

Vorstudie über ein historisches Porträt von Dr. Alfred Bauer (1911–1986)

Einleitung

Am 30. Januar 2020 veröffentlichte die Journalistin Katja Nicodemus in der Wochenzeitung „Die Zeit“ einen Artikel über Dr. Alfred Bauer, Leiter der Berliner Internationalen Filmfestspiele von 1951 bis 1976. Darin beschrieb sie Bauers Tätigkeiten als Filmfunktionär des „Dritten Reichs“ und stützte sich auf Bauers Entnazifizierungsakte sowie auf seine Personalakte der Reichsfilmkammer (RFK). Nicodemus lässt in ihrem Artikel nur wenig Zweifel an der „hochrangigen Position [Bauers] in der NS-Filmbürokratie“.¹ Der Hobby-Filmhistoriker Ulrich Hähnel machte die Journalistin auf die Personie Bauer und dessen bisher nicht näher bekannte Rolle im „Dritten Reich“ aufmerksam. Dem Artikel folgten zahlreiche Medienveröffentlichungen, in denen weitere Fragen über die Person Alfred Bauer aufgeworfen wurden.² Die Geschäftsleitung der Internationalen Filmfestspiele Berlin entschied sich deshalb, die Vergabe des Alfred-Bauer-Preises im Jahr 2020 auszusetzen, und beauftragte das Institut für Zeitgeschichte München–Berlin (IfZ) mit der Erstellung einer Vorstudie für ein historisches Porträt über Dr. Alfred Bauer. Für die Studie wurde eine Bearbeitungszeit von zwei Monaten veranschlagt.

Auf den folgenden Seiten sind die Ergebnisse der Vorstudie zusammengefasst, die Bauers Aktivitäten während des „Dritten Reichs“ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit in den Blick nimmt. Während der Bearbeitungszeit wurden erste Tiefenbohrungen in deutschen und amerikanischen Archiven durchgeführt, um, erstens, einen

Überblick über das relevante Aktenmaterial zu erlangen und dieses stichprobenartig auszuwerten. Auf Basis der Recherchen wurde, zweitens, versucht, Bauers Tätigkeit in der NS-Filmbranche und während der unmittelbaren Nachkriegszeit einzuordnen und zu bewerten. Und drittens galt es, neue Forschungsperspektiven aufzuzeigen, die weitere Erkenntnisse über Dr. Alfred Bauer und das deutsche Filmwesen ermöglichen würden. Die Kritik an der Geschichtspolitik der Berlinale, wie sie teils in den Medien geäußert wurde, kommentiert die Studie nicht näher. Erschwert wurden die Recherchearbeiten durch die zeitweise Schließung und nur sehr eingeschränkte Wiedereröffnung der Archive aufgrund der Corona-Pandemie.

Die Vorstudie ist in fünf Abschnitte gegliedert: Das erste Kapitel widmet sich einer biografischen Skizze Dr. Alfred Bauers, der von 1942 bis 1945 in der Reichsfilmintendanz (RFI) tätig war und in der Bundesrepublik Deutschland für 25 Jahre die Berlinale leitete. Um Bauers Rolle während der NS-Zeit und seine Verschleierungsversuche in der Nachkriegszeit einordnen und bewerten zu können, reicht es jedoch nicht aus, seine biografischen Daten und seine berufliche Karriere isoliert zu betrachten. Stattdessen muss seine Laufbahn während und nach dem Krieg in einen breiteren soziokulturellen und politischen Kontext gestellt werden. Dabei sind insbesondere die Rolle des NS-Films und der deutschen Filmproduktion im „Dritten Reich“ sowie die Tätigkeit und die personelle Kontinuität der NS-Filmfunktionäre nach 1945 zu berücksichtigen. Um die Bedeutung und den wissenschaftlichen Ertrag eines solchen Vorgehens zu veranschaulichen, wird deshalb in einem zweiten Abschnitt dieser historische Rahmen umrissen. Davon ausgehend wird anschließend auf Basis der durchgeführten Archivrecherchen die Arbeit der RFI skizziert und versucht, viertens, Bauers Rolle in diesem Kontext zu verorten. Ausgehend von diesen ersten Einblicken werden abschließend drei Forschungsperspektiven aufgezeigt, die es gilt weiterzuerfolgen. Erst weitere Recherchen und eine breitere Untersuchungsperspektive werden es ermöglichen, nicht nur die Rolle und Bedeutung Alfred Bauers im „Dritten Reich“ und in der Nachkriegszeit abschließend zu bewerten, sondern auch einen bedeutenden Beitrag zur Geschichte der NS-Filmpolitik sowie der Wiederbelebung der deutschen Filmbranche in der jungen Bundesrepublik zu leisten.

Dr. Alfred Bauer – Eine biografische Skizze

Alfred Bauer wurde am 18. November 1911 in Würzburg als Sohn von Dr. Fritz Bauer und Frieda Bauer (geb. Dosch) geboren. Er studierte von 1930 bis 1935 an der Universität seines Heimatortes Rechtswissenschaften und schloss sich dem dortigen Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund (NSDStB) an. Am 5. November 1933 beantragte Bauer die Mitgliedschaft in der örtlichen Sturmabteilung (SA), die wegen seiner Übersiedlung nach Berlin am 30. Juni 1938 endete.³ Am 20. April 1937 wurde mit der Anordnung 18/37 des Reichsschatzmeisters der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) der Aufnahmestopp für die NSDAP für diejenigen Personen gelockert, die bereits einer der Partei angeschlossenen Unterorganisationen beigetreten waren. Somit stand auch einem NSDAP-Beitritt Bauers nichts mehr im Wege. Er beantragte die Aufnahme in die Partei am 9. Juni 1937 und erhielt am 15. November 1937 seinen Mitgliedsausweis mit der Nummer 4 401 355. Sein Eintrittsdatum wurde, wie dies in der Anordnung 18/37 festgelegt worden war, auf den 1. Mai 1937 zurückdatiert.⁴

Unmittelbar nach seinem Studienabschluss trat er am 1. Oktober 1935 dem Nationalsozialistischen Rechtswahrerbund bei, der Berufsorganisation der Juristen im „Dritten Reich“, und legte 1939 sein Assessor-Examen in Berlin ab. Noch während seiner Referendarzeit (von 1935 bis 1939) promovierte Bauer an der Universität Würzburg im Juli 1938 mit einer Arbeit über Filmrecht. Seine Studentenakte, die sich im Archiv der Universität Würzburg befindet, gibt weder Aufschluss über das Thema seiner Dissertation noch über seine Aktivitäten im NSDStB.⁵

Während seines Entnazifizierungsverfahrens behauptete Bauer, dass er in die NSDAP „überführt“ wurde und gezwungen war, der SA beizutreten, um sein Studium fortzusetzen.⁶ Aufgrund seiner persönlichen Abneigung sei er am 31. Juli 1943 wieder aus der Partei ausgetreten. Ein formeller Austritt, wie dies Bauer zunächst angab, erfolgte jedoch zu keinem Zeitpunkt. Bauer – womöglich aus materiellen Beweggründen – hörte lediglich auf, seine Mitgliedsgebühren zu zahlen. Selbst die von ihm vorgelegten Entlastungsdokumente lassen Zweifel an seinem Opfer-Narrativ aufkommen. So trat Bauer

erst nach Beginn des Wintersemesters von 1933/1934 der SA bei. Dies beweist, dass er nicht sofort exmatrikuliert worden wäre, wie er dies selbst kundtat.⁷ Ferner belegt sein NSDAP-Ausweis, dass er selbstständig die Mitgliedschaft in der Partei beantragte und somit von der Lockerung des Aufnahmestopps früh Gebrauch machte. So ist derzeit davon auszugehen, dass Bauer die Mitgliedschaften in der Partei und den ihr angeschlossenen Organisationen bewusst suchte.⁸ Die genauen Gründe für seinen Beitritt – von politisch-ideologischer Affinität bis hin zu beruflichem Opportunismus – lassen sich anhand der gesichteten Dokumente jedoch noch nicht abschließend klären.

In diesem Zusammenhang muss auf das in der heutigen Presse vielfach zitierte Persönlichkeitsgutachten über Alfred Bauer eingegangen werden.⁹ Am 11. Mai 1942 wandte sich das Propagandaamt Mainfranken an die Kreisleitung der NSDAP Würzburg und erbat eine Beurteilung über die politische Zuverlässigkeit des Parteigenossen Bauer, da dieser von der Flugabwehr in eine Propagandakompagnie versetzt werden sollte.¹⁰ Das Gutachten des Ortsgruppenleiters charakterisierte Bauer als einen bescheidenen, anspruchslosen Menschen und attestierte ihm ein sittliches und moralisch einwandfreies Verhalten. Bauer sei zudem „ein eifriger SA-Mann“ und habe die Versammlungen stets besucht – eine Behauptung, die von Bauer nach dem Zweiten Weltkrieg vehement bestritten wurde. „Seine politische Einstellung ist einwandfrei“, so schließt das Gutachten, „und [es] wird auch weiterhin von ihm sein voller Einsatz für Staat und Bewegung erwartet“.¹¹

Auch wenn über Bauers politisches Engagement bis zum Frühjahr 1942 derzeit nur bruchstückhaft Informationen vorliegen, so scheint dieses Gutachten doch mehr zu sein als ein bloßer Gefälligkeitsdienst oder Rechenschaftsbericht, um die eigene Nachwuchsarbeit der Ortsgruppe in einem guten Licht erscheinen zu lassen. Hierfür sprechen nicht nur Bauers Mitgliedschaften in der Partei und diversen NS-Organisationen, sondern auch, dass er einer Propagandakompagnie zugeteilt werden sollte. Für die Propagandatruppen kamen nur Kandidaten infrage, die politisch zuverlässig waren. Ihnen kam „bezüglich der Akzeptanz der Wehrmacht bei der Bevölkerung wie auch bei der Indoktrinierung von Wehrmacht und Nation gleichermaßen im Geiste der Naziideologie eine Schlüsselrolle zu“.¹² Gerade

nach den Verlusten der Wehrmacht in der Jahreswende von 1941 auf 1942 stieg der Bedarf an neuen Rekruten für die Propagandatruppen, um die psychologische Kriegführung zu professionalisieren. Nicht nur mussten die feindlichen Soldaten als „rassisch“ minderwertig diffamiert, sondern auch die Leistungen deutscher Soldaten hervorgehoben werden.¹³

Zum Zeitpunkt der Anfrage war Bauer nach Informationen der Kreisleitung als Referent an die Reichsfilmkammer in Berlin abgeordnet. Dies entsprach zwar nicht ganz den Tatsachen, illustriert aber, dass die Parteidienststellen über Bauers Wohnort informiert waren und er sich nicht deren Überwachung erfolgreich entzogen hatte, wie er dies in seinem Entnazifizierungsverfahren suggerierte.¹⁴ In Berlin war Bauer vielmehr bei der neu gegründeten Reichsfilmintendanz der Ufa-Film GmbH (UFI) erst als Sachbearbeiter und später als Referent angestellt, nachdem er am 23. März 1942 aufgrund gesundheitlicher Probleme aus der Wehrmacht (Flak) entlassen worden war.¹⁵ Er blieb bei der RFI bis zum 29. April 1945 beschäftigt und verdiente als Referent am Ende des Zweiten Weltkriegs 1500,00 RM – es war das zweithöchste Gehalt innerhalb der RFI.¹⁶

Dennoch war Bauer für die RFK kein Unbekannter. Während seiner Referendarzeit war er vom 1. Oktober 1938 bis zum 14. Oktober 1939 bei der RFK tätig.¹⁷ Um mögliche Missverständnisse auszuräumen, muss zunächst festgestellt werden, dass dies weder einer Anstellung bei der RFK noch einer Mitgliedschaft als Filmschaffender gleichkam.¹⁸ Bauer trat der RFK erst am 1. Oktober 1943 in der Funktion eines stellvertretenden Produktionsleiters bei. Ein erster Aufnahmeantrag in die RFK, der jedoch nicht bearbeitet worden war, datiert auf den September 1942. Seine Mitgliedschaft (Nummer 2395) wurde am 12. Dezember 1944 für ein weiteres Jahr verlängert.¹⁹

Unmittelbar nach Kriegsende suchte Dr. Alfred Bauer angesichts des Zusammenbruchs des „Dritten Reichs“ nach Wegen und Möglichkeiten, seine Karriere in der Filmbranche ungehindert fortzusetzen. Jedoch verhängten die Alliierten gegen Bauer wegen seiner NSDAP-Mitgliedschaft ein Berufsverbot, das erst nach einem zweijährigen Verfahren im Mai 1947 aufgehoben wurde. Die bisher gesichteten Unterlagen legen den Schluss nahe, dass etliche Aussagen über Bauers Aktivitäten in dieser Zeit, wie sie in der Sekundärliteratur

und den Zeitungsberichten zu finden sind, zumindest kritisch hinterfragt werden müssen. Bauer führte mehrere dieser Unklarheiten absichtlich herbei, indem er seine eigene Biografie beschönigte und den jeweiligen Gegebenheiten anpasste, um sein Berufsverbot und damit auch seine Verstrickung in das NS-Regime nachträglich zu verschleiern.²⁰

So behauptete er, dass ihn die britische Militärregierung nach Kriegsende als Sachverständigen in Filmfragen verpflichtet habe. Damit suggerierte er eine Anstellung bei den Alliierten und – zumindest indirekt –, dass er von den Besatzungsbehörden als „Entlasteter“ eingestuft worden sei.²¹ Die Realität sah anders aus: Nach Vermittlung von Wolfgang Harich und Wolff von Gordon verfasste Bauer für die Alliierten eine kurze Denkschrift über den deutschen Film im „Dritten Reich“ („Die diktatorische Bevormundung des deutschen Filmschaffens durch das Nazi-Regime“) und begann mit der Anfertigung eines „sehr umfangreichen Filmberichts für die englische Besatzungsbehörde“.²² In beiden Fällen erhielt Bauer kein Gehalt, konnte aber auf sein Wissen zurückgreifen, das er sich als Referent bei der RFI erworben hatte. Durch diese Arbeiten wollte er sich den Status eines Filmexperten erarbeiten und gleichzeitig die Entnazifizierungskommission von seiner selbstlosen Aufopferung zur Bewahrung des deutschen Films überzeugen. Nach dem Ende des Entnazifizierungsverfahrens wurde Bauer als Filmreferent für die Alliierten tätig und konnte seinen für den internen Dienstgebrauch vorgesehenen „Deutschen Spielfilm Almanach“ für die Jahre 1933 bis 1947 beenden. Erst drei Jahre später veröffentlichte er den ersten Band des Almanachs, der die Jahre 1929 bis 1950 umfasste.²³

Am 6. Juli 1950 legte Alfred Bauer dem Berliner Bürgermeister Ernst Reuter, den drei alliierten Stadtkommandanten sowie dem Verband der Berliner Filmwirtschaft eine Denkschrift über die Gründung eines Filminstituts in Berlin vor. Er beabsichtigte, die weitere Abwanderung der Filmwirtschaft aus Berlin zu verhindern und Berlins „alte Stellung als attraktive Filmmetropole“ wiederherzustellen. Hierzu schlug er auch die Etablierung eines alljährlich stattfindenden Filmfestivals vor, wobei er die Festspiele in Venedig und Locarno als Vorbild nannte.²⁴ Im November desselben Jahres beauftragten ihn die Alliierten unter Federführung des amerikanischen Filmoffiziers

Oskar Martay – er hatte bereits 1949 erste Ideen für ein Filmfestival geäußert – mit der Planung und Durchführung eines Filmfestivals in Berlin. Die erste Berlinale unter Bauers Leitung fand im Juni 1951 statt.²⁵

Der Film in der NS-Zeit

Medienwissenschaftler und Historiker befassten sich bislang vor allem mit einzelnen Darstellern, Regisseuren und Filmen der NS-Zeit, wobei insbesondere die großen Propagandafilme im Zentrum der teils populärwissenschaftlichen Untersuchungen standen.²⁶ Neuere Forschungsarbeiten setzen sich intensiver mit der Bedeutung des NS-Kinos für die Durchsetzung und Erhaltung des nationalsozialistischen Herrschafts- und Gesellschaftsprojekts auseinander. Neben Kultur- und Dokumentarfilmen sowie der Wochenschau waren insbesondere Unterhaltungsfilme zentrale Instrumente, um Sinn- und Ordnungsmuster wie zum Beispiel das nationalsozialistische Konzept der „Volksgemeinschaft“ zu propagieren. Sie legitimierten und stabilisierten nicht nur die NS-Herrschaft, sondern zeigten den Kinobesuchern auch Möglichkeiten auf, wie sich die deutsche Bevölkerung in die „Volksgemeinschaft“ integrieren und einbringen konnte. Albert Urmes (1910 bis 1985), Gaupropagandaleiter im besetzten Luxemburg, umschrieb die Bedeutung des Films für die Indoktrination der Bevölkerung folgendermaßen: „In seiner breiten Wirkung ist [...] der Film fast mit der Volksschule zu vergleichen, nur mit dem Unterschied, dass die Volksschule dem jungen Menschen [...] das elementare Wissen beibringt, das nicht stark an das Weltanschauliche und Erzieherische herangreift, während der Film dem erwachsenen und reifen Volk ununterbrochen seine nationale Einwirkung und Erziehung zuteilwerden lässt.“²⁷

Der Germanist Harro Segeberg argumentiert sogar, dass die NS-Filmbranche noch einen ganz anderen Zweck erfüllte: Erst im „laut- und bildlosen Schatten einer derart grell ausgeleuchteten Medien- und Kulturindustrie“, so Segeberg, konnte sich der Zweite Weltkrieg und vor allem die „praktizierte technisch-industrielle Massentötung des Holocaust“ vollziehen.²⁸

Wie in allen Bereichen des NS-Herrschaftssystems wurde auch die deutsche Filmlandschaft nicht ausschließlich „von oben“ gesteuert, also vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP). Vielmehr besaßen Kinobesucher und alle an der Filmproduktion beteiligten Personen Freiräume, in denen sie die Filmproduktion beeinflussen und damit auch das nationalsozialistische Volksgemeinschaftskonzept (mit)gestalten konnten. Führende NS-Funktionäre wie Fritz Hippler (1909 bis 2002), der erste Leiter der RFI, waren sich dieser Einflussmöglichkeit und der wichtigen Funktion des NS-Films vollkommen bewusst.²⁹

Umso erstaunlicher ist es, dass sich die historische Forschung bislang nur unzureichend mit den Kinobesuchern sowie den eigentlichen Machern des NS-Films – also den Filmproduzenten sowie den Beamten und Filmfunktionären im RMVP und in anderen Institutionen – und deren Wirken in der Nachkriegszeit auseinandergesetzt hat.³⁰ Die grundlegenden Studien zur Organisations- und Institutionengeschichte des NS-Films stammen überwiegend aus den 1970er-Jahren und konzentrieren sich auf eine Darlegung und Auflistung der Gesetze, Dekrete und strukturellen Veränderungen.³¹ Während sie vielfach eine wirtschaftshistorische Perspektive einnehmen, lassen sie eine Einbettung all dieser Gleichschaltungs- und Wandlungsprozesse sowohl in die NS-Gesellschaftspolitik als auch in die Rassen- und Kriegspolitik des „Dritten Reichs“ oftmals vermissen. Ebenso gibt es bis heute nur wenige biografische Studien über NS-Filmfunktionäre, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen – prosopografische Arbeiten fehlen gänzlich.

Diese Forschungslücken mögen erklären, weshalb bis heute die Rolle Alfred Bauers und die Bedeutung der Reichsfilmintendanz innerhalb der NS-Filmindustrie und der NS-Gesellschaftspolitik nicht eingehend untersucht wurden. Ein weiterer Grund für dieses Desinteresse mag darin liegen, dass jenseits der Harlans und Riefenstahls zahlreiche Filmschaffende der NS-Zeit – Funktionäre wie Künstler – nach dem Krieg erfolgreich das Narrativ einer apolitischen Tätigkeit verbreiteten und sich dadurch von jeglicher Schuld an den Verbrechen des NS-Regimes freisprachen.

Die wichtigsten Entwicklungen des deutschen Filmwesens während des „Dritten Reichs“ lassen sich wie folgt skizzieren:

Das NS-Regime weitete von Beginn an seine Kontrolle über das deutsche Filmwesen sukzessive aus, um das enorme Propagandapotenzial des Mediums auszunutzen. Innerhalb des RMVP schuf Goebbels die Abteilung Film, deren Mitarbeiter die Produktionsfirmen in der Planung und Verwaltung anleiten sollten. Das Reichslichtspielgesetz (16. Februar 1934) erweiterte maßgeblich die Einflussmöglichkeiten der staatlichen Organe: Die Zensurmaßnahmen wurden verschärft und perfektioniert, die Vergabe von Filmprädikaten neu geregelt und der Filmprüfstelle unterstellt, finanzielle Anreize für systemkonforme Filme geschaffen und der Posten des Reichsfilm dramaturgen (innerhalb der Abteilung Film) eingerichtet, der für die Vorzensur zuständig war.³²

Am 12. Juli 1933 wurde die Reichsfilmkammer ins Leben gerufen, deren Aufgabe es war, alle ihre Mitglieder – gegliedert in zwölf Berufsgruppen – in wirtschaftlicher, rechtlicher und sozialer Sicht zu betreuen.³³ Letztlich war die RFK vor allem ein Instrument der Gleichschaltung der Filmbranche und eine Kontrollinstanz. Jeder, der weiterhin in der Filmindustrie tätig sein wollte, musste Mitglied in der RFK sein. Am 22. September 1933 wurde die RFK als eine von sieben Kammern in die neu geschaffene Reichskulturkammer (RKK) eingegliedert, der Goebbels als Präsident vorstand. Seit 1935 fungierte Hans Hinkel (1901 bis 1960) als Geschäftsführer der RKK und leitete zugleich die Abteilung Kulturpersonalien. Diese Abteilung war dafür zuständig, die personelle und politische Eignung aller Kulturschaffenden zu beurteilen sowie Juden im Kulturbetrieb zahlenmäßig zu erfassen und auszuschließen.³⁴

Zu Beginn blockierte das Reichsfinanzministerium aufgrund wirtschaftlicher Erwägungen eine staatliche Übernahme der Filmproduktionsfirmen, da es einen Exportrückgang deutscher Filme befürchtete.³⁵ Als Mitte der 1930er-Jahre die Produktionskosten weiter anstiegen und die Exporteinnahmen rapide sanken, sah sich die deutsche Filmindustrie enormen finanziellen Problemen gegenüber. Goebbels nutzte die Gunst der Stunde und beauftragte Max Winkler (1875 bis 1961) – bis 1933 Reichstreuhandler für die abgetretenen deutschen Gebiete –, mithilfe der neu gegründeten Cautio Treuhandgesellschaft die Mehrheitsanteile an den deutschen Produktions- und Verleihfirmen sowie Kinos zu erwerben. Die Cautio

Treuhand war eine staatliche Scheinfirma, die unter der Kontrolle des RMVP stand. Auf diesem Wege gelang es Winkler, der seit 1937 Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft war, die großen deutschen Produktionsfirmen bis zum Jahr 1939 aufzukaufen und sie in staatsmittelbare Firmen zu überführen. Diese Vorgänge waren aber weniger eine revolutionäre Umwälzung der deutschen Filmindustrie als vielmehr in erster Linie eine wirtschaftliche Rationalisierung der Filmbranche.³⁶

Der Zweite Weltkrieg stellte die deutsche Filmproduktion vor neue Herausforderungen. Zum einen mussten angesichts der territorialen Ausdehnung immer mehr Kinobesucher mit Filmen versorgt werden, wollte man das Ziel des NS-Regimes erreichen, den europäischen Filmmarkt gänzlich zu dominieren. Zum anderen sollte die Moral der Heimatfront durch eine gezielte Propaganda gestärkt werden. Diese Herausforderungen wurden zum Anlass genommen, den Prozess der Gleichschaltung und Nationalisierung des deutschen Films endlich abzuschließen, um dadurch eine quantitative und (im Sinne der NS-Doktrin) qualitative Produktionssteigerung zu erreichen.³⁷ Nur wenige Tage vor Beginn des Angriffs auf die Sowjetunion schrieb Goebbels, dass er demnächst eine Holdinggesellschaft für den gesamten deutschen Film gründen werde. „Die Privatproduzenten werden abgeschafft“, so Goebbels. „Der Film muss ausschließlich in Händen des Staates liegen.“³⁸ Goebbels rief zu einer Leistungs- und Effizienzsteigerung auf und wollte die Reibungsverluste in der Filmproduktion eliminieren. Erneut war es Max Winkler, der die Wünsche von Goebbels in die Tat umsetzte.

Am 10. Januar 1942 wurde die Ufa-Film GmbH als Holdinggesellschaft gegründet, wobei Winklers Cautio Treuhand als alleinige Gesellschafterin auftrat. Letztere übertrug alle ihre Anteile an Film-, Verleih- und Vertriebsfirmen an die UFI. Der Ufa-Film GmbH unterstanden am Ende acht Filmproduktionsfirmen (Ufa-Filmkunst GmbH, Tobis-Filmkunst GmbH, Terra-Filmkunst GmbH, Bavaria Filmkunst GmbH, Wien-Film GmbH, Prag-Film GmbH, Berlin-Film GmbH und die Deutsche Zeichenfilm GmbH), die von jeglichen Nebentätigkeiten, einschließlich Filmvertrieb und Filmtechnik, entbunden wurden. Um diese Aufgabengebiete kümmerte sich nun die der UFI angegliederte Universum-Film AG, der unter anderem die

Deutsche Filmtheater GmbH (gegründet am 14. November 1941) und die Deutsche Filmvertriebs GmbH angeschlossen waren.³⁹

Damit fungierte die UFI als neue Spitze für alle Filmgesellschaften des Deutschen Reiches und repräsentierte die „organisatorische Perfektionierung des NS-Filmmonopols“.⁴⁰ Sie koordinierte alle künstlerischen, wirtschaftlichen und technischen Belange. Im Rahmen der Geschäftsführung der UFI, der zu unterschiedlichen Zeiten Friedrich Merten, Bruno Pfennig und Leopold Gutterer angehörten, wurde am 29. Februar 1942 die Reichsfilmintendanz eingerichtet.⁴¹ Was waren nun die genauen Aufgaben der RFI? Welche Stellung hatte sie gegenüber den anderen Institutionen, die auf dem Gebiet des deutschen Films tätig waren? Und welche Personen arbeiteten neben Alfred Bauer in der RFI?

