

# Studien zur Filmgeschichte

Band 8

Peter Stettner

Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik

1992

Georg Olms Verlag

Hildesheim · Zürich · New York



Peter Stettner

# Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik

Die „Junge Film-Union“ 1947 - 1952

Eine Fallstudie zur  
westdeutschen Filmproduktion

1992

Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York



Umschlagmotiv:  
Regiebesprechung zu **WEGE IM ZWIELICHT** (1947), rechts Gustav Fröhlich mit  
Rolf Meyer, an der Kamera Franz Wehmayr.

\*

Bildnachweis:  
Nachlaß der „Junge Film-Union“, Hannover: S. 100.  
Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: Titelbild sowie S. 39, 124, 139.  
Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt/Main: S. 70, 74, 141.

\*

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen  
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung  
des Verlages unzulässig und strafbar.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und die Einspeicherung und Verarbeitung  
in elektronischen Systemen.

Gefördert mit Hilfe von Forschungsmitteln  
des Landes Niedersachsen.

© Georg Olms AG, Hildesheim 1992  
Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Umschlagentwurf: Barbara Gutjahr, Hamburg  
Herstellung: Strauss Offsetdruck GmbH, 6945 Hirschberg 2  
ISSN 0175-9590  
ISBN 3-487-09675-7

## Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis eines dreijährigen Forschungsprojektes, das unter der Themenstellung "Politische, ökonomische und kulturelle Einflußfaktoren auf die niedersächsische Filmwirtschaft am Beispiel der 'Junge Film-Union' (1947-1952)" am Historischen Seminar der Universität Hannover von mir durchgeführt wurde. Für die Betreuung des Forschungsprojektes danke ich Frau Prof. Dr. Irmgard Wilharm.

Weiterhin gilt mein Dank allen Institutionen und deren Mitarbeitern, die mir bei der Quellenrecherche behilflich waren, insbesondere der Landesmedienstelle im niedersächsischen Landesverwaltungsamt (Hannover), dem niedersächsischen Hauptstaatsarchiv, der Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlin), dem Bundesarchiv (Koblenz), dem Deutschen Filmmuseum/Deutsches Filminstitut (Frankfurt/Main) und schließlich dem Public Record Office (London). An dieser Stelle ist auch das niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur zu nennen, das die finanzielle Förderung des Forschungsprojektes übernahm.



## INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
<b>1. AUFBAU UND ENTWICKLUNG DER "JUNGE FILM UNION" BIS ZUR WÄHRUNGSREFORM</b>	<b>7</b>
1.1. Die Gründung der "Junge Film-Union"	7
1.1.1. Rolf Meyers Weg zum Produzenten	7
1.1.2. Erste Arbeitsergebnisse in der Übersicht	9
1.2. Ökonomische Bedingungen für den Aufbau	10
1.3. Politische Einflußfaktoren in der Aufbauphase	16
1.3.1. Die politisch-rechtlichen Rahmenbedingungen für den Aufbau einer Filmproduktion in Westdeutschland nach 1945	16
1.3.2. Die Einflußnahme der britischen Kontrollbehörden	21
1.3.2.1. Die Aufbauhilfe der britischen Film Section	24
1.3.2.2. Die Einflußnahme auf die Dokumentar- und Kurzfilmproduktion	27
1.3.2.3. Die Einflußnahme auf die Stoffwahl der Spielfilmprojekte	33
1.4. MENSCHEN IN GOTTES HAND - der erste Spielfilm der "Junge Film-Union"	38
<b>2. DAS ERSTE JAHR NACH DER WÄHRUNGSREFORM</b>	<b>46</b>
2.1. Die veränderte ökonomische Situation	46
2.2. Die Veränderung der politischen Bedingungen und Einflüsse	52
2.2.1. Das Ende der britischen Vorzensur	52
2.2.2. Der interzonale Filmaustausch	54
2.3. Die Spielfilmproduktion im ersten Jahr nach der Währungsreform	61
2.3.1. Allgemeine dramaturgische Überlegungen	61
2.3.2. Die realisierten Spielfilme F4-F6	65
<b>3. KRISE UND EXPANSION IM VERLEIHHJAHR 1949/50</b>	<b>79</b>
3.1. Die Verschlechterung der Rahmenbedingungen für die Spielfilmauswertung	79
3.1.1. Der Verleihmarkt 1949/50	79
3.1.2. Die Defa-Austauschfilme vor dem politischen Hintergrund in Westdeutschland 1949/50	83

3.2.	Die Reaktionen der "Junge Film-Union" auf die Krise	85
3.2.1.	Aufbau einer "modernen Filmindustrie"	85
3.2.2.	Überlegungen zur Spielfilmproduktion	88
3.3.	Die realisierten Spielfilme F7-F12	90
3.3.1.	Die Produktionsstaffel in der Übersicht	90
3.3.2.	Einflüsse der "Filmfinanzierungs GmbH" auf die Produktionen der "Junge Film-Union"	93
3.3.3.	Die Spielfilme auf dem bundesdeutschen Verleihmarkt	95
3.3.4.	DER FALL RABANSER - ein deutscher "film noir"	98
3.4.	Einflüsse der bundesdeutschen Filmzensur	103
	Exkurs: Gründung, Arbeitsaufnahme und Verfahrensweise der "Freiwilligen Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft" (FSK)	103
<b>4.</b>	<b>DIE LETZE PRODUKTIONSPHASE DER "JUNGE FILM-UNION" (1950/51)</b>	111
4.1.	Die Verschärfung der ökonomischen Krise	111
4.2.	Die Reaktionen der "Junge Film-Union"	112
4.2.1.	Ausweitung der betrieblichen Aktivitäten	112
4.2.2.	Konzeptionelle Überlegungen im Zusammenhang der realisierten Spielfilme F13-F19	114
4.3.	Die späten Erfolgsfilme	120
4.3.1.	DIE SÜNDERIN - ein Skandalerfolg	120
4.3.2.	DIE CSARDASFÜRSTIN - ein erfolgreicher "Großfilm"	136
4.4.	Direkte Einflüsse staatlicher Politik auf die Produktionstätigkeit der "Junge Film-Union" 1950/51	145
4.4.1.	Die erste Bürgschaftsaktion des Bundes für Filmproduktionskredite: Ein Instrument zur ökonomischen Sicherung und politischen Disziplinierung	145
	Exkurs: "Verfahrensvorschriften und Bedingungen bei Inanspruchnahme der Ausfallbürgschaft des Bundes für Filmproduktionskredite"	145
4.4.2.	Die Ausfallbürgschaften der Länder Hamburg und Niedersachsen	157

<b>5.</b>	<b>DAS ENDE DER "JUNGE FILM-UNION" (1952)</b>	<b>161</b>
<b>6.</b>	<b>ZUSAMMENFASSENDE BETRACHTUNG DER EINFLUSSFAKTOREN</b>	<b>166</b>
<b>7.</b>	<b>ANHANG</b>	<b>178</b>
7.1.	Filmographie der "Junge Film-Union"	178
7.1.1.	Kurzfilme	178
7.1.2.	Spielfilme F1-F19	182
7.2.	Ausgewählte Dokumente	201
<b>8.</b>	<b>ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS</b>	<b>218</b>
<b>9.</b>	<b>SCHRIFTTUMSVERZEICHNIS</b>	<b>219</b>
9.1.	Literatur	219
9.2.	Zeitschriften und Tageszeitungen	225
9.3.	Aktenbestände aus Archiven	226



## EINLEITUNG

"Die Trümmer des Deutschen Reiches waren 1945 auch die Trümmer des deutschen Films. Auch sein Reich war zerstört, zerschlagen, niedergeworfen und geteilt. Mit äußerstem Mißtrauen betrachteten ihn die siegreichen Gegner. Sie wußten, daß der deutsche Film in der Hand der Nationalsozialisten eine gefährliche Waffe der psychologischen Kriegsführung gewesen war."<sup>1</sup> Es sollte allerdings nur fünf Jahre dauern, bis die westdeutsche Filmwirtschaft wieder Produktionszahlen im Spielfilmbereich vorweisen konnte, die dem Durchschnitt der Kriegsjahre 1939-1945 entsprachen.<sup>2</sup> Dabei ist zu berücksichtigen, daß die alten Produktionsanlagen zu ca. 80% auf dem Territorium der SBZ bzw. der DDR lagen. Der Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft fand so zum überwiegenden Teil in Regionen statt, in denen es bis dahin keine nennenswerte Spielfilmproduktion gegeben hatte. Neben Hamburg wurde vor allem auch Niedersachsen "Film-land".

Die politischen und ökonomischen Faktoren, die diesen Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft beeinflussten, sind bis heute weitgehend unerforscht. "Es bleibt ziemlich undurchsichtig", so Gerd Albrecht, "was sich in diesen Jahren im deutschen Filmgeschäft abspielte. Und was man erkennen kann, ist wegen der unterschiedlichen Besatzungspolitik in den vier Zonen kaum auf einen Nenner zu bringen."<sup>3</sup> Die zu der Thematik vorliegenden Darstellungen haben durchweg einen Überblickscharakter und konstatieren lediglich in groben Zügen eine Entwicklung, ohne sie näher erklären zu können.<sup>4</sup> In Bezug auf die produzierten Filme selbst ist die Forschungslage nicht befriedigender, da diese hinsichtlich

---

1 Walter Schmieding, Kunst oder Kasse. Der Arger mit dem deutschen Film, Hamburg 1961, S. 19.

2 Vgl. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (Hg.), Filmstatistisches Jahrbuch 1952/53, Wiesbaden 1953, S. 1.

3 Gerd Albrecht (Hg.), Die großen Filmerefolge, Ebersberg 1985, S. 46.

4 Vgl. etwa Horst G. Feldt, u.a., Wissen Sie noch? Ein DnF-Tatsachenbericht vom Zusammenbruch und Neubeginn des deutschen Films, Wiesbaden 1955, Georg Roeder/Gerhard Jacoby, Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche, München 1973. Zwei weitere Arbeiten sind herauszuheben, wenngleich auch diese eher Überblickscharakter haben. Peter Pleyer legte mit "Der deutsche Nachkriegsfilm 1946-1948" bereits vor längerer Zeit eine materialreiche Arbeit vor, die seither eine Art Basis des Forschungsstandes darstellt. Allerdings konnte Pleyer schon aufgrund der damaligen Quellenlage hinsichtlich der politischen Einflüsse über die Ebene von veröffentlichten Gesetzestexten und Richtlinien nicht hinausgehen. Auch die regionale Komponente, die besonders für die frühe Nachkriegszeit von Bedeutung war, blieb bei Pleyer weitgehend unberücksichtigt. Aus größerer zeitlicher Distanz beschrieb Johannes Hauser den "Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft", wobei er die Entwicklung allerdings im wesentlichen unter die US-amerikanische Film- und Wirtschaftspolitik subsumierte - was, wie die hier vorliegende Untersuchung zeigt, für die britische Zone problematisch ist - und klammerte die Qualität der im Nachkriegsdeutschland produzierten Filme selbst und damit auch kulturelle Einflüsse aus.

ihrer historischen Aussagekraft von der Geschichtswissenschaft praktisch unbeachtet blieben. Wenn überhaupt, dann zeigten sich für die Spielfilme einige "Filmhistoriker" interessiert, die bemüht waren, aus dem Fundus der Masse diejenigen Produktionen zu selektieren, die den Kriterien der Entwicklung einer Kunstform genügten. Die westdeutschen Produktionen der späten 40er und der 50er Jahre finden sich aber selten im Kanon der Filmkunst.<sup>5</sup>

Die vorliegende Untersuchung möchte im Sinne einer Grundlagenarbeit dazu beitragen, daß das angedeutete Forschungsdefizit abgebaut wird. Am Beispiel der "Junge Film-Union" (JFU) bietet sich die nicht selbstverständliche Möglichkeit einer fundierten und aussagekräftigen Fallstudie. Diese Filmfirma eignet sich aus verschiedenen Gründen sehr gut für eine solches Vorhaben. Die JFU war eine der ersten mit einer alliierten Lizenz versehenen Filmproduktionsfirmen im norddeutschen Raum, die - ohne auf alte Produktionsstätten zurückgreifen zu können - bereits im Frühjahr 1947 mit ihrer Tätigkeit begann. Über knapp fünf Jahre erstreckte sich die aktive Phase der Filmfirma, also bis in die Zeit, als sich Anfang der fünfziger Jahre die deutsche Filmwirtschaft in den Grundzügen herausgebildet hatte, die fortan bestimmend wurden. Und die JFU war Zeit ihres Bestehens nicht irgendeine Filmproduktionsfirma, sondern eine der zumindest ökonomisch gesehen bedeutendsten: als eine der wenigen Filmfirmen, die bereits vor der Währungsreform mehrere Filme Lizenz herstellten, überlebte sie den ökonomischen Schmitt nicht nur, sondern stieg in den Jahren 1950 und 1951, neben der "Real-Film", zur quantitativ gesehen "stärksten" deutschen Produktionsfirma empor, bis sie 1952 in Konkurs ging.

Die JFU eignet sich aber noch aus einem anderen Grund sehr gut für eine detaillierte Forschungsarbeit. Aufgrund bestimmter Besonderheiten im Zusammenhang des Konkurses der Filmfirma wurde praktisch der gesamte Geschäftsnachlaß der JFU überliefert. Der Verfasser hatte die Gelegenheit, diesen recht umfangreichen Nachlaß im Rahmen einer zweijährigen Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Landesmedienstelle Hannover archivarisches aufzuarbeiten. Wenngleich der Nachlaß der JFU für die vorliegende Arbeit den wichtigsten Quellenbestand darstellt, so mußten doch weitere Quellen hinzugezogen werden. Dabei sind in erster Linie zu nennen: die alliierte Filmpolitik betreffende Aktenbestände im Public Record Office (London), zeitgenössische Filmzeitschriften sowie Pressekritiken im Deutschen Filminstitut (Frankfurt/Main), die Bundesbürgschaften betreffende Akten im Bundesarchiv (Koblenz) sowie niedersächsische Landesbürgschaften betreffende Akten im niedersächsischen Staatsarchiv (Hannover/Pattensen). Die untersuchten Filme selbst wurden, soweit sie in den vergangenen Jahren nicht vom Fernsehen ausgestrahlt und von mir aufgezeichnet wurden, im Bundesarchiv/Filmarchiv gesichtet.

---

<sup>5</sup> Vgl etwa Ulrich Gregor/Enno Patalas, Geschichte des Films Bd.2., 1940-1960, Reinbek bei Hamburg 1976, S 308-310, 419-421.

Aus dem Vorstehenden wird deutlich, daß die Untersuchung überwiegend aus der Bearbeitung von Primärquellen resultiert. In diesem Zusammenhang ergeben sich nicht nur in einigen Aspekten Bewertungsdifferenzen zu dem bisherigen Forschungsstand, sondern in bestimmten Bereichen, wie etwa der konkreten Filmpolitik der britischen Besatzungsmacht oder dem interzonalen Filmaustausch wird weitgehend Neuland betreten. Aus diesem Grund werden einige Quellen im Text etwas ausführlicher zitiert bzw. im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Im Rahmen der Untersuchung als einer Fallstudie bietet sich - schon aufgrund der quantitativen Eingrenzung - in besonderer Weise die Möglichkeit, einen interdisziplinären Forschungsansatz zugrunde zu legen. Für den Gegenstand "Filmwirtschaft" scheint ein solcher Ansatz besonders angemessen - zu verflochten sind hier ökonomische, politische und kulturelle Aspekte, als daß eine historische Einzeldisziplin befriedigende Antworten geben könnte: die ökonomische Marktabhängigkeit einer Filmindustrie hängt entscheidend von der Akzeptanz ihrer Produkte beim Kinopublikum ab, dessen Verhalten wiederum nur in einem kulturellen Zusammenhang zu verstehen ist. Und daß die staatliche Politik den Film mehr als andere Kulturzweige argwöhnisch beobachtete und reglementierte, kann, da dieser mit einer ihm eigenen Suggestion ein Massenpublikum anspricht, kaum verwundern.

Wenn von der Sache her ein interdisziplinärer Forschungsansatz geboten ist, so bedarf die Frage der methodischen Durchführung noch einer Erläuterung. Die Untersuchungsmethoden, die der Analyse der einzelnen Bereiche zugrunde liegen, können nicht unabhängig sein von der Qualität des Materials. Bei der Untersuchung der ökonomischen Einflüsse geht es darum, möglichst exakte Werte und Daten zu erfassen, quantitativ zu vergleichen, bestimmten Ereignissen zuzuordnen und zu beurteilen. Hinsichtlich der politischen Einflüsse wird so verfahren, daß schriftlich formulierte Gesetze, Richtlinien, Stellungnahmen, Äußerungen etc. entsprechender politischer Instanzen in Beziehung gesetzt werden zu der dokumentierten Entwicklung der "Junge Film-Union" einschließlich der produzierten Filme selbst und ihrer Auswertung. Die Untersuchung der kulturellen Einflüsse kann nur zum Teil auf explizite schriftliche Äußerungen zurückgreifen, im Zentrum stehen die Filme selbst. Diese sollen daraufhin untersucht werden, inwieweit sie durch den kulturellen Kontext beeinflußt wurden: zum einen durch bestimmte filmische Traditionen und Vorbilder, zum anderen - und dies ist von ersterem kaum zu trennen - inwieweit sich in den inszenierten, "erfundenen" Spielfilmen Entsprechungen zeigen zu (außerfilmischen) kulturellen Prozessen der historisch-gesellschaftlichen Realität.<sup>6</sup> Wenn derartige Entsprechungen vorliegen, dann kann davon ausgegangen werden, daß die Filme einen Stellenwert in der kulturellen Entwicklung im Sinne einer Wechselwirkung hatten: gingen solche Einflüsse in die Filme ein, so dürften die Filme wiederum auf ein Filmpublikum zurück-

---

<sup>6</sup> Hier wie auch im folgenden wird ein weiter Kulturbegriff zugrunde gelegt

gewirkt haben. Die Frage nach kulturellen Einflüssen auf die Spielfilme zielt in diesem Zusammenhang dann auch darauf, ob die Filme als historische Quellen für derartige Befindlichkeiten und Prozesse gelten können. Bevor der methodische Zugang für diesen Bereich erläutert wird, ist es sinnvoll, einige Bemerkungen zum Verhältnis von Spielfilm und Geschichte einzufügen.

Spielfilme als historische Quellen zu nutzen, ist in der Geschichtswissenschaft keineswegs selbstverständlich: anders noch als das sogenannte Filmdokument wird der Spielfilm häufig nicht als sichere historische Quelle betrachtet, da er ja ein inszeniertes Geschehen vorführe.<sup>7</sup> Es gibt allerdings - in der Tradition des Soziologen und Filmtheoretikers Siegfried Kracauer - einen Forschungsansatz, der Spielfilmen einen spezifischen Quellenwert zumißt. Kracauer stellte im Zusammenhang einer Untersuchung über die deutschen Spielfilme in der Weimarer Republik die Hypothese auf, daß Spielfilme die Mentalität einer Nation in einem historischen Zeitraum deutlicher spiegeln als andere künstlerische Medien, da sie

- a) in wesentlich stärkerem Maße als diese gesellschaftlich produziert seien, und
- b) sich an ein anonymes Massenpublikum wenden.

Populäre Spielfilme, genauer populäre Motive in Spielfilmen, versuchte Kracauer als Quellen zur Mentalitätsgeschichte zu lesen.<sup>8</sup>

Nun kann in der hier vorgelegten Untersuchung, da diese nur die Genesis und Entwicklung einer Filmfirma sowie deren Produktionen zum Gegenstand hat, nicht die Häufung der Motive in den Filmen die allein zentrale Fragestellung sein. Und die Untersuchungsergebnisse können aufgrund der begrenzten Themenstellung auch nicht ohne weiteres verallgemeinert werden. Vielmehr soll es darum gehen, überhaupt die Einflüsse der historisch-gesellschaftlichen Realität im Nachkriegsdeutschland und die zu dieser Realität dazugehörigen kulturellen und mentalen Prozesse auf die Spielfilme zu untersuchen und den Kern der Kracauer-Hypothese, die den Spielfilm als eine historische Quelle für die Mentalität seiner Entstehungszeit begreift, im Rahmen der begrenzten Fragestellung zu überprüfen.

Methodisch soll dabei so vorgegangen werden, daß die Filme der "Junge Film-Union" befragt werden hinsichtlich der Themen- bzw. Stoffwahl, des Themenschnitts, der Typisierung der Figuren und der zentralen Motive. Auch die filmische Gestaltung soll bei der Untersuchung berücksichtigt werden. Hier liegt also eine hermeneutische Methode zugrunde, die Inhalts- und Formaspekte beschreibt und diesen Bedeutungen zumißt. Ein gewisses erkenntnistheoretisches Problem besteht nun darin, inszenierte Vorgänge aus der Vergangenheit bzw. Bilder der-

---

<sup>7</sup> Zur Auseinandersetzung in der Geschichtswissenschaft, ob und welcher Quellenwert dem Medium Film zuzusprechen sei, vgl.: Rolf Aurich, Film in der Geschichtswissenschaft, in: Geschichtswerkstatt Heft 17: Film - Geschichte - Wirklichkeit, Hamburg 1989, S. 54-63

<sup>8</sup> Vgl. Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt/M. 1979, S. 11.

selben aus einer zeitlichen Distanz von mehreren Jahrzehnten "zu bedeuten". Diese Problematik kann zwar nicht vollständig aufgelöst, aber doch erheblich relativiert werden. Einerseits durch eine Kontextualisierung, das heißt, indem z.B. versucht wird, Äußerungen der Filmschaffenden sowie die zeitgenössische Rezeption der Filme in die Analyse einzubeziehen. Hieraus ergeben sich für das Verständnis der damaligen "Bedeutung" der Filme, ihrer Motive etc. Anhaltspunkte und mögliche Korrektive. Andererseits sollen Studien, die die deutsche Nachkriegszeit hinsichtlich kultureller, sozialer und sozialpsychologischer Fragestellungen untersucht haben, in Beziehung zu den Ergebnissen der Filmanalysen gesetzt werden. Und selbstverständlich müssen auch die politischen und ökonomischen Produktionsbedingungen in diesem Zusammenhang daraufhin befragt werden, inwieweit sie für bestimmte Merkmale in den Filmen verantwortlich sind. Insofern ist ein interdisziplinärer Ansatz für die Beantwortung der Frage nach dem historischen Quellenwert von Spielfilmen unabdingbar.

Bei 19 Spielfilmen und mehreren Kurz-, Dokumentar- und Kulturfilmen, die die "Junge Film-Union" realisierte, können nicht alle Produktionen in gleicher Weise analysiert werden. Um aber hinsichtlich der Genres, der Stoffwahl und der wichtigsten Rollenbesetzung gewisse Schlüsse ziehen zu können, werden alle Filme im Verlauf der Untersuchung zumindest kurz charakterisiert. Eine ausführlichere Analyse kann indes nur exemplarisch geschehen. Bei der Auswahl dieser Filme wurde berücksichtigt, daß alle erkennbaren Entwicklungsphasen der "Junge Film-Union" präsentiert sind.

Um die Untersuchung und ihre Ergebnisse darzustellen, habe ich eine Aufteilung in chronologisch aufeinander folgende Untersuchungsabschnitte vorgenommen, die sich im wesentlichen an der Entwicklung der politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen orientieren. Insofern resultiert diese Einteilung aus den Ergebnissen der Studie.<sup>9</sup>

Im ersten Kapitel wird zunächst kurz auf die "Vorgeschichte" des Produzenten und Firmeninhabers Rolf Meyer eingegangen, dessen Karriere im Filmschaffen zur Zeit des Nationalsozialismus begann. Anschließend wird die eigentliche Aufbauphase der JFU behandelt, die hier etwa bis zur Währungsreform datiert ist. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die JFU eine Atelieranlage in den Grundzügen erstellt. Zwei Spielfilme waren realisiert und befanden sich bereits in der Auswertung; ein dritter Spielfilm stand kurz vor der Fertigstellung. Dazu war eine Reihe von Dokumentar- und Kurzfilmen produziert worden. Die erste Produktion, *MENSCHEN IN GOTTES HAND*, wird als typisch "zeitnahe" Film näher unter-

---

<sup>9</sup> Wenn die zeitlichen Abschnitte in der Regel mit dem Sommer eines Jahres enden bzw. beginnen, so hat dies - neben besonderen Ereignissen wie der Währungsreform - seinen Grund auch darin, daß in der Filmbranche weniger die Kalenderjahre als die von einem Spätsommer bis zum nächsten Frühsommer dauernden "Verleihjahre" Beginn und Ende einer Periode bezeichnen.

sucht. Besondere Aufmerksamkeit wird in dieser Phase der Politik der britischen Besatzungsmacht gewidmet.

Im zweiten Kapitel wird das erste Jahr nach der Währungsreform untersucht. Hier wird vor allem der Frage nachgegangen, welche unmittelbaren Auswirkungen die Währungsreform auf die ökonomische Situation der Filmfirma hatte und wie sich die Filmpolitik der alliierten Besatzungsmacht nach der veränderten ökonomischen Situation gestaltete. In dieser Zeit stellte die JFU drei weitere Spielfilme her. Film Nr. 4, DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE, ist der erste "zeitlose" Unterhaltungsfilm der Filmfirma. Neben dieser Produktion soll Film Nr. 5, DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND, näher betrachtet werden. Diese beiden Filme, die in ihrer Stoffwahl und in ihrer filmästhetischen Realisierung sehr unterschiedlich sind, weisen doch eine interessante Gemeinsamkeit auf.

Das dritte Kapitel behandelt die Zeit vom Sommer 1949 bis zum Sommer 1950, also das sogenannte Verleihjahr 1949/50. In dieser Zeit trat die ökonomische Krise der JFU deutlich zutage. Es wird untersucht, inwieweit die politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen, etwa mittelfristige Folgen der Währungsreform oder die Ablösung der alliierten Zensur durch die FSK, für die JFU von Bedeutung waren. Näher betrachtet wird Film Nr. 11, DER FALL RABANSER, ein Film, der einen bemerkenswerten Inszenierungsstil aufweist.

Die letzte Produktionsphase der JFU, etwa ab Sommer 1950 bis Winter 1950/51 ist Gegenstand des vierten Kapitels. In dieser Phase zeichnete sich ein neues Konzept für die Filmproduktion der JFU ab: die Hinwendung zum sogenannten Großfilm. DIE CSARDASFÜRSTIN ist ein Musterbeispiel dessen, was die Filmfirma hierunter verstand. Die Auswahl des Films DIE SÜNDERIN bietet sich schon aufgrund des Wirbels an, den dieser Film seinerzeit verursachte und der hinsichtlich kultureller Einflüsse recht aufschlußreich ist. Diese Phase ist aber auch dadurch von der vorherigen abgegrenzt, als hier die Produktion mit staatlichen Ausfallbürgschaften begann, die ab Sommer 1950 für alle Spielfilme der JFU erteilt wurden. Die Frage nach dem Einfluß dieser Ausfallbürgschaften bestimmt einen wesentlichen Teil der Untersuchung in diesem Zeitabschnitt.

Im fünften Kapitel wird das Ende der JFU untersucht: Nach Einstellung der Produktionstätigkeit Ende 1951 mußte die Filmfirma schließlich im Herbst 1952 Konkurs anmelden.

In einem abschließenden Kapitel werden die verschiedenen Einflußbereiche der Politik und Ökonomie sowie der Kultur noch einmal in einem systematischen Überblick behandelt. Im Zusammenhang der Bewertung der kulturellen Einflüsse wird die bereits erwähnte Kracauer-Hypothese in die Analyse einbezogen.

# 1. AUFBAU UND ENTWICKLUNG DER "JUNGE FILM-UNION" BIS ZUR WÄHRUNGSREFORM

## 1.1. Die Gründung der "Junge Film-Union"

### 1.1.1. Rolf Meyers Weg zum Produzenten

Der Gründer der "Junge Film-Union" (JFU) und spätere Produzent Rolf Meyer begann seine Laufbahn in der Filmbranche zunächst im technischen und musikalisch-künstlerischen Bereich.<sup>10</sup> Nach einer Ausbildung zum Kapellmeister knüpfte der am 12.11.1910 geborene Meyer Mitte der 30er Jahre Kontakte zum Film. Er arbeitete zunächst als Cutter-Volontär bei der UFA und schrieb ab 1935 Drehbücher, vor allem für die Fanal-Film und die Tobis. Meyer, der kein Mitglied der NSDAP war, gehörte nicht zur "ersten Garde" der Filmschaffenden im Dritten Reich. Kaum eine "Geschichte des Films" nennt für die Zeit des Nationalsozialismus auch nur seinen Namen. Der spätere Firmenchef war in jenen Jahren an keinem expliziten Propagandafilm beteiligt, aber auch an keiner Produktion, die aus anderen Gründen Bekanntheit über den Tag hinaus erlangt hätte. Seine Drehbucharbeiten in den Jahren 1935-1945 können als durchaus typisch für die Masse der "unpolitischen" Unterhaltungsfilme zur Zeit des Nationalsozialismus gelten. Die Verwendung dieses Begriffes in Anführungszeichen bedarf einer kurzen Erläuterung.

Die Franzosen Courtade/Cadars haben in ihrer Studie "Geschichte des Films im Dritten Reich" dargelegt, daß die weitaus größte Zahl - ca. 1200 - der insgesamt 1350 produzierten Spielfilme im nationalsozialistischen Deutschland sogenannte unpolitische Unterhaltungsfilme waren.<sup>11</sup> Das Übergewicht dieser nicht explizit politischen und tendenziösen Filme nahm dabei in den zwölf Jahren des Dritten Reiches mehr und mehr zu, nach 1942 wurden kaum noch Propaganda- und Durchhaltefilme produziert. Daß genau diese "unpolitischen" Filme seinerzeit eine wichtige politische Funktion hatten, wußte der "Schirmherr des deutschen Films", der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, allerdings sehr genau: "(...) in einer Zeit, in der der gesamten Nation so schwere Lasten und Sorgen aufgebürdet werden, ist auch die Unterhaltung staatspolitisch von besonderem Wert. Sie steht deshalb auch nicht am Rande des öffentlichen Geschehens und kann

---

<sup>10</sup> Zur Person und zum Werdegang Rolf Meyers vor Gründung der "Junge Film-Union" vgl. Hans Michael Bock (Hg.), Cinegraph, Lexikon zum deutschsprachigen Film, Hamburg 1984 ff., Stichwort Rolf Meyer. Hier finden sich eine Biographie, eine Filmographie und ein Essay des Verfassers zu Rolf Meyer. Die Angaben über die Firmengründung entstammen der Akte JFU 1 sowie der Akte JFU 180a, Anlage 1.

<sup>11</sup> Francis Courtade/Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich, München und Wien 1975, S. 223.

sich nicht den Aufgabenstellungen der politischen Führung entziehen"<sup>12</sup> Und weiter "( ) Auch die gute Laune ist kriegswichtig Sie zu erhalten, und zwar gerade dann, wenn wir besonders schwere Belastungen zu ertragen haben, ist ein dringendes Erfordernis einer erfolgreichen Kriegsführung an der Front und in der Heimat"<sup>13</sup>

Der Filmhistoriker Jerzy Toeplitz lehnt sich an einen deutschen Regisseur eben dieser Unterhaltungsfilme an, wenn er folgende Einteilung vornimmt "Nach Rabenalt gehörten vier Filmkategorien zu den 'nicht engagierten' oder 'unpolitischen' Filmen Das waren die Filme aus dem Leben der Künstler (Zirkus, Theater, Variete), die Musikfilme, die Filme aus dem Leben der sogenannten Gesellschaft über rein private Konflikte und die Filme, in denen der Hauptakzent auf die Schönheit der Dorflandschaft gelegt wurde"<sup>14</sup> Ein genreübergreifendes Merkmal dieser "unpolitischen" Unterhaltungsfilme im Nationalsozialismus war eine "konstante(n) Negierung jeglichen Realismus"<sup>15</sup>

Für jeden der von Toeplitz genannten Bereiche finden sich in Meyers Schaffen vor 1945 Beispiele, wobei zwei Genres häufiger festzustellen sind zum einen musikalische Komodien und Verwechslungslustspiele (DIE GOTTLICHE JETTE, 1937, ALLES AUS LIEBE, 1943, VERLOBTE LEUTE, 1944), zum anderen sogenannte volkstümliche, im dörflichen Milieu angesiedelte Stoffe (ONKEL BRASIG, 1936, DAS BAD AUF DER TENNE, 1943, FRITZE BOLLMANN WOLLTE ANGELN GEHEN, 1943)<sup>16</sup> Rolf Meyer wurde - wie viele andere Filmschaffende auch - nicht zur Wehrmacht eingezogen und konnte seine Filmstätigkeit praktisch bis zum Kriegsende fortsetzen

Im April 1945 fluchtete der Filmautor vor dem Einmarsch der Roten Armee aus Berlin Sein Weg führte ihn am 17 April nach Bendestorf, einer kleinen 20 km südlich von Hamburg gelegenen Ortschaft, wo er sich niederließ In dem von britischen Militärs besetzten Ort gelang es Meyer bald, wichtige Kontakte herzustellen politisch "unbelastet" und der englischen Sprache mächtig vertrat er den alten, als Pg belasteten Bürgermeister von Bendestorf in seinem Amt und fand so Kontakt zu britischen Kontrolloffizieren Meyer knüpfte auch Beziehungen zu ehemaligen Filmschaffenden in Hamburg und Berlin, so zu den Betreibern der bereits 1945 gegründeten und im Frühjahr 1946 lizenzierten Filmproduktionsfirma

---

<sup>12</sup> Joseph Goebbels, Der Film als Erzieher, Rede zur Eröffnung der Filmarbeit der HJ vom 12.10.1941, in derselbe, Das eiserne Herz Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941/42, München 1943, S. 38

<sup>13</sup> Joseph Goebbels, Der treue Helfer, Rede vom 13.1.1942, in derselbe, a a O, S. 233

<sup>14</sup> Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films Bd 2, 1934-45, Frankfurt/M 1987, S. 1210 Francis Courtade/Pierre Cadars, a a O, kommen in ihrer Untersuchung zu einer ähnlichen Unterteilung

<sup>15</sup> Francis Courtade/Pierre Cadars, a a O, S. 278

<sup>16</sup> Vergleiche auch die Kurzcharakteristiken der Filme in Alfred Bauer, Deutscher Spielfilmalmanach 1929-1950, München 1976

Studio 45 Film-GmbH mit Sitz im britischen Sektor von Berlin. Mit dieser Produktionsfirma konnte Meyer seine Filmarbeit in der Nachkriegszeit beginnen. Das erste Projekt hieß ZUGVOGEL. Meyer verfaßte das Drehbuch und konnte zum ersten Mal selbst Regie führen. Noch bevor der Film endgültig zensiert war (23. Mai 1947), beantragte Meyer - angeblich auf Anraten britischer Filmoffiziere<sup>17</sup> - eine Lizenz für eine eigene Filmproduktionsfirma in der britischen Besatzungszone. Die Produktionslizenz wurde ihm, der selbst keine kaufmännische Erfahrung hatte, am 14. 1947 erteilt. Es war eine nicht befristete Lizenz für Hamburg und Berlin-Zehlendorf-West "zur ausschließlichen Herstellung von Filmen". Am 12. 5. 1947 erfolgte die Eintragung ins Handelsregister der Stadt Hamburg. Rolf Meyer war nun allein verantwortlicher Inhaber einer Einzelhandelsfirma im Bereich der Filmproduktion. Der Hauptsitz der Firma blieb zunächst in Hamburg, erst im Hochhaus 2, Heiligengeistfeld, im Axel Springer Verlag Hamburg, dann ab Juni 1947 bis Herbst 1949 in Hamburg, Lempfad 20. Unabhängig davon verlagerte sich die konkrete Tätigkeit mehr und mehr nach Bendestorf, Landkreis Harburg.<sup>18</sup> Zu den ersten festen Mitarbeitern der JFU gehörten Filmfachleute, die Meyer noch aus der Zeit des Nationalsozialismus kannte: so Helmuth Volmer, seinerzeit Produktionsassistent und Filmgeschäftsführer bei der Tobus, und Willi Wiesner, früher Prokurist bei der Fanal-Film Waschneck und Grund OHG. Auch der Kameramann Albert Benitz war vom Zeitpunkt der Gründung an bei der JFU eingestellt. Die Eröffnungsbilanz der JFU wies ein Gewerbekapital von 45 000,- RM aus, davon allerdings nur 5 000,- RM Eigenkapital, der Rest bestand aus verschiedenen Verbindlichkeiten.

### 1.1.2. Erste Arbeitsergebnisse in der Übersicht

Im Juli des Jahres 1947 begann die JFU mit den Dreharbeiten zu ihrem ersten Spielfilm. Etwa ein Jahr später waren insgesamt drei Spielfilme fertiggestellt.<sup>19</sup> Es handelte sich um

<sup>17</sup> Ernst Key, Haben Sie das gewußt? Eine Rundfrage an alle, die sich mit dem deutschen Film beschäftigen, o. O., o. J., S. 4.

<sup>18</sup> Meyer wurde, wie es seine Lizenz erlaubte, auch im Nachkriegs-Berlin aktiv. Am 25. 9. 1947 stellte das Bezirksamt Tiergarten, Großberlin eine Gewerbeerlaubnis für die JFU aus, die in der Folge mehrfach erneuert wurde. Bereits ab Mai 1947 existierte schon ein Büro der JFU in Berlin-West, Admiral von Koster Ufer 59. Eine offizielle Zweigniederlassung gründete Meyer am 16. 4. 1948 in den alten Räumen der Fanal-Film, Berlin W 15, Kurfürstendamm 226.

<sup>19</sup> Die Bezeichnungen F1, F2 usw. - F = (Spiel)Film - lehnen sich an die bei der JFU gebräuchliche Terminologie an.

(F1) MENSCHEN IN GOTTES HAND, ein zeitnaher dramatischer Film um die Rückkehr eines jungen Mannes, der durch den Krieg destabilisiert ist, in das geordnete Arbeitsleben des familiären Bauernhofes;

(F2) WEGE IM ZWIELICHT, ein Problemfilm um die Festigung dreier junger Männer, die durch den Krieg entwurzelt wurden und die nun eine Chance bekommen, sich zu bewähren;

(F3) DIE SÖHNE DES HERRN GASPARY, ein zeitnaher dramatischer Film um zwei Söhne einer infolge des Krieges auseinandergerissenen Familie. Fragen der Lebensführung und Zukunftsperspektive stehen im Vordergrund.

Neben diesen abendfüllenden Spielfilmen produzierte die JFU in diesem Zeitraum die drei Kurzfilme STADTMEIER UND LANDMEIER, SIE SIND NICHT GEMEINT und DIE ZAUBERSCHERE, die als Beiprogramm für die Spielfilme dienten. Außerdem entstand noch als britisch-deutsche Koproduktion der Dokumentarfilm KREIS-RESIDENT-OFFICER (K.R.O.). Schon während der Dreharbeiten für die ersten beiden Spielfilme begann die JFU, den Bau eigener Ateliers in Angriff zu nehmen. In einer ersten Bauphase entstanden zwei kleine Atelierhallen mit je 400 qm sowie eine Reihe von Nebengebäuden, die im Sommer 1948 so weit fertiggestellt worden waren, daß die Atelieraufnahmen zu DIE SÖHNE DES HERRN GASPARY hier abgedreht werden konnten.<sup>20</sup> Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie diese bemerkenswerte Aufbauleistung möglich war, welche Bedingungen und Einflüsse ökonomischer, politischer und - die Filme selbst betreffend - kultureller Art in diesem Zusammenhang von Bedeutung waren.

## 1.2. Ökonomische Bedingungen für den Aufbau

Die JFU verfügte zu Beginn weder über ein nennenswertes finanzielles Eigenkapital noch über Atelierräume oder die zur Filmproduktion nötigen technischen Geräte. Die Filmfirma mußte in diesem Sinne buchstäblich von vorn anfangen. Um die nötige Technik für die Dreharbeiten zu erlangen, wandte sich Rolf Meyer bereits im Frühjahr 1947 an die Defa. Aus der Zeit seiner Beschäftigung bei der Tobis kannte Meyer eine Reihe von Mitarbeitern, die jetzt bei der sowjetisch lizenzierten Produktionsfirma beschäftigt waren.<sup>21</sup> Im Mai des Jahres sagte der

---

<sup>20</sup> Zur zweiten Bauphase sollen hier vor allem der 1950 hinzugekommene Bau einer dritten, 900 qm großen Atelierhalle sowie Neubauten für Wagenabstellplätze, Fundus und Werkstätten gezählt werden.

<sup>21</sup> Die Defa, am 17.5.1946 aus dem bereits vorher bestehenden "Filmaktiv" als Monopolbetrieb in der SBZ hervorgegangen, war zur Zeit der Gründung der JFU mit weitem Abstand die größte und bedeutendste Filmproduktionsfirma im gesamten Nachkriegsdeutschland. Als die ersten westdeutschen Nachkriegsfilme produziert wurden, hatte sie neben zahlreichen Kultur- und Dokumentarfilmen bereits fünf Spielfilme fertiggestellt und einen festen

technische Direktor der Defa, Dr. Wilkening, die Reservierung einer kompletten Ton-Bild-Apparatur für die JFU zu.<sup>22</sup> Auf Wunsch der Defa bestätigte die britische Kontrollbehörde, daß Ton- und Bildkamera nicht beschlagnahmt würden. Am 10.6.1947 schickte die Defa eine Lieferung -laut Liste über 20 Kisten Apparaturen und Zubehörteile- an die Berliner Adresse der JFU. Diese transportierte die Gerätschaften dann nach Hamburg. Am 18.6. wurde eine wechselseitige Vereinbarung unterzeichnet. Die Defa erklärte: "Wir vermieten Ihnen für die Zeit vom 15.Juli bis 30. September eine Tonaufnahmeapparatur mit zugehöriger Bildaufnahmekamera für Ihren Film 'Menschen in Gottes Hand'. Die dazugehörige Bedienungsmannschaft, bestehend aus einem Tonmeister, einem Mikroassistenten und einem Kameraassistenten wird von uns gestellt."<sup>23</sup> Als Entgelt wurden 35.000,- RM vereinbart, mit denen werktäglich auch 10 Arbeitsstunden der Bedienungsmannschaft, die von der Defa ebenfalls gestellt wurde, abgegolten waren. Da die JFU im Sommer 1947 an zwei Filmprojekten parallel arbeiten wollte, mußte neben der Tobis-Anlage der Defa noch eine zweite Aufnahmeapparatur beschafft werden. Diese Beschaffung gestaltete sich nicht ganz einfach, letztlich mußten zwei Teilapparaturen in der Bi-Zone gemietet werden: eine Debrie Super Parvo Bild-Aufnahmeapparatur von der Firma "Mars-Film" sowie eine Minicord-Aufnahmeapparatur von der Produktionsfirma "Camera-Film". Die Kosten beliefen sich insgesamt auf ca. 35.000,- RM. Offensichtlich wurde aber die Tobis-Anlage der Defa, die der zweiten Kombination technisch überlegen war, auch zu Aufnahmen des zweiten Films der JFU herangezogen. Diese von der Defa entlehene Apparatur benutzte Meyer auch noch für die Produktion des dritten Spielfilms, wiederum mit von der Defa gestellten Technikern. Kamera und Personal sollten der JFU für diesen dritten Film von Anfang März bis 10.6.1948 gegen ein Entgelt von 30.000,- RM zur Verfügung gestellt werden, darüber hinaus unter Umständen mietweise.<sup>24</sup>

---

Mitarbeiterstamm von 1500 Personen. Dies hatte neben guten materiellen Voraussetzungen - im sowjetisch besetzten Teil von Berlin lagen z.B. die ehemaligen großen UFI-Atelieranlagen Johannistal und Babelsberg - seinen Grund vor allem darin, daß die sowjetische Besatzungsmacht den Film als Mittel der politischen Willensbildung hoch einstuft und dementsprechend auch den Aufbau einer neuen deutschen Filmwirtschaft früh förderte. Zu den Zahlenangaben vgl. Alfred Lindemann, Die Lage des deutschen Films, in: Der deutsche Film. Fragen, Forderungen, Aussichten. Bericht vom ersten deutschen Filmautorenkongreß. 6.-9. Juni 1947 in Berlin, Berlin o.J., S. 13.

<sup>22</sup> Telegramm von Dr. Wilkening an Rolf Meyer vom 21.5.1947, in: JFU 22.

<sup>23</sup> Schreiben der Defa an die JFU vom 18.6.1947, in: JFU 63.

<sup>24</sup> Der Hintergrund dieses Leihgeschäftes für den dritten Spielfilm der JFU war folgender: die Defa hatte bereits 1946 zwei neue Aufnahmeapparaturen bei der Firma Klangfilm (Berlin-West) bestellt, die 1948 hätten geliefert werden können. Aber für die russisch lizenzierte Firma war es zu dieser Zeit, Winter/Frühjahr 1948, schon nicht mehr so einfach, an diese Geräte zu kommen wie für eine westliche Produktionsfirma. Daher sollte die JFU zwei gleichartige Apparaturen bestellen; die Defa wollte dann von ihren alten Bestellungen zu-

Die technische Unterstützung der Defa in der Vorwährungsreformzeit, als die dringend benötigten technischen Geräte auf dem freien Markt kaum käuflich zu erwerben waren, hatte für die JFU eine sehr große Bedeutung. Ca. zwei Jahre später bewertete Rolf Meyer in einem Brief an den damaligen kaufmännischen Direktor der JFU, Günther Matern, die Unterstützung der Defa: "(...) Es hat schon sehr oft Situationen gegeben - nicht bloss bei meiner Firma, sondern auch bei anderen Firmen- wie Sie selbst am besten wissen, wo ohne das selbstlose Mithelfen der dortigen Techniker, die ja keine Russen oder Kommunisten sind sondern meine alten Filmkollegen, manches Filmunternehmen hier in Westdeutschland gescheitert wäre. Ich selbst kann nur sagen, dass die JUNGE FILM UNION heute nicht in dem Rahmen bestünde, wenn nicht Herr Dr. Wilkening in selbstloser Weise und mit größtem Risiko politischer Gefährdung, uns für die drei ersten Filme der JUNGE FILM UNION seine Tonapparatur, die Bildapparatur mit gesamter Belegschaft geliehen hätte. Und dies zu einer Zeit, wo die alte Reichsmark - die wir als Miete zahlten - nicht den geringsten Wert hatte."<sup>25</sup>

Neben dieser für die Arbeitstätigkeit der JFU existenzwichtigen Unterstützung durch die Defa gab es in der Anfangszeit noch eine Reihe anderer wechselseitiger Hilfeleistungen. So war etwa die JFU im Herbst 1947 der Defa bei der Beschaffung von Teilen zur Reparatur einer großen Dieselmachine behilflich, und die Defa reparierte einen Schmalfilm-Projektor für die westliche Produktionsfirma.<sup>26</sup> Auch Schauspieler und andere Filmschaffende, wie z.B. der Kameramann Rautenfeld, arbeiteten, mit Zustimmung der jeweils anderen Firma, sowohl für die Defa als auch für die JFU.

Neben den technischen Geräten war das Rohfilmmaterial die wichtigste materielle Voraussetzung zur Filmherstellung. Das Rohfilmmaterial war in der Nachkriegszeit über Deutschlands Grenzen hinaus überaus knapp. In der Zeit vor der

---

rücktretren, die damit für die JFU zum Kauf frei geworden waren. Die JFU hatte daraufhin eine Klangfilmapparatur selbst behalten können, die andere hatte sie an die Defa weiterverkauft. Als Gegenleistung für ihre Aktivitäten wurde der JFU die Tobisanlage der Defa für den Film DIE SOHNE DES HERRN GASPARY zur Verfügung gestellt. Da aber die Firma Klangfilm - angeblich auf Weisung Erich Pommers - zunächst nur an amerikanisch lizenzierte Firmen lieferte, konnte die JFU die beiden Aufnahmeapparaturen zu dieser Zeit nicht erwerben, weswegen die Defa ihre Tobis-Anlage zurückforderte. Meyer weigerte sich jedoch die Anlage zurückzugeben, da er selbst zu dieser Zeit keine weitere Kamera besaß, und wollte stattdessen Miete an die Defa zahlen. Als die Firma Klangfilm dann im Oktober 1948 schließlich eine Apparatur lieferte, behielt Meyer diese für sich. Die Anlage arbeitete jedoch fehlerhaft, weswegen auch der nächste Film (F4) noch mit der Defa-Anlage abgedreht wurde. Erst ab März 1949 schien die Klangfilmanlage fehlerfrei zu arbeiten. Im Januar 1949 sagte Meyer der Defa die Rückführung ihrer Anlage zu, die aber schließlich erst im Juni erfolgte. Vgl. Schriftwechsel zwischen der JFU und der Defa, in JFU 63 und JFU 315.

<sup>25</sup> Brief Rolf Meyers an Gunter Matern vom 18.9.1950, in: JFU 41.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu den Schriftwechsel zwischen der Defa und der JFU, in: JFU 22.

Währungsreform konnte in den westlichen Besatzungszonen Rohfilm, abgesehen von extrem teuren und riskanten Schwarzmarktgeschäften, nur über die alliierten Militärbehörden bezogen werden, die die Filmproduzenten im Rahmen ihrer Möglichkeiten versorgten.<sup>27</sup>

Eine weitere Voraussetzung für den Produktionsbeginn war die Beschaffung von Finanzmitteln, da die JFU über kein nennenswertes Kapital verfügte. In diesem Zusammenhang nahm Rolf Meyer Kontakt zu dem Hamburger Fleischgroßhändler Heinz Schulz auf. Es gelang Meyer - nach eigenem Bekunden ohne große Mühe<sup>28</sup> - diesen für die Finanzierung der ersten Filme zu gewinnen. Mit einem am 22.7.47 abgeschlossenen Vertrag verpflichtete sich Herr Schulz, der JFU 2.000.000,- RM zur Produktion der Spielfilme MENSCHEN IN GOTTES HAND und WEGE IM ZWIELICHT sowie von 5-6 Kulturfilmen zur Verfügung zu stellen. Zur Sicherung des Kredites "überträgt die Junge Film Union Herrn Heinz Schulz alle Aktiva des Unternehmens und alle Urheber- und Verwertungsrechte, soweit sie von ihr erworben bzw. durch die Filmherstellung entstehen." Die gesamten Verleihmieteneingänge sollten bis zur Abdeckung des Kredites Herrn Schulz zufließen, weitere Einnahmen sollten zu 70% der JFU und zu 30% Herrn Schulz zustehen. Der Gesamtbetrag von 2.000.000,- RM sollte der JFU Zug um Zug zur Verfügung gestellt werden.<sup>29</sup> Um die Finanzierung des dritten Spielfilms sicherzustellen, nahm Rolf Meyer am 3.3.1948 einen weiteren Kredit von 1.200.000,- RM auf.<sup>30</sup>

Auch nachdem diese grundlegenden Voraussetzungen für den Drehbeginn geschaffen waren, gestalteten sich die praktischen Filmarbeiten als schwierig. Ein Atelier stand für die ersten Spielfilme nicht zur Verfügung. Für MENSCHEN IN

---

<sup>27</sup> Die britischen Kontrollbehörden trugen auf diese und andere Weise ebenfalls zum ökonomischen Aufbau der JFU bei. Siehe hierzu ausführlicher in Kapitel 1 3 2 und 2 1

<sup>28</sup> Vgl. Ernst Key, a a O, S 5

<sup>29</sup> Vgl. den Schriftwechsel zwischen der JFU und Herrn Schulz, in: JFU 595. Im Februar 1948 wurde der Kredit von Herrn Schulz, der offensichtlich in Zahlungsschwierigkeiten geraten war, durch ein Hamburger Finanzkonsortium unter Treuhänderschaft der Norddeutschen Bank in Hamburg abgelöst. Der Kreditbetrag wurde dabei auf 2 500 000,- RM aufgestockt. Die Bedingungen waren für die JFU im wesentlichen die gleichen. Herr Schulz behielt eine Beteiligung von 12%, die neuen Geldgeber eine von 17% des Produzentenanteils an den Einspielergebnissen der ersten beiden Spielfilme. Vgl. JFU 180a, Anlage VI, Blatt 1f. Eine Einflußnahme der Finanziere auf die inhaltliche oder formale Gestaltung der Filme läßt sich nicht nachweisen.

<sup>30</sup> Kreditgeber war die Aktiengesellschaft Hausmann & und von Zimmermann. Die Bedingungen lauteten 5% Zinsen p a und eine Beteiligung von 25% an den die Herstellungskosten übersteigenden Einnahmen. Zur Rückzahlung des Kredites sollten 90% aller der JFU zustehenden Verleiheinnahmen des Films verwendet werden. Der Finanzierungsvertrag wurde abgeändert mit Vertrag vom 1 10 1948, vgl. JFU 180a, Anlage VI und JFU 660. Nach der Währungsreform nahm die JFU weitere Kredite zur Finanzierung von F3 auf. Vgl. JFU 180a, Anlage VI

GOTTES HAND nutzte Meyer den Tanzsaal der Bendestorfer Gaststätte "Zum Schlangenbaum" als Behelfsatelier. Der Film WEGE IM ZWIELICHT enthält keinerlei Atelierbilder, die Innenaufnahmen wurden im Kloster Wienhausen bei Celle gemacht. Mehrstündige Stromsperrern verzögerten die Dreharbeiten häufiger, gedreht werden konnte oft nur nachts oder in den frühen Morgenstunden. Ein häufiges Wiederholen von Einstellungen verbot sich zudem infolge des knappen Rohfilmmaterials.

Um die schwierigen Produktionsbedingungen zu verbessern, bemühte sich Rolf Meyer bereits kurz nach Gründung der Firma um den Bau eigener Ateliers. Anfang des Jahres 1948 war der organisatorische Vorlauf soweit abgeschlossen, daß mit dem Bau einer Atelieranlage in Bendestorf begonnen werden konnte. Auf einem von dem Bendestorfer Gastwirt Heinrich Meyer (mit dem Firmenchef nicht verwandt) gepachteten Grundstück ließ Rolf Meyer zwei kleine Atelierhallen mit je 400 qm sowie verschiedene Nebengebäude errichten. Die Bauarbeiten wurden von einer Firma durchgeführt, an der der Fleischfabrikant Schulz, der erste Hauptfinanzier der JFU, beteiligt war.<sup>31</sup> Im Juni waren die Rohbauarbeiten fertiggestellt und die Innenaufnahmen für den Film DIE SÖHNE DES HERRN GAS-PARY konnten bereits im Sommer des Jahres in den eigenen Ateliers gedreht werden.<sup>32</sup>

Um die ökonomische Situation vor der Währungsreform zu bewerten, ist neben der Frage, wie die für die Herstellung von Filmen benötigten Produktionsmittel zu beschaffen waren, auch diejenige von Bedeutung, wie die Bedingungen aussahen, unter denen die investierten Mittel zurückflossen. Dieser Aspekt zielt auf die Auswertungsbedingungen der Filme, in ökonomischer Hinsicht also auf den sogenannten Verleihmarkt. Hier stellte sich die Situation in der Aufbauphase der JFU folgendermaßen dar. Bereits Ende 1946 verzeichneten die bis dahin wieder geöffneten über 2000 Filmtheater ca. 300 Millionen Besucher mit steigender Tendenz. Die Bevölkerung strömte mit großem Interesse in die Lichtspielhäuser, die meisten Vorstellungen waren ausverkauft. Dazu trug sicherlich bei, daß Kinokarten nicht bezugscheinpflichtig waren und auch nicht zu Schwarzmarktpreisen gehandelt wurden. Der durchschnittliche Eintrittspreis lag bei 1,10 RM und erschien somit als leicht erschwinglich zu einer Zeit, als eine deutsche Zigarette 2,50 RM, eine Lucky Strike 5,-- RM und ein Stück Butter auf dem Schwarzmarkt 250,-- RM kosteten.<sup>33</sup> Der wohl wichtigste Grund für den regen Besucheran-

---

<sup>31</sup> Vgl. Ernst Key, a.a.O., S. 7.

<sup>32</sup> Die im Zusammenhang des Atelierbaus entstandenen Kosten von ca. 850.000,-- RM wurden von Rolf Meyer im wesentlichen aus dem Kredit des Fleischhändlers Schulz finanziert und als aktivierte Filmkosten gebucht. Vgl. JFU 180a, Blatt 16.

<sup>33</sup> Vgl. Helmut Regel, Der Film als Instrument alliierter Besatzungspolitik, in: Deutschland in Trümmern. Filmdokumente der Jahre 1945-1949, hg. von Klaus Jäger und Helmut Regel, Oberhausen 1976, S. 49; Peter Pleyer, Der deutsche Nachkriegsfilmbild 1946-1948, Münster 1965, S. 154-156.

drang bestand aber in dem Bedürfnis, den elenden materiellen (und wohl auch ideellen) Lebensbedingungen wenigstens für ein paar Stunden zu entfliehen.

Bei dem Filmangebot dieser Zeit fällt zunächst ins Auge, daß neue deutsche Filme stark in der Minderheit waren. Im Verleihjahr 1947/48 wurden insgesamt 239 Spielfilme in Deutschland gezeigt, davon 175 ausländische Filme (59 englische, 51 amerikanische, 50 französische, 15 sonstige), 52 deutsche Reprisen und 12 neue deutsche Produktionen.<sup>34</sup> Diese Zahlen lassen das ausländische Angebot als für den deutschen Film geradezu erdrückend erscheinen. Doch allein mit Hilfe der genannten Zahlenrelationen kann die Situation nicht hinreichend erfaßt werden. Auch die Gesamtzahl der aufgeführten Filme ist zu beachten, und hier ist es von Bedeutung, daß insgesamt gesehen keineswegs ein Überangebot auf dem deutschen Verleihmarkt des Jahres 1947/48 herrschte. Verleiher und Filmtheaterbesitzer waren eher auf der Suche nach Filmen, die sie einsetzen konnten. Dies hing vor allem damit zusammen, daß die ausländischen Filmgesellschaften noch kein sehr ausgeprägtes Interesse am deutschen Filmmarkt hatten, da sie bis jetzt ja nur die "wertlose" Reichsmark verdienen konnten. Daher wurde häufig die "2. Garnitur" auf den Markt gebracht. Die Spitzenproduktionen vor allem der amerikanischen Filmindustrie wurden zunächst noch zurückgehalten.<sup>35</sup> Günstig für die neuen deutschen Filme war zudem, daß das Publikum diesen, nachdem die allererste Neugier gegenüber ausländischen Produktionen verflogen war, durchaus Interesse entgegenbrachte.

Die ökonomischen Bedingungen und Einflüsse in der Zeit vor der Währungsreform bieten so insgesamt ein widersprüchliches Bild. Auf der einen Seite war die Situation durch einen materiellen Mangel auf praktisch allen für die Filmproduktion wichtigen Gebieten gekennzeichnet. Andererseits war es in dieser Zeit möglich, daß die JFU relativ schnell drei Spielfilme, einige Kurzfilme und eine Atelieranlage fertigstellen konnte. In der Zeit der (noch) nicht funktionierenden Marktwirtschaft eröffneten sich unter bestimmten Bedingungen durchaus Möglichkeiten, eine Filmproduktion aufzubauen. Infolge der starken Inflation waren andere Gesetzmäßigkeiten dominierender als die des Geldes, an dem es als praktisch einzigem nicht mangelte. Für Rolf Meyer stellten so die fehlenden eigenen Finanzmittel bis zur Währungsreform keine wirkliche Hürde für den Aufbau einer Filmproduktion dar. Wichtiger waren persönliche Kontakte und Beziehungen, wie sie Meyer etwa in Berlin, Hamburg und Bendestorf, auch zu britischen Filmoffizieren und zu leitenden Mitarbeitern der Defa hatte. Durch

---

<sup>34</sup> Vgl. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (Hg.), Filmstatistisches Jahrbuch 1954/55, Wiesbaden 1954, S. 85.

<sup>35</sup> Das Filmreservoir des Auslandes war recht umfangreich, da der deutsche Kinomarkt jahrelang unzugänglich gewesen war. Vgl. hierzu Wolfgang Nerlich, Die finanzielle Lenkung der Spielfilmproduktion, (masch. Diss.) Technische Universität Berlin (West) 1953, S. 111-121.

Hilfeleistungen, Protektion, Tausch- und Kompensationsgeschäfte wurden viele Probleme gelöst. Dazu kam, daß die Auswertungsbedingungen für die neuen deutschen Filme relativ günstig waren, da das Publikum diesen Filmen durchaus Interesse entgegenbrachte und die Konkurrenz auf dem Verleihmarkt noch nicht erdrückend war. Daß die praktische Filmarbeit so schnell nach der Firmengründung aufgenommen werden konnte, dafür spielte auch die Filmpolitik der britischen Besatzungsmacht, die im folgenden näher untersucht werden soll, eine erhebliche Rolle.

### **1.3. Politische Einflußfaktoren in der Aufbauphase**

Die beherrschende politische Kraft in der Aufbauphase der JFU war die alliierte Militärregierung. Sowohl Hamburg, wo der Hauptsitz der JFU zunächst lag, als auch Bendestorf, wo die Ateliersanlage entstand, lagen in der britischen Zone. Bevor die konkrete Filmpolitik der britischen Besatzungsmacht gegenüber der JFU untersucht wird, sollen im folgenden zunächst die politisch-rechtlichen Rahmenbedingungen dargestellt werden, innerhalb derer diese Filmpolitik wirksam werden konnte.

#### **1.3.1. Die politisch-rechtlichen Rahmenbedingungen für den Aufbau einer Filmproduktion in Westdeutschland nach 1945**

Die ersten filmpolitischen Maßnahmen für die westlichen Besatzungszonen gingen im wesentlichen von drei militärisch-politischen Entscheidungsebenen aus, die teils aufeinander folgten, sich aber auch zeitlich überschneiden. Es waren

- das alliierte Oberkommando der Expeditionstruppen (SHAEF) unter General Dwight D. Eisenhower, das am 14. Juli 1945 aufgelöst wurde,
- der alliierte Kontrollrat, der sich (in Folge der Berliner Erklärung/Kontrollverfahrensfeststellung, 5. 6. 1945) am 30. August 1945 konstituierte und in Angelegenheiten, die ganz Deutschland angingen, fungieren sollte,
- die zonalen Militärregierungen, die sich nach Auflösung des alliierten Oberkommandos bildeten.

Der Chronologie gemäß war zunächst das alliierte Oberkommando (SHAEF) bestimmend, das noch zu Kriegzeiten die Eckpfeiler setzte. Mit dem Gesetz Nr. 52 wurde die Beschlagnahme des reichsmittelbaren Filmvermögens angeordnet.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Dieter Geißler, *Filmzensur im Nachkriegsdeutschland*, (masch. Diss.) Universität Osnabrück, 1986, S. 39.

Mit Gesetz Nr. 191 vom 24. November 1944, das in deutschen Gebieten automatisch in Kraft trat, sobald anglo-amerikanische Truppen sie besetzt hatten, wurde jegliche Betätigung Deutscher auf dem Gebiet des Filmwesens untersagt. Unmittelbar nach der deutschen Kapitulation wurde das Gesetz Nr. 191 durch die Nachrichtenkontrollvorschrift Nr. 1 (12.5.1945) und Nr. 2 (2.6.1945) modifiziert. Die Vorschrift Nr. 1 machte die Registrierung und Lizenzierung von Personen bzw. Firmen zur Bedingung ihrer Tätigkeit im Filmwesen und verankerte weiterhin die Filmzensur - ausgehend von einem generellen Verbot - als fallweise Freigabe. "Nur auf Grund einer schriftlichen Zulassung der Militärregierung und in Übereinstimmung mit den Vorschriften solcher Genehmigung und den Bestimmungen und Anweisungen der Militärregierung wird zugelassen: (...) Die Herstellung von Filmen, Schallplatten und sonstigen Tonaufnahmen, ferner die Veranstaltung von Schauspielen, Konzerten, Opern, die Veranstaltung von Jahrmärkten, Zirkusunternehmungen, Karnevalen oder anderen Aufführungen, bei denen Schauspieler oder Musiker mitwirken (...)." <sup>37</sup> Diese Vorschrift bildete die Basis der Kontrolle des neu entstehenden Filmwesens auch in der britischen Besatzungszone. Mit der Nachrichtenkontrollvorschrift Nr.2 wurde die Ablieferung aller belichteten oder unbelichteten Normal- und Schmalfilme mit Ausnahme rein privater Amateurstreifen angeordnet. <sup>38</sup> Das alliierte Oberkommando wurde auch schon tätig in der Festsetzung von Kriterien hinsichtlich der Zensur alter deutscher Filme. Es wurden verboten

"Filme, die die Ideologie des Nationalsozialismus, des Faschismus oder der Rassenunterschiede verherrlichten;

Filme, die Krieg und Militarismus idealisierten;

Filme, die die deutsche Geschichte verfälschten;

Filme, die die deutsche Wehrmacht verherrlichten;

Filme, die Verachtung für die Alliierten, ihre Regierungen und ihre politischen Führer hervorriefen oder sie lächerlich machten;

Filme, die deutsche Rachedgedanken förderten;

Filme, die religiöse Gefühle oder religiöse Bräuche kritisierten oder lächerlich machten;

Filme, die Gedanken oder Taten von deutschen politischen Führern idealisierten, deren Ansichten imperialistisch waren;

Filme, die auf einem Buch oder Manuskript eines NSDAP-Mitgliedes beruhten oder die unter schöpferischer Mitarbeit von NSDAP-Mitgliedern entstanden waren (das heißt alle Filme, deren Produzent, Regisseur, Produktionsleiter, Autor,

---

<sup>37</sup> Peter Pleyer, a.a.O., S. 19f. Der vollständige Text der Nachrichtenkontrollvorschrift findet sich ebenda, S. 383f.

<sup>38</sup> Vgl. Peter Pleyer, a.a.O., S. 20.

Drehbuchverfasser, Darsteller, Komponist oder Musikbearbeiter anerkanntes Parteimitglied oder bekannter Förderer der Partei waren)"<sup>39</sup>

Die alten deutschen Filme wurden zunächst konfisziert und nach einer Überprüfung u U zur öffentlichen Vorführung freigegeben. Einige dieser Filme wurden bereits im Sommer 1945 wieder aufgeführt. Die konfiszierten Filme wurden von den Amerikanern und Briten in drei Gruppen (A-B-C) geteilt, wobei in Gruppe A Filme fielen, die bedenkenlos in der Öffentlichkeit gezeigt werden konnten, Gruppe B solche umfaßte, die nach Schnittauflagen freigegeben werden konnten und unter C die gänzlich verbotenen subsumiert wurden.<sup>40</sup>

Als sich der alliierte Kontrollrat am 30. 8. 1945 konstituierte, waren die genannten grundlegenden Rahmenentscheidungen bereits gefallen. Da die Siegermächte "zu keinem Zeitpunkt nach Kriegsende daran dachten, in Deutschland eine einheitliche, überzonale Filmwirtschaft aufzubauen, die der zonalen Filmkontrolle entzogen gewesen wäre und sich unter Umständen im Laufe der Zeit wieder zu einem zentral gelenkten Staatsmonopol hatte entwickeln können"<sup>41</sup>, wurde der Kontrollrat, was den Aufbau der Filmwirtschaft betraf, nur in einigen übergeordneten Punkten aktiv. Mit der Proklamation Nr. 2 vom 2. September 1945 wurde die Beschlagnahme der Vermögenswerte des reichsmittelbaren Filmvermögens (UFI) bestimmt. Für die Westzonen war dies im Prinzip mit Gesetz Nr. 52 des alliierten Oberkommandos geschehen. Der UFI-Konzern sollte liquidiert, das Vermögen einer "gesunden, auf demokratischen Grundsätzen aufgebauten, in Privathänden befindlichen Filmindustrie" zufließen.<sup>42</sup> Dieser Liquidationsvorgang erwies sich allerdings als recht langwierig. Die gesetzliche Grundlage für die Liquidation war zum Zeitpunkt des Konkurses der JFU noch nicht in Kraft getreten.<sup>43</sup> Die Sperrung der alten Vermögenswerte der deutschen Filmwirtschaft hatte für den Beginn der Filmproduktion in der britischen Besatzungszone allerdings keine unmittelbare Bedeutung, da hier nur einige Pachttheater sowie Zweigniederlassungen von Filmvertriebs- und Handelsgesellschaften der UFI existierten.

Im Jahre 1947 erließ der alliierte Kontrollrat weiterhin die das Filmwesen betreffenden Direktiven Nr. 55 (25. 6. 1947) und Nr. 60 (19. 12. 1947). Direktive Nr. 55 genehmigte "den freien Austausch von Zeitungen, Zeitschriften, Filmen und Bu-

---

<sup>39</sup> Military Government Regulation, Title 21-606 1, vgl. Dieter Geißler, a a O., S. 52, Brewster S. Chamberlin, Kultur auf Trümmern. Berliner Berichte der amerikanischen Control Section Juli - Dezember 1945, Stuttgart 1979, S. 188.

<sup>40</sup> Vgl. Film-Echo, 2. Jahrgang 1948, Nr. 8, S. 66.

<sup>41</sup> Peter Pleyer, a a O., S. 22.

<sup>42</sup> Heinz A. Lommerzhelm, Betriebswirtschaftliche Grundlagen der Filmproduktion unter besonderer Berücksichtigung der westdeutschen Nachkriegsproduktion, (masch. Diss.) Universität Köln 1952, S. 34.

<sup>43</sup> Nach einigen fehlgeschlagenen Versuchen billigte die Alliierte Hohe Kommission den Entwurf eines deutschen Lex-UFI am 8. 12. 1951, das schließlich am 6. 6. 1953 in Kraft treten konnte. Vgl. detailliert in Georg Roeber/Gerhard Jacoby, a a O., S. 147-165.

chern, die in den einzelnen Besatzungszonen und in Berlin erscheinen"<sup>44</sup>, überließ die Entscheidung im Einzelfall jedoch dem Oberbefehlshaber der jeweiligen Besatzungszone Die Direktive Nr 55 erlangte insofern Bedeutung für die neue Filmwirtschaft, als sie die Grundlage für den interzonalen Filmaustausch bildete <sup>45</sup> Direktive Nr 60 setzte die nationalsozialistische Filmgesetzgebung in allen Besatzungszonen einheitlich außer Kraft, was de facto allerdings längst erfolgt war

Aktueller für die neue deutsche Filmproduktion war eine -in der bisherigen Literatur nicht erwähnte- Übereinkunft in einem Viermächteausschuß beim alliierten Kontrollrat, der sogenannten FILM WORKING PARTY Dieser Ausschuß kam am 29.10.1946 überein, einen "production code" für die neue deutsche Filmproduktion festzulegen

"The code is to comprise after modifications and additions the censorship principles already in force for former German films already produced ( ) The delegates agree on the following principles

'German films newly produced must not

- glorify ideology of Fascism, Nazism or racial distinction,
- glorify or idealize war or militarism,
- politically subvert or pervert German history,
- glorify or idealize the German Army,
- seem derogatory or uncomplimentary or to ridicule Allied or other peoples, their governments, their political or their national leaders,
- deal with German revenge,
- ridicule religion or insult the religious feelings or attitudes of other religions, and also not propagate Nazi views concerning religion,
- glorify and idealize the thoughts and/or acts of German leaders whose opinions or actions or political philosophy are imperialistic at the expense of others,
- might tend to disrupt unity among the Allies or seek to evoke distrust and hostility against any Occupying power,
- employ authors, scenaric writers, directors and performers only in accordance with applicable laws of Control Council( )"<sup>46</sup>

Die Zensurbestimmungen für "alte" deutsche Filme wurden hier zum einen dergestalt ergänzt bzw. modifiziert, daß die neuen deutschen Filme der Einheit der Alliierten nicht entgegenwirken durften. Zum anderen wurden mit diesen Bestimmungen nicht mehr automatisch alle ehemaligen NSDAP-Mitglieder von der "schöpferschen" Filmarbeit ausgeschlossen, sondern es wurde auf gewisse, hier

---

<sup>44</sup> Dieter Geißler, a a O , S 39

<sup>45</sup> Vgl hierzu Kapitel 2.2.2

<sup>46</sup> REPORT OF THE FILM WORKING PARTY vom 12.11.1946, S 2f, in PRO FO 1056/14

nicht näher genannte, Gesetze des Kontrollrates verwiesen Dies durfte damit zusammenhängen, daß es sich als praktisch undurchführbar erwies, eine neue deutsche Filmproduktion aufzubauen, ohne auf ehemalige NSDAP-Mitglieder zurückzugreifen, da fast alle Regisseure, Drehbuchautoren, Kameramänner usw Parteimitglieder gewesen waren<sup>47</sup>

Die von SHAEF erlassenen Gesetze und Bestimmungen bezogen sich summarisch auf das Gebiet der Westzonen, diejenigen des Kontrollrates sogar auf ganz Deutschland In diesem Zusammenhang übernahmen die Militäregierungen der einzelnen Westzonen die von diesen Instanzen vorgegebenen Gesetze und Verordnungen und setzten sie in verschiedenen Verfügungen um Dazu zählte auch die sogenannte Monopolanordnung, die die britische Militärregierung am 12 Februar in Anlehnung an das Gesetz Nr 52 des alliierten Oberkommandos (Verbot der übermäßigen Konzentration deutscher Wirtschaftskraft) mit der Verfügung Nr 1 erließ Hiermit wurde die horizontale und vertikale Monopolbildung bei einer neu entstehenden deutschen Filmwirtschaft von vornherein ausgeschlossen "Keine Person, die der Hoheitsgewalt der britischen Militärregierung untersteht, darf allein oder mit anderen ( ) mehr als eine der folgenden Tätigkeiten in der deutschen Filmindustrie gleichzeitig ausüben

- a) Herstellung,
- b) Vertrieb,
- c) Vorführung"<sup>48</sup>

Neben diesem vertikalen Konzentrationsverbot in der Filmwirtschaft wurde zusätzlich die Konzentration beim Besitz von Lichtspielhäusern begrenzt<sup>49</sup>

Was die Rahmenbedingungen für den filmwirtschaftlichen Neubeginn in den Westzonen Deutschlands nach 1945 betrifft, so läßt sich resümieren, daß die Alliierten die alten zentralisierten Strukturen der deutschen Filmwirtschaft auflösten und stattdessen die Weichen in Richtung eines dezentralisierten Neuaufbaus stellten, wobei innerhalb der einzelnen Sparten (Produktion-Verleih-Theaterbetrieb) privatwirtschaftliche Unternehmen miteinander konkurrieren sollten Da die Liquidation des UFI-Konzerns mehrere Jahre dauerte und zudem etwa 80% der ehemaligen Produktionsstätten in der SBZ lagen, fand der Neuaufbau der Filmproduktion in den Westzonen praktisch ohne den Rückgriff auf materielle Ressourcen der ehemaligen deutschen Filmwirtschaft statt Die alliierte Politik eröffnete regional gesehen aber auch neue Chancen infolge der Tatsache, daß die Alliierten eine dezentralisierte Organisation der westdeutschen Filmwirtschaft innerhalb der einzelnen Besatzungszonen schaffen wollten, ergaben sich für die

---

<sup>47</sup> Vgl hierzu auch Peter Pleyer, a a O , S 29

<sup>48</sup> Verfügung Nr 1 Verbot der Monopolbildung in der Deutschen Filmindustrie, in Amtsblatt der Militärregierung Deutschland Britisches Kontrollgebiet (Military Government Gazette, Germany) Nr 24, 1948, S 818f

<sup>49</sup> Ebenda

britische Zone, auf deren Gebiet bis 1945 keine nennenswerte Spielfilmproduktion stattgefunden hatte, Möglichkeiten, eigene Produktionsstätten aufzubauen. Durch ein Lizenzierungsverfahren - ausgehend von einem summarischen Verbot - und die Vorgabe eines Zensurrahmens kontrollierten die Alliierten den personellen und "filmischen" Neubeginn in der westdeutschen Filmwirtschaft. Die konkrete Umsetzung dieser Kontrolle sowie andere Aspekte der Einflußnahme auf die neue deutsche Filmwirtschaft fanden im Rahmen der jeweiligen zonalen Besatzungspolitik statt.

### 1.3.2. Die Einflußnahme der britischen Kontrollbehörden

Die oberste Kontrollbehörde für die Filmproduktion in der britischen Besatzungszone war die Control Commission for Germany/British Element (CCG/BE), deren eine Hauptabteilung die Information Services Control Branch (ISC) mit der Unterabteilung Film Section war. Die für die JFU zuständige Film Section befand sich in Hamburg (Mohlenhof). Die mündlichen und schriftlichen Kontakte der JFU mit der britischen Besatzungsmacht liefen stets über diese Dienststelle.

Die erste und entscheidende Voraussetzung, um in der britischen Besatzungszone als Filmproduzent tätig zu werden, war eine von der Film Section ausgestellte Lizenz. Eine solche Lizenz durfte nur vergeben werden an "mit Namen bezeichnete Personen, die entweder als Privatunternehmer für ihren eigenen Profit oder als Beauftragte einer nichtgewerblichen Vereinigung oder einer Gemeinde arbeiteten. Konzerne oder Gesellschaften konnten keine Lizenz bekommen."<sup>50</sup> Von ausschlaggebendem Gewicht für die Lizenzerteilung war die politische Eignung des Bewerbers, die zumindest in der ersten Nachkriegszeit über die fachliche Eignung gestellt wurde. Ehemalige NSDAP-Mitglieder konnten zunächst keine Lizenz erhalten.<sup>51</sup> Rolf Meyer, der kein Parteimitglied gewesen war, erhielt seine Produktionslizenz am 1. 4. 1947, es war die fünfte Lizenz, die von den Briten für einen deutschen Filmproduzenten ausgestellt wurde.<sup>52</sup> Doch nicht nur der

---

<sup>50</sup> Peter Pleyer, a a O , S 28

<sup>51</sup> Vgl. Peter Pleyer, a a O , S 29

<sup>52</sup> Die ersten in der britischen Zone ausgestellten Produktionslizenzen gingen an folgende Filmfirmen/Personen: Camera-Film/Helmut Kautner, Hamburg (Mai 1946), Studio 45 Film GmbH/H Tost, britischer Sektor Berlin (Mai 1946), Filmaufbau GmbH/R Thiele, Göttingen (Oktober 1946), Real-Film/W Koppel, Hamburg (10. 1. 1947). Vgl. Roeber/Jacoby, a a O , S 209ff. Nach dem Zusammenschluß der britischen und amerikanischen Zone hatten die jeweiligen Produktionslizenzen ab dem 1. 7. 1947 in der gesamten Bi-Zone Gültigkeit. Die praktizierte Filmpolitik der Briten und Amerikaner in ihren jeweiligen Besatzungszonen wurde aber auch nach Gründung der Bi-Zone nicht einheitlich gehandhabt. Anlaßlich eines Treffens von Vertretern der beiden Besatzungszonen Ende Dezember 1946, also kurz vor Gründung der Bi-Zone, wurde festgehalten "( ) 3 PRODUCTION

Filmproduzent bedurfte einer Genehmigung der alliierten Behörde, auch alle anderen Filmschaffenden, vom Regisseur bis zum Schauspieler, mußten einen Fragebogen ausfüllen und eine Arbeitsgenehmigung bei der ISC Branch beantragen. Die Überprüfung wurde zur Zeit der Gründung der JFU aber offensichtlich nicht mehr besonders restriktiv gehandhabt, denn auch der Regisseur Erich Waschneck, der 1940 den antijüdischen Hetzfilm DIE ROTHSCHEIDS inszeniert hatte, legte der JFU im Frühjahr 1947 eine solche Arbeitserlaubnis vor.<sup>53</sup>

Mit der personellen Überprüfung von Filmschaffenden endete die britische Filmpolitik allerdings nicht, sondern sie verfolgte weitergehende Aufgaben und Intentionen. Wenngleich sich aufgrund der zur Zeit bestehenden Quellenlage kein vollständiges Bild der britischen Filmpolitik geben läßt, so lassen sich doch zentrale Aspekte dieser Politik, wie sie gegenüber der JFU verfolgt wurden, erkennen.<sup>54</sup>

---

It was agreed that production will be jointly licensed by U S and Britan. The establishment of a Joint Control Board for production is not yet possible since the policy attitude in the two Zones is rather dissimilar. 4 CENSORSHIP. A joint production code has been discussed and plans are now in hand for formulating such a code." Vgl. "Notes of discussion with U S Film Section during the month of December 1946, in PRO FO 946/80. Die hier erwähnten Unterschiede in den politischen Standpunkten konnten auch in der Folgezeit nicht ganz ausgeräumt werden. Auf einem Treffen mit Vertretern der drei westlichen Zonen wurde am 31. 8. 1948 hinsichtlich der Bildung der Tri-Zone über Filmpolitik diskutiert. Der Hauptpunkt bestand in der Übernahme gewisser Regelungen der amerikanischen bzw. der britischen Zone für die französische Zone. Auch hier wurde auf die noch bestehenden Unterschiede in der amerikanischen und der britischen Zone hingewiesen. Vgl. Anlage "Memorandum" zum Schreiben "Subject Trizonia" der Hamburger Film Section vom 7. 9. 1948, in PRO FO 1056/121. In diesem Zusammenhang kann der Einschätzung Pleyers, der davon ausgeht, daß die "regulations" in der amerikanischen Zone "auch ein Bild von den Verhältnissen in der britischen und französischen Zone" geben (Peter Pleyer, a a O., S. 23f.), nicht ohne weiteres zugestimmt werden. Eine definitive Beantwortung dieser Frage bedurfte allerdings eines vergleichenden Studiums der britischen und amerikanischen Besatzungsakten, die die jeweilige Filmpolitik betreffen, eine Arbeit, die innerhalb der hier vorliegenden Untersuchung nicht geleistet werden kann.

