe von Titeln vor, darunter Walter Mehrings bitteren Seemanns-Choral »In Hamburg an der Elbe«, die melancholische Liebesballade »Zwischen Hamburg und Haiti« und die »Hamburger Keddelklopper«, eine plattdeutsche Hymne an die Werftarbeiter von Blohm- & Voss. Alle diese Lieder hatten zum Repertoire von Hans Albers gehört.

Es wurde zunehmend deutlicher, daß man die komplexe Figur Albers mit den Mitteln der konventionellen Fernseh-Dokumentation nur unzureichend würde darstellen können. In Ottokar Runze fanden wir einen Produzenten, der sich rasch für die Idee eines abendfüllenden Musikfilms über Albers erwärmte. Runze, angesehener Regisseur von Filmen wie »Der Lord von Barmbek« und »Der Mörder«, war freundlich genug, mir einige uncharmante Zeilen über seine Arbeit aus meiner Kritiker-Zeit nicht weiter nachzutragen. Mit seiner Unterstützung kam schließlich ein Budget von knapp 600000 Mark zusammen. Je eine Viertelmillion steuerten das ZDF und das Hamburger Filmbüro (wo sich besonders Reinhard Hinrichs für das Projekt einsetzte) bei. Mit 50000 Mark beteiligte sich noch der Film Fond Hamburg.

Ottokar Runze war es dann auch, der eine Verbindung zu Ilse Werner herstellte. Mit Filmen wie Willi Forsts »Bel Ami« (1939) und Eduard von Borsodys »Wunschkonzert« (1940) hatte sie ihre Karriere als Schauspielerin und Sängerin begonnen. In zwei ihrer wichtigsten Kino-Arbeiten – »Münchhausen« und »Große Freiheit Nr. 7« – war

Hans Albers ihr Partner gewesen. Patrick Brandt – seit »Tausend Augen« einer meiner engsten Mitarbeiter und Freunde – und ich trafen Ilse Werner in ihrem Haus nahe Lübeck. Schon bei diesem ersten Gespräch entstand der Plan, daß sie uns nicht nur zu den Drehorten von »Große Freiheit Nr. 7« führen, sondern daß sie auch und besonders als Interpretin der »Stadtmusik« auftreten würde.



Von Anfang an wollte ich den Albers-Film in Schwarzweiß drehen: der Farbe der Erinnerung, der Farbe der Geschichte. Bruchlos sollten sich die historischen Archiv-Aufnahmen und die neu gedrehten Teile ineinander fügen. Die Vergangenheit ist nie vergangen.

Nur noch wenige Kameramänner verstehen sich auf die Kunst der Schwarzweißphotographie, die ein sehr viel komplizierteres Licht erfordert als Farbe. Einer der letzten großen Zauberer auf diesem Gebiet ist Jörg Schmidt-Reitwein, der wunderbare Schwarzweißfilme mit Werner Herzog (»Auch Zwerge haben klein angefangen«, »Land des Schweigens und der Dunkelheit«) und mit Herbert Achternbusch (»Das letzte Loch«, »Das Gespenst«) gedreht hat. Wir trafen uns in München und bekamen Lust, gemeinsam zu arbeiten. Angesichts des schmalen Budgets würden die Dreharbeiten kurz und konzentriert sein müssen. Doch an schwierige Produktionsbedingungen ist Jörg Schmidt-Reitwein gewöhnt.

Fast allerdings hätte der Beginn der Dreharbeiten am 14. November 1988 verschoben werden müssen. Die Firma Eastman Kodak hatte Probleme, uns 35-Millimeter-Schwarzweißmaterial in ausreichender Menge zu liefern: So ungewöhnlich ist das klassische Kino-Format inzwischen. Manchmal wußten wir nicht, ob wir am nächsten Tag überhaupt würden arbeiten können.

Wir drehten an den unterschiedlichsten Orten der Stadt: Mit Ilse Werner fuhren wir zu Sagebiehls Fährhaus in Blankenese, wo eine der wichtigsten Sequenzen von »Große Freiheit Nr. 7« entstanden war. Mit dem Archivar Eggert Woost stiegen wir in die Kellerräume der Landesbildstelle an der Kieler Straße, wo Zehntausende von historischen Glas-Dias bewahrt werden. Wir drehten im renovierten Passage-Kino in der Innenstadt (einst Schauplatz glanzvoller Albers-Premierer), wir besuchten das Geburtshaus in der Langen Reihe ebenso wie das Grab auf dem Ohlsdorfer Friedhof.

Die meisten Musiknummern, eingerichtet von Gerd Bellmann, dreh-

ten wir im Schmidt-Theater auf der Reeperbahn, einem ehemaligen Kino, das nur wenige Meter neben der Davidswache liegt. Das bei Filmaufnahmen inzwischen übliche Playback-Verfahren kam für uns nicht in Frage. Ulrich Tukur und Ilse Werner sangen »live«, und wenn man bisweilen einen falschen Ton zu entdecken meint, erschien er uns allemal richtiger als eine gewisse sterile Perfektion.

Für drei Musikaufnahmen zogen wir mit unserem kleinen Team und der Vier-Mann-Kapelle (Gerd Bellmann, Klavier; Christian von Richthofen, Schlagzeug; Detlef Beier, Baß; Michael Pawelitz, Geige) in eine Kneipe an der Großen Freiheit um. Die heißt »Schlußlicht« und ist kein Ort bürgerlicher Geselligkeit. Im »Schlußlicht«, wo jene verkehren, für die es nie ein allerletztes Bier gibt, improvisierte Ulrich Tukur »Auf der Reeperbahn nachts um halb eins«. Im »Schlußlicht« klang das alte, fast zu Tode geschundene Lied unversehens wieder frisch.