Die Reichsfilmintendanz

Personal und Stellung der Reichsfilmintendanz

Der erste Leiter der RFI, Ministerialdirektor Dr. Fritz Hippler, stand gleichzeitig der Abteilung Film im RMVP vor (seit August beziehungsweise September 1939) und unterstand damit direkt Joseph Goebbels. Hippler, der Regisseur des antisemitischen Hetzfilms „Der Ewige Jude“ (1940), war zuvor verantwortlich für die Wochenschauzentrale im RMVP. Als Reichsfilmintendant war er zugleich Mitglied der Geschäftsführung der Holdinggesellschaft UFI.⁴² Die zahlreichen Positionen, die Hippler in seiner Person vereinigte, weisen auf zwei zentrale Charakteristika des deutschen Filmwesens nach 1942 hin:

Erstens finden sich im Bereich des deutschen Films die für das NS-Herrschaftssystem so typischen polykratischen Strukturen wieder, die durch eine Vielzahl sowohl konkurrierender als auch kooperierender staatlicher und parteilicher (zum Beispiel NSDAP-Filmstellen) Institutionen geprägt waren. Jedoch existierte eine institutionelle Trennung von Filmpolitik, Filmkunst und Filmwirtschaft, wie dies viele Künstler und auch Alfred Bauer nach dem Krieg immer wieder hervorhoben, streng genommen nur auf dem Blatt. Denn durch persönliche Netzwerke oder – so bei Hippler und vielen

anderen Persönlichkeiten des deutschen Filmwesens – die Vereinigung verschiedener Leitungsfunktionen auf eine Person wurden die polykratischen Strukturen überbrückt.⁴³

Zweitens verdeutlichen Hipplers zahlreiche Funktionen, dass, wie in anderen Bereichen des nationalsozialistischen Herrschaftsystems, auch die Personalhierarchie im deutschen Filmwesen dem „Führerprinzip“ angepasst wurde. Hippler kontrollierte nicht nur den politischen (Abteilung Film) und den künstlerischen Bereich (RFI), sondern konnte als Mitglied der Geschäftsführung der UFI auch bei wirtschaftlichen Fragen mitreden. Zunächst funktionierte die Zusammenarbeit mit Max Winkler relativ reibungslos, da sich beide Funktionäre auf ihre Kompetenzbereiche konzentrierten. Dabei unterstanden die Produktionschefs der Filmfirmen direkt dem RFI. Winkler hingegen waren die Firmenchefs unterstellt, die sich um alle organisatorischen und wirtschaftlichen Belange kümmerten.

In der RFI waren etwa 20 Mitarbeiter beschäftigt. Darunter befand sich der Chefdramaturg der RFI, der in erster Linie für die Kontrolle und Vorzensur der Filmproduktionen zuständig war. Damit konkurrierte er eigentlich mit dem Reichsfilm dramaturgen in der Abteilung Film des RMVP. Wie im Fall Hippler kam es aber auch in diesem Bereich zu einer Personalunion, um Kompetenzgerangel und Reibungsverluste zu vermeiden und das politische mit dem künstlerischen Gebiet enger zu verzahnen: Der seit 1939 als Reichsfilm dramaturg tätige Carl-Dieter von Reichmeister wurde zum ersten Chefdramaturgen ernannt. Seine Nachfolge auf beiden Posten übernahm im April 1943 Kurt Frowein.⁴⁴

Die zwei Referenten Dr. Walter Müller-Goerne und Dr. Alfred Bauer waren dem Reichsfilmintendanten direkt unterstellt. Während der Reichsfilmintendant vor allem die Richtlinien vorgab und in direktem Austausch mit Goebbels stand, waren die beiden Referenten für die eigentliche Bearbeitung der Geschäftsgänge zuständig. In ihrer Arbeit wurden sie von drei (Müller-Goerne) beziehungsweise zwei (Bauer) Sekretärinnen unterstützt.⁴⁵

Im Frühjahr 1943 entließ Goebbels Hippler sowohl als Leiter der Abteilung Film als auch als Reichsfilmintendant. Da sich Goebbels aber zunächst nicht für einen Nachfolger entscheiden konnte, kümmerten sich der von Goebbels sehr geschätzte Chefdramaturg

Frowein und vor allem die beiden Referenten Müller-Goerne und Bauer um die laufenden Geschäfte der RFI. Alfred Bauers neue Verantwortung zeigte sich unter anderem darin, dass sich sein Gehalt aufgrund des „neuen und erweiterten Aufgabenbereichs“⁴⁶ am 1. Oktober 1943 auf 1200,00 RM erhöhte.

Seit der Gründung der UFI kam es immer wieder zu Richtungsstreitigkeiten zwischen Winkler, der mehr an einer ökonomischen Rentabilität der Filmindustrie interessiert war, und Vertretern des RMVP, die insbesondere der politischen Erziehung durch den Film den Vorzug einräumten.⁴⁷ Zu Goebbels' Missfallen nutzte Winkler die Abwesenheit des Reichsfilmintendanten dazu, künstlerisch-ideologische Gesichtspunkte bei der deutschen Filmproduktion wirtschaftlichen Überlegungen unterzuordnen. Im März 1944 entschloss sich Goebbels, einen neuen Reichsfilmintendanten als Gegengewicht zu „Winkler und seinen Hintermännern“ zu ernennen und die deutsche Filmindustrie zu reformieren, die einer „nationalsozialistischen Überholung“ bedürfe. Auch hatte er bereits den geeigneten Kandidaten für diese Aufgabe im Blick: SS-Gruppenführer Hans Hinkel, ein Mann von „Energie“ und „Durchschlagskraft“, den er zu Winklers Leidwesen mit „großen Vollmachten“ ausstattete.⁴⁸

Am 1. Mai 1944 übernahm Hans Hinkel die Leitung der RFI und – wie sein Vorgänger – auch die Leitung der Abteilung Film im RMVP.⁴⁹ Bauer und Müller-Goerne, der gegen Kriegsende auch als Hinkels Stellvertreter geführt wurde, setzten ihre Arbeit als Referenten fort.⁵⁰ Hinkel baute unverzüglich und ohne Rücksicht auf mögliche Konflikte mit Winkler die Machtposition der RFI weiter aus. Er zentralisierte die Dienststelle der RFI, deren Büros zuvor auf mehrere Gebäude verteilt waren, in der Schlüterstraße 45 in Berlin-Charlottenburg und erreichte im November 1944 die Herauslösung der RFI aus der Geschäftsführung der UFI.⁵¹ Mit dieser Neuregelung wurde die RFI eine selbstständige Dienststelle unter Aufsicht des Ministeriums, und die Filmkunst erhielt erstmals auch institutionell den gleichen Stellenwert wie die Bereiche Filmpolitik und Filmwirtschaft.⁵²

Während Winkler und mit ihm die Firmenchefs durch diese Strukturänderung allmählich an Einfluss einbüßten, griff Hinkel in seinem Monopolstreben immer stärker auch in wirtschaftliche Fragen ein. So sprach er im Auftrag von Goebbels den Produktionschefs,

die der RFI direkt untergeordnet waren, die alleinige Verantwortung für die Geschäfte der Filmfirmen zu. Darüber hinaus mussten die Produktionsfirmen als Teil des Genehmigungsprozesses für neue Projekte Vorkalkulationen an die RFI schicken. Das ermöglichte der RFI, in Fragen der Finanzierung von Filmproduktionen einzugreifen.⁵³ Auch die RFK verlor gegenüber der RFI zunehmend an Einfluss. Selbst Aufnahmeanträge für die RFK liefen nun teilweise direkt über die RFI und wurden nur mit Zustimmung Hinkels genehmigt. Als Folge verkam die RFK zu einer reinen Verwaltungseinheit.⁵⁴

Faktisch war die RFI über den gesamten Zeitraum ihres Bestehens und vor allem unter der Leitung Hinkels eine, wenn nicht gar die zentrale Institution zur Steuerung der deutschen Filmproduktion im „Dritten Reich“. Dank der gleichzeitigen Kontrolle der Abteilung Film im RMVP und des dadurch sichergestellten direkten Zugangs zu Goebbels konnten sich der Reichsfilmintendant und seine Mitarbeiter erfolgreich gegen Konkurrenten wie Max Winkler behaupten und die Filmproduktion – und damit eines der zentralen Werkzeuge zur Legitimierung des NS-Herrschafts- und Gesellschaftsprojekts – maßgeblich prägen. Wie sie ihre Sonderstellung interpretierten und benutzten, lässt sich ansatzweise bereits aus einigen der gesichteten Akten des Bundesarchivs Berlin, des Landesarchivs Berlin und der National Archives in Washington rekonstruieren. Im Folgenden soll auf Grundlage dieser Dokumente ein erster Einblick in verschiedene Tätigkeitsfelder der RFI gegeben werden.

Aufgabenbereiche der RFI

Die Aufgabe der RFI und ihres Leiters definierte der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels in seinem Erlass zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens vom 28. Februar 1942: „Dem Reichsfilmintendanten obliegt die allgemeine Produktionsplanung, die Ausrichtung der künstlerischen und geistigen Gesamthaltung der Produktion und endlich die Überwachung des künstlerischen Personaleinsatzes sowie die Nachwuchserziehung.“⁵⁵

Nach den Umstrukturierungsmaßnahmen im November 1944 wurde dies auf folgenden Nenner gebracht: „Die Wahrung der Belange

der Filmkunst“, so hieß es in einem Bericht des Rechtsanwalts Dr. Günther Dahlgrün, „ist Aufgabe und ausschließliche Zuständigkeit des Herrn RFI.“⁵⁶

Innerhalb der RFI bestand kein Zweifel über die zentrale Rolle der deutschen Filmkunst für das nationalsozialistische Gesellschafts- und Herrschaftsprojekt. In seinen „Betrachtungen zum Filmschaffen“, die 1943 mit einem Geleitwort von Emil Jannings erschienen, betonte Reichsfilmintendant Fritz Hippler, dass „Totale Kriege“ nur gewonnen werden könnten, wenn die Völker in ihrer Gesamtheit kämpfen würden. Alle Äußerungen des Volkslebens und somit auch die Filmkunst und Filmproduktion seien als Waffen im Krieg anzusehen und so zu behandeln.⁵⁷ Nur der Film, so führte Hippler weiter aus, erreiche die „Volksmassen“ und sei deshalb „massenpsychologisch und propagandistisch von besonders eindringlicher und nachhaltiger Wirkung“.⁵⁸ Deshalb sei eine „systematische Stoffplanung im Rahmen der Produktion“⁵⁹ unerlässlich und letztlich für eine erfolgreiche Kriegsführung entscheidend.

Auch Hipplers Nachfolger als Reichsfilmintendant, Hans Hinkel, und die Referenten Walter Müller-Goerne und Alfred Bauer betonten in ihren Rundschreiben, Briefen, Bewertungen und Stellungnahmen immer wieder die „kriegswichtige“ Bedeutung der Filmkunst und -produktion und betrachteten sich und ihre Arbeit als „Teil der geistigen Kriegsführung“.⁶⁰ Hipplers „Betrachtungen“ und die überlieferten Rundschreiben legen somit nahe, dass sich die Filmfunktionäre der RFI ihrer besonderen Verantwortung bewusst waren und die „künstlerische Ausrichtung“ der Filmproduktion niemals als unpolitisch einstufen.⁶¹ Wie sich dies in der Praxis niederschlug, soll anhand von fünf Bereichen – Kontrolle der deutschen und europäischen Filmproduktion; Besetzungs- und Personalfragen; Arbeitseinsatz und Zwangsarbeit; Filmvertrieb und -verbote; Filmproduktion und „Totaler Krieg“ – exemplarisch gezeigt werden.

a) Kontrolle der deutschen und europäischen Filmproduktion

Eine Hauptaufgabe der RFI war die Steuerung und Steigerung der deutschen Filmproduktion. Wie Hippler in seinen „Betrachtungen“ schrieb, sollten die Filme die mannigfaltige Kultur Deutschlands widerspiegeln und dadurch Identifikationsmöglichkeiten für

die „Volksgemeinschaft“ liefern.⁶² Der RFI oblag die Entscheidungshoheit, wann welche Filme wie gedreht wurden, und sie war einzig Goebbels Rechenschaft schuldig, der zu jedem Zeitpunkt in den Produktionsprozess eingreifen konnte.⁶³

Bevor ein Filmprojekt begonnen werden konnte, musste die Filmfirma rechtzeitig das Einverständnis der RFI für ihr Programm und die geplanten Filmprojekte einholen. Erst wenn diese Zustimmung vorlag, reichte die Firma bei der RFI eine zwei- bis dreiseitige Zusammenfassung ein, gefolgt vom vollständigen Drehbuch inklusive einer Vorschlagsliste für alle an der Produktion beteiligten Personen (Schauspieler, Maskenbildner, Kameramänner etc.). Innerhalb weniger Tage musste die RFI Stellung beziehen, und nur bei einer positiven Beurteilung konnte ein Projekt in Angriff genommen werden. Während der Chef dramaturg in der RFI die Drehbücher sichtete, prüften die Referenten die Produktionsprogramme und Personallisten der Firmen und stimmten diese aufeinander ab. Beides wurde nach eingehender Prüfung über den Reichsfilmintendanten an Goebbels weitergegeben.⁶⁴ Auch während des laufenden Produktionsprozesses – vom ersten Drehtag bis zum letzten Schnitt – konnte die RFI Änderungen sowohl am Drehbuch wie auch bei den Besetzungen einfordern und verlangen, dass Szenen teils oder ganz neu gedreht wurden.⁶⁵

Dieses aufwendige Verfahren verzögerte die gesamte Filmproduktion und gefährdete damit das Ziel, mehr Filme auf den deutschen und europäischen Markt zu bringen. Nachdem sich Produktionschefs wie Wolfgang Liebeneiner (Ufa-Filmkunst GmbH) bei Goebbels persönlich über das langwierige Zensurverfahren beschwert hatten, verfügte Goebbels im Sommer 1943 ein vereinfachtes Prozedere. Künftig musste vor Produktionsbeginn nur noch eine kurze Inhaltsangabe des geplanten Films inklusive der Besetzungslisten von der RFI abgesehen werden. Nach wie vor konnte die RFI aber während des Produktionsverlaufs Änderungen einfordern.⁶⁶

Die Tatsache, dass die Anzahl zensierter und verbotener Filme seit der Gründung der RFI sank, war keiner moderateren Filmzensur geschuldet. Vielmehr war es aus ökonomischen Gründen nicht ratsam, einen Film aus dem Verkehr zu ziehen, der zuvor das aufwendige und strenge Genehmigungsverfahren der RFI durchlaufen hatte. Als Folge verlor aber auch die Filmprüfstelle, bisher die

zentrale Zensurstelle des NS-Regimes, gegenüber der RFI an Einfluss. So konnte die RFI ihre Dominanz in der deutschen Filmproduktion weiter ausbauen.⁶⁷

Ein weiterer Grund, weshalb Goebbels eine Beschleunigung des Genehmigungsverfahrens anordnete, war die territoriale Expansion des „Dritten Reichs“. Damit war der Anspruch verbunden, den gesamten europäischen Filmmarkt aus politisch-ideologischen sowie wirtschaftlichen Gründen zu bedienen. Der Germanist Segeberg brachte die enge Verknüpfung zwischen kriegerischer Expansion und Verbreitung des deutschen Films folgendermaßen auf den Punkt: „[Mit dem Krieg] greift nicht einfach ein Weltreich, sondern mit diesem Weltreich zugleich eine Weltkultur nach der Weltmacht, und sie kann dies deshalb tun, weil sie, wie der Film Wunschkonzert in mehreren Episoden dann auch vorführt, mit ihrem alle Klassen in allen Räumen zusammen-schmelzenden Rundfunk-Wunschkonzert so etwas wie eine rassistisch homogene Medien-Weltkultur bereitstellt.“⁶⁸

Die von der RFI forcierte und kontrollierte Produktionssteigerung war aber nicht das einzige Mittel, dessen sie sich bediente. Den gesichteten Akten nach zu urteilen, förderte und koordinierte die RFI auch Projekte, die zusammen mit anderen Ländern wie Italien durchgeführt werden sollten, und versuchte, anglo-amerikanische Filme vom europäischen Filmmarkt auszuschließen. Auch torpedierte sie Gemeinschaftsproduktionen zwischen befreundeten Regierungen wie zum Beispiel zwischen Franco-Spanien und Vichy-Frankreich.⁶⁹

Nach Hinkels Übernahme intervenierte die RFI zudem viel stärker in die allgemeine Ausrichtung der Produktionsprogramme der Firmen. So versagte Hinkel „den Regisseuren im Interesse der Produktionssteigerung in Zukunft [...] ein unumschränktes Recht der Stoffwahl“.⁷⁰ Ferner wurden die Produktionschefs angewiesen, dass „während des Krieges das Programm [...] überwiegend aus Filmen unterhaltenden Inhalts“⁷¹ bestehen sollte. Die RFI nutzte offenbar ihre Stellung innerhalb des deutschen Filmwesens nicht nur dazu, die Produktionen zu steigern und aufeinander abzustimmen, um Reibungsverluste zu vermeiden, sondern auch, um das Genre der zu drehenden Filme vorzugeben. Welche Filme und Genres die Mitarbeiter der RFI für angemessen hielten, um ihre eigene Verantwortung innerhalb des NS-Systems zu erfüllen, ließe sich erst durch

eine umfassende Auswertung der RFI-Stellungnahmen zu einzelnen Projekten eruieren.

Es lässt sich aber bereits jetzt erkennen, dass die RFI nicht willkürlich oder blind agierte. Vielmehr stützte sie ihre Vorgaben auf Prädikatsvergaben sowie Statistiken und Bestandsaufnahmen über Zuschauerzahlen, die ihr die Deutsche Filmvertriebs GmbH vorlegte. Auch überprüfte die RFI wie im Fall der Filme „Träumerei“ (Harald Braun, 1944) und „Philharmoniker“ (Paul Verhoeven, 1944) Beschwerden und negative Reaktionen der Besucher und der Gauleitung.⁷² Die Auswertung dieser Berichte seitens der RFI und die Bedeutung, die diesen beigemessen wurde, zeigt wiederum den Einfluss, den das Filmpublikum zumindest indirekt auf die Ausrichtung der NS-Filmproduktion besaß.⁷³

b) Besetzungs- und Personalfragen

Während jeder Filmschaffende in der RFK registriert sein musste, um seine Arbeit verrichten zu dürfen, entschied letztlich die RFI anhand künstlerischer, politisch-ideologischer und „rassischer“ Kriterien, wer wann bei welchem Projekt zum Einsatz kam. Gerade die Auswahl der Schauspieler war für Reichsfilmintendant Hippler von zentraler Bedeutung. Denn sie würden eine „typenbildende Kraft“⁷⁴ auf künftige Generationen von Männern und Frauen ausüben und könnten dadurch Familien- und Gesellschaftsbilder formen.

Um die Auswahl der Mitwirkenden an Filmprojekten zu rationalisieren und Reibungs- und Zeitverluste zu vermeiden, wurden sogenannte Hausgemeinschaften gebildet, die von der RFI überwacht und bei Bedarf angepasst wurden. Bei den Hausgemeinschaften handelte es sich um Gruppen von Filmschaffenden, die nach Berufsgruppen gegliedert und den einzelnen Produktionsfirmen zugeordnet waren. In Abstimmung mit der RFI besaßen die Firmen ein Erstverfügungsrecht über die Mitglieder ihrer Hausgemeinschaft.⁷⁵

Die RFI entschied auch über die Freistellung oder die temporäre Unabkömmlichstellung (UK-Stellung) der Filmschaffenden vom Einsatz in der Rüstungsindustrie, in der Wehrmacht und – gegen Kriegsende – im Volkssturm. Stellte die RFI einen Filmschaffenden vom Wehrdienst oder dem Einsatz in der Rüstungsindustrie frei, so wurde die Person auf ihre „kriegswichtige Arbeitsverpflichtung“ beim Film

hingewiesen und eingeschworen: „Wie Ihnen vom Herrn Präsidenten der RKK bereits mitgeteilt, wurden Sie durch seinen Entscheid für die Betätigung im Filmbereich vom üblichen Arbeitseinsatz freigestellt. [...] Indem ich Sie nachdrücklich auf die grundsätzlichen Veröffentlichungen des Reichsbevollmächtigten für den totalen Kriegseinsatz, unseres Reichsministers Dr. Goebbels verweise, hoffe ich, dass Sie sich der großen Aufgabe bewusst sind, im Interesse des Ansehens der deutschen Künstlerschaft vorbildlich Ihre Pflicht gegenüber Führer, Reich und Volk zu erfüllen.“⁷⁶

Wiederholt kam es bei der Frage der Freistellungen und UK-Stellungen zu Streitigkeiten zwischen den Filmstudios und verschiedenen NS-Behörden (Wehrmacht, Polizei, Staatsministerium für Böhmen und Mähren, Gauleiter etc.), die Filmschaffende für die Rüstungsindustrie oder den Wehrdienst zwangsverpflichten oder bereits freigestellte Personen wieder einziehen wollten. Die Produktionsfirmen unterrichteten daraufhin die RFI und wiesen darauf hin, dass der Arbeitseinzug der Beschäftigten zu einem Zusammenbruch der gesamten Filmproduktion führen würde. Die RFI intervenierte – nach den gesichteten Dokumenten zu urteilen oft erfolgreich – und betonte gegenüber den NS-Behörden und der Wehrmacht, dass nur die RFI über eine „Auskämmung“⁷⁷ der Filmschaffenden entscheiden dürfe, wie die Überstellung der Beschäftigten im Film zur Rüstungsindustrie, Wehrmacht und zum Volkssturm euphemistisch genannt wurde.

Auch wenn seit der Ausrufung des „Totalen Kriegs“ im Februar 1943 keine neuen UK-Stellungen mehr ausgegeben und teils ausgemusterte Filmschaffende wieder in die Wehrmacht, die Waffen-SS oder den Volkssturm eingezogen wurden, beharrte die RFI auf ihrem Alleinvertretungsanspruch.⁷⁸ Um in dieser Situation einen Zusammenbruch der Filmwirtschaft zu verhindern, konnte die RFI zum einen auf Sonderlisten des RMVP sowie auf die Führerliste der „Gottbegnadeten“ zurückgreifen.⁷⁹ Zum anderen erreichte Hinkel mit Goebbels' Rückendeckung, dass auf Kosten anderer Branchen – also der Theater-, Literatur- und Musikbranche – der Bereich Film von tiefgreifenden „Auskämmungen“ verschont blieb. Zudem gibt es vereinzelte Indizien, dass für Filmschaffende nach wie vor Ausnahmen möglich waren. Diese ungleiche Behandlung kulturschaffender Berufe unterstreicht nicht nur die Bedeutung des Films innerhalb

des NS-Staats, sondern auch die besondere Machtposition der RFI innerhalb des NS-Kultursystems.⁸⁰

Weder die Filmschaffenden noch die Produktionsfirmen waren in diesem System passive Beobachter. Während Erstere durch Eingaben bei der RFI teils versuchten, Bekannte oder Familienangehörige vor einer „Auskämmung“ zu schützen, übermittelten Letztere der RFI stets ihre Einsatzlisten und meldeten umgehend, wenn sich Veränderungen ergaben.⁸¹ Diese Listen, die über aktuelle und zukünftige Projekte der Filmschaffenden Auskunft gaben, dienten der RFI als Grundlage für UK-Stellungen oder für die Überführung der Filmschaffenden in die Wehrmacht, in die Rüstungsindustrie oder den Volkssturm. Auch legten die Produktionsfirmen Namenslisten vor, auf denen alle „Ausgekämmten“ und alle Filmschaffenden erfasst waren, die derzeit ohne Beschäftigung waren. Wiederum oblag es der RFI zu entscheiden, ob letztere Personen vom Film freigestellt wurden oder in anderen „Hausgemeinschaften“ beziehungsweise Projekten Verwendung finden sollten und damit dem Arbeits- oder Wehrdienst entzogen waren.⁸²

Die RFI achtete darauf, dass es zu keinen Scheinanstellungen kam, also Filmschaffende ohne Grund vom Wehreinsatz oder der Arbeit in der Rüstungsindustrie freigestellt wurden. Die bereits gesichteten Akten zeigen, dass die RFI die Einsatzlisten der Produktionsfirmen – teils auch auf Nachfrage anderer NS-Behörden – eingehend und kritisch überprüften, um sich nicht dem Vorwurf auszusetzen, Filmschaffende illegal vom Arbeits- und Wehreinsatz zu entbinden. So wies die RFI die Filmfirmen darauf hin, dass ein Missbrauch von UK-Stellungen zu bekämpfen sei und falsche Tatsachen oder Angaben strafbar seien.⁸³ Auch wenn sich die Produktionsfirmen mitunter ein rigoroseres Vorgehen der RFI gegenüber anderen NS-Behörden wünschten oder zumindest mehr Klarheit darüber, wer letztlich über die Filmschaffenden verfügte, so konnte bislang in den gesichteten Dokumenten kein Fall gefunden werden, in dem es in Fragen von UK-Stellungen zu Meinungsverschiedenheiten zwischen den Produktionsfirmen und der RFI gekommen wäre. Umfassende Archivrecherchen wären nötig, um die genauen Kriterien und persönlichen Netzwerke herauszuarbeiten, die letztlich über eine Freistellung oder Nicht-Freistellung entschieden.