<sup>53</sup> Siehe Anhang

<sup>54</sup> Die Akten, die im Zusammenhang der britischen Besatzungspolitik angelegt worden sind, stehen der Forschung noch nicht vollständig zur Verfügung. In dem hier vorliegenden Zusammenhang ist es von besonderer Bedeutung, daß die wichtige Aktenklasse "1047 CENSORSHIP BRANCH" noch nicht zur Verfügung steht - die Akten liegen noch beim Foreign Office "1047" beinhaltet u a den Schriftverkehr zwischen alliierten Dienststellen und den einzelnen Filmproduzenten, also auch der JFU. Andere Aktenklassen, die im Zusammenhang der Themenstellung von Bedeutung sind, konnten von mir im Public Record Office eingesehen werden. Diese beinhalten vor allem den Schriftwechsel zwischen einzelnen britischen Dienststellen bzw. denjenigen mit Verwaltungsinstanzen der anderen Alliierten. Neben diesen Akten stellt der Nachlaß der JFU selbst die einzige Quelle zur Rekonstruktion der filmpolitischen Einflüsse der Film Section auf die Produktionsgesellschaft dar. Zu diesem Quellenbestand ist zu sagen, daß eine Akte "Film Section", JFU 64, existiert, die

Was die konkreten Filmprojekte betrifft, die in der britischen Zone realisiert werden sollten, so unterlagen diese offiziellen Zensurkriterien, die sich im wesentlichen an diejenigen anlehnten, die von SHAEF bzw. dem Viermächteauschuß "Film Working Party" formuliert worden waren. In einem Schreiben der Film Section aus dem Frühjahr 1948 hieß es gegenüber einer vorgesetzten Dienststelle:

"The existing policy regarding of Films for exhibition to Germans is as follows:

1. All films for exhibition for Germans must be submitted for censorship to Film Section, ISC, 63 HQ CCG., BAOR 3., before being shown in order to ensure:

(a) that they conform to the directives of Military Government and avoid scenes of militarism, anti-semitism, etc.

(b) that they conform to current standards of morality.

(c) that they do not give a misleading or undesirable picture of British life."<sup>55</sup>

Die bereits bekannten Zensurkriterien wurden also vor allem um einen Paragraphen ergänzt, der die Filme etwas vage auf übliche Moralstandards verpflichtete. Von Bedeutung war, daß diese Zensurkriterien nicht erst im Rahmen einer Endzensur der Filme wirksam wurden, sondern bereits im Rahmen einer Vorzensur auf der Grundlage von schriftlichen Entwürfen. Interessant ist die Begründung dieser Vorzensur:

"This precensorship of scripts is essential in view of the extreme shortage of rawstock not only in Germany but all over the world and is to avoid wastage of stock on film production which, when finished, would have to be rejected on political grounds. It is a function which could not be handed over to any German body since it is, by its very nature, unhealthy and one formerly exercised by the Reichspropagandaministerium. When the rawstock supply improves, it is intended to replace this function by a system of voluntary submission of scripts for precensorship."<sup>56</sup> Zum besseren Verständnis muß hinzugefügt werden, daß das knappe Rohfilmmaterial den neuen deutschen Filmproduzenten in der britischen Besatzungszone von den Kontrollbehörden zur Verfügung gestellt wurde. Die Briten mußten dieses Filmmaterial überwiegend selbst nach Deutschland importieren, die Kosten trug letztlich der britische Steuerzahler. In diesem Zusammenhang mußten die Kontrollbehörden auf eine adäquate Verwendung des Rohfilmmaterials achten. "It was also necessary to ensure that rawstock imported from Britain was used only on film productions which could be justified to the British

---

vornehmlich Lizenzierungsdokumente sowie Schriftwechsel hinsichtlich der materiellen Unterstützung der JFU durch die Film Section enthält. Eine direkte Einflußnahme auf die Filme selbst ist kaum schriftlich fixiert, sondern muß in Verbindung mit anderen im Nachlaß verstreut vorliegenden Hinweisen rekonstruiert bzw. mittels einer Untersuchung der Film Inhalte, Motive usw. analysiert werden.

<sup>55</sup> Anlage "Films Policy" eines Schreibens der Hamburger Film Section vom 10.5.1948 an Director, ISC Branch, ZEO CCG BUENDE, 62 HQ CCG BAOR 3, in: PRO FO 1056/144.

<sup>56</sup> Ebenda, Footnote 2.

taxpayer as being compatible with British intentions in Germany"<sup>57</sup> Die Tatsache, daß die britischen Kontrollbehörden neuen deutschen Filmproduzenten wie der JFU das Rohfilmmaterial für Filmprojekte zur Verfügung stellten, hatte für die Produzenten eine existentielle Bedeutung, da diese das Filmmaterial seinerzeit anders nicht beschaffen konnten Aufgrund der Knappheit dieses Rohfilmmaterials wollte die britische Film Section verständlicherweise kein Material für Filme zur Verfügung stellen, die dann in einer Endzensur zurückgewiesen wurden Deshalb führte man eine Vorzensur ein

Die Versorgung der neuen deutschen Produzenten mit Rohfilmmaterial verweist auf eine Dimension der britischen Filmpolitik, die jenseits von Kontrolle und Zensur liegt der Aufbau und die Arbeitsfähigkeit dieser Unternehmen waren ein wichtiges Anliegen der Kontrollbehörden vor Ort Im folgenden sollen diese Aspekte, Aufbau- und Arbeitshilfen einerseits sowie die auf die Filme selbst gerichteten Intentionen und Einflüsse der britischen Film Section andererseits, im Zusammenhang der Produktionstätigkeit der JFU näher untersucht werden

### 1.3.2.1. Die Aufbauhilfe der britischen Film Section

Bereits in der Zeit vor Gründung der JFU, in der zweiten Hälfte des Jahres 1946, formulierte die britische Besatzungspolitik ein Interesse am Wiederaufbau einer funktionierenden deutschen nicht-monopolistischen Filmindustrie Zur internen Begründung wurde zunächst angeführt, daß es ohne neue deutsche Filme sehr schwierig sein würde, die Kinos in der britischen Besatzungszone in den nächsten Jahren mit der notwendigen Zahl von Filmen zu versorgen, es sei denn, man würde weiter auf neue Kopien von deutschen Reprisen setzen, was zum einen bei der knappen Rohfilmlage nicht zu verantworten sei, zum anderen verlange das deutsche Publikum nach neuen deutschen Filmen<sup>58</sup> Daher sollten Studioprojekte wie das damals schon existierende in Göttingen gefordert werden Ohne direkt auf die JFU Bezug zu nehmen, heißt es zur Zeit der Gründung dieser Filmfirma

"It is the policy of the CCG to promote local German film production Not only does the Commission wish to see the German Industry reactivated, but there are a number of good German film technicians who are under-employed, and any move to bring in British technicians on a large scale would be resented It is therefore the aim of CCG to work as much as possible with German units, and to help them to get on their feet by giving them contracts There is a severe shortage of both equipment and film stock in the British Zone This is being made good only

---

<sup>57</sup> Anlage "Pre-censorship of film scripts" eines Schreibens der Hamburger Film Section vom 22.9.1948, in PRO FO 1056/117

<sup>58</sup> Vgl. MINUTES of the Thirtieth Meeting held in Berlin, 24.10.1946, Appendix 'A', GOETTINGEN STUDIO PROJECT, in PRO FO 1056/72

slowly The American Zone is rather better off, though so far no films have been made under U S auspices as opposed three features and some educational films in the British Zone "59

Unmittelbar nachdem Rolf Meyer eine Lizenz zur Filmproduktion erhalten hatte, konnte die JFU von der Unterstützung der Film Section profitieren und dies auf verschiedenen Ebenen

*a) materielle Unterstützung*

An erster Stelle ist hier die Versorgung mit Rohfilmmaterial zu nennen, das die Film Section der JFU ab Juli 1947 für Filmprojekte, die im Rahmen der Vorzensur genehmigt worden waren, zur Verfügung stellte Auf diese Weise konnte die JFU im ersten Jahr ihres Bestehens drei Spielfilme sowie verschiedene Dokumentar- und Kurzfilme realisieren Weiterhin unterstützten die Kontrollbehörden die Filmfirma durch Benzinlieferungen aus sogenannten halbmilitarischen Kontingenten

*b) Die Filmproduktion ermöglichende bzw erleichternde Bescheinigungen*

Die Film Section stellte der JFU zahlreiche Bescheinigungen und Erklärungen aus, die die Produktionsfirma bzw ihre Filmprojekte als forderungswürdig deklarierte und mit denen politisch-rechtliche Schwierigkeiten, etwa Interzonenreisen und -transporte, aber auch Versorgungsprobleme gelöst werden konnten<sup>60</sup> Die Film Section setzte sich auch bei übergeordneten Dienststellen für die junge deutsche Filmwirtschaft ein In diesem Zusammenhang ist etwa der interzonale Filmaustausch zu nennen<sup>61</sup>

*c) Kooperations- bzw Auftragsarbeiten*

Unter der Bezeichnung "Documentary and similar Films in Germany" forderte das britische Informationsministerium C O I bzw die CCG ab Anfang 1947 verschiedene Dokumentar- bzw Kurzfilmprojekte Einige dieser Filme waren für den Einsatz außerhalb Deutschlands, vor allem für Großbritannien, bestimmt "to produce an informed public opinion " Andere Filme -"dealing with social and economic questions"- waren für deutsche Zuschauer gedacht Die JFU wurde in dieses Forderungsprogramm einbezogen, das für die Filmfirma in verschiedener Hinsicht ökonomisch wichtig war Die "Documentaries" wurden bei der knappen Rohfilmzuteilung bis zum Herbst 1948 bevorzugt gegenüber anderen deutschen Produktionen<sup>62</sup> Diese Filme wurden darüber hinaus zumindest teilweise finanziell gesponsort Hierdurch wurde auch die allgemeine Arbeitsfähigkeit der Produktionsfirma deutlich verbessert Außerdem konnte die JFU gegenüber Dritten als britischer Auftragsproduzent auftreten Die Frage, inwieweit die frühe Kurz-

---

<sup>59</sup> REPORT OF THREE MONTH'S WORK FROM JANUARY 21ST TO APRIL 21ST, 1947, in PRO FO 946/69

<sup>60</sup> Vgl "To whom it may concern" im Anhang

<sup>61</sup> Vgl hierzu Kapitel 2 2 2

<sup>62</sup> Vgl Vermerk der Film Section Hamburg vom Mai 1947, in PRO FO 946/77

und Dokumentarfilmproduktion der JFU durch die britische Kontrollbehörde inhaltlich beeinflusst wurde, ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

### 1.3.2.2. Die Einflußnahme auf die Dokumentar- und Kurzfilmproduktion

Auf einer Liste, die die britische Film Section im Jahre 1947 über deutsche Dokumentarfilm-Produzenten führte, findet sich die JFU an erster Stelle.<sup>63</sup> Die Filmfirma produzierte insgesamt vier Filme dieser Art: für Großbritannien den KREIS-RESIDENT-OFFICER (K.R.O.), den ersten in der britischen Zone in diesem Zusammenhang überhaupt produzierten Dokumentarfilm. Für den deutschen Markt realisierte die JFU die drei Kurzfilme DIE ZAUBERSCHERE, STADTMEIER UND LANDMEIER sowie SIE SIND NICHT GEMEINT. Die Produktion dieser Filme bedeutete wie gesagt eine Förderung der JFU durch die britischen Kontrollbehörden in der einen oder anderen Weise.

Die Kontrollbehörde wollte mit der Unterstützung der Filmproduktion in diesem Bereich aber nicht nur den Aufbau der JFU unterstützen, sondern sie verfolgte weitergehende Intentionen.

"Such films would show and explain the facts, and would thus help to correct the wild and distorted opinions held by many German people to-day. By stressing individual initiative and achievement, they might serve to give people encouragement to face their present troubles and to look forward to a better future."<sup>64</sup> Die Intentionen, die hier deutlich werden, sind bezeichnend für den Stellenwert, den die britische Besatzungsmacht dem Dokumentarfilm im Rahmen ihrer Filmpolitik zumaß: er sollte wirklichkeitsnah sein und meinungsbildend wirken, er sollte die Nachkriegsrealitäten im Bewußtsein der deutschen Bevölkerung zurechtrücken. In der besonderen Situation im Nachkriegsdeutschland sollte mit Filmen dieser Art den Deutschen Mut gemacht werden, sich ihre Probleme zu vergegenwärtigen und Initiativen zur Lösung zu entwickeln. Diese Intentionen sind gemeint, wenn im folgenden von Re-education bzw. Reorientation seitens der Kontrollbehörden gesprochen wird.

Die Briten wollten diese Filme so weitgehend wie möglich von Deutschen produzieren lassen: "Each should be made by a German unit, for a number of reasons: it is desirable that German units should take a part in publicising the German scene; films made by Germans are likely to be more authentic and convincing than films made by foreigners; German units are likely to secure good cooperation from the German public and the German authorities; a bad impression would be created if the first batch of films to be made about Germany for overseas or local distribution were handled by British units; German documentary production and distribution will be stimulated. The last point is of importance since existing units lack experience in the factual approach, are doubtful of what subjects they may or may not treat in films, and are inclined to fall back into

---

<sup>63</sup> Vgl. Schreiben der Film Section Hamburg (Arthur Elton) vom 12.5.1947, in: PRO FO 946/69.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 4.

escapist and pretty-pretty themes (It is significant that few of the prospective short film producers have suggested making films on any of the big social or economic issues in Germany to-day)"<sup>65</sup> Auch hier wird wieder deutlich, daß die Vertreter der britischen Besatzungsmacht Wert darauf legten, daß in den "Documentary and similar Films" eine Auseinandersetzung mit der Nachkriegsrealität stattfand. Interessant ist auch die Tatsache, daß die Briten Zweifel hatten, ob die deutschen Dokumentar- und Kurzfilmproduzenten von sich aus willens bzw. in der Lage waren, sich mit realen gesellschaftlichen Problemen filmisch auseinanderzusetzen. Daher sollten die verschiedenen Produktionsphasen dieser Filme unter der Supervision eines "British Associated Producer" bzw. der COI/CCG stattfinden. Die Film Section hatte bereits im Frühjahr 1947, etwa zur Zeit der Gründung der JFU, Themenbereiche ins Auge gefaßt, die in den "Documentaries" behandelt werden sollten. Als solche wurden in einem Positionspapier unter anderem genannt "Kreis-Resident-Officer", "Black Market and Barter", "Town and Country" und "Commodities". Zu den Themenbereichen finden sich jeweils kurze Beschreibungen der dahinter stehenden gesellschaftlichen Situationen.<sup>66</sup> Wenn man die Kurz- und Dokumentarfilmproduktion der JFU, die in der zweiten Hälfte des Jahres 1947 vorbereitet und realisiert wurde, betrachtet, so zeigt sich, daß diese den genannten Themenbereichen größtenteils entspricht.

Der Film KREIS-RESIDENT-OFFICER wurde bereits im Sommer 1947 in einer Gemeinschaftsproduktion der JFU mit der britischen "Crown-Film-Unit" produziert, die in diesem Fall als "British Associated Producer" fungierte. Der Film war von vornherein nur für den britischen Markt bestimmt und kam in Deutschland nicht zur Aufführung. Idee, Drehbuch und Regie stammten aus britischer Hand, lediglich der Stab bei den Dreharbeiten wurde von der JFU gestellt. Hier waren die Briten auf allen Ebenen federführend.

Etwas anders sieht es bei den übrigen Kurzfilmen aus. Bei diesen Filmen legte die JFU die Drehbuchentwürfe vor und auch die Dreharbeiten wurden von der Filmfirma selbst ausgeführt. Diese Kurzfilme wurden später als Beiprogramm für die ersten abendfüllenden Spielfilme eingesetzt. Für diese Kurzfilmprojekte überreichte Rolf Meyer mit einem Schreiben vom 28. 8. 1947 der Film Section "meine ersten Vorschläge für die Kurzfilme-Produktion ( ) 'Schwarzer Markt', 'Stadt und Land', 'Sie sind nicht gemeint', 'Die Zauberschere'".<sup>67</sup> Ein Film mit dem Titel SCHWARZER MARKT wurde später nicht fertiggestellt. In den drei anderen Filmen geht es kurz um folgendes:<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Ebenda, S. 7

<sup>66</sup> Ebenda

<sup>67</sup> Schreiben Rolf Meyers an die Film Section vom 28. 8. 1947, in JFU 64

<sup>68</sup> Die Inhaltsangaben von STADTMEIER UND LANDMEIER und SIE SIND NICHT GEMEINT folgen einem überlieferten undatierten Manuskript der JFU. Für DIE ZAUBERSCHERE, der als einziger Kurzfilm noch erhalten ist, stellt der Film selbst die Grundlage

## STADTMEIER UND LANDMEIER

Das Ehepaar Stadt-Meier besucht die verwandten Land-Meiers. Stadt-Meiers stöhnen über ihr schweres Leben und wünschen, sie wären Land-Meiers. Vom Alkohol gefördert kommt ein Tausch zustande. Stadt-Meiers lernen jetzt das harte, arbeitsreiche Landleben kennen, Land-Meiers ihrerseits den schwierigen und entbehrungsreichen Stadtalltag. Anlässlich eines Besuchs der neuen Städter bei ihren Verwandten auf dem Land "schmilzt der Bäuerin Land-Meier endlich das Herz, sie zieht ihre Mitschwester aus der Stadt zu sich empor und teilt mit ihr für heute, was sie hat, will dafür mal etwas knapper leben." - "Etwas lebensfremd ... ja auch nur ein Märchen", so sollte ein Sprecher zum Schluß kommentieren.

## SIE SIND NICHT GEMEINT

In vier Szenen werden rücksichtsloses Alltagsverhalten und die Idee eines beseren, freundlicheren Miteinanders kontrastierend gegenübergestellt. Leitmotiv ist Beethovens 9. Symphonie ("Alle Menschen werden Brüder").

1. Szene: Ein Beethoven-Konzert endet, die Menschen drängen heraus, der Ellenbogen regiert. Aber es ginge auch anders: Darstellung der lebenswürdigen Alternative.
2. Szene: Bahnsteig, Zugeinfahrt - die gleichen Menschen stürmen die Abteile, eine Orgie der Rücksichtslosigkeit. Anschließend die freundliche Variante.
3. Szene: Die bekannten Gesichter in einer Warteschlange vor einem Geschäft. Die Schlange wird durch einen kreuzenden Lieferwagen getrennt. Beim Schließen der Lücke entbrennt ein böser Kampf um gute Plätze. Aber es ginge auch anders.
4. Szene: Ein Polizist geht in ein Mietshaus, Beobachter zerreißen sich die Mäuler; Niedertracht, Neid und Verdacht triumphieren. Aber, so erklärt der Polizist wenig später, er habe nur eine Rettungsmedaille überbracht. Und alle haben natürlich immer gewußt, daß Herr X ein prächtiger Mann ist. Zum Schluß: "Eine Bemerkung an das verehrliche Publikum: 'Die Gesichter sind nach Belieben auszuwechseln. Aber Sie kommen dafür natürlich nicht in Frage?!'".

## DIE ZAUBERSCHERE

Eine Rundfunkreportage mit dem Titel "Die Eleganz liegt auf der Straße" stößt auf Protest vieler Zuhörer. Ein Rundfunkreporter macht sich auf, um vor Ort zu erkunden, wie eine Frau heute (1947) zu schicken Kleidern kommen kann. Nach einigen mißlungenen Versuchen spricht er in einer Straßenbahn eine gut angezogene junge Frau an, die ihn schließlich in ihre Wohnung lädt, wo sich des Rätsels Lösung offenbart - eine 'Zauberschere': mit Phantasie, Ideen und Tatkraft schneidert die junge Frau mit ihren Freundinnen aus alten Stoffresten, Gardinen Hüten etc. schicke und moderne Kleider.

Diese Filmstoffe lassen sich dem Dokumentarfilmprogramm der Briten direkt zuordnen. SCHWARZER MARKT, ein Filmprojekt, das später nicht mehr realisiert wurde, aber auch STADTMEIER UND LANDMEIER entsprechen praktisch wörtlich den von der Film Section genannten Themenbereichen, und DIE ZAUBERSCHERE entspricht dem, was mit "Commodities" bezeichnet worden war.<sup>69</sup> Lediglich für den Filmstoff SIE SIND NICHT GEMEINT findet sich keine direkte Entsprechung, der Inhalt paßt allerdings sehr gut zu den von der Film Section in diesem Zusammenhang geäußerten filmpolitischen Überlegungen. Wenn es so als sicher gelten kann, daß die Stoffwahl der Kurz- und Dokumentarfilme der JFU durch die britischen Kontrollbehörden beeinflußt wurde bzw. daß derartige Filme erst auf diese Weise überhaupt initiiert wurden, so stellt sich noch die Frage, wie weitgehend der Einfluß der Film Section auf die Realisierung der Filmstoffe war.

Am 13. November reichte die JFU die Drehbücher zu den drei genannten Filmen ein, wobei - vorher offensichtlich in Aussicht gestellte - Finanzierungsmöglichkeiten der Filme durch die Film Section erwähnt werden. In einem Antwortschreiben der Kontrollbehörde vom 21.11.1947 hieß es:

"Subject: Documentary Films (...)

1. 'Stadt und Land'
2. 'Sie sind nicht gemeint'
3. 'Die Zauberschere'

1. Production of the film 'Stadt und Land' is approved providing that alterations are made in the script according to the suggestions which I made to you during our conversations in Berlin.

2. Production of the film 'Sie sind nicht gemein...' is also approved providing that alterations are made in the script according to our conversation in Berlin. The production of these two films will be under guarantee of RM. 40.000 each by Film Section that is to say you will be paid 40.000 Reichsmarks on the satisfactory completion of each film. The films will go into distribution under your own ar-

---

<sup>69</sup> Zu diesem Themenbereich hieß es in dem Positionspapier der Film Section u.a.: "A number of films are suggested on such themes as Textiles and Shoes (...)". Vgl. Schreiben der Film Section Hamburg (Arthur Elton) vom 12.5.1947, in: PRO FO 946/69.

rangements and not as mandatory showings. Any profits on the films above RM. 40.000 from your gross distribution receipts will be repaid to Film Section.

3. The script of 'Die Zauberschere' is not very pleasing although the general idea of the film is good. It is felt that less time should have been spent on the introduction to the film and more time is giving ideas to women on the use of salvage materials in the making of clothes etc. It is suggested that the script be rewritten along these lines and resubmitted to this Section. In any case it is felt, that this film is not one to be sponsored by Film Section but permission is given to you to make a film of this nature on your own accord.

4. It has been decided to allocate the following quantities of rawstock to you for these three productions:

- a) Picture negative 2,100 metres per film
- b) Sound negative 3,500 metres per film
- c) Positive 4,000 metres per film

5. During the productions of these films would you regard Mr. Elton as Film Section representative and consult him on all aspects of the production (...)."70

Dieses Schreiben ist der einzige zur Verfügung stehende schriftliche Kommentar der Film Section, der auf Filme der JFU inhaltlich Bezug nimmt. Hinsichtlich der Einflußnahme der Film Section auf die Kurzfilme und die damit verbundenen Intentionen der Kontrollbehörde wird in diesem Schreiben einiges deutlich. Festzuhalten ist zunächst, daß die Film Section in die Ausarbeitung der Drehvorlagen direkt eingriff. Die konkreten Veränderungswünsche wurden offensichtlich in der Regel mündlich besprochen, so wie es hier für STADT UND LAND und SIE SIND NICHT GEMEINT geschah. Diese beiden Filme wurden von der Film Section über die Zuteilung von Filmmaterial hinaus finanziell gefördert. In ihren Handlungen und Motiven beinhalten diese gesponsorten Filme Re-education-Themen im engeren Sinne: einmal steht Unzufriedenheit, Neid auf andere, die es real bzw. vermeintlich besser haben, und damit verbunden die indirekte Aufforderung zur solidarischen Hilfe im Zentrum (STADT UND LAND), das andere Mal die Kritik rücksichtslosen Verhaltens im Alltag (SIE SIND NICHT GEMEINT). Daß diese Filme, deren Inhalte und Aussagen ganz offensichtlich der Re-education entsprachen, von der Film Section auch finanziell gefördert wurden, liegt auf der Linie der oben skizzierten filmpolitischen Überlegungen.

Der Kurzfilm DIE ZAUBERSCHERE ist eher im Sinne eines stimulierenden Wiederaufbauimpulses zur Verbesserung der materiellen Lage der deutschen Bevölkerung zu sehen: die Aufforderung zur phantasievollen und zupackenden Selbsthilfe, um sich mit ansprechender Kleidung versehen zu können. Diese Aussage des Films liegt ebenfalls auf der Linie der skizzierten filmpolitischen Überlegungen der britischen Kontrollbehörden, wenn als Intention dieser Filme genannt wurde: "stressing individual initiative and achievement". In diese Richtung

---

70 Schreiben der Film Section an die JFU vom 21.11.1947, in: JFU 64.

zielen auch besonders die Veränderungswünsche, die die Film Section gegenüber der JFU formulierte: die Eigeninitiative und Selbsthilfe ausführlicher darzustellen im Verhältnis zur Inszenierung der problematischen Ausgangslage. Daß dieser Filmstoff nicht finanziell gesponsort wurde, heißt, daß der Aspekt des Mutmachens zur Verbesserung der materiellen Lage von der Film Section nicht so hoch eingestuft wurde, wie diejenigen Bemühungen, die auf ein verständnis- und rück-sichtsvolles Verhalten der deutschen Bevölkerung gerichtet waren.

Mit Schreiben vom 5.12.1947 überreichte die JFU

"die Ihren Wünschen entsprechend abgeänderten Drehbücher

1) Stadtmeier und Landmeier

2) Sie sind nicht gemeint.

Herr Rolf Meyer wird Sie, wie heute mit Fräulein Kuhnert verabredet, morgen im Laufe des Nachmittags besuchen, um alle eventuellen weiteren Fragen zu besprechen."<sup>71</sup> Offensichtlich gab es seitens der Briten keine größeren Einwände, denn gut eine Woche später begannen die Dreharbeiten zu den drei Kurzfilmen, die aus Kostengründen en bloc abgedreht wurden. Die JFU hatte zu diesem Zweck ein kleines Atelier in Hamburg-Ohlstadt angemietet, wo sie mit einem eigenen Stab die Filme realisierte. Es ist nicht zu erkennen, daß die britische Kontrollbehörde, nachdem die Drehentwürfe für die Filme endgültig genehmigt worden waren, in die Dreharbeiten selbst noch einmal eingriff.

Zu den Filmen STADTMEIER UND LANDMEIER und SIE SIND NICHT GEMEINT sind leider nur die Manuskripte, aber weder die Drehbücher noch die beiden Filme erhalten, so daß kein Vergleich der verschiedenen Fassungen möglich ist.

Anders verhält es sich bei dem Film DIE ZAUBERSCHERE. Hier existiert das Manuskript und der fertige Film. Da das Manuskript von dem Film abweicht, ist anzunehmen, daß es sich um die ursprüngliche Manuskriptfassung handelt. Bei einem Vergleich zeigt sich, daß die JFU die Anregungen der Film Section beherzigt hat: Während der Problemaufriß im Film (keine schicken Kleider für "Normalverbraucher") gekürzt erscheint, nimmt die Darstellung der aufgezeigten Lösungswege und praktischen Vorschläge breiteren Raum ein.

Wenn bereits festgehalten werden konnte, daß die Stoffwahl der Kurz- und Dokumentarfilmproduktion der JFU durch die Film Section beeinflusst wurde, ja, daß solche Filme überhaupt erst initiiert wurden infolge der britischen Filmpolitik, so wird hier deutlich, daß die Film Section auch die konkrete Vorbereitung dieser Filmprojekte kontrollierte und in die Drehentwürfe eingriff. Die Veränderungen ließ die Kontrollbehörde allerdings von der JFU selbst vornehmen, was einer eher indirekten Kontrolle und Einwirkung entsprach. Die frühen Kurzfilme der JFU zeigen sich so auf der inhaltlichen Ebene - an der formal-ästhetischen Umsetzung

---

<sup>71</sup> Schreiben der JFU an die Film Section vom 5.12.1947, in: JFU 64.

war die Film Section offensichtlich nicht beteiligt - stark beeinflusst durch die britische Re-education-Politik.

### 1.3.2.3. Die Einflußnahme auf die Stoffwahl der Spielfilmprojekte

Wenn für die Dokumentar- und Kurzfilmproduktion in der britischen Besatzungszone konkrete Aufgaben und Ziele im Rahmen der Re-education formuliert wurden, so geht dies aus den zur Verfügung stehenden Akten für die neue deutsche Spielfilmproduktion nicht so deutlich hervor. Im Schriftwechsel zwischen einzelnen britischen Dienststellen finden sich in diesem Zusammenhang einige wenige thesenartige Bemerkungen. Etwa wenn als eine Aufgabe der Filmpolitik angeführt wird: "The encouragement and guidance of German documentary and feature film production, firstly as an integral part of German re-education and secondly as a possible source of exports."<sup>72</sup> Bemerkungen dieser Art sind allerdings in den zugänglichen Akten nie genauer ausgeführt und von den britischen Kontrollbehörden auch nicht -anders als bei den "Documentaries"- im Vorfeld der Produktion mit konkreten Filmstoffen in einen Zusammenhang gebracht worden. Eine Erklärung dafür, daß der Spielfilm von der Film Section in einigen Schreiben -vor allem gegenüber vorgesetzten Dienststellen- im Kontext der Re-education erwähnt wurde, könnte darin liegen, daß auch die neuen deutschen Spielfilme mit Rohfilmmaterial versorgt wurden, das im Rahmen des Re-education-Programms zur Verfügung gestellt wurde. "The ISC sterling budget contains a sum for the purchase in Britain of sufficient rawstock for the production of 5 feature films per year. This rawstock represents a substantial subsidy with which to sponsor the production of feature films within the re-educational programme which the German producers would not otherwise care to undertake."<sup>73</sup> Da die neuen deutschen Spielfilme aus den Mitteln eines derartigen Programms gefördert wurden, so ist es verständlich, daß zumindest in allgemeiner Weise auf die Re-education Bezug genommen wurde, wenn die Film Section Ziele und Aufgaben im Zusammenhang der Spielfilmproduktion formulierte. Aus den zugänglichen Quellen geht aber nicht hervor, daß die britischen Kontrollbehörden klare Vorstellungen darüber gehabt hätten, welche besondere Bedeutung der Spielfilm im Rahmen der Re-education haben sollte bzw. wie solche "Re-education-Spielfilme" aussehen sollten.

Es wurde von britischer Seite allerdings eingeräumt, daß innerhalb der eingereichten Entwürfe für die neuen deutschen Spielfilme eine Auswahl im Rahmen der Vorzensur getroffen wurde. In einem Schreiben der Hamburger Kontrollbe-

---

<sup>72</sup> Anlage "Films policy" eines Schreibens der Film Section Hamburg vom 10.5.1948 an Director ISC Branch, in: PRO FO 1056/114.

<sup>73</sup> Ebenda, Appendix 'A'.

hörde hieß es in diesem Zusammenhang: "The position is that many more scripts are submitted than there is rawstock for filming them. What we are therefore doing is making a selection from the scripts which are submitted to us. We, and others, have been accustomed to refer to this wrongly as 'censorship', in my submission it is not censorship in that our task is to select rather than to ban."<sup>74</sup>

Es wurden also aufgrund des Rohfilmmangels notgedrungen einzelne Filmprojekte anderen gegenüber bevorzugt, wobei sich die Frage stellt, welche Stoffe bevorzugt wurden, vorausgesetzt, daß alle nicht gegen die offiziell formulierten Zensurkriterien ("Sicherheitsprinzipien" etc.) verstießen. Schriftlich explizit formuliert sind solche Auswahlkriterien durch die Briten in den zugänglichen Akten nicht. Es gibt aber Hinweise in dem Schriftverkehr der britischen Dienststellen, daß einzelne Stoffe nicht ausgewählt wurden, die von zuständigen britischen Filmoffizieren als eskapistisch empfunden wurden. Bezugnehmend auf ein Schreiben des Hamburger Bürgermeisters heißt es in einer Korrespondenz zwischen britischen Dienststellen: "He quotes three films, the scripts of which had been turned down, two of them based on classic novels. I have asked through Information Services Regional Staff, for a short explanation why the scripts were rejected, and the reason given for one of the classical novels is 'complete escapism and militaristic grounds'.<sup>75</sup>

Wenn - von militaristischen Hintergründen einmal abgesehen - eskapistische Tendenzen eines Stoffes die Chancen verringerten, dieses Projekt verwirklichen zu können, so dürfte dies umgekehrt bedeutet haben, daß Gegenwartsstoffe mit realistischen Bezügen tendenziell bevorzugt wurden. Dies entspricht auch vereinzelt Bemerkungen von Rolf Meyer, die er über den Einfluß der alliierten Zensur im allgemeinen gemacht hat. So heißt es, die Film Section habe "zeitnahe Stoffe" und "positiv aufbauende Tendenzen" gefordert.<sup>76</sup> Es kann also davon ausgegangen werden, daß im Rahmen der Vorzensur, wo eine Auswahl unter den Filmprojekten getroffen werden mußte, zumindest von einzelnen britischen Filmoffizieren Kriterien angelegt wurden, die sich in einigen Punkten an Re-education-Intentionen - wie etwa einer gewünschten Auseinandersetzung mit Zeitproblemen - orientierten. Vor diesem Hintergrund sollen die ersten Spielfilmpläne der JFU betrachtet werden.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Schreiben der Information Services Division Hamburg vom 21 7 1948 an Information Services Division Berlin, in PRO FO 1056/114

<sup>75</sup> Schreiben der CCG Hamburg vom 10 7 1948 an Chief ISD Berlin, in PRO FO 1056/266

<sup>76</sup> Vgl. Schreiben Meyers an August Wegener vom 8 1 1950, in JFU 41, Schreiben Meyers an Dr. med. Doris Eckert vom 20 9 1948, in JFU 27, Key, a a O, S 4

<sup>77</sup> Für die Aufbauphase der Filmfirma sind -im Gegensatz zu späteren Zeiträumen- weder allgemeine dramaturgische Überlegungen der JFU überliefert, noch solche, die sich auf die ersten realisierten Spielfilme beziehen. Daher ist es in diesem Zusammenhang nur möglich, aus einzelnen kurzen Notizen, Bemerkungen usw. ein Bild zu rekonstruieren.

Als Rolf Meyer die JFU gründete, hatte er schon Vorstellungen über zumindest zwei Spielfilmprojekte. Bereits Anfang April 1947 wurden einige Verträge mit Filmschaffenden, Technikern, Schauspielern usw. abgeschlossen, die meist auf den 15.6.1947 als Arbeitsbeginn datiert sind. In diesen Verträgen wurden die Betroffenen für einen "Rolf Meyer-Film und einen Gustav Fröhlich-Film" engagiert. Die Gültigkeit der Verträge ist vorbehaltlich der Genehmigung der Projekte durch die Film Section gefaßt. Überdies ist in jedem Vertrag festgelegt, daß die Filmschaffenden eine entsprechende Arbeitsgenehmigung der alliierten Kontrolle vorzulegen haben. Im Mai 1947 konkretisierten sich die Spielfilmpläne der JFU offensichtlich. In einigen Verträgen sowie Briefwechselln ist von einem Film I DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND (Regie: Rolf Meyer) sowie einem Film II MENSCHEN IN GOTTES HAND die Rede, der von Gustav Fröhlich inszeniert werden sollte. Die genauen Besetzungspläne (Stab und Schauspieler) scheinen zu diesem Zeitpunkt aber noch recht vage gewesen zu sein. Am 23.5.1947 erbat die JFU von der Film Section Rohfilmmaterial für DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND und MENSCHEN IN GOTTES HAND. Am 3.6. reichte die Filmfirma - offensichtlich auf Anforderung der Film Section - die Drehentwürfe zu den genannten Filmprojekten ein. In der unmittelbaren Folgezeit haben die Filmplanungen der JFU unter Einflußnahme der Film Section einige Änderungen erfahren.

Am 10.6.1947 schloß Meyer mit Erich Waschneck einen Vertrag, in dem dieser für die Regie des Films MENSCHEN IN GOTTES HAND verpflichtet wurde. Am 13.6. schrieb Herr Fichtner, der als Aufnahmeleiter für die ersten beiden Filme eingestellt worden war, in einem Telegramm, daß "durch Drehbuchschwierigkeiten alles in Frage gestellt" sei, ohne sich auf einen bestimmten Film zu beziehen. Der Produktionsleiter Wiesner telegraphierte am 19.6. an den Autor Kurt E. Walter, der anfänglich mit Drehbucharbeiten an MENSCHEN IN GOTTES HAND beauftragt worden war, daß das Drehbuch im Prinzip genehmigt worden sei, allerdings mit der Auflage einiger Änderungen, die der Regisseur Waschneck in das Drehbuch einzuarbeiten bereits im Begriff sei. Am 20.6. telegraphierte der Produktionsleiter Wiesner nach München, daß Gustav Fröhlich mit einem Kurzmanuskript am 26.6. zum persönlichen Vortrag bei dem britischen Filmoffizier Major Dessauer erscheinen solle. Um welchen Stoff es sich hierbei handelt, wurde nicht erwähnt. Am 27.6. telegraphierte die JFU an Herrn R.A. Stemmler, Drehbuchautor in München, daß "der Film genehmigt" sei. Stemmler war der spätere Verfasser des Drehbuches für den zweiten realisierten Spielfilm der JFU, WEGE IM ZWIELICHT, der zu dieser Zeit noch unter dem Arbeitstitel SOLANGE DAS HERZ SCHLÄGT geführt wurde. In verschiedenen Schreiben Ende Juni/Anfang Juli 1947 ist dann nur noch von den beiden Filmprojekten

1. MENSCHEN IN GOTTES HAND, Regie: Erich Waschneck, Buch: Gustav Kampendonk (von K.E. Walter übernommen)

2 SOLANGE DAS HERZ SCHLAGT, Regie Gustav Frohlich,  
Buch R A Stemmler

die Rede Der ursprünglich geplante Film DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND erscheint in der Korrespondenz nicht mehr Schließlich erhielt die JFU am 15 7 1947 für das Drehbuch von MENSCHEN IN GOTTES HAND einen schriftlichen positiven Bescheid von der Film Section Darin hieß es, daß die Film Section "has read the above mentioned script and considers that it should be classified as a 'A' script " Kategorie "A" besagte "Containing nothing contrary to the policies of the British Zone Commander and is suitable for production in the British Zone of Occupation in Germany and the British Sector of Berlin "78 Am 18 1947 erhielt die JFU den positiven Bescheid für das Drehbuch SOLANGE DAS HERZ SCHLAGT, ebenfalls eingestuft in Kategorie "A"

Aus den genannten Notizen und Bemerkungen im Nachlaß der JFU geht also hervor, daß der Filmstoff DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND von der Film Section zurückgewiesen und dann seitens der JFU relativ schnell durch SOLANGE DAS HERZ SCHLAGT - der Stoff des späteren Films WEGE IM ZWIELICHT - ersetzt wurde Eine einfache Titeleränderung erscheint wegen der verschiedenen Stoffe ausgeschlossen Zudem wurde DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND von der JFU 1949 fertiggestellt, bezeichnenderweise als erster Film nach Ende der alliierten Zensur Die Ablehnung des Stoffes DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND läßt sich aus den von der Film Section selbst angegebenen Richtlinien zur Zensur bzw den Äußerungen zur Auswahl von Projekten erklären 79 Der Film - ein smarterer Vagabund zieht durch die Luneburger Heide und bricht reihenweise Frauenherzen - weist doch, wenn auch nicht ins Historische ausweichend, eskapistische Tendenzen auf und konnte auch dem, was mit "current standards of morality" bezeichnet wurde, nicht ganz entsprechen haben 80 Demgegenüber wurde der Stoffentwurf für den Film MENSCHEN IN

---

78 FILM SCRIPT CENSORSHIP FORM zu MENSCHEN IN GOTTES HAND, in JFU 1 Die Klassifizierung "A-B-C" lehnte sich an die Kategorien an, die für deutsche Reprisen galten Kategorie "B" besagte "Providing that the sequences mentioned on the other side of the form are altered it will contain nothing contrary to the policy of the British Zone Commander and is suitable for production in the British Zone of Germany and the British Sector of Berlin " Kategorie "C" "Should be banned from production in the British Zone of Occupation in Germany and the British Sector of Berlin " Die Praxis für Beanstandungen mit der Auflage für Drehbuchänderungen ("B") verlief jedoch zumindest bei der JFU nicht dergestalt, daß Vermerke auf der Rückseite des Bescheides formuliert wurden Solche Vorbehalte wurden, falls sie denn bestanden, offensichtlich mündlich besprochen und nach entsprechenden Änderungen wurde das Projekt dann gleich in Kategorie "A" eingestuft

79 Eine Inhaltsangabe und Bewertung des realisierten Films selbst findet sich in Kapitel 2 3 2

80 Für einen weiteren Stoff mit dem Titel DAS ENDE IST DER ANFANG, dessen Skript die JFU offensichtlich im Frühjahr 1948 bei der Film Section eingereicht hatte, liegt ein Ablehnungsbescheid der Kontrollbehörde vom 18 6 1948 vor Siehe in JFU 64 Über diesen

GOTTES HAND von der Film Section genehmigt, allerdings mit der Auflage einiger kleiner Veränderungen.

Wenn man die Themen und Stoffe der ersten drei realisierten Spielfilme der JFU betrachtet, deren Drehentwürfe bis zum Frühjahr 1948 die Vorzensur der Film Section passiert hatten, so zeigt sich, daß diese alle zeitnah waren und gewisse Handlungsmomente dessen beinhalteten, was unter Re-education verstanden wurde. In dem Film MENSCHEN IN GOTTES HAND geht es darum, daß ein junger Mann, der infolge des Krieges destabilisiert ist, in ein geordnetes Arbeits- und Familienleben zuruckfindet. WEGE IM ZWIELICHT zeigt, wie drei junge Männer, die durch den Krieg entwurzelt wurden, eine Chance bekommen, sich zu bewahren. In DIE SÖHNE DES HERRN GASPARY kehren zwei Brüder aus der luxuriosen Schweiz ins Nachkriegsdeutschland zurück, um hier eine sinnvolle Aufgabe zu finden. Da keinerlei Hinweise dafür vorliegen, daß die JFU bzw. Rolf Meyer von sich aus ein besonderes Interesse daran gehabt hätten, zeitnahe und realistische Stoffe aufzugreifen, andererseits die Film Section im Rahmen der Vorzensur eine Stoffauswahl traf, die zeitnahe Stoffe tendenziell bevorzugte, und auch Rolf Meyer einen solchen Einfluß der Film Section im nachhinein behauptete, möchte ich davon ausgehen, daß die Häufung dieser Merkmale in den ersten drei Spielfilmen der JFU tatsächlich auf den Einfluß der britischen Kontrollbehörde zurückgeht.<sup>81</sup> Im folgenden soll der erste Spielfilm der JFU, MENSCHEN IN GOTTES HAND, daraufhin näher untersucht werden, inwieweit sich in dem Film selbst Hinweise dafür zeigen, daß er durch die britische Filmpolitik beeinflusst wurde, aber auch inwieweit hier kulturelle Einflußfaktoren deutlich werden.<sup>82</sup>

---

Stoff existieren keinerlei Unterlagen, so daß hier über die bloße Tatsache der Ablehnung hinaus keine Schlüsse gezogen werden können

81 Dadurch, daß Rolf Meyer bereits vor Gründung der JFU den Spielfilm ZUGVOGEL in der britischen Zone realisiert hatte (Drehbuch und Regie), hatte er Kontakt zu britischen Kontrolloffizieren gehabt und durfte deren Intentionen zumindest tendenziell gekannt haben. Die Einschätzung, daß zeitnahe und der Realität zugewandte Filmstoffe auf Einflüsse der britischen Kontrollbehörde zurückgehen, kann für andere Produzenten und Regisseure, die in der frühen Nachkriegszeit arbeiteten, nicht ohne weiteres verallgemeinert werden. So hat sich etwa Helmut Kautner im Frühjahr 1947 für einen zeitnahen und der Realität zugewandten Spielfilm ausgesprochen. Vgl. Helmut Kautner, Demontage der Traumfabrik, in Film-Echo Nr. 5, Juni 1947.

82 Daß die JFU zumindest bei ihrem dritten Spielfilm, der noch der britischen Vorzensur unterlag, erhebliche Freiheiten in der Drehbuchgestaltung und Inszenierung hatte, belegt ein Schreiben Rolf Meyers. Die Dreharbeiten zu dem Film, der zum großen Teil in Österreich (Kleinwalser Tal) abgedreht wurde, begannen im März 1948. Im April des Jahres schrieb Meyer, der in diesem Film selbst Regie führte, aus Österreich an den britischen Filmoffizier Dessauer: "( ) Durch eine anhaltende Schönwetterperiode, durch die Ankunft von Frau Lil Dagover, werde ich taglich durch die Filmaussenaufnahmen so in Anspruch genommen, daß es mir bisher noch nicht möglich war, die letzte Hand an das Drehbuch zu legen. Ich bitte Sie aber herzlich, meinem Wort zu vertrauen und mir zu glauben, daß ich hier im

#### 1.4. MENSCHEN IN GOTTES HAND - der erste Spielfilm der "Junge Film-Union"

Zunächst folgt eine Inhaltsangabe des Films

Der ostpreußische Bauer und Pferdezüchter Renken wird aus einem Flüchtlingslager entlassen und kommt auf den Heidehof seines Sohnes Karl, wo er desolate Verhältnisse vorfindet. Die Schwiegertochter Lena versucht den Hof über Wasser zu halten, indem sie Flüchtlinge aufnimmt und Land an den Nachbarn vermieta. Der durch den Krieg haltlos gewordene Karl lebt überwiegend in Hamburg bei seiner Stadtfreundin Marianne, einer ehemaligen Wehrmachtshelferin, die jetzt in einem Fuhrunternehmen arbeitet, das in Schwarzmarktgeschäfte verwickelt ist. Der resolute Vater Karls bringt den Hof auf Vordermann und versucht, den Sohn zur Rückkehr zu bewegen, aber vergebens. Schließlich macht sich die Schwiegertochter auf den Weg in die Stadt. Lena trifft Karl und sie verbringen eine Nacht gemeinsam in einem Bunkerhotel. Der junge Mann entdeckt erneut die Liebe zu seiner Ehefrau und möchte jetzt zurückkehren. Doch da stellt sich noch einmal die Großstadtfreundin in den Weg. Karl stößt sie unsanft von sich, die Frau fällt unglücklich und schlägt mit dem Kopf auf den Betonfußboden. Bevor sie im Krankenhaus stirbt, sagt sie noch aus, daß es ein Unfall war. Doch Karl gibt sich die Schuld an ihrem Tod und schlägt sich, von Gewissensbissen geplagt, zwei Jahre lang in Hamburg als Gelegenheitsarbeiter durch. Als er in Hamburg zufällig einen Professor trifft, der früher Untermieter auf dem Bauernhof war, erzählt ihm dieser von dem heimatischen Gehoft. Daraufhin fährt Karl noch einmal nach Hause und findet dort endgültig seinen Platz.

Die Handlung dieses Films ist deutlich in der frühen Nachkriegszeit der Jahre 1946-1948 angesiedelt. Dies wird gleich in der ersten Einstellung klar, die zeigt, wie der alte Renken aus einem Flüchtlingslager entlassen wird. Die Kamera bewegt sich in einer Parallelfahrt zu dem Gitterzaun, hinter dem Flüchtlinge aus dem Osten auf eine Einreiseerlaubnis in die Westzonen warten. Aufnahmen wie diese haben einen dokumentarisch beobachtenden Charakter. Dazu zählt auch die Einstellungsfolge, die Marianne in einer überfüllten Straßenbahn in Hamburg zeigt. Aber in MENSCHEN IN GOTTES HAND gibt es nicht viele Einstellungen

---

Gebirge nur erweiterte Passagen und kleine sportliche Spiel-Szenen und Naturaufnahmen drehe, die in keiner Weise das politische Bild des Stoffes festlegen, bevor Sie das Drehbuch gelesen haben. Es ist selbstverständlich, daß alle irgendwie entscheidenden Szenen Atelier-Szenen sind." Schreiben Rolf Meyers vom 19. 4. 1948, in JFU 64. Die Film Section machte in der Folge keine Einwände geltend. Der Bescheid für die Genehmigung der letzten Drehbuchversion durch die Film Section ist auf den 12. 7. 1948 datiert, als der Film zum größten Teil abgedreht war. Daraus ergibt sich, daß die JFU in der Konkretisierung des einmal genehmigten Stoffes - nicht unbedingt des endgültigen Drehbuches<sup>1</sup> - doch erhebliche Freiheiten hatte.

oder gar Szenen, die so gestaltet sind. Es sind gerade die Szenen, die man braucht, um ein typisches Zeitkolorit zu schaffen. Die Inszenierung und Charakterisierung der handelnden Personen, die Erzählung der eigentlichen Geschichte, ist demgegenüber nicht dokumentarisch-beobachtend, sondern nach den Mustern "bewährter" Konfliktstellungen und entsprechend typisierter Figuren gestaltet.

Im Zentrum steht ein verunsicherter junger Mann, hin und her gerissen zwischen zwei Frauen, der braven und häuslichen Gattin einerseits und der verführerischen Stadtfreundin andererseits. Nachdem die reizvolle, aber auch verdorbene Stadtfreundin den Tod gefunden hat, kann er zu der guten Frau zurückkehren. Über diesen nicht gerade neuen Plot hinaus sind den Figuren jeweils eindeutige Eigenschaften zugeschrieben, die sie die Grenzen bekannter Klischees kaum überschreiten lassen. Karl Renken ist ein im Herzen guter, etwas eigensinniger Kerl, der nur vorübergehend nicht weiß, wohin er gehört. Sein Vater, der alte Großbauer, erscheint als resoluter und bodenständiger alter Haudegen. Lena ist Karls brave, hausbackene, verständnisvolle, nie fordernde Ehefrau, deren ordnende Hand permanent über irgendwelche Tischdecken oder Bettbezüge streicht. Marianne ist die selbstsüchtige, dämonische femme fatale, die sterben muß. Ein



MENSCHEN IN GOTTES HAND, Gerty Soltan (Marianne) und Rainer Penkert (Karl)

Herr Petermann stellt einen Fuhrunternehmer dar, der schon durch sein gestreiftes, hochgekrempeletes Hemd und seinen in den Nacken geschobenen Hut als Ganove zu erkennen ist.

Neben den Personen sind auch die wichtigsten Handlungsorte nicht dokumentarisch beobachtet, sondern überdeutlich als "typische" Lokalitäten inszeniert. An der Stadtwohnung Mariannes, die vor allem durch ein "Lotterbett" mitsamt Spiegel charakterisiert ist, rattert ständig ein Zug vorbei, Lichtquellen von außen und innen werfen harte, dämonische Schatten. Demgegenüber scheint auf dem Bauernhof meist die Sonne, Lena verrichtet ordentlich ihre Hausarbeit, ein Pferdepflug zieht über den Acker. Abends sitzen die Bewohner in der gemütlichen Stube. Wenig Interesse an einer realistischen Beobachtung zeigt auch die Inszenierung des Bunkerhotels. Wenn Karl und Lena hier eine Nacht verbringen, ist der Raum bis auf die beiden Hauptpersonen menschenleer - für die Handlungszeit im Jahre 1946 sehr unrealistisch, der Bunker hat schon eine sterile "Atelierqualität". Als zwei Polizisten das junge Paar dort kontrollieren, symbolisiert ein Plakat im Hintergrund, das "Die zehn Gebote" zeigt, die moralische Dimension der Szene. Solche Einstellungen zeichnen sich dadurch aus, daß sie dem Zuschauer die "Botschaft" vorsichtshalber überdeutlich erklären. In diesem Zusammenhang gehört auch, daß der Film es nicht dabei beläßt, Karl Renken als hin und her gerissen zwischen Bauernhof und Großstadtfreundin zu zeigen. Karl muß es dem Zuschauer auch noch verbal übermitteln: "Was bin ich denn eigentlich?", sagt er zu seinem Vater (und dem Zuschauer), als er wieder einmal nachdenklich wird. In der Charakterisierung der handelnden Personen sowie der Handlungsorte zeigt sich der Film so nicht "realistisch" inspiriert im Sinne einer beobachtenden oder auch künstlerisch verdichteten Realität, sondern aufgrund klischeehafter Vorstellungen und "Ideen" sind die Figuren des Films und die wichtigsten Handlungsräume überdeutlich-eindeutig gestaltet. Dies fiel auch einem Rezensenten auf, der meinte: "Die Schicksale, die Gustav Kampendonk für den Film zusammengetragen hat, sind zu schöne Musterexemplare von Zeit und Schicksal, um auf die Dauer glaubhaft zu wirken."<sup>83</sup>

Ein weiteres, für den Film entscheidendes Merkmal ist die Art und Weise, wie der Hauptkonflikt, das Schwanken Karls zwischen Bauernhof und Großstadtfreundin, gelöst wird. Weder der alte Renken noch Karls Frau Lena schaffen es zunächst, den jungen Mann zu einem geordneten Bauernleben zu bewegen. Argumente allein reichen nicht. Erst als Karl später zufällig Lena in der Stadt trifft, wird die Wende eingeleitet. Doch endgültig vollzogen werden kann diese erst nach zwei weiteren schicksalhaften Ereignissen: das Großstadtliebchen Marianne, das einer Lösung im Wege steht, fällt unglücklich und stirbt. Und erst nachdem Karl Jahre später zufällig den Professor trifft und mit ihm über den Bauernhof

---

<sup>83</sup> Der Spiegel, Nr.5, 2.Jg., 31.1.1948, S.24.

spricht, kehrt er noch einmal zurück. An den eigentlichen Wendepunkten sind es stets schicksalhafte Ereignisse, die den Verlauf bestimmen.

Auch in der Lösung eines Nebenkongfliktes spielt der Zufall eine Rolle. Der Professor, das Kischee eines hebenswerten, etwas schrulligen Genies, der unter schwierigsten Bedingungen sein Lebenswerk vollenden mochte - die Herausgabe des siebten Bandes seiner "Kosmologie", auf den die ganze Wissenschaftswelt wartet -, dieser alte Professor sieht sein Lebenswerk vernichtet, da das Manuskript auf dem Postweg verschollen ist. In seiner Verzweiflung will er Selbstmord begehen. In diesem Moment überrascht ihn zufällig der alte Renken und eröffnet ihm, daß er den Hof verlassen müsse, da jetzt die Bauernarbeit wieder neu beginne und man Platz brauche. Daß der alte Renken noch einmal anfangen will, gibt auch dem Professor neuen Lebensmut, sein Werk noch einmal zu vollenden.<sup>84</sup>

Neben der Schicksalhaftigkeit des Geschehens gibt es ein weiteres zentrales Motiv in dem Film: den bereits angedeuteten Stadt-Land-Gegensatz. Die Stadt erscheint als ein Ort des Verbrechens und der Sünde. Dies geschieht vornehmlich durch die Charakterisierung von Karls Stadtfreundin Marianne und deren Wohnung, die als eine wahre Lasterhöhle erscheint. Dazu kommt der bis zur Karikatur negativ gezeichnete Fuhrunternehmer, der einen Schwarzhandel betreibt. Die Charakterisierung der Stadt erfolgt interessanterweise vor allem mittels Innenaufnahmen, der Film zeigt nur in einer einzigen Szene Trümmer und Ruinen, als Lena vergeblich vor der Stadtwohnung Mariannes auf Karl wartet. Insgesamt spielt die Handlung überwiegend in einer landlichen Gegend. Das Leben ist hier als ein positives Gegenbild zur Stadt gezeichnet. Es dominiert die ehrliche und anständige Arbeit, hier lebt auch die ordentliche Lena, und hier findet schließlich auch das happy end statt, nachdem Karl zurückgekehrt ist. Die Schlußsequenz erscheint geradezu als ein Sinnbild des schönen und guten Lebens. Vorbeigeführte Pferde und Kühe sowie ein voller Heuwagen demonstrieren einen wiedergewonnenen Wohlstand. Karl wird von seinem kleinen blonden Sohn empfangen, der ihm in seiner zweijährigen Abwesenheit geboren wurde und der - eine der Drehbuchunwahrscheinlichkeiten - redet und läuft wie ein Vierjähriger. Sein Sohn, den Karl zum ersten Mal sieht, ist es, der den letzten Ausschlag für das Bleiben des jungen Mannes gibt. Karl folgt der "Stimme des Blutes".<sup>85</sup> Um

---

<sup>84</sup> Diese kleine Szene ist die einzige im Film, wo eine Person durch ein positives Beispiel einer anderen Mut zum Neuanfang gewinnt. Ich halte es für möglich, daß der Vorbildcharakter dieser Szene - eine gewisse Propaganda für die Wiederaufbauaktivität des einzelnen - auf den Einfluß der Film Section zurückgeht, die wie gesagt kleine Veränderungen am Drehbuch wünschte. Genauer belegen läßt sich dies mit den zur Verfügung stehenden Quellen allerdings nicht.

<sup>85</sup> Ein Werbeprospekt pries den Film seinerzeit mit einem Vokabular an, das sehr deutlich an den Sprachgebrauch im Nationalsozialismus erinnert. Es hieß dort unter anderem "Starker

das Glück vollkommen zu machen, muß noch - dramaturgisch völlig unbegründet - ein Kinderchor an dem Bauernhof vorbeiziehen "Schau dir die anderen Kinder an", sagt Lena zu ihrem Sproßling, "wie schon artig die sind" MENSCHEN IN GOTTES HAND besitzt in diesem Zusammenhang als einer der ersten deutschen Nachkriegsfilme deutliche Merkmale eines Heimatfilms. Solch ein Kinderchor als ein Sinnbild der Harmonie stellte in den Heimatfilmen der 50er Jahre einen nicht wegzudenkenden Bestandteil dar.

Rolf Meyer selbst hat in einem Brief aus dem Sommer 1948 gewisse Grundmuster für seine ersten Spielfilme angedeutet. Auf die nach seinen Worten von den alliierten Stellen geforderten Umerziehungs- bzw. Aufbautendenzen Bezug nehmend heißt es: "Es hat sich nun jeder Produzent, Regisseur oder Autor um diese Aufgabe herumgewunden, die ja nicht gerade als künstlerisch anzusprechen ist. Der eine mit kabarettistischem Geschick, der andere indem er sich mehr auf die einfachen, menschlichen, immer gültigen Gefühle verlassen hat."<sup>86</sup> Der zuletzt beschriebene Weg ist offensichtlich derjenige, den die JFU/Rolf Meyer zu verwirklichen gedachte. Wenn Rolf Meyer hier von "einfachen, menschlichen, immer gültigen Gefühlen" spricht, so lassen sich die beschriebenen Merkmale von MENSCHEN IN GOTTES HAND doch durchaus vor dem sozio-kulturellen Hintergrund der frühen Nachkriegszeit verstehen.

Da ist zunächst die Betonung des Schicksals, die sich nicht aus den Intentionen der britischen Besatzungsmacht erklären läßt. Diese hatte ja gerade deutlich gemacht, daß sie die Eigeninitiative der deutschen Bevölkerung fördern wollte. Das Schicksalsmotiv hat allerdings eine gewisse Tradition im deutschen Spielfilm. Dieses Motiv war besonders dann virulent, wenn große gesellschaftliche Veränderungen die Menschen verunsicherten und gleichzeitig die Bereitschaft zur rationalen Auseinandersetzung mit diesen Veränderungen, ihren Ursachen und Folgen nicht vorhanden war. Siegfried Kracauer hat dieses Phänomen für die frühen zwanziger Jahre der Weimarer Republik beschrieben.<sup>87</sup> In den ersten Jahren nach dem zweiten Weltkrieg war eine solche Situation der gesellschaftlichen Verunsicherung ohne Frage vorhanden. Dazu zählte auch, daß das Gros der Deutschen nicht in der Lage bzw. nicht willens war, sich mit dem Nationalsozialismus (und der eigenen Verstrickung in denselben) als Ursache des Nachkriegselends auseinanderzusetzen. Zwei kurze Dialogstellen in dem Film MENSCHEN IN GOTTES HAND weisen auch in diese Richtung. Im ersten Teil des Films unterhalten sich Karl und seine Frau über "Schuld".

Karl "Ich hab' eben zuviel mitgemacht."

Lena "Und daran bin ich schuld?"

---

als die Pflicht ist die Stimme des Blutes, die in diesem Film den Menschen zum Schicksal wird." Vgl. Werbeprospekt für MENSCHEN IN GOTTES HAND, in JFU 677

<sup>86</sup> Schreiben Rolf Meyers an Doris Eckert vom 20.9.1948, in JFU 27

<sup>87</sup> Vgl. Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler, a. a. O., S. 96ff

Karl: "Schuld, Schuld, du bist nicht schuld und ich bin nicht schuld. Ach, Schuld, weiß der Teufel, wer Schuld hat!"

Wenngleich es hier zunächst um die Schuld für Karls Befindlichkeit und Verhalten geht, so im Kontext der Nachkriegszeit wohl implizit auch um die (Kollektiv-) Schuldfrage an den nationalsozialistischen Verbrechen. Deutlicher wird Marianne in einem Gespräch mit dem alten Renken. Als dieser die junge Frau in der Stadt aufsucht, entspinnt sich ein Streitgespräch. Marianne sagt zu Renken, daß er ihr wohl auch am liebsten "eine 'runterhauen" würde wie schon seinem Sohn. "Heute noch", antwortet der Alte, "wozu? Das hätte 'mal lieber Ihr Vater vor zehn Jahren machen sollen. Das hat er nämlich versäumt." "Unsere Väter haben noch mehr versäumt als das!" kontert Marianne. Auf die Versäumnisse wird aber nicht weiter eingegangen, stattdessen schildert Marianne kurz, was sie für Karl im Krieg getan hat (u.a. sich mit einem fremden Offizier eingelassen, weil Karl sonst vor's Standgericht gekommen wäre). Das hier momentan aufkommende Mitgefühl für die junge Frau wird jedoch sofort wieder zunichte gemacht, wenn Marianne sagt "Es wird meine glücklichste Stunde, wenn ich mit ihm kaputtgehe" und "Es gibt nur einen Ausweg - bringen Sie mich um." Im Verlauf der Filmhandlung ist Mariannes Tod dann tatsächlich eine wichtige Etappe auf dem Weg in ein geordnetes Leben. Karls Vergangenheit und auch die Frage nach "Versäumnissen" verschwinden mit Mariannes Tod. So ist es für den Film bezeichnend, daß das Stellen von Fragen nach Schuld und Versäumnissen in der Vergangenheit als unangemessen und nicht sinnvoll dargestellt wird. Die Zuflucht zum alles lenkenden Schicksal lag in diesem Zusammenhang sehr nahe.

Die Inszenierung der Überlegenheit des bäuerlichen Lebens gegenüber der Stadt läßt sich ebenfalls nicht aus Intentionen der britischen Besatzungsmacht erklären. Ja, die unterschiedliche Bewertung steht geradezu im Gegensatz zu diesen Intentionen, wie sie die Film Section mit dem von ihr gesponsorten Kurzfilm STADTMEIER UND LANDMEIER deutlich machte: nämlich für ein gegenseitiges Verständnis der Probleme in der Stadt und auf dem Land wirken zu wollen. Auch hier scheinen eher Einflüsse des sozio-kulturellen Hintergrundes durch. Mit der Darstellung der Schönheit der Dorflandschaft knüpfte die JFU/Rolf Meyer an gewisse Traditionen des "unpolitischen" Unterhaltungsfilms vor 1945 an, etwa an sogenannte Volksstücke mit dörflichem Charakter. Rolf Meyer selbst hatte Erfahrung in der Darstellung dieses Milieus.<sup>88</sup> Doch in dem Film MENSCHEN IN GOTTES HAND zeigen sich noch weitergehende Entsprechungen. Der Filmhistoriker Toeplitz zitiert in seiner "Geschichte des Films" eine im nationalsozialistischen Deutschland des Jahres 1943 erschienene Broschüre mit dem Titel "Trugbild und Wirklichkeit", in der der Autor Peter Werder forderte, das Bauerntum noch stärker in den Dienst der nationalsozialistischen Ideologie zu stellen. Nach Toeplitz zielten Werders Überlegungen auf eine moralische Einstellung,

---

<sup>88</sup> Vgl. Kapitel 1.1.1.

"die bei einem Dorfbewohner und einem Stadtmenschen genau entgegengesetzt ist Für Werder ist die Stadt ein Symbol für verdorbene Einflüsse orientalischristlicher Kultur, die den germanischen Idealen widerspricht ( ) Man muß die Überlegenheit der Bauern zeigen, und das Dorf als eine Quelle für die Tiefe und die Beständigkeit menschlicher Gedanken und Gefühle"<sup>89</sup> Diese Forderungen, die nach Toeplitz im NS-Unterhaltungsfilm so nicht mehr realisiert wurden, weisen erstaunliche Entsprechungen zu den Aussagen auf, die in MENSCHEN IN GOTTES HAND für das Verhältnis von Stadt und Land getroffen werden Es ist nun nicht anzunehmen, daß Gustav Kampendonk (Drehbuch), Rolf Meyer oder auch Erich Waschneck, der am Drehbuch dieses Films ebenfalls mitarbeitete und auch mit der Führung der Regie begann, hier bewußt nationalsozialistische Ideologie verarbeiten wollten Aber die Entsprechungen ließen sich dadurch erklären, daß eine kulturhistorisch rückwärtsgewandte, zivilisationskritische Mentalität das Ende des Nationalsozialismus überdauerte und sich in der frühen Nachkriegszeit bemerkbar machte, so auch in dem Film MENSCHEN IN GOTTES HAND

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der erste Spielfilm der JFU nicht so stark, wie dies für die Kurz- und Dokumentarfilme gilt, von der britischen Filmpolitik bestimmt worden ist Unterhalb einer zeitnahen Oberfläche ist MENSCHEN IN GOTTES HAND durch konventionelle Konflikte und klischeehafte Figuren geprägt Knüpft der Film in dieser Hinsicht an den deutschen Unterhaltungsfilm vor 1945 an, so gibt es eine Ausnahme bei den Schauspielern wagte die "Junge Film-Union" das Experiment, neben dem bekannten Paul Dahlke die weiteren Hauptrollen mit Nachwuchsschauspielern zu besetzen Marietheres Angerpointner, Gerty Soltau und Rainer Penkert Der übrige Stab, vor allem natürlich Drehbuch und Regie, war allerdings mit "bewährten" Kräften besetzt Besonders deutlich werden gesamtgesellschaftlich-kulturelle Einflüsse in der Betonung der Schicksalhaftigkeit und in der Kontrastierung von Stadt und Land Daß dies den Bedürfnissen vieler Zuschauer entgegenkam, wird in der Betrachtung der Rezeption des Films offensichtlich

MENSCHEN IN GOTTES HAND wurde vom Schorcht-Verleih ausgewertet, die Uraufführung fand am 27. 1. 1948 statt<sup>90</sup> Die professionelle Kritik verriß den Film weder einhellig, noch lobte sie ihn besonders Es wurde bemerkt, daß MENSCHEN IN GOTTES HAND "sauber" gemacht sei Die Bauernhäuser der Heide wurden als ein angenehmer Gegensatz zur Stadt empfunden Es wurde aber

---

<sup>89</sup> Jerzy Toeplitz, a a O , S 1563

<sup>90</sup> Zu den ersten für die B1-Zone zugelassenen freien Verleihern gehörte der Schorcht-Verleih, der im November 1947 lizenziert wurde Vgl Horst G Feldt, u a , a a O , S 64 Von diesem Verleih ließ Rolf Meyer seine ersten beiden Spielfilme auswerten Anders als es später Praxis wurde, bot Rolf Meyer diese Filme dem Verleih erst an, als die Dreharbeiten bereits abgeschlossen worden waren Die Gewinnbeteiligung lag für die JFU mit 81% der Filmleihgebühren deutlich über demjenigen späterer Abschlüsse, was auf eine relative Stärke des Produzenten hinweist

auch festgestellt, daß der Film trotz Zeitnähe an bewährte Konstellationen anknüpfte, gewisse Unwahrscheinlichkeiten wurden attestiert und auch, daß es stellenweise nach "Blut und Boden" rieche.<sup>91</sup> Den Filmbesuchern im allgemeinen gefiel der Film, geht man von den überlieferten Zuschauerzahlen aus. Von den sechs bis Ende 1948 fertiggestellten neuen deutschen Filmen, die im Verleih der Schorcht GmbH liefen, konnte MENSCHEN IN GOTTES HAND mit 3,2 Millionen Zuschauern den 2. Platz belegen.<sup>92</sup> Ein geschäftlicher Erfolg wurde der Film in jedem Fall: bis zur Währungsreform spielte er einen Produzentenanteil von ca. 480.000,- RM ein, danach noch 1.010.000,- DM.<sup>93</sup> Zu dem Publikumserfolg trug sicherlich auch die Vermeidung von Trümmerbildern bei, denn als die JFU den Film realisierte, war bereits deutlich, daß das Publikum die Darstellung von Trümmern in Filmen ablehnte. "Die Klassifikation 'Trümmerfilm' beinhaltet eine allgemein-negative Bewertung, die bei der Filmauswahl eine bedeutende Rolle spielte. Für viele Deutsche genügte es, auf einem vor dem Kino ausgehängten Werbefoto eine Hausruine oder auf einem Verleihplakat ärmlich gekleidete Menschen zu sehen, um den angekündigten Film als Trümmerfilm zu kennzeichnen und das Filmtheater nicht zu besuchen."<sup>94</sup> Dem Publikum dürfte es auch entgegengekommen sein, daß in MENSCHEN IN GOTTES HAND den "inneren Trümmern", wie sie vor allem bei Marianne deutlich werden, eindeutige Identifikationsfiguren wie Lena und der alte Renken gegenüberstehen, denen sich schließlich auch Karl anschließt. Und auch die angedeutete Zurückweisung der Schuldfrage sowie der Verweis auf ein allmächtiges Schicksal boten Entlastung für ein verunsichertes Gewissen.

---

<sup>91</sup> Vgl die Kritiken des Films in Frankfurter Rundschau vom 28.9.1948, Der Spiegel Nr 5, Jg 2, 31.1.1948, S. 24, Kritik vom 21.2.1948, o. A., im Micro-Fiche-Archiv des Deutschen Filminstituts in Frankfurt/M

<sup>92</sup> Vgl Peter Pleyer, a. a. O., S. 155

<sup>93</sup> Der zweite Spielfilm der JFU, WEGE IM ZWIELICHT, erreichte nicht so viele Zuschauer, wurde aber im Zusammenhang der Währungsumstellung ebenfalls ein finanzieller Erfolg für die JFU. Auch DIE SOHNE DES HERRN GASPARY, der erst nach der Währungsreform zur Aufführung kam, warf aufgrund des Umstellungsunterschiedes einen Gewinn für die Filmfirma ab. Zu den Umstellungsmodalitäten vgl Kapitel 2.1

<sup>94</sup> Peter Pleyer, a. a. O., S. 155. Diese Tendenz wurde bereits im Frühjahr 1947 deutlich, als die JFU ihre ersten Projekte vorbereitete. Vgl Helmut Kautner, Demontage der Traumfabrik, in Film-Echo, Juni 1947, Nr. 5, S. 1

## 2. DAS ERSTE JAHR NACH DER WÄHRUNGSREFORM

### 2.1. Die veränderte ökonomische Situation

Als am 20./21.6.1948 die Währungsreform in den Westzonen Deutschlands durchgeführt wurde, bedeutete dies auch für die Entwicklung der JFU eine tiefgehende Zäsur. Allerdings waren die mittel- und langfristigen Folgen für die Filmproduktion und -auswertung zu diesem Zeitpunkt noch nicht so deutlich zu erkennen. Die unmittelbaren Folgen in ökonomischer Hinsicht, wie sie sich aus der RM-Abschlußbilanz bzw. der DM-Eröffnungsbilanz ergaben, vermitteln zunächst einen vorteilhaften Eindruck aufgrund der mit dem Währungsschnitt verbundenen Umstellungsunterschiede. Diese werden in der folgenden Gegenüberstellung ersichtlich:

	RM-Schluß- bilanz zum 20 6 1948	DM-Eröffnungs- bilanz zum 21 6 1948	Umstellungs- unterschiede RM/DM
<b>Aktiva</b>			
<b>Anlagevermögen</b>			
Atelierbauten	90 000,--	90 000,--	
Kraftfahrzeuge	64 350,--	15 000,--	49 350,--
Werkzeuge, Betriebs- und Geschäftsaus- stattung	16 131,98	12 800,--	3.331,98
Fundus	631,70	600,--	31,70
	-----	-----	-----
	171 113,68	118 400,--	52 713,68
<b>Filmvermögen</b>			
Fertige Filme	2 475 085,--	800 003,--	1 675 082,--
In Produktion be- findliche Filme	845 782,--	200 000,--	645 782,--
Filmrechte	35 000,--	1 000,--	34 000,--
	-----	-----	-----
	3 355 867,--	1 001 003,--	2 354 864,--
<b>Umlaufvermögen</b>			
Forderungen an			
Verleiher	5 735,37	573,55	5 116,82
Bankguthaben	349 797,63	26 132,22	323 665,41
Sonstige Forderungen	15 514,20	1 551,40	13 962,80
	-----	-----	-----
	371 047,20	28 257,17	342 790,03
	3 898 027,88	1 147 660,17	2 750 367,71
	=====	=====	=====

**Fortsetzung: Gegenüberstellung der Bilanzen**

**Passiva**

Verbindlichkeiten			
Verbindlichkeiten auf			
Grund von Warenlie-			
ferungen und Lei-			
stungen	43 457,56	4 345,74	39 111,82
Verbindlichkeiten			
gegenüber			
Verleihern	400 000,--	40 000,--	360 000,--
Verschiedene			
Kredite	3 549 441,95	354 944,20	3 194 497,75
Sonstige Ver-			
bindlichkeiten	30 778,64	3 027,87	27 250,77
	<u>4 023 178,15</u>	<u>402 317,81</u>	<u>3 620 860,34</u>
Kapital			
Unterkapital /	125 150,27	125 150,27	
Währungsumstel-			
lungsgewinn	-	870 492,63 a)	
	<u>125 150,27</u>	<u>745 342,36</u>	
/			
	<u>3 898 027,88</u>	<u>1 147 660,17</u>	

RM/DM

a) Saldo und zwar Passiva	3 620 860,34
abzüglich Aktiva	2 750 367,71
	<u>870 492,63</u>

(Aufstellung nach JFU 180 b, Blatt 15f)

Während der Umstellungsunterschied bei den Passiva 3.620.860,34 RM/DM betrug, so lag derjenige der Aktiva nur bei 2.750.367,71 RM/DM. Die Differenz fiel hier, da materieller Besitz - auch Filmvermögen - nicht bzw. nicht in dem Umfang abgewertet wurde wie Geldvermögen, deutlich geringer aus als bei den Passiva, wo die Verbindlichkeiten 10:1 umgestellt wurden.<sup>95</sup> Als Saldo ergab sich für die JFU insgesamt ein Währungsumstellungsgewinn von 870.492,63 DM. Die DM-Eröffnungsbilanz wies daher mit 745.342,36 DM (Umstellungsgewinn minus Unterkapital) fast doppelt soviel Eigenkapital aus wie Verbindlichkeiten. So gesehen war der Start für die JFU nach der Währungsreform nicht schlecht.

Bei näherer Betrachtung stellte sich die Situation allerdings etwas anders dar.<sup>96</sup> Zu beachten ist, daß das Eigenkapital in dem Anlagevermögen bzw. dem Filmvermögen gebunden war und nicht etwa in Form flüssiger Geldmittel zur Verfügung stand. Vorausgesetzt die Firma wollte weiter produzieren - und daran ließ Rolf Meyer keinen Zweifel -, so bestand weiterhin ein erheblicher Kapitalbedarf. Einerseits mußte der Atelierbau vollendet werden, andererseits war Film Nr.3 noch nicht fertiggestellt. Weitere Filme sollten zudem ab Ende des Jahres folgen. Die eintretende Kapitalknappheit wurde von Rolf Meyer auch schon unmittelbar zur Währungsumstellung als großes Problem erkannt. In einer hausinternen Mitteilung ermahnte er seine Mitarbeiter: "Die nunmehr angetretene Währungsreform zwingt uns zu den schärfsten Sparmaßnahmen, um überhaupt im Augenblick unsere Filme zu Ende führen zu können."<sup>97</sup> Diesem Kapitalbedarf gegenüber flossen die Erträge aus den ersten beiden Spielfilmen - die Realisierung des Filmvermögens - nur langsam zurück. Dieser allmähliche Kapitalrückfluß wurde noch dadurch verzögert, daß es in den ersten Wochen nach der Währungsreform einen starken Einbruch bei den Einspielergebnissen gab: die Einnahmen aus den Filmen 1 und 2 halbierten sich in etwa um die Hälfte und stiegen dann allmählich bis zum November an. In diesem Spitzenmonat brachten sie ca. die Höhe der durchschnittlichen monatlichen Ergebnisse vor der Währungsreform.<sup>98</sup> Danach sanken die Ergebnisse wieder. Hinsichtlich des Besucherrückgangs sind sicherlich auch die Sommermonate zu berücksichtigen. Andererseits ist zu beachten, daß erfahrungsgemäß ein durchschnittlicher Film im 2.-5. Monat nach der Uraufführung

---

<sup>95</sup> Die Neubewertung des Filmvermögens konnte naturgemäß nur sehr vage vorgenommen werden. Die Werte wurden aber offensichtlich eher niedrig geschätzt. Vgl. JFU 180b, S. 17. Tatsächlich brachte die Auswertung der ersten drei Spielfilme einen höheren Ertrag als in dieser Schätzung mit 1.001.003,- DM angenommen wurde. Durch den niedrigen Ansatz erschien dann allerdings der bilanzmäßige Verlust in den ersten ein bis zwei Jahren nach der Währungsreform relativ gering.

<sup>96</sup> Zunächst war auch noch unklar, ob der Umstellungsgewinn der JFU zu einem späteren Zeitpunkt noch zum Lastenausgleich herangezogen werden würde. Dies fand jedoch nicht mehr statt.

<sup>97</sup> Aktennotiz vom 19.6.1948, in: JFU 98.

<sup>98</sup> Vgl. JFU 180a, Anlage VI.

die höchsten Ergebnisse erzielt Diese Phase war für beide Filme (3 und 5 Monat) durch den Währungsschnitt tangiert <sup>99</sup>

Von Bedeutung war auch, daß die Kredite für die ersten Filme zu 90% bzw zu 100% aus den Erträgen der laufenden Filme zurückgezahlt werden mußten und daß die Kreditgeber an den Gewinnen der Filme beteiligt waren Um ihren Kapitalbedarf zu decken, nahm die JFU daher in den ersten Monaten nach der Währungsreform weitere Kredite auf einen Kredit über 650 000,-- DM von dem Berliner Automobilgroßhändler und späteren Coca-Cola-Fabrikanten Eduard Winter, um die Ateliersanlage fertigstellen zu können Neben einer Verzinsung von 8% wurde der Kreditgeber hier zu 50% an den der JFU verbleibenden Einspielergebnissen eines Austauschfilms (RAZZIA) beteiligt <sup>100</sup> Für die Fertigstellung von DIE SOHNE DES HERRN GASPARY mußte die JFU einen weiteren Kredit aufnehmen <sup>101</sup> Und für die Filme F4, F5 und F6 mußten im ersten Jahr nach der Währungsreform ebenfalls hohe Kredite aufgenommen werden <sup>102</sup> Die zu zahlenden Zinsen lagen zwischen 7% und 10%, dazu kam eine Beteiligung an den Einspielergebnissen zwischen 40% und 50%, die bereits in der Regel nach Abdeckung der Kreditsummen und nicht erst nach Einspiel der gesamten Herstellungskosten emsetzte Die Geldknappheit auf dem Kapitalmarkt spiegelt sich in diesen für die JFU sehr harten Kreditkonditionen Hinsichtlich der Kredite für F5 und F6 sollte die Rückzahlung zunächst aus 90% der Filmleihmieten erfolgen und falls nach 18 Monaten Laufzeit des Films die Rückzahlung nicht abgeschlossen war - was, wie sich später herausstellte, bei der JFU der Fall war -, dann sollte diese zu 100% aus den eingehenden Einspielerträgen erfolgen, wobei die von der JFU zunächst einbehaltenen 10% noch nachtraglich zur Abdeckung des Kredites verwendet werden sollten Einem Bericht der DRTRAG zufolge zahlte die JFU in dem Zeitraum von der Währungsreform bis Ende 1949 1 120 000,-- DM Zinsen und Gewinnbeteiligungen an ihre Kreditgeber Infolge der starken Kreditaufnahme im ersten Jahr nach der Währungsreform erhöhten sich die Verbindlichkeiten der Firma laut Zwischenbilanz vom September 1949 von ca 400 000,-- DM in der DM-Eroffnungsbilanz auf ca 3 500 000,-- DM, denen im wesentlichen ein geschätztes(!) Filmvermögen gegenüberstand <sup>103</sup> Dessen Realisierung hing von

---

<sup>99</sup> Als Richtwert gab es einen sogenannten Einspielschlüssel Dieser war jedoch zu jener Zeit aufgrund mangelnder vergleichbarer Erfahrung sehr vage und wurde mehrfach geändert Für einen durchschnittlichen Film nahm man schließlich eine Erstauswertungszeit von 24 Monaten an Danach hatten im ersten Monat 5%, im zweiten 10%, im dritten 15%, im vierten und fünften Monat je 10%, danach allmählich weiter absinkend, eingespielt werden müssen Vgl JFU 180b, Blatt 23

<sup>100</sup> Vgl JFU 180a, Anlage VI, Blatt 1 Zu den Austauschfilmen ausführlicher in Kapitel 2.2.2

<sup>101</sup> Finanzierung durch den Karp-Filmverleih mit 300 000,-- DM Vgl Vertrag v 24 7 1948, in JFU 334

<sup>102</sup> Vgl JFU 180a, Anlage VI, Blatt 3f

<sup>103</sup> Vgl JFU 180a, Anlage 1

den erst im Laufe der nächsten Monate bzw. Jahre eingehenden Einspielergebnissen ab.