Insgesamt kamen zwanzig Lieder vor: acht Originalaufnahmen von Albers, neun von Ulrich Tukur gesungene Titel (darunter ein Duett mit Ilse Werner und eins mit Anette Kremer) sowie ein musikalischer Auftritt von Bernhard Weber. Unser Stargast Ilse Werner piff »La Paloma« und sang »Beim ersten Mal, da tut's noch weh«, Hilde Hildebrands Lied aus »Große Freiheit Nr. 7«.



Ganze siebzehn Tage dauerten die Dreharbeiten zu dem Film, der immer noch »Stadtmusik« heißen sollte. Für den Schnitt, der in den ersten Monaten des Jahres 1989 stattfand, gewannen wir Barbara Büscher-Grimm, die besonders durch ihre Arbeit mit Eberhard Fechner bekannt geworden ist. Sie entdeckte etliche überraschende Aspekte in unserem Material.

Der Münchner »Senator«-Verleih entschloß sich, unsere kleine »Stadtmusik« mit erheblichem Aufwand in die Kinos zu bringen. Am 6. September 1989 fand die Premiere im Hamburger »Streits«-Kino am Jungfernstieg statt. Da hieß der Film schon seit ein paar Monaten »In meinem Herzen, Schatz...«. Der Titel bezieht sich auf ein Albers-Lied aus dem Film »Savoy-Hotel 217«: »In meinem Herzen, Schatz, da ist für viele Platz...« Nach einer Schnitt-Vorführung unter Freunden war meine Kollegin Monika Treut auf diesen Titel gekommen.

Trotz aller Anstrengungen von Jürgen Büscher, dem Pressechef des

»Senator«-Verleihs, trotz aller Reklamereisen, die Ulrich Tukur und ich quer durch die Republik unternahmen, war dem Film »In meinem Herzen, Schatz...« kein wesentlicher Kassenerfolg beschieden. Überraschen kann das kaum. In die robuste Kino-Landschaft der späten achtziger Jahre paßt eine Arbeit nicht, über die Fritz Göttler in der »Süddeutschen Zeitung« schrieb: »In meinem Herzen, Schatz...« ist keine historisch-kritische Biographie, wie man sie aus dem Fernsehen kennt, sondern ein zärtlich-elegischer film noir aus der deutschen Geschichte. Beschwörung statt Erklärung, aber an keiner Stelle kaschiert Blumenberg die Kluft, die Vergangenheit von Gegenwart, Bilder von Tönen, Mythos vom Leben trennt. Wenn er beides aneinander montiert, ergibt sich eine eigene neue Wirklichkeit.«

Norbert Grob merkte in der »Zeit« an: »Daß das Kino seine eigenen Mythen reflektiert, daß es seine Regisseure und seine Stars porträtiert, ist ja nicht neu. Bisher jedoch blieben das oft nur bunte Bilderbögen, bestenfalls gelang eine phantasiereiche Collage. Blumenberg wagt dagegen einen facettenreichen Essay. Wobei er auf viele der gängigen Stilmittel verzichtet: auf Filmausschnitte, auf erklärende Kommentare, auf den roten Faden der Chronologie. Er will kein Idol feiern, sondern ein paar Bausteine vorstellen, die den Mythos errichteten.«

Und Hellmuth Karasek schrieb im »Spiegel«: »Anders als andere, als die üblichen Dokumentaristen und Porträtkünstler, hat Blumenberg die abblätternde Erinnerung an ein nationales Idol und Tonfilmmonument nicht aus den Archiven geholt, sondern in die Gegenwart rekonstruiert: Hamburg, Lange Reihe, Hamburg, das Etablissement ›Schmidt‹ an der Reeperbahn, Hamburg, das im totalen Gammel zerbröckelnde Flora-Theater... Ein Film, zum Heulen schön, wo die ›Hoppla, jetzt komm ich‹-Lieder sich wund stoßen an jenem verkrachten und vertanen Leben, dessen Herz nicht nur in St. Pauli schlug. Blumenberg hat ein Auge und ein Ohr für die verborgenen Schönheiten einer deutschen Tristesse, und Hans Albers ist sein Tor zur Welt.«



Noch während der Dreharbeiten sprach mich eines Abends ein Nachbar im Treppenhaus auf das Albers-Projekt an. Er fragte mich, ob ich Lust hätte, für den »Spiegel« eine Serie über das deutsche Idol zu

schreiben. Der Nachbar war Rolf Rietzler, der als Redakteur im Serien-Ressort des »Spiegel« arbeitet. Aufgrund dieser eher zufälligen Begegnung kamen tatsächlich ein Vertrag und ein umfangreiches Manuskript zustande, das im Sommer 1989 in drei Folgen erscheinen sollte. Wegen der Ereignisse in China wurde die Serie dann kurzfristig verschoben und später in zwei Teilen, extrem gekürzt, im Kultur-Teil veröffentlicht.

Für die Buchpublikation habe ich die Urfassung erheblich überarbeitet und erweitert. Unter den vielen, die mit Rat und Tat bei den Albers-Recherchen behilflich waren, seien besonders genannt: Eberhard Spiess und Dr. Gerd Albrecht vom Deutschen Institut für Filmkunde (Frankfurt), Will Tremper (Berlin), Eggert Woost (Hamburg), Hans-Werner Asmus (Hamburg), Hartmut Engmann (Köln), Wilma Schultz (Hamburg) und alle Mitwirkenden an dem Film »In meinem Herzen, Schatz . . .«. Bei der Erstellung der Filmographie leistete Stefan Heine (Hamburg) wertvolle Mitarbeit.

Hamburg, im März 1991