Die RFI ahndete zudem Vergehen der Filmschaffenden. So dokumentierte der Personalbeauftragte der RFI, Dr. Hilleke, deren Vergehen wie zum Beispiel den Schmuggel von Waren aus dem Ausland. Die in den Akten gefundenen Disziplinarmaßnahmen der RFI reichten von einfachen Bußgeldern über Empfehlungen, bestimmte Filmschaffende nicht mehr anzustellen, bis hin zum Ausschluss aus der RFK und damit aus der deutschen Filmbranche. Gerade der Eingriff der RFI in die RFK belegt erneut, welche Monopolstellung die RFI im Filmwesen einzunehmen gedachte.⁸⁴

Die RFI wurde auch tätig, wenn es zu Streitigkeiten zwischen Filmschaffenden kam, die Gestapo Personen aus diesem Kreis verhaftet hatte oder Gerüchte über ein mögliches „staatsfeindliches“ Verhalten eines Filmschaffenden oder über dessen jüdische Abstammung vorlagen. In diesen Fällen fungierte die RFI oftmals als Sammelstelle für Informationen und bemühte sich darum, den Sachverhalt aufzuklären. Etliche Filmschaffende, denen Kollegen ein „staatsfeindliches“ Benehmen unterstellt hatten, wandten sich auch selbst an die RFI und äußerten sich zu den Vorwürfen.⁸⁵ Ferner flankierte die RFI Strafmaßnahmen gegen „staatsfeindliche“ Personen, indem sie mittels Rundschreiben und Anschlägen deren Vergehen anprangerte und die verhängten Strafen legitimierte. Ein bekanntes Beispiel ist die Verhaftung des Regisseurs des Films „Titanic“, Herbert Selpin, im Sommer 1942. Nachdem er sich im Privaten regimekritisch geäußert hatte, wurde er von einem Freund denunziert und beging am 1. August 1942 offenbar Selbstmord in seiner Zelle. Die RFI ließ darauf verkünden, dass sich Selpin durch „niederträchtige Verleumdung und Beleidigungen [...] schwerstens gegen die Kriegsmoral vergangen“⁸⁶ und seine gerechte Strafe erhalten habe. Auch erschien die oberste Führungsregie (das heißt Hippler, Müller-Goerne und Bauer) am Set des Films „Titanic“, um sich von der reibungslosen Fortsetzung der Dreharbeiten zu überzeugen.⁸⁷

In den gesichteten Akten fanden sich noch zahlreiche weitere Hinweise, dass sich die RFI auch in andere Personalfragen einmischte. Hierzu zählten Krankmeldungen, Vertragsfragen und Neueinstellungen für die Produktionsfirmen sowie die Kontrolle und Ausbildung junger Filmschaffender.⁸⁸ Ferner schaltete sich die RFI auch bei Fragen von Gehältern und Zusatzzahlungen ein. Sie übermittelte in

Absprache mit den Produktionsfirmen diesbezügliche Änderungswünsche an den Sondertreuhänder für die kulturschaffenden Berufe, dem aus institutioneller Sicht die letzte Entscheidung oblag. Die RFI versuchte, den Handlungsspielraum des Treuhänders zu beschneiden, indem sie diesem eine neue Tarifordnung vorlegte.⁸⁹ Teilweise betreute und bezahlte eine eigene Zahlstelle der RFI auch direkt die Schauspieler, wie unter anderem der Fall Hans Albers zeigt, der für die Prag Film GmbH im Frühjahr 1945 tätig war.⁹⁰ Diese vermehrten Eingriffe in ganz unterschiedliche Personalfragen sind ein weiteres Indiz dafür, dass die RFI im Laufe ihres Bestehens ihren Einfluss auf Kosten der RFK ausbaute, und die RFK immer mehr zu einem bloßen Verwaltungsapparat herabgestuft wurde.

c) Arbeitseinsatz und Zwangsarbeit

Eines der Hauptanliegen der RFI war, die Anzahl der produzierten Filme maßgeblich zu erhöhen. Als Ziel wurden zunächst 110 Filme pro Jahr ausgegeben. Um dieses Soll – den gesichteten Dokumenten nach zu urteilen, wurde es niemals erreicht⁹¹ – zu erfüllen, wurden in den wöchentlichen Sitzungen der RFI mit den Produktions- und Firmenchefs nicht nur die Firmen öffentlich an den Pranger gestellt, die ihr Soll nicht erfüllten; sondern die RFI unterstützte und förderte auch die von Winkler betriebene Erhöhung der Arbeitszeit der Filmschaffenden sowie den Einsatz von Zwangs- und sogenannten Fremdarbeitern in der deutschen Filmproduktion. So wurde im September 1944 auf Grundlage der von Goebbels und der RFI für den totalen Kriegseinsatz vorgegebenen, neuen Richtlinien entschieden, die wöchentliche Arbeitszeit auf 60 Stunden zu erhöhen.⁹²

Anhand der gesichteten Dokumente lässt sich nachweisen, dass die führenden Mitarbeiter der RFI von der Zwangsarbeit in der Filmbranche Kenntnis hatten – ein Thema, das bislang in der Forschung noch kaum beachtet wurde.⁹³ Dabei handelte es sich zum einen um „Ostarbeiter“, die für Schwerstarbeiten in den Filmateliers herangezogen wurden. So informierte Winkler die Produktionschefs und die RFI im Oktober 1942 über das Eintreffen von „Ostarbeitern“ aus der Ukraine, nachdem keine französischen Kriegsgefangenen abgestellt werden konnten.⁹⁴ In den gesichteten Beständen der Reichsfilmintendanz im Bundesarchiv finden sich Listen mit Namen von

„Ostarbeitern“, die in Baracken mit Kapazitäten von über 600 Personen auf dem UFA-Gelände in Potsdam-Babelsberg untergebracht waren. Diese Listen weisen auch die Namen von über 100 Frauen und Kindern auf.⁹⁵

Zum anderen wurden auch Kriegsgefangene für Filmproduktionen verpflichtet, um den Kinobesuchern bestimmte „rassisch“-ethnische Stereotypen, Vorurteile und Ressentiments zu vermitteln. So kamen im Film „Germanin – Die Geschichte einer kolonialen Tat“ (1943), bei dem Max W. Kimmich Regie führte und Luis Trenker die Hauptrolle spielte, Kriegsgefangene zum Einsatz, die aus französischen Kolonien in Afrika stammten und im Stammlager III A in Luckenwalde inhaftiert waren.⁹⁶ Ein weiteres Beispiel ist der Film „Tiefland“, den Leni Riefenstahl zwischen 1940 und 1944 drehte und der erst zehn Jahre später in die deutschen Kinos kam. In Nachkriegsprozessen konnte bewiesen werden, dass Riefenstahl für diesen Film Sinti und Roma aus dem Lager Maxglan bei Salzburg zwangsrekrutierte.⁹⁷ Aufgrund der Weisungsbefugnis der RFI in Besetzungs- und Personalfragen muss davon ausgegangen werden, dass die RFI auch den Einsatz von Kriegsgefangenen vor Produktionsbeginn genehmigt hatte. Weitere Recherchen wären notwendig, um das auch empirisch zu belegen.

Bereits die gesichteten Akten legen nahe, dass die RFI und ihre Funktionäre die Zwangsarbeit in der Filmbranche ohne Widerspruch duldeten. Den propagandistischen Intentionen sowie dem Ziel, die Leistung der Produktionsfirmen zu steigern und den europäischen Filmmarkt zu dominieren, wurden moralische Bedenken untergeordnet. Aufgrund der heute noch lückenhaften Forschung zu diesem Thema können die Rolle und der direkte Einfluss der RFI und Alfred Bauers noch nicht abschließend bewertet werden. Weitere Aktenforschungen wären nötig, um in diesen Fragen mehr Klarheit zu erhalten. Dabei wäre zu prüfen, ob sich die RFI nach der Übernahme durch Hinkel auch in diesem Bereich mehr und mehr Einfluss verschaffte.

d) Filmvertrieb und -verbote

Die RFI überwachte den Vertrieb in- und ausländischer Filme. Bei dringendem Bedarf und vor allem mit einer überzeugenden Begründung konnten Institutionen wie zum Beispiel NSDAP-Ortsgruppen, die Wehrmacht und die SS bei der RFI die temporäre Freigabe

verbotener Filme erfragen oder weitere Filmkopien erbeten, sollte dies aus propagandistischen Gründen geboten sein.⁹⁸ Die RFI erteilte meistens Ausnahmegenehmigungen zu Lehr- und Propagandazwecken, oder um die „Feindpropaganda“ Hollywoods zu studieren. So erhielt SS-Obersturmbannführer Otto Skorzeny mehrere amerikanische Spielfilme, um den für ein Sonderunternehmen „ausgewählten Kampfdolmetschern Sprache, Auftreten und Leben der US-Amerikaner, insbesondere der Soldaten des USA-Heeres, zu zeigen“.⁹⁹

Somit oblag der RFI nicht nur die Vorzensur deutscher Filme, sondern sie kontrollierte auch die Einstufung und den möglichen Vertrieb ausländischer Film. Sie war bemüht, auch andere Länder in Europa diesbezüglich zu beeinflussen – schließlich sollte der deutsche Film den europäischen Filmmarkt dominieren. So wurden sozialkritische US-Spielfilme wie „Grapes of Wrath“ (1940) von John Ford und mit Henry Fonda geprüft, ob sie als „Feindpropaganda“ eingesetzt werden konnten. Letztlich wurde entschieden, dass der Film zwar die soziale Misere der USA anprangere, aber dennoch nicht für eine öffentliche Filmvorführung geeignet sei. Er wurde deshalb nur einem beschränkten Publikumskreis, in diesem Fall der Führungsriege der NSDAP, zugänglich gemacht.¹⁰⁰

Letztlich organisierte die RFI auch immer wieder Premierenveranstaltungen und Erstvorführungen für die NS-Führungsriege. Das Datum und/oder der Ort der Film Premiere wurden dabei gezielt ausgewählt, um eine größtmögliche Öffentlichkeitswirkung zu erreichen. Bei exklusiven Erstvorführungen versuchte die RFI stets, eine Balance zu finden zwischen einer sehr zeitnahen Vorstellung des Films nach Drehende einerseits und einer präsentablen Version des Films andererseits, in der bereits grobe Schnitzer oder verstörende Szenen entfernt worden waren.¹⁰¹

e) *Filmproduktion in Zeiten des „Totalen Kriegs“*

Als Joseph Goebbels im Februar 1943 im Berliner Sportpalast den „Totalen Krieg“ ausrief, hatte dies weitreichende Konsequenzen für die deutsche Filmbranche und die Arbeit der RFI. Das zeigte sich nicht nur in der bereits erwähnten Arbeitszeitverlängerung, sondern auch darin, dass die RFI vermehrt in das Privat- und Berufsleben der Filmschaffenden eingriff. Letztere hatten die RFI über jegliche

Aktivitäten – auch solche jenseits der unmittelbaren Filmproduktion – zu unterrichten und gegebenenfalls Erlaubnis einzuholen. Dies bezog sich auf berufliche Bereiche wie den Besuch von Premieren oder Tourneen, aber auch auf das Privatleben wie den Besuch kranker Familienmitglieder oder Reisegenehmigungen. Selbst „Gottbegnadete“, die sich aufgrund ihres Starstatus bislang einer gewissen Freiheit erfreuen konnten, waren betroffen. Alle Filmschaffenden hatten sich nun ausschließlich im Sinne der RFI der „kriegswichtigen“ Filmproduktion zu widmen.¹⁰²

Je länger der Krieg dauerte, umso mehr wirkten sich Zerstörungen und Rohstoffknappheit negativ auf die Filmproduktion und den Filmvertrieb aus. Die RFI sammelte Informationen über Ressourcenengpässe und Zerstörungen von Produktionsstätten und Lichtspielhäusern. Anschließend setzte sie ihren Einfluss und ihre Netzwerke ein, um den daraus resultierenden Schaden für die Filmindustrie so gering wie möglich zu halten. Um den Filmstudios das nötige Material für die Filmproduktion zu beschaffen, scheute die RFI keinerlei Konflikte – auch nicht mit dem Oberkommando der Wehrmacht – und konnte sich mit Rückendeckung des RMVP vielfach mit ihren Forderungen durchsetzen.¹⁰³ Ferner beschlagnahmte die RFI alles Rohfilmmaterial, um dieses einzig der professionellen Filmproduktion zuzuführen. Die RFI stellte dabei klar, dass es nach „der Abwägung der Interessen [...] wichtiger [ist], die durch Wochenschau und Spielfilme getragene Propaganda als den durch Amateuraufnahmen erreichten Bildverkehr zwischen Front und Heimat aufrechtzuerhalten. Wenn der Film als einziges Propagandamittel neben dem Rundfunk auch im totalen Kriegseinsatz bestehen bleibt, muss unter allen Umständen dafür gesorgt werden, dass eine entsprechende Menge von Kinofilmen hergestellt wird“.¹⁰⁴

Als letzter Punkt sei noch die zunehmende Einmischung der RFI in Wehrbelange und Wehrpropaganda erwähnt. Zum einen kontrollierte die RFI die Produktionen der Mars Film GmbH, die im Dezember 1942 gegründet worden war und Lehr- und Ausbildungsfilme für die Filmstellen des Heeres und der Marine produzierte. Indizien lassen darauf schließen, dass Hinkel nach einigen Widerständen auch die Filmstelle der Luftwaffe in die Mars Film GmbH eingliedern konnte und damit der RFI unterordnete.¹⁰⁵

Zum anderen engagierte sich die RFI in der Propagandaarbeit für die Freiwilligenwerbungen für den Volkssturm, indem sie (auch auf Bitten des RMVP) gezielt Wochenschauproduktionen und Kurzfilme wie die „Panzerfaust“ drehen ließ und den Vertrieb älterer „großer nationaler Filme“ wie „Jud Süß“ (Veit Harlan, 1940), „Die Rothschilds“ (Erich Waschneck, 1940), „Ohm Krüger“ (Hans Steinhoff, 1941), „Stukas“ (Karl Ritter, 1941) oder „Kampfgeschwader Lützow“ (Hans Bertram, 1941) förderte.¹⁰⁶

Alfred Bauers Tätigkeit während des „Dritten Reichs“ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit

Alfred Bauer als Referent der Reichsfilmintendanz

Bereits die gesichteten Dokumente verdeutlichen die weitreichenden Kompetenzen der RFI während des „Dritten Reichs“. Ferner lassen sie erkennen, dass sich die führenden Mitarbeiter der RFI nicht nur ihrer Rolle innerhalb des deutschen Filmwesens bewusst waren, sondern auch der Bedeutung des Mediums Film für das nationalsozialistische Gesellschafts- und Herrschaftsprojekt – und damit auch ihrer eigenen Verantwortung. Auch wenn Goebbels als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda sowie als Generalbevollmächtigter für den totalen Kriegseinsatz jederzeit in die Filmproduktion eingreifen konnte, waren die führenden Funktionäre der RFI wichtige Zuarbeiter, die nicht nur die Vorgaben eifrig umsetzten, sondern ihren „kriegswichtigen“ Beitrag auch aktiv gestalteten. Dieser loyale Eifer endete auch nicht, als die Niederlage des „Dritten Reichs“ absehbar war.

Wie lässt sich nun Dr. Alfred Bauers persönliche Rolle und seine Verantwortung in der RFI einordnen? In welchen zuvor skizzierten Bereichen war Bauer selbst tätig und in welchen nicht? Welche vorläufigen Antworten können auf Grundlage der gesichteten Akten gegeben werden?

Bevor auf diese Fragen näher eingegangen wird, sei zunächst auf vier Punkte hingewiesen, die eine Einschätzung und Beurteilung dieser Fragen erschweren:

(1) Die bisher gesichteten Akten lassen teilweise keine klare Aufgabenverteilung zwischen den beiden Referenten Dr. Walter Müller-Goerne und Dr. Alfred Bauer erkennen. Schreiben, die an Bauer adressiert wurden, beantwortete manchmal Müller-Goerne und umgekehrt. Auch die Produktionschefs, Filmschaffenden und Filmfunktionäre wussten nicht immer, an wen sie sich wenden mussten. Müller-Goernes höheres Gehalt und seine stärkere Präsenz in den eingesehenen Aktenbeständen lassen den Schluss zu, dass er die wichtigere Referentenstelle innehatte. Eine Weisungsbefugnis gegenüber Bauer konnte aber in den Akten bislang nicht nachgewiesen werden.¹⁰⁷

(2) Die Reichsfilmkammer beschäftigte in den 1940er-Jahren ebenfalls einen Herrn Bauer. Die Namensgleichheit führte bereits damals zu Missverständnissen. Schreiben waren an Bauer in der RFK adressiert, die eigentlich an Dr. Alfred Bauer in der RFI gehen sollten, und umgekehrt.¹⁰⁸

(3) Wertvolle Akten der Reichsfilmintendanz, vor allem aus den ersten Monaten ihres Bestehens, sowie persönliche Dokumente Alfred Bauers sind bei Bombenangriffen zerstört worden.¹⁰⁹ Um diese Lücken zu schließen, bedarf es intensiver und umfassender Recherchen in anderen Beständen des Bundesarchivs sowie in weiteren bundesdeutschen und eventuell britischen sowie amerikanischen Archiven. Nach ersten Einschätzungen stellen die Archivalien, die im Laufe der zweimonatigen Bearbeitungszeit gesichtet werden konnten, nur einen Bruchteil der Aktenbestände dar, in denen relevante Informationen über Alfred Bauer und die RFI zu finden sind.

(4) Alfred Bauer war zum Jahreswechsel von 1944 auf 1945 einige Monate mit einer Angina und einer Knochenhautentzündung krankgeschrieben. Dies erklärt, weshalb für diesen Zeitraum keinerlei von Bauer erstellte oder unterschriebene Dokumente überliefert sind.¹¹⁰

Unter Berücksichtigung dieser Schwierigkeiten lassen sich anhand der gesichteten Akten folgende Hypothesen aufstellen:

Alfred Bauer war über die gesamten Abläufe und Vorgänge in der deutschen Filmindustrie bestens informiert. Er versandte die Tagesordnungen für die gemeinsamen Sitzungen der RFI mit den Produktions- und Firmenchefs sowie mit Max Winkler und führte anschließend Protokoll. Diese Besprechungen, die zumindest nach

der Übernahme der RFI durch Hinkel einmal pro Woche stattfanden, dienten als zentrales Kontroll- und Koordinierungsinstrument des deutschen Filmwesens. Es wurden bei diesen Treffen die zuvor skizzierten Aufgabenbereiche behandelt, das heißt: Es wurden Besetzungsfragen und „Hausgemeinschaften“ genauso besprochen wie technische und künstlerische Belange (unter anderem Länge der Filme, Farbfilme), Benzinverbrauch und Rohstoffknappheit, Zwangsarbeit, Besetzungslisten, UK-Stellungen, Freistellungen, Sonderlisten und Führerliste, internationale Kooperationen, Verbote und Disziplinarmaßnahmen, Nachwuchsfragen, Totalisierungs- und Rationalisierungsmaßnahmen in der Filmbranche sowie die eigentliche Festlegung der Film- und Produktionsplanungen.¹¹¹

Die Film- und Produktionsplanung war Alfred Bauers Hauptaufgabe. Damit war er direkt für die „systematische Stoffplanung im Rahmen der Produktion“¹¹² zuständig; nach Hippler war dies eine unerlässliche Voraussetzung für eine erfolgreiche Kriegführung im Zeichen des „Totalen Kriegs“. Bauer stand in direktem Kontakt mit den Produktionschefs der einzelnen Firmen, die ihm die jeweiligen Programmplanungen, den Produktionsstand, die Einsatzmeldungen für die Filmschaffenden sowie die Vorschläge für potenzielle Ersatzproduktionen zusandten. Auf Grundlage dieser Meldungen, an denen er Produktions- und Besetzungsänderungen teils handschriftlich vermerkte, erstellte Bauer die letztlich gültigen Listen für die Produktionsprogramme.¹¹³

Ergaben sich vonseiten der Filmfirmen vor oder während der Produktion Änderungen, wurden diese umgehend Bauer mitgeteilt, der die erstellten Übersichten laufend auf den neuesten Stand brachte.¹¹⁴ Die Produktionslisten waren auch fester Bestandteil der oben erwähnten Besprechungen, um mögliche Überschneidungen zu vermeiden und anfallende Fragen und Probleme (unter anderem Hausgemeinschaften, Einsatz von Filmschaffenden, Sollerfüllungen) zu klären.¹¹⁵ Folglich waren die von Bauer erstellten Produktionspläne weit mehr als bloße Listen von Filmproduktionen, Schauspielern, Regisseuren etc. Sie dienten vielmehr dazu, den Produktionsstand der einzelnen Firmen zu dokumentieren und zu überwachen, um letztlich zu kontrollieren, ob und wie die Produktionsfirmen und die Filmschaffenden ihren Anteil am deutschen Filmwesen leisteten.¹¹⁶

Die Programmerstellung darf auch nicht als bloß administrative Tätigkeit abgetan werden. Vielmehr musste sie „die Vorgaben einer rassistisch exklusiven Ideologie und die Erfordernisse eines in seiner Bedürfnisstruktur möglichst breit und universell angelegten Unterhaltungs- und Gefühlskinos miteinander vereinbaren“.¹¹⁷ Mithilfe der von Bauer und der RFI abgeseigneten Filmprojekte sollte dieses Ziel aber nicht nur im Deutschen Reich umgesetzt, sondern in ganz Europa eine Kulturrevolution im Sinne der NS-Ideologie ermöglicht werden.¹¹⁸ Um zu klären, inwieweit Bauer eigenverantwortlich in die Auswahl der Filmproduktionen eingriff, bedarf es jedoch weiterer Quellenrecherchen.

Bauer war dank dieser Aufgabe auch in den Bereich der Besetzungs- und Personalfragen eingebunden. Zum einen war er über die Beschäftigung der einzelnen Filmschaffenden stets informiert und verschaffte damit der RFI und sich selbst die Möglichkeit zu entscheiden, wann und in welcher Form ein Filmschaffender für eine Produktionsfirma oder für ein bestimmtes Projekt zur Verfügung stehen sollte.¹¹⁹ Wie weitreichend sein persönlicher Einfluss bei diesen Entscheidungen war, müssen weitere Quellenrecherchen klären. Fest steht, dass er auch persönlich über den Personaleinsatz bei Filmprojekten informiert wurde (zum Beispiel im Fall von Heinrich George für den Film „Kolberg“ von Veit Harlan, 1945) und die Beschäftigung von Filmschaffenden verbot, falls diese nicht auf den von den Produktionsfirmen abgegebenen und von der RFI sanktionierten Einsatzlisten standen.¹²⁰ Darüber hinaus fungierte er als Mittler zwischen den Produktionsfirmen, der Reichsfilmkammer und der Reichskulturkammer und überwachte die Vertragsverhältnisse der einzelnen Kulturschaffenden in der Filmbranche.¹²¹ Und schließlich belegen Dokumente, dass er auch persönlich Schauspieler für Filmprojekte rekrutierte. So warb Bauer die Kinderschauspieler für den, wie er sich ausdrückte, „kriegswichtigen“ Film „Wie sagen wir es unseren Kindern“ an. Der 1944 von Hans Deppe gedrehte Film feierte erst am 21. Dezember 1949 in Berlin Premiere.¹²²

Für die UK-Stellungen, Freistellungen und „Auskämmungen“ waren zunächst die Reichsfilmintendanten Hippler und Hinkel sowie Müller-Goerne zuständig.¹²³ Dennoch war Bauer zumindest indirekt in diesen Prozess eingebunden, da er von den Produktionsfirmen die

Listen der Filmschaffenden erhielt, die für den Wehr- und Arbeitsdienst in der Rüstungsindustrie freigestellt wurden, beziehungsweise die weiterhin für den Filmbetrieb gebraucht wurden.¹²⁴ Auch informierten die Produktionsfirmen Bauer, wenn ihrer Meinung nach „Auskämmungen“ zu Unrecht erfolgt waren oder es zu Übergriffen seitens anderer NS-Behörden gekommen war. Je länger sich der Krieg hinzog, desto mehr befasste sich Bauer auch persönlich mit Freistellungsfragen, insbesondere nach der Ausrufung des Volkssturms im September 1944.¹²⁵ Die Produktionsfirmen wandten sich teils direkt an Bauer, um gegen die Rekrutierung dringend benötigter Filmschaffender zum Volkssturm zu protestieren. Gemeinsam mit den Produktionsfirmen versuchten Bauer und die RFI zu intervenieren, um die laufende Filmproduktion nicht zu gefährden.¹²⁶

Anhand der gesichteten Dokumente lässt sich ebenso zeigen, dass Bauer von Disziplinarmaßnahmen gegen Filmschaffende und Produktionsfirmen von Anfang an Kenntnis hatte.¹²⁷ Außerdem war er in die Vertragsvergabe für in- und ausländische Filmschaffende, in Urheberrechtsfragen und bei der Erteilung von Reiseerlaubnissen für Filmprojekte involviert.¹²⁸ Letztere erteilte Bauer, wenn sie im „dringenden Reichsinteresse“ lagen und er sie als „kriegswichtig“ einstufte.¹²⁹

Einige Dokumente geben zudem Hinweise, wie Kollegen, Vorgesetzte und andere Filmfunktionäre Alfred Bauers Arbeit beurteilten. Mit den Produktionschefs pflegte Bauer offensichtlich ein gutes, überwiegend kollegiales Verhältnis. So lobte etwa der Produktionschef der Bavaria Film GmbH, Helmut Schreiber, die außerordentlich gute Zusammenarbeit mit Bauer.¹³⁰ Mit dem stellvertretenden Produktionschef der Wien Film GmbH, Erich von Neusser, war Alfred Bauer per Du.¹³¹ Und auch seine Vorgesetzten konnte er von seinen Fähigkeiten und seiner Arbeitsleistung überzeugen. Nach der Übernahme der RFI durch Hinkel wurde angeordnet, Bauer zum 1. November 1944 für die Wehrmacht freizugeben. Zunächst sollte er aber bei den Totalisierungsmaßnahmen in der Filmbranche mithelfen. Diese Aufgabe erledigte er offensichtlich zu Hinkels Zufriedenheit, denn wie nachfolgende Haushaltspläne sowie sein im Januar 1945 gestellter Antrag auf UK-Stellung zeigen, konnte er sich einer Einberufung entziehen. Bauers Gehaltserhöhungen (siehe biografische Daten im

Anhang dieses Beitrags) zeigen vielmehr, dass er zu einem unersetzlichen Mitarbeiter der RFI wurde. Am 30. Januar 1945 drückte Hinkel seine Hoffnung auf eine weitere „gute Zusammenarbeit“¹³² aus.