Vorteile der Währungsreform hinsichtlich einer verbesserten Versorgungslage machten sich für die JFU zunächst nur bedingt bemerkbar. Vor allem in der Versorgung mit filmtechnischen Geräten sowie Rohfilmmaterial gab es in der ersten Zeit noch erhebliche Probleme. In einem Rundbrief des Verbandes der Filmproduzenten wird die Rohfilmversorgung nach der Währungsreform rückblickend so dargestellt: "Während zunächst die Militärregierungen die neue deutsche Produktion mit Rohfilm versorgten, ging im September vorigen Jahres die Verteilung der deutschen Produktion an Rohfilm und die Beschaffung der zusätzlich benötigten Mengen aus dem Ausland auf die Verwaltung für Wirtschaft, Frankfurt-Main-Höchst über, die mit den Produzentenverbänden eng zusammenarbeitete. Die Verwaltung für Wirtschaft gab bisher die bei den beiden genannten Firmen (Perutz und Voigtländer, d.V.) liegenden Rohfilmmengen gegen Befürwortung der Produzentenverbände an die deutschen Produzenten frei. Bis zum Frühjahr dieses Jahres war das Material so knapp, daß sorgfältige Planung und sparsame Bewirtschaftung erforderlich waren."<sup>104</sup> Erst im weiteren Verlauf des Jahres 1949 verbesserte sich hier die Versorgungslage soweit, daß im November 1949 die Bewirtschaftung von Rohfilm aufgehoben wurde, allerdings immer noch mit der Maßgabe, gegen Devisen importiertes Material nur für deutsche Produktionen verwenden zu dürfen. Die vollständige Freigabe von Devisen zur Beschaffung von Rohfilm erfolgte erst im August 1950. Das knappe Rohfilmmaterial veranlaßte Meyer so zu ständigen Sparappellen, wobei er auch Beeinträchtigungen in der Qualität der Filme in Kauf nahm: "Um einen übernatürlich großen Materialverbrauch zu vermeiden bitte ich in Hinsicht auf kleine technische, nur dem Fachmann bemerkbare Mängel, nicht so kleinlich zu sein. Auf dieses Gebiet gehört der viel gefürchtete Mikroschatten. Die ganze Szene ist nichts wert, wenn irgendeinem im Publikum auffällt, daß sich irgendwo an der Wand ein Mikroschatten abzeichnet. Das Publikum pflegt den Schauspielern ins Gesicht zu sehen und nur die im Atelier Arbeitenden, die die Szene kennen, achten auf Mikroschatten. Beispiele hierfür sind auch kleine Kracher im Ton und das Quietschen eines Fahrwagens, dessen Bedeutung man nicht überschätzen soll."<sup>105</sup>

Probleme gab es weiterhin bei der Beschaffung von filmtechnischem Zubehör, wie z.B. Scheinwerfern. Insbesondere Spezialglühlampen von 1.000-10.000 Watt wurden von der JFU gesucht. Hier machte es sich bemerkbar, daß alte, erfahrene und gut ausgerüstete Zulieferfirmen vor allem in Berlin ansässig waren. Die entsprechenden Hamburger Betriebe mußten sich erst auf die Produktion in diesem Bereich einstellen. Für den Bezug filmtechnischer Artikel aus Berlin wirkte sich

---

<sup>104</sup> Rundbrief des Verbandes der Filmproduzenten vom 4. 11. 1949, in: JFU 148.

<sup>105</sup> Aktennotiz vom 16. 5. 1949, in: JFU 352. Orthographische Fehler in Quellen wurden hier - wie auch im folgenden - von mir nicht korrigiert.

wiederum die Blockade erschwerend aus. Einige besonders wichtige Dinge, wie z.B. Filmkopien konnten zwar per Luftfracht transportiert werden, aber zum großen Teil kam der Materialtransport doch zum Erliegen.

Außerdem gab es Probleme bei der Beschaffung allgemeiner Verbrauchsgüter, die auch nach der Währungsreform noch rationiert waren: etwa Kohle, Zucker und Treibstoff. Letzterer wurde beispielsweise noch bis 1951 bewirtschaftet.<sup>106</sup> Vor allem bis 1949 häuften sich die Schreiben der JFU an das Landeswirtschaftsamt in Niedersachsen sowie das Amt für Wirtschaft und Verkehr in Hamburg, in denen die Filmfirma um Sonderzuteilungen an Lebensmitteln, Benzin, Kohlen usw. bat.

Von Interesse ist auch die Frage, wie sich nach der Währungsreform die ökonomischen Bedingungen veränderten, unter denen die Finanzmittel für die JFU zurückflossen. Diese Frage zielt auf die Rahmenbedingungen für die Auswertung der Filme, das heißt auf den sogenannten Verleihmarkt. Dieser stellte sich im Verleihjahr 1948/49 im Vergleich zum Vorjahreszeitraum statistisch gesehen folgendermaßen dar:<sup>107</sup> Das Verleihangebot auf dem westdeutschen Markt einschließlich 125 (52) deutscher Reprisen betrug 340 (239) Filme, davon 35 (12) neue deutsche Produktionen, 182 (175) ausländische Filme, davon wiederum 64 (51) amerikanische Produktionen. Wenn man die Zahlen der Verleihjahre 1947/48 und 1948/49 vergleicht, so ergibt sich eine Steigerung um 101 Filme, die vornehmlich auf das Konto der Reprisen (73 Filme) geht, die von den Alliierten bis auf Ausnahmen nach und nach freigegeben wurden. Das Interesse des Auslandes am deutschen Spielfilmmarkt hatte sich in der ersten Verleihsaison nach der Währungsreform noch nicht wesentlich erhöht. Die Zuwachsraten lagen noch im Bereich der Steigerungen, wie sie auch für die Verleihjahre vor der Währungsreform festgestellt wurden, bzw. sogar leicht darunter.

So war für die JFU die Konkurrenz auf dem Verleihmarkt im ersten Jahr nach der Währungsreform zwar größer geworden, quantitativ gesehen blieb die Veränderung aber noch im Rahmen der bisherigen Entwicklung und qualitativ gesehen hatte sich nicht allzu viel verändert, da neue ausländische Filme noch nicht dominierten, sondern alte deutsche Produktionen. Daß sich mit der Währungsreform die Situation im Bereich der Filmauswertung nicht sofort tiefgehend änderte, zeigt auch die Einspielkurve der ersten JFU-Filme. Zwar gab es wie gesagt in den ersten Monaten nach dem Währungsschnitt einen Einbruch bei den Besucherzahlen um bis zu 50%, der mit den knappen Geldmitteln der potentiellen Kinobesucher zusammenhing. Aber die Einspielergebnisse der ersten beiden Filme der JFU

---

<sup>106</sup> Vgl. Wolfgang Benz, Die Gründung der Bundesrepublik. Von der Bizone zum souveränen Staat, München 1986, S. 90.

<sup>107</sup> Nach Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (Hg.), Filmstatistisches Jahrbuch 1954/55, a.a.O., S. 85. Im Text sind die Zahlen des vorangegangenen Verleihjahres in Klammern gesetzt.

stiegen dann noch einmal an. Und auch DIE SÖHNE DES HERRN GASPARY, der dritte Spielfilm, der im wesentlichen vor der Währungsreform produziert worden war, aber erst am 26.10.1948 seine Uraufführung hatte, spielte für die JFU noch einen Produzentenanteil von ca. 1.000.000,- DM ein, was - im Zusammenhang der Kostenreduktion im Rahmen der Währungsumstellung - einen Gewinn bedeutete.

Kurzfristig gesehen, das heißt etwa die Zeit bis Sommer 1949 betrachtet, machten sich die ökonomischen Einflüsse der Währungsreform auf die JFU also vor allem hinsichtlich der erschwerten Kapitalbeschaffung bemerkbar, während die "Verkaufsseite" sich zunächst nicht entscheidend veränderte. Bevor die Auswirkungen der veränderten ökonomischen Rahmenbedingungen auf die konzeptionellen Überlegungen der JFU hinsichtlich der Spielfilmproduktion im allgemeinen sowie der schließlich realisierten Filme im besonderen untersucht werden, soll zunächst der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich die politischen Bedingungen und Einflüsse infolge der Währungsreform veränderten.

## **2.2. Die Veränderung der politischen Bedingungen und Einflüsse**

### **2.2.1. Das Ende der britischen Vorzensur**

Die von den britischen Kontrollstellen praktizierte Vorzensur für Spielfilmprojekte stieß nach der Währungsreform zunehmend auf Kritik innerhalb der britischen Militäradministration. In einem Schreiben der Kontrollkommission in Hamburg an "Chief ISD Berlin" heißt es im Sommer 1948: "I would suggest that the whole question of Film Censorship should be given urgent consideration. It would appear to me that the Germans must now be given freedom to develop their Film Industry and produce films with the minimum of interference, and that our Censorship should be exercised purely from the aspect of our own security. We may be surprised at the films which the Germans wish to make, but it is surely a misguided exercise of our authority to refuse permission for 'escapists'."<sup>108</sup> Das Ergebnis war, daß im Laufe der nächsten Monate die Vorzensur durch die Briten aufgegeben wurde. In einer vorbereiteten Presseerklärung hieß es:

"With the gradual appearance on the German market of indigenous rawstock or stock imported through the German economy, the need for political pre-censorship is passing (...). It has therefore been decided to abolish the pre-censorship of

---

<sup>108</sup> Schreiben der CCG Hamburg vom 10.7.1948 an Chief, Information Services Division, in PRO FO 1056 266

film scripts by Military Government, with immediate effect" <sup>109</sup> Die offizielle Weisung aus Berlin zum Ende der Vorzensur wurde am 21.10.1948 gegeben <sup>110</sup> Die JFU erhielt Anfang November die Nachricht, daß mit Wirkung vom 2.11.1948 der "Allied Censor Leader" für neue deutsche Filme in der britischen Zone wegfallen <sup>111</sup>

Über Kontakte zur Film Section in Hamburg wußte Rolf Meyer offensichtlich schon vorher von dem Ende der Vorzensur. In einem Brief vom 20.9.1948 schrieb er "Die Filme, die wir bisher hergestellt haben, unterlagen in ihrer Themenwahl der englischen bzw. amerikanischen Zensur ( ) Die neuen Filme, die jetzt entstehen, unterliegen der Zensur nicht mehr. Wir können also nun jeden Film realisieren, sofern wir wirtschaftlich dazu in der Lage sind" <sup>112</sup> Daß Rolf Meyer hier vom Ende der alliierten Zensur überhaupt spricht, ist freilich übertrieben. Die Spielfilme mußten bis zur Gründung und Arbeitsaufnahme der FSK weiterhin die alliierte Endzensur durchlaufen. Die Darstellung Meyers ist aber insofern aufschlußreich, als sie den Stellenwert, den die Veränderung der Zensurpraxis ab Herbst 1948 einnahm, richtig einschätzt. Die Passierung der Vorzensur war die entscheidende Hürde gewesen. Eingriffe der alliierten Zensur oder irgendwelche Beanstandungen von dieser Seite sind nach der Vorzensur für keinen der JFU-Filme nachzuweisen. Für die noch verbleibende Endzensur zeichneten zwar die Briten weiterhin verantwortlich, nahmen diese aber ab Herbst 1948 in Zusammenarbeit mit deutschen Stellen, dem sogenannten beratenden Filmausschuß, vor. Dieser Ausschuß war mit Verordnung Nr. 109 bereits am 15.10.1947 gegründet worden, die Arbeitsaufnahme fand im August 1948 im Hamburger Rathaus statt. "At that time (19.11.1948, d V) it was ruled that censorship of all films would be done by one German body to which would be attached a British Liaison Officer who would be responsible for protection British interests. These includes the political, militaristic, moral and prestige aspects" <sup>113</sup> Für die drei Filme, die die JFU zwischen Herbst 1948 und Gründung der FSK im Sommer 1949 produzierte, liegt kein Hinweis dafür vor, daß seitens der britischen Film Section bzw. des "beratenden Filmausschusses" eine direkte oder indirekte Einflußnahme stattgefunden hatte. Und auch in ihren Themen und Motiven - soviel sei vorweggenommen - weisen die nächsten Filme der JFU, DIESE NACHT VERGESST

---

<sup>109</sup> Anlage 'B', "Press Communique", eines Schreibens der Film Section Hamburg vom 22.9.1948, in PRO FO 1056/117

<sup>110</sup> Schreiben der Film Section Hamburg "German Films produced under Military Government Licence" vom 11.4.1949, in PRO FO 1056/266

<sup>111</sup> Schreiben der Film Section an die JFU vom 2.11.1948, in JFU 64. Siehe auch Text im Anhang

<sup>112</sup> Schreiben Rolf Meyers vom 20.9.1948 an Dr. med. Doro Eckert, in JFU 27

<sup>113</sup> Schreiben der Information Services Division Berlin, vom 24.11.1948 an Zonal Executive Officer, Hamburg, in PRO FO 1056/116. Zum Filmausschuß allgemein vgl. Peter Pleyer, a. a. O., S. 21, Michael Toteberg, Filmstadt Hamburg, Hamburg 1990, S. 89

ICH NIE, DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND und DER BAGNOSTRÄFLING, keine Merkmale dessen auf, was für die noch unter britischer Vorzensur hergestellten Filme auffällig gewesen war: eine zeitnahe Handlung, in der - zumindest auf der Oberfläche - Menschen gezeigt werden, die in der Nachkriegszeit materielle und psychische Probleme zu bewältigen haben.

Außer dem Ende der alliierten Vorzensur veränderte sich auch die Kontrolltätigkeit der Film Section hinsichtlich der Lizenzierung der Filmproduzenten. Bereits am 7.9.1948 kündigte die Film Section der JFU an, daß mit Wirkung vom 1. Dezember des Jahres die britische Lizenz ungültig würde und stattdessen ab diesem Zeitpunkt nur Lizenzen Gültigkeit besäßen, die von einem deutschen Kultusminister ausgestellt seien. Rolf Meyer beantragte daraufhin am 21.9.1948 die Neuerteilung der Lizenz beim Kultursenator der Hansestadt Hamburg, Herrn Hartenfels, da der Firmensitz zu dieser Zeit noch in Hamburg war. Die Lizenzurkunde wurde schließlich Mitte Dezember ausgestellt. Neben dem Kultursenator unterzeichnete Major Dessauer als Vertreter der alliierten Besatzungsmacht das Dokument.<sup>114</sup> Auch diese Neuregelung dokumentiert im Bereich des Filmwesens einen wichtigen Schritt auf dem Weg der Übergabe der Verantwortung von der britischen Besatzungsmacht in deutsche Hände.

Das Ende der britischen Film-Vorzensur im Herbst 1948 - ein Tatbestand, der in der bisherigen Forschung nicht erwähnt bzw. untersucht worden ist - war hinsichtlich der konkreten Auswirkungen für die JFU der wichtigste Schritt in der Abschaffung der alliierten Zensur überhaupt. Dieser Schritt hing einerseits eng mit der in den Westzonen durchgeführten Währungsreform zusammen, in deren Folge die Filmproduzenten von der Film Section nicht mehr mit dem knappen Material versorgt wurden. Andererseits dokumentiert das Ende der Vorzensur eine von mehreren Etappen der britischen Besatzungs- bzw. Filmpolitik, wie sie bereits vor der Währungsreform deutlich wurde: nämlich die schrittweise Rücknahme der eigenen Einflüsse und die allmähliche Verlagerung der Macht auf deutsche Stellen.

### **2.2.2. Der interzonale Filmaustausch**

Der in den einzelnen Besatzungszonen getrennt vollzogene Neubeginn der deutschen Filmwirtschaft beschränkte zunächst auch die Filmauswertung auf die jeweilige Zone. Eine Grundlage für den Austausch von Filmen zwischen den Zonen war allerdings im Sommer 1947 mit der Direktive Nr. 55 des alliierten Kontrollrates geschaffen worden. Hierfür war die Genehmigung durch den obersten Befehlshaber der jeweiligen alliierten Macht entscheidend. Die Zonengrenzen für die Auswertung der genehmigten Filme fielen jedoch in Westdeutschland bald,

---

<sup>114</sup> Vgl. Lizenzierungsurkunde vom 21.9.1948, in: JFU 1, siehe auch Text im Anhang.

auch wenn die Westalliierten bis zur Gründung der FSK im Sommer 1949 die Filme noch getrennt zensurierten "Am 1. Februar 1948 wird das Verleihnetz in der B1-Zone stehen, das mit der Lizenzierung der französischen IFA dann endlich tri-zonal und in West-Berlin arbeiten kann"<sup>115</sup>

Eine echte Grenze bildete aber weiterhin diejenige der Westzonen zur SBZ. Auf Grundlage der bereits genannten Direktive Nr. 55 des alliierten Kontrollrates konnte hier allerdings ein geregelter Filmaustausch etabliert werden. Für die britische Zone entwickelte sich dieser interzonale Filmaustausch folgendermaßen: Im November des Jahres 1947 war auf einer Besprechung der Film Section anlässlich eines Ersuchens des Hamburger Filmproduzenten Walter Koppel (Real-Film) die Frage angesprochen worden, ob Defa-Filme gegen Filme, die in der britischen Zone produziert worden waren, getauscht werden durften. Diese Frage wurde dann auf einer höheren Ebene - den Viermächteausschuß "Quadrupartite Meeting" in Berlin - getragen. Nachdem hier im Prinzip positiv entschieden worden war, konnte auf einer Besprechung der Film Section am 3. 4. 1948 die Genehmigung verkündet werden.<sup>116</sup> Der Filmaustausch sollte nach dem Prinzip "Film für Film" realisiert werden. Die westlichen Produktionsfirmen bzw. deren Verleiher, die ihre Filme in der SBZ nicht eigenständig auswerten konnten, überließen jeweils einen ihrer Filme der Defa bzw. Sovexport zur Auswertung - soweit diese die Filme akzeptierten - und bekamen dafür einen (auch von der westlichen Besatzungsmacht lizenzierten) Defa-Austauschfilm, den man selbst bzw. über einen Verleih in der entsprechenden Westzone auswerten konnte.

Im Mai des Jahres 1948 bat dann auch Rolf Meyer bei der Film Section darum, den Film WEGE IM ZWIELICHT gegen RAZZIA, einen Kriminalfilm, der im Schwarzhandler- und Polizeimilieu Berlins im Jahre 1946 spielt, zur gegenseitigen Auswertung tauschen zu dürfen. Meyer betraf sich darauf, daß die Real-Film und die Camera-Film bereits einen Film mit der Defa ausgetauscht hatten. Mit einem Schreiben vom 4. 6. 1948 verschickte die Film Section daraufhin an die JFU und andere Produktionsfirmen in der britischen Zone ein Positionspapier, mit dem sie versuchte, den Filmaustausch - unter Mitwirkung der einzelnen Produktionsgesellschaften und deren Verband - in geordnete Bahnen zu lenken. Festgesetzt wurde in diesem Schreiben u. a., daß die entsprechenden Defafilme einer Genehmigung durch die Film Section bedurften, bevor sie ausgetauscht werden konnten. Eine Genehmigung sollten nur Filme erhalten, die in der britischen Zone einen guten Aufführungserfolg erwarten ließen. Das Recht zum Tausch sollte jede Filmfirma besitzen, die in der britischen Zone einen Spielfilm hergestellt hatte. Des Weiteren sollte die "Film Producer Association" eine genauere Grundlage für den Tausch, die jedem Produzenten gerecht werden

---

<sup>115</sup> Horst G. Feldt, u. a., a. a. O., S. 64

<sup>116</sup> Vgl. MINUTES der FILM SECTION ISC BRANCH vom 1. 11. 1947 und vom 3. 4. 1948, in PRO FO 1056/302

Im Oktober 1948 lief RAZZIA in den Kinos der britischen Besatzungszone an und stieß durchaus auf Interesse des Publikums. Der Film spielte in der Folgezeit ca. 460.000,- DM für die JFU ein. Dabei ist zu bedenken, daß dieses Ergebnis sich nur - im Gegensatz zu den selbst produzierten Filmen - in der britischen Zone und entsprechendem Sektor realisierte. Die Einspielsumme entspricht trotzdem fast derjenigen, die die JFU für WEGE IM ZWIELICHT insgesamt erzielte. Die Erträge, die der Film RAZZIA so erbrachte, verschafften der JFU allerdings kaum flüssiges Kapital, über das sie hätte frei verfügen können. Denn nach Abzug von 35% für andere Finanzierungskosten mußte die JFU von dem Rest der Einnahmen 50% zum Schuldenabtrag für einen Atelierbankkredit verwenden, und der übrige Teil mußte dem Finanzier laut Finanzierungsvertrag gar als Gewinnbeteiligung gezahlt werden.<sup>120</sup> DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES FRIDOLIN B. kam im Februar 1949 zum ersten Mal in der britischen Zone zum Einsatz. Er konnte jedoch keine namhaften Einspielergebnisse erzielen.<sup>121</sup>

Vor dem Hintergrund der sich verschärfenden Ost-West-Spannungen kam es Anfang 1949 zu einer Unterbrechung des Filmaustausches zwischen der britischen Zone und der SBZ. Am 12. Januar erließ der britische General Robertson ein Verbot, sowjetisch lizenzierte Filme in die britische Zone einzuführen. Die sogenannte "Robertson Order" hatte folgenden Wortlaut:

#### MILITARY GOVERNMENT GAZETTE-GERMANY BRITISH ZONE OF CONTROL

(1)"GENERAL SIR BRIAN ROBERT ROBERTSON, BART., K.G.M.G.K.-C.V.O., C.B., G.B.E., DSO, MG, hereby forbid the importation into the British Zone from the Soviet Zone of Germany, Soviet Sector of Berlin or any territory outside Germany of any Soviet licensed German newspaper pamphlet, poster, magazine, periodical, film, book or other printed matter, or any Soviet publication in the German language unless such importation is expressly authorised by Military Government."<sup>122</sup>

Die JFU und die anderen hiervon betroffenen Filmproduzenten sahen sich durch dieses Verbot des Filmaustausches in ihrer wirtschaftlichen Existenz bedroht. Sie ersuchten die Film Section in Hamburg um Hilfe, diese wiederum wandte sich am 25. Januar an den Deputy Chief HQ ISD, Berlin und setzte sich im Interesse der britisch lizenzierten Filmproduzenten für eine Fortdauer des interzonalen Filmaustausches ein.

---

<sup>120</sup> Vgl. JFU 180a, Anlage VI, Blatt 1.

<sup>121</sup> Die erwarteten Erträge sollten hier zu 90% zur Rückzahlung eines Kredites für DIE SÖHNE DES HERRN GASPARY verwendet werden. VG. JFU 180a, Anlage VI, Blatt 2.

<sup>122</sup> Schreiben der Film Section Hamburg vom 25.1.1949 an Deputy Chief ISD Berlin, S. 2, in: PRO FO 1056/118.

"(...)

2. If this order means the end of the exchange of German films produced in the British Zone with German films produced in the Russian Zone by DEFA (The Russian licensed German film production and distribution company) then film producers licensed in the British Zone face economic ruin.

3. (...) These small companies can only exist when they have the complete German market at their disposal and not only the Western Occupation zones. If this is denied them, there exists a serious danger of various firms joining up, and we should be again faced with the fact of either having film monopolies or no film industry at all.

4. The exchange agreement with DEFA which was improved by Information Services last year has been working very well up to now. The British Zone producers have certainly derived more advantages from it than DEFA. This is due to the fact that DEFA hold a monopoly in Russian Zone and all their product get wide distribution in Russian satellite countries, which means that they do not require the Western Zones of Germany in order to be solvent. Further more the DEFA get production credits from Sovexport (The Russian distribution agency) for the complete costs of their production. Western Zone producers are not in such a happy position, and are in fact finding it increasingly more difficult since currency reform to get production credits either from banks or private sources. The exchange films they received from the Russian Zone helped them enormously in that respect as these films meant security to the various financing enterprises in the British Zone."<sup>123</sup>

Die Proteste der Film Section hatten Erfolg: mit Schreiben vom 11.2.1949 teilte die Kontrollbehörde der JFU mit, daß der Filmaustausch mit der SBZ unter folgenden Bedingungen wieder erlaubt sei:

"1.) Es wird Ihnen hierdurch mitgeteilt, dass der Film-Austausch mit der Sowjet-Zone, der durch die Militärregierung bisher erlaubt war, in begrenztem Umfange fortgesetzt werden darf. In Zukunft muß ein Film, der in der russischen Zone produziert wurde und für den Austausch mit einem Film, der in der britischen Zone produziert wurde, vorgesehen wurde, dieser Section zur Prüfung vorgelegt werden und anschließend einer höheren Instanz zur endgültigen Prüfung unterbreitet werden.

2.) Kein Vertrag darf geschlossen werden, bevor kein endgültiger Prüfungsbescheid vorliegt.

3.) Es wird erneut darauf aufmerksam gemacht, dass Verträge nur auf einer Austauschbasis Film für Film gemacht werden dürfen ohne irgendwelche finanziellen Transaktionen sowie Spitzenverrechnungen usw.

4.) Alle Austauschverträge, die bereits abgeschlossen sind und die gegen die oben angeführten Regeln verstossen, sind ungesetzlich.

---

<sup>123</sup> Ebenda, S. 1.

5.) Zu Ihrer Information teilen wir Ihnen mit, daß die folgenden Defa-Filme durch diese Section freigegeben sind und daher in der britischen Zone verliehen werden dürfen:

Ehe im Schatten  
Die Mörder sind unter uns  
Strassenbekanntschaft  
Kein Platz für Liebe  
Die Abenteuer des Fridolin B.  
Affaire Blum  
1 - 2 - 3 Corona  
Das Mädchen Christine  
Razzia

Alle weiteren Filme, die für den Austausch vorgesehen sind, müssen vorgelegt werden wie es der &1 vorschreibt.

6.) Abschliessend werden Sie daran erinnert, dass Austausche nur durch lizenzierte Filmproduzenten vorgenommen werden dürfen.  
gez. Mr. Dessauer"<sup>124</sup>

Kurz nach dieser Wiederzulassung des Filmaustausches bemühte sich Rolf Meyer um weitere Austausch-Filme. Noch im Februar sicherte er sich vertraglich die folgenden Defafilme für die britische Zone sowie den britischen Sektor von Berlin:

- AFFÄRE BLUM, ein Kriminalfilm, der einen politisch motivierten Justizirrtum aus dem Jahre 1926 schildert. Für diesen Film sollte die Defa die vierte Produktion der JFU, DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE, erhalten.

- DIE KUCKUCKS, ein zeitnahe Lustspiel um ein elternloses Mädchen und seine Geschwister, die im Nachkriegs-Berlin auf Wohnungssuche sind. Der Film sollte gegen die fünfte Produktion der JFU, DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND, getauscht werden.

Und schließlich sicherte sich Meyer die Option auf

- DER BIBERPELZ, eine Verfilmung der gleichnamigen Komödie von Gerhard Hauptmann. Hierfür sollte die Defa Film Nr.6 der JFU, DER BAGNOSTRÄFLING, erhalten. Hierbei ist anzumerken, daß Film Nr. 4 der JFU noch nicht vollständig fertig war und Film Nr. 5 und 6 noch gar nicht in die Produktion gegangen waren. Demgegenüber konnte die JFU AFFÄRE BLUM sofort und DIE KUCKUCKS nach Abnahme durch die britischen Kontrollbehörden, die am 11.6.49 erfolgte, einsetzen. Im Jahre 1950 tauschte die JFU noch den Defafilm - DER KAHN DER FRÖHLICHEN LEUTE, ein Lustspiel, in dem eine junge

---

<sup>124</sup> Mitteilung der Film Section an die JFU vom 11.2.1949, in: JFU 64.

Frau versucht, sich mit dem Schleppkahn ihrer verstorbenen Eltern als Schifferin auf der Elbe zu behaupten.

Für diesen Film sollte die Defa die 7. Produktion der JFU, DREIZEHN UNTER EINEM HUT, erhalten. Von den insgesamt sechs Austauschfilmen, die die JFU von der Defa erhielt, wurden zwei - RAZZIA mit ca. 460.000,- DM und AFFAIRE BLUM mit ca. 325.000,- DM Produzentenanteil an den Einspielergebnissen - erhebliche finanzielle Erfolge für die JFU.

So hatte der interzonale Filmaustausch - ein bisher von der Forschung gänzlich unbeachteter Prozeß - gerade in der ökonomisch besonders schwierigen Zeit nach der Währungsreform eine große Bedeutung für die JFU. In dieser Zeit, als die Kreditbeschaffung zum zentralen Existenzproblem der westdeutschen Filmwirtschaft wurde, trugen die Gewinne aus dem Filmaustausch wesentlich zum Fortbestand der Filmfirma bei. Die Tatsache, daß die finanziellen Erträge aus diesen Quellen zum größten Teil als Gewinnbeteiligungen an neue Kreditgeber gezahlt werden mußten, ändert an dieser Einschätzung wenig.

Wenn man die politischen Rahmenbedingungen und Einflüsse im Zusammenhang des interzonalen Filmaustausches betrachtet, so zeigen sich gewisse Widersprüche innerhalb der Administration der britischen Besatzungsmacht, Widersprüche zwischen überregionalen politisch-militärischen Entscheidungen einerseits und regionaler Filmpolitik andererseits. Das Verbot General Robertsons, das den Ost-West-Filmaustausch kurzfristig unterband, spiegelt im Gefolge der Währungsreform und Berliner Blockade die zugespitzten politischen Gegensätze der Alliierten in West und Ost. In dieser kritischen Situation machte sich die Film Section zum Fürsprecher der Filmproduzenten in der britischen Zone und verteidigte deren Interessen erfolgreich gegen restriktive Beschlüsse der eigenen Administration. Damit liegt das Vorgehen der Film Section konsequent auf der Linie des Aufbaus einer dezentralisierten, aber funktionsfähigen neuen deutschen Filmwirtschaft in der britischen Besatzungszone. Hinsichtlich der Argumentation der britischen Kontrollbehörde in Hamburg fällt auf, daß diese gegenüber der politisch-militärischen Entscheidungsebene in Berlin ausschließlich ökonomische Notwendigkeiten zur Begründung anführte. Nun war der ökonomische Aspekt ohne Frage ein wichtiger Teil der britischen Filmpolitik und dürfte auch für übergeordnete Entscheidungsebenen ein akzeptables und zugkräftiges Argument gewesen sein - auch oder gerade in einer Zeit, in der der Kalte Krieg das Denken zu bestimmen begann. Es ist allerdings durchaus möglich, daß über die ökonomischen Erwägungen hinaus auch politische Überlegungen das Vorgehen der Film Section bestimmten - etwa dergestalt, daß existierende Verbindungen zwischen der deutschen Filmproduktion in West- und Ostdeutschland nicht abreißen sollten. Falls auch solche Überlegungen das Handeln der Film Section bestimmten, dann hätte eine Äußerung derselben gegenüber der obersten militärischen Ent-

scheidungsebene vermutlich keine allzu große Überzeugungskraft gehabt und dürfte deshalb - anders als die genannten ökonomischen Erwägungen - unausgesprochen geblieben sein. Die Frage nach den Beweggründen für das Vorgehen der britischen Film Section kann allerdings im Rahmen der hier vorliegenden Fragestellung sowie der eingeschränkten Öffnung der britischen Besatzungsakten nicht zweifelsfrei beantwortet werden, sondern bedürfte weiterer Forschungsarbeiten.

## **2.3. Die Spielfilmproduktion im ersten Jahr nach der Währungsreform**

### **2.3.1. Allgemeine dramaturgische Überlegungen**

Infolge der Währungsreform veränderten sich die ökonomische Situation und - im Zusammenhang mit dem Ende der alliierten Vorzensur - auch die politischen Produktionsbedingungen der JFU. Der Firma stellte sich jetzt in anderer Weise als vorher die Frage, welche Filmstoffe verwirklicht werden sollten und konnten. In der bereits zitierten Äußerung Rolf Meyers "wir können also nun jeden Film herstellen, sofern wir wirtschaftlich dazu in der Lage sind" spiegelt sich die neue Freiheit und zugleich eine neue Abhängigkeit. Der Blick des Produzenten mußte sich jetzt zwangsläufig zuerst auf die ökonomisch-finanziellen Dimensionen der Filmproduktion richten. Und dies in zweifacher Hinsicht: sowohl was die Beschaffung von Finanzmitteln anging als auch was den Rückfluß der investierten Mittel betraf. Der letzte Aspekt zielte auf das Kinopublikum und dessen (Film)-Wünsche. Um in diesem Zusammenhang Erkenntnisse gewinnen zu können, startete Rolf Meyer eine breit angelegte Kampagne: zusammen mit der Frauenzeitschrift "Constanze" veranstaltete die JFU ein großes Filmpreisausschreiben. Zwischen September 1948 und März 1949 konnten die Leserinnen und Leser ihre Filmideen einsenden. Eine Prüfungskommission, bestehend aus Rolf Meyer, dem Chefredakteur der Zeitschrift "Constanze", den Filmschaffenden Gustav Fröhlich und Hilde Krahl sowie dem Syndicus des Filmverbandes, begutachtete die eingesandten Manuskripte, wobei die drei "besten" prämiert werden sollten. Der 1. Preis betrug 12.000,- DM, und der Stoff des Gewinners sollte zudem verfilmt werden.<sup>125</sup>

Das Preisausschreiben stieß auf große Resonanz: es wurden insgesamt ca. 25.000 Manuskripte eingesandt. Noch im Jahr 1950, als die Aktion längst beendet war, erhielt die JFU zahlreiche Zuschriften in diesem Zusammenhang. Die Entscheidung fiel im Mai 1949: der 1.Preis ging an den Berufsautor P.A. Müller für dessen Stoff GESELLSCHAFTSREISE ALLES INBEGRIFFEN, der später

<sup>125</sup> Vgl. hierzu den Schriftwechsel in JFU 26 und JFU 126.

die Grundlage für Film Nr.7 der JFU, DREIZEHN UNTER EINEM HUT, darstellte. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Rolf Meyer die Filmrechte bereits im September 1948 erworben hatte und den Stoff, den er noch aus der Zeit des Nationalsozialismus kannte, selbst einreichte.<sup>126</sup> Die Handhabung der ganzen Aktion läßt darauf schließen, daß es R. Meyer weniger darum ging, die Manuskripte ernsthaft zu prüfen, als vielmehr ein Stimmungsbild zu gewinnen und vor allem eine öffentlichkeitswirksame Werbung zu erzielen.

Die im Zusammenhang des Filmpreisausschreibens angelegten Akten stellen zugleich den Beginn einer dramaturgischen Abteilung der JFU dar. Zu den eingesandten Manuskripten finden sich vereinzelt Hinweise Rolf Meyers bzw. des "Chefdramaturgen", Herrn Answald Krüger, die Aufschluß darüber geben, welche Art von Filmprojekten die JFU nach der Währungsreform zu verwirklichen gedachte, was für möglich, vor allem aber was für unmöglich bzw. nicht erstrebenswert erachtet wurde.<sup>127</sup> Denn die dramaturgischen Kommentare der JFU sind in der Regel ablehnender bzw. zurückstellender Art, keiner der auf diese Weise eingegangenen Stoffe wurde schließlich realisiert. Die Einwände bezogen sich zum einen auf finanzielle und technisch-dramaturgische Aspekte: ein Stoff sei "filmisch" nicht zu realisieren oder zu aufwendig und teuer in der Produktion.

Interessanter sind diejenigen Stellungnahmen, die inhaltlich auf die Stoffe Bezug nehmen. Häufig erscheint die Bemerkung, daß man sich genug mit Zeitproblemen befaßt habe. So heißt es etwa: "Wir haben in der letzten Zeit meist nur Filme mit 'Heimkehrer-Schicksal' gesehen und wollen versuchen, einmal zeitlose Filme zu machen."<sup>128</sup> An anderer Stelle: "Wir haben uns nun genug mit Flüchtlingsproblemen beschäftigt und wollen endlich dazu kommen, zeitlose Filme zu drehen."<sup>129</sup> Anlaßlich der Stoffeinsendung für einen "Versehrten-Spielfilm" führte Rolf Meyer zudem aus, daß er "keine Geldleute (fände, d.V.), die mir in der augenblicklichen Creditsituation die Mittel für die Realisierung eines solchen Filmes geben."<sup>130</sup> Weitere Ablehnungsgründe allgemeinerer Art waren, wenn ein Stoff als "zu düster und belastend" empfunden wurde oder einfach als zu "uner-

---

<sup>126</sup> Laut der Zeitschrift "Filmpress" hatte die UFA den Stoff im Jahre 1941 von Herrn Müller erworben. Rolf Meyer, damals Drehbuchautor, soll den Stoff zur Bearbeitung bekommen haben. Die damalige Verfilmung unterblieb jedoch. Vgl. Filmpress Nr.5, 7.7.1949, S. 1.

<sup>127</sup> Diese Stellungnahmen, soweit sie überhaupt schriftlich fixiert wurden, sind meist als Durchschläge der an die Autoren gerichteten Schreiben erhalten. Die kommentierten Exposés existieren demgegenüber oft nicht mehr, da diese, wenn sie auf eindeutige Ablehnung stießen, zurückgesandt wurden. Die Begründungen in den Stellungnahmen der JFU sprechen jedoch meist für sich. Die folgende Auswertung bezieht sich auf Exposés, die seitens der JFU in dem Zeitraum 1948/49 bearbeitet wurden. Der entsprechende Schriftwechsel ist in den Akten JFU 67-72 abgelegt.

<sup>128</sup> Schreiben der JFU vom 30.7.1948, in: JFU 71

<sup>129</sup> Schreiben der JFU vom 8.6.1949, in: JFU 68

<sup>130</sup> Schreiben Rolf Meyers vom 16.2.1949, in: JFU 71

freulich". Die JFU wurde auch mit Stoffen konfrontiert, die den organisierten Massenmord im 3. Reich aufgriffen. In einem solchen Schreiben heißt es: "Wollen Sie Stoff für einen Film haben, für den nach meinem Dafürhalten in der ganzen Welt Interesse sein dürfte, so könnte ich Ihnen diesen Stoff liefern. Es handelt sich um Zigeuner und Zigeuner-Mischlinge, die ausgerottet und sterilisiert wurden, so daß eine ganze Rasse buchstäblich ausgelöscht werden sollte. 20.000 wurden im Konzentrationslager Auschwitz vergast, der Rest sterilisiert. Diese Tatsache dürfte nur wenig bekannt sein. Meine Familie, die Eltern und neun Geschwister hatte viel unter den Nazis zu leiden. Die Brüder wurden sterilisiert, sie waren im KZ, wovon zwei vergast wurden. Mutter aus Gram an Herzschlag gestorben. Vater in einer Heilanstalt. Ich selbst bin jetzt der Älteste der Familie, 50 Jahre alt. Was wir mitmachen mußten, kann in keiner noch so vollendeten Dichtung drastischer sein. Ein Film über meine Rassegenossen dürfte auf der ganzen Welt großes Interesse hervorrufen."

Der Dramaturg der JFU konzedierte, daß "vielleicht eine gewisse Verpflichtung bei uns Deutschen besteht, diese Dinge der breiten Öffentlichkeit in einer einmaligen Weise vor Augen zu führen", wandte aber ein, "daß der Zeitpunkt für eine solche Arbeit im Augenblick noch nicht gegeben ist, da sowohl von seiten der Hersteller (beim Drehbuchautor angefangen), wie besonders in hohem Maße von seiten des Publikums der Abstand zwischen diesen Dingen noch zu gering ist."<sup>131</sup>

Daß das Interesse, die Verbrechen des Nationalsozialismus aufzuarbeiten bei der JFU kaum vorhanden war, zeigt die Stellungnahme zu einem weiteren Stoff. Dort heißt es: "Auch heute noch wird in halb Europa, um nicht zu sagen in der halben Welt, das Recht des einzelnen zu Gunsten eines subjektiven Staatsrechts gebrochen. Wir können unserem deutschen Publikum in der augenblicklichen Situation nicht zumuten, daß wieder nur am deutschen Beispiel allein dieses ungeheuerliche Unglück der Menschheit demonstriert werden soll."<sup>132</sup>

Doch die JFU wies nicht nur die Thematisierung von Verbrechen, die zur Zeit des Nationalsozialismus begangen wurden, zurück - als bedenklich galt Rolf Meyer auch der Defa-Austauschfilm AFFÄRE BLUM, der einen authentischen Justizirrtum in der Weimarer Republik aufgreift. Im folgenden wird zum besseren Verständnis kurz der Inhalt des Films skizziert.

Im Jahre 1926 ermordet der arbeitslose Karl Heinz Gabler, ein ehemaliger Freikorpsmann, in Magdeburg den Buchhalter Platzter. Gabler wird kurze Zeit später bei dem Versuch, mit einem Scheck Platzters in einem Waffengeschäft zu zahlen, von Kommissar Schwerdtfeger verhaftet. Der Polizeibeamte Schwerdtfeger behandelt Gabler aufgrund dessen Freikorpsvergangenheit - auch Schwerdtfeger war Freikorpsmann - bevorzugt. Gabler macht sich den vorhandenen Verdacht Schwerdtfegers, daß das Verschwinden Platzters mit angeblichen Steuerhin-

---

<sup>131</sup> Schreiben der JFU vom 24.6.1949, in: JFU 70.

<sup>132</sup> Schreiben der JFU vom 10.9.1949, in: JFU 72.

terziehungen in der Firma des Juden Dr. Blum in Zusammenhang steht, zunutze und belastet diesen. Blum wird verhaftet und im Unterschied zu Gabler wie ein Schwerverbrecher behandelt. Dabei wird Kommissar Schwerdfeger in seinem Verdacht gegen Blum von Vertretern des Landgerichts unterstützt. Doch Präsident Wilschinsky, der ein persönlicher Freund Blums ist, fordert aus Berlin einen unabhängigen Kriminalbeamten an. Kommissar Bonte wird nach Magdeburg geschickt, aber seine Mitarbeit an dem Fall wird vom zuständigen Landgerichtsrat abgelehnt. Bonte führt die Ermittlungen auf eigene Faust weiter, findet die Leiche Platzers im Keller Gablers und überführt diesen schließlich des Mordes. Blum wird schließlich freigelassen und kehrt nach Hause zurück.

Diese Defa-Produktion aus dem Jahre 1948 zeichnet sich durch einen klaren historisch-politischen Zeitbezug aus, der Film ist "engagiert": AFFÄRE BLUM zeichnet ein Bild der Notwendigkeit und der Möglichkeit nüchterner, sachlicher Aufklärung. Aber AFFÄRE BLUM ist kein Film, der, wie manche Defa-Produktionen der 50er Jahre, "sozialistische Propaganda" betreibt. Um so bemerkenswerter, daß Rolf Meyer diesen Film hinsichtlich der Publikumsreaktionen in Westdeutschland skeptisch beurteilte und zwar im Hinblick auf dessen politische Aussage: Rolf Meyer hielt AFFÄRE BLUM "wegen seiner stark politischen Linkstendenz für nicht ganz geschäftssicher".<sup>133</sup> Wenn ein auf die historisch-politische Realität der Weimarer Republik bezogener Film, der "lediglich" ein Plädoyer für unvoreingenommene, sachliche und nüchterne Aufklärung darstellt, als linkslastig und deswegen als risikoreich angesehen wird, dann wirft auch dies ein Licht darauf, wo die Tabuzonen dessen lagen, was die JFU/Rolf Meyer filmisch realisieren wollte.

Zusammengenommen ergeben die dramaturgischen Kommentare der JFU ein recht deutliches Bild dessen, was die Filmfirma im ersten Jahr nach der Währungsreform meinte an Filmstoffen nicht aufgreifen zu können oder auch von sich aus nicht für angemessen hielt. Man wollte möglichst schnell weg von den zeitnahen Stoffen, die von der britischen Film Section im Zusammenhang der Rohfilmzuteilung bis zur Währungsreform tendenziell bevorzugt worden waren. Auf diese Weise wird noch einmal bestätigt, wie wenig die Zeitnähe und die realistischen Bezüge in den ersten Filmen der JFU vor der Währungsreform wirklich auf das ernsthafte Bemühen um eine "realistische" filmische Auseinandersetzung mit der frühen Nachkriegszeit zurückzuführen sind. Doch nun sollte es keine Auseinandersetzung mehr mit aktuellen Zeitproblemen geben noch sollte an die jüngste deutsche Vergangenheit, vor allem nicht an die Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus, geführt werden. Zur Begründung führte die JFU sowohl die Interessen der Kapitalgeber als auch und vor allem diejenigen der Konsumenten an, also den vermuteten Publikumsgeschmack. Aber diejenigen Stellungnahmen, die eine "eigene" Meinung deutlich werden lassen, rücken die JFU, Rolf Meyer selbst und

<sup>133</sup> Schreiben Rolf Meyers an den Verleiher Schorch vom 24.1.1949, in: JFU 588.

die leitenden Mitarbeiter der Filmfirma, ebenfalls in den - von ihnen selbst angeführten - zeitgenössischen Geschmacks- und Urteilszusammenhang. Hier wird eine Mentalität deutlich, die geprägt ist durch eine politisch-gesellschaftliche Realitätsflucht, insbesondere durch eine massive Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit, die damals gerade wenige Jahre zurücklag und in die kaum jemand nicht irgendwie verstrickt gewesen war. Begründungen wie diejenige, daß der nötige "Abstand" fehle, gehören zu den Kunstgriffen dieser Realitätsflucht. Zugleich macht eine solche Formulierung deutlich, wie bedrohlich eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit für die psychische Stabilität gewesen wäre. Zu einer solchen Auseinandersetzung wollte man eben auf "Abstand" gehen. Deutlich wird auch ein Mechanismus, der darauf abzielte, durch ein tatsächliches oder vermeintliches Unrecht, das "in halb Europa, um nicht zu sagen in der halben Welt" geschah, die "eigenen" Verbrechen zu relativieren und dadurch eine Auseinandersetzung mit denselben abwehren zu können. So spiegelt sich in den zitierten Stellungnahmen der JFU das, was Alexander und Margarete Mitscherlich die "Unfähigkeit zu trauern" nannten: Rolf Meyer und andere leitende Mitarbeiter der JFU wollten nicht etwa eine klärende Auseinandersetzung im Sinne des "erinnern, wiederholen, durcharbeiten", wie die Mitscherlichs in Anlehnung an Freud formulierten, sondern die Filmschaffenden der JFU wollten möglichst schnell zur "Normalität" übergehen. Und das hieß für sie, endlich "zeitlose" Filme zu drehen.<sup>134</sup>

Wenn durch die Negativ-Auslese von Stoffen und Themenstellungen bereits deutlich wurde, daß die JFU/Rolf Meyer nun "zeitlose" Unterhaltungsware zu machen gedachte, so sollen im folgenden die realisierten Filme daraufhin befragt werden, in welcher Form - und wenn möglich mit welchen direkten oder auch indirekten Bezügen zur außerfilmischen Realität - dies geschah.

### 2.3.2. Die realisierten Spielfilme F4-F6

In der Zeit nach der Währungsreform bis zum Sommer des folgenden Jahres konzipierte und realisierte die JFU drei Spielfilme, die eine gewisse Produktionsphase dokumentieren.

#### (F4) DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE

Eine Verwechslungskomödie, in der drei Mitglieder einer Anwaltsfirma in Scheidungssachen - Großvater, Vater und Sohn - in amouröse Abenteuer verwickelt werden.

---

<sup>134</sup> Vgl. Alexander und Margarete Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967, S. 24.

Dieser Film wurde mit ca. 1,2 Millionen DM der teuerste in schwarzweiß gedrehte Film, den die JFU überhaupt herstellte. In den Hauptrollen agierten bekannte Stars wie Gustav Fröhlich, Winnie Markus, Paul Henckels sowie der damals schon bekannte Nachwuchsschauspieler Hardy Krüger. Auch die Nebenrollen waren mit Ernst Waldow, Albert Florath, Inge Landgut, Carl Voscherau usw. ungewöhnlich gut besetzt. DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE war beim Publikum nicht erfolglos, in Betracht der hohen Produktionskosten war der Film aber schließlich doch ein finanzieller Verlust für die JFU.

#### (F5) DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND

Eine Liebesromanze im Landschaftsmilieu der Lüneburger Heide, in der ein Wanderbursche die Herzen junger Frauen bricht.

Diese Produktion, von Rolf Meyer selbst als "kleiner Film" bezeichnet, war die Verwirklichung desjenigen Projektes, das 1947 von der britischen Film Section im Rahmen der Vorzensur nicht "ausgewählt" worden war. Bis auf das Drehbuch, das Meyer zusammen mit Ernst Keienburg verfaßte, wurde DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND von Nachwuchskräften bestimmt. Der Kameramann Benitz gab sein Regiedebüt, Arndt von Rautenfeld führte zum ersten Mal in einem Spielfilm die Kamera und auch bei den Schauspielern überließ Rolf Meyer dem Nachwuchs das Feld: die Hauptrollen spielten John Pauls-Harding (Vagabund), Eva-Ingeborg Scholz (Regine) und Dietmar Schönherr (Gerhardt). In diesem Film kam der Anspruch der JFU, mit jungen Nachwuchskräften zu arbeiten, noch am ehesten zum Tragen. DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND wurde mit 350.000,-- DM der billigste Film der JFU. Das Einspielergebnis von 110.000,-- DM, das der Film realisierte, blieb jedoch noch darunter und war das schlechteste in der Geschichte der Filmfirma.

#### (F6) DER BAGNOSTRÄFLING

Ein Kostüm- und Abenteuerfilm, der die Geschichte einer aristokratischen Familie erzählt, die gegen Ende des napoleonischen Zeitalters in zwei Goldraube verwickelt ist.

DER BAGNOSTRÄFLING wurde der erste große deutsche Kostümfilm in der Nachkriegszeit. Meyer setzte hier auf altbekannte Starschauspieler, wie Paul Dahlke, Winnie Markus, Käthe Dorsch, Richard Häußler usw. Dem Drehbuch lag der Balzac-Stoff "Der Galeerensträfling" zugrunde, der von Meyer zusammen mit dem Autor Tjadens schon einmal vor 1945 bearbeitet, aber nicht verfilmt worden war. Die Produktionskosten von 750.000,-- DM können für eine deutsche Produktion dieser Jahre als durchschnittlich gelten. Der Film spielte im Laufe der

nächsten Jahre allmählich seine Herstellungskosten wieder ein, ohne einen nennenswerten Gewinn abzuwerfen.

Keiner dieser Filme weist irgendwelche direkten Zeitbezüge auf. Stattdessen repräsentieren diese drei Produktionen ein breites Spektrum des sogenannten zeitlosen Unterhaltungsfilms: von der Verwechslungskomödie über den Kostüm- und Abenteuerfilm bis zur Liebesromanze im ländlichen Milieu. Es dürfte kein Zufall sein, daß Rolf Meyer nach der Währungsreform und dem Ende der alliierten Vorzensur zunächst eine solche Palette des Unterhaltungsfilms präsentierte. Dahinter dürfte auch das Bemühen gestanden haben, die Fühler in möglichst viele Richtungen auszustrecken und den Publikumsgeschmack zu testen.

Im folgenden sollen zwei der genannten Produktionen, jeweils ausgehend von einer Inhaltsangabe, näher betrachtet werden.

#### DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE

Drei Generationen einer Anwaltsfirma in Scheidungssachen - Großvater Max Schröter, Vater Paul Schröter und Sohn Eugen - geraten in einer Nacht in amouröse Abenteuer. Der Großvater, Gourmet und Mann von Welt, und Sohn Eugen, Referendar und ein noch etwas "grüner" Draufgänger, sind im Landhaus der Familie Rivalen um die Gunst der schönen Yvonne, einer geschiedenen Klientin. Paul Schröter wiederum, der an diesem Abend eigentlich nur zu einer Angeltour aufbrechen wollte, muß sich auf dem Weg dorthin noch um die ordnungsgemäße Überführung einer LKW-Ladung kümmern, die eigentlich sein Freund, der Spediteur und Ringkämpfer Franz Bauer erledigen soll. Dabei wird Paul auf der Landstraße in einen Autounfall mit Eva verwickelt, die gerade von zu Hause ausgerissen ist, um ihrem geschäftstüchtigen Vater, einem Hamburger Kaffeehändler, zu entkommen, der sie gewinnbringend unter die Haube bringen möchte. Infolge des Autounfalls lernen sich Paul und Eva kennen und, nach ersten gegenseitigen Vorwürfen, bald auch lieben. Die LKW-Ladung erreicht schließlich noch rechtzeitig ihr Ziel in Hamburg, und Franz Bauer gewinnt sowohl die dortige Ringkampfmeisterschaft als auch die Liebe von Lucie, die er unterwegs kennengelernt hatte. Nach unzähligen Verwechslungen gelingt es auch Paul, Eva zum Traualtar zu führen. Großvater Max und Sohn Eugen indes müssen auf Yvonne verzichten, die einen vermögenden jungen Mann, der eigentlich Eva zugehört war, für sich entdeckt hat.

Mit dieser Verwechslungskomödie setzte sich die JFU sehr gründlich von den frühen Zeitfilmen ab. Die Nachkriegszeit der Jahre 1948/49 mit den noch bestehenden Nöten aller Art ist im Bild nicht mehr zu erkennen, stattdessen beherrscht ein gehobener Wohlstand die Szenerie, das vorherrschende Milieu ist das der so-

genannten Gesellschaft, wie man es aus zahllosen Unterhaltungsfilmen der 30er und frühen 40er Jahre in Deutschland kennt. Die Rechtsanwaltsfamilie verfügt nicht nur über ein Dienstmädchen, sondern auch über ein Landhaus, und der junge Referendar kommt bereits am Vormittag vom Hockeyspielen. Praktisch alle Beteiligten verfügen über Automobile, mit denen rasante Fahrten unternommen werden. Wenn in DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE im Prinzip an ein traditionelles "Gesellschaftsmilieu" angeknüpft wird, so erscheinen Wohlstand und Luxus in dieser Verwechslungskomödie doch mitunter in einer Weise, die an amerikanische Verhältnisse denken läßt. Dazu tragen etwa die zahlreichen Verfolgungsfahrten bei sowie der betont sportliche Referendar, aber auch das moderne Hochhaus, in dem die Anwälte residieren und in dem sie mit einem Fahrstuhl in die Höhe befördert werden.

Die große Distanz, die diese Filmwelt zur Alltagswelt in der deutschen Nachkriegszeit aufwies, wurde auch in der Presse bemerkt. "Ein Märchen der Nachwährungsreform-Prosperity", meinte ein Rezensent anlässlich der Münchner Uraufführung. "Geht es uns wirklich schon wieder so gut?"<sup>135</sup> Dem Publikum jedenfalls gefiel diese Märchenwelt. Es "freut sich des üppig blühenden Klamauks und lacht aus vollem Halse, wenn das erotisch furiose Töchterchen des Hamburger Kaffeeimporteurs in einer Nacht gleich zwei Luxuskabriolets zu Bruch fährt."<sup>136</sup> Auch in Hamburg lief der Film mit großem Publikumserfolg an.<sup>137</sup> Wenn in den Presseberichten über DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE nach Gründen für den zumindest anfänglich guten Erfolg des Films nachgedacht wurde, so sprach man von "altbewährten Rezepten, mit denen sich die Filmindustrie einstmals hochge'schwankt' hat: man nehme eine Anzahl Stars, lasse sie von einer komischen Situation in die andere purzeln, gebe etwas Liebe und Sport hinzu (...)."<sup>138</sup> Auch an anderer Stelle konstatierte man ein "Wiedersehen mit alten Bekannten. Man hatte für ein Massenaufgebot gesorgt - an prominenten Schauspielern und bewährten Gags."<sup>139</sup> Diese beiden Aspekte, das Staraufgebot der Schauspieler, von Paul Henckels über Gustav Fröhlich bis zu Winnie Markus, und die zahlreichen komischen Situationen, die die Darsteller durchleben, bestimmen in der Tat den Film in wesentlichen Teilen. Dabei rücken die sogenannten Gags den Film immer wieder in Schwanknähe: so z.B. wenn die wütende Eva eine Flasche auf den Boden knallt und dabei unbeabsichtigt den Fuß des Managers Camillo Brause trifft oder wenn die beiden Schwerenöter Max und Eugen Schröter beide angetrunken ins Bett der begehrten Yvonne springen, die dort allerdings nicht mehr weit, so daß Großvater und Enkel unsanft aufeinander-

---

<sup>135</sup> Die Neue Zeitung, München, 9.8.1949.

<sup>136</sup> Ebenda.

<sup>137</sup> Vgl. Der neue Film, Wiesbaden, 10.5.1949.

<sup>138</sup> Die Neue Zeitung, Hamburg 10.5.1949.

<sup>139</sup> Die Neue Zeitung, München, 9.8.1949.

prallen. Solche Szenen gehörten zum Standardrepertoire eines Komödientenschwanks, wie ihn auch die Drehbuchautoren Rolf Meyer und Bobby E. Lüthge mehr als einmal vor 1945 verfaßt hatten.

Komischen Einlagen dieser Art stehen jedoch auch andere Gestaltungsmittel gegenüber, vor allem in der Charakterisierung der Figuren sowie in der filmästhetischen Organisation des gesamten Handlungsablaufs. Hier zeigen sich deutliche Einflüsse der amerikanischen Komödie, der sogenannten Screwball-Comedy, ein Aspekt, der in der zeitgenössischen Pressekritik nicht so deutlich gesehen wurde. Der Typ der amerikanischen Screwball-Comedy wurde in den 30er und 40er Jahren entwickelt, vor allem die Namen der Regisseure Howard Hawks und Frank Capra sind hier zu nennen. Der letztere kreierte mit dem ähnlich klingenden Titel *IT HAPPENED ONE NIGHT* (1934) eine der ersten Komödien dieser Gattung. Vor allem die folgenden Stilmerkmale sind es, die *DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE* als von der Screwball-Comedy beeinflusst zeigen.<sup>140</sup>

Zu Beginn des Films werden mehrere Handlungsstränge entwickelt. Dabei gibt es zunächst zwei Hauptlinien: einmal diejenige um den alten Max Schröter und den Enkel Eugen, die beide um die Gunst der jungen Yvonne buhlen. Zum anderen die Handlungslinie Paul Schröter, um die herum sich weitere Handlungsstränge spinnen: Paul hilft seinem Freund Franz Bauer, die LKW-Ladung nach Hamburg zu bringen. Franz Bauer selbst muß in Hamburg außerdem noch eine wichtige Ringkampfeisterschaft bestehen. Die junge Lucie, die Franz unterwegs kennen- und liebenlernt, behindert in dieser Hinsicht seine Erfolgsaussichten, da sie ihn zu sanft und versöhnlich stimmt. Dagegen bemüht sich der Franz hinterhereilende Manager Camillo Brause, Franz in Form, das heißt zornig zu halten. Als weiterer Handlungsstrang, der sich zur eigentlichen Hauptlinie entwickelt, kommt hinzu, daß Paul die junge Eva kennenlernt, die wiederum von ihrem Vater mitsamt Onkel verfolgt wird. Diese verschiedenen Handlungsstränge werden in Form von szenenweise ineinander geschnittenen Parallelmontagen vorgetragen. Dadurch "passt viel auf einmal", und der Film legt über weite Strecken ein beachtliches Tempo vor. Wie in der klassischen Screwball-Comedy werden die verschiedenen Handlungsstränge am Ende wieder zusammengeführt.

Ein weiteres typisches Merkmal der amerikanischen Komödie jener Jahre im Unterschied zum traditionellen deutschen Lustspiel bestand in der Typisierung und Profilierung vieler Nebenfiguren. So auch in *DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE*: neben den Hauptpersonen Paul, Max und Eugen Schröter sowie Eva gewinnen vor allem Yvonne Rödern und Franz Bauer, der massiv und etwas dummlich den starken Mann spielt, Profil. Aber auch der Ringkampfmanager Camillo Brause als nicht unterzukriegender, großschnäuziger Promotor, Evas ge-

---

<sup>140</sup> Vgl. zur Screwball-Comedy: Ulrich Kurowski, *Lexikon Film*, München 1973, S. 130ff; Liz-Anne Bawden (Hg.), *rororo Film Lexikon*, Bd.2, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 587ff.

schäftstüchtiger Vater sowie ein immer die Ruhe bewahrender Polizist - die Reihe ließe sich fortsetzen - sind als eigenständige Charaktere typisiert.



DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE, Winnie Markus (Bva) und Gustav Frohlich (Paul Schroter)

Doch in der Typisierung der Figuren zeigt sich gleichzeitig auch wieder eine Differenz zum amerikanischen Vorbild. Wenn es für die amerikanischen Filme dieser Gattung der 30er und 40er Jahre als typisch galt, daß "die weiblichen Hauptfiguren (...) selbstbewußt und energisch, auch eigensinnig bis zum Exzentrischen" waren,<sup>141</sup> so gilt dies für die Frauenfiguren in DIESE NACHT VERGESST ICH NIE nur sehr eingeschränkt: am ehesten noch für Yvonne, für Lucie ganz und gar nicht und Eva, die wichtigste Frauenfigur, erscheint nur anfangs etwas störrisch und eigensinnig. Doch nach wenigen Minuten versorgt sie Paul, der aufgrund eines Mißverständnisses mit Handschellen gefesselt wurde, mit Zigaretten, Obst usw. Wenn sie sich im folgenden noch das eine oder andere Mal von Paul abwendet, dann nur, weil sie wieder einmal etwas verwechselt. Aber im Grunde ist sie sehr schnell eine fürsorgliche Frau, die nur noch den geliebten Paul bzw. dessen Treue im Auge hat. In das letzte Drittel des Films mischen sich in diesem Zusammenhang mehr und mehr sentimentale Szenen, etwa wenn Paul und Eva bei Mondenschein vor einer Fischerhütte sitzen und auf einer Bank Händchen halten oder wenn sich Eva in der Schlussszene aus unglücklicher Liebe und in Sorge um ihren Paul, den sie als Ringkämpfer in der Arena wähnt, in Tränen aufgelöst auf ihr Bett wirft. Doch Paul kommt hinzu und erlöst sie, indem er sie zum Traualtar führt. Diesen Weg zum Glück deutet der Film auch für die beiden anderen jungen Frauen Yvonne und Lucie an.

So dokumentiert der erste nach dem Ende der britischen Vorzensur hergestellte Spielfilm der JFU sowohl ein Anknüpfen an einige alte "Rezepte" des deutschen Unterhaltungsfilms zur Zeit des Nationalsozialismus samt einer personellen Kontinuität als auch den Versuch, erfolgreiche Vorbilder des amerikanischen Unterhaltungskinos zu imitieren. Auf das spezifische Frauenbild, das in DIESE NACHT VERGESST ICH NIE - in Abweichung von der Screwball-Comedy - entworfen wird, soll an späterer Stelle noch eingegangen werden. Zunächst möchte ich noch DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND, die fünfte Produktion der JFU, in die Untersuchung einbeziehen.

#### Zunächst eine Inhaltsangabe

In einem Heideort leben die junge Hilfslehrerin Regine und ihr Verlobter Gerhardt, Sekretär beim Kreisdirektor. Der strebsame junge Mann wohnt bei seiner Mutter, einer ordnungsliebenden, ehrgeizigen und selbstgerechten Frau. Der korrekte und genau vorgeplante Lebensablauf, den Gerhardt und seine Mutter pflegen, ist Regine fremd, sie leidet unter mangelnder Spontaneität und Ausgelassenheit.

Als sie wieder einmal ihre Schulklasse in die Heide geführt hat, begegnet sie dem unkomplizierten Vagabunden Hannes, einem jungen Naturburschen und wahren Don Juan. An einem Sonntag holt Hannes Regine mit einer "ausgeliehe-

<sup>141</sup> Ulrich Kurowski, a.a.O., S. 130.

nen" Kutsche ab, nötigt sie sanft zu einer Ausflugsparterie in die Heide und jagt mit ihr durch die Landschaft. Die junge Frau verliebt sich im Laufe des Tages in den charmanten Naturburschen, und sie verbringen die Nacht zusammen. Regine möchte für immer mit Hannes zusammenbleiben, und auch ihre Stelle in der Schule will sie sofort aufgeben. Doch für Hannes ist Regine nur ein Abenteuer unter vielen. Als sie schließlich sieht, daß er sich schon wieder einer anderen zugewandt hat - einer Gutsbesitzerin, der er auch die Kutsche entwendet hatte -, will sie vor Verzweiflung in den Freitod gehen. Doch Gerhardts Mutter, die ihren durch die Ereignisse ebenfalls aus der Bahn geworfenen Sohn sucht, kommt hinzu und kann Regine zurückhalten. Gerhardt, der mit seinem Motorradgespann unterwegs ist, trifft derweil Hannes. Es kommt zur Auseinandersetzung zwischen den beiden, und der Vagabund macht Gerhardt deutlich, daß Regine doch nur ihn liebe. Die junge Frau, die wieder den Weg zurück in ein geordnetes Leben gefunden hat, wird bald von ihrer Schulkasse zu einem früher versprochenen Heideausflug abgeholt. Dort trifft sie Gerhardt, der als "neuer Schüler" nun auch dazu lernen möchte. Hannes aber zieht es wieder in die Ferne.

In DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND dominiert das dörfliche Milieu, es wird viel gewandert, geritten und mit der Kutsche gefahren; in zahlreichen Außenaufnahmen werden Naturschönheiten der Lüneburger Heide gezeigt. Den Hauptanteil an dieser zwar schönen, aber nicht verkitschten Naturphotographie dürfte bei dem Kameramann Arndt von Rautenfeld gelegen haben, der nach verschiedenen Kultur- und Dokumentarfilmen seinen ersten Spielfilm drehte. "Man merkt die Freude des Kulturfilmmanne am Motiv", wie ein Beobachter des Films notierte.<sup>142</sup> Der Regisseur selbst, Albert Benitz, der ebenfalls seinen ersten Spielfilm inszenierte, hatte gleichfalls Erfahrung in der Naturphotographie: als Kameramann von Luis Trenker und Arnold Fanck hatte er in zahlreichen Bergfilmen die Kamera geführt.

Doch die Naturphotographie ist nur ein Aspekt des Films. Das von Rolf Meyer und Ernst Keienburg verfaßte Drehbuch, gibt eine Handlung und Figuren vor, die den Film - und auch seine Rezeption - entscheidend prägten. Es ist vor allem die Geschichte einer jungen Hilfslehrerin und ihres Verlobten, in deren ordentliche Kleinstadtwelt ein attraktiver Vagabund einbricht. Auch wenn man in dem Film DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND bemüht war, alle direkten Zeitbezüge wie Trümmer, Kriegsheimkehrer usw. zu vermeiden, so müssen die Figuren des Films doch vor dem Hintergrund der zeitgenössischen gesellschaftlichen Probleme betrachtet werden. Dies wurde auch in der damaligen Rezeption erkannt. Der Evangelische Filmbeobachter beschrieb den realen Hintergrund in diesem Zusammenhang folgendermaßen: "Das ist doch heute die Situation: Wir haben in Deutschland das schwere Problem der herumwandernden Jugend. Die Landstraßen, Auffanglager und Wartesäle sind immer noch voll von ihr. Staat,

---

<sup>142</sup> Der neue Film, Wiesbaden 1949, Nr. 33, S. 9.

Sozialbehörde, Parteien und Kirchen versuchen alles, um mit dieser Eiterbeule fertig zu werden. Der Dokumentarfilm 'Asylrecht' zeigt in erschütternden Szenen das Gesicht dieser 'verlorenen Generation'. Kein Kino will ihn spielen, kein Publikum sehen".<sup>143</sup> Die Vagabundenfigur in DAS FRÄULIEN UND DER VAGABUND unterscheidet sich allerdings recht gründlich von dem "Gesicht der 'verlorenen Generation'", wie es der Filmbeobachter nennt. In dem Film-Vagabunden präsentiert sich eine Melange aus romantischem Wandervogel und unbeschwerterem Draufgänger, das Lippenbärtchen, das er trägt, läßt an Clark Gable erinnern. Ein Kritiker sprach von einem "leicht amerikanisierten Heideschürzenjäger."<sup>144</sup> Die hier verantwortlich Filmschaffenden, an erster Stelle sind der Produzent und Drehbuchautor Rolf Meyer sowie der Co-Autor Ernst Keienburg zu nennen, wollten eben keine Auseinandersetzung mit einem gesellschaftlichen Problembereich führen, sondern diesen lediglich ausbeuten: die in der Realität keineswegs frei gewählte und angenehme Haltlosigkeit der herumwandernden Jugend erscheint in Gestalt des Film-Vagabunden als eine naturverbundene und attraktive Freiheit, die vor allem erotische Abenteuer verspricht.

Daß Rolf Meyer mit diesem Film bewußt auf Erotik spekulierte, macht auch ein Brief des Produzenten an den Verleiher Schorcht deutlich. Meyer spricht sich zunächst gegen eine "Löns-Ideologie" in der Ankündigung des Films aus und begründet dies so:

"Ich weiß zwar, daß die Lönsvorstellung mit Jägerhut und Gamsbart und mit 'grün ist die Heide' und mit blonder Förstertochter für gewisse Menschen den immerwährenden Anreiz bietet. Auf der anderen Seite aber gibt es ebenso viele Leute, die von diesem Klischee allmählich genug haben (...). Dieser kleine Film wird seine Wirkung von einer ganz anderen Seite her auf das Publikum ausüben und zwar aufgrund seiner starken Erotik der jungen Menschen, die immer viel Kredit beim Publikum haben und schließlich der einmalig schön fotografierten Natur (...)." <sup>145</sup>

Die "starke" Erotik, die der Film vor allem in der Figur des romantisierten und verkitschten Vagabunden transportierte, rief jedoch nicht die Reaktionen hervor, die Meyer sich erhofft hatte. Während das Publikum bei der Hamburger Uraufführung noch herzlich applaudiert haben soll, stieß der Film andernorts auf schnelle und zum Teil heftige Ablehnung. In Berlin waren Publikum und Pressekritik sich anscheinend einig: "So geht es nicht weiter ins Niveaulose. Diesmal hat das abstruse Drehbuch erst mal einen Vagabunden konstruiert, einen eroto-

---

<sup>143</sup> Evangelischer Filmbeobachter, Nr. 22, 1950, S. 11.

<sup>144</sup> Der neue Film, Nr. 33, 1949, S. 9.

<sup>145</sup> Schreiben Meyers an Schorcht vom 7.9.1949, in: JFU 587. In der Einschätzung des Stoffes GRÜN IST DIE HEIDE - Erstverfilmung 1932 - ging Rolf Meyer allerdings fehl: Das Remake aus dem Jahre 1951 wurde ein großer Publikumserfolg. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß die Dreharbeiten dieses Filmes von der JFU in der Lüneburger Heide technisch betreut wurden.

manischen Nachfahren der Knulp und Lampioon. Und dieser antiquierte Kotzpropfen, wie der Berliner den unausstehlichen Typ drastisch aber sehr aufrichtig aburteilt, schnorrt herum und nascht die Mädchen am laufenden Bett. Als er bei der vierten Jungfrau auf der Bettkante flüstert: 'Kennst Du mich überhaupt?', ist der hämische Jubel ringsum nicht zu halten (...). Die Leute waren wundervoll (...). Hier wischte das Publikum, frühzeitig angekichert, das schleichende Gift des Superkitsches radikal, unnachtsichtig und richtig lachend von der Leinwand."<sup>146</sup>



DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND, Eva-Ingeborg Scholz (Regine) und John Pauls-Harding (Vagabund Hannes)

Doch die intendierte Erotik stellte sich noch aus einem anderen Grund als problematisch dar: verschiedene gesellschaftliche Gruppen und Institutionen fanden diese Erotik keineswegs nur albern, sondern sahen das sittliche Empfinden gefährdet.<sup>147</sup> Der katholische "Filmdienst", herausgegeben von der Hauptstelle für Bild- und Filmarbeit in den deutschen Diözesen, widmete sich in seiner Ausgabe Nr.44 vom 2.12.1949 dem Film DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND. Der "Filmdienst" riet in einer scharf formulierten Stellungnahme von dem Besuch

<sup>146</sup>Die Neue Zeitung, Berliner Ausgabe vom 28.1.1950

<sup>147</sup>Der Film hatte im Oktober 1949 die "Freiwillige Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft" (FSK) ohne Schnittauflagen passiert. Zur FSK ausführlicher in Kapitel 3.4

des Films ab. Der Hauptvorwurf bestand in der Propagierung der "freien Liebe" und in dem "sittlich verderblichen Einfluß auf die Jugend"<sup>148</sup> Auch die evangelische Kirche sprach sich gegen den Film aus.<sup>149</sup> Weiterhin untersagte die Regierung des Saarlandes die öffentliche Vorführung des Filmes auf ihrem Hoheitsgebiet. "Begründung: Die Filmhandlung zeigt ein derart unmoralisches Verhalten des Filmhelden, daß er geeignet ist, entsittlichend zu wirken. Auch die im Film sehr deutlich hervorgehobene lockere Auffassung von Verlobtentreue der jungen Lehrern muß heftigen Widerspruch, insbesondere der Frauen, hervorrufen. Gleichzeitig wird ohne Zweifel das Ansehen der weiblichen Lehrpersonen stark beeinträchtigt werden ( )"<sup>150</sup> Der Schorcht-Verleih bemerkte dazu, "dass die Theaterbesitzer in den meisten Fällen gar nicht abwarten, ob irgendwelche boykottartigen Weiterungen eintreten würden, sondern dass sie den Film im Gegenteil zunächst von sich aus dem Spielplan nehmen, bzw. - dass sie, um eventuelle Schwierigkeiten mit der Kirche zu vermeiden - die Terminierung verschieben."<sup>151</sup> Einige Theaterbesitzer lehnten den Film auch aus eigener Überzeugung ab, wie ein Herr aus Würzburg, der meinte, daß es "andere und dankbarere Themen als die 'freie Liebe'" gäbe, nämlich "zu der seelischen und sittlichen Wiedergeburt unseres Volkes beizutragen."<sup>152</sup>

Wenngleich nichts darauf hindeutet, daß der Film DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND ohne die genannten boykottartigen Eingriffe ein Publikumserfolg geworden wäre, so haben diese Eingriffe doch dazu beigetragen, daß der Film zum größten finanziellen Mißerfolg der JFU wurde. Die Art und Weise, wie dieser Film bei repräsentativen Institutionen des öffentlichen Lebens, teilweise auch auf Regierungsseite sowie von Filmtheaterbesitzern rezipiert wurde, ver-

<sup>148</sup> Der "Filmdienst" unterzog alle laufenden Filme einer Bewertung mit Noten und Ziffern von 1-4. Filme von deren Besuch abgeraten wurde - Mitglieder der katholischen Filmliga verpflichteten sich dies einzuhalten - erhielten die Note 3 bzw. 4. Note 3, die für DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND vergeben wurde, besagte "(3) = Abzuraten. Der Film übt durch seine Gesamttendenz oder durch zahlreiche Einzeldarstellungen einen sittlich oder religiös gefährdenden Einfluß auf den Durchschnitt der Filmbesucher aus, welche auch durch gute Leistungen oder Darstellungen oder Tendenzen nicht ausgeglichen sind." In Filmdienst, Hinweise für den Filmbesuch, November 1948, herausgegeben von der Kirchlichen Hauptstelle für Bild- und Filmarbeit, Köln-Lindenthal. Das Mitteilungsblatt wurde allen Diözesen, Pfarrern, vielen Zeitungsredaktionen und auch Filmtheatern zugeleitet mit der Bitte, ihre Praxis entsprechend auszurichten. Rolf Meyer sah in dem Vorgehen des "Filmdienstes" einen Angriff auf das Grundrecht der freien Meinungsäußerung und tat seine Absicht kund, den "Filmdienst" wegen Geschäftsschädigung zu verklagen. Dazu kam es jedoch nicht. Vgl. Rolf Meyer, Es geht um die Pressefreiheit, in Mannheimer Morgen vom 20. 1. 1950.

<sup>149</sup> Vgl. Evangelischer Filmbeobachter Nr. 22, 1950, S. 11.

<sup>150</sup> Abschrift eines Schreibens der Regierung des Saarlandes vom 9. 2. 1950 an einen Filmverleih in JFU 348.

<sup>151</sup> Schreiben des Schorcht-Filmverleih an die JFU vom 20. 3. 1950, in JFU 348.

<sup>152</sup> Schreiben des Theaterleiters Fritz Kucht an Rolf Meyer vom 13. 2. 1950, in JFU 346.

deutlichen ein gesellschaftlich-kulturelles Klima, das von großer Unsicherheit und Sorge gegenüber dem "richtigen" Lebensweg vor allem junger Menschen geprägt ist. In den Stellungnahmen scheint der Wunsch durch, ein Film solle lieber ein "positives" Beispiel der Lebensführung zeigen.

Wie bedrohlich die "freie Liebe" auf die konservativen Kritiker des Films gewirkt haben muß, wird erst vollends klar, wenn man sich die Handlungsführung und vor allem die Entwicklung der weiblichen Hauptfigur genauer ansieht. Denn diese argumentieren letztlich gegen das, was die zitierten Kritiker für "freie Liebe" hielten. Die junge Hilfslehrerin Regine gerät ja durch ihr Abenteuer mit dem Vagabunden in höchste Gefahr. "In dem tragischen Zusammenbruch ihrer Gefühle, ist es nur Gerhardts Mutter, die das Schlimmste verhütet."<sup>153</sup> Durch diese Frau, die strengste Vertreterin der Ordnung im Film, wird Regine auf den rechten Weg zurückgebracht, nicht zuletzt durch den Hinweis, daß Gerhardt sie brauche. Die "freie Liebe" läßt sich, so die Moral des Films, für die junge Frau eben nicht verwirklichen. Nachdem Regine sich über ihren rechten Weg klar geworden ist, sagt sie zu dem Vagabunden Hannes: "Du bringst die Menschen aus der Ordnung, das ist nicht gut (...). Ein Fräulein kann 'mal einen Tag durch die Heide ziehen, und ein Vagabund kann 'mal einen Tag zu Hause bleiben, aber nicht länger." Die beiden Verlobten Gerhardt und Regine sind zum Schluß jeweils auf ihre Art "geheilt", so daß dem Glück in der ehelichen Zweisamkeit nichts mehr im Wege steht. Aufschlußreich ist auch, daß im Laufe des Films immer weniger Regines Interessen und Bedürfnisse ihr Handeln bestimmen und stattdessen eine "Versorgungsmentalität" in den Vordergrund tritt. Erst will sie für Hannes alles aufgeben, auch ihren Beruf, denn sie hat "einen Menschen gefunden, der mich ganz und gar braucht." Später gewinnt sie neuen Lebenssinn und Hoffnung, indem sie sich um Gerhardt kümmert. Wenn der Film für etwas argumentiert, dann ist es diese "Versorgungsmentalität" der jungen Frau sowie die Rückkehr in eine verständnisvollere, aber doch traditionelle eheliche Paarbeziehung. Doch allein die Tatsache, daß etwas, was man für "freie Liebe", also nicht gesellschaftlich sanktionierte "Liebe" hielt, auf der Leinwand gezeigt oder besser angedeutet wurde, war offensichtlich so dominant und erschien vielen als derart bedrohlich, daß demgegenüber die Entwicklung der weiblichen Hauptfigur und mit dieser die Schlußmoral des Films nicht wahrgenommen wurde.

Abschließend soll noch einmal die Entwicklung der Regine in DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND und auch diejenige von Eva, der Hauptdarstellerin in DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE, vor dem Hintergrund realer gesellschaftlicher Prozesse im Nachkriegsdeutschland betrachtet werden. In beiden Filmen fällt auf, daß die weiblichen Hauptfiguren sich im Verlauf der Handlung zunehmend zu fürsorglichen, ausschließlich um das Wohl "ihrer" Männer besorgten Wesen entwickeln. Eigene Interessen und Bedürfnisse treten demgegenüber

---

<sup>153</sup> Inhaltsangabe des Films, die die JFU verfaßte, in: JFU 346.

völlig in den Hintergrund. Der Versuch, eigenen Bedürfnissen zu folgen und in diesem Zusammenhang aus der traditionellen Ordnung auszubrechen, bringt in einem Fall die junge Frau sogar in Lebensgefahr.

Diese Rollenzuweisung, die im Film als glücklich machend beschrieben wird, zeigt deutliche Bezüge zu derjenigen, wie sie sich in der realen gesellschaftlichen Entwicklung vom Kriegsende bis in die 50er Jahre darstellt. Nachdem zunächst viele Frauen schon in den letzten Kriegsjahren "Männeraufgaben", etwa in der Rüstungsproduktion übernommen hatten, waren nach der militärischen Niederlage die "patriarchalisch-autoritären Ideologie- und Organisationsmuster (...) weitgehend zusammengebrochen, ein Großteil der Männer nicht zu Hause (gefallen, verschollen, kriegsgefangen, untergetaucht, unterwegs), arbeitslos, 'aus der Bahn geworfen', moralisch verunsichert."<sup>154</sup> In dieser Situation vollzog sich eine zum Teil durch die Umstände erzwungene, vielfach als befreiend empfundene, massenhafte gesellschaftliche Emanzipation von Frauen, die in der alltäglichen Praxis das "Leben" wieder in Gang brachten, Trümmer beiseite räumten und in sogenannten Männerberufen arbeiteten. Eine soziologische Untersuchung spricht von "Hunger nach Erfahrung".<sup>155</sup> Auch in der Gestaltung ihres privaten Lebens überschritten viele Frauen traditionelle Grenzen bürgerlichen Familienlebens.

Mit der allmählichen Rückkehr vieler Männer ins gesellschaftliche Leben sowie infolge einer gewissen ökonomischen Konsolidierung nach der Währungsreform stellte sich dann zunehmend die Frage, inwieweit diese Frauen wieder in ihre traditionellen Rollen zurückkehren würden. In diesem Zusammenhang mehrte sich die Kritik an der gesellschaftlichen Emanzipation vieler Frauen, die für zahlreiche familiäre und soziale Mißstände verantwortlich gemacht wurde.<sup>156</sup> Das Ergebnis dieses Prozesses, wie es sich in den 50er Jahren darstellt, ist bekannt: es fand eine Restauration des traditionellen Rollenverhaltens statt, die den Frauen vor allem Aufgaben im Rahmen der Hausarbeit sowie der kleinbürgerlich-privaten Familienfürsorge zuwies.

Vor dem Hintergrund dieser Restauration der traditionellen Frauenrolle erscheinen die weiblichen Hauptfiguren in DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE und DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND als Projektionen dieses Prozesses: Sie zeigen, daß die Überschreitung der traditionellen Rollengrenzen auf keine verbreitete gesellschaftliche Akzeptanz stieß. Gleichzeitig dürften die Filme in diesem Zusammenhang eine prägende Wirkung gehabt haben. Es kann als sicher gelten, daß für derartige Prozesse in einer modernen Gesellschaft massenmedial

---

<sup>154</sup> Hermann Glaser, Kulturgeschichte der Bundesrepublik. Zwischen Kapitulation und Währungsreform, 1945-1948, München, Wien 1985, S. 61.