Bauers Entnazifizierungsverfahren und seine Rolle in der Nachkriegszeit

Nach dem Zusammenbruch des „Dritten Reichs“ gelang es Alfred Bauer, seine Karriere nach zweijähriger Unterbrechung fortzusetzen. Sein Entnazifizierungsprozess sowie seine Aktivitäten seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zeigen, wie er versuchte, einerseits rasch wieder eine Tätigkeit in der Filmbranche zu erhalten, und andererseits – nach überstandenen Entnazifizierungsprozess –, sich einer gründlichen öffentlichen und auch wissenschaftlichen Überprüfung zu entziehen. Insbesondere die Akten seines Entnazifizierungsverfahrens, das sich von Ende Mai 1945 bis zum 14. Mai 1947 hinzog, geben einen guten Einblick in Bauers Verhalten und in seinen Charakter.¹³³

Als führender Mitarbeiter der RFI ergab sich Bauer gegen Kriegsende nicht fatalistisch seinem Schicksal und harrte der Dinge, die da kommen sollten, sondern ergriff in der chaotischen Situation die Flucht nach vorne: Bereits am 15. Mai 1945 wandte er sich selbstbewusst an das Kulturredaktion Charlottenburg, das sich nun in den Räumlichkeiten der ehemaligen RFI befand, und bat um eine Beschäftigung im Kulturbereich.¹³⁴ Einen Monat später stellte er einen Antrag auf sofortige Rehabilitierung, um „mich von dem durch die kurze Hinkel-Filmeria [sic!] bedingten tatsächlich nur äusserlichen und völlig unbegründeten Nazi-Schein endgültig befreien zu wollen“.¹³⁵ Unterstützung erhielt er von Elisabeth Dilthey, die im Auftrag der sowjetischen Besatzungsmacht das Gebäude der RFI und RKK konfisziert hatte. Sie habe „Herrn Bauer verpflichtet, damit er uns behilflich sein sollte, alle faschistischen Elemente aus dem Kulturleben auszurotten“.¹³⁶

Bauers penetrant und dreist anmutender Aktionismus war dabei nicht nur seiner wirtschaftlichen Notlage geschuldet, sondern er wollte damit vor allem sein reines Gewissen zur Schau stellen. Die Abteilung für Volksbildung beim Magistrat der Stadt Berlin lehnte

jedoch seinen Antrag auf Rehabilitierung im Dezember 1945 vorerst ab. Sie legte Bauer nahe, in einem Jahr einen neuen Versuch zu starten. In der internen Begründung hieß es, dass Bauer versucht habe, „den amtlichen Charakter seiner letzten Stellung zu vertuschen“.¹³⁷ Im Februar 1946 legte Alfred Bauer Einspruch gegen die Entscheidung ein.¹³⁸

Im Laufe des Verfahrens setzte Bauer vor allem auf drei Argumentationsmuster, um seine Unschuld zu beweisen. So behauptete er erstens, dass er stets ein überzeugter Demokrat und Antifaschist gewesen sei.¹³⁹ Er verwies dabei auf seine demokratische Erziehung und versicherte, dass er den Krieg „aus menschlichen und politischen Gründen“¹⁴⁰ gehasst und die „Juden-Hetze am 9. 11. 38 [...] auf das schärfste verurteilt“¹⁴¹ habe. Er verteufelte das „Unglücksjahr 1933“ und „ersehnte den Tag der Befreiung Berlins und ganz Deutschlands vom Nazi-Joch durch die alliierten Streitkräfte“.¹⁴² Ferner stilisierte er sich zu einem Opfer des NS-Regimes: Er sei zwangsweise in die NSDAP und in andere Parteiorganisationen „überführt“ worden. Er habe sich aber niemals in diesen Organisationen engagiert, keine Parteikarriere angestrebt und aus Überzeugung die Zahlung der Mitgliedsbeiträge eingestellt. Letzteres setzte er mit einem offiziellen Parteiaustritt gleich.¹⁴³

Die von Bauer selbst ernannten Entlastungszeugen, zu denen unter anderem der Schauspieler Hans Nielsen, der Produktionschef Alf Teichs und der Regisseur Boleslaw Barlog zählten, bestätigten seine angebliche Regimekritik. Sie benutzten dabei offensichtlich ihre Aussagen, um sich selbst und andere Kulturschaffende ebenso als überzeugte Antifaschisten darzustellen.¹⁴⁴ Besonders deutlich wird dies in einem Schreiben des Schauspielers Nielsen. Er erklärte, dass „künstlerische Menschen aus naheliegenden Gründen jedem Militarismus abhold sind und waren“. Deshalb wurden sie vom Nazi-Regime „nicht als Mensch betrachtet, sondern eben nur als eine Kreatur, die nur Wert ist, abgeknallt zu werden“.¹⁴⁵ Nielsen stilisierte alle Künstler und Kulturschaffende per se zu Gegnern und Opfern des NS-Regimes. Alfred Bauer verlieh diesem Narrativ wiederum mit seinen ganz eigenen Mitteln Authentizität. Dies wird in jeder Zeile seines Exposéés „Die diktatorische Bevormundung des deutschen Filmschaffens durch das Nazi-Regime“ deutlich, das er im

Juli 1945 den Amerikanern übergab. Darin argumentierte er, dass einzig Goebbels die deutsche Filmbranche kontrolliert und gemäß der „nationalsozialistischen Irrlehre“ umgestaltet habe. Dem „deutschen Filmschaffen [...] war jede Selbstständigkeit genommen und der schaffende Künstler zum Sklaven des Ministers erniedrigt“.¹⁴⁶ Am Ende sprach Bauer gar der gesamten deutschen Bevölkerung eine Art Generalamnestie aus, wenn er behauptete, dass „die deutschen Filme aus den Jahren 1933–1945 nicht etwa den Geschmack des Volkes, sondern den des Filmdiktators Goebbels widerspiegeln“.¹⁴⁷

Zweitens behauptete Alfred Bauer, dass er nur auf seinem Posten geblieben sei, um Schlimmeres für den von ihm so geliebten deutschen Film zu verhindern – dieses Argument findet sich in ähnlicher Weise in vielen Entnazifizierungsverfahren. Er sei schließlich der einzige „bewusst gegen den Strom schwimmende Antifaschist der vergangenen Filmführung“¹⁴⁸ gewesen. So habe er illegal UK-Stellungen vergeben und dadurch vielen Filmschaffenden bewusst das Leben gerettet und „dem sinnlosen Morden auf meinem kleinen Sektor Einhalt [geboten]“.¹⁴⁹ Auch wenn er sich durch sein Handeln selbst in Lebensgefahr gebracht habe, so habe er die RFI nicht verlassen können, da ansonsten „den Schauspielern der einzige Mann genommen worden [wäre] [...], bei dem sie sich stets Rat und Hilfe holen konnten“.¹⁵⁰ Zahlreiche Entlastungszeugen bestätigten auch diese Aussagen.¹⁵¹

Und drittens versuchte Alfred Bauer auch auf subtilere Art und Weise, seine Gegnerschaft zum Nazi-Regime und seine rein künstlerische Tätigkeit vor 1945 zu belegen. So argumentierte er zum einen, dass die Reichsfilmintendanz ein privatrechtlicher Bestandteil der Ufa-Film GmbH war. Dabei benutzte er ganz bewusst die Bezeichnung Ufa-Film GmbH und nicht deren eigentliches Akronym UFI. Damit wollte er Assoziationen mit der weltberühmten Filmproduktionsfirma Universum-Film Aktiengesellschaft (UFA) erwecken, um die angebliche Unabhängigkeit der RFI vom RMVP zu betonen und die künstlerische – und damit apolitische – Ausrichtung seiner Tätigkeit zu unterstreichen. Zum anderen bezog sich Bauer vor allem auf das letzte Jahr unter Hans Hinkel, dessen Ernennung zum Reichsfilmintendanten er als „großes Pech“ für die Filmbranche bezeichnete.¹⁵² Er verschwieg Hinkels Vorgänger Fritz Hippler und die beinahe einjährige Vakanz an der Spitze der Reichsfilmintendanz.

Folglich äußerte er sich aber weder zu seinen Anfängen in der RFI noch zu der Zeit, in der er selbst über mehr Befugnisse und Verantwortung verfügte.

Seine Verteidigungsstrategie wies jedoch offensichtliche Widersprüche auf, die bereits während der Anhörungen zutage traten und Bauer zwangen, seine Aussagen immer wieder zu revidieren und anzupassen.¹⁵³ Er verschwieg anfangs seine Mitgliedschaft in der Würzburger SA und konnte die Kommission von seiner angeblichen Zwangsmitgliedschaft in der Partei nur bedingt überzeugen. Ferner nahm er für sich in Anspruch, eine Geheim-Kartei erstellt zu haben, die bei der Entnazifizierung des deutschen Kulturbetriebs behilflich sein sollte. Letztlich stellte sich heraus, dass er diese Kartei nur zufällig gefunden hatte und sie nur eingeschränkt über politische Aktivitäten der Filmschaffenden Auskunft gab. Auch verneinte er immer wieder, der RFI, der RKK oder der RFK angehört zu haben, um sich dann selbst in den schriftlichen Fragebögen zu widersprechen.¹⁵⁴ Und schließlich warf ihm die Kommission vor, belastendes Material vernichtet zu haben, als er die Gelegenheit dazu hatte.¹⁵⁵ Es waren diese Widersprüche, Verschleierungsversuche, Lügen und Halbwahrheiten und scheinbar weniger seine eigentliche Tätigkeit bei der RFI, die ihm die Mitglieder der Entnazifizierungskommission anlasteten und die letztlich das Verfahren in die Länge zogen.¹⁵⁶

Bei näherer Betrachtung offenbarten sich in Bauers Verteidigungsstrategie noch weitere Unstimmigkeiten und Widersprüche. So stellte bereits die Entnazifizierungskommission fest, dass die alleinige Erteilung von UK-Stellungen nicht per se Bauers Gegnerschaft zum Regime beweise, da es die Aufgabe der RFI gewesen sei, die „kriegswichtige“ Filmbranche vor „Auskämmungen“ zu bewahren, um den laufenden Produktionsbetrieb nicht zu gefährden.¹⁵⁷ Auch Hinkel bemühte sich darum, die seiner Meinung nach bedeutenden Filmschaffenden zu schützen. Aber wie verhält es sich mit Bauers Behauptung, Filmschaffende illegal vom Wehrdienst und dem Volkssturm befreit zu haben? Eine illegale Handlung Bauers erscheint jedoch zweifelhaft, da er offenbar nur Filmschaffende unabkömmlich stellte, die nachweislich in Filmprojekte eingebunden waren.¹⁵⁸

Fraglich bleibt auch, wie groß sein Einfluss und sein Entscheidungsspielraum bei der Erteilung von UK-Stellungen tatsächlich war.

Zum einen belegen die gesichteten Akten, dass Bauer relativ spät mit dieser Aufgabe betraut wurde und er gegen Kriegsende für einige Monate krankheitsbedingt fehlte. Zum anderen kann seine Behauptung, er habe sich eines offiziellen Stempels widerrechtlich bemächtigt, um die UK-Stellungen eigenständig anfertigen zu können, empirisch nicht belegt werden. Stattdessen zeigt sich, dass er einen eigenen Entscheidungsspielraum immer dann für sich reklamierte, wenn dies seine Verteidigung stärkte. Handelte es sich jedoch um belastendes Material, gab Bauer an, dass er eigentlich keine Machtbefugnisse besessen habe, oder er wies jegliche Verantwortung von sich.¹⁵⁹

Letzteres verdeutlicht ein von ihm eigenhändig signierter Brief an Reichsfilmintendant Hinkel vom 6. April 1945. Darin beanstandete Bauer die Leistungen der Filmschaffenden in der Rüstungsindustrie und warf ihnen ein absichtliches Fernbleiben beziehungsweise Zuspätkommen vor. Deshalb habe er Bekanntmachungen in den Werkstätten aufhängen lassen, um dieses Fehlverhalten anzuprangern. Während des Verfahrens behauptete Bauer, dass ein gewisser Herr Hille ihm dieses Schreiben diktiert und er es nur unterschrieben habe, um diesen zu beruhigen.¹⁶⁰

Auch Alfred Bauers regimekritische Äußerungen erscheinen bei näherer Betrachtung nur wenig der Realität entsprochen zu haben. Bauer war über das Denunziantentum innerhalb des Kulturbetriebs bestens informiert. Hätte er tatsächlich Kritik geübt, dann hätte er damit seine Position innerhalb der RFI gefährdet, die er angeblich um alles in der Welt behalten wollte, um die Filmschaffenden zu beschützen. Auch die Behauptung, er sei über den Suizid des Schauspielers Joachim Gottschalk im November 1941 so schockiert gewesen, dass er sich endgültig vom Regime abgewandt habe, erscheint zumindest überzogen.¹⁶¹ Bauer war zu dieser Zeit bei der Reserve Luftsperrabteilung 204 im Ruhrgebiet beziehungsweise in Oberndorf am Neckar stationiert. Mag dies zwar nicht ausschließen, dass er Gottschalks Schicksal kannte, so dürfte er aber damals über die wahren Hintergründe nicht informiert gewesen sein. Vielmehr sollte der Entnazifizierungskommission ein bekannter Fall präsentiert werden, der emotional berührte und zu dieser Zeit von Kurt Maetzig („Ehe im Schatten“, 1947) verfilmt wurde. Und schließlich finden sich in

der Entnazifizierungsakte einige Aussagen, die Bauer eine – zumindest opportunistische – Nähe zum Regime attestierten. So gab eine ehemalige Mitbewohnerin Bauers zu Protokoll, dass „sie Angst vor ihm gehabt hätte, [...] weil sie ihn als sturen Anhänger der nationalsozialistischen Anschauung kannte“.¹⁶²

Letztlich basierte Bauers Verteidigungsstrategie auf einem einfachen und ebenso wirksamen Kernargument, das sich wie ein roter Faden durch die Verhandlungen und Entlastungsdokumente zog: Seine Beschäftigung in der Filmbranche sei lediglich seiner uneingeschränkten Liebe zum Film entsprungen und deshalb auch stets unpolitisch gewesen. Dem Magistrat der Stadt Berlin schrieb er am 21. Februar 1946: „Da ich mich dem Film seit 20 Jahren mit Herz und Seele verschrieben habe, habe ich auch in meinem Beruf dem Film niemals um der Nazi-Politik willen, sondern um des Filmes als solchen willen gedient.“¹⁶³ Er habe stets nur das Weiterleben der deutschen Kultur und Filmkunst im Auge gehabt.¹⁶⁴

Dieses Narrativ propagierte Bauer auch in den kommenden Jahren. So setzte er alles daran, dass das von ihm geleitete Filmfest in Berlin als unpolitisches, lediglich der Kunst gewidmetes Festival angesehen wurde. Im Dezember 1963 erzählte er Hans Höhn, dass Filmfestspiele von jeglicher Politik freigehalten werden müssten. Gänzlich schloss er die Aufführung von Kriegsfilmen aus. „Ich gehe sogar soweit“, sagte Bauer, „dass ich einen so guten Film wie ‚Die Brücke‘ fallen lassen würde, wenn ich einen guten Nichtkriegsfilm bekommen könnte“.¹⁶⁵ Im Umkehrschluss implizierte er dadurch, dass seine Beschäftigung mit dem Medium Film immer von diesem Prinzip geleitet wurde. Film war für ihn ein künstlerisches, kein politisches Medium.

Um Skeptiker davon zu überzeugen, dass er auch im „Dritten Reich“ Filme einzig als apolitisches Medium verstand, suggerierte er eine Kontinuität zwischen seiner Tätigkeit im NS-Regime und seiner Arbeit für die Alliierten. Dies wird insbesondere in einem von der Pressestelle der Berlinale im Jahr 1976 herausgegebenen Lebenslauf deutlich. Darin wird Alfred Bauers Aufgabenbereich nach der „Berufung in die damals neugegründete Dachgesellschaft des deutschen Films“ – die RFI ist an dieser Stelle nicht namentlich erwähnt – mit den Worten „Aufstellung der Dispositionspläne für die deutsche

Spielfilmproduktion, *Anfertigung der monatlichen Produktionsberichte* [...], Gutachten in Filmrechts- und Filmwirtschaftsfragen“ beschrieben. Als Filmreferent der Briten sei er ab 1948 für die „*Anfertigung von Produktions- und Tätigkeitsberichten* der britisch lizenzierten Filmfirmen“ zuständig gewesen.¹⁶⁶

Ferner agierte Alfred Bauer nach dem Ende seines Entnazifizierungsverfahrens zunächst absichtlich im Hintergrund, um nicht unnötig Aufmerksamkeit auf seine Tätigkeiten während des „Dritten Reichs“ zu lenken – ein Unterfangen, das ihm gerade in West-Berlin zu Beginn des Kalten Kriegs vortrefflich gelang. Diesen Eindruck vermitteln zumindest die zahlreichen Zeitungsreportagen über die erste Berlinale im Jahr 1951. Sie berichteten über die gezeigten Filme, über anwesende Stars wie Curzio Malaparte oder Erich Kästner, über die Publikumsreaktionen sowie über die Preisverleihungen – eine Erwähnung Bauers sucht man meist vergeblich.¹⁶⁷ Mit dieser Strategie konnte sich Bauer auch gegen mögliche Konkurrenten wie Oswald Cammann durchsetzen, der zunächst als Leiter der Berlinale gehandelt worden war. Angeblich verzichtete Cammann wegen Arbeitsüberlastung auf dieses Amt. Ein kurzer Bericht in der Zeitschrift „Variety“ suggerierte noch einen anderen Grund für seinen Verzicht: Cammanns Arbeit innerhalb der Reichsfilmkammer wurde öffentlich bekannt und zwang ihn angeblich, seine damalige Rolle bei der Spitzenorganisation der Berliner Filmwirtschaft zumindest ruhen zu lassen – unter diesen Umständen war an eine Leitung der Berlinale freilich nicht zu denken.¹⁶⁸

Erst in den 1970er-Jahren reklamierte Bauer auch verstärkt öffentlich die Urheberschaft für die Berlinale für sich. Dies führte zu Konflikten mit Oscar Martay, der wohl erst durch seinen Mitarbeiter George Brandes auf Bauer aufmerksam wurde.¹⁶⁹ Erst in den 1990er-Jahren – und damit nach dem Tod Bauers – fanden sich vermehrt Zeitungsberichte über angebliche Widerstände gegen Bauers Ernennung zum Leiter der Berlinale. Martay erklärte hierzu: „Außerdem kamen natürlich viele Leute und sagten, Bauer war in der Reichsfilmkammer. Sag’ ich: Lasst mich machen, ich rede euch auch nicht in eure Jobs. Bauer war vor ’45 nur ein kleines Licht. Meine Deckung war General Taylor. Keiner wagte gegen ihn etwas zu sagen.“¹⁷⁰

Es ist bemerkenswert, dass in diesen Berichten keine Details über die angeblichen Widerstände genannt werden und auch die bislang eingesehenen Zeitungsausschnittsammlungen über die Jahre 1950 und 1951 keine wirklich verwertbaren Hinweise liefern.

Inwieweit Bauer sich in der Nachkriegszeit Netzwerken aus seiner NS-Zeit bewusst bediente und diese pflegte, und ob sich seine Sozialisierung in der NS-Zeit auf sein Weltbild und sein Handeln auswirkte, ist anhand der gesichteten Akten nur bedingt zu eruieren. Erste Anhaltspunkte liefern die von Bauer benannten Entlastungszeugen wie Alf Teichs, Hans Nielsen und Boleslaw Barlog. Weitere Hinweise, die bislang gefunden werden konnten, deuten darauf hin, dass er im Laufe der Jahre seine einstige Vorsicht aufgab und auch mit bekannteren NS-Filmschaffenden in Kontakt stand. Dies legt der Briefwechsel zwischen Peter Hagemann und dem Regisseur Karl Ritter nahe, der 1974 als Gast bei der Berlinale erscheinen sollte, aber letztlich aus gesundheitlichen Gründen absagen musste. Ritter, der wie Bauer aus Würzburg stammte, erwähnte in diesen Briefen unter anderem, dass ihm Bauer „einmal sehr nett und kameradschaftlich geschrieben“¹⁷¹ habe. Auch eine gewisse „rassistische“ Überheblichkeit lässt sich in wenigen Aussagen Bauers nachweisen. So schrieb er in seiner Rückschau zum 25-jährigen Jubiläum der Berlinale, dass die Filme aus der „Dritten Welt“ noch „keine künstlerischen Höchstleistungen darstellten, aber von kulturellem und informatischem Wert waren“.¹⁷² Inwieweit aus diesen Fragmenten tatsächlich Rückschlüsse auf Bauers Weltbild und seine Netzwerke gezogen werden können, lässt sich letztlich erst durch eine breitere Quellengrundlage verifizieren.

Zusammenfassung

Bauer war nicht nur ein wichtiger Funktionär innerhalb der RFI, sondern er war auch umfassend über die Tätigkeiten der RFI informiert und spielte im Bereich der Produktionsplanung eine herausragende Rolle. Vergewenwärtigt man sich die Bedeutung der RFI innerhalb des deutschen Filmwesens während des „Dritten Reichs“, so kann bereits auf der jetzigen Quellengrundlage festgestellt werden, dass Bauer einen nicht unwesentlichen Beitrag zum Funktionieren des

deutschen Filmwesens innerhalb der NS-Diktatur und damit zur Stabilisierung und Legitimierung der NS-Herrschaft leistete. Noch in der Endphase des Zweiten Weltkriegs half er dabei mit, dass das Medium Film nach wie vor als eines der wichtigsten Mittel der Propaganda und Indoktrination seine Wirkung entfalten konnte und die deutsche Gesellschaft für den „Totalen Krieg“ mobilisierte. Die uns heute vorliegenden Beurteilungen wie die der Kreisleitung der NSDAP Würzburg und seine kontinuierlichen Gehaltserhöhungen lassen ferner darauf schließen, dass Bauer – trotz seines vehementen Abstreitens jeglicher NS-Belastung im Zuge des Entnazifizierungsverfahrens – seine Aufgaben engagiert, loyal und pflichtbewusst erfüllte.

Wesentlich schwieriger ist es derzeit, Aussagen über seine persönliche Entscheidungskompetenz und seine Gestaltungsfreiräume sowie über seine eigenen Ansichten zum Medium Film und dessen Rolle für die Etablierung und Durchsetzung des nationalsozialistischen Gesellschafts- und Herrschaftsprojekts zu treffen.¹⁷³ Gemäß dem „Führerprinzip“ gaben die Reichsfilmintendanten Fritz Hippler und Hans Hinkel, teils in Rücksprache mit Goebbels, die Richtlinien vor. Um die Details, die Ausführungen der Anordnungen und die eigentlichen Geschäftsvorgänge kümmerten sich am Ende Alfred Bauer und sein Kollege Walter Müller-Goerne. Studien über andere Funktionäre und Beamte im NS-Regime haben gezeigt, dass auch Funktionäre wie Bauer Einfluss auf Entscheidungen nehmen konnten. Gedeckt von ihren Vorgesetzten, hatten sie im Rahmen der Vorgaben eigene Spielräume und konnten sich später mit dem Hinweis, dass ihre Chefs die Richtlinien bestimmt hätten, einer politischen Verantwortung entziehen.¹⁷⁴ Auch Gertrud Koch stellte fest, dass die NS-Filmfunktionäre bei der UFI und den Produktionsfirmen „keineswegs ein unterdrücktes Sklavenheer“¹⁷⁵ gewesen seien.

Die durchgesehenen Akten lassen zudem Rückschlüsse auf Alfred Bauers Charakter und seine Fähigkeiten zu. Zum einen bestach Bauer durch sein Organisationstalent und seine Genauigkeit, die nicht zuletzt dank seiner ausführlichen Protokolle und der von ihm bearbeiteten Produktionslisten belegt sind. Zahlreiche Entlastungszeugen bestätigten sein akribisches Arbeiten, und selbst der von der Entnazifizierungskommission beauftragte Graphologe kam zu

diesem Ergebnis.¹⁷⁶ Zum anderen war Bauer äußerst ehrgeizig und ein ausgesprochener Opportunist, der sich gewandelten Rahmenbedingungen rasch und aktiv anpasste. Dies unterstreichen seine Beitritte zur SA, zum NSDStB, zur NSDAP, zur Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt und zum Rechtswahrerbund in den 1930er-Jahren genauso wie seine Handlungen und Aussagen während des Entnazifizierungsverfahrens, in dem er ganz bewusst die teils chaotischen Verhältnisse im besetzten Berlin auszunutzen gedachte.

Letzteres wird besonders deutlich, wenn man sich die Namen der Entlastungszeugen vergegenwärtigt. Als Bauer Ende Mai 1945 mit Vertretern der sowjetischen Besatzungsmacht korrespondierte, gab er den russischen Volkswirtschaftler Serge Popoff an. Popoff habe ihm nicht nur das Buch „Die Traumfabrik“ „des in Deutschland verfeimten Russen Ilja Ehrenburg“ geschenkt, sondern sie seien auch innig befreundet gewesen. Nachdem im Juli 1945 die Briten in die ihnen zugestandene Besatzungszone einzogen und damit auch die Räumlichkeiten der Entnazifizierungskommission für die Kulturschaffenden übernahmen, fehlten in Bauers Verteidigungsschriften jegliche Hinweise auf Popoff und Ehrenburg.¹⁷⁷ Ebenso vergessen war seine noch Ende Juni 1945 geäußerte Absicht, „dem neuen antifaschistischen Film, dem ich nach bestem Gewissen den Weg bereiten half, unter Einsatz all meines Könnens zu dienen“.¹⁷⁸

Um sich der Frage nach Bauers Entscheidungskompetenz und nach seinen Gestaltungsfreiräumen, so gut es geht, anzunähern, müsste der enge Fokus auf die Person Alfred Bauers aufgegeben und die Perspektive mittels umfassender Recherchen, die weit über die Bestände des Bundesarchivs hinausgehen, erweitert werden. Denn wenn sich der derzeit gewonnene Eindruck bestätigt, so wird es sich auch bei den weiteren Akten aus dem Bundesarchiv vor allem um Weisungen, Niederschriften und Stellungnahmen handeln, die womöglich von Bauer unterschrieben wurden und es erlauben, seinen Aufgabenbereich noch präziser zu fassen; aber nur in den seltensten Fällen werden sie auch Aufschluss über den zugrunde liegenden Entstehungs- und Entscheidungsprozess geben. Bauers Parteizugehörigkeit und seine Tätigkeit in der Reichsfilmintendanz seit 1942 müssten konsequent in einen breiteren gesellschaftlich-politischen Kontext eingebettet werden. Erst dann können seine

Rolle und Verantwortung in der NS-Zeit sowie der Umgang der frühen Bundesrepublik mit führenden NS-Funktionären der Filmbranche abschließend bewertet werden. Im Folgenden möchte ich drei Forschungsperspektiven beziehungsweise Fragenkomplexe aufzeigen, die es letztlich erlauben werden, Bauers Tätigkeit und Verantwortung wesentlich präziser zu greifen.