<sup>155</sup> Inge Stolten (Hg.), Der Hunger nach Erfahrung. Frauen nach '45, Berlin, Bonn 1981.

<sup>156</sup> Vgl. Angela Vogel, Familie, in: Wolfgang Benz, Die Bundesrepublik Deutschland. Geschichte in drei Bänden, Band 2: Gesellschaft, Frankfurt/M. 1983, S. 98f.

"vorgelebte" Muster und Identifikationsangebote eine erhebliche Bedeutung besitzen - der Spielfilm war zu einer Zeit, als das Fernsehen noch nicht verbreitet war, hierfür geradezu prädestiniert.

### 3. KRISE UND EXPANSION IM VERLEIHHJAHR 1949/50

#### 3.1. Die Verschlechterung der Rahmenbedingungen für die Spielfilm- auswertung

##### 3.1.1. Der Verleihmarkt 1949/50

Bis zum Herbst 1949 waren die JFU-Filme DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE (F4), DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND (F5) und DER BAGNOSTRAFLING (F6) in die Kinos gelangt und zwar wiederum über den Schorcht-Verleih.<sup>157</sup> Obwohl die Filme DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE und DER BAGNOSTRAFLING einen vielversprechenden Start hatten - die Presse prophezeigte hohe Besucherzahlen und zollte überdies F6 als "dichterschem" Film ihre Achtung<sup>158</sup> - stellte sich Ende 1949 immer deutlicher heraus, daß die Einspielergebnisse nicht den Erwartungen entsprachen. Rolf Meyer führte dies vor allem auf eine unbefriedigende Auswertung durch den Schorcht-Verleih zurück.<sup>159</sup> Schorcht wiederum machte geltend, daß sich die Situation auf dem Verleihmarkt grundlegend geändert habe und zwar sowohl durch einen Zuschauerrückgang seit dem Winter 1948/49 als auch hinsichtlich des Angebotes auf dem Spielfilmmarkt. Um Einflüsse in dieser Hinsicht beurteilen zu können, werden im folgenden Angebot und Nachfrage im Kinjahr 1949/50 kurz skizziert.<sup>160</sup>

Waren im Verleihjahr 1948/49 noch insgesamt 340 Spielfilme auf dem westdeutschen Markt gewesen, so steigerte sich diese Zahl im Verleihjahr 1949/50 auf 506. Dabei differenzierte sich das Filmangebot jetzt grob folgendermaßen: 65 (35) neuen deutschen Produktionen standen 132 (125) deutsche Reprisen gegenüber. Weitere 309 (182) Filme waren ausländischer Herkunft, davon allein 145 (64) amerikanische Filme. Die Anzahl ausländischer Filme hatte sich nahezu verdoppelt. Die Amerikaner, die über ein erhebliches Spielfilmreservoir verfügten, hatten ihren Filmexport nach Deutschland innerhalb eines Jahres sogar mehr als verdoppelt. Es ist überhört, daß der Präsident der 20TH CENTURY-FOX 1949

---

<sup>157</sup> Die Verleihverträge orientierten sich an dem alten Hauptvertrag, den Meyer mit Schorcht 1948 für die Spielfilme MENSCHEN IN GOTTES HAND (F1) und WEGE IM ZWIELICHT (F2) geschlossen hatte. Vgl. Schreiben von Schorcht an die JFU vom 22. 7. 1949, in JFU 657. Als Produzentenanteil der Verleihnahmen wurden 76% festgelegt. Damit lag die Quote für die JFU ca. fünf Prozentpunkte ungünstiger als dies für die ersten Filme der Fall war, was auf eine stärker gewordene Stellung des Verleihs gegenüber dem Produzenten hindeutet.

<sup>158</sup> Vgl. Der Spiegel vom 29. 9. 1949, S. 34.

<sup>159</sup> Vgl. Schriftwechsel zwischen Rolf Meyer und dem Schorcht-Filmverleih, in JFU 587.

<sup>160</sup> Die folgenden Angaben stammen aus Spitzorganisation der Filmwirtschaft e.V. (Hg.), Filmstatistisches Jahrbuch 1954/55, a.a.O., S. 85. In Klammern finden sich die Vergleichszahlen des vorangegangenen Verleihjahres.

verlauten ließ, "daß Westdeutschland auf dem besten Wege sei, der drittgrößte Filmmarkt der Welt zu werden."<sup>161</sup>

Die verstärkten Expansionsbemühungen insbesondere der amerikanischen Filmindustrie sind jedoch nicht nur vor dem Hintergrund eines ökonomisch interessanten Marktes zu sehen, sondern es stellt sich auch die Frage, welche politisch-rechtlichen Bestimmungen den Import ausländischer Filme nach Deutschland regelten.

Bis 1949 war der Außenhandel in den Westzonen Deutschlands im wesentlichen durch die Joint Export Import Agency (JEIA) abgewickelt und dabei auch zum Schutz der neuen deutschen Filmproduktion reguliert worden. Der Druck der ausländischen, vor allem amerikanischen Filmindustrie war bis 1949 freilich noch gering. Nachdem die Außenhandelszuständigkeit auf bundesdeutsche Behörden übergegangen war, stand der westdeutsche Filmmarkt nun allen interessierten Anbietern offen. Eine Filmimportkontingentierung, nach der die neue deutsche Filmwirtschaft ab 1949 rief und die die JEIA noch vor ihrer Auflösung vorgesehen hatte, kam unter dem Druck der Motion Picture Export Association (MPEA), einem Zusammenschluß der größten amerikanischen Filmkonzerne, auf die amerikanische Regierung nicht zustande. Lediglich ein "Gentlemen's Agreement" zwischen der MPEA und der deutschen SPIO, in dem man sich auf eine unverbindliche Einfuhrbeschränkung von ca. 200 amerikanischen Filmen pro Jahr einigte, konnte von deutscher Seite erreicht werden. Versuche einer weitergehenden, rechtlich verbindlichen Einfuhrbeschränkung scheiterten auch in der Folgezeit. "Der Grund hierfür lag insbesondere im Beitritt der Bundesrepublik zum GATT (General Agreement on Tariffs and Trade, Allgemeines Zoll- und Handelsabkommen). Das am 30.10.1947 in Genf geschlossene GATT-Abkommen (in Kraft getreten am 1.1.1948) zielte darauf, eine Wiederholung der Weltwirtschaftskrise der 30er Jahre zu verhindern. Dies sollte durch eine Intensivierung des Welthandels verbunden mit einer schrittweisen Liberalisierung des Außenhandels (u.a. Senkung der Zölle, Abbau von Exportsubventionen, Verringerung von Importbeschränkungen) der beteiligten Staaten erreicht werden. Mit ihrem Beitritt zum GATT (mit Wirkung vom 1.10.1951) hatte die Bundesregierung die freie Filmeinfuhr aus allen Mitgliedsländern akzeptiert. In Artikel IV des Genfer GATT-Abkommens (vom 30.10.1947) waren 'Sonderbestimmungen für Kinofilme' formuliert. Danach konnten Beschränkungen im Filmaußenhandel grundsätzlich aufrecht erhalten oder auch neu eingeführt werden. Jedoch sollten solche Beschränkungen nur noch in Form von Spielzeitkontingenten (Quota-Regelung) fortgesetzt oder umgewandelt werden. Das Mittel, den heimischen Filmmarkt vor

---

<sup>161</sup> Johannes Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik, Pfaffenweiler 1989, S. 565. Die folgenden Angaben stützen sich im wesentlichen auf Johannes Hauser, a.a.O., S. 561-572.

der 'Überschwemmung' durch ausländische Filme zu schützen, bestand somit nur in einer von der jeweiligen Regierung zu bestimmenden Quota-Regelung "<sup>162</sup>

Eine solche Quota-Regelung wurde ab Ende 1949 in der Bundesrepublik lebhaft diskutiert, die neuen deutschen Filmproduzenten machten sich verständlicherweise zum Fürsprecher einer solchen Regelung. Im Jahre 1951 erubrigte sich schließlich eine solche per Gesetz zu erlassende Kontingentierung, denn die Bundesrepublik akzeptierte im Frühjahr dieses Jahres bei den Zollzugeständnisverhandlungen in Torquay in einer Fußnote zu Gebrauchszolltarif Nr. 37 08' eine Mindestquote deutscher Filme von 27%. Dieser 27-prozentige Quotaschutz brauchte von der Bundesregierung aber nicht per Gesetz erlassen zu werden, weil der Anteil deutscher Filme inklusive Reprisen in der fraglichen Zeit noch stets hoher lag.<sup>163</sup> So bleibt festzuhalten, daß die unter Führung der USA angestrebte und von der Bundesregierung akzeptierte Liberalisierung und Neuordnung der internationalen Wirtschaftsbeziehungen dazu beitrug, daß ab 1949/50 ein beträchtlicher ökonomischer Druck auf den Filmmarkt in der Bundesrepublik entstand.

Doch nicht nur die Quantität der Filme war ausschlaggebend, denn vor allem die amerikanischen Filmgesellschaften wählten jetzt "aus den großen Filmstaffeln der letzten Produktionsjahre die besten Streifen für den Export aus, ersetzte(n) fortan die zum Teil noch üblichen deutschsprachigen Untertitelungen durch deutschsprachige Synchronisationen und propagierten diese Filme mit einer der amerikanischen Wirtschaft entsprechenden Grosszügigkeit, die in Deutschland nur in der Werbung der 'UFA' ihresgleichen fand. Die besondere Sorgfalt widmete man dem Ausbau eines gut organisierten Verleihapparates "<sup>164</sup>

War der Spielfilmmarkt in Westdeutschland etwa ein Jahr nach der Währungsreform für ausländische Filmgesellschaften interessant geworden und das Filmangebot dementsprechend sprunghaft gewachsen, so stieg die Anzahl der Kinobesuche keineswegs in dem gleichen Maße. Aufgrund der allgemeinen Geldknappheit ging die Besucherzahl in der ersten Zeit nach der Währungsreform bis etwa Anfang 1949 sogar leicht zurück von insgesamt 460 Millionen Besuchen 1947 auf 443 Millionen 1948 (pro Kopf von 9,9 auf 9,1 Besuche im Jahr). Danach stieg der Besuch langsam wieder an, aber noch 1950 wurden lediglich 9,7 Besuche pro Kopf im Jahr registriert, die 487 Mill. Besuchen insgesamt entsprachen.<sup>165</sup> So stand also im Verleihjahr 1949/50 die in etwa gleiche Besucherzahl wie 1948/49 ca. 50% mehr Filmen gegenüber, die neben zahlreichen Reprisen zu etwa 2/3 ausländischer Herkunft waren und viele Spitzenproduktionen umfaßten. Die neue deutsche Produktion mußte sich nun auf einem konkurrenzstarken "Überange-

---

<sup>162</sup> Johannes Hauser, a a O., S. 568f.

<sup>163</sup> Vgl. Oskar Kalbus, Die Situation des deutschen Films, Wiebaden 1956, S. 60.

<sup>164</sup> Wolfgang Nerlich, a a O., S. 117.

<sup>165</sup> Vgl. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e V (Hg.), Filmstatistisches Jahrbuch 1954/55, a a O., S. 111.

botsmarkt" behaupten Innerhalb der Dreigliederung der deutschen Filmwirtschaft (Produktion-Verleih-Filmtheater), der die vertikale Konzentration ja untersagt war, hatten hier die neuen Produzenten die schwachste Position Besonders die großen Filmverleihe konnten von den zahlreichen ausländischen Filmen sowie den für sie kostengünstigen Reprisen, für die sie in der Regel nur Kopien- und Vertriebskosten aufbringen mußten, profitieren Der Marktlage entsprechend änderte sich auch die Praxis der Filmtheaterbesitzer, keineswegs zu Gunsten der deutschen Produzenten "Angeregt durch das dauernd wachsende Filmangebot sicherten sich die Filmtheater gegen den sinkenden Filmbesuch in der Weise, dass sie bestrebt waren, ihr Programm abwechslungsreich zu gestalten und dabei mehr Filme abschlossen, als sie je spielen konnten Sie gingen zum zweimaligen Wechsel in der Woche über und beschränkten zu alledem die Zahl der taglichen Vorstellungen auf zwei, höchstens drei Die Folge davon mußte sein, dass jedem Film, dem es bei dem grosser werdenden Überangebot überhaupt noch gelang, Abschlüsse zu erhalten, nur für wenige Vorstellungen Spielmöglichkeiten offenstanden" <sup>166</sup>

Die statistischen Angaben über die Entwicklung von Angebot und Nachfrage auf dem deutschen Spielfilmmarkt stützen im wesentlichen die eingangs genannten Aussagen des Verleihers Schorch <sup>167</sup> Ab dem Verleihjahr 1949/50, gut ein Jahr nach der Währungsreform, als erkennbar geworden war, daß die westdeutsche Wirtschaftslage sich stabilisierte, und als die politischen Voraussetzungen für einen liberalisierten Markt geschaffen worden waren, nahm der westdeutsche Spielfilmmarkt den Charakter eines sogenannten Überangebotsmarktes an Es fand ein Verdrängungswettbewerb statt, bei dem vor allem die US-amerikanischen Major Companies eine starke Stellung hatten Diese Bedingungen galten allerdings nicht nur für den deutschen Verleihmarkt Im europäischen Vergleich standen die neuen deutschen Filmproduzenten in der Bundesrepublik mit den genannten Problemen keineswegs allein dar, denn die vergleichbaren Marktanteile der französischen, englischen und italienischen Filme in ihren Binnenmärkten lagen zur gleichen Zeit ebenfalls deutlich unterhalb von 50% <sup>168</sup> Daß die deutschen Filmproduzenten besonders laut die "Überschwemmung" des deutschen Marktes mit ausländischen Produktionen beklagten, mag auch daran gelegen haben, daß die deutsche Filmwirtschaft vor 1945 jahrelang unter besonderen protektionistischen Bedingungen gearbeitet hatte, durch die sie gegenüber einer ernsthaften internationalen Konkurrenz weitgehend abgeschirmt gewesen war Der etwa ein

<sup>166</sup> Wolfgang Nerlich, a a O , S 117

<sup>167</sup> Schorchs Angabe, daß ein Zuschauerückgang eingesetzt habe, kann relativ verstanden werden in etwa gleiche Zuschaueremengen verteilten sich auf eine gestiegene Anzahl von Filmtheatern Vgl Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e V (Hg), Filmstatistisches Jahrbuch 1954/55, a a O , S 90

<sup>168</sup> Vgl Oskar Kalbus, Die Situation des deutschen Films, a a O , S 60

Jahr nach der Währungsreform einsetzende Konkurrenzdruck auf dem Verleihmarkt wurde so von der westdeutschen Filmwirtschaft, insbesondere den Filmproduzenten als eine anormale Zumutung angesehen, gegen die man von Seiten des Staates Schutz verlangte.

### **3.1.2. Die Defa-Austauschfilme vor dem politischen Hintergrund in Westdeutschland 1949/50**

Wenn die Auswertungsbedingungen für neue westdeutsche Spielfilme ab 1949/50 schwieriger wurden, so gilt dies in noch stärkerer Weise für die Defa-Austauschfilme, die die JFU bzw. die von ihr ermächtigten Verleihe in der britischen Zone und dem britischen Sektor von Berlin auswerten konnten. Insgesamt waren es sechs Austauschfilme, deren Einspielergebnisse die JFU im wesentlichen für sich verbuchen konnte: Die Filme RAZZIA, AFFÄRE BLUM, und DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES FRIDOLIN B. waren noch von der britischen Militärzensur freigegeben worden. Die folgenden Defafilme DIE KUCKUCKS, DER BIBERPELZ und DER KAHN DER FRÖHLICHEN LEUTE gelangten 1949 bzw. Anfang 1950 in die Bundesrepublik.

Nachdem die alliierte Kontrolle über den Filmaustausch weggefallen war, regelten die JFU und die Defa ihre Geschäftsbeziehungen in diesem Bereich neu: war ihnen vorher eine Gewinnbeteiligung bzw. -verrechnung untersagt worden, so sollte nun eine anteilmäßige Beteiligung für die Defa festgestellt werden.<sup>169</sup> Der Hintergrund war der, daß die Defa die JFU-Filme F5-F7, für die sie ihrerseits schon drei Filme geliefert hatte, nicht mehr einsetzen wollte. Die JFU konnte so ca. 60 Kopien ihrer Filme (20 je Film) sparen und leistete dafür als Ausgleichszahlung an die Defa eine Gewinnbeteiligung von 25%-30% je in der britischen Zone ausgewertetem Defa-Film.<sup>170</sup> Abgesehen von AFFÄRE BLUM - der Film RAZZIA fiel nicht unter diese Regelung - stellte sich diese Gewinnbeteiligung aber als bedeutungslos heraus: Während die ersten Defa-Austauschfilme, namentlich RAZZIA und AFFÄRE BLUM, die bereits im Verleihjahr 1948/49 eingesetzt werden konnten, recht gute Publikumserfolge waren, so "versagten" alle weiteren Austauschfilme auf dem westdeutschen Markt - keiner dieser Filme spielte mehr als 15.000,- DM für die JFU ein! Die Gründe für die schlechten Einspielergebnisse im Westen lagen - neben den allgemein schwierigen Auswertungsbedingungen im Zusammenhang des vermehrten Angebots an Spielfilmen - in dem politischen Klima begründet, wie es sich ab 1949/50 deutlich abzeichnete. Dies läßt sich anhand des Defa-Spielfilms DER BIBERPELZ veranschaulichen.

---

<sup>169</sup> Vgl. Aktennotiz vom 16.3.1950, in: JFU 537.

<sup>170</sup> Vgl. Schreiben der Defa an die JFU vom 16.3.1950, in: JFU 537.

Zum besseren Verständnis folgt zunächst eine kurze Inhaltsskizze des Films, der eine Satire auf das wilhelminische Deutschland ist

"Mutter Wolfen arbeitet hart als Waschfrau, weil sie es mit ihren Töchtern zu etwas bringen will Sie glaubt aber, ihr Ziel mit Arbeit allein nicht erreichen zu können und unternimmt kleinere Diebereien, bei denen sie sogar von der einfältigen Justiz ungewollt unterstützt wird, die, anstatt sich um gemeldete Diebstahlsangelegenheiten zu kümmern, nach reichs- und kongisfeindlichen Elementen' fahndet Mutter Wolfen findet so ihre Lebensweisheit bewahrheitet 'man muß sehen, wie man durchkommt und darf sich nur nicht erwischen lassen' "171

Zunächst war vorgesehen, daß der Schorcht-Verleih den Film auswertete Nach einer ersten Besichtigung des Films lehnte Schorcht laut Meyer die Auswertung des Films jedoch kategorisch ab, vor allem da er das Filmende als unbefriedigend ansah Schorcht befürchtete bei dem Film auch Widerstände der Theaterbesitzer und versprach sich letztlich keinen nennenswerten Gewinn<sup>172</sup> Auch Meyer meinte, daß es sehr schwer sei, "solche Filme mit sozial-problematischem Inhalt bei den Kinobesitzern unterzubringen"<sup>173</sup> Der JFU-Chef bemühte sich dann um einen anderen Verleih, um das Beste aus dem nun schon getauschten Film herauszuholen Schließlich übernahm der National-Filmverleih, mit dem Meyer ab Ende 1949 zusammenarbeitete, die Auswertung Meyer versuchte aber weiterhin, die Defa dazu zu bewegen, den Film vor allem in der Schlußszene zu entschärfen Die Defa erklärte sich hierzu auch bereit, und der Regisseur Erich Engel arbeitete den Schluß des Films um<sup>174</sup> Wegen der Umarbeitung stoppte der National-Filmverleih derweil die Verhandlungen mit den Theaterbesitzern

Im Juni 1950 wurde der Film schließlich in der britischen Zone aufgeführt, konnte aber kaum Zuschauer gewinnen Dies lag aber auch nicht nur an dem Film selbst, sondern schlicht daran, daß es ein Film der ostdeutschen Defa war In einem Auswertungsbericht der JFU hieß es "( ) im ubrigen sind nach den Erfahrungen der letzten Monate Defa-Filme kaum zu terminieren, da bereits das Publikum gegen die Aufführung derartiger Filme Stellung nimmt und den Theaterbesitzern, was fruher nie geschehen, Briefe zugehen laßt "175 Der National-Filmverleih versuchte dieser Stimmung in der Bevölkerung insofern nachzugeben, als er

---

<sup>171</sup> Alfred Bauer, Deutscher Spielfilmanalmanach Band 2, 1946-1955, hg von Christoph Winterberg, Munchen 1981, S 42

<sup>172</sup> Schreiben der JFU an die Defa vom 7 11 1949, in JFU 63

<sup>173</sup> Schreiben der JFU an die Defa vom 11 9 1949, in JFU 63

<sup>174</sup> Schreiben der Defa an die JFU vom 28 3 1950, in JFU 43 Worm die Veränderung des Schlusses im einzelnen bestand, geht aus den zur Verfügung stehenden Quellen nicht hervor Meyer regte im ubrigen noch weitere Veränderungen an dem Film an, die aber vermutlich nicht mehr durchgeführt worden sind

<sup>175</sup> Bericht eines JFU-Mitarbeiters vom 30 9 1950 an Rolf Meyer nach einer Besprechung mit dem Schorcht-Verleih, in JFU 88

den Hinweis, daß es sich um einen Defa-Film handelte, teilweise wegließ, wogegen nun wieder die Defa nicht ganz zu Unrecht protestierte.

Diese ab 1950 deutlich zutage tretende Aversion gegen Defa-Filme ist vor dem politischen Hintergrund des verschärften Ost-West-Konfliktes - 1950 begann der Koreakrieg - zu sehen, der auch die westdeutsche Öffentlichkeit erfaßte. Dabei wirkte die Ablehnung der in der SBZ/DDR produzierten Filme in Form einer sich gegenseitig verstärkenden Kettenreaktion: Teile des Publikums und der Presse, die Theaterbesitzer und schließlich die Verleihgesellschaften nahmen von diesen Filmen Abstand. Dem Ost-West-Filmaustausch, der 1947/48 von der britischen Film Section erklärtermaßen zur Stärkung der neuen deutschen Produzenten in der britischen Zone gefördert worden war, wurde somit - beeinflusst durch das politische Klima in Westdeutschland - die ökonomische Basis entzogen.

### **3.2. Die Reaktionen der "Junge Film-Union" auf die Krise 1949/50**

#### **3.2.1. Aufbau einer "modernen Filmindustrie"**

Infolge der schlechten Einspielergebnisse der Filme 4-6 sowie der meisten der Defa-Austauschfilme, aber auch durch hohe Gewinnbeteiligungen der Finanziere an den noch relativ erfolgreichen ersten Filmen der JFU, wurde die finanzielle Krise der Firma ab der zweiten Jahreshälfte 1949 immer deutlicher. Die Bilanz zum Jahresende wies schließlich einen Verlust von 680.000,- DM aus. Dieser wäre allerdings noch weitaus höher ausgefallen, wenn die JFU die Wertansätze für die ersten drei Filme nach der DM-Eröffnungsbilanz nicht "nachträglich herabgesetzt hätte und zwar um DM 1.100.000,- (...), die in Form von Abschreibungen die Gewinn- und Verlustrechnung des Berichtsabschnitts sonst belastet hätten."<sup>176</sup>

Eine Reaktion Rolf Meyers in dieser Krisenzeit bestand darin, daß er auf Expansion und Modernisierung setzte. Bereits seit Frühjahr 1949 bestand der Plan, in einer zweiten Bauphase die Atelieranlage zu erweitern und damit in Bendestorf eine Filmindustrie aufzubauen, die modernsten Ansprüchen genügen sollte.<sup>177</sup> Diese Planungen nahmen im Laufe des Jahres 1949 konkrete Gestalt an. Kernstück der Erweiterungsbauten sollte eine dritte große Atelierhalle sein, die mit ca. 1000 qm Grundriß und einer maximalen Höhe von 15 m auch für aufwendigere Produktionen geeignet war. Nach eigenen Angaben wollte Rolf Meyer mit diesem Erweiterungsbau "aus dem zweiten Stadium der Improvisation heraus, um echte internationale Konkurrenzfähigkeit zu erwerben."<sup>178</sup> Zur Sicherstellung der

---

<sup>176</sup> Vgl. JFU 180b, Blatt 13

<sup>177</sup> Vgl. Filmpostarchiv 02, 1 4 1949, S 1

<sup>178</sup> Schreiben Rolf Meyers an das Bundeswirtschaftsministerium vom 8 12 1949, in: JFU 12.

Finanzierung dieser 2. Bauphase beantragte die JFU am 12. November 1949 bei dem Kreditausschuß des Landes Niedersachsen eine Bürgschaft von 500 000,- DM für einen bei einer Bank aufzunehmenden langfristigen Kredit.<sup>179</sup> Am 25. 4. 1950 gewährte die Niedersächsische Landesbank-Girozentrale der JFU in diesem Zusammenhang einen Kredit von 750 000,- DM (500 000,- DM Ateherbankkredit und 250 000,- DM Investitionskredit), wovon 500 000,- DM durch das Land Niedersachsen verbürgt wurden. Zur Sicherung wurde das Erbaurecht mit einer Grundschuld im ersten Rang von 250 000,- DM und im zweiten Rang mit 500 000,- DM belastet. Außerdem wurden alle Maschinen, technischen Geräte usw. zur Sicherung übereignet. Die Rückzahlung des Kredites sollte in Vierteljahresraten innerhalb von fünf Jahren abgeschlossen sein. Zinsen, Provisionen und Gebühren betragen ca. 10%.<sup>180</sup> Falls die JFU nicht in der Lage sein sollte, den Kredit zurückzuzahlen, war der Kreditgeber berechtigt, den Atelierbetrieb unter Zwangsverwaltung zu stellen. Diese Konditionen spielten beim Zusammenbruch der JFU Ende 1951, Anfang 1952 eine wichtige Rolle. Im Zusammenhang mit der im Frühjahr/Sommer 1950 realisierten Vergrößerung des Atelierbetriebes - die JFU verfügte dann über die bedeutendste Ateheranlage in Nordwestdeutschland - sowie dem schließlich verbürgten Investitionskredit verlegte Meyer den Hauptsitz der Firma am 7. 12. 1949 nach Bendestorf.<sup>181</sup>

Auch die Einstellung Gunther Materns, eines neuen Mitarbeiters, der zukünftig an exponierter Stelle in der JFU arbeiten sollte, steht im Zusammenhang der damaligen Finanzkrise. Rolf Meyer hatte Matern, der bis Anfang 1949 für die Defa als Leiter des Filmverleihs arbeitete, im Zusammenhang des Filmaustausches mit der ostdeutschen Filmfirma kennengelernt. Im Frühjahr des Jahres siedelte Matern in den Westen über und wurde ab Oktober 1949 für die JFU tätig, wo er im wesentlichen mit der Beschaffung von Krediten und Finanzierungen beschäftigt war.<sup>182</sup> Ab 1. 4. 1950 wurde Matern geschäftlicher Direktor der JFU, später wurde sein Vertrag auf eigenen Wunsch dergestalt umgeändert, daß Matern "die Position eines 'Beauftragten' für Bürgschaft und Finanzierung gegen Provision und Gewinnbeteiligung und eines Finanzberaters der Jungen Film-Union" wahrnahm.

<sup>179</sup> Vgl. JFU 180a, Blatt 1. Rolf Meyer bemühte sich zu dieser Zeit auch um einen langfristigen Investitionskredit von 950 000,- DM beim Bund, dem allerdings nicht entsprochen wurde.

<sup>180</sup> Vgl. JFU 180c, Blatt 3 und 17f.

<sup>181</sup> Vgl. Film-Echo Nr. 52, 1951/52, S. 1137. Die entsprechende Eintragung in das Handelsregister erfolgte am 15. 12. 1949. Vgl. JFU 180b, Blatt 2. In Hamburg und Berlin wurden weiterhin Niederlassungen unterhalten.

<sup>182</sup> Nach Ernst Key, a. a. O., S. 31f. war Matern ausgebildeter Buchhalter und Kaufmann, der zunächst in der Versicherungsbranche gearbeitet hatte. Nach dem Krieg soll er Stadtrat in Rostock gewesen sein, bevor er bei der Defa tätig wurde. Wie aus den Unterlagen der JFU hervorgeht, war Matern ab Anfang 1949 einer derjenigen leitenden Defa-Mitarbeiter, die für Fragen des Filmaustausches mit den westlichen Besatzungszonen zuständig waren.

Rolf Meyer war von den Fähigkeiten Materns, Kredite und ab Mitte 1950 auch Bürgschaften für die JFU zu beschaffen, so beeindruckt, daß er ihm anbot, gemeinsam die JFU umzugründen. Doch für diesen Fall bestand Matern darauf, die Firmenneugründung als eine GmbH vorzunehmen, die erst mit dem Zeitpunkt der verbürgten Filme einsetzen sollte. Für die bis dahin angehäuften alten Belastungen wäre dann Rolf Meyer weiterhin allein haftbar gewesen. Da sich hierauf wiederum Meyer nicht einlassen wollte, blieb es bei Materns Stellung als Beauftragter der JFU. Seine Tätigkeit für die Filmfirma sollte 1950/51 einen erheblichen Einfluß auf die von der JFU realisierten Filmprojekte haben.

Vor dem Hintergrund der sich im Jahre 1949 verschärfenden Finanzprobleme suchte Rolf Meyer nicht nur nach neuen Möglichkeiten der Filmfinanzierung, sondern auch des Filmverleihs, da er der Ansicht war, daß der Schorcht-Verleih die JFU-Filme F4-F6 nicht optimal auswertete. Im November des Jahres 1949 entschied sich Rolf Meyer für die Zusammenarbeit mit den neu gegründeten Firmen Filmfinanzierungs GmbH (Fifi) und National-Filmverleih GmbH. Diese beiden Firmen waren eng miteinander verbunden. Die Fifi war am 27.8.1949 gegründet worden. Gegenstand der Tätigkeit sollte "die Übernahme von Finanzierungen im Rahmen der Filmwirtschaft und die Beteiligung an anderen Unternehmungen" sein. Persönlich haftender Gesellschafter war Julius de Crignis, Inhaber der Zucker-Handels-Union GmbH in Wiesbaden. Neben diesem war Dr. Grüter - "ehemaliger Generaldirektor in der oberschlesischen Zementindustrie", ein Hamburger Kaufmann und Jurist, weiterer Geschäftsführer.<sup>183</sup> Dr. Grüter war ebenfalls Geschäftsführer eines am 21.11.1949 neu gegründeten Filmverleihs, der sich zuerst Allianz-Film GmbH nannte, dann ab 17.12.1949 National-Filmverleih GmbH. Neben Dr. Grüter, der selbst kein Filmfachmann war, wurde ein gewisser Herr Motzkus zweiter Geschäftsführer des National-Filmverleihs.<sup>184</sup>

Die Verbindung zwischen den beiden Firmen war nicht nur durch die Person Dr. Grüters gegeben, sondern von vornherein konzeptionell angelegt: Die Fifi sollte nur jene Filme finanzieren, die dann der National-Filmverleih, der zuerst noch als Allianz-Film firmierte, auswerten konnte -Filmfinanzierung und -verleih lagen also in einer Hand. Rolf Meyer versprach sich durch diese enge Verbindung Vorteile, da zum einen die Finanzierung von ganzen Filmstaffeln geplant wurde und er so nicht für jeden Film einzeln eine Finanzierung organisieren mußte, zum anderen, weil er der Ansicht war, daß ein Verleih, der quasi direkt an der Finanzierung beteiligt war, den entsprechenden Film optimal auswerten würde.

Am 21.11.1949 unterzeichneten Rolf Meyer und Dr. Grüter eine Rahmenvereinbarung, nach der die Fifi der JFU ihr kommendes Jahresprogramm von sechs

---

<sup>183</sup> Vgl. Spiegel Nr. 42, 17.10.1951, S. 26.

<sup>184</sup> Vgl. Handelsregisterauszüge der Firmen, in: JFU 548.

Filmen mit jeweils durchschnittlich 750.000,- DM finanzieren sollte.<sup>185</sup> Die sechs Filme, die auf diese Weise dann tatsächlich finanziert wurden, waren die späteren Filme Nr.8-11, Nr.13 und Nr.15. Neben diesen sechs Filmen übernahm der National-Filmverleih außerdem die Auswertung des Ende 1949 produzierten Films DREIZEHN UNTER EINEM HUT (F7) sowie des Films MELODIE DES SCHICKSALS (F12), so daß insgesamt acht Filme der JFU, praktisch die gesamte Produktion des 2. Halbjahres 1949 sowie diejenige des gesamten Jahres 1950 von diesem Verleih ausgewertet und überwiegend auch finanziert wurden. Der National-Filmverleih und die Filmfinanzierungs GmbH, die eng miteinander verbunden waren, erlangten auf diese Weise eine Machtstellung gegenüber dem Produzenten Rolf Meyer, die über diejenige der bisherigen Verleihe und Finanziers weit hinausging. Bevor die von dieser Seite ausgehenden Einflüsse untersucht werden, sollen zunächst die Überlegungen der JFU zur weiteren Spielfilmproduktion dargestellt sowie eine Übersicht der realisierten Spielfilme gegeben werden.

### 3.2.2. Überlegungen zur Spielfilmproduktion

Vor dem Hintergrund des für die JFU schwieriger gewordenen Spielfilmmarktes im allgemeinen und der für die Filmfirma enttäuschenden Einspielergebnisse der ersten nach der Währungsreform produzierten Filme im besonderen stellt sich die Frage, wie diese Tatsachen die weitere Spielfilmproduktion der Filmfirma beeinflussen. Wenn man die schriftlichen Äußerungen, wie etwa die dramaturgischen Kommentare der JFU in der Zeit 1949/50 betrachtet, so sind verschiedene Tendenzen festzustellen. Zunächst zeigt sich das Festhalten am "heiteren", vielleicht auch spannenden, aber in jedem Fall "unbeschwerten" und "zeitlosen" Unterhaltungsfilm. Zeitnahe Stoffe wurden rundherum abgelehnt, mit der Begründung, daß die "Zeit der Re-Edukation-Filme" noch immer nicht richtig vorbei sei und daß mit Blick auf die finanzielle Situation "jedes Experiment, gleich welcher Art, unverantwortlich" sei.<sup>186</sup> Keine Experimente, das konnte im konkreten Fall heißen, daß es als unmöglich angesehen wurde, sich mit einem Thema wie der Euthanasie zu beschäftigen, aber auch ganz allgemein mit Themen, "die vom Po-

---

<sup>185</sup> Als Modell sollte die Finanzierung des Films DIE WUNDERSCHÖNE GALATHEE (F9) gelten. Die wesentlichsten Bestandteile dieses Finanzierungsvertrages waren eine 30% Gewinnbeteiligung der Kreditgeber nach Einspiel der Herstellungskosten von 750.000,- DM sowie eine Kreditrückzahlung aus 90% der eingehenden Filmleihmieten. Die Verleihspesen sollten 24% bzw. 25% betragen. Vgl. JFU 180c, Anhang Blatt 57-69 und Blatt 90 sowie Vereinbarung vom 21.11.1949, in: JFU 535.

<sup>186</sup> Schreiben der JFU an Alfred Weidenmann, 26.10.1949 in: JFU 74.

litischen nicht zu trennen sind" oder die, wie es hieß, eine "Tendenz" aufweisen, die "innen- oder aussenpolitisch" verfanglich sein konnte<sup>187</sup>

Zeigen diese Äußerungen eine weitgehende Übereinstimmung mit denjenigen kurz nach der Währungsreform, so werden im Zusammenhang der "Testergebnisse" aus den Filmen F4-F6 doch auch Differenzen deutlich. Was die aufwendige Produktion DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE (1,2 Millionen Herstellungskosten) und deren Einspielergebnisse betrifft, so zeigen die Überlegungen Rolf Meyers im Verleihjahr 1949/50 eine klare Abwendung von derart kostenintensiven Produktionen. Eine der Prämissen für die Zeit bis in die zweite Hälfte 1950 lautete in diesem Zusammenhang, daß ein Film "brauchbar, billig, und schnell herzustellen" sein müsse, wie es Meyer gegenüber dem Drehbuchautor R. A. Stemmler formulierte<sup>188</sup>

Eine andere Überlegung, die in der Tendenz mit der voranstehenden kollidierte, ergab sich u. a. aus den Erfahrungen mit dem Film DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND. Das "Versagen" dieses Films auf dem Spielfilmmarkt führte Rolf Meyer nicht nur auf die Proteste gegen die sogenannte freie Liebe zurück, sondern vor allem auf die Tatsache, daß dieser Film nur relativ unbekannte Nachwuchsschauspieler aufwies. Anfang 1950, als die Einspielergebnisse des Films sowie die anderer Produktionen des Verleihjahres einigermaßen zu übersehen waren, haften sich die Äußerungen Meyers, in denen er auf die Notwendigkeit hinwies, zugkräftige Stars einzusetzen. In einem Brief an Gustav Fröhlich hieß es:

"Unsere Filme müssen also a) in der Darstellung Namen aufweisen und nichts als Namen. Experimente können wir in zweiten und dritten Rollen machen. Aber in den ersten Rollen müssen Stars sein. Dieses Geld lohnt sich. Denn es ist gleichzeitig eine Vergewisserung gegen eine vielleicht nicht so geglückte Qualität. Qualität ohne Namen ist geschäftlich ebenso schlecht! Beweis: Die qualitativ hochstehenden französischen Filme, die nur in den Hauptstadtkinos der Großstädte ihr Geld bringen und insgesamt eine große Pleite darstellen. Was uns diese entsetzliche wirtschaftliche Zeit überbrücken hilft, ist aber nur das Provinzpublikum. Denn dieses bringt uns das Geld, daß wir notwendig gebrauchen, um weitermachen zu können."<sup>189</sup>

Mit Herrn Gruter vom National-Filmverleih, mit dem die JFU ab Ende 1949 zusammenarbeitete, wußte Rolf Meyer sich einig, wenn er schrieb: "Ich nehme an, daß Sie genau wie ich der Meinung sind, dass man heute nur Filme herausbringen darf, die mit guten Namen besetzt sind. Um die wenigen noch vorhandenen Stars ist demzufolge ein großes Geraufe. Bei einer einigermaßen wirtschaftli-

---

<sup>187</sup> Vgl. Schreiben der JFU an Robert Starke vom 2. 1. 1950, in JFU 73, Aktennotiz 1950 (nicht näher datiert), in JFU 77, Schreiben der JFU an Else Kiwitz vom 6. 12. 1949, in JFU 70.

<sup>188</sup> Schreiben Rolf Meyers an R. A. Stemmler vom 16. 9. 1949, in JFU 126.

<sup>189</sup> Schreiben Rolf Meyers an Gustav Fröhlich vom 25. 1. 1950, in JFU 103.

chen Planung einer Produktion ist es daher notwendig, sich rechtzeitig ein paar Namen zu sichern und sie durch Jahresverträge an sich zu binden.<sup>190</sup> Auf diese Weise sicherte sich Meyer die Stars Gustav Fröhlich, Winnie Markus und Victor de Kowa. Diese und einige andere Schauspieler wurden als "Stars der JFU" über die Filme hinaus vermarktet: eine hauseigene Postille - die "Bendestorfer Filmblätter" - berichtete über den neuesten Klatsch, und die Stars wurden dazu angehalten, sich anlässlich von Ur- und Erstaufführungen der Menge "live" zu präsentieren. Indem die JFU diesem Startrend folgte, kehrte sie dem einzigen Experiment den Rücken, das sie in der frühen Nachkriegszeit überhaupt gewagt hatte, nämlich Hauptrollen zumindest teilweise mit Nachwuchsschauspielern zu besetzen.

Wenn man die weiteren Überlegungen und Aktivitäten der Filmfirma hinzuzieht, so wird sichtbar, daß die JFU in dem Bestreben erfolgreich zu sein, die stärksten Investitionen an Energie, Phantasie und Geld auf den ökonomischen Ausbau einer Filmindustrie und technische Innovationen in diesem Bereich richtete. Demgegenüber wird nicht deutlich, daß der Ehrgeiz der JFU auf interessante und neue Filmideen oder künstlerische Innovationen zielte. Stattdessen wurden die Weichen auf möglichst große Quantität gestellt, es sollten ganze "Filmstaffeln" produziert werden.

### **3.3. Die realisierten Spielfilme F7-F12**

#### **3.3.1. Die Produktionsstaffel in der Übersicht**

Vom Herbst 1949 bis zum Sommer 1950 produzierte die JFU sechs Spielfilme, die sämtlich über den National-Filmverleih zum Einsatz kamen und, bis auf F7 und F12, von der Filmfinanzierungs GmbH, die mit diesem Verleih zusammenarbeitete, finanziert wurden. Es waren die Spielfilme:

(F7) DREIZEHN UNTER EINEM HUT, ein groteskes Verwechslungslustspiel um eine Reisegesellschaft, die mit einem Omnibus an den Rhein fährt. Dem Film lag der Stoff des Autors P.A. Müller zugrunde, der aus dem von der JFU/Constanze veranstalteten Filmpreisausschreiben als Sieger hervorgegangen war. Der Komödienthesenist Johannes Meyer inszenierte diesen Film, der als letzter JFU-Film noch ohne große Stars auskam - Inge Landgut, Volker v. Collande und die damals noch unbekanntere Ruth Leuwerick spielten die Hauptrollen.

(F8) DIESER MANN GEHÖRT MIR, ein Lustspiel um einen ledigen Landarzt, der sowohl von seiner bäuerlichen und kinderreichen Zimmerwirtin als auch von einer jungen Dame aus der Stadt umworben wird. Dem Film lag der Roman

---

<sup>190</sup> Schreiben Rolf Meyers an Dr. Grüter vom 1.4.1950, in: JFU 548.

"Das vergnügliche Leben der Doktorin Löhnefink" von Konrad Beste zugrunde, der bereits mit einer Auflage von 400.000 Exemplaren erschienen war. Von der Verfilmung des Stoffes versprach man sich ebenfalls einen kommerziellen Erfolg. Unter dem Pseudonym "Lustigh" verfaßte Gustav Fröhlich das Drehbuch und spielte gleichzeitig die männliche Hauptrolle. Seine Partnerinnen waren Winnie Markus und Heidemarie Hatheyer. Regie führte Paul Verhoeven.

(F9) DIE WUNDERSCHÖNE GALATHEE, eine musikalische Liebeskomödie zur Biedermeierzeit. Eine junge und hübsche Gemüseverkäuferin steht einem bekannten Bildhauer Modell. In diesem Film, den Rolf Meyer selbst inszenierte, spielten, neben Willy Fritsch und Gisela Schmidting, Victor de Kowa und Hannelore Schroth die Hauptrollen.

(F10) DIE LÜGE, ein psychologisches Gesellschaftsdrama um einen Forscher, der während einer gefährlichen Ballonfahrt seinen Schwager, den leichtlebigen Sohn des Förderers des Forschungsinstituts, dem Tode preisgibt. Der Forscher gibt den Mordversuch als Unglücksfall aus. Der junge Mann überlebt jedoch und wird anschließend ein verantwortungsvoller Mensch, der die Lüge nicht aufdeckt, da er den Vorfall als für ihn heilsam erkennt. Der Film wurde von Gustav Fröhlich nach einer Novelle von Maria Gehrke und Hans Schweikart inszeniert. In den Hauptrollen spielten Ewald Balsler, Will Quadflieg, Sybille Schmitz und Otto Gebühr.

(F11) DER FALL RABANSER, ein Kriminalfilm um einen Journalisten, der im Rahmen einer Kriminalserie eine Raubmordgeschichte verfaßt hat und diese der Polizei berichtet, weil er Angst hat, tatsächlich zum Täter zu werden. Der Regisseur Kurt Hoffmann inszenierte diesen Film, der mit Hans Söhnker, Ilse Steppat, Richard Häussler und Paul Dahlke in den Hauptrollen besetzt war.

(F12) MELODIE DES SCHICKSALS, ein ernster Musikfilm um einen erfolglosen Komponisten und seinen ehemaligen Freund, einen berühmten Dirigenten, die beide die gleiche Frau lieben. Hans Schweikart inszenierte dieses Melodram mit Victor de Kowa, Mathias Wieman und Brigitte Horney in den Hauptrollen.

Bis auf den bereits im Sommer 1949 konzipierten und im Herbst des Jahres realisierten Spielfilm DREIZEHN UNTER EINEM HUT (F7) boten alle Produktionen bekannte Starschauspieler auf. Und auch die Produktionskosten der Filme lagen mit 640.000,-- bis 790.000,-- DM (F9 war mit 900.000,-- DM etwas teurer und laut Meyer eigentlich schon nicht mehr zu verantworten) eher im unteren Bereich einer durchschnittlichen deutschen Schwarzweiß-Produktion. Die Überlegungen Rolf Meyers, daß die neuen Produktionen "billig und schnell herzustellen" sein sowie in den ersten Rollen Stars aufbieten mußten, können mit diesem Programm als realisiert gelten: es wurde relativ billig, es wurde schnell, und es wurde viel produziert. Die JFU brachte sich mit dieser Staffel quantitativ gesehen an die Spitze der bundesdeutschen Produktionsgesellschaften: zusammen mit der Real-

Film aus Hamburg führte sie ab 1950 die Liste der "bedeutendsten" Produzenten an <sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Vgl. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (Hg.), Filmstatistisches Jahrbuch 1954/55, a.a.O., S. 1

### 3.3.2. Einflüsse der "Filmfinanzierungs GmbH" auf die Produktionen der "Junge Film-Union"

Wie bereits erwähnt, wurde der überwiegende Teil der Spielfilme der JFU, die von Mitte 1949 bis Ende 1950 produziert wurden, von der Filmfinanzierungs GmbH finanziert. Diese Gesellschaft nahm, deutlicher als dies bei den bisherigen Finanziers der Fall war, konkreten Einfluß auf die Realisierung der JFU-Filme. In einer Rahmenvereinbarung wurde der Finanzierungsgesellschaft ausdrücklich zugestanden: "Das Produktionsprogramm wird der Film-Finanzierungs GmbH, jeweils rechtzeitig von der Jungen Film-Union bekanntgegeben. Wird von der Film-Finanzierungs GmbH, dem Vorhaben begründet widersprochen und besteht die Junge Film-Union trotzdem auf Durchführung des Vorhabens, so entscheidet ein Schiedsgericht darüber, ob die Bedenken der Film-Finanzierungs GmbH, begründet sind und für diesen Einzelfall zum Rücktritt berechtigen."<sup>192</sup> Die Fifi äußerte auch später wiederholt, Wünsche nach einer "gründliche(n) und rechtzeitige(n) Aussprache über die jeweiligen Vorhaben" und gab zu Bedenken: "Wir sind der Meinung, daß die eindeutigen Urteile, Auffassungen und Wünsche der Theaterbesitzer und des Theaterpublikums irgendeinen Niederschlag finden müssen."<sup>193</sup> Als deren 'Anwalt' sah sich die Fifi. Die Filme sollten "verleihmäßig stark" gemacht werden. Da dies im Prinzip auch das Interesse der JFU war, entzündeten sich hier Streitpunkte meist nur in Detailfragen. Die konkrete Einflußnahme der Fifi erfolgte in der Regel über das Drehbuch bzw. die Starbesetzung des jeweiligen Films. Im einzelnen sind Eingriffe bei zwei der 1949/50 produzierten Filme aktenkundig geworden.

Hinsichtlich der Starbesetzung des Films DIE LÜGE (F10) genügte es dem Geschäftsführer des Verleihs, Dr. Grüter, nicht, den Film mit den männlichen Stars Ewald Balsler und Will Quadflieg besetzt zu wissen, "um den Film erfolgreich zu verleihen. (...) Alle Beteiligten kamen daraufhin nach langen Überlegungen zu dem Entschluß, die Frauenrolle durch einen Star zu besetzen, um den Film verleihmäßig zu stärken. Für die Frauenrolle wurde Frau Marianne Hoppe vorgeschlagen, mit der sich Dr. Grüter sofort einverstanden erklärte."<sup>194</sup> Nachdem Marianne Hoppe nicht gewonnen werden konnte, gelang es, "Frau Sybille Schmitz für den oben genannten Film zu verpflichten. Frau Sybille Schmitz erhält dieselbe Gage, wie für Marianne Hoppe vorgesehen (40.000,00 DM). Verleihmäßig hat Frau Sybille Schmitz zumindest den gleichen Namen wie Frau Marianne Hoppe.

---

<sup>192</sup> Rahmenvereinbarung zwischen der JFU und der Filmfinanzierungs GmbH vom 21.11.1949, in: JFU 535.

<sup>193</sup> Schreiben von Dr. Grüter an Rolf Meyer vom 10.5.1950, in: JFU 548.

<sup>194</sup> Aktennotiz Rolf Meyers vom 23.5.1950, in: JFU 375.

Ich glaube sogar annehmen zu dürfen, dass sie in ihrer Bewertung sogar noch etwas höher steht."<sup>195</sup>

Bei der Realisierung des Films MELODIE DES SCHICKSALS (F12) gab es Differenzen zwischen der JFU und dem National-Filmverleih bzw. der Fifi. Dr. Grüter machte "ausdrücklich darauf aufmerksam, dass er mit dem Drehbuch 'Inspiration' (Arbeitstitel von F12, d.V.) in der jetzigen Form nicht einverstanden ist. Ich konnte Herrn Dr. Grüter dahingehend beruhigen, dass das Drehbuch zzt. überarbeitet wird."<sup>196</sup> Leider ist nicht überliefert, in welcher Form dies geschah. Trotz der Überarbeitung weigerte sich die Fifi später, diesen Film zu finanzieren: "So müssen wir doch im vorliegenden Fall eindeutig erklären, daß wir den Film 'Inspiration', in dem Fall, daß Frau Horney die Hauptrolle spielt, als Finanzierungs-Gesellschaft und auch als Verleiher ablehnen(...)."<sup>197</sup> Als Begründung führte Dr. Grüter an, daß zahlreiche Theaterbesitzer Frau Horney in derartigen Rollen ablehnen würden. "Es hat einfach keinen Sinn, in der heutigen schwierigen gesellschaftlichen Situation gegen Auffassungen und Meinungen von Kunden mit Gewalt angehen zu wollen, die unstreitig vorhanden sind und bei denen es sich auch gar nicht lohnt, Betrachtungen darüber anzustellen, ob sie inhaltlich berechtigt sind oder nicht."<sup>198</sup> Da der Vertrag mit Frau Horney aber schon abgeschlossen worden war, konnte die Rolle nicht mehr umbesetzt werden. Der Film wurde schließlich doch von dem National-Filmverleih ausgewertet, von der Fifi allerdings nicht finanziert.

Die Interessen, die die Fifi gegenüber der Spielfilmproduktion der JFU artikuliert, gehen eindeutig in die Richtung, die Publikumswirksamkeit der Filme zu optimieren. Darüber hinausgehende programmatische oder konzeptionelle Intentionen werden nicht deutlich. Es entsteht der Eindruck, daß ein "Großhändler" (und Kapitalgeber) optimal zwischen Produzent und Einzelhändler bzw. Endabnehmer zu vermitteln suchte. Von einer regelrechten Auftragsproduktion kann man hier allerdings noch nicht sprechen: Die Entwürfe der einzelnen Filmprojekte hinsichtlich des Stoffes, der Handlungsführung sowie der ersten Besetzung gingen nach wie vor zunächst von der JFU aus. Erst nach Vorliegen dieser Planungen äußerten sich Fifi/National und nahmen verschiedentlich Einfluß auf die Realisierung der Projekte.

---

<sup>195</sup> Ebenda.

<sup>196</sup> Aktennotiz des Produktionsleiters Volmer vom 5.6.1950, in: JFU 394.

<sup>197</sup> Schreiben der Fifi an JFU vom 10.5.1950, in: JFU 548.

<sup>198</sup> Ebenda.

### 3.3.3. Die Spielfilme auf dem bundesdeutschen Verleihmarkt

Wenn die Filmfinanzierungs GmbH bereits in der Produktionsphase Einfluß auf verschiedene JFU-Filme nahm, so war für die JFU aus eigener Sicht die Auswertung ihrer Filme durch den mit der Filmfinanzierungs GmbH verbundenen National-Filmverleih problematischer. Rolf Meyer beklagte sich bald, daß dieser Filmverleih seine Filme schlecht auswertete, denn es wurde schnell deutlich, daß keiner der JFU-Filme, die im Verleihjahr 1949/50 produziert worden waren, auch nur annähernd seine Produktionskosten einspielen würde. Anders als beim Schorcht-Verleih, demgegenüber Meyer diesen Verdacht ebenfalls geäußert hatte, gibt es im Fall des National-Filmverleihs eine Reihe von Indizien, die für diese Annahme sprechen. So beklagte sich der Regisseur Kurt Hoffmann über den gänzlich unprofessionellen und wenig ansprechenden Start eines von ihm inszenierten und vom National-Filmverleih ausgewerteten Films.<sup>199</sup> Auch andere Produzenten sahen ihre Filme durch den National-Verleih nicht zufriedenstellend ausgewertet, so etwa F.A. Mainz, dessen Produktion DR. HOLL (Regie: Rolf Hansen, 1951) zwar ein Erfolg wurde, aber nach Ansicht des Produzenten noch hätte 1/2 Million DM mehr einspielen können, wenn er besser ausgewertet worden wäre.<sup>200</sup> "Peter Lorre", so "Der Spiegel", "der für die Propaganda seines Filmes 'Der Verlorene' aus eigener Tasche draufzahlte, war über die National so verärgert, daß er mit dem Gedanken spielte, in einen amerikanischen Verleih zu überwechseln."<sup>201</sup>

Prinzipiell mußte der National-Verleih natürlich auch daran interessiert sein, die von ihm verliehenen Filme optimal auszuwerten, da er ja prozentual am Einspiel beteiligt war. Nur gab es ganz offensichtlich einige Fehler in der Verleihpolitik, die auch damit zusammenhingen, daß hier zwar kapitalkräftige, aber branchenfremde Personen das Sagen hatten. Zunächst startete der Ende 1949 gegründete Verleih seine erste Staffel im Februar 1950 und nicht wie sonst üblich im Herbst des Jahres. Anfang des Jahres hatten sich aber die meisten Theaterbesitzer mit Filmen eingedeckt, und der Einsatz der National-Filme verzögerte sich, manche Filme galten dann unter Umständen schon als "alt". Weiterhin deckte sich dieser Verleih mit wesentlich mehr Filmen pro Staffel ein, als dies im allgemeinen der Fall war. Herr Motzkus, ehemaliger Mitarbeiter des Verleihs berichtete: "Ende Juli 1950 überraschte er (Dr. Grüter, d.V.) mich mit einem Verleihprogramm von 25 Filmen; hinzu kamen noch 8 Reprisen und die Nachvermietung von 11 Filmen aus der ersten Verleihstaffel, so daß insgesamt 44 Filme zu verarbeiten waren."<sup>202</sup> "Der Spiegel" mutmaßte, daß hier nach dem "Grundsatz, je

---

<sup>199</sup> Schreiben an Meyer vom 13.3.1951, in: JFU 403.

<sup>200</sup> Schreiben vom 26.5.1951, in: JFU 560.

<sup>201</sup> Der Spiegel vom 17.10.1951, S. 29.

<sup>202</sup> Ebenda, S. 29.

mehr Filme, desto höher der Umsatz 'die National zu einer neuen UFA'" gemacht werden sollte. Demgegenüber konnten aber "Filme keine Mangelware sein wie etwa Zucker" - der persönlich haftende Gesellschafter der Filmfinanzierungs GmbH, Julius de Crignus, war Inhaber der Zuckerhandels-Union.

Aufgrund der schlechten Einspielergebnisse der JFU-Filme im National-Filmverleih wurde bald die Frage aufgeworfen, wer diese Verluste zu tragen habe. Die JFU war der Auffassung, daß der Verleih dies in Höhe der vorgenommenen Finanzierung tun müsse und berief sich dabei auch auf eine Verleihgarantie, die Dr. Gruter der JFU in einer Aktennotiz vom 21. 4. 1950 gegeben hatte. In dieser Notiz wurden der JFU die Einspielergebnisse der Filme F7-F10 in Höhe der Finanzierungssummen garantiert. Für die Filme F11-F13 und F15 wurde seitens FiFi/National für jeden Film einzeln die Garantie über die nichtverborgten Teile der Finanzierung abgegeben. Dies war praktisch risikolos, da durch die ab Mitte 1950 eintretende Bürgschaftssicherung der weitaus größte und gefährdetste Teil der Herstellungskosten bei diesen Filmen abgedeckt wurde.<sup>203</sup> Kritisch waren so nur die Filme F7-F10. Und für diese Filme bestritt Dr. Gruter die Rechtsgültigkeit der Verleihgarantie: "Die Verleihgarantie hat rechtlich keine Gültigkeit. Ich habe sie lediglich in Form einer Aktennotiz gegeben. Meine Mitgesellschafter haben eine solche Garantie übrigens abgelehnt."<sup>204</sup> Der Streitwert bezifferte sich entsprechend dem Verlust aus dem Einspiel von F7-F10 auf über eine Million DM. Da eine gutliche Einigung nicht zustande kam, verklagte die JFU die FiFi auf Einhaltung der Garantieverpflichtung und diese wiederum die JFU auf Kreditrückzahlung. Der Prozeß wurde erst im März 1952, nach Einstellung der Produktionstätigkeit der JFU entschieden und zwar zu deren Ungunsten. Der National-Filmverleih ging im übrigen ebenfalls 1952 in Konkurs.

Der kometenhafte Aufstieg des National-Filmverleihs - etwa ein Jahr nach seiner Gründung nahm dieser Verleih in monatlichen Erfolgsstatistiken meist einen der ersten Plätze ein -, die praktizierte Verleihpolitik, aber auch das nahe Ende der Firma erklären sich aus einer gewissen Geschäftsmentalität, die sich in einer im Umbruch befindlichen Marktsituation Ende der 40er Jahre ausbreitete.<sup>205</sup> Nachdem mit der Währungsreform schlagartig eine Kapitalknappheit eingetreten war, die vor allem den deutschen Produzenten zu schaffen machte, wurde im Laufe des Jahres 1949 der Verleihmarkt für Spielfilme ökonomisch gesehen zunehmend interessant. Es strömten nicht nur ausländische Verleihgesellschaften auf den Spielfilmmarkt, sondern auch deutsche Finanziers, die, obwohl teilweise

---

<sup>203</sup> Zu den Bürgschaftssicherungen vgl. Kapitel 4.4.

<sup>204</sup> Der Spiegel, 1951 Nr. 42, S. 30.

<sup>205</sup> Vgl. die Angaben im Rahmen der sogenannten Filmrennen in der Zeitschrift Filmblietter 1951, Nr. 12, S. 252, Nr. 16, S. 348, Nr. 25, S. 528. Die Tatsache, daß der National-Filmverleih häufig auf einem der ersten Plätze genannt wird, dürfte sich vor allem aus der ungewöhnlich großen Anzahl von Filmen erklären, die dieser Verleih auswertete.

branchenfremd, sich auch hier lukrative Geschäfte versprachen. Filmfinanzierungs GmbH und National-Filmverleih waren herausragende Beispiele hierfür. Die praktisch identische Firmenspitze dieser Unternehmen machte sich einzelne Produzenten - neben der JFU die Pontus-Film und den Produzenten Fritz Kirchhoff - sozusagen zu "Hausproduzenten", dadurch, daß sie deren Filmprojekte vorfinanzierte, falls die Produzenten die Filme dem hauseigenen National-Filmverleih zur Auswertung überließen. Um eine marktbeherrschende Stellung einzunehmen, wurden gleich sehr viele Filme zu sogenannten Verleihstaffeln zusammengestellt. Dabei wurde seitens der Firmenspitze offensichtlich angenommen, daß das Anbieten vieler Filme auf dem Markt mehr oder weniger automatisch dazu führe, daß man auf diese Weise viel Geld verdiene. Dieses Konzept ging jedoch nicht auf. Wie sich an den Filmen, die der Verleih von der JFU, seinem größten "Hausproduzenten", übernommen hatte, zeigt, wurden so auf einem Markt, der inzwischen ein sogenanntes Überangebot aufwies, Millionenverluste gemacht, die durch die wenigen gewinnbringenden Filme nicht ausgeglichen werden konnten.

Eine definitive Einschätzung, wie weitgehend die sicherlich nicht gute Vermarktung der JFU-Filme durch den National-Filmverleih für die schlechten Einspielergebnisse verantwortlich ist, läßt sich naturgemäß nicht machen. Da andere Produktionen im National-Filmverleih, wie etwa DR. HOLL, trotzdem Erfolgsfilme wurden, kann der schlechten Auswertungspraxis dieses Verleihs aber nur eine verstärkende Funktion zugewiesen werden. Interessant ist, daß die JFU in dieser Zeit im Prinzip das gleiche Konzept wie die Fifi/National verfolgte: beide wollten sich in ihrer Branche mit einer großen Anzahl kostengünstiger Filme auf dem Markt behaupten. Aus heutiger Sicht war dieses Konzept der JFU in einer Verleihmarktsituation, die ein insgesamt stark vermehrtes Filmangebot aufwies, nicht besonders erfolgversprechend, da schließlich bei jedem einzelnen Film Produktionskosten anfielen, die durch entsprechende Einspielergebnisse zu decken waren. Und die JFU verfügte über keinen nennenswerten Kapitalstock. Allerdings war die Verleihmarktsituation zu der Zeit, als bei der JFU die Entscheidungen in diese Richtung fielen, noch nicht so deutlich zu erkennen.

Natürlich spielten über die Rahmenbedingungen hinaus auch die jeweiligen Filme für einen finanziellen Erfolg eine Rolle, wie bei dem bereits zitierten DR. HOLL deutlich wird, der im National-Filmverleih auch auf einem "Überangebotsmarkt" ein Erfolg wurde. Die JFU traf aber den Publikumsgeschmack in dieser Zeit nicht in vergleichbarer Weise. Die Filmstoffe, die im Verleihjahr 1949/50 von der Produktionsfirma realisiert wurden, präsentieren fast ausnahmslos eine "zeitlose" Unverbindlichkeit, ja Beliebigkeit. Wie andere deutsche Erfolgsfilme dieser Zeit - etwa DIE NACHTWACHE, DR. HOLL, SCHWARZWALDMÄDEL und GRÜN IST DIE HEIDE - zeigen, suchte das Filmpublikum aber nicht nur irgendeine Ablenkung vom tristen Alltag, sondern auch eine gewisse mora-

lisch-ethische Orientierung bzw. Bilder eines schönen, neuen und "guten" Lebens, Bilder, die durchaus etwas überdeutlich sein durften.<sup>206</sup> Aber beliebige Stoffe, deren Gestaltung sich schlicht an "bewährten" dramaturgischen Rezepten des "unpolitischen" Unterhaltungsfilms vor 1945 orientierte und die möglichst schnell und billig abgedreht wurden, lehnte nicht nur das Publikum, sondern auch die zeitgenössische professionelle Kritik ganz überwiegend ab. Zu DIE WUNDER-SCHÖNE GALATHEE (F9) hieß es: "Hier ist alles fade, abgestanden und verstaubt",<sup>207</sup> anlässlich der Aufführung des Films DIE LÜGE (F10) wurde der "Stil des konventionellen Unterhaltungsfilms" bzw. die "Traumfabrik von annodazumal" diagnostiziert<sup>208</sup>, und bei MELODIE DES SCHICKSALS (F12) sah man eine "alte Walze bis zum Überdruß abgeleiert."<sup>209</sup> Lediglich ein Film der Produktionsstaffel 1949/50 ist hiervon in gewisser Weise auszunehmen: der von Kurt Hoffmann inszenierte Film DER FALL RABANSER (F12), der im folgenden näher untersucht werden soll.

### 3.3.4. DER FALL RABANSER - ein deutscher "film noir"

Zunächst folgt eine Inhaltsangabe des Films.

Der Journalist Peter Rabanser hat im Rahmen einer Artikelserie eine Raubmordgeschichte entwickelt, mit der er die wenig effektiven Arbeitsmethoden der Polizei desavouieren will. Rabanser beginnt, die Anfänge der Geschichte in der Wirklichkeit auszuprobieren. Dabei plant er, im entscheidenden Moment zwei Bankkuriere, denen das Geld entwendet werden soll, mit einem Betäubungsmittel statt mit Gift außer Gefecht zu setzen, so daß kein menschlicher Schaden entsteht. Anschließend will er die Geschichte sowie das erbeutete Geld der Polizei präsentieren. Doch der Journalist verstrickt sich immer tiefer in die von ihm erfundene Geschichte. Als sein Bruder Georg, leitender Angestellter eines großen Unternehmens, ihn in einer Notlage um eine größere Summe Geld bittet, glaubt Peter Rabanser, daß er der Versuchung, den Raub wirklich in die Tat umzusetzen, nicht widerstehen könne. Daher stellt er sich am Abend vorher der Polizei mit der Bitte, ihn unverzüglich festzunehmen. Der Kriminalkommissar, dem er seine Geschichte erzählt, sieht jedoch keinen Anlaß zum Handeln, da bisher kein Schaden entstanden ist.

Am nächsten Tag hat der Raubmord tatsächlich stattgefunden, und Peter Rabanser wird - obwohl er seine Unschuld beteuert - am Tatort verhaftet, kann jedoch später entfliehen. Er versucht auf eigene Faust, den wahren Täter zu stellen,

---

<sup>206</sup> Zu DR. HOLL und DIE NACHTWACHE vergleiche auch Kapitel 4.3.1.

<sup>207</sup> Evangelischer Filmbeobachter Nr.163, 1950, S. 96.

<sup>208</sup> Vgl. Der Sozialdemokrat, 2.9.1950 und Neue Zeit, Linz, 23.1.1950.

<sup>209</sup> Evangelischer Filmbeobachter Nr.29, 1951, S. 253.

wobei er von einem Kriminalrat unterstützt wird. Verschiedene Personen, vor allem aber Peters Bruder Georg erscheinen als Tatverdächtige. Die verschiedenen Spuren laufen schließlich im zweifelhaften Spielclub der Baronin Felden zusammen. Nachdem die Baronin selbst Opfer des Mörders geworden ist, kann der wahre Täter - überraschenderweise der Kriminalkommissar - entlarvt werden. Der Journalist kann nun mit seiner Sekretarin Steffi zu einer großen Schiffsreise aufbrechen.

Dieser von Kurt Hoffmann inszenierte Film gehört zu den wenigen westdeutschen Kriminalfilmen in den späten 40er und frühen 50er Jahren. Darüber hinaus ist DER FALL RABANSER meines Wissens der erste deutsche Film dieses Genres, der deutlich beeinflusst ist durch die amerikanischen Kriminalfilme der 40er Jahre, die als "film noir" oder auch als "schwarze Serie" bezeichnet werden. Bereits die zeitgenössische Kritik, die den Film überwiegend lobte, registrierte, daß der Regisseur "von der Technik des amerikanischen Kriminalfilms einiges abgeguckt" hat.<sup>210</sup>

Der Typus des "film noir" entstand in den frühen 40er Jahren in den USA, wobei expressionistische Elemente des deutschen Stummfilms - nicht zuletzt transportiert durch emigrierte deutsche Filmschaffende wie Fritz Lang, Robert Siodmak und Otto Preminger - in die "realistischen" amerikanischen Gangsterfilme einfließen.<sup>211</sup> Die amerikanischen "schwarzen" Filme zeigen eine finstere Welt voller Korruption und Verbrechen. Meist bildet der Großstadtdschungel die Szenerie. Dabei reflektiert der amerikanische "film noir" die sozialen und politischen Konflikte bzw. gesellschaftlichen Mißstände und spritzt diese in einem Mikrokosmos zu. Die Helden dieser Filme sind meist einsame, desillusionierte Menschen. Die männlichen Hauptfiguren entsprechen oft dem Bild des "guten, bösen Jungen" über den guten Kern hat sich eine rauhe, mitunter böse Schale gelegt, die aus dem harten Lebenskampf erwachsen ist. Typisch für die "schwarzen" Filme ist es, daß der Zuschauer "eine globale Empfindung von Bedrängung und Härte" hat.<sup>212</sup> Eine wichtige Bedeutung hat das Licht, das bei vorherrschender Dunkelheit sehr gezielt eingesetzt ist. Es entstehen "Schattenwirkungen, hervorgerufen durch Personen oder auch Gegenstände (Gitter, Jalousien usw.), die den inneren Zustand der Figuren ausdrücken."<sup>213</sup> Neben Lichteffekten symbolisiert vielfach ein ungewöhnlicher Bildaufbau, charakterisiert etwa durch Diagonalen, eine aus den Fugen gearatete Welt.

---

<sup>210</sup> Der Frankische Anzeiger, 22.4.1953

<sup>211</sup> Zu den Merkmalen dieser "schwarzen" Filme vgl. Ulrich Kurowski, Lexikon Film, a a O, S. 127-130, ausführlicher Paul Werner, Film noir. Die Schattenspiele der schwarzen Serie, Frankfurt/M. 1985, Adolf Heinzlmeier, u a, Kino der Nacht. Hollywoods Schwarze Serie, Hamburg 1985.

<sup>212</sup> Ulrich Kurowski, a a O, S. 127.

<sup>213</sup> Adolf Heinzlmeier, u a, a a O, S. 23.

Der Inszenierungsstil des Films DER FALL RABANSER weist eine Reihe von Merkmalen auf, die denjenigen des "film noir" entsprechen. Die meisten Szenen spielen nachts, übergroße Schatten zeichnen sich an den Wänden ab und schaffen eine bedrohliche Stimmung. Durch Straßenschluchten hallen die Schritte des einsamen Journalisten Rabanser; wenn er in seinem Auto sitzt, trommelt der Regen auf die Windschutzscheibe. Die Gitterstäbe der Gefängniszelle bzw. deren Schatten, die sich über Rabansers Körper und Gesicht legen, zeigen die Zerrissenheit der Hauptfigur, schräg gestellte Bilder machen deutlich, daß das Leben aus dem Lot geraten ist.<sup>214</sup>



DER FALL RABANSER. Inge Landgut (Sekretärin Steffi) und Hans Söhnker (Peter Rabanser)

<sup>214</sup> Einige kleine Szenen lassen direkt an den amerikanischen "film noir" DARK PASSAGE, Regie: Delmer Daves, 1947, denken. In diesem Film will der zu Unrecht verurteilte Vincent Parry (Humphrey Bogart) ebenfalls seine Unschuld beweisen. Nachdem er aus dem Gefängnis ausgebrochen ist, irrt er im Dunkeln allein auf der Straße umher; ein Taxichauffeur nimmt ihn auf und hilft ihm weiter. Praktisch identisch ist die Szene in DER FALL RABANSER: nachdem der Journalist geflohen ist, liest ihn ein Taxi nachts auf und bringt ihn in den Spielclub der Baronin Felten. Wie Rabanser unternimmt auch Vincent Parry zum Schluß des Films eine Schiffsreise, die allerdings völlig anders motiviert ist: Parry kann seine Unschuld eben nicht beweisen und muß flüchten.

Doch es gibt auch auffällige Differenzen zum "schwarzen" amerikanischen Kriminalfilm. Im Gegensatz zu diesem Typus, der in der Regel über einen sehr folgerichtigen Aufbau verfügt, zeigt DER FALL RABANSER eine recht dürftige Logik. Völlig unklar bleibt etwa, wie dem Journalisten die Flucht aus dem Polizeigewahrsam gelungen ist. Bedeutsamer ist, daß der Kriminalkommissar als Täter überhaupt nicht entwickelt, sondern einfach als Überraschungseffekt gesetzt ist. Beiläufig erfährt man zum Schluß, daß er vor seiner Polizeikarriere schon Verbrecher gewesen sei und sich in den Apparat eingeschlichen habe, was als Erklärung ausreichen muß.<sup>215</sup> Direkt angeklebt, ohne einen inneren Bezug zur Handlung wirkt auch das happy end: nachdem der Mörder gefaßt ist, begibt sich Peter Rabanser mit seiner Sekretärin Steffi auf eine große Schiffsreise nach Hinterindien. Der Kritiker des katholischen "Film Dienst" erkannte richtig, daß der Film "die erstrebte 'Wirklichkeit' der neorealistischen amerikanischen Kriminalfilme (...) nicht entfernt" erreicht.<sup>216</sup> Dies liegt weniger an dem Inszenierungsstil als an den Drehbuchvorgaben. Daß kein realistischer, gegenwartsbezogener Stoff verwirklicht werden sollte, sondern "zeitlose" Unterhaltungsware, wurde schon in den zitierten allgemeinen dramaturgischen Überlegungen deutlich. So wurden Stilmerkmale des amerikanischen Kriminalfilms kopiert, ohne sich um deren inhaltliche Entsprechungen und sozialkritische Bezüge zu kümmern.

Wenn man die Hauptfigur Rabanser näher betrachtet, zeigen sich noch weitergehende Unterschiede zu den typischen männlichen Hauptfiguren des amerikanischen Kriminalfilms - Unterschiede, die sich am ehesten durch mentalitätsgeschichtliche bzw. sozialpsychologische Erklärungsansätze verstehen lassen. Während in den amerikanischen "schwarzen" Filmen ein eigentlich "guter Kerl" durch reale gesellschaftliche Umstände "böse", zumindest kalt oder zynisch geworden ist, erscheint Rabanser nicht durch die Wirklichkeit geprägt, sondern vielmehr als ein Opfer seiner Phantasie: die Geschichte, die er erfunden hat, beginnt ihn zu beherrschen. Er sieht sich nicht in der Lage, rational gegen seinen inneren Drang, das Verbrechen zu begehen, anzukämpfen. Diese Disposition stellt ihn in die Tradition der sogenannten Triebfilme, wie sie Kracauer als eine Form des deutschen Kammerspielfilms der frühen 20er Jahre diagnostiziert hatte. Als ein typisches Merkmal dieser Stummfilme bzw. deren Helden nannte Kracauer, daß sie "nicht in der Lage sind, ihre Triebe zu sublimieren."<sup>217</sup> Zu dem Film SYLVESTER (Regie: Lupu Pick, 1923), den Kracauer in diesem Zusammenhang exemplarisch analysierte, heißt es: "Als der Konflikt seinem Höhepunkt zusteuert, passiert et-

---

<sup>215</sup> Diese Lösung wirkt so unglaubwürdig, daß sogar in dem sonst zuverlässigen Standardwerk "Deutscher Spielfilman Almanach" der Bruder des Journalisten als der Täter angegeben ist. Vgl. Alfred Bauer, Deutscher Spielfilman Almanach, Band 2, 1946-1955, a.a.O., S. 108.

<sup>216</sup> Film Dienst Nr. 895, 6.10.1950.

<sup>217</sup> Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler, a.a.O., S. 105.

was, was man kaum für möglich hält: in seiner Unfähigkeit, eine Entscheidung zu treffen, bricht der Mann zusammen, und während seine Mutter ihn trösten muß wie ein Kind, lehnt er hilflos seinen Kopf an ihre Brust (...).<sup>218</sup> Ähnliches passiert in DER FALL RABANSER, wenn der Journalist kurz vor dem die Auflösung bringenden Finale im Zimmer der Baronin Felden ist. Erschöpft legt er sich nieder, schläft ein, und sie wacht neben ihm, wie neben einem Kind. Kracauer deutete die beschriebene Stelle in SYLVESTER als "instinktive Abwehr, sich zu emanzipieren", die sich "aus der fortgesetzten Abhängigkeit der Deutschen von einer feudalen oder halbfeudalen Militärherrschaft" ergebe.<sup>219</sup>

Die Interpretation Kracauers zielt auf die Zeit nach dem ersten Weltkrieg, und es stellt sich die Frage, welche sozialpsychologischen Realitäten den Hintergrund für die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg bilden könnten. Anlässlich eines Deutschlandaufenthaltes im Jahre 1950 berichtete die politische Essayistin Hannah Arendt über verbreitete Ansichten und Einstellungen in der deutschen Bevölkerung im Zusammenhang mit dem verlorenen Krieg, dem von außen erzwungenen Ende des Nationalsozialismus sowie der neu "gewonnenen" Freiheit und Demokratie. Sie sprach von einer "äußerst irrationalen Atmosphäre", sie diagnostizierte verschiedene Kunstgriffe "um von der Wirklichkeit zu entfliehen" sowie "Unfähigkeit und (...) Widerwillen, überhaupt zwischen Tatsachen und Meinungen zu unterscheiden."<sup>220</sup> Diese offensichtlich weit verbreitete Mentalität, sich rationalen Erklärungen und einer Anerkennung der Wirklichkeit zu verweigern, zeigt Entsprechungen zu der ohnmächtigen Vernunft eines Peter Rabanser, der von einer selbst erfundenen Geschichte beherrscht wird. Wenn die JFU in der Verwirklichung von Filmstoffen schon von sich aus bewußt auf Zeitprobleme und Realistik verzichtete, um eskapistischen Bedürfnissen des Filmpublikums entgegenzukommen, so wurde diese Abkehr von der Wirklichkeit - wohl auch unbewußt - durch antirationale Dispositionen verstärkt, von denen auch die Filmschaffenden nicht ganz frei gewesen sein dürften.

Auf dem Verleihmarkt mußte sich DER FALL RABANSER gegen jene amerikanischen Kriminalfilme behaupten, von deren Stilmitteln er Gebrauch gemacht hatte. Die Uraufführung fand am 19.9.1950 in Köln statt, wo der Film, wie in den meisten anderen Städten auch, schlecht anlief. Verschiedene Theaterbesitzer setzten den Film früher als vereinbart ab, wenngleich er für sich genommen von den Theaterbesitzern nicht schlecht beurteilt wurde. "Die betreffenden Theaterbesitzer sind mit uns der Meinung", schrieb der Verleih an die JFU, "dass der Film DER FALL RABANSER ein ausgesprochen guter Film ist. Die Tatsache, dass er trotzdem nicht läuft, führen sie darauf zurück, dass die amerikanischen

---

<sup>218</sup> Ebenda, S 108.

<sup>219</sup> Ebenda.

<sup>220</sup> Vgl. Hannah Arendt, Besuch in Deutschland 1950, in: dieselbe, Zur Zeit. Politische Essays, Berlin 1986, S. 46-48.

Kriminalfilme unstreitig besser und vor allem reisserischer sind. Die Arbeiterbevölkerung will aber augenscheinlich keine Kriminalfilme mit Kammerspielcharakter, sondern Reisser.<sup>221</sup> Trotz seiner geringen Produktionskosten von ca. 680 000,- DM spielte DER FALL RABANSER nicht einmal die Hälfte dieser Summe für die JFU ein.

### 3.4. Einflüsse der bundesdeutschen Filmzensur

Am 15. Juli 1949 nahm die "Freiwillige Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft" (FSK) ihre Arbeit in der neu gegründeten Bundesrepublik auf. Sie löste im Grundsatz die alliierte Militärzensur ab. Alle Produktionen der JFU ab DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND (F5) durchliefen die Zensur der FSK. Bevor der Frage nachgegangen wird, ob eine Einflußnahme dieser Institution auf die Filme der JFU erfolgte, sollen zunächst die Genesis und Arbeitsweise der FSK kurz skizziert werden.

#### **Exkurs: Gründung, Arbeitsaufnahme und Verfahrensweise der "Freiwilligen Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft" (FSK)**

Die Vorplanungen zu einer deutschen Film-Selbstkontrolle gingen auf das Jahr 1947 zurück.<sup>222</sup> Die West-Alliierten, aber auch entsprechende deutsche Stellen waren ganz überwiegend der Auffassung, daß der Film in Westdeutschland nach Ende der alliierten Zensur weiterhin zum Schutze der Öffentlichkeit, insbesondere der Jugend, kontrolliert werden müsse. Das Prinzip einer freiwilligen Selbstzensur durch die Filmwirtschaft erschien dabei - nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit einer staatlichen Zensur im Nationalsozialismus - sowohl den Alliierten als auch der Filmwirtschaft selbst als die beste Lösung. Dazu kam, daß entsprechende Erfahrungen in den angelsächsischen Ländern vorlagen. Von deutscher Seite stellte zunächst die Filmwirtschaft Überlegungen zu einem Kontrollmechanismus an, wobei vor allem der amerikanische "Production code", der in den USA seit den 30er Jahren praktiziert wurde, Vorbildcharakter hatte. Aber auch die Vertreter der neugeschaffenen Länder in Westdeutschland zeigten sich an solch einer "freiwilligen Zensur" interessiert und drangten auf Mitwirkung.

<sup>221</sup> Vgl. Schreiben des National-Filmverlehs an die JFU vom 5. 10. 1950, in JFU 384.

<sup>222</sup> Als Quellen liegen zugrunde die "Grundsätze einer freiwilligen Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft" von 1949 sowie entsprechende Verfahrensordnungen und Ausführungsbestimmungen von 1950, in DIF Akte A 12 2. Weiterhin die Darstellungen von Johannes Noltens, Die freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft und das Zensurverbot des Grundgesetzes, Göttingen 1958; Dieter Geißler a a O; Georg Roeber/Gerhard Jacoby, a a O S. 458-482.

Und die Kirchen waren gleichfalls frühzeitig engagiert so war etwa der evangelische Pfarrer Heß bereits im Februar 1948 "mit der Wahrung des Anliegens unserer Kirche in der freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft beauftragt" <sup>223</sup>

Nach der Aufnahme direkter Verhandlungen zwischen der Filmwirtschaft und den Vertretern der Länder im Mai 1948 kam es schließlich zu einer Fassung der "Grundsätze für die Schaffung einer 'freiwilligen Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft'" vom 24. 4. 1949, auf deren Basis die FSK zu arbeiten begann. Am 15. 7. 1949 nahm sie ihre Arbeit offiziell auf, die ersten Filmprüfungen erfolgten am 18. 7. 1949. Damit ging die Filmzensur in Westdeutschland im Prinzip von den Alliierten, die die Grundung einer solchen Selbstkontrolle nicht nur begrüßten, sondern zur Bedingung für das Ende ihrer allgemeinen Kontrolle des Films gemacht hatten, auf deutsche Stellen über <sup>224</sup>. Besondere Ausnahmen sowie Eingriffsmöglichkeiten der Alliierten blieben aber weiterhin bestehen. "Neben einer speziellen Verbotsliste der Siegermächte, deren Grundlage nach Auffassung der AHK (Alliierte Hohe Kommission, d. V.) der Kontrollratsbefehl Nr. 4 vom 13. Mai 1946 bildete und die alle Filme, die nationalsozialistische, faschistische, militaristische und antidemokratische Ideen enthielten, erfaßte, verbot das Gesetz Nr. 5 der AHK, das am 2. September 1949 in Kraft trat, 'die Verbreitung, Ausstellung oder den Besitz jeder Veröffentlichung oder jedes Erzeugnisses eines Unternehmens ( ), welches nach ihrer Meinung dem Ansehen und der Sicherheit der Alliierten Streitkräfte abträglich sein konnte'" <sup>225</sup>

Was die rechtliche Absicherung der FSK betrifft, so war diese lange Zeit nicht eindeutig und bedurfte daher weiterhin der Zustimmung der Alliierten, des Staates und der Öffentlichkeit <sup>226</sup>. Dem Grundgesetz Artikel 5 - "Eine Zensur findet nicht statt" - wurde insofern nicht widersprochen, als die Zensur der FSK als eine freiwillige Selbstzensur definiert wurde. Freiwillig war sie insoweit, als die in der SPIO (Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e. V.) zusammengefaßten Dachverbände der Sparten Filmproduktion, -verleih und -theater sich freiwillig dazu verpflichteten, die Urteile der FSK zu akzeptieren und sich danach zu richten. Für jeden einzelnen Film war die FSK-Zensur dann aber nicht mehr freiwillig, sondern bindend, sofern dieser Film zur kommerziellen Auswertung in die Kinos gelangen sollte. Von ihrer Rechtsnatur her war die FSK so eine Abteilung der SPIO. Den Charakter einer Selbstzensur der Filmwirtschaft hatte die FSK de facto aber

<sup>223</sup> Vgl. Evangelischer Filmbeobachter, Nr. 3, 1. 2. 1951, S. 17

<sup>224</sup> Die formale Übergabe fand im Rahmen eines Festaktes erst am 10. 9. 1949 statt. In der Zeit bis zu dieser formellen Übergabe (15. 7. - 10. 9. 1949) stellte die britische Film Section weiterhin "exhibition certificates" aus, richtete sich dabei aber nach den Empfehlungen der FSK. Vgl. Rundschreiben des Verbandes der Filmproduzenten e. V. (Britische Zone), vom 3. 8. 1949, in JFU 148

<sup>225</sup> Dieter Geißler, a. a. O., S. 61

<sup>226</sup> Vgl. ebenda, S. 88

nur zum Teil, denn von Anfang an waren Vertreter der öffentlichen Hand in den Ausschüssen vertreten, und zwar zunächst bis 1951 solche der Länder, der Kirchen und Jugendausschüsse, später auch Vertreter des Bundes. In der Anfangsphase hatten die Vertreter der Filmwirtschaft allerdings eine Mehrheit der Sitze.

Die FSK wies zunächst folgenden Instanzenzug auf:

- ein Arbeitssauschuß, bestehend aus sechs Mitgliedern, von denen vier von der Filmwirtschaft gestellt wurden, darunter der Vorsitzende, und zwei Mitglieder der öffentlichen Hand. Bei Stimmgleichheit entschied der Vorsitzende. In einer besonderen Abstimmung wurde über die Jugendfreigabe entschieden.

- ein Hauptausschuß, der die Berufungsinstanz für den Arbeitssauschuß bildete und aus 15 Mitgliedern bestand, davon acht von Seiten der Filmwirtschaft inklusive des Präsidenten, sieben von der öffentlichen Hand gestellt.

Es war zudem geplant, den Instanzenzug um einen Rechtsauschuß zu erweitern. Bis zu seiner Einrichtung sollte die Drei-Mächte-Filmkommission als dritte Instanz entscheiden.

Gegenstand der Prüfung waren alle deutschen und ausländischen Filme, die auf dem Gebiet der Bundesrepublik Deutschland und in West-Berlin zur Aufführung gelangen sollten. Die Grundsätze, nach denen ein Film von der FSK geprüft wurde, waren laut Ausführungen von 1949 - es wurde zunächst eine Geltungsdauer von drei Jahren festgelegt - im wesentlichen folgende:

"(...)

II. 1. Es soll kein Film hergestellt, verliehen und öffentlich vorgeführt werden, der gegen die nachstehenden Richtlinien verstößt:

Kein Film soll Themen, Handlungen oder Situationen darstellen, die geeignet sind

a) das sittliche oder religiöse Empfinden zu verletzen, insbesondere entsittlichend oder verrohend zu wirken;

b) nationalsozialistische, militaristische, imperialistische, nationalistische oder rassenhetzerische Tendenzen zu fördern;

c) die Beziehungen Deutschlands zu anderen Staaten zu gefährden, insbesondere deren Regierungen, amtliche Repräsentanten und Einrichtungen herabzusetzen;

d) die verfassungsmäßigen und rechtsstaatlichen Grundlagen des deutschen Volkes in seiner Gesamtheit und in seinen Ländern zu gefährden oder herabzuwürdigen;

e) durch ausgesprochen propagandistische oder tendenziöse Beleuchtung geschichtliche Tatsachen zu verfälschen. (Die veränderte Darstellung geschichtlicher Vorgänge im Sinne der notwendigen Freiheit künstlerischen Gestaltens wird hiervon nicht betroffen.)

Entscheidend für die Anwendung dieser Bestimmung ist die Wirkung der unter a) bis e) genannten Darstellungen, nicht deren Inhalt oder die Darstellung als solche

2 Filme aller Art, insbesondere Propagandafilme und Tendenzfilme, die unter direktem oder indirektem Einfluss einer Regierung, einer politischen Partei, einer Religionsgemeinschaft oder anderer Einrichtungen, die im öffentlichen Leben gewichtigen Einfluss haben, hergestellt werden, müssen als solche gekennzeichnet werden und die Stellen benennen, die auf Inhalt, Gestaltung und Herstellung wesentlichen Einfluss genommen haben

3 Kein Film darf aus persönlichen Gründen oder aus Gründen der künstlerischen Geschmacksrichtung abgelehnt werden. Auch dürfen aus diesen Gründen keine Änderungen verlangt werden

III Bei der Prüfung jedes Films wird bestimmt, ob der Film zur Vorführung vor Jugendlichen (Minderjährige bis zur Vollendung des 16. Lebensjahres) geeignet ist. Für Jugendliche nicht geeignete Filme sind - auch bei jeder Ankündigung - entsprechend zu kennzeichnen ( )<sup>227</sup> Ferner sollte die FSK darüber entscheiden, "ob der Film zur Vorführung am Karfreitag, Buss- und Bettag, Allerseelen oder Totensonntag" - den sogenannten "stillen" bzw. "hohen" Feiertagen - geeignet ist

Diese Richtlinien wurden durch Ausführungsbestimmungen vom 7.3.1950 mit Nachtrag vom 1.8.1950 erläutert, wobei nochmalig Wert darauf gelegt wurde, daß nicht eine Darstellung als solche, sondern die damit hervorgerufene "Wirkung eines Films auf den Zuschauer, und zwar den Durchschnittsbesucher" entscheidend sei

Um, wie es hieß, "Fehlleistungen von Material und Kapital zu verhindern", waren die Filmhersteller berechtigt, aber nicht verpflichtet, "ihre Produktionspläne, Treatments und Drehbücher der Filmprüfkommission vorzulegen"<sup>228</sup>. Eine verbindliche Vorzensur gab es also nicht. Das eigentliche Zensurverfahren gestaltete sich in der Weise, daß der Antragsteller, i. d. R. Produzent oder Verleiher, einen Film mit entsprechendem Antrag einreichte. Der Antragsteller erhielt nach der Prüfung einen Bescheid. Diesem war zu entnehmen, ob der Film freigegeben wurde oder nicht bzw. ob Schnitte und Veränderungen empfohlen bzw. zur Auflage der Freigabe gemacht worden waren. Entsprechende Freigabekarten mußte der Verleiher jeder Kopie, die er an die Filmtheater weitergab, beifügen. Bei Nichtfreigabe eines Films erhielt der Antragsteller eine Begründung, bei teilweiser Freigabe (Auflagen) zunächst nur eine Auflistung der für notwendig erachteten Veränderungen.

---

<sup>227</sup> "Grundsätze für die Schaffung einer freiwilligen Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft" von 1949, S. 1f, in: DIF Akte A 12 2

<sup>228</sup> Ebenda, S. 1

Falls die Aufführung des Films untersagt bzw. eingeschränkt worden war, konnte der Antragsteller die nachfolgende Instanz anrufen. Falls eine bestimmte Anzahl von Mitgliedern des prüfenden Ausschusses überstimmt worden war, so konnten auch diese die nächstliegende Instanz anrufen. Die Urteile der höchsten Instanz waren bindend.

---

Der Film Nr. 4 der JFU, DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE, hatte noch am 30.3.1949 die britische Endzensur ohne Beanstandungen passiert. DER BAGNO-STRÄFLING, Film Nr.6, durchlief mit der Begründung, daß kein amerikanischer und französischer Zensurbescheid vorläge, nach der britischen Zensur vom 15.7.1949 auch noch die FSK am 14.9.1949 und wurde von dieser uneingeschränkt freigegeben. Der als F5 geführte Film DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND war der erste Film der JFU, der ausschließlich von der FSK zensuriert wurde. Ein gezieltes Abwarten des Endes der alliierten Zensur durch Rolf Meyer - der Film war bis zum Juli des Jahres parallel zu F6 abgedreht worden - scheint hierfür der Grund gewesen zu sein, denn das Filmprojekt war in der Frühphase der JFU an der alliierten Vorzensur gescheitert, und nach dem Ende dieser Vorzensur dürfte eine neuerliche Vorlage zur Endzensur als zu riskant gegolten haben. Alle weiteren Produktionen der JFU wurden in der Folge von der FSK begutachtet. Bis einschließlich 1950 passierten acht JFU-Filme die "Selbstkontrolle", neben den gerade genannten Produktionen die Spielfilme des Verleihjahres 1949/50.<sup>229</sup> Bei sechs dieser Filme verhängte die FSK geringfügige Aufführungsbeschränkungen, das heißt, die Filme wurden erst ab 16 Jahren und/oder nicht an den sogenannten hohen Feiertagen freigegeben.

Dies war auch bei dem ersten JFU-Film, der ausschließlich von der FSK begutachtet wurde, der Fall: DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND wurde am 28.10.1949 nach einer äußerst knappen Abstimmung im Arbeitsausschuß freigegeben. In der Begründung, die der Ausschußvorsitzende Rolf Meyer zukommen ließ, hieß es: "Der Film 'Das Fräulein und der Vagabund' ist für Jugendliche und die hohen Feiertage nicht zugelassen worden und für die allgemeine Freigabe nur durch den Einsatz des Vorsitzenden, der in diesem Falle von seinem doppelten Stimmrecht Gebrauch machte (Stimmverhältnis 4:3).

Nach Ansicht der Kommission leidet der Film unter der Diskrepanz zwischen der Absicht der Schöpfer und dem wirklich Dargestellten. In der vorliegenden Form zeigt er den Helden in romantischer Verbrämung mit einer Art triebhaften Hemmungslosigkeit behaftet, die unglaublich und fatal wirkt, da sie nicht von überzeugenden Gefühlen unterbaut ist. Wenn er als triebhafter Naturbursche gedacht war, so wird diese Absicht durch Darsteller und Regisseur keineswegs be-

---

<sup>229</sup> Die Einflüsse der FSK auf die Produktionen der JFU im Zeitraum 1950/51 werden im Zusammenhang des Films DIE SÜNDERIN (Kapitel 4.3.1.) dargestellt.

greiflich gemacht. Was durch Charme entschuldigt wäre, wird abstoßend, wenn es als rüpelhaft empfunden wird. Infolgedessen wirkt das Verhalten der Gegenspielerinnen, sowohl das der Hilfslehrerin als auch das der Gutsherrin, angesichts dieses Partners, insbesondere für das Frauenpublikum, beschämend und allgemein unverständlich.

Die Durchführung des Films streift somit hart die Grenze der Verletzung des sittlichen Empfindens. Letzteres kann nach den Grundsätzen der Freiwilligen Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft die Nichtfreigabe eines Filmes nach sich ziehen.

Es besteht ausserdem die Gefahr, dass bei weitherziger Auslegung nicht nur Proteste Einzelner sondern ganzer Organisationen gegenüber dem Urteil der Selbstkontrolle zu erwarten sind. Die Proteste können den Ruf nach einer Polizeizensur auslösen und verstärken, das heisst, den Schutz der Öffentlichkeit so, wie er von der Selbstkontrolle wahrgenommen wird, als nicht genügend empfinden lassen. Dadurch würde die Gefahr einer Länderzensur heraufbeschworen werden, die sich wenig um die Interessen der Filmproduktion kümmern würde. Nicht nur das Ansehen der deutschen Filmindustrie, sondern auch die Filmwirtschaft würde in ihren Interessen geschädigt werden.

Wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie künftighin bei der Vorbereitung Ihrer Filme auch Überlegungen wie die Vorstehenden mit in Ihre Berechnungen in allgemeinwirtschaftlichem Interesse einbeziehen würden (...)."<sup>230</sup>

Wenn der Vorsitzende mit dieser Argumentation, die eine noch recht unsichere Verankerung der FSK in der jungen bundesrepublikanischen Gesellschaft offenbart, versuchte, den Produzenten Rolf Meyer dahingehend zu beeinflussen, daß er sich künftig doch stärker an sittlich-moralischen Normen orientieren sollte, so kann gesagt werden, daß der Firmenchef bei seinen weiteren Filmprojekten den Ratschlägen des FSK-Vorsitzenden keine allzu große Bedeutung beimaß. Dies wird durch einen Blick auf die folgenden Produktionen und deren Begutachtung durch die FSK deutlich. Bei zwei Filmen der JFU - **DIESER MANN GEHÖRT MIR (F8)** und **DIE LÜGE (F10)** - machte die FSK die Freigabe von Schnittauf-lagen abhängig.<sup>231</sup>

Bei dem Film **DIESER MANN GEHÖRT MIR** bezogen sich die Schnitte auf bestimmte Dialoge, die nach Ansicht der FSK-Prüfer in unzulässiger Weise erotische Anspielungen enthielten. Im einzelnen wurde folgendes beanstandet:

"In der Verführungsszene zwischen Markus und Platte auf dem Bett bei den Worten:

a) 'Bitte greifen Sie doch zu, Herr Deboka.' Das dazugehörige Bild braucht an dieser Stelle nicht geschnitten zu werden.

---

<sup>230</sup> Schreiben der FSK an Rolf Meyer vom 31.10.1949, in: JFU 346.

<sup>231</sup> Kurze Inhaltsangaben zu den Filmen finden sich in Kapitel 3.3.1. dieser Arbeit.

b) 'Himmlich, hm, nur mehr, himmlich ' Das dazugehörige Bild braucht nicht geschnitten zu werden

c) 'Wie kostlich sie sich anfühlen' bis 'das war nicht abgemacht', einschließlich der dazu gehörigen Bilder "

Die JFU bestätigte, daß "wir die von Ihnen gewünschten Kürzungen inzwischen vorgenommen ( ) haben "232

Der Film DIE LUGE (F10) lag am 29.6.1950 dem Arbeitsausschuß der FSK vor, der den Film auf Antrag dreier Mitglieder in den Hauptausschuß verwies, da vor allem die Teile, die mit einem Mordversuch während einer Ballonfahrt zusammenhängen, als "entsittlichend" empfunden wurden.<sup>233</sup> Am 12.7.1950 begutachtete der Hauptausschuß den Film und gab ihn unter der Voraussetzung dreier Schnitte frei (allerdings nicht jugend- und feiertagsfrei.) Zwei Schnitte betrafen die beanstandete Mordsequenz, die hierdurch zu einer Affekthandlung abgemildert werden sollte. Die FSK-Prüfer meinten, daß "die Begleichung eines bewußten Mordversuchs in dieser Form die sittliche Grundlage eines Gesellschaftslebens erschüttern muß und dadurch entsittlichend wirkt."<sup>234</sup> Der dritte Schnitt bezog sich auf einen "Überrumpelungsversuch" Harrys gegenüber Ellen. Hier sollte das Hochschwenken der Kamera auf einen Spiegel, "der als Requisit die Rolle eines erotischen Raffinements spielt", wegfallen. Rolf Meyer akzeptierte zwei dieser Schnitte sofort und meinte sogar, daß durch die verlangten Schnitte der Gesamteindruck des Films verbessert wäre. Einen Schnitt, der eine kurze Dialogstelle im Zusammenhang des Mordversuchs betraf, meinte Rolf Meyer aus technischen Gründen nicht vornehmen zu können. Nachdem die FSK die technische Durchführbarkeit auch dieses Schnittes dargelegt hatte, ließ Meyer die entsprechende Stelle schneiden.<sup>235</sup>

Die genannten Schnittauflagen der FSK wie auch die Aufführungseinschränkungen der übrigen Filme wurden von der FSK durchweg mit "sittlich-anstößigen" Szenen begründet. Zwar wurde durch diese Zensureingriffe der Gesamtcharakter der Filme nicht verändert, aber zumindest zwei Filme wurden in ihren Aussagen leicht abgeschwächt. Die Eingriffe und die Art und Weise, wie diese durch die FSK begründet wurden, werfen auch ein Licht auf dominante sozio-kulturelle Strömungen in der jungen Bundesrepublik. Die Kommentierung des Films DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND sowie die Tatsache, daß die FSK meinte, verbale erotische Anspielungen, die aus heutiger Sicht allenfalls albern und verklemmt erscheinen, sowie einen ungesühnten Mordversuch nicht als solche ste-

<sup>232</sup> Briefwechsel zwischen der FSK und der JFU vom 16.2.1950 und 28.2.1950, in JFU 358

<sup>233</sup> Vgl. Schreiben der FSK an die JFU vom 4.7.1950, in JFU 375

<sup>234</sup> Schreiben der FSK an die JFU vom 19.7.1950, in JFU 376

<sup>235</sup> Vgl. Schriftwechsel zwischen der FSK und der JFU vom 8.8.1950 und 14.8.1950, in JFU

henlassen zu können, zeigen die große Sorge einer politisch legitimierten Institution um das moralisch-sittliche Gleichgewicht der Bevölkerung. Nimmt man diese Sorge ernst, ohne freilich damit die Zensureingriffe irgendwie rechtfertigen zu wollen, so deutet dies auf eine erhebliche Labilität hinsichtlich des gefühls- und vernunftbedingten Urteilsvermögens des Kino-"Durchschnittsbesuchers", auf den sich die FSK ausdrücklich bezog. Hinweise darauf, daß die genannten Zensureingriffe der FSK einen nennenswerten Einfluß auf den Publikumserfolg der fraglichen Filme oder auf die zukünftigen Produktionsplanungen der JFU gehabt hätten, liegen allerdings nicht vor.

## 4. DIE LETZTE PRODUKTIONSPHASE DER "JUNGE FILM-UNION" (1950/51)

### 4.1. Die Verschärfung der ökonomischen Krise

Das Jahr 1950 war für die JFU durch eine beträchtliche Expansion gekennzeichnet gewesen: einerseits war die Ateheranlage um eine dritte große Halle mit zusätzlichen Nebengebäuden erweitert worden, andererseits hatte die Filmfirma versucht, durch ständiges Produzieren die Ateheranlage optimal auszunutzen. In diesem Zusammenhang hatte sich auch das beschäftigte Personal stark erweitert: mit insgesamt 96 Lohn- und 37 Gehaltsempfängern zahlte die Belegschaft der JFU Ende 1950 etwa doppelt so viel Arbeitskräfte wie ein Jahr zuvor.<sup>236</sup> Dieser Expansion standen durchweg schlechte Einspielergebnisse gegenüber: keiner der 1949 und 1950 uraufgeführten JFU-Filme hatte seine Produktionskosten eingespielt. Diese Fakten schlugen sich deutlich in der Jahresschlußbilanz 1950 nieder: Die Bilanzsumme hatte sich im Vergleich zum Vorjahr mehr als verdoppelt und betrug jetzt ca. 9 Millionen DM. "Gezeichnet ist die Bilanz zum 31. 12. 1950", so der Prüfungsbericht der DRTRAG zum Jahresende, "durch eine Überschuldung von rd. 1,3 Mill., während die Bilanz zum 31. Dezember 1949 noch ein Eigenkapital von rd. DM 31 000,- ausweist."<sup>237</sup> Was den Zeitraum seit der Währungsreform betraf, so hatte die JFU inzwischen ca. zwei Millionen DM Verlust gemacht: das in der DM-Eröffnungsbilanz ausgewiesene Eigenkapital von ca. 745 000,- DM war einer Überschuldung von 1,3 Millionen DM gewichen. Bei diesen Berechnungen wurde seinerzeit die strittige und prozeßbefangene Garantieverpflichtung der Filmfinanzierungs GmbH, die die Einspielergebnisse der JFU-Filme F7-F10 betraf, als für die JFU feststehend betrachtet. Da die Rechtsgültigkeit dieser Garantieverpflichtung später nicht anerkannt wurde, hatte die Überschuldung noch um ca. eine Million DM höher angesetzt werden müssen.<sup>238</sup>

Dazu kam, daß sich die ökonomischen Rahmenbedingungen für die Filmauswertung aus Sicht der JFU weiter verschlechterten: Statistisch gesehen betrug das Verleihsangebot insgesamt 609 (506) Spielfilme, davon 360 (309) ausländische Produktionen, von denen wiederum 202 (145) US-amerikanischer Herkunft waren. Auch die Zahl der deutschen Reprisen steigerte sich noch einmal auf 174 (132), die der neuen westdeutschen Produktion ebenfalls leicht von 65 auf 75 Filme.<sup>239</sup> Während sich die Gesamtzahl der 1950/51 auf dem westdeutschen

---

<sup>236</sup> Vgl. JFU 180b, Blatt 14 und Anhang Blatt 39 sowie JFU 180c, Blatt 11.

<sup>237</sup> JFU 180c, Blatt 13.

<sup>238</sup> Vgl. JFU 180c, Blatt 21.

<sup>239</sup> Vgl. Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (Hg.), Filmstatistisches Jahrbuch 1954/55, a. a. O., S. 85. Die Zahlenangaben in Klammern beziehen sich auf die Werte des vorangegangenen Verleihjahres.

Verleihmarkt befindlichen Spielfilme so um ca. 20% erhöhte, stieg die Gesamtzahl der Kinobesuche von 1949 auf 1950 um knapp 5% und von 1950 auf 1951 um knapp 14%.<sup>240</sup> Das heißt, die Anzahl der auf dem Markt befindlichen Spielfilme nahm, wie schon im vorangegangenen Verleihjahr, stärker zu als die Zahl der Kinobesuche, was dem westdeutschen Spielfilmmarkt weiterhin - und tendenziell zunehmend - den Charakter eines Überangebotsmarktes verlieh. Im folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie die JFU in dieser fortgesetzten Krisensituation reagierte: zum einen, was den Produktions- und Atelierbetrieb im allgemeinen betrifft, zum anderen - und hier liegt der Schwerpunkt -, wie sich die konzeptionellen Überlegungen zur Spielfilmproduktion und die realisierten Spielfilme selbst in diesem Zusammenhang ausnehmen.

## **4.2. Die Reaktionen der "Junge Film-Union"**

### **4.2.1. Ausweitung der betrieblichen Aktivitäten**

Im Zusammenhang der Verschärfung der ökonomischen Krise suchte die JFU/Rolf Meyer nach neuen Wegen und Konzepten für die Filmproduktion. Zu erwähnen ist hier unter anderem, daß die Filmfirma sich mehr als bisher um eine Ateliervermietung bemühte, um die drei Hallen der Produktionsstätte optimal auszulasten. Das Ergebnis war, daß 1951 zwei Fremdproduktionen, DER VERLORENE (Produktion Preßburger/Mainz, Regie Peter Lorre) und HEIDELBERGER ROMANZE (Produktion Meteor, Regie Paul Verhoeven), in Bendstorf abgedreht wurden. Darüber hinaus übernahm die JFU die technische Betreuung der Außenaufnahmen des Films GRÜN IST DIE HEIDE (Produktion Berolina, Regie Hans Deppe).

Allerdings stand die eigenständige Filmproduktion der JFU weiterhin im Vordergrund. Der Produktionsbereich wurde sogar noch ausgedehnt: im Jahre 1951 nahm die Filmfirma die Kulturfilmproduktion auf. Für diesen Produktionszweig wurde eine eigene Abteilung gegründet, deren Regisseur Alfred Weidenmann vorstand. Der Hintergrund für die Aufnahme der Kulturfilmproduktion war vor allem folgender: laut den Verträgen, die die JFU mit den Verleihgesellschaften für ihre Spielfilme schloß, war in der Regel vorgesehen, daß die Produktionsfirma einen sogenannten "Beiprogrammfilm" liefern sollte. Falls der Produzent dieser Verpflichtung nicht nachkam, mußte er Ersatz leisten. Üblich war etwa die Ver-

---

<sup>240</sup> Vgl. ebenda, S. 111. Die Zahlenangaben für die Filmtheaterbesuche sind, im Gegensatz zu den Angaben über die Zahlen der Spielfilme, nicht nach Verleihjahren überliefert, sondern nach Kalenderjahren.

minderung des Produzentenanteils am Einspielergebnis um 2,5 %.<sup>241</sup> Die JFU hatte die Wahl, derartige Beifilme von anderen Kulturfilmproduzenten einzukaufen oder die Filme selbst zu produzieren. Für die eigene Produktion sprach unter anderem, daß die JFU über die technischen und personellen Kapazitäten verfügte und vor allem, daß die Kosten deutlich niedriger lagen, als wenn die Filme gekauft wurden. Dies hing vor allem damit zusammen, daß die JFU systematisch Industriesponsoren für die Kulturfilmproduktion anwarb. Diesen wurde zugesagt, "dass im Rahmen dieses Kulturfilms eine Reklame etwa im Sinne eines Werbefilms nicht möglich ist, dass aber trotzdem in diskreter Form ihre Firma in Erscheinung treten wird."<sup>242</sup> Das Ziel der JFU war es, die Kosten der Kulturfilmproduktion vollständig durch Zuwendungen aus der Wirtschaft zu finanzieren. Von den insgesamt acht Kulturfilmvorhaben der JFU konnten schließlich zwei fertiggestellt werden: das Stadtportrait DÜSSELDORF - MAGNET DES WESTENS (K1) und ILLUSTRIERTE (K3), ein Kulturfilm, der die Illustrierte "Stern" zum Thema hatte. Diese Filme wurden tatsächlich überwiegend durch Sponsoren finanziert.

Ein weiterer nicht unwichtiger Aspekt im Zusammenhang der Kulturfilmproduktion war, daß die Filme, sofern ihnen ein Prädikat verliehen wurde, steuerbegünstigt behandelt wurden. Nachdem in der jungen Bundesrepublik die einzelnen Länder in der Filmbewertung zunächst getrennt gearbeitet hatten, wurde 1951 die Filmbewertungsstelle der Länder (FBL) als eine übergreifende Einrichtung in Wiesbaden gegründet. Diese vergab sowohl für Kurz- als auch für Langfilme die Prädikate "wertvoll" und "besonders wertvoll". Die Praxis in der Steuerbegünstigung unterlag im einzelnen allerdings weiterhin den jeweiligen Bundesländern.<sup>243</sup> Der JFU-Kulturfilm DÜSSELDORF-MAGNET DES WESTENS erhielt das Prädikat "wertvoll" und wurde als Beifilm für SENSATION IN SAN REMO (F17) eingesetzt. ILLUSTRIERTE erhielt das Prädikat "besonders wertvoll" und kam vor ES GESCHEHEN NOCH WUNDER (F18) zum Einsatz.

Die Bedeutung, die die Kulturfilmproduktion für die JFU hatte, wurde jedoch durch diejenige, die die Spielfilmproduktion einnahm, bei weitem übertroffen. Dabei war es für die Phase 1950/51 kennzeichnend, daß die Produktionslinie des vorangegangenen Verleihjahres, die darin bestanden hatte, möglichst schnell eine große Anzahl relativ billiger Unterhaltungsfilme zu produzieren, von der Filmfirma in der zweiten Hälfte des Jahres 1950 aufgegeben wurde. Stattdessen setzte die JFU

---

<sup>241</sup> Vgl. Verleihvertrag der JFU mit der National-Filmgesellschaft für den Film MELODIE DES SCHICKSALS vom 11.7.1950, in: JFU 393.

<sup>242</sup> Schreiben der JFU an den Bankverein Westdeutschland vom 4.5.1951, in: JFU 515. Der Text ging im wesentlichen gleichlautend an Dutzende von potentiellen Sponsoren.

<sup>243</sup> Zur FBL, die 1957 in FBW umbenannt wurde, vgl. Hans Günther Pflaum/Hans Helmut Prinzler, Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film. Herkunft/ Gegenwärtige Situation, München 1982, S. 105f; Georg Roeber/Gerhard Jacoby, a.a.O., S. 318-322, S.483-498; Dieter Geißler, a.a.O., S. 125-136.

zunehmend auf den sogenannten "Großfilm". Die Verwirklichung dieses Konzeptes - und überhaupt die Fortsetzung der Produktion im Jahre 1951 - wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung durch staatliche Ausfallbürgschaften. Vor allem diese beiden Phänomene, die bestimmend waren für das letzte Stadium der JFU und mit denen verschiedene Implikationen einhergingen, sollen im weiteren näher untersucht werden.

#### 4.2.2. Konzeptionelle Überlegungen im Zusammenhang der realisierten Spielfilme F13-F19

Wie in der Zeit zuvor, so wurde die JFU auch in den letzten Jahren ihres Bestehens mit zahlreichen Stoffvorschlägen konfrontiert. Die Kommentare, die seitens der Filmfirma intern oder auch den Verfassern gegenüber gemacht wurden, verdeutlichen vor allem, welche Stoffe die JFU nicht verwirklichen wollte. In dieser Negativ-Auslese setzten sich im wesentlichen die Kriterien fort, die bereits in den Vorjahren angelegt worden waren. Zu den Stoffen, die die JFU für nicht passend hielt, gehörte beispielsweise auch die Novelle "Unruhige Nacht" von Albrecht Goes, die ein Mitarbeiter der dramaturgischen Abteilung der JFU folgendermaßen charakterisierte: "1942 Ukraine. Ein protestantischer Kriegspfarrer wird zur Seelsorge eines vom Kriegsgericht wegen Desertation zum Tode verurteilten Soldaten bestellt. Er tröstet den Verurteilten und nimmt an der Exekution teil." Der knappe Kommentar des Dramaturgen lautete: "Thematisch nicht zu verwirklichen."<sup>244</sup> Wie bereits in den ersten Jahren nach der Währungsreform so waren auch zu Beginn der 50er der Nationalsozialismus, aber auch die Nachkriegsrealität Themenbereiche, die die JFU nicht anrühren wollte. Was die Filmfirma stattdessen realisieren wollte, formulierte der leitende Dramaturg der Filmfirma, Herr Answald Krüger, folgendermaßen: "Wie zu einem wohl ausgewogenen Theaterspielplan gehören zu unserem Produktionsprogramm ernste und heitere Stoffe, musikalische Themen bis zu dem augenblicklich in Arbeit befindlichen grossen Farbrevuefilm. Was wir nicht machen sollen, sind politische Filme (einschließlich der sogenannten Trümmerfilme) und utopische Stoffe."<sup>245</sup>

Wenn der Chefdramaturg der JFU von einer Ausgewogenheit "ernster" und "heiterer" Stoffe sprach, so stand das Attribut "ernst" dabei keinesfalls für einen realistischen bzw. gesellschaftskritischen Bezug, sondern lediglich für einen von der Anlage her dramatischen Stoff. Nach einer Betrachtung der dramaturgischen

---

<sup>244</sup> Notiz zu einem Schreiben Hans Peter Rieschels vom 23.1.1951, in: JFU 84. Der Stoff wurde dann 1958 unter der Regie von Falk Harnack verfilmt. Um das geschäftliche Risiko zu vermindern, schlossen sich die drei Produktionsgesellschaften Real-Film, Carlton-Film und die Filmaufbau GmbH zu einer Produzentengemeinschaft zusammen.

<sup>245</sup> Schreiben Answald Krügers an Frau Manuela Mauri vom 26.4.1951, in: JFU 83.

Kommentare der Filmfirma sowie der Filme selbst muß die Selbsteinschätzung des Chefdramaturgen für die Schlußphase der JFU allerdings korrigiert werden: Spätestens im Jahre 1951 fand eine deutliche Verschiebung zugunsten heiter-musikalischer Stoffe statt. So lehnte der leitende Dramaturg der Filmfirma einen Stoffentwurf des Autors Jochen Huth, der gemeinsam mit Willy Forst die Idee eines "neorealistischen Films über die augenblickliche Mode des Neorealismus im Film" darlegte, mit der Begründung ab, "dass die Junge Film-Union und auch der Verleih keinesfalls diesen Stoff akzeptieren würden. Sie erwarten einen heiteren, musikalischen Film (...)"<sup>246</sup> Und wenn dramatische Stoffe die Vorlage für einen Film bildeten, so wurde zunehmend versucht, dem Stoff heitere Seiten abzugewinnen. Diese Tendenz wird deutlich in Bemerkungen Rolf Meyers zur Produktionsvorbereitung des Films KÖNIGIN DER ARENA (F20), der von der JFU nicht mehr fertiggestellt werden konnte. Dem Projekt lag der Roman "Wanda" von Gerhart Hauptmann zugrunde. Anlässlich einer Drehbuchbesprechung gab Rolf Meyer Hinweise zur Überarbeitung. Dort hieß es: "Vorzüglich die Karriere einer Frau darstellen, tänzerisch - darunter auch 'anspruchloseste' Handlung möglich - keine Psychologie - wenig Reden - um so mehr geschehen lassen - jede Möglichkeit zum Lacher benutzen - von der Wurst Hauptmann abschneiden was dienlich (...) muß keine Tragödie sein!"<sup>247</sup> Und aufschlußreich ist nicht zuletzt ein Blick auf die Themen und Stoffe der vom Herbst 1950 bis Ende 1951 realisierten Spielfilme. Es waren:

(F13) TAXI KITTY, ein musikalisches Lustspiel um eine junge Artistin, die mit der tatkräftigen Unterstützung einiger Taxifahrer einen Varieteagenten von ihrem Talent überzeugen kann, schließlich aber doch die Heirat mit dem Taxifahrer Charly einer beruflichen Karriere vorzieht.

(F14) DIE SÜNDERIN, ein melodramatischer Film um eine junge Frau, die, zur berechnenden Dirne herabgesunken, einen todkranken Maler kennen- und liebenlernt und mit diesem, als seine Gesundung ausgeschlossen ist, gemeinsam in den Freitod geht.

(F15) PROFESSOR NACHTFALTER, ein musikalisches Lustspiel um einen Musiklehrer in einem Mädchenpensionat, der in einer Sektlaune mit einer Nachtclubbesitzerin pro forma eine Ehe schließt, um Ruhe vor den ihn umschwärmenden jungen Mädchen zu haben. Nach einigen Komplikationen wird aus der "Heirat auf dem Papier" eine richtige Ehe.

(F16) HILFE, ICH BIN UNSICHTBAR, ein groteskes Lustspiel um einen Vertreter, der mit Hilfe einer Wundermaschine unsichtbar wird und nur durch Alkohol wieder Gestalt annimmt. Nach zahlreichen Verwirrungen stellt sich die ganze Geschichte als ein Traum heraus.

---

<sup>246</sup> Schreiben Willy Forsts an die JFU vom 22.8.1951, in: JFU 504.

<sup>247</sup> Aufzeichnung einer Drehbuchbesprechung der 3. Fassung von "Wanda", undatiert, vermutlich November 1951, in: JFU 509.

(F17) SENSATION IN SAN REMO, ein Farb-Revuefilm, in dem eine junge Sportlehrerin ein Doppelleben als Sängerin und Tänzerin führt. Sie lernt bald einen berühmten Kapellmeister kennen, der sich in sie verliebt, und wird ein erfolgreicher Revuestar.

(F18) ES GESCHEHEN NOCH WUNDER, ein musikalisches Lustspiel, in dem sich ein Schlagerkomponist und eine Pianistin durch eine seltsame Melodie kennen- und liebenlernen. Als die Beziehung der beiden durch eine andere Frau bedroht ist, warnt die Melodie das Liebespaar und führt sie schließlich für immer zusammen.

(F19) DIE CSARDASFÜRSTIN, ein Revuefilm nach der gleichnamigen Operette: Eine gefeierte Schauspielerin lernt einen adligen Rittmeister kennen, den sie, dem Standesunterschied zum Trotz, nach einigen Verwicklungen heiraten kann.

Während in dem Verleihjahr 1949/50 noch die Hälfte der produzierten Filme eine eindeutig dramatische Anlage aufwies, so hatten die hier genannten Produktionen der JFU bis auf DIE SÜNDERIN - ein Film, der in mancher Hinsicht einen Sonderfall darstellt - alle Lustspiel- bzw. Revuecharakter, waren also vorwiegend "heiter".

Neben dieser Verschiebung zugunsten "heiterer" Stoffe fand eine weitere Veränderung im Produktionsprogramm der JFU statt, die konzeptionelle Züge trug. War es ein Merkmal der im Verleihjahr 1949/50 produzierten JFU-Filme gewesen, daß sie billig, schnell und - trotz einiger Stars - kostengünstig realisiert werden konnten, so wird in der Schlußphase der Filmfirma eine andere Tendenz deutlich: die Hinwendung zum sogenannten Großfilm. "Um uns gegen die Überschwemmung der amerikanischen Gross-Filme zu schützen", so Rolf Meyer, "gebrauchen wir unter allen Umständen auch deutsche Filme grossen Formats. Es ist hierbei unerheblich vom wirtschaftlichen Standpunkt, ob diese unsere Gross-Filme nun unbedingt die Zustimmung der künstlerisch interessierten deutschen Kreise finden. Wichtig ist erst einmal, dass uns der Kinomarkt wieder zurückerobert wird."<sup>248</sup> Das wichtigste Merkmal dieser "Großfilme" war, daß sie nicht wie bisher Stars im Sinne "irgendwelcher" bekannten Schauspieler aufwiesen, sondern sogenannte Spitzenstars. Die Rökk-Filme SENSATION IN SAN REMO und DIE CSARDASFÜRSTIN können als herausragende Beispiele solcher "Großfilme" gelten. Aber auch in den übrigen Produktionen der JFU standen die Spitzenstars synonym für die jeweiligen Filme. Der zeitweilige geschäftliche Direktor der JFU, Herr Matern, schrieb in einer für Rolf Meyer bestimmten Notiz: "Ich habe Schorcht den Albers-Film angeboten. Im Verlauf der Unterredung haben sie sich jedoch für den Rökk-Film entschlossen. (...) Weiter ist Schorcht daran interessiert, entweder einen Knief-Film zu übernehmen,

---

<sup>248</sup> Schreiben Rolf Meyers an Regierungsdirektor Dr. Lüders vom 22.3.1951, in: JFU 448.

vielleicht auch einen Maria Litto-Film. Natürlich würden sie auch gerne einen zweiten Forst-Film nehmen."<sup>249</sup>

Diese Titulatur entsprach den realen Gegebenheiten, da die jeweiligen Stars den eigentlichen Kern der Filme bildeten. In der Notiz Materns sind die Namen der meisten der für die JFU ab Ende 1950 tätigen Spitzenstars aufgeführt. Der Kontrakt mit Herrn Albers konnte aufgrund dessen Absage nicht realisiert werden, dafür müßte die Aufzählung zumindest um Herrn Johannes Heesters erweitert werden. Im Fall des letzteren versuchte Rolf Meyer zunächst an jüngste Erfolge des Schauspielers, die dieser mit dem 1950 produzierten Film HOCHZEITSNACHT IM PARADIES hatte, anzuknüpfen. Das Ergebnis war der JFU-Film PROFESSOR NACHTFALTER (F15). Ähnlich war es mit Theo Lingen, der in dem von E.W. Emo inszenierten Film THEODOR IM FUSSBALLTOR im gleichen Jahr erfolgreich gewesen war. Die JFU engagierte sogleich Emo und Lingen für ihre Produktion HILFE, ICH BIN UNSICHTBAR (F16).

Neben Johannes Heesters waren einige Spitzenstars, die bereits zur Zeit des Nationalsozialismus das Publikum begeisterten, 1950/51 auch deshalb eine besondere Attraktion, da sie wie Willy Forst und Marika Röck für die JFU zum ersten Mal nach dem Krieg wieder in Deutschland vor einer Filmkamera standen. Marika Röck war neben Zarah Leander die wohl bekannteste und beliebteste Filmdiva im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm gewesen.<sup>250</sup> Diese beiden weiblichen Spitzenstars hatten im Jahre 1950 ihr comeback in Deutschland: Zarah Leander mit GABRIELA, Produktion "Real-Film", und Frau Röck mit den in Österreich produzierten Filmen KIND DER DONAU und FREGOLA. Nach den Worten des Chefdraturgen der JFU "müssten wir alles versuchen, um den ersten Röck-Film in den Westzonen zu machen. Ich bin der Auffassung, daß dieser Röck-Film aus vielerlei Gründen lebenswichtig für unsere Produktion ist. Sollte es z.B. Koppel gelingen, nach der Leander auch noch einen Röck-Film zu machen, so dürfte das Gleichgewicht zwischen Real-Film und der JFU empfindlich und wahrscheinlich irreparabel gestört sein."<sup>251</sup> Georg Jacoby, Marika Röcks Ehemann und mit ihr zusammenarbeitender Regisseur, wußte um den Wert seiner Frau: "Ein Star", so Jacoby, "hat den geschäftlichen Wert eines Börsenpapiers und wird entsprechend gehandelt."<sup>252</sup> Der Bericht, den der leitende Dramaturg der JFU von der Verhandlungen mit dem Ehepaar Röck/Jacoby verfaßte, läßt denn auch an eine Auktion erinnern: "Jacoby wurde während seines Münchner Aufenthaltes ununterbrochen von einer Unzahl Produzenten bestürmt, angefangen von Teichs und Koppel über K.J. Fritsche bis zu Schweizern und Spaniern, die wir alle selbst unten gesehen und erlebt haben. Angebote wie Bezahlung in De-

---

<sup>249</sup> Notiz von Herrn Matern vom 3.10.1950, in: JFU 88.

<sup>250</sup> Vgl. Francis Courtade/Pierre Cadars, a.a.O., S. 229-236.

<sup>251</sup> Notiz Answald Krügers vom 24.6.1950, in: JFU 99.

<sup>252</sup> Zitiert nach einem Presse-Info der JFU vom 23.6.1951, in: JFU 52.

visen, Aussenaufnahmen im Ausland, wo er es sich wunsche, Farbfilm etc überschlugen sich Herr Matern hat schließlich folgendes Angebot gemacht, das von den beiden akzeptiert worden ist Regie Jacoby DM 100 000,-, Gage Rökk 150 000,-, gemeinsame Gewinnbeteiligung der beiden 50% <sup>253</sup>

Für einen Spitzenstar wie Marika Rökk war es selbstverständlich, daß sie und ihr Mann Georg Jacoby sowohl bei der Stoffauswahl als auch bei der Drehbuchgestaltung mitentschieden So wurde bei den Vorarbeiten zu dem Film SENSATION IN SAN REMO auf Wunsch von Frau Rökk das Drehbuch geändert Die Gründe hierfür waren, wie im Fall des Schlußdialogs, mitunter ganz trivialer Art "Sie mochte gern den letzten Satz des Films haben Es ginge nicht, dass ein anderer Schauspieler das letzte Wort des Films hat" <sup>254</sup> Als feststand, daß Marika Rökk einen zweiten Film für die JFU machen würde, mußte zunächst ein geeigneter Stoff gefunden werden "Die Junge Film-Union will prüfen, welche anderen Stoffe für den zweiten Rökk-Film in Frage kommen, u a sollen auch 'Die Dollarprinzessin' und 'Die Forster-Christel', für die die Junge Film-Union inzwischen eine Option erhalten hat, auf Verwendungsmöglichkeit geprüft werden" <sup>255</sup> Verembart war zunächst, daß auch der zweite "Rökk-Film" in Farbe produziert werden sollte Man entschied sich schließlich für den Operettenstoff "Die Csardasfürstin", der von Georg Jacoby im Jahre 1934 schon einmal verfilmt worden war Daß die Wahl auf diese Vorlage fiel, hatte seinen Grund auch darin, daß der Stoff gute Möglichkeiten bot, das tänzerische Können von Frau Rökk in groß angelegten bunten Kostüm- und Revueszenen herauszustellen Eine uppige und luxuriöse Ausstattung des Films, vom Bühnenbild bis zur Mode der Schauspieler, galt für einen "Großfilm" dieser Art als unverzichtbar Daß über die modische Kleidung der Schauspieler Zuschauer gewonnen werden sollten, sprach der leitende Dramaturg der JFU gegenüber dem Autor Jochen Huth anlaßlich des Films ES GESCHEHEN NOCH WUNDER offen aus Es "liegt ein sehr wesentlicher Reiz und Verkaufswert eines modernen Films darin", so Answald Kruger, "wenn er in Bezug auf seine Kleider wegweisend für das Kinopublikum ist Also einfach gespro-

<sup>253</sup> Notiz Krugers vom 24 6 1950, in JFU 99 Herr Matern, der zeitweilig geschäftlicher Direktor der JFU gewesen war, betätigte sich ab Herbst 1950 als "freier Mitarbeiter" der Produktionsfirma auf Provisionsbasis Seine Tätigkeit bestand unter anderem darin, lukrative Filmprojekte, in erster Linie gewinntrachtige Stars und Stoffe, für die Filmfirma zu sichern In dieser Rolle als "Film-Makler" vermittelte Herr Matern die späteren JFU-Filme F14 sowie F16-F19, also fast die gesamte Produktion ab Herbst 1950, wofür er jeweils 1% der Finanzierungssumme sowie in der Regel 40% Gewinnbeteiligung erhielt Vgl Schreiben Rolf Meyers an Gunter Matern vom 6 11 1950, in JFU 41 Die Vermittlung teurer "Geschäftsfilme" lag somit auch im Eigeninteresse des einflußreichen Herrn Matern, was diese Tendenz zusätzlich verstärkt haben dürfte Herr Matern war auch derjenige, der ab Mitte 1950 die JFU in der Regel gegenüber staatlichen Stellen vertrat und äußerst erfolgreich Ausfallbürgschaften des Bundes und der Länder besorgte Vgl hierzu Kapitel 4 4

<sup>254</sup> Aktennotiz Answald Krugers vom 3 12 1951, in JFU 447

<sup>255</sup> Aktennotiz der JFU vom 17 3 1951, in JFU 94

chen Wenn Lieschen Müller sagt, 'das Kleid des Stars Sowieso mochte ich auch gern haben oder werde ich mir machen lassen'<sup>256</sup>

Bei der Vorbereitung und Realisierung der Filme 1950/51 arbeitete die JFU mit den entsprechenden Verleihfirmen Hand in Hand Vor allem die bundesdeutschen "Großverleihe", die zu Anfang der 50er Jahre den Markt dominierten -Herzog-Filmverleih, National-Filmverleih, Schorch und Deutsche London-Film- interessierten sich für die "Großfilme" der JFU Nachdem sich das Verhältnis der Filmfirma zum National-Filmverleih im Laufe des Jahres 1950 verschlechtert hatte, arbeitete die JFU in erster Linie mit dem Herzog-Filmverleih zusammen Dies hatte seinen Grund vor allem darin, daß dieser Verleih bereit und in der Lage war, einen besonders hohen Finanzierungsanteil der Produktionskosten zu übernehmen<sup>257</sup> Wie bereits zuvor der National-Filmverleih, so stimmte auch der Herzog-Filmverleih seine Interessen bereits in der Vorbereitungsphase der Filme mit der JFU ab Da sich beide Parteien darin einig waren, erfolgreiche "Geschäftsfilme" zu produzieren und darüber hinaus keine Ambitionen hinsichtlich bestimmter filmischer Aussagen hatten, kam es zwischen der JFU und dem Herzog-Filmverleih zu keinen nennenswerten Differenzen Wenn es überhaupt zu Meinungsverschiedenheiten während der Filmproduktion kam, dann am ehesten noch zwischen dem Regisseur auf der einen und Produzent/Verleiher auf der anderen Seite So bemühten sich die JFU und der Herzog-Verleih anlässlich des Films ES GESCHEHEN NOCH WUNDER (F18) den Regisseur Willy Forst, der auch am Drehbuch arbeitete, dazu zu bewegen, bestimmte Dialoge zu vereinfachen, da sie "in der hier niedergelegten Form doch manchmal ein wenig zu anspruchsvoll für unser Kinopublikum" sind Man müsse daran denken, so Rolf Meyer, "dass der allergrößte Teil unseres Publikums sich in der Provinz befindet und dessen geistige Aufnahmefähigkeit seine Grenzen hat"<sup>258</sup> Da Willy Forst als Starregisseur eine relativ starke Stellung gegenüber dem Produzenten und dem Verleih hatte, konnte er es sich leisten, diesen zumindest in einigen Punkten zu widersprechen<sup>259</sup>

Wenn man die Vorbereitung der JFU-Filme 1950/51, insbesondere die der sogenannten "Großfilme" betrachtet, wird deutlich, daß die Filmfirma infolge des wachsenden ökonomischen Drucks in immer stärkerem Maße erfolgversprechenden Markttendenzen folgte Die Entscheidungen hinsichtlich Stoff, Besetzung usw wurden praktisch ausschließlich geschäftlichen Interessen untergeordnet Einzelne Bestandteile - Stars, Stoffe, Filmmittel usw - wurden gleich Rohstoffen für einen industriellen Produktionsprozeß eingekauft, bearbeitet und montiert, so

---

<sup>256</sup> Schreiben Answald Krügers an Jochen Huth vom 28.10.1950, in JFU 77

<sup>257</sup> Vgl. Schreiben Günther Materns an Rolf Meyer vom 9.2.1951, in JFU 573

<sup>258</sup> Schreiben Rolf Meyers an Willy Forst vom 26.4.1951, in JFU 462, vgl. auch Stellungnahme des Herzog-Verleihs vom 2.6.1951, in JFU 462

<sup>259</sup> Vgl. Schreiben Forsts an Herzog-Verleih vom 12.7.1951, in JFU 45

daß sie vermuteten Käuferwünschen optimal entgegenkamen.<sup>260</sup> Die bereits seit 1948/49 vorherrschende Realitätsflucht in den Filmen erreichte eine neue Stufe, da zunehmend auch auf "zeitlose" dramatische Stoffe verzichtet und stattdessen demonstrativ "Heiterkeit" in einem luxuriösen Ambiente zur Schau gestellt werden sollte. Der Starkult erreichte ebenfalls neue Höhepunkte. Es wurde bewußt an den Glanz und die Aura der großen Unterhaltungsfilme im Nationalsozialismus angeknüpft, wenn "alte" Filmidole wie Marika Rokk ihr bundesdeutsches Comeback mit der JFU feierten. Wenn der Filmjournalist Walter Schmieding generalisierend urteilte, daß "die westdeutsche Filmproduktion völlig kommerzialisiert (wurde, d V), immer stärker suchte sie die echten oder eingebildeten Wünsche und Wunschbilder des Publikums zu befriedigen", so kann diese Aussage für die JFU bestätigt werden.<sup>261</sup> Schmieding sah den Heimatfilm als das Ergebnis dieser Bemühungen. Für die JFU war es vor allem der Revuefilm.

Ein Ergebnis dieser Bemühungen der JFU war es, daß sie im letzten Jahr ihres Bestehens wieder - zum erstenmal seit der Währungsreform - sogenannte Erfolgsfilme verbuchen konnte. DIE SUNDERIN und DIE CSARDASFÜRSTIN, sorgten, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, für einen geschäftlichen Gewinn. Diese beiden Filme, ihre Produktions- und Rezeptionsgeschichte sollen im folgenden näher betrachtet werden.

### 4.3. Die späten Erfolgsfilme

#### 4.3.1. DIE SÜNDERIN - ein Skandalerfolg

Wenn man die Filmographie der JFU betrachtet, so ist es ein Titel, dessen Bekanntheitsgrad die anderen bei weitem uberragt. DIE SUNDERIN. Dieser Film hat Geschichte gemacht, vor allem deshalb, weil hier ein Kinoskandal die Gemüter der 50er Jahre wie kein zweiter bewegte. Und weil dies so war, lassen sich sowohl in der Produktionsphase als auch im Zusammenhang der Rezeption des Films Einflußfaktoren von verschiedenen Seiten nachweisen.

Daß die JFU als Produzent des Films, genauer gesagt als Co-Produzent überhaupt auftreten konnte, war ein Ergebnis der Bemühungen des zeitweiligen geschäftlichen Direktors der Filmfirma, Herrn Gunther Matern, der dieses Projekt an die JFU vermittelte. Die in Wien ansässige "Deutsche Styria-Filmgesellschaft mbH" stand zu diesem Zeitpunkt bereits in Verhandlungen mit Willi Forst, der die Idee und ein erstes Drehbuch zu dem Film hatte. Schließlich kamen die Beteilig-

---

<sup>260</sup> In einer Aktennotiz der JFU heißt es: "Die Titel für sämtliche an Herzog gehenden Filme sollen in gegenseitiger Besprechung und unter Hinzuziehung eines 'Titelspezialisten' gefunden werden." Aktennotiz der JFU vom 17.3.1951, in: JFU 94.

<sup>261</sup> Schmieding, a a O., S. 25.

ten überein, eine Co-Produktion zu bewerkstelligen, wobei die technische Durchführung des Projektes in den Händen der JFU lag. Die Zusammenarbeit lief unter dem Titel "Ein Willi Forst-Film (...) Produktion: Deutsche Styria-Filmgesellschaft mbH in der Jungen Film-Union, hergestellt in den Ateliers Hamburg-Bendestorf".<sup>262</sup>

Die Hoffnung der JFU, mit dem Projekt einen erfolgreichen Geschäftsfilm zu produzieren, hing in erster Linie an dem Namen Willi Forst: er stand für eine ganze Reihe von "alten" Filmerfolgen zur Zeit des Nationalsozialismus, wie z.B. BEL AMI (1939) und FRAUEN SIND KEINE ENGEL (1943). Der Film DIE SÜNDERIN war Forsts erste Arbeit nach 1945, so daß die JFU bzw. der Verleih mit "Der erste neue Willi-Forst-Film" werben konnte. Der Wert, den Willi Forst für die Produktionsfirma darstellte, drückte sich in der höchsten Gage aus, die die JFU bis dahin zahlte: 50.000,- DM zuzüglich 10.000,- DM Vorspesen sollte Forst für die Regie und Drehbuchmitarbeit erhalten, dazu eine Gewinnbeteiligung von 50%. Die restlichen 50% eines erhofften Gewinns sollten sich die Deutsche Styria und die JFU teilen, wobei letztere hiervon ein Drittel als Vermittlungsprovision an den "Film-Makler" Matern zahlte. Diese und weitere Rahmenbedingungen für die Produktion und Auswertung des Films wurden in einem ausführlichen Aktenvermerk festgehalten. Darin hieß es auch, daß die Deutsche Styria die Weltvertriebsrechte und der Herzog-Filmverleih die Auswertungsrechte für Deutschland erhalten sollten.<sup>263</sup> Etwa einen Monat später schloß die JFU einen Verleihvertrag mit der Herzog-Film, in dem es u.a. hieß: "Der Produzent wird dem Verleih den Film im Rohschnitt sowie nach Fertigstellung im Feinschnitt zur Abnahme für Verleihzwecke vorführen, wobei etwaige Abänderungsvorschläge des Verleihs Berücksichtigung finden."<sup>264</sup> Diesem Mitspracherecht des Verleihs entsprach eine großzügige Beteiligung desselben an der Finanzierung des Films sowie die Übernahme einer Verleihgarantie von 700.000,- DM. Außerdem wurde der Film DIE SÜNDERIN ohne größere Probleme bundes- und auch landesverbürgt, so daß die Gesamtfinanzierung relativ unproblematisch bewerkstelligt werden konnte.<sup>265</sup>

Bemerkenswert ist, daß bereits in der ersten Vorbereitungsphase des Films die Brisanz des Projektes erkannt wurde. In dem bereits zitierten Aktenvermerk vom Juli 1950 heißt es: "Um zu vermeiden, daß etwaige Zensur-Schwierigkeiten nach Herstellung des Films auftreten, wird Herr Forst mit den Mitgliedern der Selbstkontrolle

1.) Direktor Koch (katholische Kirche), 2.) Pfarrer Hess (evangelische Kirche), 3.) Herrn Podehl (Vorsitzender der Film-Selbstkontrolle) etwa auftretende Be-

---

<sup>262</sup> Aktenvermerk vom 23.7.1950, in: JFU 409.

<sup>263</sup> Ebenda.

<sup>264</sup> Vertrag vom 25.8.1950, in: JFU 413.

<sup>265</sup> Zu den Bundes- und Landesbürgschaften vgl. Kapitel 4.4.

denken zerstreuen. Die Junge Film-Union wird Herrn Krüger beauftragen, diesbezügliche Zusammenkünfte und Aussprachen zu veranlassen.<sup>266</sup>

Von diesen Festlegungen der Rahmenbedingungen für die Produktion bis zur Fertigstellung der FSK-Schnittfassung im Januar 1951 verging etwa ein halbes Jahr. In dieser Zeit wurden sowohl das Drehbuch des Films als auch die ersten Schnittfassungen mehrfach verändert.<sup>267</sup> Um die Eingriffe auf der Drehbuch- und Filmebene zu verdeutlichen, folgt zunächst eine Inhaltsangabe auf der Basis der überlieferten Filmversion.<sup>268</sup>

Das Mädchen Marina wächst in einer zerrütteten Familie im nationalsozialistischen Deutschland auf: ihr Stiefvater, ehemals wohlhabend, hat durch seine Distanz zum NS-Staat den sozialen Abstieg seiner Familie herbeigeführt. Marinas vergnügungssüchtige Mutter läßt sich von betuchten Herren abholen. Als das Mädchen eines Tages von ihrem Stiefbruder verführt wird, registriert sie sowohl ihre Gefühlskälte als auch eine gewisse Macht, die sie ausspielen kann; für ihr "Entgegenkommen" läßt sie sich zukünftig beschenken. Als der Stiefvater von dem Verhältnis der beiden erfährt, verprügelt er seinen Sohn und wirft Marina aus dem Haus, die sich fortan mit Herrenbekanntschaften über Wasser hält. Das Kriegsende erlebt sie in München, wo sie es zu einer eigenen Wohnung und etwas Wohlstand bringt.

Hier trifft sie eines Tages den todkranken Maler Alexander, ein Ereignis, das ihr Leben vollständig wandelt: Sie nimmt den heruntergekommenen Mann, der trinkt und von seiner Frau verlassen wurde, in ihrer Wohnung auf. Alexander erzählt ihr, daß er wegen eines Gehirntumors nur noch wenige Wochen zu leben habe; er ist entschlossen, sein Leben zu beenden, wenn er durch die Krankheit sein Augenlicht und damit seine künstlerische Arbeitsmöglichkeit verliert. Marina achtet diesen Entschluß. Sie gibt dem Mann, den sie lieben lernt, neuen Halt und läutert dadurch selbst. Mit ihrem Ersparnen gehen sie auf Reisen nach Italien, Alexander malt wieder, und die beiden verbringen eine glückliche Zeit, bis er von seiner Krankheit eingeholt wird. Um Alexander aufzurichten, versucht Marina eines seiner Bilder zu verkaufen, stößt jedoch auf Desinteresse bei verschiedenen Kunsthändlern. Als ein Herr endlich Interesse zeigt, bezieht sich dieses mehr auf sie als auf das Bild; Marina gibt nach, verkauft sich und das Bild. Doch Alexanders Leiden verschlimmert sich bald wieder, und die beiden reisen nach München zurück, um ihn operieren zu lassen. Marina macht sich auf die Suche nach einem Arzt, der früher einmal eine Operation für möglich gehalten hatte. Um das Geld

---

<sup>266</sup> Aktenvermerk vom 23.7.1950, in: JFU 409.

<sup>267</sup> Ich stütze mich im folgenden neben der überlieferten Filmversion auf Hinweise im Nachlaß der JFU sowie auf eine materialreiche Magisterarbeit: Juliane Eisenführ, "Die Sünderin". Geschichte und Analyse eines Kinokandals, (Magisterarbeit) Universität Osnabrück 1982.

<sup>268</sup> Der Inhalt ist hier chronologisch wiedergegeben, während das Filmgeschehen in Form mehrerer Rückblenden entfaltet wird.

für den Eingriff zu beschaffen, bittet sich die junge Frau wiederum in einer Bar feil, aber es gelingt ihr nicht, einen "Kavalier" zum Zahlen der Geldsumme zu bewegen. Am Rande der Verzweiflung erkennt sie in der Bar den gesuchten Arzt. Als dieser sich ihr in eindeutiger Weise nähert, geht sie mit ihm in ein Hotel. Dort erkennt der Arzt, daß Marina Alexanders "Frau" ist und nur diesem helfen will. Sofort erklärt er seine Bereitschaft zur Operation, die umgehend in Angriff genommen wird. Während des Eingriffs betet Marina voller Inbrunst zu Gott, bis sie ohnmächtig wird.

Nach dem Eingriff scheint Alexander genesen. Die beiden ziehen nach Wien, er beginnt wieder zu malen, vor allem Akte Marinas. Die Bilder sind gefragt, Alexander ist erfolgreich. Als er das Bild "Die Sünderin", einen Akt der liegenden Marina, fertiggestellt hat, holt ihn das alte Leiden plötzlich ein, und er erblindet. Marina, die ihm versprochen hatte, ihn in diesem Fall von seinen Qualen zu erlösen, gibt ihm eine Überdosis Veronal und folgt ihm in den Tod.

Die erste Drehbuchversion war zwar im Kern mit diesem Stoff identisch, wich aber in mehreren Einzelaspekten hiervon ab. Eine markante Veränderung bestand darin, daß ursprünglich geplant war, der eigentlichen Erzählung eine Rahmenhandlung zu geben. Dabei hatte Willi Forst zunächst daran gedacht, den Film in einem Frauengefängnis im Jahre 1950 beginnen zu lassen, in das Marina unter dem Verdacht des Mordes an dem Maler Alexander eingeliefert wurde. Dabei sollte auch auf die Tatsache hingewiesen werden, daß die junge Frau bei der Sittenpolizei registriert ist. Der Betrachter mußte so zu Beginn des Films den Eindruck erhalten, mit einer Schwerverbrecherin konfrontiert zu sein. Aus der Gefängniszelle sollte nun die Vorgeschichte in Form von Rückblenden erzählt werden, wobei immer wieder kurze Szenen, die Marina in ihrer Gefängniszelle zeigten, in die eigentliche Erzählung geschmitten wurden. Das erste Urteil des Betrachters sollte so zunehmend einem Mitleid mit der jungen Frau weichen. Zum Schluß des Films sollte Marina im Frauengefängnis aus einem Fenster springend Selbstmord begehen, um mit dem geliebten Alexander im Tode vereint zu sein.<sup>269</sup> Diese erste Rahmenhandlung wurde aber sehr schnell aufgegeben, denn als Willi Forst und Answald Krüger sich wie verabredet mit Kirchenvertretern im Sommer 1950 trafen, wurde diesen ein anderer Rahmen präsentiert.<sup>270</sup> Die eher realistischen Bezüge der Gefängniszenen waren nun durch eine stärker religiös motivierte Rahmenhandlung ersetzt worden. Diese sollte in zeitloser Form ein biblisches Motiv gestalten: Das Gleichnis der Maria Magdalena, Johannes Evangelium 8.1-11, in dem Jesus spricht: "Wer von euch ohne Sünde ist, der

---

<sup>269</sup> Zur ersten Drehbuchfassung vgl. Juliane Eisenführ, a.a.O., S. 63-159.

<sup>270</sup> Ein Treffen mit dem FSK-Vorsitzenden Pödehl, das laut Aktenvermerk vom 23.7.1950 ebenfalls vorgesehen war, ist nicht aktenkundig geworden.



DIE SUNDERIN, Hildegard Knef (Marina) und Gustav Frohlich (Alexander)

werfe den ersten Stein auf sie"<sup>271</sup> In dem Gespräch mit den Kirchenvertretern Kochs und Heß, das am 10.8.1950 in Frankfurt stattfand, ging es offensichtlich vor allem um dieses religiöse Motiv. Dabei sollen sich die Herren negativ gegenüber der religiös motivierten Rahmenhandlung ausgesprochen haben, die Forst bzw. die JFU dann auch ganz fallenließen.<sup>272</sup> In einer Notiz bestätigten die Kirchenvertreter, daß ein solches Gespräch stattgefunden habe und baten zur weiteren Information um genauere Produktionsunterlagen wie etwa ein Drehbuch, das sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht kannten.<sup>273</sup>

Als Kochs und Heß ca. zwei Monate später ein Drehbuch erhielten, äußerten sie sich entsetzt. Nach einem Anruf Direktor Kochs notierte Herr Krüger von der JFU: "Ich habe ihn zunächst beruhigt und ihm gesagt, dass der Text an seinen gefährlichen Stellen selbstverständlich noch verändert wurde, wie auch das Bild nie so krass wäre, wie im Buch angegeben ( ) Ich halte es nach wie vor für richtig, dass, nachdem wir vorher die Pastoren in die Angelegenheit hineingezogen haben, wir sie jetzt nicht überfahren und sie vor eine vollendete Tatsache stellen. Ich würde unbedingt vorschlagen, den Film, bevor er zur Selbstkontrolle kommt, Kochs und Heß bzw. Wilken zu zeigen, nicht damit sie ihre Anregungen am Text bzw. am Bild bekanntgeben können, sondern um sie persönlich für die Sache zu gewinnen, was uns bei der Zensur in Wiesbaden nur von Nutzen sein kann. Andernfalls wurden die Herren sehr deutlich merken, dass wir sie seinerzeit aus 'technischen' Gründen mit hinzugezogen haben, was bei der Zensur sich wohl kaum zu unseren Gunsten bemerkbar machen würde."<sup>274</sup>

Vier Tage später lud die JFU die Herren Kochs und Heß bzw. dessen Stellvertreter Pfarrer Wilken nach Bendestorf ein, um sich die Rohschnittfassung des Films anzusehen und darüber in einen Meinungsaustausch zu treten.<sup>275</sup> Ende November fand diese Vorführung der Rohschnittfassung in Bendestorf unter Beisein der Kirchenvertreter Kochs und Wilken statt. Einer Darstellung Herrn Materns zufolge ergab sich anschließend folgende Einschätzung: "Beide Herren erklärten, dass sie in Hinsicht auf das Religiöse keine Einwendungen hatten, dass sie jedoch vom Stoff und der Ethik nicht entzückt seien. Sie erkannten jedoch an, dass Herr Forst das heikle Thema mit grosser Souveränität gemeistert und mit der notwendigen Delikatesse behandelt habe. Auf meine Frage an Herrn Dr. Kochs, in welche Gruppe der Film von der katholischen Kirche eingestuft wird, erklärte mir Herr Dr. Kochs, dass er die Gruppe 2 E E (gut für Erwachsene mit Einschränkung) verantworten zu können glaube. Nach der Unterredung mit den beiden

---

<sup>271</sup> Vgl. Juliane Eisenführ, a.a.O., S. 92f.

<sup>272</sup> Vgl. Schreiben Meyers vom 7.3.1951 an Dr. Nellen, MdB, in JFU 45.

<sup>273</sup> Vgl. Schreiben von Kochs und Hess an die JFU vom 11.8.1950, in JFU 410.

<sup>274</sup> Aktennotiz vom 31.10.1950, in JFU 88.

<sup>275</sup> Schreiben der JFU vom 4.11.50 in JFU 415.

Geistlichen hatte sowohl Herr Forst wie auch ich nicht den Eindruck einer besonders ernsthaften Ablehnung (...)."276

Diese Vorgänge um die Veränderung bzw. das Weglassen einer Rahmenhandlung machen deutlich, daß die Produzenten bemüht waren, im Vorfeld eine weitgehende Akzeptanz der Kirchen, die als maßgebliche gesellschaftliche Gruppen einen gewichtigen Einfluß auch auf die FSK-Entscheidungen hatten, für das Filmprojekt zu erreichen. Es ist möglich, daß die zweite Rahmenhandlung um das Maria Magdalena-Motiv überhaupt nur aus taktischen Gründen konstruiert wurde, um mit den Kirchenvertretern in einen Gesprächskontakt über den Film zu kommen. Die Bestätigung der Kirchenvertreter, daß Gespräche in diesem Zusammenhang stattgefunden haben, war der JFU jedenfalls sehr wichtig und das religiöse Rahmenmotiv wurde auf Wunsch der Kirchenvertreter fallengelassen, ohne daß ein Widerspruch erkennbar wäre. Auch wenn die JFU nie ernsthaft daran interessiert war, den Film mit Kirchenvertretern inhaltlich und formal abzustimmen, so machen diese Vorgänge doch deutlich, daß bestimmte gesellschaftliche Instanzen, die wie die Kirchen moralisch-kulturelle Werte "schützten", bei der Produktion eines Films, der ein sogenanntes "heißes Eisen" anfaßte, besser nicht unbeachtet blieben.

Offensichtlich unabhängig von den Kirchenvertretern wurde auf dem Weg von der ersten Drehbuchfassung zu dem realisierten Film eine Vielzahl weiterer Veränderungen vorgenommen, bei denen die direkte Urheberschaft nur teilweise deutlich ist.<sup>277</sup> Neben dramaturgischen Veränderungen im engeren Sinne, wie etwa solchen zur Unterstützung der Spannungskurve und zur Vermeidung von Ton-Bild-Doubletten, sind verschiedene inhaltlich schwerwiegende Unterschiede festzustellen. So differiert der Film von der Drehbuchfassung, indem er die Geschichte stärker personifiziert, vor allem auf die Person Marinas. Frau Eisenführ weist in ihrer Untersuchung nach, daß die familiären und gesellschaftlichen Kontakte Marinas und Alexanders im Film wesentlich gekürzt erscheinen. "Wie auch durch die Streichung der Zellenszenen (in der Rahmenhandlung, d.V.), durch die der Zuschauer nicht mehr jäh die romantischen Situationen des Films mit den Maßstäben der herrschenden moralischen Norm messen muß, wird für die beiden Protagonisten im Film ein gesellschaftsfreier Raum geschaffen, in dem den üblichen Konventionen keine Bedeutung zugemessen wird. In ihm produziert der Film sich selbst ein eigenes Gefüge moralischer Qualitäten, das allerdings

---

<sup>276</sup> Schreiben Materns vom 23.2.51 an Dr. W. Nowack, MdB, in: JFU 415. Der katholische Filmdienst stufte DIE SÜNDERIN später dann allerdings in die Gruppe "4" -scharfe Ablehnung- ein.

<sup>277</sup> Um ein Gesamtbild dieser Veränderungen zu geben, stütze ich mich im folgenden auf die Untersuchung von Juliane Eisenführ, a.a.O., die einen detaillierten Vergleich des ersten Drehbuches mit dem fertiggestellten Film durchgeführt hat. Vgl. ebenda, S. 63-159.

durch die mangelnde Konfrontation mit der Realität und dem daraus möglicherweise erwachsenden Problem der Durchsetzbarkeit folgenlos bleibt."<sup>278</sup>

Weitere Veränderungen bestehen darin, bestimmte Aussagen in ihrer Deutlichkeit zurückzunehmen bzw. unkonkret werden zu lassen. In diesem Zusammenhang sind zu nennen:

- Der im Drehbuch sehr deutlich werdende Alkoholmißbrauch Alexanders, der im Film heruntergespielt wird.

- Die handgreifliche Gewalt, die im Film wesentlich abgemildert erscheint. In der Drehbuchfassung erfährt Marina nicht nur von Alexander mehr Gewalt, als im Film gezeigt wird, sondern jede "ihrer 'wichtigen' (für die Geschichte) Männerbekanntschaften ist mit Gewalt verbunden".<sup>279</sup> Sätze wie "Ich hatte vergessen, ich hatte verlernt, wie Männer sein können" fehlen im Film.

- Eine veränderte Darstellung von Erotik und Sexualität, und zwar einerseits in dem Sinne, daß Sexualität entkonkretisiert wird, etwa durch die Kürzung von Passagen, in denen Marina über die Prostitution ihres Körpers reflektiert; andererseits, indem erotische Anspielungen spannungsverstärkend eingesetzt werden.

- Ein Zurücktreten des Geldes gegenüber anderen Werten wie Liebe und Opferbereitschaft.

- Eine weitgehende Streichung bzw. Kürzung derjenigen Stellen, die einen Bezug zur äußeren Realität der Nachkriegszeit herstellen: neben Trümmern und Ruinen auch die Beschränkung von Reisemöglichkeiten durch Visumzwänge etc.

- Eine veränderte Darstellung der Religion, insofern, als Alexanders ursprünglich sehr intensive Beziehung zur antiken Götterwelt zurückgenommen und als ein "heidnische Marotte" erscheint. Demgegenüber ist Marinas Verwurzelung im Christentum, dem sie vorübergehend entfremdet ist, sowohl im Drehbuch als auch im Film vorhanden.

Frau Eisenführ konstatiert in ihrer Untersuchung über DIE SÜNDERIN, daß Willi Forst im Zuge der Realisierung des Films sein Konzept geändert habe.<sup>280</sup> Doch die Veränderungen, die zwischen der ersten Drehbuchfassung und dem fertiggestellten Film liegen, gehen nicht nur auf das Konto Forsts: auch andere an der Produktion beteiligte Kräfte machten ihren Einfluß geltend. Zunächst kam die zunehmende Entkonkretisierung und Entproblematisierung des Drehbuches der JFU, die verschiedentlich deutlich gemacht hatte, daß sie keine "realistischen" und "zeitnahen" Stoffe produzieren wolle, ohne Frage entgegen. Eine direkte Einflußnahme der Firmenleitung auf die Stoffgestaltung ist allerdings nicht schriftlich überliefert; dabei ist zu berücksichtigen, daß Willi Forst während der Dreharbeiten in mündlichem Kontakt mit Rolf Meyer und anderen leitenden Mitarbeitern der JFU stand. Explizit nachweisbar sind demgegenüber Eingriffe des Herzog-

---

<sup>278</sup> Ebenda, S. 119

<sup>279</sup> Ebenda, S. 132.

<sup>280</sup> Ebenda, S. 98.

Filmverleihs, der sich auf sein vertraglich zugesichertes Mitspracherecht berief. Wie aus dem Nachlaß der JFU hervorgeht, monierte der Verleih nach Kenntnis der ersten Schnittfassung eine Reihe von Szenen, die nach "deutschen bürgerlichen Begriffen weit das Mögliche" überschritten. Die Szene betreffend, in der Marina und ihr Bruder von ihrem Vater überrascht und verprügelt bzw. hinausgeworfen wurden, hieß es beispielsweise: "Der Angstschrei des Bruders muß wesentlich abgekürzt und gedämpft werden. Die Krankenbahre steht für uns außerhalb jeder Diskussion. Es scheint uns völlig überflüssig zu zeigen welches Schicksal der Junge hat." In der letzten Filmfassung, die an dieser Stelle überarbeitet wurde, fehlte dann unter anderem der Satz: "Mein sogenannter Stiefbruder blieb zeitlebens ein Krüppel. Er kam später als Idiot in eine Anstalt. Während des Krieges starb er dort, oder er wurde zu einem Gestorbenen gemacht." Auch andere Passagen, die handgreifliche Gewalt darstellten, wurden von dem Verleih scharf kritisiert. Anlässlich einer Szene, in der Marina dem Maler Alexander die tödlichen Schlaftabletten entwendet hat und dieser sie mit Gewalt an sich bringen will, hieß es: "Völlig indiskutabel ist die Würgeszene. Gegen eine ähnliche hat das Publikum in einem anderen unserer Filme energisch Front gemacht. Das hat genügt um die Aufnahme des Filmes erheblich herabzusetzen."<sup>281</sup> Die Szene wurde in der Folge durch Schnitte abgemildert.<sup>282</sup>

Auch wenn die "Urheberschaft" der meisten Veränderungen im Detail nicht mehr zu klären ist, so wird aus dem Gesamtbild der Veränderungen, die das Drehbuch und die ersten Filmfassungen erfahren haben, deutlich, daß die für die Produktion des Films Verantwortlichen bemüht waren, einen Stoff, der viele realistische Situationen enthielt, "marktgerecht" zu verändern: es sollte zwar offensichtlich noch genügend werbewirksamer Skandalstoff (uneheliche Liebe, Prostitution, Freitod) übrigbleiben, aber die ursprüngliche Darstellung, die auf Konfrontation mit gesellschaftlichen Problemen angelegt gewesen war, wurde abgemildert bzw. verklärt, um so die Akzeptanz des Films beim Publikum zu erhöhen. In diesem Sinne wurden vor allem Passagen, die Gewaltdarstellungen enthielten und/oder konkrete und potentiell kritische Bezüge zur gesellschaftlichen Realität im Kriegs- und Nachkriegsdeutschland hatten, gekürzt, harmonisiert oder in melodramatisch-sentimentaler Weise umgestaltet. Daß die westdeutsche Öffentlichkeit dennoch heftig auf den Film reagierte, ist bekannt. Im folgenden soll zunächst ein Bild der Rezeption des Films gegeben werden, um anschließend die gesellschaftlichen Hintergründe für die Reaktionen, die der Film hervorrief, zu betrachten.

Als der Arbeitsausschuß der FSK am 15.1.1951 DIE SÜNDERIN sichtete, äußerte der Ausschuß Bedenken hinsichtlich der Freigabe des Films. Diese Bedenken konnten auch durch ein Gespräch mit Forst und Meyer nicht ausgeräumt

---

<sup>281</sup> Schreiben der Herzog-Film an die JFU vom 13.12.1950, in: JFU 416.

<sup>282</sup> Vgl. Der Spiegel, 1951, Nr.3, 17.1.1951, S. 30.

werden, so daß Meyer unverzüglich den Hauptausschuß anrief, der dann am 18.1.1951 zusammentreten sollte. Die Vorbereitungen zur Uraufführung, die ebenfalls für den 18.1. angesetzt war, liefen derweil auf vollen Touren. In der Presse fanden sich allerorten Ankündigungen des "ersten Willi Forst-Films" nach Kriegsende, "Der Spiegel" brachte zum Start des Films einen ausführlichen Bericht mit Drehbuchausschnitten und Szenenfotos.<sup>283</sup> Als der Herzog-Filmverleih von der ersten FSK-Sichtung und den Beanstandungen hörte, wandte sich der Verleih wiederum an die JFU und reklamierte die Veränderungen von Szenen, die nach Ansicht des Verleihs "gegenüber dem breiten Publikum viel zu schroff" waren. Da die erste Vorführung bei der FSK nun schon gewesen war, hielt der Verleih eine gemeinsame Besprechung für erforderlich, um zu klären, wie der Film möglichst problemlos durch die Selbstkontrolle zu bringen sei.<sup>284</sup> Die JFU setzte jedoch zunächst auf die Entscheidung des Hauptausschusses. In der wegen des Termindrucks sehr eilig angesetzten Sitzung vom 18.1. wurde der Film dann - in der Form, die auch dem Arbeitsausschuß vorgelegen hatte - zur öffentlichen Vorführung freigegeben mit der Empfehlung - nicht Auflage! - zweier Schnitte: in der Münchner Bar-Szene sollten die Worte "abverdienen" und "Niete" entfernt werden. Verboten war die Vorführung des Films vor Jugendlichen unter 16 Jahren und an stillen Feiertagen.<sup>285</sup> Die beiden empfohlenen Schnitte wurden seitens der JFU nicht vorgenommen, und der Film wurde wie geplant uraufgeführt.

Anlaßlich der FSK-Entscheidung erklärten die Vertreter der Kirche wenige Tage nach der Uraufführung, daß sie ihre Interessen in der FSK nicht mehr vertreten sahen und kündigten ihre Mitarbeit bis auf weiteres auf. Dadurch eskalierte der Konflikt. DIE SUNDERIN wurde zu einem Politikum ersten Ranges. Es hagelte Proteste der Kirchen und diesen nahestehenden Kreisen, der Film wurde in mehreren Städten und Gemeinden polizeilich verboten, etwa in Koblenz am 9.2.1951 und in Lingen am 24.3.1951, Geistliche riefen in Predigten zum Boykott auf, so auch Kardinal Frings, Erzbischof von Köln. Bundestagsabgeordnete sahen den Film in einer Sondervorführung, wobei zahlreiche Abgeordnete aus Protest den Saal verließen.<sup>286</sup> Die Vorwürfe zielten vor allem auf die angebliche Verherrlichung der Prostitution und des Selbstmordes. Im Februar/März des Jahres wurde das "Kesseltreiben der Kirchen und weiterer interessierter Kreise" (Herzog-Verleih) besonders gegen den Verleih so stark, daß dieser von der JFU das Einverständnis zumindest zu den von der FSK empfohlenen Schnitten forderte und ankündigte, dies unter Umständen im Alleingang vorzunehmen. Dabei ging

<sup>283</sup> Vgl. ebenda, S. 27ff.

<sup>284</sup> Schreiben des Herzog-Filmverleihs an die JFU vom 16.1.1951, in JFU 410.

<sup>285</sup> Das Stimmenverhältnis im Hauptausschuß betrug 9:4 zugunsten der Freigabe. Vgl. Schreiben von Rechtsanwalt Hartlieb an das Bezirksverwaltungsgericht Koblenz, 7.3.1951, in JFU 415.