Forschungsperspektiven

(1) Zunächst wäre es notwendig, sich neben der Person Alfred Bauer auch intensiv mit den eigentlichen Machern der Filmbranche auseinanderzusetzen, also den Personen und Institutionen, die für die deutsche Filmproduktion entscheidend waren und eng mit Bauer zusammenarbeiteten. Dabei müsste die Analyse mit den neuen Forschungsergebnissen zum nationalsozialistischen Gesellschafts- und Herrschaftssystem (Stichwort „Volksgemeinschaft“) in Verbindung gesetzt werden. Zu den maßgeblichen Akteuren zählen vor allem die RFI und ihre führenden Mitarbeiter. Bislang kam die RFI in vielen Studien oft nur als Randnotiz vor. Ein Grund hierfür mag auch die lückenhafte und verstreute Quellenüberlieferung sein.¹⁷⁹

Die RFI darf aber nicht isoliert betrachtet werden, sondern muss in ihren kooperativen und konkurrierenden Beziehungen zu anderen Institutionen des deutschen Filmwesens wie der Reichsfilmkammer, der Abteilung Film im RMVP, den Produktionsfirmen oder den Gaufilmstellen untersucht werden. Erst eine solche Analyse würde es erlauben, die hier aufgestellte Hypothese von der zentralen Stellung der RFI und ihrer Mitarbeiter (inklusive Bauers) zu verifizieren und die genauen Hierarchien sowie Entscheidungsprozesse und Netzwerke im deutschen Filmwesen des „Dritten Reichs“ präzise nachzuzeichnen.¹⁸⁰ Neben der eigentlichen Rolle und Verantwortung der RFI und Bauers würden sich auf diese Weise auch Antworten auf weitere, teils bereits in dieser Vorstudie aufgeworfene Fragen finden lassen. Hierzu zählen unter anderem die Themenkomplexe Zwangsarbeit im Filmbetrieb, UK-Stellungen von Filmschaffenden, Sanktionen bei Nichterfüllung der Soll-Filmproduktion oder auch die Aufrechterhaltung des Filmbetriebs in der Endphase des Zweiten Weltkriegs.

(2) Daran anschließend wäre Alfred Bauer mit anderen führenden Filmfunktionären des „Dritten Reichs“ wie Walter Müller-Goerne in einer prosopografischen Studie genauer in Beziehung zu setzen. Bauer gehörte der sogenannten Kriegsjugendgeneration an, einer Personengruppe, deren Geburtsjahrgang zwischen 1900 und 1912 lag und deren Erfahrungen und Sozialisierung einschneidend von den Ereignissen des Ersten Weltkriegs, der Kriegsniederlage und der wirtschaftlichen Rezession geprägt wurden.¹⁸¹ Gegen diese „Krisenzeit der klassischen Moderne“ (Detlev Peukert) entwarfen Angehörige der Kriegsjugendgeneration neue gesellschaftspolitische Modelle, in denen einer starken Führungspersönlichkeit sowie der Jugend – und damit ihnen – eine herausragende schöpferische Rolle bei der Gestaltung der Zukunft zugesprochen wurde. Diese „Generation des Unbedingten“ (Michael Wildt) wartete auf ihre Chance, um endlich tatkräftig „in das Geschehen eingreifen zu können“.¹⁸² Es war der Nationalsozialismus, der ihnen schließlich die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung bot. Die Partei und die ihr angeschlossenen Organisationen boten ihnen die Plattform, sich einzubringen und zu engagieren. Inwieweit dies auch auf Alfred Bauer zutraf, könnte eine Sichtung der Akten des NSDAP Gaus Mainfranken im Staatsarchiv Würzburg klären. Zudem gehörte ihre Generation zu den loyalsten Gefolgsleuten des NS-Regimes und war in Institutionen wie dem Reichssicherheitshauptamt maßgeblich an der Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden beteiligt.

Nicht nur das Beispiel Alfred Bauer zeigt, dass diese Generation auch eine tragende Säule der NS-Filmbranche war und dort ihren Beitrag zur Umsetzung und Legitimierung der NS-Herrschaft leistete: Wie Bauer wurden viele führende Protagonisten des deutschen Filmwesens nach 1900 geboren.¹⁸³ Bauer war damit ein idealtypischer Repräsentant des jungen, ambitionierten NS-Filmfunktionärs. Eine genaue Untersuchung dieser Gruppe würde wiederum Rückschlüsse auf Bauers eigene Tätigkeit und sein Weltbild zulassen und Antworten auf folgende Fragen erlauben: Welche Auswirkungen hatte die gemeinsame Generationenzugehörigkeit für die Bildung von Netzwerken innerhalb des Filmwesens und für die Vergabe von Positionen und Filmprojekten? Wie wirkte es sich auf den Arbeitsablauf aus, dass die meisten Filmfunktionäre in ihrem Leben ähnliche

Erfahrungen gemacht hatten? Welche Rückschlüsse lassen sich aus den geförderten und produzierten Filmen über das Weltbild der Filmfunktionäre im Allgemeinen und Alfred Bauers im Speziellen ziehen? Dies sind nur einige Fragen, auf die eine generationelle und prosopografische Perspektive Antworten liefern könnte und die uns voraussichtlich einer genaueren Rekonstruktion von Bauers Charakter, Weltbildern und Karriere näherbringen würden.¹⁸⁴

(3) Schließlich wären sowohl Alfred Bauers Laufbahn als auch die Karrieren der führenden NS-Filmfunktionäre in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu untersuchen. Auch in der Filmbranche gab es nicht die „Stunde Null“, wie dies immer wieder von Künstlern kolportiert wurde. Zum einen ginge es um die Analyse der Rechtfertigungsstrategien und der persönlichen Netzwerke, die es den NS-Filmfunktionären ermöglichten, gerade während der chaotischen Zeit im besetzten Berlin rasch wieder im Filmbetrieb Fuß zu fassen. Neben Bauer selbst waren das unter anderen Wolfgang Liebeneiner, Helmut Schreiber, Carl Froelich, Hans Abich, Hans Cürlis (Jury-Mitglied der ersten Berlinale) und Ernst Hasselbach. Auch in diesem Bereich erscheint Bauer als Idealtypus eines Funktionärs, dem es gelang, trotz anfänglicher Skepsis der Alliierten und der Öffentlichkeit rasch wieder in die deutsche Filmbranche einzusteigen und sich dort zu etablieren.¹⁸⁵

Viele Funktionäre und Filmschaffende beriefen sich nach dem Krieg bekanntlich auf eine vermeintlich apolitische Einstellung als Künstler, um ihre Tätigkeit während des NS-Regimes zu rechtfertigen, von den politischen Entscheidungen zu lösen und damit zu verharmlosen. Auch Bauer betonte in seinem Entnazifizierungsverfahren immer wieder, dass er für die „Filmintendanz“ tätig war. Durch das Weglassen des Namenszusatzes „Reichs-“ suggerierte er eine Distanz zum NS-Regime und rückte den rein künstlerischen Aspekt seiner Arbeit – den Film – in den Mittelpunkt.¹⁸⁶ Wie diese Vorstudie aber zeigt, waren Kunst und Politik im NS-System eng miteinander verwoben. Dennoch gelang es den meisten Filmschaffenden und -funktionären, die Idee der „apolitischen Kunst“ während der NS-Zeit in den Nachkriegsdiskurs festzuschreiben. Welche Verbindungen, Strategien und „cultural power“ Bauer und seine Kollegen

einsetzen, um diesem Narrativ Authentizität zu verleihen, ist bislang noch nicht untersucht worden.

Es geht aber nicht nur darum, personelle Kontinuitäten nachzuzeichnen. Vielmehr müsste auch untersucht werden, ob Bauer dabei half, nationalsozialistische Vorstellungen über das Medium Film und sein Manipulationspotenzial in der unmittelbaren Nachkriegszeit fortzuschreiben. In diesem Zusammenhang – gerade auch in Bezug auf seine Tätigkeit während und nach dem Krieg – wäre unter anderem zu fragen, wie es gelang, dass Filme, die noch während der NS-Zeit gedreht wurden (wie beispielsweise „Wie sagen wir es unseren Kindern“ von Hans Deppe und „Titanic“ von Herbert Selpin), ihre Premieren in der frühen Bundesrepublik feierten und wie sie sich auf den öffentlichen Diskurs auswirkten.

Ferner konnten einige NS-Regisseure auch dank ihrer Teilnahme an internationalen Filmfestivals ungehindert ihre Karriere fortsetzen. So lief gleich auf der ersten Berlinale im Jahr 1951 der Film „Dr. Holl“ von Rolf Hansen, der in der NS-Zeit unter anderem Filme wie „Der Weg ins Freie“ (1941) oder „Die große Liebe“ (1942) gedreht hatte.¹⁸⁷ Im gleichen Jahr wurde auch Josef von Báky, der Regisseur des UFA-Jubiläumsfilms „Münchhausen“ (1943), für seine Regiearbeit beim Film „Das doppelte Lottchen“ (1950) ausgezeichnet. Welche Rolle spielte hierbei Bauer und das von ihm geleitete Filmfestival?

Insbesondere die Kontinuitäten von Konzepten und Vorstellungen über das Medium Film sind für die frühe Gesellschaftsgeschichte der beiden deutschen Staaten wichtig. Denn Film war auch in der deutschen Nachkriegszeit ein wichtiges Medium und der Kinosaal ein wichtiger Ort, um bestimmte Narrative über das Vergangene, die Gegenwart und die Zukunft festzuschreiben.¹⁸⁸

Alle drei Forschungsstränge lassen sich in einem Projekt verknüpfen, das sich der Person Alfred Bauers durch eine erweiterte Perspektive auf das deutsche Filmwesen der 1940er- und 1950er-Jahre annähert, wobei ein eindeutiger Schwerpunkt auf den Institutionen, den Personen und Netzwerken sowie den personellen und ideellen Kontinuitäten liegen müsste. Ein solches Projekt ist nur mittels weiterer Archivrecherchen durchführbar. Neben den Beständen des

Bundesarchivs¹⁸⁹ und den Personalakten der RKK des Berlin Document Center¹⁹⁰ müssten auch die zahlreichen Entnazifizierungsakten kulturschaffender Personen durchgesehen werden, die sich im Landesarchiv Berlin und anderen Archiven befinden. Des Weiteren müssten relevante Nachlässe von Filmschaffenden und NS-Filmfunktionären ausfindig gemacht und durchgesehen werden, um an persönliche Dokumente wie Briefwechsel, Tagebuchaufzeichnungen etc. zu gelangen, in denen Bezug auf Bauer oder zumindest die RFI während und nach dem Krieg genommen wird. Auf Grundlage der Entnazifizierungsakten sowie der Nachlässe wird es möglich sein, die Netzwerke, aber auch die Vorstellungen, Sehnsüchte und Ideen der NS-Filmfunktionäre zu fassen. Zu nennen wäre unter anderem der Nachlass von Wolfgang Liebeneiner, der sich in der Akademie der Künste in Berlin befindet.¹⁹¹ Weitere Nachlässe, Briefkorrespondenzen u. a. müssten im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, des Deutschen Filminstituts & Filmmuseums (zum Beispiel Artur Brauner Archiv) und der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e. V. (Wiesbaden) gesichtet werden. Von Relevanz wäre auch die Sammlung Friedrich Knilli zur Mediengeschichte des Antisemitismus im Landesarchiv Baden-Württemberg in Stuttgart. Friedrich Knilli führte ausführliche Interviews mit NS-Filmfunktionären über ihre Tätigkeit im deutschen Filmwesen im Allgemeinen und in der Reichsfilmintendanz im Speziellen. Eine erste Auswahl an Archivbeständen, in denen weitere relevante Informationen zu erwarten sind, findet sich im Anhang dieses Beitrags.

Angesichts eines scheinbar fehlenden Nachlasses von Dr. Alfred Bauer könnte auch eine eingehende Analyse seiner Doktorarbeit Einblicke in seine Ideen und Überlegungen zum Film im Allgemeinen und zum Filmrecht im Speziellen geben. Jedoch konnten bislang weder das Thema noch die Arbeit selbst lokalisiert werden. Womöglich könnte sie auch Antworten darauf liefern, weshalb Bauer überhaupt eine Stelle in der RFK beziehungsweise der RFI erhielt.¹⁹² Schließlich müsste auch der von Bauer für die Besatzungsmächte erstellte Film-Almanach aus dem Jahr 1947 eingehend analysiert werden. Wie urteilte er darin über Filme, die vor allem seit 1942 produziert wurden, sowie über die Filmschaffenden des NS? Gibt es vielleicht sogar Fälle, in denen Bauers Expertise, wie sie im Almanach

festgehalten wurde, auch in anderen Entnazifizierungsprozessen eingesetzt wurde?¹⁹³

Die umrissenen Forschungsperspektiven erlauben somit neue Einblicke in die politische und gesellschaftliche Bedeutung des deutschen Filmwesens in der späten NS-Zeit und frühen Bundesrepublik und beleuchten dabei die wichtige Transformationsphase von der Diktatur zur Demokratie. Mithilfe eines derartigen Projekts wird es möglich sein, die noch offenen Fragen über Dr. Alfred Bauer und seine aktive funktionale Verflechtung mit dem NS-Regime zu klären.

Biografische Daten

Die biografischen Daten (von 1911 bis 1947) sind den Entnazifizierungsakten sowie der RFK-Personalakte Alfred Bauers entnommen.

18. 11. 1911	Geburt in Würzburg
1917–1921	Volksschule (Würzburg)
1921–1930	Gymnasium (Würzburg): Reifeprüfung am 30. 3. 1930
1930–1935	Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Würzburg; Referendar-Examen am 15. Juli 1935
5. 11. 1933	Eintritt in die Würzburger SA
1. 10. 1935	Eintritt in den NS-Rechtswahrerbund (bis zur Auflösung)
1. 5. 1937	Eintritt in die NSDAP mit der Mitgliedsnr. 4401355 (Aufnahme beantragt: 9. 6. 1937); Ausweis wurde am 15. 11. 1937 ausgestellt
20. 7. 1938	Promotion über Filmrecht, Universität Würzburg
1. 10. 1938–14. 10. 1939	Referendar bei der Reichsfilmkammer
27. 9. 1939	Assessor-Examen in Berlin
14. 10. 1939–30. 11. 1939	Flak-Regiment 12, Berlin
1. 12. 1939–28. 2. 1940	Luftsperr – Ersatzabteilung I, Bad Saarow
1. 3. 1940–1. 2. 1942	Reserve-Luftsperrabteilung 204
1. 2. 1942–23. 3. 1942	Luftsperr – Ersatzabteilung I, Bad Saarow
23. 3. 1942–29. 4. 1945	Referent bei der Reichsfilmintendanz
1. 10. 1942	Gehaltserhöhung (von 750 RM auf 900 RM) nach Einarbeitungszeit
1. 10. 1943	Gehaltserhöhung (auf 1200 RM)

- | | |
|--------------|---|
| 1. 10. 1943 | Beitritt zur Reichsfilmkammer
als Produktionsleiter-Assistent;
Fachschaft-Ausweisnummer: 2395 |
| 12. 12. 1944 | Verlängerung der RFK Mitgliedschaft
bis 31. 12. 1945 |
| 22. 12. 1944 | Hochzeit mit Ruth Brunnert |
| 28. 12. 1944 | Einteilung in die Wachgemeinschaft
13 durch den Betriebsluftschutzleiter |
| 1. 1. 1945 | Gehaltserhöhung (auf 1500 RM) |
| 10. 2. 1945 | Krankmeldung Bauers
(Knochenhautentzündung nach
überstandener Angina) |
| 29. 4. 1945 | Ausscheiden aus der RFI |
| 18. 10. 1946 | Erste Hauptverhandlung |
| 30. 4. 1947 | Zweite Hauptverhandlung |
| 14. 5. 1947 | Dritte Hauptverhandlung |

Quellenverzeichnis

Die staatlich angeordnete Schließung der Bibliotheken und Archive aufgrund der Corona-Pandemie beeinträchtigte und verzögerte die Erstellung der Vorstudie. Dennoch konnten letztlich alle geplanten Recherchen in den Archiven dank der Hilfe der Mitarbeiter der Stiftung Deutschen Kinemathek, des Landesarchivs Berlins und des Instituts für Zeitgeschichte München–Berlin durchgeführt werden. Eine Anfrage bei den britischen National Archives in London ergab – auch aufgrund der dortigen Archivschließung – bislang leider noch keine weiteren Hinweise auf relevantes Aktenmaterial.

Zudem wurde Kontakt mit der Journalistin Katja Nicodemus aufgenommen, die Ende Januar in der Wochenzeitung „Die Zeit“ über Dr. Alfred Bauer und die Funde des Hobby-Filmhistorikers Ulrich Hähnel berichtete. Es war beabsichtigt, über Frau Nicodemus Kontakt mit Herrn Hähnel aufzunehmen. Laut Frau Nicodemus möchte Herr Hähnel aber nicht weiter kontaktiert werden.

Ungedruckte Quellen

Bundesarchiv (BArch) Berlin

BArch, R 109/II Bestand Reichsfilmintendanz (RFI),
70 Bände.

Institut für Zeitgeschichte, München–Berlin (IfZ)

IfZ, OMGUS 5/347-3/5; 5/242-1/9; 5/243-2/7.
10/14-1/9; 10/16-3/7; 10/17-2/18;
10/13-1/1; 10/16-2/18; 10/16-2/21;
10/16-2/2; 10/16-2/3; 10/16-3/13;
10/16-3/14; 10/16-3/15; 10/16-1/13;
10/17-1/5; 10/17-1/8; 10/17-1/21;
10/17-2/12; 10/17-2/14; 10/17-2/18;
10/17-3/3; 10/18-1/2.
11/11-2/15.
17/54-2/7; 17/235-2/1-3; 17/201-3/2.

Schriftgutarchiv N495_Reichsfilm-
kammer.

Schriftgutarchiv N3856_Na Hippler,
Fritz.

Schriftgutarchiv N38744_NA Reichs-
filmintendanz.

Exponate/Bücher S728_SW-04.

Universitätsarchiv Würzburg

Studentenakte Dr. Alfred Bauer
(Korrespondenz mit Archiv).

Presse

Jahrbuch der Reichsfilmkammer.

Film-Illustrierte.

Licht Bild Bühne.

Film-Kurier.

Der deutsche Film. Zeitschrift für
Filmkunst und Filmwirtschaft.

Die Zeit.

Literaturverzeichnis

- Günter Agde, Kämpfer. Biographie eines Films und seiner Mache, Berlin 2001.
- Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs, mit 116 Tabellen, Stuttgart 1969.
- Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Karlsruhe 1979.
- Dirk Alt, „Der Farbfilm marschiert!“ Frühe Farbfilmverfahren und NS-Propaganda 1933–1945, München 2013.
- Mino Argentieri, L'asse cinematografico Roma-Berlino, Neapel 1986.
- Antje Ascheid, Hitler's heroines. Stardom and womanhood in Nazi cinema, Philadelphia (PA) 2003.
- Helmut G. Asper/Marta Mierendorff (Hrsg.), Wenn wir von gestern reden, sprechen wir über heute und morgen. Festschrift für Marta Mierendorff zum 80. Geburtstag, Berlin 1991.
- Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen (Hrsg.), Erwin Goetz alias Frank Maraun: Filmkritiker, München 2006.
- Maurizio Bach/Stefan Breuer, Faschismus als Bewegung und Regime. Italien und Deutschland im Vergleich, Wiesbaden 2010.
- Steven Bach, Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl, New York (NY) 2007.
- Jay W. Baird, From Berlin to Neubabelsberg. Nazi film propaganda and Hitler Youth Quex, in: Journal of Contemporary History 18 (1983), H. 3, S. 495–515.
- Gregor Ball, Heinz Rühmann. Seine Filme – sein Leben, München 1981.
- Gregor Ball/Eberhard Spiess, Heinz Rühmann und seine Filme, München 1982.
- Richard Meran Barsam, Filmguide to Triumph of the Will, Bloomington (IN) 1975.
- Ulrike Bartels, Die Wochenschau im Dritten Reich: Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte, Frankfurt a. M. 2004.
- Alfred Bauer, Die Bevormundung des deutschen Filmschaffens im Dritten Reich. Film in Ketten, in: F. Filmjournal 17 (November 1979), S. 17–22.

- Deutscher Spielfilm-Almanach: 1929–1950, Berlin 1950.
- Vicki Baum/Gesinde Schröder, In der Ferne das Glück. Geschichten für Hollywood, Berlin 2013.
- Stephanie Becker (Hrsg.), „Und sie werden nicht mehr frei sein ihr ganzes Leben“. Funktion und Stellenwert der NSDAP, ihrer Gliederungen und angeschlossenen Verbände im „Dritten Reich“, Berlin 2012.
- Wolfgang Becker, Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda, Berlin 1973.
- Wolfgang Becker/Norbert Schöll, In jenen Tagen ... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte, Opladen 1995.
- Claudia Beindorf, Terror des Idylls. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften in Heimatfilm und Landsbygd-film 1930–1960, Baden-Baden 2001.
- Helga Belach, Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945, München 1975.
- Joseph W. Bendersky, A concise history of Nazi Germany. 1919–1945, Lanham (MD) 42014.
- Wolfgang Benz (Hrsg.), Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, Berlin 2015.
- Antisemitische Propaganda im NS-Film, in: Benz, Kunst im NS-Staat, S. 265–278.
- Udo Benzenhöfer, Medizin im Spielfilm des Nationalsozialismus, Tecklenburg 1990.
- Friedemann Beyer (Hrsg.), UFA in Farbe: Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945, München 2010.
- Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland, München 1990.
- Der Fall Selpin. Chronik einer Denunziation, München 2011.
- Friedemann Beyer/Gert Koshofer/Michael Krüger, Ufa in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945, München 2010.
- Friedemann Beyer/Norbert Grob (Hrsg.), Der NS-Film, Ditzingen 2018.
- Heiko R. Blum, 30 Jahre danach. Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945–1975, Köln 1975.

- Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hrsg.), *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition in Musikfilmen 1928–1938*, München 1999.
- Matthew Boswell, *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Basingstoke 2012.
- Hans-Jürgen Brandt, *NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis*. Hippler, Noldan, Junghans, Tübingen 1987.
- Christoph Brecht/Armin Loacker/Ines Steiner, *Professionalist und Propagandist. Der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky*, Wien 2014.
- Jana Francesca Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, Cambridge 2009.
- Ingrid Buchloch, Veit Harlan. *Goebbels' Starregisseur*, Paderborn 2010.
- Erica Carter, *The new Third Reich film history*. London 1999.
- Horst Claus, *Filme für Hitler. Die Karriere des NS-Starregisseurs Hans Steinhoff*, Wien 2013.
- Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949. Literatur, Film, Musik und Theater*, Stuttgart 1997.
- David Culbert, *The impact of anti-Semitic film propaganda on German audiences. Jew Süss and The Wandering Jew (1940)*, in: Etlin, Art, Culture and Media, S. 139–157.
- Volker Dahm, *Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer*, in *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 34 (1986), H. 1, S. 53–84.
- *Die Reichskulturkammer und die Kulturpolitik im Dritten Reich*, in: Becker, *Und sie werden nicht mehr frei sein*, S. 193–221.
 - *Künstler als Funktionäre. Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer*, in: Sarkowicz, *Hitlers Künstler*, S. 75–109.
- Jan-Oliver Decker, *Mediale Emotionen – emotionale Medien. Ideologisierte Bilder des Nationalsozialismus im NS-Film*. Stuttgart 2005.
- Jan Distelmeyer (Hrsg.), *Tonfilmfrieden / Tonfilmkrieg: die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*, München 2003.
- Wolf Donner, *Propaganda und Film im Dritten Reich*, Berlin 1995.
- Bogusław Drewniak, *Der deutsche Film. 1938–1945. Ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf 1987.
- Bianca Dustdar, *Film als Propagandainstrument in der Jugendpolitik des Dritten Reichs*, Alfeld 1996.