<sup>286</sup> Zu den Protesten vgl. Christa Bandmann/Joe Hembus, *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930-1960*, München 1980, S. 164, Juliane Eisenführ a. a. O., S. 237-312.

es um die beiden schon erwähnten Worte "abzuverdienen" und "Niete", deren Entfernung die FSK, die ihrerseits unter großem Druck stand, wiederholt forderte "Der Kampf für den weiteren Ablauf des Films", schrieb der Verleih ca. 10 Wochen nach dessen Start, "ist noch lange nicht beendet. Der Einsatz der SPIO und des Herrn von Hartlieb (Rechtsanwalt, der gegen die Verbote klagte, d. V.) ist Ihnen bis zu einem gewissen Grade auch bekannt. Nachdem auch die Filmselfkontrolle und der Hauptausschuß laufend von den führenden Stellen des Bundesgebiets und der Kirche bombadiert werden, hat sich Bonn (Dr. Vogel) erneut eingeschaltet und wiederholt angefragt, ob die anempfohlenen Schnitte veranlaßt wurden. Täglich laufen bei uns Verschwörungen und Proteste ein, ernstweilige Verfügungen und Klagen am laufenden Band."<sup>287</sup> Meyer war jedoch nicht geneigt, die beanstandeten Stellen zu entfernen, da er den Film nicht "um eine Nuance um seine prickelnde Pikanterie vermindern" wollte. Denn er befürchtete, daß durch die Nachricht, der Film sei geschnitten worden, "schlagartig das Interesse an diesem Film um gut 50% sinkt, weil jedermann nun das Gefühl hat, schon eine stark geschnittene Fassung zu sehen."<sup>288</sup> Auch als der Herzog-Verleih Ende März eigene Schritte zur Kürzung ankündigte, protestierte Meyer dem Verleih gegenüber und wies darauf hin, daß dies eine "starke Einnahmeverminderung nach sich ziehen kann". Er zeigte sich "unter keinen Umständen mit Durchführung der Schnitte einverstanden" und drohte eine entsprechende Presseverlautbarung in Verbindung mit dem Regisseur Forst an.<sup>289</sup> Die Schnitte unterblieben schließlich, die denunzierten Stellen finden sich noch in der heute zugänglichen Fassung des Films.

Bereits kurz nach seinem Start füllte DIE SUNDERIN die Kinos zahlreicher Städte. In den ersten vier Monaten sahen ca. fünf Millionen Menschen den Film, zahlreiche Kinos mußten Sondervorstellungen einrichten. Wie sich schon aus den zitierten Äußerungen Meyers ergibt, war der Anteil der Skandal Diskussion in jedem Fall beträchtlich. Auch der Regisseur Forst sah durch den Auszug der Kirchenvertreter aus der FSK "eine Reklame und Propaganda, für die man in Amerika wahrscheinlich einige hundert Dollar bezahlen wird."<sup>290</sup> Die höchsten Besucherzahlen verzeichnete der Film im März, auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen.<sup>291</sup> Nach dem Abebben der Skandal Diskussion im Frühsommer 1951 ließ auch der Besucherandrang sehr schnell nach. Bereits im Juli des Jahres teilte der Verleih der JFU mit, daß "keine sonderlich beachtenswerten Einspielergebnisse mehr zu erwarten sind."<sup>292</sup> Dies war bei "typischen" Erfolgsfilmen Anfang

---

<sup>287</sup> Schreiben des Herzog-Filmverleihs an die JFU vom 30. 3. 1951, in JFU 573

<sup>288</sup> Schreiben Rolf Meyers an den Herzog-Filmverleih vom 26. 2. 1951, in JFU 413

<sup>289</sup> Vgl. Telegramm Meyers an den Herzog-Filmverleih vom 30. 3. 1951, in JFU 410

<sup>290</sup> Forst am 19. 1. 1951 in einem NWDR-Interview, hier zitiert nach Juliane Eisenführ, a. a. O. S. 301

<sup>291</sup> Vgl. Statistik der JFU vom 24. 9. 1951, in JFU 418

<sup>292</sup> Aktennotiz Rolf Meyers vom 29. 7. 1951, in JFU 51

der 50er Jahre, wie etwa DIE NACHTWACHE, DR.HOLL oder GRÜN IST DIE HEIDE anders: diese Filme füllten über einen wesentlich längeren Zeitraum die Kinos. Auch die Berichte, die die "Sünderin", Frau Knef, über ihre Erfahrungen im Zusammenhang des Films gab, zeigen, daß hier kein Publikumsliebbling gefeiert wurde. "Als ich mit Anatole Litvak München verließ", so Hildegard Knef in ihren Memoiren, "war aus dem Erfolg Verfolgung geworden, hatte ich Namen verloren, war er mit 'Sünderin' ersetzt, waren Drohbriefe, Morddrohungen, im Detail aufgeführte Anliegen zahlloser Sexualverrückter tägliche Lektüre. Von Kanzeln angegriffen und von Pfarrern zerpfückt, von Tränengas und Stinkbomben verfolgt, von Protestkundgebungen und Umzügen begleitet, war der Film dennoch oder deswegen in seinen ersten drei Wochen von zwei Millionen Deutschen gesehen worden."<sup>293</sup> Diese Tatsachen und Einschätzungen sprechen deutlich dafür, daß der Film eben gerade wegen des von den Kirchen hochgespielten Skandals ein Kassenerfolg wurde und nicht, weil er dem Publikumsgeschmack entsprach.

Während der Kassenerfolg des Films immer deutlicher wurde, stellten die Kirchenvertreter Forderungen für eine zukünftige Mitarbeit in der FSK auf.<sup>294</sup> Wenngleich sie in den folgenden Verhandlungen nicht alle Forderungen durchsetzen konnten, so wurde im Ergebnis doch die Macht der sogenannten öffentlichen Hand, auch die der Kirchen, gestärkt. Als die "Filmselbstkontrolle" am 25.8.1951 wieder zusammentrat, waren die wichtigsten Veränderungen folgende:

- Der Arbeitsausschuß wurde von bisher sechs auf acht Mitglieder erweitert, von denen nun vier (bisher zwei) aus den Reihen der Öffentlichkeit kamen, neu darunter ein ständiger Vertreter des Bundes. Infolge der Veränderungen im Arbeitsausschuß stimmten die Kirchen nun über jeden Film mit ab.

- Der Vorsitzende des Arbeitsausschusses, der bei Stimmengleichheit entschied und den bisher die Vertreter der Filmwirtschaft allein bestimmten, sollte nun im Einvernehmen mit der öffentlichen Hand gestellt werden.

- Die Appellationsfähigkeit des Arbeitsausschusses wurde dergestalt verändert, daß die öffentliche Hand zahlenmäßig nicht mehr auf die Zustimmung eines Vertreters der Filmwirtschaft angewiesen war, wenn sie den Hauptausschuß anrufen wollte.

- Auch der Vorsitzende des Hauptausschusses wurde nun im Einvernehmen mit der öffentlichen Hand bestellt.<sup>295</sup>

Wenn man die Ergebnisse des Skandals betrachtet, wird deutlich, daß letztlich beide "Parteien" - die für die Produktion Verantwortlichen einerseits und be-

---

<sup>293</sup> Hildegard Knef, *Der geschenkte Gaul*, Frankfurt/M. 1988, S. 231.

<sup>294</sup> Vgl. Juliane Eisenführ, a.a.O., S. 313-316.

<sup>295</sup> Vgl. "Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft" vom 25.8.1951, in: DIF Akte A 12.2.

stimmte Kreise der Öffentlichkeit, die wie die Kirchen einer Selbstkontrolle der Filmwirtschaft mißtrauisch gegenüberstanden, andererseits - in gewisser Weise erfolgreich waren. Die Kirchen hatten offensichtlich vorgehabt, einen Präzedenzfall zu schaffen, um ihren Einfluß, insbesondere in der FSK, auszubauen bzw. denjenigen der Filmwirtschaft zurückzudrängen. Daß es den Kirchen nicht nur um den Film selbst ging, wird schon durch die von Herrn Matern beschriebene erste Begutachtung des Films durch Direktor Kochs und Pfarrer Wilken klar, bei der Kochs den Film keineswegs so scharf kritisierte, wie er dies später tat. Dieser Darstellung Materns, die verschiedene in der Öffentlichkeit stehende Personen, wie Mitglieder des Bundestages, schriftlich erhielten, wurde von den Vertretern der Kirche meines Wissens nicht widersprochen. Und auch der evangelische Pfarrer Heß, der als erster die Mitarbeit in der FSK aufkündigte, hatte den Film im Arbeitsausschuß noch nicht so entschieden abgelehnt, wie er dies nach der Uraufführung tat.<sup>296</sup> Über den konkreten Film hinaus war DIE SÜNDERIN so Anlaß zu einem Generalangriff konservativ-klerikaler Kreise auf die öffentlich-kulturelle Sphäre, die von "schädlichen Einflüssen" rein gehalten werden sollte. Das Ergebnis dieses "Kulturkampfes" konnte die Kirchen zufriedenstellen: Das Moment der Selbstkontrolle in der FSK wurde weiter zurückgedrängt, und der Einfluß der sogenannten öffentlichen Hand, auch der der Kirchen, wurde in der neu zusammengesetzten FSK ausgeweitet.

Doch der entfachte Skandal nützte zumindest kurzfristig auch den an der Produktion maßgeblich Beteiligten: sie machten ein ungewöhnlich gutes Geschäft, wobei die JFU mit einer verbleibenden Gewinnbeteiligung von ca. 17 % nicht der Hauptgewinner war. Mittel- und langfristig gesehen war die Angelegenheit für die JFU jedoch heikel, und Rolf Meyer griff ein ähnliches Sujet nicht noch einmal auf, ja, DIE SÜNDERIN war praktisch der Endpunkt in einer Reihe von Filmen, denen Frivolitäten und "entsittlichende" Tendenzen vorgeworfen wurden. Noch Anfang 1951 führte die Filmfirma die Liste derjenigen Produzenten an, deren Filme von der katholischen Kirche beanstandet wurden. "Das enfant terrible für die katholische Filmkommission ist die Junge Film-Union, von deren 13 geprüften Filmen 11 (=85%) beanstandet wurden. Von 16 Real-Filmen wurden 'nur' 7 (=44%) beanstandet. Eine Belobigung erhielt die Filmaufbau mit 3 besonders hochstehenden Filmen ('Liebe 47', 'Nachtwache', 'Es kommt ein Tag'). Gleichzeitig weist der 'Filmdienst' im Fettdruck darauf hin, daß der neue Forst-Film 'Die Sünderin' mit der Note 4 ('abzulehnen') versehen werde."<sup>297</sup> Keiner der folgenden JFU-Filme, sieht man einmal von PROFESSOR NACHTFALTER ab, der in etwa parallel zu DIE SÜNDERIN produziert wurde, stieß in der Folge auf ein vergleichbar negatives Urteil der Kirchen. Und auch die Begutachtung der JFU-Produktionen 1950/51 durch die FSK führte bis auf die genannte Ausnahme PRO-

---

<sup>296</sup> Vgl. Juliane Eisenführ, a.a.O., S. 242-244.

<sup>297</sup> Filmblätter, Nr.5, 1951, S.99.

PROFESSOR NACHTFALTER zu keinen Beanstandungen<sup>298</sup> Daß man bei der JFU vorsichtiger wurde, zeigen kleine Vorfälle wie der folgende In seinem nächsten JFU-Film, ES GESCHEHEN NOCH WUNDER, drehte der Regisseur Forst, angeregt durch den Herzog-Verleih, eine einfache Krankenhausszene vorsichtshalber in zwei Versionen - einmal mit einer weltlichen Schwester und einmal mit einer geistlichen Schwester -, um für etwaige Angriffe der Kirchen gewappnet zu sein<sup>299</sup> Der von den Kirchen und diesen nahestehenden Kreisen geführte "Kulturkampf" im Zusammenhang des Films DIE SUNDERIN trug so zu einer gewissen Disziplinierung der JFU bei, einer Disziplinierung, die sich an den strengen moralisch-ethischen Normen der frühen 50er Jahre orientierte

Wenn man den Film DIE SUNDERIN aus der Distanz von 40 Jahren betrachtet, dann fällt etwas auf, was in der damaligen Diskussion nicht so deutlich gesehen wurde nämlich wie bemüht um die Findung von Moral und Glauben dieser "unmoralische" Film doch ist Um dies zu verdeutlichen, soll im folgenden eine Szenenfolge im letzten Drittel des Films beschrieben werden

Nachdem Marina in der Münchner Bar schließlich den gesuchten Arzt getroffen hat, geht sie mit ihm in ein Stundenhotel Dort erkennt der junge Mann, der selbst an einer unheilbaren Krankheit leidet, daß sie mit ihm gegangen ist, um das Geld für Alexanders Operation zu bekommen, und veranlaßt sofort die Vorbereitung der Operation Der Arzt spricht von Alexander als ihrem "Mann" "Da durchzuckte es mich wie eine Flamme - wir sind Mann und Frau", so Marinas Stimme aus dem Off

In der anschließenden Szene steht Marina vor dem OP-Saal, geht in einer halbtotalen Einstellung auf und ab Nach einem Schnitt zeigt die Kamera sie halbnah, schwenkt auf ihre Hände, die sich falten wollen zum Gebet, aber noch miteinander ringen Die Erzählstimme "Da horte ich eine innere Stimme Wende dich doch an Gott, an Gott den Allmächtigen, bete! Seit den Kindheitstagen habe ich nicht mehr gebetet, darf ich es jetzt, jetzt wo ich nicht weiter weiß, jetzt erst, weil nur Gott und sonst niemand mehr weiter helfen kann? Weil ich von Gott etwas will? Nein! Das wäre Frevel!" Die Hände falten sich jetzt fest, wandern vors Kinn, die Kamera blickt aus der Untersicht halbnah "Und ich flehte zu Jesus Christus, dem Gott der Verzweifelten und Verlorenen, zur Jungfrau Maria, der Gnadenvollen, ich flehte sie an, mir doch zu helfen bei Gott dem Herrn Ja, sein Wille geschehe, aber bittet ihn doch um Gnade, daß mein Alexander am Leben bleibt " Nach einem Schnitt sieht man Marina in einer Halbtotalen von hinten, sie

---

<sup>298</sup> Hinsichtlich der Filme F13-F19 der JFU sprach die FSK neben der Schnitttempfehlung für DIE SUNDERIN nur bei dem Film PROFESSOR NACHTFALTER kurze Schnittauflagen aus, die wiederum mit "sittlich-anstoßigen" erotischen Anspielungen begründet wurden

<sup>299</sup> Vgl. Stellungnahme des Herzog-Filmverleihs vom 2.6.1951 zu dem Drehbuch des Films, in JFU 462, Schreiben Willi Forsts an Herzog-Film vom 12.7.1951, in JFU 45

fällt ohnmächtig zu Boden. Ablende. Langsame Aufblende: Das Bild zeigt das Gesicht einer Ordensschwester nah, dann in der nächsten Einstellung die Schwester halbnah, wie sie Marina auf eine Bank geholfen hat.

Was der angeblich "unmoralische und entsittlichende" Film hier zeigt, ist die sentimentale, auf Einfühlung setzende Inszenierung einer Rückkehr zum Glauben, die durch moralisch-ethische Bedenken begleitet ist, ob Marina die Gottesanrufung erlaubt sei. Die innere Läuterung und das ethische Bewußtsein Marinas, die ja hier nicht für sich, sondern für den von ihr geliebten "Mann" betet, werden dadurch eher noch vergrößert. Die Hinwendung zum Glauben ist ein ganz zentrales Motiv und es ist auffällig, wie viel Mühe der Film darauf verwendet, um Marinas wiedergewonnene christliche Ethik und Moral ins Bild zu setzen. Noch zum Schluß bittet Marina Gott um Verzeihung, als sie Alexander in den Tod folgt. Der religiöse Glaube wird eigentlich nur durch eine Kraft übertroffen: durch die Liebe zu Alexander, ihrem "Mann", dem sie bis in den Tod hinein treu bleibt. Diese aufopfernde Liebe ohne Vorbehalte und ohne Rücksichtnahme gegen sich selbst ist ein weiteres zentrales Motiv in DIE SÜNDERIN.

Nun zeigt ein Vergleich mit anderen erfolgreichen zeitgenössischen Filmen, daß DIE SÜNDERIN die Motive der Hinwendung zum Glauben sowie einer selbstlosen und aufopfernden Liebe mit einigen herausragenden Produktionen gemein hat, die allerdings von der Öffentlichkeit ganz anders aufgenommen worden sind: etwa DIE NACHTWACHE und DR. HOLL. Zum besseren Verständnis eine kurze Inhaltsangabe dieser beiden Filme.

#### DIE NACHTWACHE

"Der evangelische Pfarrer Heger (Hans Nielsen) kommt mit seiner zehnjährigen Tochter Lotte (Angelika Voelkner) nach Burgdorf und tritt dort eine neue Stelle an. Er lernt die Ärztin Cornelia (Luise Ulrich) kennen, die nach dem Tod ihres Kindes im Krieg den Glauben an Gott verloren hat. Ein herzliches Verhältnis findet Heger auch zu seinem katholischen Amtsbruder von Imhoff (Dieter Borsche). Von Imhoff lädt seinen Freund, den Schauspieler Gorgas (Rene Deltgen) ein, vor der Kirche den 'Jedermann' zu spielen. Cornelia erkennt in Gorgas den Vater ihres toten Kindes, lehnt es aber ab, zu ihm zurückzukehren. Gorgas trifft die kleine Lotte auf einem Jahrmarkt und lädt sie in die Schiffsschaukel ein. Lotte stürzt ab und stirbt. Nach Verzweiflung und Zweifel findet Heger in seinem Glauben die Kraft, Gorgas, der sich am Tod des Kindes schuldig fühlt, vom Selbstmord abzuhalten. An seinem Beispiel erkennt Cornelia, daß Glaube mehr ist als eine leere Formel."<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup>Dieter Krusche, Filmführer, Frankfurt/M., Otten, Wien 1985, S. 364.

DR. HOLL

Der Arzt Dr. Holl (Dieter Borsche) heiratet eine reiche, aber scheinbar unheilbar kranke Patientin (Maria Schell), um ihr die letzten Wochen des Lebens zu verschönen. Die Verlobte des Arztes (Heidemarie Hatheyer) ist mit der Hochzeit auf Zeit einverstanden. Dr. Holl, der sich mit dem drohenden Tod seiner Frau und Patientin nicht abfinden will, arbeitet fieberhaft an einem Serum zur Heilung. Als er es schließlich geschafft hat, wird ihm auch klar, daß er die nun genesende Frau mehr liebt als seine Verlobte. Nach einem inneren Kampf stellt diese ihr privates Glück zurück und findet eine Lebensaufgabe in der Heilung kranker Menschen.

Wenn das Gemeinsame dieser Produktionen mit dem Film DIE SÜNDERIN aus der Distanz von 40 Jahren deutlich wird, so überwog seinerzeit das Trennende: "realistische" Versatzstücke in der Zeichnung des Elternhauses und des Dimen- bzw. Barmilieus und natürlich Sterbehilfe und Selbstmord zum Schluß des Films. Auf diese Punkte wurde der Finger gelegt, dem Film wurde "zu drastischer Realismus", ja "Verherrlichung der Prostitution und des Selbstmordes" vorgeworfen. Daß DIE SÜNDERIN in weiten Kreisen der damaligen Öffentlichkeit so und nicht als moralisch überfrachtetes Melodram wahrgenommen wurde, wirft ein Licht auf die damals vorherrschende Mentalität. Indem auch dieser Film, der scheinbar das genaue Gegenteil von den genannten "christlich" orientierten, von der Kirche gelobten Produktionen war, in der Tendenz seiner Aussage die Aufopferung und die Hinwendung einer verlorenen Seele zum Glauben schildert, wird deutlich, wie breit und selbstverständlich (weil nicht auffällig) eine Halt suchende Grundströmung, das Bedürfnis nach einer moralischen Aufrüstung seinerzeit gewesen sind.

Die Reaktionen der Öffentlichkeit bezogen sich wie gesagt auf andere Aspekte des Films, die sich aber auch vor diesem Hintergrund verstehen lassen. Die geradezu hysterischen Ausfälle gegen den Film deuten darauf hin, daß das sittlich-ethische Empfinden sehr vieler Menschen durch die Kriegs- und Nachkriegsjahre so erschüttert und verunsichert war, daß problematische gesellschaftliche Erscheinungen wie Prostitution und zwischenmenschliche Gewalt weitgehend tabuisiert und verdrängt werden mußten. Da der Film einige Probleme dieser Art - wenn auch in bereits abgemilderter Form - ansprach, wirkte er auf viele wie ein rotes Tuch. Der Protest der Kirchen und ihnen nahestehender Kreise eröffnete in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, sich auf die Seite derer zu stellen, die für moralische Sauberkeit und Ethik eintraten. Dies wiederum dürfte für viele eine entlastende Funktion gehabt haben -auch gegenüber Schuldgefühlen, die sich hinsichtlich eines moralischen Fehlverhaltens in der nationalsozialistischen Vergangenheit ergaben.

### 4.3.2. DIE CSARDASFÜRSTIN: ein erfolgreicher "Großfilm"

Die letzte Produktion der JFU - DIE CSARDASFÜRSTIN - war nicht nur einer der wenigen finanziell erfolgreichen Filme der Firma, sondern auch ein Musterbeispiel dessen, was von der JFU als "Großfilm" bezeichnet wurde. Ausgehend von dem Vorhaben einen "zweiten Rökk-Film" drehen zu wollen, wurde von der JFU und dem Herzog-Filmverleih nach einem geeigneten Stoff gesucht. Bereits frühzeitig stand fest, daß ein aufwendiges Farbfilmprojekt realisiert werden sollte. Die Wahl fiel schließlich auf die bewährte Operettenvorlage "Die Csardasfürstin", die bereits im Jahre 1934 von Georg Jacoby verfilmt worden war, der nun auch das Remake mit seiner Ehefrau Marika Rökk in der Titelrolle inszenieren sollte.<sup>301</sup> Ein entscheidender Grund für die Wahl dieses Stoffes lag darin, daß sich hier sehr gute Möglichkeiten boten, zahlreiche Tanz- und Revueszenen mit bunten Kostümen zu verarbeiten. Die Wahl eines männlichen Stars als Partner für Frau Rökk fiel auf Johannes Heesters, der nach den Worten Meyers seinerzeit die "beste Zugkraft" als Publikumsliebhaber hatte.<sup>302</sup> Diese beiden Schauspieler waren bereits im Unterhaltungsfilm zur Zeit des Nationalsozialismus die größten Stars des Operetten- und Revuefilms gewesen.<sup>303</sup> Nachdem sie in einigen Operettenverfilmungen, wie DER BETTELSTUDENT (1936) und GASPARONE (1937), beide ebenfalls unter der Regie von Georg Jacoby, zusammen agiert hatten, errangen sie ihre weiteren großen Erfolge jeder für sich. Ein Grund dafür lag darin, daß Heesters meinte, sich neben Marika Rökk nicht richtig entfalten zu können: "Marika hatte es verstanden, ihre Rollen mehr und mehr mit Tanznummern auszuputzen, so daß er sich dabei an die Wand gedrückt fühlte."<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> Der Stoff wurde außerdem bereits 1927 als Stummfilm mit Liane Haid verfilmt, daneben soll ein sowjetischer Tonfilm gleichen Namens existieren. Vgl. Werbematerial des Herzog-Filmverleihs zu DIE CSARDASFÜRSTIN, in Micro-Fiche-Archiv des DIF

<sup>302</sup> Die Wahl der Spitzenstars Rökk und Heesters, das luxuriöse Dekor und der Aufwand für die Farbproduktion schlugen sich auch in den Kosten nieder. DIE CSARDASFÜRSTIN sollte mit Gesamtkosten von ca. zwei Millionen DM der bis dato teuerste deutsche Nachkriegsfilm werden. Dies war auch ein Grund dafür, warum die JFU eine Co-Produktion anstrebte. Wie bereits bei dem Film DIE SUNDERIN wurde die in Wien/München ansässige Deutsche Styria-Film die Geschäftspartnerin, die neben dem Herzog-Filmverleih sowie den Landesbanken von Hamburg und Niedersachsen, einen erheblichen Teil der Finanzierung trug und dafür u. a. die Weltvertriebsrechte des Films erhielt. Vgl. hierzu den Finanzierungsplan des Films vom 11. 12. 1951, in JFU 489. Die Federführung in der technischen Abwicklung des Projektes und die eigentliche Produktion lagen allerdings bei der JFU. DIE CSARDASFÜRSTIN wurde schließlich auch bundes- und landesverburgt, so daß die Produktion für die Kreditgeber praktisch risikolos war.

<sup>303</sup> Vgl. Carla Rhode, Leuchtende Sterne?, in Helga Belach, Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945, München 1979, S. 120

<sup>304</sup> Ebenda, S. 121

Als nun die beiden Revuestars in dem JFU-Film DIE CSARDASFÜRSTIN zum erstenmal nach dem Krieg wieder zusammen vor der Kamera standen, lebten solche Ehrgeizeleien und Empfindlichkeiten gleich wieder auf. Daher bemühte sich Rolf Meyer bereits in der Vorbereitungsphase des Films darauf zu achten, daß die Anzahl der Solonummern "stimmte", das hieß, daß beide Stars entsprechend ihrem Wert zur Geltung kamen. So machte sich der Firmenchef zum Fürsprecher von Johannes Heesters, dessen Wohlwollen für zukünftige JFU-Starfilme er sich nicht verscherzen wollte. Er drängte die Drehbuchautoren B.E. Lütge und Georg Jacoby: "Und was Frau Röck tanzt, das singt er eben. Eine logische Erklärung braucht das nicht. Genau so wenig wie die anderen Lieder, zum Beispiel im Flugzeug und dergleichen letzten Endes keine logische Erklärung haben und brauchen . (...) Ich bitte noch folgendes zu beachten: Herr Heesters ist genau so ein Liebling der Backfische und Frauen wie Frau Marika Röck ein Liebling der Jünglinge und Männer ist. Es muss also auch bei der Anlage der Szenen für Herrn Heesters daran gedacht werden, dass diese Szenen dieser Tatsache Rechnung tragen."<sup>305</sup> Um die schließlich realisierte Starinszenierung sowie weitere Merkmale der Neuverfilmung darzustellen, folgt zunächst eine Inhaltsangabe des Films.

Die bekannte Schauspielerin und Revuetänzerin Sylva Varescu (Marika Röck) macht mit ihrem Verehrer Boni einen Ausflug zu Pferde in der sizilianischen Landschaft. Plötzlich werden die beiden von Straßenräubern überfallen, die Boni allerdings selbst bestellt hatte, um seinen Heldenmut zu beweisen und dadurch Sylvas Liebe erringen zu können. Unglücklicherweise geht jedoch Bonis Pferd durch und Sylva bleibt allein zurück. Die tatkräftige Frau kann die Räuber zwar in die Flucht schlagen, erschrickt jedoch anschließend über die eigene Courage und läuft weinend weg. Da sie bei dem Überfall auch ihr Pferd eingebüßt hat, sitzt sie nun hilflos am Wegesrand. Der holländische Militärattache Edwin von Weylersheim (Johannes Heesters), der zufällig vorbeikommt, nimmt die junge Frau mit auf sein Pferd. Edwin schwindelt Sylva vor, daß eine Rückkehr ins Hotel für den heutigen Tag zu weit und zu gefährlich wäre und überredet sie, statt dessen in einer einsamen Bauernhütte zu übernachten. Sylva läßt sich notgedrungen darauf ein, weist aber die charmanten Annäherungsversuche des Militärattaches mit Bestimmtheit zurück. Nachdem die beiden ihr Schlaflager gerichtet haben, trifft jedoch Boni mit Bekannten ein, und Sylva kehrt mit ihm ins nahe gelegene Hotel zurück.

Als Edwin einige Zeit später in Rom weilt, sieht er ein Plakat, das Sylva Varescu ankündigt, und besucht die Theatervorstellung. Der Militärattache bekundet auch hier Sylva seine Zuneigung, wobei er "seine Exzellenz", den ihm vorgesetzten Botschafter, belästigt. In der Folge wird Edwin von Weylersheim gemäßregelt

---

<sup>305</sup> Schreiben Rolf Meyers an Georg Jacoby und Bobby E. Lütge vom 9.8.1951, in: JFU 50.

und zu einem Manöver in die Abruzzen geschickt. Da er Sylva aber versprochen hatte, zu einer Feier pünktlich in Rom zu sein, schafft er es, mit einem Hubschrauber in die Stadt zu fliegen. Sylva wird zunehmend klar, daß Edwin - anders als der ängstliche Boni - für sie der richtige Mann ist. Und für den Militärattache ist Sylva die faszinierende, lebensstüchtige und schöne Frau, die er sich wünscht. Doch die gesellschaftlichen Standesunterschiede stehen zwischen Sylva und Edwin: als Sohn einer Patrizierfamilie haben seine Eltern die akademisch gebildete Diplomantentochter Stasi als Frau für ihn bestimmt.

Als Edwin bald dienstlich verreisen muß, verspricht er Sylva noch, eines Tages zurückzukommen, um für immer bei ihr zu bleiben. Edwins Eltern indes bereiten die offizielle Verlobung ihres Sohnes mit Stasi vor. Die Feier soll in einem großen Pariser Hotel stattfinden. Sylva, die sich während einer Tournee zufällig in dem Hotel aufhält, trifft dort auf Edwin. Mit den Worten "Es ist ja alles ganz gleich; es gibt keine Vergangenheit, es gibt nur noch ein Heute" beschließt dieser sich nun über die Standesunterschiede hinwegzusetzen. Doch Sylva spürt den Widerstand von Edwins Eltern und beschließt, mit ihrem Revueensemble nach Australien zu fliegen. Während sie schon auf dem Weg zum Flughafen ist, wird Edwins Mutter von einem alten Bekannten genötigt, ihre Meinung zu ändern: um ihr eigenes Geheimnis wahren zu können - auch sie hatte vor ihrer Ehe im Revuegeschäft gearbeitet - ist sie bereit, den Wünschen ihres Sohnes nachzugeben. So können Sylva und Edwin, der inzwischen auf den Flugplatz geeilt ist, um notfalls mit seiner Geliebten zu fliegen, in letzter Minute das Ja seiner Eltern entgegennehmen. Da inzwischen auch Boni und Stasi ihre Liebe zueinander entdeckt haben, hat die Geschichte für alle einen glücklichen Ausgang.

Diese an der Handlung orientierte Inhaltsangabe wird dem Film insofern nicht ganz gerecht, als die erzählte Geschichte nicht das allein entscheidende Moment ist. Ein großer Teil des Films ist angefüllt mit Tanz- und Gesangsauftritten, und zwar einerseits solchen, die Sylva Varescu qua Ausübung ihres Berufes im Film als Revue- und Operettenstar absolviert; und andererseits in den Starnummern Sylvas und Edwins im Rahmen der oben skizzierten Handlung. Die bekannten Emmerich Kalman-Melodien aus der gleichnamigen Operette werden auf beiden Ebenen der Darbietung vorgetragen.

Die Auftritte Sylvas im Rahmen ihrer Revue- und Operettendarbietungen, die von Edwin als Zuschauer verfolgt werden, präsentiert der Film in zwei längeren Sequenzen, die jeweils mehrere Minuten dauern. Die erste Sequenz spielt in einem Theater in Rom und besteht aus vier aufeinander folgenden Tanzszenen, die entsprechend der ursprünglichen Operette in der K.u.k.-Zeit angesiedelt sind. Das Bühnenbild ist betont ausladend und verschwenderisch dekoriert. Die Kulissen wechseln zwischen den Tanzszenen mehrfach und betonen jeweils die Tiefe des Raumes, indem sie den Hintergrund in verschiedenen Schichten zeigen, z.B. wenn hinter der Tanzfläche zunächst angedeutete Gebäude erscheinen, die den

Blick in eine Gartenlandschaft öffnen, die dann in einen Sternenhimmel übergeht. Zwei der vier Tanzszenen zeigen einen festlichen Ball: die Damen ganz in Weiß, die Herren im Frack, man tanzt Wiener Walzer. In ihrem mit zahlreichen Rüschen besetzten Kleid steht Marika Röck hier wie auch in den anderen Tanzszenen im Mittelpunkt der Inszenierung.



DIE CSARDASFÜRSTIN, Marika Röck (Sylva Varescu)

Die zweite große Tanzsequenz spielt in einem Pariser Theater. Auch hier sind immer wieder neue ausladende und farbenprächtige Dekorationen und Kostüme zu sehen sowie eine schier endlose Folge von Tänzen. Die Fülle und das Tempo der Darbietungen werden noch überhöht durch kameratechnische Spiegeeffekte, die die Beine Marika Röcks und ihrer Tanzpartner vervielfachen. Sowohl die Dauer dieser beiden Tanzsequenzen als auch ihre Ausgestaltung sind nicht so angelegt, daß sie allein aus der erzählten Geschichte heraus begründet wären: hier geht es vielmehr darum, Glanz, Luxus und "Größe" als solche zu zeigen. Diese Sequenzen zielen auf die Überwältigung der Zuschauer.

Die Gesangs- und Tanznummern, die Edwin und Sylva im Rahmen der eigentlichen Handlung absolvieren, etwa zu den Melodien "Machen wir's den Schwalben nach, bau'n wir uns ein Nest" und "Tausend kleine Englein singen: Habt euch

lieb", sind eher auf Sentiment, auf Einfühlung in die Liebesgeschichte der beiden Hauptfiguren angelegt

Doch die Rahmenhandlung ist aus einem anderen Grund besonders interessant. Der Autor Bobby E. Luthge wollte mit der Wiederverfilmung des Stoffes nach eigenen Worten etwas wirklich Neues schaffen. Die als Vorlage dienende Ursprungsoperette von Stein und Jenbach stammte bereits aus dem Jahre 1915 und spielte zur Zeit der K.u.k.-Monarchie vor 1914, vorwiegend in Wien und Budapest.<sup>306</sup> Der Schwarzweißfilm von 1934 hatte sich noch in den ortslichen und zeitlichen Vorgaben an die Vorlage gehalten. In dem Remake sollte nun der Stoff in modernisierter, gegenwartsnaher Form gestaltet werden. Bobby E. Luthge, Anfang der 50er Jahre "mit rund 200 verkauften und verfilmten Drehbüchern der erfolgreichste deutsche Drehbuchfabrikant" lieferte hierfür die Idee "Da es sich herausgestellt hat", so Luthge, "daß Filme, auch wenn sie noch so gut gemacht werden, wenn sie im Kostüm von etwa 1912 spielen, vom Publikum abgelehnt werden, schlug ich vor, die Neufassung ganz modern und als zeitgemäßen Film, im Jahre 1951 spielend, zu machen. Anstatt der grafischen Nichtstuer und lebenswürdigen Bummler mußten moderne Typen geschaffen werden."<sup>307</sup>

Die "modernen Typen", die Bobby E. Luthge schaffen wollte, stellen sich in den Hauptfiguren folgendermaßen dar. Aus dem Fürstensohn Edwin der Operettenvorlage entstand ein Militärattache mit adligem Hintergrund, Graf Bom wurde ein vermögender junger Mann, der, wie an einer Stelle kurz angedeutet wird, sein Geld mit Baumwolle gemacht hat. Aus der Komtesse Stasi wird die akademisch gebildete Diplomantentochter, während Sylva Varescu eine Revuesängerin und -tänzerin bleibt. Wenn der Drehbuchautor "Nichtstuer und lebenswürdige Bummlanten" ersetzen wollte, so geht der Film doch nicht so weit, die Herren bei der Ausübung einer Arbeit zu zeigen, sofern man Edwins Hubschrauberflug oder das Steuern eines Autos nicht als solche bezeichnen will. Allerdings der Militärattache wirkt immer sehr geschäftig und agil.

Bedeutsamer als die eher vorsichtige Veränderung des Elternhauses bzw. des beruflichen Hintergrundes einiger der Hauptpersonen ist die Modernisierung der gegenständlichen Umwelt, in der die Filmhandlung sich vollzieht. Die Protagonisten verfügen nämlich über moderne Verkehrs- und Kommunikationsmittel, es wird häufiger telefoniert, man fährt elegante Autos und als ein Höhepunkt schwebt Edwin mit einem Hubschrauber aus Pappmaché durch das Bühnenbild. Geachtet wurde auch darauf, daß die Kleidung den Modemaßstäben von 1950 gerecht wurde. Wenn Marika Rokk in eine kurzen Szene einmal nicht durch Kulissen, sondern tatsächlich in Rom spaziert, so tut sie dies in der Kleidung und mit dem Gestus, die einer Modenschau entsprechen.

---

<sup>306</sup> Vgl. Wilhelm Zentner (Hg.), Reclams Opernführer, Stuttgart 1985, S. 216-218.

<sup>307</sup> Der Spiegel, 1952, Nr. 16, S. 32.



DIE CSARDASFURSTIN, Marika Rökk (Sylva Varescu) und Johannes Heesters (Edwin v Weylersheim) auf Sizilien

Die Wahl der lokalen Gegebenheiten fügt sich in das Bild der "zeitgemäßen" Modernisierung. In der Operettenvorlage spielte die Handlung vornehmlich in Wien und Budapest. Doch diese beiden Städte waren durch die jüngste Vergangenheit belastet. War die eine Metropole von den Alliierten besetzte Sektorenstadt gewesen, so lag die andere jetzt sogar hinter dem "eisernen Vorhang". Statt dessen spielt die Handlung der Neuverfilmung zunächst auf Sizilien, dann in Rom und schließlich in Paris. Die Hauptfiguren bewegen sich als gut betuchte Reisende an diesen Orten. Diese "Westverschiebung" findet - obwohl der Film natürlich alle direkten historisch-politischen Zeitbezüge vermeidet - ihre Entsprechung in der bundesdeutschen Realität der 50er Jahre: zum einen in der Westorientierung und -integration im Rahmen der "großen" Politik; zum anderen in einer Alltagsorientierung der Bundesbürger, die auf eine Flucht aus dem ärmlichen Leben gerichtet war. Statt in Trümmern, notdürftigen Wohnungen und überfüllten Zügen bewegen sich die Menschen in traumhaften Villen und prächtigen Theatern, sie geben rauschende Feste, fahren elegante Autos und genießen eine schöne Postkarten-Landschaft. All das, was das reale Leben vermissen ließ, wurde in der Filmwelt ausgiebig dargestellt, und zwar in Gegenden, die die Bundesbürger in

den 50er Jahren - soweit ihre finanziellen Möglichkeiten dies zuließen - für "die schönsten Wochen des Jahres" wählten. Hier wurden sowohl Wunschträume aufgegriffen, wie diesen gleichfalls ein (kitschiges) Bild gegeben wurde.

Bei dieser bewußt auf die gegenständliche Umwelt, auf Konsum, Freizeit und Verkehr konzentrierten, "unpolitischen" Modernisierung beließen es die Autoren. Das eigentlich handlungstragende Moment des Operettenstoffes, nämlich die Schwierigkeiten, die zwei sich liebende Menschen infolge der Standesunterschiede in einer vordemokratischen und monarchistischen Gesellschaft erfahren, blieb in der Form, die die Operettenvorlage bot, im Prinzip erhalten. Doch während diese Standesunterschiede in der K.u.k.-Zeit ihre reale gesellschaftliche Entsprechung fanden, so waren in der jungen Bundesrepublik andere Gegensätze relevant. Eine zeitgemäße Modernisierung dieses Konfliktes hätte aber - anders als die beschriebene äußerliche Modernisierung - bedeutet, die Realität im Nachkriegsdeutschland, etwa Fragen des materiellen Wohlstandes sowie aktuelle klassen- bzw. schichtenspezifische Grenzen der "Liebe" zu thematisieren. Eine derartige Modernisierung wurde von den für die Produktion Verantwortlichen zu keinem Zeitpunkt ins Auge gefaßt.

Dabei erwies sich die Brücke zum Vorgestern der K.u.k.-Zeit auch in der Hinsicht als "geschickt", da so die jüngste deutsche Vergangenheit, die als belastend empfunden wurde, ausgespart bleiben konnte. Wenn Edwin in der Schlußszene sagt "Es gibt keine Vergangenheit, es gibt nur noch ein Heute", so konnte mit den auch im Film als überholt dargestellten Standesunterschieden von vorgestern die nationalsozialistische Vergangenheit von gestern gleichfalls abgeworfen werden.

Ein weiterer auffälliger Aspekt der Neuverfilmung ist das propagierte geschlechtsspezifische Rollenverhalten, das am ehesten mit dem Begriff restaurativ bezeichnet werden kann. Die Beschreibung und Bewertung dieses Verhaltens leistet der Film vor allem anhand der Beziehungen zwischen Sylva und Boni bzw. Sylva und Edwin sowie Edwin und Stasi. Dabei geht es vornehmlich darum, wer ein "richtiger" Mann bzw. eine "richtige" Frau ist. Gleich zu Beginn des Films wird deutlich, was in diesem Zusammenhang von Boni zu halten ist. Bevor er und Sylva auf ihrem Ausflug durch die sizilianische Landschaft "überfallen" werden, fragt Boni seine Begleiterin: "Ja, bin ich denn kein Mann?" "Ja schon", antwortet Sylva, "aber kein richtiger!" Wie recht sie hat, macht die Inszenierung des Überfalls und der Verlauf desselben deutlich. Die Charakterisierung Bonis als weich, ängstlich und hilflos setzt sich im Film unablässig fort. Als Boni die Bauernhütte erreicht, in der Edwin und Sylva ihr Nachflager aufgeschlagen haben, erkennen sich die beiden Männer wieder: sie hatten zusammen ihren Militärdienst absolviert. Als Sylva das Begrüßungsgespräch der beiden angehört hat, fragt sie Boni: "Du warst Soldat?" Boni antwortet entschuldigend: "Das' schon lange her." Sylva: "Das merkt man!" Die Verbindung von richtiger Männlichkeit und militärischem Charakter ist für den Film von großer Bedeutung. Edwin, der als Militärattache

fast ausschließlich in Uniform auftritt, verkörpert diesen Typ. Er ist entschlossen, draufgängerisch und überlegen. Daß er zudem blendend aussieht, macht ihn noch sympathischer.

Das weibliche Pendant zu Boni ist Stasi. Sie kann und will sich nicht auf ein faszinierendes Äußeres verlassen (sie trägt natürlich eine Brille!), sondern hat eine akademische Ausbildung absolviert und ist jetzt Medizinerin. Edwins Mutter, die Stasi - aufgrund ihres familiären Hintergrundes - gern als Schwiegertochter gesehen hätte, bringt diesen kritischen Punkt auf den Nenner: "Eine Frau sollte nach Parfüm riechen und nicht nach Karbol." Im Verlauf des Films wird Stasi Edwin gegenüber immer wieder als zu schroff, zu eigenständig und zu rational charakterisiert. Als Edwin sie einmal fragt. "Liebst du mich denn überhaupt?" antwortet sie: "Für eine Ehe wird's schon reichen." Demgegenüber ist Sylvas Verhalten Edwin gegenüber allein von ihrem Herzen bestimmt. Nachdem Edwins Eltern einer Heirat zugestimmt haben, ist ihr größter Wunsch in Erfüllung gegangen. Beiläufig zeigt der Film, daß sie ihr Revueensemble verläßt, um sich ganz an die Seite ihres Mannes zu stellen.

Diese Charakterisierung und Wertung der Männer- und Frauenrollen im Film, die so in der Operettenvorlage nicht enthalten sind, zeigen wiederum deutliche Entsprechungen zur Restauration geschlechtsspezifischer Rollen in der jungen Bundesrepublik. Wenn im Zusammenhang der ersten Filme nach der Währungsreform, DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE und DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND, festgestellt wurde, daß diese Produktionen den Prozeß der Rückkehr vieler Frauen aus einer erweiterten Selbständigkeit in der ersten Nachkriegszeit in eine betont traditionelle Rolle spiegeln - und sicherlich auch beeinflusst haben -, so gilt dies auch für DIE CSARDASFÜRSTIN. Hier erscheint diese Restauration bereits in einem neuen Glanz, die traditionellen Rollenbilder in Gestalt von Edwin und Sylva sind äußerst attraktiv. Ein "richtiger" Mann wie Edwin von Weylersheim, der auf eine - nicht näher ausgeführte - militärische Vergangenheit zurückblicken konnte, der in der modernen Welt privat wie auch beruflich als ein Überlegener agierte, solch ein "richtiger" Mann mußte seinerzeit die Wünsche vieler Männer treffen: Männer, die massenweise aus dem verlorenen Krieg und der Gefangenschaft zurückgekehrt waren, denen die Kriegserfahrungen in der Nachkriegszeit wenig nützten, die verunsichert und deprimiert mitanzusehen mußten, wie viele Frauen mit den schwierigen Lebensverhältnissen besser fertig wurden als sie. Und vielen Zuschauerinnen dürfte es nicht schwergefallen sein, sich als "richtige" Frau an die Seite eines "richtigen" Mannes wie Edwin von Weylersheim zu träumen.

Die Publikumsresonanz, die der Film hervorrief, belegt, daß hier Wünsche getroffen wurden. Laut einer Umfrage rangierte DIE CSARDASFÜRSTIN bald unter den fünf beliebtesten Spielfilmen in der Bundesrepublik Deutschland.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> Der Spiegel, 1952, Nr. 21, S. 25.

Bereits kurz nach der Uraufführung meldete die Presse um sono, daß der Film die Zuschauer begeistere Aus Nürnberg berichtete das "Atrium" "Csardasfürstin hat alle Erwartungen übertroffen Publikum restlos begeistert" Der hannoversche Theaterbesitzer Robert Billerbeck meinte "Hannover meldet Großes Erfolg Csardasfürstin in den ersten 5 Tagen 20000 Besucher" Aus Braunschweig wurden Besucherzahlen "wie zur Reichsmarkzeit" gemeldet<sup>309</sup> Auch die Presse rezensierte den Film überwiegend positiv Zum einen wurde die aufwendige Inszenierung hervorgehoben "Nichts mehr von der müden Armlichkeit im Dekor, die unsere ersten Revuefilme bedruckte Die Spielräume sind weit gedehnt, ihre Pracht wirklich prächtig"<sup>310</sup> Zum anderen lobten die Kritiker die Stars "Marika Rokk als Sylva ist das Herz des Ganzen Ihr hinreißendes Temperament in den Tanzszenen läßt wirklich nicht an eine andere Besetzungsmöglichkeit dieser Rolle denken Der Edwim ist bei Johannes Heesters ebenfalls in besten, nonchalanten Händen"<sup>311</sup> Es wurde auch bemerkt, daß mit den modernen Elementen "etwas Besseres an die Stelle der überalterten Operettenklischees getreten ist"<sup>312</sup>

Mit dem Film DIE CSARDASFURSTIN war es der JFU, anders als im Fall DIE SUNDERIN, gelungen, einen wirklichen Publikumsfilm zu produzieren Mit einem "bewahrten" Stoff und "bewahrten" Publikumsstars der 30er und 40er Jahre sowie in einer aufwendigen Farbinszenierung konnte die JFU an die ersehnte alte "Große" des deutschen Unterhaltungsfilms vor 1945 anknüpfen Und es konnte ein "zeitgemäßes" Traumbild geschaffen werden die Vergangenheit abschützelnd, in den Verkehrs-, Freizeit- und Konsumwerten oberflächlich modernisierend, ohne daß gesellschaftliche Konflikte die Realitätsflucht beeinträchtigten Mit einem gewissen Fingerspitzengefühl für kulturelle Strömungen hatten die für die Produktion des Films Verantwortlichen damit die Wünsche eines beträchtlichen Teils der Bevölkerung getroffen Dabei ist der Drehbuchautor Bobby E Luthge, dem in dieser Zeit mehrfach herausragende Erfolge gelangen - zu nennen waren etwa SCHWARZWALDMADEL (1950) und GRUN IST DIE HEIDE (1951) - besonders hervorzuheben

---

<sup>309</sup> Vgl. zusammengefaßte Pressestimmen vom 10. 1. 1952 zu DIE CSARDASFURSTIN, in Micro-Fiche-Archiv des DIF

<sup>310</sup> Westdeutsche Allgemeine, 21. 12. 1951

<sup>311</sup> Darmstadter Tageblatt 13. 1. 1952

<sup>312</sup> Ebenda

#### **4.4. Direkte Einflüsse staatlicher Politik auf die Produktionstätigkeit der "Junge Film-Union" 1950/51**

##### **4.4.1. Die erste Bürgerschaftsaktion des Bundes für Filmproduktionskredite: Ein Instrument zur ökonomischen Sicherung und politischen Disziplinierung**

Im Zusammenhang der ökonomischen Krise der neuen deutschen Filmwirtschaft nach der Währungsreform übernahm in der ersten Hälfte der 50er Jahre der Bund Ausfallbürgschaften für Filmproduktionskredite. Eine erste Bürgerschaftsaktion lief vom Sommer 1950 bis zum Sommer 1953.<sup>313</sup> Der Bundestag hatte am 31. März 1950 mit großer Mehrheit einen Antrag angenommen, wonach bis zu 20 Millionen DM für Ausfallbürgschaften zugunsten der deutschen Filmproduktion bereitgestellt werden sollten. Nach mehreren Anläufen wurden am 28. Juni 1950 die hierfür geltenden "Verfahrensvorschriften und Bedingungen" festgesetzt. Die wesentlichen Kriterien dieser Bestimmungen werden im folgenden dargelegt.<sup>314</sup>

##### **Exkurs: "Verfahrensvorschriften und Bedingungen bei Inanspruchnahme der Ausfallbürgschaft des Bundes für Filmproduktionskredite"**

###### **"I Grundsätzliches"**

Die Ausfallbürgschaft sollte, abgesehen von einem etwaigen Selbstbehalt des Produzenten, "das Risiko der letzten 35% der tatsächlichen Herstellungskosten, höchstens jedoch der vorkalkulierten" decken.<sup>315</sup> Als letztrangiger Teil der Herstellungskosten wurde jener bezeichnet, der zuletzt durch die eingehenden Einspielergebnisse abgedeckt wurde und der somit für den Produzenten und den Finanzier der kritischste war. Ein Bürgschaftsausschuß, in dem die Bundesministerien für Wirtschaft, Finanzen und des Inneren vertreten waren - die Federführung

---

<sup>313</sup> Eine zweite Phase dauerte von 1953 bis 1955. Im folgenden wird nur auf die erste Phase der Bundesbürgschaften eingegangen, da allein diese für die JFU relevant war. Ausführliche Darstellungen über die Bürgerschaftsaktionen des Bundes gibt es bisher nicht. Eine Übersicht vermittelt Roeder/Jacoby, a. a. O., S. 544-550. Eine erste zusammenfassende Bewertung der Bundesbürgschaften versucht Jürgen Berger, *Bürgen heißt zahlen - und manchmal auch zensurieren*, in *ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN* Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962, hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt/M 1989, S. 80-97.

<sup>314</sup> Meines Wissens bisher nicht veröffentlicht. Hier zusammenfassend wiedergegeben nach *VERFAHRENSVORSCHRIFTEN UND BEDINGUNGEN BEI INANSPRUCHNAHME DER AUSFALLBURGSCHAFT DES BUNDES FÜR FILMPRODUKTIONSKREDITE* (vom 28. Juni 1950), in BA B 102 22637.

<sup>315</sup> Ebenda, S. 1.

lag beim Wirtschaftsministerium - hatte über die Anträge zu entscheiden. Bei der "Deutsche Revisions- und Treuhand-AG" (DRTRAG), die als Geschäftsführerin dieses Ausschusses fungierte, wurde ein "Beirat von fünf Mitgliedern gebildet, die vom Bürgerschaftsausschuß im Einvernehmen mit dem Ausschuß des Deutschen Bundestages für Fragen der Presse, des Rundfunks und des Films berufen werden."<sup>316</sup> Dieser Beirat sollte die Bürgerschaftsanträge zunächst begutachten, bevor der Ausschuß entschied. Eine Voraussetzung der Bürgerschaftsgewährung war, daß eine filmerfahrene Treuhandgesellschaft die Vorprüfung und Überwachung in den verschiedenen Stadien durchführte. Der Filmstoff des zu verbürgenden Films durfte nicht geeignet sein, "die bestehende freiheitliche demokratische Grundordnung verächtlich zu machen, das Zusammenleben der Völker zu stören oder bestimmte Bevölkerungsgruppen in der öffentlichen Meinung herabzusetzen".<sup>317</sup>

## "II. Verfahrensvorschriften"

Nach Antragstellung hatte die Treuhandgesellschaft zu prüfen, ob das Filmvorhaben Aussicht auf Rentabilität bietet. Dabei sollten "ausschließlich wirtschaftliche, nicht aber kulturelle oder künstlerische Gesichtspunkte" berücksichtigt werden.<sup>318</sup> Bei einem positiven Ausgang der Begutachtung mußten "Produzent, Verleiher und Kreditgeber die der Bürgschaft zugrunde liegenden Verfahrensvorschriften anerkannt haben und (...) sämtliche Urheberrechte, die Eigentumsrechte an Negativ und Kopien sowie die Rechte aus Verleih-, Vertriebs- und Versicherungsverträgen" an den Treuhänder abtreten.<sup>319</sup> War auch dies erfüllt, konnte die Produktion beginnen, die dann weiterhin von einer Treuhandgesellschaft überwacht wurde.

Von Bedeutung war, daß der Produzent sich am finanziellen Risiko beteiligen sollte. Dies konnte in verschiedener, vom Produzenten zu wählender Form geschehen.

Modell A: Werden mehrere Filme in einer Staffel produziert, "so werden die die Produktionskosten übersteigenden Einspielergebnisse mit 70% der Gewinne zum Ausgleich etwaiger Mindererlöse anderer Filme des Produzenten (...) herangezogen (Staffelausgleich)."<sup>320</sup> Falls der Produzent einen letztsträngigen Selbstbehalt an der Finanzierung übernahm - bei einer Staffel von 1-3 Filmen = 20%, von 4-7 Filmen = 15% -, mußte über den Staffelausgleich hinaus kein Einschuß in einen allgemeinen Risiko-Fonds gezahlt werden. "Für den Fall, daß der Produzent nicht beabsichtigt, einen letztsträngigen Selbstbehalt in vorgesehener Höhe (...) zu übernehmen, muß der Produzent von der nach vollzogenem Staffelausgleich etwa

---

<sup>316</sup> Ebenda, S. 1f.

<sup>317</sup> Ebenda, S. 2.

<sup>318</sup> Ebenda, S. 3.

<sup>319</sup> Ebenda, S. 3.

<sup>320</sup> Ebenda, S. 4.

verbleibenden Gewinnspitze einen Einschub in einen Risiko-Fonds leisten.<sup>321</sup> Bei 4 Filmen lag dieser Einschub beispielsweise bei 45% der Gewinnspitze nach Staffelausgleich.

Modell B: Der Produzent stellt einen einzelnen Film oder auch eine Staffel her und legt bei jedem Film einen Selbstbehalt von 20% zugrunde. In diesem Fall wird der Produzent auf Antrag vom Staffelausgleich und vom Einschub in den Risiko-Fonds befreit. 18 Monate nach Zahlung der letzten Kreditrate des einzelnen Films sollte die Zahlung der Bundesbürgschaft - soweit notwendig geworden - erfolgen.

### "III. Bedingungen"

Als Bedingungen zur Bürgschaftserteilung galten weiterhin:

- Produktion in einem Atelier, das schon vor dem 1.4.1950 fertiggestellt war;
- Einreichung folgender Unterlagen mit der Antragstellung: drehfertiges, endgültiges Drehbuch, Kostenvoranschlag, i.d.R. Verleihvertrag; schriftliche Zusage der Kreditgeber, auf Anforderung Bilanzen;
- nach positiver Entscheidung, aber vor Aushändigung der Bürgschaftserklärung mußten eingereicht werden: endgültiger Kostenvoranschlag, Verleihvertrag, Drehplan, Finanzplan, Verträge über technischen und künstlerischen Stab, Erklärung über Abtretung der Rechte.

Die Anerkennung des Filmverleihs wurde von dem Nachweis abhängig gemacht, daß diesem "eine Verleihorganisation zur Verfügung steht, die eine intensive Auswertung des Films im gesamten Bundesgebiet und in West-Berlin gewährleistet."<sup>322</sup> Die Verleihspesen wurden nur bis zu 25% der Bruttoverleiheinnahmen anerkannt.

---

In der ersten Bürgschaftsphase des Bundes wurden bis Ende 1953 82 Filmbürgschaften zugesagt, bei 44 Vorhaben wurde der Antrag abgelehnt. Alle Spielfilme der JFU ab DER FALL RABANSER (F11) - insgesamt neun Filme - erhielten eine Bundesbürgschaft. Die JFU profitierte bis Ende 1951 (Zusammenbruch der JFU) mehr als jede andere deutsche Filmproduktionsfirma von diesem Instrument der Wirtschaftsförderung. In diesem Zeitraum lag quantitativ gesehen die "Real-Film" mit sechs Ausfallbürgschaften des Bundes auf Platz zwei, die "Pontus-Film" erhielt für fünf Filme eine Bürgschaft, die "Meteor-Film" für drei Produktionen.<sup>323</sup> Bei diesen Produktionsgesellschaften wurden auch verschiedene Bürgschaftsanträge abgelehnt, während bei der JFU alle Anträge positiv entschieden wurden. Wenn man die Berichte, die über die Sitzungen des Intermini-

---

<sup>321</sup> Ebenda, S. 5.

<sup>322</sup> Ebenda, S. 9

<sup>323</sup> Errechnet nach Jürgen Berger, a.a.O., S. 92f.

sterellen Burgschaftsausschusses angefertigt wurden, betrachtet, werden einige Gründe für das auffällige Entgegenkommen der JFU gegenüber deutlich

Anlaßlich des JFU-Films HILFE, ICH BIN UNSICHTBAR (F16) heißt es, "dass die Entscheidung über dieses Filmvorhaben von lebenswichtiger Bedeutung für die Junge Film-Union sei ( ) Wenn diese (die Bundesburgschaft, d V ) heute verweigert werde, so bedeute das für die Junge Film-Union höchstwahrscheinlich das Ende " Mit "Rücksicht auf den wertvollen Produzenten", wie es ein Ausschußmitglied formulierte, wurde die Bundesburgschaft schließlich erteilt, obwohl sich die Beiratsmitglieder überwiegend ablehnend geäußert hatten<sup>324</sup> Der nächste Film der JFU, SENSATION IN SAN REMO (F17), wurde vom Beirat ebenfalls überwiegend negativ beurteilt Auch der Burgschaftsausschuß konnte sich zunächst "angesichts der überwiegend ablehnenden Haltung des Beirats und des außergewöhnlich hohen geldlichen Risikos nicht zu einer Genehmigung entschliessen " Als Farbfilm war F17 zunächst mit 1,3 Millionen DM, dann sogar mit 1,5 Millionen DM vorveranschlagt worden, und entsprechend hoch war der verbürgte Produktionskostenanteil Aus den oben genannten Gründen wurde aber auch dieser Spielfilm schließlich bundesverbürgt Für den Film wurden sogar - entgegen den "Verfahrensvorschriften und Bedingungen" - ausnahmsweise 27,5% Verleihspesen anerkannt, weil dies so zwischen der JFU und dem Herzog-Filmverleih vereinbart worden war<sup>325</sup>

Auch hinsichtlich des dem Produzenten verbleibenden Risikos bzw der Gewinnmöglichkeiten im Falle der Verbürgung durch den Bund zeigte sich das Entgegenkommen des Burgschaftsausschusses gegenüber der JFU Für die Filme F11-F13 und F15 wählte Rolf Meyer eine Verbürgung nach dem "Modell A" (ohne letztrangigen Selbstbehalt, falls ein Film Gewinn machte, dann Verrechnung mit anderen Verlustfilmen) Diese vier Filme waren alle ein Verlustgeschäft, so daß sich diese Wahl als weitsichtig erwies Aber Film Nr 14, DIE SUNDERIN, sollte nun nach dem Willen Meyers als einzelner Film nach dem "Modell B" verbürgt werden, das hieß mit einem letztrangigen Selbstbehalt von 20%, dafür im Falle eines Gewinnes ohne Gewinnausgleich Dies war nach den Richtlinien eigentlich nicht möglich, da die Filme einer Jahresstaffel einheitlich behandelt werden sollten, wie der JFU auch mitgeteilt wurde<sup>326</sup> Die JFU gab daraufhin eine Erklärung ab, daß der bereits 1950 produzierte Film DIE SUNDERIN (Uraufführung 18 1 1951) der Beginn einer neuen, mit letztrangigem Selbstbehalt produzierten Staffel sei Der etwas später produzierte und auch nach F14 aufgeführte PROFESSOR NACHTFALTER (F15) sollte weiterhin in der alten Staffel

---

<sup>324</sup> Vgl Kurzbericht über die 9 Sitzung des Interministeriellen Burgschaftsausschusses für die deutsche Filmproduktion am 15 2 1951, in BA B 102 22642

<sup>325</sup> Vgl Kurzberichte über die 11 -13 Sitzung des Interministeriellen Burgschaftsausschusses vom 8 3 und 13 4 1951, in BA B 102 22642

<sup>326</sup> Vgl Schreiben der DRTRAG an die JFU vom 4 9 1950, in JFU 603

mit entsprechenden Modalitäten verbleiben<sup>327</sup> Diese Vorgehensweise wurde von dem Burgschaftsausschuß akzeptiert, so daß die JFU für ihren Erfolgsfilm DIE SUNDERIN keinen Gewinnausgleich zu zahlen hatte

Diese Fälle zeigen, daß der Interministerielle Burgschaftsausschuß ein Interesse daran hatte, die JFU als eine große deutsche Filmproduktionsfirma abzusichern, unabhängig davon, wie die Filme selbst beurteilt wurden Die Burgschaftssicherung war so zumindest auch an den jeweiligen Produzenten und keineswegs nur an den Filmen selbst orientiert Produzenten, die als nicht so "wertvoll" eingeschätzt wurden, hatten demgegenüber das Nachsehen Für den Film DER VERLORENE, Regie Peter Lorre, der in den Ateliers der JFU 1951 als Fremdproduktion der Gemeinschaft Pressburger/Manz hergestellt worden war, wurde die Bundesburgschaft abgelehnt "Der Ausschuß war sich darüber klar, dass der Film an sich gut sei, dass er aber höchstwahrscheinlich keinen Kassenerfolg darstelle Der Produzent bzw die Produzentengemeinschaft ist, da sie kaum auf lange Sicht hier arbeiten wird, nicht besonders förderungswürdig"<sup>328</sup> Die Bundesburgschaften waren also nicht nur ein Instrument zur ökonomischen Sicherung der deutschen Filmproduktion im allgemeinen, sondern vor allem der Sicherung bestimmter Produzenten, und zwar solcher, durch die der Konzentrationsprozeß in der deutschen Filmwirtschaft gefordert wurde Die JFU profitierte hiervon

Darüber hinaus wird im Fall der JFU deutlich, daß neben ökonomischen Aspekten auch politische Überlegungen eine Rolle bei der Vergabe von Bundesburgschaften spielten Aktivitäten in dieser Hinsicht gingen vor allem vom Bundesinnenministerium aus So trug Regierungsdirektor Dr Luders, der dieses Ministerium im Burgschaftsausschuß vertrat, auf der 8 Sitzung des Gremiums Anfang Februar 1951 seine Bedenken darüber vor, daß die JFU seinen Informationen nach Spielfilme in der "Ostzone" überspielen lasse Er bat Dr Liebig, der die DRTRAG vertrat, dies zu überprüfen Gegebenenfalls "soll die Junge Film-Umion veranlasst werden, das Überspielen ausschließlich in den Westzonen durchführen zu lassen"<sup>329</sup> Nachdem die DRTRAG sich in dieser Angelegenheit mit der JFU in Verbindung gesetzt hatte, erläuterte Rolf Meyer Anfang März in einem Schreiben an Dr Liebig sein Verhältnis zur Defa und raunte einige gegenseitige Hilfeleistungen in der Vergangenheit ein "Allerdings ist mir klar geworden", so Meyer, "dass auch diese Art der gegenseitigen Hilfe heute bei der sich immer verschärfenden Ost-West-Gegensätze, nicht mehr möglich sein wird ( ) Ich

---

<sup>327</sup> Vgl Schreiben der JFU an den Interministeriellen Burgschaftsausschuß vom 12 2 1951, in JFU 603

<sup>328</sup> Kurzbericht der 20 Sitzung des Interministeriellen Burgschaftsausschusses für die deutsche Filmproduktion am 29 8 1951, S 6, in BA B 106 380-2

<sup>329</sup> Kurzbericht über die 8 Sitzung des Interministeriellen Burgschaftsausschusses am 1 2 1951, S 5, in BA B 102 22642

werde in Zukunft die Überspielungen nicht mehr bei der Defa machen können ( ) Wir werden also unsere Filme in Zukunft entweder in Hamburg oder in München überspielen"<sup>330</sup> Im Laufe des Jahres 1951 stellte die JFU ihre geschäftlichen Kontakte zur Defa mehr und mehr ein Auch der Filmaustausch kam Ende des Jahres zum Erliegen nicht nur, weil in Westdeutschland Defa-Filme nicht mehr mit Gewinn zu vermarkten waren, sondern auch, weil die JFU sich zunehmend mehr von der Defa zu distanzieren genötigt sah Aus einem Schreiben des mit Filmfragen befaßten Juristen Dr Roeber an Rolf Meyer geht hervor, daß "die Junge Film-Union nach Pressemitteilungen von ihren Auslandsverleihern eine Erklärung verlange, dass diese nicht Defa-Filme in den Verleih nehmen"<sup>331</sup>

Vor dem Hintergrund der sich verschärfenden Ost-West-Gegensätze ergaben sich für die JFU weiterhin Probleme aus der Tatsache, daß Rolf Meyer - wie bei bisherigen Filmen auch - einzelne Filmschaffende aus dem Ostsektor der Stadt Berlin engagieren wollte Für ihren ersten Farbfilm, SENSATION IN SAN REMO (F17), verpflichtete die JFU den zu dieser Zeit bei der Defa beschäftigten Kameramann Bruno Mondt, der als führender deutscher Farbfilmspezialist galt Er hatte bereits zur Zeit des Nationalsozialismus verschiedene Farbfilme aufgenommen, darunter den ersten deutschen Farbfilm überhaupt, FRAUEN SIND DOCH BESSERE DIPLOMATEN (1941) Nach dem Krieg arbeitete Mondt zunächst für die Defa und führte hier die Kamera in dem ersten Defa-Farbfilm, DAS KALTE HERZ (1950) Nachdem Bruno Mondt, der seinen Wohnsitz in Ost-Berlin hatte, einige Male zu Probeaufnahmen in Bendestorf gewesen war, wurde ihm im März 1951 die Ausreise von West-Berlin in die Bundesrepublik von der Westpolizei verboten, da er nach Angaben Meyers als "SEDist oder Kommunist" verdächtigt wurde<sup>332</sup> Da Bruno Mondt für das Farbfilmprojekt der JFU allergrößte Bedeutung hatte, setzte Rolf Meyer zahlreiche Hebel in Bewegung, um die Ausreise Mondts zu ermöglichen So gelang es ihm unter anderem, eine Burgschaft des Berliner Kultursenators Professor Tiburtius für den Kameramann zu erlangen<sup>333</sup> Schließlich konnte Bruno Mondt die Kameraführung in dem JFU-Film übernehmen Die Erfahrungen, die Rolf Meyer in diesem Fall machte, ließen ihn gegenüber führenden Mitarbeitern seiner Filmfirma zu folgenden Schlußfolgerungen kommen "Hierbei ist zu sagen, dass sich die Spannungen Ost/West betreffs Ausreisegenehmigung, Zuzugsgenehmigung überhaupt allgemeine Beurteilung über Ostarbeit, von Tag zu Tag verschlimmert ( ) Wir müs-

<sup>330</sup> Schreiben Rolf Meyers vom 6.3.1951 an Dr. Liebig, Deutsche Revisions- und Treuhand Aktiengesellschaft, in JFU 603

<sup>331</sup> Schreiben Dr. Roebers an Rolf Meyer vom 26.11.1951, in JFU 404

<sup>332</sup> Vgl. Schreiben Rolf Meyers vom 23.3.1951 an Professor Dr. Tiburtius, Kultursenator der Stadt Berlin, in JFU 445

<sup>333</sup> Vgl. Aktennotiz Rolf Meyers vom 28.3.1951, in JFU 51

sen nach Möglichkeit von Verpflichtungen aus dem Ost-Sektor Berlins und der Ostzone vollkommen verzichten"<sup>334</sup> Wenige Tage später bezog Rolf Meyer in der gleichen Angelegenheit Institutionen in seine Argumentation ein, die für die Erteilung der Ausfallbürgschaften des Bundes standen "Außerdem müssen wir", so Meyer, "da wir das Geld aus dem Westen kriegen, bei jedem Engagement unsere westlichen Mitarbeiter bedenken und erst, wenn es überhaupt nicht mehr anders geht, an die Ost-Sektorenleute oder an die Ausländer Wir werden uns eines Tages in dieser Angelegenheit vor der Bundesregierung und der Deutschen Revisions- und Treuhandgesellschaft rechtfertigen müssen"<sup>335</sup>

Ein halbes Jahr später wurde Meyers Prognose Wirklichkeit Im September 1951 stand u a der JFU-Film DIE CSARDASFÜRSTIN (F19) auf der Tagesordnung des Interministeriellen Bürgschaftsausschusses Dieser Farb-Revuefilm, in dem Marika Rokk die Hauptrolle spielen und der von ihrem Ehemann Georg Jacoby inszeniert werden sollte, war mit vorveranschlagten Kosten von über 2 Millionen DM das teuerste Projekt, das bis dato dem Ausschuß vorlag<sup>336</sup> Der Beirat sprach sich mit 3 2 Stimmen für eine Bürgschaftsubernehmung aus Von den sich ablehnend äußernden Beiratsmitgliedern wurden allerdings nicht nur Rentabilitätsgründe gegen das Filmprojekt angeführt, sondern politische Bedenken Das Beiratsmitglied Brunner, SPD/MdB, begründete seine Haltung wie folgt "Projekte des Ehepaars Jacoby sind für mich zunächst einmal eine politische Angelegenheit Wer es fertig bringt, sowjetische Propagandafilme zu machen oder an ihnen mitzuwirken, sollte keinen Anspruch auf eine Forderung durch Bundesmittel haben"<sup>337</sup>

Der Hintergrund für Brunners Äußerung war nach Rolf Meyer folgender Auf- grund ihrer Bedeutung für das Filmschaffen in der Zeit des Nationalsozialismus war Marika Rokk und ihrem Ehemann Georg Jacoby eine Betätigung im neuen deutschen Film von amerikanischen Besatzungsoffizieren zunächst untersagt worden 1946 siedelte das Ehepaar daraufhin nach Österreich über In Wien drehten sie dann u a 1949/50 mit KIND DER DONAU für die Nova-Film den ersten österreichischen Nachkriegsfilm in Farbe Die Finanzierung dieses Films soll im wesentlichen über die Bank der Sowjetischen Militäradministration (SMA) erfolgt sein, gedreht wurde in den Rosenhugel-Ateliers in Wien, die unter sowjetischer Leitung standen<sup>338</sup> Der Film selbst war, folgt man einem großen deutschen Film-Lexikon, ein "voll auf das Können, den Charme und die unga-

---

<sup>334</sup> Ebenda

<sup>335</sup> Aktennotiz von Rolf Meyer vom 2 4 1951, in JFU 51

<sup>336</sup> Vgl Aktenvermerk im Referat III des Bundesinnenministeriums vom 22 9 1951, in BA B 106 380-1

<sup>337</sup> Zitiert nach einem Schreiben des Referatsleiters Dr Luders im Bundesinnenministerium an den Herrn Minister vom 17 9 1951, in BA B 106 380-1

<sup>338</sup> Vgl Aktennotiz der JFU vom 4 10 1951 'Betr Marika Rokk und Georg Jacoby", in JFU 488

risch-wienerische 'Herzigkeit' Marika Rokks aufgebauter Tanz- und Gesangsfilm mit entsprechend dünnem Handlungsfaden <sup>339</sup> KIND DER DONAU, der 1951 mit einer Importerlaubnis des Bundeswirtschaftsministeriums auch in der Bundesrepublik und in West-Berlin lief, wurde hier verschiedentlich als sowjetische Propaganda eingestuft "Vielleicht interessiert es Sie noch," schrieb der Regisseur Alfred Weidenmann an Rolf Meyer, "dass sich der RIAS im Rahmen seiner 'Insulaner-Sendung' ausgiebig mit Marika Rokk und dem 'Kind der Donau' beschäftigt hat Von der 'volkseigenen Rokk an der roten Donau' angefangen, steigerten sich die wenig freundlichen Bezeichnungen bis zur 'gottlichen Sowjetze' Ein gemeinsamer Song 'Wir rufen nie wieder Hoch die Rokk' beschloss das Ganze <sup>340</sup> Die Proteste erreichten schließlich auch den Deutschen Bundestag, nachdem der erste bundesdeutsche "Marika Rokk-Film", SENSATION IN SAN REMO (F17), bereits verbürgt worden war Der schon genannte SPD-Abgeordnete Brunner formulierte auf der ersten Quota-Debatte des Deutschen Bundestages am 20.6.1951 "( ) Man läßt sich das leichtgeschürzte Rockchen um die schlanken Glieder hochblasen, aus welcher Richtung auch immer der politische Wind weht Beim 'Glück im Spiel' (Arbeitstitel von F17, d V) wird in Hamburg mit der Film-Union zusammengearbeitet Das 'Kind der Donau' fand sein Glück im Spiel bei der Nova-Filmgesellschaft in Wien ( ) Das 'Kind der Donau' ist ein Propagandafilm mit ausgeprägt volksdemokratischem Einschlag Ehe die Kopien zu uns kamen, hat man freilich das allzu Penetrante herausgeblasen Es ist jedoch immer noch genug Hennekescher Aufbaufreude übriggeblieben Uns interessiert in diesem Fall sehr, welche Rolle das Bundeswirtschaftsministerium dabei gespielt hat ( ) Wir wünschen von dem heiteren Kunstlervolkchen diejenigen hier nicht mehr zu sehen, die die Zusammenarbeit mit den Russen nicht nur für unanstößig, sondern offenkundig sogar für erwünscht halten ( ) Selbst wenn ( ) Revuefilme dieser Art nur mit solchen Leuten zugkräftig zu machen sind, dann verzichten wir <sup>341</sup>

Anlaßlich des zweiten bundesdeutschen Rokk-Films, "DIE CSARDASFÜRSTIN", drangen diese Proteste dann auch in den Interministeriellen Burgschaftsausschuß Nachdem der Beirat sich trotz der zitierten Bedenken überwiegend positiv hinsichtlich einer Burgschaft für den Film ausgesprochen hatte, stimmte zunächst auch der Burgschaftsausschuß für eine solche Übernahme "vorbehaltlich der endgültigen Zustimmung von Bundesinnenministerium und Bundesfinanzministerium" In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu wissen, daß die Bedeutung des Innenministeriums im Interministeriellen Burgschaftsausschuß im Laufe des

339 LEXIKON DES INTERNATIONALEN FILMS, Redaktion Klaus Brune Herausgegeben vom Katholischen Institut für Medieninformation e V und der Katholischen Filmkommission für Deutschland, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 2014

340 Aktennotiz vom 9.4.1951, in JFU 514

341 Zitiert nach der Zeitschrift "Filmpress", 3. Jahrgang 1951, Nr. 25, 6.7.1951, S. 5f

Jahres 1951 ganz wesentlich zugenommen hatte Anlaßlich einer Besprechung auf Staatssekretärebene am 25.4.1951 und einer weiteren Besprechung auf Ministeriebene am 23.8.1951 war dem BMI ein politisches Vetorecht in Sachen Burgschaftserteilung zugesprochen worden.<sup>342</sup> Der Vertreter des Innenministeriums, Dr. Luders, machte sich die zitierten Bedenken des Abgeordneten Brunner zu eigen und meldete Vorbehalte gegen die Erteilung der Bundesburgschaft für DIE CSARDASFURSTIN an. Er forderte eine Überprüfung des Ehepaares Rokk/Jacoby und wurde hierbei durch Innenminister Lehr unterstützt, der sich auch auf diesen Film bezog, wenn er ausführte: "In den übrigen Fällen erwarte ich ihre Wiedervorlage nach Stellungnahme des Bundesamtes für Verfassungsschutz. Ich bitte einen strengen Masstab an unsere Burgschaftsübernahme anzulegen und politisch nicht einwandfreie Elemente und Firmen nicht auch noch durch Bundesburgschaftsübernahmen zu fördern."<sup>343</sup> In diesem Sinne legte Regierungsdirektor Dr. Luders im Namen des Innenministeriums sein Veto gegen eine Burgschaftsübernahme des Films ein.<sup>344</sup>

Dieses Veto stellte die Produktion des Films DIE CSARDASFURSTIN und darüber hinaus die Existenz der JFU in Frage, wie auch im Bundeswirtschaftsministerium erkannt wurde: "Der Abbruch der Dreharbeiten wurde", so der dort verantwortliche Ministerialrat Fischer, "zum Zusammenbruch der 'Junge Film-Union', eines der leistungsfähigsten Produktionsunternehmen, führen."<sup>345</sup> Das Ehepaar Rokk/Jacoby verfaßte nun eine Erklärung für die JFU, um den gefährdeten Film zu retten, dessen Dreharbeiten bereits begonnen hatten und an dessen Gewinn sie über ihre Gage hinaus beteiligt waren. Diese Erklärung wurde dem BMI zugestellt. Darin hieß es unter anderem:

"( )

1) Wir sind beide niemals Mitglied der kommunistischen Partei irgendeines Landes gewesen.

2) ( ) Wir haben auch nicht die Absicht, künftig für ostlich lizenzierte Filmfirmen tätig zu sein."<sup>346</sup>

Aufgrund dieser "Unterwerfungserklärung" zog das Bundesinnenministerium sein Veto zurück, und der Film DIE CSARDASFURSTIN erhielt die beantragte Bundesburgschaft.<sup>347</sup>

---

<sup>342</sup> Vgl. Jürgen Berger, a. a. O., S. 84.

<sup>343</sup> Schreiben des Bundesministers des Innern an Herrn Abteilungsleiter III vom 2.10.1951, in BA B 106 380-1.

<sup>344</sup> Kurzbericht über die 22. Sitzung des Interministeriellen Burgschaftsausschusses am 2.10.1951, S. 3, in BA B 102 22642.

<sup>345</sup> Schreiben vom 3.10.1951 an den Abteilungsleiter I, in BA B 102 22637.

<sup>346</sup> Erklärung von Manka Rokk und Georg Jacoby vom 3.10.1951, in BA B 102 22636. Der vollständige Text dieser Erklärung findet sich im Anhang.

Kurz nachdem die Angelegenheit Rokk/Jacoby "geklärt" und die Bundesburgschaft zugesagt worden war, wandte sich das Bundesinnenministerium wiederum gegen Burgschaftszusagen für die JFU. Noch im gleichen Monat erklärte Regierungsdirektor Dr. Luders im Burgschaftsausschuß, "es wurden gegen Herrn Matern von der Jungen-Filmunion seitens der politischen Abteilung seines Hauses Bedenken geltend gemacht, die so gravierend seien, daß er sich namens seines Hauses genötigt sehe, vorläufig gegen jede Burgschaft zu Gunsten der Jungen Filmunion ein dilatorisches Veto einzulegen"<sup>348</sup>. Die Bedenken gegenüber Herrn Matern, der zu dieser Zeit als freier Mitarbeiter für die JFU in Fragen der Filmfinanzierung und -auswertung auf Provisionsbasis tätig war, sind im einzelnen nicht überliefert. Die Vorwürfe dürften sich aber auf die Vergangenheit Herrn Materns bezogen haben, als er, vor seiner Übersiedlung im Jahre 1949 nach Westdeutschland, bei der Defa beschäftigt gewesen war. Der nächste Burgschaftsantrag der JFU, der das Filmvorhaben KÖNIGIN DER ARENA betraf, wurde so zunächst zurückgestellt. Da die JFU Ende 1951/Anfang 1952 unter ihren Schulden zusammenbrach, erubrierten sich die Einwände des Innenministeriums gegen weitere Burgschaften für die JFU.<sup>349</sup>

---

<sup>347</sup> Vgl. Schreiben des Bundesministers des Innern an den Herrn Bundesminister für Wirtschaft vom 6. 10. 1951, in BA B 102 22636.

<sup>348</sup> Kurzbericht von der 24. Sitzung des Interministeriellen Burgschaftsausschusses am 19. 11. 1951, in BA B 102 22642.

<sup>349</sup> Gegen Herrn Matern, der inzwischen die "Hansa-Film" gegründet hatte, wurde indes weiter ermittelt. Anfang 1953 teilte das BMI mit: "Die eingehende Prüfung der Angelegenheit hat zu dem Ergebnis geführt, daß gegen Herrn Matern keine politischen Bedenken bestehen, die eine Versagung der Bundesburgschaft notwendig machen". Schreiben des Bundesministers des Innern vom 16. 1. 1953 an Rechtsanwalt Hans Seidel, in Nds. HstA Nds 500 Acc 6/62, Nr. 344/2. Das Verhältnis des BMI zu Herrn Matern war allerdings nicht immer von Skepsis geprägt gewesen. Wie aus den Akten des Ministeriums hervorgeht, war Herr Matern Anfang 1951 ein gern gesehener Besucher des Hauses. Er ließ Reg.-Dir. Dr. Luders gewisse Aktennotizen zukommen, in denen Vorschläge für Verfahrensweisen mit Filmen, die aus der DDR bzw. anderen "Ostblockländern" kamen dargelegt wurden. In diesem Zusammenhang äußerte sich Matern, inwieweit diese Filme als "politisch tragbar" einzustufen seien, regte Austauschmodalitäten an und machte Vorschläge für eine Genehmigungspflicht durch das BMI. Gründe für diese Aktivitäten Materns sind nicht explizit überliefert, es darf aber angenommen werden, daß Herr Matern auf diese Weise versuchte, Zugang und Einfluß in dem zunehmend wichtiger werdenden BMI zu erlangen. Die Vorschläge Materns wurden jedenfalls von Reg.-Dir. Dr. Luders dankbar aufgegriffen und flossen in eine extra deswegen angesetzte Referentenbesprechung der im Rahmen der Bundesburgschaften beteiligten Ministerien am 14. 2. 1951 ein. Als "Sachverständiger" wurde als einziges Nicht-Ministeriumsmitglied Herr Matern an der Besprechung beteiligt. Vgl. Schriftwechsel zwischen Gunter Matern und Reg.-Dir. Dr. Luders vom 4. 1. und 15. 1. 1951, Schreiben Reg.-Dir. Dr. Luders an den Herrn Bundesminister für Wirtschaft vom 15. 1. 1951 sowie "Niederschrift über die Ressortbesprechung betr. sowjet. Importfilme vom 14. 2. 1951", alle in BA B 106 378. Die Kenntnisse, die Herr Matern im Zusammenhang seiner mehrjährigen Tätigkeit als leitender Mitarbeiter der Defa erlangt

Im Fall der JFU wird deutlich, daß im Bürgschaftsausschuß verschiedene Interessen aufeinanderstießen, die teilweise in Widerspruch zueinander gerieten. Dem Bundeswirtschaftsministerium, dem vor allem an einer ökonomischen Konsolidierung und auch einer Konzentration in der deutschen Filmwirtschaft gelegen war, kamen die politischen Einwände des Bundesinnenministeriums zumindest hinsichtlich der JFU durchaus ungelegen. Als bei dem Film DIE CSARDAS-FÜRSTIN diese divergierenden Interessen aufeinandertrafen, konnten beide Ministerien ihre Interessen letztlich gewahrt sehen, nachdem Röck/Jacoby eine politisch-ideologische "Unterwerfungserklärung" abgegeben hatten und das BMI anschließend die Bürgschaftszusage sanktionierte.

Wenn man die ökonomisch orientierten Interessen des Bürgschaftsausschusses von dem Ergebnis her betrachtete, das sie für die Geschäftslage der JFU brachten, so ist festzustellen, daß die Ausfallbürgschaften des Bundes den Konkurs der JFU hinauszögerten. Wie von Mitgliedern des Bürgschaftsausschusses erkannt wurde, wäre die Filmfirma ohne eine Bürgschaftssicherung vermutlich bereits anläßlich ihrer Produktion HILFE, ICH BIN UNSICHTBAR (F16) in Konkurs gegangen. Der Zusammenbruch der Filmfirma wurde auf diese Weise um ein knappes Jahr verschoben, abgewendet werden konnte er nicht. Wenn Roeber/Jacoby dem Bürgschaftssystem das Verdienst zusprechen, "den Weg für den Wiederaufbau der deutschen Filmwirtschaft geebnet, ihren Ausbau gefördert und ihren Niedergang verlangsamt zu haben", so kann dies für die JFU nur bedingt bestätigt werden.<sup>350</sup> Die Aufbauphase der JFU war mit Einsetzen des Bürgschaftssystems bereits abgeschlossen; der Ausbau wurde insofern gefördert, als mit Hilfe der Bürgschaften teurere Produktionen verwirklicht werden konnten. Hinsichtlich der Verlangsamung des Niedergangs ist der Einschätzung zuzustimmen, wobei zu fragen wäre, ob diese Tatsache an sich ein Verdienst ist. Problematischer ist jedoch, daß Roeber/Jacoby Fragen nach kulturellen und politischen Konsequenzen im Zusammenhang der Bundesbürgschaften überhaupt nicht stellen. Die Autoren folgen hiermit letztlich der Sichtweise, die die Gremien des Bürgschaftssystems qua definitionem selbst anlegten. Da der Spielfilm immer auch eine kulturelle - und wie im Vorstehenden deutlich geworden ist - auch eine politische Dimension hat, kann ein solcher Ansatz dem Problem nicht gerecht werden.

Hinsichtlich der kulturellen Qualität der Filme ist zu sagen, daß das Bürgschaftssystem in dem Bemühen, die JFU ökonomisch zu stabilisieren, das Konzept der Filmfirma bestätigte. Die am Bürgschaftsverfahren beteiligten Gremien setzten genauso wie die JFU auf erfolgreiche "Geschäftsfilme", und so gab es,

---

hatte und die er für das BMI "auswertete", wurden ihm dann offensichtlich Ende 1951 zum Verhängnis, als das BMI gegen ihn selbst Verdacht schöpfte.

<sup>350</sup> Georg Roeber/Gerhard Jacoby, a. a. O., S. 551. Die Verfasser beziehen sich hierbei auf die erste und die zweite Phase der Bundesbürgschaften.

von Beurteilungen im Einzelfall abgesehen, im Prinzip hier keine Differenzen. Durch die Absicherung gerade dieser "leichten" Unterhaltungsware mit Hilfe der Bundesburgschaften wurde die Produktion solcher Filme allerdings zusätzlich gefordert. Auch wenn die JFU von sich aus keine realistischen und gesellschaftskritischen Stoffe aufgreifen wollte, so belegt eine Äußerung eines Dramaturgen der Filmfirma doch, daß die Bundesburgschaften zur Vorsicht mahnten. Anlaßlich eines (nicht überlieferten) Exposés begründete der JFU-Dramaturg Junghans in einer internen Notiz seine Ablehnung des Stoffes unter anderem mit den Worten: "Außerdem ist es nicht zu empfehlen, die Person eines Polizeipräsidenten des heutigen Deutschlands als Verbrecher in einem (hoffentlich) durch Bonn und andere staatliche Stellen mitfinanzierten Film erscheinen zu lassen"<sup>351</sup>

Die unmittelbaren politischen Interessen, die über den Interministeriellen Burgschaftsausschuß wirksam wurden, zeugen von einem manifesten Antikommunismus Anfang der 50er Jahre, der nicht nur in Teilen der Öffentlichkeit verbreitet war, sondern der auch die Handlungsweise höchster staatlicher Stellen, in diesem Fall des BMI, bestimmte. Diese Vorgänge erinnern an die politischen "Saubereinigungen" in der Filmwirtschaft, die zu dieser Zeit in den USA stattfanden und die mit dem Namen des Senators McCarthy in Verbindung gebracht werden.

Bei den politischen Restriktionen und Eingriffen gegenüber der JFU fällt auf, daß diese sich praktisch ausschließlich auf Personalfragen bezogen. Dabei zeigte sich die Filmfirma den politischen Beanstandungen gegenüber im wesentlichen nachgiebig.<sup>352</sup> Dies war auch ein Grund dafür, daß die JFU bis Ende 1951 in besonderer Weise von den Bundesburgschaften profitierte. Der Preis hierfür war ein weitgehender Verzicht auf eine Zusammenarbeit mit Filmschaffenden aus der DDR sowie insbesondere der Defa. Unter diesem Aspekt betrachtet, trug das

---

<sup>351</sup> Notiz des Dramaturgen Junghans zu einem Exposé von M. W. Kimmich vom 21. 1. 1951, in JFU 82.

<sup>352</sup> Eine "Unterwerfungserklärung" wie Rökk/Jacoby sie gegenüber der JFU und diese gegenüber dem BMI abgab, legte in einem anderen Fall der zu dieser Zeit ebenfalls vom BMI beanstandete Regisseur Wolfgang Staudte nicht ab. Daraufhin wurde dem fraglichen Film GIFT IM ZOO (1951), Produktion "Camera-Film", die Bundesburgschaft vorenthalten. Erst als der Produzent einen anderen Regisseur verpflichtete, wurde die Bundesburgschaft erteilt. Vgl. Jürgen Berger, a. a. O., S. 84f. Und anders als Rolf Meyer wurde der Produzent Walter Koppel ("Real-Film") durch das BMI massiv blockiert. Auch im Fall Koppel richteten sich die Vorwürfe nicht gegen seine Filme, sondern gegen eine Person, in diesem Fall gegen den Produzenten selbst bzw. gegen seine Vergangenheit. Koppel, der im Nationalsozialismus verfolgt wurde, war von 1945 bis 1947 KPD-Mitglied gewesen. Seine Produktionsgesellschaft, die zunächst finanziell nicht so bedroht war wie die JFU, geriet durch die Blockade des BMI in ernsthafte wirtschaftliche Schwierigkeiten. Zu der "Real-Film" und Walter Koppel vgl. Toteberg, a. a. O., S. 116-119; Ralf Bogner, Die Real-Film GmbH Hamburg, Geschichte einer Filmgesellschaft 1947-1962, (Magisterarbeit) Universität Münster 1987, S. 35-40.

Burgschaftssystem zur Vertiefung der deutschen Teilung im Bereich des Film-schaffens bei

Aus den Quellen geht nicht hervor, daß in die Ausarbeitung der JFU-Stoffe, der Drehbücher usw. direkt eingegriffen worden wäre. Bei anderen Produktionsfirmen gab es weitergehende Eingriffe, die - von einer Ablehnung der Anträge ganz abgesehen - über die Personalebene hinaus etwa auf bestimmte Formulierungen im Drehbuch Einfluß nahmen.<sup>353</sup> Daß dies gegenüber JFU-Projekten nicht geschah, dürfte damit zusammenhängen, daß die Filmfirma von sich aus bewußt auf Stoffe verzichtete, die irgendeinen politischen oder sozialkritischen Bezug aufwiesen. Jürgen Berger kommt in einem ersten Bewertungsversuch der Bundesbürgschaften zu dem Ergebnis "natürlich gab es Millionen-Verluste, natürlich wurde in die künstlerische Freiheit eingegriffen, natürlich wurde zensiert und natürlich ist ein 'Staatsfilm' daraus geworden, allerdings nicht im Sinne der vielen Bundesbürgschafts-Kritiker, sondern als Ausdruck der Mentalität der Keine-Experimente-Gesellschaft."<sup>354</sup> Dieser Einschätzung möchte ich grundsätzlich zustimmen, für die JFU allerdings hinzufügen, daß die Bundesbürgschaften eine hier bereits vorher wirksame Tendenz verstärkten.

#### 4.4.2. Die Ausfallbürgschaften der Länder Hamburg und Niedersachsen

Parallel zu den Bundesbürgschaften für Filmproduktionskredite bzw. diese ergänzend gab es Bürgschaften verschiedener Bundesländer, beispielsweise Hamburgs und Niedersachsens.<sup>355</sup>

Die Hansestadt Hamburg hat in verschiedenen Phasen Bürgschaften für Filme übernommen. Während einer ersten Phase von 1949 bis 1953 wurden "39 Spielfilme und 15 Kulturfilme mit einem Bürgschaftsvolumen von 9 Millionen DM gefordert. Die Bürgschaften wurden den finanzierenden Banken von der Freien und

---

<sup>353</sup> Vgl. Jürgen Berger, a. a. O., S. 80-86.

<sup>354</sup> Jürgen Berger, a. a. O., S. 80.

<sup>355</sup> Detaillierte Ausführungen zu den Bürgschaftsaktionen dieser beiden Bundesländer für die Filmwirtschaft gibt es in der Literatur nicht. In Georg Roeder/Gerhard Jacoby, a. a. O., werden diese Aktionen lediglich zusammenfassend erwähnt. Zur Darstellung der allgemeinen Verfahrensweise für die Vergabe der Hamburger Länderbürgschaften beziehe ich mich neben dieser Quelle vor allem auf die der JFU seinerzeit zugestellten "Grundsätze und Verfahrensrichtlinien für die Übernahme von Bürgschaften durch die Hansestadt Hamburg zugunsten von Filmherstellungsbetrieben" vom 15. 12. 1950, ergänzt durch einen Nachtrag vom 19. 6. 1951, in JFU 603. Sie lehnten sich ganz überwiegend an diejenigen des Bundes an, daher werden nur die wichtigsten abweichenden Punkte skizziert. Für Niedersachsen sind mir solche "Grundsätze" für die fragliche Zeit nicht bekannt geworden. Ich beziehe mich hier auf einen Kabinettsbeschluß sowie entsprechenden Schriftverkehr.

Hansestadt Hamburg gewahrt Soweit eine Verbindung mit der Bundesburgschaft der 1. Phase bestand, lag die Federführung beim Bund.<sup>356</sup> In diesem Fall trug dieser "das Risiko vor der Landesburgschaft. Er wird also in Anspruch genommen, bevor das Land in Anspruch genommen wird."<sup>357</sup> Die Hamburger Ausfallburgschaften bezogen sich auf 35% der tatsächlichen, höchstens der vorkalkulierten Herstellungskosten. "Hierbei trägt jedoch der Staat nur 80% von einem etwaigen Ausfall des durch die Burgschaft gesicherten Kredites, während der Kreditgeber selbst mit 20% am Risiko beteiligt ist."<sup>358</sup> Anstelle des Interministeriellen Burgschaftsausschusses des Bundes entschied "der um je einen Deputierten der Finanzbehörde und der Kulturbehörde erweiterte Kreditausschuß der Deputation der Behörde für Wirtschaft und Verkehr."<sup>359</sup> Hinsichtlich der Verfahrensvorschriften hieß es "Bei einer Verbindung von Landes- und Bundesburgschaften wird die Hansestadt Hamburg an den auf Grund der Bundesrichtlinien gebildeten Risikofonds entsprechend beteiligt."<sup>360</sup> Bei Filmen, die lediglich durch Hamburger Burgschaften gesichert wurden, sollte ein eigener Risikofonds eingeführt werden.

Auch das Land Niedersachsen gewährte Filmburgschaften, in einer ersten Phase gemeinsam mit dem Bund. Am 5. 6. 1950 beschloß das Kabinett, der niedersächsischen Filmwirtschaft Burgschaften für Produktionskredite bis zur Gesamthöhe von 3,5 Millionen DM zu gewähren.<sup>361</sup> Für die Gewährung der Landesburgschaft war die erfolgte Erteilung der Bundesburgschaft Voraussetzung, und auch hinsichtlich der Verfahrensvorschriften und Bedingungen orientierte man sich an denjenigen des Bundes.

Die Filme F11-F19 der JFU, die bundesverbürgt produziert wurden, erhielten alle zusätzlich eine Landesburgschaft, und zwar F11-F15 und F18 eine Ausfallburgschaft der Stadt Hamburg, F16, F17 und F19 wurden durch das Land Niedersachsen verbürgt. Diese Landesburgschaften hatten für die JFU eine die Bundesburgschaften lediglich ergänzende, aber trotzdem wichtige Funktion über die Bundesburgschaft hinaus wurden weitere ca. 30% bis 60% der Finanzierungs-

---

<sup>356</sup> Georg Roeber/Gerhard Jacoby, a a O, S. 536

<sup>357</sup> Hansestadt Hamburg, Amt für Wirtschaft, Schreiben vom 13. 6. 1950 an die Mitglieder des Kreditausschusses, in JFU 540

<sup>358</sup> "Grundsätze ( ) Hansestadt Hamburg", a a O

<sup>359</sup> Ebenda

<sup>360</sup> Ebenda

<sup>361</sup> Vgl. die auszugsweise Abschrift vom 10. 6. 1950 aus der Niederschrift über die 119. Sitzung des niedersächsischen Staatsministeriums am 5. 6. 1950, Schreiben des niedersächsischen Ministers der Finanzen an den Bundesminister für Wirtschaft vom 2. 1. 1951, S. 1. Die Texte befinden sich als Fotokopie im Anhang. Die Texte waren abgelegt in einer Akte des niedersächsischen Wirtschaftsministeriums (Behordensignatur II/5g 20 00 lfd. Nr. 4) die von mir im Zwischenarchiv des niedersächsischen Hauptstaatsarchivs (HstA) eingesehen werden konnte. Die Akte wurde inzwischen vom niedersächsischen HstA kassiert.

summen garantiert Ohne diese zusätzliche Verbürgung hatten die Kreditinstitute - ab Ende 1950 in erster Linie die jeweiligen Landesbanken - die entsprechenden Filmproduktionskredite nicht bewilligt

Ab dem Jahr 1951 versuchten die Länder Hamburg und Niedersachsen ihre Aktivitäten auf diesem Gebiet zu koordinieren<sup>362</sup> Beide Länder sahen ein vor allem wirtschaftlich begründetes Interesse an dem Fortbestehen der JFU bzw an dem Atelierbetrieb Als niedersächsische Produktionsfirma war die JFU dem Land gegenüber steuerpflichtig und sicherte Arbeitsplätze Und auch Hamburg profitierte ökonomisch gesehen von der vor den Toren der Stadt liegenden Firma, die viele Aufträge an die dort ansässige Zulieferindustrie vergab Das so begründete Interesse an der Bendestorfer Filmfirma führte dazu, daß auch "fremde" Produktionsvorhaben, die in den Ateliers der JFU hergestellt wurden, aus diesem Grund eine Landesbürgerschaft erhielten So wurde etwa der Film HEIDELBERGER ROMANZE (Produktion "Meteor-Film") mit einer Hamburger Landesbürgerschaft versehen "unter der Voraussetzung, dass der nächste in den Bendestorfer Ateliers herzustellende Film - in diesem Fall 'Die Czardasfürstin' - voll von Niedersachsen verbürgt wird"<sup>363</sup> Die JFU ging soweit, mit Bürgerschaftsverprechungen andere Produktionsfirmen zur Herstellung ihrer Filme in Bendestorf zu bewegen So bat sie die "Mercur-Film" um "präzise Angaben über die von Ihnen bei uns herzustellenden Filme ( ), damit wir diese Filme in unser Bürgerschafts- und Finanzierungsprogramm mit aufnehmen können"<sup>364</sup>

Was die Qualität der mit Landesbürgerschaften gesicherten Filme betrifft, so gab es in niedersächsischen Regierungskreisen durchaus kritische Stimmen, wie etwa aus einem im Wirtschaftsministerium angefertigten Vermerk deutlich wird "Minister Voigt (Kultus) ist der Auffassung, daß das kulturelle Niveau der derzeitigen deutschen Filmproduktion so schlecht sei, daß eine Verbürgung der Vorhaben durch das Land Niedersachsen kaum noch verantwortet werden könne Das Kultusministerium ist der Ansicht, daß es sich die Produzenten mit den Filmstoffen zu bequem machen, und mehr gehaltvolle, ernste Filme statt der zur Zeit überwiegenden Lustspiele geringer Qualität produziert werden sollten" Der hier zitierte Oberregierungsrat im Wirtschaftsministerium ließ jedoch keinen Zweifel daran, daß ökonomische Interessen Vorrang hatten "Der Auffassung des Herrn Kultusministers pflichtete ich bei, wies jedoch daraufhin", so Dr Henmke, "daß eine Beschäftigung der niedersächsischen Ateliers auf diese Weise zunächst noch nicht zu erreichen sei Es besteht ein dringendes wirtschaftliches

---

<sup>362</sup> Vgl Vermerk des niedersächsischen Ministeriums für Wirtschaft und Verkehr vom 13.2.1951 Der Text befindet sich im Anhang Die entsprechende Akte wurde vom niedersächsischen HStA kassiert S a Anmerkung 361

<sup>363</sup> Schreiben der JFU an die Behörde für Wirtschaft und Verkehr, Hamburg, vom 29.8.1951, in JFU 489

<sup>364</sup> Schreiben der JFU an Mercur-Film vom 26.9.1951, in JFU 54

Interesse an der Erhaltung der Ateliers "365 Und ein Vertreter der Hamburger Kulturbehörde meinte, unter anderem auf die JFU bezogen, "daß wir hinsichtlich der Qualität der Filme in diesem Jahr (1951, d V) noch Konzessionen machen müssen, um, zumindest bei den beiden großen Filmgesellschaften in Norddeutschland, eine gesunde wirtschaftliche Basis zu erzielen ( )"366 So setzten sich die Interessen der in Burgschaftsfragen federführenden Wirtschaftsministerien sowohl in Hamburg als auch in Niedersachsen gegenüber denjenigen der Kultusministerien durch Die Tendenz der JFU, publikumssichere Unterhaltungsfilm zu produzieren, wurde in diesem Zusammenhang durch die staatlichen Stützungsmaßnahmen in Form von Landesburgschaften noch weiter gefördert Direkte politische Bedingungen und Restriktionen gegenüber der JFU, wie sie im Rahmen der Bundesburgschaften stattfanden, lassen sich für die Landesburgschaften nicht nachweisen

---

365 Vermerk Dr Heimkes, niedersächsisches Wirtschaftsministerium, vom 29.8.1951, S. 1  
Der Text befindet sich im Anhang Die entsprechende Akte wurde vom niedersächsischen HstA kassiert S. a. Anmerkung 361

366 Michael Toteberg, a. a. O., S. 157

## 5. DAS ENDE DER "JUNGE FILM-UNION" (1952)

Die Tatsache, daß die JFU im Geschäftsjahr 1951 dazu übergegangen war, Spitzenstars zu engagieren und einige teure "Großfilme" zu produzieren, schlug sich auch in der Bilanz der Filmfirma nieder. Obwohl die JFU in diesem Geschäftsjahr einen Film weniger als im vorangegangenen Jahr produzierte, erhöhte sich laut der letzten Wirtschaftsprüfung durch die DRTRAG die Bilanzsumme der Firma nochmals um ca. 1 Million auf gut 10 Millionen DM. Gleichzeitig ging die Überschuldung der JFU um ca. 250 000,- DM auf 1 059 000,- DM leicht zurück, was zum Teil mit dem Erfolg des Films DIE SUNDERIN zusammenhängt, der der JFU 135 000,- DM Gewinn brachte.<sup>367</sup>

Die Bundes- und Landesburgschaften hatten an der Verschuldung der Filmfirma nichts Wesentliches ändern können. Zwar waren infolge dieser Burgschaften die Einspielergebnisse der JFU-Filme ab DER FALL RABANSER (F11) in etwa in Produktionskostenhöhe gesichert.<sup>368</sup> Solange die Spielfilme aber keinen Gewinn abwarfen, konnte sich die JFU finanziell nicht sanieren. Und selbst wenn ein Film ein geschäftlicher Erfolg wurde - zu Produktionszeiten der JFU war dies seit der Währungsreform nur DIE SUNDERIN -, konnte die Produktionsfirma hiervon nur einen kleinen Teil für sich beanspruchen. In diesem Fall ca. 17%. Daß die Gewinnbeteiligung für die JFU, den eigentlichen Produzenten, nicht höher lag, ergab sich aus den mit dem Starfilmsystem zusammenhängenden Kräfteverhältnissen. Die Spitzenstars unter den Schauspielern, aber auch die Starregisseure Forst und Jacoby forderten und bekamen neben ihren Gagen noch Gewinnbeteiligungen bis zu 50%. Und ein "Co-Produzent", wie die "Deutsche Styria", deren Tätigkeit in diesem Fall vor allem in der Projektvermittlung und Teilfinanzierung bestand, erhielt bei den Erfolgsfilmen, die die JFU 1950/51 produzierte, ebenfalls eine Gewinnbeteiligung von 25% bzw. 40%. Auf diese Weise konnten die seit der Währungsreform aufgehäuften Schulden, mit denen hohe Zinslasten einhergingen, nicht abgetragen werden. Dazu kam, daß die Einspielergebnisse des Erfolgsfilms DIE CSARDASFURSTIN - auch hier lag die Gewinnbeteiligung der JFU nur bei 24% des sogenannten Produzenteneinspiels! - erst in das Geschäftsjahr 1952 bzw. sogar 1953 fielen, als die JFU ihre Produktionstätigkeit bereits eingestellt hatte. So blieb die Finanzlage der JFU trotz der Tatsache, daß

---

<sup>367</sup> Vgl. Bericht H 2977 der DRTRAG, Prüfung des Status der JFU zum 30.9.1951, in Nds. Hist. A. Nds. 500 Acc. 83/91, Nr. 13. Wenn die Überschuldung der Filmfirma Ende 1951 mit ca. 1 Million DM beziffert wurde, so blieb dabei - wie bereits im Vorjahr - eine prozessbefangene Garantieverpflichtung der National-Film von 1 Million DM, die später zu Ungunsten der JFU entschieden wurde, unberücksichtigt.

<sup>368</sup> Für die Filme F14, F16-F19 lag eine 20% Selbstbeteiligung der JFU zugrunde. Außerdem wurden nicht immer die tatsächlichen Produktionskosten, sondern nur die vorkalkulierten, teilweise auch im Ansatz gekürzten Produktionskosten verbucht.

1951 alle Spielfilme verbürgt produziert worden waren, äußerst angespannt: um alte Kredite abzutragen, mußten in der Regel neue aufgenommen werden.

Ende des Jahres 1951 war ein Autounfall Rolf Meyers schließlich der Anlaß dazu, daß die JFU unter ihrer Schuldenlast zusammenbrach. Kurz vor dem geplanten Drehbeginn des 20. Spielfilms der JFU, KÖNIGIN DER ARENA, fuhr der Firmenchef, der in diesem Film Regie führen sollte, mit der Hauptdarstellerin Maria Litto nach München: der Inhaber des Herzog-Filmverleihs, Herr Tischendorf, hatte noch um eine Rücksprache wegen des Drehbuches gebeten. Auf dieser Fahrt nach München am 28.11.1951 verunglückte der Wagen Rolf Meyers auf der Autobahn, die Insassen wurden schwer verletzt, Rolf Meyer erlitt unter anderem Gehirnquetschungen. Die Genesung Meyers erstreckte sich über mehrere Monate, während derer sich das Ende der JFU abzeichnete. Da sowohl der Regisseur als auch die Hauptdarstellerin des Filmprojektes KÖNIGIN DER ARENA für längere Zeit ausfielen, wurde von den leitenden Mitarbeitern der JFU die Produktion des Films zurückgestellt. Man bemühte sich, ein Filmvorhaben einer anderen Produktionsgesellschaft nach Bendestorf zu holen. Dies gelang jedoch kurzfristig nicht, so daß die bisherige Folge von direkt aneinander anschließenden bzw. sich sogar überschneidenden Produktionen für etwa zwei Monate unterbrochen wurde: Erst Ende Januar konnte die Atelieranlage an die "Pontus-Film" für ihre Produktion DIE DIEBIN VON BAGDAD vermietet werden. In der Zwischenzeit spitzte sich die seit längerem angespannte Finanzlage der Filmfirma mehr und mehr zu. Infolge der fortlaufenden Kosten - die JFU beschäftigte im Dezember 1951 noch über 150 Mitarbeiter - und vor allem der zu leistenden Kreditabträge drohte bald die Zahlungsunfähigkeit. Zur Überbrückung ersuchte die JFU die Länder Hamburg und Niedersachsen Mitte Dezember um einen weiteren kurzfristigen Kredit in Höhe von 150.000,- DM, der jeweils zur Hälfte von den Bundesländern verbürgt werden sollte. Während Hamburg sich hierzu prinzipiell bereit erklärte, gingen die Interessen des Landes Niedersachsen, genauer diejenigen im Wirtschaftsministerium, in eine andere Richtung: "M.E. müsste beschleunigt der Atelierbetrieb von der Produktionsgesellschaft getrennt werden", so meinte der für die Filmwirtschaft zuständige Oberregierungsrat im Wirtschaftsministerium, Dr. Heimke. "Da es sich bei der Jungen Film-Union Rolf Meyer, Bendestorf, um eine Einzelfirma handelt und eine Aussonderung einzelner Vermögensteile nicht ohne weiteres möglich sein wird, könnte dies vermutlich zunächst in der Form geschehen, dass für den Atelierbetrieb eine Film-Atelier-G.m.b.H gegründet und mit einem Treuhänder besetzt wird, während die G.m.b.H-Anteile wahrscheinlich zunächst der Produktionsgesellschaft zur Verfügung gestellt werden müßten. Hierdurch würde aber eine unbedingt erforderliche scharfe Überwachung der Atelierbetriebe verwirklicht werden können. Es wäre

hierbei auf die guten Erfolge, die in ähnlicher Weise bei dem Gottinger Film-Atelier im vergangenen Jahr erreicht worden sind, hinzuweisen "369

Das Land Niedersachsen verfügte im Fall der Zahlungsunfähigkeit der JFU über weitreichende Eingriffsmöglichkeiten. Im Zusammenhang des Investitionskredites, den die niedersächsische Landesbank der JFU laut Vertrag vom 12.3.1950 eingeräumt hatte, war die Atelieranlage seinerzeit der Landesbank sicherungsübereignet worden. Laut den vereinbarten Konditionen war die Landesbank berechtigt, den Atelierbetrieb unter Zwangsverwaltung zu stellen und einen Treuhänder einzusetzen, falls die JFU ihre Kreditrückzahlung in der vorgesehenen Form nicht leisten konnte. Als die JFU Anfang des Jahres 1952 zahlungsunfähig wurde, beschritt die niedersächsische Landesbank am 28.1.1952 diesen Weg. Aus dem oben zitierten Schreiben Dr. Heimkes wird deutlich, daß diese Vorgehensweise bereits wenige Wochen nach dem Verkehrsunfall Rolf Meyers in niedersächsischen Regierungskreisen tendenziell angestrebt wurde. Der Hintergrund für dieses Vorgehen bestand darin, daß man meinte, den ökonomisch interessanten Faktor der Filmproduktion - vor allem Steuereinnahmen und die Sicherung von Arbeitsplätzen - mit einer Ateliergesellschaft in Bendestorf halten zu können, deren Kapazitäten von verschiedenen Produzenten genutzt werden sollten. Die bisherige Verflechtung von Produktionsgesellschaft und Atelierbetrieb in Gestalt der JFU wurde im niedersächsischen Wirtschaftsministerium als ungünstig angesehen, da - wollte man den Atelierbetrieb erhalten - auch die hoch verschuldete Produktionsfirma immer wieder gestützt werden mußte. Daraus hatte sich für die JFU eine gewisse Machtstellung dem Ministerium gegenüber ergeben. Bereits im Februar 1951 hatten Vertreter der niedersächsischen Landesregierung auf einer Besprechung mit ihren Hamburger Kollegen über die Bendestorfer Filmfirma geklagt: "Unsererseits wurde das Verhalten der Jungen Film-Union kritisiert, die fortgesetzt versuche, uns vor vollendete Tatsachen zu stellen (s. Drehbeginn, Gagenhöhe usw.), dies ganz im Gegensatz zu dem Verhalten Gottungs (Atelier und Produktionsgesellschaft)" 370

Nachdem die niedersächsische Landesbank die Bendestorfer Atelieranlage unter Zwangsverwaltung gestellt und einen Treuhänder eingesetzt hatte, beschleunigte sich der Niedergang der JFU. Das restliche Personal - ein Großteil

---

369 Vermerk Dr. Heimkes, niedersächsisches Wirtschaftsministerium, vom 15.12.1951, in Nds. HstA Nds. 500 Acc. 83/91, Nr. 12. Die Filmproduktionsgesellschaft "Filmaufbau" in Göttingen, die 1946 lizenziert worden war und auch über eigene Ateliers verfügte, war im Jahr 1949, nach dem finanziellen Mißerfolg des Films LIEBE 47, liquidiert worden. In der Folge entstanden im gleichen Jahr die "Filmatelier Göttingen GmbH" und die Produktionsgesellschaft "Filmaufbau Göttingen GmbH". Vgl. Göttinger Kinothek (Hg.), Filmstadt Göttingen, Göttingen 1982, S. 21.

370 Vermerk Dr. Heimkes, niedersächsisches Wirtschaftsministerium, vom 13.2.1951. Der Text befindet sich im Anhang. Die entsprechende Akte wurde vom niedersächsischen HstA kassiert. S. a. Anmerkung 361.

war bereits zum Jahresende entlassen worden - wurde zum 28.2.1951 gekündigt. Die Gläubiger der JFU begannen zu pfänden und gegenüber Rolf Meyer wurde Antrag auf einen Offenbarungseid gestellt. Der Versuch, die Filmfirma im Rahmen eines außergerichtlichen Vergleichsverfahrens noch zu retten, wurde vom Vorsitzenden des Gläubigerausschusses, dem Chef des Deutschen London-Filmverleihs, K. J. Fritzsche, im März des Jahres aufgegeben, "da die zuständigen Banken und Länder-Regierungen an der Bereimung der Firma desinteressiert sind"<sup>371</sup>. Nach dem Scheitern des Sanierungsversuchs wurde auf Antrag Rolf Meyers am 19.8.1952 ein gerichtliches Vergleichsverfahren eröffnet, welches jedoch eingestellt wurde, da das Vermögen des Schuldners nicht ausreichte, um wenigstens 35% der Vergleichsforderungen zu befriedigen. Am 6.11.1952 wurde das Anschlußkonkursverfahren eröffnet, das nach dem Tod Rolf Meyers im Jahre 1963 in ein Nachlaßkonkursverfahren überging, welches am 14.2.1971 geschlossen wurde.

Der von der niedersächsischen Landesbank eingesetzte Treuhänder verpachtete mit Wirkung vom 15.7.1952 die Bendestorfer Ateliers an die Hamburger Firma Fink, einen Betrieb, der unter anderem technische Anlagen an die ortsansässige Filmindustrie lieferte. So entstand schließlich die "Atelierbetriebs GmbH" in Bendestorf. Mitte der 50er Jahre ging die Atelieranlage in das Eigentum der Familie Fink über. Ohne einer Darstellung der "Atelierbetriebs GmbH" in Bendestorf vorgreifen zu wollen, läßt sich doch sagen, daß in den ersten Jahren nach Einstellung der Produktionstätigkeit der JFU die Spielfilmproduktion in Bendestorf merklich zurückging. Im Jahre 1952 wurden dort drei Spielfilme abgedreht, von denen zwei noch von der JFU, entweder als eigene Produktion oder als Ateliervermietung, projektiert worden waren. In dem darauf folgenden Jahr wurde bis zum Herbst ein weiterer Spielfilm in Bendestorf produziert.<sup>372</sup>

Die Entscheidung über das Ende der JFU, der produktionsstärksten Filmgesellschaft in Niedersachsen, war so in letzter Instanz eine politische Entscheidung. Die niedersächsische Landesregierung war Ende 1951/Anfang 1952 nicht bereit, der zahlungsunfähigen Filmfirma weitere Kredite bzw. Bürgschaften über dieselben zur Verfügung zu stellen. Aber auch wenn sie dies in dem beantragten Rahmen getan hätte, wäre die Existenz der JFU alles andere als gesichert gewesen, wegen der im Bundesbürgschaftsausschuß Ende 1951 entstandenen politischen Bedenken gegen den Finanzberater der JFU, Herrn Matern, hatte das Bundesministerium des Innern beabsichtigt, fortan gegen alle Bundesbürgschaften für JFU-Projekte ein dilatorisches Veto einzulegen.<sup>373</sup> Die Versagung oder auch nur Zurückstellung von Bundesbürgschaften hatte mit Sicherheit kurzfristig zum Zu-

---

<sup>371</sup> Schreiben K. J. Fritzsches an Dr. Dehn, Oberkreisdirektor in Winsen, vom 15.4.1952, in Nds. HstA Nds. 500 Acc. 83/91, Nr. 15.

<sup>372</sup> Vgl. Ernst Key, a. a. O., S. 25f.

<sup>373</sup> Vgl. Kapitel 4.4.1.

sammenbruch der JFU geführt, wie unter anderem Mitglieder des Bundesbürgerschaftsausschusses erkannten. Im übrigen waren auch die niedersächsischen Landesbürgschaften für Filmproduktionskredite an die vorherige Zusage einer Bundesbürgschaft gebunden. Da sich die neuerlichen Bedenken im Bundesinnenministerium gegen Herrn Matern mit den Produktionsverschiebungen, die infolge des Verkehrsunfalls Rolf Meyers entstanden, zeitlich überschneiden, trug der Bürgerschaftsausschuß seine Bedenken gegenüber der JFU nicht mehr vor. Ein in diesem Zusammenhang bereits formulierter Brief blieb liegen.<sup>374</sup> Die Angelegenheit wurde dann "nur noch" Herrn Matern gegenüber betrieben bzw. dessen Firma "Hansa-Film".

---

<sup>374</sup> Vgl. Kurzbericht über die 25. Sitzung des Interministeriellen Bürgerschaftsausschusses vom 14. 12. 1951, S. 9, in: Ba B 102 22642. Siehe hierzu auch Kapitel 4.4.1.

## 6. ZUSAMMENFASSENDE BETRACHTUNG DER EINFLUSSFAKTOREN

Wenn man die etwa fünfjährige Entwicklung der JFU betrachtet, so werden vielfältige Einflüsse aus den gesellschaftlichen Bereichen Politik, Ökonomie und Kultur auf die Produktionsfirma deutlich, wobei sich diese Einflüsse nicht selten überschneiden und ergänzen, einander verstärken oder mitunter auch widersprechen. Dies unterstreicht zunächst die Notwendigkeit eines interdisziplinären Ansatzes für eine historische Untersuchung der Filmwirtschaft. Doch auch im Rahmen eines solchen Forschungsansatzes stellt sich die Frage, welche Relevanz den jeweiligen Einflüßbereichen auf den Gegenstand der Analyse zugesprochen werden muß. Dabei zeigt die Untersuchung der JFU, daß die Einflüsse, die auf die Filmfirma und ihre Produktionen wirksam wurden, sowohl innerhalb der Bereiche Politik, Ökonomie und Kultur als auch in der Gewichtung der Bereiche zueinander einen zum Teil erheblichen Wandel aufweisen. Letzteres gilt insbesondere für das Verhältnis von Ökonomie und Politik. Um die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung zusammenzufassen, sollen daher zunächst die Einflüsse aus diesen beiden Zentralbereichen der "äußeren" Produktionsbedingungen dargestellt werden, bevor auf die kulturellen Einflüsse im Zusammenhang der Filme selbst eingegangen wird.

Wenn man die Möglichkeiten und Bedingungen betrachtet, die für den Aufbau des Produktionsbetriebes "Junge Film-Union" von Bedeutung waren, so läßt sich etwas vereinfacht sagen: am Anfang stand die Politik. Bereits vor Gründung der Filmfirma wurden wichtige konzeptionelle Rahmenentscheidungen von den Alliierten getroffen, die den Aufbau einer Filmproduktion in Niedersachsen erleichtern, wenn nicht sogar erst ermöglichen sollten. Die politischen Entscheidungen der Alliierten, die deutsche Filmwirtschaft zu dezentralisieren, das reichsmittelbare Filmvermögen zu beschlagnahmen und den Neuaufbau in der Verantwortung der jeweiligen Besatzungszone zu gestalten, erschwerte zwar insgesamt gesehen den Neuanfang der deutschen Filmproduktion nach 1945, insbesondere in den westlichen Besatzungszonen, da etwa 80% der alten Produktionsstätten in der SBZ lagen. Gleichzeitig eröffneten diese politischen Entscheidungen neue Chancen, vor allem für die britische Zone, auf deren Gebiet vor 1945 keine nennenswerte Spielfilmproduktion stattgefunden hatte. Und die für die Filmwirtschaft zuständigen britischen Kontrollbehörden förderten Neugründungen tatkräftig. So war die Gründung der JFU und mithin das Entstehen einer Filmindustrie in Niedersachsen sehr eng verbunden mit der alliierten Deutschland-Politik in der frühen Nachkriegszeit.

Mit der Erteilung einer britischen Lizenz am 1.4.1947 schlug dann faktisch die Geburtsstunde der JFU, auch wenn die nominelle Firmengründung erst einige Wochen später erfolgte. Die Aufbauphase der Filmproduktionsfirma, die hier bis

zur Währungsreform datiert sein soll, war ebenfalls ganz wesentlich durch den Einfluß der Politik in Gestalt der britischen Kontrollbehörden geprägt zum einen durch direkte und indirekte Unterstützung der JFU, zum anderen durch Zensur- und Kontrollmaßnahmen<sup>375</sup> Beide Aspekte waren eng miteinander verwoben, wie sowohl in der Rohfilmzuteilung für genehmigte Projekte als auch in der direkten finanziellen Forderung einiger Kurzfilme - die Briten sprachen von "Documentary and similar Films" - deutlich wird Die Kontroll- und Zensurphase der alliierten Besatzungsmacht dauerte offiziell bis zur Arbeitsaufnahme der FSK im Sommer 1949 Grundlage der britischen Zensurtaetigkeit waren die offiziellen Zensurbeschlüsse, wie sie zunächst vom militärischen Oberkommando der westalliierten Streitkräfte (SHAEF) für alte deutsche Spielfilme festgelegt, dann von dem Viermächteausschuß Film Working Party für neue deutsche Filme leicht modifiziert und schließlich von der zonalen Kontrollbehörde, der Film Section, wiederum leicht ergänzt (Moralparagraph) angelegt wurden Sie bildeten den politisch-rechtlichen Rahmen dessen, was offiziell erlaubt bzw verboten war Diese Bestimmungen sollten vor allem sicherstellen, daß die neue deutsche Filmproduktion weder nationalsozialistische Ideologie transportierte noch die Alliierten in Mißkredit brachte Dabei wurde die Filmzensur anfänglich in zwei Phasen wirksam zunächst in Form einer Vorzensur auf der Basis unzureichender schriftlicher Filmentwürfe und schließlich in Gestalt einer Kontrolle der fertiggestellten Filme

In der Untersuchung hat sich gezeigt, daß die Einflußnahme der britischen Kontrollbehörde auf die Filme teilweise über die offiziellen Zensurkriterien hinausging Besonders deutlich wurde dies bei den Dokumentar- und Kurzfilmen der JFU Diese orientierten sich direkt an Themenstellungen, die die britische Film Section im Zusammenhang der Re-education formuliert hatte Die Film Section griff hier auch weitergehend in die Ausarbeitung der Drehbücher ein und sponsorte diese Filme über eine Zuteilung von Rohfilmmaterial hinaus Die frühen Kurz- und Dokumentarfilme der JFU können so überwiegend als Auftragsarbeiten der britischen Kontrollbehörde angesehen werden, die mit diesen Filmen einerseits den Aufbau der Filmfirma fördern wollte und andererseits Ziele im Rahmen der Re-education verfolgte

Wenngleich auch die Spielfilmproduktion von der britischen Kontrollbehörde im Zusammenhang der Re-education erwähnt wurde, so wurden für diesen Produktionszweig, der für die JFU ungleich wichtiger war, keine den Dokumentarfilmen vergleichbaren Themen und Aufgabenstellungen formuliert Die JFU wählte die Stoffe für ihre Spielfilme selbst Allerdings traf die britische Kontrollbehörde, da nicht genügend Rohfilmmaterial für alle Projekte zur Verfügung

---

<sup>375</sup> Die Bewertung der britischen Filmpolitik, insbesondere diejenige der Einflußnahme auf die Spielfilmproduktion, gilt vorbehaltlich der eingeschränkten Öffnung der Akten im Public Record Office Vgl hierzu auch Kapitel 1 3 2

stand, eine Auswahl unter den eingereichten Stoffen. Diese Auswahl fand im Rahmen der Vorzensur statt, ja letztere wurde seitens der britischen Kontrollmacht überhaupt mit der ökonomischen Mangelsituation (Rohfilmknappheit) begründet. Im Rahmen dieser Auswahl legten einige Filmoffiziere, die über die Genehmigung einzelner Filmprojekte zu befinden hatten, Kriterien an, nach denen solche Stoffe bevorzugt wurden, die sich mit Problemen der Gegenwart befaßten. Daß die ersten drei realisierten Spielfilme der JFU - zwei Projekte wurden nicht "ausgewählt" - eine zeitnahe Handlung aufweisen, dürfte sich im wesentlichen aus diesen Auswahlkriterien erklären.

Die britische Vorzensur, die für die JFU der wichtigste Teil des gesamten Zensurverfahrens war - nachträgliche Einflußnahmen der britischen Kontrollbehörde sind für keinen der JFU-Filme überliefert -, endete im Herbst 1948. Den Hintergrund für das Ende der Vorzensur bildete die am 20.6.1948 in den Westzonen durchgeführte Währungsreform, in deren Folge sich die allgemeine Rohfilmknappheit milderte. Die JFU brauchte nun nicht mehr von der britischen Kontrollbehörde mit diesem wichtigen Rohstoff versorgt zu werden. In den Augen der JFU/Rolf Meyer war man so ab Sommer 1948 "frei" in der Wahl der Filmstoffe. Wenngleich die offizielle Filmzensur der Briten - ab Herbst 1948 in Zusammenarbeit mit deutschen Stellen - wie auch die Erteilung von Arbeitslizenzen für einzelne Filmschaffende noch bis Juli 1949 andauerten, so war das Ende der britischen Vorzensur für den Filmproduzenten faktisch der bedeutendere Schritt, der sich auch in den Produktionsergebnissen niederschlug: keines der ab diesem Zeitpunkt in Angriff genommenen Filmprojekte der JFU wies noch eine Thematisierung von Zeitproblemen auf, stattdessen wurde von Seiten der Filmfirma bewußt auf "zeitlose" Unterhaltungsfilme gesetzt.

Wenn die Währungsreform für die konkrete Einflußnahme der britischen Kontrollbehörden schon einen entscheidenden Einschnitt darstellt, so gilt dies erst recht für die ökonomische Situation. Die davor liegende Zeit war auch für die JFU in vieler Hinsicht durch einen materiellen Mangel geprägt gewesen. Aber die Tatsache, daß die JFU zu Beginn weder über ein nennenswertes Geldkapital noch über Ateliers oder die zur Filmproduktion nötigen technischen Geräte verfügte, verurteilte die Filmfirma in der Zeit vor dem Währungsschnitt keineswegs zur Untätigkeit. Ganz im Gegenteil konnte bis zum Sommer 1948 der entscheidende Aufbau der JFU geleistet werden: zu diesem Zeitpunkt war eine Atelieranlage in den Grundzügen erstellt, ein fester Mitarbeiterstamm beschäftigt, neben einigen Kurz- und Dokumentarfilmen zwei Spielfilme abgedreht, ein dritter fast fertiggestellt. Denn in der Zeit vor der Währungsreform war es für den Aufbau einer Filmproduktion nicht so entscheidend, ob man selbst finanzielles oder materielles Kapital besaß. Für die Lösung ökonomischer Probleme waren nicht die Gesetze einer modernen Geldwirtschaft maßgebend, sondern politisch-administrative Vorgaben, in diesem Fall solche der britischen Filmpolitik, teilweise auch persönliche

Beziehungen. Für einen Produzenten wie Rolf Meyer, der über kein finanzielles Eigenkapital verfügte, war diese Situation vor der Währungsreform in vieler Hinsicht ausgesprochen günstig. Die Beschaffung von Finanzmitteln war zu Inflationszeiten kein größeres Problem, und knappe Güter wie filmtechnische Geräte, Rohfilmmaterial usw. konnte Meyer neben der Aufbauhilfe durch die britische Kontrollbehörde von der gut ausgestatteten ostdeutschen Defa beziehen, wo er auf persönliche Bekanntschaften zurückgreifen konnte. Und günstig für die JFU waren auch die Auswertungsbedingungen auf dem Verleihmarkt, da ein relativ geringes Spielfilmangebot einem großen Publikumsandrang gegenüberstand.

Die Währungsreform brachte dann einen grundlegenden Wandel der ökonomischen Situation, mittelbar auch der politischen. Auf den Punkt gebracht läßt sich sagen, die Währungsreform war der Einschnitt, wo auf das Primat der Politik dasjenige der Ökonomie folgte, wenngleich das auf die Währungsreform folgende Jahr in mancher Hinsicht noch eine Übergangszeit darstellte. Dabei war das unmittelbare ökonomische Ergebnis der Währungsumstellung für die JFU widersprüchlich. Einerseits profitierte die Filmfirma im Zusammenhang der Wertumstellung: die abgedrehten Spielfilme und die in den Grundzügen fertiggestellte Atelieranlage wurden im Wertansatz im wesentlichen übernommen. Da die Verbindlichkeiten der JFU aber im Verhältnis 10:1 abgewertet wurden, verfügte die Filmfirma in der DM-Eröffnungsbilanz über ein beträchtliches Anlage- und Filmvermögen, das die Schulden erheblich überstieg. Andererseits stand diesem positiven Geschäftsergebnis gegenüber, daß die JFU, um die begonnenen Arbeiten vollenden und weiter produzieren zu können, einen fortgesetzten Kapitalbedarf hatte, da die eingehenden Filmleihmieten der ersten beiden Filme zum Schuldenabtrag benötigt wurden. Und der Kapitalmarkt wandelte sich mit dem Währungsschnitt schlagartig. Kredite waren nun wesentlich schwieriger zu erhalten und die Konditionen in Form hoher Zinsen und weitgehender Gewinnbeteiligungen an den Einspielergebnissen wirkten sich ungleich härter aus. In der ersten Zeit nach dem Währungsschnitt waren es noch überwiegend Privatfinanziers, die der JFU Geldkapital zur Verfügung stellten. Die Filmfirma mußte jetzt mehr als vorher darauf bedacht sein, Kassenschlager zu produzieren, um ihre alten und neuen Schulden abtragen zu können und die Gewinninteressen ihrer Finanziers zu befriedigen, von denen sie unter Umständen weitere Kredite erhalten konnte. Noch nicht sofort bemerkbar machten sich die Veränderungen auf dem Verleihmarkt, da sich die großen ausländischen Verleihgesellschaften dem ökonomischen Experiment gegenüber abwartend zeigten und der westdeutsche Markt noch nicht liberalisiert war.

Hinsichtlich der politischen Einflüsse stellt sich das auf die Währungsreform folgende Jahr als eine Interimsphase dar. Auch nach dem Ende der Vorzensur war die britische Film Section in Zusammenarbeit mit dem "beratenden Filmausschuß", einem mit Deutschen besetzten Gremium, für die Kontrolle der produ-

zierten Filme zuständig. Konkrete Einflüsse auf Filme der JFU sind jedoch nicht erkennbar. Allerdings engagierte sich die britische Film Section im Zusammenhang des Ost-West-Filmaustausches für die neuen westdeutschen Produzenten. Dieser Filmaustausch, von dem auch die JFU erheblich profitierte, da sie verschiedene Defa-Filme ohne nennenswerte Kosten in der britischen Zone auswerten konnte, wurde von der Film Section nicht nur geduldet, sondern aktiv gefördert. Als es im Gefolge der Währungsreform zu einer Zuspitzung der politischen "Großwetterlage" kam, untersagte die militärische Führung der britischen Besatzungsmacht Anfang 1949 zeitweilig den Ost-West-Filmaustausch. Daß dieser Austausch wieder in Gang kam, war der Initiative der britischen Film Section zu verdanken, deren Interessen weniger der politischen Abgrenzung im Zusammenhang des Kalten Krieges galt als der Förderung der jungen deutschen Filmproduktion, die infolge der Währungsreform in ökonomische Bedrängnis geraten war.

Nachdem die alliierte Besatzungsmacht im Sommer 1949 ihre Kontrollfunktion über die deutsche Filmwirtschaft bis auf Ausnahmeregelungen offiziell beendet hatte, war die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) diejenige Instanz, die den deutschen Filmmarkt überwachte. Dadurch, daß die in den deutschen Spartenverbänden zusammengeschlossenen Produzenten, Verleiher und Theaterbesitzer sich verpflichtet hatten, die Entscheidungen der FSK zu respektieren, waren die Entscheidungen dieser Instanz faktisch bindend. Wenn man die Stellungnahmen der FSK gegenüber den JFU-Filmen betrachtet, so zeigt sich, daß einige Produktionen hinsichtlich des "sittlichen Empfindens" beanstandet wurden. Verboten wurde allerdings kein Film, kleinere Schnittauflagen wurden dreimal (DIESER MANN GEHÖRT MIR, DIE LÜGE, PROFESSOR NACHTFALTER), ein weiteres Mal eine Schnittempfehlung ausgesprochen (DIE SÜNDE-RIN). Diese Eingriffe der FSK hatten weder auf die filmwirtschaftliche Entwicklung des Produktionsbetriebes noch auf die Filme selbst einen nennenswerten Einfluß. Im Falle der Schnittauflagen, denen die JFU nachkam, wurden lediglich einige Aussagen abgeschwächt, die entweder erotische Anspielungen enthielten oder nach Ansicht der FSK-Prüfer im Zusammenhang von Gewaltdarstellungen entsetzlich wirkten. Es ist auch nicht zu erkennen, daß die jeweiligen FSK-Entscheidungen die darauffolgenden Spielfilmprojekte der JFU beeinflußt hätten.

Einen Sonderfall stellt der Film DIE SÜNDERIN dar, in dessen Skandalgeschichte die FSK eine Rolle spielte. Allerdings nicht in dem Sinne, daß von dieser Instanz die entscheidenden Einflüsse ausgingen - die FSK war mehr Objekt als Subjekt des Prozesses. Die Freigabe des Films durch die FSK, der Auszug der Kirchenvertreter aus dem Gremium, die Skandaldiskussion und die anschließende Neustrukturierung der FSK machen deutlich, daß diese Institution keineswegs eine unabhängige Selbstkontrolle war, sondern verschiedene gesellschaftliche Kräfte und deren Kampf um Einflußnahme repräsentierte. So ist die Auseinandersetzung um den Film DIE SÜNDERIN, die kurzfristig gesehen dem Produzenten

nützte, am ehesten zu verstehen im Zusammenhang eines Ringens um kulturelle Hegemonie in der jungen Bundesrepublik.

Betrachtet man das Ergebnis, das sich für die JFU ergab, so waren diejenigen politischen Einflüsse, die sich indirekt bemerkbar machten, bedeutender als die FSK-Zensur. So führte der verschärfte Ost-West-Konflikt und der in diesem Zusammenhang festzustellende Antikommunismus in der westdeutschen Öffentlichkeit ab 1949/50 dazu, daß die Defa-Austauschfilme von wesentlichen Teilen des Publikums, der Theaterbesitzer und der Verleiher mehr und mehr abgelehnt wurden. Das hieß für die JFU, daß sie bereits fest eingeplante Gewinne für diese Filme nicht mehr realisieren konnte. Die Art und Weise, wie sich in diesem Fall politische Einflüsse durchsetzten, ist typisch für eine Veränderung, die sich infolge der Währungsreform vollzog: der direkte Zugriff politischer Instanzen auf die Entwicklung der Filmwirtschaft wich zunehmend einem indirekten Einfluß, der über die Ökonomie, den "Markt" und dessen Gesetze zum Tragen kam.

Wenn im Zuge der Währungsreform der Einflußfaktor Ökonomie Priorität gewann, so hatte sich dies zunächst auf der Seite der Kapitalbeschaffung für die JFU bemerkbar gemacht. Im Rahmen der Liberalisierung des westdeutschen Marktes und der allmählichen Stabilisierung der Wirtschaftslage veränderte sich mit dem Verleihjahr 1949/50 nun auch die "Verkaufsseite" für die Filmfirma. Die Gesamtzahl der Filme, die auf den deutschen Markt kamen, nahm um ca. 50% gegenüber dem Vorjahr zu, wobei vor allem Filme US-amerikanischer Herkunft dominierten. Der deutsche Verleihmarkt, auf dem die JFU sich nun mit ihren Produktionen behaupten mußte, bekam so den Charakter eines konkurrenzstarken "Überangebotsmarktes". Diese Situation verschärfte sich noch einmal im Verleihjahr 1950/51 und blieb bis zum Ende der JFU im wesentlichen erhalten. Da die nach der Währungsreform produzierten Filme der JFU nicht die erhofften Gewinne brachten, wurde es für die Filmfirma noch schwieriger, private Finanziere für neue Produktionen zu finden, und die Banken waren ob der Unwägbarkeit des Risikos ebenfalls zurückhaltend.

Daß die JFU ab 1950 überhaupt noch Kredite bekam und weiter produzieren konnte, verdankte sie staatlichen Ausfallbürgschaften, mit denen der Bund sowie die Länder Hamburg und Niedersachsen Filmproduktionskredite absicherten. Mit dieser Erteilung staatlicher Ausfallbürgschaften trat die Politik dann noch einmal direkt an die JFU heran. Von der Hauptintention des Bürgschaftssystems, der ökonomischen Absicherung der Filmproduktion, konnte die JFU als "wertvoller", weil quantitativ bedeutender Produzent, verhältnismäßig stark profitieren. Ohne eine derartige Absicherung des Bundes und der Länder Hamburg und Niedersachsen wäre die Filmfirma vermutlich Anfang 1951 in Konkurs gegangen.

Wenn so durch Stützungsmaßnahmen der Politik die Existenz der JFU um etwa ein Jahr verlängert wurde, so wurde die konkrete Aktivität der Filmfirma durch politische Interessen, die im Rahmen der Erteilung der Bundesbürgschaften wirk-

sam wurden, weitergehend im Sinne antikommunistischer Abgrenzung beeinflusst. Gegenstand dieser Interessen waren nicht die Filmstoffe der JFU und deren Ausarbeitung, da die Produktionslinie der Filmfirma - "zeitlose und unpolitische" Unterhaltungsfilme - auch den Vertretern im Bundesbürgerschaftsausschuß erfolgversprechend erschien. Vielmehr waren es einzelne Personen und Kontakte zu Institutionen, die dem "kommunistischen Lager" zugerechnet wurden bzw. sich von diesem nicht genügend distanziert hatten, die Mißfallen im Bundesministerium des Innern (BMI) erregten. Den in diesem Zusammenhang an sie gerichteten Bedingungen und Forderungen kam die JFU im wesentlichen nach. Auf diese Weise wurde nicht zuletzt die deutsch-deutsche Teilung in der Filmwirtschaft insgesamt sowie hinsichtlich einzelner Filmprojekte vorangetrieben.

Die Bedenken des BMI, die von weit ausgreifenden politischen Loyalitätsüberlegungen getragen waren und die sich bald auch gegen den Finanzberater der JFU, Herrn Matern, richteten, hätten vermutlich 1952 dazu geführt, daß die JFU keine Bundesbürgerschaftszusagen mehr erhalten hätte, was unvermeidlich zum Konkurs der Firma geführt hätte. Infolge eines Autounfalls Rolf Meyers und einer damit zusammenhängenden Produktionsunterbrechung trat dieser Fall nicht mehr ein: Die JFU brach zusammen, ohne eine neue Produktion beginnen zu können. Dabei spielte die Entscheidung der niedersächsischen Landesregierung, einen Atelierbetrieb in Bendestorf, aber nicht die Produktionsfirma JFU weiter zu unterstützen, eine wichtige Rolle.

Die skizzierten politisch-ökonomischen Produktionsbedingungen und Einflüsse sagen über die produzierten Spielfilme selbst allerdings noch wenig aus. Es ist zwar anzunehmen, daß die auffällige Zeitnähe der ersten drei Spielfilme auf politische Einflüsse im Zusammenhang der britischen Vorzensur zurückgeht. Aber auch vor der Währungsreform bestimmte der direkte politische Einfluß die Spielfilme wenn überhaupt nur oberflächlich. Und nach dem Ende der alliierten Vorzensur sind bis auf geringfügige Eingriffe der FSK keine direkten politischen Einflüsse auf die Filme nachweisbar.

Wenn bereits dargelegt wurde, daß nach der Währungsreform die Ökonomie in vieler Hinsicht in den Vordergrund rückte, so ließ der ökonomische Druck die JFU zunehmend nach Rezepten für geschäftlich erfolgreiche Filme suchen. In diesem Zusammenhang waren die Einflüsse aus dem Bereich der Ökonomie auf die JFU-Filme selbst nicht unerheblich, aber doch indirekter Art, dergestalt, daß sie den Grad der Notwendigkeit bestimmten, sich gezielt auf den vermuteten Publikumsgeschmack einzustellen. Dieser, nicht selten vermittelt durch Filmtheaterbesitzer und Verleiher, rückte immer mehr in den Vordergrund und wurde schließlich auf die antizipierten Wünsche jenes "Lieschen Müller" reduziert, von der der Chefdramaturg der JFU sprach. Die Ausrichtung der Filmproduktion an den vermuteten Wünschen und Bedürfnissen des Filmpublikums verweist so

letztlich auf Einflußfaktoren aus dem sozio-kulturellen Kontext, die als qualitative Mittler vor dem quantitativen ökonomischen Ergebnis standen

Hinsichtlich der Frage, welche kulturellen Einflüsse auf die JFU wirksam wurden, zeigt eine Analyse der Spielfilme der Filmfirma denn auch interessante Ergebnisse. Und zwar einerseits auf der Ebene der Traditionen und Vorbilder im Rahmen einer größeren "Filmgeschichte" und andererseits in dem Sinne von Entsprechungen zu (außerfilmischen) kulturellen Befindlichkeiten bzw. Prozessen in der Entstehungszeit der Filme. Beide Aspekte hängen natürlich miteinander zusammen, da außerhalb eines solchen gesamtgesellschaftlich-kulturellen Kontextes eine Filmproduktion bzw. ein Rückgriff auf Traditionen kaum denkbar ist.

Wenn man die Ebene der Traditionen und Vorbilder betrachtet, so werden hinsichtlich der filmästhetischen Realisierung bei zwei Spielfilmen der JFU direkte Einflüsse des US-amerikanischen Unterhaltungsfilms deutlich. Einmal ist es die sogenannte Screwball-Comedy, ein andermal die "Schwarze Serie", auf deren Stilelemente in den JFU-Filmen DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE bzw. DER FALL RABANER zurückgegriffen wurde. In beiden Fällen zeigen sich jedoch auch spezifische Differenzen zum jeweiligen Vorbild, die sich am ehesten durch allgemeine historisch-kulturelle bzw. mentalitätsgeschichtliche Einflüsse erklären lassen.

Bevor auf diese näher eingegangen wird, soll noch festgehalten werden, daß die JFU an bestimmte Traditionen des deutschen Unterhaltungsfilms vor 1945 in weitaus stärkerem Maße anknüpfte als an US-amerikanische Vorbilder. Auf der Ebene der Themenstellung und Stoffwahl lassen sich praktisch alle Filme der JFU denjenigen Sparten der Filmproduktion zuordnen, die den "unpolitischen" Unterhaltungsfilm vor 1945 bestimmten.<sup>376</sup> In den ersten Produktionen der JFU war es vornehmlich das ländlich-dorfliche Milieu, dessen "Schönheit" trotz Zeitnähe inszeniert werden sollte, dann private Konflikte innerhalb der sogenannten Gesellschaft, später zunehmend Filme aus dem Leben der Künstler, schließlich aufwendige Revuefilme. Man versuchte bei der JFU sowohl hinsichtlich der technischen Perfektion (Atelierausrüstung usw.) als auch in der Stoff- und Themenwahl möglichst schnell an das Spielfilmniveau vor 1945 anzuknüpfen. Es sollten "unpolitische" und "zeitlose", der gesellschaftlichen Realität abgewandte Produktionen realisiert werden. Bis auf gewisse Ausnahmen im Schauspielerbereich knüpfte die JFU auch personell an die Zeit vor 1945 an, "bewahrte" Kräfte wur-

---

<sup>376</sup> Zum "unpolitischen" Unterhaltungsfilm vor 1945 vergleiche Kapitel 1.1.1 dieser Arbeit. Ein genauerer Vergleich der JFU-Produktionen mit "unpolitischen" Unterhaltungsfilmen im Nationalsozialismus hinsichtlich der vorherrschenden Motive sowie der filmästhetischen Realisierung wäre im Prinzip wünschenswert, kann aber im Rahmen der hier vorliegenden Themenstellung nicht realisiert werden, zumal entsprechende Vorarbeiten für die Zeit des Nationalsozialismus fehlen.

den insbesondere als Drehbuchautoren und Regisseure engagiert. Das halbherzige Experiment, in den ersten Filmen Hauptrollen zumindest teilweise mit Nachwuchsschauspielern zu besetzen, wurde im Laufe des Verleihjahres 1949/50 unter dem Eindruck aufgegeben, daß das Publikum eben doch Stars in den ersten Rollen sehen wolle. Und diese Stars waren für die JFU die Alt-Stars aus der Zeit des Nationalsozialismus. So zeigen die Spielfilme der JFU in vieler Hinsicht eine Kontinuität zum "unpolitischen" Unterhaltungsfilm vor 1945.

In den exemplarischen Spielfilmanalysen wurde auch der Frage nachgegangen, inwieweit sich die Spielfilme beeinflußt zeigen durch die (außerfilmische) historisch-gesellschaftliche Realität, insbesondere durch die in dieser Realität ablaufenden kulturellen und mentalen Prozesse. Diese Frage zielt nicht zuletzt auf die Bedeutung, die dem Spielfilm als einer historischen Quelle zugemessen werden kann. Derartige Überlegungen gründen sich, wie bereits einleitend angedeutet, auf eine Studie des Soziologen und Filmtheoretikers Siegfried Kracauer, die im folgenden kurz skizziert werden soll.

Siegfried Kracauer, geboren 1889, arbeitete nach dem Studium der Architektur, Philosophie und Soziologie ab 1921 als Redakteur für das Feuilleton der "Frankfurter Zeitung". Hier publizierte er unter anderem regelmäßig Filmkritiken, in denen er nach Adorno "den Film als soziale Tatsache recht eigentlich entdeckt" hat.<sup>377</sup> Nach der sogenannten Machtergreifung ging Kracauer zunächst ins französische, später ins amerikanische Exil. 1947 erschien hier seine Studie "From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film", eine Studie, in der Kracauer eine große Anzahl deutscher Spielfilme von 1918 bis 1933 untersuchte. Das Besondere an dieser Arbeit war, daß Kracauer zum ersten Mal in einer breit angelegten Untersuchung Spielfilme als historische Quellen betrachtete. "Die Filme einer Nation", so die inzwischen berühmt gewordene These Kracaueers, "reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen. Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums ( ) Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabung des Filmmaterials auf diesem Gebiet auszuschließen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten gemeinsam sind.

Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen - oder genauer gesagt, von populären Motiven der Leinwand - ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen."<sup>378</sup>

In seinen theoretischen Überlegungen wies Kracauer dabei auf die Unterscheidung zwischen Mentalität und Bewußtsein hin. "Was die Filme reflektieren, sind

---

<sup>377</sup>Theodor W. Adorno, Der wunderliche Realist, in derselbe, Noten zur Literatur III, Frankfurt/M. 1965, S. 94.

<sup>378</sup>Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler, a. a. O., S. 11.

weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen - jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken"<sup>379</sup> Und Kracauer wollte seine Untersuchung nicht so verstanden wissen, daß hiermit ein Nationalcharakter a priori zum Vorschein käme "Von der eigentümlichen Mentalität einer Nation zu sprechen, impliziert keineswegs den Begriff eines feststehenden Nationalcharakters Das Interesse hier gilt ausschließlich solchen Kollektivdispositionen oder Tendenzen, die sich innerhalb einer Nation in einem gewissen Stadium ihrer Entwicklung durchsetzen"<sup>380</sup>

Die Analyse von über hundert deutschen Spielfilmen, die in der Weimarer Republik aufgeführt wurden, ließ Kracauer zu dem Ergebnis kommen, daß die gesellschaftliche Entwicklung in dieser Zeit, insbesondere der Aufstieg Hitlers und der Nationalsozialisten, einer weit verbreiteten Mentalität entsprach und auf diese aufbauen konnte Diese Mentalität war vor allem gekennzeichnet durch eine instinktive Abwehr sich zu emanzipieren und "mächtige kollektive Dispositionen, die auf die Wiederherstellung autoritären Verhaltens drängten"<sup>381</sup>

Im Unterschied zu der Studie Kracauers wurden in der hier vorliegenden Untersuchung nur die Spielfilme einer Produktionsgesellschaft und diese zumal exemplarisch analysiert, was einer Verallgemeinerung der Ergebnisse Grenzen setzt Innerhalb dieses begrenzten Rahmens zeigen die Filmanalysen auf der Ebene der Personencharakterisierung und -bewertung bzw hinsichtlich vorherrschender Motive eine Reihe von auffälligen Merkmalen, die sich im wesentlichen zu drei Komplexen zusammenfassen lassen Die Filme zeigen

1 *Eine Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit sowie eine allgemeine Realitätsflucht* Dieser Komplex bestimmt im Prinzip alle Produktionen der JFU und wurde oft auch schon in den dramaturgischen Vorüberlegungen deutlich In MENSCHEN IN GOTTES HAND, dem ersten Film der JFU, ist, unterhalb einer zeitnahen Oberfläche, die Betonung eines allmächtigen Schicksals verbunden mit einer (indirekten) Zurückweisung der Schuldfrage von herausragender Bedeutung Nach dem Ende der alliierten Vorzensur konnte dann die erstrebte "Zeitlosigkeit" vollends verwirklicht werden eine Verdrängung der Vergangenheit und allgemeine Realitätsflucht lagen den folgenden JFU-Produktionen sozusagen a priori zugrunde, spiegeln sich aber auch tiefergehend in Filmen wie DER FALL RABANSER, in dem antrationalistische Dispositionen sowie eine ohnmächtige Vernunft die Hauptperson charakterisieren Der letzte Erfolgsfilm der JFU, DIE CSARDASFURSTIN, zeigt eine von Politik, jungster Geschichte und Alltagsrealität gereinigte Traumwelt

---

<sup>379</sup> Ebenda, S 12

<sup>380</sup> Ebenda, S 14

<sup>381</sup> Ebenda, S 134

2 *Eine starke Verunsicherung in sittlich-ethischen Fragen sowie ein damit zusammenhängendes Bedürfnis nach Orientierung, Halt und Autoritäten* Dies wird besonders deutlich, wenn man jene Filme betrachtet, die seinerzeit als anstößig empfunden wurden. Es ist auffällig, daß auch Filme wie DAS FRAULEIN UND DER VAGABUND und DIE SUNDERIN letztlich für eine Rückkehr in bürgerlich sanktionierte Verhältnisse argumentierten, vor allem durch die gezeichnete Entwicklung der weiblichen Hauptfiguren. Nicht weniger bemerkenswert ist es, daß diese moralische Argumentation in der Rezeption der Filme kaum wahrgenommen wurde, wohl deshalb, weil eine solche Halt suchende Grundstromung derart dominant und selbstverständlich war. Die aufgeregte Kritik dieser Filme in der Öffentlichkeit, die die angegedeutete "freie Liebe" bzw. die bereits abgemilderte Darstellung der Prostitution angriff, verdeutlicht nochmals die Relevanz dieser sittlich-ethischen Verunsicherung. Auch der ab 1949/50 immer dominierendere Starkult kann in diesem Zusammenhang verstanden werden. Im Rückgriff auf die Alt-Stars des Unterhaltungsfilms im Nationalsozialismus fand bei der JFU eine ausgesprochen restaurative Installierung von Autoritäten statt, zu denen die Zuschauer aufblicken konnten, die Orientierung und Halt boten.

3 *Eine Restauration traditionellen geschlechtsspezifischen Rollenverhaltens* In praktisch allen analysierten JFU-Filmen ist die Personencharakterisierung und -bewertung so angelegt, daß deutlich zwischen "richtigem" und "falschem" Rollenverhalten unterschieden wird. Dabei ist insbesondere die Rückbesinnung der weiblichen Hauptfiguren auf fürsorgliche, ganz auf ihren Mann bezogene Wesen hervorzuheben, die Frauen glücklich und erfolgreich zeigt. Frauenfiguren, die diesem Ideal nicht entsprechen, finden in den Filmen entweder den Tod oder müssen sich zumindest mit weit weniger attraktiven Partnern zufrieden geben. Wenn man die Zeichnung der männlichen Hauptfiguren in den JFU-Filmen verkürzt darstellt und den ersten und letzten Film, MENSCHEN IN GOTTES HAND und DIE CSARDASFURSTIN, vergleicht, so wird die Entwicklung von einem unsicheren und entschlußschwachen jungen Mann zu einer überlegenen und souverän agierenden Autorität deutlich, die einer Frau in jeder Lebenslage Schutz zu bieten imstande ist.

Diese Ergebnisse der Filmanalysen weisen deutliche Entsprechungen auf zu Befindlichkeiten und Prozessen, wie sie in verschiedenen sozio-kulturellen und sozialpsychologischen Untersuchungen zur deutschen Nachkriegszeit konstatiert wurden.<sup>382</sup> Für alle drei skizzierten Komplexe gilt im übrigen eine "Keine-Expe-

---

<sup>382</sup> Vgl. vor allem Hermann Glaser, Kulturgeschichte der Bundesrepublik, Bd. 1 und 2, a a O., hier finden sich auch weitere Literaturangaben, Alexander und Margarete Mitscherlich, a a O., Hannah Arendt, a a O. Ergebnisse aus diesen Arbeiten werden im folgenden nicht

rimente-Mentalität", die insbesondere nach der Währungsreform dominant wurde und die dazu beigetragen haben dürfte, daß die Produktionen der JFU in vieler Hinsicht in einer Kontinuität zum "unpolitischen" Unterhaltungsfilm vor 1945 stehen.

Was den referierten Kracauer-Ansatz betrifft, so stützen die Ergebnisse der Filmanalysen die Hypothese, daß Spielfilmen ein Wert als historische Quellen für Mentalitäten zugemessen werden kann. Dabei hat die Untersuchung der JFU und ihrer Spielfilme auch gezeigt, daß eine Kontextualisierung der Filme äußerst hilfreich ist, um den Quellenwert zu erschließen. Wenngleich die Filme selbst im Mittelpunkt der Analyse stehen, so sind sowohl den Filmen vorausgehende Produktionsüberlegungen, soweit diese überliefert sind, als auch die Rezeption der Filme beim Publikum, bei der Fachkritik, bei politisch-administrativen Institutionen etc. geeignet, den Stellenwert der jeweiligen filmischen Aussagen, ihre historische Relevanz genauer zu bestimmen. Denn die Spielfilme zeigen ja nicht direkt "wie es gewesen ist", sondern sie können als Stationen eines sozio-kulturellen und sozialpsychologischen Prozesses verstanden werden: verbreitete Hoffnungen, Wünsche, Bedürfnisse, Ängste usw. flossen bewußt oder unbewußt in die Filme ein, konkretisierten sich in den Filmbildern und wirkten auch wieder auf das Filmpublikum zurück: "Die Strukturmuster, die auf diesem Weg vermittelt werden, bestätigen a) nicht nur bereits verinnerlichte Bilder, sie verfestigen b) nicht nur latente und noch amorphe Vorstellungen, sondern sie fixieren c) auch die Grenzen für den Bereich des 'imaginativen Denkens'".<sup>383</sup> Wenngleich sich diese prägende Dimension des Unterhaltungsfilms empirisch kaum ermitteln läßt, so ist doch festzustellen, daß sowohl mit dem Film befaßte Zensurinstanzen wie die FSK als auch die JFU als Produzent davon ausgingen, daß dies der Fall sei: waren erstere vor allem besorgt um die "sittlich-ethische" Wirkung, so hoffte die Produktionsfirma den Publikumsgeschmack nicht nur zu treffen, sondern ihm eine Richtung zu geben, wenn etwa die äußerliche Erscheinung von Filmstars Maßstäbe setzen sollte.

---

noch einmal referiert. Genauere Hinweise finden sich im Zusammenhang der analysierten Filme in den Kapiteln 1-4 dieser Arbeit.

<sup>383</sup> Jürgen Weber, Politischer Idyllismus. Formen, Folgen und Ursachen eines politischen Einstellungsmusters, in: aus politik und zeitgeschichte, beilage zur wochezeitung das parlament, B 26/73, 30.6.1973, S. 26.

## 7. ANHANG

### 7.1. Filmographie der "Junge Film-Union"

#### 7.1.1. Kurzfilme

##### **KREIS-RESIDENT-OFFICER ("K.R.O.")**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg/Crown Film Unit, London

Regie: Graham Wallace

Kamera: A. v. Rautenfeld

Produktionsleitung: Willi Wiesner

Drehzeit: August - September 1947

Außenaufnahmen: Hildesheim, Peine und Umgebung, Harz

Länge: ca. 600 m (Westall. Militärzensur) = 22 Min.

Aufführung: Nur zur Aufführung in Großbritannien bestimmt

##### **STADTMEIER UND LANDMEIER**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg

Erstverleih: Schorcht Filmgesellschaft m.b.H.

Buch: Ernst Keienburg

Regie: Gottfried Lange

Regieassistentz: Zlata Mehlers

Kamera: Albert Benitz

Kameraassistentz: Heinz Pehlke

Bauten: Erich Grave

Ton: Robert Fehrmann

Darsteller: Erik Ode, Erika Helmke, Hermann Schomberg, Marga Massberg

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Rudolf Fichtner

Drehzeit: 4.12.-10.12.1947

Atelier: Hamburg-Ohlstedt

Uraufführung: 9.4.1948, Hannover (Palast-Theater);

Beifilm zu (F2) WEGE IM ZWIELICHT

## **SIE SIND NICHT GEMEINT**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg

Erstverleih: Schorcht Filmgesellschaft m.b.H.

Regie: Answald Krüger

Regieassistentz: Zlata Mehlers

Kamera: Albert Benitz

Bauten: Erich Grave

Ton: Robert Fehrmann

Darsteller: Erik Ode, Erwin Linder, Fritz Wagner, Jaester Naefe

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Rudolf Fichtner

Gesamtleitung: Rolf Meyer

Drehzeit: 10.12.-15.12.1947

Atelier: Hamburg-Ohlstedt

Uraufführung: April 1948

## **DIE ZAUBERSCHERE**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg

Erstverleih: Schorcht Filmgesellschaft m.b.H.

Buch: Kurt E. Walter

Regie: Horst Beck

Regieassistentz: Zlata Mehlers

Kamera: Albert Benitz

Kameraassistentz: Heinz Pehlke

Bauten: Erich Grave

Ton: R. Fehrmann

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Ursula Meyberg, Emmi Ellermann, Elli Beyendorf, Manfred Steffen,

Irene Nathusius, Wiltraud Krautz

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Rudolf Fichtner

Gesamtleitung: Rolf Meyer

Drehzeit: 16.12.-22.12.1947

Atelier: Hamburg-Ohlstedt

Länge: 300m (Westalliierte Militärzensur) = 11 Min.

Uraufführung: April 1948

## **SÄCHSISCHES GOLD**

Arbeitstitel: NYLON

Produktion: Deutsche Dokumentarfilm GmbH (Heinrich Klemme & Co.) im  
Auftrag der Junge Film-Union, Rolf Meyer

Buch: Rudolf W. Kipp

Regie: Rudolf W. Kipp

Kamera: J.T. Haux

Kameraassistentz: W. Pankau

Schnitt: W. Cleinow

Musik: Werner Eisbrenner

Produktionsleitung: H. Klemme

Aufnahmeleitung: H. Klemme

Länge: 366m

Uraufführung: 18.8.1950

## **DÜSSELDORF - MAGNET DES WESTENS**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer

Erstverleih: Herzog-Film GmbH

Buch: Herbert Reinecker

Regie: Alfred Weidenmann

Kamera: Klaus von Rautenfeld

Musik: Siegfried Franz

Sprecher: Paul Henckels

Darsteller: Peer Schmidt

Produktionsleitung: Alfred Weidenmann

Aufnahmeleitung: Peter Petersen

Länge: 388m = 14 Min.

Uraufführung: 7.9.1951, Düsseldorf (Apollo);

Beifilm zu SENSATION IN SAN REMO (F17)

Prädikat: Wertvoll (FBW)

## **ILLUSTRIERTE**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer

Erstverleih: Herzog-Film GmbH

Buch: Herbert Reinecker

Regie: Alfred Weidenmann

Kamera: Klaus von Rautenfeld

Kameraassistent: Rolf Kästel

Produktionsleitung: Alfred Weidenmann

Aufnahmeleitung: Peter Petersen, Curt Berg

Länge: 331 m = 11 Min.

Uraufführung: 20.12.1951, Frankfurt (Turm-Palast);

Beifilm zu ES GESCHEHEN NOCH WUNDER (F18)

Prädikat: Besonders wertvoll (FBW)

## 8.1.2. Spielfilme F1-F19

### **(F1) MENSCHEN IN GOTTES HAND**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg

Erstverleih: Schorcht-Filmgesellschaft mbH. (West-Berlin/Wiesbaden/München/  
Frankfurt/Düsseldorf/Hamburg)- Sovexport-Film GmbH. (Ost-Berlin/  
Ostdeutschland)

Buch: Gustav Kampendonk

Regie: Rolf Meyer (von Erich Waschneck begonnen)

Regieassistent: Walter Fredersdorf

Kamera: Albert Benitz

Kameraassistent: Emil Eisenbach, Eberhard Körner

Standfotos: Foto Lami

Bauten: Gabriel Pellon, Erich Zander

Maskenbildner: Martin Gericke

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Fritz Schwarz

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Marietheres Angerpointner (Lena), Paul Dahlke (Vater Renken),  
Rainer Penkert (Karl Renken), Gerty Soltau (Marianne) sowie Walter Kohls,  
Karl Kramer, Richard Laufen, Justus Ott, Gerhard Ritter, Hedwig Wangel

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Rudolf Fichtner

Drehzeit: Juli - November 1947

Außenaufnahmen: Brakel, Lüneburger Heide, Hamburg, Behelfsatelier in  
Bendestorf (Tanzsaal der Gaststätte "Zum Schlagenbaum")

Länge: 2390m (Westall. Militärzensur) = 87 Min.

2366m (Sowjet. Militärzensur) = 86 Min.

Zensurdatum: Januar 1948 (Westalliierte Militärzensur)

17.9.1948 (Sowjet. Militärzensur)

Uraufführung: 27.1.1948, Hamburg, Harvestehuder Lichtspiele; Berlin-West

8.4.1948/ Berlin-Ost 17.9.48

Austauschfilm der Defa: RAZZIA

## **(F2) WEGE IM ZWIELICHT**

Arbeitstitel: SOLANGE DAS HERZ SCHLÄGT; EIN BESSERES LEBEN

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg

Erstverleih: Schorcht-Filmgesellschaft mbH. (West-Berlin/Wiesbaden/München/  
Frankfurt/Düsseldorf/Hamburg)- Sovexport- Film GmbH. (Ost-Berlin/  
Ostdeutschland)

Buch: Robert A. Stemmle

Regie: Gustav Fröhlich

Regieassistent: Walter Fredersdorf

Kamera: Franz Weihmayr

Kameraassistent: Heinz Pehlke, Walter Schenk

Bauten: Erich Grave

Maskenbildner: Herbert Griesner

Schnitt: Walter Fredersdorf

Ton: Werner Kobold

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Gustav Fröhlich (Otto Lukas), Johanna Lepski (Edith Siems), Sonja  
Ziemann (Lissy Stenzel), Benno Sterzenbach (Stefan Kolb), Gert Schäfer  
(Peter Wille) sowie Alfred Laufhütte, Axel Scholz, Hubert Endlein, Peter A.  
Horn

Produktionsleitung: Willi Wiesner

Aufnahmeleitung: Adolf Essek, Georg Mohr

Drehzeit: August - Oktober 1947

Außenaufnahmen: Hannover, Umgebung von Celle

Länge: 2450m (Westall. Militärzensur) = 90 Min.

2418m (Sowjet. Militärzensur) = 89 Min.