- Tereza Dvoráková, *Prag Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*, München 2008.
- Sören Eden, *Die Verwaltung einer Utopie. Treuhänder der Arbeit zwischen Betriebs- und Volksgemeinschaft 1933–1945*, Göttingen 2020.
- Jürgen Egyptien (Hrsg.), *Erinnerung in Text und Bild. Zur Darstellbarkeit von Krieg und Holocaust im literarischen und filmischen Schaffen in Deutschland und Polen*, Berlin 2012.
- Cornelia Anett Ender, „Es war einmal ... im Dritten Reich“. *Die Märchenfilmproduktion für den nationalsozialistischen Unterricht*, Frankfurt a. M. 2006.
- Richard A. Etlin (Hrsg.), *Art, Culture and Media under the Third Reich*, Chicago (IL) 2002.
- Uwe Julius Faustmann, *Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime*, Aachen 1995.
- Heide Fehrenbach, *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*, Chapel Hill (NC) 1995.
- Malte Fiebing, *Titanic (1943): Nazi Germany's Version of the Disaster*, Norderstedt 2012.
- Jo Fox, *Filming women in the Third Reich*, Oxford 2000.
- *Film Propaganda in Britain and Nazi Germany. World War II Cinema*, Oxford 2007.
- Stefanie Mathilde Frank, *Wiedersehen im Wirtschaftswunder. Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik 1949–1963*, Göttingen 2017.
- Régine M. Friedman, *L'image et son juif. Le juif dans le cinéma nazi*, Paris 1983.
- Ian Garden, *The Third Reich's celluloid war. Propaganda in Nazi feature films, documentaries and television*, Stroud 2012.
- Benedetta Garzarelli, *Cinema e propaganda all'estero nel regime fascista. Le proiezioni di Camicia nera a Parigi, Berlino e Londra*, in: *Dimensioni e problemi della ricerca storica* (2003), H. 2, S. 147–165.
- Ulrich Gehrke, *Veit Harlan und der „Kolberg“-Film. Filmregie zwischen Geschichte, NS-Propaganda und Vergangenheitsbewältigung*, Hamburg 2011.

- Daniel Gethmann, Der Spanische Bürgerkrieg als Medienereignis im NS-Film. „Im Kampf gegen den Weltfeind: Deutsche Freiwillige in Spanien“ (1939) von Karl Ritter, in: Nanz, Politiken des Ereignisses, S. 83–100.
- Rolf Giesen, Nazi propaganda Films. A history and filmography, Jefferson (MO) 2003.
- Rolf Giesen/Manfred Hobsch, Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film, Berlin 2005.
- Joseph Goebbels, Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russland, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil I: Aufzeichnungen 1923–1941, Bd. 1–9, München 1998–2006.
- Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Institut für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russland, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil II: Diktate 1941–1945, Bd. 1–15, München 1993–1996.
- Bernhard Groß, Die Filme sind unter uns. Zur Geschichte des frühen Nachkriegskinos: Trümmer, Genre- und Dokumentarfilme, Berlin 2015.
- Konrad Grunsky, Deutsche Volkskunde im Film. Gesellschaftliche Leitbilder im Unterrichtsfilm des Dritten Reichs, München 1978.
- Frances Guerin, Through amateur eyes. Film and photography in Nazi Germany, Minneapolis (MN) 2012.
- Sabine Hake, Popular Cinema of the Third Reich, Austin (TX) 2002.
- Hans-Gerd Happel, Der historische Spielfilm im Nationalsozialismus, Frankfurt a. M. 1984.
- Christian Hardinghaus, Filmpropaganda für den Holocaust? Eine Studie anhand der Hetzfilme „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“, Marburg 2008.
- Veit Harlan, Im Schatten meiner Filme. Selbstbiografie, hrsg. von H. C. Opfermann, Gütersloh 1966.
- Johannes Hauser, Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945–1955 und der Einfluss der US-amerikanischen Filmpolitik. Vom reichseigenen Filmmonopolkonzern (UFI) zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft, Pfaffenweiler 1989.

- Laura Heins, Nazi film Melodrama, Urbana (IL) 2013.
- Thomas Henne, Erich Lüth vs. Veit Harlan. Sechs Göttinger Beiträge zum Lüth-Urteil des Bundesverfassungsgerichts von 1958, in: Schumann, Kontinuitäten und Zäsuren, S. 213–232.
- Ulrich Herbert, Best. Biographische Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft 1903–1989, Bonn ³1996.
- Maria Hilchenbach, Kino im Exil. Die Emigration deutscher Filmkünstler, 1933–1945, München 1982.
- Hans Hinkel/Günter Gentz, Handbuch der Reichskulturkammer, Berlin 1937.
- Fritz Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, Berlin 1943.
- Die Verstrickung. Auch ein Filmbuch ... Einstellungen und Rückmeldungen, Düsseldorf 1981.
- Manfred Hobsch, Film im „Dritten Reich“. Alle deutschen Spielfilme von 1933 bis 1945. 6 Bände, Berlin 2010.
- Hilmar Hoffmann, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film, Frankfurt a. M. 1988.
- The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933–1945, Providence (RI) 1996.
- Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.), Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962, Frankfurt a. M. 1989.
- Dorothea Hollstein, Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung der Juden im nationalsozialistischen Spielfilm, München 1971.
- „Jud Süß“ und die Deutschen. Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm, Frankfurt a. M. 1983.
- Jan-Christopher Horak, Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933, Münster 1984.
- Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945, Münster 1984.
- Stig Hornshøj-Møller, „Der ewige Jude“. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms. Begleitpublikation zur Filmedition G 171 „Der ewige Jude“, Göttingen 1995.
- Rainer Hudemann, Der NS-Film als Propagandainstrument. Merkmale nationalsozialistischer und neo-nationalsozialistischer Propaganda, Leverkusen 1982.

- Johannes Hürter/Tobias Hof (Hrsg.), *Verfilmte Trümmerlandschaften. Nachkriegserzählungen im internationalen Kino 1945–1949*, Berlin 2019.
- David S. Hull, *Film in the Third Reich. A study of the German cinema 1933–1945*, Berkeley (CA) 1969.
- Eyke Isensee, *Paragrafen – Leinwand – Hakenkreuz. Untersuchung des Justiz-Bildes im Spielfilm der NS-Zeit als inhaltliches Element mit systemstabilisierender Funktion*, Marburg 2018.
- Wolfgang Jacobsen (Hrsg.), *50 Years Berlinale. International Filmfestspiele Berlin*, Berlin 2000.
- Ulrike Jureit, *Generationenforschung*, Göttingen 2006.
- Marian Kaiser, *Bürokratie und Seelengestaltung. Propagandaministerium, Filmkammer, Reichskulturkammer*, in: Benz, *Kunst im NS-Staat*, S. 253–264.
- Klaus Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll“. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994.
- Bernd Kleinhans, *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*, Köln 2003.
- Daniel Knopp, *Wunschbild und Feindbild der nationalsozialistischen Filmpropaganda am Beispiel von Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ und Veit Harlans „Jud Süß“*, Marburg 1997.
- Guido Knopp/Mario Sporn, *Hitlers nützliche Idole. Wie Medienstars sich in den Dienst der NS-Propaganda stellten*, München 2008.
- Gertrud Koch, *Der NS-Film. Institutionen, Genres und Ästhetik*, in: Sösemann, *Nationalsozialismus und Deutsche Gesellschaft*, S. 210–220.
- Lutz P. Koepnick, *The dark mirror. German cinema between Hitler and Hollywood*, Berkeley (CA) 2002.
- Richard Kolb/Hans Bodenstedt (Hrsg.), *Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur*, Düsseldorf 1933.
- Volker Koop, *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite*, Berlin 2015.
- Florian Kotscha, *Der Erste Weltkrieg im nationalsozialistischen Spielfilm. Karl Ritters „Unternehmen Michael“ (1937)*, Essen 2010.

- Hans Krah (Hrsg.), Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute, Kiel 1999.
- Thomas Kramer/Dominik Siegrist, Terra. Ein Schweizer Filmkonzern im Dritten Reich, Zürich 1991.
- Klaus Kreimeier, Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns, München 1992.
- Claus-Dieter Krohn (Hrsg.), Künste im Exil, München 1992.
- Christian Kuchler (Hrsg.), NS-Propaganda im 21. Jahrhundert. Zwischen Verbot und öffentlicher Auseinandersetzung, Köln 2014.
- Gabriele Lange, Das Kino als moralische Anstalt. Soziale Leitbilder und die Darstellung gesellschaftlicher Realität im Spielfilm des Dritten Reiches, Frankfurt a. M. 1994.
- Marcus Lange, Das politisierte Kino. Ideologische Selbstinszenierung im „Dritten Reich“ und der DDR, Marburg 2013.
- Kurt Laser, Die Berliner Filmwirtschaft in der Zeit des Nationalsozialismus, Berlin 1997.
- Erwin Leiser, „Deutschland, erwache!“. Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbek 1968.
- Paul Lesch, Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933–1944, Trier 2002.
- Ulrich Liebe, Verehrt, verfolgt, vergessen: Schauspieler als Naziopfer, Berlin 1992.
- Armin Loacker, Anschluss im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930–1938, Wien 1999.
- Martin Loiperdinger/Thomas Arnold (Hrsg.), Märtyrerlegenden im NS-Film, Opladen 1991.
- Stephen Lowry, Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus, Tübingen 1991.
- Klaus-Jürgen Maiwald, Filmzensur im NS-Staat, Dortmund 1983.
- Stefanie Mauch, Transport in den Tod. Begleitmaterialien zum Film. Projekt „Psychiatriegeschichtliche Dokumentation“, Brauweiler ⁴1998.
- Felix Moeller/Rolf Bergmann u. a., Verbotene Filme. Das verdrängte Erbe des Nazi-Kinos, Berlin 2015.
- Felix Moeller (Hrsg.), The Film Minister: Goebbels and the Cinema in the Third Reich, Stuttgart 2000.

- Martina Moeller, *Rubble, Ruins and Romanticism. Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema*, Bielefeld 2013.
- Tobias Nanz (Hrsg.), *Politiken des Ereignisses. Mediale Formierungen von Vergangenheit und Zukunft*, Bielefeld 2015.
- Frank Noack, Veit Harlan. *Des Teufels Regisseur*, München 2000.
- Emil Jannings. *Der erste deutsche Weltstar*, München 2012.
- Mary-Elizabeth O'Brien, *Nazi cinema as enchantment. The politics of entertainment in the Third Reich*, Rochester (NY) 2004.
- Florian Odenwald, *Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film 1920–1945*, München 2006.
- Ernst L. Offermanns, *Internationalität und europäischer Hegemonialanspruch des Spielfilms der NS-Zeit*, Hamburg 2001.
- Ulrich von der Osten, *NS-Filme im Kontext sehen! „Staatspolitisch besonders wertvolle“ Filme der Jahre 1934–1938*, München 1998.
- Detlev J. K. Peukert, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1987.
- Baxter Phillips, *Swastika. Cinema of Oppression*, London 1976.
- Marcus S. Phillips, *The German film industry and the New Order*, London 1978.
- *The Nazi Control of the German Film Industry*, in: *Journal of European Studies* 1 (1971), H. 1, S. 37–68.
- Marcel Piethe, *Filmland Brandenburg. Drehorte und Geschichten*, Berlin 2012.
- Jared Poley, *Siegfried Kracauer, spirit, and the soul of Weimar Germany*, Rochester (NY) 2015.
- Hemma M. Prainsack, *So sank die Titanic. Antibritische Propaganda im nationalsozialistischen Spielfilm*, Diplomarbeit, Wien 2013.
- Ernest Prodolliet, *Der NS-Film in der Schweiz im Urteil der Presse. 1933–1945. Eine Dokumentation*, Zürich 1999.
- Alexandra Przyrembel, *Jud Süß. Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*, Frankfurt a. M. 2006.
- Almuth Püschel, *Namen, die in keinem Abspann stehen. Zwangsarbeit bei der Ufa von 1940 bis 1945*, in: *Rother, Linientreu und populär*, S. 161–174.
- Rainer Rother/Judith Prokasky (Hrsg.), *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, München 2010.

- Constanze Quanz, *Der Film als Propagandainstrument Joseph Goebbels'*, Köln 2000.
- Hartmut Reese (Hrsg.), *Jugendfilm im Nationalsozialismus. Dokumentation und Kommentar*, Münster 1984.
- Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* London 1999.
- Robert C. Reimer, *Cultural history through a National Socialist lens. Essays on the cinema of the Third Reich*, Rochester (NY) 2000.
- Eric Rentschler, *The ministry of illusion. Nazi cinema and its after-life*, Cambridge 1996.
- Michaela Rethmeier, *Die Funktion und Bedeutung Fritz Hipplers für das Filmschaffen im „Dritten Reich“*, Dissertation, Münster 2006.
- Laura B. Rosenzweig, *Hollywood's spies. The undercover surveillance of Nazis in Los Angeles*, New York (NY) 2017.
- Steven J. Ross, *Hitler in Los Angeles. How Jews foiled Nazi plots against Hollywood and America*, New York (NY) 2017.
- Karl Ludwig Rost, *Sterilisation und Euthanasie im Film des „Dritten Reiches“*. Nationalsozialistische Propaganda in ihrer Beziehung zu rassenhygienischen Maßnahmen des NS-Staates, Husum 1987.
- Rainer Rother, *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*, Berlin 2000.
- Rainer Rother/Vera Thomas (Hrsg.), *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945*, Berlin 2017.
- Rolf Sachsse, *Fotografie und Film im Sport des NS-Staates. Eine kommentierte Foto- und Filmpräsentation*, in: *SportZeiten. Sport in Geschichte, Kultur und Gesellschaft* 7 (2007) H. 2, S. 57–72.
- Michele Sakkara, *Die große Zeit des deutschen Films. 1933–1945*, Leoni am Starnberger See 1980.
- Daniela Sannwald (Hrsg.), *Zwischen den Filmen. Eine Fotogeschichte der Berlinale*, Dortmund 2018.
- Hans Sarkowicz (Hrsg.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 2004.
- Hannah B. Schaub, *Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?*, München 2003.
- Axel Schildt/Detlef Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik 1945 bis zur Gegenwart*, Bonn 2009.

- Wolfgang Schivelbusch, *In a Cold Crater: Cultural and Intellectual Life in Berlin, 1945–1948*, Berkeley (CA) 1998.
- Bärbel Schrader, „Jederzeit widerruflich“. Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen in Theater und Film des NS-Staates, Berlin 2008.
- Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich. Illusions of wholeness in Nazi cinema*, Durham 1996.
- Eva Schumann (Hrsg.): *Kontinuitäten und Zäsuren. Rechtswissenschaft und Justiz im „Dritten Reich“ und in der Nachkriegszeit*, Göttingen 2008.
- Erhard Schütz, „... diesmal für den Film“. Der Luftkrieg gegen Polen in der Propaganda des Nationalsozialismus, in: *Egyptien, Erinnerung in Text und Bild*, S. 325–338.
- Harro Segeberg (Hrsg.), *Mediale Mobilmachung/1: Das Dritte Reich und der Film*, München 2004.
- Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft, in: Segeberg, *Mediale Mobilmachung*, S. 11–44.
- Harro Segeberg/Simon Klingler, „Durchfluss eines Filmkontinents“. Fallstudien zur Geschichte der NS-Medienmetropole Hamburg, München 2017.
- Bernd Sösemann (Hrsg.), *Der Nationalsozialismus und die Deutsche Gesellschaft. Einführung und Überblick*, Stuttgart 2020.
- Markus Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich*, Trier 1999.
- Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*, Berlin 1975.
- Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, London 2002.
- Gerhard Stahr, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Dissertation, Berlin 2001.
- Evelyn Steinthaler, „Mag’s im Himmel sein, mag’s beim Teufel sein“. Stars und die Liebe unter dem Hakenkreuz, Wien 2018.
- Alan Steinweis, *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theatre and the Visual Arts*, Chapel Hill (NC) 1993.
- Florentine Strzelczyk, *Motors and machines, robots and rockets. Harry Piel and Sci-Fi film in the Third Reich*, Tempe (AZ) 1978.

- Pamela E. Swett, *Pleasure and power in Nazi Germany*, Basingstoke 2011.
- Brandon Taylor, *The Nazification of art. Art, design, music, architecture and film in the Third Reich*, Winchester 1990.
- John R. Taylor, *Fremde im Paradies: Emigranten in Hollywood, 1933–1950*, Berlin 1984.
- Richard Taylor, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London 1979.
- Irina Tcherneva, *Beyond the surface of “atrocious image”. Fabrication and circulation of the Nazi film ‘Red Mist’ (1942–1954)*, in: *Journal of Genocide Research* 21 (2019), H. 2, S. 131–156.
- Susan Tegel, *Leni Riefenstahl’s Gypsy Question Revisited: The Gypsy Extras in Tiefeland*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 26 (2006), H. 1, S. 21–43.
- *Nazis and the cinema*, London 2007.
- Holger Theuerkauf, *Goebbels’ Filmerbe. Das Geschäft mit unveröffentlichten Ufa-Filmen*, Berlin 1998.
- Dora Traudisch, *Mutterschaft mit Zuckerguss? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm*, Pfaffenweiler 1993.
- William Uricchio, *German University Dissertations with Motion Picture related Topics: 1910–1945*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 7 (1987), H. 2, S. 175–190.
- Ben Urwand, *The collaboration. Hollywood’s pact with Hitler*, Cambridge 2013.
- *Der Pakt: Hollywoods Geschäfte mit Hitler*, Darmstadt 2017.
- Daniel Uziel, *Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht. Stellenwert und Funktion der Propagandatruppen im NS-Staat*, in: Rother/Prokasky (Hrsg.), *Die Kamera als Waffe*, S. 13–36.
- *The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Frankfurt a. M. 2008.
- Roel Vande Winkel, *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, Basingstoke 2007.
- *Nazi Germany’s Fritz Hippler (1909–2002)*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 23 (2003), H. 2, S. 91–99.
- Angela Vaupel, *Frauen im NS-Film. Unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms*, Hamburg 2005.

- Konrad Vogelsang, Filmmusik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Pfaffenweiler 1993.
- Reimar Volker, „Von oben sehr erwünscht“. Die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm, Trier 2003.
- Herbert Windt's film music to Triumph of the Will. Ersatz-Wagner or incidental music to the ultimate Nazi Gesamtkunstwerk?, Bloomington (IN) 2008.
- Ulrich Wegenast, Animation in der Nazizeit, Absolut Medien Berlin 2011.
- David Weinberg, Approaches to the Study of Film in the Third Reich. A Critical Appraisal, in: Journal of Contemporary History 19 (1984), H. 1, S. 105–126.
- Gabriele Weise-Barkowsky, Filmische Quellen zu Arbeitserziehung und Berufsausbildung im Nationalsozialismus, Berlin 2003.
- David Welch, Nazi propaganda. The Power and the Limitations, London 1983.
- Propaganda and the German cinema. 1933–1945, London 2001.
- David Welky, The Moguls and the Dictators. Hollywood and the Coming of World War II, Baltimore (MD) 2008.
- Harald Welzer (Hrsg.), Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus, Tübingen 1995.
- Das große Personenlexikon des Films. 8 Bände, Berlin 2001.
- Kay Weniger, Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945, Berlin 2008.
- Kraft Wetzels/Peter A. Hagemann (Hrsg.), Liebe, Tod und Technik. Kino des Phantastischen 1933–1945, Berlin 1977.
- (Hrsg.), Zensur – Verbotene deutsche Filme 1933–1945, Berlin 1978.
- Daniel Wildmann, Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“, Würzburg 1998.
- Nur für „Arier“. Zur visuellen Genesis des männlichen Körpers im Nationalsozialismus, in: Zeitgeschichte 26 (1999), S. 231–242.
- Michael Wildt, Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes, Hamburg 2002.
- Andrea Winkler-Mayerhöfer, Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich, München 1992.

- Karsten Witte, *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*, Berlin 1995.
- Joseph Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1964.
- Reiner Ziegler, *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945*, Konstanz 2003.
- Siegfried Zielinski, Veit Harlan. *Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-Regisseur des deutschen Faschismus*, Frankfurt a. M. 1981.
- Clemens Zimmermann, *Film und Kino im Nationalsozialismus. Politische Strategien und soziale Praxis*, in: Kuchler, *NS-Propaganda*, S. 121–140.

Archivbestände für weitere Recherchen (Auswahl)

Bundesarchiv (BArch) Berlin

- BArch, R 55 Bestand RMVP (10505 Aufbewahrungseinheiten).
- BArch, R 56/I Reichskulturkammer/Zentrale (274 Bände).
- BArch, R 56/VI Bestand Reichsfilmkammer (63 Bände).
- BArch, R 109/I Bestand Universum Film AG (6201 Aufbewahrungseinheiten; teilweise bearbeitet).
- BArch, R 109/III Bestand Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft (46 Bände).

Landesarchiv Baden-Württemberg

Sammlung Friedrich Knilli.

Landesarchiv Berlin

- B Rep. 007: Der Senator für Volksbildung.
- B Rep. 149: Berliner Festspiele GmbH.
- C Rep. Entnazifizierungsakten der Kulturschaffenden.
- C Rep. 120: Magistrat von Berlin, Abteilung Volksbildung.
- C Rep. 121: Magistrat von Berlin, Abteilung Kultur.
- E Rep. 200-21: Nachlass Ernst Reuter.

Deutsches Filminstitut & Filmmuseum

Artur Brauner-Archiv im DFF.

Akademie der Künste, Berlin

- Nachlass Wolfgang Liebeneiner.
- Nachlass Boleslaw Barlog.

Staatsarchiv Würzburg

Archivgut der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei im Gau Maifranken (inkl. SA).

Anmerkungen

- 1 Katja Nicodemus, Ein eifriger SA-Mann, in: Die Zeit, 29. Januar 2020, S. 49f.
- 2 Vgl. u. a. Armin Jäger, Ein ganz normaler Nazi, in: Die Zeit, 26. Februar 2020; Christiane Peitz, Von Verstrickungen und Versäumnissen, in: NDR Kultur, 31. 1. 2021, <https://www.yiuu.de/podcast/ndr-kultur-gedanken-zur-zeit/von-verstrickungen-und-versaumnissen/> [12. 6. 2022].
- 3 Auch wenn seine Austrittsbescheinigung angeblich bei Bombenangriffen vernichtet wurde, so weist Bauers SA-Ausweis nur Beglaubigungsstempel bis einschließlich des zweiten Quartals des Jahres 1938 auf; Landesarchiv Berlin (LAB), C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Alfred Bauer SA-Mitgliedsausweis Nr. 592. In einem Schreiben des Kreispersonalamtsleiters vom Juni 1942 wird angegeben, dass Bauer noch Angehöriger der SA sei; National Archives and Records Administration (NARA), Rg 242, Microfilm Publication A3340, Series Correspondence PK, Reel A207, Frame 0568, Kreispersonalamtsleiter an das Reichspropagandaamt Mainfranken, Würzburg, Betr.: Überprüfung der politischen Zuverlässigkeit, 1. 6. 1942.
- 4 NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3340, Series MFKL, Reel A120, Frame 0694-5, Parteiausweis Dr. Alfred Bauer. Zur Lockerung des Aufnahmestopps vgl. Bundesarchiv (BArch), Virtuelle Ausstellungen: Parteienwärterkarte, 17. 12. 2009, https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Virtuelle-Ausstellungen/Pg-Zum-Mitgliedschaftswesen-Der-Nsdap/011__parteianwaerterkarte_PDF.pdf [18. 4. 2020].
- 5 Mitteilung des Universitätsarchivs Würzburg vom 17. März 2020.
- 6 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Dr. Alfred Bauer, Lebenslauf, Berlin, 17. 5. 1945, S. 4; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Dr. Alfred Bauer an die Kammer der Kunstschaffenden, z. Hd. v. Dr. Floeren, Eidesstattliche Erklärung, Berlin-Charlottenburg, 3. 8. 1945, S. 80; vgl. Jäger, Ein ganz normaler Nazi.
- 7 Zu den Entlastungsbeweisen: LAB, Rep. 031-01-02, 7/2, Bl. 177, Der Rektor der Universität Würzburg an Dr. Alfred Bauer, Würzburg, 8. 11. 1946; vgl. Jäger, Ein ganz normaler Nazi. Nach Armin Jäger waren im Jahr 1938 nur 38 Prozent der Würzburger Studenten in der NSDAP. Ob auf Studenten der Rechtswissenschaft – wie dies von Bauer behauptet – größerer Druck ausgeübt wurde, der Partei beizutreten, wäre erst zu prüfen.
- 8 Neben den genannten Organisationen war Dr. Alfred Bauer auch Mitglied in der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt. Dies bestritt er während des Entnazifizierungsverfahrens; NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3340, Series Correspondence PK, Reel A207, Frame 0563, Gauleitung Mainfranken an Kreisleitung Würzburg, Kreispersonalamt, 27. 5. 1942; LAB, Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Anlage 2, Military Government of Germany, Fragebogen, S. 2.
- 9 Vgl. u. a. Nicodemus, Ein eifriger SA-Mann, S. 49. Das Gutachten findet sich in: NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3340, Series Correspondence

- PK, Reel A207, Frame 0562, Gauleitung Mainfranken an Kreisleitung Würzburg, Kreispersonalamt, 27. 5. 1942.
- 10 NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3340, Series Correspondence PK, Reel A207, Frame 0566, Reichspropagandaamt Mainfranken an Kreisleitung der NSDAP Würzburg, 11. 5. 1942.
 - 11 NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3340, Series Correspondence PK, Reel A207, Frame 0563, Gauleitung Mainfranken an Kreisleitung Würzburg, Kreispersonalamt, 27. 5. 1942. Zu Bauers Dementi: LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 171, Dr. Alfred Bauer an die Entnazifizierungskommission für Kunstschaffende, Berlin-Charlottenburg, 24. 2. 1947.
 - 12 Uziel, Propaganda, S. 13–36, S. 13.
 - 13 Allgemein zu den Propagandatruppen vgl. Uziel, The Propaganda Warriors.
 - 14 LAB, Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Dr. Alfred Bauer an die Kammer der Kunstschaffenden, z. Hd. v. Dr. Floeren, Eidesstattliche Erklärung, Berlin-Charlottenburg, 3. 8. 1945, S. 82. Aus dem Gutachten geht nicht hervor, ob die Verfasser überhaupt den Unterschied zwischen der Reichsfilmkammer und der Reichsfilmintendanz kannten. Auch in anderen Dokumenten kann immer wieder eine Verwechslung zwischen den beiden Institutionen nachgewiesen werden.
 - 15 Am 12. November 1942 wurde Bauer bestätigt, dass er seine „Einarbeitungszeit“ erfolgreich absolviert habe: NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Frame 2828, Brief Merten, Ufa-Film GmbH (Berlin) an Dr. Alfred Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin), 12. 11. 1942. Angeblich erfolgte die Freistellung von der Wehrmacht nach einer Intervention des Generaloberst Ernst Udet, der mit Bauer bekannt war: LAB, Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Betty Bauer an die Entnazifizierungskommission für Kunstschaffende in Berlin, Würzburg-Heidingsfeld, 30. 10. 1946, S. 160.
 - 16 NARA, Rg 242, Microfilm Publication T 580, Reel 984, Folder #236, Zusammenstellung der persönlichen Ausgaben der Reichsfilmintendanz für das Haushaltsjahr 1944/1945; NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Frame 2790, Reichsfilmintendant Hinkel (Berlin) an Dr. Alfred Bauer, 30. 1. 1945.
 - 17 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Der Kammergerichtspräsident an den Referendar Herrn Alfred Bauer, Berlin, 18. 10. 1939, S. 184.
 - 18 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Der Präsident der Reichsfilmkammer an Dr. Alfred Bauer, Berlin, 2. 11. 1939, S. 185.
 - 19 NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Frame 2824, Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Alberti, Reichsfilmkammer (Berlin), 1. 10. 1943; NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Beitrittserklärung zur Reichsfilmkammer, Fachschaft Film, 1. 10. 1943; NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Fachschaftsausweis, 11. 11. 1943, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Frame 2820.
 - 20 Zum Berufsverbot: LAB, Rep. 031-01-02, Nr. 7/1 und Nr. 7/2; Institut für Zeitgeschichte München–Berlin (IfZ), OMGUS, 10/17-2/18, S. 3. Zu den

- beschönigten Lebensläufen: LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Dr. Alfred Bauer, Lebenslauf, Berlin 17. 5. 1945, S. 4; Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgut, N287_Na Bauer, Alfred, Lebenslauf von Dr. Alfred Bauer, herausgegeben vom Pressebüro der Berliner Festspiele GmbH, 1976 (Ergänzungen 1986). Zur Sekundärliteratur vgl. u. a. Jacobsen (Hrsg.), 50 Years Berlinale, S. 11–13.
- 21 Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgut, N287_Na Bauer, Alfred, Lebenslauf von Dr. Alfred Bauer, herausgegeben vom Pressebüro der Berliner Festspiele GmbH, 1976 (Ergänzungen 1986).
 - 22 LAB, Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Dr. Alfred Bauer an Dr. Floeren, Kamer der Kulturschaffenden, Berlin-Charlottenburg, 28. 7. 1945, S. 60; LAB, Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Rechtsabteilung, Vermerk, Betr.: Dr. Bauer, Berlin, 1. 8. 1945, S. 77. Die Denkschrift befindet sich in: LAB, Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, S. 62–76.
 - 23 Bauer, Spielfilm-Almanach: 1929–1950.
 - 24 Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgut, N287_Na Bauer, Alfred, Alfred Bauer, Denkschrift über die Gründung eines Filminstituts Berlin, 6. 7. 1950.
 - 25 Jacobsen, 50 Years Berlinale, S. 11–13.
 - 26 Zum Forschungsstand vgl. die der Vorstudie beigefügte Liste an Sekundärliteratur.
 - 27 Zit. nach: Lesch, Heim ins Ufa-Reich, S. 54.
 - 28 Segeberg, Erlebnisraum Kino, S. 24.
 - 29 Vgl. Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen.
 - 30 Eine Ausnahme stellt jüngst das von Joseph Garncarz geleitete DFG-Forschungsprojekt „Begeisterte Zuschauer: Über die Filmpräferenzen der Deutschen im Dritten Reich“ dar.
 - 31 Vgl. u. a. Becker, Film und Herrschaft; Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik.
 - 32 Vgl. Welch, Propaganda and the German cinema, S. 18–21.
 - 33 Schaffung der Filmkammer – Die amtliche Begründung, in: Reichsfilmbblatt, 22. 7. 1933, S. 1.
 - 34 Vgl. Tegel, Nazis and the Cinema, S. 97–102; Welch, Propaganda and the German Cinema, S. 13.
 - 35 Vgl. Moeller, The Film Minister, S. 41.
 - 36 Vgl. Phillips, German Film Industry, S. 260.
 - 37 Vgl. u. a. Segeberg, Erlebnisraum Kino, S. 22; Welch, Propaganda and the German Cinema, S. 35 f.
 - 38 Goebbels, Die Tagebücher, Teil I, Band 9: Eintrag vom 12. Juni 1941, S. 365–368.
 - 39 Vgl. u. a. Becker, Film und Herrschaft; Welch, Propaganda and the German Cinema, S. 37.
 - 40 Spiker, Film und Kapital, S. 195.
 - 41 Vgl. ebd., S. 215 f.
 - 42 Vgl. ebd., S. 216; Welch, Propaganda and the German Cinema, S. 37 f.
 - 43 Vgl. Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 10.

- 44 Vgl. Maiwald, Filmzensur im NS-Staat, S. 179 f.
- 45 BArch Berlin, R 109-II/30, Anlage zu Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Metzger (Berlin), 24. 10. 1944.
- 46 NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Frame 2810, Der Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe an Herrn Reichsfilmintendanten, Berlin, 21. 12. 1943.
- 47 Vgl. Phillips, German Film Industry, S. 270.
- 48 Goebbels, Die Tagebücher, Teil II, Bd. 1–15: Eintrag am 22. März 1944 und 6. April 1944.
- 49 BArch Berlin, R 109-II/17, Hinkel an Maraun, Reichsfilmintendanz, Berlin 18. 4. 1944.
- 50 BArch Berlin, R 109-II/47, Ufa-Film GmbH Filmüberwachung an Reichsfilmintendanz, Betr.: UK-Stellungen, 19. 3. 1945. Hinkels Stellvertreter war zunächst Kurt Parbel, NARA, Rg 242, Microfilm Publication T 580, Reel 984, Folder #236, Ministerialrat Dr. Getzlaff, Abteilung Haushalt (Berlin) an Herrn Minister, 21. 12. 1944. Während des Entnazifizierungsprozesses wurde auch Alfred Bauer immer wieder als Stellvertreter Hinkels bezeichnet, was er selbst aber vehement bestritt, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Protokoll der Sitzung des Politischen Prüfungsausschusses am 5. 12. 1945, S. 106.
- 51 BArch Berlin, R 109-II/30, Müller-Goerne (Berlin) an Gruppenführer Hinkel, 20. 10. 1944.
- 52 BArch Berlin, R 109-II/5, Dahlgrün, Der neue Organisationsplan für das deutsche Filmwesen und sein Verhältnis zum Leistungssteigerungserlass und späteren Anordnungen, Bericht gehalten am 13. 11. 1944, S. 2 f.; vgl. Maiwald, Filmzensur im NS-Staat, S. 180.
- 53 BArch Berlin, R 109-II/32, Reichsfilmintendant Hinkel (Berlin) an Firmenchef der Terra-Filmkunst GmbH Schmidt (Babelsberg), 9. 8. 1944; BArch Berlin, R 109-II/34, Helmut Schreiber, Produktionschef der Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an die Reichsfilmintendanz (Berlin), 21. 11. 1944; R 109-II/39, Erich von Neusser, Prag-Film Aktiengesellschaft (Prag) an Reichsfilmintendanten Hinkel (Berlin), 28. 11. 1944; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 92–95, Rechtsabteilung, Rücksprache mit Herrn Stüdemann am 6. 9. 1945 in Gegenwart von Herrn Schmidt. Zur Unterstellung der Firmenchefs unter Winkler: BArch Berlin, R 109-II/5, Winkler (Berlin), Anordnung betr. verantwortungsbewusster Einsatz von Arbeitskraft und Material in der deutschen Filmherstellung, 7. 2. 1944.
- 54 BArch Berlin, R 109-II/30, Müller-Goerne (Berlin) an Gruppenführer Hinkel, 20. 10. 1944; BArch Berlin, R 109-II/40, TOBIS Filmkunst GmbH (Berlin) an Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin), 8. 12. 1944; NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0021, Frame 0092, Ewald von Demandowsky, Produktionschef TOBIS Filmkunst GmbH (Berlin) an Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin), 12. 2. 1945.
- 55 BArch Berlin, R 109-II/22, Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens vom 28. Februar 1942.

- 56 BArch Berlin, R 109-II/5, Dahlgrün, Der neue Organisationsplan für das deutsche Filmwesen und sein Verhältnis zum Leistungssteigerungserlass und späteren Anordnungen, Bericht gehalten am 13. 11. 1944, S. 2.
- 57 Vgl. Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 1.
- 58 Ebd., S. 14.
- 59 Ebd.
- 60 BArch Berlin, R 109-II/25, Leiter der Abteilung Film im RMVP Hans Hinkel, Berlin 23. 9. 1944.
- 61 NARA, Rg 242, Microfilm Publication T 580, Reel 984, Folder #236, Dr. Bauer, Vermerk über die erste Besprechung betreffend Neugestaltung der Frisur der deutschen Frau im Arbeitszimmer vom Herrn Ministerialrat Dr. Gast am 25. Februar, 1943, 26. 2. 1943; NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0021, Frame 0066, Leiter F / Reichsfilmintendant, i. A. Dr. Bauer, Bestätigung, 11. 4. 1943; BArch Berlin, R 109-II/52, Dr. Bauer, Reichsfilmintendantz (Berlin), an Studienrat Friedrichs (Potsdam), Betr.: Schüler Hans Neie, 12 Jahre, Caputh b/Potsdam, 15. 7. 1944; BArch Berlin, R 109-II/34, Müller-Goerne, Reichsfilmintendantz (Berlin) an Polizeipräsidenten, z. Hd. Polizeirat Beuss (Berlin) 21. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/47, Dr. Bauer, Reichsfilmintendantz (Berlin) an Friedrich-Wilhelm August Stöve (Potsdam-Babelsberg), 20. 3. 1945.
- 62 Vgl. Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 20.
- 63 Vgl. Koch, Der NS-Film, S. 213. Hinweise in einigen durchgesehenen Quellen und der Sekundärliteratur suggerieren, dass Goebbels – der bekanntlich ein Filmenthusiast war (vgl. Moeller, *The Film Minister*) – von dieser Einflussmöglichkeit nicht immer Gebrauch machte. Dies wiederum stärkte auch die Position der RFI. So wurde Goebbels zum Beispiel von der RFI in dringenden Fällen wie der zeitnahen Produktion der Wochenschau-Propaganda für den Volkssturm gebeten, auf sein Zensurrecht zu verzichten: BArch Berlin, R 109-II/14, Leiter Film / Reichsfilmintendant Hinkel (Berlin) an Reichsminister, Betr.: Zensur der Wochenschau, 10. 11. 1944. Vgl. auch Weinberg, *Approaches to the Study of Film*, S. 107.
- 64 BArch Berlin, R 109-II/13, Frowein über den Reichsfilmintendanten an Minister Goebbels, Betr.: Filmvorhaben der Ufa „Maria“, Berlin, 12. 10. 1944; vgl. Becker, *Film und Herrschaft*, S. 198–201.
- 65 So geschehen u. a. bei dem Film „Kolberg“ von Veit Harlan: BArch Berlin, R 109-II/14, Leiter Film / Reichsfilmintendant Hinkel (Berlin) an Reichsminister, Betr.: Film „Kolberg“ für die NS-Führungsoffiziere, 6. 12. 1944.
- 66 Goebbels, *Die Tagebücher*, Teil II, Band 9: Eintrag vom 23. 7. 1943, S. 145–150.
- 67 Vgl. Maiwald, *Filmzensur im NS-Staat*, S. 180–187.
- 68 Segeberg, *Erlebnisraum Kino*, S. 22.
- 69 BArch Berlin, R 109-II/29, Müller-Goerne, Reichsfilmintendant (Berlin) an Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Abteilung Film, 4. 7. 1944; BArch Berlin, R 109-II/31, Dr. Bauer, Reichsfilmintendantz (Berlin) an Dr. Fries, Reichspropagandaministerium, 19. 3. 1945; BArch Berlin, R 109-II/15, Hinkel (Berlin) an den Herrn Reichsminister (Berlin), Betr.:

- Beschlagnahmte amerikanische Filme, 5. 7. 1944; vgl. Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 3.
- 70 BArch Berlin, R 109-II/6, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz, Niederschrift über die 2. Sitzung der Produktionschefs im Produktionsjahr 1944/45 am 7. 7. 1944, S. 2.
- 71 Erlass des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, 28. 2. 1942, zit. nach Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 529 f.
- 72 BArch Berlin, R 109-II/14, Leiter Film / Reichsfilmintendant Bearbeiter ORR Dr. Baumeister an Herrn Reichsminister, Betr.: Filmtheaterbesuch, 20. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/14, Leiter Film / Reichsfilmintendant Bearbeiter ORR Dr. Baumeister an Herrn Reichsminister, Betr.: Prädikate für den Film „Philharmoniker“, 12. 12. 1944; BArch Berlin, R 109-II/5, Deutsche Filmvertriebsgesellschaft an Abteilung Film im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Betr.: Philharmoniker, 18. 12. 1944; BArch Berlin, R 109-II/53, Leiter F / Reichsfilmintendant an Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin), 29. 12. 1944.
- 73 Auch der Sicherheitsdienst des Reichsführer SS berichtete immer wieder den GauFilmstellen, wie Filme vom Publikum aufgenommen wurden. Vgl. u. a. Lesch, Heim ins Ufa-Reich, S. 67–69.
- 74 Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 96.
- 75 Vgl. auch ebd., S. 27. Zu den Hausgemeinschaften vgl. die von Dr. Alfred Bauer verfassten Niederschriften im Bestand BArch Berlin, R 109/II.
- 76 BArch Berlin, R 109-II/8, Der Reichsfilmintendant und Leiter der Abteilung Film im RmfVuP, Vordruck, o. D. Zum Volkssturm: BArch Berlin, R 109-II/39, Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin) an die Ortsgruppe der NSDAP Berlin-Schmergendorf, 13. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/40, TOBIS Filmkunst GmbH (Berlin) an Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin), Betr.: Volkssturm, 8. 12. 1944; BArch Berlin, R 109-II/31, Univer-sum-Film A.G. (Potsdam-Babelsberg) an Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin), 18. 1. 1945.
- 77 BArch Berlin, R 109-II/35, Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Bavaria-Filmkunst GmbH (München), 10. 10. 1944; BArch Berlin, R 109-II/33, Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin), 17. 8. 1944; BArch Berlin, R 109-II/33, Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Reichspropagandaamt München-Oberbayern, Betr.: Einschränkungen auf dem Gebiet der Filmwirtschaft, 17. 8. 1944; BArch Berlin, R 109-II/38, Reichsfilmintendant Hinkel (Berlin) an Deutsches Reichsministerium für Böhmen und Mähren z. Hd. Wolf (Prag), 13. 2. 1945; BArch Berlin, R 109-II/55, SS-Gruppenführer Hinkel (Berlin) an Reichsleiter Baldur von Schirach (Wien), 4. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/59, Wien-Film GmbH (Wien) an Reichsfilmintendanten (Berlin), 21. 9. 1944; BArch Berlin, R 109-II/35, Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin), 2. 10. 1944.
- 78 BArch Berlin, R 109-II/35, Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, z. Hd. Schmitt-Halin, 13. 9. 1944.

- 79 BArch Berlin, R 109-II/33, Der Reichsfilmintendant (Berlin) an Bavaria-Filmkunst GmbH, Betr.: Abwicklung der UK-Stellungen 22. 7. 1944.
- 80 Die „Liste der zuverlässigen Deutschen Filmregisseure“ findet sich in: BArch Berlin, R 109-II/18. Weitere Listen befinden sich in: BArch Berlin, R55/20252, B 231 und R 55/20525a, konnten aber aufgrund der Coronabedingten Einschränkungen nicht gesichtet werden, vgl. Tegel, Nazis and the cinema, S. 353 f. Die „Gottbegnadeten“-Liste enthielt die Namen von 1041 Künstlern, 638 stammten aus der Filmbranche.
- 81 BArch Berlin, R 109-II/35, Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Dr. Alfred Bauer, Reichsfilmintendant (Berlin), 10. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/35, Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Dr. Müller-Goerne, Reichsfilmintendant (Berlin), 1. 9. 1944. Zu den Familienangehörigen: BArch Berlin, R 109-II/39, Erich von Neusser, Prag-Film Aktiengesellschaft (Prag) an Müller-Goerne, Reichsfilmintendant (Berlin), 2. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/39, Müller-Goerne, Reichsfilmintendant (Berlin) an Prag-Film A.G. (Prag), 11. 11. 1944.
- 82 BArch Berlin, R 109-II/36, Berlin-Film GmbH, Produktionsapparat, 8. 8. 1944; BArch Berlin, R 109-II/35, Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Dr. Alfred Bauer, Reichsfilmintendant (Berlin), 10. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/36, Berlin-Film GmbH, Liste A: An Wehrmacht freigegebenen Gefolgschaftsmitglieder, o. D.
- 83 BArch Berlin, R 109-II/35, Müller-Goerne, Reichsfilmintendant (Berlin), an Bavaria-Filmkunst GmbH (München), 10. 10. 1944; BArch Berlin, R 109-II/49, Müller-Goerne an Gruppenführer Hinkel, Berlin, 30. 10. 1944.
- 84 BArch Berlin, R 109-II/6, Dr. Bauer, Niederschrift über die 3. Sitzung der Firmen- und Produktionschefs, Berlin, 30. 4. 1942, S. 11; BArch Berlin, R 109-II/63, Dr. Hilleke an den Herrn Präsidenten der Reichsfilmkammer, Betr.: Wien-Film GmbH, Berlin, 16. 11. 1942; BArch Berlin, R 109-II/54, Dr. Hilleke (Berlin) über den Herrn Staatssekretär an den Herrn Reichsminister, Betr.: Zollverfahren von Angehörigen der Herstellungsgruppe Kimmich, Berlin, 7. 12. 1942; BArch Berlin, R 109-II/54, Dr. Hilleke (Berlin) an Frau Lotte Koch (Berlin), Betr.: Zollverfahren, 30. 12. 1942.
- 85 BArch Berlin, R 109-II/53, Ufa-Filmkunst GmbH (Potsdam-Babelsberg) an Reichsfilmintendanten Hinkel (Berlin), 16. 2. 1945; BArch Berlin, R 109-II/18, Dr. Helmut Spiess (Babelsberg) an Reichsfilmintendanten Dr. Fritz Hippler (Berlin), 21. 6. 1942; BArch Berlin, R 109-II/63, Dr. Hilleke an den Herrn Präsidenten der Reichsfilmkammer, Betr.: Wien-Film GmbH, Berlin, 16. 11. 1942; BArch Berlin, R 109-II/6, Dr. Bauer, Niederschrift über die 4. Sitzung der Produktionschefs im Produktionsjahr 1944/45, 28. 7. 1944, S. 5.
- 86 Fiebing, Titanic, S. 94.
- 87 Vgl. ebd., S. 95. Zum Fall Selpin vgl. auch: Beyer, Der Fall Selpin; Prainsack, So sank die Titanic.
- 88 Für u. a. den Fall Carl Froelich: BArch Berlin, R 109-II/14, Leiter Film / Reichsfilmintendant Hinkel an Reichsminister, Berlin, 1. 12. 1944; BArch Berlin, R 109-II/41, Dr. Müller-Goerne (Berlin) an die Tobis-Filmkunst

- GmbH (Berlin), Betr.: Einstellung des Tonmeister-Assistenten Rolf Krickhahn, geb. 2. 11.15 wohnh. Berlin 0.112 Schreinerstr. 3, Kriegsversehrter, 15. 11. 1944. Die Nachwuchsarbeit lag vor allem in der Verantwortung von Frank Maraun. Ganz selten schaltete sich auch Dr. Bauer in Fragen der Nachwuchsarbeit ein, vor allem, wenn es um Probeaufnahmen ging, BArch Berlin, R 109-II/44, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz an Herrn Marnau und die Herren Nachwuchschefs der Firmen, Betr.: Nachwuchsarbeit der Regisseure und Kameramänner, 22. 6. 1943. Zu Maraun vgl. Rolf Aurich, Erwin Goelz alias Frank Maraun.
- 89 BArch Berlin, R 109-II/6, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz, Niederschrift über die 8. Sitzung der Firmen- und Produktionschefs am 14. 8. 1942, Berlin, 18. 8. 1942, S. 6. Zur Funktion der Treuhänder im Dritten Reich vgl. Eden, Verwaltung einer Utopie.
- 90 BArch Berlin, R 109-II/37, Prag-Film A.G. (Prag) an Reichsfilmintendanten SS-Gruppenführer Hinkel (Berlin), 9. 4. 1945.
- 91 Siehe die Niederschriften im Bestand BArch Berlin, R-II. Vgl. ebenso Spiker, Film und Kapital, S. 198 und 235.
- 92 BArch Berlin, R 109-II/9, Dr. Bauer Niederschrift über die 5. Sitzung der Produktionschefs im Produktionsjahr 1944/45 am 28. Juli 1944 in der Reichskulturkammer, Berlin, 31. 7. 1944, S. 12; BArch Berlin, R 109-II/25, Ufa-Film GmbH an die Bavaria-Filmkunst GmbH u. a., Betr.: Mehrarbeit im totalen Kriegseinsatz, Berlin, 12. 9. 1944; BArch Berlin, R 109-II/6, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz, Niederschrift über die 10. Sitzung der Firmen- und Produktionschefs am 9. 10. 1942.
- 93 Vgl. den Aufsatz von Püschel, Namen, die in keinem Abspann stehen, S. 161–174.
- 94 BArch Berlin, R 109-II/6, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz, Niederschrift über die 8. Sitzung der Firmen- und Produktionschefs am 14. 8. 1942, Berlin, 18. 8. 1942, S. 7; BArch Berlin, R 109-II/6, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz, Niederschrift über die 10. Sitzung der Firmen- und Produktionschefs am 9. 10. 1942, Berlin, 13. 10. 1942, S. 4.
- 95 BArch Berlin, R 109-II/49, Liste Ostarbeiter Frauen und Kinder; BArch Berlin, R 109-II/49, Liste Ostarbeiter; Püschel, Namen, die in keinem Abspann stehen.
- 96 Vgl. Püschel, Namen, die in keinem Abspann stehen.
- 97 Vgl. Tegel, Leni Riefenstahl's Gypsy Question, S. 21–43.
- 98 BArch Berlin, R 109-II/19, Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amt Arbeitspolitische Propaganda (Berlin) an Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz, Betr.: Trickfarbfilm mit Sparmotiven des Verlages Dr. A. Baumgarten & Schuler, Stuttgart, Berlin, 29. 6. 1944.
- 99 BArch Berlin, R 109-II/14, Leiter Film / Reichsfilmintendant Hinkel an Reichsminister, Betr.: Amerikanische Spielfilme für die SS-Jagdverbände, Berlin, 29. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/14, Leiter Film / Reichsfilmintendant Hinkel an Reichsminister, Betr.: Besichtigung ausländischer Filme, Berlin, 21. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/13, Betr.: Hinkel an

- Herrn Minister, Ausleihung v. Filmen, d. z. öffentl., Vorführung nicht zugelassen sind, Berlin, 6. 1. 1944.
- 100 BArch Berlin, R 109-II/13, Leiter Film / Reichsfilmintendant Hinkel (Berlin) an Reichsminister, Betr.: Amerikanischer Spielfilm „Früchte des Zorns“, Berlin, 24. 10. 1944.
- 101 BArch Berlin, R 109-II/13, Leiter Film / Reichsfilmintendant Hinkel an Staatssekretär, Betr.: Uraufführung des Films „Kolberg“, Berlin, 18. 10. 1944; BArch Berlin, R 109-II/14, Leiter Film / Reichsfilmintendant Hinkel an Reichsminister, Betr.: Film „Kolberg“ für die NS-Führungsoffiziere, Berlin, 6. 12. 1944.
- 102 NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel U0047, Frame 2606, Dr. Bauer, Reichsfilmintendant, an die Reichsfilmkammer z. Hd. Alberti, Berlin, 6. 11. 1943; BArch Berlin, R 109-II/27, Dr. Müller-Goerne an Gruppenführer Hinkel, Berlin, 25. 9. 1944; BArch Berlin, R 109-II/6, Dr. Bauer, Niederschrift über die 4. Sitzung der Produktionschefs im Produktionsjahr 1944/45, 28. 7. 1944, S. 1 f.
- 103 BArch Berlin, R 109-II/34, Müller-Goerne, Reichsfilmintendant, an Polizeipräsidenten, z. Hd. Polizeirat Beuss, Berlin, 21. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/19, Dr. Müller-Goerne, Reichsfilmintendant, an Abteilung Film, Betr.: Rohfilmherstellung, Berlin, 8. 2. 1945.
- 104 BArch Berlin, R 109-II/14, Leiter Film / Reichsfilmintendant Sachbearbeiter Dr. Fries an Reichsminister, Betr.: Absinken der Kinofilmproduktion, Berlin, 15. 11. 1944, S. 2.; BArch Berlin, R 109-II/15, Hinkel, Leiter F / Reichsfilmintendant an den Herrn Reichsminister, Betr.: Beschlagnahme aller Rohfilm-Vorräte, Berlin, 2. 1. 1945.
- 105 Die meisten Dokumente hierzu befinden sich im Bestand R 109-I des Bundesarchivs. Die hier getroffenen Aussagen beruhen auf: BArch Berlin, R 109-II/14, Hinkel, Leiter Film / Reichsfilmintendant, an Reichsminister, Betr.: Arbeit der Filmstellen Heer, Kriegsmarine und Luftwaffe, Berlin, 10. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/15, Hinkel, Abteilung Film, an den Reichsbeauftragten für die Deutsche Filmwirtschaft, Dr. Winkler, Betr.: Produktion der Mars-Film GmbH, Berlin, 12. 12. 1944.
- 106 BArch Berlin, R 109-II/13, Hinkel, Leiter Film / Reichsfilmintendant, an Reichsminister, Betr.: Anlaufen der neuen (Volkssturm-)Wochenschau, Berlin, 26. 10. 1944; BArch Berlin, R 109-II/14, Hinkel, Leiter Film / Reichsfilmintendant, an Reichsminister, Betr.: Wiederanlauf nationaler Filme, Berlin, 15. 11. 1944; BArch Berlin, R 109-II/15, Hinkel, Leiter F / Reichsfilmintendant, an den Herrn Reichsminister, Betr.: Beschlagnahme aller Rohfilm-Vorräte, 2. 1. 1945; BArch Berlin, R 109-II/15, Dr. Naumann an Hinkel, Leiter Film, Betr.: Kurzfilm, Berlin, 7. 2. 1945; BArch Berlin, R 109-II/15, Hinkel, Leiter Film / Reichsfilmintendant an Herrn Reichsminister, Betr.: Militärische Lehr- und Unterrichts-Filme für die Ausbildung des Volkssturms, Berlin, 14. 12. 1944.
- 107 Hierzu die Dokumente in: BArch Berlin, R-109/II, insbesondere BArch Berlin, R 109-II/59, Wien-Film GmbH (Wien) an Herrn Reichsfilmintendanten z. Hd. Dr. Müller-Goerne oder Dr. Bauer (Berlin), 13. 9. 1944; BArch Berlin,