Zensurdatum: März 1948 (Westalliierte Militärzensur)

24.10.1948 (Sowjet. Militärzensur)

Uraufführung: 9.4.1948, Hannover, Palast-Theater; Berlin-West 27.8.1948/

Berlin-Ost 9.5.1948

Austauschfilm der Defa: DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES FRIDOLIN B.

### **(F3) DIE SÖHNE DES HERRN GASPARY**

Arbeitstitel: IM TAL IST SCHON DER FRÜHLING

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg

Erstverleih: Jugendfilm-Verleih GmbH (West-Berlin/München/Frankfurt)

Hamburg-Film GmbH (Hamburg), Willy Karp-Film GmbH (Düsseldorf),

Bezirksverleiher

Buch: Kurt E. Walter

Regie: Rolf Meyer

Regieassistent: Horst Beck

Kamera: Albert Benitz

Kameraassistent: Emil Eisenbach

Bauten: Erich Grave

Maskenbildner: Heinz Fuhrmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Emil Papenfuß

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Lil Dagover (Margot von Korff), Hans Stüwe (Robert Gaspary),

Anneliese v. Eschstruth (Sylvia Genris), Harald Holberg (Hans Gaspary),

Fritz Michael Tellering (Günther von Korff) sowie Inge Landgut, Hans

Zesch-Ballot, Elise Aulinger, John Pauls Harding, Käthe Pontow, Walter

Jung, Katharina Mayberg

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Rudolf Fichtner

Drehzeit: Mitte März - August 1948

Außenaufnahmen: Kleines Walsertal

Atelier: Bendestorf

Länge: 2557m (Westalliierte Militärzensur) = 93 Min.

Zensurdatum: Oktober 1948

Uraufführung: 26.10.1948, Hamburg, Harvestehuder Lichtspiele;

Berlin-West 14.1.1949

**(F4) DIESE NACHT VERGESS' ICH NIE**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: Schorcht-Filmgesellschaft mbH. (West-Deutschland/West-Berlin)

Buch: Bobby E. Lüthge, Rolf Meyer nach einer Idee v. Gustav Fröhlich

Regie: Johannes Meyer

Regieassistentz: Greta Oexle

Kamera: Albert Benitz

Bauten: Erich Grave

Maskenbildner: Heinz Fuhrmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Emil Papenfuß

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Gustav Fröhlich (Dr. Paul Schröter), Winnie Markus (Eva Suren), Paul Henckels (Dr. Max Schröter), Hardy Krüger (Eugen Schröter) sowie Jaester Naefe (Yvonne Rödern), Ernst Waldow, Hans Schwarz jun., Inge Landgut, Charlotte Witthauer, Albert Florath, Willi Schaeffers, Hans Richter, Elise Aulinger, Ludwig Dose, Carl Voscherau, Hans Harloff, Herbert A.E. Böhme

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Georg Mohr

Drehzeit: November 1948 - Februar 1949

Außenaufnahmen: Winsen/Luhe, Hamburg

Atelier: Bendestorf

Länge: 2918m (Westalliierte Militärzensur) = 106 Min.

Zensurdatum: April 1949 (Westall. Militärzensur)

5.8.1949 (FSK)

Uraufführung: 3.5.1949, Hamburg, Harvestehuder Lichtspiele; Berlin-West

16.6.1949

Austauschfilm der Defa: AFFÄRE BLUM

**(F5) DAS FRÄULEIN UND DER VAGABUND**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: Schorcht-Filmgesellschaft mbH. (West-Berlin/Wiesbaden/München/  
Frankfurt/Düsseldorf/Hamburg)

Buch: Ernst Keienburg, Rolf Meyer

Regie: Albert Benitz

Regieassistentz: Fritz Westhoff

Kamera: Arndt v. Rautenfeld

Kameraassistentz: Herbert Stephan

Bauten: Erich Grave

Maskenbildner: Heinz Fuhrmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Friedrich Albert

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Eva-Ingeborg Scholz (Regine), John Pauls-Harding (Vagabund Han-  
nes), Dietmar Schönherr (Gerhardt), Lotte Brackebusch (Regines Mutter)  
sowie Jaester Naefe, Werner Riepel, Hardy Krüger, Lotte Klein, Georg Eilert,  
Erich Dunskus

Produktionsleitung: Georg Mohr

Aufnahmeleitung: Curt Berg, Hannes Staiger

Drehzeit: April - Juli 1949

Außenaufnahmen: Lüneburger Heide in der Nähe von Wilsede

Atelier: Bendestorf

Länge: 2156 m = 79 Min.

Zensurdatum: 28.10.1949 (FSK)

Uraufführung: 1.11.1949, Hamburg, Harvestehuder Lichtspiele;  
Berlin-West 26.1.1950

Austauschfilm der Defa: DIE KUCKUCKS

## **(F6) DER BAGNOSTRÄFLING**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: Schorcht-Filmgesellschaft mbH. (Westdeutschland/West-Berlin)

Buch: Gustav Fröhlich nach Motiven von Honore de Balzac

Regie: Gustav Fröhlich

Regieassistentz: Hans Wollinger

Kamera: Igor Oberberg

Kameraassistentz: Emil Eisenbach

Bauten: Franz Schroedter, Heinrich Beisenherz, Theodor Zwierski

Maskenbildner: Walter Wegener, Karl Schulz

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Martin Müller

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Paul Dahlke (Robert), Winnie Markus (Cyprienne), Käthe Dorsch

(Eugenie, die Mutter), Richard Häußler (Pierre) sowie Udo Loepin, Walter

Franck, Paul Hörbiger, Ida Ehre, Jester Naefe, Albert Florath, Adrian Hoven,

Peter Mosbacher, Josef Offenbach, Carl Heinz Peters, Otto Gebühr, Helmuth

Rudolph

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Herbert Junghans, Willi Rother

Drehzeit: Mai - Juli 1949

Außenaufnahmen: Bendestorf und Umgebung

Atelier: Bendestorf

Länge: 2721m (Westalliierte Militärzensur) = 99 Min.

Zensurdatum: 14.9.1949 (FSK)

Uraufführung: 23.9.1949, Hamburg; Berlin-West 5.2.1950

Austauschfilm der Defa: DER BIBERPELZ

**(F7) DREIZEHN UNTER EINEM HUT**

Arbeitstitel: WARUM IST ES AM RHEIN SO SCHÖN?

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: National-Filmgesellschaft mbH; Progreß Filmvertrieb GmbH  
(Berlin-Ost/DDR)

Buch: Kurt E. Walter, Ernst Keienburg nach einer Idee von P.A. Müller

Regie: Johannes Meyer

Regieassistentz: Zlata Mehlers

Kamera: Albert Benitz

Kameraassistentz: Emil Eisenbach, Klaus Schumann

Bauten: Franz Schroedter

Maskenbildner: Paul Lange, Heinz Fuhrmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Friedrich Albert

Musik: Lothar Brühne

Darsteller: Inge Landgut (Inge), Volker v. Collande (Wolfgang), Alfred Cogho  
(Rudi), Ruth Leuwerick (Evelyne) sowie Ursula Grabley, Sigrid Pawelek,  
Loni Heuser, Ursula Herking, Gustl Gerhards, Arno Paulsen, Rudolf Platte,  
Klaus Marx, Herta Worell, Franz Schafheitlin, Ludwig Schmitz, Karin Noller,  
Carl Voscherau, Hans Diter Brove, Kurt Fuß, Karl Kramer, Herbert A.E.  
Böhme, Joachim Rake, Richard Handwerk, Werner Tackenberg, Josef  
Dahmen, Lotte Rausch, Gisela Schlüter

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig

Drehzeit: September - Dezember 1949

Außenaufnahmen: Hamburg und Umgebung, Bacherach, Aßmannshausen,  
Kaub, Oberwesel

Atelier: Bendestorf

Länge: 2679m = 98 Min.

Zensurdatum: 7.2.1950 (FSK)

20.6.1950 Amt f. Inf./DDR

Uraufführung: 27.2.1950, Berlin-West (Kiki);

11.8.1950, Berlin-Ost

Austauschfilm der Defa: KAHN DER FRÖHLICHEN LEUTE

**(F8) DIESER MANN GEHÖRT MIR**

Arbeitstitel: DAS VERGNÜGLICHE LEBEN DER DOKTORIN  
LÖHNEFINK

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: National-Filmgesellschaft mbH;

Buch: Carl Friedrich Lustigh (Gustav Fröhlich)

Regie: Paul Verhoeven

Regieassistenz: Rolf v. Schmidt-Pauli

Kamera: Igor Oberberg

Kameraassistenz: Walter Hrisch, Hans Joachim Degler

Bauten: Erich Grave

Maskenbildner: Blanche Klink, Alois Woppmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Martin Müller

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Winnie Markus (Gretl), Heidemarie Hatheyer (Fita), Gustav Fröhlich

(Wilhelm), Gretl Schörg (Rita) sowie Wilfried Seyferth, Hans Schwrz jr.,

Gustl Busch, Albert Florath, Rudolf Platte, Lotte Rausch

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Fritz Anton

Drehzeit: Oktober - Dezember 1949

Außenaufnahmen: Hamburg und Umgebung

Atelier: Bendestorf

Länge: 2648m = 97 Min.

Zensurdatum: 16.2.1950 (FSK)

Uraufführung: 14.3.1950, Berlin-West (Kiki)

## **(F9) DIE WUNDERSCHÖNE GALATHEE**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: National-Filmgesellschaft mbH;

Buch: Kurt E. Walter nach einem Originalstoff von H.F. Köllner

Regie: Rolf Meyer

Regieassistentz: Horst Beck

Kamera: Igor Oberberg

Kameraassistentz: Walter Hrich

Bauten: Franz Schroedter

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Martin Müller

Musik: Franz Grothe

Darsteller: Hannelore Schroth (Leni), Victor de Kowa (Victor Colin), Willy Fritsch (Marcel), Gisela Schmidting (Victoria) sowie Margarete Haagen, Edda Seippel, Erna Sellmer, Hans Schwarz jr., Ernst Waldow, Albert Florath, Franz Schafheitlin, Werner Stock

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig, Curt Berg

Drehzeit: Dezember 1949 - März 1950

Außenaufnahmen: Hamburg und Umgebung

Atelier: Bendestorf und Berlin-Tempelhof

Länge: 2868m = 105 Min.

Zensurdatum: 3.4.1950 (FSK)

Uraufführung: 13.4.1950, Berlin-West (Kiki)

## **(F10) DIE LÜGE**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: National-Filmgesellschaft mbH;

Buch: Gustav Fröhlich nach der Novelle "Mörder ohne Mord" von Martha Maria Gehrke und Hans Schweikart

Regie: Gustav Fröhlich

Regieassistent: Fritz Stapenhorst

Kamera: Hans Schneeberger

Kameraassistent: Sepp Ketterer, Emil Eisenbach

Bauten: Franz Schroedter

Maskenbildner: Heinz Fuhrmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Martin Müller

Musik: Wolfgang Zeller

Darsteller: Sybille Schmitz (Susanne), Cornell Borchers (Ellen), Ewald Balsler (Dr. Robertson), Will Quadflieg (Harry Altenberger), Otto Gebühr (Professor Gruber) sowie Hans Leibelt, Walter Franck, Hans Paetsch, Rolf Möbius, Walter Ladengast, Ilse Bally, Marianne Wischmann, Wolfgang Reimers

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig, Curt Berg

Drehzeit: März - Mai 1950

Außenaufnahmen: Hamburg und Umgebung, Cuxhaven

Atelier: Bendestorf und Atelier Tempelhof

Länge: 2303m = 84 Min.

Zensurdatum: 17.7.1950 (FSK)

Uraufführung: 8.7.1950 Locarno (IFF); deutsche Erstaufführung 11.8.1950, Köln (Hahmentor Lichtspiele)

**(F11) DER FALL RABANSER**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: National-Filmgesellschaft mbH;

Buch: C.J.Braun, Kurt Werner nach einem Originalstoff von

S.P. Walther

Regie: Kurt Hoffmann

Regieassistentz: Fritz Stapenhorst

Kamera: Albert Benitz

Kameraassistentz: Walter Hrich, Heinrich Senfleben

Bauten: Franz Schroedter

Maskenbildner: Heinz Fuhrmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Martin Müller

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Hans Söhnker (Peter Rabanser), Ilse Steppat (Baronin Felten),

Richard Häußler (Kommissar Schelling), Inge Landgut (Sekretärin Steffi),

Paul Dahlke (Georg Rabanser) sowie Harald Paulsen, Carola Höhn, Franz

Schafheitlin, Hans Zesch-Ballot, Inge Meysel, Willy Rose, Werner Riepel,

Albert Hehn, Josef Dahmen

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig, Curt Berg

Drehzeit: Mai - Juli 1950

Außenaufnahmen: Hamburg und Umgebung

Atelier: Bendestorf

Länge: 2189m = 80 Min.

Zensurdatum: 30.8.1950 (FSK)

Uraufführung: 19.9.1950 Köln (Hahnentor-Lichtspiele)

**(F12) MELODIE DES SCHICKSALS**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: National-Filmgesellschaft mbH;

Buch: Adolf Schütz, Paul Baudisch

Regie: Hans Schweikart

Regieassistent: Alfred Weidenmann

Kamera: Franz Weihmayr

Kameraassistent: Richard Weihmayr, Heinz Nowak

Bauten: Franz Schroedter

Maskenbildner: Käte Koopmann, Alois Woppmann

Schnitt: Walter von Bonhorst

Ton: Fritz Schwarz, Martin Müller

Musik: Werner Eisbrenner

Darsteller: Brigitte Horney (Eva), Victor de Kowa (Ewald Bergius), Mathias  
Wiemann (Martin Ehrling) sowie Franz Schafheitlin, Fita Benkhof, Otto  
Gebühr, Maria Litto, Friedrich Joloff, Reinhard Kolldehoff, Herbert B.  
Tenbrook, Erich Dunskus, Paul Günther, Peter Petersz, Ilka Hugo, Paul  
Mederow

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig, Curt Berg

Drehzeit: Juli - September 1950

Außenaufnahmen: Hamburg und Umgebung, Lindau am Bodensee

Atelier: Bendestorf und Berfin Tempelhof

Länge: 2440m = 89 Min.

Zensurdatum: 5.10.1950 (FSK)

Uraufführung: 6.10.1950, Hannover (Weltspiele)

**(F13) TAXI-KITTY**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: National-Filmgesellschaft mbH;

Buch: Kurt E. Walter, Jo Hans Rösler, Kurt Werner nach einer Idee von  
Hermann Droop

Regie: Kurt Hoffmann

Regieassistentz: H.J. Gräper

Kamera: Albert Benitz

Kameraassistentz: Heinrich Senftleben, Emil Eisenbach

Bauten: Franz Schroedter

Maskenbildner: Heinz Fuhrman, Alois Woppmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Werner Schlagge

Musik: Franz Grothe

Darsteller: Hannelore Schroth (Kitty Grille), Carl Raddatz (Taxifahrer Charly),  
Hans Schwarz jr. (Taxifahrer Barsch), Karl Schönböck (Manager Molander)  
sowie Fita Benkhof, Nuk, Gustl Busch, Gunnar Möller, Inge Meysel, Susanne  
Feldmann

Produktionsleitung: Karl Junge

Aufnahmeleitung: Heinz Karchow, Curt Berg

Drehzeit: September - November 1950

Außenaufnahmen: Hamburg und Umgebung

Atelier: Bendestorf

Länge: 2391m = 87 Min.

Zensurdatum: 3.1.1951 (FSK)

Uraufführung: 28.12.1950 Hamburg (Harvestehuder Lichtspiele)

## **(F14) DIE SÜNDERIN**

Arbeitstitel: DIE HEILIGE SÜNDERIN

Produktion: Gemeinschaftsproduktion der Deutschen Styria-Film GmbH und der  
Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: Herzog-Film GmbH

Buch: Gerhard Menzel, Ernst Marischka nach einer Idee von Willi Forst

Regie: Willi Forst

Regieassistentz: Hans Georg Marischka

Kamera: Venzel (Vaclav) Vich

Kameraassistentz: Klaus Schumann

Bauten: Franz Schroedter

Maskenbildner: Heinz Stamm, Julius Paschke

Schnitt: Max Brenner, Rudolf Schaad

Ton: Martin Müller

Musik: Theo Mackeben

Darsteller: Hildegard Knef (Marina), Gustav Fröhlich (Alexander), Robert Meyn  
(Marinas Stiefvater), Jochen Wolfgang Meyn (Marinas Stiefbruder), Andreas  
Wolf (Arzt) sowie Theo Tecklenburg, Vera Frydtberg, Carl Voscherau,  
Aenne Bruck, Benno Gellenbeck, Karl Kramer, Horst v. Otto

Produktionsleitung: Helmuth Vollmer

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig, Hannes Staiger

Drehzeit: August - November 1950

Außenaufnahmen: Rom, Neapel, Positano

Atelier: Bendestorf

Länge: 2384m = 87 Min.

Zensurdatum: 18.1.1951/21.4.1951 (FSK)

Uraufführung: 18.1.1951, Frankfurt (Turm-Palast)

**(F15) PROFESSOR NACHTFALTER**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: National-Filmgesellschaft mbH;

Buch: Per Schwenzen, Joachim Wedekind, Kurt E. Walter nach einer Idee von  
Adolf Schütz, Paul Baudisch

Regie: Rolf Meyer

Regieassistentz: Zlata Mehlers, Horst Beck

Kamera: Georg Bruckbauer

Kameraassistentz: Werner Kraft, Wolfgang Heweker

Bauten: Franz Schroedter

Maskenbildner: Heinz Stamm, Lotte Schmid-Kersten

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Martin Müller

Musik: Friedrich Schröder

Darsteller: Johannes Heesters (Prof. Dr. Joachim Wendler), Gisela Schmidting  
(Stefanie Walden), Margarete Haagen (Frau von Weinsberg), Ernst Waldow  
(Dr. Übermann) sowie Viktor Janson, Maria Paudler, Jeanette Schultze,  
Maria Litto, Albert Florath, Harald Paulsen, Helmuth Peine, Thea Weiss,  
Petra Unkel, Friedl Rostock, Hannelore Morell, Ingrid Pankow, Ilse Ziel-  
storff, Gisela Tantau, Ingrid Unverhau, Ursula von Manescul, Ingeborg  
Christiansen, Ingrid Rentsch, Andrea Grosske, Carla Maria Hagen, Helga  
Federsen, Christiane Jansen, Marga Klapport, Tessie Kuhls, Erwin Bredow

Produktionsleitung: Alfred Weidenmann

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig, Curt Berg

Drehzeit: Oktober - Dezember 1950

Außenaufnahmen: Meersburg, Konstanz am Bodensee

Atelier: Bendestorf

Länge: 2715m = 99 Min.

Zensurdatum: 20.2.1951 (FSK)

Uraufführung: 23.2.1951, Essen (Lichtburg); 9.3.51 Berlin-West

**(F16) HILFE, ICH BIN UNSICHTBAR**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: Deutsche London Film-Verleih

Buch: Herbert Tjadens, Erwin Kreker, Kurt Werner

Regie: E.W. Emo

Regieassistentz: Fritz Stapenhorst

Kamera: Hans Schneeberger

Kameraassistentz: Emil Eisenbach, Günther Senfleben

Bauten: Franz Schroedter

Maskenbildner: Heinz Stamm, Heinz Fuhrmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Martin Müller

Musik: Friedrich Schröder

Darsteller: Theo Lingen (Fritz Sperling), Inge Landgut (Ilse Sperling), Fita Benkhoff (Yvonne), Grethe Weiser (Frau Mahlow) sowie Margarete Haagen, Käthe Pontow, Arno Aßmann, Hubert v. Meyerinck, Arno Paulsen, Paul Westemeier, Josef Sieber, Josef Offenbach, Ilka Hugo, Adi Lödel

Produktionsleitung: Karl Junge

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig, Kurt Berg

Drehzeit: Februar - März 1951

Außenaufnahmen: Hamburg-Harburg

Atelier: Bendestorf

Länge: 2413m = 88 Min.

Zensurdatum: 9.5.1951 (FSK)

Uraufführung: 7.7.1951, Berlin-West (Waldbühne); 9.8.1951 Hannover

**(F17) SENSATION IN SAN REMO**

Arbeitstitel: DAS HAUS DER FRÖHLICHEN LEUTE

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: Herzog-Film GmbH

Buch: Kurt Werner nach einer Novelle von Curt Johannes Braun

Regie: Georg Jacoby

Regieassistentz: Nina Cadane

Kamera: Bruno Mondì

Kameraassistentz: Joachim Hasler, Rolf Dieter Parno

Bauten: Erich Kettelhut, Max Vorweg

Maskenbildner: Josef Coesfeld, Heinz Fuhrmann

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Martin Müller

Musik: Theo Nordhaus

Darsteller: Marika Röck (Cornelia), Peter Pasetti (Valenta), Ewald Balsler (Professor Feldmann), Elisabeth Markus (Frau Prof. Feldmann) sowie Maria Litto, Dorit Kreißler, Petra Unkel, Walter Giller, Otto Gebühr, Gertrud Wolle, Horst Beck, Arno Aßmann, Harald Paulsen, Josef Ofenbach, Harry Gondi, Justus Ott, Peter Bommer, Jutta Petrikowsky, Inge Meysel, Helmuth Peine, Erich Weiher

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig, Curt Berg

Drehzeit: April - Juli 1951

Außenaufnahmen: San Remo, italienische Riviera

Atelier: Bendestorf

Länge: 2683m = 98 Min.

Zensurdatum: 17.8.1951 (FSK)

Uraufführung: 6.9.1951, Düsseldorf (Apollo); 24.10.1951 Berlin-West

**(F18) ES GESCHEHEN NOCH WUNDER**

Produktion: Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: Herzog-Film GmbH

Buch: Johannes Mario Simmel, Willi Forst

Regie: Willi Forst

Regieassistentz: Rudolf Schaad

Kamera: Vaclav Vich

Kameraassistentz: Walter Hrich, Günter Senfleben

Bauten: Franz Schroedter, Karl Weber

Maskenbildner: Heinz Stamm, Julius Paschke

Schnitt: Rudolf Schaad

Ton: Carl Becker

Musik: Theo Mackeben

Darsteller: Hildegard Knef (Anita Weidner), Willi Forst (Robby Sanders),  
Marianne Wischmann (Doris Meller), Werner Fuetterer (Felix Schön) sowie  
Hans Leibelt, Lotte Klein, Ilse Bally, Else Reval, Sepp Nigg, Udo Loeptin,  
Hugo Gottschlich, Theodor Danegger

Produktionsleitung: Karl Junge

Aufnahmeleitung: Heinz Karchow

Drehzeit: Mai - August 1951

Außenaufnahmen: Hamburg, München, Bad Reichenhall, Salzkammergut

Atelier: Bendestorf

Länge: 2477m = 91 Min.

Zensurdatum: 4.10.1951 (FSK)

Uraufführung: 18.10.1951, Frankfurt (Turmplast); 18.4.1952 Berlin-West

## **(F19) DIE CSARDASFÜRSTIN**

Produktion: Gemeinschaftsproduktion der Deutschen Styria-Film GmbH und der  
Junge Film-Union, Rolf Meyer, Hamburg-Bendestorf

Erstverleih: Herzog-Film GmbH

Buch: Bobby E. Lütge, Georg Jacoby frei nach der gleichnamigen Operette von  
Emmerich Kalman, Jenbach und Stein

Regie: Georg Jacoby

Regieassistentz: Wolfgang B. Jacoby

Kamera: Bruno Mondì

Kameraassistentz: Rolf Dieter Parnow, Thomas Kapiewicz

Bauten: Erich Kettelhut, Max Vorweg

Maskenbildner: Josef Coesfeld, Alois Woppmann, Heinz Fuhrmann,  
Heinz Stamm

Kostüme: Trude Ulrich

Schnitt: Martha Dübber

Ton: Martin Müller

Musik: Emmerich Kalman; musikalische Bearbeitung und Leitung: Willy Mattes

Darsteller: Marika Röck (Sylva Varescu), Johannes Heesters (Edwin v. Weilers-  
heim), Franz Schafheitlin (Leopold v. Weilersheim), Margarete Slezak  
(Mathilde v. Weilersheim) sowie Walter Müller, Hubert Marischka, Jeanette  
Schultze, Helmuth Rudolph, Arno Abmann, Jutta Petrikowski, Eva Pflug,  
Inge Brinkhätker, Helga Keck, Renate Blaubach, Ilse Maria Mahnke

Produktionsleitung: Helmuth Volmer

Aufnahmeleitung: Heinz Fiebig, Curt Berg

Drehzeit: September - November 1951

Außenaufnahmen: Taormina (Sizilien), Rom, Paris

Atelier: Bendestorf

Länge: 2546m = 93 Min.

Zensurdatum: 11.12.1951 (FSK)

Uraufführung: 20.12.1951, Frankfurt (Turmplast); 14.11.1952 Berlin-West

## 7.2. Ausgewählte Dokumente (Verzeichnis)

1. Britische Lizenz für Rolf Meyer (Junge Film Union) vom 1.4.1947. Aus: Nachlaß der "Junge Film-Union", Akte Nr. 1.
2. Zertifikat der Überprüfung Erich Waschnecks durch die britische Nachrichtenkontrolle. Aus: Nachlaß der "Junge Film-Union", Akte Nr. 105.
3. "TO WHOM IT MAY CONCERN" - Zertifikat der britischen Film Section zur Unterstützung der "Junge Film-Union" aus dem Jahre 1947. Aus: Nachlaß der "Junge Film-Union", Akte Nr. 64.
4. "SUBJECT: Exchange of films with Defa" - Mitteilung der britischen Film Section an die "Junge Film-Union" vom 4.6.1948. Aus: Nachlaß der "Junge Film-Union", Akte Nr. 64.
5. Austauschvertrag zwischen der "Junge Film-Union" und Sovexportfilm für die Filme WEGE IM ZWIELICHT (F2) und DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES HERRN FRIDOLIN B. Aus: Nachlaß der "Junge Film-Union", Akte Nr. 660.
6. "SUBJECT: CENSOR LEADERS" - Mitteilung der britischen Film Section im Zusammenhang des Endes der britischen Vorzensur. Aus: Nachlaß der "Junge Film-Union", Akte Nr. 64.
7. Lizenz für die "Junge Film Union Rolf Meyer" vom Dezember 1948. Aus: Nachlaß der "Junge Film-Union", Akte Nr.1.
8. Auszugsweise Abschrift aus der Niederschrift über die 119. Sitzung des Niedersächsischen Staatsministeriums am 5.6.1950 (III. Förderung der niedersächsischen Filmwirtschaft). Aus: Niedersächsisches Wirtschaftsministerium, Behördensignatur II/5g 20.00 lfd. Nr. 4. Die Akte wurde inzwischen vom niedersächsischen Hauptstaatsarchiv kassiert.
9. Schreiben des Niedersächsischen Ministers der Finanzen an den Herrn Bundesminister für Wirtschaft vom 2.1.1951, Betr.: Bürgschaften für Filmproduktionskredite. Aus: Niedersächsisches Wirtschaftsministerium, Behördensignatur II/5g 20.00 lfd. Nr. 4. Die Akte wurde inzwischen vom niedersächsischen Hauptstaatsarchiv kassiert.

10. Vermerk Dr. Heimkes (Niedersächsisches Wirtschaftsministerium) vom 13.2.1951, betr. Finanzierung und Verbürgung der Produktion der "Junge Film Union". Aus: Niedersächsisches Wirtschaftsministerium, Behördensignatur II/5g 20.00 lfd. Nr. 4. Die Akte wurde inzwischen vom niedersächsischen Hauptstaatsarchiv kassiert.
11. Vermerk Dr. Heimkes (Niedersächsisches Wirtschaftsministerium) vom 29.8.1951, betr. Filmwirtschaft, S.1. Aus: Niedersächsisches Wirtschaftsministerium, Behördensignatur II/5g 20.00 lfd. Nr. 4. Die Akte wurde inzwischen vom niedersächsischen Hauptstaatsarchiv kassiert.
12. Abschrift eines Schreibens von Marika Röck und Georg Jacoby an die "Junge Film-Union" vom 3.10.1951, betr. Erteilung der Bundesbürgschaft für den Film "Die Czardasfürstin". Aus: Bundesarchiv Koblenz, Akte B 102-22636. Das Schreiben wurde dem Interministeriellen Bürgschaftsausschuß des Bundes vorgelegt.

**MILITARY GOVERNMENT-GERMANY**  
MILITÄRREGIERUNG DEUTSCHLAND

**INFORMATION CONTROL - NACHRICHTENKONTROLLE**

**L I C E N S E**

ZULASSUNG NR.

O. 8. 5. 7.

1 Subject to the conditions set forth in Paragraph 2 the following-named person  
1 Gemäß den im Paragraph 2 festgesetzten Bedingungen ist die folgende Person

ROLF MEYER

(KUNST STIM UNION)  
(Humburg b. Brehms 2, 12119m, Ostfeld, im Axel Springer Verlag)  
Berlin-Zehlendorf-Vest, Adastr. 5

hereinafter referred to as "licensee" is authorized to engage in the following activities  
welche im Nachfolgenden als „Zulassungsinhaber“ bezeichnet wird autorisiert, folgende Tätigkeiten auszu-  
führen

PRODUCTION OF FILMS (FILM)

HERSTELLUNG VON FILMEN ALS „FILMREGIE“

2 This license is granted subject to the following conditions

2 Diese Zulassung ist erteilt unter folgenden Bedingungen

a) That all laws ordinances regulations and in  
a) Daß alle Gesetze, Verordnungen Vorschriften und  
Anordnungen der Militärregierung befolgt werden,  
ausdrücklich

b) That this license be prominently displayed on  
b) Daß diese Zulassung im Betrieb des Zulassungs-  
inhabers jederzeit öffentlich angeschlagen ist

c) That all newspapers, books periodicals pamph-  
lets posters printed music or other publications  
sound recordings or motion picture films published  
or produced under this license shall bear in such  
manner as may be prescribed the legend: Published  
(or produced) under Military Government Informa-  
tion Control License No O 8. 5. 7.

c) Daß sämtliche Zeitungen, Bücher, Zeitschriften, Bro-  
schüren, Plakate, Musikalien oder irgendwelche andere  
Veröffentlichungen ebenso Schallplatten und sonstige  
Tonaufnahmen und Filme die gemäß dieser Zulassung  
hergestellt oder veröffentlicht werden, folgende Auf-  
schrift in vorgeschriebener Weise tragen: „Veröffent-  
licht (oder hergestellt) unter der Zulassung Nr. O 8. 5. 7.“  
Nachrichtenkontrolle der Militärregierung“

d) That no person, not reported on the application  
for this license as having a financial interest in  
the business enterprise conducted under this license,  
shall be given nor shall receive any part of the  
profits of the business enterprise, nor shall any  
interest in the business enterprise be held for any  
such person, except with the express written permis-  
sion of Military Government.

d) Daß keine Person, die nicht in diesem Gesuch als an  
diesem Geschäftunternehmen finanziell interessiert  
eingetragen ist, irgendeinen Anteil an dem Nutzen  
aus dem Geschäftunternehmen erhält, ferner daß  
kein finanzieller Anteil an dem Geschäftsausräumen  
für eine im Gesuch nicht erwähnte Person ohne aus-  
drückliche schriftliche Erlaubnis der Militärregierung  
zurückbehalten wird.

e) Other conditions

e) sonstige Bedingungen

AS LAID DOWN IN INFORMATION CONTROL (FILM) REGULATIONS  
AND ANY OTHER REGULATIONS WHICH MAY BE ISSUED BY THE MILITARY GOVERNMENT

GENESSENDE AUFWEISUNG AN INHABER VON ZULASSUNGSNUMMERN (FILMREGIE) UND AN ANDERE VON BEZUGNEHMENDE WERDEN MÖGLICH

3 This license is not granted for a stated term, is not a property right, is not transferable and is subject  
to revocation without notice or hearing

3 Diese Zulassung wird für keine bestimmte Zeitfrist erteilt und stellt kein Eigentumsrecht dar, sie ist nicht  
übertragbar und kann ohne Kündigungsfrist oder Untersuchung rückgängig gemacht werden.



No 4248

INFORMATION CONTROL BRANCH, PR/ISC GROUP  
 CONTROL COMMISSION FOR GERMANY  
 (BRITISH ELEMENT)

Herr                    **Erich Waschneck**  
 Frau  
 Fr.

Stage Name (Künstlername)

Place of Birth (Geburtsort) **Grimma /Sa.**

Date of Birth (Geburtsdatum) **29 April 1887**

Profession (Beruf) **Film producer (Filmregisseur)**

Permanent Address (Ständiger Wohnort)

**Potsdam/Babelsberg Hubertusdamm 32**

has been examined by and registered with Information Services Control Branch. No reasons are known to this Branch against his/her taking an active part in German Cultural Affairs.

ist von der Britischen Nachrichtenkontrolle überprüft und registriert. Dieser Dienststelle sind keine Gründe gegen seine/ihre aktive Betätigung im Kulturleben Deutschlands bekannt.

Place of issue (Ausgabeort)

**Berlin**

Date of issue (Ausgabedatum)

**31 May 47**



*[Handwritten Signature]*  
 Major  
 Intelligence Section,  
 I.S.C. Branch, PR/ISC Group

ISC/ZEO/D/1/190

TO WHOM IT MAY CONCERN

1. Mr. Rolf Meyer is the chief of "Junge Film Union, Hamburg-Berlin". This company is producing films for the Central Office of Information in London.
2. It is absolutely essential that Mr. Rolf Meyer has complete freedom to travel in his car between the British Zone and Berlin as well as between the British and American and French Zones. It is necessary, that Mr. Rolf Meyer be permitted to travel to and from the a/a places also on Sundays or Public Holidays.
3. The fuel used for these journeys is supplied from a semi military contingent from the Mil. Gov. Det Winsen with the authority of Lt. Col. Seddon. Any help given to Mr. Rolf Meyer will be appreciated by this Unit.

. . . . .  
(Lt. Col. Seddon)

. . . . .  
(R. Dessauer)  
Zonal Film Production  
Organiser

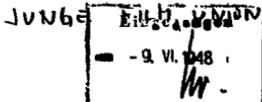
Strassenverkehrsamt  
Oberkreisdirektor des Kreis  
Harsburg

ISZO/Film/Prod/17/259

4 Jun 48

SUBJECT: Exchange of films with DEFA

To: ~~Verband der Filmproduzenten  
(Britische Zone)  
Hamburg 75  
Dammhofstr. 14~~



1. This letter is intended to clarify the position about the exchange of DEFA films for films produced in the British Zone.
2. The general conditions for the exchange as laid down by us are
  - (a) that DEFA films must have our prior approval before exchange agreements can be entered into. (We can only approve those DEFA films for which we can make a good case for showing in the British Zone.)
  - (b) that every producer who has produced a film in the British Zone has a right to exchange.
3. To make the above become effective we suggest that the Film Producers Association work out in consultation with the individual producers a basis for the exchange of DEFA films which is fair to every single one. It is only fair that every British licensed film production company who has produced a film should have an opportunity of exchanging their film for an approved DEFA film.
4. The correct order in which the films produced in the British Zone have been finished is as follows:

In jenen Tagen  
Menschen in Gottes Hand  
Arohe Nora  
Film ohne Titel  
Wege im Zwiellicht  
Der Herr vom anderen Stern  
Unser Mittwoch Abend  
Finale (?)  
Boate (?)  
Im Tal ist schon der Fruehling (\*)

"Arohe Nora" and "In jenen Tagen" have already been exchanged for "Ehe im Schatten" and "Die Hoerder sind unter uns" which means that the next films to be exchanged are

Menschen in Gottes Hand  
Film ohne Titel  
Wege im Zwiellicht  
Der Herr vom anderen Stern  
Unser Mittwoch Abend  
Finale (?)  
Boate (?)  
Im Tal ist schon der Fruehling (\*)

5. It is suggested that no single producer should take an option on DEFA films unless it has been previously agreed to by us and that it also fits in any exchange scheme worked out by the Film Producers Association as a whole.
6. We are prepared to discuss the details with you should you so require.
7. A copy of this letter is being sent to all producers.

Film Section (Production)  
Information Services Control  
Zonal Offices Hamburg  
63 Bq GOG Hansestadt HAMBURG  
B.P.O.R.Z., Germany

*[Signature]*  
*[Signature]*  
(R. Dessauer)

VERTRAG

Zwischen Junge-Film-Union J.F.U. Hamburg 39, Leipziger 70,  
vertreten durch Herrn Golf T W y e r

einerseits

und

Sperrzeit-Film - Vertretung in Deutschland - Berlin S 58, Kilestr. 2,  
vertreten durch Herrn V u s o l z e w und Herrn P a n i t s c h k i n

andererseits

wurde heute nachstehender Filmverleih-Vertrag abgeschlossen :

## § 1

Jovanpartifilm ist Inhaber der Verleihrechte für den Film "Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin 3" für ganz Deutschland. Junge - Film-Union erklärt, Inhaber der Verleihrechte für den Film "Wage im Ziellicht" für die sowjetische Besatzungszone Deutschlands zu sein. Beide Beteiligte sind an den genannten Verleihrechten nicht verhasst.

## § 2

Junge-Film-Union überlässt Jovanpartifilm die Verleihrechte des Films "Wage im Ziellicht" für die sowjetische Besatzungszone Deutschlands und den sowjetischen Sektor Berlins.

Jovanpartifilm überlässt Junge-Film-Union die Verleihrechte des Films "Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin 3" für die kritische Besatzungszone Deutschlands und den britischen Sektor Berlins.

## § 3

Die Verrechnung der eingehenden Filmkisten, deren prozentuale Höhe nach den in den jeweiligen Zonen geltenden Beteiligungssätzen von den Theaterbesitzern erhoben wird, erfolgt gegenseitig in Verhältniss 50 : 50, d.h. von dem in der kritischen Zone empfangenen Filmkisten für den Film "Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin 3" verbleiben 50% der Einnahmen der Jungen Film-Union und 50% werden bei Jovanpartifilm verrechnet und umgekehrt.

Die Kontrahenten garantieren sich gegenseitig in ihrer Zone eine Filmkiste von mindestens DM 500.000.- (in Worten: Hunderttausend) einzu spielen, von der jeden Kontrahenten der nach diesem Vertrag festgelegte Anteil zusteht. Die Garantie ist innerhalb Jahresfrist einzu spielen.

Die Umsatzsteuer und alle übrigen Verleihanlagen haben die Vertrags-Kontrahenten aus ihren Verleihanträgen selbst zu tragen.

Die Bezahlung der Spitzten aus den Filmkisten erfolgt vierteljährlich und zwar in der Währung, in der die Einnahmen erzielt werden. Die zur Entgegennahme der Einnahme berechnete Bank und das Bankkonto wird den Vertrags-Kontrahenten bekanntgegeben. Die von den Theaterbesitzern eingehenden Abrechnungen sind monatlich getrennt nach Orten, Besucherzahlen und Filmkisten je einzeln listemässig zusammenzustellen und auszutauschen. Der Austausch der Abrechnungen muss bis zum 20. eines jeden Monats für den vergangenen Monat erfolgen. Jovanpartifilm und Junge-Film-Union erklären sich bereit, zur Kontrolle der eingehenden Filmkisten ihre Geschäftsführer zur Einsicht zur Verfügung zu stellen und jede gewünschte Auskunft zu erteilen.

## § 4

Zur Komplettierung des Programms "Wage im Ziellicht" liefert Junge Film-Union einen Kurzfilm, ebenso Jovanpartifilm zur

Kompletzierung des Programms "Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B". Werden keine Karafilme zu den Programmen zusätzlich geliefert, ist Junge-Film-Union bzw. Sevexpertfilm berechtigt, für die Lieferung eines Karafilms 5% von der Filmliste in Abzug zu bringen.

Weitere 5% von der Filmliste bekommt Sevexpertfilm für die Lieferung der Fernsehshow "Der 'Agenzsaue" .

§ 5

Die Reklame stellt Junge-Film-Union und Sevexpertfilm nach dem ausgetauschten Jastern selbst her und beide Vertrags-Kontrahenten verpflichten sich zur weitgehendsten gegenseitigen Unterstützung.

§ 6

Junge-Film-Union und Sevexpertfilm verpflichten sich, die ausgetauschten Filme in Erstausführungstheatern mit einer entsprechend guten Reklame anlaufen zu lassen.

§ 7

Junge-Film-Union und Sevexpertfilm sind berechtigt, die vertraglich übertragenen Verleihrechte der ausgetauschten Filme an Dritte in der Sowjetunion bzw. in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands zu übertragen. Die Übertragung ist nur zulässig mit Zustimmung des Vertrags-Partners. Von der erfolgten Übertragung ist dem Vertrags-Partner vorher schriftlich die Zustimmung des übernehmenden anzudeuten, dass dieser alle Rechte und Pflichten aus diesem Vertrag übernimmt.

§ 8

Der Anlauf der beiden Filme "Ege in Zwielicht" und "Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B" soll spätestens am 15.11.48 erfolgen. Beide Vertrags-Kontrahenten stellen zu diesem Termin 20 Kopien zur Verfügung.

§ 9

Für schuldhaft beschädigte Kopien haften die Vertrags-Kontrahenten gegenseitig. Für die Haftung können sie ihre Versicherungs-Gesellschaften in Anspruch nehmen oder den Anspruch auf diese übertragen.

§ 10

Der Austausch von Verspannfilmen erfolgt - soweit vorhanden - in einer beschränkten gleichen Anzahl ohne gegenseitige Berechnung. Das Reklamematerial, wie Plakate, Fotos, Klipptexte usw. wird gegen Erstattung der tatsächlichen Kosten gegenseitig ausgetauscht.

§ 11

Dieser Vertrag hat Gültigkeit mit dem Tage seiner Unterschrift auf die Dauer von 2 Jahren.

§ 12

Anschliesslicher Gerichtsstand und Erfüllungsort für diesen Vertrag ist Berlin.

JUNGE - FILM - UNION  
Sowjet. M.B.H.  
HOPPE SEVEXPERTFILM  
Vertretung in Deutschland -

Berlin, den 16. Okt. 1948  
  
W. Sauer

7.2.6.

Ref: ISZO/FILM/204

Film Section,  
Zonal Offices of Information Services  
Hamburg (Möhlenhof)  
63 HJ COG B.A.O.R. 3

TO: Junge Film Union  
H a m b u r g  
Hochhaus 2, Heilbronnstr. 10

2nd NOV 1948



SUBJECT: CENSOR LEADERS

This is to inform you that with effect from today the Allied Censor leader used in the British Zone up to date will not be used any longer.

This applies to all films, German or foreign, except German films produced prior to May, 1945 for which Allied censor leaders are still required.

Any demand for a new Censor Leader required by a recognised Censorship Commission to take place of the Allied Censor Leader for films coming into distribution will have to be complied with.

It is still necessary to send documents with every film copy stating the Censorship grading of the copy concerned.

( R. DESSAUER )  
for,  
Head, FILM SECTION.

5 Photokopien 7/12.1949

## LIZENZ

für  
Filmproduzenten und Filmverleiher in der Britischen Zone

Land Hansestadt Hamburg Nr. 49 Hamburg

Name Meyer Vorname Rolf  
 geboren am 12.11.1910 in Suderode / Harz  
 wohnhaft in Hamburg 39 Straße Weinpfad 20 Kreis  
 ist berechtigt, innerhalb der Britischen Zone  
**Spiel-** Filme zu produzieren — ~~auszubringen~~

Name des Unternehmens Junga Film Union Rolf Meyer  
 Ständiger Sitz des Unternehmens Hamburg

Diese Lizenz ist nicht übertragbar. Sie ist widerruflich, insbesondere dann, wenn der Lizenzträger gegen die umseitig wiedergegebenen Pflichten verstößt, zu deren Innehaltung er sich verpflichtet hat.

— 20 Dec 48 den. Hamburg, den 17.12.1948

 ON  
 Siegel und Unterschrift des ~~Rechtsabteilungs~~  
 Information Services Division

 ~~Stabs- und Dienstamt des Kultursenators~~  
 Kultursenators

Formblatt 3

Abschrift von Abschrift'

Der Niedersächsische  
Ministerpräsident  
- Staatskanzlei -

Hannover, den 10. Juni 1950  
Hohenzollernstr. 47

Auszugweise Abschrift

aus der Niederschrift über die 119. Sitzung  
des Niedersächsischen Staatsministeriums am  
5.6.1950

III. Förderung der niedersächsischen Filmwirtschaft

Staatsminister Dr. Fracke referiert eingehend gemäß der  
Kabinettsvorlage - I 9295/50 (Anlagen 3 bis 6).  
Staatssekretär Dr. Scheche teilt die Stellungnahme des  
Finanzministers mit.

Das Kabinett faßt einstimmig folgenden Beschluß:

Die Niedersächsische Landesregierung ist damit  
einverstanden, daß zur Förderung der niedersächsischen  
Filmwirtschaft Bürgschaften für Produktionskredite  
bis zur Gesamthöhe von 3,5 Mio DM zu Lasten des  
Landes übernommen werden. Die Bürgschaften sollen  
für die Finanzierung solcher Produktionsvorhaben  
eingesetzt werden, für die auch der Bund eine  
Bürgschaft übernimmt.

Dabei wird davon ausgegangen, daß das Land nur für  
solche Ausfälle einzutreten hat, die über die vom  
Bunde verbürgten Ansätze hinaus eintreten und daß  
die Höhe der Landesbürgschaft etwa der Höhe der  
Bundesbürgschaft entspricht.

- - - - -

7.2.9.

Der Niedersächsische Minister  
der Finanzen

Akt 21 22 26/6

Nr.

Abschrift.

Hannover, den 2. Januar 1951  
Am Schlußstein 6 Orund 271.31 und 8.61.31  
Ständehaus Fernruf 8.61.31

An den  
Herrn Bundesminister für Wirtschaft  
B o n n

Betr.: Bürgschaften für Filmproduktionskredite.

In § 5 des Gesetzes über die Feststellung des Haushaltsplans für das Rechnungsjahr 1950 vom 29. September 1950 ist der Niedersächsische Minister der Finanzen ersichtlich worden, bei unabweisbarem Bedarf Garantien und Bürgschaften zu Lasten des Landes bis zur Höhe von 100 Mio DM zu übernehmen. Eine Abschrift der gesetzlichen Bestimmung füge ich bei.

Die Niedersächsische Staatsregierung und der Landtagsausschuß für Haushalt und Finanzen haben sich damit einverstanden erklärt,

daß der Niedersächsische Minister der Finanzen zur Förderung der niedersächsischen Filmwirtschaft Bürgschaften für Produktionskredite bis zur Gesamthöhe von 3,5 Mio DM zu Lasten des Landes übernimmt.

Die Bürgschaften sollen für die Finanzierung solcher Produktionsvorhaben eingesetzt werden, für die auch der Bund eine Bürgschaft übernimmt. Dabei wird davon ausgegangen, daß das Land nur für solche Ausfälle einzutreten hat, die über die vom Bunde verbürgten Ausfälle hinaus eintreten, und daß die Höhe der Landesbürgschaft etwa der Höhe der Bundesbürgschaft entspricht.

Der Landtagsausschuß hat sich weiterhin damit einverstanden erklärt, daß im Einzelfalle die nach § 5 Absatz 2 des Gesetzes über die Feststellung des Haushaltsplans für das Rechnungsjahr 1950 erforderliche Zustimmung des Ausschusses nicht eingeholt zu werden braucht.

Mit den beteiligten Ressorts ist eine Übereinstimmung darüber erzielt worden, daß Anträge auf Gewährung von Landesbürgschaften unter entsprechender Anwendung der "Verfahrensvorschriften zur Bedingung bei Inanspruchnahme der Infallbürgschaft des Bundes für Filmproduktionskredite" zu bearbeiten sind. Als Prüfungsausschuß wird die deutsche Revisions- und Treuhand-A.G. eingeschaltet. Auf diese Weise ist die Möglichkeit zu einem einheitlichen Prüfungsverfahren sowohl für Bundesbürgschaften wie auch für Landesbürgschaften gegeben. Es soll dem Bunde überlassen bleiben, in eigene Prüfung einzutreten oder sich mit der Vorprüfung weitens des Landes zu begnügen.

Es ist darauf hinzuweisen, daß es - von einem länger zurückliegenden Fall abgesehen - bisher nicht gelungen ist, Filmproduktionskredite durch niedersächsische Banken zu erlangen. Diese Schwierigkeit ist Gegenstand eines Schriftwechsels mit dem Herrn Bundesminister der Finanzen. Dieser hat mir letztlich im Schreiben vom 8.11.1950 mitgeteilt, daß gewisse Vorschläge für neue Wege der Finanzierung vorlägen, die allerdings noch einer weiteren Klärung bedürften.

-0-0-0-0-0-0-0-0-0-

- 2 -

1) V e r m e r k

über eine Besprechung mit dem Amt für Wirtschaft, Hamburg, betr. Finanzierung und Verbürgung der Produktion der Jungen Film-Union, Bendestorf, im Jahre 1951.

Anwesend waren:

Regierungsdirektor Dr. -Volz, Leiter des Amtes für Wirtschaft,  
Hamburg,  
Herr Wolf, Kred.treferent des Amtes für Wirtschaft, Hamburg,  
Herr Schmidt, Filmreferent " " " " "  
Herr Wulf, Kulturreferent, Hamburg,  
Ministerialrat Burckhardt vom Niedersächsischen Kultusminister  
Regierungsrat Geske { Nieders.Min. f. Wirtschaft und Arbeit  
Dr. Heimke

Die Besprechung war eine Fortsetzung der mit Dr. Volz im Januar ds.Js. in Hannover geführten Aussprache und war notwendig wegen der erneuten Schwierigkeiten, die sich der Finanzierung und Verbürgung der Produktion der Jungen Film-Union entgegenstellten haben.

Dr. Volz wies darauf hin, daß Hamburg sich gegenwärtig höchstens an einer Finanzierung, nicht aber an einer Verbürgung beteiligen könne, und daß die Junge Film-Union, Bendestorf, seiner Überzeugung nach spätestens Ende dieser Woche zum Erliegen komme, falls von heute bis dahin die Bürgschaft für den seit dem 5.2.1951 im Atelier befindlichen Film "Hilfe, ich bin unsichtbar" nicht ausgesprochen werde.

Es ergab sich bei dieser Gelegenheit, daß Hamburg für die im vergangenen Jahre für Bendestorf übernommenen Bürgschaften bisher nur mündliche Zusagen erteilt hat. Zum Abschluß von Bürgschaftsverträgen ist es bislang in keinem Falle gekommen. Dies soll noch nachgeholt werden.

Dr. Volz bestätigte nochmals, daß Hamburg bisher die Bürgschaften gegenüber Bendestorf immer ausgesprochen habe, bevor die Bundesbürgschaft vorlag. Die Bundesbürgschaft sei bislang für Bendestorfer Vorhaben immer erteilt worden. Wenn Anträge abgelehnt worden seien, habe es sich in der Regel um unbekannte Produktionsfirmen gehandelt. Unsererseits wurde das Verhalten der Jungen Film-Union kritisiert, die fortgesetzt versuche, uns vor vollendete Tatsachen zu stellen (Drehbeginn, Gegenstände usw.); dies ganz im Gegensatz zu dem Verhalten Göttingens (Atelier und Produktionsgesellschaften)

Außerdem wurde auf den engen Rahmen hingewiesen, den uns unser Kabinetts- und Faushaltsbeschluß laßt.

Dr. Völz sagte auf unsere Bitte hin schließlich zu, sich dafür einsetzen zu wollen, daß die Hamburgische Landesbank sich auch weiterhin mit 50% an der Finanzierung der Bendestorfer Produktion beteiligt. Eine diesbezügliche Zusage der Hamburgischen Landesbank liegt zunächst für die beiden ersten Filmvorhaben vor und soll nach Möglichkeit auch für die restlichen Vorhaben des Jahres 1951 gelten.

Die beiden ersten Filme werden ganz von uns verbürgt. An der Verbürgung der restlichen drei Vorhaben dieses Jahres wird sich Hamburg nach Möglichkeit beteiligen, jedoch muß hierüber zu einem späteren Termin erneut verhandelt werden.

Außer vorstehendem Grundergebnis ergab die Besprechung u.a. folgendes:

Der 20%ige Selbstbehalt, mit dem die Junge Film-Union die Vorhaben 1951 durchführen will, setzt sich wie folgt zusammen

10% Atellerleistung,  
10% Verleihergarantie.

Letzterer Betrag wird in bar eingebracht und soll bei dem Film "Wilke, ich bin unsichtbar" bereits zur Verfügung stehen.

Filme mit Selbstbehalt haben für Land und Bund, die Bürgschaft geben, den Nachteil, daß diese Vorhaben nicht unter den Risikoausgleichsfonds fallen. Mit solchen Filmen erzielte Gewinne können also nicht für Verluste an anderen Vorhaben herangezogen werden. Bei Filmen ohne Selbstbehalt gehen 70% der Gewinne ~~an~~ ausländische Beteiligungen in den Ausgleichsfonds. Von uns ist bereits vorgesehen, in den Bürgschaftsverträgen auch bei Filmvorhaben mit Selbstbehalt eine Verpflichtungserklärung aufzunehmen, wonach Gewinne aus verbürgten Vorhaben ausschließlich für neue Produktionen verwendet werden müssen.

Für die Verbürgung der Bendestorfer Produktion ergibt sich folgendes Schema:

20% Selbstbehalt,  
35% Bundesbürgschaft,  
35% Landesbürgschaft,  
10% Verleihergarantie.

Für den Fall, daß die an der Finanzierung beteiligte niedersächsische Landesbank im Gegensatz zur Hamburgischen Landesbank die 10% Verleihergarantie nicht anerkennen sollte, mußte die Landesbürgschaft gegebenenfalls um diese 10% erhöht werden. In diesem Falle mußte die Verleihergarantie über ausgesprochen werden.

Bezüglich der Zusammensetzung des Hamburgischen und des niedersächsischen Filmkreditausschusses ist festzustellen, daß dem Hamburgischen Filmkreditausschuß Vertreter der politischen Parteien angehören (je ein Vertreter der FDP, CDU, SPD). Ob auch die Zusammensetzung des niedersächsischen Filmkreditausschusses zweckmäßigerweise entsprechend zu erweitern wäre, müßte gegebenenfalls vom Kabinett entschieden werden.

Wie sich aus der Besprechung außerdem noch ergab, entscheidet über die Bundesbürgerschaftsanträge der Filmkreditausschuß in Bonn, dem auch ein Vertreter der Deutschen Revisions- und Treuhand-A.G. angehört. Cehort wird der Filmbeirat, dessen Aufgabe in erster Linie darin besteht, die Erzeugung undemokratischer Filme zu verhindern. Neuerdings befaßt er sich auch mit Fragen der Rollenbesetzung usw..

Eine anschließende Aussprache zwischen Herrn Wulf, Regierungsrat Geske und Dr. Heimke ergab ergänzend, daß das gegenwärtige Verleihangebot (einschl. Peprisen, Einfuhr usw.) 1079 Filme betrage. Weitere 500 ausländische Filme seien noch nicht im Verleihangebot, jedoch sei für diese eine Einfuhr bereits genehmigt.

Herr Wulf ist bestrebt, für 1951 das Hamburgische Bürgerschaftsvolumen für Filmvorhaben, das gegenwärtig auf 1 Mill. DM zusammenschmolzen ist, wieder auf 11 Mill. DM erhöht zu bekommen. Hieraus soll neben der Real-Film, Hamburg, auch die Junge Film-Union im besprochenen Umfange berücksichtigt werden.

Herr Wulf propagierte die Schaffung einer Filmkreditbank. Offerbar ist Herr Wulf auch persönlich an der Schaffung eines solchen Institutes interessiert.

Herr Matern von der Jungen Film-Union soll vor seiner Tätigkeit in Bendestorf bei der Zeitschrift "Filmpreß" tätig gewesen sein. Seine Frau soll auch gegenwärtig noch für genannte Zeitschrift arbeiten.

- 2) Herrn Oberregierungsrat Dr. Flemme  zur Kenntnis
- 3) Durchschrift für Herrn Regierungsrat Geske
- 4) H.v. Dr. Heimke 1/4 h .

  
(Dr. Heimke) 

1.) VermerkBetr.: Filmwirtschaft.

Herr Minister Voigt hat sich in der vergangenen Woche zweimal fernmündlich mit mir eingehend über Filmvorhaben für die Ateliers in Göttingen und Bendeſtorf unterhalten. Eine weitere Beſprechung wurde in Auſſicht genommen.

Minister Voigt iſt der Auffaſſung, daſſ das kulturelle Niveau der derzeitigen deutſchen Filmproduktion ſo ſchlecht ſei, daſſ eine Verburgung der Vorhaben durch das Land Niedeſſachsen kaum noch verantwortet werden könne. Das Kultuſministerium iſt der Anſicht, daſſ eſ ſich die Produzenten mit den Filmſtoffen zu bequem machen und mehr gehaltvolle, ernſte Filme ſtatt der z.Zt. uͤberwiegenden Luſtſpiele geringer Qualität produziert werden ſollten.

Der Auffaſſung deſ Herrn Kultuſministers pflichtete ich grunſſatzlich bei, wies jedoch darauf hin, daſſ eine Beſchaffung der niedeſſſachsſiſchen Ateliers und die finanzielle Kraftigung der Filmproduzenten und -verleiher auf dieſe Weiſe zunachſt noch nicht zu erreichen ſei. Eſ beſteht ein dringendes wirtſchaftliches Intereſſe an der Erhaltung der Ateliers. Am Aufbau deſ Bendeſtorfer Ateliers hat ſich deſ Land Niedeſſſachsen durch eine Auſſallburgſchaft beteiligt. In den Ateliers in Göttingen und Bendeſtorf werden etwa je 200 Arbeitskräfte beſchäftigt. Wenn im Bundesgebiet die Filmproduktion weiter gedreſſelt wird, kommt dieſ nur dem Import auſſändiſcher Filme zugute. Hierfür müſſen nicht unerhebliche Deuiſen aufgewendet werden, während anderereits eine ganze Reihe in letzter Zeit im Bundesgebiet hergeſtellter Filme ins Auſſland verkauft werden konnte und damit Deuiſen erbrachte. Obwohl dieſ für unſere Produktion kein Maßſtab ſein kann, iſt doch darauf hinzuweiſen, daſſ auch von der groſſen Zahl der gegenwärtig importierten Filme nur ein kleiner Teil kulturell wertvoll iſt.

7.2.12.

Abschrift

Georg Jacoby  
Marika Röck

z.Zt. Bendestorf, den 3. Oktober 1951  
Pension Meinsbur

An die  
Junge Film-Union  
- Rolf Meyer -  
B e n d e s t o r f

Betr.: Erteilung der Bundesbürgerschaft für den Film  
"Die Czardasfürstin"

Sehr geehrter Herren!

Wie wir soeben von Ihnen erfahren haben, ist der unter dem 20. August 1951 gestellte Antrag auf Erteilung der Bundesbürgerschaft für Ihren Film "Die Czardasfürstin" mit der Begründung abgelehnt worden, daß Bedenken in politischer Hinsicht gegen uns beide bestehen.

Da uns dieser Vorwurf unverständlich ist, halten wir uns für verpflichtet, Ihnen folgendes zu unserer Person zu sagen:

- 1.) Wir beide sind niemals Mitglied der kommunistischen Partei irgend eines Landes gewesen.
- 2.) Die wirtschaftlichen Verhältnisse zwangen uns, nach dem Zusammenbruch in Österreich zu arbeiten. Wir drehten hier den Film "Fregola" und anschließend vor ca. zwei Jahren für die Nova-Film G.m.b.H. "das Kind der Donau". In der Zwischenzeit haben wir unsere Bindung zur Nova-Film G.m.b.H. restlos gelöst. Die Firma befindet sich auf Veranlassung des Unterzeichneten Georg Jacoby in Liquidation. Wir haben auch nicht die Absicht, künftig für östlich lizenzierte Filmfirmen tätig zu sein.
- 3.) Der Film "Fregola" ist von einer westlich lizenzierten österreichischen Firma hergestellt worden. Für den Nova-Film "Kind der Donau" sind wir nur tätig gewesen, weil
  - a) dieser Film keine kommunistische Tenebranz aufweist,
  - b) uns die Möglichkeit gegeben wurde, den ersten österreichischen Nachkriegsfarbfilm herzustellen.

Im übrigen haben wir unseren Entschluss, in Westdeutschland zu arbeiten, bereits dadurch dokumentiert, dass wir bei Ihnen den ersten Farbfilm auf westdeutschem Material, "Sensation in San Remo" drehten. Wir haben zu keiner Zeit unsere deutsche Staatsangehörigkeit aufgegeben und beabsichtigen, demnächst unseren Wohnsitz wieder endgültig nach Deutschland zu verlegen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

gez. Marika Röck      gez. Georg Jacoby

## 8. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AHK:	Alliierte Hohe Kommission
BA:	Bundesarchiv
BMI:	Bundesministerium des Innern
CCG/BE:	Control Commission for Germany/British Element
COI:	Central Office of Information
Defa:	Deutsche Film-A.G.
DIF:	Deutsches Filminstitut
DRTRAG:	Deutsche Revisions- und Treuhand-AG
F:	(Spiel)Film
FBL:	Filmbewertungsstelle der Länder
Fifi:	Filmfinanzierungs GmbH
FO:	Foreign Office
FSK:	Freiwillige Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft
GATT:	General Agreement on Tariffs and Trade
ISC:	Information Services Control
ISD:	Information Services Division
JEIA:	Joint Export Import Agency
JFU:	Junge Film-Union
MPEA:	Motion Picture Export Association
Nds. HstA:	Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv
Pg:	Parteigenosse
PRO:	Public Record Office
SMA:	Sowjetische Militäradministration
SPIO:	Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e. V.
UFA:	Universum Film AG
UFI:	Ufa Film GmbH

## 9. SCHRIFTTUMSVERZEICHNIS

### 9.1. Literatur

- Abich, Hans, Augenblicke eines Anfangs, in: epd Kirche und Film Nr.1-3, Januar-März 1979.
- Abich, Hans, Film oder die Gelegenheit nicht auf seine Kosten zu kommen, in: *Zwanzig Jahre danach. Eine deutsche Bilanz 1945-1962. Achtunddreißig Beiträge deutscher Wissenschaftler, Schriftsteller und Publizisten*, hg. von Helmut Hammerschmidt, München, Wien, Basel 1965, S. 478-497.
- Adorno, Theodor W., Auferstehung der Kultur in Deutschland, in: derselbe, *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1980, S. 20-33.
- Adorno, Theodor W., Der wunderliche Realist, in: derselbe, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt/M. 1976, S. 83-108.
- Albrecht, Gerd (Hg.), *Die großen Filmerfolge*, Ebersberg 1985.
- Arendt, Hannah, Besuch in Deutschland 1950, in: dieselbe, *Zur Zeit. Politische Essays*, Berlin 1986, S. 43-70.
- Aurich, Rolf, Film in der Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick, in: *Geschichtswerkstatt 17: Film - Geschichte - Wirklichkeit*, Hamburg 1989, S. 54-63.
- Bandmann, Christa/Hembus, Joe, *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930-1960*, München 1980.
- Barthel, Manfred, *So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm*, München, Berlin 1986.
- Bauer, Alfred, *Deutscher Spielfilmalmanach 1929-1950*, München 1976.
- Bauer, Alfred, *Deutscher Spielfilmalmanach, Band 2, 1946-1955*, hg. von Christoph Winterberg, München 1981.
- Bawden, Liz-Anne (Hg.), *rororo Filmlexikon, Bd.2*, Reinbek bei Hamburg 1986.

- Benz, Wolfgang, Die Gründung der Bundesrepublik. Von der Bizone zum souveränen Staat, München 1986.
- Berger, Jürgen, Bürgen heißt zahlen - und manchmal auch zensieren. Die Filmbürgschaften des Bundes 1950-1955, in: ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962, hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt/M. 1989, S. 80-97.
- Bock, Hans Michael (Hg.), Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, Hamburg 1984 ff.
- Bögner, Ralf, Die Real-Film GmbH Hamburg. Geschichte einer Filmgesellschaft 1947-1962, (Magisterarbeit), Universität Münster 1987.
- Bredow, Wilfried von/Zurek, Rolf (Hg.), Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg 1975.
- Brüne, Klaus/Kochs, Anton (Hg.), Handbuch 1945-1951 der katholischen Filmkommission für Deutschland, Düsseldorf 1952.
- Chamberlin, Brewster S., Kultur auf Trümmern. Berliner Berichte der amerikanischen Control Section Juli-Dezember 1945, Stuttgart 1979.
- Courtade, Francis/Cadars, Pierre, Geschichte des Films im Dritten Reich, München und Wien 1975.
- Dost, Michael, u.a., Filmwirtschaft in der BRD und Europa. Götterdämmerung in Raten, München 1973.
- Drewniak, Boguslaw, Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987.
- Eisenführ, Juliane, "Die Sünderin". Geschichte und Analyse eines Kinokandals, (Magisterarbeit), Universität Osnabrück 1982.
- Feldt, Horst G., u.a., Wissen Sie noch? - Ein DnF-Tatsachenbericht vom Zusammenbruch und Neubeginn des deutschen Films, Wiesbaden 1955.
- Foschepoth, Josef/Steininger, Rolf (Hg.), Die britische Deutschland- und Besatzungspolitik 1945-1949, Paderborn 1985.

- Freunde des Münchner Film museums e.V. in Zusammenarbeit mit dem Stadtmuseum München, Abt. Film (Hg.), nicht mehr fliehen. Das Kino der Ära Adenauer, Bd. 1-3, München 1979-1981.
- Geißler, Dieter, Filmzensur im Nachkriegsdeutschland, (masch. Diss.), Universität Osnabrück 1986.
- Glaser, Hermann, Kulturgeschichte der Bundesrepublik. Bd. 1: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948, München, Wien 1985.
- Glaser, Hermann, Kulturgeschichte der Bundesrepublik. Bd. 2: Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949-1967, München, Wien 1985.
- Glenzdorf, Johann Caspar, Glenzdorfs Internationales Film-Lexikon I-III, Bad Mündler 1960/61.
- Goebbels, Joseph, Das eiserne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941/42, München 1943.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno, Geschichte des Films Bd.2, 1940-1960, Reinbek bei Hamburg 1976.
- Göttinger Kinothek (Hg.), Filmstadt Göttingen, Göttingen 1982.
- Hauser, Johannes, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft und der Einfluß der US-amerikanischen Filmpolitik, Pfaffenweiler 1989.
- Heinzlmeier, Adolf, u.a., Kino der Nacht. Hollywoods Schwarze Serie, Hamburg 1985.
- Höfig, Willi, Der deutsche Heimatfilm 1947-1960, Stuttgart 1973.
- Kahlenberg, Friedrich, Film, in: Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, herausgegeben von Wolfgang Benz, Bd. 4, Kultur, Frankfurt/M. 1989, S. 464-512.
- Kalbus, Oskar, Die Situation des deutschen Films, Wiesbaden 1956.
- Key, Ernst, Haben Sie das gewußt? Eine Rundfrage an alle, die sich mit dem deutschen Film beschäftigen, o.O., o.J.

- Knef, Hildegard, *Der geschenkte Gaul*, Frankfurt/M. 1988.
- Kochenrath, Hans-Peter, *Kontinuität im deutschen Film*, in: Bredow, Wilfried von/ Zurek, Rolf (Hg.), *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*, Hamburg 1975, S. 286-292.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films*, Frankfurt/M. 1964.
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M. 1979.
- Kreimeier, Klaus, *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*, Kronberg/Ts. 1973.
- Krusche, Dieter, *Filmführer*, Frankfurt/M., Otten, Wien 1985.
- Kurowski, Ulrich, *Lexikon Film*, München 1973.
- LEXIKON DES INTERNATIONALEN FILMS, Redaktion Klaus Brüne. Herausgegeben vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V. und der Katholischen Filmkommission für Deutschland, Reinbek bei Hamburg 1987.
- Liefeith, Horst, *Probleme des Wiederaufbaus der deutschen Filmwirtschaft nach dem 2. Weltkrieg*, (Diplomarbeit) Universität Hamburg 1950.
- Lindemann, Alfred, *Die Lage des deutschen Films*, in: *Der deutsche Film. Fragen, Forderungen, Aussichten. Bericht vom ersten deutschen Film-Autorenkongreß*, 6.-9. Juni 1947 in Berlin, Berlin o.J., S. 9-19.
- Lommerzheim, Heinz A., *Betriebswirtschaftliche Grundlagen der Filmproduktion unter besonderer Berücksichtigung der westdeutschen Nachkriegsproduktion*, (masch. Diss.) Universität Köln 1952.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967.
- Nerlich, Wolfgang, *Die finanzielle Lenkung der Spielfilmproduktion*, (masch. Diss.), Technische Universität Berlin (West) 1953.

- Noltenius, Johanne, Die freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft und das Zensurverbot des Grundgesetzes, Göttingen 1958.
- Pflaum, Hans Günther/Prinzler, Hans Helmut, Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film. Herkunft/Gegenwärtige Situation, München 1982.
- Plath, Rüdiger, Die Marktformen in der deutschen Filmwirtschaft und die soziologischen Einflüsse auf die Filmproduktion, (masch. Diss.), Freie Universität Berlin (West) 1951.
- Pleyer, Peter, Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948, Münster 1965.
- Regel, Helmut, Der Film als Instrument alliierter Besatzungspolitik in Westdeutschland, in: Deutschland in Trümmern. Filmdokumente der Jahre 1945-1949, hg. v. Klaus Jaeger und Helmut Regel, Oberhausen 1976, S. 39-51.
- Rhode, Carla, Leuchtende Sterne?, in: Helga Belach (Hg.), Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945, München 1979.
- Roeber, Georg/Jacoby, Gerhard, Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche. Die wirtschaftlichen Erscheinungsformen des Films auf den Gebieten der Unterhaltung, der Werbung, der Bildung und des Fernsehens, München 1973.
- Schmieding, Walter, Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film, Hamburg 1961.
- Schweins, Annemarie, Die Entwicklung der deutschen Filmwirtschaft, (masch. Diss.), Hochschule für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften Nürnberg 1959.
- Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (Hg.), Filmstatistisches Jahrbuch 1952/53, Wiesbaden 1953.
- Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (Hg.), Filmstatistisches Jahrbuch 1954/55, Wiesbaden 1954.
- Stolten, Inge (Hg.), Der Hunger nach Erfahrung. Frauen nach '45, Berlin, Bonn 1981.

- Toeplitz, Jerzy, *Geschichte des Films*, Bd.2, 1934-1945, Frankfurt/M. 1987.
- Töteberg, Michael, *Filmstadt Hamburg. Von Emil Jannings bis Wim Wenders: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt*, Hamburg 1990.
- Turatus, Klaus Konrad, *Die Entwicklung der deutschen Filmwirtschaft nach 1945* (masch. Studienarbeit), Technische Hochschule Darmstadt 1954.
- Vogel, Angela, *Familie*, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Die Bundesrepublik Deutschland. Geschichte in drei Bänden, Band 2: Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1983, S. 98 ff.
- Weber, Jürgen, *Politischer Idyllismus. Formen, Folgen und Ursachen eines politischen Einstellungsmusters*, in: *aus politik und zeitgeschichte, beilage zur wochenzeitung das parlament*, B 26/73, 30.6.1973, S. 3-30.
- Werner, Paul, *Film noir. Die Schattenspiele der "schwarzen Serie"*, Frankfurt/M. 1985.
- Zentner, Wilhelm (Hg.), *Reclams Opernführer*, Stuttgart 1985.

## 9.2. Zeitschriften und Tageszeitungen

- Amtsblatt der Militärregierung Deutschland. Britisches Kontrollgebiet. (Military Government Gazette, Germany), 1948, Nr.24.
- Darmstädter Tageblatt, 13.1.1952.
- Der neue Film, Wiesbaden, 1949, Nr. 13; 1949, Nr. 33.
- Der Fränkische Anzeiger, 22.4.1953.
- Der Sozialdemokrat, 2.9.1950.
- Der Spiegel, 2. Jahrgang 1948, Nr. 5; 3. Jahrgang 1949, Nr. 40; 5. Jahrgang 1951, Nr. 21; 1951, Nr. 42; 6. Jahrgang 1952, Nr. 16.
- Die Neue Zeitung, Berlin, 28.1.1950.
- Die Neue Zeitung, Hamburg, 10.5.1949.
- Die Neue Zeitung, München, 9.8.1949.
- Evangelischer Filmbeobachter, 1950, Nr. 22; 1950, Nr. 163; 1951, Nr. 3; 1951, Nr. 29.
- Filmblätter, 1951, Nr. 5; 1951, Nr. 12; 1951, Nr. 16; 1951, Nr. 25.
- Filmdienst, Nr. 565, 27.1.1950; Nr. 895, 6.10.1950.
- Film-Echo, 1. Jahrgang 1947, Nr. 5; 2. Jahrgang 1948, Nr. 8; 5. Jahrgang 1951/52, Nr. 52.
- Filmpostarchiv 02, 1.4.1949.
- Filmpress, 1. Jahrgang 1949, Nr. 5; 3. Jahrgang 1951, Nr. 25.
- Frankfurter Rundschau, 28.9.1948.
- Mannheimer Morgen, 20.1.1950.
- Neue Zeit, Linz, 23.1.1950.
- Westdeutsche Allgemeine, 21.12.1951.

### 9.3. Aktenbestände aus Archiven

#### 9.3.1. Zitierte Akten aus dem Nachlaß der "Junge Film-Union" (JFU) (Landesmediensstelle Hannover im niedersächsischen Landesverwaltungsamt)

<b>lfd. Nr.</b>	<b>Aktentitel</b>
JFU 1	Dokumente (Lizenzen, Handelsregistereintrag u.a.)
" 12	Atelierbau (2.)
" 22	Hamburg allgemein A.-J.(2.)
" 26	Allgemein A-D
" 27	Allgemein E-J (1., E-G)
" 41	(Schriftwechsel, lose und ungeordnet: u.a. Defa-Austausch sowie verschiedene Verträge) (1950)
" 43	Korrespondenz I (1.)
" 45	Allgemeine Korrespondenz I (Durchschläge)
" 50	(Korrespondenz) G-L (2.)
" 51	(Korrespondenz) M-Q (1.)
" 52	(Korrespondenz) M-Q (2.)
" 54	(Korrespondenz und Notizen, lose und ungeordnet 1.) (1951)
" 63	Filmproduktionsfirmen (u.a. Defa, Camera-Film)
" 64	Filmsection (Schriftverkehr mit alliierten Kontrollbehörden)
" 67	Manuskripte, Filmideen von Lesern (Der Zeitschrift Constanze) A-E
" 68	Manuskripte F-G (Filmideen...)
" 69	Manuskripte H-J (Filmideen...)
" 70	Manuskripte K-L (Filmideen...)
" 71	Manuskripte M-N (Filmideen...)
" 72	Manuskripte O-R (Filmideen...)
" 73	Manuskripte S-St (Filmideen...)
" 77	Dramaturgie H-K
" 82	Dramaturgie I-K
" 83	Dramaturgie L-O
" 84	Dramaturgie P-Sch
" 87	Notizen (allgemein A-Z)

**lfd. Nr.      Aktentitel**

---

JFU	88	Aktennotizen I (A-Ma)
"	94	Aktennotizen Dramaturgie und Besetzungsbüro
"	98	Hausmitteilungen (2.)
"	99	Hauspost Junge (Produktionsleitung)
"	103	Jahresverträge Schauspieler etc.
"	126	Freie Mitarbeiter (2., M-Z, u.a. Constanze Preisausschreiben)
"	148	Produzentenverband (1.2., Mitgliederrundschreiben unvollständig)
"	180a	Deutsche Revisions- und Treuhand AG (Wirtschaftsprüfung 30.09.1949)
"	180b	Deutsche Revisions- und Treuhand AG (Wirtschaftsprüfung 31.12.1949)
"	180c	Deutsche Revisions- und Treuhand AG (Wirtschaftsprüfung 31.12.1950)
"	315	Siemens Klangfilm (Ton- und Bildapparaturen)
"	334	F3 (Verleih, Finanzierung, Verträge, etc., auch zu Kurzfilmen)
"	346	F5, "Das Fräulein", Korrespondenz
"	348	F5 und Austausch, Abrechnung Schorcht
"	352	F6 "Der Bagnosträfling", Korrespondenz (1., A-E)
"	358	F7 und F8 (1.; F8; Allgemeines, Schriftwechsel, u.a. zu Collande, FSK-Freigabe)
"	375	(F10, "Die Lüge", Schriftwechsel, 1.)
"	376	(F10, "Die Lüge", Schriftwechsel, 2.)
"	384	(F11, diverse Finanzierungs- und Produktionsunterlagen)
"	393	F12, "Melodie des Schicksals" (2., Zahlungsplan, Kalkulation, Personalverträge Rechte, Drehbuch, Schriftwechsel, Tagesberichte, Dispo, Ausfallversicherung, Atelierverträge)
"	394	F12 (u.a. Endabrechnung, Schriftwechsel)
"	403	F13, "Taxi-Kitty" (Schriftwechsel)
"	404	Film 13, "Taxi-Kitty" (1., Finanzierung, Hamburger Landesbank, Fifi, Niedersächsische Landesbank, Sicherung, Bürgschaften, Verleihgarantie, Verleihverträge, Ausland, Austausch, FSK)
"	409	F14 Dolomit-Forst-Styria-Film (Kooperation)
"	410	F14 - "Die Sünderin", Schriftwechsel (1., Tagesberichte)

lfd. Nr.	Aktentitel
JFU 413	F14, "Die Sünderin", (1. Verleihverträge, Sicherung, Bürgschaften, Ausland, Zahlungsplan)
" 415	F14 "Die Sünderin", (1. Schriftwechsel, u.a. Proteste)
" 416	F14 "Die Sünderin" (2., Schriftwechsel, u.a. Proteste; Allgemeines, Personal, Hausmitteilungen)
" 418	F14 "Die Sünderin", (Verleihabrechnungen) Inland und Ausland
" 445	F17 Schriftverkehr (2., L-Z)
" 447	F17 (1., Verleihverträge, Bürgschaften, Finanzierung, Verleih, Weltvertrieb, Verträge Rökk, Jacoby, Braun)
" 448	F17 (2., Kalkulation und Kostenstände, Produktionsunterlagen, Differenzen wegen Stoff mit Pontus)
" 462	F18, Forst, (Korrespondenz)
" 488	F19 (1., Bundesbürgschaft inkl. Devisenangelegenheiten, Landesbürgschaft, Finanzierung, Verleih, Weltvertrieb)
" 489	F19 (1., Finanzierung, Sicherung, Bürgschaft Bund, Verleihgarantie, Verleihverträge)
" 504	(Unterlagen für diverse Filmvorhaben, 2.: Expose zu "Happyend", zu "Fritz und Friederike", "Schriftwechsel zu "Alraune", Treatment "Die Mücke")
" 509	F20 "Königin der Arena" (Korrespondenz)
" 514	Notizen (Kulturfilm)
" 515	Kulturfilmabteilung (u.a. Schriftwechsel und Anstellungsverträge K 1,2,3; Schriftwechsel "Hahnöfersand")
" 535	Extrakte: Finanzierung, Verleih, allgemeine Finanzunterlagen (Mantelverträge etc.)
" 537	Verleih allgemein und Deutsche London Film (Schriftwechsel und verschiedene Auswertungsunterlagen)
" 540	Ausfallbürgschaften allgemein (Schriftwechsel, Antragsentwürfe etc.)
" 548	Filmfinanzierungs GmbH
" 587	Schorcht Schriftwechsel (1.)
" 588	Schorcht Schriftwechsel (2.)
" 595	Heinz Schulz (./ JFU; zur Finanzierung und Auswertung der ersten Filme)



<b>Hfd Nr.</b>	<b>Aktentitel</b>
B 102 22642	Sitzungen des interministeriellen Bürgerschaftsausschusses für die deutsche Filmproduktion 1950-1955 - Endfassungen der Kurzberichte
B 106 378	Filmimport aus dem östlichen Machtbereich
B 106 380-1	Filmförderung durch Bundesbürgschaften
B 106 380-2	" "

#### **9.3.4. Zitierte Akten aus dem Deutschen Filminstitut Frankfurt/M. (DIF)**

<b>Hfd. Nr.</b>	<b>Aktentitel</b>
A 12.2.	FSK Grundsätze 1949-1951

#### **9.3.5. Zitierte Akten aus dem Public Record Office London (PRO)**

<b>Hfd. Nr.</b>	<b>Aktentitel</b>
FO 946/69	CONTROL OFFICE: INFORMATION SERVICES FILMS POLICY
" 946/77	CONTROL OFFICE: INFORMATION SERVICES FILMS DG/ISC BUNDE
" 946/80	CONTROL OFFICE: INFORMATION SERVICES FILMS FILM SECTION HAMBURG GENERAL CORRESPONDENCE
" 1056/72	CONTROL COMMISSION FOR GERMANY: PUBLIC RELATIONS AND INFORMATION SERVICES CONTROL GROUP PR/ISC CONFERENCES ADV. HQ MINUTES OF BERLIN

Ifd. Nr.	Aktentitel
" 1056/114	CONTROL COMMISSION FOR GERMANY: PUBLIC RELATIONS AND INFORMATION SERVICES CONTROL GROUP FILMS-POLICY
" 1056/117	CONTROL COMMISSION FOR GERMANY: PUBLIC RELATIONS AND INFORMATION SERVICES CONTROL GROUP FILM-SECTION-CENSORSHIP
" 1056/118	CONTROL COMMISSION FOR GERMANY: PUBLIC RELATIONS AND INFORMATION SERVICES CONTROL GROUP FOREIGN-FILMS AMERICAN-FRENCH-RUSSIAN ETC.
" 1056/121	CONTROL COMMISSION FOR GERMANY: PUBLIC RELATIONS AND INFORMATION SERVICES CONTROL GROUP TRIPARTITE FILMBOARD INTERZONAL EXCHANGE OF FILMS
" 1056/266	CONTROL COMMISSION FOR GERMANY: PUBLIC RELATIONS AND INFORMATION SERVICES CONTROL GROUP FILM CENSORSHIP
" 1056/302	CONTROL COMMISSION FOR GERMANY: PUBLIC RELATIONS AND INFORMATION SERVICES CONTROL GROUP FILM SECTION MEETINGS MINUTES AND AGENDA