- R 109-II/59, Wien-Film GmbH (Wien) an Herrn Reichsfilmintendanten z. Hd. Dr. Müller-Goerne oder Dr. Bauer (Berlin), 2. 9. 1944. Die von Alfred Bauer während seines Entnazifizierungsverfahrens angegebene Aufgabenverteilung zwischen ihm und Müller-Goerne konnte nur teilweise in den Akten verifiziert werden: LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 190–194, Dr. Alfred Bauer, Einbau der Reichsfilmintendanz in die frühere deutsche Filmorganisation, Berlin, 5. 11. 1946.
- 108 Zu Bauer in der RFK: NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Frame 0374, Bauer, Reichsfilmkammer Fachschaft Film (Berlin) an Wiprecht von Barby (Berlin), 2. 9. 1941.
- 109 Bauer behauptete zudem, dass ihm kurz vor Kriegsende seine Aktentasche und sämtliche Privatakten abhandengekommen sind, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 26, Dr. Alfred Bauer an Otto Winzer, Leiter der Abteilung für Volksbildung, Berlin-Charlottenburg, 25. 6. 1945.
- 110 BArch Berlin, R 109-II/31, Dr. Bauer (Berlin) an Gruppenführer Hinkel (Berlin), 10. 2. 1945.
- 111 Die Protokolle befinden sich in: BArch Berlin, R 109-II/5 bis R 109-II/9 und BArch Berlin, R 109-II-23. Überliefert sind die Protokolle für die Sitzungen vom 30. 4. 1942, 22. 5. 1942, 24. 7. 1942, 14. 8. 1942, 9. 10. 1942, 28. 5. 1943, 7. 7. 1943, 13. 7. 1943, 19. 11. 1943, 15. 1. 1944, 16. 3. 1944, 18. 3. 1944, 2. 6. 1944, 7. 7. 1944, 21. 7. 1944, 28. 7. 1944, 28. 9. 1944, 6. 10. 1944 und 16. 10. 1944.
- 112 Hippler, Betrachtungen zum Filmschaffen, S. 14.
- 113 BArch Berlin, R 109-II/12, Wien-Film GmbH (Wien) an Dr. Bauer (Berlin), Filmplanung 1943/44, o. D.; BArch Berlin, R 109-II/12, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin) an die Produktionschefs der Firmen Bavaria Filmkunst GmbH u. a., Betr.: Meldung des Produktionsstandes und der Ersatzstoffe, 21. 5. 1943; BArch Berlin, R 109-II/12, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin) an die Produktionschefs der Firmen Bavaria Filmkunst GmbH u. a., Betr.: Meldung der Ersatzstoffe, 30. 4. 1943; BArch Berlin, R 109-II/37, Prag-Film A.G. (Prag) an Dr. Bauer, Reichsfilmkammer (Berlin), Betr.: Einsatzmeldungen der Regisseure und Kameramänner, 31. 5. 1943.
- 114 Zu den Änderungen: BArch Berlin, R 109-II/21, Helmut Schreiber, Produktionschef der Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin), 13. 12. 1943; BArch Berlin, R 109-II/23, Terra Filmkunst GmbH an Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz, Betr.: Dispositionsänderungen gemäß Punkt 17. Prod. Planung 1943/44, Berlin, 5. 7. 1943. Handschriftliche Änderungen finden sich in: BArch Berlin, R 109-II/3, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin), Produktionsplan 1944/45 (5. Bericht), 16. 10. 1944.
- 115 BArch Berlin, R 109-II/23, Dr. Bauer, Niederschrift über die anlässlich der Produktionschef-Tagung in Gatow am 7. Juli 1943 stattgefundenen 4. Besprechung der Staffeln I und II des neuen Produktionsprogramms 1943/44, Berlin, 10. 7. 1943.

- 116 BArch Berlin, R 109-II/9, Dr. Bauer, Niederschrift über die 24. Sitzung der Produktions- u. Firmenchefs am 19. 11. 1943 im großen Sitzungssaal der Ufa, Krausenstraße, Berlin, 21. 11. 1943, S. 13–15; BArch Berlin, R 109-II/21, Dr. Alfred Bauer, 18. Produktionsübersicht 1942/43 und 4. Produktionsübersicht 1943/44, Berlin, 5. 9. 1943. Auch wurde der jeweilige Produktionsstand an die Deutsche Filmvertriebs GmbH übermittelt, BArch Berlin, R 109-II/31, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Direktor Zimmermann, Deutsche Filmvertriebs GmbH, 4. 4. 1945.
- 117 Segeberg, Erlebnisraum Kino, S. 28.
- 118 Vgl. Phillips, German Film Industry, S. 262 f.
- 119 BArch Berlin, R 109-II/38, Prag-Film A.G. (Prag) an Dr. Bauer, Reichskulturkammer (Berlin), Betr. Einsatz Paul Henkels im Schiva-Film, 8. 3. 1945; BArch Berlin, R 109-II/38, Prag-Film A.G. (Prag) an Dr. Bauer, Reichskulturkammer (Berlin), Betr. Einsatz Paul Henckels, 28. 2. 1945; Einsatzlisten finden sich in: BArch Berlin, R 109-II/21.
- 120 NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel W0021, Frame 0258, UFA-Film GmbH an UFA-Filmkunst und Dr. Bauer, Berlin, 17. 11. 1943; BArch Berlin, R 109-II/38, Dr. Bauer (Berlin) an Produktionsleiter Carlsen, Prag-Film (Prag), 15. 1. 1945.
- 121 BArch Berlin, R 109-II-32, Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Herrn Dr. Bauer, Reichsfilmkammer (Berlin), Betr.: Künstlerkartei, 10. 2. 1943.
- 122 BArch Berlin, R 109-II/52, Ufa Filmkunst GmbH (Potsdam-Babelsberg) an Dr. Bauer, Reichsfilmkammer (Berlin), Betr.: Film 201 „Wie sagen wir’s unseren Kindern“, 12. 7. 1944; BArch Berlin, R 109-II/52, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin), an Studienrat Friedrichs (Potsdam), Betr.: Schüler Hans Neie, 12 Jahre, Caputh b/Potsdam, 15. 7. 1944.
- 123 BArch Berlin, R 109-II/61, Der Reichsfilmintendant Hinkel an den Präsidenten des Arbeitsamts in Wien, Betr.: Auskämmung bei der Wien-Film GmbH (Wien), 17. 8. 1944. Eine direkte Beteiligung Bauers bei der Frage der UK-Stellungen findet sich in: BArch Berlin, R 109-II/22, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Firmenchefs, Betr.: Austauschaktion Front/Heimat, 28. 10. 1943; BArch Berlin, R 109-II/22, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Firmenchefs, Betr.: Austauschaktion Front/Heimat, 5. 11. 1943; BArch Berlin, R 109-II-59, Wien-Film GmbH (Wien) an Dr. Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin), Betr.: Dr. Rolf Wanka, 4. 9. 1944.
- 124 Zu den Listen: BArch Berlin, R 109-II. Die Listen der für den Film weiterhin verfügbaren Personen wurden von der RFI immer aktuell gehalten und direkt an die Produktionsfirmen übergeben, NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel U0001, Frame 2014, Frowein an Dr. Bauer, Berlin 24. 8. 1944; BArch Berlin, R 109-II/35, Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Bavaria-Filmkunst GmbH (München), Betr.: Totaler Kriegseinsatz-Filmwirtschaft, 2. 10. 1944.
- 125 Bauer selbst behauptete, dass er sich nach dem Abgang von Müller-Goerne nach München um die Volkssturm-Angelegenheiten gekümmert habe. Ein genaues Datum nennt er nicht, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 6, Dr.

- Alfred Bauer, Nachtrag zu meinem Lebenslauf vom 12. 5. 1945, Berlin, 27. 5. 1945.
- 126 BArch Berlin, R 109-II/60, Wien-Film GmbH (Wien) an die Reichsfilmintendanz (Berlin), Betr.: Sicherung gegen Volkssturm-Aufruf 1. Aufgebotes, 28. 12. 1944; BArch Berlin, R 109-II/53, Gau 16, Kreis Potsdam, Kreisleiter, Kreisstabsführer (Potsdam) an die Universum-Film A.G. (Potsdam-Babelsberg), Betr.: Volkssturm, 26. 1. 1945.
- 127 Vgl. Fiebing, Titanic, S. 94 f.
- 128 Zu den Disziplinarmaßnahmen: BArch Berlin, R 109-II/38. Zu Vertragsfragen: BArch Berlin, R 109-II/38, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Prag-Film A.G. (Prag), 13. 4. 1945; BArch Berlin, R 109-II/37, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Prag-Film A.G. (Prag), 12. 4. 1945.
- 129 BArch Berlin, R 109-II/47, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin) an Friedrich-Wilhelm August Stöve (Potsdam-Babelsberg), 20. 3. 1945.
- 130 BArch Berlin, R 109-II/21, Helmut Schreiber, Produktionschef der Bavaria-Filmkunst GmbH (München) an Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin), 13. 12. 1943.
- 131 BArch Berlin, R 109-II/39, Erich von Neusser, Prag-Film Aktiengesellschaft (Prag) an Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz (Berlin), 30. 9. 1944.
- 132 BArch Berlin, R 109-II/47, Ufa-Film GmbH Mob-Aufsicht an den Reichsfilmintendanten z. Hd. von Herrn Dr. Müller-Goerne, Berlin, 20. 1. 1945; NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Frame 2790, Ministerialdirektor SS-Gruppenführer Hinkel an Dr. Alfred Bauer, Berlin, 30. 1. 1945. Es wäre zu prüfen, inwieweit Bauers Krankheit eine Freistellung verhinderte und er auch deshalb der RFI erhalten blieb.
- 133 Am 14. Mai 1947 wurde von der Kommission dem Antrag Bauers stattgegeben und seine Akte an das Alliierte Komitee zur Denazifizierung weitergegeben, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Beschluss in Sachen Dr. Alfred Bauer, Termin 14. 5. 1947.
- 134 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 234–238, Dr. Alfred Bauer, Lebenslauf, Berlin-Charlottenburg, 15. 4. 1947, S. 5.
- 135 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 21–26, Dr. Alfred Bauer an Otto Winzer, Leiter der Abteilung für Volksbildung, Berlin-Charlottenburg, 25. 6. 1945, S. 6.
- 136 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 12, Elisabeth Dilthey an Herrn Tunig, Berlin, 26. 6. 1945. Zur Person von Elisabeth Dilthey vgl. Schivelbusch, In a Cold Crater.
- 137 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 106, Protokoll der Sitzung des Politischen Prüfungsausschusses am 5. 12. 1945.
- 138 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 162, Dr. Alfred Bauer an Dr. Floeren, Berlin-Charlottenburg, 20. 2. 1947; LAB, C Rep. 031-01-02, 7/1, Bl. 108–109, Dr. Alfred Bauer an Fischer-Walden, Magistrat der Stadt Berlin, Berlin-Charlottenburg, 21. 2. 1946.
- 139 Zum Beweis seiner demokratischen Erziehung legte er die von seinem Vater geschriebene Zeitsonette „Hitler“ aus dem Jahr 1931/32 vor, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 226–233, Dr. Fritz Bauer, Zeitsonette Hitler, Würzburg.

- 140 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, 251, Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende, Berlin, Protokoll der zweiten Hauptverhandlung, 30. 4. 1947.
- 141 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 172, Dr. Alfred Bauer an die Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende, Berlin-Charlottenburg, 24. 2. 1947.
- 142 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 4, Dr. Alfred Bauer, Lebenslauf, Berlin 17. 5. 1945.
- 143 Dies bestätigen auch Bauers Entlastungszeugen, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 160, Betty Bauer (Würzburg) an Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende in Berlin, 30. 10. 1946; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 178, Franz Zacharias, Bestätigung, Würzburg, 11. 11. 1946.
- 144 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 198, Alf Teichs, Erklärung, Berlin-Dahlem, 14. 11. 1946. Ferner lassen sich bei einigen Aussagen chronologische Ungereimtheiten feststellen, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 29, Vinzentine Mohr, Bescheinigung, Berlin, 18. 6. 1945.
- 145 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 124, Hans Nielsen an Dr. Alfred Bauer, Berlin-Charlottenburg, 24. 2. 1946.
- 146 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 63–76, Alfred Bauer, Die diktatorische Bevormundung des deutschen Filmschaffens durch das Nazi-Regime, Juli 1945, S. 4.
- 147 Ebd.
- 148 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 19–20, Dr. Alfred Bauer an Herrn Paul Wegener, 29. 6. 1945.
- 149 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 14, Dr. Alfred Bauer, Lebenslauf, Berlin-Charlottenburg.
- 150 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 80–86, Dr. Alfred Bauer, Eidesstattliche Erklärung, Berlin-Charlottenburg, 3. 8. 1945, S. 3.
- 151 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 195, Eidesstattliche Versicherung Gisela Deege, Berlin-Charlottenburg, 30. 12. 1945; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 196–197, Kurt Hahn an Dr. Alfred Bauer, Berlin-Charlottenburg, 16. 4. 1947; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 200, Franz Tapper an Herrn Dr. Alfred Bauer, Berlin, 15. 7. 1946; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 206–207, Boleslaw Barlog an Dr. Alfred Bauer, Berlin-Steglitz, 11. 11. 1946; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 254–255, Hans Nielsen an die Entnazifizierungskommission, Berlin-Dahlem 10. 5. 1947, Betr. Verhandlung Dr. Bauer am 14. 5. 1947; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende, Berlin, Protokoll der dritten Hauptverhandlung, 14. 5. 1947.
- 152 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 22, Dr. Alfred Bauer an Otto Winzer, Leiter der Abteilung für Volksbildung, Berlin-Charlottenburg, 25. 6. 1945.
- 153 Vgl. hierzu auch Jäger, Ein ganz normaler Nazi.
- 154 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 244, Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende, Berlin, Protokoll der zweiten Hauptverhandlung, 30. 4. 1947.

- 155 In Bauers RFK-Personalakte fehlt u. a. sein Abstammungsfragebogen, der angeblich nachgereicht werden sollte, NARA, Rg 242, Microfilm Publication A3339, Series RKK, Reel J0005, Frame 2822, Vermerk Mitgliedsaufnahme Dr. Alfred Bauer, 12. 10. 1943. Bauer erklärte, dass er niemals einen Fragebogen ausfüllen musste. Angesichts des fehlenden Abstammungsfragebogens hatte die Kommission aber berechnete Zweifel an Bauers Version, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 248, Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende, Berlin, Protokoll der zweiten Hauptverhandlung, 30. 4. 1947.
- 156 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 91, Dr. Floeren, Vermerk, 24. 8. 1945; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 96–97, Vermerk, Betr.: Rücksprache am 5. 9. 1945 mit Dr. Bauer, 6. 9. 1945; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 246–247, Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende, Berlin, Protokoll der zweiten Hauptverhandlung, 30. 4. 1947.
- 157 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 246, Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende, Berlin, Protokoll der zweiten Hauptverhandlung, 30. 4. 1947.
- 158 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Vermerk, Betr.: Die von Dr. Bauer (früher Ufa-Film GmbH: Filmintendant) für die Filmschaffenden veranlassten UK-Stellungen und Volkssturm-Befreiungen, 15. 2. 1946. Dies zeigt sich unter anderem in dem Fall des Filmkomponisten Alois Melichar. Bauer unterzeichnete im September 1943 eine UK-Stellung für Melichar. Eine illegale Handlung Bauers lässt sich hier indes nicht feststellen, da Melichar die Musik für mehrere Filme komponierte, die zwischen 1943 und 1945 gedreht wurden, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 204, Dr. Alfred Bauer an die UFA-Film GmbH Mob-Aufsicht, 24. 9. 1943. Um in dieser Frage abschließend Klarheit zu schaffen, müssten die RFK-Personalakten aller im Entnazifizierungsverfahren genannten Filmschaffenden eingesehen werden.
- 159 Ersteres bestätigte Alf Teichs, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende, Berlin, Protokoll der dritten Hauptverhandlung, 14. 5. 1947.
- 160 Unterstützung fand Bauer bei seiner ehemaligen Sekretärin Renate Scholz, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Entnazifizierungskommission für Kulturschaffende, Berlin, Protokoll der dritten Hauptverhandlung, 14. 5. 1947; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bauer an Gruppenführer Hinkel, Berlin 6. 4. 1945.
- 161 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 46, Dr. Floeren, Vermerk, Betr.: Dr. Alfred Bauer, Berlin, 21. 7. 1945.
- 162 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 8, Bericht. Dr. Alfred Bauer, Rückfrage in seiner früheren Wohnung, Bayreutherstr. 26; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 88, Dr. Floeren, Vermerk: Rücksprache mit Herrn Gericke über Dr. Bauer, 21. 8. 1945.
- 163 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 108–109, Dr. Alfred Bauer an Fischer-Walden, Magistrat der Stadt Berlin, Berlin-Charlottenburg, 21. 2. 1946.

- 164 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 24, Dr. Alfred Bauer an Otto Winzer, Leiter der Abteilung für Volksbildung, Berlin, 25. 6. 1945.
- 165 Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgut, N287_Na Bauer, Alfred, Hans Höhn, Dr. Alfred Bauer: „Die Stars müssen helfen!“ – Ein Interview über die derzeitige Filmfestspielsituation, 4. 12. 1963.
- 166 Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgut, N287_Na Bauer, Alfred, Lebenslauf von Dr. Alfred Bauer, herausgegeben vom Pressebüro der Berliner Festspiele GmbH, 1976 (Ergänzungen 1986) [Hervorhebung durch T. H.].
- 167 Die gesichteten Zeitungsberichte finden sich in: Stiftung Deutsche Kinemathek, Personenarchiv Nachlass Martay, Scrapbook Internationale Filmfestspiele Berlin 1951.
- 168 O. A., Nazi Link to Force out Berlin Film Ass. Chef, in: Variety, 23. 1. 1951.
- 169 Hierzu folgende Briefe und Dokumente: Stiftung Deutsche Kinemathek, Personenarchiv Nachlass Martay, Box 3 (u. a. Martay, Überblick über meine Tätigkeiten in Berlin vom Jahre 1948 bis 1953). Außerdem: Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgut, N287_Na Bauer, Alfred, Entstehung und Entwicklung der Internationalen Filmfestspiele Berlin. Rückblick auf das erste Vierteljahrhundert des Wettbewerbs von Dr. Alfred Bauer, Gründer und Leiter der Filmfestspiele, 1950–1976; Stiftung Deutsche Kinemathek, Personenarchiv Nachlass Martay, Box 4, Brief Alfred Bauer an Oscar Martay, Berlin, 4. 2. 1985. Vgl. o. A., Ein Start mit 5000 Mark Schulden, in: Welt am Sonntag, 28. 1. 1979, S. 58.
- 170 O. A., Berliner Filmfestspiele, in: Der Tagesspiegel, 10. 2. 1995, S. 23. Vgl. ebenso o. A., Ein Festival mit Fischgeruch, in: Weltspiegel, 12. 2. 1995, S. 1.
- 171 Stiftung Deutsche Kinemathek, Personenarchiv Nachlass Hagemann 4.3-199010-2, Ritter Karl, Folder 1974, Brief Karl Ritter (Buenos Aires) an Peter Hagemann (Berlin), 10. 6. 1975, S. 3. Fälschlicherweise schrieb Ritter in diesem Brief von „Dr. H. [sic!] Bauer“. Weitere Briefe, in denen Bauer erwähnt wird, finden sich in dem Folder 1974 und Folder 1975. Ich bedanke mich bei Dr. Rainer Rother, der mich auf diesen Briefwechsel aufmerksam machte.
- 172 Stiftung Deutsche Kinemathek, Schriftgut, N287_Na Bauer, Alfred, Entstehung und Entwicklung der Internationalen Filmfestspiele Berlin. Rückblick auf das erste Vierteljahrhundert des Wettbewerbs von Dr. Alfred Bauer, Gründer und Leiter der Filmfestspiele, 1950–1976, S. 6.
- 173 Bauer selbst reklamierte für sich und Müller-Goerne eine eigene Entscheidungsbefugnis, LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/2, Bl. 190–194, Dr. Alfred Bauer, Einbau der Reichsfilmintendanz in die frühere deutsche Filmorganisation, Berlin, 5. 11. 1946.
- 174 Vgl. Bach, Faschismus als Bewegung, S. 330. Einen Beleg für die Eigeninitiative Müller-Goernes findet sich in: BArch Berlin, R 109-II/27, Dr. Müller-Goerne an Gruppenführer Hinkel, 25. 9. 1944.
- 175 Koch, Der NS-Film, S. 214.
- 176 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 7, Deutung der Schrift; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 53, Dr. von Gordon an Herrn Dr. Bauer, Berlin, o. D.

- 177 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 4–5, Dr. Alfred Bauer, Lebenslauf, 17. 5. 1945; LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 16–18, Lebenslauf in Stichworten und Bürgen, 21. 6. 1945; Jäger, Ein ganz normaler Nazi.
- 178 LAB, C Rep. 031-01-02, Nr. 7/1, Bl. 19–20, Dr. Alfred Bauer an Herrn Paul Wegener, 29. 6. 1945.
- 179 Zu dieser Forschungslücke vgl. Weinberg, *Approaches to the Study of Film*, S. 112.
- 180 Spiker, *Film und Kapital*, dessen Arbeit vor allem eine wirtschaftshistorische Perspektive einnimmt, kommt in seiner Studie zu dem Schluss, dass Winkler die entscheidende Person innerhalb des deutschen Filmwesens war, und macht für die Gleichschaltungs- und Zentralisierungsmaßnahmen vor allem kapitalistische Gründe geltend. Die gefundenen Dokumente lassen an dieser Feststellung indes Zweifel aufkommen. Vgl. zu dieser Forschungslücke bereits die Ausführungen bei Weinberg, *Approaches to the Study of Film*, S. 107.
- 181 Vgl. Ulrike Jureit, *Generationenforschung*, Göttingen 2006, S. 43 f.
- 182 Herbert, *Best*, S. 44. Vgl. ebenso Wildt, *Generation des Unbedingten*.
- 183 Hierzu gehörten unter anderen in alphabetischer Reihenfolge: Ewald von Demandowsky (1906–1946), Kurt Frowein (1914–1964), Leopold Gutterer (1902–1996), Ernst Hasselbach (1905–1959), Hans Hinkel (1901–1960), Fritz Hippler (1909–2002), Otto Heinz Jahn (1906–1953), Heinrich Jonen (1901–1960) Wolfgang Liebeneiner (1905–1987), Frank Maraun (1903–1981), Walter Müller-Goerne (geb. 1909), Kurt Parbel (geb. 1913), Carl-Dieter von Reichmeister (1910–2001), Alf Teichs (1904–1992), Hans Traub (1901–1943), Hans Jakob Wiedemann (1904–1975).
- 184 Vgl. zu dieser Forschungslücke auch Koch, *Der NS-Film*, S. 216.
- 185 Insbesondere die sich verschiebenden und teils chaotischen Machtverhältnisse im besetzten Berlin der unmittelbaren Nachkriegszeit, die bislang nur teilweise aufgearbeitet wurden, scheinen die Reintegrationsbemühungen all dieser Personen begünstigt zu haben. Zum Kulturbetrieb im Berlin der Nachkriegszeit vgl. Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949*; Schivelbusch, *In a Cold Crater*.
- 186 Vgl. auch Jäger, *Ein ganz normaler Nazi*.
- 187 Dass Bauer Hansen kannte, zeigt sich unter anderem in: BArch Berlin, R 109-II/44, Dr. Bauer, Reichsfilmintendanz, an Herrn Marnau und die Herren Nachwuchschefs der Firmen, Betr.: Nachwuchsarbeit der Regisseure und Kameramänner, Berlin, 22. 6. 1943. Der Film „Titanic“, dessen Set Bauer nach der Verhaftung des Regisseurs Selpin besuchte, wurde im Jahr 1950 uraufgeführt und vom Publikum mit Begeisterung quittiert. Vgl. o. A., *Realistisch ertrunken*, in: *Der Spiegel*, 16. 2. 1950, S. 38.
- 188 Vgl. die Beiträge im Sammelband Hürter, *Verfilmte Trümmerlandschaften*.
- 189 Bestände Reichsfilmkammer: R 56/VI, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: R 55, Universum Film A.G.: R 109/, Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft: R 109/III.
- 190 Bestände: 2466 Filmrollen; ca. 1500 beziehen sich auf die Reichsfilmkammer.

- 191 Als Mitarbeiter der RFI hatte Bauer direkten Kontakt zu Liebeneiner, BArch Berlin, R 109-II/52, Ufa Filmkunst GmbH (Potsdam-Babelsberg) an Dr. Bauer, Reichsfilmkammer (Berlin), Betr.: Film 201 „Wie sagen wir's unseren Kindern“, 12. 7. 1944.
- 192 Nach Aussagen von Dr. Rainer Rother scheint die Dissertation verschollen zu sein. Auch in Uricchio, German University dissertations, S. 175–190, findet sich kein Hinweis auf Bauers Arbeit.
- 193 Diese Version seines Almanachs ist in der Bibliothek der Universität Bamberg verwahrt. Eine Fernleihe war leider nicht möglich.



Ulrich Pöschke, Hauptgeschäftsführer der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (SPIO), Dachverband der Produktions-, Verleih- und Kinowirtschaft, verleiht Alfred Bauer 1971 die Ehrenmedaille der Filmwirtschaft.

© Stiftung Deutsche Kinemathek/Mario Mach